مروری بر کارنامه هنری «بیلی وایلدر»

وایلدر، درمیان ده فیلمساز بزرگ تاریخ سینما

■ گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

بیلی وایلدر فیلمساز شهیر و توانا در روز ۲۲ ژوئن امسال (۱۹۹۲)، هشتاد و ششمین سال حیات خود را کامل کرد و گام در هشتاد و هفتمین سال زندگی هنری خویش نهاد و عجبا که در این سن بسیار بالا، گذشت فراوان زمان و چرخش روزگار، آن برق شیطنت‌آمیز توام با آگاهی را از چشمهای او نگرفته است و باز هم عجبا که گذشت این مدت طولانی، قریحه و نکته‌پردازی شگفت‌انگیز و قوه‌ی پرورش طنز اعجاب‌آور او را باطل نکرده است. امروز در اواخر بهار سال ۱۹۹۲، وایلدر فیلمسازی بازنشسته است، اما گوشه‌نشین و عزلت‌گرا نیست. گاه‌به گاه، در مجامع حضور می‌یابد و در جشنواره‌هایی که در مورد جوامع سینمایی آمریکا برپا می‌شود، شرکت می‌کند. لازمه‌ی این حضورها، سرزدن به هتل‌های مختلف و اسکان موقت در آنها است، اما احتمالاً وایلدر با پدیدهٔ هتل‌نشینی ناآشنا نیست. هرچه باشد، پدر او، اوایل قرن جاری در شهر وین هتلدار بود و پسر او که فیلمسازی بزرگ است به خاطر ضرورتهای شغلی‌اش، در بسیاری از شهرهای اروپا و آمریکا، از برلین و پاریس گرفته تا نیویورک و لوس‌آنجلس، اقامت گزید و چون پیوسته مسافر بود، پایش فقط به هتل‌های این شهرها باز می‌شد. خبرنگاران حتی امروز هم برای یافتن وقت و امکان مصاحبه با او، چاره‌ای ندارند، مگر تماس گرفتن همیشگی با هتل‌هایی در نیویورک و لوس‌آنجلس. اما بیلی وایلدر هرگونه که بوده باشد و هرگونه که امروز باشد، هرگز تحت تاثیر اشیاء قیمتی و لوکس محل اقامتش قرار نگرفته است. در تمام عمر، او قوه‌ی گیرایی خارق‌العاده‌ی خود را برای به نمایش نهادن کارهای غریب طبقات مرفه و کارهای وسواسی طبقات متوسط و تلاش شبانه‌روزی طبقات پایین اجتماع به کار برده است. فیلمنامه‌های متعددی که او طی ۵۰ سال کار نوشته است، به یك اندازه در هر دو زمینهٔ پرداختن به سلوك ثروتمندان و فقیران موفق بوده است. انگار او در بهترین غذای ثروتمندان و در غذای اندك فقیران، همان ذوق زندگی سازی را می بیند که سایرین فقط در مقوله‌های فکری اندك منحصر به خویش، نظایر آن را یافت می‌کنند.

سخت ترین کار عالم

مصاحبه کردن با بیلی وایلدر، احتمالاً سخت‌ترین کار مطبوعاتی است، چون خود او قبلاً گزارشگر یك روزنامه بوده و با ترفندهای این حرفه کاملاً آشنا است. درست است که او این روزها به دلیل بی حوصلگی، به بسیاری از روزنامه‌نگاران اجازه می‌دهد هر آنچه می‌خواهند به نام او بنویسند، اما تردید نمی‌توان کرد که او در بیان کردن جملات حساب شده، ید طولایی دارد و در این زمینه هم مانند بعضی موارد دیگر، خود را دنباله‌رو استادش می‌داند. و این استاد او، کسی نیست جز فیلمساز معروف دهه‌های ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ «ارنست لوبیچ» که مانند خود وایلدر از آلمان آمد و چون کارش بالا گرفت همچون وایلدر ساکن هالیوود و مقیم لوس‌آنجلس شد و شماری از بهترین فیلم‌های تاریخ را خلق کرد. سابقهٔ فیلمسازی بسیار خوب بیلی وایلدر و شروع کار درخشان وی به اوایل و اواسط دهه ۱۹۴۰ باز می‌گردد و این تازه به شرط آن است که فیلمنامه‌های تابناك او را که از اواسط دهه ۱۹۳۰ نوشته شد و به دست فیلمسازان دیگری کارگردانی شد نادیده بگیریم. مجله‌های هنری اجتماعی اوایل و اواسط دهه ۱۹۴۰، نشانه‌های روشنی از کار و شهرت او را به دست می‌دهند. در آن نشریات، راجع به معجزه‌هایی که تیم فیلمسازی «بیلی وایلدر ـ چارلز براکت» پیوسته خلق می‌کردند، سخن‌ها می‌رفت.

اواسط دههٔ ۱۹۴۰، زمان ارائهٔ دو فیلم بسیار بسیار خوب وایلدر با اسامی آشنای «خسارت دو برابر» Double Indemnity و «پایان هفته‌ی گمشده» The Lost Weekend بودکه به سالهای ۱۹۴۴ و۱۹۴۵ به سینماروهای جهان ارزانی شد. «خسارت دو برابر» با بازی «فردمك مورای» و «باربارا استان‌ویك» و «ادوارد جی‌رابینسون»، یکی از بهترین به اصطلاح «فیلم نو آر»های تاریخ محسوب می‌شود و آن را دراین زمینه با آثار کلاسیك دیگری همچون «از درون گذشته» ساخته‌ی ژاك تورنور و محصول ۱۹۴۷ و «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» ساخته‌ی تی‌گارنت و محصول ۱۹۴۶ قیاس می‌کنند. «پایان هفته گمشده»، که چند جایزه اسکار اصلی سال عرضه‌ی خود را ربود و تبحر وایلدر را در ساختن کارهای سبك «دلهره» بیشتر آشکار کرد و بازی درخشان ری‌میلاند را به معرض تماشا نهاد، از تحولات بزرگ سینمایی زمان به شمار می‌رفت. هر دو فیلم، یك مشخصهٔ واحد داشتند و آن دوری گزیدن مفرط وایلدر از کلیشه‌های هالیوودی برای انتخاب هنرپیشه‌های اصلی قصه‌ها بود. وایلدر و براکت برای این فیلم‌ها، مك‌مورای و میلاند را که طی آن دهه و دههٔ پیش ازآن (دههٔ ۱۹۳۰) همواره نقش ستاره‌های اول بدون دوز و کلك را ایفا می‌کردند متقاعد ساختند در هیأت کاراکترهای مرموز و نیمه بد و تقریباً جانی این فیلمها ظاهر شوند. برای مدرسه‌روهای آن زمان، دیدن مك‌مورای و میلاند با ظواهری این چنین، تازگی خاصی داشت و بخصوص ذهن آنهایی را که همواره به سمت خلاف و خلافکاری گرایش نشان می‌دادند بیشتر به تفکر وامی‌داشت. اما آنهایی که کار وایلدر را از پیشتر از آن زمان تعقیب می‌کردند، قبل از تسلیم شدن در برابر این دو فیلم بسیار خوب، دستها را به علامت تسلیم در مقابل یك اثر مشهور قبلی او با نام

سرگرد و زیردست The Major and the Minor بالا برده بودند.

در قالب یك دختر ۱۲ ساله

در این فیلم که به سال ۱۹۴۲ عرضه شد جینجر راجرز هنرپیشه معروف فیلم‌های موزیکال، در قالب یك دختر ۱۲ ساله(!) ظاهر شد و نقش مقابل او را بازی‌میلاند بازی کرد. غوغای جنگ جهانی دوم سپری می‌شد و تب این جنگ و احساسات برخاسته از آن، همگان را به شکلی غمزده و یا پرخاشگر ساخته بود. دورهٔ حکومت «همفری بوگارت» بر سینما شروع می‌شد و نمی‌دانیم چرا این گونه حس می‌شود که خطوطی از شخصیت بوگارت در کاراکتر سرگرد کربی ـ که ری‌میلاند نقش او را بازی می‌کند ـ ترسیم شده است. اما همین امروز، یعنی ۵۰ سال بعد از ساخته شدن این فیلم، «سرگرد و زیردست» هیچیك از خواص جذب کننده‌ی خویش را از کف نداده است و هنوز بسیاری از تماشاگران از صحنه‌ی خداحافظی دو کاراکتر اصلی قصه در ایستگاه ترن، اشك بر دیدگان خود می‌نشانند. مسألهٔ وایلدر این بود که همیشه با بدبینی توأم با طنز و رومانتیزم متکی بر موشکافی اجتماعی‌اش، بسیاری از بیننده‌های آگاه دهه ۱۹۴۰ را به سوی خود می‌کشید اما شماری نیز قوه‌ی فهم آثار او را نداشتند. او مانند سایر فیلمسازان برتر تاریخ، از زمان خود به شدت پیش بود.

ابعادی بسیار وسیع

۱۹۵۰ سالی بود که باز وایلدر را با ابعاد بسیار وسیع درمعرض قضاوت مساعد سینماروها وکارشناسان صنعت فیلم قرار داد. وقتی «سان‌ست‌بولوار» در این زمان، برای اولین بار در تالار بزرگ «رادیوسیتی موزیك‌هال» عرضه شد، بسیاری از سینمادوستان از این فیلم به دفعات دیدن کردند و «آندرو ساریس» منتقد و تاریخ‌نگار سینما حکایت می‌کند که در همان زمان، دست کم ۲۵ بار این فیلم را دیده است! با اینکه در عظمت «سان‌ست‌بولوار» شکی وجود نداشت برخی سران استودیوها و منتقدان فیلم این طور نظر می‌دادند که «همه چیز درباره‌ی ایو»، ساخته‌ی جوزف ال منکیه‌ویچ و محصول ۱۹۵۰ و با بازی بت‌دیویس، قصه‌ی مشابه بهتری را عرضه کرده است. این افراد، از گرایش مفرط وایلدر به نشان دادن جنبه‌های فسادگرایانهٔ زندگی ستاره‌های هالیوود که منجر به خلق کاراکتر چشمگیر اما نه چندان مطلوب نورما دزموند در این فیلم شد خرده می‌گرفتند. اما اکثریت با کسانی بود که می‌اندیشیدند بازی گلوریا سوان‌سون درنقش این ستاره افول کرده، اما شیفته‌ی اوجگیری مجدد، چیزی درحد کمال بوده است. به هرحال قرار نبود وایلدر دراین فیلم، کاراکتری بی‌عیب و مثبت بیافریند و سوان‌سون مأموریت داشت دزموند را زنی حقیقت گم کرده و عزلت‌نشین و محو شده درروپاهای دست نیافتنی‌اش توصیف کند و این کار توسط او انجام گرفت. وقتی دههٔ ۱۹۵۰ پایان گرفت، بسیاری از منتقدان، بی‌حرف پس و پیش، «سان‌ست‌بولوار» را یکی از بهترین آثار سینمایی این دهه نام بردند و نام آن در کنار چند فیلم بسیار خوب دهه ۱۹۴۰ مانند «مرد سوم» ساختهٔ کارول‌رید، «جنگل اسفالت» به کارگردانی جان‌هیوستون و «ارباب واگن» ساختهٔ جان فورد ذکر شد. همه چیز درباره‌ی «ایو»، «ملکه آفریقایی»، گنجهای «سی‌یرا مادرا» و «بهترین سالهای زندگی ما» از دیگر آثاری بود که در این مقطع نظر کارشناسان را به خود جلب کرده بود.

کسب اعتبار بیشتر

بااین حال، در انظار عمومی، پیوسته وایلدر درحال کسب اعتبار بیشتر بود. و دهه ۱۹۵۰ زمانی بود که او جای پای خود را بیش از پیش محکم کرد. فیلمهایی که او طی این دهه ساخت و بعضی ازآنها چیزی درحد یك شاهکارند عبارتند از: «آس در حفره» (۱۹۵۱)، «استالاگ ۱۷» (۱۹۵۳)، «سابرینا» (۱۹۵۴)، «درد ۷ساله» (۱۹۵۵)، «شیفتگی در بعدازظهر» و «روح سنت لوئیز» (هر دو ۱۹۵۷)، «شاهدی برای محاکمه» (۱۹۵۸) و«بعضی‌ها داغش‌را دوست دارند»(۱۹۵۹). و البته «سان ست. بولوار» را که در اولین سال این دهه عرضه شد نیز از نظر دور نداریم. سال ۱۹۶۰، زمان ارائهٔ فیلم محبوب «آپارتمان» وایلدر بود که منتقدان، مردم و آکادمی علوم سینمایی آمریکا، جملگی شیفتهٔ آن شدند. اما باز در آن ایام، بودند منتقدانی که با تماشای دو کار بسیار خوب آلفردهیچکاك که در سالهای ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ ارائه شدند و اسامی آشنای «روح» و «سرگیجه» را داشتند، جذب وی شده و ارج لازم را برای کارهای همزمان بیلی‌وایلدر قایل نشدند. حقیقت این بود که دیدن «آپارتمان» با بازی جك لمون و شرلی‌مك لین به تمام طبقات بیننده لذت می‌بخشید اما مخالفان وایلدر می‌گفتند این فیلم و قصهٔ خاص آن، ترکیبی از نیازها و رفتار عجیب طبقه متوسط است و نگاه آن به نفوذ طبقهٔ ثروتمند نیز بیش از حد طعنه‌آمیز است.

از طرف دیگر، اوایل دهه ۱۹۶۰ زمان جا افتادن و مطرح شدن هر چه افزونتر زبان ویژهٔ سینمای موج نو اروپا ـ و بخصوص فرانسه ـ بود و کارشناسان آن‌سامان، همواره راجع به تاثیر عمیقی که باید تصویر ـ ارجع بر دیالوگ ـ بر تماشاگران داشته باشد داد سخن می‌دادند. بعضی منتقدان آمریکا، بدون آن که خود متوجه شوند از جنبه‌های قوی دیالوگی فیلمهای بزرگانی چون وایلدر غفلت ورزیده وتحت تاثیر موج عظیمی که از اروپا می‌آمد ـ وپیش قراولان فکری آن، ژان لوك گودار، فرانسوا تروفو، فدریکو فلینی، لوکینو ویسکونتی و میکل آنجلو آنتونیونی بودند ـ بیشتر به دنبال کشف روال وغنای تصویری مورد بحث در فیلمها می‌رفتند. و طبیعی بود که به این شکل، از بسیاری از نکات برجستهٔ فیلمها غافل می‌ماندند.

□ وایلدر به جمع بهترین کارگردانان تاریخ تعلق دارد و در ردیف هوارد هاکز، جان فورد، ویلیام وایلر و فرانك کاپرا است

□ حسن بزرگ وایلدر، استمرار فعالیت او در ارائهٔ کارهای عالی است. او طی شش دهه بیش از ۱۵ فیلم خوب را راهی بازارهای سینمایی کرد.

□ طنز قوی اجتماعی وایلدر شگفت‌انگیز است. هیچکس همچون او، اساس و بنیاد روابط فاسد و عواطف دروغین عوالم شهرنشینی را به تماشا نگذاشته است.

مبتنی بر دیالوگ

در فیلمهای وایلدر طی هر سه دهه‌ی ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، لحظات مهم آن چنان مبتنی بر دیالوگ بودند که دوستداران نه چندان پرشمار سینمای موج نو اروپا، نکات مورد علاقه‌ی خویش را در آن نمی‌یافتند، جدا کردن سبك کار هوارد هاکز یکی دیگر از بهترین فیلمسازان تاریخ، از نحوهٔ فعالیت وایلدر، دوستداران سینما را به مسیرهای فکری تازه‌ای می‌کشاند. هاکز سبك خاص کار خود را داشت و زبان تصویری او کاملا متفاوت بود. اما متاسفانه یا خوشبختانه، موج نو سینمای اروپا که به آن سوی دریای آتلانتیك و به جانب آمریکا نیز روان می‌شد، چنان بود که سبب شد بعضی منتقدان سینما ارزش فراوان کار فیلمسازانی چون وایلدر را بعدا ـ و نه در آن زمان ـ کشف کنند برای شما قصهٔ جالبی را می‌آوریم:

فرانسوا تروفو که یکی از مطرح‌ترین فیلمسازان سه دهه ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بود، در اواسط دهه ۱۹۵۰، گاه به گاه در سری نشریات مرجع و با نفوذ «گایه دو سینما»ی فرانسه، راجع به فیلم و سینما، قلم می‌زد و نقدهایی را به رشتهٔ تحریر می‌کشید. وقتی در سال ۱۹۵۴، فیلم «سابرینا»ی وایلدر عرضه شد، تروفو در مقاله‌ای که احتمالا یکی از نامعتدل‌ترین نقدهای او را در برداشته است، دربارهٔ این کارگردان با هوش چنین نوشت: وایلدر کارهای سبك تفریحی خوبی می‌سازد اما فاقد آن غنا و جامعه‌شناسی قوی و ساختمان فکری مبتنی بر اطلاعات است تا بتواند فیلمهای دیگر را مانند «خسارت دو برابر» و «پایان هفته‌ی گمشده» بسازد!!

در آن موقع، کسی به این نکتهٔ اساسی توجه نکرد که اصولا سواد انگلیسی تروفو بسیار کم بود، به طوری که نمی‌توانست برداشت صحیحی از زبان خاص و دیالوگ قوی فیلمهای وایلدر ـ و یا فیلمهای مشابه با آن ـ داشته باشد و اگر «تروفو» آن زمان را تحلیل‌گر خوبی راجع به بسیاری از نکات سینمایی بدانیم، بی‌شك او را ارزیاب منصفی برای متون انگلیسی نخواهیم یافت. مساله، فقط تروفو نبود.

عیبی بزرگ؟

در مجلهٔ «سایت اند ساوند» بریتانیا و نشریه‌ی «سکانس» نیز مسالهٔ جدی نبودن و جدی نیندیشدن وایلدر (آیا واقعا چنین بود؟) مورد اشاره قرار گرفته بود و آنرا عیبی بزرگ در کار این فیلمساز می‌دانستند و «جیمز ایجی» دیگر منتقد بزرگ فیلم نیز شك خود را نسبت به میزان سهمی که وایلدر در خلق دو اثر بزرگ جدی خود در دهه ۱۹۴۰، یعنی همان فیلمهای

«خسارت دو برابر» و «پایان هفته‌ی گمشده» داشت، ابراز کرده بود. ایجی به زبان بی‌زبانی گفته بود که وایلدر خالق این قصه‌ها نبوده، بلکه فقط هدایت کننده‌ی پروژه بوده است. اما حقیقت چیز دیگری بود.

وایلدر می‌دانست چطور سوژه‌های مورد نظرش را با روالی مردم‌پسند به سینماروا عرضه دارد. ما نیز واقع‌بین باشیم. فیلمی را که مردم می‌پسندند، حتما حاوی نکات مثبت بزرگی است. و این را نیز باید پذیرفت که اثر هنری که مردم را راضی می‌کند، به تحقیق و از دیدگاه روحی و معنوی و هنری، برتر از آثاری است که مردم را به سر درد وامی‌دارد.

سرزدن دائمی

فرض این است که وایلدر در آستانهٔ ۸۷ سالگی، وقتی آزادتر از همیشه داشته باشد، اما اضافه کنید به شرکت گاه به گاه او در مجامع سینمایی، سر زدن دائمی‌اش به موزه‌ها و گالری‌های هنری بعلاوه در هر فرصت آزادی، منتقدان معروف سینمایی نشریات مهم مانند نیویورک تایمز و واشینگتن پُست در خانهٔ او را می‌کوبند تا مصاحبه‌ای تازه با او انجام دهند. در مورد بیلی وایلدر شکل‌گیری زندگی‌اش روایات مختلفی آمده است اما بیشتر آنها در یك نکته مشترك‌اند و آن اینکه وی با نام کامل ساموئل وایلدر، در روز ۲۲ ژوئن ۱۹۰۶ در سوشا، شهری در اتریش که امروز در خاك لهستان واقع است، پا به عرصه‌ی هستی نهاد. پدر هتلدار وی می‌خواست که او درس حقوق بخواند و دراین زمینه به تخصص برسد، اما ساموئل جوان و یا بقول امروز ما، بیلی جوان در نیمه‌ی راه از دانشگاه وین کنار کشید و خبرنگار یك روزنامه در پایتخت اتریش شد. در کتاب بیوگرافی که از بیلی وایلدر در دست است، آمده است: او در ایام کار دراین روزنامه، یك بار کار بزرگی را به انجام رساند. این کار، مصاحبه با شخصیت‌هایی چون زیگموند فروید، آلفرد آدلر و ریچارد اشتراوس، جملگی در صبح تا پیش از ظهر یك روز بود! به سال ۱۹۲۶ بود که بیلی جوان از این زندگی نیز احساس نارضایی کرد و وین را ترك گفت و به برلین رفت. وقتی امروز از او در باره‌ی زندگی‌اش در آن شهر طی آن ایام بپرسید، می‌گوید:

جوان بودم و بیهوده دور خودم می‌گشتم. به هتل ایدن که از بزرگترین مسافرخانه‌های شهر بود می‌رفتم و آنجا با دوستانم وقت گذرانی می‌کردم. مدتی هم در این شهر گارسونی می‌کردم! بعلاوه درهمان برلین، در یك روزنامه دیگر نیز مشغول کار شدم و برای اینکه بتوانم اطلاعاتی عالی در سطح شهر جهت نوشتن پیدا کنم، مدتی هم راننده‌ی تاکسی شدم! شاید طی همین گردش‌ها و تلاش برای شناخت روابط موجود در شهرها بود که بیلی وایلدر حس غریبی در کشف رفتارهای فساد آمیز یافت. او سرزمین ناشناخته و روابط مبتنی بر حرص و جستجوی ثروت حتی به قیمت ارتکاب فساد و جنایت را طی همین ایام لمس کرد حتی اگر خود او امروز مایل به گفتن این نکات نباشد. شاید پرداختن به مشاغلی ظاهرا معمولی مانند گارسونی و رانندگی چشم‌های او را به روی بسیاری از حقایق گشوده باشد.

فساد موجود در شهر

روابط عجیبی که بین کاراکترهای فیلمهای «شیفتگی در بعدازظهر» و «آپارتمان» می‌بینیم و جملگی به روشنی از فساد موجود در سلوك شهروندان مناطق مدرن حکایت دارند، مولود اطلاعات و برداشتهای وایلدر طی همان ایام است. کاراکترهای آثار او، گاهی زود به خطا بودن اعمال خود پی می‌برند و نتیجه مثبت پشیمان شدن خود را دریافت می‌دارند. اما در آثار دیگری از او، همانند «خسارت دو برابر»، «سان ست. بولوار» و «آس در حفره»، پشیمانی و تلاش برای پاك شدن دیر از راه می‌رسند و به این سبب، گناهکاران این فیلمها به سزای اعمال خویش می‌رسند و بدین گونه است که شاهد خلق آتفاقاتی تراژیك در پایان این فیلمها هستیم. وایلدر تصریح می‌کند که این اتفاقات، نتیجهٔ محاسبهٔ غلط افراد خلافکار است و اشاره می‌کند که گرد خلاف گشتن، سرانجام محاسبه‌ی غلط را به ارمغان می‌آورد. او در گفتار خود، صراحت لهجه دارد. بنابر این اتهام غیر جدی بودن چندان هم به وایلدر نمی‌چسبد. ذهن یك کاراکتر خلافکار می‌تواند به هر سویی بچرخد. یا به سوی سرزمینهای سیاهی که در فیلم‌های جوزف فون اشتروهایم، دیگر فیلمساز آلمانی مطرح سه دهه‌ی ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ترسیم می‌شود یا به سوی سراب توصیف شده در فیلمهای درخشان «ارنست لوبیچ». منتها خشونت و تندی مفرطی را که در فیلمهای فون اشتروهایم وجود دارد در آثار وایلدر نجوئید. او برای بیان حقایق اجتماعی و واقعیاتی که در زندگی انسانها بچشم می‌آید، ذهن و زبانی کاملا متفاوت دارد. اگر اشتروهایم تراژدی را همان طور که هست ـ و حتی بزرگتر از آنچه هست ـ نشان می‌دهد، در عوض وایلدر با ظرافت طبع و طنازی خاص خودش، با این ایده بازی می‌کند ابعاد سیاهش را قدری به تماشاگر نشان می‌دهد اما هرگز موجب وحشت او نمی‌شود. قصد وایلدر بیان این ایده‌ها در چارچوب قصه‌ای است که اصلش سبك و تفریحی باشد. او در ایام جوانی، بازیگری قهار در شطرنج بوده و چه در این زمینه و چه در موارد دیگر، با شکست و تراژدی نا آشنا نیست. اما مساله این است که حس قوی و قوهٔ تشخیص طنزوی را قادر می‌سازد تاریك‌ترین لحظات زندگی کاراکترهای آثارش را روشنی و زیبایی بخشد و آنگاه در لحظاتی خاص، شادترین اوقات زندگی‌شان را با غمی مقطعی به تاریکی بکشاند تا از این طریق، فساد موجود را به نمایش بگذارد.

یك وجه مشترك

به سال ۱۹۲۹ بود که وایلدر به طور وسیع در سطح بالایی از حرفه‌ی سینما ابراز وجود کرد. او در این تاریخ، با کارگردانان بزرگی چون «رابرت سیودماك» و «ادگار. جی. اولمر» در ساخت فیلمی آلمانی به نام «مردم در روز یکشنبه» مشارکت کرد. می‌دانید فیلمبرداران این اثر چه کسانی بودند؟ نامشان را این گونه برای شما می‌آوریم: «فرد زینه‌مان» و «اوژن شافتان»! زینه‌مان راکه می‌دانیم بعدا به فیلمساز بزرگی بدل شد و آثاری به یادماندنی در سه دهه ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بر جای نهاد. اما در مجموع باید بگوئیم که این فیلمسازان، جملگی یك وجه مشترك داشتند و آن، فرارشان از حکومت نازی در آلمان و رفتن شان به هالیوود در دهه ۱۹۳۰ بود. بیشتر داستان فیلم «مردم در روز یکشنبه»، در پارکی در وانسی ـ واقع در حومهٔ برلین ـ می‌گذشت و با آن که شیوهٔ خاص کار زینه‌مان در مدیریت و هدایت فیلمبرداری این اثر، مستند گونه بود و از سبك نیمه خشك فیلمهای مستند نشات می‌گرفت، اما رابطهٔ اجتماعی و عاطفی که محور قصه بود و تم شیرین و تلخ آن، به درستی فریاد می‌کرد که خط و ربط قصه را تا حد زیادی بیلی وایلدر تعیین کرده است، طی چهارسال بعدی (از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳) وایلدر جوان در تحریر و تدوین فیلمنامه‌ی ۱۰ اثر دیگر آلمانی مشارکت یافت. وایلدر امروز در توصیف این کارها می‌گوید: درست است که من نویسندهٔ سناریوی این فیلمها بودم، اما حقیقت این است که من در سازمان سینمایی موجود، فقط همین نقش را داشتم و نمی‌توانستم از چارچوب کاری یك فیلمنامه نویس خشك دور از صحنه فراتر روم. اصولا راهی به روی من، برای رفتن به سر صحنهٔ فیلمبرداری و حس کردن روند شکل گیری داستان و ایجاد تغییری احتمالی در آن باز نبود. بلافاصله پس از زبانه کشیدن آتش خشم نازیها نسبت به مخالفان‌شان در برلین و سایر شهرهای آلمان، وایلدر عطای کار در این کشور را به لقایش بخشید و به پاریس رفت و آنجا با گرفتن مشاغلی کوتاه مدت در زمینهٔ صنعت فیلمسازی فرانسه، به دشواری به امرار معاش پرداخت. براستی می‌توان زندگی او را در آن روزها، لحظه‌ای و بدون اطمینان به آینده دانست او نمی‌دانست اگر امروز در پاریس، غذایی برای خوردن می‌یابد فردا نیز چنین خواهد بود یا نه.

فیلمی پر ماجرا در پاریس

تنها فیلمی که وایلدر در ایام اقامتش در پاریس، فیلمنامهٔ آن را نوشت و در تیتراژ فیلم نیز منتسب شدن او و فیلمنامه به یکدیگر، مورد اشاره قرار گرفته است، اثری است با نام «موازه گرانینی» محصول سال ۱۹۳۳. این یك فیلم پرماجرا با صحنه‌های تعقیب اتومبیلها است و در آن، «دانیل داریو» هنرپیشه معروف فرانسوی در حالی که فقط ۱۷ سال دارد، بازی می‌کند. کارگردان این فیلم، «الکساندر اس وای» بودو فیلمنامه‌ی آنرا «اس. وای» و وایلدر مشترکا و با این دیدگاه نوشتند که فیلمی تفریحی و تجاری بسازند. معهذا وایلدر در سالهای اخیر، این فیلم را بیهوده با «از نفس افتاده» اثر نیمه کلاسیك «ژان لوك گودار» یکی از پیشقراولان سبك موج نو سینمای اروپا قیاس کرده است. البته حال که صحبت از گودار و سینمای موج نو اروپا است، بد نیست یادآوری کنیم که وایلدر و بسیاری از فیلمسازان پر سابقه و هم عصر وی، طی دو دههٔ گذشته، فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های سینمای آمریکا را بدلیل گرایشهایشان به این نوع سینما و تقلید از نوع فیلمبرداری مرسوم در این سینما و تبعیت از خط کاری «گودار» و «پرسون» و همتاهایشان، مورد انتقاد شدید قرار داده و آنها را مسخره کرده‌اند. بهر روی، وایلدر سرانجام در اواخر سال ۱۹۳۳ به آمریکا رفت و سر از هالیوود در آورد. او برای اینکه اجازه‌ی اقامت در آمریکا را بیابد مجبور شد ابتدا سفری به مکزیك داشته باشد و آنجا اجازهٔ مهاجرت را کسب کند و تجربهٔ حاصل از این اقدام بود که امکان نوشتن

سناریویی با نام «طلوع را نگه دار» برای او و «چارلز براکت» در چند سال بعد فراهم آورد. این سناریو را بعداً وایلدر و براکت به میچل لیسن سپردند و او از روی آن فیلم مطرحی ساخت که البته این قصه‌ی خاص خود را دارد و در سطور بعدی از آن به اختصار یاد خواهیم کرد. مشارکت بیلی وایلدر در نوشتن یك سری فیلمنامه در هالیوود طی سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ مجموعاً حاصل بزرگی را به بار نیاورد و منجر به خلق آثاری فراموش نشدنی همچون «پرستیدنی»، «یك ماجرای هیجان انگیز»، «موزیك جاری است» (هر سه در سال ۱۹۳۴)، «عاشق لاتاری» (۱۹۳۵) و «والتز سرخوش» (۱۹۳۷) شد. با این حال، حتی در این ایام به اصطلاح کم بار، حس طنز پردازی و قوه‌ی خارق العاده‌ی وایلدر در تشریح روابط و عواطف اجتماعی در بعضی قسمت‌های این فیلمها جلب نظر می‌کرد. به عنوان مثال می‌توان به فیلم موزیکال «موزیك جاری است» به کارگردانی «جومی» اشاره داشت. و باز بد نیست بیفزاییم اضافه بر «جان بولز»، «گلوریا سوان سون» نیز در این فیلم بازی داشت. بواقع او ۱۵ سال قبل از کار نزدیك‌تر با وایلدر و پیش از خلق کاراکتر تاریخی «نورما دزموند»، یك بار دیگر قصه‌ای از وایلدر را پیش روی خود دیده و روی خط آن به حرکت در آمده بود.

نه چندان ثروتمند

حالا که صحبت از آن ایام است خالی از لطف نیست اگر بگوییم وایلدر جوان و نه چندان ثروتمند، برای این که مخارج اقامتش در هالیوود گران قیمت را کاهش دهد، مدتی خانه‌ای بسیار کوچك را با شراکت «پیتر لوری» دیگر هنرپیشه معروف آلمانی مهاجر به آمریکا و بازیگر فیلمهای کلاسیك مانند «ام» و «شایلن مالت» اجاره کرده بود. «موزیك جاری است» برغم قصهٔ جالب وایلدر، عموماً فیلم درخشانی نیست و فقط می‌توان آن را با کلمهٔ «متوسط» توصیف کرد و از نقاط مثبت معدود آن، چند آواز و ترانه‌ی زیبای تصنیف «جروم کرن» و «اسکار همرشتاین» است. با این وجود، یك تغییر تکان دهندهٔ جالب توسط وایلدر در داستانی کلیشه شده در هالیوود، طی این قصه داده شده است، ماجرا بطور خلاصه از این قرار است که زن جوانی که صاحب مهارت در نمایش‌های هنری و موزیکال است از شهرستان به مرکز کشور می‌آید و سعی می‌کند نقش ستارهٔ اول یك نمایش بزرگ را بدست آورد. اما در رسیدن به این هدف موفق نمی‌شود و مجبور می‌شود به شهر کوچکش و به نزد مرد محبوب سابقش که هنوز در این شهر، انتظار او را می‌کشند، باز گردد. این اتفاقی بود دقیقاً خلاف کلیشهٔ سینمایی آن روز و امروز هالیوود و بخصوص در تضاد مستقیم با سوژهٔ فیلم معروف و پر فروش «خیابان چهل و دوم» (۱۹۳۳) «بازبی برکلی»، در «خیابان چهل و دوم»، «رابی کیلر» نقش دختری را بازی می‌کند که بر خلاف انتظارات، عهده‌دار نقش اول یك نمایش موزیکال می‌شود و به موفقیت می‌رسد، اما حتی در «موزیك جاری است» وایلدر بر خلاف قصهٔ فیلم «لیلی مارس معرفی می‌شود» (محصول ۱۹۴۳ و به کارگردانی نورمن تاروگ)، شانس مجددی هم به کاراکتر اول قصه نمی‌دهد. یعنی این کاراکتر پس از ناکامی مجبور است به شهر کوچك خود باز گردد و چنین نیز می‌کند. حال آنکه در «لیلی مارس معرفی می‌شود»، کاراکتر اول که نقش آنرا جودی گارلند بازی می‌کند پس از ناکامی اولیه، آن قدر تلاش می‌کند که دفعه بعد موفق می‌شود.

عدم موفقیت قطعی

کاراکتر مورد بحث در فیلم «موزیك جاری است»، «جون لانگ» نام دارد و عدم موفقیت او با قلم وایلدر قطعی است. او در قصهٔ وایلدر، هیچ استعدادی ندارد و حتی سایر کاراکترهای بارز قصه این حقیقت را به طور مستقیم به او می‌گویند. همین احساسات نابی که از گرایش وایلدر به نکات ضد کلیشه و خلق رخدادهای تازه ناشی می‌شود، یك فیلم متوسط را به زندگی و نشاط تازه‌ای ـ ولو موقتی ـ می‌رساند و نقش مهمی در متمایز شدن این فیلمساز از سایر کارگردانان دارد و همچنین سهمی بسزا از موفقیت وی را باید با همین نکات مرتبط دانست. امروز به زمانی رسیده ایم که می‌توانیم تشخیص دهیم هر فیلمی به شکلی در ارتباط با سوژهٔ بعضی فیلمهای دیگر و در باره‌ی آثار دیگر سینمایی است و این ارتباط، به همان اندازهٔ پیوند فیلم با رخدادهای زندگی است. این که درسالهای اخیر، پیوسته بر کار وسیع و طولانی بیلی وایلدر، ارج نهاده شده است، نتیجهٔ مرور دوبارهٔ پدیدهٔ سینما توسط کارشناسان و تکرار مداوم تم‌های سینمایی گذشته در کارهای جدید است. بهر حال باز به گذشته رجعت می‌کنیم تا تاریخچهٔ کار وایلدر را برایتان ذکر کنیم. کار وایلدر زمانی به تکامل رسید که کمپانی پارامونت او را با «چارلز براکت» همراه و همسو کرد و از آنها یك تیم فیلمسازی موفق بوجود آورد. چارلز براکت (متولد ۱۸۹۲ و متوفی به سال ۱۹۶۹) از وایلدر ۱۴ سال مسن‌تر بود و به سال ۱۹۱۷ از کالج «ویلیامز» فارغ‌التحصیل شده و ۵ سال بعد مدرك فارغ‌التحصیلی‌اش را از دانشگاه حقوق هاروارد نیز گرفته بود. او یك داستان نویس مبرز هم بود و از جمله رمان‌هایش می‌توان به «پایان هفته»، «آخرین سستی» و «کاملاً محاصره شده» اشاره کرد. او برای مطبوعات نیز مطلب می‌نوشت و از اوایل دهه ۱۹۲۰ شروع به فروختن قصه و سوژه برای فیلمنامه به کمپانی‌های هالیوود کرد. اگر بخواهیم خلاصه کنیم باید بگوئیم براکت یك سخندان و متخصص ادبیات و داستان بود که از پشتوانهٔ روابط و حمایت خوبی نیز در مجامع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی بهره می‌برد. «جورج آبوت» یکی از سران کمپانی پارامونت، براکت را به سال ۱۹۳۲ به استخدام این کمپانی درآورد اما او نیز در اوایل کارش مانند وایلدر اعتبار بزرگی کسب نکرد و بیش از آنکه شهرتش را اضافه کند، فقط حك شدن نامش را در میان تیتراژ یك سری فیلم متوسط و ضعیف زیادتر کرد. از این فیلمها، می‌توان «عشق فردا» (۱۹۲۴) «کار ریسك آمیز» (۱۹۲۶)، «پاشنه‌های برخاسته» (۱۹۲۹)، «مادام واردشوید»، «آخرین ایستگاه» و «بدون افسوس» (هر سه ۱۹۳۵)، «دام زنانه» (۱۹۳۶) و «پرنسس جنگل» و «پیکارلی جیم» (۱۹۳۷) را مثال آورد. اما همین دو قصه نویس و سوژه پرداز ظاهراً متوسط، وقتی دست بدست هم دادند، یکی از موفق‌ترین تیم‌های فیلمسازی تاریخ هالیوود و همچنین شماری از بهترین آثار سینمایی تمام ادوار را خلق کردند. این دو در مجموع، روی ۱۳ فیلم با هم کار کردند. و مدت چندانی از این همکاری نگذشت که بر اثر موفقیت شگرف کارشان، وایلدر نقش کارگردان و براکت نقش تهیه کنندهٔ فیلمها را به عهده گرفتند.

صاحب نفوذ

پس از جدایی حرفه‌ای آنها که بعد از تکمیل و ارائه فیلم «سان ست و بولوار» درسال ۱۹۵۰ رخ داد، وایلدر حتی به کار تهیه کنندگی فیلم‌ها نیز پرداخت، اما براکت هیچگاه دست به حرفه‌ی کارگردانی نزد. آنها که از نزدیك دستی بر آتش داشتند، می‌گفتند که براکت فردی بسیار فکور و معتدل بود که نفوذ زیادی بر وایلدر استاد اما احساساتی و تند داشت. این را نیز ناگفته نگذاریم که وایلدر و براکت در سال ۱۹۴۴ نیز موقتاً از یکدیگر جدا شده بودند، در این سال بود که وایلدر با ریمون چندلر رمان نویس توانا بر روی قصهٔ فیلم «خسارت دو برابر» کار کرد و فیلمی را با این نام ساخت که چنانکه پیشتر گفتیم از کلاسیك‌های تاریخ سینما است. این را نیز بیفزاییم که رمان «جیمز.ام.کین» کتاب خوبی است، اما وایلدر و «چندلر» فیلمنامه درخشانی از روی آن نوشتند. در همان زمان، براکت به کار تهیه قصهٔ فیلم «دعوت نشده» پرداخت. این فیلم که داستانی مربوط به اشباح و در ارتباط با قوای مابعدالطبیعه دارد، در قیاس با طبیعت تند و حمله‌ور «خسارت دوبرابر» ملایم‌تر است و کارگردانی آن را «لوئیس آلن» انجام داد. بازیگران این فیلم، «گیل راسل» و «ری میلاند» (پیش از ورودش به پروژه‌ی بعدی وایلدر، یعنی «پایان هفتهٔ گمشده») بودند. موزیك تم «دعوت نشده» را «ویکتور یانگ» نوشت که شنونده‌ها را سحر می‌کرد و موزیك «خسارت دو برابر» را «میکلوسن روژا» تهیه کرد که بارقه‌های فاجعه‌ی توصیف شده در فیلم از آن می‌بارید.

خاطراتی بسیار کوتاه

امروز وقتی از بیلی وایلدر راجع به چارلز براکت می‌پرسیم، او فقط با آوردن تکیه کلام‌های خاص خودش و براکت، از وی به اختصار یاد می‌کند. او خاطراتی بسیار کوتاه را از مهربان حالی و جهت گیری‌های مساعد اجتماعی براکت نقل می‌کند. در مجموع، او از صحبت زیاد در بارهٔ براکت به دلایلی احتراز می‌ورزد اما این جای تعجبی ندارد، چون طی تمام این سالها، هر گاه صحبت براکت و دیگر دستیار او، یعنی «ای. ا. ال. دایاموند» به میان آمده است، وایلدر سعی کرده است کمترین میزان حرف را به زبان آورد. دایاموند متولد رومانی بود، اما در دانشگاه کلمبیای آمریکا درس خوانده و در نمایشهای موزیکال جك کارسون و دنیس مورگان کسب تجربه کرده بود. او با وایلدر روی فیلمنامهٔ این آثار کار کرد: «شیفتگی در بعد از ظهر»، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند»، «آپارتمان»، «یك. دو. سه» (۱۹۶۱)، «ایرما، لادوبس» (۱۹۶۳)، «آشپز بخت» (۱۹۶۶)، «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» (۱۹۷۰)، «آوانتی» (۱۹۷۲)،

«صفحه‌ی اول» (۱۹۷۴)، «فدورا»، (۱۹۷۸) و «بادی. بادی» (۱۹۸۱). در واقع، تعداد فیلمهایی که وایلدر بدون همکاری با دایاموند یا براکت ساخته است از عدد ۷ فراتر نمی‌رود. و اگر براکت را همراه همیشگی وی در نیمهٔ اول زمان کاراو بدانیم، دایاموند را همراه همیشگی او در ۲۵ سال آخر کارش می‌یابیم. امروز که کار فیلمسازی وایلدر به پایان رسیده است و او ناظر تلاش دیگران است، در باره‌ی او چه می‌توان گفت؟ به صراحت شاید هیچ چیز، اما می‌توان تخمین زد که او هیچگاه آن قدر که باید خوش رفتار و خوب نبود و بر عکس، آن قدرها هم که خود وانمود می‌کرد، بد نبود. او هیچگاه خود را یك هنرمند با رسالت معرفی نکرد و پشت میز خطابه نایستاد و در مورد بسط یافتن فرهنگ توسط فیلمهایش داد سخن نداد، اما در نقطه مقابل، وایلدر هرگز یك آدم خشك بی مبالات و دوری جوینده از فرهنگ و سنت‌ها نبود. سئوال از وایلدر فراوان است و شاید بتوان به چند تا از آنها، این گونه اشاره کرد: آن قسمت از فیلم «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» که وایلدر به سال ۱۹۷۰ ساخت و کمپانی تهیه کننده‌ی آن، از نوار خارج ساخت، اکنون کجا است و آیا در دسترس هست یا خیر؟

در صورت امکان

وایلدر می‌گوید: بله این قسمت هنوز موجود است و از میان نرفته است، اما در اختیار تهیه کننده‌های فیلم، یعنی برادران «میریسن» است و آنها باید اجازه دهند تا بعداً در صورت امکان به نوارهای ویدیویی این فیلم اضافه شود. آنگاه سئوال محبوب همه مطرح می‌شود و آن بدین مضمون است: همه می‌دانند که وایلدر به هنگام تهیهٔ «خسارت دو برابر» به سال ۱۹۴۴، یك سکانس تکان دهنده نیز گرفت که می‌بایست به عنوان بخش انتخابی فیلم به کار می‌رفت اما او به هنگام بازبینی و ادیت، این سکانس را کنار نهاد. در این سکانس حذف شده، کاراکتر والترنف که فرد مك مورای نقش‌اش را بازی می‌کند، بر روی صندلی الکتریکی نشسته و در انتظار مجازات جنایت خود است و از همان جا برای آخرین بار نگاه در نگاه همکار با هوش خود «بارتون کیز» ـ با بازی «ادوارد جی رابینسون» ـ می‌اندازد. والتر نف با همکاری با کاراکتر «باربارا استان ویك»، همسر وی را به قتل رسانده و با وانمود کردن مرگ او به عنوان یك حادثه، می‌خواهد خسارت سنگینی از شرکت بیمه‌ای که خود کارمند آن است، بگیرد اما دستش رو می‌شود. وایلدر در بارهٔ حذف این سکانس می‌گوید: پایانی که برای این فیلم در نظر گرفتیم و در نسخه‌های فعلی موجود است، بهتر از آن سکانس حذف شده است. بخصوص تکیه‌ای که ما روی آتش زدن سیگار دو کاراکتر اصلی داریم. وقتی دیدم بخش موجود این همه تاثیر گذار است، سکانس مربوط به صندلی الکتریکی را کنار گذاشتم.

روی نوار

در بخش پایانی فعلی این فیلم، والترنف پس از لو رفتن، تمام ماجرا را روی نوار، ضبط کرده و به اطلاع بارتون کیز می‌رساند. نوار هنوز پایان نیافته است که کیز از راه می‌رسد. نف سعی می‌کند با این که گلوله‌ای در بدن دارد و به شدت بد حال است محل را ترك کند، اما نمی‌تواند. بارتون کیز بالای سر او آمده و با مکالمه‌ای کوتاه مابین این دو، فیلم به پایان می‌رسد. پس از «خسارت دو برابر»، صحبت «سان ست. بولوار» با وایلدر مطرح می‌شود و او می‌گوید: این ایرش فون اشتروهایم بود که به من پیشنهاد کرد که تمام نامه‌های پست شده برای «نورما دزموند» حقیقی (برای هنرپیشه مطرحی با همین نام در دهه ۱۹۲۰ به بازی در سینما اشتغال داشته است) را به منزل وی بفرستیم تا او مطمئن شود که هنوز طرفداران فراوانی دارد و رضایت دهد که در فیلم بازی کند که البته او راضی نشد. اما بعضی دیگر از پیشنهادهای فون اشتروهایم برای فیلم «سان ست بولوار» مسخره و غیر قابل اجرا بود، مثلاً او اصرار داشت که ما به کاراکتر نورما دزموند، لنگ زدن پایش را نیز بیفزاییم و بعدا برای اینکه به ما نشان دهد که این کاراکتر دقیقا چگونه باید لنگ بزند خودش در سر صحنه به حرکت در می‌آمد و آنقدر این کار را کند انجام می‌داد که یك روز کاری ما را از بین می‌برد! صحبت کردن راجع به مریلین مونرو و همفری بوگارت نزد بیلی وایلدر کار درستی نیست چون همه می‌دانند این دو هنرپیشه‌های محبوب او نیستند و او به دلایلی مختلف از آنها خوشش نمی‌آمد و اگر در چند مورد با آنها کار کرد، به دلیل نیازهای وقت و توصیه‌ی استودیوها بود.

لطفی خاص

یکی دیگر از کسانی که وایلدر از او دل خوشی ندارد و بواقع می‌توان گفت به شدت از او دلخور است «میچل لیسن» کارگردان دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ است. این لیسن بود که سه فیلمنامه‌ی نوشته‌ی وایلدر و براکت با اسامی «نیمه شب» (۱۹۳۹)، «برخیز» (۱۹۴۰) و «طلوع را نگه‌دار» (۱۹۴۱) به فیلم برگرداند. این روزها تماشای این سه اثر لطف خاصی دارد و هر سه هم بسیار خوب ساخته شده اند هر چند وایلدر پیر اصلا چنین نظری ندارد. در «نیمه شب»، نوع کارگردانی قصه‌ای که وایلدر و براکت نوشته‌اند درخشان به نظر می‌رسد و دیالوگ به شکل تابناکی توسط هنرپیشه‌های توانای فیلم، «کلودت کولبرت»، «جان باری مور»، «مری آستور»، «فرانسیس لدرر»، «رکس اومالی» و «دان آمیچی» خوانده می‌شود. اما به محض اینکه نام میچل لیسن را نزد وایلدر بیاوریم، او به شدت ترش می‌کند و با خشم می‌گوید: او (لیسن) اصلاً کارگردان نبود بلکه مانند «ویتسنت مینه لی»، فقط یك دکوراتور صحنه بود! او هیچگاه از حقانیت سناریو و صحت آن دفاع نمی‌کرد و برعکس اجازه می‌داد هر کسی از راه می‌رسد در سناریو دست ببرد، او آن قدر ناتوان بود که هنرپیشه‌ها و مقامات استودیوها از سر و کولش بالا می‌رفتند.

حادثه‌ای تاریخی

در این زمینه باید حادثه‌ای تاریخی را برای خوانندگان نقل کنیم بلکه از این طریق ریشه‌ی نارضایی شدید وایلدر نسبت به لیسن روشن شود این نارضایی، بیشتر از نوع برخورد لیسن با هنرپیشه‌ی اول فیلم «طلوع را نگه‌دار»، یعنی «شارل بوایه» نشات می‌گیرد. وایلدر و براکت در سناریو این فیلم، سکانسی را قرار داده بودند که طی آن، کاراکتر شارل بوایه باید در هتل مخروبهٔ محل اقامتش در مکزیك، از فرط ناراحتی و نا امیدی با سوسکی که در حال بالا رفتن از دیوار بود، حرف بزند. وایلدر کاراکتری را که بوایه باید آن را بازی می‌کرد، براساس رخدادهای زندگی خودش و از دیدگاه یك مهاجر سرگردان دهه ۱۹۳۰ (باز خودش) نوشته بود. شارل بوایه در آن روزها در اوج قدرت خود بسر می‌برد و یکی از ستاره‌های زمان بود و این را که طی یك فیلم، با یك سوسك طرف صحبت شود دون شان خود می‌دانست! بنابراین با میچل لیسن در این باره صحبت کرد و لیسن رضایت داد که این صحنه بکلی از فیلم حذف شود! این روزها، کسانی که «طلوع را نگه‌دار» را می‌بینند بر این اعتقادند که حذف این سکانس، کار درستی بوده است و نبود آن بیشتر به فیلم بهره رسانده است تا بودن احتمالی آن اما در هر حال، وایلدر کسی نبود که این خطاها را به کسی ببخشاید. یك سال بعد، وقتی فیلم «سرگرد و زیردست» وایلدر عرضه شد سکانسی خاص در آن به چشم می‌آید در این سکانس که در یك ایستگاه بزرگ مترو می‌گذرد، یك بچهٔ رهگذر از مادرش می‌خواهد که از بساط روزنامه فروشی، نشریه‌ای را برای او بخرد، روی جلد نشریه‌ی مورد بحث، تیتر بزرگی با این مضمون جلب نظر می‌کرد: چرا شارل بوایه این همه از زنان و از حقیقت متنفر است؟! به این ترتیب مشخص شد که وایلدر صاحب نفوذی قابل توجه در هالیوود شده است و می‌تواند جواب کسانی را که نمی‌پسندد در فیلمهایش بدهد و این نیز مشخص شد که شوخی‌های داخل جامعه هالیوود، ابعادی وسیع‌تر یافته و به روشنی به صحنه‌ی فیلمها نیز کشیده شده است. نکتهٔ دیگر در باره‌ی وایلدر این است که او مادر و بعضی دیگر از اعضای خانواده‌اش را در کشتاری که نازیها طی زمان جنگ جهانی دوم براه انداختند از دست داد. اما عجیب آنکه او هیچگاه کینه‌ی حاصله را وسیلهٔ کوبیدن کاراکترهای آلمانی در آثار خود نساخت و اصولا هیچگاه به مسالهٔ فاجعه آفرینی آلمانی‌ها در فیلمهایش، اشاره‌ای وسیع نکرد. در نقطهٔ مقابل، وایلدر در بعضی آثارش، شخصیتهای آلمانی زمان جنگ یا پس از آن را با وقار و به شکلی گرم توصیف کرده است. در فیلم «۵ متر تا قاهره»ی «وایلدر» کاراکتر ژنرال رومل و دستیار او ـ با بازی «اریش فون اشتروهایم» و «پیتر وان ریك» و همچنین در فیلم «یك رابطه‌ی خارجی»، کاراکتر آواز خوانی با نام «لورلی» با بازی «مارلین دیتریسن» طوری ترسیم شده‌اند که بیننده اصلا نسبت به آنها احساس غضب نمی‌کند و فقط رخدادها را می‌نگرد.

زبان سینمایی

نمی‌توان تصور کرد که وایلدر پروژه‌هایی را که منجر به ساخت آثاری چون «خاطرات آن فرانك» و «محاکمه در نورنبرگ» شدند و جنایات نازیها را بدرستی افشا کردند در دست گیرد، چرا که اصولا او فیلمساز این سبك آثار نبود و زبان سینمایی او برای توصیف این گونه حکایت‌ها مناسبت نداشت. تردیدی نداریم که وایلدر یك فیلمساز شوخ طبع و نکته پرداز است و طنز اجتماعی و منطق مبتنی بر حقایق خنده‌دار را تا حد افراط دنبال می‌کند اما عموما فردی

تبلیغات چی نیست. و اگر یك تم تکراری در فیلمهای او در زمان بعد از جنگ جهانی دوم وجود داشته باشد، راجع به افراد فرصت طلبی است که خود را به سرعت به هر شکلی درمی‌آورند تا از آب گل آلود ماهی بگیرند. البته فراموش نباید کرد که در حرف‌های دریغ‌آمیز و توام با افسوس کاراکترهای خطاکار، اما پشیمان شده او در فیلمهایی از وی همچون «خسارت دو برابر» «سان ست بولوار»، «اس در حفره»، «آپارتمان»، «استالاگ ۱۷»، «شیفتگی در بعد از ظهر»، «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» و حتی در «فدورا» وقوع فجایعی که شاید دست کمی از وقایع وحشتناك زمان جنگ جهانی نداشته باشد، حس شود، در مورد وایلدر، نقل و توصیف هوشمندانه‌ای وجود دارد و آن اینکه، او همچون «ارنست لوبیچ» فیلمهایی ساخته است که فاصله دهشتناك مابین وحشت و لطف را پر کرده است. بعبارت دیگر آثار وایلدر ترسی بسیار کم را در پس زمینهٔ خود دارد و کاراکترها، در دنیایی پرغصه، اما شیرین، پیوسته از ترس می‌گریزند. از طرف دیگر هر قصه و فیلمی که بیلی وایلدر طی این سالهای دراز نوشته و ساخته است، به گونه‌ای تلاش برای ترسیم دشواری احساسات افرادی است که باید به محیط‌هایی تازه خو بگیرند و همچون خود او مهاجر باشند و هرگز در یك جا رحل اقامت طولانی نیفکنند. صداقتی که او در بیان و ترسیم عقایدش دارد، به اضافه‌ی مهارت [illegible]ش در فیلمسازی، سبب شکل‌گیری هنر واقعی وی شده است. و در این میان باید حتماً و حتماً به هوش و ذوق و ذکاوت و طنزگرایی او اشاره داشت که خط و ربط اصلی اکثر کارهای وی را تشکیل می‌دهد، او می‌گوید که از این که صاحب خط فکری ثابتی در فیلمسازی شده و آنرا شیوه‌ای ثابت برای کارهایش قرار داده باشد، بیم دارد. اما این اتفاقات شاید رخ داده باشد. و وایلدر اصولا از اینکه شیوه و نما، حرف اول او باشد وقصه در درجه دوم و یا آخر کار قرار گیرد، خوشش نمی‌آید. به همین سبب است که او کارگردانان معروفی همچون «مینه‌لی» و «لیسن» را بیشتر اسیر و مرید دکور و نمای صحنه می‌داند و نه فیلمسازان و قصه‌پردازانی واقعی، به گفته‌ی وایلدر، این دو کارگردان و همتاهای آنها، اعتقاد دارند که «محتوا» را می‌شود توسط «فرم» و «شیوه کار» به بیننده نشان داد و به روایتی، فرم و نمای کار مهمتر از غنا و حقیقت وجودی آن است. نمی‌دانیم براستی مینه‌لی و لیسن این گونه می‌اندیشیدند یا نه؟ اما اینرا می‌دانیم که حتی علاقه‌ای قابل توجه به ساختن نما و تجسم کامل کاراکترها در وجود خود وایلدر هم بوده است. چنان که روایت می‌کنند، او در آغاز قصد داشت برای ایفای نقش کاراکتر مدیر رستوران در فیلم «ایرما لادوس»، از «چارلز لافتون» بهره جوید و او را طوری گریم و تزئین و ترسیم کند که فقط در اپراهای بزرگ نمونه‌ی آن به چشم آمده است. گروهی از صاحب نظران می‌گویند که وجود گرایش‌هایی این چنین در وایلدر، او را در مقاطعی الهام گیرنده از «ماکس اندلس» فیلمساز بزرگ دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ جلوه داده است، اما به هرحال هر گرایشی که در این زمینه در او وجود داشته است، چندان فرصت ابراز وجود نیافت، چون برخلاف آنچه وایلدر می‌اندیشید، چارلز لافتون پیش از شروع فیلمبرداری «ایرما. لادوس» جان به جان آفرین تسلیم کرد و این فیلمساز هم «لوجاکوبی» را برای ایفای نقشی که ابعادش تا حدی کوچك‌تر شد ـ اما هنوز نقشی کلیدی در فیلم است ـ برگزید.

مؤثرترین سکانس ها

در بهار سال ۱۹۹۲ هیچکس نمی‌خواهد ادعا کند که تمام فیلمهای وایلدر بسیار خوب است و هیچ نقصی ندارد. شاید «یك. دو.سه» و «والتز امپراتور» چندان خوب نباشند، اما شك نکنید که در «ایرما.لادوس»، «آپارتمان»، «بعضی ها داغش را دوست دارند»، «درد هفت ساله»، «خسارت دو برابر»، «پایان هفته‌ی گمشده» و «آوانتی»، شماری از حساب شده‌ترین و مؤثرترین سکانس‌های نیمه کمدی و اجتماعی و عاطفی تمام تاریخ سینما را خواهید یافت. حتی در «آس درحفره» که برخی منتقدان آن را رد کرده‌اند، صحنه‌هایی تماشایی را پیدا خواهید کرد. موضوع مهم، تداوم وایلدر در ساخت و ارائهٔ آثار برتر است. بسیاری از فیلمسازان، طی مدت زمانی طولانی فقط یك و یا حداکثر دو فیلم خوب ساخته‌اند و ۱۰ یا ۲۰ اثر دیگرشان ضعیف است و از قلوب همه دور مانده است. اما وایلدر طی ۶ دهه کار در سینما، بیش از ۱۰ فیلم بسیار خوب و بیش از ۱۰ فیلم خوب ساخته است و هرگز قدمی پس ننهاده است و استعدادش رو به پایان نرفته است. هر گاه او یك فیلم عالی به بازار عرضه می‌کرد، تلاشش در مرتبه‌ی بعد مصروف ساختن فیلمی به همان اندازه قوی می‌شد و این تلاش در بیشتر اوقات با موفقیت توام می‌شد. یکی از هنرپیشه‌های محبوب وایلدر در دوره‌ی دوم کارش ـ که از ۱۹۵۹ به بعد آغاز شد ـ «جك لمون» بود که در بیش از ۸ فیلم او شرکت جست. وایلدر یك تیم بسیار تماشایی، متشکل از او و «والتر ماتائو» استاد ارائه‌ی طنز سیاه و خشك ساخت و ترکیب این دو را با کارآیی شگفت انگیزی در «صفحه‌ی اول» و «بادی، بادی، بادی» ارائه داد. «بادی، بادی» که کار آخر وایلدر است و در سال ۱۹۸۱ عرضه شد، قصه‌ی قرار گرفتن کاراکترهای بسیار متضاد «جك لمون» و «والتر ماتائو» در کنار یکدیگر است. مانند دفعات قبلی، کاراکتر والتر ماتائو هوشیار و عاقل و متین است، اما کاراکتر جك لمون سر به هوا و دیوانه مسلك. ماتائو را استخدام کرده‌اند تا یك مقام سیاسی را در شهری کوچك ترور کند و او به هتلی گام می‌گذارد که مسافر اتاق کناری‌اش، کاراکتر جك لمون است. و این کاراکتر، کسی است که با همسر خود متارکه کرده و می‌خواهد خودکشی کند.

وظایفی خاص

برخورد و تقابل این دو که هر کدام وظایف خاصی را برای خود تعیین کرده‌اند شیرینی خاصی به فیلم می‌بخشد و ماجرای آنها را به آنجا می‌کشاند که سرانجام کاراکتر بی‌تعادل لمون به جای ماتائو، دست به ترور شخصیت سیاسی می‌زند، مقابلهٔ جك لمون و والتر ماتائو در فیلم «صفحه‌ی اول» (۱۹۷۴) نیز تماشایی بود و این داستانی بسیار بسیار جذاب بود که براساس نمایشنامه معروفی از «بن هکت» ساخته شد. نسخهٔ سینمایی اولی که از روی این نمایشنامه عرضه شد به سال ۱۹۴۰ و به کارگردانی هوارد هاکز و با بازی «کاری گرانت» و «روزالینه راسل» بود. تغییری که وایلدر در آن فراهم آورد این بود که کاراکتر «هیلدی جانسون» را از زن فیلم اول (با بازی روزالینه راسل) به یك مرد (جك لمون) بدل کرد. به هرحال اصل قصه به جای خود باقی است و همچنان سردبیر یك روزنامه و بهترین کارمندش با یکدیگر مجادله دارند. سردبیر می‌خواهد بهترین کارمندش را که قصد ازدواج با دختری آوازخوان ـ با بازی سوزان ساراندون ـ دارد از این کار منع کند و او را در روزنامهٔ خود نگه دارد و هیلدی جانسون برخلاف میلش وارد کار تهیهٔ گزارش از مراسم اعدام یك فرد متهم به جنایت می‌شود. نتیجه آن می‌شود که جانسون در روز و ساعت مقرر با نامزدش راهی شهری دیگر نمی‌شود و با کمك سردبیر به حل معضل این متهم و ارائه‌ی گزارش داغ در روزنامه همت می‌گمارد.

آدم خیالی

«ایرما، لادوس» نیز جنایتی را در بطن خود دارد اما جنایتی که هرگز رخ نداده است. کاراکتر جك لمون، دل به گرو عشق زنی ـ با بازی شرلی مك‌لین ـ می‌سپارد که صاحب شغلی رقت‌انگیز در مناطق جنوبی شهر پاریس است. برای به دست آوردن دل این زن، خود را به صورت یك ثروتمند بریتانیایی درمی‌آورد و همواره با این هیات و سیما به او سر می‌زند و آنقدر با این چهره در اینجا و آنجا آفتابی می‌شود که وقتی لباسهای این آدم خیالی را به دریا می‌اندازد، پلیس گمان می‌برد که او آن فرد بریتانیایی پولدار را کشته است و وی را زندانی می‌کند. طنز گزنده و ویژه‌ی وایلدر در این فیلم غوغا می‌کند و او در داخل استودیویی کوچك، پاریسی می‌سازد که تماشاگران سینما اکنون سه دهه است به آن دل باخته‌اند. «آپارتمان» که باز هم جك لمون و شرلی مك‌لین را کنار هم قرار می‌دهد داستان علاقمند شدن کارمند جوان یك شرکت تجاری به زنی است که مسئول آسانسور این شرکت است. اما این قصه‌ی اصلی، زمینه‌ای وسیع برای وایلدر است تا تمام شوخی‌های مبتنی بر حقیقت خود را دربارهٔ گرایش‌های ناسالم زندگی شهری عرضه دارد. همه و همه، خط فکری خاص وایلدر را تعقیب می‌کنند، او فیلمسازی بسیار ظریف‌بین و صاحب ایده‌هایی بسیار مردم‌پسند و لاجرم مبتنی بر حقیقت ـ در مورد مسایل اجتماعی است و حتی لحظه‌ای طی فیلم‌هایش در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ از بیان پیوسته‌ی این ایده‌ها غفلت نورزیده است.

جهان سینما، بزرگان خود را به آرامی کشف می‌کند و امروز به تدریج بر بیشتر کارشناسان، این حقیقت هویدا شده است که وایلدر بی‌شك یکی از ۱۰ فیلمساز اول تاریخ است و نام او در کنار بزرگانی همچون هوارد هاکز، جان موزد، ویلیام وایلر و فرانك کاپرا قرار می‌گیرد. شاید برای سینماروهای نوجوان امروز غرب، دیدن فیلمهای سراسر هجو مبتنی بر «اکشن» و یا موجودات خیالی سایر سیارات و یا داستانهای مابعدالطبیعه و روح و شبح و قصه‌های ترسناك جذاب‌تر به نظر آید، اما به آرامی آنها نیز صاحب این بینش خواهند شد که مانند پدران و مادران خود، فقط تماشاگر طنز قوی اجتماعی بیلی وایلدر شوند.