آلمانها از نگاه فرانسویان

نوشتهٔ رنه پردال

سیمای آلمانها در سینمای فرانسه اغلب به صورت پیچیده و هوشمندانه‌ای ترسیم شده است، هرچند که گاه در اشکال کلیشه‌ای ظاهر شده است.

در سینمای فرانسه از فیلمی چون *آلمان سال صفر* (۱۹۴۷)، که در آن روبرتو روسلینی، کارگردان ایتالیایی، ویرانه‌های مادی و معنوی آلمان پس از جنگ را تصویر می‌کند، اثری نیست. یا فیلمی قابل قیاس با *در غرب خبری نیست* (۱۹۳۰)، به کارگردانی لویس مایلستون آمریکایی که اقتباسی از رمان اریش ماریا رمارک دربارهٔ زندگی در سنگرهای آلمان در جنگ اول جهانی بود، وجود ندارد، و یقیناً کاری شبیه به *روباه صحرا* (۱۹۵۱) فیلمی به کارگردانی فیلمساز آمریکایی هنری هاتاوی که می‌کوشد آبروی فیلد مارشال رومل را حفظ کند در سینمای فرانسه به چشم نمی‌خورد.

فیلمسازان فرانسوی به راحتی نمی‌توانند پا توی کفش غریبه بگذارند، به خصوص وقتی که غریبه آلمانی باشد. به همین ترتیب، در فیلمهای فرانسوی تقریباً همیشه نقش آلمانها را بازیگرانی با اصل و نسب آلمانی به عهده می‌گیرند نه بازیگران فرانسوی. در حالی که جیمز میسون، بازیگر انگلیسی، در *روباه صحرا* نقش رومل را به عهده داشت، در فیلمهای فرانسوی *یکشنبه‌های ویل داوری* (سرژ بورگینون، ۱۹۶۳) و *فرانسیسکن بورژ* (کلود اوتان لارا، ۱۹۶۸) هاردی کروگر در نقش آلمانیها بازی می‌کرد. از چهرهٔ دسیسه‌گر و غلط‌انداز کورت یورگنس در فیلمهای جنایی و مهیج متعددی که در فرانسه ساخته شده مدام استفاده شده است؛ پس‌هان در فیلم *برج اسد* (اریک رومر، ۱۹۵۹) نقش موسیقیدان آلمانی را که در تابستان پاریس به گدایی ولگرد مبدل شد به عهده داشت؛ و گرت فروبه اغلب نقش آلمانی چاق و بی‌عاطفه‌ای را به عهده می‌گرفت.

اریش فون اشتروهایم با بازی در نقش سربازان شریف و سخاوتمند در *توهم بزرگ* (ژان رنوار، ۱۹۳۷) و *ماکائو، جهنم بازی* (ژان دلانوا، ۱۹۳۹) و در نقش غیرنظامیانی که توسط نازیها از آلمان رانده شده‌اند در فیلمهایی چون *ناپدید شدگان سن آزیل* (کریستیان ژاک، ۱۹۳۸) و *دام* (رابرت سیوداک، ۱۹۳۹)، پروندهٔ سینمایی خاصی دارد.

نازیها، شر مجسم

در فیلمهای جاسوسی فرانسوی، که در دههٔ ۱۹۳۰ ساخته شد، اغلب زمان وقوع رویدادها از چارچوب تاریخی و

صحنه‌ای از فیلم *یکشنبه‌های ویل داوری* به کارگردانی سرژ بورگینون (۱۹۶۳) که روایتی است از دوستی میان یک خلبان پیشین ارتش آلمان (هاردی کروگر) و یک دختر نه سالهٔ فرانسوی (باتریسیا گزی).

فیلم *ژول و ژیم* فرانسوا تروفو (۱۹۶۲) بازگویی داستان دو دوست، یک اتریشی (اوسکار ورنر، سمت راست) و یک فرانسوی (هانری سر)

زمانی خاص بیرون است و با دشمنان عموماً با احترامی بزرگوارانه برخورد می‌کنند (ادارهٔ دوم، پیر بیلون، ۱۹۳۵؛ گرگها به جان هم افتاده‌اند و مردی برای کشتن، لئون ماتو، ۱۹۳۷ ـ ۱۹۳۶؛ کاپیتن بتوا، موریس دوکانونژ، ۱۹۳۹). نازیسم این وضع را به کلی دگرگون کرد.

ارباب نازی، چهرهٔ سایه‌واری که حضورش در جاهای خلوت و در چشمان قربانیانش احساس می‌شد (شب و مه، آلن رنه، ۱۹۵۵)، دهشت اردوگاهها را چه در گشت و گذار خارق العاده اما حقیقی مارتن گری (به نام همهٔ عزیزان، روبر انریکو، ۱۹۸۳) و چه در محدودهٔ آرمان گانی (۱۹۶۱) مجسم می‌کرد.

در ناجی (میشل ماردور، ۱۹۷۱) یک آلمانی (هورست بوخهولتس) خود را چتربازی انگلیسی جا می‌زند تا در نهضت مقاومت فرانسه نفوذ کند. او موفق می‌شود با فریفتن و سپس مطیع کردن دختر نوجوانی کارش را از پیش ببرد و دختر را به خیانتهایی وادارد که عواقب مرگباری دارد. در رهگذر بی خیال (ژاک روفیو، ۱۹۸۱)، براساس رمانی از ژوزف کسل، فون لگرت منفور پدر پسربچه‌ای را می‌کشد و پسرک را برای همیشه فلج می‌کند. او همچنین حکم اعدام سردبیری آزادمنش و همسرش را، که برای نجات جان شوهرش تن به فداکاری داده بود را صادر می‌کند. سالها بعد وقتی در مقام سرمایه‌داری موفق برمی‌گردد به دست قربانی پیشین‌اش کشته می‌شود.

در شوآ (۱۹۸۵)، کلود لانزمان از نازیهایی که در این بلای خانمانسوز شرکت داشتند پرس و جو می‌کند و کلاوس باربی موضوع یکی از برنامه‌های پژوهشی سینما ـ حقیقت در فیلم هتل ترمینوس (مارسل افولس، ۱۹۸۷) است. بیست سال پیشتر، محاکمهٔ آدولف آیشمن در قفس شیشه‌ای (فیلیپ آرتویی، ۱۹۶۵) موضوع فیلمی شده بود (که البته، از سینمای «مستقیم» فاصله داشت)، و همین طور در محاکمهٔ حقیقی کارل امانوئل یونگ (مارسل آنون، ۱۹۶۶) اشخاص و جریان محاکمه واقعی نبودند اما فیلم دقیقاً مطابق با اسناد موجود ساخته شده بود.

برخورد با فاجعهٔ یهودیان با احترام عمیقی همراه بود، در حالی که قضیهٔ ورماخت عمداً در یک سلسله کمدیهای کم‌مایه به استهزا گرفته شد، و از این طریق سینمای فرانسه به شکل کلاسیک درمان جبرانی پناه برد. واقعیت تاریخی این بود که ارتش فرانسه شکست خورده بود و فیلمنامه نویسان فرانسوی بارها به ماجراهای افراد منفردی روی آوردند که در میانهٔ این جنون همگانی از زیر و زرنگی فرانسوی خود استفاده کردند و آلمانهای بی‌عاطفه را به هجل انداختند. در پدر بزرگ در نهضت مقاومت (ژان ماری پواره، ۱۹۸۳)، پدر بزرگی فرانسوی درست جلو چشم مارشال فون اپفل اشترودل چاق (ژاک ویره) با نهضت مقاومت همکاری می‌کند؛ در گاو و زندانی (هانری ورنوی، ۱۹۵۹) یک اسیر جنگی فرانسوی (فرناندل) با گاوی از آلمان خارج می‌شود؛

رابطهٔ بین یک افسر اسیر فرانسوی (پیر فرنه، سمت چپ) و فرمانده آلمانی بازداشتگاه (اریش فون اشتروهایم) در شاهکار ژان رنوار توهم بزرگ (۱۹۳۷).

رنه بردال

اهل فرانسه، استاد علم ارتباطات در دانشگاه استاندال واقع در گرنوبل است. وی دربارهٔ سینمای فرانسه کتابها، بررسیها و مقالات متعددی تألیف کرده است. تازه‌ترین اثرش فرهنگ ۲۰۰ سینماگر فرانسه است.

گشتاپو در مدرسه‌ای فرانسوی در فیلم به امید دیدار بچه‌ها، به کارگردانی لوئی مال (۱۹۸۷)، براساس ماجراهای دوران کودکی خود کارگردان.

در ولگرد بزرگ (ژرار اوری، ۱۹۶۶) بوروبل و لوئی دوفونس موفق می‌شوند از خطوط دشمن عبور کنند؛ در گروهان هفتم کجاست؟ (روبرلامورو، ۱۹۷۳) نیز افراد جوخه از صفوف دشمن می‌گذرند.

دورهٔ اشغال

فیلمهای «دورهٔ اشغال» در میان فیلمهای جنگی در ردهٔ خاصی جای می‌گیرند. افراد نیروهای اشغالگر در فیلمهای جالبی مثل لئون مورن کشیش (ژان پیر ملویل، ۱۹۶۱) و یک کیسه تیله (ژاک دوئیون، ۱۹۷۶) در نقشهای فرعی ظاهر می‌شوند. اما در فیلمهای دیگر دورهٔ اشغال، مثل لاکومب لوسین (لوئی مال، ۱۹۷۴)، ویلونهای مجلس رقص (میشل دراش، ۱۹۷۴)، گیشه‌های لوور (میشل میترانی، ۱۹۷۳) و آقای کلاین (جوزف لوزی، ۱۹۷۶)، «اشخاص رذل و حقیر آلمانی نیستند بلکه فرانسوی‌اند و بیرحمی‌شان کمتر جنبهٔ فیزیکی و بیشتر جنبهٔ لفظی و غیرمستقیم دارد... از نازیهای ددمنش اثری نیست؛ و این تصمیمی است که چندان حاکی از ظرفه رفتن نیست بلکه از میل به تعریف مجدد دشمن خبر می‌دهد... زیرا که یهودیان پاریس از طرد فرانسویان بیشتر بیمناک بودند تا از گلوله‌های آلمانی.»[1]

اما شواهد همواره مؤید این گفته نیست. در افتخارات جنگ (ژان دُوور، ۱۹۶۱)، یک افسر آلمانی، به خاطر افتخارات نظامی، در هنگام عقب‌نشینی اوت ۱۹۴۴ حاضر نیست بدون جنگ عقب‌نشینی کند و باعث کشتار بیمورد می‌شود. و در به امید دیدار بچه‌ها (لویی مال، ۱۹۸۷)، گشتاپو رد پای کودکان یهودی را دنبال می‌کند تا آنها را به اردوگاههای مرگ بفرستد. گرچه دُوور با اعضای نهضت مقاومت که در کلیسا پنهان شده‌اند همان رفتاری را دارد که با افسر آلمانی، اما لویی مال افسری آلمانی را تصویر می‌کند که به خاطر خوشایند زن زیبایی، نظامی فرانسوی را که می‌خواهد یک یهودی را از رستورانی که آنها در آن غذا می‌خورند بیرون کند، از کار برکنار می‌کند.

فیلمسازان فرانسوی مردم آلمان را از رهبران نازی جدا می‌کنند و وضعیت آنها را با همدردی تصویر می‌کنند. در عبور از راین (آندره کایات، ۱۹۶۰)، روژه یک زندانی که در زمان جنگ در مزرعهٔ کسلر در آلمان کار می‌کرد به میل خود به آنجا باز می‌گردد و عشق و شأن انسانی خود را دوباره باز می‌یابد.

در فرانسیسکنِ بورژ کلود اوتان‌لارا نجیبانه نسبت به آلفرد اشتانکه، راهب و پرستار قدیس کونه، ادای دین

۱. به نقل از:
L'holocauste à l'écran, by Annette Insdorf, Editions du Cerf, Paris, 1985.

می‌کند. ادگاردو کوزارینسکی در فیلم جنگ یکنفره (۱۹۸۲) تصویری از فرانسهٔ اشغالی ارائه می‌دهد که در آن فیلمهای خبری رسمی با اظهار نظرهای حاکی از سرخوردگی ارنست یونگر، یک افسر آلمانی در پاریس، درهم آمیخته است ـ و این نمونه‌ای استثنایی است که در آن افسری آلمانی نقش اصلی را به عهده دارد و «از درون» تصویر شده است.

در تعدادی از فیلمهای سنت‌شکن، آلمانها، به رغم موقعیت حساس اجتماعی، حتی در حال شوخی تصویر می‌شوند (زندگی درون قلعه، ژان پل راپنو، ۱۹۶۵)، یا اینکه در بحرانی عاطفی درگیر می‌شوند، مثل افسر آلمانی در خاموشی دریا (ژان پیرملویل، ۱۹۴۹، براساس رمانی از ورکور)، که از موقعیت خود به عنوان یک افسر اشغالگر سخت آشفته است و از عشق پرشور رو می‌گرداند و خود را در انزوای خویش مدفون می‌کند. سرباز آلمانی در هیروشیما عشق من (آلن رنه، ۱۹۵۹، براساس فیلمنامه‌ای از مارگریت دورا) تجسم جوانی و عشق و در عین حال رنجهای تحمل ناپذیر است. بنابراین جلاد، که در اینجا آلمانی است، اغلب خود قربانی است و کفارهٔ جنگ را پس می‌دهد.

بسیاری از فیلمهای فرانسوی در زیر اونیفورمهای آلمانی شخصیت افراد را می‌کاوند. حتی تحقیقی تاریخی در حسرت و ترحم (مارسل افولس، ۱۹۶۹) با عروسی دختر یک افسر ورماخت در آلمان آغاز می‌شود؛ افسر در جوانی، در فاصلهٔ سالهای ۱۹۴۲ و ۱۹۴۴ در کلرمون فران فرانسه مستقر بوده و بدین ترتیب ارتش و جامعهٔ غیرنظامی، گذشته و

آلن دلون و ژولیت برتو در صحنه‌ای از فیلم آقای کلاین، به کارگردانی جوزف لوزی (۱۹۷۶)؛ درونمایهٔ این فیلم هویت، بی‌تفاوتی و جستجوی حقیقت است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایجی اوکادا و امانوئل ریوا در هیروشیما عشق من، به کارگردانی آلن رنه (۱۹۵۹).

حال، بدون رگه‌ای از دوگانگی لاعلاج، در هم می‌آمیزد.

این پافشاری در تصویر پیچیدگی انسان در خاطرهٔ *عدالت* (۱۹۷۶) برجسته‌تر می‌شود: این فیلم درباره محاکمات نورمبرگ و ساختهٔ مارسل افولس، پسر ماکس افولس کارگردان آلمانی است؛ مارسل افولس که با زنی آلمانی از اعضای سازمان جوانان هیتلری ازدواج کرده است، بدون واهمه و تردید مستقیماً خود را درگیر می‌کند. بدین ترتیب نازیسم برحسب تأثیرش برزندگی روزمره نشان داده می‌شود نه به عنوان یک مفهوم ایدئولوژیک.

فیلم *دختر استثنایی* (فیلیپ نائون، ۱۹۷۶) تصویری پیچیده و اضطراب انگیز ارائه می‌دهد. در تابستان ۱۹۳۵، سوفی شیفتهٔ توماس یهودی آلمانی جوانی می‌شود که تصادفاً فاشیستی را به قتل می‌رساند. توماس برایش جاذبهٔ عجیبی دارد. فیلیپ نائون در پاسخ به خبرنگاری که از او می‌پرسد چرا باید این زن جوان توسط مردی از زندگی روزمرهٔ خود کنده شود که هم یهودی و هم آلمانی است، می‌گوید: «زیرا در ۱۹۳۵ یهودی آلمانی بودن وحشتناک بود.»[۲] پس از احکام سیاه وسفید فیلمهای دیگر، این اثر مایه‌هایی را به کار می‌گیرد که معمولاً در تصویر قهرمانان ملی به کار می‌روند.

در *تهدیدها* (۱۹۳۹) اریش فون اشتروهایم نقش مرد فقیری را به عهده دارد که در هتل کوچکی در پاریس اقامت دارد. این نخستین تصویر از یک آلمانی تحقیر شده و آسیب پذیر بود. داستان خلبان سابقی که از جبهه برمی‌گردد و حالی که دچار فراموشی شده است و می‌کوشد در کنار دخترک نه ساله‌ای سعادتش را بازیابد (یکشنبه‌های ویل داوری)، با وجود تصنع سبک پردازانهٔ گاه به گاهش، فیلمی پراحساس است. این مرد، که برای خود نیز بیگانه است، با کس دیگری که در تلاش برای بنای دنیایی بهتر از جامعه طرد شده است دست به یکی می‌کند.

به همین ترتیب، شخصیت ژول اتریشی در *ژول و ژیم* (فرانسوا تروفو، ۱۹۶۲)، براساس رمانی از هانری پیر روشه)، پرمایه‌تر و عمیقتر از دوست فرانسویش ژیم تصویر شده است. او نخستین کسی است که از زنی که هردو دوستش دارند فریب می‌خورد و هم اوست که تنها مانده است، زیرا کاترین با خودکشی خود ژیم را نیز به مرگ می‌کشاند.

برخلاف توریست آلمانی در *آسانسور اعدام* (لوئی مال، ۱۹۵۷)، که به دست دزد اتومبیلی که از او خوشش نمی‌آید کشته می‌شود. زمین‌شناس جوان در فیلم *خانهٔ بوریها* (ژاک دونیول والکروز، ۱۹۶۹) مظهر فریبندگی ژرمنی است؛ ماتیو کارپر، غرق در رومانتیسم، در برابر ماری دوبوا قرار دارد که همسر وفادار مردی است که لایق او نیست.

بنابراین، در مجموع، تصاویر آلمانها در سینمای فرانسه آن قدر که تصور می‌رفت حالت کلیشه‌ای ندارد.

۲. فیلیپ لاکنر در *سینمای ۷۶*، شمارهٔ ۲۱۵، نوامبر ۱۹۷۶.