صدای کارگران در سینمای صامت

Voice of Workers in Silent Cinema

(1920s-1930s) ۱۷ تا ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۰ May 7 - 13, 2021

www.1emkan.com

صدای کارگران در سینمای صامت
(دهه ۱۹۲۰-۱۹۳۰)

اگرچه سینما دیرزمانی است نگاهش را از کارگران برگردانده، در سال‌های ابتدایی حیاتش پیوندی تنگاتنگ با این طبقه داشت و حتی اولین فیلمی که معمولا به عنوان نقطه آغازین سینما از آن یاد می‌کنند- خروج کارگران از کارخانه لومیر (۱۸۹۵)- با نام و حضور آنها گره خورده است. کارگران نه تنها موضوع بسیاری از فیلم‌های اوایل تاریخ سینما بوده‌اند بلکه همانطور که بسیاری از نظریه‌پردازان اشاره کرده‌اند اصلی‌ترین مخاطبان اولیه آن را شکل می‌دادند. نیکلودئون‌ها یا همان اولین سالن‌های سرپوشیده نمایش فیلم در امریکا -دست‌کم در سال‌های ابتدایی کارشان- اغلب در محله‌های کارگری و مهاجرنشین شهرهای پرجمعیت مستقر بودند. مهاجرانی که جمعیت‌شان در امریکا بالغ بر ده میلیون نفر بود استقبال وسیعی از فیلم‌های صامت می‌کردند، چرا که تماشای این فیلم‌ها هم هزینه پایینی داشت و هم برای تجربه‌ی جاذبه‌های تازه‌ی سینما نیازی به دانستن زبان انگلیسی نبود. استیون راس نظریه‌پرداز سینما سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۷ را دوره‌ای می‌داند که سینمای امریکا بیشترین میزان همدلی را با کارگران و مبارزات آنها داشته است. اگرچه در این دوره نیز فیلمی مثل *اعتصاب در معادن* (۱۹۱۱) توماس ادیسن ساخته شد که در آن اعتصاب‌گران را وحشی‌هایی نشان می‌داد که قدر محبت صاحبان معادن را نمی‌دانند، ولی بسیاری از تماشاچی‌ها با دلخوری سالن سینما را ترک کردند و چهارماه بعد اعضای اتحادیه و جمعی از اعضای جنبش‌های رادیکال در اعتراض به فیلم‌هایی از این دست سالن نمایش فیلم‌های سوسیالیستی برپا کردند که قرار بود فقط فیلم‌هایی نمایش دهد که «زندگی طبقه کارگر را بدون اهانت به آنها به نمایش می‌گذارد» و پس از آن بسیاری از تشکل‌های کارگری از جمله فدراسیون کارگران امریکایی دست به کار ساختن و توزیع فیلم‌هایی شدند که ساخته کارگران بود، اگرچه متاسفانه فیلم چندانی از این دوره باقی نمانده است.[1]

Voice of Workers in Silent Cinema
(1920s to 1930s)

It is now a long while since cinema started to avert its eye from the workers but, in the very early years of its existence, this medium used to hold close relation with this social class and even the one film that is widely believed to mark the dawn of cinema – Workers Leaving the Lumière Factory (1895) – is tied to the name of workers and their presence. It was not that the workers simply play the role of some subject for many early films in cinema history but, as it is pointed out by several experts, the first groups of spectators and fans mainly belonged to this class. Nickelodeons, the first indoor exhibition spaces in America – at least at their outset, were mostly located in working-class or immigrant neighborhoods of crowded cities. A population of up to ten million immigrants widely received the silent films for they were cheap to watch, and besides, regardless of their familiarity with the English language, everyone could have a taste of this novel attraction. Steven Ross, the film theorist, believes that from 1905 to 1917 was the period when American cinema held the most sympathetic feelings toward the working people and their struggles. Interestingly, it is during the same era that Thomas Edison's company produced The Strikes at the Mines (1911) which depicted the strikers as vicious miners who were ungrateful to the mercifulness of the mine owners. However, many workers in the audience got up and left the house in protest and four months later the unionist and radicals registered their displeasure by opening the Socialist Movie Theatre. The new owners promised to screen only those films that "portray working-class life without insulting us", and subsequently labor organizations, such as the American Federation of Labor, took steps by making and distributing worker-produced films. Unfortunately though, very few films from those days are still available.[1]

1- Ross, j. Steven. Working-Class Hollywood. 1998.

Nevertheless, the days leading to WWI and the years following it witnessed the wane in American cinema's attention to the lives of working people. Luxurious show houses blossomed in "secure" neighborhoods. Government and censor offices increased their pressure on the films that dealt with the lives of workers and prohibitions on any kind of sympathy with labor movements were broadly announced. While the general policy about scenes of "violence" and "obscenity" in films was to have those scenes merely cut or deleted and screen the rest, the films that regarded the conditions of working people were banned under this label: "Calculated to stir up antagonistic relations between labor and capital."[2] Thus studios, that had now expanded their field of activity to production, distribution and displaying and in this were heavily dependent on Wall Street, were reluctant to make any investment in films that were likely to undergo censorship and so bring loss to the companies. Moreover, the ruthless pressure issued by the state during the "Red Scare" periods caused numerous difficulties in the way of American radical movements and the remaining organizations were forced to spend their power and energy elsewhere, hardly being able to maintain cinema within their scope. According to Michael Shull's study, from 1909 to 1916 twenty-four percent of films were radical ones in favor of labor rights, while from 1917 to 1929 this proportion falls to eight percent.[3] By no means was such aversion disguised, but it was expressed in various manners and at times so blatantly. For instance, in an article dating back to June 18th, 1930 by an editor of a Brazilian magazine, largely financed through advertisements for Hollywood films, this shift in direction is clearly shown: "A cinema which teaches the weak not to respect the strong, a servant not to respect his boss, which shows dirty, bearded, unhygienic faces, sordid events, and extreme realism is not

2- Ross, j, Steven. "American Workers, American Movies: Histography and Methodology", 2001, p96.

3- Ibid.

4- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, 2000, p26.

با این حال کمی پیش از شروع جنگ جهانی اول و سال‌های پس از آن شاهد افول توجه سینمای امریکا نسبت به زندگی کارگران هستیم. سالن‌های نمایش لوکس در منطقه‌های «امن» شهر رونق بیشتری گرفتند. فشار دولت و دفاتر سانسور محلی بر روی فیلم‌هایی که به زندگی کارگران می‌پرداخت بیشتر شد و هر نوع همدلی با مبارزات کارگران ممنوع اعلام شد. اگر در مورد صحنه‌های «خشن» یا «مستهجن» سیاست کلی این بود که صرفا این صحنه‌ها حذف و بریده شوند و باقی فیلم به نمایش درآید، فیلم‌های مربوط به زندگی کارگران با این برچسب به کلی کنار می‌رفت: «مطابق بررسی‌های انجام شده [این فیلم] به مناسبات تخاصم‌آمیز میان کار و سرمایه دامن می‌زند».[۲] به این ترتیب، استودیوهای فیلم‌سازی که حوزه‌ی فعالیت‌شان در زمینه پخش، توزیع و نمایش فیلم‌ها گسترده شده بود و برای این‌کار شدیدا وابسته به وال‌استریت شده بودند حاضر نبودند روی فیلم‌هایی سرمایه‌گذاری کنند که احتمال داشت با خطر سانسور مواجه شود و آنها ضرر کنند. علاوه بر این، فشار بی‌امان دولت در دوره‌های «هراس سرخ» مشکلات بسیاری برای جنبش‌های رادیکال در امریکا بوجود آورد و تشکل‌های باقی‌مانده هم ترجیح دادند توان و انرژی خود را در جای دیگری خرج کنند و دیگر توجه چندانی به سینما نداشتند. طبق پژوهشی که مایکل شال انجام داده بین سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۶ میزان فیلم‌های رادیکال مدافع حقوق کارگران بیست و چهار درصد بود و این رقم بین سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۹ به هشت درصد رسید.[۳]

این رویگردانی از کارگران به هیچ‌وجه امری پنهانی نبود و به انحاء مختلف ابراز می‌شد. برای مثال نوشته‌ای به تاریخ ۱۸ ژوئن ۱۹۳۰ از سردبیر نشریه‌ای برزیلی که بیشتر درآمدش از چاپ آگهی برای فیلم‌های هالیوودی حاصل می‌شد این تغییر جهت را به‌خوبی نشان می‌دهد: «سینمایی که به ضعفا یاد می‌دهد تا به قدرتمندان احترام نگذارند و خدمتکاران را ترغیب می‌کند تا از احترام به رئیسشان دست بردارند و چهره‌های کثیف، ریشو و غیربهداشتی و رویدادهای نکبت‌بار و واقع‌گرایی افراطی نشان می‌دهد، سینما نیست... امروزه جوانان نمی‌توانند شورش، عدم بهداشت، درگیری و مبارزه دائم علیه کسانی را بپذیرند که حق اعمال قدرت دارند.»[۴]

۴- استم، رابرت. مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، به کوشش احسان نوروزی، در اولین نظریه‌های فیلم در دوران سینمای صامت، ترجمه علی عامری، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳، ص ۲۱.

cinema. […] Young people today cannot accept revolt, lack of hygiene, the struggle and eternal fight against those who have the right to exercise power."[4]

Meanwhile, in Russia, a totally different story was going on. Despite cinema's early entrance in the Czarist era, films were mostly of either common melodramas or detective type, completely indifferent to the wave of collective resentment which, at least at the turn of the century, clearly pervaded the society and, leading to the formation of numerous independent labor soviets, solidified as one of the main pillars of October revolution.

Being fueled by angry workers, soldiers, and peasants, and triggered by the call for democracy and women's rights, the October revolution in 1917, at least during the few years following its victory, caused a veritable transformation in all fields of society, namely the arts. Cinema, however, caught in the havoc of civil war, several invasions by other states such as France, Britain, Japan, and America, and serious economic difficulties, had to spend several years in search of the necessary infrastructures to bud and unfold. For some time after the revolution, just short instructional films were produced and seven years later, when many revolutionary forces were lost in wars and the heads of revolution decided to adopt the policies of developed capitalist states and Taylorism as their model of survival, cinema industry too found a new lease on life through the state support. In 1924 Gosinko cinema organization was founded and later a larger organization called Sovkino took its place and so the way was paved for many radical experimental artists, who were engaged in other realms or had to make short films in small workshops, to take their chance of producing long films. This cinema was mostly concerned with getting as far as possible from Czarist cinema and, surely, Hollywood. In the words of Dziga Vertov, the legendary Soviet director, and film theorist, the goal was the overthrow of "immortal kings and queens of the screen" and the reinstatement of "the ordinary mortal, filmed in life at his daily tasks". Sergei Eisenstein, another prominent Soviet

4- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, 2000, p26.

اوضـاع در روسـیه ولـی کامـلا خـلاف ایـن بـود. سـینما اگرچـه خیلـی زود وارد روسـیه شـد ولـی اغلـب فیلم‌هـای دوره تـزاری را ملودرام‌هـای معمـول و فیلم‌هـای کارآگاهـی شـکل می‌دادنـد کـه بـه هیچ‌وجـه منعکس‌کننـده‌ی آن خشـم اجتماعـی نبـود کـه دسـت کـم از سـال ۱۹۰۰ بـه وضـوح در جامعـه بـه چشـم میخـورد، خشـمی کـه در نهایـت بـه شـکل‌گیری شـوراهای کارگـری متعـدد و مسـتقلی منجـر شـد کـه یکـی از سـتون‌های اصلـی انقـلاب اکتبـر را تشـکیل دادنـد.

انقـلاب اکتبـر ۱۹۱۷ کـه نیـروی آغازیـن و بنیادینـش را مدیـون خشـم کارگـران، سـربازان و دهقانانـی بـود کـه جـان و مال‌شـان در روسـیه تـزاری بـه تـاراج رفتـه بـود و البتـه صـدای دموکراسـی‌خواهی و احقـاق حقـوق زنـان هـم در آن رسـا بـود، دسـت‌کم در سـال‌های اولیـه، انقلابـی بـود کـه همـه زمینه‌هـای اجتمـاع از جملـه هنـر را دسـتخوش دگرگونـی کـرد. بـا ایـن حـال، جنـگ داخلـی و حملـه‌ی کشـورهای متعـدد از جملـه فرانسـه، بریتانیـا، ژاپـن و امریـکا بـه خـاک شـوروی کـه بلافاصلـه بعـد از انقـلاب صـورت گرفـت بـه همـراه مشـکلات اقتصـادی شـدیدی کـه شـوروی در بـدو امـر بـا آن رو بـه رو بـود باعـث شـد سـینما تـا چندیـن سـال بعـد از انقـلاب زیرسـاخت‌های لازم بـرای رشـد و بالندگـی را در اختیـار نداشـته باشـد. اغلـب فیلم‌هایـی کـه تـا چندیـن سـال پـس از انقـلاب سـاخته شـد معمـولا فیلم‌هـای کوتـاه و آموزشـی بودنـد. بالاخـره هفـت سـال بعـد، یعنـی زمانـی کـه بسـیاری از نیروهـای انقلابـی در جنگ‌هـا کشـته شـده بودنـد و سـران انقـلاب، کشـورهای پیشـرفته سـرمایه‌داری و تیلوریسـم را الگـوی بقـای خـود قـرار دادنـد صنعـت سـینما هـم توانسـت بـا حمایت‌هـای دولتـی جانـی دوبـاره بگیـرد. بـا تشـکیل سـازمان سـینمایی گوسـکینو (Goskino) در سـال ۱۹۲۴ کـه جایـش را بـه سـازمان گسـترده‌تر دیگـری بـه نـام سـوفکینو (Sovkino) داد بسـیاری از هنرمنـدان رادیـکال و تجربـی کـه در سـایر هنرهـا فعالیـت داشـتند یـا در کارگاه‌هـای کوچـک مشـغول سـاختن فیلم‌هـای غالبـا کوتـاه بودنـد توانسـتند بـه سـاختن فیلم‌هـای بلنـد رو بیاورنـد. انگیـزه‌ی اصلـی ایـن سـینما فاصلـه گرفتـن از سـینمای تـزاری و البتـه سـینمای هالیـوود بـود. بـه تعبیـر ژیـگا ورتـوف، کارگـردان مشـهور و نظریه‌پـرداز سـینمای شـوروی، هـدف سـرنگونی «شـاهان و ملکه‌هـای جاودانـی پـرده‌ی سـینما» و حضـور «آدم‌هـای عـادی، فانـی، هنـگام زندگـی واقعـی و انجـام کارهـای روزمـره» بـود.

director, and theorist, was of the firm belief that “there are only two kinds of art, bourgeois art, and proletarian art. The first is an attempt to compensate for unsatisfied desires. The second is a preparation for social change…”.
The whole gamut of postulations about the October Revolution, namely, whether it got close to its promises, or the routes it could have taken and did not, etc. converge on one outstanding point: the revolution’s undeniable profound impact on arts generally, and particularly cinema. Almost all influential Soviet directors, despite being the product of their time, were nourished on such a strong fresh social force that their works took a giant leap ahead of the times. It’s no surprise that during the time of Stalin’s establishment they got denounced one after the other and labeled as elitist since their art could not communicate with “the mass” and amuse them. Obviously the spell of “permanent revolution” had come to an end and thereafter “the mass” had to be entertained and advised to mind their own business. Except that these directors – a number of whom we tried to include in the present event – never did consider the workers as mere subjects of verbal sanctification and practical exploitation, but a propelling force that had once proved its power and meant to set foot in the direction of permanent change.
This event is an attempt to assemble a collection from silent films of the 1920s and 30s which mostly, by means of fictional films, deal with the lives and conditions of working people. Of course, we have tried to look beyond the classic definition by which a worker is characterized as a man imprisoned in a factory and try to include the cases that deal with other realms of labor. One thing is for sure, and it’s that we have no claim over comprehensiveness, while enjoying a hope to fulfill a portrait of the general atmosphere in mentioned decades and the variety of ways by which the problem of labor and working people was looked at and understood.

از دیـد سـرگئی آیزنشـتاین، دیگـر کارگـردان و نظریه‌پـرداز مهـم شـوروی، نیـز فقـط دو جـور هنـر وجـود داشـت: «یکـی هنـر بورژوایـی و دیگـری هنـر پرولتاریایـی. اولـی تلاشـی بـرای جبـران امیـال ارضـا نشـده اسـت و دیگـری آمادگـی بـرای تغییراتـی اجتماعـی.»

هرقـدر کـه در بیـن نظریه‌پـردازان بـر سـر مسـئله‌ی انقـلاب اکتبـر، میـزان نزدیکـی‌اش بـه ایده‌هایـی کـه مدعـی‌اش بـود و راه‌هـای رفتـه و نرفتـه‌اش مناقشـه باشـد، اغلـب در ایـن زمینـه توافـق دارنـد کـه انقـلاب اکتبـر در عرصـه‌ی هنرهـای مختلـف به‌خصـوص در حـوزه سـینما پیامدهایـی بسـیار شـگرف داشـت. تقریبـا تمامـی کارگردان‌هـای بـزرگ شـوروی علی‌رغـم اینکـه محصـول تاریـخ و زمانـه خـود بودنـد، از نیـروی تازه‌نفسـی در اجتمـاع سـیراب می‌شـدند کـه آثارشـان را فراتـر از محدوده‌هـای زمان‌شـان می‌بـرد. بی‌دلیـل نیسـت کـه در دوران تثبیـت اسـتالین تقریبـا همگـی آنهـا یکـی پـس از دیگـری مـورد غضـب قـرار گرفتنـد و اتهـام نخبه‌گرایـی بـه آنهـا زده شـد چـرا کـه هنرشـان نمی‌توانسـت بـا «توده‌هـا» ارتبـاط برقـرار کنـد و موجـب تفریح‌شـان شـود. پیداسـت کـه دوران «انقـلاب مـداوم» دیگـر بـه سـر رسـیده بـود و وقـت آن بـود کـه «توده‌هـا» سـرگرم شـوند و سرشـان بـه کار خودشـان باشـد. ولـی بـرای ایـن کارگردان‌هـا -کـه تـلاش کردیـم در ایـن برنامـه تعـدادی از آنهـا را بگنجانیـم- کارگـران موضوعـی بـرای تقدیـس لفظـی و بهره‌کشـی عملـی نبودنـد، آنهـا نیـروی پیش‌برنـده‌ای بودنـد کـه یک‌بـار تـوان خـود را اثبـات کـرده بودنـد و قـرار بـود در مسـیر تغییـر مـداوم گام بردارنـد.

در ایـن برنامـه تـلاش کرده‌ایـم منتخبـی از فیلم‌هـای صامـت دهـه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ را نمایـش دهیـم کـه عمومـا در قالـب فیلـم داسـتانی بـه زندگـی و کار کارگـران پرداخته‌انـد. البتـه در ایـن گزینـش سـعی کرده‌ایـم از تعریـف کلاسـیکی کـه کارگـر را مـرد محصـور در کارخانـه می‌دانـد فراتـر رویـم و هرجـا بـه نمونه‌هـای برخوردیـم کـه حوزه‌هـای دیگـر کار را در بـر می‌گرفـت در ایـن برنامـه بگنجانیـم. مسـلما ایـن برنامـه ادعـای جامعیـت نـدارد، بـا ایـن حـال امیدواریـم توانسـته باشـیم طرحـی از فضـای ایـن دو دهـه و تنـوع نگاه‌هـا و برداشـت‌های مختلـف از مسـئله‌ی کار و کارگـر ترسـیم کنیـم.

الغول: تراژدی قدرت

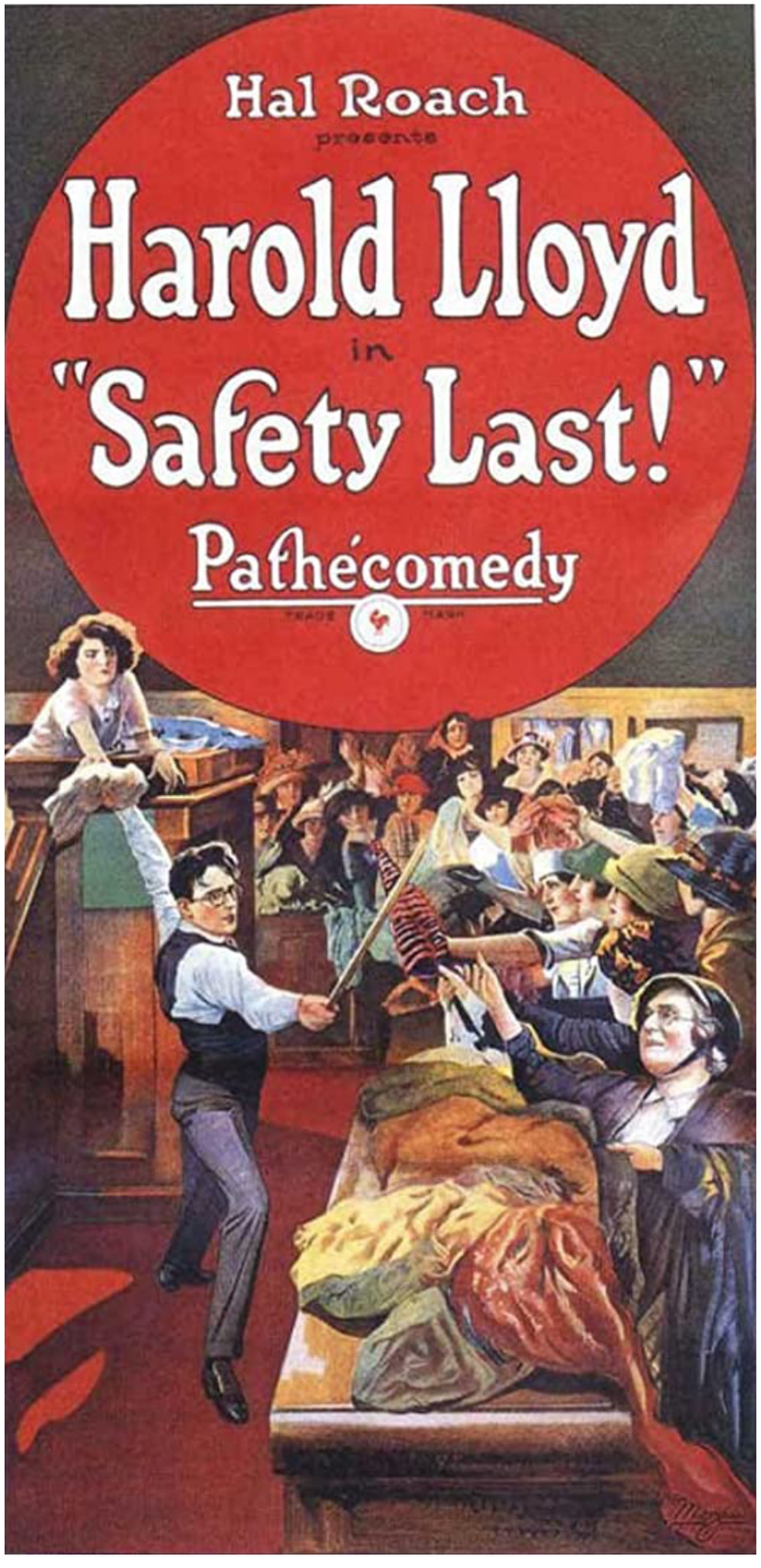
۱۰۳ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۰
هانس ورکمایستر (آلمان)

فیلم ماجرای کارگر معدنی را روایت می‌کند که موجودی فرازمینی از ستاره‌ی الغول رازورمز تولید منبع بی‌پایان انرژی را در اختیار او قرار می‌دهد و به این ترتیب این کارگر ساده به حاکم زمین تبدیل می‌شود.

الغول فیلمی از سینمای وایمار است که در همان حال و هوای اکسپرسیونیستی آلمان ساخته شده و طراحی صحنه آن هم به عهده والتر ریمان یکی از طراحان صحنه‌ی فیلم *کابینه دکتر کالیگری* (۱۹۲۰) بوده است. فیلم تا حدی ملهم از ایده‌ی نیکولای تسلا دانشمند امریکایی-صربستانی است که می‌خواست به منبع بی‌پایانی از انرژی دست یابد. نگاه ورکمایستر به مسئله‌ی کار و کارگر جالب است و او را تا حدی از دیگر هموطنان مشهورش یعنی فردریش مورنائو و فریتس لانگ متمایز می‌کند. ورکمایستر هم مثل این دو فیلم‌ساز نگاه همدلانه‌ای با قهرمان فیلمش دارد یعنی با کارگر معدنی که از شرایط کارش بسیار ناراضی است و ذره‌ای دلخوش به صدقه‌هایی نیست که صاحب‌کار جدید برایشان فراهم کرده. ولی تاکید فیلم بر این است که وقتی این شخصیت به قدرت می‌رسد او هم مثل سایرین صرفا رفاه خانواده خود و سربلندی کشورش را مدنظر قرار می‌دهد و باکی از به استثمار کشیدن کارگران کشورهای دیگر ندارد. به این ترتیب فیلم را می‌توان انتقادی توامان از کل شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری و نبود دموکراسی واقعی (امکان تصمیم‌گیری جمعی در مورد موضوعاتی که مستقیما زندگی مردم را تحت تاثیر قرار می‌دهد) دانست. تا زمانی که چنین نظمی بر جهان حاکم باشد زندگی بسیاری از ساکنان کره زمین بهبود نخواهد یافت حتی اگر کسی که خود کارگر بوده به مقام حکم‌فرمایی برسد یا منبع بی‌پایان انرژی فراهم شود.

Algol (1920)

Director: Hans Werckmeister
Writers: Hans Brennert, Friedel Köhne
Directors of Cinematography: Axel Graatkjaer, Hermann Kircheldorff
Starring: Emil Jannings, John Gottowt, Käthe Haack, Hanna Ralph
Country: Weimar Republic (Germany)



ایمنی آخر از همه

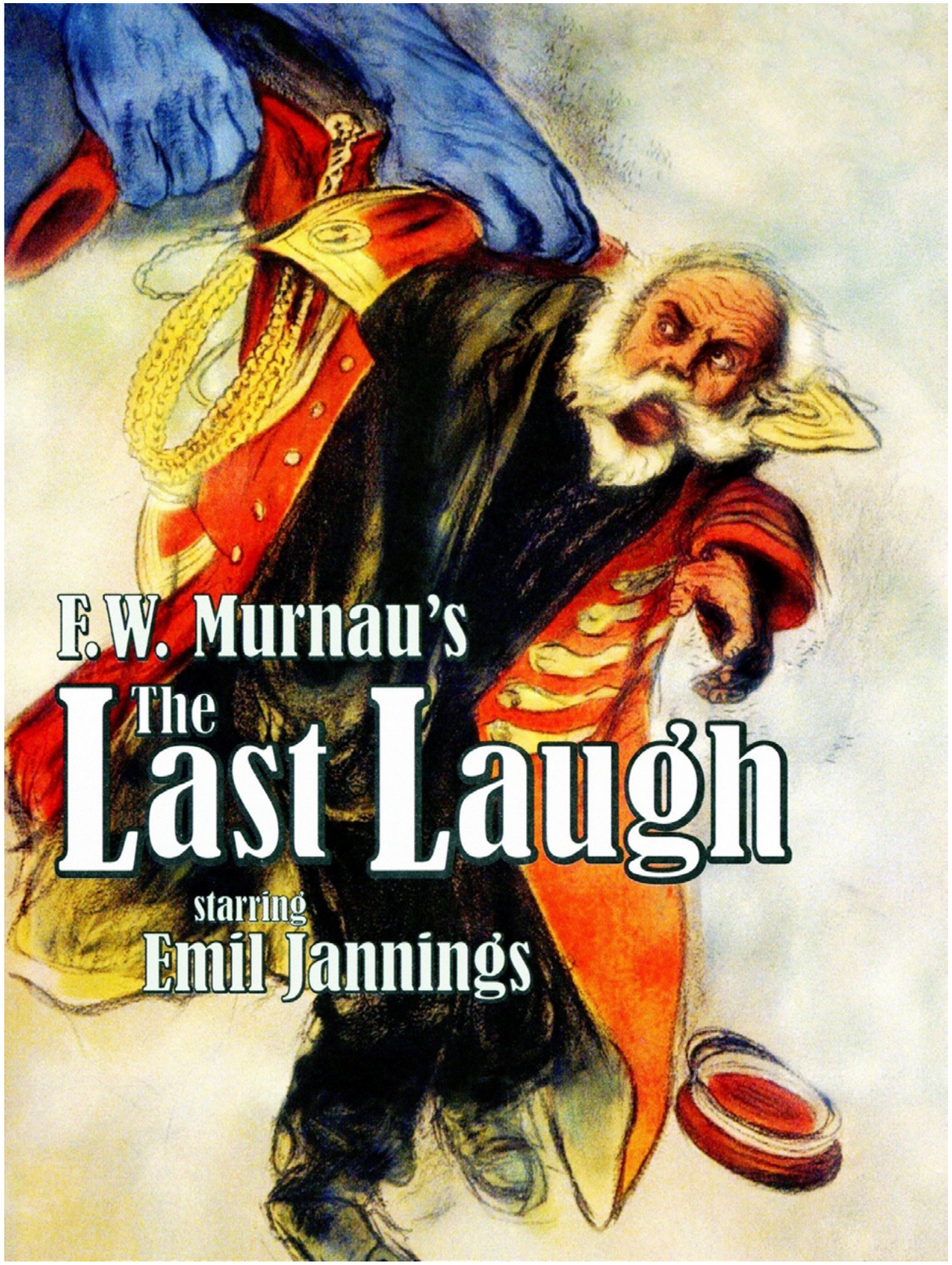
۷۳ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۳
فرد نیومایر، سم تیلور (آمریکا)

پسر جوانی مادر و نامزد خود را در روستا ترک می‌کند و در جستجوی پول و موفقیت راهی شهری بزرگ می‌شود. ولی تنها شغلی که پیدا می‌کند فروشندگی با دستمزد پایین در یک فروشگاه بزرگ است. در نهایت او مجبور می‌شود برای رسیدن به پول و خلاص شدن از شغلش دست به کار خطرناکی بزند.

در این فیلم هم مثل بسیاری از فیلم‌های امریکایی استودیویی اثری از مبارزات کارگری نیست و قهرمان اصلی هم اگرچه کار و زندگی سختی را پشت سر می‌گذارد، در واقع بدنبال همان آرزوهای طبقه‌متوسطی و «پیشرفت» و «ترقی» فردی است. با این حال در این فیلم سختی‌ها و جنبه‌های فرسایشی کار در دوران مدرن، قدرت احمقانه تبلیغات و پوچی نحوه‌ی «پیشرفت» فردی با طنزی بسیار قوی به تصویر کشیده شده است.

Safety Last! (1923)

Directors: Fred C. Newmeyer , Sam Taylor
Writers: Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan, H.M. Walker
Director of Cinematography: Walter Lundin
Starring: Harold Lloyd
Country: USA



آخرین خنده

۹۰ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۴
فردریش مورنائو (آلمان)

آخرین خنده ماجرای آخرین روزهای کاری دربان پیر یک هتل مشهور است که به علت کهولت سن، شغل پست‌تری در دستشویی هتل به او محول می‌شود. از آنجاکه همه‌ی اعتبار نمادین پیرمرد به کارش و یونیفرم مخصوص آن وابسته است، با از دست دادن این شغل دچار فروپاشی ذهنی می‌شود، اگرچه فیلم به شکلی فانتزی پایانی «خوش» برای او رقم می‌زند.

این فیلم نیز جزو سینمای اکسپرسیونیستی آلمان به شمار می‌آید و البته شهرت آن بیش از هرچیز بابت کمترین استفاده ممکن از میان‌نویس‌ها و اتکای بیشتر بر امکانات تصویری است. فیلم اگرچه قدرت نمادین شغل را به خوبی نمایان می‌کند، در همدلی‌اش با پیرمرد راهی محافظه‌کارانه در پیش می‌گیرد. پایان خوشی که فیلم نویدش را می‌دهد نه در آزاد شدن قهرمان از قید وبندهای جامعه یا کنشی اعتراضی به وضع موجود که صرفا بواسطه‌ی اشغال جایگاه‌های موجود توسط افراد متفاوت رخ می‌دهد.

Der letzte Mann (1924)
(International title: The Last Laugh)

Director: F. W. Murnau
Writer: Carl Mayer
Director of Cinematography: Karl Freund
Starring: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller
Country: Weimar Republic (Germany)

اعتصاب

۹۰ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۵

سرگئی آیزنشتاین (شوروی)

فیلم ماجرای اعتصاب کارگران کارخانه‌ای در دوره روسیه تزاری (سال ۱۹۱۲) را دنبال می‌کند که صاحبان کارخانه با هزار دوز و کلک سعی در خاموش کردن آن دارند و در نهایت با کمک دولت تزاری به بی‌رحمانه‌ترین شکل آن را سرکوب می‌کنند.

انتخاب فیلمی از آیزنشتاین برای این برنامه و کنار گذاشتن باقی آنها کار مشکلی بود با این حال تصمیم گرفتیم اولین فیلم داستانی او را انتخاب کنیم که به گفته خودش «فیلمی است عجیب، ناموزون، شوکه‌کننده و رک» که البته «تقریبا بذر همه‌ی آن عناصری» که در کارهای بعدی‌اش ظاهر شد در آن هست. فیلم در واقع به جای ستایش شرایط پس از انقلاب، ضرورت انقلاب را در آن برهه تاریخی نشان می‌دهد؛ هم انقلابی برآمده از شرایط سخت زندگی مردم و هم انقلابی در عرصه سینما.

Стачка (1925)
(International title: Strike)

Director: Sergei Eisenstein
Writers: Grigori Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky, Sergei M. Eisenstein, Valerian Pletnev
Directors of Cinematography: Eduard Tisse, Vladimir Popov, Vasili Khvatov
Starring: Grigoriy Aleksandrov, Maksim Shtraukh, Mikhail Gomorov
Country: USSR

اعتصاب نساجی پاسائیک

۷۹ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۶

ساموئل روساک (آمریکا)

این فیلم که از معدود فیلم‌های صامت به‌جا مانده‌ای است که خود کارگران در امریکا ساخته‌اند، در قالب روایتی داستانی و مستند به ماجرای اعتصاب بزرگ کارگران نساجی شهر پاسائیک در نیوجرسی می‌پردازد، اعتصابی که در همان سال براه افتاده بود و بیش از پانزده‌هزار کارگر نساجی در آن شرکت داشتند. پیش‌درآمد فیلم داستان کوتاهی از زندگی سخت یک زوج مهاجر را تعریف می‌کند که در کارخانه نساجی کار می‌کنند. در بخش‌های بعدی فیلم، جنبه‌های مستند بر وجه داستانی غلبه می‌کند و با صحنه‌های واقعی از جریان اعتصاب و مبارزه مواجه‌ایم.

فیلم علاوه بر اینکه ساخته خود کارگران و در بحبوبه‌ی اعتصاب ساخته شده به لحاظ نحوه‌ی ترکیب فضای مستند و داستانی اهمیت بسیاری دارد. اگر مورد خاص چاپلین را کنار بگذاریم، تمایز نگاه این فیلم نسبت به زندگی کارگران با دیگر فیلم‌های امریکایی بعد از دهه‌ی بیست بسیار بارز است.

پی‌نوشت: تا مدتها فرض بر این بود که حلقه پنجم و هفتم این فیلم مفقود شده است. اگرچه اخیرا نسخه کاملی از این فیلم در اختیار دانشگاه نیویورک قرار گرفته. دو نسخه از حلقه پنجم بر روی اینترنت قرار گرفته که در اینجا و اینجا قابل مشاهده است. به دلیل کیفیت بسیار پایین این نسخه‌ها و در دسترس نبودن حلقه‌ی هفتم، همان نسخه‌ی قبلی فیلم به نمایش درمی‌آید.

The Passaic Textile Strike (1926)

Director: Samuel Russak
Writer: Margaret Larkin
Directors of Cinematography: Lester Balog, Sam Brody, Bill Schwartzfeller
Starring: New Jersey textile mill workers
Country: USA

پایان سنت‌پترزبورگ

۷۳ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۷

وسولد پودوفکین (شوروی)

کمی پیش از شروع جنگ جهانی اول، دهقان جوانی مجبور می‌شود روستای خود را ترک کند و برای گذران معاش خود و خانواده‌اش برای یافتن کار به شهر بیاید. ولی وقتی نزد یکی از هم‌ولایتی‌هایش در شهر می‌رسد متوجه می‌شود که کارگران اعتصاب کرده‌اند. فیلم در واقع ماجرای تحول او و نیز شخصیت زن داستان است که از فردی ناآشنا و غیرهمدل با مبارزات کارگری به یک مبارز و همراه انقلاب بدل می‌شوند.

این فیلم- در کنار فیلم *اکتبر* ایزنشتاین- به مناسبت سالگرد دهمین سال انقلاب اکتبر ساخته شده. معمولا پودوفکین و ایزنشتاین را به خاطر نگاه متفاوت‌شان به مسئله‌ی مونتاژ و نحوه‌ی پرداختن به سوژه‌ها و قهرمانان انقلابی با هم مقایسه می‌کنند. در حالی که در فیلم‌های ایزنشتاین قهرمان انقلابی نه یک فرد بلکه کل طبقه‌ی کارگر است که در جریان مبارزه به آگاهی می‌رسد، پودوفکین به تجربه‌های فردی انسان‌ها و تحولاتی که در جریان مبارزه از سر می‌گذرانند نظر دارد. همین مسئله شاید باعث شده جهان پودوفکین به نظر بسیاری غرابت نگاه آیزنشتاین را نداشته باشد و آن را با ملودرام‌های هالیوودی مقایسه کنند. اگرچه مقایسه پودوفکین و ایزنشتاین می‌تواند نتایج نظری جالبی به همراه داشته باشد و راه به درک جهان متمایز هریک از آنها ببرد، فیلم کمتر مشهور پودوفکین یعنی *پایان سنت‌پترزبورگ* (که البته طی ساخت آن پودوفکین با ایزنشتاین همفکری بسیاری داشته) جهان پیچیده‌تری را تصویر می‌کند که در آن ایده‌های آوانگارد مونتاژ به خوبی برای به تصویر کشیدن تحولات عظیم شخصیتی به کار گرفته‌شده‌اند، تحولاتی که همگی در بطن نیروهای اجتماعی اتفاق می‌افتند و متاثر از آنها هستند.

Конец Санкт-Петербурга (1927)
(International title: The End of St. Petersburg)

Directors: Vsevolod Pudovkin, Mikhail Doller
Writer: Nathan Zarkhi
Director of Cinematography: Anatoli Golovnya
Starring: Aleksandr Chistiakov, Vera Baranovskaia, Ivan Chuvelev, V. Obolenskii
Country: USSR

متروپلیس
۱۵۰ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۷
فریتس لانگ (آلمان)

متروپلیس داستان شهری است در سال ۲۰۲۶ میلادی که در آن انسان‌ها به دو دسته‌ی «متفکر» و «کارگر» تقسیم شده‌اند. گروه اول در طبقات بالا و در آسمان‌خراش‌های مجلل خود زندگی می‌کنند در حالی که گروه دوم در شرایطی سخت در زیرزمین مشغول انجام کارهای یدی سنگین‌اند. پسر رئیس این کلانشهر دلباخته زنی از طبقه پایین می‌شود که به کارگران وعده‌ی ظهور یک منجی با احساس را می‌دهد. پسر پس از مشاهده وضعیت کارگران و شنیدن حرف‌های زن به فکر بهبود وضعیت آنها می‌افتد. مخترع خبیثی هم در این میان سعی می‌کند کارگران را به شورش وا دارد تا همه‌چیز را خراب کنند. جدال میان این نیروها ماجرای فیلم را پیش می‌برد.

متروپلیس احتمالا یکی از معروف‌ترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان است که بارها و بارها بابت صحنه‌پردازی‌ها و دیگر جنبه‌های بصری‌اش ستوده شده و از این حیث تاثیر بسیاری بر فیلم‌سازان پس از خود گذاشته است. جنبه‌های آینده‌نگرانه فیلم که شهری شبیه کلان‌شهرهای امروزی را به تصویر می‌کشد و تاکیدش بر اینکه تضاد طبقاتی با پیشرفت‌های تکنولوژیک به خودی خود رفع نخواهد شد از دیگر جنبه‌های جالب‌توجه فیلم است. با این حال راه‌حلی که فیلم پیش می‌نهد و ظهور میانجی‌ای رئوف که قرار است دو طرف را با هم آشتی دهد و توده‌های نادان و بی‌عقل را از نابودی نجات دهد بیشتر با ایده‌های نازیسم هم‌خوان است. اگرچه خود لانگ هم بعدها اعلام کرد با این بخش فیلم همدلی نداشته و ندارد، منتقدان سینما اغلب نگاهی تحسین‌آمیز به فیلم داشته‌اند.

Metropolis (1927)

Director: Fritz Lang
Writer: Thea von Harbou. Based on Metropolis, a novel by Thea von Harbou
Directors of Cinematography: Karl Freund, Günther Rittau
Starring: Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge
Country: Weimar Republic (Germany)

خانه میدان تروبنیا

۸۵ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۸

بوریس بارنت (آلمان)

این فیلم کمدی ماجرای دختری روستایی را دنبال می‌کند که به مسکو می‌آید و خانواده‌ای خرده‌بورژوا از ناآشنایی او با حقوق کارگران سواستفاده می‌کنند و او را به عنوان خدمتکار به کار می‌گیرند.

خانه میدان تروبنیا که در آخرین سال‌های برنامه نوین اقتصادی (نپ) و در زمان به قدرت رسیدن استالین ساخته شده با طنز قوی، لحن صمیمی و فرم سینمایی حیرت‌انگیزش جنبه‌های مختلفی از زندگی در مسکوی آن‌زمان را به تصویر می‌کشد. در کنار انتقادات ظریفی که توانسته سانسور دوره استالین را دور بزند، یکی از نکات جالبی که با تماشای فیلم به آن پی می‌بریم وجود اتحادیه‌های کارگری برای خدمتکاران و کارگران خانگی در شوروی اواخر دهه‌ی بیست است که از قضا برخلاف بسیاری از اتحادیه‌های امروزی قدرت بالایی در دفاع از حقوق اعضای خود داشتند.

Дом на Трубной (1928)
(International title: The House on Trubnaya)

Director: Boris Barnet
Writers: Bella Zorich, Viktor Shklovsky, Anatoli Marienhof, Vadim Shershenevich, Nikolai Erdman
Director of Cinematography: Yevgeni Alekseyev
Starring: Vera Maretskaya, Vladimir Fogel
Country: USSR

نئوبابیلون (بابل جدید)

۸۴ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۹

گریگوری کوزینتسف، لئونید تراوبرگ (شوروی)

این فیلم از خلال روایت زندگی دختری به نام لوئیسا به وقایع کمون پاریس می‌پردازد. لوئیسا در روزهای آخر جنگ فرانسه و پروس در فروشگاه بزرگی به نام «نئوبابیلون» فروشندگی می‌کند. او که از طبقه‌ی کارگر شهری است خیلی زود به کموناردها می‌پیوندد، ولی تلاش‌هایش برای همراه کردن دلباخته‌اش با کموناردها بی‌نتیجه می‌ماند. پسر که اهل یکی از روستاهای اطراف پاریس است و منفعلانه در ارتش دولت فرانسه خدمت می‌کند، نسبت به جدال بین دو نیروی اصلی بی‌تفاوت است و فقط دلش می‌خواهد به خانه‌اش برگردد. پیامد این بی‌تفاوتی اما عاقبتی تراژیک را رقم می‌زند.

کوزینتسف و تراوبرگ بعد از به‌راه انداختن گروه تئاتر تجربی *کارخانه هنرپیشه‌ی نامتعارف* (FEKS) و اجرای چندین نمایش آوانگارد به سینما روی آوردند. نئوبابلیون اولین فیلمی است که آنها با حمایت دولت شوروی ساختند. منبع الهام آنها برای پرداختن به ماجرای کمون پاریس دو کتاب مارکس یعنی *جنگ داخلی در فرانسه* و *مبارزه طبقاتی در فرانسه* بوده است. شوستاکویچ آهنگ‌ساز معروف روس اولین موسیقی فیلم خود را برای این کار ساخته است. یکی از جنبه‌های متمایز سینمای شوروی با سینمای هالیوود نحوه‌ی پرداختن به شخصیت‌های زن است که در این فیلم بیش از هرجای دیگر مشهود است. در اغلب فیلم‌های هالیوودی آن زمان، زنان اگر قرار بود نقشی برجسته‌تر داشته باشند نهایتا «محبوب» و «معشوق»ی بودند که با عنوان «دختر» The Girl به آنها اشاره می‌شد، شخصیت آنها معمولا تحول خاصی را از سر نمی‌گذراند و تنها وصال آنها مسئله بود. لوئیسا ولی در این فیلم نه تنها شخصیت اول است بلکه مطرح شدنش نه به صرف زن بودنش - و برای مثال نشان دادن نیروهای اجتماعی که زن‌های فقیر را به روسپی‌گری می‌کشاند - بلکه به دلیل انسان بودن و مبارز بودنش است.

Новый Вавилон (1929)
(International title: The New Babylon)

Directors: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg
Writers: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg
Director of Cinematography: Andrei Moskvin, Yevgeny Mikhailov
Starring: Yelena Kuzmina,Pyotr Sobolevsky
Country: USSR

برادران

۸۴ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۲۹

ورنر هوخبام (آلمان)

برادران فیلم نه‌چندان مشهور ولی کم‌نظیری است که ماجرای اعتصاب کارگران بارانداز هامبورگ در سال ۱۸۹۶ را در قالب تنش میان دو برادر تصویر می‌کند. یکی از برادرها پلیس است و دیگری کارگر بارانداز و عضو اتحادیه که علی‌رغم راغب نبودن اتحادیه، رفقایش را متقاعد می‌کند در برابر شرایط سخت و منزجرکننده‌ی کار و زندگی‌شان دست به اعتصاب بزنند. همه‌ی بازیگران این فیلم از بین کارگران و مردم عادی انتخاب شده‌اند.

برخلاف دیگر فیلم‌های سینمای آلمان در این برنامه، این فیلم به طور کامل از فضای اکسپرسیونیستی سینمای آلمان فاصله می‌گیرد و به جریان رئالیسم جدید آن زمان آلمان و البته سینمای شوروی نزدیک می‌شود. اگرچه فیلم با حمایت حزب سوسیال دموکرات آلمان ساخته شده که در آن زمان گرایش‌های راست در آن شدت پیدا کرده بود ولی نحوه‌ی پرداختن فیلم به زندگی ملالت‌بار کارگران، بدون هیچ قداست‌پردازی یا سویه‌های تبلیغاتی در نوع خود کم‌نظیر است. به‌علاوه فیلم با دفاع از اعتصاب و حقوق کارگران به وضوح از سیاست‌های حزب در آن زمان فاصله می‌گیرد. حزب سوسیال دموکرات در آن زمان با همه‌ی اعتصاب‌های کارگری مقابله می‌کرد و درست چند هفته بعد از اکران این فیلم در روز کارگر سال ۱۹۲۹ دستور حمله به تظاهرات کارگران را صادر کرد که منجر به کشته شدن ده‌ها کارگر و زخمی‌شدن صدها نفر از آنان شد.

Brüder (1929)
(International title: Brother)

Director: Werner Hochbaum
Writer: Werner Hochbaum
Director of Cinematography: Gustav Berger
Starring: Gyula Balogh, Erna Schumacher
Country: Weimar Republic (Germany)

زمین

۷۸ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۳۰

الکساندر داوژنکو (جمهوری سوسیالیستی شوروی اوکراین)

فیلم ماجرای مقابله دهقانان فقیر با کولاک‌ها یا همان دهقانان ثروتمند در اوکراین را دستمایه قرار می‌دهد تا روایتی شاعرانه از زندگی دهقانان به نمایش بگذارد. واسیلی پسر دهقانی است که برخلاف پدرش موافق برنامه‌ی اشتراکی‌سازی زمین است و به همراه رفقایش اولین تراکتور را وارد دهکده می‌کنند. اتفاقاتی که برای پسر در مقابله با کولاک‌ها رخ می‌دهد و تحول روحی که پدر او تجربه می‌کند و او را به مبارزه با سنت‌ها وا می‌دارد، درام اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند.

این فیلم که جزو مشهورترین فیلم‌های سینمای اوکراین است به‌دلیل مخالفت‌هایی که نسبت به برنامه‌های استالین و به خصوص اشتراکی‌سازی مزارع در اوکراین براه افتاده بود چند روز بعد از اولین اکرانش ممنوع شد و تا مرگ کارگردانش هیچ‌گاه به نمایش درنیامد. در این فیلم شاعرانه، داوژنکو برنامه اشتراکی‌سازی زمین را بهانه‌ای قرار داده بود تا به عشق همیشگی‌اش یعنی طبیعت، زمین و آنها که با دشواری تمام روی زمین کار می‌کنند بپردازد. معمولا جمله‌ی معروفی از این کارگردان شیفته نقاشی نقل می‌شود که باید آن را در زمینه‌ی تاریخی‌اش و در شرایط خفقان آن زمان فهمید: «اگر قرار باشد بین واقعیت و زیبایی یکی را انتخاب کنم من زیبایی را برمی‌گزینم. چرا که در آن هستیِ وسیع‌تر و عمیق‌تری هست تا در واقعیت عریان. هستی فقط آن چیزی است که زیباست». داوژنکو با وفادار ماندن به همین تعریفش از زیبایی است که توانسته آن نیروی واقعی پشت انگیزه‌های زندگی اشتراکی و جمعی را عیان کند و این واقعیت تاریخی که دولتی تمامیت‌خواه این ایده‌ها را از مسیر اصلی‌اش دور کرد و در مسیر افزایش قدرت ناسیونالیستی و سود منحرف ساخت نتوانسته از ارزش‌های این اثر کم کند.

Земля (1930)
(International title: Earth)

Director: Alexander Dovzhenko
Writer: Alexander Dovzhenko
Director of Cinematography: Danylo Demutsky
Starring: Stepan Shkurat, Semyon Svashenko, Yuliya Solntseva
Country: Soviet Ukraine

بدنیا آمدم ولی...
۹۰ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۳۲
یاسوجیرو اوزو (ژاپن)

کارمندی به همراه خانواده‌اش به محله‌ی تازه‌ای نقل مکان می‌کند که مدیرش هم در آنجا ساکن است. دو پسر کوچک این کارمند طی زندگی در آن محله و در ارتباط با بچه‌های مدیر به موقعیت پایین پدرشان پی می‌ببرند و باید به نوعی با آن کنار بیایند.

در اغلب فیلم‌های صامت اوزو نبرد قدرت و نابرابری اجتماعی به نوعی برجسته می‌شود، اگرچه معمولا راهی که شخصیت‌ها پیش می‌گیرند صبر پیشه کردن، تلاش فردی یا کنار آمدن با موضوع است. در این فیلم این بچه‌ها هستند که این نابرابری را تجربه می‌کنند و برجسته می‌سازند.

大人の見る絵本　生れてはみたけれど (1932)
(International title: I Was Born, But...)

Director: Yasujirō Ozu
Writer: Akira Fushimi
Director of Cinematography: Hideo Shigehara
Starring: Tatsuo Saitō, Tomio Aoki
Country: Japan

الهه
۷۸ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۳۴
وو یونگگانگ (چین)

الهه به تقلاهای زنی در دهه‌ی ۱۹۳۰ چین می‌پردازد که برای تامین معاش خود و پسر نوزادش به تن‌فروشی روی آورده است. زن که همه‌ی زندگی‌اش معطوف فراهم کردن آینده‌ای بهتر برای کودکش است، از هیچ ایثاری در این راه فروگذار نمی‌کند اما جامعه مدام در برابر او مانع‌تراشی می‌کند.

وو یونگگانگ با پرداختن به زندگی یک کارگر جنسی ضعیف‌ترین نیروهای کار را برای انتقاد از جامعه انتخاب کرده است و با خودداری از نمایش صحنه‌هایی که لذتی چشم‌چرانانه به مخاطب دهد، همه تمرکز فیلم را روی سختی‌های زندگی کارگری گذاشته که ناچار به فروش تن خود برای امرار معاش است. *الهه* که به عنوان بهترین فیلم سینمای صامت چین از آن یاد می‌شود بسیاری از شهرت خود را مدیون بازی بی‌نظیر نقش اول فیلم، روان لینگیو است، کسی از قضا خودش هم از طبقه کارگر بود و زندگی بسیار سختی که داشت در نهایت منجر به خودکشی او یک سال پس از اکران این فیلم شد.

神女 (1934)
(International title: The Goddess)

Director: Wu Yonggang
Writer: Wu Yonggang
Director of Cinematography: Hong Weilie
Starring: Ruan Lingyu, Zhang Zhizhi
Country: China

عصر جدید

۱۴۷ دقیقه | سیاه و سفید | ۱۹۳۶

چارلی چاپلین (آمریکا)

همان شخصیت آشنای ولگرد چاپلین این بار در کارخانه‌ای مدرن مشغول به کار است، جایی که شرایط غیرانسانی کار او را به فروپاشی روانی می‌رساند و راهی تیمارستان می‌کند. پس از مرخص شدن، انواع و اقسام تجربه‌های مختلف را پشت سر می‌گذارد که به رفت‌وآمد مداوم او به زندان می‌انجامد. آشنایی او با دختر یتیمی که پلیس به دنبالش است در نهایت زوجی آواره را شکل می‌دهد که مجبور می‌شوند شهر را ترک کنند و راه جاده‌ای نامعلوم را پیش بگیرند.

Modern times (1936)

Director: Charlie Chaplin
Writer: Charlie Chaplin
Director of Cinematography: Ira H. Morgan, Roland Totheroh
Starring: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman
Country: USA

فیلم عصر جدید آخرین فیلم صامت چاپلین در سال ۱۹۳۶ است زمانی که تقریبا همه‌ی کارگردان‌ها ساختن فیلم صامت را رها کرده بودند. در این فیلم که چاپلین تهیه‌کنندگی، نویسندگی، کارگردانی، بازیگری و حتی آهنگسازی آن را به‌عهده داشته، چاپلین از جلوه‌های صوتی استفاده می‌کند و هرجا رسانه‌ای درون فیلم قرار است صدایی پخش کند صدای آن را می‌شنویم ولی باقی فیلم در چارچوب سینمای صامت باقی می‌ماند. چاپلین در این شاهکار سینمایی بسیاری از جنبه‌های زندگی مدرن را با ظرافت تمام به نمایش می‌گذارد: شرایط خفقان‌آور و غیرانسانی کار در کارخانه، «هراس سرخ» امریکا که تکه پارچه قرمزی را طرفداری از دولت شوروی و بهانه‌ای برای زندانی کردن می‌داند، اخلاقیات منحط مردم متمولی که دزدیدن تکه نانی را تاب نمی‌آورند و چشم خود را روی باقی ماجرا می‌بندند، پلیسی که حافظ سرسخت حفظ نظم موجود است و غیره. و همه این حقایق با چنان صداقت و ظرافتی بیان می‌شود که کمتر کسی می‌تواند حقانیت‌شان را به پرسش بکشد. میشل کورنو منتقد فرانسوی تحلیلی درخشان از این فیلم دارد که ذکرش خالی از لطف نیست:

«منتقدان گاه از نگاه بدبینانه‌ی فیلم می‌گویند و گاه از پایان خوشبینانه آن. هیچ‌کدام از اینها ربطی به فیلم ندارد. چارلی چاپلین در این فیلم -در مقیاسی بسیار کوچک و با ضرب قلمی بسیار دقیق- طرح نهایی جلوه‌های سرکوبگرانه [...] متعددی را ترسیم می‌کند. شخصیت اصلی فیلم نه لازم است فعال باشد و نه منفعل، نه سرکش و نه مطیع؛ چون او همان نوک قلمی است که این طرح را ترسیم می‌کند، او همان ضرب قلم است ... به همین دلیل تصویر نهایی نیز عاری از هر گونه خوشبینی است [...]. این زن و این مرد که پشت به ما، سراپا سیاه و بی‌آنکه سایه‌هاشان را نور خورشیدی [بر جاده] انداخته باشد، به سوی هیچ پیش می‌روند. تیرهای بدون سیم تلگراف در سمت چپ و درختان بی‌برگ و بار در سمت راست [...] در افق به هم نمی‌رسند. هیچ افقی در کار نیست [...] بدبینی‌ای هم در کار نیست. آنچه باید اتفاق می‌افتاد اتفاق افتاده. آنها یکدیگر را نکشته‌اند. پلیس آنها را به زانو در نیاورده. ضرورتی هم ندارد بی‌گناهی خود را ثابت کنند. چارلی چاپلین به این چیزها پیله نمی‌کند. او مثل همیشه سریع می‌گذرد. او طرح نهایی را ترسیم کرده است»[1].

1- In Anti-oedipus,1977, p 317.

فیلم‌ها طبق برنامه در وب‌سایت امکان قابل مشاهده هستند.
www.1emkan.com

زیرنویس فیلم‌هایی که از قبل در اینترنت موجود بود با کمی بازنویسی در این برنامه استفاده شده و اسم مترجمان در انتهای فیلم‌ها آمده است.
باقی زیرنویس‌ها مشخصا برای این برنامه ترجمه شده‌اند.

با تشکر از:
کانال تلگرامی البرزنامه، سیاوش آقازاده، نوشین شفیعی