فیلمهای تئاتری رنوار

لئوبراودی

با فیلمهای *کالسکه زرین* (۱۹۵۳)، *کن‌کن فرانسوی* (۱۹۵۵)، و *النا و مردان* (۱۹۵۶)، رنوار به درکی از تصویر تئاتری دست می یابد که به مراتب از تصویر اجتماع تاریک یا طبیعت پر جلوه فیلمهای امریکایی زنده‌تر است. در این فیلمها تئاتر بیشتر تجسم حیات مجدد است تا انزوا و جدایی، که این احتمالاً نتیجه سبک فاصله گیرانه ای است که نخستین بار در فیلم *خاطرات یک مستخدمه* و جنوبی و به نحو پرورده‌تری در فیلم *رودخانه* به نمایش درآمده است. نظیر برخی از فیلمهای دهه ۱۹۲۰، این نوع فیلمهای تئاتری دهه ۱۹۵۰ بین شخصیتهایی که به طور ناخودآگاه خود را محدود می کنند و آنها که در چارچوب و سبک‌سازی هوشیارانه به آزادی بیشتری دست می یابند. تمایز قائل می شود. شخصیت کامیلا در فیلم *کالسکه زرین* را نسبت به مادام بواری که تا حد مالیخولیایی تئاتری است، می توان خلف بلافصل شخصیتهای رقیق القلبی نامید که توسط ژرژ پومیه در فیلم جیم‌فنگ (*Tire au flanc*) و *Chotard* به نمایش درآمده است. کامیلا بازیگری است که به جای قبول بدبینانه محدودیتهای تئاتر، مثل بوئلدیو و لاشینه، در حرفه خود شور و شوق می یابد. برخلاف شخصیتهای تئاتری فیلمهای قدیمی‌تر، که تمایل به قربانی بودن داشتند، در سه فیلم تئاتری دهه ۱۹۵۰ شخصیتهایی ارائه می شوند که میزان تأثیر گذاری شان مبتنی بر درک چارچوبی است که در آن قرار گرفته اند. اگر هم نشانی از اندوه وجود دارد، فیلمها کمدیهایی سیاه هستند نه تراژدیهای آمیخته بالودگی.

هرچند فیلمهای امریکایی رنوار معمولاً به عنوان آثار مربوط به دوره بریدگی اواز «ریشه هایش» در فرانسه مطرح شده اند، اما در واقع این فیلمها نمایانگر علایق او در نخستین فیلمهایی هستند که وی بعد از بازگشت به اروپا در اوایل دهه ۱۹۵۰ ساخته بود. کلید تغییر، سبکی است که در آن مفاهیم مصیبت بار چارچوب تئاتری، تحمیل شده در دهه ۱۹۳۰، از طریق تئاتر به تصویری از آزادی بدل شد. تغییر صورت می گیرد، زیرا تأکید بیشتر بر آزادی زیبایی شناسی درون قاب است تا فشارهای وارد بر انسان، که چنانکه فیلمهایی چون *تونی* و *دیو دورون* اشاره می کنند، این می تواند به همان راحتی که در تئاتر اتفاق می افتد در طبیعت نیز روی دهد. هرچند طبیعت و تئاتر هر دو می توانند در عین حال ظالمانه هم باشند، اما طبیعت هیچ نظمی و تئاتر هیچ انرژی درونی را تحمیل نمی کند. راه فیلمهای تئاتری دهه ۱۹۵۰ با فیلمهای *جنوبی* و *رودخانه* هموار شد که رنوار در آنها با نیروی طبیعت سازش می کند. در فیلم *جنوبی* با توجه به روح رمانی که فیلم بر اساس آن ساخته شده ـ *پاییز را دریاب* ـ طبیعت از طریق شناخت؛ و در فیلم *رودخانه*، از طریق هنر کنترل شده است.

هر دو سبک در فیلمهای تئاتری دهه ۱۹۵۰ بکار رفته اند. هر سه فیلم بازسازیهای آزادانه ای هستند از گذشته که هیچ چیز، طبیعت زمان یا قطعیت، مانع از رؤیت آن نمی شود. هر سه به نحوی با فعالیتهای هنری رابطه دارند. در فیلم *کالسکه زرین*، گروه هنری *کمدیادل آرته* (*Commedia dell'arte*) در پروی قرن هیجده را می بینیم، *کن‌کن فرانسوی* مربوط می شود به تلاشهای یک مدیر نمایش، دانگلار، برای تأسیس مولن روژ و احیای کن کن. فیلم *النا و مردان*، جنبه مثبت سبک هنری را می گیرد و عشق و سیاست را در میان دسیسه های سالهای اول جمهوری سوم بهم می آمیزد.

پائولین کائل، *کالسکه زرین* را «کمدی عشق و نمودها» نامیده است، و کادربندی آکسیون آن در بین پرده‌ها و صحنه نمایش، تأکیدی است بر اهمیت دیدگاه تئاتری از واقعیت که بر فیلم حاکم است. بر خلاف کادر نمایش عروسکی فیلم *ماده سگ* که برای تأکید بر جدایی و تضاد بین امنیت هنر و هرج و مرج زندگی بکار برده شده است، در فیلم *کالسکه زرین* کادر، پرسپکتیوی با دکورهای تو در تو، و سقفهای ریزه کاری شده بوجود می آورد که بر فیلم مسلط است. دکور اولیه فیلم بسته است؛ وقتی گروه هنری وارد حیاط مهمانخانه می شود، فوراً با پرده‌ها و آویزها شروع به تغییر دادن فضای داخلی می کنند. همزمان با بازی هنرمندان، چراغهای جلوی صحنه در پایین پرده نمایان می شوند. شخصیتها ژستهایی طبیعی می گیرند، خود را در پنجره ها کادربندی می کنند و یا در حین ژست بی حرکت می مانند. در این وضعیت دوربین پشت آنها قرار می گیرد و دوباره پاهای آنان را نشان می دهد، در روند کار به مدلهای کوچکی تبدیلیشان می‌کند و برای یک لحظه دنیای آنان را به صورت چیزی گرانبها و پیچیده و در عین حال زیبا و بی مصرف نمایش می دهد.

داستانهای عشقی کامیلا (آناماریانی) با سه معشوقش یک کنترپوآن ظریف با مایه اصلی مالکیت کالسکه، این هیولای ترسناک زرین و در عین حال مضحک، همچون پرندگان مکانیکی La Chesnaye در فیلم *قاعده بازی*، نمایشی از خود هنر فیلم است، می‌سازند. هریک از عشاق کامیلا نمایانگر جنبه ای از دنیاست که او باید درک کند. رامون گاو باز در نوعی از تئاتر شرکت می کند که در رقابت مستقیم با تئاتر کامیلا قرار دارد. وقتی رامون به جمع تماشاچیان نمایش گروه هنری وارد می شود، باید توجه همگی آنان را از بازیگر به سوی خود جلب کند. دون آنتونیو، ولیعهد، با ظاهری مبدل به تماشای نمایش می آید، زندگی روزمرهٔ او شامل کلاه گیس های پرتجمل و مذاکرات رسمی اش، مشابه تشریفات تئاتری در دنیای اجتماعی می باشد. فقط فیلیپ، یکی از اعضای گروه هنری، ارزشهایی چیزی را که واقعیت می نامد تصریح می کند. اما این ارزشها در شرایط موجود ضعیف و باور نکردنی هستند. شاید تأمل درباره انتخاب بازیگر توسط رنوار کار بیهوده ای باشد، اما در

تئاتر کوچک ژان رنوار

حقیقت پل کمپل، در نقش فیلیپ، بیروح ترین هنرپیشه در تمام فیلم است، به خصوص هنگام ابراز عشقش به کامیلا که می گوید او را تنها به خاطر خودش دوست دارد و نه به خاطر شخصیتهایی که بازی می کند. در فیلم *کالسکه زرین* کسی که تظاهر به بازیگری می کند باید شکست بخورد. دون آنتونیو، کامیلا را به خاطر حس رهایی از قیود زندگی اجتماعی اش دوست دارد، در صورتیکه رامون او را همراهی با ارزش در نظر مردم ـ می داند در واقع هیچکس کامیلا را به خاطر آنچه که خود طبیعی ترین بخش وجودش می داند، یعنی شخصیت تئاتری اش، نمی خواهد.

کامیلا هم مثل کالسکه، محور تقاضاها و حمایتهای مالکانه هرکس است. او باید از دنیاهای گوناگون که سعی در منحرف کردن او در دفاع از دنیای خودش دارند، بگریزد. در یک فیلم سنگین تر سوالات خشن تری ممکن است به ذهن خطور کند: کالسکه متعلق به جمهوری است یا بازیگر؟ به طور خلاصه هنر در کجا می تواند زنده بماند؟ اما این یک کمدی است. یکی از شخصیتها می گوید، «کالسکه به هیچیک از ما تعلق ندارد. این یک سمبل است.» دنیا یک صحنه نمایش است، جمهوری مملو از احمقهای مسخره است، و آرتیست بازیها هم می توانند بقیه دنیا را به خود جذب کنند، تقاضاهای متفاوت سیاست و هنر به راحتی توسط اسقف اعظم، رئیس تشریفات باروکی، هماهنگ می شوند. *کالسکه زرین* از میان دنیای فانتزی ساخته شده از مفرغ زرنما می گذرد، که به طرز خوشایندی در برابر ضرباهنگهای دنیای خارج از هنر حمایت شده است. اما، استثناء هم ممکن است اتفاق بیفتد، مثلاً، زمانی که رامون ماتا دور از ماجراهایش در یک قبیله سرخپوست برای کامیلا صحبت می کند، با شنیدن داستان زندگی انسانهای طبیعی و ساده ای که در کنار یک رودخانه زندگی می کنند، برای لحظه ای چهره کامیلا کاملاً شکسته و مسن تر به نظر می آید؛ اما او فوراً به استیل و درخشش هنر باز می گردد. هنر مرهمی برای دردهای زندگی است. در پایان فیلم، کامیلا به تنهایی و بدون هیچیک از سه عاشقش در وسط صحنه می ایستد. از او سؤال می شود که آیا برای آنان دلتنگ است. پاسخ می دهد، «یک کمی.» هنر ممکن است خودکفا باشد، اما در عین حال تنها و منزوی نیز هست.

در فیلم *کن کن فرانسوی*، و *النا و مردان* جدایی بین تئاتر و تاریخ حادتر است. چون در این فیلمها نسبت به دنیای تئاتری ناب *کالسکه زرین* تاریخ نیروی ستمکارتر شده است. در این دو فیلم جدایی اشراف منشا نه از تاریخ که عامل تحریک احساسات در صحنه های دادگاه لامارسیز بود وسیله ای برای درک تاریخ از بیرون است. در فیلم *کن کن فرانسوی* شباهتهای کنایه آمیزی بین تأسیس مولن روژ و جمهوری سوم وجود دارد؛ در فیلم *النا* نیز که در همان سالهای اولیه جمهوری سوم می گذرد جابه جایی ارزش از تاریخ به سوی تئاتر کاملاً دیده می شود. دنیای سیاسی بیرون به شکل مضحک و مرموزی، به *کن کن فرانسوی* و به شکل ظالمانه تری به *النا* حمله می کند. محور توجه از کامیلا، هنرپیشه و بازیگر، به دانگلار، تهیه کننده و مدیر نمایش منتقل شده است، شخصیت اصلی فیلم به جای اینکه فقط در داخل تئاتر باشد، به تأسیس و ابداع محل تئاتر می پردازد و برای مردم *توهم زندگی مجلل* به وجود می آورد، همانند توهماتی که توسط وزرا در مراسم اعطاء مولن روژ ایجاد شد. اما نقش اجتماعی دانگلار ارتباطی با سیاست و حکومتها ندارد. در پایان فیلم او هم مثل کامیلا تنها است. چنانکه به

کن‌کن *فرانسوی*

نی نی معشوقه خود می گوید، دیگر نه برای او بلکه برای تماشاچیان زندگی می کند. او درپشت صحنه درون یک صندلی بزرگ پشتی دار می نشیند و پاهایش را با موزیک حرکت می دهد، در حالیکه در سوی دیگر پرده جمعیت هلهله می کند و دوربین بطور ثابت پیش روی رقصندگان قرار می گیرد و همچون یک تماشاچی خوب از اجرای برنامه لذت می برد. در پایان فیلم بیرون از مولن روژ جدید نورانی هستیم، دوربین به عقب می رود تا جایی که نمایی دور (Long Shot) را می گیرد مثل نماهایی که در جریان ساختن کاباره دیده ایم. یک سکون زودگذر، سپس یک مست تلوتلو می خورد، کمی می رقصد، و تعظیم می کند.

در شروع فیلم *النا و مردان*، النا (اینگرید برگمن) و نامزدش مارتین میشو که تولید کننده کفش است، سوار بر کالسکه ای عازم رفتن به جشنهای روز باستیل می شوند. اولین منظرهٔ جمعیت را از داخل کالسکه می بینیم، پسزمینه ای کاملاً سیاه با پنجره‌ای باز شده در آن که می توانیم موج جمعیت را وقتی که شخصی به آنها می گوید جلوتر نمی توانند بروند، از درون پنجره ببینیم. در کالسکه باز می شود. النا خارج می شود، و موج خروشان جمعیت فوراً او را می بلعد. چنین به نظر می آید که در صحنه اول از آپارتمانش خارج می شود تا سرانجام از طریق کالسکهٔ بسته، به داخل جمعیت کشیده شود. در واقع جمعیت تنها تعبیر وسیعتری از تئاتر زندگی خود اوست. در صحنه اول او اظهار می کند که از آخرین عاشقش جدا شده است زیرا در الهام بخشیدن به اپرای او *هلویتز و آبلار* (**He'loise and Abelard**) موفق شده و وظیفه اش به پایان رسیده است. در بقیه فیلم، جایی که النا مصمم است تا با فریفتن ژنرال رولان (ژان ماره)، تیپی شبیه نانوا، او را متقاعد به گرفتن حکومت فرانسه بکند، به طریق مشابه الهام بخش دنیای سیاست می شود. مثل لیسبون، ژورنالیستی که «فرصت اولیه را در اختیار سارا برنارد گذاشت»، و اکنون یک روزنامه نگار سیاسی در کابینه مخفی رولان است، النا به راحتی از هنر به سیاست وارد می شود.

اما نکته فیلم در این است که در واقع ارزشهای النا وارونه شده اند. این سیاست است که می تواند به تئاتر صرف تبدیل شود در حالیکه دنیای واقعی را عشق و هنر تشکیل داده اند. دنیای *النا* مملو از کنایات و موقعیتهای تئاتری است که هم تأکیدی هستند بر تعهد آن نسبت به بازسازی سیاست و جایگزینی آن با تئاتر و هر آن معنایی که برای رنوار دارد. یک خوانندهٔ کوچه و بازار برای خواندن کُر «Mefiez a' Paris» وارد صحنه می شود و در عین حال متن آواز را که توسط ژان رنوار و ژوزف کوسما نوشته شده است توزیع می کند. دو زن برای نوعی همراهی و تفسیر رویدادها و بحث از روزهای خوب گذشته و فقط در ارتباط با وضع زنان و بدون دخالت در سیاست ظاهر می شوند. مثل زن و مرد آوازه خوانی که در فیلم *کن‌کن فرانسوی* در یک کافهٔ پیاده رو نشسته و ساختن مولن روژ را تماشا می کنند، این دو زن نیز به خیالبافی درباره دوران خوش گذشته می پردازند. اما این گفته ها بخشی از فیلمی هستند که نظر خود را دربارهٔ گذشته ای واقعی بیان می کند که هنر آنرا تغییر داده است.

النا به دلیل اعتقاد به اینکه با شرکت در توطئه های رولان «رسالت» خود نسبت به فرانسه را انجام می دهد، از این ارزشها منحرف شده است. او هنری (مل فرر) را ترک می کند و به قصد خانه روستایی مارتین میشو بیرون می رود، جایی که تولید کننده با نزاکت کفش که در اصل تنها نگرانی اش تعرفه های کنترل هستند، زمان و فضای مناسب برای انجام رسالتش را در اختیار وی می گذارد. خانه شامل اتاقهای تو در تویی است که به شکل مسخره ای به هم مربوط شده اند، با آدمهایی که مرتب در حال آمد و شدند، یادآور حرکت فیزیکی در اتاقها در فیلم *قاعده بازی*، اما منهای وسوسه های شیطانی شکست و پریشانی موجود در آن فیلم. در خانه مارتین میشو، تئاتر، مشکلات اجتماعی و سیاسی را تبدیل به آسایش می کند. جبهه جنگ فرانسه ـ پروس در واقع در چند مایلی خانه قرار دارد و یک جا النا و هنری به عنوان جاسوسهای آلمان دستگیر می شوند. در داخل خانه بلیشو حکمفرماست و دوربین به جای اینکه مثل فیلم *قاعده بازی*، از

سطح دید چشم اتاقها را دید بزند حدود ۸ یا ۱۰ فوت بالاتر از کف اتاق و در، موقعیت تئاتر سینماتیک به نحوی قرار می گیرد که در آن واحد بتواند داخل بیش از یک اتاق را نشان دهد، بر پسزمینه تأکید، و در یک نما شامل تمام تصنعهای صوری ای بشود که تلاش النا برای کشاندن رولان به سیاست از طریق عشق را احاطه کرده اند.

آندره بازن می گوید، «تمامی سعی ژان رنوار جستجوی رئالیسم اواخر قرن نوزده می باشد». اما نمی توان ادعا کرد که رئالیسم موجود در فیلم *کن کن فرانسوی* و *النا* ارتباط مستقیم با دنیای اجتماعی آن دوره دارد. در هر دو فیلم تئاتر پیروز می شود زیرا دنیای بهتری را به دنیای سیاست و میهن پرستی عرضه می کند. این یک «میهن پرستی» عمیقتر است، همچون نظم بین المللی هنر که در فیلم *توهم بزرگ* لابه لای زبان های کشورهای در حال جنگ تصریح شده است. در *النا* وقتی که بالون دیده بانی رها می شود و در آلمان به زمین می نشیند، روزنامه های فرانسوی و آلمانی را می بینیم که هرکدام به شیوه شوونیستی خود عمل کرده اند؛ هیچ فرقی بین آنها وجود ندارد. شاید هم منظور یادآوری فرار گامتبا به وسیله بالون از محاصره پاریس باشد.

دنیای هنری رنوار، که در این فیلمها در قالب تئاتر نمایش داده شده است، تاریخ را به دلخواه خودش و به شکل کاملاً متفاوتی تغییر داده است. مثل زمانی که هنری در پایان فیلم به النا می گوید که بزرگترین آرمغان تمدن فرانسه به دنیا فقط عشق است، نه سیاست و نه چیز دیگر. النا هنوز هم دربارهٔ تئاتر فقط از نظر ایفای نقشش فکر می کند. آنها باید پشت یک پنجره بایستند و برای جمعیت زیر آن چنین وانمود کنند که النا و رولان هستند، نه النا و هنری، تا به این ترتیب رولان موفق به فرار شود. النا از اجرای این نقش با هنری ناخشنود است و از کنایات تئاتری ماری آنتوانت در لامارسیز استفاده می کند: «پیشنهاد یک آنتراکت می کنم.» اما در اثنای همین نقش است که به مخفی ماندن عشق واقعی خود نسبت به هنری پی می برد. آنها از طریق تظاهر، به واقعیت رسیده اند. مسیین این آشتی دوباره کولیها بوده اند که ناگهان در دنیای *النا و مردان* ظاهر می شوند، همچون پیامبرانی فراری از ماورای توطئه های سیاسی. رئیس گروه کولیها خودش را کارگردان گروه هنری می خواند؛ و هنگامی که هنری با آنان صحبت می کند، در پسزمینه آکروبات و چشم بندی اجرا می شود. مثل گروه هنری *کمدیا دل ارته* در فیلم *کالسکه زرین*، کولیها به شکل سحرآمیزی برای برقراری تعادل بین سیاست و هنر ظاهر می شوند. آنها تئاتر بد را به تئاتر خوب تبدیل می کنند. مبارکا (ژولیت کره گو)، دختر کولی که در صحنه ها پریشان و سرگردان مانده است، می گوید: «کمدی تمام شد.» او روی طاقچه پنجره می نشیند، رفتن النا و هنری را نگاه می کند، و برای آنان در دنیای خارج از این دنیا آواز می خواند. آنها رفته اند، و جمعیت خیابان هم رفته است. همچون کاملا در پایان فیلم *کالسکه زرین*، و دانگلار در پشت صحنه در فیلم *کن کن فرانسوی*، مبارکای آوازه خوان و آشتی دهنده نیز سرانجام تنها مانده است. اما او آخرین تصویر فیلم نیست. بلکه روزنامه ای را می بینیم با خبر ازدواج هنری و النا، که در یک پرانتز النا را به عنوان اینگرید برگمن معرفی می کند. تئاتر وظیفه خود را حتی تا حد اعادهٔ «واقعیت» انجام داده است.

اکثر منتقدین این سه فیلم دهه ۱۹۵۰ رنوار را به عنوان نشانه های بازگشت مجدد او به فیلمهای مجلل، بعد از بیداری اجتماعی سالهای دهه ۱۹۳۰، تلقی کرده اند. اما نکته جالب در نظرات خودش در مورد فیلمها، از تکرار واژه های تقلیل دهنده ای چون کروکی، *طرح سردستی*، *مدل*، و *میان پرده های نمایش* است. در حقیقت اینطور به نظر می رسد که رنوار معتقد به پایان یافتن دوره فیلمهای مجلل است، دنیا فقط برای فیلمهای حماسی کوتاهتر و پر محتوا مناسب است تا فیلمهایی با شرح و تفصیل زیاد. تجسمی که او همواره برای چنین محدودیتی به آن استناد می کند تصویر تئاتر است، زیرا تئاتر محدودیت هوشیارانه ای است

تئاتر کوچک *ژان رنوار*

که آنچه را که درون مرزهایش قرار دارد غنی تر می کند. نمونه آن، زندانیان همیشه در حال فرار در فیلم *سرجوخه فراری* (۱۹۶۲) هستند، فیلمی با اشارات تئاتری مختصر در ورای نماهای کادربندی شده، که بازتاب مایه تئاتر است. زندانیان می گریزند، اما هیچوقت نمی دانند از چه چیز فرار می کنند، بعضی ها به آرامش کوتاهی در زندان می رسند، بقیه مدام می گریزند ولی هیچگاه به آرامش دست نمی یابند. در فیلم *وصیت نامه دکتر کردلیه* (۱۹۵۹)، فیلمی که در آن هم اشارات بصری به تئاتر بسیار کم می باشد، همان جوّ بدبینی وجود دارد. در فیلم *ناهار روی چمن* (۱۹۵۹)، تئاتر می تواند در شخص گاسپار،

سرجوخه فراری

فلوت زنی وحشتزده، دنیای علم و طبیعت را در سایه طاق معبد دایانا در کنار یکدیگر قرار دهد، و این بخشی است از تخیل رنوار که از کورتی، پیشکار در فیلم *قاعده بازی*، به روسو، پیشکار در فیلم *ناهار روی چمن* انتقال یافته است. اما در *کُردلیه* و *سرجوخه فراری*، فضاها آنچنان با روح و رضایتبخش نیستند. مایه این فیلمها همان محدودیتی است که رنوار از اشارات تئاتری در پروراندن آنها کمک گرفته است، اما حال و هوای آنها بیشتر یادآور مایه بدبینانهٔ فیلمهای ژانر سیاه دهه ۱۹۳۰ می باشد.

فیلم *کالسکه زرین*، *کن کن فرانسوی*، و *النا و مردان* به هیچ وجه حل و فصل کننده موارد استفاده تئاتر نیستند. بلکه آنها یک نقطه تقابل هنری در برابر جنبه های اجتماعی و روانی محدودیتی که رنوار در فیلم *کُردلیه* و *سرجوخه فراری* کشف می کند، تشکیل می دهند. یادآوری این نکته لازم است که روش استفاده رنوار از تئاتر کاملاً از دو فیلم تئاتری برجسته دیگر یعنی فیلم *بچه های بهشت* کار مارسل کارنه (۴۵-۱۹۴۴) و *لولا مونتز* کار ماکی افولی (۱۹۵۵) متفاوت است، داستان هر دو فیلم در یک زمینه تئاتری با بازسازیهایی از یک دوره تاریخی اتفاق میفتد. اما در هر دوی آنها تئاتر تنها عبارت از یک ماسک اضافه است. در فیلم *بچه های بهشت*، رابطه بین شخصیتها و تئاتر همان ملودرام همیشگی Vesti La giubba، درون خندان / بیرون گریان می باشد. کمبود «متا فیزیک تئاتر» که تعیین کننده مفهوم تئاتر در ارتباط با دنیای فیلم است، احساس می شود.

فیلم *بچه های بهشت*، در عین تئاتری بودن، بسیار شلوغ است. اما این شلوغی مفهوم چندانی ندارد. به عنوان مثال، جمعیت پایان فیلم، آنجا که باپتیست گارانس را گم می کند، کاملاً می تواند همان جمعیتی باشد که در پایان فیلم *دزدان* دوچرخه به طور نامعلومی شخصیتها را می بلعد. برداشت رنوار از اجتماعات و تعدی تلویحی آنها به فضای تئاتری، مثل صحنه روز باستیل در *النا*، کاملاً در فیلم کارنه غایب است. به نظر کارنه، تئاتر تنها مجموعه ای متنوع از مهارتها یا محیطی غیر متعارف است؛ او هیچیک از محدودیتها و پتانسیلهای آنرا نمی بیند. شاید افولس با تأثیر از فیلمهای تئاتری رنوار است که به عنوان استعارهٔ زندگی اجتماعی لولا، عناصر تئاتری را به وسیله یک سری تابلوهای سیرک که با چشم اندازهای مصنوعی و نرده های مقوایی کامل شده اند نشان می دهد. اما در اصل، پرداخت او عواطفی ملیح از نوع «دنیا یک صحنه فیلمبرداری است» موجود در فیلمهای اولیه اش مثل *چرخ فلک* را نمایان می کند. افولس از رابطه بین مهارتهای اجتماعی و تئاتری بهره می گیرد، اما آخرین نمای لولا، که تراکینگ طولانی به عقب است (چیزی که شاید اندروسارس به حق شیفته آن شد) نیاز واقعی یک هنرمند به دریافت پول در ازای اجرای نقش را با طنزی روان بیان می کند. احساس خود رنوار نسبت به تئاتر و مقام هنرمند، بازیگر زن یا مدیر آن، در آن واحد هم مسحور کننده تر هم و موثرتر است. درك او از انرژی حیاتبخش مهارتهای هنری شاید هم تا حدی مرهون درسهایی از کمدی موزیکال امریکایی، و آثاری چون *دزد دریایی* کار *ونیست مینللی* (۱۹۴۷) باشد. رنوار به جای حقیر شمردن تئاتر کارگردانان «سینما گرا» یا کوچک کردن تئاتر فیلمنامه نویسهای پر مدعا و بازیگران همیشه در حال ژست، به خوبی می داند که چگونه به بهترین شکل از تئاتر بهره برداری کند، از آغاز کار هنری رنوار، تئاتر با تمام تحولاتش در مایه ها و سبک، همواره پناهگاهی بهره مند از نظم و ترتیب را در میان آزادیهای طبیعت بوجود آورده است. ■

ترجمهٔ مهرك ایروانلو