افغانستان آزاد – آزاد افغانستان

AA-AA

چو کشور نباشد تن من مبـــاد بدین بوم و بر زنده یک تن مــباد
همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم

www.afgazad.com afgazad@gmail.com

Political	سیاسی

برتولت برشت
برگردان از: حمید محوی
ویراستار پورتال: موسوی

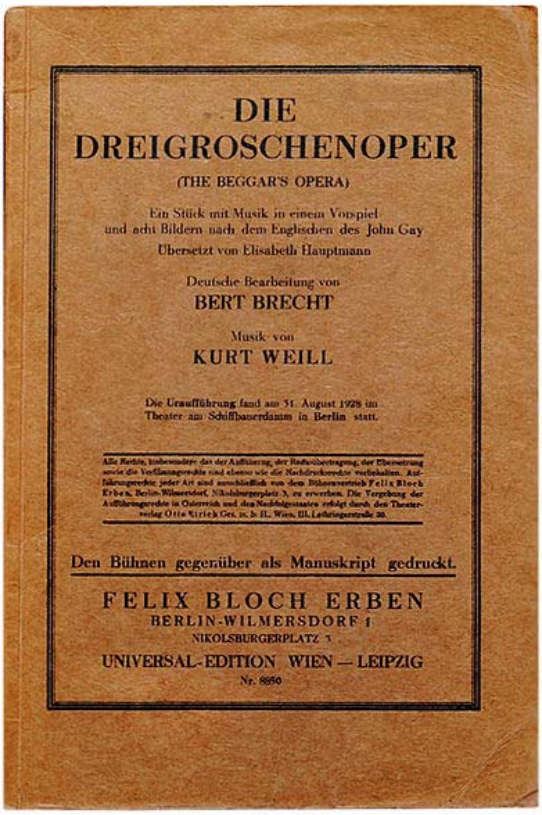
۰۸ سپتمبر ۲۰۱۹

اپرای چهار پنی- ۱۶

(اپرای گدایان)- ۳۱ اگست ۱۹۲۸

Die Dreigroschenoper

با اعلام نافرمانی مدنی از قوانین و موازین کپی رایت برای ترجمهٔ آثار به زبان فارسی و انتشار آزاد و رایگان در انترنت


DIE
DREIGROSCHENOPER
(THE BEGGAR'S OPERA)
Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel
und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay
Übersetzt von Elisabeth Hauptmann
Deutsche Bearbeitung von
BERT BRECHT
Musik von
KURT WEILL
Die Uraufführung fand am 31. August 1928 im
Theater am Schiffbauerdamm in Berlin statt.
Alle Rechte, insbesondere das der Aufführung, der Radioübertragung, der Übersetzung
sowie die Verfilmungsrechte sind ebenso wie die Nachdrucksrechte vorbehalten. Auf-
führungsrechte jeder Art sind ausschließlich von dem Bühnenvertrieb Felix Bloch
Erben, Berlin-Wilmersdorf, Nikolsburgerplatz 3, zu erwerben. Die Verpflichtung der
Aufführungsrechte in Österreich und den Nachfolgestaaten erfolgt durch den Theater-
verlag Otto Strick Ges. m. b. H., Wien, III., Ledergasse 20.
Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt.
FELIX BLOCH ERBEN
BERLIN-WILMERSDORF 1
NIKOLSBURGERPLATZ 3
UNIVERSAL-EDITION WIEN — LEIPZIG
Nr. 8860

Universal-Edition A. G. 1928, 80 Seiten, Erstdruck (Wilpert/Gühring² 12).

۱۴. «دادگاه : ضرورت و اولویت تولید»

آنچه اهمیت فوق العاده تعیین کننده ای دارد، زیرا با ایجاد تحول در همهٔ رفتارها و همهٔ مفاهیم، اهمیت فزایندهٔ نقشی است که به تولید واگذار شده . حقوق، آزادی، خصوصیت، همهٔ این امور به عملکردهای تولید تبدیل شده است. آگاهی - [شناخت] -حتا خارج از فرآیند عمومی تولید ممکن نیست. باید تولید کرد تا شناخت امکان پذیر شود و تولید یعنی : بودن در فرآیند تولید[1]. عرصهٔ حرکت انقلابی و انقلاب نیز یک فرآیند تولیدی است. نمونهٔ ساده ای وجود دارد که چندان بدان توجه نشده، این نمونه نقش فوق العاده جزئی ست که بیکاران در انقلاب بازی می کنند. این نقش سیاهی لشکر وقتی بیکاری به شکل جدی تولید را به خطر می اندازد فوراً به نقش اول تبدیل می شود.

دستگاه حقوقی همواره مانند بخشی از دستگاه (ماشینوری – ماشیناسیون) عمومی تولید عمل می کند. در هر مرحله از رسیدگی به دعوا، دادگاه خواست خود را به نوعی بیان کرد که تولید سینمائی در عمل به مانعی برخورد نکند، تولید سینمائی در اینجا به معنای جاریِ تولید فلم معمولی ست. با چنین خواست و انگیزه ای ست که قاضی بسادگی سعی کرده بود هر یک از طرفین دعوا را مطابق بر نقشی که در فرآیند تولید داشته است داوری کند. در نتیجه، موضوع به این امر محدود شد که آیا نویسنده کار تولید را تسهیل و یا آن را مختل کرده است. «تسهیل» از دیدگاه دادگاه به معنای شرکت در ساخت فلمی که مطابق خواست شرکت سینمائی، یعنی فلمی که بر اساس روال رایج و گمانه زنی و پیشبینی های مربوط به فروش ساخته می شود و «اختلال» را نیز باید به معنای پافشاری روی فلمی متفاوت درک کنیم. حقوقی که نویسنده در آغاز برای تعیین دست نوشته داشت (با فراز و نشیبهای دادگاه) به پیشنهاداتی برای فلمی تبدیل شد که بر اساس دست نوشتهٔ متفاوتی ساخته شده بود. قرارداد نقش ثانوی پیدا کرده بود. آن را نیز بر اساس نقشی که در فرآیند تولید داشت مورد قضاوت قرار دادند.

اگر قرارداد حاوی فراخواست های نویسنده دربارهٔ مشارکتش در ساخت و ساز فلم بوده، باید آن را به مثابهٔ بخشی از حرکت خرابکارانه در تولید تلقی کنیم که نویسنده بدان ارتکاب کرده و مسؤولیت آن بر دوش نویسنده است که با رفتار مخربش مانع ساخت فلم شده. نویسنده « شیلوک »[2] همانا شیلوک است که به گوشهٔ کاغذش چسبیده و می خواهد [شرکت تولیدی] را خفه کند. دادگاه به این علت که عاجز از درک شرایط تولید اثر هنری بود، از این امر که شرکت سینمائی می بایستی به اثر هنری تحقق بخشد صرفنظر کرد. با وجود این، دادگاه می دانست در چه شرایطی یک فلم، یک کالا، باید تولید شود و بر این اساس در مورد قرارداد از شرکت سینمائی خواستار اجرای وظایفش نشد. وضعیت ما مساعد نبود. ما روی قراردادی پافشاری می کردیم که می بایستی با ما منعقد می کردند، یعنی موردی که اگر به وقوع پیوسته بود موجب ورشکستگی شرکت سینمائی می شد. فلم از ما به ازای پیش پرداختی خریده شد که با فروش آن می باید خریده شود. در نتیجه پیش از آن که فلم را خریداری کنند باید آن را می فروختند. این قراردادها تولید فلم را مختل می کرد : در نتیجه باید آن را تغییر می دادند. بر اساس توافق شرکت سینمائی پیش از تکمیل دست نوشتهٔ نهائی حق مداخله نداشت، ولی ویگرت[3] این قرارداد را زیر پا گذاشت. قرار بر این بود که متن اولیه به شکل محاوره ای به لانیا[4] سناریست فلم گفته شود. ولی ویگرت اصرار داشت که متن نوشته تحویل داده شود. توافق کرده بودیم که فلمبرداری با

---

[1] مترجم : هاینر مولر نیز نظریهٔ مشابهی را مطرح می کند : برای نظام حاکم تا وقتی که آگاهی قابل تبدیل به هامبرگر نباشد پشیزی ارزش ندارد.

[2] مترجم : پرسوناژ نمایشنامهٔ «تاجر ونیزی» اثر شکسپیر که ربا خوار بی رحمی بوده Shylock

[3] Weigert

[4] Lania

متن نوشته شده به دست لانیا و به تأئید نویسنده شروع شود. ولی ویگرت نویسنده را محکوم دانست زیرا نوشته ای را که شرکت سینمائی تهیه کرده بود تأئید نکرد.

کوتاه سخن این است که ویگرت نه این که به تعهداتش عمل نکرده باشد، بلکه به تعهداتی که باید بدان پایند می بود عمل نکرده است.

٤

خلاصه

مفاهیم ایدئولوژیک به کار رفته در این کار نه در تلاقی با فلم تهیهٔ شده توسط نرو[5] بر اساس اپرای چهار پنی و نه با تأملات دیگر دربارهٔ نظریات هنری، سینمائی، معاملات و مانند اینها ارتباطی در تلاقی قرار می گیرد یعنی اموری که معمولاً برای ساخت این قاب دستمالی [بنجل هنری] ضروری اند. بر اساس اصول، دربارهٔ فلم حرفی نزدیم و برای خوانندهٔ این سطور نیز بهتر این است که نتیجهٔ اسفناک تلاشهای بی هودهٔ کارگردان مورد نظر ما را ندیده بگیرد. از دیدگاهی که می خواهد چنین نتیجه ای را مد نظر قرار دهد ممکن است بن مایه های ترقی خواهانه ای که ما به طور مشخص می خواستیم طی آزمون و بررسی کوچکمان در این مفاهیم نشان دهیم نادیده بماند.

برتولت برشت

نوشته ها دربارهٔ ادبیات و هنر ١

دربارهٔ سینما (١٩٣١-١٩٣٣)

[5] Nero

دادگاه چهار پنی. بخش پنجم

دربارهٔ تجربهٔ جامعه شناختی

«تجربهٔ جامعه شناختی» وقتی وجود دارد که با اقدامات مناسب (و رفتار مناسب) بتوانیم تناقضات درون بودی و دائمی جامعه را تحریک کرده و قابل مشاهده سازیم. این گونه تجربهٔ جامعه شناختی برای ما در عین حال می تواند به عنوان تلاش و کوششی برای درک شیوهٔ کارکرد «فرهنگ» مطرح باشد. بر این اساس می توانیم افکار عمومی و پیش ساخته را از بندهایش رها ساخته و آن را با تعیین نقش ها (در کار تجربه یا آزمون جامعه شناختی) به کار بیندازیم. به مفهوم خاص کلمه، موضوع تقریباً فرآیندی فکری را در بر می گیرد. دراین جا خمیرمایه، موجودی زنده بوده و عمل می کند، و تنها به عنوان موضوعی برای بررسی مطرح نیست. زیرا فردی که آن را از دیدگاه بیرونی می بیند، خودش را نیز از دیدگاه درونی می بیند (به عبارت دیگر دراین جا فاعل شناسنده و موضوع شناخت در هم می آمیزد).

تجربهٔ جامعه شناختی راه کاری است که می تواند «وضعیت عمومی» را در سیر تحولی آن نشان دهد. تمایلات دائمی که در عمل نمایان می شود، به عنوان تناقض در ایدئولوژی آشکار می گردد. بر این اساس، عملاً، فلمی که به شکل جمعی ساخته شده به عنوان اثر هنری درک و دریافت می شود بی آن که هنوز کار جمعی در هنر تعریف شده باشد، و یا می بینیم که برخی موازین اقتصادی – به عنوان مثال - اصل دیکتاتوری عرضه و تقاضا در تولید هنری گسترش می یابد، بی آن که مفهوم هنر هنوز از برخی ارزش هایش مانند شخصیت قطع نظر کرده باشد. این تناقضات ایدئولوژیک باید بخوبی روشن شود. هیچ فاصله ای بین فرهنگ بورژوائی و کارآیند آن وجود ندارد. در مقابله با هر رفتار بورژوائی دائماً باید به واقعیت بازگردیم و به آن تکیه کنیم و هرگز در ذهنیت گرائی های نظری پیش روی نکنیم...

بر این اساس بهترین روش برای افشای هر گونه تحریفی که گزارشات تصویری بورژوائی به آن دامن می زند، نوشتن تفسیر و تشریح آن است و البته به شکلی که به خواننده چگونگی تحریف را نیز نشان دهد. ویژگی تحریفکار و متقلب تنها وقتی خود را لو می دهد که خطوط ضروری برای تحریف را ظاهر می سازد. وجه اخلاقی تا جائی به شکل برجسته در امور حقوقی شان جا بازکرد که آن را کاملاً از تجربهٔ جامعه شناختی مان تفکیک کردیم.

به همین گونه، کار تحلیل روی موضوع ناسیونالیسم نتیجهٔ پر بارتری خواهد داشت در صور تی که آن را به شیوهٔ بیانی و نظری ناسیونالیست ها و یا روی ناسیونالیست ها متمرکز نکنیم، و به عکس ناسیونالیسم را به عنوان پیشنهادی واقعی در نظر بگیریم، و برای تحلیل چنین مفهومی، به کارآیند و رفتار عملی آن بپردازیم، یعنی به تحلیل بنیادی «عملی بودن» آن بپردازیم : به عبارت دیگر باید به این پرسش بپردازیم که تحت چه شرایطی این نظریه عملی خواهد بود. پرسش در مورد ایجاد ملت به شکلی که ناسیونالیست ها برای اجرای طرح هایشان مطرح می کنند، تمام عوامل اقتصادی و ایدئولوژیک قابل توجیه بوده و تردیدی را برنمی انگیزد، در حالی که نظریاتی مانند هم خونی تنها به عنوان عناصر تبلیغاتی برای کارشناسان به کار برده می شود. ولی انسجام ملّی که تنها در سیاست خارجی کاربرد پیدا می کند، خیلی به سختی قابل اجراء می باشد.

نمونه ای از تعاریف غیر قابل استفاده وجود دارد که یکی از آنها متعلق به توماس من می باشد که در مورد سینما مطرح کرده است : «نمایش برای دیدن به هم راهی موسیقی.»[٦]

[6] Schünemanns Monatheft, 1928

توماس من این پدیده را به شکلی تعریف کرده است که گوئی ما با عنصری ثابت و غیر قابل تحول سروکار داریم. در خوانش این گونه تعاریف، تصور می کنیم که هیچ گاه چیزی به جز تعریف نخوانده ایم و وقتی که هیچ اشتباهی در آن نمی یابیم، یعنی وقتی که هیچ عنصر مردودی را در آن نمی بینیم، عملاً این نوع تعاریف را می پذیریم. در این مورد ما با حرکت خطرناکی مواجه می شویم، زیرا چنین تعاریفی مسائل را در بطن ساختارها مستقر می سازد. با تسامح در رابطه با این ساختارها و پیش فرض شمردن آنها، تعاریف جدید آنها را تقویت می کند. هر چیز تازه ای(که باید به تعریف درآید) بر این اساس به یاری قدیمی تر ها می آید و با تکیه بر آن تعریف می شود. تعریفی که توماس من دربارهٔ سینما عرضه می کند به یاری رمان می آید که از آن به عاریت گرفته شده بوده است.

ولی سینما هیچ ارتباطی با این تعریف کذائی ندارد. شکست اقتباس سینمائی در عاریت گیری هایش از رمان های مشهور، نشان می دهد که سینما کارکرد کاملاً متفاوتی دارد. سینما رمان را تخریب می کند. این سینما نیست که فرو می ریزد بلکه این رمان است که از هم گسسته می شود.

کار با مفاهیم قدیمی، به معنای کار با مفاهیمی خواهد بود که از کار افتاده هستند. نظریه ای که هنر را در تقابل با ابزارها تعریف می کند، از این نمونه مفاهیم (از کار افتاده و بی اعتبار) است، در این صورت وجوه کاملاً انسانی (یعنی هنری) با حذف ابزارها تعریف می شود، یعنی در اشکالی که ابزارها به حساب آورده نمی شود. اگر انسان همان موجودی است که ابزار می سازد (و این مورد در تمام تعاریف غیر قابل انکار وجود ندارد) در این صورت وجوه کاملاً انسانی می تواند کاملاً ابزارها را نیز در برگیرد. تمام تعاریفی که این مفهوم هنری تقابل با ابزارها را مطرح می کند، از موضوع خود چیزی دست نیافتنی و از کار افتاده و بی تأثیر عرضه می کند. در نتیجه، باید تعاریف را به شکلی سامان بخشید که بتواند کار با موضوع مورد بررسی را ممکن سازد.

...تجربهٔ جامعه شناختی تناقضات اجتماعی را نشان می دهد، ولی به حل آنها منجر نمی گردد. در نتیجه آنهائی که دست به چنین تجربیاتی می زنند، در زمینهٔ تناقضات، برای اهداف و منافع خودشان باید موضع گیری کنند و از دیدگاه ذهنی و جانب دارانهٔ شخصی خودشان عمل نمایند. به همین علت نیز هست که تجربهٔ جامعه شناختی به شکل بنیادی با دیگر روش های تحقیقی که به شکل عینی و بی طرفانه به مسائل می پردازد، تفاوت دارد. از دیدگاه عینی چنین روش هائی با توجه به تضادهای حاد اجتماعی در دوران ما، حتی برای رسیدن به فروتنانه ترین نتایج، شانس اندکی دارند. تنها فاعل مبارز و فعال هست که می تواند در بطن چنین تجاربی به شناخت نائل بیاید. با توجه به چنین ذهنیتی (ذهنیت فرد مبارز در مبارزه) می توانیم تجارب جامعه شناختی را در تمام ابعاد آن تحقق ببخشیم، و حتی به تجاربی بیندیشیم که در حال حاضر تکنولوژی موجود انجام آن را ممکن نمی سازد، مانند جراحی که در برخی موارد هنوز ممکن نیست.

باید دائماً دادگاه ها و رسانه ها را در تجربیات جامعه شناختی، مشابه به آن چه در مورد اپرای چهار پنی صورت پذیرفت، دخالت دهیم. به این علت که دادستان دولت بورژوا به هیچ عنوان مدافع منافع عمومی نیست و به این علت که منافع فردی که خسارت دیده در عین حال می تواند عمومیت داشته باشد و توده های وسیعی را در بر گیرد. بر این اساس می توانیم از دادگاه های کاخ دادگستری برای متأثر ساختن افکار عمومی از طریق دادگاه های اجتماعی نامحسوسی که همواره بر اساس کارکرد خاص بورژوائی واپس زده می شود، استفاده کنیم.

پرشمارترین و مهم ترین تظاهرات عمومی خیلی دور از گسترش آگاهی با ویژگی های علمی است. اگر در مقام مقایسه برآئیم، روشن است که علم به شکل دائمی تر و روشمندتری کار می کند، ولی خیلی زود آشکار می گردد که محافل علمی نیز قادر به گسترش آگاهی نیستند، زیرا کار آنها به برگزاری کنگره های قدیمی و به مبادلهٔ نتایج کارهائی می انجامد که از پیش بین اعضای هیأت علمی تعیین و تقسیم شده است. دراین صورت نیازمند روش های خاصی در

مباحثات هستیم که به فرآیندهای افکار عمومی شباهت داشته باشد. در این مورد باید دانست که این ماتریالیسم دیالکتیک است که چنین روش هائی را مطرح می کند. ولی آن چه که از اهمیت خیلی زیادی برخوردار است، این است که موضوع مطروحه باید به روز باشد و نه این که چیزی مرده و از دورخارج شده و به عبارت دیگر خارج از فرآیندهای تولیدی برگزیده شده باشد(به عنوان مثال، برای نیازهای آزمایشی).

فلم ناطق «معدهٔ منجمد»
و خواهیم دید جهان به کسی تعلق دارد!

۱

تابستان ۱۹۳۱ با استفاده از برخی شرایط ویژه و مساعد (یعنی انحلال یک شرکت سینمائی، تمایل فردی برای سرمایه گذاری برای فلمی با هزینهٔ نچندان بالا و با همکاری خلاقانهٔ خودش به عنوان بازیگر، و برخی عناصر دیگر) ما این فرصت را یافتیم تا فلم فروتنانه ای را تهیه کنیم. هنوز تحت تأثیر درس های دادگاه چهار پنی بودیم که برای نخستین بار در تاریخ سینما قراردادی بستیم که بر اساس آن به عنوان تهیه کنندگان فلم و در عین حال بازیگران آن به مفهوم حقوقی بودیم. این قرارداد موجب شد که ما از کارمزد عادی محروم شویم ولی برای کار به آزادی خاصی دست یافتیم که در وضعیت دیگری قابل حصول نبود. شرکت سینمائی کوچک ما شامل دو فلمنامه نویس، یک کارگردان صحنه، یک آهنگ ساز، مدیر تولید و یک وکیل بود. بخش مربوط به سازمان (یا ساخت و ساز) کار بیش از خود کار هنری برایمان مشکل به نظر می رسید، به این معنا که می خواستیم بخش مربوط به سازمان کار را بیش از پیش به عنوان بخش مهمی از کار هنری خودمان تلقی کنیم. همهٔ این جریانی که ما به راه انداخته بودیم تنها به این علت ممکن شد که کلیت آن در چارچوب یک فعالیت سیاسی واقع شده بود. در آخرین مراحل این شرکت سینمائی که پیوسته در معرض ورشکستگی قرار داشت، در حالی که نوزده روی بیست از حجم فلم انجام شده و هزینهٔ قابل توجهی نیز به مصرف رسیده بود اعتبار ما خاتمه یافت، یکی از شرکتهائی که اعتبار داده بود و انحصار تجیهزاتی که ما به آن احتیارج داشتیم را در اختیار داشت به ما اعلام کرد که هیچ نفعی در خروج فلم ما نمی بیند و ترجیح می دهد به جای ادامهٔ کار از مبلغی که باید به او می پرداختیم صرفنظر کند و گفت که فلم های با کیفیت برتر انتظارات نشریات را بالا برده (که با چشم انداز انتظارات عمومی تطبیق نمی کند)، و این فلم نمی تواند از دیدگاه تجاری متقاعد کننده باشد زیرا کمونیسم دیگر برای المان خطری به حساب نمی آید. از سوی دیگر، شرکت های دیگر از پرداخت وام به ما امتناع کردند زیرا بیم داشتند که بیش از خود دولت از سوی پرولترها سالون سینما مورد سانسور قرار گیرد : البته چنین برداشتی به خواست خود آنان تعلق داشت که جزئی از مجریان بزرگ اقتصاد بودند.

۲

شرح فلم

فلم ناطق «معده های منجمد و خواهیم دید جهان به چه کسی تعلق دارد !» متشکل از چهار بخش مستقل و هر یک از بخش ها با قطعات آهنگ مستقل و انعکاس تصاویر ساختمانها، کارخانه ها و چشم اندازها از یکدیگر جدا شده اند. بخش نخست بر اساس یک داستان واقعی نوشته شده و خودکشی یک جوان بی کار را در کوران ماه های تابستان نشان می دهد. در این دوران بود که قانونی به تصویب رسید و بیش از پیش موجب فقر اقشار پائینی جامعه شد. قانون جدید بیمهٔ بی کاری برای جوانان را حذف کرد. مرد جوان پیش از پرتاب خودش از پنجره ساعت مچی خودش را درآورده بود که

خسارت نبیند. آغاز این بخش نشان می دهد که جست و جوی کار به تنهائی یک کار تمام عیار است. بخش دوم اخراج یک خانواده را نشان می دهد، بر اساس تصمیم دادگاه (که اعلام کرد که این خانواده به دلیل عدم پرداخت اجارهٔ خانه تقصیر کار[۷] است). خانوداه در خارج از شهر زیر چادر دوست پسر دخترشان در اردوگاهی به نام « معده های منجمد » (پانس گلاسه Panses glacées) پناه می گیرند. در آنجا، دختر جوان حامله می شود و زیر فشار قوانین خرده بورژوای جاری (خرده بورژوا در ورشکستگی) در اردوگاه (نوعی ملک ارضی که به ازای اجارهٔ مختصری به ایجاد قشر اجتماعی خاصی انجامیده بود) باید [با پسر جوان] ازدواج می کرد. ولی دختر جوان تصمیم می گیرد ازدواج نکند. در سومین بخش ملاقات ورزشی پرولتاریائی را نشان می دهیم. این ملاقاتهای ورزشی در سطح توده ها به شکل ماهرانه برگزار می شود و خصوصیت کاملاً سیاسی دارد، تفریح [وقت آزاد] توده ها خصوصیت مبارزاتی آنان را منعکس می کند. بیش از سه هزار کارگر ورزشکار از باشگاه «فیشتواندرر اسپارت»[۸] در این بخش از فلم شرکت کردند. بین این ورزشکاران به شکل خیلی کوتاه زوج جوان بخش دوم را نشان می دهیم. دختر جوان به کمک دوستانش پول ضروری برای سقط جنین را تهیه می کند و زوج جوان از فکر ازدواج صرفنظر می کنند. در چهارمین بخش آدمهائی را نشان می دهیم که در واگن قطار دربارهٔ تخریب قهوهٔ برزیلی برای حفظ ارزش سهام حرف می زنند.

۳

ترانه ها

«ترانهٔ بی خانمانها » از بیم ممنوعیت و «ترانهٔ فراخوان» نیز به دلایل فنی حذف شد. «ترانهٔ اتحاد» با مشارکت سه هزار کارگر ورزشکار خوانده شد.«ترانهٔ ملاقاتهای ورزشی» با یک صدا خوانده شد و همراه بود با تصاویر مسابقهٔ قایقرانی و اتومبیل رانی.

[فلم معده های منجد]

کارگردان جوان سلاتان دودو[۹] فلم معده های منجمد را با مشکلات مادی بسیاری تهیه کرد. صحنه ها باید غالباً باید با سرعت فلمبرداری می شد. برای مثال یک چهارم فلم در دو روز. یگانه کمک از سوی انجمن های ورزشی کمونیستها بود که هدایت کارگران ورزشکار را به عهده گرفتند (در برخی روزها تعدادشان به چهار هزار نفر می رسید). مشکلات مالی موجب شد که تهیهٔ فلم بیش از یک سال به طول بینجامد، در حالی که وضعیت در المان با ریتم خیلی سریعی تحول می یافت (فاشیسم، افزایش بی کاری،...).

به محض این که فلم آماده شد، فوراً سانسور آن را ممنوع اعلام کرد. محتوا و نیّات فلم در نمایش آن آشکار بوده و به همین علت سانسور آن را ممنوع اعلام می کند. در فلم برخی اقشار کارگری پائین دست را که در خستگی و انفعال فرو می رفتند نشان داده بودیم. وزیر کشور اعلام کرده بود که این فلم حمله به سوسیال دموکراسی ست. چنین حمله ای همان گونه ممنوع است که حمله به کلیسا، یعنی حمله به هر نهادی که از دولت پشتیبانی می کند.

---

[7] این فرمول («تقصیر کار است») در رأی اخراج به کار برده می شود. آنانی که این اصطلاح بی شرمانه را به کار می برند متوجه نیستند که با به کار بردن چنین فرمولی برای خودشان که « تقصیر کار نیستند» ولی دیگران را از سقف بالای سرشان محروم می کنند، برای همیشه مفهوم « تقصیر یا خطا» را مخدوش کرده و از بین می برند.

[8] Fichtewandrer-Spart

[9] Slatan Th. Dudow

در این فلم ما جوان بی کاری را نشان داه بودیم که نمی تواند به مبارزات کارگران بپیوندد و قانون برونینگ[10] با حذف بیمۀ کار برای جوانان او را به خودکشی وامی دارد. وزیر کشور اعلام کرده بود که چنین فلمی حمله به رئیس دادگاهی ست که مادۀ قانونی را به تصویب رسانده و یگانه انتقادی را که به او وارد دانسته بود فقدان کمک رسانی به کارگرانی ست که در فقر به سر می برند.

ما در این فلم فعالیت انجمن های بزرگ کارگران کمونیست را نشان می دادیم که نزدیک به دوصد هزار کارگر را گردآوری کرده و فعالیت ورزشی کارگران را در مبارزۀ طبقاتی به خدمت گرفته بودند. [...][11]

منبع :

Bertolt Brecht. Ecrits sur la littérature er l'art 1. Sur le cinéma. Edition L'Arche 1970 .p 148.221

برگردان از: **حمید محوی**

گاهنامۀ هنر و مبارزه. پاریس. ۱۸ جولای ۲۰۱۹

mahvihamid@gmail.com

Bertolt Brecht. L'Opéra de quat'sous

Théâtre complet 2. L'Arche. 1980

(La première version française 14 octobre 1930)

[10] Brüning

[11] در متن اصلی این بخش ناتمام اعلام شده است