سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روسلینی

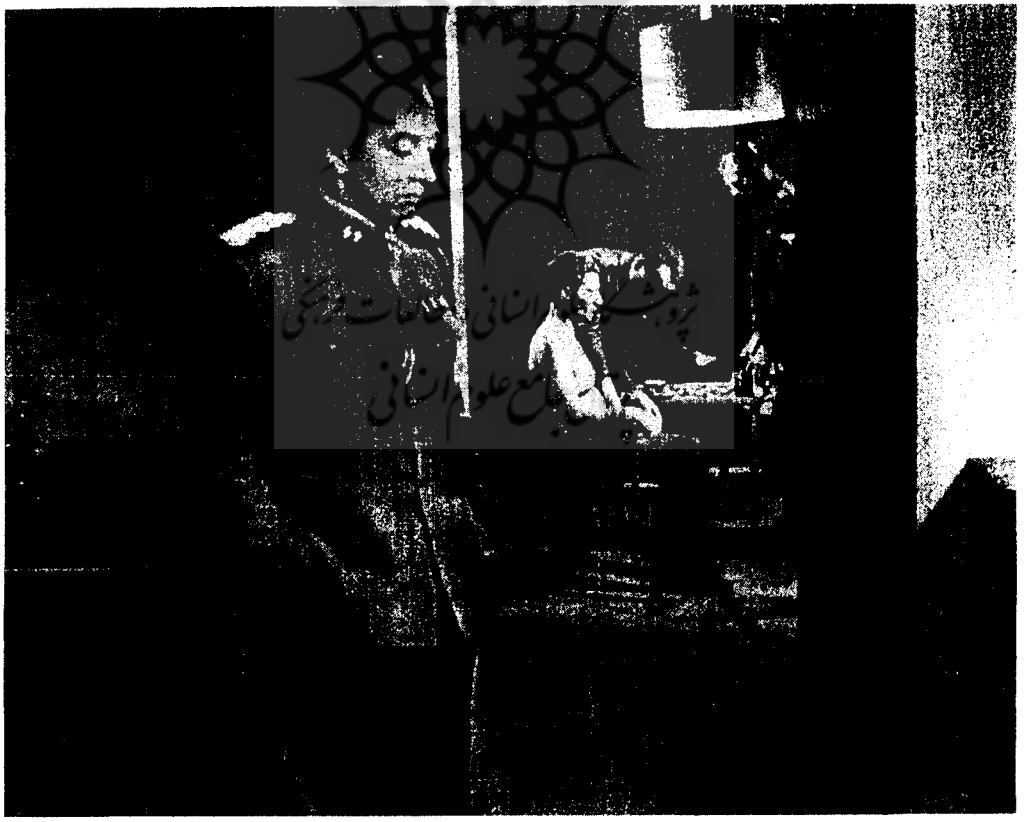
و زیبایی‌شناسی نئورئالیسم

مسعود اوحدی

نئورئالیسم ایتالیایی رهیافتی در زیبایی‌شناختی آفرینش فیلم است که بلافاصله در پایان جنگ جهانی دوم شکوفا شد و با ویژگی‌هایی همچون بودجه اندک، فیلمبرداری در محل‌های واقعی، بازیگران غیرحرفه‌ای و داستان‌های "واقعی" شناخته می‌شود:

«موضوع فیلم نئورئالیستی جهان (به‌طور کلی) است، نه قصه و روایت. اثر نئورئالیستی هیچ‌گونه تز از پیش تعیین شده‌ای ندارد زیرا ایده‌ها در خود فیلم و از موضوع زاده می‌شود. فیلم نئورئالیستی هیچ مناسبتی با آثار تصنعی صرفاً عظیم و تماشایی ندارد. نئورئالیسم این‌گونه آثار را نفی و رد می‌کند و به سوی آن‌چه که عینی و ملموس است گرایش دارد. نئورئالیسم از دستورالعمل و فرمول گریزان است. و مسایلی را برای ما و برای خود، در تلاش برای وادار ساختن مردم به فکر کردن مطرح می‌سازد» این سخنان که از سوی

رُم شهر بی‌دفاع



روسلینی در نشریه **اتروسپتیوه** عنوان شد در واقع استدلالی در جانبداری از رئالیسم سینمایی در مقام **زیبایی‌شناسی پیشرویی** که در مقابل "سینمای تفنی" و در جهت آموزش قرار می‌گرفت، بود. در سال‌های دهه ۱۹۷۰ منتقدین مارکسیست به آثار روسلینی توجه خاص نشان می‌دادند اما او در تمامی طول زندگی‌اش یک روشنفکر انسان ـ گرای [اومانیست] کاتولیک باقی ماند.

نئورئالیسم آمیزه‌ای از پراگماتیسم و ایده‌آلیسم است. یکی از دلایل گرایش نئورئالیسم به رویکرد پراگماتیک این بود که در سال ۱۹۴۵ صنعت فیلم ایتالیا، همچون نهادهای دیگر این کشور عملاً ویران بود، استودیوها متروک مانده و مواد پایه فیلم‌سازی در نبود یا کمبود شدید به سر می‌برد. در چنین احوالی توجه به امکانات و واقعیات ملموس و عملی طبیعی می‌نمود. این رویکرد زیبایی‌شناختی نخستین‌بار در فرانسه سال‌های دهه ۱۹۳۰ و بعدها در شرایط حاکم در دوران رژیم فاشیستی ایتالیا به ظهور رسید و روسلینی کار هنری خود را در این رژیم (و برای این رژیم) با داستان‌هایی به سبک مستند درباره نیروهای مسلح ایتالیا آغاز کرد. به هر حال، دو ویژگی سبکی نئورئالیسم که در این بحث مورد توجه ماست و مجدداً خود این ویژگی‌ها زاده آن رویکرد پراگماتیک است، استفاده از نمای دور (لانگ شات) و نمای بلند یا طولانی از نظر زمان (لانگ تیک) است. نمادی دور، شاید نوعی قاب‌بندی ایده‌آل برای نشان دادن جمعیت، رابطه شخصیت‌ها با فضای پیرامون، و مثلاً تحرکات سربازان در میدان جنگ باشد. استفاده از این نما در هالیوود بیشتر محدود به نماهای معرف و گونه‌ها (ژانرها)یی همچون وسترن است که نشان دادن شخصیت‌ها در چشم‌اندازهای وسیع برایشان اهمیت خاص دارد. اما معمولاً داستان در نمای متوسط و نمای نزدیک متوسط، با تمرکز توجه به یکایک شخصیت‌ها گفته می‌شود. سازمان‌بندی نماهای دور در استودیو و در برابر دکور دشوار است زیرا برای پوشاندن این حقیقت که دکور صرفاً مجموعه‌ای از دیوارهای نازک و بی‌عمق یا به اصطلاح "لته"های بدون سقف است، به محدود کردن کادر نیاز داریم. استفاده از تکنیک **وضوح عمیق** یا وضوح سراسری با نمای دور همراه و هم جهت است. این تکنیک به فیلم‌ساز امکان می‌دهد که نمای مورد نظر خود را در عمق، و در حالی که اشیاء موجود در پیش زمینه و پس زمینه، در وضوح دقیق قرار دارند، ترکیب‌بندی کند. کنش‌های مختلف می‌توانند در درون قاب (کادر) صورت پذیرد و تماشاگر هم می‌تواند نگاه کردن به پیش زمینه یا پس زمینه را به انتخاب خود برگزیند. وضوح عمیق نیازمند مقدار نور فراوان جهت عدسی دوربین است و به علاوه، دکورهای استودیو به ناچار باید سقف داشته باشند (چون با عمق بیشتر سقف دکور قابل رؤیت می‌شود). وضوح عمیق در محل‌های واقعی (لوکیشن) بسیار خوب عمل می‌کند، همانند نمای دور در سینمای صامت، پیش از آنکه تجهیزات سنگین و جاگیر صدا کار دوربین را دچار محدودیت کند، رایج بوده است.

اما **نمای بلند**، نمایی است که به‌طور معمول بیش از حدود ۲۰ ثانیه به طول انجامد (با توجه به اینکه طول زمانی نمای هالیوودی در دوران استودیو (۱۹۴۸ ـ ۱۹۳۰) در حدود ۱۲ ثانیه بوده است). نمای بلند هم برای فیلم‌ساز مشکلاتی در بردارد زیرا تمامی کنش‌ها باید از پیش به دقت تمرین و پیش‌بینی شود. معهذا، نماهای دور و صحنه‌پردازی در عمق، تکنیک‌های مؤثری هستند زیرا امکانات بیشتری از لحاظ حرکت در کادر در اختیار فیلم‌ساز می‌گذارند. از آن‌سو، حرکت دوربین در شکل پَن و تراولینگ آزادی باز هم بیشتری به وی می‌دهند حرکات پن و تراولینگ (به‌طور کلی حرکات افقی و تعقیبی دوربین) که در قالب نماهای بلند صورت پذیرفته، یکی از ویژگی‌های فیلم‌های

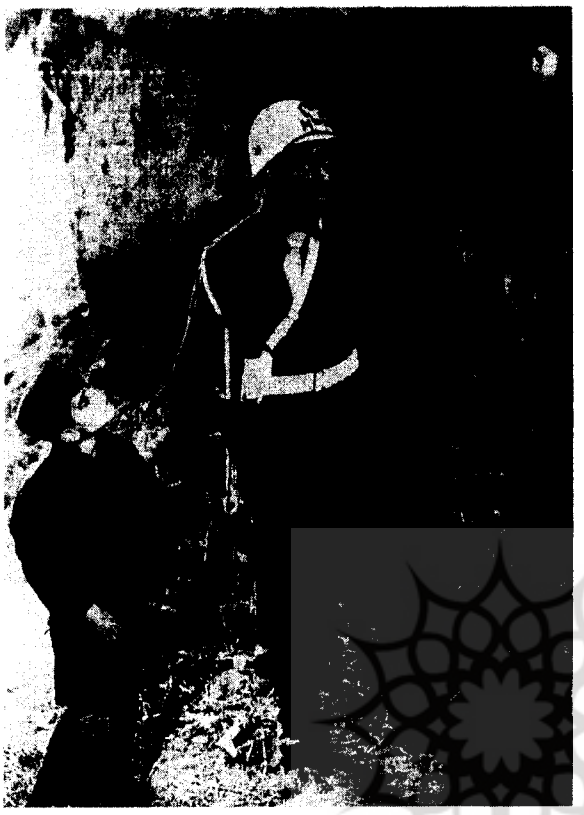
روسلینی از زمانی به زبان دیگر است. نخستین فیلم بعد از جنگ روسلینی، رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵)، که در شرایط دشوار و در خیابان‌های شهر به تازگی آزاد شده رم فیلمبرداری شده بود. در فرانسه و ایالات متحده جنجالی برانگیخت. اما، در واقع فیلم بعدی او ـ پائی‌زا (۱۹۴۶) ـ است که شاید رهیافت روسلینی به رئالیسم در این دوران را به بهترین وجه نشان می‌دهد.

عنوان **پایی‌زا** (Paisa) یک واژه اصطلاحی ـ عامیانه ایتالیایی به معنی هم‌ولایتی یا صرفاً "رفیق" است که به داستان پیشروی متفقین از طریق خاک ایتالیا، در پایان جنگ مربوط می‌شود. شخصیت‌های مختلفی در هر یک از شش اپیزود جداگانه فیلم ظاهر می‌شوند و امکان اینکه مثلاً بتوانیم با یک قهرمان آمریکایی که همواره از پس هر چیز برمی‌آید همذات‌پنداری کنیم، وجود ندارد. آنچه که می‌توانیم "داستان" بنامیم به قول خود روسلینی، از واقعیت ملموس موقعیت سرچشمه می‌گیرد و رهیافتی که روسلینی در ساخت فیلم اعمال می‌کند از این هدف پشتیبانی می‌کند. شش اپیزود فیلم با فیلم‌های خبری واقعی، عناوین و گفتار میان ـ برش شده به‌طوری که تشخیص صحنه واقعی از صحنه پرداخت شده دشوار است. آمریکایی‌هایی که در این فیلم دیده می‌شوند بازیگران حرفه‌ای‌اند، اما "ستاره" نیستند، در حالی که نقش ایتالیایی‌ها را مردم محل در مکان‌های واقعی ـ که هر وقت ممکن باشد روسلینی آنها را به بهترین وجه مورد استفاده قرار می‌دهد ـ بازی می‌کنند. در اپیزود آخر، حوادث بیشتر بر پایه رویدادهایی است که پارتیزان‌های "واقعی" نقل کرده‌اند.

در پایان اپیزود آخر، که نشان دهنده نبرد پارتیزان‌های ایتالیایی و سربازان آمریکایی و انگلیسی علیه آلمانی‌ها در دلتای رودخانه "پو" است، پارتیزان‌ها اسیر و تیرباران می‌شوند و فرمانده آمریکایی که اعتراض می‌کند نیز تیرباران می‌شود. فیلم با تصویر جسد پارتیزانی که شناور بر آب به سوی دریا روان است و عنوانی که می‌گوید جنگ چند هفته بعد تمام شد، پایان می‌گیرد. یک چنین پایان حزن‌انگیزی در آثار هالیوودی ناممکن بود، ولی برای روسلینی هم این پایان، پایان "داستان" نیست. به قول **پیتر بوندانلا** که از مفسران اخیر (۱۹۹۳) در روسلینی است، از نظر روسلینی، "واقعیت" یعنی پیروزی روح و روان انسانی در هنگام ناملایمات آن‌گونه که در فلسفه مسیحیت فهم گردیده است.

بحث تأثیرات یا مؤثر بودن نمای بلند و نمای دور در همین آخرین سکانس **پائی‌زا** تجسم یافته است. زاویه دوربین در نمای قایق‌های رزمندگان بر رودخانه پو، تقلید کاملاً مؤثر دیدگاه پارتیزان‌ها از جهان خود آنهاست و نمای دوری که گروه مختلط پارتیزان‌ها و نیروهای ویژه آمریکایی و انگلیسی را دربرمی‌گیرد، برای هیچ‌کدام از شخصیت‌ها برتری یا امتیازی قائل نمی‌شود. آنچه به ما نشان داده می‌شود مجموعه‌ای از نماهای بلند است که طی آنها کنش شکل گرفته و غالباً به صورت نماهای دور نمایان می‌شوند. این صحنه‌ها با دقت تمام به‌گونه‌ای تنظیم و هماهنگ شده‌اند که عینیت یک پارچه آن به روانی تمام جریان می‌یابد. با آنکه وجود یک فرمانده در این گروه (افسر آمریکایی) محرز است، ما را مجبور به اتخاذ دیدگاهی که این محوریت را تأکید نماید، نکرده‌اند. هرگاه که از نماهای متوسط یا نماهای نزدیک ـ متوسط استفاده می‌شود، این نماها رویدادهای خاصی را از نظر روایت برمی‌گزینند نه آنکه شخصیت خاصی را به ظهور رسانند. مهم‌تر از همه آنکه، دوربین برای آفرینش دیدگاهی از این پارتیزان‌ها که در این محیط و فضای یگانه زندگی می‌کنند، مورد استفاده قرار گرفته است. **آندره بازن** منتقد و نظریه‌پرداز بزرگ فرانسوی در این‌باره می‌گوید:

«بلندای افق همواره به یک اندازه است. حفظ یک نسبت ثابت بین آب و آسمان در یکایک نماها



پائی‌زا: طرد سینمای روایتی سنتی

ویژگی‌های اساسی این چشم‌انداز را پدیدار می‌سازد. تحت شرایطی که پرده سینما در معرض دید ما قرار می‌دهد، این جلوه معادل دقیق آن احساس درونی است که این مردان تجربه می‌کنند، مردانی که بین آسمان و آب می‌زیند و زندگی‌شان به کوچک‌ترین تغییر زاویه در ارتباط با افق وابسته است.»

از لحاظ سبک تصویری روسلینی، دو ویژگی مهم در فیلم **پایی‌زا** دیده می‌شود:

۱ ـ این سبک می‌خواهد واقعیت موجود در داستان را "عیان" نماید، این سبکی نیست که توجه را به خودش (خود سبک) جلب کند. البته، این سبک باز ـ نمودی از واقعیت "بنا" می‌کند، ولی در این کار با نظریه **بازن** هم جهت است که می‌گوید، باز نمود واقعیت مستلزم تصنع و ترفند است.

۲ ـ رابطه بین فیلم‌ساز و تماشاگر چنان است که گویی **تماشاگر** را به یک گزینش فراخوانده‌اند، گزینش اینکه در ترکیب‌بندی نمای دور به کجا بنگرد، و این رخصت را داشته باشد که کنش را در نمای بلند دنبال کند. کارگردان، با پرهیز از نماهای نزدیک و بُرش، دیگر صدایش را بلند نمی‌کند که "اینجا را نگاه کنید!"، "آنجا را نگاه کنید!"

در حقیقت، مبنای رهیافت نئورئالیسم را یکی از فیلم‌نامه‌نویسان و نظریه‌پردازان عمده آن دوران، یعنی، **چزاره زاواتینی** به شکلی کاملاً شسته و رفته خلاصه کرده است:

«زنی به فروشگاهی می‌رود که یک جفت کفش برای خود بخرد. قیمت کفش ۷۰۰۰ لیر است. زن سعی می‌کند چانه بزند. این صحنه شاید دو دقیقه بیشتر به طول نیانجامد، ولی من باید از آن یک فیلم دو ساعته بسازم. چه کار می‌کنم؟ من این حقیقت را در تمامی

عناصر سازنده‌اش تحلیل می‌کنم، در "قبل" و "بعد"ش، در حال و آنیت‌اش. بدین ترتیب، حقیقت قصه و افسانه خودش را می‌آفریند..."

زواتینی این کار را با بیشترین تأثیر ممکن در اثر مشهور **دسیکا** به نام **دزدان دوچرخه** (۱۹۴۷) انجام داد. گستره این فیلم و ماجرای مرد بی‌کاری که دستیابی به کار جز با یافتن دوچرخه سرقت شده‌اش میسر نمی‌شود، حتی از مرزهای دوران نئورئالیسم هم فراتر رفت. در سال ۱۹۹۳ **جیم الن** فیلمنامه‌نویس از نقطه آغاز مشابهی برای فیلم **کن لچ** به نام **سنگ‌های بارانی** استفاده کرد. داستان او درباره مرد بی‌کاری است که می‌خواهد برای دخترش لباس ویژه مراسم بخرد. **دزدان دوچرخه** ضمناً مدلی برای نخستین فیلم صحرای سُفلی آفریقا، یعنی بوروم سارت (Borom Sarret ـ ۱۹۶۳) اثر **عثمان سمبن** بود.

به هر حال، **روسلینی** در سال‌های دهه ۱۹۵۰ و دهه ۱۹۶۰ نیز همچنان به کاوش در اندیشه رئالیسم، آن هم به شیوه‌های متفاوت، ادامه داد اما رهیافت زیباشناختی اصیل و یگانه او که بیشتر در قالب سبک تصویری ویژه‌اش متجلی است، نه لزوماً بر دستمایه‌های روایتی، که بیشتر بر درون‌مایه‌ها و دیدگاه‌های فیلم‌سازان نسل‌های از **میکلوش یانچو** تا **کِن لُچ** تأثیر گذاشته است.

به انگیزه پنجاه سالگی یکی از آثار بحث‌انگیز روسلینی، "استرومبولی، زمین خدا"، و نقش ویژه این فیلم در زندگی و هنر روسلینی، در اینجا نگرشی به این اثر و فرآیند و انگیزه‌های آفرینش آن خواهیم داشت. "استرومبولی..." به ویژه از این لحاظ حائز اهمیت است که نمایانگر دورانی به‌شمار می‌آید که روسلینی خود آغازگر آن بود: دوران پسا ـ نئورئالیسم (پُست نئورئالیسم). در واقع، روسلینی آغازگر و پایان‌بخش نهضت نیز هست، چرا که کار ـ آیندگی و بالندگی نئورئالیسم در طول تنها نیم دهه و با محو انگیزه‌های مبرمی که نهضت را به وجود آورد. سپری گشت و تحلیل و ذهنیتی در ساختار و اهداف آن پدیدار شد که این‌بار بیشترین تأکید را بر واقعیت‌های ذهن آدمی و تجربه شخصی هنرمند می‌گذاشت. روسلینی، دیگربار، در این حرکت نیز پیشگام بود.

استرومبولی، زمین خدا: آغاز یک رابطه

"**استرومبولی، زمین خدا**" اثر **روبرتو روسلینی** سینماگر بزرگ ایتالیایی، ۵۰ ساله شد. این فیلم از جهات گوناگون نقطه عطفی در زندگی و هنر روسلینی به شمار می‌آید: از سویی، "استرومبولی، زمین خدا" آغاز رابطه‌ای پر شور در زندگی این هنرمند بود که به ازدواج و زندگی زناشویی پایدار او با همسرش، بازیگر مشهور سینما، **اینگرید برگمن** انجامید، و از سوی دیگر، این فیلم آغاز طرح تم و بیان تماتیک مسئله "ایمان" به عنوان جزء ضروری زندگی انسان بود، تمی که همواره، مستقیم یا غیرمستقیم، تقریباً در تمامی آثار او در دوران‌های پیش ـ نئورئالیسم، نئورئالیسم، پسا ـ نئورئالیسم تا آخرین اثر داستانی او: **مسیح** (۱۹۷۵) متجلی گردیده است. این مقاله ضمن یادآوری یک رابطه انسانی زیبا و الهام‌بخش به زمینه‌های خلاقه در رابطه روسلینی با هنرش نیز توجه دارد: هنری که خود منبع الهام بسیاری از هنرمندان بزرگ سینمای ایتالیا و جهان بوده است.

هنگامی که **روسلینی** مشغول کار روی فیلم **ماشینی برای کشتن آدم‌های بد** (۵۲ ـ ۱۹۴۸)، بود. **اینگرید برگمن** برحسب تصادف به دیدن فیلمی رفت که در آمریکا همه از آن صحبت می‌کردند. **برگمن** آن چنان تحت تأثیر **رم، شهر بی‌دفاع** قرار گرفته که چند ماه بعد در پاریس، در سینمای کوچک و خلوتی به دیدن **پایی‌زای روسلینی** رفت و بعد نامه‌ای به او نوشت که در روز ۸ ماه می ۱۹۴۸ در چهلمین سالگرد تولدش به دست او رسید:

آقای روسلینی عزیز:

«من فیلم‌های شما، **رم شهر بی‌دفاع** و **پایی‌زا** را دیدم، و خیلی از آنها خوشم آمد. اگر شما به یک بازیگر سوئدی نیاز داشتید که انگلیسی را بسیار خوب حرف بزند، آلمانی‌اش را فراموش نکرده باشد، فرانسه حرف زدنش چندان قابل درک نباشد، و تنها چیزی که به ایتالیایی می‌داند "دوستتان دارم" است، من آماده‌ام بیایم که به اتفاق هم فیلمی بسازیم.»

اگر چه باید تردید داشت که **روسلینی** در آن زمان به ساختن فیلمی با شرکت **اینگرید برگمن** فکر کرده باشد ولی به هر حال پاسخ داد که مدتی است در این فکر بوده و در نامه دیگری، پیشنهاد کرد که برای کار روی جزییات فیلم مورد نظر دیداری در پاریس داشته باشند. در نامه دوم، **روسلینی** عملاً به **برگمن** اخطار کرد که انتظار آن نوع فیلم‌نامه‌های هالیوودی و برنامه دقیق و فشرده تولید را ـ آن‌گونه که او در اثر کار در آمریکا به آن عادت کرده ـ نداشته باشد: «می‌خواهم متوجه باشید که روش کار من به نهایت شخصی است. من از هر نوع فیلم‌نامه‌ای که به نظر خودم، دایره عمل را بسیار محدود کند احتراز می‌کنم. ظاهراً **برگمن** واقعاً به‌طور دقیق نمی‌توانست بفهمد که عادات کاری **روسلینی** تا چه حد نسبت به نظام استودیویی بسیار صنعتی و بسیار منظم هالیوود متفاوت است چون **روسلینی** ناچار شد نامه دیگری در ماه نوامبر همان سال به او بنویسد و خود و روش کارش را واضح‌تر بیان کند. در آن نامه، **روسلینی** فقط طرح کوتاه و مختصری از فیلم پیشنهادی ارایه داد، فیلمی که بعداً به نام **استرومبولی، زمین خدا** (۱۹۴۹) معروف شد. **روسلینی** عدم وجود فیلمنامه را چنین توجیه کرد که در حقیقت وی معمولاً کار را بر اساس معدودی از ایده‌های اولیه آغاز می‌کند و کم‌کم هنگام کار در صحنه، آنها را گسترش و قوام می‌دهد، و به ویژه این نکته را عنوان کرد که هر یک از صحنه‌ها ملهم از واقعیتی است که در هنگام کار با آن روبه‌روست.

با آنکه **روسلینی** می‌دانست که روش‌هایش تهیه‌کنندگان هالیوود را راضی نمی‌کند، اما پیشنهاد سرمایه‌گذاری فیلم جدیدش را از سوی **هاورد هیوز** و شرکت "آر. کی. او" پذیرفت، و این ارتباطش با هالیوود، بعدها شدیداً مشکل‌آفرین شد. در حقیقت، امروز که به قضیه نگاه می‌کنیم درمی‌یابیم که روشن است **روسلینی** قصد داشت با **اینگرید برگمن** به دو هدف عمده دست یابد. از یک طرف، او می‌خواست پس از تأکیدی که دوران نئورئالیسم بر بازی غیر حرفه‌ای‌ها گذاشته بود، باردیگر بازیگر را به مرکز توجه و اهمیت برساند (چیزی که قبلاً هم با **آنا مانیانی** تجربه کرده بود). بازی بیانگری که بسیار فراتر از امکانات بیشتر غیرحرفه‌ای‌ها بود، برای تم‌های جدید **روسلینی**، یعنی فقر معنوی و مسایل ارتباط بشری، بسیار حائز اهمیت بود. به هر حال این عدول آشکار از اصول نئورئالیسم و انتخاب **اینگرید برگمن** حتماً واکنش‌های منفی نیز برمی‌انگیخت. از طرف دیگر، با به کار گرفتن **اینگرید برگمن** یعنی بازیگر زن فیلم **کازابلانکا**، در فیلمی که از نظر ظاهر سال‌های نوری از سبک تجاری هالیوود فاصله داشت، **روسلینی** قصد داشت تغییری اساسی از نظر جهت گزینی در سینمای ایتالیا پدید آورد و شکل ایتالیایی رئالیسم اجتماعی یا رئالیسم اجتماعی نئورئالیستی را هم در محدوده سینمای ایتالیا، و هم در حیطه واردات هالیوود، باب کند.

تعجبی ندارد که با توجه به اهمیت رابطه روسلینی و اینگرید برگمن (که سرانجام به ازدواج پر سر و صدای آنها در سال ۱۹۵۰ انجامید) و تأثیر آن در زندگی شخصی کارگردان، مسایل ارتباط و تفاهم در زندگی زناشویی و نیز مسئله تنهایی، خوبی و معنویت در جهانی خالی از ارزش‌های اخلاقی، به صورت تم‌های اصلی سری فیلم‌های اینگرید برگمنی **روسلینی** درآید. اما شاید مهم‌تر از این، استفاده به نهایت

هوشیارانه از همسرش در این فیلم‌هاست، چیزی که خلاف انتظارات تماشاگران است. در فیلم **استرومبولی**، **برگمن** نقش‌آفرین چهره **کارین**، یک پناهنده اروپای شمالی است که با یک ماهیگیر سیسیلی ازدواج می‌کند تا از اردوگاه پناهندگان بگریزد. هنگامی که او وارد آن جزیره آتشفشانی در مدیترانه ـ که قرار است از این پس موطن‌اش باشد ـ می‌شود، با فرهنگی تماماً بیگانه و ارزش‌های اخلاقی بسیار متفاوت نسبت به ارزش‌های اخلاقی شمال روبه‌رو می‌شود. هم چنان که **کارین** در سکانس پایانی فیلم سعی می‌کند به قصد گریز از منظر صخره‌ای و بی آب و علف کوه آتشفشان عبور کند، تازه متوجه معنای کودکی که در درون بدن خویش دارد و به‌زودی به دنیا خواهد آمد، می‌شود. پس روی به سوی خدا کرده و از او طلب رحمت می‌کند و به خانه نزد شوهرش بازمی‌گردد. این فیلم که در محل اصلی در جزیره استرومبولی و در توافق با تعاریف صورت‌بندی شده نئورئالیسم فیلم‌برداری شده، تحت شرایط به نهایت ابتدایی، در جایی که آب لوله‌کشی در محل اقامت، یا آرایشگر برای ستاره فیلم نبوده، ساخته شده است. عملاً فیلم‌نامه‌ای هم در کار نبود و **روسلینی** ترجیح می‌داد دیالوگ را همچنان که فیلمبرداری در جریان بود، بداهه‌سازی کند: هیچ بدل‌کاری هم در دسترس نبود، به‌طوری که مشهورترین بازیگر هالیوود ناچار بود صحنه‌های دشوار و حتی خطرناک فیلم را خود بازی کند.

خلاصه اینکه، منتقدی اشاره کرده، **روسلینی** اینگرید برگمن را چنان به کار گرفت که گویی او یک غیر حرفه‌ای است. در حالی که فرامایه‌های مذهبی پایان فیلم طبیعتاً واکنش‌های انتقادی منفی در میان چپی‌ها برانگیخت، تکنیک‌های انقلابی **روسلینی** در فیلمبرداری این اثر و آثار دیگری که او با **اینگرید برگمن** ساخته، غالباً نادیده گرفته شده است. این تکنیک‌ها تأثیری اساسی بر سینمای آوانگارد دهه ۱۹۶۰ داشته، و از جمله، پیش‌درآمد استفاده از چشم‌اندازهاست که در فیلم‌های آنتونیونی مشاهده می‌شود. بیش از یک دهه بعد از **استرومبولی**، **آنتونیونی** مکان‌های عقیم و بی‌آب و علف را با عواطف و تحولات روانی قهرمانان فیلم‌هایش قرین کرد. دیگر اینکه، تا این زمان، روسلینی در کارهای خویش از برداشت‌های بسیار طولانی دوربین بهره می‌برد و قاطعانه از ساختارهای دراماتیک سنتی که عواطف تماشاگر را به بازی می‌گیرند، پرهیز کرده و به جای آن ساختارها از جلوه فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی این تکنیک استفاده می‌کرد. یک نتیجه آنی این تغییر عمده در سبک سینمایی **روسلینی** این بودکه جاذبه آثار او در نزد تماشاگران معمولی که در تمام جهان برای دیدن **رم، شهر بی‌دفاع** به سینماها هجوم می‌آوردند، به فوریت تمام از دست رفت.

شناسنامه فیلم:

استرومبولی، زمین خدا

(۱۹۴۹) Stromboli, Terra di Dio

سوژه: روبرتو روسلینی

فیلمنامه: روبرتو روسلینی، آرت کوهن، سرجیو آمدیی، جان پائولو کاله گاری، رنزو چزانا

دستیار کارگردان: مارچلو کاراچولو دی لورینو

مدیر فیلمبرداری: اتللو مارتلی

تدوین: جولاندا بن ونوتی

موسیقی: رنزو روسلینی

صدا: تری کلام، ارالدو جوردانی

تهیه‌کننده: بریت فیلم (روسلینی و برگمن) و آر. کی. او.

بازیگران: اینگرید برگمن، ماریو ویتاله، رنزو چزانا، ماریو اسپونزا و مردم جزیره استرومبولی

مدت نمایش: ۱۰۵ دقیقه (در ورسیون کوتاه شده آمریکایی: ۸۱ دقیقه)

شناسنامه کارگردان

روبرتو روسلینی، پرچمدار نهضت نئورئالیسم به سال ۱۹۰۶ به دنیا آمد و از اواسط دهه ۱۹۳۰ به کار تدوین و دوبله فیلم پرداخت و با دو فیلم کوتاه مستقل، **دافنه** (۱۹۳۶) و **پیش‌درآمدی بر بعد از ظهر** (۱۹۳۸) حرفه کارگردانی را آغاز کرد که ماشین سانسور فاشیسم موسولینی از نمایش هر دو جلوگیری به عمل آورد. نخستین کار **روسلینی** در سینمای تجاری نوشتن فیلم‌نامه:

خلبان، لوچانواسرا (۱۹۳۸) به کارگردانی **گوفردو آلساندرینی** و نظارت **ویتوریو موسولینی** (پسر دیکتاتور) بود. بعد از ساختن چند مستند کوتاه، توسط **فرانچسکو دِ روبرتیس** به سمت رییس مؤسسه **چنترو چینماتوگرافیکو دل مارینه** منصوب شد تا فیلم **کشتی سفید** (۱۹۴۱) را به سبک نیمه مستند و با بازیگران غیر حرفه‌ای بسازد. این فیلم **روسلینی** را در کنار تدوین‌گر آن، **ارالدو داروما** تثبیت کرد. تدوین‌گری که بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی را تدوین کرد:

رنزو روسلینی موسیقی اغراق‌آمیز آن را تصنیف کرد و از آن پس نیز موسیقی متن بیشتر فیلم‌های برادرش را ساخت.

رُم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵) برای **روسلینی**، در مقام کارگردانی اصیل و ستایش برانگیز، اعتبار فراوان به ارمغان آورد و **آنا مانیانی** را در نخستین نقش عمده‌اش به عنوان بازیگری مستعد معرفی کرد. این فیلم که به همراه پایی‌زا (۱۹۴۷) و آلمان در سال صفر (۱۹۴۷) تریلوژی جنگ **روسلینی** را تشکیل می‌دهد، نخستین فیلمی بود که توجه جهانی را به سوی نئورئالیسم به عنوان یک سبک جدید بسیار قابل اعتناء جلب کرد، سه‌گانه‌ای که در آن اعتقاد **روسلینی** به اهمیت فرد در مضمون اجتماعی به شیوه‌ای عالی به تصویر درآمده است. از میان این سه فیلم، **آلمان در سال صفر** از موفقیت کمتری برخوردار شد. علت این امر تا حدودی به مشکل **روسلینی** از لحاظ کار در محیطی ناآشنا مربوط می‌شد. از زمان این تریلوژی به بعد، آثار **روسلینی** با وجود پرباری، گهگاه نشانه‌هایی از عدم اطمینان به لحن و جهت، از خود نشان داده‌اند.

فیلم **عشق** را در سال همکاری مانیانی ساخت. سپس، **روسلینی** نخستین فیلم خود با **اینگرید برگمن** را ساخت: **استرومبولی، سرزمین خدا** (۱۹۴۹). همچون فیلم بعدی او **گل‌های سنت فرانسیس** (۱۹۵۰) ایمان را جزیی ضروری از زندگی می‌شناسد. فیلم‌های **اروپای ۵۱** و **سفر در ایتالیا** (هر دو در سال ۱۹۵۲) عملاً فیلم‌هایی برای بازی **اینگرید برگمن** بودند که بعداً همسر **روسلینی** شد.

در سال ۱۹۵۳ روسلینی فیلم **آزادی کجاست** را کارگردانی کرد و طی آن زندان را با دنیای خارج از آن مقایسه کرد. در همین سال، **اتللوی وردی** و "اوراتوریو"ی ژاندارک **بر هیمه آتش** اثر آرتور هُنه‌گر را بر صحنه آورد و یک ورسیون سینمایی از اثر حیر ساخت. پس از دیداری از هندوستان، **روسلینی** یک سریال تلویزیونی، و فیلم **هندوستان** (۱۹۸۵) را ساخت ـ که مستندی پراکنده بود، سپس بار دیگر به تم ماجراهای نهضت مقاومت ـ با فیلم‌های **ژنرال دلاُرُوره** (۱۹۵۹) و **در رم شب بود** (۱۹۶۰) بازگشت: **ژنرال دلاُرُوره** با شرکت **ویتوریودسیکا**، جایزه بزرگ جشنواره ونیز را ربود. بعد از فیلم‌های **زنده‌باد ایتالیا** (۱۹۶۰) درباره گاریبالدی، **وانینا، وانینا** (۱۹۶۱)، و اپیزودی از فیلم **روگوپاگ** (۱۹۶۲)، **روسلینی** تنها به کار در تلویزیون و تئاتر پرداخت. در سال ۱۹۶۶ او یکی از بزرگترین آثارش را برای رادیو تلویزیون ایتالیا RAI تحت عنوان **به قدرت رسیدن لویی چهاردهم** ساخت. فیلم **مسیح** (۱۹۷۵) نیز از جمله آثار **روسلینی** است که در اصل برای تلویزیون ساخته شده بود. **مسیح** آخرین اثر داستانی **روسلینی** بود و وی پس از ساختن دو فیلم مستند **کنسرت برای میکل‌آنژ** و **موزه بوبورگ در مرکز ژرژ پمپیدو (پاریس)** در سال ۱۹۷۷، درگذشت.