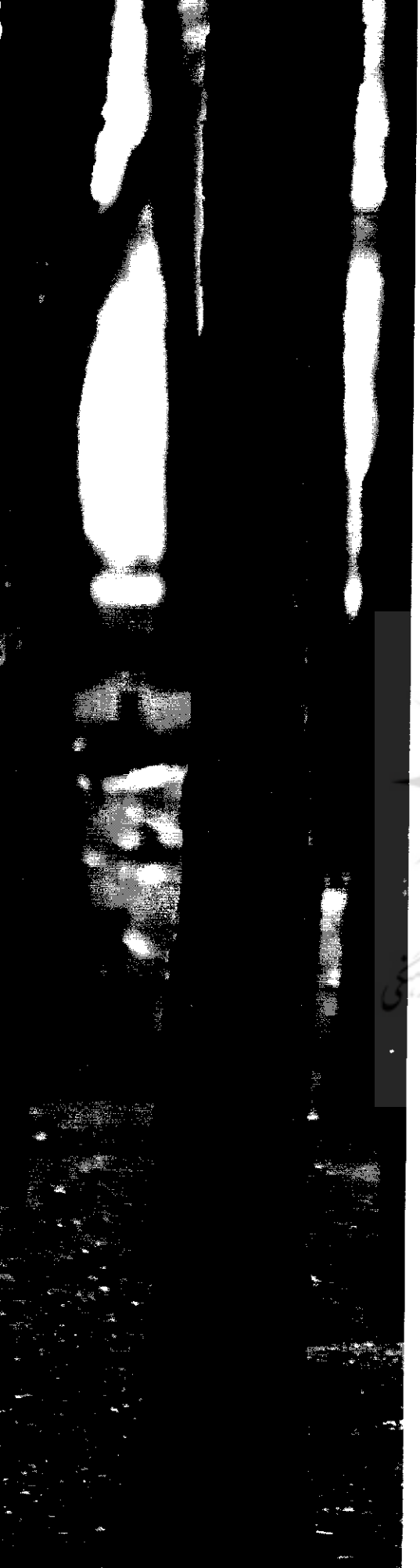
عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چشم‌انداز فیلم‌های کوتاه ایتالیا که از تاریخ ۲۲ تا ۲۴ آذر ۱۳۸۳ با همکاری فلیچتا فرارو رایزن فرهنگی سفارت ایتالیا در سینماتک موزهٔ هنرهای معاصر تهران برگزار شد، فرصتی را برای سینمادوستان فراهم کرد تا به تماشای فیلم‌های کوتاه سال‌های اخیر ایتالیایی بنشینند که بعضاً در جشنواره‌های بین‌المللی جوایزی را از آن خود کرده بودند. میهمان این برنامه کارلو داماسکو کارگردان و بازیگر تئاتر، رادیو و تلویزیون بود که با اولین فیلم کوتاه خود یک جفت عینک، جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه جشنوارهٔ اصفهان را از آن خود کرده بود. سخنرانی او در مراسم اختتامیه از آن‌نظر جالب بود که به تأثیر ادبیات بر سینما پرداخته شده است. از فرصت اولین حضور چندروزه‌اش در ایران استفاده کردیم تا با او به گفت‌وگو بنشینیم.

آنتونیا شرکا



گفت‌وگو با کارلو داماسکو

داستانی که آبستن یک فیلم بود...

خودتان را معرفی کنید.

من کارلو داماسکو فارغ‌التحصیل رشتهٔ ادبیات و فلسفه هستم. همیشه علاقهٔ زیادی به تئاتر و سینما داشته‌ام. سال‌ها بازیگر و کارگردان تئاتر بوده‌ام. بعد از مدتی تئاتر دلم را زد و به مدت دوسه سال از دنیا فاصله گرفتم. از زادگاهم ناپل به استان توسکانی - که بسیار زیباست - رفتم و در آن‌جا فهمیدم که خواهان ارتباط با «دیگری» هستم، با همهٔ آن‌چه با من و دنیای مدیترانه‌ای من فرق داشته باشد. به شهرم برگشتم و مدتی بین ناپل و رم در رفت‌وآمد بودم تا این‌که سرانجام به مراکش نقل مکان کردم. در آن‌جا در آکادمی هنرهای دراماتیک رباط تدریس تئاتر کردم و نمایش‌هایی را روی صحنه بردم و ضمن سفر به کرواسی و استراسبورگ، دوره‌های آموزشی «کمدیا دلارته» را برگزار می‌کردم. با علاقه‌ای که همیشه به نویسندگی داشته‌ام، اولین فیلم‌نامه‌ام را نوشتم که در ایتالیا جوایزی را از آن خود کرد و فیلم کوتاهی ساختم که خیلی مورد استقبال قرار گرفت و بالاخره فهمیدم که این است آن‌چه در جست‌وجویش بودم؛ چیزی که هنر ترسیمی را - به‌عنوان دغدغهٔ همیشگی‌ام - با امکان سفر و آشنایی با دیگری و بنابراین جست‌وجوی تفاوت‌ها پیوند می‌داد. باید بگویم خیلی به اسلام علاقه‌مندم و با توجه به این‌که دنیای سُنی را خیلی خوب می‌شناسم، حالا خوشحالم که در ایرانم و می‌توانم با دنیای شیعه آشنا شوم و جایزه‌ای که جشنواره‌ای در ایران پاییز امسال به **یک جفت عینک** داد، امکان این سفر را برایم فراهم کرد.

دقیقاً چه جایزه‌ای گرفتید؟

بهترین فیلم کوتاه جشنوارهٔ بین‌المللی اصفهان. رقابت بین بهترین‌های جشنواره‌های دیگر بود. خوشحال‌تر شدم وقتی شنیدم که فیلم من تقریباً به اتفاق آراء انتخاب شده است. نکتهٔ جالب دیگر این است که این فیلم دو جایزهٔ بین‌المللی به فاصلهٔ زمانی اندک از دو کشور آمریکا (جشنوارهٔ نیویورک) و ایران (جشنوارهٔ اصفهان) دریافت کرد که می‌دانید علاقهٔ چندانی به‌هم ندارند و به نظرم جالب بود که این دو کشور سر جایزه‌دادن به فیلم من توافق داشتند!

این نشان می‌دهد که هنر مدیومی جهانی است... راستی چه‌طور شد مراکش را برای زندگی انتخاب کردید؟

نمی‌توانستم به الجزایر بروم، چون در آن زمان خیلی خطرناک بود و در سال ۹۶ ایتالیایی‌هایی را کشته بودند. بنابراین قرار شد به‌عنوان خبرنگار اعزامی از طرف روزنامه‌ای ایتالیایی با نویسندگان فرانسوی‌زبان مراکشی سلسله گفت‌وگوهایی داشته باشم و به این ترتیب امکان سفر به کشور مسلمانی برایم فراهم شد که خیلی به آن علاقه داشتم. درواقع کار روزنامه‌نگاری، امکان اقامت چهارماهه‌ام را در این کشور فراهم کرد و درمجموع دو سال به آن کشور رفت‌وآمد داشتم.

آیا ممکن است روزی تصمیم بگیرید که در ایران بمانید؟

خیلی دوست دارم مدتی در ایران بمانم، چون خیلی چیزهاست که دوست دارم بشناسم و بشناسانم. می‌دانم در این‌جا هم چیزهای زیادی هست که خوب است ایتالیایی‌ها و اروپایی‌ها بدانند. زمانی که اولین سفرهایم را به مراکش می‌کردم، دوست داشتم بگویم از میان بازرگانان زیادی که هستند، من به کار صادرات و واردات فرهنگ مشغولم...! چون من «کمدیا دلارته» را به آن‌جا بردم و نویسندگان ایتالیایی را معرفی کردم و در عین حال آثار نویسندگان فرانسوی‌زبان بزرگ مراکش را به زبان ایتالیایی ترجمه کردم و درواقع در ایتالیا معرفی‌شان کردم. چون مراکش کشوری دوزبانه است و عربی و فرانسه به یک اندازه رایج است.

آیا در حال حاضر به کار تئاتر مشغولید؟

دو سال پیش یکی از نمایش‌نامه‌های خودم را - که یک مونولوگ بود - روی صحنه بردم، اما بیش‌تر دلم می‌خواهد به سینما بپردازم. در حال حاضر سینما را عاشقانه دوست دارم.

در قسمتی از سخنرانی‌تان گفتید که یک جفت عینک در دل داستانی بود که از آن اقتباس شده بود و شما فقط خطوطش را ترسیم کردید. آیا به‌نظر شما هر داستانی بالقوه امکان تبدیل به فیلم را دارد؟

بله... چون ساختار مشابهی دارند. روایت ذاتاً با توصیف فرق دارد. در یک داستان، مراحل مختلفی وجود دارد: آغاز - کشمکش - پایان. فیلم داستانی هم چنین ساختاری دارد. عنصر قوی و مشترکی که بین این دو اثر هست، جذب خواننده یا تماشاگر است. این که مخاطب به خواندن یا تماشا کردن اثر ادامه دهد. به همین دلیل معتقدم که فیلم داستانی در دل داستان هست. البته تفاوت مهمی که بین این دو است، این است که داستان از زبانی اختیاری استفاده می‌کند. به‌عبارتی وقتی در داستانی می‌خوانیم که «پسر به خانه‌اش برگشت»، ما به هر خانه‌ای می‌توانیم فکر کنیم و هر طور دل‌مان می‌خواهد تصورش بکنیم. اما وقتی در فیلمی نشان می‌دهیم که پسر به خانه‌اش برمی‌گردد، در این‌صورت «آن» خانه را نشان می‌دهیم؛ خانهٔ او را. بنابراین در سینما زیاد نمی‌شود خیال‌بافی کرد. این است که می‌گویم کلام تداعی‌کننده است و تصویر نشان‌دهنده. البته ما می‌توانیم واقعیتی را از زاویه‌ای متفاوت به تصویر بکشیم. اما به هر حال یک فنجان همان فنجان است؛ از هر زاویه‌ای که باشد.

پس به تعبیری می‌شود گفت که میدان عمل کارگردان بسته‌تر است و دیدگاه او جبری‌تر در حالی که یک نویسنده آزادی بیش‌تری به مخاطب خود می‌دهد...

نمی‌شود گفت جبری‌تر... مسئله این است که «دیدهٔ» کارگردان در سینما محسوس‌تر است، چون به هر حال او باید زاویهٔ دیدی را انتخاب کند. او باید موقعیت دوربین و اندازهٔ نما را تعیین کند و جای دوربین فیلم‌برداری نقطهٔ دید فیلمساز را نشان می‌دهد. البته یک نویسنده هم دیدگاه خود را مشخص می‌کند. اما این تفاوت ربطی به فیلمساز و نویسنده ندارد؛ به مدیومی که انتخاب کرده‌اند مربوط است. مدیوم نویسنده زبان است که اختیاری‌تر است و مدیوم فیلمساز تصویر است که جبری‌تر است.

بنابراین مثلاً این دوگانگی داخل/خارج و سیاه و سفید که شما در داستان یک جفت عینک تشخیص دادید که در خدمت نمایش تضاد بین اغنیا و فقرا است، در ذات داستان نیست و چه‌بسا در یک اقتباس سینمایی دیگر از همین داستان نمودی نداشته باشد...

بله... وقتی این خبر در ناپل پخش شد که قرار است فیلم کوتاهی براساس داستان کوتاهی از آنا ماریا اورتزه بسازم، خیلی‌ها به من می‌گفتند: «داستان فوق‌العاده‌ای است... ولی چه‌طور می‌خواهی فیلمش کنی؟» من بلافاصله گفتم که می‌خواهم فیلم سیاه و سفیدی بسازم. این یکی از اولین یقین‌های من بود. یکی از دوستان فیلمسازم گفت که او هم بارها خواسته بود براساس آن داستان فیلمی بسازد که به هر حال مطمئناً رنگی بود. او تصمیم داشت این داستان را که در سال ۱۹۴۵ یعنی بلافاصله پس از پایان جنگ دوم جهانی رخ داده بود، به زمان حال و به جامعهٔ امروز ایتالیا بیاورد. در حالی که من همان موقع که داستان را می‌خواندم، به این تضاد شدید بین دو دنیا - که در تضاد سیاه و سفید نمود پیدا می‌کند - پی بردم. تضادی که با یک عینک می‌شد دید. این ایدهٔ اصلی داستان بود: این که با یک عینک می‌شود دنیا را دید و بدون آن نه! ولی بدون عینک هم می‌شود دنیا را خلق کرد. دقیقاً همان کاری که دخترک در فیلم انجام می‌دهد. دنیایی چه‌بسا زیباتر از دنیای واقعی...

آیا این تصمیم دختر نشان‌دهندهٔ ترس او از رویارویی با واقعیت نیست؟

بله... صحنهٔ آخر فیلم، در داستان نبود. من اضافه کردم. داستان در جایی تمام می‌شود که دختر عینک می‌زند، واقعیت‌های وحشتناک اطراف خود، فقر و نکبت، را می‌بیند و از حال می‌رود. ولی من دو صحنه به آن اضافه کردم، چون می‌خواستم موضع خودم را مشخص کنم: در مقابل واقعیت چه می‌توان کرد؟ یا باید با آن مبارزه کرد و پس‌اش زد یا قبولش کرد. هر کسی هر طور می‌خواهد و می‌تواند انتخاب می‌کند و بیش‌تر آن‌طور که می‌تواند. اما نکته این جاست که در هر صورت از لحظه‌ای که چشم‌هایت به واقعیتی باز شد و واقعیت زندگی خودت را دیدی، دیگر هیچ‌چیز مثل سابق نخواهد بود. بالغ‌شدن دختر در نمای آخر فیلم، همزمان با دور انداختن عینک، دقیقاً نمادی از این حقیقت است که واقعیت تغییری نکرده، ولی دیدگاه او نسبت به آن تغییر کرده است. واقعیت چیزی‌ست که وقتی با آن روبه‌رو شدی، مجبوری موضعت را در قبال آن روشن کنی.

آیا دو صحنهٔ آخری که به داستان اضافه کردید، به تعبیر خودتان «گفت‌وگوی» شما با نویسندهٔ داستان بود؟

بله، وقتی داستان با از حال رفتن دختر تمام می‌شود، پیام آنا ماریا اورتزه (نویسنده) این است که مشاهدهٔ واقعیت می‌تواند حال آدم را بد و او را دچار بحران کند. من با اضافه کردن آن صحنه‌ها در واقع ضمن تأیید حرف او، در پاسخ گفتم که اما ما جرا می‌تواند ادامه هم داشته باشد. اگر من با از حال رفتن دختر فیلم را تمام می‌کردم، فیلم ساختن از روی داستان - آن هم چنین داستان درخشانی - بی‌معنی می‌شد.

بنابراین شما برداشت و تفسیر خود را بیان کردید...

نه فقط... بلکه خواستم نقطه‌نظرهای او را به بحث بکشم و با متن یک‌جور دیالوگ برقرار کنم. اقتباس سینمایی از ادبیات تنها در این صورت ارزشمند است. وگرنه فیلم کردن کلمه به کلمهٔ یک داستان چه فایده‌ای دارد؟

در قسمتی دیگر از سخنرانی‌تان به تقطیع بخش اول رمان نامزدها اثر الساندرو مانزونی پرداختید که در آغاز قرن نوزدهم به رشتهٔ تحریر درآمد و نتیجه گرفتید که حتی آن‌زمان که سینما هنوز پدید نیامده بود، هر داستان‌پردازی حین نگارش، از تکنیک‌های سینمایی بهره می‌برده است. این ویژگی البته در کشوری مثل ایتالیا که سنتی دیرین در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری دارد، طبیعی جلوه می‌کند. اما در کشورهای شرقی مثل ایران که یک سنت هزار و چند سالهٔ اسلامی دارد، شاید هنرهای بصری آن هم با سوژهٔ انسان کم‌تر رشد یافته و بدون شک به همین دلیل مثلاً شعر و عرفان درخشش بیش‌تری داشته است. آیا این می‌تواند تفاوت ماهوی‌ای را که بین سینمای متفاوت ایران و سینمای غرب وجود دارد، توجیه کند؟

نه، من تصور نمی‌کنم ربطی داشته باشد. سازوکارهایی تکنیکی وجود دارد که می‌توانند ما را کمک کنند. مثلاً وقتی در سینما می‌خواهیم واکنش فردی را مورد تأکید قرار دهیم، از نمای درشت استفاده می‌کنیم. می‌تواند اینسرتی بسیار درشت از چشم‌های گشاده یا وحشت‌زدهٔ شخصیت باشد یا دستی که می‌لرزد، این همان کاری‌ست که نویسنده انجام می‌دهد. وقتی مثلاً می‌نویسد که: «دست‌های زن از شدت ترس می‌لرزید» یا «زن - همان‌طور که راه می‌رفت - چشم‌هایش را در جست‌وجوی قاتل به این‌طرف و آن‌طرف می‌چرخاند». در این‌جا هم دست‌ها یا چشم‌های زن برجسته شده است. پس نویسنده هم برای توصیف یک هیجان یا احساس، روی عناصر کوچک متمرکز می‌شود.

خب، این در سینمای داستانی مصداق دارد، در سینمای کلاسیک. اما در سینمای مدرن یا نیمه‌مستند کم‌تر مشاهده می‌شود. در این‌جا کم‌تر از عناصر عینی و واکنش‌های فیزیکی شخصیت‌ها برای نمایش ذهنیت فیلمساز استفاده می‌شود و این تأثیرات شاید بیش‌تر به برداشت‌ها و تخیل تماشاگر واگذاشته شود.

وقتی در مورد «انسان» فیلم می‌سازیم، داستان او را تعریف می‌کنیم. اگر داستان نداشته باشیم، روایت نخواهیم داشت؛ در این صورت فیلم ما توصیفی خواهد بود: یک فیلم مستند. مثلاً اگر من - که سخت تحت تأثیر طبیعت و رنگ‌های زیبای پارک لاله قرار گرفته‌ام - فیلمی دربارهٔ آن بسازم، پارک را از زوایای مختلف نشان می‌دهم و درنتیجه به توصیف هیجان‌هایی که در من برانگیخته می‌پردازم. اما اگر به روایت زندگی آدم‌هایی که به این پارک رفت‌وآمد می‌کنند بپردازم یا حتی تاریخچهٔ آن را از زمان تأسیس مرور کنم، این می‌شود داستان.

از سینمای ایران چه می‌دانید...

در اروپا موفقیت زیادی دارد. فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های خیلی زیادی جایزه برده‌اند، تا جایی که کیارستمی اعلام کرده که دیگر جایزه‌ای را نخواهد پذیرفت. چون به‌قدری جایزه برده که دیگر نیازی به آن ندارد. من این تصمیمش را تحسین می‌کنم. یا مخملباف و بقیه. به هر حال نسلی از فیلمسازان ایرانی هستند که سخت مورد توجه جشنواره‌ها و منتقدان قرار گرفته‌اند. به هر حال این فیلم‌های بسیار زیبا که واقعاً حرف‌های تازه‌ای هم برای گفتن دارند، همچنان محدود به محافل جشنواره‌ای و فرهنگی هستند و هنوز نتوانسته‌اند عموم تماشاگران را به خود جلب کنند. کما این که در نمایش عمومی زیاد دوام نمی‌آورند. و این مشکلی است، چون فیلمسازانی که این همه جایزه گرفته‌اند و درباره‌شان کتاب‌ها نوشته شده، به قدر کافی در میان مردم شناخته‌شده نیستند. وقتی از تماشاگر دربارهٔ مثلاً کیارستمی یا مخملباف می‌پرسی، اصلاً آن‌ها را نمی‌شناسند.

این مشکلی‌ست که به هر حال برای بیش‌تر فیلم‌های جشنواره‌ای وجود دارد. معمولاً فیلم‌های متفاوتی که مورد توجه جشنواره‌ها و منتقدان قرار می‌گیرند، موقع نمایش عمومی فروش چندانی نمی‌کنند. البته غیر از فیلم‌های اسکاری...

«دید» کارگردان در سینما محسوس‌تر است. جای دوربین نقطهٔ دید فیلمساز را نشان می‌دهد. البته یک نویسنده هم دیدگاه خود را مشخص می‌کند. اما این تفاوت به مدیومی که انتخاب کرده‌اند مربوط است. مدیوم نویسنده زبان است که اختیاری‌تر است و مدیوم فیلمساز تصویر است که جبری‌تر است.

عکس: عباس کوثری

بله، فیلم‌های اسکاری جایزه می‌گیرند برای این که بفروشند! به هر حال این مشکل برای فیلم‌های غیرایرانی هم وجود دارد، اما نه همیشه... من فکر می‌کنم مشکل اصلی مسئلهٔ پخش است. در کشورهای اروپایی که متأسفانه -سخت تحت سیطرهٔ سینمای آمریکا هستند، ممکن است یک فیلم بد و تجاری آمریکایی فوری به نمایش دربیاید و فروش کند، اما یک فیلم زیبا و متفاوت ایرانی یا ایتالیایی اصلاً مورد توجه قرار نگیرد. این معضلی است. ولی به هر حال باید روی پخش فیلم در خارج از کشور بیش‌تر کار کرد. البته فقط مسئله سلیقهٔ عمومی نیست. به‌نظر می‌رسد بعضی فیلمسازها اهمیت چندانی به خوشامد مردم نمی‌دهند و از این‌لحاظ طبیعی‌ست که فیلم‌های‌شان چندان مورد توجه عموم قرار نمی‌گیرد. درعوض جواب‌شان را از جشنواره‌ها می‌گیرند.

آیا در یک‌جفت عینک با توجه به موضوعی که دارد، گونه‌ای تعهد اجتماعی وجود دارد؟ می‌دانیم که اورتزه داستانش را بلافاصله پس از جنگ دوم نوشته و صراحتاً به موضوع فقر و بدبختی پرداخته، آیا انتقال یک پیام سیاسی می‌توانسته انگیزه‌ای برای او بوده باشد، برای شما چه؟

نه... من هیچ انگیزهٔ اجتماعی یا سیاسی نداشتم. علتش بسیار ساده است. من معتقدم که هنر معمولاً در دوره‌هایی که سخت مورد سانسور و محدودیت قرار می‌گیرد، به اوج می‌رسد و زیباتر و باشکوه‌تر می‌شود. البته این تناقضی است، اما هنر در دوران خفقان و ممنوعیت، آثار بزرگی به‌جا گذاشته است. چون هنر ذاتاً نمودی از نیاز به آزادی و جست‌وجوی راه‌های تازه برای نیل به آن است. تعهد انسانی، اجتماعی و سیاسی در چنین شرایطی به‌وجود می‌آید. اما در جایی که آزادی‌های نسبی هست و هنرمند تحت فشار قرار نمی‌گیرد، نیازی به جست‌وجو نمی‌بیند و حرفش را صراحتاً می‌زند. فضای بازی وجود دارد که هر کس می‌تواند نقطه‌نظر خودش را بگوید. مثلاً وقتی **یک‌جفت عینک** در جیفونی جایزه برد، من این امکان را پیدا کردم که به مدت یک‌ساعت‌ونیم در مورد فیلم ۱۶ دقیقه‌ای‌ام با بچه‌هایی صحبت کنم که از سرتاسر دنیا به‌عنوان داور آمده بودند. علاقه‌مندی بچه‌ها و پرسش‌های دقیقی که می‌کردند نشان می‌داد که فیلم بسیار متأثرشان کرده است. این تبادل‌نظر یک فرصت استثنایی بود، چون من جواب‌ها را در آستینم ندارم و فایده‌ای هم برایم ندارد که حرف آخر را بزنم. من فقط دیدگاه‌ها و نگرش‌های خودم را پیشنهاد می‌کنم. تعهدی ندارم بلکه می‌خواهم با فیلمم سؤال‌هایی را مطرح کنم و جواب‌هایی را بگیرم. مثلاً یکی از پرسش‌های اصلی **یک‌جفت عینک** این است: آیا واقعیت همیشه ارزش دیده‌شدن را دارد؟ دختر قهرمان فیلم به این نتیجه می‌رسد که ارزشش را ندارد.

در مورد آنا ماریا اورتزه نویسندهٔ داستان چه‌طور؟

بله... او در دوران نئورئالیسم ادبی بود و هم عضو یک گروه ادبی که اعضایش با رویکردی ژورنالیستی با واقعیت روبه‌رو می‌شدند، یا درواقع به مصاف آن می‌رفتند و با برخوردی پرخاشگرانه با واقعیت، موضع‌گیری‌های دقیقی نسبت به آن داشتند. البته آنا ماریا اورتزه تا حدودی با بقیه فرق داشت؛ او با این‌که مقیاسی ژورنالیستی و به‌عبارتی رئالیستی داشت، در مقایسه با نویسندگان هم‌نسل خود توانست واقع‌گرایی خود را به رئالیسمی جادویی -یا بهتر است بگویم «شوریده» -نزدیک کند. از این‌نظر آثار او با نویسندگان آمریکای جنوبی قرابت بیش‌تری دارد تا به آثار نویسندگان معاصر خود. به همین دلیل او هنوز نویسندهٔ بسیار بزرگی است. چون مثلاً در داستان‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عکس: عباس گوژی

دیگر او، واقعیت به‌قدری دهشتناک و تحمل‌ناپذیر است که او آن را به اوج می‌رساند و بعد به چیزی دیگر تبدیلش می‌کند. او در برخورد با مشکل فقر، به‌قدری در توصیف آن لحن خشن و تلخی به‌کار می‌برد که وجهی جادویی به آن می‌بخشد. چون در بستر چنین فقری، اتفاق‌های عجیبی می‌افتد. اصلاً واقعیت وقتی خیلی تحمیل‌گر و تلخ باشد، شکلی جادویی به خود می‌گیرد. مثلاً در داستان دیگری از همین نویسنده، با آدم‌های جنگ‌زده و بدبختی سروکار داریم که داخل یک خرابهٔ کندو مانند صنعتی زندگی می‌کنند؛ داخل سوراخ‌های بدون هوا و تاریکی که مطمئناً به دور از شرایط انسانی‌ست. شمع‌هایی که در دل این آلونک‌ها روشن می‌شود، چشم آدم‌ها را شبیه به برق چشم گربه‌ها می‌کند و این حالتی جادویی به فضا می‌بخشد. این توصیف‌ها دیگر واقع‌گرایانه نیست.

بله، مطمئناً چیزی اضافه بر واقع‌گرایی دارد... و به‌عنوان سخن آخر...

گرچه این اولین‌بار است که به ایران سفر می‌کنم، خیلی شیفتهٔ فرهنگ ایرانیان شده‌ام، چون احساس می‌کنم جامعه‌ای رو به پیشرفت است. جامعه‌ای سرزنده و پویا، با فعالیت‌های فرهنگی زیاد از نمایشگاه و جشنواره گرفته تا... فکر می‌کنم مثلاً زن‌های ایرانی هنوز خیلی حرف‌ها برای گفتن دارند و صرف‌بودن در دل مردمی که - برخلاف جوامع غربی - به هیچ‌وجه راکد و ایستا نیستند خیلی برایم جالب است. متأسفانه جامعهٔ غرب در حال حاضر کم‌تحرک است. حرف‌ها همه تکراری شده و از این‌نظر به‌تعبیری «ملال» غلبه دارد. امیدوارم این امکان را پیدا کنم که دوباره به ایران برگردم و بتوانم در این‌جا بمانم. ◀

◁ نماهایی ناواضح - یا به‌عبارتی تصاویر دوتایی افتاده روی هم - از چهرهٔ آدم‌هایی که خوابیده‌اند؛ این‌ها نماهای نقطه‌دید آنارلا دخترک نیمه‌بینای قهرمان فیلم است که پدر و مادر و همسایگان خفتهٔ خود را نظاره می‌کند.

فیلم شانزده دقیقه‌ای **یک‌جفت عینک** (کارلو داماسکو - ۲۰۰۱) اقتباسی‌ست از داستان کوتاهی به همین نام از مجموعهٔ **دریا ناپل را خیس نمی‌کند** اثر آناماریا اورتزه که بلافاصله پس از پایان جنگ دوم جهانی به رشتهٔ تحریر در آمد.

بلافاصله پس از این فصل آغازین، در نمایی باز با محیط سیاه، کثیف و نکبت‌بار ساختمانی تنگ و تاریک آشنا می‌شویم که محل سکونت آنارلای یازده ساله است. مکان داخلی حیاط خلوت به صحنهٔ تئاتری می‌ماند که بازیگران آن کسانی نیستند جز ساکنین فقیر آن ساختمان قدیمی. از این‌نظر گرچه فیلم دربارهٔ واقعیت است و می‌کوشد با انتخاب عناصری مانند فضاسازی دوران پس از جنگ و فیلم‌برداری به طریقهٔ سیاه و سفید، دین خود را به سینمای نئورئالیستی ایتالیا ادا کند؛ اما در عین حال دلبستگی عمیق و تجربهٔ دیرینهٔ خالق اثر را به کار تئاتر (اعم از نویسندگی و کارگردانی و بازیگری) نیز نشان می‌دهد.

در زندگی کارلو داماسکو، کارگردان چهل‌وهشت ساله فیلم، شکافی بوده که او را از پیشینهٔ تئاتری (و بازیگری در رادیو و تلویزیون) گسست، به سرزمینی دور (مراکش) رهنمون ساخت و بر آنش داشت که برای جست‌وجوی یک مدیوم دیگر بیانی به تکاپو بیفتد. **یک‌جفت عینک** حاصل این دوره است.

دیالوگ‌های فیلم به لهجهٔ ناپلی (زادگاه فیلمساز) است و بازی‌های غلیظ و پروردهٔ بازیگران و نورپردازی شدید عمدتاً از زاویهٔ بالا بیش از پیش به فضای تئاتری فیلم دامن می‌زند. حالا صبح است و شاهد بگومگوی پرشوری بین مادر و پدر فقیر آنارلا هستیم که توان مالی پرداخت هزینهٔ عینکی - که می‌تواند دید را به چشم‌های دخترک برگرداند - ندارند. این جدال کلامی با دخالت همسایه‌ها تمام می‌شود و مادر درحالی که دخترک را به‌خاطر پافشاریش در خرید عینک، سرزنش می‌کند، صحنه را ترک می‌گوید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی