به بهانهٔ خاموشی آلبرتو لاتوادا (۱۹۱۴ - ۲۰۰۵)

دستش به ابرها نزدیک‌تر بود

■ حمیدرضا صدر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

◁ جیان کارلو جانینی در **من بودم** (۱۹۷۳) نقش شیشه‌پاک‌کن بی‌چیزی را به‌عهده داشت که شب‌ها در اپرایی کار می‌کرد. روزها از بالای ساختمان‌ها به میلان می‌نگریست و خود را در محاصرهٔ زیبارویانی که دوره‌اش کرده‌اند تصور می‌کرد. شب‌ها به بازیگر زن اصلی اپرا خیره می‌شد و او را محبوبهٔ دلبندش می‌انگاشت. در رویاپردازی او، یکی از ویژگی‌های شخصیت‌های آلبرتو لاتوادا را می‌دیدیم. کسی که می‌خواست جایگاه اجتماعی‌اش را تغییر دهد و چاره‌ای جز رویاپردازی نمی‌یافت. رویاها شیرین به‌نظر می‌رسیدند، ولی پایان‌شان همیشه شیرین نبود. وقتی ستارهٔ زن اپرا کشته شد، جانینی نقشهٔ غریبی برای معروف‌شدن خود ریخت. در محل جنایت رد پاهایی از خود به‌جای گذاشت (اثر انگشت و تکمهٔ لباس)، تا او را به‌عنوان قاتل دستگیر کنند. شاهدی هم برای اجرای نقشه‌اش دست و پا کرده بود تا در روز آخر دادگاه، پیش از صدور حکم، حقیقت را برملا سازد.

اما چه کسی جانینی را به‌عنوان قاتل می‌پذیرفت؟ او کوچک‌تر از آن بود که قاتل قلمداد شود. آن‌قدر در این‌زمینه جلو رفت که پلیس چاره‌ای جز دستگیری‌اش نیابد. اما طعنهٔ سیاه‌تر این بود که شاهد کلیدی پیش از دادن شهادت در دادگاه سکته کرد و جان داد و جانینی برای همیشه به زندان افتاد.

لاتوادا فیلم‌های پرشمار و متنوعی ساخت، ولی احتمالاً آن‌هایی در یادمان ماندند که قصهٔ آدم‌های کوچک در دنیایی بزرگ با قواعد تغییرناپذیر را دنبال کردند. مثل حدیث زندگی شیشه‌پاک‌کنی که همیشه از فراز ساختمان‌ها به شهر بزرگ نگاه می‌کرد و خوب می‌دانست جایی آن پایین برایش باز نشده و نخواهد شد. او به ابرها نزدیک‌تر بود تا زمین.

آدم‌های لاتوادا را در تب‌وتاب تغییر جایگاه اجتماعی‌شان به یاد می‌آوریم. کارلو دل‌پوجیو در **روشنی‌های واریته** (۱۹۵۰) [فیلمی که لاتوادا و فدریکو فلینی مشترکاً ساختند. عنوان فیلم **هشت‌ونیم** فلینی برگرفته از همین فیلم بود. فلینی می‌گفت پیش‌تر هفت فیلم به‌علاوهٔ اثری که نیمی از آن به لاتوادا تعلق دارد ساخته] دختری روستایی بود که ستارهٔ معروف تئاتر می‌شد.

رناتو راسکال در **شنل** (۱۹۵۲) که براساس قصهٔ معروف **گوگول** ساخته شد، همه‌چیزش را برای تهیهٔ جامهٔ آراسته‌ای فدا کرد تا به زن مورد علاقه‌اش - که نمی‌دانست خودفروش است - نزدیک شود. مارتین کارول در **ساحل** (۱۹۵۴) بدکاره‌ای بود که همراه با دختر کوچکش در سواحل ریویرا برای ساختن زندگی نوین دست و پا می‌زد. آثار لاتوادا یادآور سینمای کلاسیک نیمهٔ دوم قرن بیستم ایتالیا بودند، ولی او را با نکته‌ای بیش از مضامین آثارش شناختیم.

[redacted]

می‌توانیم بهترین آثار لاتوادا را در صف فیلم‌های اجتماعی‌سیاسی ایتالیای پس از جنگ قرار دهیم و طنز سیاهش را با بهترین‌های دسیکا و پی‌یترو جرمی مقایسه کنیم. تقابل جامهٔ آراستهٔ رناتو راسکال با کلام و ظاهرش

در **شنل** او را کاریکاتور آشنای فیلم‌های ایتالیایی کرده بود (صحنه‌ای که راسکال مجبور شد سخنرانی رسمی ادا کند و نمایش را به هر ترتیب ادامه دهد، بعدها روبرتو بنینی را بسیار سر ذوق می‌آورد). در طول فیلم، زودباوری، جهل و فاصله‌های طبقاتی پررنگ می‌شدند، اما اشراف لاتوادا در مدیوم سینما را هم تحسین می‌کردیم. میزانسن‌های او به‌صورت ظریفی حاکمیت قشر مرفه بر فقرا را به نمایش می‌گذاشتند. مثل اتاق شهردار که پر از مجسمه‌ها، تابلوها و وسایل تزئینی بی‌مصرف بود، یا جایی که چراغ رومیزی، راسکال را در پس‌زمینه قرار می‌داد. او بی‌تاب به دنبال جامهٔ گم‌شده‌اش بود و شهردار از مجموعه ساختمان مدرنش حرف می‌زد.

لاتوادا قدم بلندتر برای طرح مضمون «فقرا در آن دنیا به بهشت می‌روند و اغنیا در این دنیا در بهشت مادیات سر می‌کنند» را برداشت. راسکال طی تصادف اتومبیل کشته می‌شد و شهردار با روح او حرف می‌زد و کماکان قول مساعدت می‌داد.

ساحل در نگاه اول ریشخندی به فاصله‌های اجتماعی بود. هر چه مارتین کارول سعی می‌کرد به طبقهٔ اشراف نزدیک‌تر شود، بیش‌تر در حاشیه قرار می‌گرفت. زن میلیونری به‌عنوان یکی از کلیشه‌های بورژوازی در فیلم‌های ایتالیایی با کلام بی‌احساس به مدیر هتل می‌گفت نمی‌تواند با زنی مثل کارول زیر سقف یک هتل اقامت کند و باید کارول را بیرون انداخت و آن‌ها هم کارول را بیرون می‌انداختند.

لحن تندوتیز و استهزاآمیز فیلم و صمیمیت بی‌پیرایهٔ لاتوادا فوق‌العاده بود، اما شیوهٔ غیرقراردادی تدوینش نیز از مشخصات بارز اثر به‌شمار می‌رفت. در طول فیلم از مسترشات‌ها نشان چندانی نبود و کات‌ها هم ناگهانی به‌نظر می‌رسیدند. درحالی که آغاز فیلم سنتی بود. اولین باری که کارول و دخترش پا به ساحل گذاشتند فرم روایی **ساحل** کلاسیک به‌نظر می‌رسید. زن جامهٔ سیاهی به تن داشت و همراه دخترش کنار قایقی به خواب می‌رفت. صبح روز بعد فرا می‌رسید و هر دو در خواب بودند. دوربین مثل آن‌ها حرکتی نداشت، اما زمزمه‌های خارج از قاب را می‌شنیدیم. زن تدریجاً بیدار می‌شد. و سپس جمعیت ایستاده برابر آن‌ها را که خیره مانده بودند می‌دیدیم و همهٔ این‌ها طی سی ثانیه رخ می‌داد. وقتی کارول در انتهای فیلم متحول شده بود و با تکبر به هتلی که روزی عذرش را خواسته بودند پای می‌گذاشت و مورد توجه قرار می‌گرفت آن را جدی نمی‌گرفتیم. او هنوز در رویاهایش دست و پا می‌زد و تصاویر فیلم او را از محیط جدا می‌کردند.

لاتوادا یکی از فرزندان نئورالیسم قلمداد شد، ولی فیلم‌های پس از جنگش حال‌وهوای ویژهٔ خود را حفظ کردند. دو فیلمی که بلافاصله پس از پایان جنگ ساخت، او را در صف اول فیلمسازان ایتالیایی قرار داد. جایی که بازی‌های چشمگیر و صحنه‌آرایی‌ها و نورپردازی‌اش جلب نظر کرد. **یاغی** (۱۹۴۶) سنت نئورالیست‌ها را حفظ می‌کرد. آمدئو ناتزاری به نقش سربازی از جنگ برگشته، تورین دوست‌داشتنی‌اش را ویران و اشغال‌شده، مادرش را مرده و خواهرش را بدکاره یافت.

لاتوادا فرزند فلیسه لاتوادای آهنگساز، سی‌ودو ساله بود که **یاغی** را پس از نوشتن نقدهای هنری، همکاری در تأسیس آرشیو فیلم میلان، طراحی صحنه، نوشتن فیلم‌نامه و ساختن دو فیلم بلند و یک مستند براساس یکی از قصه‌هایش، بر پرده برد. بازی‌هایی که او از بازیگرانش در این فیلم گرفت نمایان‌گر قدرتش در این زمینه بود. ناتزاری - با عنوان اروِل فلین ایتالیا - بازیگر معروفی بود ولی به‌ندرت چنین زخم‌پذیر و مستأصل به‌نظر می‌رسید.

کارلو دل‌پوجیو (که سپس با لاتوادا ازدواج کرد) به نقش خواهر سقوط‌کرده، بازی مینی‌مالیستی تکان‌دهنده‌ای ارائه داد. صحنه‌ای که او برای اولین‌بار با ناتزاری روبه‌رو می‌شود شگفت‌انگیز بود. او نگاه کرد و حالت چشمانش برای نمایش توفانی که در او ایجاد شده بود کافی به‌شمار می‌رفت. او طی درگیری برادر و پااندازش کشته می‌شد و ناتزاری از چنگ قانون می‌گریخت و پا به دستهٔ خلاف‌کاران می‌گذاشت. دل‌بستن او به آنا مانیانی بی‌ثمر بود و او سرانجام به‌سوی مرگ خودخواسته‌ای می‌رفت. صحنه‌های تورین در **یاغی** چشمگیر بودند و سربه‌سرگذاشتن‌های ناتزاری و مانیانی فیلم‌های هامفری بوگارت و لورن باکال را به یاد می‌آوردند. لاتوادا پیش از رونق فیلم‌نوآر پا به این عرصه گذاشته بود و بعدها هم، قریحه‌اش در شکوفایی استعدادهای نو - مثل کاترین دونوو و ناستازیا کینسکی - را به رخ کشید. او در **آسیابی در درهٔ پو** (۱۹۴۹) اثر غول‌آساتری ساخت. اثری بر مبنای رمان ریکاردو باچلی در مورد زمینه‌های اجتماعی‌سیاسی ایتالیای ۱۸۷۶. اما جانمایهٔ اثر حول عشق رومئو ژولیتی دختر آسیابان (کارلو دل‌پوجیو) و پسر مالک زمین‌های منطقه (ژاک سرناس) بود. اما ازبین‌رفتن آسیاب سرنوشت آن‌ها را دگرگون کرد و دختر به‌جای ورود به خانهٔ پسر در هیبت عروس به‌عنوان خدمتکار پا به آن گذاشت. مرگ دختر در دل اعتصابات، پایان معصومیت بود. اکنون که به فیلم می‌نگریم زمینه‌های فاشیسم و سوسیالیسم همان‌قدر نیش‌دار هستند که عشق ازکف‌رفتهٔ دختر و پسر قلب را به لرزه درمی‌آوردند. توفیق فیلم در نمایش قهر و خشونت همراه با جنبه‌های تغزلی‌اش بود. آن‌چه از واقعیت‌های اجتماعی سرچشمه می‌گرفت ولی بسیار شخصی به‌نظر می‌رسید.

برای توصیف ماندگاری لاتوادا همین کافی است که در هفتاد سالگی برای مجموعه تلویزیونی **کریستف کلمب** در سال ۱۹۸۴ جایزه‌ای گرفت. انرژی وافرش همیشه غبطه‌انگیز بود. آخرین‌بار در فیلم **گاو وحشی** ساختهٔ کارلو ماتزاکوراتی نقش کوتاهی را بازی کرد.

[redacted]

در **مافیایی** (۱۹۶۲) دگرگونی ازبیرون به شخصیت اصلی تحمیل شد. آلبرتو سوردی با زن شهری‌اش از میلان به سیسل بازگشت و همه زنش را زیر ذره‌بین می‌بردند، اما این مقدمه‌ای بر استحالهٔ پیش رو به‌شمار می‌رفت. فیلم آینهٔ تمام‌نمای تعریف خانوادهٔ ایتالیایی در سینما بود. در فصل ملاقات سوردی و خانواده‌اش، شور، اشک و احساسات‌گرایی را عمدتاً در نماهای نزدیک می‌دیدیم. آن‌چه نمایان‌گر حصاری که دور این مرد تنیده شده بودند.

کمدی و هجو گام‌به‌گام به‌سوی درام می‌رفتند و سوردی باید راهی نیویورک می‌شد تا رئیس یکی از گروه‌های مافیایی را به‌عنوان مأموریتی که به او محول شده و گریزی از آن نداشت، بکشد. همهٔ سیسیلی‌ها می‌دانستند او پی انجام چه مأموریتی است، جز همسر و فرزندانش. طنز لاتوادا در صحنهٔ وداع سوردی و پدرش ملموس ولی تکان‌دهنده بود. پدر با دست چنان به پشت سوردی می‌زد که گویی او عازم میدان جنگ شده، با این وصف تصویری از سنت‌گرایی منحط که در آن جنایت و دورافتادگی از خانواده اجتناب‌ناپذیر است جلب نظر می‌کرد. اما این مطالعهٔ هوشیارانه و عمیقاً عاطفی از شخصیت انسان از صافی تصاویر تأثیرگذار عبور کردند. فشار مافیای سنت‌ها بر سوردی را در صحنه‌های خفقان‌زده می‌دیدیم. سوردی از درون اتومبیل پر از مسافر پا به کامیون دربسته‌ای می‌گذاشت و در یک جعبه جای می‌گرفت. آسانسور پرجمعیت در نیویورک و سپس اتاق کوچکی که در هتل مأوایش می‌شد، او را در منگنه‌ای گریزناپذیر نشان می‌داد. او در بند شده بود.

کافی است **مافیایی** را ببینیم تا دریابیم فرانسیس فوردکوپولا تا چه حد در **پدرخوانده‌ها** وام‌دار آن است. نمونه‌ها پرشمارند: بازگشت از شهر به سیسیل، شخصیت رئیس بزرگ مافیایی‌ها که مرد اول خانواده هم هست، روابط گرم افراد خانواده، پرسه در باغ خصوصی، رابطهٔ کلیسا و مافیا، نوع لباس و حرف‌زدن ایتالیایی‌های سنتی در نیویورک و سرانجام فصل کشتن حریف در سلمانی توسط سوردی که فصل مشابه معروف در **پدرخوانده** با بازی آل پاچینو را به یاد می‌آورد.

با درگذشت لاتوادا آخرین بازماندهٔ نسل طلایی سینمای ایتالیای پس از جنگ، آنتونیونی خواهد بود و اکنون بیش از گذشته خود را برای فراموش‌کردن‌اش ملامت می‌کنیم. فیلم‌های او به‌ندرت مورد اشاره قرار می‌گیرند، شاید برای آن‌که بیش از نُه دهه زندگی کرد و در همهٔ زمینه‌ها فیلم ساخت و هرگز هم نخواست «مؤلف» قلمداد شود.

با این وصف جایگاهش محفوظ است. جان فرانسیس‌لین چند روز پس از درگذشت لاتوادا در رثای او گفت: «وقتی اوایل دههٔ ۱۹۷۰ مقاله‌ای در مورد سینمای ایتالیا نوشتم و اشاره‌ای به لاتوادا نکردم، یک روز لاتوادا را با کوهی از کتاب در آستانه در اتاقم یافتم. او کتاب‌ها را در برابرم گذاشت و آرام گفت: بخوان تا دریابی چه فیلم‌هایی را ندیده‌ای».▶

با درگذشت لاتوادا آخرین بازماندهٔ نسل طلایی سینمای ایتالیای پس از جنگ آنتونیونی خواهد بود و اکنون بیش از گذشته خود را برای فراموش‌کردن‌اش ملامت می‌کنیم. فیلم‌های او به‌ندرت مورد اشاره قرار می‌گیرند شاید برای آن‌که بیش از نُه دهه زندگی کرد، در همهٔ زمینه‌ها فیلم ساخت و هرگز هم نخواست «مؤلف» قلمداد شود