نگاهی نو به واقعیت در فیلم‌های

برادران تاویانی و ارمانو اولمی

نویسنده: میرالایم

مترجم: ملک محسن قادری

سؤال - شما به نوعی با فِدِری و بلوکیو وجه اشتراک دارید. همه شما زیر داغ خشونت زاده شدید.

ویتوریوتاویانی - بله، زیر داغ دوره خود.

در دهه هفتاد، جستجوی جدیدی برای واقعیت - جام مقدس دست نیافتنی‌سینمای ایتالیا-در فیلم‌های برادران تاویانی و ارمانو اوملی به ظهور رسید. سینمای ایتالیا که هم از خواست زاواتینی نسبت به واقع گرایی بی رنگ وجلا و هم از اصالت ذهنی روسلینی فاصله گرفته بود، به تدریج بینش‌های استعاری‌تری برگزید. با این حال، ارتباط مستقیم با زندگی واقعی که همواره بینش فیلم سازان ایتالیایی را رهنمون ساخته است، به هیچ رو کنار نهاده نشد و مشخصه آثار آنها باقی ماند. بهترین فیلم‌های دهه هفتاد ایتالیا را آمیزه‌ای از زبان استعاری و اصرار نئورئالیستی بر تداوم کامل بین زندگی و سینما مشخص می‌کرد.

رویکرد استعاری به واقعیت، همچنین بر نفی ساختارهای سیاسی موجود از سوی کارگردانان و نیز بر این عقیده آنان دلالت دارد که ارزش‌های زیبا شناختی سنتی به شدت با نظم حاکم عجین شده‌اند. در دوره پس از فاشیزم، نگرش نئورئالیست‌ها به جامعه خود عمدتاً مثبت و در واقع خوش بینانه شده بود. آنها نمی‌کوشیدند به گونه‌ای آگاهانه،بینش‌های مخدوشی از واقعیت پدید آورند و با جامعه خود نیز بیگانه نشدند. آنان شکل فیلم هایشان را خود ابداع کردند و این شکلی بود که هنوز با ساختارهای سینمایی سنتی در آمیخته نشده بود و حاکمیت سیاسی نیز برای برآوردن نیازهای خود از آن بهره نمی‌گرفت.

از سوی دیگر، آوانگارد سینمایی دهه هفتاد، ناسازگاری عمیقی با رژیم ایتالیا داشت و برخلاف نئورئالیست‌ها نمی‌توانست هیچ امکان بی واسطه‌ای برای اصلاحات سیاسی مؤثر قائل باشد و تنها به تغییرات اجتماعی بنیادی می‌اندیشید. روایت در آثار آنها به شدت استعاری، کنایی و ظریف شد، در حالی که

شکل آثارشان اغلب با ایدئولوژی در پیوند بود. جستجوی سبک، اغلب بخش ذاتی جستجوی ایدئولوژیک بود و از بیگانگی نویسندگان با ارزش‌های اخلاق رسمی حکایت داشت. در این مفهوم، گسستن از شکل‌های سنتی که صبغه‌ای از شورش و سرپیچی به خود گرفته بود، شباهت به دوره تولید **وسوسه** داشت. **برونو توری** در اوائل دهه هفتاد می‌نویسد: " وارثان حقیقی نئورئالیزم، اگر این سخن هر نوع هدفی را در جستجوی آنان به کار آید، کارگردانانی نیستند که در زندان سنت ناتورالیستی و مفهوم کلی تعهد گرفتارند، بلکه بیشتر فیلم سازانی هستند که فیلم هایشان شامل چند اثر بسیار کنایی و عجیب و غریب، تناقض‌های اساسی واقعیت ایتالیا را برملا می‌سازد. روشن است که این تناقض‌ها از مرزهای ملی فراتر می‌روند، بدین معنا که بسیاری از مشخصه‌های آنها تا حد زیادی درآمیخته به عناصری از واقعیت عمیق‌تر و حتی نفرت‌انگیزتری چون سرمایه داری غربی است. "

کل ساختار فیلم‌های برادران تاویانی، سان میکله آوِه واون گالّو (**سان میکله یک خروس داشت**، ۱۹۷۱) و **آلونسانفان** (۱۹۷۳) که آنها را همچنین می‌توان همنوایی با مباحثه درونی در جناح چپ ایتالیا پس از ۱۹۶۸ تلقی کرد، بُعد ظریف و پیچیده‌ای را نمودار می‌سازند. هر دو فیلم هر چند در گذشته می‌گذرند، اما همچون آثاری ناظر به شرایط سال‌های ۱۹۶۰ مدنظر بوده‌اند که دسته بندی‌های چپگرایانه مختلف آن، حاکی از استراتژی‌های رادیکال برای تضعیف رژیم ایتالیا از طریق پیش کشیدن اصطلاحاً «تبلیغات سیاسی از راه عمل» بود. برخی از رهبران چپ این دو فیلم را حملاتی به سیاست‌های خود دانستند. این تلقی نشانگر تعبیر غلط در رویکرد دیالکتیکی آنان و نیز درک ایشان از گزینه‌های رادیکال بود.

گوئیدو آریستارکو عضو حزب چپگرای دموکرات کارگری خاطر نشان ساخت: «این پندار که تاویانی‌ها مخالف چپ جدید هستند، نادرست است. آنان صرفاً از برخی گروه‌های (خودجوش) برون پارلمانی انتقاد دارند. نگرش انتقادی آنها را باید در بستر همدلی انسانی درک کرد.» آریستارکو در این باره، تصویر عینی شخصیت‌های آثار برادران تاویانی وشباهت آنها به اعضاء گروه‌های رادیکال را دلیل می‌آورد. این عینیت، اغلب با قالب ذهنی حاکم بر این آثار و دوربین ذهنی، موسیقی و رنگ‌های آنها تقابل دارد.

سان میکله یک خروس داشت که اغلب بهترین فیلم برادران تاویانی برشمرده می‌شود، برداشت آزادی از داستان «الهی و انسانی» اثر تولستوی است. درون مایه این فیلم که در ۱۸۷۰ می‌گذرد، بار دیگر آرمان‌شهر انقلابی است که به رغم همه ناملایمات پایدار می‌ماند و- برای تاویانی‌ها و نیز بخشی از چپ ایتالیا- معرف «لحظه حقیقت» است (انقلاب شکست خورده یا عقیم نیز گامی به سوی تغییر آینده است.) داستان این فیلم که با لحنی تمثیلی بیان می‌شود، موضوع قانع کننده‌ای را برزمینه امکان ایجاد ثبات از طریق انقلاب بسط می‌دهد: هر انقلابی منکر انقلاب پیشین است و می‌کوشد دستاوردهای دیگری را نفی کند. **سان میکله** همانند همه فیلم‌های برادران تاویانی، برگرد کشمکش بین (عمومیت در مقابل فردیت) سیاسی و انسانی دور می‌زند. این نیروها به منزله دو مطلق نگریسته می‌شوند که خواهان توافق دو جانبه و رسیدن به درک متقابل هستند اما این توافق به ندرت صورت می‌گیرد. تاویانی‌ها که همواره شکسپیر را بر شیلر ترجیح داده‌اند، قهرمانان خود را به مثابه نمادی از سخنگویان یک دوره معرفی نمی‌کنند بلکه بیشتر بر وجوه انسانی آنها تمرکز دارند.

سان میکله یک خروس داشت، گذشته از هر چیز، حکایت یک تراژدی فردی همانند **این مرد باید بمیرد**[1] است. جولیومانیه‌ری، سردسته یک جنبش

انقلابی هرج ومرج طلب بین المللی، ارتشی نمادین در یک روستای کوچک ایتالیا ساماندهی می‌کند. او انبار غله را درهم می‌شکند و غله را بین دهقانان توزیع می‌کند. اما واکنش دهقانان به این عمل، ترس و بی تفاوتی است. مانیه ری که رفقایش او را ترک گفته‌اند، به زندان می‌افتد و در سلول خود، دنیایی کاملا خیالی برای خویش پدید می‌آورد. در این دنیا او به گونه‌ای می‌زید که گویی آزاد است. او در خیال خویش با رفقای خود گفتگو می‌کند و غذاهای گران قیمت می‌خورد. مانیه‌ری پس از ده سال از زندان آزاد می‌شود و درمی‌یابد که نسل جدید انقلابیون، عقایدی را که وی به خاطر آنها محکوم به مرگ شده بود نفی می‌کنند. رادیکال‌های جوان او را سرزنش می‌کنند«زیرا تولد جنبش کارگران را دست کم پانزده سال به تأخیر انداخته است. » مانیه‌ری غرق در شیوه رمانتیک و آرمان گرایانه خود و ناتوان از رویارویی با سوسیالیزم عملی جدید، خودکشی می‌کند. به نظر می‌رسد تاویانی‌ها اشاره دارند به اینکه او نمرده است بلکه همچون فولویو، قهرمان آلونسانفان، به خاطر خیانت به آرمان خود پایان پذیرفته است. تاویانی‌ها معتقدند:«کسانی که طبقه اجتماعی خود را نفی می‌کنند تا خود را وقف انقلاب سازند، گام در راهی بی بازگشت می‌گذارند. حتی در صورت بازگشت نیز پیشاپیش به هدف خود خیانت ورزیده‌اند. نمی‌توان به طبقه اجتماعی و همچنین به گزینه انقلابی خیانت کرد و بهای چشم پوشی اساسی از کل منزلت انسانی را نپرداخت. »

مقولات مطرح شده در سان میکله و دیگر فیلم‌های برادران تاویانی که از اوایل دهه هفتاد آغاز شد، نمونه‌ای از مباحثات بین چپ سنتی و جدید هستند. مانیه‌ری (همچون اسکور پیونیست‌ها یا فرقه برادران والا در فیلم آلونسانفان) معرف برخی از گروه‌های رادیکال است که می‌کوشیدند بی درنگ و به هر قیمتی به دگرگونی‌های اجتماعی دست یابند، در حالی که رقبای آنها مدافع فلسفه‌ای بودند که نمونه آن چپ پارلمانی و به ویژه حزب کمونیست بود. (این کشمکش در فیلم مخالفان[۲] نیز در بحث‌های بین اتوره، انقلابی ونزوئلایی و همتایان ایتالیایی‌اش مشهود است.)

مضمون انقلاب که در فیلم سان میکله طرح شده است، به گونه وسیع‌تری در فیلم آلونسانفان بسط می‌یابد. متن اصلی این فیلم با مقدمه‌ای تاریخی آغاز می‌شود:«۱۸۱۶، در ایتالیا همچون سراسر اروپا که جنگ بیست ساله آن را به ویرانی کشید، پادشاهی‌های سرنگون شده به اریکه قدرت باز می‌گردند. آخرین دستامدهای انقلاب فرانسه بطلان پذیرفته و آخرین انقلابیون در سراسر جهان پراکنده شده‌اند. » فولویو (مارچلو ماسترویانی) اشراف زاده‌ای که بیست سال از انقلاب طرفداری کرده است، می‌کوشد خود را از تعهد انقلابی خویش برهاند و به زندگی پیشین خود باز گردد، با این حال، کوشش‌های پیاپی او برای خلاصی از رفقایش او را صرفاً به درگیری عمیق‌تری می‌کشاند که اوج آن دست زدن به کاری است که حکم خودکشی جمعی را دارد.

در آلونسانفان، تعهد به انقلاب به مثابه گزینه‌ای برگشت‌ناپذیر تلقی می‌شود. گریزی نیست، حتی با خیانت. ساختار فیلم، کشمکش بین آرمان ضرورت تاریخی (اتحاد با دهقانان که رفقای فولویو اصل می‌پندارند) و عدم امکان تحقق عملی آن را در خود نهفته دارد. برخی از صحنه‌های فیلم با دوربین ذهنی (از نقطه نظر فولویو) فیلمبرداری شده و برخی دیگر به گونه عینی تصویر شده‌اند. برادران والا، یک فرقه انقلابی مخفی، از دید فولویو همچون گروهی دیوانه متعصب نگریسته می‌شوند که تجسم ایمان عارفانه به آرمان هستند. از سوی دیگر، آلونسانفان، جوان‌ترین و منطقی‌ترین عضو این فرقه، به عنوان تنها فردی که به امکان‌های واقعی انقلاب باور دارد، با دوربین عینی به

تصویر کشیده می‌شود. برادران والا که عازم جنوب شده‌اند، تصمیم به آزاد ساختن دهقانان دارند و معتقدند فقرا به آنها ملحق می‌شوند. اما فولویو به برادران خیانت می‌کند و آنها به دست همان‌ها که برای آزاد ساختن شان می‌روند قتل عام می‌شوند. در این لحظه دوربین از دیدگاه طعنه‌آمیز و حتی نفرت بار فولویو به برادران به دیدگاهی عینی می‌رسد و نه تنها این کشتار بلکه بینش آلونسانفان درباره وحدت بین انقلابیون (روشنفکران) و سرکوب شدگان (کارگران) را نیز به ثبت می‌رساند.

ساختار رنگ در این فیلم از همین چارچوب ذهنی-عینی درهم تنیده پیروی می‌کند. تاویانی‌ها مفهوم«رنگ- نماد» (سفید مظهر خیر و سیاه مظهر شر) را نفی می‌کنند و به جای آن نظریه آیزنشتاین درباره ارزش متغیر رنگ‌ها و روانشناسی رنگ گوته را در کنار هم به کار می‌گیرند: سبز، رنگ امید ممکن است در شرایط خاصی تبدیل به رنگ نومیدی شود. هر شخصیتی یک درجه‌بندی(تنالیته) رنگ درونی دارد که بر این تغییرات حاکم است و بر پایه روابط بی واسطه بین شخصیت‌ها است که این تغییرات رخ می‌دهد. نمادگرایی معنوی رنگ‌ها، مکمل نمادگرایی اجتماعی آنها است.

در سان میکله و آلونسانفان، صدا عنصری اساسی در شکل نهایی روایت است. در فیلم نخست، لحن آواز یک کودک در این باره که« سان میکله یک خروس سفید، سرخ، سبز و زرد داشت» آغازگر داستان است و هر بار در لحظات حساس به گوش می‌رسد. این آواز دورنمایی ذهنی پدید می‌آورد، بدین معنا که تنها برای قهرمان فیلم مفهوم است و تنها اوست که آن را می‌شنود. در آلونزانفان، آهنگ وسواس گونه« دام رام رام» که خواهر فولویو در کودکی عادت به زمزمه آن داشت، همین کارکرد نمایشی ذهنی را دارد. در مقابل، آهنگ سالتروی ناپلی که ورود برادران را همراهی می‌کند، به گونه عینی به کار رفته است. تاویانی‌ها که هر دو آهنگسازان با قریحه‌ای هستند، موسیقی را نزدیک‌ترین قالب هنری به فیلمسازی می‌دانند. آنها همه معنای ضمنی را به صدا می‌بخشند و از موسیقی هیچگاه به عنوان همراه‌کننده صرف بهره نمی‌گیرند. «ما فیلم‌های خود را بر اساس ریتم‌های موسیقی بنا می‌کنیم. زمانی که نخستین بار شروع به تکمیل فیلمی می‌کنیم، هنگام فیلمبرداری، تدوین و ایجاد نوارهای صدا، همیشه ریتم موسیقی راهگشای ما است. ادبیات صرفاً به شکلی دور و غیر مستقیم بر ما تأثیر می‌گذارد. یک صفحه نوشتاری و صفحه‌ای سینمایی از دو ریتم متفاوت پیروی می‌کنند. »

پادره پادرونه (پدر سالار، ۱۹۷۷) دومین فیلم برادران تاویانی، از یک اثر ادبی الهام گرفته شد اما در این فیلم نیز همانند سان میکله، مایه ادبی بسیار کمرنگ شده و تماماً به شیوه زبان سینمایی بازسازی شده است. در پدر سالار، آرمان‌شهر تاویانی وار، نخستین بار بعدی عینی به خود می‌گیرد. قهرمان این فیلم چوپان بی سوادی اهل ساردنی است که به هدفی به ظاهر دست نیافتنی می‌رسد: او به مدرسه باز می‌گردد و از دانشگاه مدرک زبان‌شناسی می‌گیرد. وی که جوانی خود را در کوه‌ها با گله گوسفند گذرانده و از «پدر- سالار» خود ستم پذیرفته است، سر به شورش بر می‌دارد و موفق به«انقلاب» خود می‌شود. در این فیلم، روایت را کنش متقابل دیالکتیکی بین سکوت و ارتباط، لهجه و زبان، سنت‌های قومی و قوانین نوین و نیز ناهمخوانی رابطه پدر- پسر پیش می‌برد. قالب این فیلم کمتر از کار پیشین تاویانی‌ها تلمیحی و تزئینی است و این بار به روسلینی نزدیک‌تر است تا به ویسکونتی. برخی منتقدان از پدر سالار به منزله«باز گشت به نئورئالیزم» یاد می‌کنند و در اظهار نظر خود تا حدی از این حقیقت بهره می‌گیرند که متن ادبی این فیلم، رمانی از گاوینولدا بر اساس داستانی واقعی یعنی زندگی خود لدّا نوشته

شده است.

اما مشکل بتوان از بازگشت چیزی سخن به میان آورد که هیچگاه کاملاً از آثار تاویانی‌ها به طور خاص و از بهترین فیلم‌های سینمای ایتالیا به طور عام کنار نرفته است.

پدر سالار، فیلم کم هزینه‌ای که به صورت ۱۶ م م فیلمبرداری و با بودجه تلویزیون دولتی ایتالیا تهیه شد، نخستین موفقیت تجاری برادران تاویانی بود. این فیلم پس از وقایع حساسی که به مرگ روبرتو روسلینی انجامید، جایزه بزرگ جشنواره کن ۱۹۷۷ را از آن خود کرد.[۳]

فیلم بعدی برادران تاویانی، ایل پراتو (علفزار، ۱۹۷۹) از هدفی که آنها در آغاز فعالیت شان برای خود برگزیدند، دور نمی‌افتد: به تصویر کشیدن گزینه‌های رادیکال کنونی در مکان‌های ظاهری و تاریخی مختلف. علفزار که باز هم با بودجه تلویزیون دولتی ایتالیا تهیه شد، از نظر تصویرپردازی و لایه دیالکتیکی مسائل درهم تنیده، تأثیر خاص برادران تاویانی را حفظ می‌کند اما به سطح فیلم‌های پیشین آنها نمی‌رسد. به نظر می‌آید که این دو کارگردان تمایلی به رویکرد عمیق برشتی یا قالب بی طرفانه‌ای به سبک ژان ماری اشتراب نداشته باشند که خط داستانی (یا به بیان صحیح‌تر خط معضل) را از طریق گفتگوی بیانی یا گفتار ادبی آشکار می‌سازد. طرح داستانی علفزار را بحث‌های بین آدم‌هایی شکل می‌دهد که تصادفاً در شهر کوچکی در توسکانی به هم می‌رسند که در آنجا دهقانان درگیر مبارزه‌ای برای تصاحب چند تکه زمین بایر (علفزارها) هستند. شخصیت‌های اصلی این فیلم عبارتند از جوانی، آرمان گرای رمانتیک که رویای کارگردانی سینما در سر دارد، ازو، رادیکال ستیزه جو، اتوجنیا، معلمه‌ای که به هر دو تعلق خاطر دارد و پدر جووانی که معرف یأس و سرخوردگی نسل قدیم است. نیروی محرک این فیلم کوشش برای دراماتیزه کردن اضطراب دنیای معاصر در زمانی است که به عقیده تاویانی‌ها،

فاصله نسل‌ها به اندازه دوران انقلاب آشکار نیست. (پدر جووانی، بر خلاف خصومتی که بین جزیره‌نشین‌ها و اسکورپیونیست‌ها یا بین جولیومانیه‌دی و رادیکال‌های جدید در فیلم آلونزانفان وجود دارد، در این فیلم با نسل امروز غمخواری می‌کند.) چهار شخصیت این فیلم، آرمان‌شهر را نه تنها در انقلاب که همچنین در خوشبختی یعنی زندگی رها از اختلاف جنون‌آمیز بین اشتیاق و ضرورت می‌بینند، با این حال، تاویانی‌ها بر این عقیده‌اند که فقدان خوشبختی به منزله وجود نداشتن خوشبختی نیست.

حتی خودکشی جووانی هم نفی اهداف انقلابی نیست بلکه بالعکس اثبات نیاز به زندگی فارغ از الزامات اجتماعی است و همان معنای مثبتی را دارد که مرگ مانیه ری، قتل عام برادران والا یا سفر مستأصلانه اسکورپیونیست‌ها به «قاره‌ای» ناشناخته دارد.

لانوته دی سان لورنتزو (**شب سان لورنزو**، ۱۹۸۲) نه تنها معرف اوج رمانتیکی در مجموعه آثار برادران تاویانی که همچنین معرف اوج کوشش‌های سینمای ایتالیا در ایجاد ترکیبی از گرایش‌های دراز مدت خود می‌باشد: ترکیب استعاری- شاعرانه و تاریخی- واقع گرایانه. شب سان لورنزو تأثیر قصه پریان واقع گرایانه‌ای را دارد که در زندگی روزمره می‌گذرد. فرار گروهی از دهقانان ایتالیایی از چنگ آلمان‌ها در ۱۹۴۴ و جستجوی بیهوده آنها برای یافتن ارتش امریکا بار دیگر به صورت جستجوی ابدی چیزی بازسازی می‌شود که ممکن است وجود داشته باشد یا نداشته باشد. از یک سو، این فیلم ریشه در واقعیت خاطرات کودکی تاویانی‌ها دارد (که قبلاً در مستند «**سان مینیاتو، ژوئیه ۱۹۴۴**»، بازسازی شد) و از سوی دیگر، سیر آزادانه‌ای در فضاهای لایتناهی خیال و تصویرپردازی شاعرانه است. از درون این دوشق، روایت خوش ساخت و فوق العاده محکم و استواری سر بر می‌آورد -که با تداعی‌های آزاد فیلم‌های پیشین برادران تاویانی کاملاً متفاوت است- و شب سان لورنزو را به حماسه‌ای شاعرانه درباره وحشت و زیبایی جانفرسا بدل می‌کند. مینوآرجن تیه‌دی دیدگاه برادران تاویانی را به گونه فشرده چنین بیان می‌کند: «تاویانی‌ها به یادمان می‌آورند که اندیشه ضروری است و ما را به انتخاب وا می‌دارد. این یادآوری مهم در زمانی صورت می‌گیرد که پیوسته از ما خواسته می‌شود که از سطح نظم حاکم فراتر ننگریم و هر چیزی را چنان غلط تعبیر کنیم که گویی هیچ چیز دگرگونی نمی‌پذیرد.»

دیدگاه آرجن تیه‌دی را در مورد آثار ارمانو اولمی نیز می‌توان به کار برد که از ابتدا به از خود بیگانگی انسان معاصر در اثر روندهای کاری پرداخته و معتقد است ضروریات ساده انسانی را نباید نادیده گرفت. فیلم‌های او (به عنوان مثال: **شغل، یک روز، دورانته لستاته [در طول تابستان، ۱۹۷۱]، لاچیرکوستانتزا [شرایط، ۱۹۷۳]**) با استنباط شگرف کافکایی و گوگولی از شرایط سرکوب کننده دیوانسالاری که انسان را از احساس مسؤولیت تهی می‌کند، متمایز می‌شوند.

اولمی در ۱۹۷۸ پس از پنج سال سکوت خود خواسته با اثر بزرگ خود، فیلم سه ساعتی **لآلبرو دئی تزوکولی (درخت چوب صندل)** [در ایران: **درخت تنگدستی**] به صحنه فیلم بازگشت که بینش واقع گرایانه را در ابعادی استعاری بسط می‌دهد و بدینسان برخی از جاه طلبانه‌ترین مفاهیم زیبا شناختی نظریه فیلم ایتالیایی را به تحقق می‌رساند.

لوکینو ویسکونتی در همایشی پیرامون نئورئالیزم که سال ۱۹۵۳ در شهر پارما برگزار شد گفت: «نئورئالیزم از دید من آغاز انقلاب سینمای ایتالیا به منزله هنر است.» درخت تنگدستی به نوعی تکمیل کننده چرخه‌ای است که سی سال پیش از آن با فیلم‌هایی چون **پائیزا** و **دزد دوچرخه** آغاز نهاده شد. تصویر اولمی از زندگی

دهقانی سده نوزدهم- تصویری که در ظاهر صرفاً مشغله ثبت دقیق حقایق را دارد- می‌تواند همچنین نمونه‌ای از «شعر مستند سینمایی» بر شمرده شود که گالوانودلاّوله در اوایل ۱۹۴۸ آن را به منزله استمرار منطقی «سبک واقعیت خشن» نئورئالیستی، اصل می‌انگاشت. درخت تنگدستی به ترکیبی از اهدافی می‌رسد که زاواتینی، دلاولپه و پازولینی (سینمای شعر) بیان کردند و در اینجا صرفاً به ذکر این سه نظریه‌پرداز برجسته در «دوراهه واقعیت و خیال» اکتفا می‌شود. فیلم اولمی، تصویری وفادارانه از مردمانی واقعی است- آرمان زاواتینی- که در عین حال به بعد نمادین دلاولپه و کارکردهایی می‌رسد که پازولینی در سطحی متفکرانه می‌جست.

سال ۱۸۹۸-۱۸۹۷ است، مکان ملکی اربابی در لمباردی است، آدم‌ها دهقانان فاقد زمینی هستند که در مزرعه کار می‌کنند و دوسوم محصول خود را به مالک باز می‌گردانند. اولمی چند خانواده را در جدال برای بقا دنبال می‌کند و داستان‌هایی از زندگی فقیرانه آنها می‌گوید که آنها را پیشتر از زبان مادر بزرگ دهقانش شنیده بود. نهان مایه این فیلم، بازگشت به ریشه‌های تمدن ایتالیایی است که- برخلاف تمدن فرانسوی و انگلیسی- از فرهنگی روستایی نشأت گرفت. اولمی همچون پازولینی، فقدان سنت‌ها را یکی از دلایل اصلی از خود بیگانگی و اضطراب انسان معاصر می‌داند. وی با درخت تنگدستی «زمان از دست رفته» خود را بازآفرینی می‌کند و «اشیاء و اشک‌های» روسلینی وار دوران گذشته را جان می‌بخشد. اولمی این فیلم را در یک ملک اربابی متروک واقعی فیلمبرداری کرد، او دهقانانی را که لباس‌های امروزی به تن داشتند به جامه اجداد و نیاکان شان درآورد و به آنها امکان داد که با لهجه خود سخن بگویند. در این میان تنها چیزی که بر آنها تحمیل کرد، گفت و گوهای اصلی فیلمنامه بود که شکل معینی نداشت. فیلم در دو نسخه به نمایش درآمد: نسخه‌ای با دوبله ایتالیایی و نسخه‌ای به لهجه لمباردی و زیرنویس ایتالیایی. فیلمبرداری این فیلم دو سال به درازا کشید و اولمی نوشتن فیلمنامه، کارگردانی، فیلمبرداری و تدوین آن را به عهده داشت و در مجموع ۳۰ میلیون لیر (تقریبا ۲۷۰۰۰ دلار) بابت آن هزینه کرد. فیلم به موفقیت سریع جهانی رسید و جایزه بزرگ جشنواره کن ۱۹۷۸ را از آن خود کرد و موفقیت عمومی وسیعی در ایتالیا یافت.

اپیزودهای فیلم با جریان پیوسته روایت و بر اساس ریتم آرام زندگی روزانه دهقانی و تغییر فصل‌ها به دنبال می‌آیند. فیلم، دهقانانی را نشان می‌دهد که مهیای فصل زمستان می‌شوند و اصطبل‌ها و وسایل مزرعه را تمیز می‌کنند. مالک برای وزن کردن ذرت از راه می‌رسد و فینارد چند تکه سنگ را در گاری ذرت خود پنهان می‌کند. زن باتیستی کیفی برای مینک یکی از چند بچه مدرسه‌ای خود می‌بافد. پیش از باریدن اولین برف، ذرت به آسیا برده می‌شود. پیتوی پانزده ساله کار در آسیا را شروع می‌کند تا کمک خرجی برای مادر بیوه و پنج خواهر و برادر خود باشد. با سرد شدن هوا، دهقانان شب را در اصطبل‌ها می‌گذرانند. زنان کار می‌کنند و مردان چپق می‌کشند و گرم گفت و گو می‌شوند. اما آنها بیش از همه ماجراهای گذشته را دوست دارند. آنسلموی پیر، شب هنگام دزدانه از جا برمی خیزد تا به مزرعه گوجه فرنگی خود کود بدهد زیرا خانواده‌اش گمان می‌کنند او دیوانه است که در زمستان دست به چنین کاری می‌زند. چند روز پیش از جشن مریم مقدس، تریلی، با گاری پر از روسری، روبان و پارچه از راه می‌رسد. مادر ماداّلنا چند تکه پارچه زیبا برای دختر دم بختش می‌خرد. در بهار، فینارد یک سکه طلا در بازار محلی می‌یابد و آن را در نعل اسبش پنهان می‌سازد. زن باتیستی بچه دیگری می‌زاید. یکی از کفش‌های چوبی مینک می‌شکند و باتیستی مخفیانه، درخت پای نهر را قطع می‌کند و برای او کفش‌های نو

درست می‌کند. فینارد که سکه خود را گم کرده است، اسبش را کتک می‌زند و او را دزد می‌خواند. اسب تلافی می‌کند و چیزی نمانده که او را بکشد. مادّالنا عروسی می‌کند و با شوهرش به میلان می‌رود. در شهر عروس و داماد، اولین بار در زندگی خود با حقایق سیاسی روبه‌رو می‌شوند: شورشی دهقانی سرکوب شده و آنها روستائیانی را می‌بینند که گله وار به هم بسته شده‌اند و پلیس آنها را با خود می‌برد. آن‌دو که شب را در یک دیر گذرانده‌اند، به دیدار عمه مادّالنا می‌روند. صبح روز بعد، زوج جوان هدیه عروسی خود را دریافت می‌دارند: کودک سر راهی یکساله‌ای که کلیسا برای بزرگ کردنش تا چهارده سال آینده به آنها کمک هزینه می‌دهد. گوجه فرنگی‌های آنسلمو می‌رسد و او آنها را در بازار شهر می‌فروشد. مالک پی به سرقت درخت می‌برد و باتیستی را از ملک خود بیرون می‌راند. باتیستی، خانواده و اسباب و اثاثیه مختصر خود را بر گاری می‌نهد و راهی مقصدی نامعلوم می‌شود. تنها هنگامی که گاری از در حیاط خارج می‌شود، دهقانان از درون خانه اربابی بیرون می‌آیند و در سکوت می‌ایستند و رفتن آنها را نظاره می‌کنند. اولمی حکایات جذاب و پراکنده خود را به زبانی فوق العاده ظریف باز می‌گوید و از دوربین متحرک و خوش پرداخت (کالیگرافیک) و طیفی از رنگ‌ها بهره می‌گیرد تا به تغییرات نور طبیعی (نور روز یا نور چراغ‌های نفتی) برسد. دوربین او (بنابر تعریف پازولینی از سینمای شعر)« از تداعی سه یا چهار تصویر به تداعی بیست تصویر می‌رسد که به گونه‌ای متقابل از طریق تارهای ترکیبی به هم ربط می‌یابند: از حرکتی به حرکتی دیگر، از قابی پویا به قابی ایستا، از نمائی بسته به نمائی باز.» بدینسان، بُعد دومی شکل می‌گیرد و بینش اساسی فیلم به زندگی واقعی را بدل به استعاره‌ای برای زندگی یادآوری شده، استعاره‌ای برای حکایت و بازگوئی آن و پیوند بین فصل‌های مختلف آن می‌کند.

اولمی، دهقان زاده ایتالیایی که دور از هیاهوی شهر زیسته است، دلایلی که وی را به ساختن درخت تنگدستی واداشت، بیان می‌کند:

«دلیل اینکه به ریشه‌های فرهنگ دهقانی مان بازگشتم این است که چهل و شش سال از عمرم می‌گذرد و در موقعیت کنونی عمیقاً احساس سر درگمی می‌کنم. بسیاری از افراد، تصمیم‌گیری برای آینده را ناممکن می‌دانند زیرا پیوندهای خود را با گذشته بریده‌اند. با این‌حال، گذشته نمرده بلکه برای همیشه به دست فراموشی سپرده شده است. مشکل اصلی جامعه روستایی بقا بود. جامعه مصرفی امروز، این مشکل را حل کرده اما در چنبره مسائل بنیادی دیگری گرفتار آمده است. ما تنها دو موجودیت را می‌شناسیم: فرد و جمع. ما حس «رابطه»، زوج، گروه، اجتماع و جامعه بزرگ بشری را از دست داده‌ایم. فردی که به جمع نزدیک می‌شود، پا به رابطه با بیگانگان می‌گذارد. حس رابطه تدریجی که لازمه شناخت دیگران است، از میان رفته است.»

اولمی، تاویانی‌ها، بلوکیو، فره ری و همه پدران و برادران سینمائی آنها، به نظر می‌رسد به روش‌های جدیدی برای کندوکاو در واقعیت اجتماعی دست یافته‌اند که همواره زمینه چالش و الهام در سینمای ایتالیا بوده است. این سینما، گذشته از تاریخ موازی خود با سایر هنرها، به دستاوردهای ارزشمندی رسیده که شایسته حفظ و حراست است و اینک با چنین دستاوردی می‌تواند به تأمل در برخی از درون مایه‌های ژرف انسانی بپردازد که با «سرشت سوگناک زندگی»[۴] اثر اونامونو آغاز شد. چرخه‌ای که از واقعیت به استعاره رهنمون شد و همه هنرها آن را بارها و بارها پی گرفتند، دیگر بار پایان می‌پذیرد. چرخه‌ای دیگر آغاز می‌شود که مستلزم نسلی دیگر در ایتالیای دیگرگون و دنیایی دیگر است.

برگرفته از:

Pasdion and Defiance

film in Italy from 1942 to the present, by Mira Liehm

University of California press, 1984.

پی‌نوشت‌ها:

۱- un uomo da bruciare

اولین فیلم برادران تاویانی که پس از تجربیات ارزشمندی در مستند سازی، با همکاری اُرسینی (orsini) ساخته شد.

۲- sovversivi، محصول ۱۹۶۷ برادران تاویانی، فیلمی کلیدی در سینمای متعهد اجتماعی ایتالیا در سال‌های ۱۹۶۰ می‌باشد. هنگامی که پالمیرو تولیاتی، رهبر مادام العمر حزب کمونیست ایتالیا در ۱۹۶۴ درگذشت، تاویانی‌ها همراه با مانه لی، زورلینی، لیتراتی و روی (Roy)، از سوی حزب کمونیست مسئولیت تهیه فیلم از مراسم خاکسپاری او را برعهده گرفتند. حدود چهار میلیون تن در روز خاکسپاری این رهبر فقید به او که نماد یک دوره شده بود ادای احترام کردند. تاویانی‌ها مرگ او را «پایان یک لحظه تاریخی، پایان یک خط مشی سیاسی و پایان نئورئالیزم» خواندند. فیلم تاویانی‌ها سه روز پیش از این خاکسپاری می‌گذرد.

۳- در ماه می ۱۹۷۷ روسلینی، ریاست هیئت داوران جشنواره بین المللی فیلم کن را پذیرفت. وی از موضع خود سود برد و کوشید گفتگویی را در مورد بحران جهانی و بحران متعاقب آن در صنعت فیلم رهبری کند. تصمیم هیئت داوران کن برای اعطای جایزه بزرگ این جشنواره به پدرسالار ساخته ویتوریو و پائولو تاویانی که فیلم ۱۶ م م کم هزینه‌ای محصول تلویزیون ایتالیا بود، جنجال‌های بسیاری برانگیخت. فشارهای زیادی بر روسلینی وارد آمد تا در مورد این تصمیم تجدید نظر کند اما وی از موضع خود بازنگشت. روسلینی به تنهایی به روی صحنه آمد تا این جایزه را اعطا کند در حالی که رئیس جشنواره، نارضایتی خود را با عدم حضور بر روی صحنه، ابراز داشته بود. این اولین بار در تاریخ طولانی جشنواره کن بود که چنین اختلاف آشکاری بروز می‌کرد. روسلینی یک هفته پس از آن در اثر حمله قلبی درگذشت.

۴- Tragic sense of life، عنوان فرعی کتاب درد جاودانگی نوشته میگل داونامونو (فیلسوف اسپانیایی) (۱۹۳۶ - ۱۸۶۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی