فیلم‌هایی که من دیده‌ام

فرانسوا تروفو، ترجمهٔ آرزو فکری ارشاد

هنگامی که در سال ۱۹۵۵ در پاریس با رسلینی آشنا شدم، او کاملا ناامید بود. به تازگی کار ساختن فیلم *ترس*، نوشتهٔ اشتفان تسوایک را در آلمان به پایان برده بود و جداً تصمیم داشت از سینما کناره‌گیری کند. از فیلم *عشق* به بعد، تمامی فیلم‌هایش از لحاظ تجاری ناموفق بودند و منتقدان ایتالیایی نیز از آن‌ها استقبال نمی‌کردند.

تحسین منتقدان جوان فرانسه از آخرین فیلم‌های رسلینی ـ به ویژه نفرین شده‌ترین فیلم‌هایش: *Fioretti استرومبولی*، *سفر به ایتالیا* ـ به او دلداری می‌داد. اگر گروه روزنامه‌نگاران جوان تصمیم می‌گرفت به بحث پیرامون کارگردانی بپردازد، رسلینی را برمی‌گزید؛ و در نتیجه رسلینی به عنوان استاد، از انزوا به درمی‌آمد و به شدت دچار هیجان می‌شد.

در همین دوران بود که رسلینی به من پیشنهاد کرد تا در کنارش به کار بپردازم. من پذیرفتم و طی سه سالی که حتی یک متر هم فیلم نساخت، دستیارش بودم. علاوه بر این کار روزنامه‌نگاری را نیز ادامه دادم. ولی این دوره خالی از فعالیت نبود و من از معاشرت با او نکات فراوانی آموختم.

به دنبال گفت و گویی با یک فرد، ایده ساختن فیلم جدیدی به ذهن رسلینی خطور کرد. با من تماس گرفت و گفت: «ماه آینده کار را شروع می‌کنیم.» بلافاصله باید تمامی کتاب‌هایی را که با موضوع فیلم مربوط می‌شدند خریداری می‌کردیم، مدارک لازم را گرد می‌آوردیم، با توده مردم تماس می‌گرفتیم و خلاصه این که باید می‌جنبیدیم.

یک روز صبح به من تلفن کرد. شب قبل در کاباره‌ای، از ماجراهای تآتری *ژرژ و لودمیلا* پیتوئف با خبر شده بود. رسلینی که به هیجان آمده بود می‌خواست در عرض چند هفته از این ماجراها فیلمی بسازد. فوراً دست به کار همانندسازی شخصیت‌های فیلم شد. داستان از این قرار بود: ژرژ پیتوئف به دنبال زنی باردار می‌گشت تا در تآترش ایفای نقش کند، در حالی که همسرش، لودمیلا، خود انتظار کودکی را می‌کشید. درست یک ساعت قبل از آن که نمایش آغاز شود، در آخرین لحظه، این نقش مهم را به دخترک رختکن تماشاخانه می‌سپارد و به دلیل استفاده از کمدین‌های لهجه‌دار، مشکلات مالی، بدهی‌ها و تورنمت‌هایش، منتقدان از او انتقاد شدید می‌کنند.

یک ماه بعد ربرتو رسلینی داستان پیتوئف را به فراموشی سپرد. تهیه کننده‌ای او را به لیسبُن دعوت کرد تا پیرامون ساختن فیلمی درباره ملکهٔ درگذشتهٔ پرتغال با هم مذاکره کنند. ربرتو می‌خواست در وی‌وی یک روز کامل را با چارلی چاپلین بگذراند. قرار شد در لیون همدیگر را ببینیم. با یک ماشین فِراری به لیسبن رفتیم. رسلینی روز و شب رانندگی می‌کرد. من مجبور بودم برایش داستان تعریف کنم تا خوابش نبرد؛ و همین که می‌دید نزدیک است من به خواب روم، شیشه‌ای عجیب را زیر بینی‌ام می‌گرفت تا آن را بو کنم.

ماهیگیران استوریل مردمان فریبکاری بودند و برای جلب توجه جهانگردان، بازی جالبی از خود درمی‌آوردند، حتی روی یکی از قایق‌هایشان نام لیندا دارنل به چشم می‌خورد. ربرتو از پرتغال خوشش نمی‌آمد. برای همین ما از جنوب اسپانیا، از سمت کاستیل بازگشتیم. فرمان اتومبیل فِراری در سرعت زیاد ناگهان برید.

کارگران روستایی کوچک، طی یک شب توانستند قطعه‌ای بسازند تا ما بتوانیم به راهمان ادامه دهیم. ربرتو که از استعداد، شجاعت و شعور این مکانیک‌ها به هیجان آمده بود، تصمیم گرفت به کاستیل باز گردد و *کارمن* را بسازد. ما به پاریس برگشتیم و او کارش را از توزیع‌کننده‌ها آغاز کرد. در یکی از سالن‌های رقص اسپانیایی، دخترک بالرین پانزده سالهٔ گندمگونی را از میان دیگر بالرین‌ها برگزید: یک *کارمن* ایده‌آل. حتی توزیع‌کننده‌های فرانسوی نیز به ربرتو و بدیهه‌پردازی‌هایش بدگمان بودند و از او یک دکوپاژ می‌خواستند.

من طی سه روز (به معنای حقیقی و مجازی)، با استفاده از سه روایت عامیانهٔ *کارمن*، اقتباس شده از اثر پروسپر مریمه، یک قیچی و یک حلقه چسب‌نواری، دکوپاژی از *کارمن* تهیه کردم که دقیقاً به متن *کارمن* وفادار مانده بود.

ولی توزیع‌کننده‌ها می‌خواستند ستاره‌ای نقش کارمن را بازی کند. بنابراین مارینا ولادی را که به بوری ساقه‌های گندم بود، به ربرتو تحمیل کردند، اما در این فاصله رسلینی عقیده‌اش را تغییر داده بود. او از چندی پیش با مردی عجیب و مرموز ملاقات می‌کرد. این مرد هیچ وقت به‌هتل او نمی‌آمد و ربرتو هم هیچ گاه به خانه او نمی‌رفت. ملاقات‌ها در خیابان و هر بار در مکانی متفاوت از بار پیش صورت می‌گرفت. این مرد دیپلماتی روس بود. در حقیقت رسلینی می‌خواست طرح یک پاییزای روسی را به اجرا بگذارد، مجموعه‌ای از شش یا هفت داستان راجع به زندگی نوین در روسیه. ربرتو هر روز به ترجمه *پراودا* می‌پرداخت، کیلو کیلو کتاب‌های قدیمی می‌خواند و داستان‌پردازی‌هایش را آغاز کرده بود. اما خیلی زود بین او و آن دیپلمات روس مشاجره‌ای بر سر برخورد طنزآمیز رسلینی با یکی از این داستان‌ها درگرفت.

داستان از این قرار بود: در خیابان یک شهر کوچک، یک شهروند روس از دور همسرش را مشاهده می‌کند و چنین می‌پندارد که با معشوقش قرار ملاقات دارد. مرد که از اندوه و حسادت دیوانه شده است، همسرش را تعقیب می‌کند. چندین بار او را گم می‌کند، چندین بار این گونه به نظرش می‌آید که همسرش را دست در دست مردی دیگر می‌بیند. سرانجام معلوم می‌شود که مغازه بزرگ شهر صدها دست از

یک مدل لباس جدید آورده است و آن روز تمام زن‌های شهر مثل هم لباس پوشیده‌اند.

این طرح بی‌سرانجام ماند و رسلینی بی‌کار شد، در حالی که این بار قربانی امری سیاسی شده بود، نه تجاری.

هنگامی که ربرتو رسلینی فیلمنامه می‌نوشت، مشکلی برای شرح وقایع نداشت: نقطه آغاز برایش کافی بود. وقتی مذهب، نوع تغذیه، ملیت و فعالیت‌های خودش را به فلان شخصیت داستان می‌بخشید، تنها می‌توانست با نیازها، خواسته‌ها و امکانات خاصی، ارضایشان کند. اگر حقایق تاریخی، بومی، اجتماعی و جغرافیایی سرزمینی را که تابع آن بود به حساب آوریم، کوچک‌ترین تغییری در نیازها، خواسته‌ها و امکانات کافی بود کشمکشی ایجاد کند که طبیعتاً خودش را دگرگون می‌کرد. دیگر هیچ مشکلی برای به پایان رساندن فیلم وجود نداشت؛ پایان از جانب مجموعه عوامل کشمکش، خوش‌بینانه یا بدبینانه، تحمیل می‌شد. در واقع برای رسلینی بازیافت انسان بدین صورت است که نخست او را به عالم تخیل می‌برد و با ارایهٔ برداشتی کاملاً مستند، ذهنش را در یک حادثه ساده غوطه‌ور می‌سازد و آن حادثه را به گونه‌ای بسیار ساده، روایت می‌کند.

در سال ۱۹۵۸ رسلینی به خوبی درک کرده بود که فیلم‌هایش با فیلم‌های دیگران تفاوت دارد، اما معتقد بود که دیگران باید کارهایشان را تغییر دهند و مانند او کار کنند. مثلاً می‌گفت: «صنعت سینمای امریکا براساس فروش دستگاه‌های نمایش فیلم و استثمار استوار است. فیلم‌های هالیوود به اندازه‌ای پرخرج‌اند که نمی‌توانند مقرون به صرفه باشند، و عمداً پرخرج‌اند تا تهیه‌کنندگان مستقل را مأیوس کنند. به همین لحاظ، در اروپا از فیلم‌های امریکایی به طرز جنون آمیزی تقلید می‌شود؛ و چون این فیلم‌ها آن قدر پرخرج‌اند که افراد مستقل نمی‌توانند آن‌ها را تهیه کنند، در نتیجه فیلم تمام عیار هم ساخته نمی‌شود، بلکه تصاویری کلی و طرح‌هایی خام از این گونه فیلم‌ها تهیه می‌شود».

به همین دلیل ژاک فلود، رسلینی را «پدر موج نوی فرانسه» می‌نامد. در حقیقت رسلینی هربار که به پاریس می‌آمد، با ما ملاقات می‌کرد. می‌خواست فیلم‌های آماتوریمان را برایش نمایش دهیم و اولین فیلمنامه‌هایمان را می‌خواند. تمامی نام‌هایی که در سال ۱۹۵۹ تهیه‌کنندگان فرانسوی را به هنگام بررسی عنوان‌بندی فیلم‌های در دست تهیه متعجب می‌ساخت، از مدت‌ها پیش برای رسلینی آشنا بود: ژان روش، رایشن باخ، گدار، رومه، ریوت و اورل. در حقیقت رسلینی اولین کسی بود که فیلمنامه‌های *سرژ زیبا* و *چهارصد ضربه* را خواند. او بود که پس از دیدن *استادان دیوانه*، ایدهٔ *منِ سیاه پوست* را به ژان روش القا کرد.

آیا رسلینی در من هم تأثیر گذاشت؟ بله. دقت، جدیت و منطق او موجب شد که تا اندازه‌ای از علاقه ساده‌دلانه‌ام نسبت به سینمای امریکا، کاسته شود. رسلینی از عنوان‌بندی‌های ماهرانه شسته رفته، صحنه‌های پیش از عنوان‌بندی، فلاش بک‌ها و به طور کلی از تمام چیزهای تزیینی متنفر بود؛ و از هر آنچه که به ایدهٔ فیلم یا شکل دادن به شخصیت‌های فیلم کمکی نمی‌کرد.

اگر در برخی از فیلم‌هایم سعی کرده‌ام فقط یک شخصیت را به دقت و با روشی مستند بپردازم، همه را مدیون او هستم. به استثنای ویگو، رسلینی تنها کسی است که دوران نوجوانی را بدون ملاطفت به تصویر کشیده است. فیلم *چهارصد ضربه* از فیلم *آلمان سال صفر* او متأثر است.

به نظرم آنچه کار رسلینی را مشکل کرده است، این نکته است که او همیشه با تمام مردم رفتاری یکسان داشته، در حالی که خودش مردی استثنایی و فوق‌العاده باهوش و فعال بوده است. به همین دلیل معطل نمی‌کرد، توضیح نمی‌داد، موضوع را باز نمی‌کرد و به آن شاخ و برگ نمی‌داد. رسلینی نظریاتش را یکی پس از دیگری و به سرعت بیان می‌کرد. ژاک ریوت درباره‌اش گفته است: «او چیزی را ثابت نمی‌کند، بلکه آشکار می‌سازد.» لیکن حضور ذهن، منطق و قدرت خارق‌العاده‌اش در تحلیل مسایل موجب شده است تا از دیگران جلوتر باشد و گاهی نیز بتوانند از دست تماشاگران خلاص شود. این قدرت تحلیل و عطش فراوان برای موضوعات عام دوره معاصرش به روشنی در کارنامهٔ وی مشاهده می‌شود: *رم، شهر بی‌دفاع*، *داستان یک شهر*، *پاییز*: کشور ایتالیا، از جنوب تا شمال، *آلمان سال صفر*: کشوری شکست خورده و ویران شده، *اروپای ۵۱*: بازسازی قارهٔ اروپا از لحاظ مادی و معنوی.

آخرین واقعه بزرگ سینمایی رسلینی، کشف هندوستان است. رسلینی طی شش ماه همه جای هند را دید و سپس فیلم *هندوستان* را ساخت؛ فیلمی خارق‌العاده که بسیار ساده و هوشمندانه است و منظره یا واقعه خاصی را نشان نمی‌دهد، ولی بینشی کلی از جهان شامل تعمق درباره زندگی، طبیعت و جانوران به ما ارایه می‌کند. فیلم *هندوستان* همچون دیگر فیلم‌ها نه زمان مشخصی دارد و نه در مکان معینی اتفاق می‌افتد. این فیلم، خارج از محدوده زمان و مکان، شعری است آزاد که آن را فقط با تعمق در شادی نهفته در Fioretti می‌توان مقایسه کرد.

می‌دانم مطلبی که هم اکنون می‌خواهم بیان کنم، خطرناک است، ولی حقیقت دارد. به طور کلی رسلینی هرگز سینما و هنرهای دیگر را دوست نداشت. او زندگی را ترجیح می‌داد و بشر را برمی‌گزید. او هرگز یک رمان هم نخواند، اما تمام زندگی‌اش را صرف تحقیق کرد. شب‌ها به مطالعه کتاب‌های تاریخی، جامعه‌شناسی و علمی می‌پرداخت. رسلینی می‌خواست درباره همه این مطالب، هر چه بیش‌تر اطلاع داشته باشد و بیش از هر چیز، خویشتن را وقف ساختن فیلم‌های فرهنگی کند.

در حقیقت رسلینی نه عمل‌گرا بود و نه فردی جاه طلب. او کنجکاو بود، می‌خواست از همه چیز باخبر باشد و دیگران برایش بیش از خودش جالب بودند.

حال این سؤال پیش می‌آید که چرا رسلینی کارگردان شد و چگونه به هنر سینما روی آورد؟ او به تصادف، یا بهتر بگوییم، بر اثر ماجرایی عشقی به سینما کشیده شد. رسلینی عاشق دختر جوانی شده بود که مورد توجه تهیه کنندگان قرار گرفته و برای بازی در فیلمی انتخاب شده بود. ربرتو صرفاً از روی حسادت، دخترک را تا استودیو همراهی می‌کرد. تهیه کننده فیلم که وضع مالی‌اش چندان خوب نبود، وقتی می‌دید ربرتو آن جا بیکار ایستاده است و در ضمن اتومبیل هم دارد، از او می‌خواست تا هر روز ستاره مرد فیلم، ژان ـ پیر امون را به استودیو بیاورد.

اولین فیلم‌های رسلینی مستندهایی درباره ماهیان بود و فکر می‌کنم به دلیل عشق‌اش به آنا مانیانی به سینمای تخیلی روی آورد.

در این احوال، ایتالیا در حال جنگ بود و همین امر نیز موجب تشویق بیش‌تر او به ساختن فیلم‌های تخیلی شد.

و بالاخره، تنها موفقیت اخیر رسلینی، در فیلم *ژنرال دلا روره* است. این امر حاکی از آن است که شیوه فیلمسازی او مورد قبول عامه و منتقدان نیست و تنها زمانی که هنر او در خدمت جنگ و به تصویر کشیدن واقعیت‌ها و عادت دادن ما به دیدن صحنه‌های واقعی و خشن قرار می‌گیرد، موفق جلوه می‌کند.

آیا ما که رسلینی را دوست داریم و می‌ستاییم، اشتباه می‌کنیم اگر بگوییم که او حق داشته است که فیلم‌های دعواهای خانوادگی، جست و خیزهای فرانسیسکن‌ها [از فرقه‌های مسیحی . ـ م] و میمون‌های بنگال را با همان روشی بسازد که فیلم‌های جنگ‌های خیابانی، خبرها و اخبار دوران‌های مختلف را می‌ساخت؟

آخرین باری که رسلینی را ملاقات کردم، فیلمنامه‌ای یکصد صفحه‌ای دربارهٔ آهن به من داد تا مطالعه کنم. حساب می‌کرد که می‌تواند از این فیلمنامه، فیلمی پنج ساعته برای دانش‌آموزان، سه ساعته برای تلویزیون و یک ساعت و نیمه برای سینما بسازد.

خواندن این فیلمنامه بسیار جالب بود و مطمئناً فیلمی که از آن ساخته می‌شد نیز بسیار زیبا از آب درمی‌آمد. اما من از خودم پرسیدم: آیا به رغم تمامی این مسایل، رسلینی روزی خواهد توانست فیلم‌های بزرگ مورد علاقه‌اش را بسازد؟: فیلمی درباره برزیل با نام *برازیلیا*، *گفت‌وگوهای افلاطون* و *مرگ سقراط*؟

❑