نوشتن سناریو برای ویسکونتی

گفتگو با سناریست نامدار فیلمهای ویسکونتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

○ چگونه وارد کار سینما شدید؟

ـ باید بگویم من خیلی خوشبخت‌بودم چون‌که سینما در منزل ما بود.

پدرم منتقد و نویسنده‌ای بود که در اوایل دههٔ سی مدتی به عنوان کارگردان هنری برای "استودیوی چینس" کار کرد. این استودیو بعدها تنها کمپانی فیلمسازی در ایتالیا شد. سینمای ایتالیا زیر نظر پدرم کاملا دگرگون شد. برای اولین بار روشنفکران به همکاری دعوت شدند. به عنوان مثال از "لوئیجی پیراندللو" خواسته شد داستانی برای یک فیلم سینمائی بنویسد. من حدودا هجده ساله بودم و این رویداد عظیمی برای من و برادر و خواهرم بود. پس از آن برای اولین بار با کسانی برخورد کردم که بعدها با آنها همکاری داشتم. کسانی چون "ویتوریو دسیکا" که تازه به وسیلهٔ "ماریو کامرینی" کشف شده بود. کامرینی در فیلم "مردان چه الواطهائی هستند" نقشی به او داده بود.

○ گویا پدر شما در فیلمهای "۱۸۶۰" ساختهٔ "بلازتی" (محصول ۱۹۳۳) و "فولاد" ساختهٔ "والتر روتمن" (محصول ۱۹۳۳) عهده‌دار مسئولیتی بود؟

ـ بله. گرچه پدرم پس از آن بلافاصله سینما را به دلیل نداشتن وقت کافی برای نوشتن و به دلیل اینکه دوست نداشت با تجارت سر و کار داشته باشد، کنار گذاشت ولی هرگز به طور کامل آن را رها نکرد و مردم اغلب برای مشورت نزد او می‌آمدند. بعدها زمانی که حدودا ۲۵ ساله بودم بعضی از دست‌اندرکاران سینما که به دیدن پدرم می‌آمدند، از من می‌خواستند سناریوهایشان را بخوانم تا از این طریق بتوانند به میزان علاقهٔ جوانها نسبت به آثارشان پی ببرند. همان کاری که بعدها من از بچه‌های خودم می‌خواستم انجام دهند. یک وقت یکی از آنها ـ "کارلو پونتی" ـ از من پرسید آیا مایلم به اتفاق "آلبرتو موراویا" و "اینو فلایانو" روی سناریوی فیلم رناتو کاستلانی که در آن زمان کارگردان جوانی بود، کار کنم؟ من پذیرفتم و پس از آن هرگز متوقف نشدم.

با پدرم قبلا کارهائی در زمینهٔ تئاتر کرده بودم، ترجمهٔ دو نمایشنامه از شکسپیر و چند کار دیگر. ولی نخستین تجربهٔ من در زمینهٔ سینما نوشتن فیلمنامهٔ Avatar با آلبرتو موراویا و فلایانو بود که هرگز ساخته نشد.

دقیقا به خاطر دارم زمانی که روی این سناریو کار می‌کردیم ۰۰درست در میان کار، اخبار بمباران هیروشیما به گوش ما می‌رسید. موراویا را از سالها قبل می‌شناختم حتی پیش از چاپ "دوران بی‌تفاوتی". غالبا عادت داشت به دیدن پدرم بیاید.

○ مثل اینکه کار کردن با ویسکونتی را در همین موقع شروع کردید؟

ـ بله در تئاتر. ابتدا "ستون پنجم همینگوی" و بعد "جاده تنباکو"ی ارسکین کالدول و چند کمدی سبک برای او ترجمه کردم. آنگاه به اتفاق هم سناریوئی به نام "کالسکهٔ ساکرامنتوی مقدس" نوشتیم ولی به خاطر مشکلاتی که ویسکونتی با تهیه‌کننده پیدا کرد هرگز ساخته نشد. بعد "ژان رنوار" آن را با

نام "کالسکهٔ طلائی" با شرکت "آنا مانیانی" ساخت، منتهی نه از روی سناریوی ما.

○ شما در مصاحبه‌ای با یک روزنامهٔ ایتالیائی عنوان کردید که همواره از ویسکونتی می‌خواستید دربارهٔ طرح یک فیلم تا حد ممکن صحبت کند به خاطر اینکه از این طریق به نظرات او پی ببرید. آیا نقش یک سناریست را اینگونه می‌بینید؟

ـ بله، خیلیها تعجب می‌کنند از اینکه روی فیلمهائی تا این حد متفاوت کار می‌کنم ولی سبک کار من تا اندازه‌ای ابتکاری است. شیوه‌ای که خیلی بدان علاقه‌مندم، یعنی سناریست با درکِ علائق کارگردان و اینکه توانائی اجرای چه نوع کاری را دارد می‌تواند متن راضی‌کننده‌ای ارائه دهد. خلاصه اینکه من و ویسکونتی به ندرت راجع به خود طرح صحبت می‌کردیم چرا که من کاملا به خواسته او آگاه بودم. به عنوان مثال، نوشتن سناریوی Proust ساده‌ترین کاری بود که تا آن زمان برای او انجام داده بودم. چون‌که ما سالها دربارهٔ پروست بحث کرده بودیم و من دقیقا می‌دانستم چه صحنه‌ها و تصاویری موردنظر اوست.

○ آیا هیچوقت خواسته‌اید کارگردان باشید؟

ـ کارگردان باید قدرت فرماندهی داشته باشد که من ندارم. شاید بتوانم با سرمایهٔ شخصی‌ام در خفا فیلمی بسازم ولی ریسک کردن با سرمایهٔ دیگران بی‌اعتبارم می‌کند. بنابراین ترجیح می‌دهم سناریوهائی غنی و سرشار از ظرایف و ریزه‌کاریها بنویسم ولی هیچگاه شخصیت واقعی یک کارگردان را در خود ندیدم.

○ فکر می‌کنید این مسئله ارتباطی با اینکه شما زن هستید، دارد؟

ـ خیر، این فقط یک مسئله، شخصیتی است. پدرم نیز همینگونه بود. او شخصیت نیرومندی داشت ولی به خوبی‌نمی‌توانست رهبری کند.

○ آیا به خاطر زن بودنتان هیچگاه با برخوردهای مشوقانه‌ای مواجه شدید؟

ـ مطلقا خیر. همانطور که گفتم بسیاری از این مردان را از زمان کودکی می‌شناختم. ما با همدیگر بزرگ شدیم. شاید من خیلی خوشبخت بودم. داستان زندگیم به خاطر اعتبار پدرم نمی‌تواند الگوئی برای همه باشد. او اغلب یکشنبه‌ها در خانه را باز می‌گذاشت و من تمام روشنفکران اروپائی و آمریکائی را ملاقات می‌کردم. زمانی که "ویلیام ساروبان" بعد از جنگ به ایتالیا آمد، فورا به ملاقات پدرم شتافت.

"توماس مان" را نیز دیدم. زندگی پرباری بود. امروز همه چیز عوض شده. دیگر هیچ کافه‌ای وجود ندارد جز یکی دو تا در پاریس. آن روزها همیشه سه چهار محل بود که هرکس را دلتان می‌خواست، می‌توانستید در آنجاها پیدا کنید. هنرمندان، رمان‌نویسها، منتقدان و تعدادی اهل سینما. این مکانها محیط مناسبی برای بحث پیرامون طرحها به منظور کسب ایده‌های نو بودند

○ آیا بعد از نوشتن یک سناریو، کار را تا آخر دنبال می‌کردید؟

ـ بله، خیلی زیاد. زمانی که فیلمی ساخته می‌شود دلواپس آن هستید. علاوه بر این همیشه مجبورید تغییراتی جزئی در سناریو بدهید، بخصوص موقع فیلمبرداری در خیابانها. گاهی پیش‌آمدن یک موقعیت تازه، **انگیزه‌ای می‌شود برای اینکه** به گونهٔ دیگری

از چپ: مارچلو ماستروبانی، ویسکونتی، سوسوچکی میگو نویسنده سناریو و فرانکو کریستالدی، در حاشیه فیلمبرداری.

ما فقیر اما خوشحال بودیم.

○ سناریونویسی در سبک نئورئالیسم به چه صورتی بود؟ نوشتن به طور مشترک، کنار هم نشستن گرد یک میز؟

ـ ما هنوز هم به همان شیوه عمل می‌کنیم. فکر می‌کنم کار بسیار مفیدی باشد مخصوصا در مورد کمدی.

عمده‌ترین تفاوت سینمای ایتالیا و سینمای آمریکا در این خصوص، این است که در ایتالیا ما برای هرکس که کاری در ارتباط با سناریو انجام دهد ارزش قائلیم حال آنکه در آمریکا اینطور نیست. در این مورد هیچ نگرانی نداشتیم، چون به هر حال تمام حرفه‌ایهای سینما دقیقا می‌دانستند که هرکس چه کاری را باید انجام دهد.

در تیتراژ "دزد دوچرخه" به اسم "گراردو گراردی" برمی‌خوریم، کسی که قبل از نوشتن سناریوی فیلم مرده بود. من هرگز او را ندیدم. دسیکا خیلی به او علاقه‌مند بود و از وی تقاضای همکاری کرد. بنابراین قرار دادن نامش در اسامی تیتراژ فیلم ستایش از او بود.

در مورد دزد دوچرخه حدود چهار ماه کار کردیم. ملاقات مردم، رفتن به مکانهای فیلمبرداری، گرفتن ایده‌ها از واقعیت که کاملا با اصل کتاب متفاوتند. ایدهٔ سرقت دوچرخه از کتاب است ولی تمام مراحلی که به سرقت منتهی می‌شود تغییر کرده.

عمل کنید بنابراین انجام تغییرات در سناریو غالبا اجتناب‌ناپذیر است.

○ نظرتان دربارهٔ فیلم "لعنت‌شدگان" چیست؟ هیچ کارگردان دیگر ایتالیائی از نسل ویسکونتی به این شیوه فیلم نساخته است خصوصا از لحاظ تاکیدش روی مسئلهٔ همجنس‌بازی و زنا با محارم!

ـ ویسکونتی خانواده‌های "اریستوکرات" (اشرافی) را از نزدیک می‌شناخت و کاملا به فساد درون چنین جامعه‌ای آگاه بود. مسائلی را بیان می‌کرد که برایش ملموس بودند. برای نمونه زندگی پدرش. هرکس می‌توانست بفهمد که او فقط داستانهائی را می‌گفت که خوب بلد بود. اما این داستانها غالبا از یک دیدگاه اخلاقی بیان می‌شدند. دیگر هیچ افتخاری باقی نمانده: این داستان زوال است.

من روی لعنت‌شدگان کار نکردم. آیا داستان "پروفومو در انگلستان" را به یاد می‌آورید؟ خوب. این سرآغاز لعنت‌شدگان بود. بعد از آن گزارش بلندی دربارهٔ خانوادهٔ "کروب" خواندم که برای ویسکونتی فرستادم. من خودم فقط یک بار به عنوان توریست به آلمان رفته‌ام و فکر نمی‌کردم بتوانم داستانی در آنجا بنویسم، ولی به نظرم رسید که این می‌تواند ایده خوبی برای او باشد. از این رو کار کردن روی

پروست را شروع کـــــــــردم و ویسکونتی لعنت‌شدگان را با کسان دیگری ساخت.

○ می‌خواهم از شما درباره‌ٔ مطالبی سئوال کنم که "گایا سروادیو" در بیوگرافی ویسکونتی عنوان کرده، صرفا به خاطر روشن کردن بعضی سوابقش بخصوص درباره‌ٔ عنصر مازوخیستی روابطش. او می‌گوید ویسکونتی عمدا خود را در موقعیتهای عذاب‌آور قرار می‌داد تا به این‌ترتیب خود را بیازارد. به نظر شما اینطور بود؟

ــ باید بگویم خیر. فکر می‌کنم تصویری که گایا از ویسکونتی ارائه کرده مایلها از حقیقت فاصله دارد. او ویسکونتی را خیلی کم می‌شناخت و فقط چند بار زمان بیماری‌اش او را دیده بود. صرفا به خاطر اینکه مطالب ناخوشایندی درباره‌ٔ ویسکونتی گفته، قصد ندارم از کارش انتقاد کنم. من هم می‌توانم چیزهای ناپسندی درباره‌ٔ او بگویم ولی تصویر گایا ابدا شباهتی به او ندارد. مطلقا.

○ دقیقا کدام مورد شباهتی به او ندارد؟

ــ هیچ‌چیز. گرچه این حقیقتی است که همیشه چیزی در او بود که به گونه‌ٔ غریبی مرا تکان می‌داد. ویسکونتی خیلی ساده، محترم و درستکار بود و هرگز کاری نمی‌کرد که خوشایند طبع منتقدان یا تهیه‌کنندگان باشد، همیشه آنچه را که می‌خواست، دقیقا انجام می‌داد. کاملا بی‌تفاوت بود. دوستانی داشت که آنها را خوب می‌شناخت ــ برای نمونه آرشیتکتی که در خانه‌اش کار می‌کرد. کسانی که از نظر مردم دزدان شناخته‌شده‌ای بودند. لوکینو اصلا اهمیتی نمی‌داد و این با عقیده‌ٔ معمولش همخوانی نداشت. حس کنجکاوی بی‌اندازه‌ای نسبت به تبهکاران داشت. ظاهرا به تماشای آنها علاقه‌مند بود. در حالی که چنین گرایشی نسبت به تبهکاران، دزدان و آدمهای میانه‌حال داشت، اشخاص دیگر را به خاطر کوچکترین دروغی رد می‌کرد. شاید به این دلیل نسبت به این قبیل آدمها بی‌تفاوت بود که اگر می‌خواست به آنها اهمیت بدهد، باعث عصبانیتش می‌شد.

از زمانی که به خاطر سرقت داروها نسبت به "هلموت برگر" بدگمان می‌شود، میانه‌اش با او سخت به هم می‌خورد.

○ ویسکونتی همیشه در تصاویرش خیلی به نظر می‌آید... ابروهایش...

ــ او سیمای فوق‌العاده جالبی داشت. وقتی وارد اطاقی می‌شد، هیچ کس نمی‌توانست او را ندیده بگیرد. وقار و آرامش خاصی در حرکتش بود.

برت لنکستر دو تصویر کامل از او ارائه داد.

در "یوزپلنگ"، او روی تمام حرکات لوکینو مطالعه کرد. همینطور مجددا در "مذاکره صلح".

○ آیا ویسکونتی از کار لنکستر آگاهی داشت؟

ــ خیر. حتی اوائل زمانی که به او گفته بودم که خود، یوزپلنگ کتاب است و گفت: نه.

تصویر مشهوری بود که در آن ویسکونتی به برت لنکستر نشان می‌داد چگونه حرکت کند و لنکستر فکر می‌کرد که او می‌خواهد کاراکتر را به او معرفی کند ولی در واقع شخصیت خودش را نشان می‌داد. و لنکستر به خوبی شخصیت او را ارائه کرد.

○ می‌توانید قدری راجع به "شبهای سفید" (محصول ۱۹۵۷) که روی آن کار کردید، صحبت کنید؟ وقتی فیلم به نمایش درآمد، باعث دلسردی بسیاری از منتقدان شد چرا که ماهیت آن را مغایر ماهیت رئالیستی و سیاسی فیلمهای اولیه‌ٔ ویسکونتی یافتند.

ــ آنها گفتند که ویسکونتی به حد کافی متعهد نبود. بودجه‌ٔ فیلم به طور مشترک توسط "مارچلو ماستروپانی"، ویسکونتی، "فرانکو کریستالدی" و خودم تامین شده بود. بعد از "سنسو" هیچ کس تمایل به سرمایه‌گذاری روی فیلمهای ویسکونتی نداشت. زیرا می‌پنداشتند فیلمهای او خیلی پرهزینه‌اند. مارچلو ماستروپانی هیچوقت نقش جدی‌ای در فیلمها ایفا نکرده بود. یا در نقش راننده تاکسی ظاهر می‌شد یا اینکه در یکسری کمدیهای سبک بازی می‌کرد. بنابراین از آنجا که همه دوست هم بودیم، تصمیم گرفتیم خودمان یک فیلم کم‌خرج بسازیم.

"کریستالدی" که به تازگی تهیه‌کنندگی را شروع کرده بود، برای عملی ساختن این تصمیم به ما پیوست. بدین خاطر داستان کوتاهی از داستایوسکی را برگزیدیم تا از روی آن فیلم تمیز کم‌خرجی بسازیم. ولی همه چیز فورا از دست آدم درمی‌رود. لوکینو که در فستیوال ونیز بود به من زنگ زد که از "ماریا شل" خواسته در فیلم بازی کند و من در جواب گفتم: "آه خدای من، ولی او دستمزد زیادی می‌خواهد و ما می‌خواهیم فیلم خیلی خیلی کم‌خرجی بسازیم." و این شروعش بود.

بعد لوکینو گفت چون نمی‌خواهد فیلم رئالیستی باشد، بهتر است دکورها در استودیو ساخته شوند تا اینکه فیلم در خیابانها فیلمبرداری شود. دکور ساختمانها!! همه، ماهها وحشت‌زده بودیم.

آنگاه بعد از آنکه یک شهر کامل در چینه‌چیتا ساختیم لوکینو یک هوای پردود خواست و چون نمی‌توانستیم از دود واقعی استفاده کنیم به جایش دو پرده بسیار عظیم مخصوص برای فیلم ساخته شد.

لوکینو یک مستبد بود، اهمیتی برای پول قائل نبود. سخاوتمندترین آدمی بود که من می‌شناختم. وقتی پولش در خطر از بین رفتن بود، ابدا نگرانی نداشت ولی بقیه‌ٔ ما کاملا وحشت‌زده بودیم.

○ پس نکته اینجاست که فیلم هرگز به وسیله‌ٔ هیچ یک از شما جدی گرفته نمی‌شد؟

ــ ما فقط می‌خواستیم فیلم کم‌خرجی درعرض یکی دو ماه بسازیم.

سعی‌مان تنها این بود که فیلمی کم‌هزینه ولی دقیق بسازیم که هدف واقعی‌اش اثبات توانائی بازیگری مارچلو ماستروپانی بود. لوکینو البته چیزی را اثبات نکرد. چون‌که فیلم خیلی گران تمام شد. در ضمن این همان فیلمی بود که به فیلم "گروه گمنام همیشگی" ساخته "مونیچلی" منجر شد. بعد از کار کردن با این دکورهای عظیم، تصمیم گرفتیم سناریوی دیگری بنویسیم با عنوان "گروه گمنام همیشگی" که موضوعش به سرقت منازل ارتباط داشت و متاسفانه به تازگی سرتیتر روزنامه‌ها شده بود. به هر حال آنچه اتفاق افتاد این بود که از آنجا که مونیچلی می‌خواست "ویتوریو گاسمن" را در کمدی بیازماید و کریستالدی شخص دیگری را برای این نقش در نظر داشت، زمانی که آنها برای فیلمبرداری آماده شدند، ما مجبور شدیم دکورهای عظیم استودیو را که هدف اصلی ساختن فیلم بود، برچینیم.

در هر صورت ما وقت زیادی برای نوشتن سناریو داشتیم. مونیچلی کمدی‌ساز برجسته‌ای بود. متاسفانه یکی دو سال پیش، ما دنباله همان فیلم را ساختیم به نام "گروه گمنام همیشگی در ۲۰ سال بعد". فیلمی که من واقعا نپسندیدم. سناریو خیلی خوب بود. می‌توانم به شما اطمینان دهم ولی...

○ حالا چه می‌کنید؟ آیا هنوز در کارتان جدی هستید؟

ــ اخیرا بیشتر روی سناریوی فیلم مونیچلی به نام "امیدواریم که دختر باشد" کار کردم.

فیلم خوبی از کار درآمده با توجه به اینکه متاسفانه امکانات فیلمسازی اندک است و این مطابق معمول به دلیل وضعیت بحرانی صنعت سینمائی ایتالیا است.

نقل از: Sight and Sound
زمستان ۱۹۸۶/۸۷
ترجمه: رویا تواضعی ــ پرویز جاهد