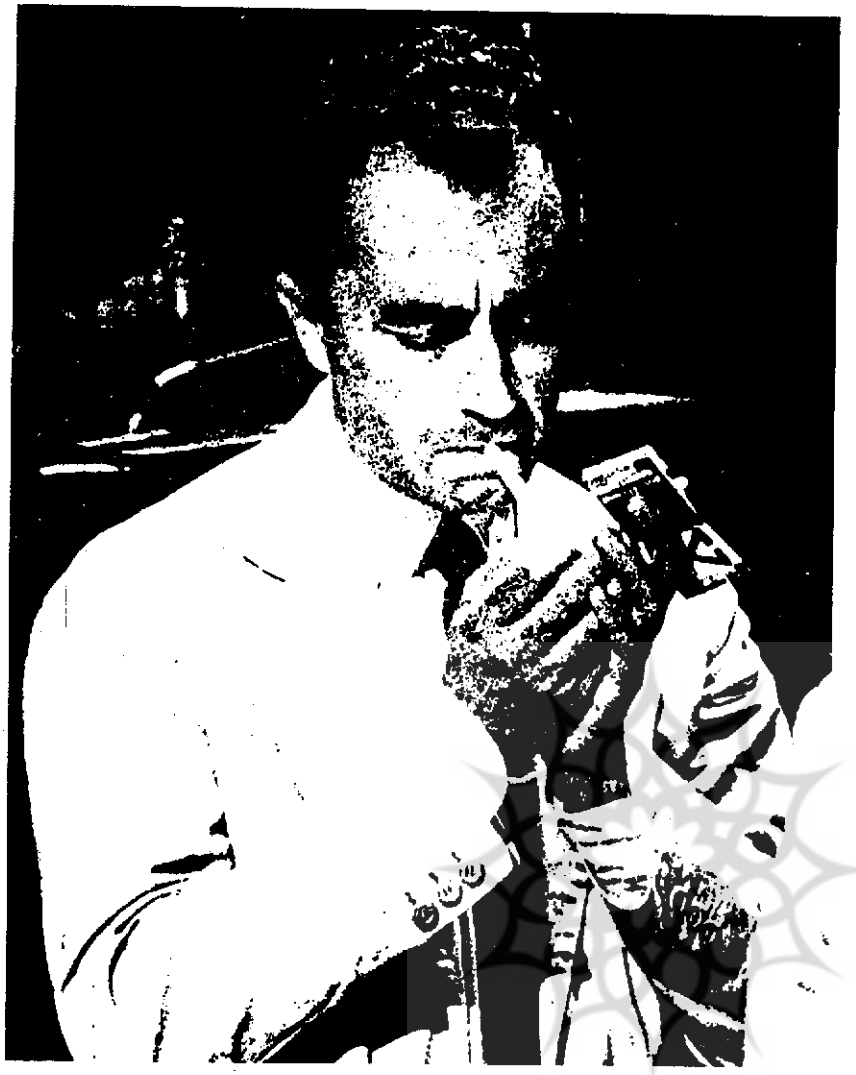
گفت و گو با میکل آنجلو آنتونیونی

گفت و گو با
آنتونیونی
سیمور چاتمن
ترجمه:
مهدی فرودگاهی



آن‌چه می‌خوانید
بخشی از یک گفت و گوی
طولانی است
که سیمور چاتمن منتقد مشهور
سینمای آوانگارد
با میکل آنجلو آنتونیونی،
فیلم‌ساز بزرگ ایتالیائی
انجام داده است.
چاتمن در مقدمه توضیح داده که
گفت و گوی مفصلی
با آنتونیونی داشته
و بخش‌هایی از آن را
برای چاپ در فیلم کامنت،
انتخاب کرده است.

سیمور چاتمن: در فیلم‌های کارآموزی اولیه‌ات در دهه‌ی پنجاه (مستندها و فیلم‌های "خاطرات یک عشق"، "دوستان"، "خانم بدون گل‌های کاملیا" و چند فیلم دیگر) داشتی روی گونه‌های خاصی از سینما کار می‌کردی و یا فارغ از این حرف‌ها، سرت به کار خودت گرم بود؟ خواستی "خاطرات یک عشق" را بسازی و بنابراین، یک فیلم نوآر ساختی ...

میکل آنجلو آنتونیونی: درسته. ولی این موضوع بدون تمایل من اتفاق افتاد. قصد من فقط روایت کردن آن قصه بود. نمی‌خواستم با فیلم‌هایم هیچ چیزی را ثابت کنم، می‌دانی ... نمی‌خواستم با یک دیدگاه شروع کنم و بعد برای تماشاگران شرح و تفصیل بدهم که این عقیده‌ی من است و قصد دارم که چنین و چنان بگویم. فقط درصدد بودم که قصه‌ای را تعریف کنم و احساسات درون آن را نشان بدهم.

چاتمن: آیا فیلم "خاطرات یک عشق" از نوع قصه‌هایی که در دهه‌ی شصت روایت کردی، به اجتماع شبیه‌تر نیست؟

آنتونیونی: کاری که تو داری می‌کنی ارایه یک تحلیل منتقدانه و پرسیدن نظر من درباره‌ی آن است، ولی برای من پاسخ‌گویی به این سؤالات، دشوار است، چون من به زحمت می‌توانم فیلم‌هایم را از موضعی انتقادی داوری کنم. فیلم‌های من حاصل احساساتم و منطبق با یک مقطع معین از زندگی من است. البته در پس این

مردی که بازتاب یافت

یک خیابان مرده‌ی بن‌بست. خانه‌های سیاه آجری.
یک جفت پرده‌ی سفید. یک چراغ خیابانی.
یک شیلنگ قرمز براق.
موتورسیکلتی پوشیده با رواندار، به خاطر بارانی که می‌بارد.
کنجکاوم که ببینم به خیابانی که مرا به یاد چارلی چاپلین می‌اندازد
چه‌کسی خواهد آمد.
اولین رهگذر کافی است.
در طلب یک نفر انگلیسی‌ام، برای این خیابانی که زیادی رنگ و بوی انگلیسی دارد.
سه ساعت و نیم چشم‌انتظار می‌مانم.
وقتی که بدون دیدن حتا یک جاندار راهی می‌شوم،
تاریکی، طرح هالهٔ همیشگی‌اش را گرد چراغ خیابان می‌ریزد.
ایمان دارم که این شکست‌ها، این لحظه‌های تهی،
و این مشاهدات عقیم، همگی آبستن‌اند.
وقتی مقدار مناسبی از آنها را گرد آوریم
بدون آن‌که بدانیم چرا و چگونه
از آن‌ها قصه‌ای زاده می‌شود.

داستان «فریاد» وقتی که داشتم به یک دیوار نگاه می‌کردم به من الهام شد.

احساسات: تجربه‌ها، عقاید و افکار، مشاهداتی بر مبنای واقعیت و دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی، فلسفی و اخلاقی هم وجود دارند؛ یعنی همه چیز!

چاتمن: و دیدگاه‌های زیبایی شناختی؟

آنتونیونی: البته. ولی نمی‌دانم چه‌طوری باید به این موضوع‌ها، قبل یا بعد از تمام شدن فیلم‌ها سر و سامان بدهم. برای من یک فیلم فقط ثبت برهه‌ای از زندگی خودم است برایم خیلی مشکل است که بگویم می‌خواهم این یا آن نوع فیلم را بسازم. من هرگز به اجتماع فکر نکرده‌ام. فقط یک نفر در اجتماع وجود دارد و آن منم!

چاتمن: در سال ۱۹۵۹ وقتی که فیلم "ماجرا" را ساختی، می‌دانستی که در حال ورود به مرحله‌ی بسیار متفاوتی از دوران زندگی‌ات هستی؟

آنتونیونی: مجبورم چیزی را به شما بگویم. من هرگز هرگز به خودم فکر نمی‌کنم. هیچ وقت. من مرد عملم. مجبورم که کار کنم. و هر وقت سعی کردم درباره‌ی کاری که دارم انجام می‌دهم فکر کنم آن‌قدر سخت بود که تصمیم گرفتم از خیر هرگونه تفکر به آن، بگذرم!

چاتمن: آیا این مرحله‌ی اخیر در آثارت، ربطی به پرسش‌های ریشه‌ای فلسفی دارد؟

آنتونیونی: ممکنه. چون پیر که می‌شوی از راه‌های معین سعی می‌کنی مسایل کلی را از جنبه‌های عقیدتی، اخلاقی و احساسی پی بگیری. دلیل دیگرش هم این است که چیزهای تازه و متفاوت می‌خوانی و شیوه‌ی مطالعه‌ات را عوض می‌کنی. من شروع به خواندن کتاب‌های بیش‌تری در زمینه‌ی علم کردم. مثلاً به ستاره‌شناسی و چیزهایی شبیه آن در جهان و هستی علاقه‌مندم شدم. به محض این که درباره‌ی هستی حرف می‌زنی، هر چیزی به آن ربط پیدا می‌کند.

چاتمن: حالا فیلم تازه‌ات ـ "تشخیص هویت یک زن"...

آنتونیونی: فیلم‌نامه‌اش این‌جاست. (دستی به آن که روی میز است، می‌کشد.)

چاتمن: این فیلم‌نامه بیش‌تر شبیه فیلم‌های اوایل دهه شصت مثل «کسوف» و «شب» است تا فیلم‌های بعدی ...

آنتونیونی: آره، خود من هم، همین‌طور فکر می‌کنم.

چاتمن: توی ایتالیا اتفاق می‌افتد؟

آنتونیونی: در ایتالیا، در رم. اما در قیاس با فیلم‌های اولیه، چیزهای تازه‌ای هم وجود دارد باید گفت نحوه‌ای که آنان، آن مردم زندگی‌شان را می‌گذرانند، معاصرتر است. خیلی چیزهای عوام پسندانه و مبتذل وجود دارد؛ اتومبیل، مردم، منظورم همه‌ی این‌جور چیزهاست. من در تماس تنگاتنگی با این شهر قرار دارم؛ زندگی مردم در ایتالیای امروز خیلی عوامانه است.

چاتمن: با این نظر موافقی که وقتی همکاری با "سوسوچکی د آمیکو» را کنار گذاشتی و همکاری با «تونینو گوئرا» را آغاز کردی جنبه‌های دراماتیک کارت دچار تغییر شد؟

آنتونیونی: بله.

چاتمن: «پیوبالدلی» می‌گوید که فیلمنامه‌های «د آمیکو» شبیه قصه‌های مصور مضحک از آدم‌های عریان برای نشریه‌های زنانه است.

آنتونیونی: فیلم‌ها؟

چاتمن: فیلم‌ها نه، فیلم‌نامه‌ها. فکر می‌کنم «بالدلی» تمایزی بین فیلم‌نامه‌ها و نسخه‌ی نهایی فیلم‌های تو قایل می‌شود. او احساس می‌کرد که مثلاً فیلم «دوستان» خیلی کم‌تر از آن‌چه دآمیکو احساساتی‌اش کرده بود، از آب درآمد. احساس خودت چیست؟

آنتونیونی: من نمی‌گویم که "دآمیکو" فیلم‌نامه را نوشت. فیلم‌نامه نتیجه‌ی همکاری بین من و دو زن بود: سوسو چکی دآمیکو و آلبا د سسپدس. «د آمیکو» نویسنده‌ی بزرگی نیست ولی خوب می‌نویسد. او طرز فکر زنان را خیلی خوب می‌شناسد. اما این دو زن از هم دیگر متنفر بودند به نحوی که هیچ وقت با هم دیگر حرف نمی‌زدند من مقداری از مواد و مصالح را از یکی و مقدار بیش‌تر دیگری را از آن یکی برداشتم و خودم فیلم‌نامه را نوشتم. شاید فیلم‌نامه به آن خوبی که می‌توانست باشد از کار درنیامد. با این وجود باورم این است که جوهره‌ی فیلم به قدر کافی نمایشی بود. فریادهای احساسی و هستی‌گرایانه‌ی شخصیت‌ها، از همان نوع فریادهایی است که شما در فیلم‌های دیگرم می‌یابید. هر چند در این فیلم مصالح و مواد در ساختار متفاوتی سامان یافته بود.

آنتونیونی: من این ایده را برای تشخیص هویت یک زن، از سال‌ها پیش

پسری که از بالا نگاه می‌کند
رم فرورفته در پس مانده‌ها
کپه‌های زبالهٔ چندرنگ انباشته در گوشه‌های خیابان
یک سرخوشی انتزاعی، یک یورش بصری که پیشترها هرگز به چشم نیامده.
در برابر آنچه رفتگران خیابان برعهده گرفته‌اند
گرد آمده در میان ویرانه‌های «سیرکوس ماکسیموس».
دو هزار مرد در شلوارهای کار آبی رنگشان
منتظر در سکوتی گنگ برای آنچه نمی‌دانم چیست.
یک قصه حتی می‌تواند چنین بیاغازد:
با مشاهدهٔ یک فضا که بعدها به پس‌زمینه‌ای بدل خواهد شد.
این اغلب شیوه‌ای مفید برای فیلمسازی است
و رسیدن به جذابیت بصری را ساده‌تر می‌سازد.

چاتمن: شما دارید دوباره با تونینو گوئرا در فیلم تشخیص هویت یک زن کار می‌کنید.

داشتم و بعضی از صحنه‌های آن را هم نوشتم، یادداشت‌هایی برداشتم و در تمام آن سال‌ها فکر کردن به آن را پی گرفتم. و دو تابستان قبل وقتی که در «ساردینا» بودم ناگهان آن را نوشتم. خیلی سریع در طول ده روز صد صفحه‌اش را نوشتم. و بعد، فیلم‌نامه را به جوارد براچ فیلم‌نامه‌نویس پولانسکی دارم. براچ فیلمنامه‌نویس زیرک و توانایی است، اما او خودش به طور مستقل چیزی خاص اضافه نکرد بل که همان صد صفحه‌ای راکه من نوشته بودم، گسترش داد. و آن وقت، یک شب او راهی پاریس شد و من نیازمند کسی بودم که درباره‌ی فیلم‌نامه با او حرف بزنم. به همین خاطر به «تونینو» مراجعه کردم. من با «تونینو» خیلی خوب کار می‌کنم. نسخه‌ی نهایی، حاصل کار مشترک ما بود.

چاتمن: نسخه‌ی انگلیسی منتشر شده‌ی «ماجرا» نشان می‌دهد که تو خیلی چیزها را حذف کرده‌ای. به نظر من آن کیفیت موجز و خلاصه شده، "ماجرا" را به یکی از اولین فیلم‌های بزرگ نوگرا تبدیل می‌کند. آیا شیوه‌ی تو این بود که فیلم‌نامه را بنویسی و بعد بخش‌هایی از آن را هنگام فیلم‌برداری یا تدوین حذف کنی؟

آنتونیونی: بله.

چاتمن: برای این که به تماشاگران بگویی که شکاف‌های اثر را خودشان پرکنند؟

آنتونیونی: درسته. می‌دانی، این کار برای من خیلی غریزی صورت می‌گیرد. در حال حاضر من خودم فیلم‌هایم را کم و زیاد می‌کنم و این کار را خیلی دوست دارم. خیلی طبیعی به این‌جا می‌رسم که باید چیزی را حذف کنم، هیچ کس دو نمایی راکه بهترین نماهای فیلم من بودند، ندید. چون حذفشان کردم. یکی در فیلم نظافت شهری و دیگری در فیلم اگر اندیسمان. آه ... خیلی زیبا بود. تونل زیر رودخانه‌ی تیمز را یادت می‌آید؟ آن‌جا یک با لابر هست. اوایل فیلم بود.

چاتمن: این نما درباره‌ی چه بود؟

آنتونیونی: شخصیت اول فیلم در حال رفتن به سمت بالا بر انتهای تونل بود. او سوار شد و بالا رفت. من نور را جابه‌جا کردم. خیلی زیبا بود.

چاتمن: و نمای زیبایی که از «نظافت شهری» حذف کردی چه بود؟

آنتونیونی: هنگام طلوع آفتاب من برفراز و یا سیستینا بالای پیازا اسپاگنا نزدیک ستون سنگی هرمی شکل بودم. خیابان‌ها خالی شده بود و اگر پایین را نگاه می‌کردی و یا سیستینا، پیازا باربرینی و و یاکواترو فونتانه یعنی تمام خیابان را می‌دیدی. آن روز تو آسمانی خاکستری داشتی، خیلی رویایی بود.

چاتمن: فیلم دوستان هنوز در قالب پرده‌ی عریض نبود. و هنگامی که تو ماجرا را ساختی و به سمت پرده‌ی عریض حرکت کردی این امکان فراهم آمد که چندین شخصیت را بدون ایجاد شلوغی در قاب داشته باشی و احساس متفاوتی از طراحی را تجربه کنی. آیا با پرده‌ی عریض احساس آزادی بیش‌تری نمی‌کردی؟

آنتونیونی: خب، نمی‌شود گفت. چون، می‌دانی، من خیلی مقیّد به واقعیت‌ام. من مثل بقیه‌ی میکل آنجلوها هستم وقتی که به آن‌ها می‌گویند: «گوش کن! این عبادت‌گاه سیستینه است. باید آن را رنگ کنی. این اندازه. نه بزرگ‌تر و نه باریک‌تر.»

همین قضیه هم برای من در مورد پرده صدق می‌کند. اگر عریض است، من ناچارم که آن ترکیب‌بندی را مطابق با فضای گسترده تصور کنم. اگر هم کوچک است مطابق با اندازه‌ی کوچک. اما باید بگویم که در هر صورت قاب بزرگ‌تر را ترجیح می‌دهم.

چاتمن: درباره‌ی راز اوبروالد (تولید تلویزیونی) چه احساسی داری؟

آنتونیونی: خب، می‌دانی، نباید این را در شمار فیلم‌های من به حساب آورد. من فقط کارگردانی‌اش کردم و تلاشم این بود که نهایت توانم را اعمال کنم. این فیلم نوعی ملودرام است؛ یک نمایش خیلی محکم بین یک ملکه و یک آنارشیست. به علاوه، حاوی برخی اشارات ایدئولوژیکی به رویدادهای معاصر ما در ایتالیا نیز هست. این آنارشیست می‌تواند با یک تروریست مقایسه شود هر چند که ارتباط این دو تقریباً ضعیف است. اما من آن را برای گفتن نوعی داستان که با برداشت‌های شخصی خودم خیلی فرق می‌کند، تغییر دادم. من هرگز صحنه‌های دراماتیک زیادی را فیلم‌برداری نکرده‌ام ولی در این فیلم ناگزیر بودم که این کار را انجام بدهم. این نکته مرا نمی‌ترساند؛ چون در صحنه‌های قوی، احساسات خیلی صریح و دقیق‌اند. آن‌ها دچار کاستی، ناپیوندی یا ابهام نیستند. ساختن این قبیل فیلم‌ها خیلی آسان‌تر است.

چاتمن: این مسأله چطور اتفاق افتاد؟

آنتونیونی: مونیکاویتی پیشنهاد کرد که من آوای انسانی کوکتو را بسازم اما نمی‌خواستم این کار را بکنم چرا که ممکن بود به نظر، نوعی مقابله بیاید؛ روسلینی به تازگی نسخه‌ای را با آنا ماگنانی ساخته بود. بنابراین ما آوای انسانی کوکتو را دم دست داشتیم و عقابی با دو سر را انتخاب کردیم. شاید این کار اشتباه بود. نمی‌دانم. اما فکر کردم انجام آن آسان‌تر است.

چاتمن: و آن وقت، توانستی روی موقعیت‌های تکنیکی تمرکز کنی؟

آنتونیونی: بله. به خاطر این که امکان نوشتن فیلم‌نامه همزمان با ساختن فیلم، خیلی جالب بود. و این که بیش از آن‌چه که پیش‌بینی کرده بودیم، نوآوری می‌کردیم. وقتی من دارم یک سکانس را فیلمبرداری می‌کنم، معمولاً در حال یافتن راه حلی تکنیکی در داخل خود صحنه هستم. من یک نمای تراولینگ این‌جا قرار می‌دهم و یک نمای نزدیک آن‌جا و همین‌طور تا آخر. زمانی که داری در تلویزیون کار می‌کنی از طریق یک میکروفن با فیلم‌بردارها تماس برقرار می‌کنی. بنابراین، به آن‌ها می‌گویی: "از این‌جا برو آن طرف" و نتیجه را روی مونیتور می‌بینی. و خیلی چیزهای دیگر هم بین این دو نقطه کشف می‌کنی که اصلاً خودت هم قبلاً خبر نداشته بوده‌ای!

چاتمن: نظرت درباره‌ی میکس‌های رنگی ویدیویی در راز اوبروالد چیست؟ آیا از تجربه‌ای که کردی راضی هستی؟

آنتونیونی: خب، می‌دانی. عرصه‌ی الکترونیک چیزی کاملاً تازه و پویاست. چون تو همه چیز را در دست‌های خودت داری. می‌توانی رنگ‌ها را اضافه کنی. می‌توانی تصویر را به صورت خیلی کامل‌تر انتزاعی کنی. در واقع امکانات آن لایتناهی است.

چاتمن: شنیده‌ام که درصدد رنگی کردن ماجرا هستی؟

آنتونیونی: به محض این که وقت داشته باشم می‌خواهم امتحانش کنم. منظورم این است که البته محدودیت‌های بی‌شماری خواهیم داشت ولی فکر می‌کنم از عهده‌ی آن برخواهیم آمد. می‌دانی چرا؟ چون یک تصویر در راز اوبروالد وجود دارد؛ یک تصویر قدیمی. آن عکس‌های قدیمی رنگ و رو رفته را به یاد می‌آوری؟ یک مرتبه این شکل، استخوان‌دارتر می‌شود، مثل یک شخص واقعی. و پشت سر او چشم‌اندازهایی وجود دارد. چشم‌اندازها قدری سبز می‌شوند و آن شمایل کمی آبی. بنابراین، چرا ما سعی نکنیم که به فیلم رنگ بیفزائیم؟ برای انتقال از فیلم به نوار و سپس، افزودن رنگ‌های الکترونیکی.

چاتمن: برای نشان دادن احساسات؟

آنتونیونی: برای تاکید کردن بر آن.

چاتمن: همیشه دوست داشته‌ای که خودت را از شرّ قراردادهای قصه‌گویی خلاص کنی!

آنتونیونی: درسته. چرا که در حقیقت این قراردادها مشکلات عدیده‌ای برایم ایجاد می‌کنند هم‌چنان که قراردادهای سینمایی هم معضل آفرین‌اند. سعی همیشگی من بر این است که از آن‌ها اجتناب کنم ولی به هر حال این امر همواره امکان‌پذیر نیست. زیرا خطر عاجز شدن از برقراری ارتباط وجود دارد. تا زمانی که اجتماع نوعی قصه‌ی معین را می‌پسندد، لازم است که از قراردادها کم و بیش پیروی کنی. اما فقط یک کم! آدم نمی‌تواند این خطر را بپذیرد که کارش غیرقابل فهم جلوه کند.

چاتمن: مادر مورد حذف‌ها گفت و گو کردیم و این که بعضی چیزها را دور ریخته‌ای. در حال حاضر امکانات دیگری برای قصه‌گویی وجود دارند؛ مثلاً جریان سیال ذهن، زاویه‌ی دید و تک‌گویی درونی و ... آیا هرگز به آن‌ها علاقه‌مند نشدی؟

آنتونیونی: به تک‌گویی درونی فکر کردم. اما آن را برای فیلم نمی‌پسندم. فکر می‌کنم خیلی ساده است. خیلی ساده! هنر آن است که همه این چیزها را به شیوه‌ای متفاوت بیان کنی.

چاتمن: با جلوه‌های ظاهری؟

آنتونیونی: بله.

چاتمن: ایزنشتاین می‌خواست که تراژدی آمریکایی را به شیوه‌ی تک‌گویی درونی بسازد و صدایی فراتر از قهرمان، افکار او را بیان کند اگر چه لب‌های او خاموش شده‌اند. به نظر شما این هم یک تمهید ساده است؟

آنتونیونی: آره، خیلی ساده. چون به نظر من به محض این که تو به ترفندی توجه کنی، فیلم تنزل پیدا می‌کند.

چاتمن: آیا هیچ تکنیک نوین دیگری در قصه‌گویی هست که بخواهی آن را در فیلم به کار ببندی؟

آنتونیونی: نه. چون من اصلاً به تکنیک فکر نمی‌کنم. فقط وقتی تکنیکی را انتخاب می‌کنم، که شروع به فیلم‌برداری کنم. نه قبل از آن.

چاتمن: برایت موضوع با تصویر شروع می‌شود؟

آنتونیونی: بله.

چاتمن: اول چیزی را می‌بینی. بعد یک داستان در ذهنت درباره‌ی آن‌چه دیده‌ای می‌سازی. آن وقت، آن را می‌نویسی و بعد، برای پیدا کردن مکان فیلم‌برداری به راه می‌افتی؟

آنتونیونی: نه. من ناگزیرم مکان را در حین نوشتن فیلم‌نامه ببینم، نه پس از آن. نمی‌توانم منظره‌ای را توصیف کنم بدون این که قبلاً آن را دیده باشم. مگر این که آن‌جا یک خانه باشد چون خلق کردن یک خانه در تصورم خیلی ساده است. اما اگر دارم چیزی را در خیابان پدید می‌آورم، ناچارم که بدانم درباره‌ی کدام خیابان دارم حرف می‌زنم. من می‌خواهم اول ببینم و بعد شخصیت‌ها را جایگزین کنم. واقعاً خیابان‌ها به من در مورد صحنه ایده می‌دهند.

چاتمن: اما هنگامی که موضوع اولیه به یک فیلم، کامل گسترش یافت آن وقت تو مجبوری که مکان‌های دیگری بیابی که با مکان‌های اصلی پیوند بخورند.

آنتونیونی: نه، اگر من مکانی را برگزیدم، می‌خواهم که در همان‌جا فیلم‌برداری کنم نه جایی دیگر که به آن اولی پیوند بخورد. این شیوه‌ی شخصی من است.

چاتمن: چرا هیچ وقت، زندگی‌نامه‌ات را ننوشتی؟

آنتونیونی: نه. فکر هم نمی‌کنم که بنویسم. من فقط می‌توانستم چیزهایی را بگویم که در لحظه‌ی مشخصی از زندگی‌ام اتفاق می‌افتد. مثلاً اگر من به خاطرات یک عشق فکر می‌کنم ... یادت هست که فیلم درباره‌ی پول بود؟ و چیزی که من از خودم به خاطر می‌آورم این است که در آن زمان آهی در بساط نداشتم. و این نکته خیلی اهمیت دارد، چون من به داستان از زاویه‌ای مشخص نگاه کردم.

چاتمن: از زاویه‌ی «گویدو» (شخصیت اول مرد)؟

آنتونیونی: نه. از زاویه‌ی .. منظورم این است که من جوری عمل کردم که انگار پول دارم. چون می‌خواستم که داشته باشم. اما هرگز موفق نشدم.

چاتمن: می‌خواهم درباره‌ی آینده بپرسم. تو خاطر نشان کردی که می‌خواهی یک فیلم داستانی علمی، فیلمی در مورد حیوانات و یک فیلم درباره‌ی اعمال خشونت‌آمیز بسازی.

آنتونیونی: خب، من به طور مشخص فکرهایی دارم. نمی‌توانم درباره‌ی آن‌ها با تو حرف بزنم. اما این روزها نیازهای تازه‌ای دارم. من با تحلیل‌های احساسی و خویشتن نگری روانشناختی، از روانشناسی سیراب شده‌ام. دوست دارم چیزهای دیگری را آزمایش کنم.