زنان در سینمای ایتالیا

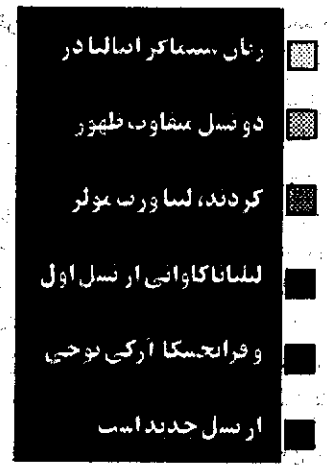
لینا ورت مولر
Lina wert müler

لیلیانا کاوانی
Liliana cavani

فرانچسکا آرکی بوجی
Francesca Archibugi

رضا قیصریه

لیلیانا کاوانی



ایتالیا، وضع متفاوت‌تر است. حضور سینماگران زن پر رنگ‌تر است و تداوم زیادتری دارد به طوری که می‌توان آن‌ها را به دو نسل متفاوت از هم مجزا کرد که در میانشان لینا ورت‌مولر Lina Wertmüller و لیلیانا کاوانی LilIAna Cavani از نسل اول - حال جزو کارگردان‌های کلاسیک سینمای ایتالیا - و از نسل جدید امروزی فرانچسکا آرکی بوجی Francesca Archibugi مشخص‌ترند. لینا ورت مولر کارش را از سال ۱۹۶۳ با فیلم «خزنده‌ها» که بازخوانی فیلم «ولگردهای» فلینی بود شروع کرد. بعد از آن به ساختن فیلم‌هایی پرداخت که منتقدان ایتالیایی به آن یکبار مصرف Usi e Getti می‌گفتند. این فیلم‌ها اغلب در دوروبر یک خوانندهٔ موفق روز یا یک آهنگ باب روز می‌گشت با عنوان‌هایی که بیشتر وقت‌ها نام همان خواننده یا آهنگ را داشت. فیلم‌هایی بودند کم خرج و پولساز. داستان‌هایشان عاطفی و خانوادگی بود با

پیدایی فمینیسم باعث شد تا «سینمای زنان» اصطلاحی شود رایج با تعاریفی گوناگون و نه چندان مشخص. و با این که فیلمسازان زن امروز تا حدودی جای خود را در سینما یافته‌اند اما هنوز هم وجود زنان در پشت دوربین کمی نامتعارف به نظر می‌رسد چرا که فیلمسازی از ابتدا حرفهٔ مردان بوده است. حتی در امریکا هم که زنان از حقوق اجتماعی گسترده‌تری برخوردارند تعداد فیلمسازان زن آن چنان اندک است که باور ناکردنی است. در دنیای تولید انبوه هالیوودی کمتر تهیه‌کننده‌یی حاضر است سرمایه‌اش را به خاطر یک فیلمساز زن به خطر بیندازد. در هر حال از این نظر اروپا وضع بهتری دارد. یکی به خاطر نبود توانایی‌های تجاری در صنعت فیلمسازی مثل امریکا، دیگری به خاطر بار فرهنگی زیادی است که سینما در اروپا در ارتباط تنگاتنگ با جریان‌های ادبی از آن برخوردار بوده است، نئورآلیسم سینمایی ایتالیا ناشی از نئورآلیسم ادبی است و بالعکس، موج نوی سینمای فرانسه در اوایل دههٔ شصت متأثر از رمان نوی فرانسه، در دههٔ پنجاه. به این دلیل خیلی از کارگردان‌های بزرگ سینمای اروپا بیشتر بارفرهنگی داشته‌اند تا تجاری. کافی است نام‌هایی چون ژان‌رنوار، فدریکو فلینی، لوکینو ویسکونتی، میکل آنجلو آنتونیونی، روبر برسون، ژان لوک گدارد، اینگمار برگمن و... را در نظر آوریم. حتی کارگردان‌های صاحب نام سال‌های اخیر اروپا مانند ویم وندرس و کریتشف کیسلوفسکی مطلقاً جنبه هنری دارند. از این روست که فیلمسازهای زن اروپا در این سال‌ها بیشتر با «سینمای مولف» یا سینمای متفاوت و اندیشمند نزدیکی داشته‌اند. با این حال هنوز هم در اروپا تعداد زنان فیلمساز در حد مردها نیست. در فرانسه، نامدارترین آگنس واردا است که بعد از پایان موج نوی فرانسه کارش را آغاز کرد و مستقیماً تحت تأثیر آن بود و بازیگر مشهور ژان مورو که معدود فیلم‌هایش یادآور کارهای فرانسوا تروفو است. در سینمای آلمان مارگات فون تروتا بعد از مستندساز نامدار دوران نازیسم آلمان لنی‌ریفن‌اشتال شاخص‌ترین فیلمساز امروز آلمان است که با موج جدید فیلمسازهایی چون الکساندرگلوکه، فولکرشولن دورفر و راینر فاس بیندر، همگامی داشته است. در سوئد دو فیلمساز زن، مای زترلینگ و لیو اولمان بودند که هر دو از بازیگری به کارگردانی روی آوردند. لیو اولمان بازیگر غالب فیلم‌های اینگمار برگمن بود و اندک فیلمی که ساخت تقلیدی از برگمان بود. در چاشنی کمدی‌های کلامی به اضافه چند صحنهٔ رقص و آواز، تهیه‌کنندگانش با شرکت‌های بزرگ مالی-تجاری واتیکان مربوط بودند. جذابیت عامه‌پسند آن حتی هنرمند بزرگی چون جولیتا ماسینا را که شخصیت فراموش نشدنی جلسومینا را در فیلم «جاده» فلینی ارائه داده بود به بازی در آن‌ها کشاند. کارهای لینا ورت‌مولر از همان ابتدا دو جنبهٔ مشخص داشت: جنبهٔ نمایشی که ناشی از علاقهٔ زیاد کارگردان به سنت نمایش‌های عامه‌پسند Speuilacolo Popolare که ریشه در کمدیا دل‌آرته ایتالیا داشت و خاص تماشاخانه‌های مردمی بود و پیش پرده‌خوانی‌ها که فلینی هم در فیلم «نرم» با عشق وافری از آن یاد کرده است و دیگر جنبه‌های طنزآلود که از ویژگی‌های ورت‌مولر بود و در فیلم‌های بعدی او نمایان‌تر شد. مخصوصاً در فیلم او در اوایل دههٔ هفتاد به نام شرافت لکه‌دار شده میمی فلزکار که فیلمی بود غافلگیرکننده و باورنکردنی، یک دگردیسی تمام عیار لینا ورت‌مولر. نگرش هوشمندانه و زیرکانه‌اش به مسایل اجتماعی آن زمان در قالب یک کمدی لوین که از کمدی‌های اجتماعی کارگردانانی چون ماریو مونی چالی، پیترو جرمی، و دسیکا زاواتینی فراتر می‌رفت. او سعی نکرده

بود طنز گزنده و مدرنش را در یک نوع دید طبقاتی خاص که از ویژگی‌های آن دوران بود محدود کند. فراموش نباید کرد که دههٔ هفتاد در ایتالیا آغاز فصل جدیدی در مبارزات اجتماعی بعد از گسست جنبش رادیکالی دانشجویی و تا حدودی سندیکایی در سال‌های شصت‌وهشت به بعد است چرا که این جنبش‌ها به گروهک‌های زیادی تقسیم شد که برخی از آن‌ها مواضع رادیکالی تندتر و حتی مخربی به خود گرفتند. ورت مولر به گونه‌یی این مسایل را در قالب یک رابطهٔ عاطفی ـ خنده‌دار میان میمی کارگر فلزکار که یک دهاتی سیسیلی است و در تورینو کار می‌کند و عضو حزب کمونیست است و یک دختر روشنفکر انقلابی مآب چپی تروتسکیست نشان می‌دهد. آن‌چه را که ورت مولر در این کمدی جذاب مطرح می‌کند مرد سالاری شاخص ایتالیایی است گیریم در شخصیت میمی فلزکار که باعث می‌شود به انتقام‌جویی ناموسی دست بزند تا شرافت لکه‌دار شده خود را طبق سنت سیسیلیایی پاک کند در حالی که خودش روابط بیرون از زناشویی‌اش را با دختر تروتسکیست حفظ کرده است. ورت مولر با این فیلم به یکباره شهرت جهانی یافت که با فیلم‌های دیگرش چون «عشق و آنارشی»، «پاسکوآله خوشگل خوشگلا»، «اوضاع مرتب است ولی هیچ چیزی سرجایش نیست» تکمیل کرد. هر فیلم او یک حادثه تلقی شد و موفق، چه از نظر منتقدان و چه از نظر تماشاگران. فیلم‌های او نه تنها در ایتالیا بلکه در خارج از آن هم، موفقیت‌های زیادی به دست آورد حتی در دههٔ هشتاد هم، چرا که در فیلم‌هایش چهرهٔ تغییرناپذیر و ثابت مرد ایتالیایی را ترسیم می‌کند. در دههٔ هفتاد این چهرهٔ تغییرناپذیر در شخصیت ثابت پرولتاریایی مردی بود که با مجموعه‌یی از عناصر ناهمگن با جنبه‌های ایدئولوژیکی برخورد می‌کند که گاه صورت احساسی و عاطفی پیدا می‌کند و گروتسک می‌شود. در دههٔ هشتاد گسترش نگرش جامعه‌شناسانه و روانکاوانه در مسایل اجتماعی به ویژه بعد از شیوع بیماری ایدز ورت مولر را به نوعی تعهد اجتماعی در قبال این مسأله می‌کشاند. فیلمی می‌سازد به نام «در یک شب مهتابی» که مسئولیت مخرب رسانه‌ها را در مورد مسألهٔ ایدز موشکافی می‌کند. منتهی فیلم دیگر فاقد آن خودجوشی و بار اکسپرسیونیستی همیشگی است که زیباشناختی آثارش را تضمین می‌کردند و در نتیجه او بیشتر به سوی ملودرام و اخلاق‌گرایی سوق داده می‌شود.

لیلیانا کاوانی برخلاف لیناورت‌مولر علاقهٔ چندانی به فرهنگ مردمی و عامه‌پسند نشان نمی‌دهد و محیط‌های روشنفکرانه را ترجیح می‌دهد و آثار ادبی کلاسیک را. او کارگردان بلندپرواز و نخبه‌گرایی است شکل‌گیری فرهنگی او آمیزه‌یی است از کاتولیسم، فرویدیسم و مارکسیسم که در هر یک از آثارش کلاسیک گونه پرورده می‌شود. بدون شک تأثیر کارگردان سبک‌داری چون لوکینو ویسکونتی بر او که هر یک از آثارش تراژدی‌های سوفوکل را می‌ماند انکارناپذیر است. تنش‌های درونی در شخصیت‌های آثارش باعث می‌شوند تا او در مقایسه با هم نسلان خود به تجربه و الگوهای گوناگونی در شیوهٔ بیانگری و در زبان تصویری روی آورد.

کاوانی کارش را در اوایل دههٔ شصت با ساختن مستندهای مهمی چون «تاریخ رایش سوم» در سال ۱۹۶۳ و «زن در نهضت مقاومت» در ۱۹۶۵ آغاز می‌کند. در سال ۱۹۶۶ اولین فیلم بلند خود را که تلویزیون تهیه‌کنندهٔ آن است به نام فرانچسکوی آسیسی کارگردانی می‌کند. فرانچسکوی کاوانی تحت تأثیر آشکار فیلم انجیل به روایت متی اثر پیروپائولو پازولینی و فرانچسکوی روبرتو روسلینی است. شخصیت فرانچسکو در این فیلم و در فیلم دیگری که کاوانی بیست سال بعد یعنی در ۱۹۸۶ بار دیگر از فرانچسکو می‌سازد یک شبه انقلابی است، دیوانه‌یی است هشیار و فرهیخته که به جای موعظه برای پرندگان (از فرانچسکو روایت است که برای پرندگان موعظه می‌کرد) به عمل روی می‌آورد و گونه‌یی «اخوت مسلحانه» را میان مخلوقات تبلیغ می‌کند. فیلم گالیله او در در سال ۱۹۶۸ نشانهٔ بحران در کاتولیک گرایی اوست و مصادف است با شورش‌های دانشجویی شصت‌وهشت. بعد فیلم «آدم‌خواران» را می‌سازد که از آنتیگون سوفوکل ملهم است. در اوایل دههٔ هفتاد فیلم‌های «مهمان» و «میلاره‌پای» او نشانگر جدایی نهایی‌اش از سنت نئورآلیستی و نیاز به دستیابی به افق‌های دیگری در بیان هنری است که عمدتاً در میان رمز و استعاره سیر می‌کند. در واقع نوعی کشف و شهود و کاویدن فضاهای رمزآلود. این جاست که او فرویدیسم را به کار می‌گیرد که بویی از مارکسیسم دارد اما نه چون ویسکونتی که طبقهٔ خاص بورژوازی را در فیلم‌های «افول خدایان» و «تمام خانواده در زیر یک سقف» در نظر می‌گیرد بلکه فردیت را در مرکز نهانکاوی خویش قرار می‌دهد. نمونهٔ آن فیلم «دربان شب» است که کاوانی را به شهرت جهانی می‌رساند.

فیلم «دربان شب» گرچه در شکل ساختاری‌اش تحت تاثیر «افول خدایان» ویسکونتی است که فروپاشی یک خانواده بورژوایی صاحب صنایع بزرگ (استعاره‌یی از خانواده کروپ) آلمانی و ارتباط آن را با نازیسم مطرح می‌سازد، اما کاوانی به روانکاوی نوعی رابطهٔ سادومازوخیستی بین یک شکنجه‌گر نازیست و قربانی‌اش می‌پردازد. از نظر کاوانی مردسالاری در قدرت سیاسی مطلق‌گرا از نقطه نظر روانی رابطهٔ تنگاتنگی با سادومازوخیسم دارد. این موضوع در فیلم بعدی او «فراسوی نیک و بد» که گوشه‌هایی از جنبه‌های زندگی جنسی فریدریش نیچه فیلسوف معروف آلمانی را نشان می‌دهد جلوهٔ نمایان‌تری دارد. در فیلم «پوست» که از رمان معروف کورتسیو مالاپارته برگرفته شده است، کاوانی انگار تغییر مسیر می‌دهد و به شیوهٔ نمایانگری تازه‌یی دست پیدا می‌کند تا بتواند مفهوم اساسی رمان را که ناخودآگاه ماهیتی اگزیستانسیالیستی دارد بهتر بنمایاند. فیلم به همان نسبت رمان جذابیت دارد و تکان‌دهنده است و حتی در صحنه‌هایی تماشاگر را مشمئز می‌کند و بدون شک از تأثیرات پازولینی و اثر آخرش «صدوبیست روز سالو» بی‌بهره نیست. فیلم‌های دیگر کاوانی جذابیت‌های دیداری قبلی را ندارد. آخرین فیلم او در دههٔ هشتاد بار دیگر فرانچسکوی آسیسی است و با این که شخصیت او را کاوانی از جنبه‌های شورشی آکنده ساخته است اما بیشتر به یک راهب بودایی ـ هیپی می‌ماند. تنها فیلم کاوانی در دههٔ نود، «هر جا شما باشید من این جا هستم» نام دارد که در آن به بازیابی ارزش‌های از دست رفته می‌پردازد. در دههٔ نود، کاوانی فعالیت سینمایی چندانی نداشت و بیشتر در اجراهای اپرایی مشغول بود. شاید هم هجوم بی‌امان روبات‌های هالیوودی نفس‌اش را بریده‌اند.

استعداد درخشان دیگر سینمای ایتالیا در دههٔ هشتاد فرانچسکا آرکی بوجی است از نسل جوان امروزی. تنهایی، دلمردگی، صداها، نگاه‌ها، فضا در زمان، جواب‌های کوتاه و مقطع که دلیلی است بر عدم ارتباط، سکوت، برخوردهای تند، خشونت، از عناصر اصلی فیلم‌های آرکی بوجی هستند که یادآور موضوع‌های آثار میکل آنجلو آنتونیونی‌اند که رابطه مشکل میان نسل‌ها هم به آن اضافه می‌شود. نسلی که از کمبود عاطفه رنج می‌برد و آرکی بوجی با تکیه برشناخت هنرمندانه خود از نماهای سینمایی آن را روایتگری می‌کند. او در دههٔ هشتاد با دو فیلم «می‌نیون عزیمت کرده است» و «طرف‌های شب» جای خود را در سینمای ایتالیا تثبیت کرد. فیلم اخیر آرکی بوجی «هندوانهٔ بزرگ» نام دارد و مثل همیشه مسألهٔ عاطفی و کمبود آن در خانواده مرکزیت دارد: پزشک روانکاوی سعی دارد با ایجاد ارتباط عاطفی بیمار خود را معالجه کند اما با بدبینی، مخالفت، کینه‌توزی خانوادهٔ بیمار و دیگران روبه‌رو می‌شود. آرکی بوجی می‌گوید: در هر سنی احساس خوشبختی وجود دارد اما فرد با آزمایش‌های گوناگونی در زندگی روبه رو می‌شود و باید بتواند خود را با آن سنجش کند تا بتواند با محیط خو بگیرد و به بحران هویت دچار نشود که یکی از ویژگی‌های دوران ما در پایان سدهٔ بیستم است. □