گفت و گو با فدریکو فلینی

دربارهٔ زندگی، هنر، عرفان و سینما

حرفهٔ من، راهی برای سبکبالی و شهود است

تونی مارایني
برگردان: شبنم زین العابدین

دنیای خیالی فدریکو فلینی که طی سال‌های دراز بیش‌تر به رؤیا شباهت پیدا کرده، صحنه‌ای تماشایی از زندگی را به ما نشان می‌دهد. با این همه، فرا واقعگراترین کارگردان سینمای ایتالیا به طرز تناقض آمیزی ما را به رجوع به واقعیت دعوت می‌کند.

این واقعیت چیست که هر رویدادی را در بر می‌گیرد؟ کجاست؟ در درون ما؟ بیرون ما؟ در یاد و خاطرهٔ ماکه متوجه اسطوره است؟ در اتفاقات واقعی که به رؤیا می‌مانند یا در رؤیاهایی که به صورت نمایش خنده‌آور بزرگی تحقق می‌یابند که در آن، هستی نوعی ظهور کمدی - تراژیک دارد؟ فلینی نیز همچون سلف خود لوییجی پیراندلو، در آرامش خاطری تأمل می‌کند که ما با تکیه بر آن، از مرزهای تثبیت شدهٔ بین واقعیت و نحوهٔ ظهور آن می‌گذریم.

این گونه است که فلینی در فیلم کوتاه *مصاحبه* که برای تلویزیون ایتالیا ساخت، کارگردان سینما را «آفرینندهٔ صحنه‌های شکوهمند» توصیف کرد. فلینی به تمام کسانی که اصرار دارند تا هدف او از جهت‌یابی زیبایی شناختی را دست‌کم بگیرند، یادآوری می‌کند: «فیلم‌های من نه برای درک کردن، بلکه فقط برای دیدن ساخته شده‌اند.»

من بعد از آخرین فیلم فلینی یعنی *آوای ماه*، در استودیویش در رُم دربارهٔ این مسائل و بسیاری نکات دیگر با او به گفت و گو نشستم. فلینی که آدمی مؤدب، صمیمی و تیز هوش است و شوخ طبعی جذابی دارد، نسبت به روزنامه‌نگارها بی‌اعتماد - و عاشق تناقض‌گویی و ابهام - است. او مهربانانه سعی کرد دربارهٔ این بی‌اعتمادی صحبت نکند. به من گفت: «واقعا" می‌تونیم راجع به چیزهای دیگه گپ بزنیم.»

می‌آورد و رو به دوربین و ما - تماشاگران فیلم - فریاد می‌زند: «همه به ما بپیوندید!» و اندکی بعد، گوییدو نیز دست همسرش لوییزا را می‌گیرد و می‌کشد و با خود به میان حلقهٔ دیگران می‌برد. آنها نیز مثل کابیریا و مارچلو در دو نمونهٔ قبلی، به جماعت سرخوش دیگران ملحق می‌شوند و با لبخند و پایکوبی شادمانهٔ ظاهری، می‌کوشند تمام مشکلات درونی و بیرونی خود با یکدیگر، با گذشته، با مذهب، با خاطرات، با بیهودگی‌ها، خیانت‌ها، رنج‌ها و سرگشتگی‌ها را از یاد ببرند. شخصیت خاصی چون گوییدو، افزون بر اینها می‌خواهد سینما و فیلم ناتمامش را هم به باد فراموشی بسپارد و به سرخوشی پناه آورد؛ غافل از آن که فلینی این حقیقت تلخ را از یاد نمی‌برد که این سرخوشی، دمی بیش نمی‌پاید. وقتی فلینی تلاش می‌کند تا مانع از آن شود که ما نیز چون گوییدو این حقیقت را از یاد ببریم، دیگر نمی‌توانیم چیزی جز تلخی و رنج را در پایان ظاهرا" شادمانهٔ **هشت‌ونیم**بازیابی کنیم. در تنظیم و تعبیهٔ عناصر بصری نیز همین نکته به اثبات می‌رسد و هشت و نیم چراغ روشن در صحنه، به تدریج خاموش می‌شوند و گروه پایکوبان و گروه نوازندگان و شعبده‌باز و گوییدو، همه و همه در تاریکی فرو می‌روند. حالا تداوم این زندگی، بی‌شباهت به بطالت فرسایندهٔ شخصیت‌های آنتونیونی و رنج مداوم آنها از تداوم زندگی و تردیدهایشان نیست.

این آمیزهٔ غریب شادمانی ظاهری و اندوه درونی، ویژگی ازلی - ابدی دلقک‌ها و شاخص اصلی نمایش‌گران چادر سیرک است. فلینی به واسطهٔ پایان‌های به ظاهر امیدوارانه ولی در اصل تلخ و تردیدآمیز آثارش، به بهترین بهره‌برداری ممکن از شیفتگی شخصی‌اش در قبال سیرک دست یافته است. اما ترکیب تناقض‌آمیز و گزندهٔ نیش و نوش در این دقایق نهایی فیلم‌هایش، برای من الهامبخش تشبیه بزرگی است: او نه به دیگر سیرک بازان قهار تاریخ سینما (مثل چاپلین محبوبش) چندان شباهت دارد و نه به تصویر کنندگان تلخ‌ترین تصاویر زندگی انسان عصر مدرن (مثل برگمان، بونوئل و آنتونیونی که البته پاره‌ای از همانندی‌هایشان با فلینی را بر شمردیم). فلینی بیش و پیش از همه، به چخوف نزدیک است. من پس از طرح ده‌ها عنوان و مقام، سرانجام عبارت «چخوف سدهٔ بیستم» را نیز برای توصیف استاد اضافه می‌کنم.

زمانی در شرح عظمت و غنای قاعدهٔ بازی‌ژان رنوار، می‌گفتند که اگر فرانسه در جنگ جهانی دوم با خاک یکسان شده بود، می‌شد فرهنگ و تمدن و معماری و ملیت و تاریخ و ظاهر و باطن آن را با مشاهدهٔ تصاویر فیلم رنوار از نو بنا کرد. سال‌ها بعد، همین نکته در وصف فیلم رم‌فلینی نیز با تکرار همان بازآفرینی در مورد فرهنگ و جامعهٔ ایتالیا گفته شد. به گمان من، باید در به کارگیری «صیغهٔ مبالغه» پا را فراتر گذاشت و با استناد به همان جامعیت بی‌همتای آثار فلینی در خلق ملموس‌ترین تصاویر زندگی و ذهنیات بشر معاصر، ادعا کرد که در صورت ویرانی جهان از جنگ هسته‌ای در آینده‌های دور یا نزدیک، می‌توان تمام دنیا را آن‌گونه که در قرن تازه گذشته بود، از روی فیلم‌ها و فرجام آدم‌های فلینی باز آفرید. پایان این مطلب، به انتها رسیدن توان و بضاعت و حجمی است که ما در اختیار داریم. فلینی و دنیا و رؤیاهایش، پایان ناپذیرند.

● شما از مصاحبه‌کردن خوشتان نمی‌آید و برای یک روزنامه‌نگار خیلی دشوار است که با شما مصاحبه کند. باید بدانید من بیش‌تر یک شاعرم تا روزنامه‌نگار.

○ چه عالی!

● نکته‌ای هست که شاید برای شما جالب باشد. به خاطر هیجان ناشی از قرار این مصاحبه، امروز صبح با حالتی گنگ و بی‌صدا از خواب بیدار شدم، صدایم درنمی‌آمد!

○ خیلی خوب است. من عاشق روزنامه‌نگارهایی هستم که زیاد حرف نمی‌زنند.

من به مصاحبه دادن علاقه‌ای ندارم، چون معتقدم که باید از مصاحبه دوری کنیم و تلاشم این است که بر سر این تصمیم عاقلانه باقی بمانم. ولی در موارد مشخصی به این نتیجه می‌رسم که بپذیرم. چون دوستانی هستند که اصرار دارند مصاحبه کنم. در آن موقع، کنجکاوی برای ملاقات آدمی تازه شروع می‌شود. همچنین شاید مایهٔ دلخوشی است، بنابراین از روی تکبر ناشایست و هوس بی‌شرمانه‌ام برای وراجی دربارهٔ خودم، مصاحبه را قبول می‌کنم.

من بارها مصاحبه داده‌ام، پس به آن چه می‌گویم، اعتماد ندارم. خودم را تکرار می‌کنم. سعی می‌کنم به یاد بیاورم که قبلاً چه گفته‌ام و چه چیزهایی را هنوز نگفته‌ام. از ترس تکرار گفته‌هایم، چیزهای دیگری ابداع می‌کنم و می‌گویم.

● پس نسبت به خودتان هم بی‌اعتماد هستید؟

○ بله، درست است. نسبت به خودم بی‌اعتمادم، نه نسبت به روزنامه‌نگارها، حتی اگر به مدت ۵۰ سال حس می‌کردم آن‌ها از من سؤالات احمقانه می‌پرسند.

مصاحبه جایی در نیمه راه نشست روانکاوانه و محک رقابت‌آمیز قرار دارد. به همین خاطر، در تمام مصاحبه‌هایم کمی احساس ناراحتی می‌کنم. بیش‌تر می‌کوشم در خودم تجدید نظر کنم تا این که خود را تکرار کنم. به علاوه، برای خودم محدودیت‌های بازدارنده‌ای دارم. گاهی اوقات هم جوابی ندارم.

● شما پیش از این با ساختن فیلم‌ها، جواب‌هایتان را داده‌اید.

○ درست است. مهم‌ترین پاسخ مؤلف، خود اثر است و در کار من مردم چیزهای کمی یافته‌اند که من قصد بیان آن‌ها را داشته‌ام. صرف‌نظر از این نکته، مؤلف عموماً نامناسب‌ترین فرد برای صحبت دربارهٔ کارش است.

● کسانی که فیلمی را می‌بینند، می‌خواهند سؤال‌هایی بپرسند و بالاخره این نیازی است که آفرینش هنری آن را برمی‌انگیزد. به عنوان مثال من برای درک آخرین فیلم شما بخش‌هایی از نوشته‌های کریشنامورتی را دوباره خواندم که شما او را به عنوان متفکر می‌شناسید.

○ خب، خب، این قسمت‌ها را در کدام کتاب پیدا کردید؟ دوست دارم آن را ببینم. با وجود این، فکر نمی‌کنم مؤلف در جریان آفرینش هنری، «مسائل دیگران» را مطرح کند. در واقع وقتی من مشغول کار هستم، به دیگران فکر نمی‌کنم. مؤلف قطعاً از آن چه که نامش را جنبهٔ «مهارت» کارش می‌گذاریم، آگاه است؛ از «چگونگی» بیان آن چه می‌خواهد بگوید. ولی تصور نمی‌کنم چندان در بند این باشد که حرف‌هایش را به چه دلیل و به چه کسی می‌گوید.

● با این همه، حتی اگر حرف‌تان را «به دیگران» نگویید، مثل هر خالق دیگری دست‌کم آن را به خودتان می‌گویید. در این «به خودگویی»، آیا ارزیابی مجدد به نوعی خودآگاهی تدریجی و افشاگرانه منجر نمی‌شود؟

○ مثل بیش‌تر اعمال زندگی، تجربهٔ کار بیش‌تر، مهارت بیش‌تری در سطوح تکنیکی و در نتیجه، تعقل بهتری را در زمینهٔ انتخاب‌ها و نحوهٔ به سامان رساندن آن‌ها در پی می‌آورد. اما دربارهٔ احساس عمیق‌تری از دانستن این که مؤلف به چه چیزی اشاره می‌کند - نکته‌ای که من در جریان کارهایم به خوبی به آن واقف بودم - به شما می‌گویم که به گمانم ارزیابی‌ای در کار نیست. در آخرین سالگرد تولدم، دوستی از من پرسید در ۷۰ سالگی‌ام چه احساسی دارم. واکنش خود به خودی من این بود: «۷۰ سالگی؟ به نظر می‌آد که همیشه ۷۰ ساله بودم!»

پس می‌بینید که جواب من احساس‌های واقعی‌ام را بازتاب می‌دهد. من از دید خودم در ۷۰ سالگی با ۴۰، ۳۵، ۲۵ سالگی یا حتی کم‌تر از این، چندان فرقی ندارم.

● این چندان به آن معنا نیست که شما همواره احساس ۷۰ ساله بودن را داشته‌اید، بلکه اگر منظور شما را درست فهمیده باشم، بیش‌تر به این معناست که با رسیدن به آن سن و با مرور گذشته، حس می‌کنید از جوانی به بعد، انگار همیشه سن و سال ثابتی را داشته‌اید.

○ بله، سن خامی و جوانی. دقیقاً. درست مثل سن خامی است. هر کسی که آفرینش هنری کرده باشد، حالتی را که من به آن می‌گویم «زمان سکون»، می‌شناسد.

● ولی دقیقاً همین حالت خودآگاهی و خودانگیختگی محض است که هر خالقی می‌کوشد آن را تسخیر کند یا ترجیحاً آن را حفظ کند.

○ تو هنوز هم داری به کریشنامورتی رجوع می‌کنی!

● بله، و همچنین به اهمیت زمان هستی شناختی، همان گونه که به طور نمونه‌ای در آثار سینمایی شما دیده می‌شود. این در نقطهٔ مقابل درک زمان به عنوان تداومی تاریخی، مستقیم و خطی قرار دارد؛ پدیده‌ای که طی آن، واقعیات، گاه شماری و چیزهای دیگری از این قبیل، روی هم جمع می‌شوند.

○ درست است. متأسفانه به خاطر تربیت هدف‌گرایی که ما غربی‌ها داریم، خودمان را در حال زندگی بر روی خطِ زمانیِ پیوسته‌ای می‌بینیم که به مراحل، تغییرات، نتایج و هدف نیاز دارد: هدفی که

آدم باید به آن برسد.

● می‌خواهم چیزی از شما بپرسم. برخی می‌گویند تمام فیلم‌های شما یکسانند. علاوه بر این، به نظر می‌رسد شما هم با این موافقید که خیال‌هایتان حرکت دایره‌ای مکرری دارند. پس از این همه سال، هنوز هم برای من این حرکت، مسیری حلقوی شکل را می‌پیماید، گویی هر بار عاملی، مسئله را به سطحی بالاتر منتقل می‌کند.

در آخرین فیلمتان آوای ماه اجزاء تشکیل دهنده مثل همیشه دنیایی را می‌سازند که مثل صحنه‌ای برای نگرش‌ها و جلوه‌ها، فروپاشی و تقابل واقعیت و رؤیاست. ولی به نظرم می‌آید پرسش‌هایی که در جریان فیلم مطرح می‌شوند، آشتی نهایی، نمادین و تقریباً "نجوا گرانه‌ای با مرگ"، با انرژی طبیعت، زن، عشق و کشمکش بین نسل‌ها را اعلام می‌کنند.

○ شاید. من نمی‌توانم تفاوتی بین این فیلم و قبلی‌ها بیابم. انگار همیشه دارم یک فیلم را می‌سازم.

● شما گفته‌اید که این طاقت فرساترین فیلمتان بود.

○ وقتی سعی می‌کنم به هر طریقی که شده، شروع فیلم را به تعویق بیاندازم، طاقتم طاق می‌شود. به بیانی ساده و واضح، این نوعی «روان پریشیِ شروع» است، نوعی رفتار توأم با بیزاری محض، مثل کسی است که لحظهٔ ناگزیر نگاه کردن به خودش در آینه را به تعویق می‌اندازد. این تصویری است که او می‌خواهد انکارش کند. این حالت من در این سال‌های آخر بدتر شده است.

گرایش من به این است که شروع فیلم را تا زمانی به تعویق بیاندازم که احساس می‌کنم مجبورم کار را آغاز کنم تا ببینم که می‌خواهم به کجا بروم و می‌خواهم خودم را به کجا ببرم.

در کتابم با عنوان «**ساختن یک فیلم**» به همین نکته در مورد جاده اشاره کردم. در ابتدا فقط احساس گنگ و پیچیده‌ای داشتم، حالتی که باقی می‌ماند و مرا مالیخولیایی می‌کرد و احساس گناه پراکنده‌ای به من می‌داد، مثل بختکی که روی سرم افتاده باشد. این احساس، دو آدم را در نظر می‌آورد که با هم می‌ماندند، هر چند این برایشان مرگبار بود و دلیلش را هم نمی‌دانستند. اما تا این احساس متبلور شد، داستان به سادگی سر برآورد. انگار آن جا منتظر مانده بود تا پیدایش کنم.

● چه چیزی احساس‌تان را متبلور کرد؟

○ جولیتا ماسینا، مدتی بود می‌خواستم فیلمی برای او بسازم. او به طرز منحصر به فردی قادر است حیرت، یأس، خوشبختی توأم با هیجان و اندوه کمیک یک دلقک را به تصویر درآورد. برای من استعداد دلقک‌وار، ارزشمندترین موهبتی است که بازیگر می‌تواند از آن برخوردار باشد. جولیتا از آن بازیگرانی است که با آن چه من می‌خواهم انجام دهم، با ذوق و سلیقهٔ من هم سو است.

کندیِ من در شروع فیلم، آن هم در حرفه‌ای که نیاز به برنامه‌ریزی دارد، غیرقابل قبول است؛ اما اعتراف می‌کنم که به این شرایط اقلیمی برای شروع کارِ یک فیلم، نیاز دارم؛ وقتی شروع کنم، می‌کوشم حالتی سر زنده به خود بگیرم و آن متانت غیرقابل اندازه‌گیریِ داستان گویی را بیابم، آن لذتی را که هنگام فیلمبرداری فیلم **مصاحبه** تجربه کردم.

این فیلم در حالی فیلمبرداری می‌شد که روز به روز آن را طرح‌ریزی می‌کردیم. من دارم بیش‌تر و بیش‌تر به سوی این نوع فیلمسازی کشیده می‌شوم. به همین دلیل، در فیلم آخرم **آوای ماه** سعی کردم همین کار را بکنم، درست همان طور که اعضای سیرک انجام می‌دهند: صحنه یا منظره‌ای تماشایی را خلق می‌کنند، بدون هیچ معنایی. من به این نیاز دارم که فیلمنامه را از روی زندگی بسازم - با ساختمان‌ها، نورها، موقعیت‌ها و فصل‌ها - و از آن به عنوان مقدمه‌ای استفاده کنم تا ببینم اوضاع دنیا چه طور پیش می‌رود.

برای این فیلم، همه چیز را طراحی و خلق کردم، از ساختمان‌ها گرفته تا سر و صداها، بعد هر چند وقت یک بار که صحنه را بازبینی می‌کردم، آن را تُهی می‌یافتم. می‌دیدیم که گرد و خاک‌ها دارند هجوم می‌آورند، بعضی پنجره‌ها خرد می‌شوند. از خودم می‌پرسیدم: «چه اتفاقی دارد می‌افتد؟» هر چند این ریسک وجود دارد که خیلی رومانتیک به نظر برسم، ولی به شما می‌گویم چیزی در درونم زمزمه می‌کرد: «خواهی دید، میدان جان می‌گیرد، متصدی نگهداری ظروف مقدس در رواق کلیسا ظاهر می‌شود، کسی وارد مغازه‌ای می‌شود تا چیزی بخرد...».

و اوضاع به همین منوال بود، انگار طبق ضرورت، صحنه جان می‌گرفت. من فقط می‌گذاشتم فیلم شکل بگیرد؛ چیزهای مهم را طوری به این سو و آن سو می‌انداختیم که انگار پیش پا افتاده‌اند؛ و مسائل علت و معلولی هم یکی از چیزهایی بود که مهم به نظر می‌رسید، می‌خواستم به همان حالت طبیعی **مصاحبه** برسم.

● فیلم مصاحبه، فیلمی اتوبیوگرافیک است. در این فیلم، فلینی جوان را می‌بینیم که روزنامه‌نگار خامی است و در روزی از روزهای سال ۱۹۴۱ به چینه چیتا پا می‌گذارد و فریفتهٔ مناظر تماشایی، بازی‌های و هم آمیز و قدرتِ تقریباً "فراطبیعیِ کارگردان می‌شود که داستان زندگی را می‌سازد و ویران می‌کند.

○ وقتی در جوانی وارد چینه چیتا شدم و کارگردان‌ها را در جریان کار فیلمسازی دیدم، قدرت آنها مرا به ستایش وا داشت. فریاد می‌زدند، جیغ می‌کشیدند، بازیگران مؤنث زیبا را به گریه وا می‌داشتند. به طور مشخص یادم است که **بلاستی**[1]، بازیگر بسیار زیبا و بسیار مشهور آن زمان یعنی **ایزاپولا**[2] را به گریه انداخت. ولی در عین حال کارگردان‌ها را بی‌نزاکت، سلطه جو و خودستا یافتم.

سعی کردم این تصویر کارگردان مستبد را در فیلم **مصاحبه** ارائه دهم. او شمایلی بود که فارغ از همه چیز، مرا بر می‌انگیخت. اما در آن زمان، هرگز فکر نمی‌کردم که روزی کارگردان شوم. فاقد خلق و خو، صدا، اقتدار و سلطه‌جویی لازم بودم ... فکر می‌کردم ممکن است نویسنده یا نقاش شوم یا در بهترین شرایط، «خبرنگار ویژه». اما معلوم شد که همهٔ آن صفات منفی را دارم! چون کارگردان شدم تا به نوعی، لذت ببرم؛ از روی همان کنجکاوی‌ای که یک حشره شناس دارد. فیلم‌های من با شرح و بیان همراهند.

ساختن فیلم **مصاحبه** را برای حفظ یک قرارداد قبول کردم. خودم را مثل یک هنرمند قرن پانزدهم می‌دیدم که به وکیل احتیاج داشت و در آن موقع، این وکیل اغلب خود کلیسا بود. کلیسا با درک عمیقش از روح بشر و نیازش به جذب و جلب آدم‌ها و همزمان، با تهدید شدن از سوی آنها، ذات نوجوانانهٔ هنرمند را می‌فهمید. اما امروزه این جنبه دیگر در نظر گرفته نمی‌شود. هر چند که مثلاً من به

وکیل نیاز دارم.

برای فیلم **مصاحبه**، به تلویزیون تعهدی داشتم؛ قراردادی برای یک فیلم به خصوص. چون طوری بار آمده‌ام که به قوانینِ التزام و تعهد احترام می‌گذارم، می‌خواستم به قول و قرارم وفادار بمانم. در نتیجه، این گونه بود که فیلم تلویزیونی خود به خود از راه رسید؛ بدون هیچ دردسری. چون نوعی آزادی سرخوشانه را به ارمغان می‌آورد، جنبهٔ وسوسه انگیز چیزی که هیچ توقعی ایجاد نمی‌کرد.

ساختن فیلم مثل یک سفر پر ماجراست، بیش از همه برای تهیه کننده‌ها. حالا که به عقب نگاه می‌کنم، نمی‌توانم بگویم گله دارم. هر فیلم مشکلات خودش را دارد، تأخیرهای خودش را. ولی موانعی که بر سر راه سفر قرار دارد، خود بخشی از سفر را تشکیل می‌دهد. سفر با سختی‌هایی همراه است که به شکلی اسرارآمیز یا حتی روحانی، به رفاقت می‌انجامند. برای **مصاحبه**، من آن مشکلات مرسوم را برای شروع کار و برای راه‌انداختن سفر نداشتم. ولی در فیلم آخرم **آوای ماه**، از این مسائل وجود داشت.

من این فیلم آخر را با اهانت، پوشش دادم. سعی کردم آن را مثل مرضی که آدم نمی‌خواهد دچارش شود، دور بیاندازم. برای این که ذات الریه نگیرید، چه می‌کنید؟ سعی می‌کنید از خودتان دفاع کنید.

● سالها پیش، در ۱۹۶۹، یکبار به صراحت گفتید «فیلم مثل بیماری‌ای است که از بدن خارج می‌شود».

○ شکی نیست که بین علم آسیب شناسی و آفرینش هنری، ارتباطی وجود دارد. نمی‌توانیم این موضوع را انکار کنیم. با وجود این، من آثار حرفه‌ای‌های بزرگ سینما را که به آنها علاقه دارم، با لذت تماشا می‌کنم؛ کسانی مثل بونوئل، کوروساوا، کوبریک و برگمان.

شاید من نوع به خصوصی از تماشاگر باشم. من وقتی لذت را تجربه می‌کنم که خودم را در مقابل چیزی می‌بینم که حقیقت مطلق است؛ نه به خاطر آن که به زندگی شباهت دارد، بلکه به این دلیل که به عنوان تصویری مستقل و به عنوان یک حالت، حقیقی و در نتیجه، حیاتی است. این جنبهٔ حیاتی است که مرا به قدردانی و این احساس که کنش، موفق از آب درآمده، وا می‌دارد. به گمانم بیان در اثر یک هنرمند وقتی به اجماع می‌رسد که هر کسی از آن لذت می‌برد، حس کند که انگار مقداری انرژی به او داده شده، مثل گیاهی که رشد می‌کند؛ مقداری از چیزهای تپنده، رمزآمیز و پرشور.

● به آن مشکل شروع کار در مورد آوای ماه باز گردیم. از قرائن چنین بر می‌آید که این مشکل از زمان فیلمبرداری اولین صحنه از اولین فیلم شما در مقام کارگردان یعنی شیخ سفید شروع شده است. بعدها هم آن مسئلهٔ طولانیِ تمام کردنِ فیلم شهر زنان مطرح بود.

○ بله، شاید. ولی گاهی اوقات تهیه کننده‌ها عامل این مسائل بودند، نه من. به علاوه، وقتی من در حالتی مثل چنگکِ کلوخ شکنِ کشاورزی هستم و در خود احساس خستگی ناپذیری می‌کنم، معنایش این است که آمادهٔ شروع هستم؛ باید شروع کنم؛ می‌توانم فیلم را کلید بزنم؛ و به طور خلاصه به مشاهده نیاز دارم، به دیدن مردم با سهولت و سادگی؛ طوری که در اتوبوس یا قطار هستند. من به ترسیم خطوط کلی نیاز دارم. من برخی از جزئیات را مشاهده می‌کنم و بازتاب می‌دهم، مثل یک تیک، یک ژست، یک رنگ، یک چهره.

● این مسائل، عرصه را برای رقابت فاتحانهٔ آمریکایی‌ها بیشتر باز می‌کند.

○ البته. اما برای ایتالیا هم برانگیزاننده است، چون آمریکایی‌ها اغلب فیلم‌های بی‌نقصی به ما عرضه می‌کنند که بسیار خوب کارگردانی شده، بازیگران عالی دارد و داستانش دربارهٔ کشور خودشان است. تمام عرضهٔ نمایش آمریکا چیزی را در ذهن مجسم می‌کند که ما به عنوان بچه‌های لوس، اغلب با بی‌میلی به آن

فدریکو فلینی

می‌نگریم. آنها حقیقت بنیادین یک استاد مهارت را مجسم می‌کنند. او می‌داند که برای گفتن چیزی به کسی، باید مخاطبش را با سرگرم کردن، برانگیزاند. روزنامه‌نگارها، نویسندگان، شعرا، نمایشنامه نویس‌ها و فیلمسازان همه با این نکته هماهنگ‌اند.

● گفتید «کنجکاوی جانور شناسانه». این کنجکاوی را نسبت به زنان هم دارید؟

○ زن معجزه است، برای خودش دنیایی است. شاید این مفهومی تانترایی [۳] باشد: زن نیمهٔ ناآشنای مرد است. ولی او از مرد والاتر است، چون زنان از عهد قدیم، بالغ آفریده می‌شدند. شما زنها در حالی به دنیا می‌آیید که همه چیز را می‌دانید.[۴] به عنوان مادر هم والاترید. نوعی روحیهٔ شورشیِ کهن الگووار برای بقاء در حافظهٔ زنان موجود است؛ چون مرد برای خودش نوعی برتری عقلی ابداع کرده، نوعی خشونت که از آن برای سلطه بر زن استفاده می‌کند. اما این مبارزه‌ای نابرابر است.

می‌خندید. به نظر می‌آید که واقعاً حرف‌های مرا باور نمی‌کنید! یا شاید هم از من می‌پرسید چطور چنین اتفاقی افتاده، چون من هنوز داستانی عشقی برای فیلمهایم ننوشته‌ام.

● ولی داستان زامپانو و جلسوميناد جاده نوعی داستان عشقی است، هر چند نامعمول و تکان دهنده است.

○ بله، همین طور است. ولی مجبورم اعتراف کنم که هیچوقت در خودم هوس و عشق زیادی نیافته‌ام. انگار هیچ وقت به آن مفهوم، عاشق نشده‌ام. استیصال از روی عشق را به عنوان یک شکست جبران ناپذیر، درک نمی‌کنم.

● می‌خواهم دربارهٔ لباس‌هایی که در فیلم‌هایتان به کار می‌برید، سئوال کنم. لباس‌هایی که گاه آشکارا پرشکوه هستند، طوری که انگار از دورانی متفاوت با عصر ما آمده‌اند. این چه معنایی دارد؟

○ در فیلم‌های مشخصی مثل ساتیریکون وکازانووا، استفاده لباس‌های آن دوران لازم و ضروری بود، چون فیلم‌ها تاریخی

بودند. این کاملاً روشن است. اما کلاً عادت دارم به الگوهای دهه ۲۰ و ۳۰ برگردم، چون ارجاع ناخودآگاه به واقعیتی احساسی در زمانی که چیزها را کشف و درک کردم، مربوط می‌شود. نورها، رنگ‌ها، طرز فکرها، حالت‌ها، کاربردها و ریتم‌ها همه به این واقعیت احساسی تعلق دارند.

علاوه بر این، واقعیت دیگری هم هست. لباس‌های هر آدم، بخشی از شخصیت او را تشکیل می‌دهد. من هر شخصیت را با لباس‌های خودش ترسیم می‌کنم. لباس‌های مورد نظرم را با نقاشی به طراحان منتقل می‌کنم. نقاشی، بخشی از احساس‌های درونی‌ام را ترجمه می‌کند. برای من، شکوه و عظمت زمانی رخ می‌نماید که شخصیت و شیوهٔ لباس پوشیدنِ او با هم همخوانی داشته باشد؛ و بالاخره فراموش نکنید که لباس، مثل رؤیا، نوعی وسیلهٔ ارتباطیِ نمادین است. رؤیاها به ما می‌آموزند که برای هر چیزی، زبانی وجود دارد؛ برای هر شیء، هر رنگی که چیزی را پوشش می‌دهد، هر یک از اجزاء لباس‌ها. از این رو، لباس‌ها نوعی عینیت بخشیِ زیبایی شناختی را پدید می‌آورند که در بازگویی داستان شخصیت، به ما کمک می‌کند.

● شما از «احساس اولیه» حرف می‌زنید، که با بازی خاطره و نوستالژی پیوند می‌خورد. آیا این احیاناً "نوعی پرواز از دوران حال به گذشته نیست؟

○ دوران ما غریب و شگفت انگیز است. هر رویدادی اتفاق افتاده و همچنان اتفاق می‌افتد. بعد از فرو ریختن دیوار برلین، مردم دو «طرف» دیوارها دیگر دشمن نیستند و ایدئولوژی‌ها دیگر حصار حقیقت محسوب نمی‌شوند. همه چیز سیاست به باز اندیشی نیاز دارد.

(شب‌های کابیریا)

اما می‌دانید، من هیچ وقت مسیر نئورئالیسم یعنی مشکلات طبقهٔ کارگر را دنبال نکردم.

● ولی هنوز انتقادات اجتماعی زیادی در فیلم‌هایتان هست.

○ مسلماً! اگر فلزکارها رؤیا پروری نمی‌کردند، فقط یک تکه فلز باقی می‌ماند.

● از فیلمی بگویید که هیچوقت آن را شروع نکردید، همان که دربارهٔ کارلوس کاستاندا بود.

○ داستان خیلی پیچیده‌ای دارد. اول از طریق ناشران آثار **کاستاندا** به دنبالش گشتم. با ناشری صحبت کردم که آدرس نمایندهٔ **کاستاندا** را به من داد، آدمی به اسم **ندبراون** (۵) در نیویورک. ناشر به من گفت برای براون خیلی ساده است که آدرس **کاستاندا** را در اختیارم بگذارد. سالی یکبار پسری مکزیکی دست‌نویس‌ها را برای ناشر می‌آورد. **ندبروان** به من گفت که **هیچوقت کاستاندا** را ندیده است.

در جستجویم سماجت کردم، به من گفتند **کاستاندا** در تیمارستانی بوده، حتی گفتند **کاستاندا** مرده است. کس دیگری هم گفت **کاستاندا** را دیده و او زنده است. او را در سخنرانی‌ای که کاستاندا داشت، دیده بود. بعداً در رُم، خانمی به اسم **ایوگی** (۶) بود که برایم قرار ملاقاتی با **کاستاندا** گذاشت. و بالاخره **کاستاندا** را دیدم.

شخصیت **کاستاندا** با آنچه احتمالاً تصور می‌کنید، کاملاً متفاوت است. او شبیه سیسیلی‌ها به نظر می‌آمد؛ صمیمی، راحت با لبخند میزبانان سیسیلی. پوستی برنزه، چشمانی سیاه و لبخندی بسیار معصوم داشت. حالت احساساتی‌اش مثل یک فرد لاتین یا مدیترانه‌ای بود. در واقع او اهل پرو است، نه مکزیک.

● مطمئنید که خودش بود؟

○ منظورتان چیست؟ البته که خودش بود. آدم‌های دیگری هم دور او را گرفته بودند. خانم **ایوگی** او را می‌شناخت.

این مرد دوست داشتنی که تمام فیلم‌هایم را دیده بود، به من گفت که حدود سی یا چهل سال پیش، روزی با **دون خوان** فیلم **جاده** مرا که در سال ۱۹۵۲ ساخته شد، دیده بود. **دون خوان** به **کاستاندا** گفته بود: «کارگردان این فیلم را خواهی دید». او می‌گفت که **دون خوان** این ملاقات را پیش‌بینی کرده بود. این چیزی بود که **کاستاندا** بهم گفت. به شما گفتم که او برای دیدنم آمد، همین جا، در همین اتاق نشیمن، درست همین جا نشسته بود.

از همان ابتدا، کتابش **تعلیمات دون خوان** مرا مسحور خود کرد؛ کتابی دربارهٔ رازها و اسرار درونی و مسیر و سفرهای فرا روانشناسانه. بعدش هم نظرات فراگیرش مرا مجذوب کرد؛ نظرات مردی اهل علم و انسان شناس که در ابتدا با اهداف تردید آمیز و علمی کارش را شروع می‌کند، مردی که پایش را روی سطح زمین می‌گذارد، روی چمنزارها، روی باغ‌های سبزیجات، روی فضاهای باز، به سوی تپه‌ها، جایی که قارچ‌ها می‌رویند. بعد این مردِ علم پس از آغاز به کار، خودش را می‌یابد و راهی را در پیش می‌گیرد که او را در پیوند با نوعی تمدن تالتک (۷) باستانی قرار می‌دهد.

من این مسیر را به خاطر این دوست دارم که با کنجکاوی علمی و منطقی تأمین می‌شود. مسیری که او آن را با توجهی منطقی طی می‌کند و همزمان، او را به سوی دنیای راز و رمزها هدایت می‌کند، دنیایی که ما به شکلی گنگ و مبهم، از آن با عنوان «دنیای غیرعادی»

یاد می‌کنیم.

● این پیوند بین علم و دنیای فراطبیعی به طرز خاصی جذاب به نظر می‌رسد. در این رابطه، شما از تجربه‌ای گفتید که با آل. اس. دی داشتید، از اعتقادتان به روانکاوی یونگ و دوستی‌تان با رال،[۸] مشهورترین پیشگوی اهل ایتالیا.

○ بله، برای من این نقطهٔ نهایی دانش حقیقی است. هر چه بیشتر پیش می‌رود و شاخص‌هایش از آن محافظت می‌کنند، شیوهٔ کندوکاو در آن، قطعیت‌ها، تردیدها و همچنین بی‌اعتمادی‌هایش، آن را به چیزی که نامش اسرار است، نزدیک‌تر می‌کند. بنابراین نسبت به پدیده‌ای که آن را مورد رسیدگی قرار می‌دهد، به نوعی نگرش مذهبی می‌رسد.

چیزی که مرا مجذوب و در عین حال از خود گریزان می‌کرد - نکته‌ای که کاملاً ایتالیایی، لاتین و مدیترانه‌ای بود و از تربیت کاتولیک ناشی می‌شد - نگرش بخصوص کاستاندا و **دون خوان** به جهان بود. من در آن چیزی غیر بشری می‌دیدم. صرفنظر از **دون خوان** که به لحاظ ادبی برای ما جذاب است و عادت کرده‌ایم او را به چشم یک پیر فرزانه بنگریم، گاه نمی‌توانم جلوی هجوم احساس بیگانگی‌ام را بگیرم. انگار با نگرشی نسبت به دنیا مواجه شده بودم که از سنگ کوارتز فرمان می‌گیرد؛ یا از یک مارمولک سبز!

آن چه مرا جذب می‌کرد، این بود که آدم حس می‌کرد به نقطه نظری منتقل شده که قبلاً هرگز تصورش را هم نمی‌کرده، هرگز آن را به مخیله خود راه نمی‌داده است. جایی که آدم حس می‌کند از خارج از درونش نفس می‌کشد، خارج از انسانیت به خاطر این که برای لحظه‌ای، لرزهٔ ناشناخته‌ای در آدمی پدید می‌آورد که گویی به عناصر دیگر تعلق دارد، عناصری از دنیای نباتات، دنیای حیوانات، حتی دنیای مواد معدنی. این احساسی از خاموشی‌ها، از زنگ‌های فرا زمینی و قلمرو ماوراء، این چیزی بود که کشش مرا به سوی خیالات، رؤیاها، ناشناخته‌ها و راز و رمزها برانگیخت.

در نگاه **دون خوان** به دنیا، هیچ آرامشی نبود، از هیچ یک از آن چیزهایی که متن‌های دیگر یا نویسندگان اسرارآمیز دیگر مثل **ردولف استاینر**[۹] یا **تمپلارها**[۱۰] به آدم می‌بخشند، خبری نبود. به طور خلاصه، داستان‌های **کاستاندا** برخلاف همهٔ متون اسرارآمیز یا اولیهٔ دیگر که می‌کوشند از ابعاد دیگر برای آدم سخن بگویند، نگرشی را پیشنهاد می‌کند که فاقد هر نوع آرامش روانشناختی است. همین نکته بود که **کاستاندا** و **دون خوان** را برای من هولناک و جذاب می‌ساخت. هنوز به نظرم می‌آمد که خودم را در دنیای مهلک و خفه کننده‌ای می‌یابم.

● یکبار به من گفتید که از لحظهٔ ورودتان به لس آنجلس - که کاستاندا در آنجا منتظرتان بود - اتفاقات عجیب و غریبی شروع شد.

○ سر و کلهٔ پدیده‌ها و شگفتی‌ها پیدا شد. وقتی به هتل من آمد، چند زن را با خودش آورد. دیگر هرگز او را ندیدم، اما بعد از آن پیام‌های عجیبی در اتاقم پیدا کردم و گاه اشیاء شروع به حرکت می‌کردند. فکر می‌کنم همان جادوی سیاه بود. آن زنها بدون حضور کاستاندا، با من به تالان[۱۱] آمدند و همان چیزها در آنجا هم اتفاق افتاد.

● شما احساس خطر می‌کردید و کاستاندا ناپدید شد.

○ چند سالی گذشته است - آن موقع سال ۱۹۸۴ بود - و من هنوز نمی‌توانم دریابم که واقعاً چه اتفاقی افتاد. شاید کاستاندا از اینکه مرا به آنجا آورد، متأسف بود و مجموعه‌ای از پدیده‌ها را ترتیب داد تا مرا از ساختنِ فیلم منصرف کند. یا شاید همراهانش نمی‌خواستند من فیلم را بسازم و آن کارها را کردند. به هر حال، کل ماجرا خیلی عجیب بود، برای همین تصمیم گرفتم فیلم را نسازم.

کتاب‌های **کاستاندا** احساس‌هایی را به من بازگرداند که در کودکی‌ام تجربه کرده بودم ... توصیفش دشوار است . . شاید این نوع خاموشیِ معنوی بسیار خشک و سرد و توأم با انزوا، به جنون شبیه باشد. من یکی از تجربه‌های دوران کودکی‌ام را در فیلم **آوای ماه** به تصویر کشیدم، آنجا که بنینی به مادر بزرگش می‌گوید که به درخت سپیدار تبدیل شده است. این اتفاق وقتی افتاد که من بچه بودم و تابستان را پیش مادر بزرگم، مادرِ پدرم یعنی **فرانچسکا** در حومهٔ **گامبتولا**[۱۲] می‌گذراندم.

● نام این محل «گامبتولا» احتمالاً از یک افسانهٔ کودکانه آمده، از یک جور ماجرای پینوکیویی...

○ بله! به آن «جنگل» هم می‌گفتند، چون جنگل بزرگی در حوالی آن بود. من در آنجا تجربه‌هایی داشتم که فقط ۳۰ تا ۴۰ سال بعد، به خاطرم آمد. آن تجربه‌ها در قالبی وهم آمیزتر و جاندارتر بازگشتند، چون در آن وقت داشتم متون فرا روانشناسانه می‌خواندم. به طور خلاصه، اینها تجربه‌هایی از احساس‌های خاص بود. اولین تجربه، بخش مربوط به درخت سپیدار بود.

من قادر بودم صداها را به رنگ ترجمه کنم و این تجربه‌ای بود که بعدها هم برای من روی داد. می‌توانستم صداها را رنگ شناسی کنم. این مهارتی است که می‌تواند باعث تعجب ما شود، ولی برای من طبیعی به نظر می‌رسد، چون فرض می‌کنم که زندگی چیز واحدی است، کلیتی است که ما آموخته‌ایم احساس‌های مختلف آن را تقسیم، طبقه‌بندی و تفکیک کنیم و آنها را به شیوه‌های مختلف به یکدیگر متصل کنیم.

در این بخش ماجرا، من زیر درخت سپیدار در **گامبتولا** نشسته بودم و می‌شنیدم که گاو در اصطبل «ما...ما...» می‌کند. در همین زمان، دیدم چیزی از دیوار اصطبل بیرون می‌آید که رشته رشته و دارای الیاف است، مثل یک زبان بسیار بزرگ، یک حصیر، یک قالیچه، یک قالیچهٔ در حال پرواز که به آرامی در هوا حرکت می‌کرد.

من در حالی نشسته بودم که پشت سرم رو به آخور بود. ولی می‌توانستم همهٔ چیزهای اطراف و حتی پشت سرم را ببینم، تا حد ۳۶۰ درجه. و این موج محو و ناپدید می‌شد، مرا پشت سر می‌گذاشت، مثل باد عظیمی که یاقوت‌های بسیار ریز میکروسکوپی را در حال سوسو زدن زیر نور خورشید، به هوا می‌پراکند. بعد محو شد.

این پدیدهٔ ترجمهٔ صدا به رنگ یا معادل رنگی صدا، سال‌ها با من ماند. می‌توانم بخش‌های دیگری از آنچه را که در بچگی‌ام رخ داده، برایتان بگویم و همچنین دربارهٔ بخشی از آن حرف بزنم که ۲۰ ساله بودم و باید به رم می‌رفتم.

ولی بیایید به عقب برگردیم تا ببینیم زیر درخت سپیدار چه اتفاقی افتاد. در لحظهٔ مشخصی که داشتم بازی می‌کردم، به نظرم آمد که خودم را بالا می‌بینم، در نقطه‌ای بسیار مرتفع. انگار سرِ جایم تاب می‌خوردم و باد ملایمی در گوشم می‌پیچید. بعد حس کردم

توصیفش برایم خیلی مشکل است - که به شکلی محکم و سخت، از زمین روییده‌ام و پسر کوچکی که می‌دیدم - که کسی جز خودم نبود - حالا پاهایش را در زمین فرو برده بود، آن قدر عمیق که حس می‌کردم ریشه دارم. کل بدنم با نوعی خون داغ و غلیظ پوشانده شده بود که بالا و بالا و بالاتر می‌آمد تا به سر می‌رسید، چون صدایی که داشتم در می‌آوردم، («وووو...») صدای خودم در حال بازی بود. این صدا را با عضو متفاوتی شنیدم، شگفت‌انگیز بود...

● مثل وِرد!

○ واقعاً" هم وِرد بود، مثل «او مممم ...» و بعد احساس شعف، سبکبالی، نوعی سبکبالی و قدرت، قدرت در ریشه‌ها و سبکبالی بر فراز شاخه‌هایی که در آسمان تکان می‌خوردند. من به درخت سپیدار تبدیل شده بودم.

● اینها احساس‌ها و شهودهای عظیمی هستند؛ خردِ رؤیابینِ دورهٔ کودکی که آدمی بعدها آن را در قالب رؤیاهایش بازگو می‌کند.

○ بگذارید بگویم این شهودها باید قالبِ افسانه‌های کودکان را به خود بگیرند. افسانه همیشه بیشتر انسانی و همچنین بیشتر وفادار به شهود است؛ نوعی بازشماریِ شهود است.

● مادربزرگ‌تان چطور؟ نظر او دربارهٔ خیالپردازی پسرکوچک چه بود؟

○ مادر بزرگم خودش می‌توانست یکی از شخصیت‌های افسانه‌های کودکان باشد. او یک زن دهاتی‌پیر بود. مهر و عطوفت فراوانی داشت. زنی سالخورده، بلند قامت و لاغر بود که زیردامنی‌های متعدد می‌پوشید.

من هنوز در رؤیاهایی سیر می‌کنم که از آن تابستان‌های همراه با مادربزرگم می‌آید. حتی فیلم جاده اندکی از رؤیاهای پایان تابستان‌ها و اول پاییزهای روستا بر می‌خاست، از آن پیوند تقریباً" روحی با حیوانات، بوها و جاها. من اولین «وِرلیا»[13] را از اصطبل به خاطر سپرده‌ام.

● منظورتان از «وِرلیا» چیست؟ [این واژه به لحاظ ادبی، معنای «بیدار شدن» یا «بیداری» می‌دهد.]

○ مردان دهاتی شب‌ها برای نوشیدن و همچنین خوردنِ نان و پنیر، دور هم جمع می‌شدند. این برای آنها راهی بود تا چند ساعتی را با هم باشند، حتی اگر به ساعت ۱۱ می‌کشید؛ و این برای آنها دیر وقت بود، چون مجبور بودند ساعت ۴ صبح از خواب بیدار شوند. علاوه بر داستان گفتن، آنها می‌خندیدند، لطیفه می‌گفتند. از زن‌ها حرف می‌زدند و می‌خندیدند. با خنده‌هایشان به نوعی خود را بیرون می‌ریختند و از خودشان دفاع می‌کردند، گونه‌ای عصبیت در آنها بود. و من همچنان پسر بچه بودم، خوب نمی‌فهمیدم که چرا وقتی مردها از زنان حرف می‌زدند، با آرنج به پهلوی" هم می‌زدند و می‌خندیدند. انگار به طور تلویحی به چیزی اشاره می‌کردند که به طرز عجیبی کمیک بود و در عین حال، غیر مؤدبانه می‌نمود؛ چیزی که به واسطهٔ آن، از هم دفاع می‌کردند، یکدیگر را محافظت می‌کردند و گویی برای نوعی ائتلاف و اتحاد، نقشه می‌کشیدند.

● شما در یکی از مصاحبه‌هایتان گفتید نسبت به کسی که عقیده یا کیش یا باوری را حتی به روش‌های ابتدایی بازگو کند، همیشه حسادت نهفته‌ای دارید. شما که نمی‌خواهید به هیچ نظام سفت و سخت عقاید و ایدئولوژی پناه ببرید، «مرکز» یا «محور اتکاء»تان چیست؟ سینما؟

○ منظورتان این است که «کِی خودم را در خانه احساس می‌کنم»؟

● بله.

○ شما سئوالی می‌پرسید که پاسخش آسان نیست. فکر می‌کنم نقطهٔ اتکاء من این است که خود را در ناکجا آبادی بیابم که در آن، خودم را می‌شناسم. وقتی این طور می‌گویم، به نظر می‌رسد مثل نوعی آسودگی خیال رومانتیک یا شعر بی‌پرواست.

● نه، نه، من پاسخ شما را خیلی خوب می‌فهمم. من دربارهٔ این ناکجاآباد نوشته‌ام. این تعبیر را خوب می‌شناسم، چون باور دارم که افراد خلاق با آن آشنا هستند. اینها همان کسانی هستند که آرامش ناشی از قطعیت و برداشت‌های متعصبانه و ایدئولوژیک را رد و نفی کرده‌اند.

○ مرکز دیگری که کمتر اسرارآمیز و کمتر جسورانه است، چیزی نیست به جز کارم، آن هم وقتی که مرا کاملاً" ربوده، وقتی که هویت فردی دارم و تحت تسخیرِ کاری که می‌کنم، درآمده‌ام. مثل وقتی که میخی را می‌کوبم، دیواری را سر صحنه علم می‌کنم، کلاه گیسی بر سر خانم بازیگری می‌گذارم، بر گریم نظارت می‌کنم که درست باشد. مثل وقتی که در حال پیش رفتن هستم و در میان گروهی از آدم‌ها فیلم می‌سازم که به خاطر سن و سالم، با احترام و نگرانی و تعجب، به من نگاه می‌کنند.

جسم، شعور یا استعدادم را به چیزی می‌سپارم که مثل نهر جاری است، نهری که مرا به خود می‌خواند، وادارم می‌کند، مجبورم می‌کند که خودم را در قالب چیزها، آدم‌ها، افکار و حالات بسیار، مجسم کنم و نمایش دهم. و اینجا درست در همان لحظه‌ای که عملاً" در آنجا نیستم - و در خیلی جاهای دیگر هستم که جزئیات بسیار مرا به آن کشانده - فکر می‌کنم همین جا نقطهٔ اتکایم است.

من معتقدم که این برایم سعادت است؛ این که آدم حافظه‌اش را از دست بدهد، خودش را، آن بخشی را که «خودش» می‌نامد، فراموش کند؛ بخشی را که واقعاً" مثل یک روبناست. این همان بخشی است که شما آن را فراموش می‌کنید تا در انرژی‌ای سکنی گزینید که بر جسم و سیستم عصبی‌تان حاکم است.

● میان آنچه که غرب ترویج می‌کند، یعنی واداشتنِ مردم به این که به خودشان بها بدهند و هویت‌شان را مستحکم کنند با آنچه که شرق به آن اعتقاد دارد، یعنی تشویق آدم به این که از خودش رها شود، تعارض شدیدی هست. انگار مشکل در رهانیدنِ نفس بدون ویران کردنِ آن است.

○ سخت است که آدم خودش را در شرایطی قرار دهد که گویی برای زندگی نامحدودی به دنیا آمده. به هر صورت، من خودم را به خاطر حرفه‌ام، مشخصاً" خوش اقبال در نظر می‌گیرم. چون یک حرفه نیست، بلکه فقط راه یا مسیری برای مسرت و سبکبالی است. می‌تواند شما را به این سمت سوق دهد که - به شیوه‌ای آزادانه، بدون برنامه‌ریزی و بدون جزم اندیشی - همان شهود و الهامی را داشته باشید که دیگران با از خود گذشتگی بیشتر و به روشی نمایشی‌تر داشته‌اند. این بازی‌ای است که آدم را در تماس با قلمروهای دیگر و شهودهایی از احتمالات متفاوت قرار می‌دهد. شاید این شهودها رنگ باخته‌تر و کمرنگ‌تر از آنهایی باشد که به شکلی نمایشی‌تر رخ داده‌اند و از خود گذشتگیِ بیشتری صرف‌شان شده است.

● گفتید فیلمسازانی مثل برگمان، بونوئل و کوروساوا را دوست دارید. زیاد به

سینما می‌روید؟

○ متأسفانه باید اقرار کنم که خیر، زیاد به سینما نمی‌روم. هیچ وقت زیاد نمی‌رفتم. بچه که بودم، در ریمینی هفته‌ای یک بار می‌گذاشتند به سینما بروم.

مسئلهٔ پول بلیت مطرح نبود. خانوادهٔ ما خرده بورژوا بود. پدرم نمایندهٔ فروش بود. برادرم و من با آلفردو به سینما می‌رفتیم، آدم همه فن حریفی که در انبار پدرم کار می‌کرد.

در ۱۸ سالگی که به رم رفتم، شروع کردم به بیشتر سینما رفتن. خیابان سن جیووانی [۱۴] که من در آن زندگی می‌کردم، دو سالن سینما داشت. ولی من بیشتر از بقیه به سینما می‌رفتم، چون نمایش‌های واریتهٔ عامیانه و بی‌ادبانه، مرا به خود جلب کرده بود. اول فیلم را نمایش می‌دادند و بعد بلافاصله نمایش‌های واریته شروع می‌شد.

آن پوسترهای رنگی مرا مجذوب می‌کرد. عکس‌های فیلم را بیرون می‌گذاشتند و پوسترهای عظیم نمایش واریته را هم می‌زدند؛ بنابر این اگر من در آن موقع فیلم‌هایی را می‌دیدم، آن را مدیون جذابیت این پوسترها بودم.

● چه نوع فیلم‌هایی را؟

○ فیلم‌های آمریکایی. آن موقع فقط فیلم‌های آمریکایی نشان می‌دادند. فیلم‌های ایتالیایی یا دربارهٔ جنگ بود یا دربارهٔ رُمی‌ها، و همیشه هم تبلیغات فاشیستی در آن بود؛ این مال اوایل دههٔ چهل است. آن وقت فیلم‌های ایتالیایی چندان وسوسه انگیز نبود.

برای نسل من که در دههٔ بیست متولد شدم، فیلم‌ها اساساً آمریکایی بودند؛ سینمایی که با قوی‌ترین شیوه‌های تبلیغاتی در تمام طول تاریخ سینما حمایت می‌شود. حتی امروز هم نوع درک و سازگاری‌ای که آمریکایی‌ها از آن لذت می‌برند، وابسته به فیلم‌هایشان است، فیلم‌هایی که همیشه به ما گفته‌اند که کشوری دیگر وجود دارد، با ابعاد دیگری از زندگی، ابعادی که نسبت به موعظه‌های کشیش‌های ایتالیایی در روزهای یکشنبه، بهشت را خیالی‌تر و رؤیاگون‌تر تصویر می‌کرد؛ و در آن دوران در ایتالیا، این موضوع حسرت انگیزتر و تکان دهنده‌تر از امروز بود.

فیلم‌های آمریکایی تأثیرگذارتر و وسوسه انگیزتر بودند. واقعاً بهشتی را بر روی زمین به تصویر می‌کشیدند؛ بهشتی که در کشوری به نام آمریکا قرار داشت. برای نسل ما، این منبع پایان ناپذیری برای ستایش یک کشور، مردم، شخصیت‌های فیلم‌ها بود؛ برای ستایش نوعی بازیگریِ توأم با خونسردی، بدون لفاظی.

حتی لفاظیِ نظامیِ آمریکایی‌ها قابل قبول بود، چون قهرمان‌هایش **گری‌کوپر** و **کلارک‌گیبل** بودند. برو بچه‌های سرزنده‌ای بودند که اندوه گریز ناپذیر سربازان ما، اصلاً در آنها راه نداشت. در فیلم‌های ما در آن دوران، سربازان ما متلاشی می‌شدند، گرسنگی می‌کشیدند، لباس‌های پاره پوره می‌پوشیدند. سرباز ایتالیایی برای آن که مردم را راضی نگه دارد، باید می‌مرد یا به طور جدی زخمی می‌شد! ضمناً همه چیزی به سود سرباز آمریکایی پیش می‌رفت و او ازدواج می‌کرد، احتمالاً هم با زن زیبایی مثل میرنالوی.

به هر حال، من زیاد به سینما نمی‌رفتم. ولی این فیلم‌ها را دوست داشتم. عاشق این بودم که نمایش‌های واریته را از روی لژ ببینم، مثل انبار کالاهای کشتی‌های دزدان دریایی که در اینجا پر از تماشاگرها بود. به عنوان مثال، عصر یکشنبه را در نظر بگیرید. مثل این بود که آدم وارد یک بشکهٔ بزرگ و داغ بشود - بشکه‌ای سرشار از انسانیت شیطنت آمیز - که آیین سحرآمیزی را نابود می‌کرد؛ آیینِ خواب دیدنِ یکدیگر را.

زمستان‌ها در شهرهای کوچک، سالن سینما مثل یک کهکشان کوچک بود، مثل سیاره‌ای که طلسم شده بود، با اشتیاق شدیدی که انگار امروز از یادها رفته است. یا شاید دیگر آن حالت وسوسه‌انگیزی را که در زمان جوانی من داشت، به همراه ندارد. حالا مردم در خانه می‌مانند تا تلویزیون تماشا کنند.

حتی هفت هشت سال پیش، ما سالی ۱۰۰ تا ۱۵۰ فیلم می‌ساختیم. امروز اگر در هر زمان، ده فیلم در دست تولید باشد، به معجزه می‌ماند. شاید این اتفاق بارها بیفتد، ولی همیشه بعضی از این فیلم‌ها با مشارکت یا برای تلویزیون ساخته می‌شود. و تازه این فیلم‌ها تحت قید و بندهای سانسور و جرح و تعدیل ساخته می‌شوند؛ و این برای بازگویی افسانه‌های کودکان، به منزلهٔ عقیم کردن و از بین بردن تأثیر آن است. تقریباً همهٔ استودیوها، الیوس (۱۵)، اینکام (۱۶) و دیگران، بسته شده‌اند. نیمی از چینه چیتا فروخته شده و اسمش را «چینه چیتا۲» گذاشته‌اند که مرکز تجاری است. انگار دارند نیمهٔ دیگرش را هم می‌فروشند. تنها جایی که باقی‌مانده، همان است که من فیلم آخرم را در آن ساختم، استودیوی پونتینا [۱۷] که دنیودو لارنتیس در ۱۹۶۰ آن را تأسیس کرد. ولی شکست مالی آن همچنان ادامه دارد.■

زمان گفتگو: ۱۹۹۴

پانویس‌ها:

1. Blasetti
2. Isa pola
3. tantran

کیش و نوشته‌های تانترایی در دین‌های هند و بودایی

۴. دلیل این اشارهٔ فلینی، آن است که گفتگو کننده (تونی ماراینی) زن است.

5. Ned Brown
6. loghi
7. Taltek
8. Roll
9. Rudolph Steiner
10. Templars
11. Tulun
12. Gambettola
13. Veglia
14. San Giovanni
15. Elios
16. Incom
17. Pontina