

روح فلینی در قرن بیست و یکم پرسه می زند

جوانی / پائولو سورنتینو / ۲۰۱۵

زمان انتشار : مهر ۹۶

چاپ شده در : مجله ۲۴

«ترجیح دادم بروم توی آتش». این جمله / اقرار اصغر فرهادی بود به کار جنون آسا/نبوغ آمیزی که بعد از موفقیت های بین المللی درباره الی... (۱۳۸۷) کرد: تولید فیلمی در آلمان را رها کرد و به سراغ فیلمنامه جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) آمد که در ایران بسازد. این عنوان گفت و گوی مفصل حسین معززی نیا با فرهادی (در شماره اسفند ۸۹ و فروردین ۹۰) مجله ۲۴، می تواند تعبیری پرکاربرد در وصف حال هر فیلمسازی باشد که بعد از شهرت و محبوبیت یک فیلمش، باید در مورد فیلم بعدی اش تصمیم بگیرد: آیا می خواهد در همان مسیر گام بردارد؟ همان تجربه را گسترش دهد؟ یا کاملاً به راه دیگری برود و وسوسه تکرار موفقیت قبلی یا کسب اقبال فراتر را با نقشه از پیش تعیین شده، در سر نپروراند؟ فرهادی با انتخاب فیلمنامه ای که گره نهایی اش بر سر قسم نخوردن زنی ایرانی و مقید به سنت و دین شکل می گیرد، به واقع آن وسوسه را رها کرده بود. چون فیلمش چنان به این نکته ایرانی تکیه داشت که ممکن بود بیننده غربی نتواند به هیچ درکی از گره نهایی فیلم دست یابد. دریافت نشدن فیلم هم در معادلات جشنواره ها و ادبیات انتقادی سینما، به طور طبیعی و بی رحمانه، مترادف است با پذیرش نشدن فیلم. اما فرهادی به اقتضای درامی که داشت، به این دلواپسی دل نداد و با همان «زدن به دل آتش» و ریسک محض، کار خودش را کرد و با موفقیت های رؤیایی جدایی نادر از سیمین آن فرضیه قدیمی را که زمانی عنوان وبلاگ مسعود فراستی هم بود (جمله ای با این مضمون که «برای جهانی شدن، اول باید بومی بود») به تئوری تردیدناپذیری بدل ساخت.

یک: چگونه «جوانی» برخلاف ظاهر روایت اش، از «زیبایی عظیم» هم عجیب تر است؟

مقدمه ای که خواندید، از این منظر می تواند برای رفتن به استقبال فیلم جوانی (۲۰۱۵) پائولو سورنتینو کارآمد باشد که او با ربودن اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان در سن ۴۳ سالگی برای فیلم زیبایی عظیم (۲۰۱۳) که از عرف سنی برندگان جوایزی در این سطح، پایین تر است، درست در موقعیتی قرار داشت که توصیف کردیم. فیلم قبلی اش نه فقط به لحاظ دریافت جوایز متعدد و مهم، بلکه به لحاظ شکل روایت نامتعارفی که اختیار کرده بود و بازی غریب و بسیار جذابی که میان عناصر دیداری و شنیداری و ریتم و حرکات سیال دوربین و بافت تصویر و کمپوزیسیون به راه انداخته بود، نوعی «غایت» شیوه بیانی خود به شمار می رفت. از وقار بصری اش

که به شکوه عمارت های باستانی رم در پسزمینه تصاویرش پهلو می زند تا شیطنت و شوخ و شنگی حاشیه موسیقایی اش تا طول زمانی ماراتن وار ۱۴۲ دقیقه ای پرسه قهرمانش در حوالی عبور از میانسالی به کهولت (تولد ۶۵ سالگی)، از همه جهت همچون نقطه پایانی بر این گونه بیان سینمایی به چشم می آمد. نمی شد تصور کرد از آن عظیم تر و - به معنای دور از تلقی رسمی رایج در ایران- فاخرتر هم در همان سیاق، وجود دارد.

آن قدر ساده لوح یا نابینا نیستم که بگویم جوانی بلندپروازانه تر از زیبایی عظیم است. درست برعکس؛ آن چه در جوانی باعث وجد و غافلگیری ام شده این است که فیلم به ظاهر بسیار روایی تر از فیلم پیشین سورنتینو می نماید اما در ماهیت، اگر نگوییم پیچیده تر، دست کم به همان چند لایه گی است. این خام اندیشی است که پنداریم حتماً فیلم متمایل به داستان گویی با پیوستگی، در غنای مفاهیم از فیلمی که منطقی روایی اش به «کولاژ» سر می زند، جا می ماند. اگر مرور کارنامه برخی فیلمسازان قدیمی تر سینمای مدرن همچون لوئیس بونوئل و برناردو برتولوچی که در مسیر زمان، از فیلم های اولیه خود «روایتگر» تر شدند، نتوانسته آن خام اندیشی را در ذهن ما از بین ببرد، امروز جوانی قدرت و قابلیت اش را دارد که چنین کند.

پرسه فرد بالینجر (مایکل کین) و میک بویل (هاروی کایتل) در حال و هوای پیری، یاد عشق ها و حسرت های گذشته و البته دلمشغولی آفرینش هنری که به ترتیب در موسیقی و سینما داشته اند و وقتی پیری و بازنشستگی شان را می بینیم باز دارند، البته مثل سفر اودیسه وار و فراتر از واقع جناب گامباردلا (تونی سرویلو) نیست. کندی این پیرمردان در راه رفتن، سکون را بیشتر و سیر پرسه را آرام تر کرده. در زمینه روابط جسمانی، آنها دیگر فقط به مشاهده، مکاشفه و گاهی هم بازخوانی خاطرات بسنده می کنند و دیگر خود فاعلیت ندارند. برخوردشان با آن چه در آفرینش هنری از خود به جا گذاشته اند، ساده تر از آن مباحث مربوط به شناخت و درک هنرهای مدرن در زیبایی عظیم به نظر می آید. ولی اصل این است که وقتی خود بحث های پیچیده در باند دیالوگ فیلم طرح نمی شود، جوهره مفهومی /concept به شکلی بطئی و عمیق تر، به بار می نشیند. مثالش را مرور کنیم: دو پیرمرد درباره زنی به نام گیلدا بلک حرف می زنند که شصت و اندی سال پیش، هر دو دلباخته او بوده اند. فرد در لا به لای صحبت، مچ میک را می گیرد و متهم اش می کند که برخلاف ادعای شصت سال پیشش، گویا با

دخترک ارتباط داشته است. جواب میک، در مسیر روایت ظاهراً معمول فیلم، به منزله توجیه اوست تا دوست دیرینه اش را نرنجانند: می گوید تراژدی واقعی این است که یادش نمی آید با گیلدا ارتباط داشته یا نه! اما از همین جا، ذهن فعال در می یابد که هدف این سکانس و آن حرف ها، نه فقط پرداختن به بازی عشق و هجران در گذر عمر آن دو تا سال های کهولت، بلکه تزلزل شدید حافظه و در نتیجه، از قطعیت خارج شدنِ خاطره هاست. حتی در موردی به این مهمی و تا این حد در یاد ماندنی، میک نمی داند چه کرده و بعدتر فرد هم اعتراف می کند که حتی بسیاری از ویژگی های فیزیکی اعضای خانواده اش را به یاد نمی آورد. جادوی جوانی در همین «سادگی بعد از پیچیدگی» است: آن گستردگی جاه طلبانه روایت زیبایی عظیم را در لحظاتی ملموس تر و سیری با پیوندهای مشخص تر، عمیق تر هم می کند؛ اما چشم ظاهر بین ممکن است همچنان تجمل فیلم قبلی را که سر در آسمان اساطیر داشت، سرشارتر ببیند.

دو: موزیک ویدئو یا همنشینی عناصر استتیک تجسمی، موسیقی و معماری؟

کسی را در نظر بگیرید که پائولو سورنتینو را نمی شناسد و کاری از او ندیده (فرضی که می تواند مصداق های بس پرشماری در اطراف ما داشته باشد). ممکن است اولین تجربه این آدم در رویارویی با فیلمی از سورنتینو، هر یک از هفت فیلم بلند او باشد. اما یک نکته وجود دارد که هر انتخاب تصادفی این فرد میان فیلم های او، در مورد آن نکته، نتیجه ای واحد را به دنبال خواهد داشت: این که گمان می کند با کارگردانی با سابقه طولانی و ممتاز ساخت موزیک ویدئو رو به روست. در عواقب عشق (۲۰۰۴) قطع و وصل شدن یا کم و زیاد شدن صدای گذر درشکه حامل تابوت از کنار پنجره کافه در نمای نقطه نظر تیتا دی جیرولامو (تونی سرویلو) درست موقعی که از مسخره بودن اسمش برای ما می گوید، از نگاه این مخاطب فرضی، نشانی آشکار از تأثیر تقطیع کلیپ هاست. وقتی شروع فیلم دوست خانوادگی (۲۰۰۶) را می بیند که چه طور مسابقه والیبال دو تیم دختران با زوایای دوربین و نماهای عمودی کاملاً بی مشابه و بیشتر دیده نشده، به جلوه گری کش آمدن باشکوه دست و پای هر بازیکن برای بهتر ضربه زدن به توپ بدل گشته، این تصور سابقه کلیپ سازی سورنتینو برایش قطعی می شود. وقتی سکانس کنسرت دیوید برن (در نقش خودش) در باید همین جا باشه (۲۰۱۱) و نوع طراحی

محیط و حرف های بعدی شاین (شون پن) با او را به دقت زیر نظر می گیرد، به خود می گوید این طراحی حرکات و نور و صحنه و چهره ها و جامه ها، از کسی برمی آید که صنعت موسیقی روز و وابستگی اش به کلیپ را خوب بشناسد. وقتی آن همه بازی بین ریتم موسیقی و حرکات آدم ها را در سکانس مشهور نگاه راوی/قهرمان/گامباردلا به دوربین و شروع نریشن در **زیبایی عظیم** با کاهش عمدی تمپوی موزیک و اسلوموشن شدن تصویر همراه می شود، برای بیننده فرضی ما تردیدی باقی نمی ماند که هدف از این پرداخت تکنیکی، رسیدن به دستاوردی شبیه یک موزیک ویدئو بوده است؛ و ... وقتی بخش های مربوط به حضور ملکه زیبایی جهان (مادالینا دیانا) در **جوانی** به ضیافت نور و ریتم و رنگ شباهت می یابد، خصلت کلیپ وار فیلم از دید این دوست خیالی مان به اوج می رسد.

اما نه فقط برای آن دوست تازه نشسته در پیشگاه فیلمی از سورنتینو، بلکه برای بسیاری منتقدان مدعی که کارنامه او را مرور هم کرده اند، همین گمان، بزرگ ترین و بدبختانه رایج ترین خطای ممکن در بازشناسی کاری است که او دارد با ابزار سینما می کند. این را فقط از آن منظر نمی گویم که سورنتینو کلیپ ساز نبوده است. بلکه بحث اصلی بر سر این است که ندیدن این میزان نسبت زیبایی شناختی با نقاشی، معماری، کورئوگرافی، موسیقی و حتی موسیقی منتشر در فضای طبیعت، گرافیک و چندین شاخه هنری دیگر در کار او، به اندازه تقلیل کارش در ابعاد ساخت موزیک ویدئو، کوردلی به حساب می آید. آن سکانس **زیبایی عظیم** که دختر مجری یک پرفورمنس با چشمان بسته در پارچه ای سفید، سر خود را به ستون یک پل باستانی می کوبد، همزمان بزرگداشتی از پرفورمنس غریب او و هجو ذوق زدگی و تشویق بیهوده حضار است؛ اما تمام آن نسبت میان عناصر زیبایی شناختی که در سکانس سرخوشانه پایکوبی شروع کلام راوی، کلیپ وار حس می شد، این جا هم جریان دارند؛ بدون آن که از موسیقی و واکنش اندام انسانی نسبت به ضرب آن خبری باشد. همه آن چه در سکانس راه رفتن ملکه زیبایی بر روی لبه باریکی در میانه استخر می بینیم، به شکلی که انگار دارد روی سطح آب راه می رود، از خلال همین عناصر استتیک تجسمی به آن طنز و شیطننت ناب در سکانسی که به پوستر اصلی فیلم بدل شده، می رسد: نگاه مات و مبهوت دو پیرمرد به او که از پله ها پایین می رود. یعنی همه عناصر روایی و مناسبات بدنام به

«سرگرم کننده» نیز با همان ویژگی های تجسمی پیوند دارند و هیچ بخشی همچون کلیپی جدا از مسیر و متن، قرار نمی گیرد.

سه: در ستایش سورنتینو به عنوان «فلینی دوران معاصر» چه گفته اند؟

فدریکو فلینی در دوره دل کندن از واقع نمایی در کارنامه اش (از زندگی شیرین و آغاز دهه ۱۹۶۰ به بعد) با اختیاراتی که برای فیلمساز نامتعارف و دور از قرارهای بازار، عجیب است، رؤیاهای شخصی و ذهنمشغولی های عجیب و غریب خود را به تصویر می کشید. هر تصویری از جاذبه و راز و رمز کارش هم وجود داشت، کسی باور نمی کرد سال ها بعد، همین بیان ظاهراً شخصی و مخصوص به خود فیلمساز، به این همه تأثیر گسترده در جهان سینما بیانجامد و از امیر کاستاریکا تا گاهی برادران کوئن، از وودی آلن تا گاهی تیم برتون، از هر فیلم مربوط به بحران خلاقیت هنرمند تا فیلمی چون **سینکداکی**، **نیویورک** (چارلی کافمن، ۲۰۰۸) که مانند هشت و نیم (۱۹۶۳) درباره شکل گیری خودش است، از داریوش مهرجویی در **دختردایی گم شده** (۱۳۷۷) و پژواک هایی از هشت و نیم در **هامون** (۱۳۶۸) تا گاهی بهرام بیضایی در آن همه دکوپاژ متکی به نمای متحرکی که پرسوناژ دارد به دوربین نگاه می کند، انبوهی فیلم و لحظه و رویکرد فلینی وار، سینما را از خود بیاکند. جالب این جاست که نوع ترکیب دغدغه های پیچیده هستی شناختی و روانشناختی با شیطنت و طنز فلینی، همواره به این منجر شده که تلاش برای همانندی با دنیا و رؤیاهای فدریکو فلینی، رقابت برانگیز شود. درست مثل مارادونایی که در فیلم **جوانی** تصویر افسانه ای و در عین حال واقع بینانه یکه ای از او می بینیم و در هر دوره و هر دهه، یک بازیکن چپ پای آرژانتینی را «مارادونای جدید» نامیدند (از پابلو آیمار و آریل اورتگا تا ریکلمه و خاویر ساویولا و البته و طبعاً لایونل مسی)، برای تعبیر «فلینی جدید» هم بارها مصادیق مختلف یافته اند. اگر در جمع بچه های امروزی که فیلم های روز را بین ده تا صد برابر گذشته های درخشان سینما می شناسند، از عبارت «هشت و نیم سینمای موزیکال» استفاده کنید، بی شک گمان می کنند مقصودتان **نه** (راب مارشال، ۲۰۰۹) است. در حالی که این لقب به شایستگی برای ستایش **All That Jazz** (باب فاس، ۱۹۷۹) ثبت شده است. یک تا دو دهه پیش، همه با اطمینان از این که جوزپه تورناتوره دارد همان نوستالژی و همان بازیگوشی های آدم های

فلینی را دنبال می کند، حرف می زدیم. اما امروز نمی توان به دستاوردهای سورنتینو در امتداد کارهای فلینی با ابزار سینما و رنگ و اغزاتیسیم و معماری و نقاشی و رؤیاپردازی و افسون و هراس های کاتولیکی و حتی سوررئالیسم، امید نبست. جالب این است که حتی در تقارن های شاید تصادفی هم سورنتینو گاه مسیرهایی را باز می پیماید که رد پای فلینی بر آنها مانده: این که بعد از ساختار غیرتداومی تر و کولاژوارتر **زیبایی عظیم**، باز اندکی روایتگرتر می شود و **جوانی** را می سازد. همان گونه که فلینی بعد از تجربه افراطی تر رم (۱۹۷۲) باز روایتگرتر شد و **آمارکورد** (۱۹۷۲) را ساخت؛ و البته سورنتینو هم مثل او همچنان در روایتگری عنان گسیخته و سرشار از شیطنت عمل می کند.

اما میان اغلب نوشته های متمرکز بر این نکته، همانندی ها در همان مقیاسی برقرار می شود که درباره تورناتوره هم گفته می شد. مثلاً برایان ولک می نویسد: «**زیبایی عظیم** به نوعی فلینی را به دنیای امروز می آورد». این تعبیر ناکاملی است. دقیق ترش می شود این که اگر فدریکو فلینی متولد ۱۹۲۰ نبود، اگر دوران رشد ذهنی اش در دهه ۱۹۸۰ و انفجار بی قاعده اغلب هنرها و از هم گسیختگی/به هم آمیختگی معیارهای هنر متعالی و امر مبتذل طی می شد که در مورد سورنتینو طی شده، درست همین گونه فیلم می ساخت و درباره همین مسائل فیلم می ساخت. به بیان دیگر، پائولو سورنتینو صرفاً تا بُنِ استخوان وامدار فلینی نیست. بلکه فلینی دوباره به دنیاآمده ای در دوران و دنیای ماست.