

ویسکونتی و توماس مان* . یوسف اسحاق پور ترجمه خجسته کیهان

«مرگ درونیز»

دو خلق و خوی هماهنگ در جستجوی بورژوازی ویسکونتی به «ادبی» بودن شهرت داشت. می گفتند در فراسوی کهن گونه های (آرکه تیپ) آثار پر فروش، کتابهای مشهور ادبی را جستجو می کند و به جای داستان مصور و ترانه، به نقاشی و اپرامی پردازد. ویسکونتی جوای فرم بیانی پیچیده ای بود که آثار او را به فشردگی رمان نزدیک و از سادگی طرح هایی که قرار بود سینما را در آن جای دهند، دور می ساخت. بطوریکه میان رمان نویسان کلاسیک و نمایشنامه نویسانی که شهرت جهانی دارند، از شکسپیر گرفته تا بالزاک و پروست، ردپاهایی را در آثار سینمایی او می توان یافت. فیلم «رکو و برادران» همانقدر به داستایوفسکی وابسته است که به «شبهای سفید» او. همچنین توماس مان پیش از ساختن مرگ درونیز، در آثار ویسکونتی حضور داشت و در پرداخت برخی از صحنه ها یا پرسوناژها به چشم می خورد. از این گذشته او مدت ها در فکر تبدیل رمانهای یوسف و برادرانش یا کوه جادو به آثار سینمایی بود.

با این حال باید در مورد ایده تبدیل اثر ادبی به فیلم سینمایی توضیح بیشتری بدهیم. از دیدگاه ویسکونتی این تبدیل با آفرینش دوباره اثر



نادرپور در فیلم مرگ در ونیز.

تردیدى نیست که ویسکونتى به تاریخ ایتالیا از چشم انداز یک اشراف زاده پیشرومی نگردد. تضاد میان این واژه‌ها به قدر کافی غنا و نیز محدودیت‌های فیلم‌های او را می‌نمایاند.

ادبی بر پایه‌هایی نوین همراه بود. اگر وادارش می‌کردند از متنی بی‌چون و چرا پیروی کند، فاجعه‌ای از کار درمی‌آمد. در واقع هر لحظه از هر یک از فیلم‌های ویسکونتى، مانند نوشته‌های توماس مان، پی‌آمد عوامل جداگانه‌ای است؛ ساختار پرسوناژى همچون گوستاو فون آشنباخ در فیلم مرگ در ونیز حاصل جمع آمدن چند شخصیت است: توماس مان، مالر، گوته پیر، افلاطون و غیره. ویسکونتى ارتباط این پرسوناژ را با مالر آشکار می‌کند، ولی ارتباط او با خود توماس مان نیز مشهود است، برای مثال هنگامیکه آشنباخ فرار را برمی‌گزیند. از سوی دیگر چند صحنه خانوادگی از زندگی مالر را نیز در فیلم جای داده و صحنه تکمیلی روسپی خانه را از دکتر فاوست، اثر گوته وام گرفته است.

در مورد ویسکونتى ایجاد چنین ارتباطی با تمامی سنت فرهنگی، یک فرآیند نیست، بلکه کاری همیشگی و یکی از عناصر اصلی جهان بینی اوست. اهمیت او در این نیست که در این راه نخستین کارگردان بوده، از این طریق علی‌رغم خواسته خود به جنبش نئورئالیسم کمک کرده و در سال ۱۹۴۲ با ساختن فیلم **سواس** چهره پنهان فاشیسم را عیان کرده است، بلکه در این واقعیت نهفته است که ویسکونتى موفق شد هر شرح حال فردی را به چشم اندازی وسیع‌تر، به تاریخ ایتالیا در زمان حال، امکانات آن و تضادهای گذشته‌اش پیوند زند. نگرانی درباره ایتالیا حتی در سه گانه آلمانی‌اش: **نفرین شدگان**، **مرگ در ونیز** و **لودویک** نیز به چشم می‌خورد. همانطور که می‌دانیم آلمان با مشکلاتی مشابه ایتالیا درگیر بوده است. مشکلات ایجاد وحدتی دیر هنگام و همچنان ناقص، فقدان یک بورژوازی قدرتمند که بتواند خود انقلابی بورژوازی را آغاز کند و به انجام رساند، و بعداً فاشیسم. این مسائل که در آلمان با شدت بیشتری همراه بود، چنانکه لوکاج بسیار زودتر دریافت بود، به شکل جستجوی بورژوازی در آثار توماس مان نیز نمایان شد. تردیدی نیست که ویسکونتى به تاریخ ایتالیا از چشم انداز یک اشراف زاده پیشرو می‌نگردد. تضاد میان این واژه‌ها به قدر کافی غنا و نیز محدودیت‌های فیلم‌های او را می‌نمایاند.



توماس مان با خواهر و برادر و پدرش.

این درست است که او می‌خواست به مدد اراده این دو قطب متضاد را با یکدیگر آشتی دهد؛ در حالیکه کاملاً با بورژوازی مخالف بود، از اشراف آرمان ساخته و همواره با روایای گونه‌ای توافق میان سنت انسان دوستی اشراف و عناصر انقلابی درگیر بود. با این حال ویسکونتی در رویارویی با ناتوانی این فرهنگ، و فقدان احساس مسئولیت نمایندگان آن در مواجهه با جهان بورژوازی، و نیز عدم درک آنها از امکانات متفاوتی که می‌تواند به وجود آید، بر آن شد تا مرزهای آن را بنمایاند، مانند مرزهایی که میان بورژوازی و هنرمندان وجود دارد؛ هنرمندان که وارثان اشرافند و مرزهایی که رفته رفته نابود می‌شود.

اصرار بر شخصیت اساساً بورژوازی «قهرمان» توماس مان در مرگ دروینز و سرچشمه تغییراتی که ویسکونتی در رمان داده است نیز از همانجا ناشی می‌شود. نخستین نکته‌ای که موجب شگفتی است جایگاهی است که کارگردان برای شرح زندگی در هتل روبه دریا در نظر گرفته، به طوری که شهر و نیز را نادیده می‌گیرد. در رمان توماس مان گوستاو فون آشنباخ، نویسنده‌ای در اوج موفقیت است. او به خلاء و بیهودگی زندگی و ژانر کلاسیک مورد علاقه‌اش پی می‌برد و به و نیز می‌آید. شهری که جاذبه‌اش به اندازه زیبایی تادزیوی جوان بر او تأثیر می‌گذارد. شهر و نیز نماد رقص لذت جویانه بازیهای ذهن است که با فرمالیسم خشک زندگی و آثار هنرمند بورژوا در تضاد می‌باشد. در فیلم ویسکونتی نه و نیز جاودان، بلکه برهه‌ای خاص از تاریخ بورژوازی است که بحران گوستاو آشنباخ را می‌سازد. صحنه‌های زندگی خانوادگی، گفتار دربارهٔ پاک‌ی هنر، نمونه بودن و شرافت هنرمند، و همچنین زندگی بورژوازی بزرگ بین‌المللی در هتل نیز از همین دیدگاه ناشی می‌شود و ویسکونتی برای شرح صحنه‌های مزبور بیشتر از پروست الهام گرفته تا از توماس مان.

از این موقیعت هنرمند بورژواست که در فیلم ویسکونتی روابط پیچیده آن دوران با هنر و زندگی شکل می‌گیرد و در اشتیاق آشنباخ نسبت به تادزیو نمودار می‌گردد. یکی از دو مقاله لوکاج جوان که الهام بخش توماس مان برای نوشتن رمان مرگ دروینز بود، «اشتیاق و فرم» و مقاله دیگر «روحیه بورژوا و هنر برای هنر» نامیده می‌شد. در اینجا در حالی که برای یک بورژوازی واقعی، تعلق به این طبقه واجد اولویت اخلاق نیز بود، به گفته لوکاج، برعکس، برای هنرمند بورژوا گردن نهادن به قواعد، کاری است شاق و حرفه او تبدیل به صورتکی می‌شود که در پی آن «رنج شدید و سترون یک زندگی هدر رفته و نابود شده پنهان است». از این رو ویسکونتی نشان می‌دهد که چگونه انعطاف ناپذیری هنرمند که اخلاق بورژوازی را

تنها از این رو مراعات می کند تا با زندگی صرفاً مصرفی و بدسلیفگی و سستی مقابله کند، سرانجام نابود می شود. و این که چگونه همین زندگی تبدیل به فضایی می شود که در آن اشتیاق شهوانی - عرفانی آشنباخ نسبت به تادزیو شکل می گیرد. اشتیاقی که بانیشخند همراه است، زیرا در چنین جهانی نمی توان تولد عرفان را باور داشت. از این رو دیدگاه آشنباخ نسبت به خودش، مدام بانگاهی که به تادزیو دارد درهم می آمیزد و از آنجا فیلمی موفق درباره نگاه و چشم انداز ساخته می شود. ♦♦♦





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی