

۱
«Blow-Up» اثر Michelangelo Antonioni - خوب البته - فیلم خوبی است. اما ...
به این سادگی حیف که به ااماها نمیتوان رسید. برگردم به آغاز.
«Blow-Up»: محصول انگلستان (۱۹۶۶) - سدویازده دقیقه.

میکلانجلو آنتونیونی: نویسنده داستان (مسلح از داستان کوتاهی نوشته
Julio Cortazar) و نویسنده داستان فیلم (به اتفاق Tonino Guerra - با کمک
Edward Bond برای متن انگلیسی گفتگوها) و کارگردان.

حالا با جواب به سوال چرا «Blow-Up» فیلم خوبی است باید بتوان به ااماها رسید.
سوال اول اما این نیست. و اگر قرار است به آغاز برگردم باید برگردم به این سوال که
فیلم قصد بیان چه چیز را دارد: سوال اول و نقطه آغاز. و نیاز به این تفسیر نه به دلیل
پیچیدگی فیلم است (چرا که - در چشم من حداقل - «Blow-Up» فیلم مشکلی نیست)
بلکه به خاطر روشن کردن این نکته است که صاحب این قضاوتها و ااماها - به هر چند که
بیارزند - در مرحله اول فیلم را اساسن چگونه ببینند. به خاطر پرهیز از حرفهای کلی
مرسوم که انکار نقیض جز پنهان کردن تردید و بیخبری (و در نتیجه هراس از اشتباه های
احتمالی) منتقد ندارد. و برغم اعتقاد من بر عبث بودن کوشش هر تفسیر نویسی که به
ساده کردن بیحد اثر هنری و به بازگفتن دو باره ی «معنا» ی آن در قالب مقاله یی
میانجامد ...

۲
فیلم - در خلاصه ترین شکلش - درباره ی عکاس جوانی است که تصادف و پنهانی ازن و مردی
در لحظه های منازل یک رشته عکس میگیرد و وقتی در نتیجه ی تلاش بیحد زن برای به چنگ
آوردن عکسها در آنها دقیق میشود در می یابد که در حقیقت از جریان یک قتل عکس برداشته
است اما پیش ازینکه بتواند شاهد دیگری بیابد عکسها به سرقت میسرود و حسد مقتول
نابدید میشود.

در همین سطح ساده ی اولیه قدمی اگر فراتر از محدودی داستان بگذاریم میرسیم به

برخورد دو دنیای مخالف که به نفعی یکی از آنها منتهی میشود. الف) دنیایی که منطبق
مرسوم بر آن حکم فرمات: دنیای واقعی: «واقعیت». ب) دنیایی که باید دقیق در نقطه‌ی
مخالف این دنیا قرارش داد: دنیای غیر واقعی: «شد واقعیت». (و این البته به شرطی
ست که - درین سطح حد اقل - به معانی ساده‌ی کلمه‌ها بسنده کنیم.) برگردم
به فیلم.

فیلم با دو عامل اصلی می‌آغازد. الف) دانشجوهایی که سرانجام به جمع‌آوری
اعانه می‌پردازند و گرچه در اصل به دنیای واقعی تماشاچی (ی به‌خصوص انگلیسی) تعلق
دارند نحوه‌ی تلقی کارگردان از آنان - نمایان در ظاهرشان - آنان را بدل می‌گرداند به
نمایاننده‌های دنیای غیر واقعی: شد واقعیت. ب) «Doshouse» و آدم‌هایی که شب‌ها
در آن گذرانده‌اند که وسیله‌ی کارگردان تمدن بدل می‌گردند به نمایاننده‌های دنیای واقعی:
واقعیت. صحنه‌ی آغازی فیلم نه تنها به این ترتیب دو دنیای مخالف را معرفی می‌کند بلکه
وسیله‌ی نحوه‌ی تدوین این دو دنیا را به روشنی و دقیق‌تر در روی یکدیگر قرار میدهد:
بصورت دو طرف یک تضاد: بصورت دو عامل اصلی سازنده‌ی دنیای ما: بصورت دو نیروی
مساوی اما مختلف‌الجهت: وحتا بصورت دو طرف یک سکه... (ظرافت اتونونی را در نمایش
مادی بودن ریشه‌ی مشترک این دو دنیا - قعر - از چشم نیاندازیم.)

تقریباً بلافاصله با عامل سوم رو برویم: قهرمان فیلم (David Hemmings در
نقش عکاس جوان) - که هرچند به دنیای واقعی تعلق دارد (ابتدا در میان کسانی می‌بینیمش
که شب‌ها در «doshouse» گذرانده‌اند) تنها یک ناظر است (شب‌ها فقط به‌عکس
بردار می‌گیرد «doshouse» گذرانده). و از آنجا که تنها یک ناظر است و از آنجا که
آگاهانه خارج از میدان نیروی عامل واقعیت قرار دارد (تا به حدی که دستور سوزاندن لباس
هایی را که درین مدت بتن داشته است می‌دهد) بالطبع همین حالت ناظر بودن را نسبت به
عامل شد واقعیت هم دارد.

خلاصه‌کنم: شد واقعیت در مقابل واقعیت و یک ناظر حاضر. این صف‌آرایی اما متعلق
به صحنه‌ی اول فیلم است و در صحنه‌ی آخر قهرمان فیلم دیگر فقط یک ناظر نیست و پیروزی
شد واقعیت محقق است (تا بدان حد که قهرمان فیلم را در خود فرو می‌کشد و نابود میکند).
درین بین این دو صحنه چه حادثه‌یی رخ داده است؟

مقدمه و موخره به کنار فیلم همچنان حالتی قرینه‌یی را دقیقاً حفظ میکند - و این را
در صحنه‌ی دوم و در صحنه‌ی ماقبل آخر که طرف دیگر سکه‌ی صحنه‌ی دوم است به روشنی
می‌توان دید. در آغاز فیلم - و پس از معرفی سه عامل اصلی - به همراه قهرمان راه می‌افتیم
و بدون دنیای او می‌آییم: دنیای جدای یک ناظر... درینجا اما باید درباره‌ی این دنیا
(که نباید با دنیای تمثیلی شد واقعیت اشتباه شود) توضیح بیشتری داد.

دنیای تصنعی قهرمان فیلم. ودقت اتونونی چشمگیر است: اولین در تشریح این‌که
دنیای تصنعی قهرمان فیلم تنها یک دنیای خصوصی و درونی‌ست و گرنه قهرمان فیلم در اصل
ساکن دنیای واقعی می‌باشد (می‌بینیم که از یک طرف از آنجا که قهرمان فیلم عکاس
موققی‌ست مایه‌ی اصلی دنیای برون - قعر - دیگر درینجا به چشم نمی‌آید:
از طرف دیگر می‌بینیم که رابطه‌ی دنیای عکاس جوان و دنیای واقعی - به خاطر چاپ

گناش و مامله‌ی مفارمی عتیقه فروش - قطع نمیشود : و خواهیم دید که با تعقیب کردن رابطه‌اش با دنیای واقعی است که عکاس جوان - هرچند ناآگاهانه - با واقعیت رو در رو میگردد :
ثانین در انتخاب زیرکانه‌ی mannequin ها برای نمایش این دنیای تصنی و این پرهیز عامدانه‌ی قهرمان فیلم و دیگری که درین دنیا هستند از دنیای واقعی و از واقعیت : ثالثن در نمایشگر ساختن اینکه تا چه اندازه درین دنیای تصنی عاملهای پراکنده‌ی ضد واقعیت وجود دارد و خیر از آخر فیلم میدهد (آیا مثلن یکی از mannequin ها دقیقن آرایش شبیه به آرایش دانشجوهای نمایاننده‌ی ضد واقعیت ندارد ؟) : رابعن در پیوند دادن این دنیای خصوصی با دنیای جوان‌ها چراکه درین روزها پرهیز عامدانه‌ی جوانها از واقعیت چنان امری بدیهی‌ست که انتونیونی بدون هیچ توضیحی میتواند از آن بهره‌برداری کند (۱) .
همه‌ی اینها را در صحنه‌های دوم و سوم داریم . در صحنه‌ی ماقبل آخر (صحنه میهمانی) از نو به این دنیای تصنی باز میگردیم . (اگر برای نمایش این عامل تصنع انتونیونی در آغاز فیلم از mannequin ها کمک میگیرد در صحنه‌ی میهمانی از مواد مخدوری که مصرف میشود استفاده میکند .) چیزی که هست این است که در آغاز قهرمان فیلم حکمفرمای مطلق این دنیا است در حالیکه در آخر از بیگانگی خود با این دنیا آگاه است و حتا چند قدمی بیشتر با نابودی صحنه‌ی آخر فاصله ندارد . در بین این دو صحنه چه حادثه‌ی رخ داده است ؟

حالت قرینه‌ی حتا فراتر میرود . در آغاز برای نمایش ناظر بودن قهرمان فیلم فقط به توضیحهایی که آمد قناعت نمیشود . ایثرا حتا در زندگی خصوصی‌اش نیز میتوان دید : مثلن در مثلث احساسی‌ی که با Sarah Miles و نقاش پدید می‌آورد . (و گذشته از « تمثیل ناظر بودن به هنگام عشق ورزی » که در صحنه‌ی عکسبرداری از Verushka - اولین mannequin - دیده میشود . حالت قرینه را از چشم نیا ندازیم : در اینجا عکاس فاتح مطلق میباشد در حالیکه در صحنه‌ی میهمانی mannequin از زیر سلطه‌ی او گریخته است .) میبینیم که قهرمان فیلم حتا در رابطه‌اش با نقاش و سارا یک ناظر است و گرچه وقتی از نو نزدشان می‌آید همان یک ناظر باقی می‌ماند اینبار سارا و نقاش در حال عشق ورزیدن و جایی برای او نیست - ناظر رانده میشود . همچنان در بین این دو صحنه - همه‌ی این صحنه‌های آغازی و صحنه‌های انجامی - چه حادثه‌ی رخ داده است ؟ و میرسم به مرکز فیلم . ابتدا مرحله‌ی خروج از دنیای تصنی و برخوردی - هرچند ناآگاهانه - با واقعیت است (عکسبرداری از زن و مرد) . بعد مرحله‌ی کشف واقعیت است (چاپ عکسها) . و ازینجاست که ناظر به درون واقعیت قدم میگذازد و میاندیشد دیگر یک ناظر نیست و یانجات

۱) سادگی بسیار میخواهد که نینیم انتونیونی قصد بیان حرف خودش را دارد و (گرچه فیلم تمثیل دقیقی از فضای نوی این سال‌هاست) بالطبع قصد مثلن تشریح موقعیت نسل جوان یا قصد به نمایش در آوردن « swinging London » مجله‌ی « Time » را ندارد (و به این ترتیب ایراد منتقدهایی چون David Wilson - « Monthly Film Bulletin » June ۱۹۶۷ - بر برداشت انتونیونی از فضای معاصر لندن احتمالان از برداشت غلط این منتقدها از فیلم سرچشمه میگیرد) .

جان کسی که قصد قتلش را داشته‌اند در شکل بخشیدن به این واقعیت سهم داشته است. عکاس بنا برین حالا واقعن و قهرمان، فیلم است و قاتح است و میتواند به دنیای خصوصی خود بازگردد و حتا به جشن مانندی برسد. (ظرافت انتونیونی را در نمایش اینکه جشن عکاس با دو دختر جوان در باطن پوچ و عبث است از چشم نیاندازیم. ۲ - ۱) اینجا دقیقن مرکز فیلم است اما فاجعه نیز دقیقن از همین نقطه‌ی مرکزی آغاز میگردد: عکاس جوان موفق به نجات جان یک انسان نشده است و کوشش او بیحاصل بوده است و حال است که در می‌یابد اساسی‌ترین خصوصیت او ناتوانی‌اش است که در وقت رو در رو شدن با سخت‌ترین واقعیات (مرگ به شکل قتل) روشن میگردد.

بقیه‌ی فیلم با الطبع طرف دیگر سکه‌ی صحنه‌های اولیه و مسیر سقوط قهرمان فیلم است. به این قانع میشود که حداقل این دانشی را که از واقعیت پیدا کرده با اطرافیان خود در میان بگذارد اما آنان چنان در بیخبری‌ی صحنه‌ی میهمانی هستند که این ممکن نیست. میکوشد از نوبه شخصیت ناظر بودن بازگردد اما از یک طرف سخت در گیر ماجراست و از طرف دیگر واقعیت و واقعیت لحظه‌است و لحظه‌ی آگاهی به آخر رسیده است. و به این ترتیب وقتی از نوبه‌ی واقعیت رو در رو میگردد (برمیخورد به دانشجوهای آغاز فیلم) ابتدا ضد واقعیت را میپذیرد (تماشاچی‌ی پذیرنده‌ی بازی میگرد) و سپس به ضد واقعیت میبویند (توپ را پرتاب میکنند) - آنگاه ضد واقعیت جای واقعیت را می‌گیرد (صدای توپ را می‌شنود) و قهرمان فیلم سرانجام به هیچی مطلق میرسد (محو میشود). بدینگونه است که فیلم اینچنین تلخ است.

از نو خلاصه‌کنم: فیلم بنا برین درباره‌ی ناظری است که وقتی میکوشد بدل گردد به عاملی فعال از ناتوانی‌ی مطلق خود باخبر میشود و - ناگزیر - اساسن به نفی خود میرسد... (و البته حالا دیگر جزو رسم روز است که انتونیونی رادرتنهایی آدهاش و در ناتوانی آدهاش برای برقرار کردن رابطه با دیگران و بالاخره در کوششش برای بیان ناتوانی‌ی بشر خلاصه‌کنیم.)

اینهمه اما همچنان تا وقتی است که هنوز از سطح بیان عملهای سازنده‌ی فیلم چندان فراتر نرفته ایم. و حال آنکه - امید دارم - این نکته‌های ابتدایی روشن شده است باید بتوانیم به حرف اصلی انتونیونی برسیم.

موقعیت یک هنرمند دردنیای امروزی دیرزمانی است که ذهن انتونیونی را به خود مشغول داشته است. در «L'Avventura» مثلن این فکر بدون تردید مایه‌ی اصلی اما نهفته‌ی شخصیت Sandro است. و در ظاهر حتا در اشاره‌ی ساندرو به اینکه این روزها دیگر کسی علاقه‌ی به چیزها (آثار هنری) ی زیبا ندارد به چشم می‌آید (۳). این مایه در «La Notte» روشنتری بیشتری می‌یابد. اینجا صحنه‌ی داریم که Giovanni می‌کوشد برای Gherardini

۲) همچنان سادگی بسیار میخواهد که این صحنه - یا صحنه‌ی Vanessa Redgrave و عکاس - را «erotic» بدانیم و نمیشیم که انتونیونی در جهت عکس این مایه قدم برمیدارد. و این در انتونیونی بیسابقه نیست، درین زمینه بدیهه پردازی‌ی صحنه‌ی آخرین عشق و رزی‌ی «L'Éclisse» را به یاد بیاوریم - که در حقیقت نوعی گسستن است نه پیوستن و به این میا انجامد که زن و مرد دست به مسخره کردن صحنه‌های قبلی‌ی عشق و رزی‌ی خود میزنند.

۳) با استفاده از متن گفتگوها - ازین کتاب

«Screenplays of Michelangelo Antonioni» (Souvenir Press)

بارهی موقعیت نویسنده در دنیای امروز حرف بزند : شك دارد مبادا نویسندگی بدل به چیزی عتیقه شده باشد و به دور بودن خودش از زندگی واقف است (مایه‌یی که در بر خوردش با Resy روشنتر می‌شود) و کم و بیش از وجود دودنیای مخالف با خبر است و مطلقاً نمیتواند طرز تلقی بسیار romantio کارخانه‌دار را بپذیرد و دست‌آخر در حسرت کارخانه‌دار هاست که میتوانند داستانهایشان را با مردم واقعی و منازل واقعی و شهرهای واقعی بسازند (۳).
 و « Blow-Up » بسط این گفتار است (۴) .

نگاهی اول بیاندازیم به صحنه‌ی نقاش : و این صحنه - در این سطح - کلیدی است . نقاش در بارهی نحوه‌ی خلق آثارش توضیح می‌دهد که چگونه خلق يك اثر مطلقاً ناآگاهانه است و چگونه پس از خلق اثر است که میتواند به کشف واقعیات نهفته در آن بپردازد و به این ترتیب است که میتواند دستاویزی برای خود بیابد (حتا توضیح میدهد که یافتن این واقعیات شبیه به یافتن سر نخهاییست در يك داستان کارآگاهی) .

به این ترتیب قهرمان فیلم تنها يك « ناظر - عکاس » نیست بلکه يك « ناظر - عکاس - هنرمند » است و آنچه که در فیلم می‌بینیم دقیقاً بسط تمثیلی گفته‌ی نقاش میباشد - و چیزی بیشتر : موقعیت هنرمند در جامعه‌ی امروزی . می‌بینیم که هنرمند - در چشم اتونونی - اولن فقط يك ناظر است و ثابن همه‌ی کوششهای او در جهت پیوستن به واقعیت و در جهت تغییر آنچه که می‌بیند نارواست عیب است و تالان اکثرن حتا موفق به تبیین واقعیاتی که به عنوان يك « ناظر - هنرمند » دیده و ضبط کرده و حالا باید به دیگران منتقل کند نمیشود (توضیح دقیق اتونونی را که وسیله‌ی رابطه‌ی عکاس جوان با ناشرش نمایشگر می‌گردد از چشم نیاندازیم) و رایمن و بالآخره - در تعقیب شك ساندرو و جیووانی - مطلقاً جایی در دنیای امروزی ندارد . و بدینگونه است که تلخی‌ی پایان فیلم پرهیز ناپذیر میباشد (۵) .

همه‌ی اینها را میتوان در « Blow-Up » یافت وجه بسیار حرفهای دیگر (مثلن با ادامه‌ی این راه و تحقیق در ماهیت هنرمند میتوان رسید به يك پیامبر که از واقعیت خبر می‌آورد و به جستجویی برای کشف واقعیت مطلق - خدا ؟ - و ...) . و فیلم البته بهشت دوستداران اشارت و نمادهاست : مثل ملخی که - در چشم من حداقل - نماد دقیقست برای

(۴) درین زمینه - مساله‌ی هنردر آثار اتونونی - در زمینی حالت قرینه‌ی بی ساختمان فیلم نکاسی بیاندازید به مقاله‌ی Mrsha Kinder (« Sight and Sound ») تابستان ۱۹۶۷) - هر چند نویسنده احتمالاً از آنجا که فقط به کشفهایی که در فیلم کرده‌بسته میکند به غلو میرسد و از منطقی نقد دور میافتد .

(۵) و میرسیم به دنیای برون و درون « Otto e Mezzo » - که البته سروکار داشتن Fellini و اتونونی با مایه‌یی واحد تازگی ندارد (نسخه‌ی فلینی وارتمایش دنیای طبقه‌ی مسرفه وسیله‌ی يك مجلس میهمانی « L'Avventura » و حتا « La Notte » را در « La Dolce Vita » دیده‌یم) . آنچه اما درینجا سخت جالب است این است که هر دو کارگردان به نفی دنیای واقعی میرسند ، هر چند این نفی در فلینی خوشبینانه به پیروزیی هنرمند و آغاز خلق اثر هنریاش منتهی میشود در حالیکه در اتونونی آسان به نفی هنرمند می‌انجامد .

دنیای تصنعی قهرمان فیلم (میبینیم که متعلق به دنیای واقعی است اما در دنیای تصنعی قهرمان فیلم دیگر گون شده است و از آن فقط به عنوان چیزی زینتی استفاده میشود) و گرچه در آغاز قهرمان فیلم را مجذوب خود میکند پس از اینکه قهرمان فیلم از ناتوانی خیش باخبر شده دیگر کشش خود را از دست داده است و در صحنه بعد - همچنان در چشم من - در نماد دیگری (دسته گیفتار - که دقیقن موقعیت نماد ملخ را تکرار میکند) ادغام میشود و وسیلهی قهرمان فیلم که حالا دیگر بکلی از دنیای تصنعی خارج شده است به دور انداخته میشود . . .

اگر « Blow-Up » اما فیلم خوبی است به دلیل بیان این حرفها که آمد نیست بلکه به دلیل فیلمسازی اتونوینیست - و حالا که سرانجام از شرتفسیر نویسی خلاص شدهام باید بتوان رسید به سوال دوم و این که « Blow-Up » چرا فیلم خوبی است (یا آیا اصلن فیلم خوبی هست ؟) .

۳

فیلمسازی اتونوینیست در « Blow-Up » دقیق و حساس و بسیار فشرده است . مثلن صحنه‌ی در رسیدن عکاس جوان را به هنگام عشق ورزیی سارا و نقاش بیاد بیاوریم - که با استفاده از خاطره‌ی صحنه‌ی قبلی این منزل در یاد تماشاچی و با کمترین تعداد نما موقعیت ظاهری صحنه (فضا و مکان و موقعیت آدمها نسبت به مکان و نسبت به یکدیگر) و موقعیت درونی صحنه (موقعیت احساسی عکاس و رابطه‌ی احساسی سارا با عکاس) را با حساسیتی این چنین دقیق به نمایش میگذارد . یا از جزء بیاغازم .

مثلن از صحنه‌ی میهمانی نمای دور زن و مردهایی را که روی تخت و پایین تخت نشسته‌اند بیاد بیاوریم - که تا چه حد طرح و رنگ و به خصوص ترکیب اشخاص حساب شده است و چگونه دقیقن حالت بیخبریی مورد نظر کارگردان را منتقل میسازد . یا حرکت دور بین را در صحنه‌ی عکاس و نسا در کارگاه عکاس بیاد بیاوریم - که بین نمای متوسط زن و نمای دور زن و مرد در حرکت است و دقیقن نمایشگر حالت بیقراریی زن (گرفتار در تله) و حالت آرام مرد (ناظری کنجکاو و در سکنت آن که در تله گرفتار آمده) و رابطه‌ی آنان (پیوندی اضطرابی) است . یا ترکیب رشته حس کتهای دور بین را آغاز صحنه « Ricky Tick » بیاد بیاوریم - که از یکطرف به نرخی در تعقیب عکاس که در حال جستجو است میباشد و از طرف دیگر بتدریج فضای مورد نظر کارگردان را میسازد و تماشاچی را کم کم از یک جزء به یک کل میرساند .

یا دقتی کنیم در محتوای نماها . مثلن صحنه‌ی بازیی حرکات کند را بین عکاس و نسا بیاد بیاوریم - وسیله‌ی همین بازی (که گرچه از یک طرف در حقیقت تنها حبله‌ی ساده است از طرف دیگر نمونه‌ی درخشانیست از نظر کار اتونوینی با عامل plastic در سینما) و با حفظ حالت کلی دنیای مرد نبرد درونی زن و مرد به نمایش در میآید : کوشش مرد برای به چنگ آوردن حاکمیت از یک طرف و از طرف دیگر برای کشاندن زن به درون دنیای تصنعی که همچنان بهر حال در تعقیب کنجکاویی مرد برای کشف علت اهمیت عکسهاست و

شرکت جستن زن در بازی که انشاید و پذیرش سطحی است چرا که قصد نهایی او همچنان به چنگ آوردن عکسهاست و در لحظه‌ی که به یکبارہ حس میکند در گسیر بازی افتاده آنرا قطع میکند. یا نظراتهای اتونوئی: چه در لحظه‌ی که مداد سفید از قسط استعمال نیاز به تراشیده شدن پیدا کرده و چه در لحظه‌ی که سارا در تنجب است چرا «آنان» مرد را کشته‌اند (انمکاسهای «Cronaca di un Amore» ۲۰). و به کل میرسم.

مثلن پله‌های پارک را بیاد بیاوریم - که به روشنی نمایشگر استادی اتونوئی در ساختن فضا و استادی او در بکار گرفتن این فضا به شکل‌های مختلف و برای تبیین مفاهیم مختلف است. در پاراول پله‌ها را طی می‌دونما می‌بینیم: دقتی باید کرد اولن درین که چه به سادگی نمای اول پله‌ها را به نماهای قبل و نمای دوم آنها را به نماهای بعد پیوند میدهد و موقعیت پله‌ها را در پارک مشخص می‌سازد و ثانین - و به خصوص - چگونه از ترکیب زوایای دورین یا جست و خیز عکاس است که احساس بی‌خیالی‌ی این لحظه‌ی عکاس برانگیخته می‌شود. و مقایسه کنیم فضای باز این دونما را با صحنه‌ی آخر فیلم که از نو پله‌ها را می‌بینیم. اینجا نیز همچنان دو نماد داریم: اولی وقتی است که عکاس می‌رود تا به تنهایی از جسد عکس بردارد و دومی وقتی که عکاس دریافت کرده است که پدید شده است. در مورد اول می‌بینیم که زاویه‌ی دورین و سبزه‌های تیره‌ی درختها و باد در درختها و نور صبح چگونه دقیقن از آشفتنگی (melancholy) ی عکاس جوان خبر می‌دهد. و در مورد دوم - دورین از بالای پله‌ها - همچنان همین یک‌نما تا چه حد حالت درهم‌شکستگی مطلق عکاس جوان را منتقل می‌سازد. و مقایسه کنیم این نما را با نمای مشابهش (صحنه‌ی اول پله‌ها: دورین همچنان از بالای پله‌ها: عکاس در حال پایین رفتن از پله‌ها و رفتن از پارک است - تا چند لحظه‌ی دیگر و نما دوان دوان خاها رسید) و این که چگونه وسیله‌ی تغییر نور و فاصله و نحوه‌ی حرکت هنرپیشه همین حرفی دیگر است... (و لحظه‌هایی از این قبیل نه تنها نمایشگر اوج اتونوئی در «Blow-Up» است بلکه درسی است در نحوه‌ی بکار گرفتن دورین و مکان و هنرپیشه در سینما).

از اینجا امامی رسم به طرف دیگر سکه‌ی فیلم‌سازی اتونوئی در «Blow-Up» - و به چند سوال:

در مثلن همین صحنه‌ی و نما و عکاس روی پله‌ها یا صحنه‌ی سارا و عکاس وقتی که عکاس در بار اول به دیدن نقاش می‌رود یا صحنه‌ی عکاس و سارا وقتی که او به کارگاه عکاس می‌آید (صحنه‌هایی که قصد تبیین روابط احساسی آمده‌ها را دارد) - آیا درین صحنه‌ها اتونوئی به تکرار mise en scène های قدیمش و کم و بیش به تکرار اتونوئی‌ی شش‌هفت سال اخیر و حتا به یک رشته اداهای اتونوئی وار سقوط نکرده‌است؟ آیا این سقوط به این علت نیست که در «Blow-Up» دیگر از آمده‌ها - شخصیت‌های یک داستان - اثری نیست و فیلم فقط با مظهرهایی برای نمایش کردن مقاصد کارگردان سروکار دارد؟ (درعین این که ناظرین اتونوئی فیلم‌ساز بی‌تجربه‌ی نیست که اجازه دهد تظاهرات فریبده‌ی «مفاهیم عمیق» فیلم را از چنگش برآید.) و اگر اتونوئی را در مرحله‌ی اول به عنوان کارگردان روابط احساسی آمده‌ها شناخته‌ییم (مثلن mise en scène سه نفره‌ی جیووانی و Lidia و Valentina

را در صحنه‌ی ماقبل‌آخر «La Notte» بخاطر بیاوریم. که بین روابط شخصیتها ست و نیاز به کمترین توضیحی ندارد) وقتی اینجا اساسن داستانی بر مبنای روابط احساسی در کار نیست تا وسیله‌ی mise en scène گویای اتونوونی بیان شود آیا چیزی اصلی از کف نرفته است؟ یا آیا - در تعقیب همین مساله - اتونوونی اینجا اکثرن به توضیح پناه نمی‌برد؟ توضیح به صورت صحنه‌ی ونسا و عکاس و توضیحهای عکاس: توضیح به صورت صحنه‌ی که سارا عکس جسد را شبیه به کارهای نقاش می‌یابد: توضیح به صورت تاکید بسیار روی جسد مقتول در صحنه‌ی که عکاس آن را می‌یابد: توضیح به صورت رنگ قرمز ساختمانها که رنگ آبی را به دنبال دارد: توضیح به صورت نماهای درشت صحنه‌ی میهمانی: توضیح به صورت نمای (در حقیقت بسیار هالیوودی) پیراهن ونسا و حلقه‌ی فیلم که از خارج روی پیراهن انداخته میشود... و حتا اگر قصد جواب تراشی (از نوع جواب تراشی های مشهور منتقد های politique des auteurs) در کار نباشد آیا از اینجا سرانجام کم کم نمی‌رسیم به این مساله و این شك که شاید «Blow-Up» نه در تعقیب منطق مرسوم داستان‌نگویی بلکه دنباله روی منطق دیگری ست؟ - که بنا برین رسیدن به نتیجه و رسیدن به جواب بلبانه‌ی سوال آیا «Blow-Up» فیلم خوبی ست را محتاج تعمق بیشتر میکند.

و به این ترتیب است که سرانجام - هاه - میرسم به اماها.

۴

«Blow-Up» سینمای داستان‌گو نیست. پیش از آغاز اما باید چند نکته‌ی اساسی را روشن کرد:

اولن سینمای داستان‌گو پیش از اتونوونی یا مثلن داستان‌نگویی سطحی هالیوود این روزها را بیاد بیاوریم. ثانین تلاش اولیه‌ی اتونوونی را برای تغییر این نحوه‌ی داستان‌نگویی و پدیدار ساختن نحوه‌ی جدیدی در داستان‌نگویی سینمایی بیاد بیاوریم (۶). تالئن عمق داستان‌نگویی جدید اتونوونی را مثلن در او جش در «L'Avventura» بیاد بیاوریم. رابعن در نظر بگیریم که چگونه اتونوونی در همین سینمای داستان‌گو جدید خود کوشیده است از ارزش داستان بکاهد (مثلن به «L'Eclisse» که میرسیم اتونوونی قالب محدودکننده‌ی داستان را کم کم به کناری میگذارد و به بیان کم و بیش مستقیم روابط احساسی زن و مرد فیلم میپردازد. و از يك جهت دقیقن به همین دلیل است که باید برای «L'Eclisse» به عنوان سینمای داستان‌گو - هر چند که نقطه‌ی مرکزی فیلم داستان آن نباشد - در مقایسه با مثلن «La Notte» ارزش کمتری قائل بود.) وقتی بنا برین میگویم «Blow-Up» سینمای داستان‌گو نیست با در نظر گرفتن همه‌ی این نکته‌هاست

(۶) درین زمینه و برای دیدن توضیحهایی فشرده درباره‌ی داستان‌نگویی نومی اتونوونی - که متأسفانه اینجا مجال طرح آن نیست - نگاهي ببیناندازید به مقاله‌های اولیه‌ی که در باره‌ی اتونوونی منتشر شده است (مثلن در «Sight and Sound» زمستان ۶۱ - ۱۹۶۰).
 یسا نگاهي ببیناندازید به مقاله‌ی از کامران شیردل - به خصوص قسمتهایی که مقاله‌ی شخص اتونوونی ترجمه شده است (۶ هنر و سینما، ۱۰ اسفند ۱۳۴۳).

و (هرچند 'Blow-Up' از يك طرف آخرين منزل راهی است که اتونوونی برای پرهیز از محدودیت داستا نگویی انتخاب کرده) قصد این نیست که درینجا هم اتونوونی میکوشد تا از ارزش داستان در فیلمش بیش از پیش بکاهد... اتونوونی در 'Blow-Up' دست درکار ساختن سینمای نویی است.

'Blow-Up' يك سخنرانی است: يك سخنرانی سینمایی - یا حتا يك مقاله - در بارهی موقعیت هنرمند در دنیای امروز. (دقیقن به همان گونه که مثلن Jean-Luc Godard به گفتهی خودش و به تصدیق منتقدینی که فیلمهای اخیرش را دیده اند برای پرهیز از سینمایی که قوت خود را از سینمای پیش از خود میگردد نه از واقعیت زندگی سوی نوعی مقاله ی سینمایی و نوعی سند سینمایی پیش میرود و در نتیجه هدف نهایی اش این است که به يك فیلم خبری - به معنای وسیع کلامه - برسد.)

تعمق در این مساله از دو سو ممکن است: الف) از راه بررسی دقیق استخوان بندی فیلم و نحوه ی پیشرفت فیلم و اینکه ساختمان فیلم برای بسط یافتن و پیش رفتن و به نتیجه رسیدن تا چه حد از منطق مرسوم يك بحث یا يك مقاله یا يك سخنرانی استفاده می جوید و ب) از راه بررسی شخصیتها ساکن فیلم و به خصوص از راه دقت درین که پیشرفت فیلم از بسط این شخصیتها نیست که سرچشمه میگردد چرا که در اصل شخصیتها پیشرفتی را نمایان نمی سازند (مساله هایی که در نحوه ی کار اتونوونی سخت تازگی دارد و جدا بودن این آخرین فیلم او را - از نظر منطق ساختمان - از دیگر آثارش روشن میکند.) حالا میتوان نگاهی از نو به تفسیر فیلم که پیش ازین آمد انداخت و بی نیاز از توضیح بیشتر دقیقن نحوه ی آغاز و بسط و نتیجه گیری ی يك - به اصطلاح - سخنرانی را دید...

اگر هنوز نحوه ی کار این سخنرانی سینمایی روشن نشده است ناچار باید بازگشت به فیلم - و يك مثال:

سخنرانی را در نظر بگیریم که از پشت میز خطاب و در لابلای تك سرفه ها و جرعه های آب و در حالیکه کاغذهای متن سخنرانی را دائمی پس و پیش میکشد درطی گفتاری در بارهی موقعیت هنرمند در دنیای امروز ابتدا میکوشد از بیگانگی کم و بیش شناخته شدهی هنرمند با جامعهی اطرافش سخن براند (دوری او چرا که دقیقن جزو دیگران نیست و نزدیکی بی حد او چرا که ناظر است): توضیح میدهد هنرمند پیش از هرچیز ناظر جامعهی است که در آن زندگی میکند: توضیح میدهد هنرمند بنا برین در تمام لحظه های زندگی اش در حال جمع آوری ی دقیق و حوادث زندگی میباشد: و توضیح میدهد به این ترتیب ناظر بودن يك هنرمند در حقیقت تا بدان حد به سورت طبیعت دوم او در می آید که مثلن (و يك مثال میزند): حتا در لحظه های عشق ورزی هم - احتمالن بطور ناخود آگاه - ناظری سرد باقی میماند و به ضبط عکس العمل ها و احساسات می پردازد... صحنه ی عکسبرداری عکاس جوان از اولین mannequin نمایشگر این مساله است که چگونه اتونوونی با به زبان سینما در آوردن مثال سخنران نه در جهت داستا نگویی بلکه

در جهت بیان متن سخنرانی (درباری ناظر بودن هنرمند) قدم بر میدارد . یا سحنه‌ی « Ricky Tick » را بیاد بیاوریم - که خطابه‌ی کاملی است (و به یاد آورنده‌ی pantomime های Samuel Beckett است) ...

(وازینجا - میدانم - میرسیم به سوآلهایی کلی تر در زمینه‌ی سینما و در زمینه‌ی هنر بطور اعم و در زمینه‌ی هنر نو بطور اخص - بهترین مثال مساله‌ی موقعیت تأثر درین دوره‌ی به اصطلاح « Theatre of Fact » است - ۱.۱ از آنجا که با طرح شدن امای اصلی در مورد « Blow - Up » حداقل مساله شکل دیگری به خود میگیرد این بحث کهنه را بر مبنای اعتقاد - سخت مخالف رسم روز - من به هتری که مبین هیچ حرفی مگر ذات خودش نیست همچنان میگذارم به مقاله‌ی دیگر .)
بدین گونه است که امای اساسی فیلم طرح میشود .

انتونیونی یک متفکر سینما نیست . انتونیونی فیلمساز خبیره کننده‌ی این که توضیح داده شد هست اما متفکری که وسیله‌ی سینما میان دیشد نیست . و این رانه تنها در آثار سخنرانی « Blow-Up » و یا تنها به دلیل حرفهایی که در سخنرانی « Blow - Up » داریم بلکه حتا با تعمق در اوج سینمای انتونیونی - « L'Avventura » - میتوان به روشنی دید . اگر هنوز - پس از دیدن « Blow-Up » - « L'Avventura » مثلن در بیان درماندگی‌ی یک هنرمند بسیار توانا تر است ازین جهت است که در آنجا انتونیونی به دقت شخصیت یک آدم را که گرفتار این مشکل است تشریح میکند و ازین جهت است که با استفاده از تمام امکانات سینما موفق به خلق کامل یک دنیا میگردد و ازین جهت که فیلم حالا که به خلق کامل یک شخصیت و دنیاش رسیده است به خودی خود و بی نیاز از هیچ توضیح کارگردان به مثلن تبیین عامل مخرب دنیای طبقه‌ی مرفه‌ی سا و اخوردگی‌ی یک هنرمند در دنیای امروزی یا حرفی اساسی در باره‌ی نحوه‌ی دقیق روابط احساسی زن و مرد اواسط قرن بیستم یا حتا نحوه‌ی پدیدار شدن عواطفی نو در آدمها می‌رسد . در حالی که در « L'Eclisse » - یا حتا در « La Notte » - وقتی کارگردان به بیان مستقیم حرفهای خود می‌رسد از حد تفکرانی سطحی نمی‌تواند در گذرد .

و ازین جهت است که وقتی به نقطه نظرهای « Blow-Up » می‌نگریم می‌بینیم نظر های کارگردان در باره‌ی موقعیت هنرمند بسیار سطحی است و بسیار احساساتی است و بیشتر شبیه به طرز تلقی مفسرهای بی مطالعه‌ی ادبی است که عموماً در آغاز شهوت نوشتن مقاله‌هایی کلی در باره‌ی موقعیت هنرمند (و بخصوص در باره‌ی نحوه‌ی خلق یک اثر هنری) دارند (۷) . و اگر « Blow-Up » یک شکست مطلق نیست به این دلیل است که فقط همین نیست - فقط یک سخنرانی نیست . انتونیونی زیرکانه روپوشی از طرح یک حکایت تمثیلی را روی سخنرانی کشیده دارد ...

(۷) Carey Harrison (« Sight and Sound » ، بهار ۱۹۶۷) یکی از نویسندگانی است که سینمایی بی محدودی است که - هر چند از راهی دیگر و به دلائلی دیگر - به همین نکته میرسد که فیلم « thriller » خوبی است اما از « banal » بودن محتوای هوشمندانه‌اش نمیتوان گذشت (اما - به همراه دیوید ویلسون - بقیه‌ی فیلم را درینجا میچسبند که چرا قهرمان فیلم پس از ناپدید شدن جسد مقتول به این نتیجه نمیرسد که جسد را به جایی دیگر برده‌اند و به نفی واقعیت میرسد - که البته متذکر بسیاری از نکته‌های فیلم نیستند و هنوز وسیله‌ی مبنایی سینمای داستانگویی قضاوت میکنند) .

انتونیونی را يك داستانكو شناخته‌ییم و دیده‌ییم كه چگونه و شكل ، را به كناری می‌گذارد و كم كم به «انتزاع» می‌رسد . به دلیل این اعتقاد كه باید از محدودیت‌های داستان گریخت و برای بیان حرفها - بنا به رسم روز - راهی مستقیم یافت . این مرحله‌ی اول است . (منتقدین صاحب نظری كه «Deserto Rosso» را - به عنوان مرحله‌ی دوم - دیده اند گذشته از نحوه‌ی بكار گرفتن رنگ و قصد خاص انتونیونی ازین تجربه كه خودمبحثی دیگر است توضیح میدهند كه تاچه حد این «انتزاع» خودپدید آمدن زبانی آزادتر را غیر ممکن می‌گرداند.) درین لحظه بنا برین «Blow-Up» مرحله‌ی سوم است: درینجا باره‌ی حلی كه انتونیونی می‌یابد رو بروییم: يك سخنرانی. و شكلی كه نتیجه‌ی (فشرده‌ی همه‌ی این حرفها كه آمد) گریبانگیر فیلم است دوچهره‌ی اصلی دارد: الف) اینكه كارگردان اساسن حرفی نا گفته یا اصولی برای گفتن ندارد (وب) اینكه این شكل تازه تاچه حد واقمن يك راه حل است ... حرفهای كه - در باره‌ی «Blow-Up» - قصد بیانش را داشتیم اما به آخر رسیده است و نیازی به طرح این امای دیگر نیست: امایی كه در ساده‌ترین و فشرده‌ترین و بالطبع سطحی ترین شكلش به صورت سوآلی این چنین در می‌آید - كه آیا سخنرانی‌ی این نوع اساسن می‌تواند نام يك اثر هنری روی خود بگذارد؟ (نه؛ مگر اینكه فیلمهای بعدی‌ی انتونیونی - حالا كه سر انجام این راه تازه را یافته است - بیشتر برود و عكسش را ثابت كند.) اگر این اما و اماهای دیگری كه به دنبال می‌آورد حالا دیگر (حیف!) مطرح نیست ازین روست كه فی الحال - در «Blow-Up» - و برغم فیلمسازی خیره‌كننده‌ی انتونیونی سخنرانی سخنرانی باقی می‌ماند و وقتی انتونیونی به حكایتی تمثیلی پناه می‌برد حتماً تمثیلهای تمثیل باقی می‌ماند و دست آخر اگر فیلم اثر خوبی‌ست برغم پر حرفی‌ی كارگردان یا عمق (در حقیقت فقدان عمق) حرفهاست و به دلیل لحظه‌هایی‌ست كه از نو انتونیونی داستانكو را روی پرده داریم ...

5

حالا اگر - بالاخره - قسرا باشد به جمله‌ی آغاز برگردم و بخواهم آنچه را كه گفته شده در يك جمله بفشرم از نو - خوب البته - فیلم را باید اثری خوب دانست و سه نقطه‌ی دنبال اما را شاید بتوان با توضیحی در زمینه‌ی دور شدن انتونیونی از سینمای داستانكو و گرایش سوی بیان مستقیم حرفهایی كه در باره‌ی هنرمند امروز دارد و سوی يك سخنرانی‌ی سینمایی و اینکه اگر متفكری صاحب نظر نیست فیلمساز خیره‌كننده‌ی بی‌ست پر كرد - كه از سه نقطه خیلی بیشتر است - پس اگر قرار باشد حتماً همین يك جمله هم فشرده گردد (E.M.Forster دار: «Yes-oh dear yes») باید گفت كه:

«Blow-Up» - خوب بله - فیلم خوبی‌ست (و بعد از كلمه‌ی فیلم يك عدد گذاشت و همراهش خواننده را برد به پا صفحه و در آنجا تلاش انتونیونی را در جهت پدید ساختن مفهوم جدیدی برای سینما مفصلن توضیح داد - كه احتمالن به باز نوشتن همه‌ی آنچه كه آمد خواهد انجامید.)