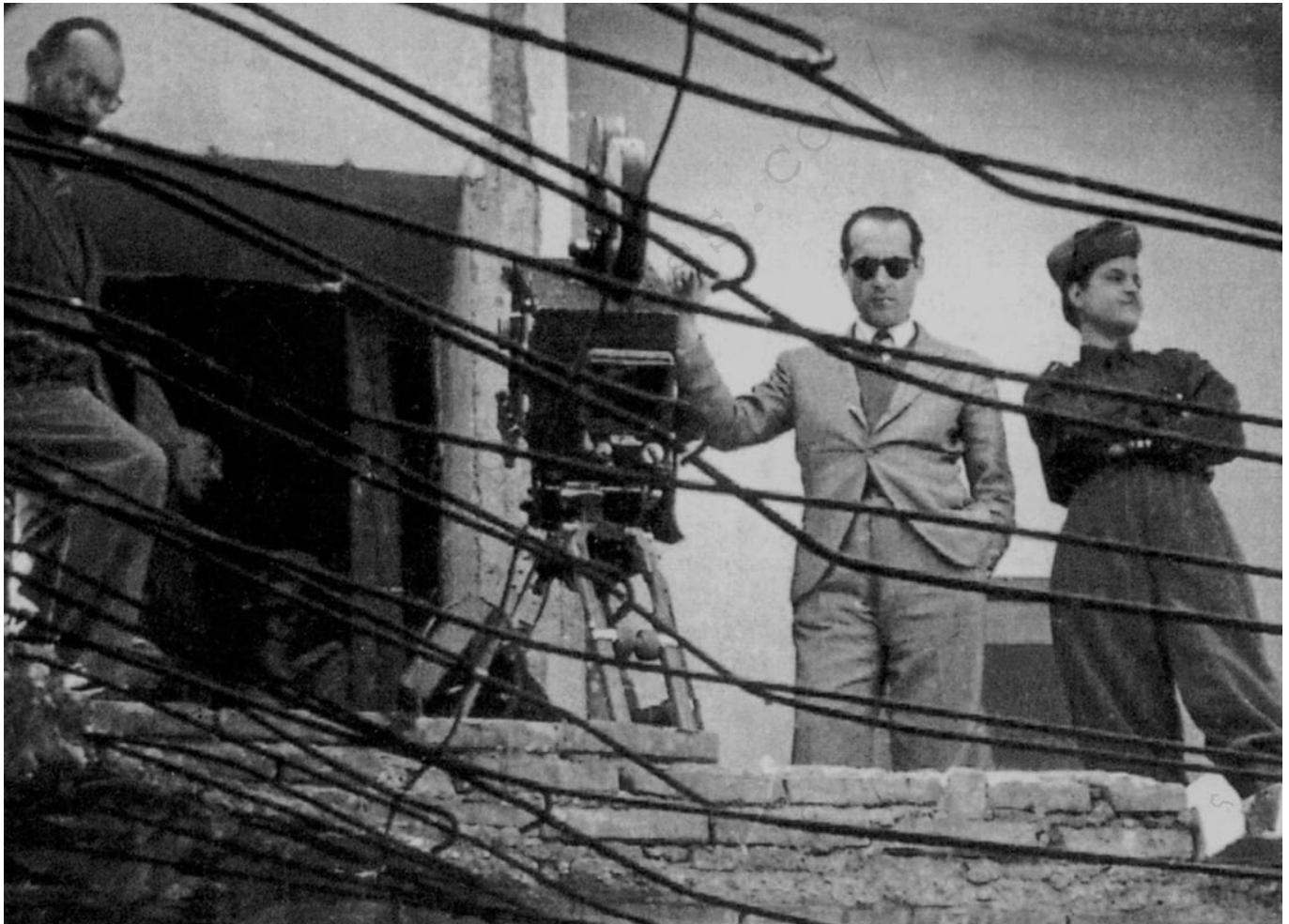


روبرتو روسلینی و ابداع سینمای مدرن

آلن برگالا | بریر بوجار



روبرتو روسلینی در جهان سینما واجد عنوانی مسجل است: پدر نئورئالیسم.

می‌توان شگفتی تماشاگر امروزی را تصور کرد که به قصد سیاحتی موزه‌ای و به خیال شناخت روسلینی به واسطه‌ی همین عنوان مرعوب‌کننده، پا در جهان فیلم‌های استرومبولی، سفر به ایتالیا، اروپا 51 و ترس می‌گذارد، اما ناگهان خود را در هنگامه‌ی آثاری پرشور و در معرض گلوله‌ای مستقیم، ویرانگر، پویا و مدرن می‌یابد که از اساس با هر شیئی موزه‌ای متفاوت است.

کسانی که فیلم‌های اریک رومر، فرانسوا تروفو، لوک موله و موریس پیالا را دوست دارند، بی‌گمان بارها به خود گفته‌اند که این‌ها را بیشتر در جای دیگری دیده‌اند. هنگامی که اینگرید برگمن در پایان فیلم ترس، خود را مهیای مرگ می‌کند و برای واپسین بار با فرزندانش تماس می‌گیرد، بی‌شک تماس تلفنی پی‌رو خله پیش از خودکشی به ذهن این دست از تماشاگران متبادر خواهد شد، آنها در خواهند یافت که تحقیر گذار بیش از فریتز لانگ، مدیون روسلینی و به نوعی بازسازی فیلم سفر به ایتالیای اوست، و حتمن پیش‌زمینه‌ی روش

پایا برای جستجو کردن لحظات فوران حقیقت در بازیگرانش را در سازوکار مشقت بار فیلم ترس باز خواهند شناخت، و بی‌گمان در لحظه‌ی دگرگونی نهایی و در وقت واژگونی همه چیز برای پرسوناژهای روسلینی، به رمزگشایی پایانی راوی فیلم‌های داستان‌های عاشقانه رومر خواهند اندیشید. خلاصه آنکه بیننده‌ی آثار روسلینی در آن حال که تمام هوش و حواسش را به نبوغ روسلینی سپرده است، درخواهد یافت که پدرتاریخی نئورئالیسم، حتی ده سال پس از رم شهر بی‌دفاع به اشکال و طرق مختلف، همچنان در حال ساخت و ابداع سینمای مدرن بوده است.

ژاک ریوت در 1956 در دفاع از روسلینی در برابر کسانی که او را متهم به خیانت به نئورئالیسم می‌کنند می‌نویسد: «اگر سینمای مدرنی وجود داشته باشد، بفرمایید، این همان است!...» او ادامه می‌دهد: «غیرممکن است سفر به ایتالیا را دیده باشیم و از نیروی عظیم و عیانی سخن نگوییم که هموارکننده‌ی مسیری بوده که سینما را از مرگ حتمی‌اش نجات داده است. آری، اقبال رستگاری با دمیدن خونی تازه به بینوایی سینمای فرانسه روی آورده است... با ظهور سفر به ایتالیا، تمامی فیلم‌های دیگر به یکباره ده سال پیرتر شده‌اند. بی‌شک چیزی قدرتمندتر از این طراوت جوانی و این هجوم مسجل سینمای مدرن وجود ندارد تا بتواند ما را به بازشناسی آنچه معترفانه در جستجویش بودیم وادار کند. آری، این سینمای ماست و بر ماست که به نوبه‌ی خود مهبای ساختن فیلم شویم...» (کایه دو سینما، 46)

اما اکنون و با گذشت بیش از چند دهه از آن دوران در کجا ایستاده‌ایم؟ روسلینی سال‌هاست که چشم از جهان بسته و چشم‌انداز سینما نیز تغییرات فراوانی کرده است. اما با نظریه عملکرد سینمای فرانسه در بازه‌ی سال‌های 1960 تا 1980 (از زمانی که منتقدان جوان فرانسوی اطراف آندره بازن با قلمداد کردن روسلینی به عنوان استاد نویدبخش تفکر سینمای پیش‌رو، شروع به ساخت اولین فیلم‌هایشان کردند تا خروج از این نوع مدرنیته‌ی سینمایی) باید گفت که پیشگویی ژاک ریوت کاملاً درست بوده است.

اما سینمای روبرتو روسلینی در مسیر شگرف و شگفت خویش، همانقدر از ضروریات درونی سینمایی‌اش متأثر است که از پیشامدهای زندگی شخصی‌اش و از این رو بی‌شک می‌توان او را به همراه ژان رنوآر، از بزرگترین مبدعان سینمای مدرن به شمار آورد. اما این دوگانه‌ی به ظاهر ناهمگون چگونه در سینمای روسلینی امکان مواجه پیدا می‌کنند؟

سینما، حقیقت، واقعیت

حقیقت در یک فیلم چگونه روی می‌دهد؟ این بزرگترین مسئله‌ی سینمای مدرن است. پرسش نوینی که سینمای کلاسیک هرگز با آن روبرو نبود. شاید پیشتر فیلم‌هایی توانسته بودند اشاره‌ای به حقیقت به شکل درونی و قبض یافته مثلاً در محتوای سناریوها، شرح روانشناسانه‌ی پرسوناژها و یا در قالب پیش‌انگاشت‌های فلسفی داشته باشند. اما با مدرنیته و برای اولین بار سینما دریافت که دیگر محکوم به ترجمه‌ی حقیقتی خارجی نسبت به خود نیست و به واسطه‌ی خود می‌تواند ابزاری برای برانگیختن و به چنگ آوردن حقیقتی باشد که تنها و تنها متعلق به خود (سینما) اوست. آندره بازن که هرگز فورساز-دستکاری مداخله‌جو و قاهرانه- را بر نمی‌تابید، شاید نخستین کسی است که بر آن شد تا ظرفیت هستی‌شناسانه‌ی سینما در عیان و آشکار کردن حقیقت چیزها را تئوریزه کند. در میان فیلمسازان مدرن

نیز که مشترکاً باوری عمیق به لزوم رخ دادن حقیقت در جریان فیلم داشتند، عده‌ای با شیوه‌ای ملایم و آرام همچون ریوت، گرل، وندرس، رومر، عده‌ای دیگر با اتخاذ شیوه‌ای سفت و سخت تر همانند برسون، اشتراپ، پیالا، برگمان مدرن، و برخی همانند گدارو استاش با نوسانی بدون توقف در میان این دو قطب حتی در طول یک فیلم، کوشیدند تا حقیقت را در حین فعالیت فیلمبرداری به چنگ آوردند و این بخش معمولن مغفول مانده از حقیقت را به شکلی صریح و آشکار به ساحت واقعیت ضمیمه کنند. روسلینی اما برخلاف سینمای رنوار که هیچ‌گاه حقیقت در آن به اجبار و قهر حاصل نمی‌شود، آغازگر شیوه‌ی دوگانه‌ای برای حصول حقیقتی رها و عیان شده (سفریه ایتالیا) و همچنین حقیقتی قبض شده و به تصرف درآمده (ترس) است. درست همین جاست که ما با پرسش سترگ سینمای روسلینی رویرو می‌شویم: چگونه و در بطن کدام تصویر از واقعیت، پاره‌ای از حقیقت پدیدار خواهد شد؟ روسلینی از همان آغاز درمی‌یابد که حقیقت در سینما نه امری زبانی، بلکه هستی‌شناسانه است و سینما باید در مواجهه با واقعیت، مسیرش را به قصد حصول کمال شباهت با واقعیت و همچنین زدایش هر چه بیشتر پیش طراحی‌ها و پیش آماده‌سازی‌ها از سر بگیرد. این باوری است که روسلینی هرگز از آن عدول نمی‌کند و همواره از ضرورت عزیمت از وضعیت‌چیزها در واقعیت‌اشان، از چیزها همانگونه که هستند و از حس واقعی چیزها سخن می‌گوید.

اما روسلینی در کنار رویکرد سینمایی‌اش، از خود و زندگی‌اش نیز سخن می‌گوید و همواره بر نقش تعیین‌کننده‌ی رویدادهای بزرگ تاریخی و بیوگرافیک در رسیدن به قدرت عیانگری چیزهای به فیلم درآمده در وضعیت همانندی و عریانی‌اشان تأکید می‌کند. هنگامی که او در حال فیلمبرداری سه‌گانه‌ی نئورئالیستی‌رم شهری دفاع، پاییزا و آلمان سال صفر است، جنگه پیشاپیش ایتالیا و امکانات فیلمبرداری ضبط واقعیت از پیش موجود را ویران کرده است. دیگر نه استودیویی وجود دارد و نه دکوری و نه هر چیزی که بتواند امکان بازسازی واقعیتی سینمایی را جدا از واقعیت برهنه‌ی موجود فراهم کند. کمترین امکان موجود، ماشین ضبط تصاویر و تکه نگاتیوهایی ناهمگون است. در واقع روسلینی انتخابی به جز آغاز کردن از این برهوت و مواجهه کردن سینما با واقعیت این ویرانی، با این آشوب و با تباهی اخلاقی پس از جنگ ندارد. اما از خلال همین مواجهه، روسلینی به باوری تزلزل ناپذیر دست پیدا می‌کند: سینما نقش مهم هستی‌شناسانه‌ای برای انطباق با وجه مشابهت چیزها دارد و به تنهایی و به واسطه‌ی توان یگانه‌اش، مسیری منحصری‌فرد را برای ظاهر کردن حقیقت و یا مداخله کردن در حقیقت هموار می‌کند. این باور تمام سینمای مدرن است که در گام نخست در پی سینمایی است که بتواند چیزها را در اوج عریانی‌اشان ادراک و تصویر کند. رولان بارت این مواجهه‌ی مستقیم و هم سطح میان بازنمایی و آنچه بازنمایی شده را اصل اساسی مدرنیته می‌داند. از همین روست که سینمای مدرن و یا سینمای روسلینی همواره از بیش‌دلالیت، سمبول‌پردازی، انباشتگی (rembourrage)، پیوستار روان و بافتاریکپارچه امتناع می‌کند. سینمای روسلینی از ابتدا واجد این خصلت سلبی بوده و همانند رویکرد بازن، ریوت و تمامی منتقدان دهه‌ی 50، متأثر از اسلوب هنر اسکیس (طراحی اولیه esquisse؛ همانند سبک ماتیس در ترسیم خطوط اصلی) و در جستجوی سینمایی رها شده از قید تمامی جلوه‌های ادبی و هنری است. روسلینی در پی آن است تا از چیزها به سراسرترین و مستقیم‌ترین شکل ممکن تصویر بگیرد و از هر چه بخواهد فیلم را به منطقی بیرونی متصل کند صرف نظر می‌کند و تمام فیگورهای پیش‌پافتاده و زیاده‌گویانه به قصد تزیین و جلب توجه را (همچون دراماتورژی کلاسیک برآمده از تئاتر و رمان) دور می‌ریزد. لوک موله در سال 1969 و ده سال پس از آغاز موج نو در مصاحبه‌ای (کایه دو سینما، 216) اصول و ویژگی‌های مدرنیته‌ی سینمایی را بر اساس رویکرد روسلینی این چنین برمی‌شمرد: تکرار، برداشت و استخراج (زدایش، قطع و یا برداشتن عضو ablation)، قربانی کردن (holocauste). موله دو خصلت آخر را ژست یکتای سینمای روسلینی می‌داند. آنچه برداشت و استخراج را در سینمای روسلینی نمایندگی

می‌کند، چیزی به جز دغدغه‌ی رسیدن به همانندی با چیزها نیست. موله می‌گوید: «من زدایش و استخراج را جستجویی برای رسیدن به سطح صفر می‌دانم... در حالیکه پیش از این همواره در پی انباشت و گردآوری بودیم، اینک باید تا جای ممکن فروکاست.» موله پیرامون خصلت قربانی کردن که به صورت اجمالی و فراگیر در سینمای مدرن وجود دارد می‌گوید: «فیلم خود را در معرض قربانی شدن قرار می‌دهد تا بتواند به تماشاگر اثری هنری ارائه کند. فیلم تنها از طرح و شکل اولیه‌ی یک عملیات تشکیل می‌شود و توفیق این عملیات، با فیلم به اضافه‌ی تماشاگر و به صورت توامان میسر خواهد شد... اگر پیش از این فیلم همواره به عنوان هدف اصلی، در گرو عنصر تمامیت بخش اثر هنری بوده، از این پس تنها همچون یک وسیله و یک روش عمل خواهد کرد.»

فیلم در سینمای روسلینی هرگز مقصود و غایتی در خود نیست و هرگز تسلیم الزاماتی نمی‌شود که بخواهد آن را در قالب «اثر هنری در خود فرو بسته» تعریف کند. فیلم خود را در اختیار رخداد حقیقت می‌گذارد که تنها به واسطه‌ی تماشاگر و سیر او در فیلم و از خلال تجربه‌ای ضرورتی انفرادی میسر می‌شود. رومر می‌گوید: «تماشاگر ایده آل برای روسلینی کسی است که در میانه‌ی فیلم (در اینجا منظور استرومبولی است) بتواند اقرار کند که تغییر کرده‌ام و نگرشم را تغییر داده‌ام.»

شکاف استتیک‌کی که در سینمای روسلینی خود را نشان می‌دهد، به طور طبیعی ناشی از همین تفاوت اساسی با مفهوم کلاسیک فیلم به مثابه منظر جهان است؛ منظری بستار یافته و محصور در تمامیت فیلم که به فیلم، عنوان و جایگاه «اثر» را اعطا می‌کند. اما مفهوم فیلم برای روسلینی چیزی است که خود را، یعنی فیلم را قربانی تماشاگرش می‌کند و او را به شگفتی و معجزه‌ی عیانگری حقیقت فرامی‌خواند. در این رویکرد، فیلم بدل به طرح و دستمایه‌ای اولیه می‌شود و یک پلان دیگر به تنهایی واجد زیبایی نیست و تناسب حساب شده و ظاهری اهمیت چندانی برای اثر ندارند و همه چیز به حرکت و جریان پنهان سپرده می‌شود که روح و روان پروتاگونیست و تماشاگر را به یکدیگر پیوند می‌زند.

آشکارسازی، عیانگری و افشاگری برای روسلینی، هرگز به معنای حقیقتی کاملاً محقق شده و تعریف شده نیست، و نه در قالب تصویر و نه در گذشت زمان، هرگز شکلی پایدار به خود نمی‌گیرد و همواره در جریان، در تغییر، در تبدیل و در صیوریت است. سینمای روسلینی هیچ گاه سینمایی صلب و به هدف تعمیق، تامل و تعلل نیست. بلکه موضوع اساسی برای او حرکتی پنهانی و غیرقابل پیش‌بینی است که در تضاد با رشته‌های درهم چفت و بست شده‌ی دراماتورژی کلاسیک است و معطوف به شیوه‌ای ناپیدا است تا بتواند در لحظه‌ای رخدادگون، پرسوناژ را با « واقعیت چیزها همانگونه که هست» مواجه کند. تا آن جا که پرسوناژ برخلاف آنچه انتظارش را می‌کشیده، در مواجهه با حقیقتی به ناگاه عیان و آشکار شده، واژگون، منقلب و متحول می‌شود. نقطه‌ای که حتی به لحظه‌ی مشخصی از فیلم نیز اشاره نمی‌کند. روسلینی می‌گوید: «من نقطه‌ای را توصیف نمی‌کنم، بلکه انتظار وقوعش را می‌کشم.»

اقرار، رسوایی، معجزه (شگفتی)

سناریوهای روسلینی بی‌وقفه و به شکل وسواس آمیزی پیرامون سه فیگور اساسی تکرار می‌شوند: اقرار، رسوایی، معجزه و یا شگفتی. به واسطه‌ی همین سه فیگور اساسی است که حقیقت می‌تواند خود را از سطح تخت واقعیت، از پوسته‌ی ایدئولوژی‌ها، از عادات اخلاقی و از ارتباطات اجتماعی جدا کرده و پدیدار کند.

بروز حقیقت می‌تواند با اعمال زور به چنگ آید: اقرار/افشا و آشکار شود: معجزه و شگفتی / و یا نتیجه‌ی خوشنوی تکان‌دهنده باشد: رسوایی. هر کدام از این سه فیگور، از نظر سینمایی به یک شیوه به تصویر در نمی‌آیند: اقرار در فیلم ترس در سینمای قساوت، رسوایی در آلمان سال صفر و اروپا 51 در سینمای مواجهه، و معجزه در سفر به ایتالیا یا استرومبولی در سینمای اختفا و نهفتگی به تصویر کشیده می‌شوند. فیگور اقرار را که به شکل اعتراف در مسیحیت کاتولیک نیز می‌شناسیم، بخش عمده‌ای از شیوه‌ی کاروسلینی را به خود معطوف می‌کند. سرژ دنه، صحنه‌ی شکنجه در برابر چشم دیگران در رم شهر بی‌دفاع را آغازگر سینمای مدرن می‌داند. در اروپا 51 شوهر با زور و اجبار می‌کوشد تا از همسرش اقرار بگیرد که عاشق مرد دیگری است. آنچه مرد را به گونه‌ای غیرقابل درک نسبت به این موضوع متقاعد کرده، تلقی او از رفتار زن است که بر اساس عرف اجتماعی مانند زانی رفتار می‌کند که عاشق مرد دیگری هستند. در فیلم وانیا و انینی نیز در پلان-سکانسی هولناک، ساندرایا میلو در طول چندین دقیقه‌ی مطول و کشدار، در تنگنای میان کشیش جوان که گویی دامش را چون پرنده‌ای شکاری در پشت سر ساندرایا گسترده، و زوم تفتیش‌گرانه‌ی دوربین که چهره‌ی محصورش را به دقت و رانداز می‌کند گرفتار آمده است.

اما فیلم ترس شاخص‌ترین اثر روسلینی پیرامون شکنجه و اقرار است. فیلم ترس شکل بسط یافته‌ی صحنه‌ی شکنجه در رم شهر بی‌دفاع است. با این تفاوت که شکنجه در ترس، شکنجه‌ای اخلاقی است. فیلم تقریباً در تمام مدت، بر پایه‌ی وضعیت یکسانی بنا شده که بارها عیناً تکرار می‌شود. ایرن با بازی اینگرید برگمن (همسر روسلینی در زندگی واقعی) در زیر سیطره‌ی دو نگاه متقارن و همزمان شکنجه می‌شود؛ در چنبره‌ی همسرش که کمابیش در پشت سر اوست و همچنین در برابر دوربین و نگاه کارگردانی که تأثرات این شکنجه را بر چهره‌ی اینگرید برگمن تعقیب، ضبط و آشکار می‌کنند. کادر، قسی و قهرانه، بر چهره‌ی برگمن متمرکز می‌ماند و کوچکترین کار و حرکتش را می‌پاید. در این وضعیت، فیلمسازی (filimage) با اسباب شکنجه تلفیق می‌شود: ما بازیگر (بازیگر زن) را در وضعیتی زجرآور و در زیر نگاه خونسرد دوربین قرار داده و تأثرات این زجر را در چهره‌ی او در هنگامی که حقیقت (حقیقتی به زور به چنگ آمده) قرار است عیان و آشکار شود، دنبال می‌کنیم. این قدرت تفتیش‌گر و دهشتناک نگاهی است که چهره‌ی محصور و ویران‌شده‌ی اینگرید برگمن را مدام احضار و استیضاح می‌کند. از این رو، جایگاه تماشاگر دیگر اطمینان و آسایش تماشاگر سینمای کلاسیک و فیلم-توتالیتته را نخواهد داشت: به همین دلیل است که شکنجه اتفاق می‌افتد تا تحمل رنج، مجال را برای قربانی کردن (فیلم) مهیا کند. بخش عمده‌ای از سینمای مدرن همچون آثار برسون، برگمان، گدار، اشتراب، اوستاش و پیالا، در جستجوی لحظاتی از همین مفهوم سینمایی است که در آن دوربین مسئول اخذ اقرار به حقیقت از بازیگر و همچنین و همزمان، وسیله‌ی ضبط تأثرات خوشونت خود (دوربین) به قصد ارائه‌ی آن به تماشاگر است.

ضرورت و غایت تلقی سینما در رویکرد سینماگران مدرن به مثابه اهرم (انبر) فشار ظهور حقیقت و اسباب ثبت حقیقت، و به منزله‌ی معیار سنجش حقیقت، بیانگر هول و قساوت عمل فیلمسازی است. سینمایی که دوربین و دستگاه ضبط صدا را دیگر برای انتقال و ترجمه‌ی حقیقت تقلیدی در صحنه‌ی فیلمبرداری به کار نمی‌گیرد. بلکه همچون تیغ برنده‌ای با شکافتن پوسته‌ی واقعیت، خود را به شدت بر چهره و بدن بازیگر به مثابه یک سطح حساس حک می‌کند. فیلمسازی مدرن، با فتیشیسم صدای همزمان، برداشت پلان-سکانس و... سازوکار فیلمسازی را بیش از صرف یک بازنمایی ناب، به اسباب شکنجه مبدل می‌کند.

سینمای روسلینی ما را با دو فیگور اصلی رسوایی مواجه می‌کند: رسوایی اجتماعی و بیرونی، و رسوایی دیگری که بر

درون و بر فهم پرسوناژ از خویش و از جهان خویش اثر می‌گذارد. اروپا 51 فیلمی پیرامون هر دو شکل این رسوایی، با شخصیت محوری ایرن است. رفتار ایرن از سوئی در نظر اجتماع رسوایی برانگیز است. چرا که او انسجام ایدئولوژیک جامعه‌ای را تهدید می‌کند که خود عضوی از آن است. مادر او، همسرش و تمام کسانی که مشمول ساخت این شکل اجتماعی‌اند (قاضی، کشیش، دکتر) هرگز قادر به درک او نیستند. رفتار ایرن در قاموس آن‌ها، مثل مرادده با مردم عادی و روسپیان، دور از شأن موقعیت و جایگاهی است که ایرن به آن تعلق دارد؛ یعنی همان قوانین دنیای بورژوازی. ایرن اما بهایی‌گزار را برای خروج از این دنیا می‌پردازد: محافظان دنیای بورژوازی حکم به دیوانگی او می‌کنند و دیوانه باید مطابق عرف این دنیا به بند کشیده شود. اما برای مردمان بیرون از این دنیا، مانند فقرا و فرودستانی که ایرن یاری‌اشان کرده، او بدل به یک قدیس می‌شود.

اما این (رخداد رسوایی) هرگز به معنای اعتقاد به دوگانه باوری ارزشی (خیر و شر) در سینمای روسلینی نیست. بورژوازی مانند هر گروه همگن اجتماعی دیگر، هر کسی را که توان ادغام با آداب را نداشته باشد، عنصری خطرناک برای انسجام درونی ارزش‌هایش قلمداد کرده و هتاک و رسواگرانه به قضاوت او می‌نشیند. درست همانند واکنش جامعه‌ی کوچک و کهن جزیره‌ی استرومبولی که نقش مهمی در بروز رسوایی ایفا می‌کند. جایی که غریبه‌ی تازه از راه رسیده، به دلیل عدم شناخت و بی‌احترامی به قوانین ضمنی حاکم بر آن اجتماع، همانند نمونه‌ی مشابه بورژوازی شهری در اروپا 51، مرتکب عملی جنجالی و رسوا کننده می‌شود. نخستین سکانس فیلم، ایرن را در حالی نشان می‌دهد که گویی کاملاً با زمینه‌ی اجتماعی پیرامونش همراه شده و با مناسک و قوانین هرچند پوچ و بی‌معنای آن احساس راحتی می‌کند. ولی آنچه او را به سمت رفتاری رسواگرانه در چشم اهالی جزیره سوق می‌دهد، بی‌رحمی و قساوت ماجرای مرگ پسر اوست که آگاهی ایرن را مهتوک و رسواگون می‌کند.

دومین شکل از رسوایی برای قهرمانان روسلینی، مسئله‌ای است که به واسطه‌ی حادثه‌ای، هوشیاری و آگاهی آنان را تا حدی برمی‌انگیزد که آن‌ها دیگر توان همانند شدن و همانند ماندن را از کف داده و این عارضه همچون تکانه و معمایی گنگ، آن‌ها را از فضای امن و آرام اخلاقی‌اشان خارج می‌کند. در اروپا 51، مرگ پسر پیرچه در پچه‌ای از دوران تنهایی اخلاقی و تحمل زجر را به روی ایرن می‌گشاید. دورانی که جهان و تمامی ایدئولوژی‌هایش به نظر او چیزهایی کدر، گیج کننده و نامفهوم می‌رسند. در طول این دوره‌ی اختفا و رکود، ارزش‌های پیشین دیگر اعتباری برای او ندارند و او خود را در برابر مجموعه‌ای یکدست و هماهنگ می‌یابد که در چالش و جدلی بنیادین با آگاهی و درک او قرار دارد. لاجرم هنگامی فرا می‌رسد که به ناگاه، حقیقتی بدیع که بسیار نیرومندتر از ادله‌ی عقلانی است پیش چشمان او عیان و هویدا می‌شود. رسوایی برای قهرمانان روسلینی، مواجهه با همین واقعیت معماگون در اشکال گوناگون آن (جزیره در استرومبولی، مردم در اروپا 51، شهر ناپل در سفر به ایتالیا) است که آگاهی او را دستخوش جنجالی رسوایی برانگیز کرده و قهرمان را از ادغام شدن و معنا کردن قاموس خویش و ترمیم شکافی که او را از وضعیت موجود جدا انداخته ناتوان می‌کند. روسلینی شیفته‌ی صحنه‌هایی است که به شکلی هستی‌شناسانه رسواگر و جنجالی باشند تا بتواند درون یک کادر، تمامی امکانات و ابزار موجود را یکی پس از دیگری و در بستر فرهنگ‌هایی اساسن ناهمگون، مبهم و رازآلود فرا بخواند. پلان-سکانس فوق‌العاده‌ی استرومبولی را به یاد بیاورید، هنگامی که اینگرید برگمن در حالی که همه چیز او را جدا انداخته، ناامید و تنها می‌کوشد با پسری در جزیره ارتباط برقرار کند، اما پسرک شروع به گریستن می‌کند، گویی که با بیگانه‌ای ترسناک مواجه شده است. تمام آثار روسلینی مملو از این گونه صحنه‌هاست. هنگامی که پرسوناژ با رازآلودگی فضا و فرهنگی دیگر مواجه می‌شود که از اساس از فهم واقعیت آن ناتوان است. این مواجهه تنها به جهان

بیرونی و به واقعیت ناهمگون و دافعانه محدود نمی‌شود. بلکه انسان آن را در سرنوشت و در درون خویش نیز به شکل مکرر و ناخودآگاهانه و به صورت مسئله‌ای دهشتناک و آشوبناک حمل می‌کند. وضعیتی که با تکرار مداوم و همانند هسته‌ای صلب و نفوذناپذیر، پرسوناژ را همواره نسبت به خود بیگانه دانسته و گاه و بی‌گاه او را محکوم به مواجهه با نشانه‌های این غرابت در ساحت واقعیت می‌کند. مانند ایرن در اروپا 51 که سه بار در یک صحنه با مسئله‌ای کاملاً یکسان مواجه می‌شود: مرگ فردی در آغوش کسی که با وجود تمام عشق و علاقه‌اش، قادر به انجام کاری برای نجات محتضر نیست. تکرار این صحنه در واقعیت و با صحنه پردازی مشابه، اندک باور او نسبت به احساس پیشرفت در آگاهی و شناخت خود نسبت به جهان و اطرافیان‌ش را ویران می‌کند. این تکرار خیره سرانه، آگاهی او را محکوم به انقیاد و به بی‌حرکتی در چنبره‌ی همان هسته‌ی سخت غیرقابل نفوذ می‌کند. اما ایرن همانند دیگر قهرمانان روسلینی از این موضوع بی‌اطلاع است و در واقع همین مواجهه‌ی دردناک و همین درجا زدن‌های عاجزانه‌ی قوه‌ی شناخت و آگاهی اوست که می‌تواند به سیاقی پنهان و نامرئی، امکان وقوع صاعقه‌گون لحظه‌ی نامترقبه‌ی عیانگری را میسر کند.

حضور کلیدی فیگور رسوایی در سینمای روسلینی در پی فهم ناتوانی قواعد رسمی دراماتورژی کلاسیک برای کمک به سینمای اوست. رسوایی در هر دو شکلی که از آن سخن گفتیم، فیگوری از جنس ناهمگونی، شکاف و گسستگی، مواجهه‌گری، تکرار و ایستایی (place & sur) است. اما تمام قوانین دراماتورژی کلاسیک بر اساس اصول معکوسی بنا شده‌اند و جهان را پدیده‌ای همگن و خود بسنده می‌پندارد که از قوانین و از روابط، و از مسیر پیشرفت و پویایی حوادث تبعیت می‌کند و همواره قائل به وجود ارتباط ادغامی و همخوانی میان فیگور و زمینه (fond) است. سینمای کلاسیک شکلی از هنر است که وسواسی دامنه‌دار به ایجاد همگنی در تمامی مراحل، از خلق مفهوم تا آماده‌سازی و تولید دارد. نود و نه درصد قوانین زیباشناسی و تکنیکی سینما، از تهیه‌ی سناریو گرفته تا چیدمان گروه بازیگران، از دکوپاژ تا اصلاح رنگ و نور و میکس صدا، هدفی جز اطمینان حاصل کردن از یکدستی و همگنی اثر و حفظ این جهان خودبسنده و بستار داستانی کلاسیک از کوچکترین خدشه و آسیبی ندارند. بستاری که به قول رولن بارت خود حد و مرزهایش را با چیدمان زمانی- مکانی، چیدمان جمعیتی و به واسطه‌ی مجموعه‌ای از اشیاء و آیین‌ها تبیین می‌کند.

فیلمساز کلاسیک هیچ‌گاه پرسوناژ و یا شیئی را بدون اطمینان از خلاصی یافتن از هرگونه هرج و مرج در دنیای واقعی، و بدون زدودن هرگونه عدم تجانس و ناهمگنی، وارد منظومه‌ی اثرش نمی‌کند. اما روسلینی ستاره‌ای را از سینمای هالیوود بیرون می‌کشد و او را در میان ماهیگیران جزیره‌ی استرومبولی پرتاب می‌کند تا بتواند تقابلی حول این شکاف و در اثر نیروی عیان‌کننده‌ی میان این عناصر ناهمگون پدید آورد که پیشتر هرگز نمی‌توانستند در ساحت یک فیلم با یکدیگر مواجه شوند. اگر هرگونه نقص و خلل در تمامیت سازنده‌ی سینمای کلاسیک، جنجالی در حوزه بازنمایی محسوب می‌شود، روسلینی در تمام طول فعالیتش هیچ‌گاه از لکه‌دار کردن این وسواس بیمارگون و گزاف که ناشی از وسواس همگنی و تجانس است، کوتاه نمی‌آید. البته این رویکرد صرفاً از سرخوت و گستاخی نیست. بلکه روسلینی ضرورت شیوه‌ی دیگری را در ساختن فیلم احساس می‌کند. چرا که عملاً دیگر کاری از قوانین دراماتورژی و بازنمایی کلاسیک در ایجاد ارتباط میان پرسوناژها و جهان اطراف‌اشان در این حجم از جنجال و رسوایی هستی‌شناسانه ساخته نیست. روسلینی برای حصول نیازهای سینمای مواجهه‌گرو ناهمگون، سینمای ایستایی با تکرارهای صریح و با وقفه‌ها و شکاف‌های عمیق میان فیگور و زمینه، سینمای دراماتورژی نوین و ناپیدا و در اختفا، دست به تغییراتی اساسی می‌زند. برای روسلینی ضرورت این تغییرات و ایجاد رخنه و شکاف در سینمایی که تا آن هنگام با وجود بودن در آشوب جهانی جنجالی و رسواگر برای آگاهی و خرد، تنها به دنبال شیوه‌ای وسواس‌گون برای استفاده از عناصر منزه از

ناهمگونی است، بسیار مهم‌تر از خواست و اراده‌ای او برای رسیدن به عناصر سبکی مطلوب اوست. نقشی اساسی که بی‌تردید نام او را به دلیل مهیا کردن زمینه‌ی حضور عناصر ناهمگون و نامتجانس در هنر، در کنار بزرگترین خالقان مدرنیته در ادبیات، هنرهای تجسمی و موسیقی قرار می‌دهد. به واسطه‌ی همین شکاف پدید آمده است که بخش عمده‌ای از سینمای مدرن خود را موظف به پرداختن به وقفه‌ی میان انسان و جهان، به ترک و فاصله‌ی میان فیگور و پس زمینه، به جدایی مرد و زن و به خلا میان آگاهی و آشوب چیزها می‌کند. اما در این میان بی‌تردید این ژان لوک گدار است که با تمام توان و با پذیرش ریسک فراوان، ادامه‌دهنده‌ی ژست روسلینی است. اگر سینمای گدار از مهم‌ترین و قدرتمندترین پروژه‌های تاریخ سینماست، به این دلیل است که او بیش از هر زمان دیگری درگیر خلق اثر در شکاف عمیق میان جهانی پرآشوب (مانند مجموعه‌ای از عناصر به شدت ناهمگن) و خلوص مطلق جهانی ایده‌آل، یکدست و برنامه‌ریزی شده (نظیر موسیقی کلاسیک که در حد کمال توسط انسان ساخته شده) است.

از رسوایی تا معجزه در سینمای روسلینی، تنها یک گام فاصله است. گامی که گاه به اندازه‌ی زمان یک فیلم به طول می‌انجامد. منظور من فیلم‌هایی است که با رسوایی آغاز و با معجزه پایان می‌یابند. سپری کردن مسیری که از آگاهی مغلوب شده از رسوایی و متزلزل شده از ناهمگونی جهان آغاز می‌شود و تا آگاهی متأثر شده از حقیقتی به ناگاه عیان شده استمرار پیدا می‌کند. این وضعیت عملاً پیروی از قواعد پیشبرد دراماتورژی کلاسیک را ناممکن می‌کند. بر خلاف شخصیت‌پردازی در درام کلاسیک، قهرمانان روسلینی به سمت حقیقتی ناپیدا و پنهان پیش می‌روند. مسیری که ارتباط چندان با فرآیند کسب آگاهی و معرفت ندارد. روسلینی اعتقادی به آموزش حقیقت ندارد. در سینمای او، ظهور حقیقت هرگز به صورت هدفی از پیش تعیین شده نیست که فیلم بخواهد برای رسیدن به آن برنامه‌ریزی و حرکت کند. پرسوناژهای روسلینی متأثر از لحظاتی هستند که در آن هنگام همواره انتظار چیز به مراتب کمتری را می‌کشیده‌اند؛ لحظه‌ای که پرسوناژ، به ناگاه و با چشمانی بسته با آن روبرو می‌شود. مثال ملموس، چرخش پایانی در فیلم سفر به ایتالیا است. زوج مرد و زن، تنها به دلیل قرار گرفتن در مجاورت اتفاق و شگفتی اعجازگونه‌ای که دقیقاً در کنارشان رخ می‌دهد، از یکدیگر دور می‌افتند و فاصله می‌گیرند، اما آن‌ها (شاید همانند تماشاگر) حتی متوجه این رویداد نمی‌شوند. شگفتی یا معجزه، همانند عنصری مسری عمل می‌کند و اگر جرأت کنم خواهم گفت که پرسوناژهای روسلینی از لطفی (grace) متأثر می‌شوند که حتی مستقیم آن را به چشم خود ندیده‌اند و احساس نکرده‌اند. حتی تماشاگر فیلم نیز متأثر از لحظه‌ای می‌شود (یا شاید اصلاً متأثر هم نشود و این همان مخاطره‌ی بزرگی است که روسلینی به جان می‌خرد) که فیلم از برنامه‌ریزی برای تحقق (قطعی و منطقی) آن طفره رفته است. این همان واژگونی و تغییر در نقطه نگاهی است که رومر درباره‌ی آن می‌گوید که «فیلم دیگر به اشتباه در پی مجبور کردن تماشاگر به مواجهه‌ای مستقیم نیست و تلاش فیلم برای مجاب و متقاعد کردن تماشاگر نیز بی‌فایده خواهد بود، چرا که فیلم (سفر به ایتالیا) دیگر هیچ شباهتی به فتورمان‌های متکی بر قواعد روانشناسانه‌ی بیهوده و بنجل ندارد.» به همین دلیل است که شاید هرگز به اندازه فیلم‌های روسلینی، با شکنندگی و آسیب‌پذیری یک منظر تازه روبرو نیستیم و این شاید خصلت تمامی شاهکارهای بزرگ باشد که همواره در آستانه‌ی ناکامی و فاجعه قرار دارند. فیلم‌های روسلینی، بسیار به لحظه‌ی شکست و ناکامی نزدیک‌اند و حتی گذر زمان نیز از شکنندگی آن‌ها نکاسته است. پس از گذشت ده‌ها سال، سفر به ایتالیا هنوز تبدیل به یک اثر نشده و هنوز متواضعانه خود را در معرض قربانی شدن برای تماشاگری قرار می‌دهد که فیلم حتی هرگز مستقیم او را مورد خطاب قرار نداده است. تماشاگر روسلینی رها از قید و اجبار است و هرگز مجبور به تأثیرپذیری از سرایت لطف و عنایت اثری نیست که در مقابلش بر روی پرده در شرف رخ دادن است و تماشاگر روسلینی می‌تواند کامل از کنار آن بگذرد، بی‌آنکه هیچ مواجهه و تماسی میان‌اشان صورت بگیرد. اما در استرومبولی لحظه‌هایی

وجود دارند که گویی تماشاگر در آن مدام انتظار چیزی واژگون کننده برای اینگرید برگمن را می‌کشد، چیزی که شاید رابطه‌ی ناخوشایند او و جماعت کوچک جزیره را تغییر دهد. مانند هنگامی که او ناگهان با مراسم آیینی و مقدس مرگ در زمان ماهیگیری مواجه می‌شود و یا در صحنه‌ی برآشوبنده‌ی فوران آتش فشان در دل شب و در دل دریایی که یکی از عوامل آن همه شوربختی است، به همراه گروهی از ساکنین جزیره سوار بر قایقی منتظر است تا ببیند آتش چه برای‌اشان مقدر کرده است. تماشاگر از خلال این لحظه‌ها می‌کوشد به خود بیاوراند که چنین تجربه‌ی عظیمی خواه ناخواه احساس اینگرید برگمن را با وجود تمام تفاوت‌های آشکار، نسبت به ساکنین در خطر مانده و به امان خدا رها شده‌ی جزیره برخواهد انگیخت. ولی این انتظار دیری نمی‌پاید و تماشاگر در سکانس بعد می‌بیند که او تصمیم دارد تا به هر قیمت از دست جزیره و ساکنانش رهایی پیدا کند. لحظه‌ی معجزه‌گونی که اندکی بعد سر می‌رسد نیز هرگز تناسبی با احتمال وقوعش ندارد و البته هیچ قصد و اراده‌ای برای غافلگیری نیز در میان نیست. بلکه چیزی بسیار اساسی‌تر مطرح است: معجزه‌ی حقیقی برای روسلینی، فارغ از انتخاب عامدانه و منفک از هوشیاری و اطمینان و ایمان است. او برخلاف درایر، باور را لازمه‌ی حصول معجزه نمی‌داند. برآشوبندگی افشاگری، از پس سپری شدن مدتی طولانی در خفا و در نهفتگی و از بطن رخوتی پنهانی سر برمی‌آورد و این اختفا و نهفتگی (م: وضعیت کمون: بیماری نهفته قبل از بروز علایم) هرگز امری دلخواه، ارادی و پیش‌بینی‌پذیر نیست. بلکه از خلال مسیری آرام و خزنده و از تنش پنهانی و مواجهه‌ای ناگهانی می‌گذرد تا بتواند لحظه‌ی فوران و تخلیه را میسر بکند. از این رو، فیگور سینمایی عیانگری و وقفه حس ایجاد‌ی واسطه به و پلان دو میان فاصل حد در عیانگری و آشکارگی و، دهمی رخ غیاب در (rϐϐlation) اختلال (syncope) در پیوستار و در تداوم و هماهنگی (raccord) رخ می‌دهد و خود این واژگونی هرگز نمایش داده نمی‌شود. چرا که در غیر این صورت به اثر انسجامی می‌دهد که در تضاد با اندیشه‌ی روسلینی است: «من نقطه‌ای را نشان نمی‌دهم، بلکه منتظر آن می‌مانم». گویی تنها می‌توان اندکی پس و اندکی پیش از این ظهور و آشکارگی را فرآنگ آورد. اما این واژگونی پنهان مانده از آگاهی که خصلتی نامنسجم و نازمانمند دارد، همواره غیرقابل فیلم شدن باقی خواهد ماند. روسلینی می‌گوید: «من این گذر (قطعه) را به تصویر نمی‌کشم.»

با اینکه روسلینی نقشی برجسته‌ای در جانبداری و طراحی پلان-سکانس در تاریخ سینما دارد، اما پلان-سکانس را به عنوان ابزار سینمای تعمق و تأمل (contemplation، م: حظ فکری و بصری متأثر از نگریستن) به کار نمی‌گیرد. از این رو روسلینی با سینماگرانی چون آنتونیونی، وندرس یا آکرمن متفاوت است که در برخی آثارشان دگرگونی و واژگونی می‌تواند از خلال زمان نگریستن به چیزها در طول پلان به وجود آمده و به تصویر کشیده شود.

در سینمای روسلینی هیچ شکلی از متافیزیک مدت‌زمان از جنس بازنی، و هیچ گونه متافیزیک مرتبط با چیزها به خودی خودشان وجود ندارد. همچنین از آن جا که عیانگری نباید مشخص مشمول چیزی شود و یا به چیزی اشاره کند، شامل هیچ گونه تعمق و تاملی نسبت به چیزها، اشیا و موجودات نیز نمی‌شود (در سینمای روسلینی زمان هیچ پلانی فراتر از زمان واقعی نمایش آن نیست) و عیانگری به شیوه‌ای پنهان و نا آشکار، در طول تمامی پلان‌ها و نه تنها در پلانی مشخص، در حال قوام آمدن است، و هنگامی که عیانگری همانند همیشه به ناگاه حادث می‌شود، ما چیزی جز بداهت و وضوح واژگونی رخ داده را نخواهیم دید و فیلم نیز در حالی پایان می‌یابد که رازآلودگی کلی همچنان پابرجاست.

اگر مفهوم واقعیت عیان شده در سینمای روسلینی توانسته به نتایج سترگی منتهی شود، صرفاً به دلیل خصوصیات پلان و فیگورهای مشخص سینمایی نیست. بلکه دلایل آن را باید در دراماتوژی و مفهوم زمان پیگیری کرد که توأمان در

تمامی فیلم‌های او نقش دارند. لذا اگر تنها مدیریت زمان نمایشی در یک فیلم را در نظر بگیریم، ره به خطا خواهیم برد. مثلاً زمان ظاهری در فیلمی مانند سفر به ایتالیا از هیچ ارتباط پویا و قاعده‌ی متناوبی میان زمان ضعیف و زمان قوی (م: اصطلاح موسیقایی و اشاره به اکسانت گذاری مؤکد یا غیر مؤکد بر روی نت‌های مشخص هر میزان) تبعیت نمی‌کند، تا آنجا که گویی زمان‌بندی داستانی با سهل‌انگاری گستاخانه‌ای نسبت به تماشاگر ایجاد شده است. اما در پس این سهل‌انگاری ظاهری در شیوه‌ی داستان‌پردازی روسلینی، زمانی آستره در وضعیتی پیش‌آگاهانه وجود دارد که با تنش‌ها، گره‌ها، زمان‌های مرده و کم‌اهمیت‌اش، به فرمی از درام‌تورژنی پنهان و دراختفا شکل می‌دهد که برطبق آن، بروز عیان‌گری نهایی کاملاً منطقی و قطعی خواهد بود. در واقع این زمانی دیگر و منطقی دیگر است که می‌توان مشابه آن را در سینمای رومر، رپوت و یا وندرس سراغ گرفت.

پیوند ناممکن

زندگی روسلینی متأثر از وقایعی است که فیلم‌های او نیز مشخص متأثر از آن‌هاست. در آغاز تجربه‌ی جنگ و ننگ مرگ بیگناهان، بیهودگی سازوکارهای دراماتیک را برای روسلینی در پرداختن به این واقعیات مسجل می‌کند. جنگ، مرگ را بدون پیش‌بینی و به ناگاه احضار می‌کند و بزرگترین ژست‌ها و حوادث را همانند وقایع روزمره‌ی زندگی به قالب ترتیب و سرانجامی پیش پا افتاده درمی‌آورد.

جنگ برای روسلینی سرآغاز مواجهه با امر غریب و ناهمگون است که از آلمان‌ها تا آمریکایی‌ها را (پاییزا) دربرمی‌گیرد. اندکی بعد، مرگ پسر نه ساله‌اش در سال 1956 نیز تاثیری عمیق بر روسلینی می‌گذارد و او در فیلم‌هایی همچون آلمان سال صفرو اروپا 51 به شکل جنجال برانگیزی موضوع مرگ کودکان را مطرح می‌کند. رسوایی و جنجالی تا آن حد برآشوبنده که روسلینی را به استحالته‌ی مرگ اتفاقی فرزندش (بر اثر حمله‌ی آپاندیس) به مرگ خودخواسته و خودکشی یک کودک سوق می‌دهد. سفر او به هند (و رابطه‌ی جنجالی با همسر تهیه‌کننده‌ی هندی‌اش که در نهایت موجب اخراج او از هند می‌شود) نیز به تولید چندین سریال برای تلویزیون هند منجر می‌شود. سفری که در مواجهه با فرهنگ هند (ده سال پس از تجربه مشابه ژان رنوآر دیگر مبدع سینمای مدرن در فیلم رودخانه) شاهده‌ی بر این نظریه‌ی لوی استراس است که ابداع و خلق هنری را منوط به ملاقات و مواجهه با فرهنگی متکثر، ناهمگون و نامنسجم می‌داند. اما اتفاقی که نقش تعیین‌کننده‌تری در کشف یا ابداع سینمای مدرن در زندگی روسلینی دارد، ملاقات او و اینگرید برگمن به عنوان یکی از بزرگترین ستاره‌های دنیای سینما است که از کهکشان کاملن متفاوت سینمای هالیوود بیرون می‌آمد. سینمایی که در سالهای طلایی‌اش هرگز تمایلی به دغدغه‌های سینماگر ایتالیایی پس از جنگ نشان نداده بود. وقتی روسلینی نامه مشهور اینگرید برگمن را دریافت می‌کند، هیچ فیلمی که او در آن بازی کرده باشد را به یاد نمی‌آورد. اما اینگرید برگمن در آن نامه می‌نویسد: «من رم شهری دفاع و پاییزارا دیده‌ام و آن‌ها را بسیار دوست دارم. اگر به بازیگری سوئدی نیاز داشتید که انگلیسی را خوب صحبت کند، آلمانی را فراموش نکرده، چندان فرانسوی نمی‌داند و از ایتالیایی تنها دوستت دارم را بلد است، من آماده‌ام بیایم و فیلمی با شما کار کنم.»

اینگرید برگمن آمریکا را به قصد بازیگری برای روسلینی ترک می‌کند و مدتی بعد همسر او می‌شود و جنجال بزرگی را در جراید و افکار عمومی به بار می‌آورد. با ورود او به سینما و زندگی روسلینی، سرنوشت آن‌ها هدف طعنه قرار می‌گیرد و بسیاری موفقیت خیره‌کننده‌ی برگمن را نابود شده قلمداد کرده و روسلینی را نیز متهم به خیانت به نئورئالیسم و خروج

از مسیر موفقیت‌اش می‌کنند. علاقه‌مندان به این‌گرید برگمن در فیلم‌های آمریکایی‌اش، درست همانند آن‌هایی که نخستین فیلم‌های پس از جنگ روسلینی را چیزی مسلم و بی‌چون و چرا تلقی می‌کردند، هرگز دل خوشی از این ملاقات نداشتند. خود این‌گرید برگمن نیز تا پایان عمر معتقد بود که او روند موفقیت روسلینی را منقطع کرده است. او در خاطراتش می‌نویسد: «او (روسلینی) برای کارکردن با من در مقابل تمام قواعدش ایستاد. او در تمام وجوه زندگی‌اش یک ستاره هالیوودی را وارد کرده بود و این ترکیب اصلاً درست کار نمی‌کرد و کاری از پیش نمی‌برد... روبرتو قادر نبود جز با آن‌مانیانی با بازیگرزن دیگری کار کند. شاید چون هر دو ریشه و نژادی مشترک داشتند... مخاطب هیچ وقت تصویری که او از من نشان می‌داد را دوست نداشت و هیچ چیز درست پیش نمی‌رفت. من برایش دست‌وپاگیر بودم و او نمی‌توانست کاری با یک ستاره‌ی جهانی انجام دهد. او حتی برای من متن (دیالوگ) هم نمی‌نوشت.»

شاید دنیای هنر مملوء از این دست سوتفاهمات باشد، اما نه تا به این اندازه که این‌گرید برگمن تا پایان عمر آن را از یاد نبرد. اما اکنون برای ما روشن است که ماجرای سینمایی این پیوند ناممکن با یک ستاره‌ی هالیوودی در دل واقعیت ایتالیای پس از جنگ، مسیر و بستر خارق‌العاده‌ای را برای کسی فراهم می‌کند که در صدد بسط و گسترش سینمای مدرن بود. شاید بزرگترین شانس روسلینی با نگاه تاریخ سینمایی و نه تنها در رویکردی معطوف به زندگی شخصی او، به تعبیر این‌گرید برگمن، مواجه شدن با دست و پاگیری بازیگری است که ظاهر سینمای روسلینی کاری برای انجام دادن با او ندارد. این همان لحظه‌ای است که زندگی روسلینی را شبیه فیلم‌هایش می‌کند و عیانگری را (همانند سینمای مدرن) از دل تقاطع ناگهانی مسیر درونی و پنهان سینمای روسلینی از یک سو، و ورود این‌گرید برگمن به عنوان اتفاقی بیرونی و به شدت نامحتمل از سوی دیگر، پدیدار می‌کند. اما هنگامی که چیزی چنان نامحتمل بدل به عنصری ضروری و قطعی می‌شود، بهتر است بیش از آنکه از شانس و اتفاق سخن بگوییم، از شگفتی (معجزه) به معنای روسلینی‌ایی آن یاد کنیم.

در سینمای روسلینی تا پیش از فیلم استرومبولی همه چیز به گونه‌ای در جریان است که گویی با ورود نامحتمل بیگانه‌ای همچون این‌گرید برگمن قرار است غایت کشف سینمای مدرن به مثابه سینمایی ناهمگون (هتروژن) میسر شود. امروز با نظر به نخستین دوره‌ی سینمای روسلینی می‌توان گفت که او همواره حتی در دوره‌ی فیلم‌های نئورئالیستی‌اش نیز به شدت ملهم از وسواس به امر ناهمگون و نامتجانس بوده است. با جرات بیشتری می‌توان گفت که گویی جایگاه این‌گرید برگمن در پاییزا، همچون بدنی غریبه و خارجی، از پیش مهیا شده است (این‌گرید برگمن در این فیلم بازی نمی‌کند). صحنه‌ی ملاقات دختر جوان ایتالیایی و سرباز آمریکایی در اپیزود نخست پاییزا، صحنه‌ی ملاقات سرباز سیاه آمریکایی با پسرچه‌ی اهل ناپل و تمامی اپیزودهای دیگر پاییزا، عملاً بر اساس همین مواجهه در میان بدنی غریبه و واقعیت واژگون ایتالیای پس از جنگ شکل می‌گیرند. بعدها نیز که این‌گرید برگمن از زندگی روسلینی بیرون می‌رود، این وسواس به ناهمگونی و عدم تجانس، همچنان در سینمای روسلینی قابل شناسایی است. مانند زن ایتالیایی و روس و مرد انگلیسی و آمریکایی در فراری از شب و یا شخصیت کاربونارو که در قصر وانینا وانینی پناه می‌گیرد.

پیوند ناممکن، به عنوان ژست و خصلت بنیادین سینمای روسلینی به وضوح در چهار اثر سترگ سینمایی که برگمن در آنها به ایفای نقش پرداخته (استرامبولی، سفر به ایتالیا، اروپا 51 و ترس) متبلور می‌شود و از خلال تلاش جنون‌آمیز و ناامیدکننده‌ی روسلینی در متحقق کردن این پیوند از پیش ناممکن، مشاهده‌ی ملموس و مستقیم پیدایش سینمای مدرن را ممکن می‌کند. این چهار فیلم در نگاه نخست پیرامون یک موضوع واحدند: جدل خانوادگی؛ موضوعی بسیار

شایع در سینمای مدرن: تحقیر گذار، با هم پیر نمی شویم پیالا، صحنه‌هایی از زندگی زناشویی تروفو و سینمای **آنتونیونی**. اریک رومر در مصاحبه‌ای تعریف می‌کند روزی به تروفو گفته «نبوغ روسلینی، فقدان تخیل اوست.» از همین روست که شاید وقتی روسلینی با دشواری و دست و پاگیری سینمایی اینگرید برگمن مواجه می‌شود، به سراغ موضوع دیگری نمی‌رود و بخش عمده‌ای از موفقیت این آثار، محصول همین تلاش روسلینی برای به تصویر کشیدن ماجرای زوجی ناهمگون است. روسلینی بی‌گمان نخستین سینماگری است که به این ایده باور دارد که «فیلم، همواره مستندنگاری فرآیند مخصوص و منحصر بفرد عملیات فیلمسازی همان فیلم است.» رویکردی که بسیاری از فیلمسازان مدرن دیگر نیز بر آن اصرار داشتند. برای ریوت همواره شیوه و متدی که آن فیلم‌ها بر اساس آن ساخته می‌شوند موضوع و سوژه حقیقی فیلم‌ها به شمار می‌رود. و ندرس نیز در تحلیل سینمای نوآر، فضای کلوستروفوبیک (تنگناهراسانه) بسیاری از فیلم‌های این ژانر را نتیجه‌ی مستقیم شرایط مستند تولید و فیلمبرداری آنها می‌داند. گذار نیز معتقد است که برای تغییر سینما، ابتدا باید شیوه و شرایط فیلمبرداری را دگرگون داد. شابرول نیز می‌نویسد: «موضوعات کوچک و بزرگ وجود ندارند و در حقیقت، چیزی جز حقیقت وجود ندارد.»

زمانی که نقدهای ایتالیایی، روسلینی را برای خیانت به نئورئالیسم و ترک موضوعات تاریخی سرزنش می‌کردند، او در پی کشف این مفهوم است که «سینما، همچون یک میکروسکوپ است.» او آشکارا این رویکرد را بیان می‌کند که باور یک فیلم برای ممکن و محقق کردن بخش کوچکی از حقیقت (حتی حقیقتی اتوبیوگرافیک از زندگی یک زوج در قالب موضوعی ساده و بی‌اهمیت)، آن اثر را بی‌شک با اطمینان بیشتری به حقیقت آن لحظه‌های کوچک خواهد رساند تا داستان‌های بزرگی که معطوف به موضوعی بلندپروازانه و دربار‌های بزرگترین معضلات زمانه‌اند.

این باور حتی به رخوت خود روسلینی نیز سامان می‌بخشد و او را تا حصول نتایجی پیش می‌برد که بیش از او کسی به آن توفیق نیافته است. او برای فیلم استرومبولی، در آن شرایط ویژه و با حضور فوق ستاره‌ای آمریکایی در ایتالیای پس از جنگ، هیچ سناریویی برای نوشتن ندارد. از این بابت وقتی برگمن می‌گوید که او نمی‌داند چه چیز برایم بنویسد، پربیراه نمی‌گوید، اما همه چیز را نیز بازگو نمی‌کند. نبوغ روسلینی دقیقاً هنگامی مسجل می‌شود که متقاعد شویم در آن وضعیت، چیزی برای نگارش سناریو وجود ندارد و این خود روسلینی است که باید این مواجهه‌ی اساسی سینمایی را به سرانجام خود برساند: مواجهه‌ی اینگرید برگمن و جزیره‌ی **استرومبولی** از سویی، و تناقض (رسواگرانه و جنجالی در زمان خود) در رابطه‌ی زناشویی میان خود آن‌ها از سویی دیگر. روسلینی از عهده‌ی حل این مشکل و ناهمگونی برمی‌آید، اما به بهای به جان خریدن خطری بزرگ؛ نه افکار عمومی و نه منتقدین او را در پیشبرد منطقی این معادله در وضعیت آغازین اش همراهی نمی‌کنند و او باید سه فیلم دیگر برای آزمودن این ناهمگونی تا منتهای درجه‌ی خود و تا متحقق کردن سینمای مدرن می‌ساخت. چهار ماجرا از جدل خانوادگی که همگی به شکست تجاری منتهی شده و آثار خود را به روشنی در فرآیند رابطه‌ی سینمایی و زناشویی برگمن و روسلینی می‌گذارند. آنچه نمونه‌ی مشابه‌اش را در سال‌های بعد و در زوج‌های دیگر سینمایی همچون گذار و آنا کارینا، آنتونیونی و مونیکا ویتی، اینگمار برگمان و بازیگران محبوبش می‌توان مشاهده کرد.

پیش از روسلینی، صحنه‌های نزاع خانوادگی همواره از منطق دراماتورژی و صحنه‌پردازی مبتنی بر مواجهه و شیوه‌ی نما-نمای معکوس تبعیت می‌کنند. اما چرخش نبوغ آمیز روسلینی که متأثر از حضور اینگرید برگمن در فیلم‌های اوست، وارد کردن «عنصر سوم» در رابطه‌ی زوج است که دیگر از الگوی متداول و مستعمل مرد، زن و شخص سوم پیروی

نمی‌کند. عنصر سوم روسلینی به معنای رقابت در مثلث عاشقانه‌ی کلاسیک نیست و ارتباطی با داستان‌های زوج‌های در بحران ندارد و اساساً عنصری ناهمگون، نامتجانس و کاهش‌ناپذیر به هرگونه روانشناسی است. نظیر جزیره‌ی آتشفشانی در استرومبولی که مانند بن‌بست مطلق معنایی، عنصری است که بخودی خود بسیار ثقیل و دشوار درک می‌شود و نشانگر تصویری صلب از آشوبی بدیع و غریب است. مجسمه‌ها و بناهای ناپلی در سفر به ایتالیا نیز منعکس‌کننده‌ی فرهنگ و گذشته‌ای صلب‌اند که همچون ضایعات و یا اشیائی کلیشه‌ای و باسمة‌ای به حال خود رها شده‌اند. در اروپا 51 نیز این باورها و ایدئولوژی‌های مسلط هستند که در وضعیت تصلب و جمود به سر می‌برند. بروز این شکل از عنصر سوم در رابطه‌ی زوج و درگیر و دار صحنه‌های مشاجره‌ی زناشویی، هرگز نمی‌تواند کارکرد مشابهی با رقابت در مثلث‌های عاشقانه‌ی کلاسیک داشته باشد. بلکه مسیر تنش و تقابل زوج را تغییر داده و همانند عایق و یا حائلی در میان آن دو عمل می‌کند و کارکرد کاملن متفاوتی در قیاس با عناصر و نشانه‌های جدایی و وصال در صحنه‌های کلاسیک مشاجره‌ی خانوادگی ایجاد می‌کند. عنصر سوم روسلینی، مرد و زن را در تنهایی اخلاقی و گاه متافیزیک‌اشان منفک و مجزا کرده و آن‌ها را با واقعیت دنیایی غریب و بیگانه مواجه می‌کند که برای هر یک از آن‌ها و در نگاه هر کدام از آنها متفاوت است. گویی آن‌ها محکوم‌اند تا هر یک به تنهایی و با پوست و گوشت خود با این غرابت مواجه شوند. در صحنه‌های مشاجره‌ی خانوادگی روسلینی، دیگر این خود نزاع نیست که واجد اهمیت است، بلکه این صحنه (سن)، دکور و زمینه (fond) است که برجسته می‌شود. در نتیجه دیگر نمی‌توان از رویارویی در معنای مرسوم آن سخن گفت. چرا که رویارویی مستلزم قرار داشتن (زوج) بر روی یک آوردگاه و مستلزم وجود کمترین انطباق برای ایجاد یک فضای ملاقات است. در سفر به ایتالیا، در اروپا 51 و یا در استرومبولی، مرد و زن حتی با هم درون یک صحنه دیده نمی‌شوند. سفر به ایتالیا ماجرای زوجی است که در طول یک ساعت و نیم نمایش فیلم، هرگز با هم در یک دکور و در یک زمینه نیستند. زوج نامرتبب فیلم در شهر غریبه‌ی ناپل با تمام کلیشه‌های تاریخی و توریستی‌اش که می‌تواند بستر مطلوبی برای خلق یک رمانس باشد، حتا نمی‌تواند با یکدیگر در درون یک تصویر قرار بگیرد و فضای مشترکی برای روبرو شدن با یکدیگر بیابد تا شاید تنش و مشاجره‌ی آن‌ها فرصت بروز و تخلیه پیدا کند. اگر آن‌ها تنها به بهانه‌ی رد و بدل کردن اتومبیل به قصد دیدن شهر با هم گفتگو می‌کنند، باز به این بهانه است تا هر یک مسیر خود را جداگانه پیش بگیرد و مکان و دکور خودش را جستجو کند. در نزدیکی انتهای فیلم نیز هنگامی که آن‌ها همدیگر را در یک مکان (محوطه‌ی حفاری باستانی) و در برابر اشیائی غریب ملاقات می‌کنند، تمامی آن چیزها و آن مکان همانند حائلی مرموز و نامشخص میان‌اشان قرار می‌گیرد. حتا وقتی لایه‌ی زیرزمینی ناگهان و بی‌دلیل در امتداد مسیرشان و درست در زیر پای‌اشان سرباز می‌کند و غافلگیرشان می‌کند، آن‌ها همچنان قادر به تشخیص این عنصر حائل نیستند. چرا که عنصر سوم روسلینی، هرگز کاربردی استعاری ندارد و در خدمت تقویت ارتباط معنایی قرار نمی‌گیرد. بلکه مانع و اختلالی را در آگاهی پرسوناژ ایجاد می‌کند و به واسطه‌ی لرزش و تنش برآمده از ظهور و فوران ناگهانی‌اش، به سختی بر پرسوناژ تاثیر می‌گذارد. البته این تکانه و تاثیر نه در همان لحظه، بلکه در نقطه‌ی دیگری از فیلم احساس خواهد شد و با آیرونی انتقال (مکانی و زمانی)، به شکل گسل‌های زیرزمینی بروز پیدا می‌کند؛ آن‌جا که مرد و زن در سکانس نهایی برای نخستین بار خود را در درون زمینه‌ی مشترک صحنه‌ای معجزه‌گون بازمی‌یابند.

اگر در پایان بخواهم جمله‌ای از روسلینی را بازگو کنم که روشنگر گوشه‌ای از جهانی باشد که او مبدع بی‌چون و چرای آن است، بی‌شک این تلقی او از مفهوم پرسوناژ خواهد بود: «پرسوناژ، موجود کاملاً کوچکی در فرودست چیزی است که بر او تسلط دارد، همان چیزی که ناگهان در لحظه‌ای که پرسوناژ خود را در جهان آزاد و رها می‌پندارد و ابدن منتظر چنان چیزی نیست، او را به سختی شگفت‌زده و متاثر می‌کند.» برای روسلینی هرگز تضادی میان آزادی انسان (او خود را در

جهان آزاد و رها می‌پندارد) و ناآگاهی او از حقیقت (سادگی و معصومیت او) که تنها دلیل غافلگیر شدن بی‌رحمانه‌ی اوست، وجود ندارد. این وضعیت است که هرگز دستمایه‌ی جستجویی آگاهانه قرار نمی‌گیرد و به خواست واراده‌ی پرسوناژ در نمی‌آید. آنچه بر پرسوناژ در لحظه‌ای که او در انتظار چیز بسیار کمتری بوده اصابت می‌کند، به تعجیل همان گلوله‌ای است که سرباز آمریکایی را در اپیزود اول پاییز از پا درمی‌آورد؛ عنصری معلق مانده و بلا تکلیف در طول مدت کشدار و زجرآور تاخیر و وقفه، و در نادانی و بی‌خبری کامل پرسوناژ نسبت به دلایل وقوع آن. در طول همین دوره‌ی تأخیر و اختفا (latence) است که پرسوناژ روسلینی با ناهمگونی عنصر سوم مواجه می‌شود. روسلینی می‌گوید: «سینما چه کارکردی دیگری به جز مواجه کردن انسان با چیزها و با واقعیات دارد؟» روسلینی برای تحقق بخشیدن به اشکال مختلف این مواجهه، هرگز از آزمودن نتایج سینمایی دست برداشت و آنچه که او را شیفته خود کرده بود، انتظار وقوع همین لحظه‌ی شگرف و جادویی است. هنگامی که «از ماده‌ای بی‌جان و بی‌حرکت، ناگهان آگاهی به شکلی رازآلود متولد می‌شود.» این پیگیری مصرانه در به تصویر کشیدن مواجهه و انتظار، با وجود تمامی موانع و مشکلات (بادها و موج‌ها) آن است که سینمای مدرن را در منظر روسلینی عیان و آشکار می‌کند.