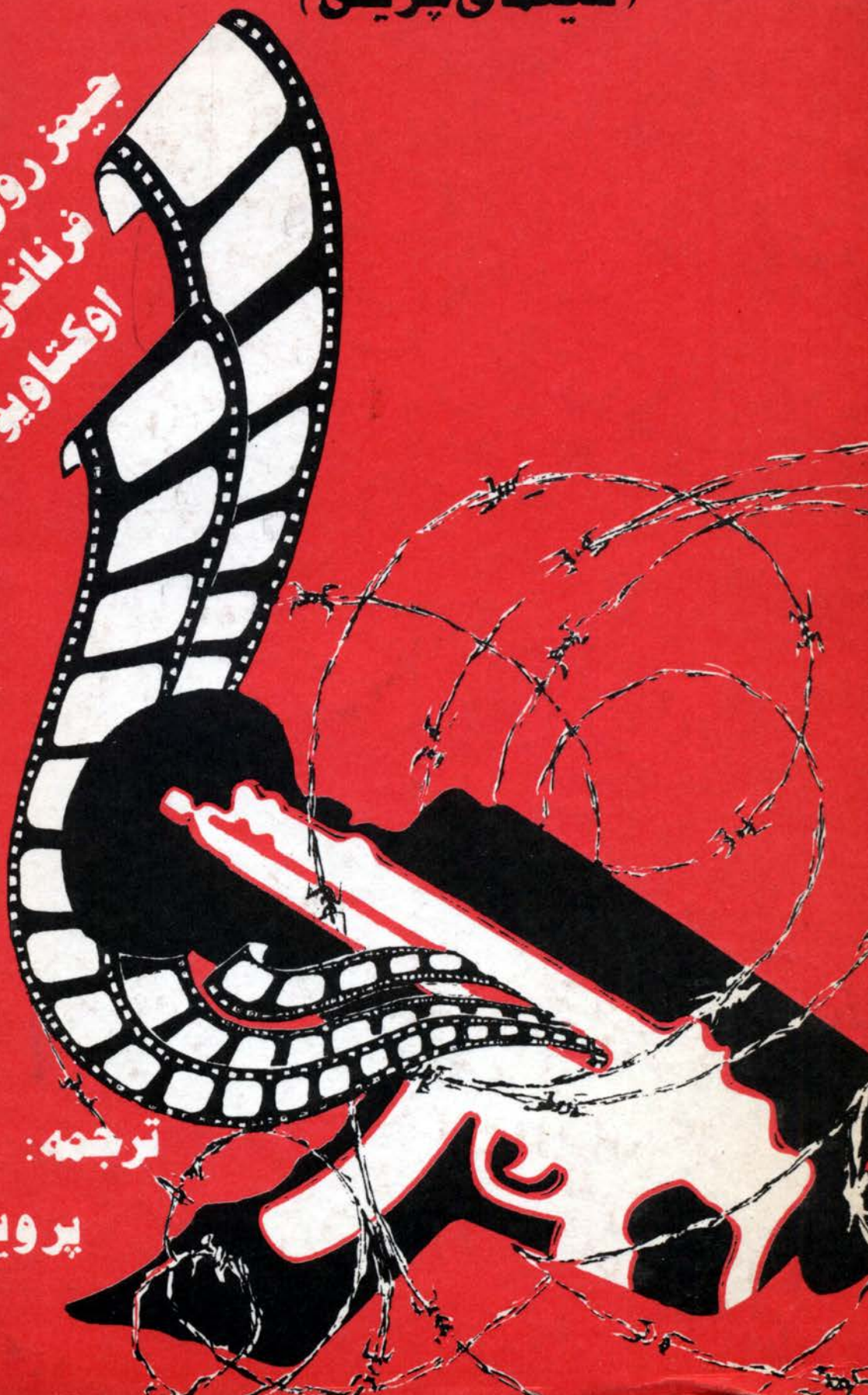


سینمای سوم

(سینمای چریکی)

جیمز روی مک لین
فرناندو سولاناس
اوتتاویو گتینو



ترجمه:

پرویز شفا

سینمای سوم

سینمای چریکی

جیمز روی مک‌بین - فرناندو سولاناس - اوکتاویو گتینو

ترجمه پرویز شفا

سینمای سوم، سینمای چریکی
جیمز روی مک‌لین - فرناندو سولاناس و ...
ترجمه پرویز شفا
چاپ اول: ۱۳۵۹
حق چاپ محفوظ است

۵	مقدمه
۹	پیشگفتار
۱۳	لاهورا دلوس هورنوس (ساعت آتش افروزی)
۲۷	مصاحبه با سولاناس: مینما به مثابه تفنگ (تئوریک)
۴۳	مینمای سوم

مقدمه

دو وجه مشخص هنر، محتوا و فرم، معمولاً و منطقی، رابطه‌ای دوجانبه دارند، یعنی با تغییر یکی، دیگری نیز دگرگون می‌شود، گاه، در شرایط خاصی، که توضیح و تفسیر آن در این اندک نمی‌گنجد، یکی تغییر می‌یابد ولی دیگری نه. اما، بطور کلی، محتوای متغیر، فرم یا شکل متغیری را باعث می‌شود.

در مورد چگونگی محتوا، معمولترین و معقولترین ضابطه، «تاریخی بودن» آنست؛ در هر دوره‌ای محتوای هر نوع هنری ضرورتاً بیانگر نیاز اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی آن دوره است. ضابطه کلی فرم نیز آنست که با این محتوای مذکور مناسبت داشته باشد. اما جنبه‌ای که اغلب اختلاف نظر فراوانی را باعث می‌شود، بحث «زیبایی‌شناسی» هنر هر دوره‌ای است که جای مشخصی نه در فرم تنها دارد و نه در محتوای تنها، بلکه، این رابطه دیالکتیکی ایندو است که مجموعه نمودهایی را سبب می‌شود که تماشاچی، خواننده، شنونده، یا مشاهده آنها، اثر را «زیبا» می‌بیند. حال، این «زیبایی» چگونه باید باشد: همانطور که هنر هر دوره تاریخی، «زیبایی» مورد نظر انسان آن دوره را به همراه دارد، هنر هر طبقه اجتماعی نیز، از «زیبا» الگویی ارائه می‌دهد که با الگوهای هنر طبقات دیگر متفاوت است. در جوامع طبقاتی، طبقه حاکم همیشه در پی حفظ و توسعه مبانی قدرت و تسلط اقتصادی بر طبقات دیگر است. و برای این منظور، بطرق مختلف، سعی می‌کند تا این استیلای ناخواسته از طرف طبقات تحت‌ستم را، موجه و طبیعی جلوه دهد. بدین جهت، با ترویج ضوابط، معیارها

و سلائق فرهنگی - هنری خویش، در فرهنگ طبقات مظلوم رسوخ میکند و با استفاده از امکانات بخصوص تبلیغاتی خود، قوالب فرهنگی خاصی را اشاعه داده و تثبیت می‌کند که آن اندیشه، هنر و زیباشناسی‌ای را در میان توده رواج دهد که دربرگیرنده و متضمن منافع اقتصاد او - طبقه حاکم - باشد. برای نیل به این مقصود از تاکتیکهای مشخصی استفاده می‌کند؛ بعنوان مثال، با پشتیبانی دست‌اندرکاران مزدور فرهنگی خویش فرهنگ توده را به تمسخر گرفته، هنرمند طبقات مظلوم را منزوی کرده و آنها را، به لطایف الحیل، بسوی خود جذب می‌نماید. پس هنرمند واقعی، برای اینکه جذب آن فرهنگ نشود و اصالت طبقاتی خود را حفظ نماید، برای اینکه از پیچ و خمها و کش و قوسهای انحرافی بگذرد، آگاهی لازم دارد؛ هم از مکانیزم استعمار فرهنگی طبقه حاکم و هم از نیازهای طبقه مظلوم؛ باید بداند که دشمن، به چه وسیله، از چه راه، به دست کسانی مقاصد طبقاتی خود را عملی می‌سازد و دوست - خلق ستمدیده و مظلوم - به چه احتیاج دارد.

در کشورهای چون ایران، کار هنرمند مشکلتر و مسئولیتش خطیرتر است زیرا قدرت حاکم، که عواملش اغلب دست - نشانده، یا بطریقی وابسته کشورهای تجاوزگر امپریالیستی، و بنابراین بسیار قدرتمندتر هستند، دو نوع فرهنگ را اشاعه میدهد: یکی فرهنگ خودش - طبقه حاکم - و دیگری فرهنگ کشور بیگانه استعمارگر را. هر چند این دو فرهنگ در کل شباهتهای فراوان دارند. اما، بخاطر موقعیت صاحبانشان (یکی فرمانده و دیگری فرمانبردار) تفاوتهایی دارند. و چون شکل استعمار در کشورها، از نوع جدید آنست! اگر هنرمند «متعهد» بخواند همان ضوابط و معیارهای بورژوازی - یا حداکثر خرده بورژوازی - ضد استعماری قدیم را بکار بندد، نه تنها درجهت خلق نخواهد بود، بلکه، هر چند ناخودآگاه، احتمالاً در برابر آن قرار خواهد گرفت. چرا که خرده بورژوازی، در شرایط فعلی و گذشته نه چندان دور ما نشان داده است که بیش از آن به طبقه کارگر گرایش داشته باشد، رو بسوی بورژوازی دارد، و این مسئله‌ای است که امپریالیسم بخوبی از آن بهره برده و می‌برد. بنابراین، برای شناختن، افشا

کردن و منهدم نمودن بنیادی این فرهنگ نواستعماری، باید با معیارهای تازه‌ای که، نه از خود، که از طبقه تحت‌ستم گرفته میشود عمل کرد. زیرا طبقه کارگر، که بیش از دیگران ستم دیده است، در قلب مبارزه ضدامپریالیستی قرار دارد. هنرمند انقلابی این عصر می‌بایست، اگر نه همه، دست‌کم، بیشتر معیارهای بخصوص زیبایی‌شناسی گذشته را کنار بگذارد و در حقیقت از صفر شروع کند؛ کافی است محتوای اثرش را، طبق نیازهای توده مردم، در روند برخورد و سازندگی، در طیف فرهنگ عامه، آگاهانه، بگسترده بعد از مدتی فرم یا قالب مورد نظر، با معیارهای زیبایی‌شناسانه واقعی و مخصوص بخودش، هرچند ناقص، پدید می‌آید که با تجربه و آزمایش نظم گرفته و شکل می‌یابد و منسجم میشود.

مردم آمریکای لاتین، آفریقا و دیگر کشورهای آسیایی، بخصوص در قرن اخیر، تجارب تلخی از نفوذ اندیشه و فرهنگ و سلیقه منحط امپریالیستی در فرهنگ خود و روشنفکرانشان، بدست آورده‌اند که بسادگی نباید از آن گذشت. همچنین، شیوه‌هایی که در مقابله با این نفوذ و شیوع فرهنگی، توسط اندیشمندان و هنرپروان آگاه و صادق این ممالک کشف و اجرا شده، تجارب بس گرانبهایی برای دست‌اندرکاران فرهنگی ایران بشمار می‌روند.

این کتاب، «سینمای سوم - سینمای چریکی»، گوشه‌ای از تجارب و عقاید سینماگران پیشرو آمریکای لاتین، بخصوص آرژانتین، را که زیر سلطه استعمار نوی آمریکا و دیگر کشورهای امپریالیستی قرار دارند نشان می‌دهد.

تعدادی از این هنرمندان، آگاهی‌دادن برای کسب آزادی را هدف آثار خود قرار می‌دهند (خورخه سان خینس: فیلمهای «خون کرس» و «شب سان خسوان») و برخی با نمایش نابرابریهای اجتماعی، تحلیلی انسان‌دوستانه از جامعه ارائه می‌کنند. (آلدو فرانسیا: فیلم «والپاریسزو، عشق من»)، و گروهی دیگر، با توجه به توصیه «فانون»، در پی آنند که فرهنگ و آگاهی ملی توده‌ها را افزونی بخشد تا در پی عمل انقلابی برآیند (فرناندو سولاناس و اوکتاویو گتینو: «ساعت آتش افروزی»). مقالات مختلف این کتاب معیارهای هنر ضد استعمارنو را تشریح نموده و عملکرد سولاناس و گتینو را مورد بررسی

قرار می‌دهد که چگونه در یک گروه چریک‌گونه و مخفی، اقدام به تهیه، توزیع و نمایش فیلمشان، «ساعت آتش افروزی» کرده و بانروی انسانی متخصص محدود، موفق می‌شوند که با دور-ریختن میارهای دست و پاگیر سینمای بورژوازی و خرده-بورژوازی- که حکم قانون را پیدا کرده‌اند- هنری ضد استعمار نو ارائه نمایند. لازم به توضیح است که فیلمهای این گروه، همچون آثار دیگر گروههای مشابه، بطور مخفیانه، هم برای مردم عادی نمایش داده می‌شود تا آنها را از چند و چون اوضاع سیاسی اجتماعی شان آگاه سازند، و هم در اختیار جنبشهای رهایی‌بخش کشورهای منطقه قرار می‌گیرند تا با تبادل خبر و فرهنگ، یکدیگر را در جنگ علیه دشمن مشترکشان «امپریالیسم بین‌الملل» یساری دهند؛ سینمای آنها، بقول «خورخه سان‌خینس»: قصه نمی‌گوید، بلکه تاریخ می‌آفریند. فضای سیاسی کشور ما، با آینده قابل پیش‌بینی‌اش، قاعدتاً بایستی توجه روشنفکران و هنرمندان ما را به این دو مسئله جلب کرده باشد که: چه و صایلی در اختیار دارند و چه مردمی در برابر. آیا زمان آن فرا رسیده که با توجه به خصوصیات طبقاتی خود و سطح آگاهی طرفی سخنان، با صداقت و پشتکار لازم، دست به ایجاد هنری نو، بر علیه استبداد و استعمار و خفقان نوی امپریالیسم و عمال داخل و خارجش زده و از هم‌اکنون، در گروههای متشکل همگون، با دور ریختن میارها، ضوابط و تعاریف فرهنگ بورژوازی و خرده بورژوازی به اصطلاح «متمدن»، که هنوز هم، بیشتر در بند دکوپاژ فوق‌العاده، میزانشن هنرمندانه، کمپوزیسیون عالی، آرانژمان مدرن و غیره است- آنها را برای ملتی که نه معنی اینها را می‌داند و نه ابتدائی‌ترین آنها را درمی‌یابد- با ساده‌ترین قالب‌ها، مفاهیم و مضامین مورد نیاز توده ناآگاه را، آنطور که او درک می‌کند ارائه دهیم؟ چه بآک اگر این آثار، به تعبیر بورژوازی و خرده بورژوازی، «زیبا» و «هنری» نباشند؟

گروه نشریه دانشجویی دانشکده هنرهای دراماتیک

مرداد ۱۳۵۹

۱- منظور «استعمار نو» است.

پیشگفتار

«لاهورا دولوس هورنوس»، فیلم تبلیغاتی و سیاسی برجسته‌ای است که بطور مخفیانه، توسط دوسینماگر آرژانتینی، ساخته شده است. این فیلم، ادعای نامه‌ای کوبنده و تلخ، علیه امپریالیسم غارتگر آمریکا و بریتانیا، در آرژانتین و سراسر خطه آمریکای لاتین است، کشورهایی که جور و ستم استعمار در آنها پیدامی‌کند. «لاهورا دولوس هورنوس»، مجموعه‌ای درخشان از تصاویر و هم‌آور، مونتاژ ماهرانه و نوشته‌هایی است که برای تکان دادن و به تفکر واداشتن بیننده، و این‌که او را در سطح تازه‌ای از آگاهی سیاسی قرار دهد، در کنار هم به کار گرفته می‌شوند. در نتیجه، «لاهورا دولوس هورنوس» فیلمی کوبنده و هراس‌انگیز است که بیننده را «تکان می‌دهد» و به «تفکر وامی‌دارد».

درخواستی عینی که باشور و هیجان فراوان ذهنیتی کاملاً آگاه، برای برپایی انقلابی خشونت‌بار همراه می‌شود.

بخش نخست فیلم که به بررسی استعمارنو و خشونت می‌پردازد، زمینه را آماده می‌کند. مجموعه تصاویری سریع از خشونت‌های خیابانی در روی پرده جان می‌گیرد و در فاصل هر نما یا تعدادی نما، کادرهای سیاه و نوشته‌های سیاسی بشدت محرك (همچون درآلار ایزینشتین) قرار داده شده که همراه با ضربات ناآرام و التهاب‌آور طبل، مکمل مضمون اصلی اثر می‌شوند. این نوشته‌های برانگیزنده، از راست یا چپ، از بالا یا پایین، راه به داخل حوادث درون تصویر باز می‌کنند، ضمن این‌که بحث‌های ایدئولوژیک ادامه می‌یابد، گویی که نوشته‌ها حالتی انفجاری دارند. همراه با تصاویر آکنده از خشونت و آمارهای هراس‌آور و مونتاژ درخشان که باجهت‌گیری خاص ارائه می‌شود، شعری از قیام علیه امپریالیسم خلق می‌شود؛ مجموعه

موجزی از بهترین تکنیک‌های سینمای امروزی در خدمت انقلاب.

تصاویرش تکان‌دهنده و فراموش‌نشدنی است: بچه‌گداها را می‌بینیم که مذبوحانه کوشش می‌کنند تا همراه با قطار در حال حرکت بدوند تا شاید مسافران پرورده در نعمت به‌رحم‌آیند و از سر لطف، چند سکه ناقابل پرایشان پرتاب کنند؛ در خارج از کلبه‌ای مخروبه، فاحشه‌ای جوان و درمانده، محرومانه‌ترین قسمت بدن خود را به تماشای عام می‌گذارد، و چون آدمی سحر شده، چشم به‌راه مشتری دارد؛ افراد قشر خواص آرژانتین، نه آن نمونه‌های افراق شده‌ای که معمولاً در فیلم‌های آرژانتینی می‌بینیم، با ظاهری زیبا و دلپسند، به خودنمایی‌های خویش ادامه می‌دهند و جنبه‌ای وحشتناک از طبیعت طبقاتی را به نمایش می‌گذارند؛ و کورستان‌های عظیم و پرشکوه و آرامگاه‌های ابدی لروتمندان با صدها سنگ قبر سر برافراشته و سردابه‌های بزرگ، چون دکوری اکسپرسیونیستی و تماشایی در شهری افسانه‌ای می‌شوند و حالت وهم‌آوری بوجود می‌آورند. اضطراب‌آورترین سکانس، که به‌خفه کردن و درهم‌کوبیدن فرهنگ بومی، به وسیله فشار بی‌امان تمدن غربی چیره و «بیگانه»، مربوط می‌شود، به تندیس‌هایی که آنقدر در نظر غربیان عزیز و آنقدر مقدس است حمله می‌کند: رنوار، لعبتکان رقصنده، کلیسای «سیس‌تین»، کوکاکولا، «پارتنون» (معبد خدای «آتنا» در یونان)، و میکلائل، به مثابه عوامل مخرب، در اختیار نواستعمارگران، برای سیاست‌زدایی کردن افکار توده‌ها هستند تا بی‌اعتنایی ناخواسته ایشان را سبب شوند. فیلم با جسورانه‌ترین صحنه‌ای که تاکنون در مقیاس سینمای سیاسی برای به‌هدف‌نشانیدن نکات مورد نظر اجتماعی و سیاسی نشان داده شده به پایان می‌رسد: «درشت‌نما»یی از صورت «چه‌گوارا»ی مرده که با صلابت، و بی‌حرکت، برای حدود سه دقیقه چشم به بینندگان می‌دوزد. دوربین هرگز حرکت نمی‌کند. تصویر، ابدی بنظر می‌رسد. و ما مجبور می‌شویم در مورد مبارزه بین زندگی و مرگ این مرد افسانه‌ای، ولی واقعی، به تأمل بپردازیم. همچنان‌که ذکر شد، در فاصل نخستین و آخرین نمای فیلم، شاهد مجموعه‌ای متنوع، تکان‌دهنده و حیرت‌آور از صحنه‌های واقعی هستیم که به این زودی‌ها از خاطره بیننده پاک نمی‌شوند، زیرا سازندگان این فیلم به اجتناب ناپذیری و مناسب بودن شرایط برای انقلاب خشونت‌آمیزی که نیل به عدالت برای توده‌های کارگران آمریکای لاتین را موجب می‌شود، اعتقاد دارند. این فیلم به منزله عاملی آگاهی‌برانگیز، به‌منظور نمایش در مجامع کارگران کارخانه‌ها، دهقانان، دانشجویان و غیره ساخته شد.

با این ترتیب، «لاهورا دلوس هورنوس»، فیلمی است روشن‌کننده و تصویرگر افکاری که روشنفکری از میان روشنفکران آمریکای لاتین درس دارد. این فیلم، مواجهه‌ای غیرقابل اجتناب و افشاگرانه در توضیح خشونت گذشتگان - «بیگانه» و بومی - است که به فراسوی بررسی‌های آثار جنبش «سینمانوو»ی برزیل و نمونه‌هایی چون «آنتونیو داس مورتس» از «گلوبر» رولاندا پامی‌گذارد. اما بینندگان احتمالی فیلم چه کسانی هستند؟ ساختار فیلم طوری است که هرکس به اندازه اطلاعاتی که دارد بهره‌ای از آن می‌برد. بارها از واژه «بالکانیزه شدن» آمریکای لاتین به منظور هشدار نسبت به دسیسه‌های امپریالیسم، و تأکید بر وحدت گروه‌های مختلفی که مسیر و هدف مشابهی در پیش دارند، استفاده می‌شود. دیدن این فیلم، تجربه‌ای کم‌نظیر و فراموش‌نشدنی است. بیش از آن که بیننده را به هیجان صرف بکشد، به تأمل وامی‌دارد، و وحشت و هراس از فکر کردن، و به مرحله عمل درآوردن حاصل تفکرات را به نمایش می‌گذارد.

آنگاه، از زبان «سولاناس» می‌شنویم که چگونه استعمارنو جانشین استعمار کهنه می‌شود و چنگال سرطان‌زایش، کشورهای آمریکای لاتین را یکی پس از دیگری در کام خود فرو می‌برد. و او، در مقابل، ندا سر می‌دهد که به هوش باشید و به فرهنگ‌های بومی و انسانی خود دست‌بندازید که ره رستگاری، دوری از تمدن تحمیلی غریبان است. و با این ترتیب، از زندگی پرکوش خلق‌های ستمدیده، برای پدیدآوردن سینمایی که از انقلاب نشأت می‌گیرد و به خدمت انقلاب درمی‌آید، سخن می‌گوید.

در بخش دوم این جزوه، و در مصاحبه‌ای که با «فرناندو سولاناس» به عمل آمده، هدف‌های خود را در مورد ساختن فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» بار دیگر عنوان می‌کند.

و سرانجام، بیانیه معروف «فرناندو سولاناس» و «اوکتاویو گتینو» خواهد بود که سخن از سینمایی به میان می‌آورند که نه کالای مصرفی یا تجربه‌ای آوانگارد، بلکه بیشتر عاملی برای آگاهی انقلابی است که دست‌آورده‌هایش را «نظام حاکم نمی‌تواند جذب کند»، و خواه ناخواه، روزی درهم شکننده تمامی اساس نظام حاکم جبار خواهد شد.

بیانیه «سینمای سوم»، بی‌تردید، علمی‌ترین نظریه‌ای است که تاکنون برای بررسی عوارض استعمارنو (از طریق سینما و رسانه‌های گروهی و هنری) در کشورهای جهان سوم و خفقان فرهنگی که توان پاره فرهنگ‌ها را تحلیل می‌برد و آنها را چونان قربانی بی‌دفاع در برابر تاراج تمدن غرب

قرار می‌دهد، نوشته شده است. «مولاناس» و «گتینو» با استفاده از، واستناد به سخنان رهبران و پیشگامان فکری مردم کشورهای جهان سوم، به تشریح شرایط خفقان فرهنگی می‌پردازند و آنگاه، در برابر سینماهای موجود، سینمایی با نام «مینمای سوم» را که «سینمایی چریکی» است ارائه می‌دهند، که نه این است و نه آن، بلکه خود، سینمایی مستقل است برای خدمت به انقلاب. این سینما در چه مرحله‌ای است؟ بی‌تردید، سینماگران جهان سوم باید پاسخ دهند! «لاهورا دلوس هورنوس» را باید دید و انقلاب را از یاد نبرد. در هر صورت، آنچه که این فیلم در نهایت به مامی گوید ضرورت انقلاب و انقلابی بودن است.

پرویز شفا

جیمز روی مک‌بین

لاهورا دلوس هورنوس (ساعت آتش افروزی)

زمانی که نخستین کاشفان اروپایی در حاشیه ساحل جنوب شرقی قاره آمریکای جنوبی پیش می‌رفتند، آتش‌های مشتعلی را که شمارش از سده‌ها هم بیشتر بود و از خشکی نیمه‌تاریک سر بر می‌کشید، مشاهده کردند. کاشفان اسپانیایی، به ویژه، به منطقه‌ای در کناره ساحل نقطه جنوبی، که اکنون آرژانتین نامیده می‌شود، عنوان *Tierra Del Fuego* سرزمین آتش دادند.

آنچه که اینان از فراز کشتی‌های خود دیدند، «هورنوس»، یا آتش‌های طباحی بومیان سرخ‌پوست ساکن آن منطقه بود، و منظره آن شعله آتش‌های چشم‌ک‌زن در تاریکی شبانگاه، یکی پس از دیگری، تاجایی که افق را همچون یک گردون تازۀ غریب در بر می‌گرفت، بر تخیلات و تصورات این نخستین کاشفان، که بی‌تردید نسبت به ساکنان قاره جدید کنج‌کاو و بیمناک بودند اثر قاطعی گذاشت. در طی قرن‌ها و پس از برخورد‌های اولیه، بیان «لاهورا دلوس هورنوس» (ساعت روشن‌کردن آتش طباحی) توسط تاریخ‌نگاران و شمرای آمریکای لاتین مورد استفاده قرار گرفت و در خلال سال‌های دهه ۱۹۶۰ به صورت ندایی برای صف‌آرایی ضد امپریالیستی درآمد که از جانب «چه‌گوارا» اختیار و عنوان شد، او با صراحت اعلان کرد که «اکنون، ساعت آتش‌افروزی (لاهورا دلوس هورنوس) فرا رسیده است، نگذارید که آنان چیزی جز نور شعله‌ها ببینند.» (البته توجه دارید که «چه‌گوارا» از اهالی آرژانتین بود.)

مدتی بعد، دو آرژانتینی دیگر - «فرناندو سولاناس» و «لوکتادیو

گتینو» - زیر عنوان «لاهورا دلوس هورنوس»، فیلم برجسته‌ای در مورد مبارزه انقلابی و در خدمت مبارزه انقلابی - که آن را امری قریب الوقوع و شدیداً مورد نیاز در آرژانتین جدید و امروزی می‌دیدند - ساختند. این دو سینماگر در سراسر کشور به سفر پرداختند، با افراد گوناگون تماس گرفتند و بحث کردند و سرانجام، از بیشتر کسانی که فعالانه (بطور پنهانی، و به همان اندازه، آشکارا، در خارج، و به همان اندازه در چهارچوب نهادهای «قانونی» آرژانتین) در مبارزه برای دگرگونی انقلابی جامعه آرژانتین درگیر شده‌اند، فیلمبرداری کردند.

«سولاناس» و «گتینو» در جریان مراحل گوناگون ساختن فیلم، تعدادی از صحنه‌های مربوط، به گروه‌های مبارز مختلف راکه با ایشان همکاری می‌کردند برای گروه‌های دیگر نشان دادند. در بعضی از موارد، این موضوع، تبادل اطلاعات و بحث بین گروه‌های پراکنده و خیلی متفاوت راکه پیش از این هرگز گرد هم نیامده بودند - یا بعضی اوقات حتی از موجودیت یکدیگر اطلاع نداشتند - موجب شد. بنابراین، فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»، خود را در خدمت فعالیت‌هایی که منجر به تغییر و دگرگونی انقلابی جهان می‌شود قرارداد، و این رشته فعالیت‌ها نیز راه خود را به داخل فیلم باز کرد و باعث شد که فیلمسازان بارها به برداشت خویش از مفهوم کاربرد سینما و تصوراتی که در زمینه انقلاب داشتند به تأمل و تفکر بپردازند. عمل ساختن فیلم و عمل برپا کردن انقلاب، امری جدایی‌ناپذیر شد.

در نظر آن عده از مردم آرژانتین و کشورهای آمریکای لاتین که برای مطرح کردن تمرینی جامع و دقیق از وظیفه سینمای انقلابی کوشش می‌کنند، «لاهورا دلوس هورنوس» (همراه با آخرین فیلم‌های گودار) می‌تواند تمرینش‌ترین موضوعی باشد که فعلاً باید توجه خود را روی آن متمرکز کرد. این نکته رانه فقط به دلیل موجودیت و ساخت خاص «لاهورا دلوس هورنوس»، که در تمرین و عمل روزمره برپایی انقلاب ریشه دارند، می‌گوییم، بلکه در عین حال به این دلیل که سبکها و دستمایه‌های سینمایی متنوع بسیار به داخل فیلم راه یافته است می‌گوییم، در نتیجه، «سولاناس» و «گتینو» توانسته‌اند يك «موزائيك سینمایی» خلق کنند که در هر قطعه منفرد آن، به همان گونه‌ای که خود ایشان در نظر داشته‌اند، «بیان ویژه‌ای درخواست می‌کرده که مفهوم ایدئولوژیک نیست شده خود را انتقال دهد. یعنی، هر سکانس، هر بخش کوچک، به تنهایی، سبک فیلمبرداری متفاوت یا فرم متفاوت دارد. بخش‌های کوچکی وجود دارد که داستان‌ها یا روایت‌های کوتاه

مربوط به خود هستند؛ بخش‌های دیگری وجود دارد که مستند آزاد است؛ بعضی دیگر، بطور کامل از مونتاز و کنترپوان تشکیل می‌شود؛ و برخی دیگر، صحنه‌هایی مطلقاً توصیفی است؛ بخش‌های دیگر، سینمای مواجهه مستقیم است؛ و باز هم بخش‌های دیگری یافت می‌شود که سبک‌های مختلف سینماتوگرافی را در خود دارند، تنها راه وحدت بخشیدن به تمامی این دستمایه‌های گوناگون، بی‌آن‌که اصل و بنیاد فیلم فرو بریزد، بی‌آن‌که دچار آشفتگی و بی‌نظمی شود، متضمن فرم خاص دادن به هر بخش منفرد فیلم بود. با این ترتیب، از کار دوربین تا مونتاز، یافتن فرم مورد نظر، امری ضروری بود. (برگرفته شده از مصاحبه «فرناندو سولاناس» با «کایه دو سینما»، شماره ۲۵۰، مارس ۱۹۶۹: صفحه ۶۴).

این‌که آیا ایشان دریافتن فرم مناسب برای هر بخش کوتاه منفرد - یا حتی برای هر بخش بزرگ و اصلی - موفق شده‌اند یا خیر، جای بحث باقی می‌گذارد. اما با این همه، گام مهمی به پیش است که «سولاناس» و «گتینو» از شجاعت مطرح کردن و به میان کشیدن چنین معضل دشواری که پیش روی خود داشتند، و در ضمن، از شجاعت نادیده انگاشتن ضوابط و مقررات بخش فیلم معمولی (از جمله، طول زمانی فیلم) به منظور نمایش دادن موقعیت سیاسی در آرژانتین، که پیچیدگی بافت‌های اجتماعی را صادقانه عرضه می‌کند، برخوردار بودند.

طول زمانی «لاهورا د لوس هورنوس» در نسخه اصلی که در ژوئن ۱۹۶۸ در جشنواره «پزارو» نمایش داده شد، چهار ساعت و بیست دقیقه است و سه بخش اصلی را دربر می‌گیرد: بخش نخست (نود و پنج دقیقه)، بخشی که عنوان «استعمار نو و خشونت» دارد؛ بخش دوم، «عمل برای آزادی» به دو بخش کوچک‌تر تقسیم می‌شود: «تاریخچه پرونیسم» با طول بیست دقیقه درباره ده سال حکومت «خوان پرون» (۱۹۵۵-۱۹۴۵)، و یک دنباله صد دقیقه‌ای مربوط به دوره پس از پرون (از سال ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۷) با عنوان «تاریخچه مقاومت»؛ و سرانجام، بخش سوم که کوتاه‌تر از دو بخش دیگر (فقط چهل و پنج دقیقه) است و همانند بخش نخست، عنوان «استعمار نو و خشونت» دارد.

بخش نخست فیلم از «سیزده یادداشت درباره استعمار نو» تشکیل می‌شود که در هر یک، جنبه ویژه‌ای از زندگی آرژانتین (تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و غیره) و نحوه نگرش مردم دنیا به آرژانتین نشان داده می‌شود. فیلم «لاهورا د لوس هورنوس» به بینندگان

خاطر نشان می‌کند: از آنجا که آرژانتین از برکت فراوان و وفور نسبی منابع طبیعی برخوردار است، پیوسته، مهاجران بسیاری را از اروپا جلب کرده و غالباً «دیگ ذوب بزرگ» آمریکای جنوبی نامیده شده است. با بومیانی که شمار آنها از ششصد هزار تجاوز نمی‌کند و «مستیزوها» (مردمی که آمیزه‌ای از تبار اسپانیایی و بومی دارند) که فقط ده درصد از مردم آرژانتین را تشکیل می‌دهند، جمعیت این کشور بیش از هر کشور دیگر آمریکای لاتین، و بطور چشمگیرتر، از مهاجران سفید پوست اروپایی تشکیل می‌شود. در آرژانتین علاوه بر اسپانیایی‌ها، شمار قابل ملاحظه‌ای از مردم، باتبار ایتالیایی و آلمانی و تعداد کمتری از دیگر کشورهای اروپایی و بریتانیا نیز زندگی می‌کنند.

علاوه بر این، خیلی دور از واقعیت است که تصور کنیم، استقلال سیاسی از اسپانیا (در سال ۱۸۱۶) موجب فراهم آمدن همه‌گونه استقلال اقتصادی واقعی در آرژانتین شد، برعکس، این استقلال ظاهراً سیاسی، کشور را بطور کامل در چنگال و تارهای تنیده حاضر و آماده امپریالیست‌های انگلیسی، که بخش‌های وسیعی از زمین‌های آرژانتین را به لطایف الحیل غصب کردند (همچنین، سهام عمده صنعت دامداری آرژانتین که تولید آنرا انحصاراً در اختیار گرفتند) انداخت؛ انگلیسیان تمامی نظام راه آهن آرژانتین را طرح ریزی کرده، به مرحله اجرا درآورده، صاحب شدند و اداره کردند و به زودی اداره غیرمستقیم اقتصاد ملی آرژانتین را به دست آوردند.

سرانجام، به این پدیده «دیگ ذوب» پیچیده کنونی باید سنگینی و فشار فراوان امپریالیسم اقتصادی آمریکا در قرن بیستم را اضافه کرد و هرکس می‌تواند به تدریج دریابد که چرا، به همان گونه‌ای که فیلم تأکید دارد، یک آرژانتینی معمولی، استنباط اندک و محدودی از هویت ملی دارد و شیوه خاصی برای بررسی دنیا اختیار کرده که در واقع، نگرش خود او نیست، بلکه بیشتر، به جهان بینی و نگرش تحمیل شده بر او توسط قدرت‌های استعماری یا نواستعماری مربوط می‌شود که اتفاقاً آرژانتین را زیر سلطه داشته است - و پیوسته، چنین نیز بوده است. و برای توده‌های کارگران و دهقانان آرژانتین، واقعاً اهمیتی نداشته که در این قمار خطرناک ملی چه کسی تصمیم می‌گرفته و توپ می‌زده، زیرا این توپ‌ها - توپ‌های واقعی - ضمن حاکمیت یک طبقه، پس از طبقه حاکم قبلی، برای نگاهداشتن و مهار توده‌ها در جای خود و حفظ قدرت و ضمانت امتیاز طبقه استثمارگر، به خشونت و سرکوبی متوسل شده، و همواره به سوی مغزهای ایشان

نشانه رفته. سخن را کوتاه کنم همچنان که ایرانیان می‌گویند «هرچه عوض شود، باز هم در روی همان پاشنه می‌گردد»: خواه طبقه حاکم در آرژانتین، استثمارگر اسپانیایی، انگلیسی یا نواستعمارگر آمریکایی، یا به‌مدگی الیگارشی (حکومت وابسته به اشراف) بورژوازی محلی باشد، تجربه خلق‌های آرژانتین، پیوسته تجربه‌ای توأم با خشونت و سرکوبی بوده است. فیلم «لاهوراس دلوس هورنوس» مروری بر شکل‌های بی‌شماری است که خشونت در قالب آنها ظاهر می‌شود - پلیس درهمه‌جا حاضر و ناظر، سرکوب بی‌رحمانه اعتصابات، کودتاهای نظامی متعدد، فتوایسم حاکم بر املاک کشاورزی بزرگی که کارگران و دهقانان همچون برده در آنجا کار می‌کنند، اعمال نفوذ اولیگارشی در صنعت و تجارت (پنج درصد از جمعیت آرژانتین، چهل و دودرصد از درآمد ملی را به دست می‌آورد)، استثمار نو که اتکا و وابستگی اقتصادی را اشاعه می‌دهد (آمریکا پنجاه درصد از سهام صنعت عظیم گوشت آرژانتین را که بزرگترین صنعت گوشت در دنیا است در اختیار دارد و بریتانیا، بیست درصد)، تعصبات نژادی نو که دست در دست‌استعمار نو پیش می‌رود، «نیروی ضد شورش» تعلیم یافته که هزینه آن از جیب پر فتوت (!) گردانندگان پنتاگون تأمین می‌شود عملاً بخش‌های مهمی از کشور را در اختیار دارد، و آخرین، امانه کم‌اهمیت‌ترین، عامل بازدارنده، خشونت فرهنگی است که بوسیله رسانه‌های ارتباطی زیر نظارت بورژوازی، به‌گونه‌ای سیستماتیک، «ایدئولوژی مصرف» رایج در کشورهای پیشرفته سرمایه‌داری اروپایی و آمریکای شمالی را بر توده‌های بی‌سواد و فقیر آمریکای لاتین تحمیل می‌کند.

بارها، در جریان فیلم، نمونه‌هایی از طرز تفکر و برداشت از مسایل زیبایی‌شناسی، به‌عنوان عوامل پیش‌برنده‌ای که برای بازتابی ایدئولوژی سرمایه‌داری طبقات حاکم امپریالیست مورد استفاده قرار می‌گیرد، ارائه می‌شود. سبک‌های اروپایی در نقاشی، در ادبیات، در سینما، در مد؛ سبک‌های انگلیسی و آمریکایی در موسیقی عامه‌پسند و تسلی‌بخش: تنها الگوهایی که برای تنظیم نحوه رفتار و سلوک در برابر خلق‌های آرژانتین قرار داده می‌شود، الگوهای عرضه‌شده «برای فروش» از جانب نواستعمارگران است. از دیدگاه ایدئولوژیک، معیارهای فرهنگی خاصی به توده‌ها تلقین می‌شود که ایشان را به‌سوی آرزوی دستیابی به همان چیزهایی پیش می‌راند که برای پایدار کردن حالت اتکا و وابستگی، استثمار نو، و استثمار آنان بکار می‌رود.

اما، «سولاناس» در عین نشان دادن مظاهر «استعمار نو»ی آرژانتین به همان ترتیبی که هست، راه متفاوتی پیش پای مردم رنج دیده می گذارد: **مبارزه انقلابی.** و مبارزه انقلابی، دقیقاً به این علت که استعمار نو - برخلاف حکومت استعماری مستقیم به وسیله يك «کشور مادر» - به صورت چنان هیولای بدهیبت و چندسری درآمده است که لیب مبارزه قهرآمیز انقلابی، «نه» علیه مهاجم خارجی و بیگانه، بلکه بیشتر، با توجه به شرایط طبقاتی، باید علیه طبقه بورژوازی حاکم آرژانتین و نظام وایدئولوژی سرمایه داری، صرف نظر از این که چه گروه ملی یا نژادی خاص در زمان تاریخی مبین در مسند قدرت جادارد و استعمار و سرکوب توده های افزارمند آرژانتین را ادامه می دهد، شعله ور شود. آنگاه، زمینه مبارزه، عبارت خواهد بود از مبارزه «طبقاتی» برای انقلاب سوسیالیستی در آرژانتین.

این نخستین بخش از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» که در نحوه نمایشی خود، لحنی شدیداً غنایی دارد، تمرین نسبتاً پرزرق و برق اما مؤثری در مونتاژ است که عواطف و احساسات بیننده، به هنگام تماشای این بخش از فیلم، با هوشمندی کامل به وسیله تدوین ریتمیک صحنه ها، در اختیار گرفته می شود. بارها، عبارات کوتاه و بسیار مؤثر از «فرانتزانون» که گفته هایش به منزله کنترپوان واقعیت استعمار نو در آرژانتین مورد استفاده قرار می گیرد، زام خود را بازو به روی پرده بازی می کند، گویی، کلمه به کلمه، به وسیله يك ماشین تحریر نامرئی، با ضربه هایی طنین افکن نوشته می شود، و در واقع، تصاویر مربوط به امپریالیسم در روی پرده را تعقیب می کند و آشکارا نیاز برای مبارزه انقلابی و قهرآمیز را اعلام می دارد. عبارات کوتاه دیگری از منابع گوناگون جهان سوم (کاسترو، مانو، ویتنام شمالی، و انقلابیون بی شمار آمریکای لاتین)، برای تأکید بر «یادداشت هایی بر استعمار نو» و ضرورت ظهور جنبش های رهایی بخش، در هر جا که امپریالیسم قیافه زشت و منفور خود را نمایان می کند، مورد استفاده قرار می گیرد.

در طی يك سکانس، مونتاژ استادانه سولاناس، زوم های نمایشی روی يك هیپی بلندموی آرژانتینی که با گیتار خود آهنگ های «راك» می نوازد و با لهجه آمریکایی آواز می خواند (تصویری که در این زمینه ارائه می شود، نشان می دهد که حتی الگوهای «اعتراض» و «اختلاف عقیده» در آرژانتین، الگوهای تدارك دیده شده توسط امپریالیست ها هستند) را با صحنه های مستند فیلمبرداری شده توسط «یوریس ایوونس» که مبارزه روزمره، حالت مصمم، و صلابت و وقار مردم ویتنام شمالی، که واکنش ایشان به

امپریالیسم غربی، شجاعانه در دست گرفتن اسلحه بوده است تصویر می‌کند، برای تأکید هرچه بیشتر درکنار هم قرار می‌دهد. و سرانجام، نزدیکترین نمونه انقلابی به آرژانتین و همچنین نزدیکترین نمونه به قلوب مردم آمریکای لاتین - «کوبا»ی کاسترو - دخول خود را به روی پرده تاریخ اعلام می‌دارد و بیننده را حالتی تکان‌دهنده که از لحاظ عاطفی، نیز برانگیزاننده است در بر می‌گیرد و در همان زمان، نمای «تفکر انگیز - تحریک آمیز»ی - که برای سه دقیقه روی پرده نگاهداشته می‌شود - از جسد بی‌جان «چه‌گوارا» را مشاهده می‌کنیم که حضور هیجان‌انگیزش، حتی در زمانی که مرده است، واضح‌ترین و قوی‌ترین تذکاریه اخلاقی است مبنی بر این که «وظیفه هر انقلابی، برپایی انقلاب است».

بخش دوم «لاهورا دلوس هورنوس» با کوشش در زمینه مواجهه بین سینماگران و بینندگان آغاز می‌شود. «سولاناس» و «گتینو» باب گفته و شنود را با افراد حاضر در جلسه نمایش فیلم می‌گشایند و صدای سولاناس - که از بلندگوهای سینمایی که بینندگان در آن نشسته‌اند، غریو سر می‌دهد - همگان را به در نظر گرفتن خویش، «نه» به عنوان بینندگان این «عمل سینمایی»، بلکه بیشتر به منزله پروتاگونیست، در فعالیتی که باید بطور مداوم تجدید شود، دعوت می‌کند. و روی پرده، با حروف بزرگ، این عبارت از «فانون» را می‌خوانیم:

«هر کس که به تماشا بایستد، ترسو یا خائن است».

آنگاه، پرده سینما تاریک می‌شود و لحظه‌ای سکوت در «بزرگداشت چه‌گوارا و تمامی میهن‌پرستانی که در مبارزه برای رهایی آمریکای لاتین از پا در آمده‌اند» در دنبال می‌آید؛ و پس از آن، فیلم با بعد تازه‌ای از واقعیت اجتماعی و سیاسی آرژانتین ادامه می‌یابد - «تاریخچه پرونیسم» که در بیشتر قسمت‌ها از صحنه‌های مستند واقعی رخداد های مهم در طی ده سال حکومت پر سروصدای «خوان پرون» استفاده شده، نه فقط بینندگان را در مورد این دوره شدیداً مهم و خطرناک تاریخ معاصر آرژانتین آگاه می‌کند، (به ویژه بینندگان اروپایی یا آمریکایی که اطلاعات نادرست و تحریف شده‌ای دریافت کرده‌اند) بلکه همچنین بیننده (آرژانتینی یا غیر آرژانتینی) را برای پیوستن به مؤلفان فیلم در ارزیابی انتقادی مجدد از سیاست «خوان پرون» و ارزیابی انتقادی مجدد از اهمیت پرونیسم در سیاست آرژانتین امروز دعوت می‌کند.

و در اینجا (شاید با حالتی توأم باشگفتی، که به آشنایی و اطلاع شخص از طرز فکر و نگرش مردم آرژانتین راجع به «پرون» بستگی دارد)

است که «لاهورادلوس هورنوس» واقعاً مواجهه و برخوردی را با بینندگان، و بین بینندگان به حرکت درمی آورد و بحث و مناظره پرشوری را درباره موضوعی که بیشتر مردم آرژانتین - خواه در جناح چپ قرار داشته باشند یا در جناح راست - به گونه ای ظاهراً دائمی ترجیح داده اند در سکوت شرم آور خود دفن کنند، موجب می شود. اما، نکته جالب توجه این است که بنظر می رسد خشونت که در واکنش های بسیاری از بینندگان اهل آمریکای لاتین (و برخی از بینندگان اروپایی) به فیلم ابراز می شود، با درجه و اندازه دست آموزی بینندگانی که مؤلفان فیلم در بکاربردن و شکل دادن به دستمایه های تصویری خود به صورت یک کل در نظر داشته اند، نسبت معکوس دارد. بنظر نمی رسد که کسی به بخش های نخست و سوم فیلم اعتراض کرده باشد، بخش هایی که براساس اصل مونتاژ ریتمیک شکل می گیرد و عواطف بیننده را قویاً دست آموز می کند، و با تأکید ریتمیک رو به افزون پی آیی صحنه ها، عواطف و احساسات را به بازی می گیرد، که در انتهای فیلم، در «نقطه اوج» پر جذبه خواندن سرود آتش افروزی، با عنوان «خشونت و انقلاب» (که توسط مولاناس برای استفاده در این فیلم تصنیف شده است.) به حد اعلای خود می رسد، ضمن این که در تصویر، مشعل های فروزان مشتملی را می بینیم که توسط توده های به هیجان آمده آرژانتینی در فضا به حرکت درمی آیند. (مهمذا، این صحنه ویژه، خواه بازسازی شده باشد یا نه خوب نظر می رسد که بازسازی شده است - به عنوان صحنه ای «واقعی و مستند»، به علت حضور مردم در صحنه های آشکارا مستندی که قبلاً مشاهده کرده ایم، تثبیت می شود.)

هنگام نمایش صحنه های مربوط به «خوان پرون»، صدای گوینده فقط در پی مطرح کردن پرسش هاست، و نه پاسخ دادن به آنها، و خواستار آن است که بیننده با واقعیت دوره ای از تاریخ آرژانتین روبرو شود که برخورد قدرت ها در محو کردن و بی اعتبار کردن این دوره، مستقیماً دست داشته است. و زمانی که «مولاناس» و «گتینو»، صحنه های فوق العاده مربوط به «جذبه روحانی» پرون - جذبه خود او، و به ویژه، جذبه روحانی همسرش، «اویتا»، و «تماس» تکان دهنده و هیجان آورش با توده ها - را نشان می دهند، این منظور را مدنظر دارند که از صحنه های مزبور برای تجلیل از «پرون» یسا تحریک مجدد به کیش شخصیت باور نکردنی ای که او را دربر گرفته بود استفاده کنند، اما بیشتر، آنچنان که در فیلم ابراز می دارند، کوشش و جدیتی برای واداشتن بیننده به رودررویی با مدارک مربوط به «نخستین ظهور توده های

آرژانتینی به مثابه توده‌ها! بر صحنه تاریخ است.

به عبارت دیگر، مؤلفان فیلم به سادگی می‌گویند «نگاه کنید، اینان، توده‌های مردم، یعنی خلق‌های آرژانتین هستند... که در کنار یکدیگر به مثابه يك نیروی سیاسی گردآمده و صف‌آرایی کرده‌اند. هرکس بخواهد واقعیت سیاسی آرژانتین را درک کند - به ویژه، هرکس که در پی تنظیم کردن يك برنامه سیاسی موافق و هماهنگ با نیازها و اراده‌افزارمندان آرژانتین باشد - باید الزاماً با موجودیت این پدیده روبرو شود، بخش‌های ترکیبی آن را تحلیل و بررسی کند و ببیند که در موقعیت سیاسی آرژانتین امروز، کدام يك از این برنامه‌ها می‌تواند کاربرد داشته باشد».

و مؤلفان درمی‌یابند که پدیده مزبور خیلی پیچیده‌تر از آن است که توسط مردمی که در «واکنش - همدات‌پندازی» پرونیسم با نازیسم یا فاشیسم منافع مشخص دارند، ما را برای باور کردن گفته‌های خود به پیش می‌رانند. با این ترتیب، مشی‌های پرونیسم چه بودند؟ فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» حد و مرز آن مشی‌ها را مشخص می‌کند. جنبش پرونیست، از آغاز پیدایی خود در سال ۱۹۴۵، با هدف پایان دادن به اتکاء و وابستگی اقتصادی سنتی آرژانتین بر قدرت‌های استعماری و نواستعماری، برنامه‌ای را اعلام کرد. خوان پرون، از میان تمامی مردم، از نخستین افرادی بود که از «جهان سوم» سخن گفت و در پی ارتقای وضع آرژانتین به موقعیتی برآمد که بتواند روی پای خود بایستد. با رهایی آرژانتین و گسستن از قید وابستگی به استعمار نو بریتانیا (تاریخ این وابستگی به سال ۱۸۲۳ باز می‌گردد، یعنی زمانی که آرژانتین مجبور شد نخستین موافقت‌نامه‌های مبنی بر اعطای مدیریت اقتصاد ملی به «بانک انگلیسی برادران برینگ» را امضا کند)، «پرون» در طول ده سال حکومت، بانکهای آرژانتین را ملی اعلام کرد، بر مبادله خارجی نظارت مستقیم اعمال کرد، همه خدمات عمومی را ملی کرد، مشی دولت در زمینه اقتصاد ملی را مشخص کرد، صنعت نوپای آرژانتین را توسعه داد، آرژانتین را در بازار دنیا به عنوان کشوری قابل رقابت درآورد، به نظام آموزشی، که وضع بسیار نامناسبی در این کشور داشت، سروصورت تازه‌ای داد، حق رأی به زنان اعطاء شد، و تشکیل نخستین شورای عمومی و اجتماعی حمایت از حقوق کارگران و دهقانان را تصویب کرد. پرونیسم، علاوه بر این‌ها، به عنوان يك پدیده سیاسی داخلی، به طبقه‌افزارمندان آرژانتین فرصتی داد تا برای تجلی نیازها و تحکیم همبستگی خویش، که هرگز نتوانسته بودند در احزاب سیاسی وابسته

به جناح لیبرال اولیگارشی بورژوا یا در حزب درحال سكرات كمونیست آرژانتین به رهبری «ویكتور گودوویلا» آن را بیابند، دور هم گرد آیند. در نتیجه، همچنان که مؤلفان فیلم توضیح می دهند، در طی ده سال قدرت پرونیسم، هر آنچه که خطاها و نارسایی های این دوره می خواهد باشد، بالاترین نقطه فتح شده و به دست آمده توسط خلق های آرژانتین^۱ خلاصه می شود در کوشش ایشان برای به واقعیت درآوردن دگرگونی و تحولی اصولی برای از پیش پا برداشتن مسایل طبقاتی کشور. و اگر پرونیسم، سرانجام ناموفق از کار درآمد، به این علت نبود که جنبش پرونیست در مسیری نادرست پیش می رفت، بلکه به این علت که به سادگی به اندازه کافی پیش نرفت، و به دلیل وجود تناقض ها و تضادهای باطنی در خود جنبش، «نتوانست» به اندازه کافی پیش برود: برای مثال، به این نکته باید توجه کرد که جنبش پرونیست، جنبشی بود با جاذبه فراوان برای جلب کردن عامه مردم، با وجود این، سکان هدایت و رهبری آن بطور کامل در اختیار بورژوازی قرار داشت، و دقیقاً به دلیل کادر رهبری وابسته به بورژوازی مصدر کار، از درآمیختن خود، بطور آشکار، با سرشت طبقاتی مبارزهای که در پیش گرفته بود عاجز ماند و بنابراین، در تشخیص نارسایی ها اهمال و مسامحه کرد تا این که بیش از حد دیر شد، و از درك و تشخیص این واقعیت که اولیگارشی وابسته به بورژوازی محلی چقدر خطرناك است، درماند. اولیگارشی وابسته به بورژوازی محلی که خود را زیر نظر و در اختیار پرونیسم می دید، امانه این که مستقیماً مورد حمله قرار گرفته باشد، به سادگی، از لاک دفاعی درآمد و حالت تهاجمی اختیار کرد و با كمك ارتش، دولت «خوان پرون» را، که اگرچه هنوز هم جاذبه وسیعی در بین توده ها داشت، لیکن از ایجاد يك سازمان و تشکیلات قادر به درهم آمیزی قدرت سیاسی در بین توده ها، از توده ها، برای توده ها، عاجز مانده بود، سرنگون کرد.

اصل سرشت طبقاتی مبارزه بطور مهیجی در تصاویر مربوط به صحنه های مستند آشكار می شود: و این، زمانی است که ارتش، قصر رئیس جمهور، همچنین بزرگراه ها و معابر مرکزی شهر بوئنوس آیرس را، ضمن اینکه طبقات افزا رمند سرگرم تظاهرات به حمایت از «پرون» هستند، بمباران می کند. آنگاه به مجردی که «پرون» از مقام ریاست جمهوری به زیر آورده می شود، همان خیابانها با ازدحام افراد وابسته به بورژوازی شادمان و فیروز، آرامسته در بهترین لباس ها (و با نكته قابل پیش بینی،

همراه با روحانیون مسیحی) روبرو می‌شود که نخستین اقدام ایشان، سوزاندن کتاب‌ها درگوشش برای محوکردن و ستردن تمامی آثار پرونیسم از تاریخ آرژانتین است.

اما، اگرچه «خوان پرون» مجبور شد دوره تبعید را در کشورهای اروپایی بگذراند، پرونیسم در میان خلق‌های آرژانتین به هیچ وجه به فراموشی سپرده نشد. همچنان که در «یادداشت‌ها و مدارك» مربوط به دوره پس از «پرون» در بخش بعدی فیلم با عنوان «تاریخچه مقاومت» می‌بینیم. اعضای جنبش پرونیست جنبشی که اکنون بدون رهبر است که از سراجبار به فعالیت‌های پنهانی و مبارزه در چهارچوب اتحادیه‌های کارگری ژانده شده بودند، و به بالا بردن و توسعه آگاهی سیاسی خویش پرداخته بودند و از پایگاه کارگری، صدای حق طلبانه خود را به گوش مردم می‌رساندند. وابستگان اتحادیه‌ها، کارگران، دهقانان، و دانشجویان به نیاز برای ادامه مبارزه‌رهایی بخش، که به وسیله جنبش پرونیست آغاز شده بود، و استفاده کردن از جنبه‌های مثبت پرونیسم به عنوان زمینه کار و شالوده فعالیت برای آن مبارزه در جریان، یکی پس از دیگری، در برابر دوربین سولاناس، گواهی دادند.

«سولاناس» و «گتینو» در نمایش این چشم‌انداز سینمایی که به مراحل پیشرفت تدریجی پرونیسم از زمان سقوط «پرون» در سپتامبر ۱۹۵۵ تا زمان ساختن فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» در سال ۱۹۶۶ مربوط می‌شود، بر تشدید مبارزه در سال‌های اخیر، که شاهد اعتصابات عمومی بسیار و اشغال همه جانبه کارخانه‌ها و گروگان گرفتن «مدیران»، همچنین تروریسم و خرابکاری انقلابی روبه افزایش (هزار و چهارصد اقدام تروریستی و خرابکاری سیاسی فقط در سال ۱۹۶۴) بوده است، تاکید می‌کنند. سرانجام، با تقبیح اعتصابات که، در سطح خود بزرگسازي فرصت طلبانه باقی می‌ماندند، و همچنین به نادیده انگاشتن افسانه‌هایی چون «رعایت قانون» و «اصل عدم خشونت» می‌پردازند که بورژوازی به عنوان شیوه ساکت و مودبانه پنهانی سرکوب پرولتاریا در سطح ایدئولوژی ترویج می‌کند، یک فرد فعال در قیام‌های «توکومان» - «آندینا لیزار راگا»، رهبر «جنبش جوانان پرونیست» توکومان - آگاهی انقلابی نوین خلق‌های آرژانتین را چنین خلاصه می‌کند: «اگر خلق‌های آرژانتین، به رغم روحیه مخالفت جویانه و خصمانه خود، به گونه‌ای سیستماتیک، در مبارزه برای آزادی، اسلحه «خشونت» در دست بگیرند، سرانجام، ابتکار

عمل در اختیار دشمن قرار خواهد گرفت. نکته مهم و مورد نیازی که خلق‌های آرژانتین نباید نادیده‌اش بگیرند، شامل فعالیت مثبت و سازنده‌ای می‌شود که به در دست گرفتن قدرت سیاسی از طریق قوه قهریه نیروهای مسلح مردم می‌انجامد. در این عمل سازنده و انقلابی باید توسط پیشگامان طبقه افزارمنده سازمان یابد و رهبری شود.

بر اساس این توضیح مؤثر، بخش میانی فیلم که طولانی‌ترین بخش «لاهورا دلوس هورنوس» است به پایان می‌رسد، و بینندگان را دعوت می‌کند تا با فرصتی که پیش آمده، درباره موضوعاتی که تا آن لحظه به نمایش درآمده و مطرح شده‌اند به بحث پردازند. آنگاه، چراغ‌ها بار دیگر خاموش می‌شوند و سومین، و در عین حال، کوتاه‌ترین بخش فیلم آغاز می‌شود. بخش سوم فیلم که به مثابه موخره‌ای عمل می‌کند - لیکن دقت به خرج می‌دهد تا تأکید کند که برای این عمل سینمایی، تازمان برپایی انقلاب، نه پایانی وجود دارد و نه می‌تواند وجود داشته باشد - دو مصاحبه طولانی و خواننده تعدادی از نامه‌هایی را که «مولاناس» و «گتینو» در جریان گردآوری مطالب و اطلاعات برای فیلم دریافت کرده‌اند، شامل می‌شود. (یکی از نامه‌ها که صریحاً اعلان می‌کند که «تنها ره رهایی... جنگ مسلحانه است» از جانب «کامیلو تورس»، کشیش کلمبیایی است که به دست آنان رسیده. این مرد، لباس روحانیت خود را برای پیوستن به «چریک‌های کلمبیایی از تن درآورد و چندی بعد در جریان درگیری با مهربازان دولتی کشته شد.) نخستین گفت و شنود با مردی هشتاد ساله صورت می‌گیرد که به نحو حیرت‌آوری خوش‌بین و مصمم است و از کلبه خود در زاغه شهر بیرون می‌آید، با پوشش از کمی تحصیلات و موادش شروع به صحبت می‌کند و آنگاه، تمامی هراس و وحشتی را که از سرکوبی زیردستان از جانب زبردستان قاهر در دوره زندگی شاهد بوده‌است - در ابتدا، سرکوبی توسط انگلیسیان، سپس توسط اولیگارش‌های آرژانتین - یک به یک برمی‌شمرد. از کشتارها در «پاتاگونیا»، قتل عام دهقانان، سرکوب بی‌رحمانه اعتصابات سخن می‌گوید، اما با روحیه‌ای ناآرام و سرکش، مشت خود را اگره می‌کند و اعتقاد راسخ خویش را در مورد این که ساعت پیروزی برای آزادی اجتماعی آرژانتین هر لحظه نزدیک تر می‌شود و جنگ و پیکار برای نیل به آن پیروزی باید هلیه (و به رغم) تمامی مشکلات و مخاطرات ادامه یابد، تصریح می‌کند. دومین گفت و شنود، خیلی طولانی‌تر از گفت و شنود نخست، با «خولیو تروکسلر»، سازماندهنده جنبش کارگری پرونیست، به عمل می‌آید

که آدمی خوش صحبت و هوشمند، باسنی در حدود پنجاه سال است و با دیدار از محلی که او را اندکی پس از سقوط «پرون» به دستور ارتش آرژانتین دستگیر کردند، از شکنجه‌های متعددی که یکی پس از دیگری توسط تعدادی از شخصیت‌های نظامی برجسته آرژانتین بر او صورت گرفت، و کشتاری دسته‌جمعی برای ماسخن می‌گوید که به طرز معجزه‌آسایی جان سالم از آن بدربرد. «تروکسلر» که هنوز هم تحت پیگرد و تعقیب ارتش است و مجبور شده مخفیانه از محلی به محل دیگر برود، از روی نهایت عناد و تلخی عهد می‌کند که مبارزه تا زمان تحقق پیروزی آزادی سوسیالیستی در آرژانتین ادامه خواهد یافت. (توضیح مترجم: متأسفانه، «خولیو تروکسلر» مدت‌زمانی بعد شناسایی شد و به دست نیروهای رژیم نظامی آرژانتین از پا درآمد.)

«سولاناس» و «گتینو»، آنگاه، بار دیگر به ما یادآوری می‌کنند که این «عمل سینمایی» پایانی ندارد، و فیلم باقی می‌ماند تا با فعالیت انقلابی هر یک از ما برای ایجاد دگرگونی و تغییر بنیادی در نظام حکومتی جهان - ضمن این که فصل‌هایی از نبرد رهایی بخش انقلابی آرژانتین راه به داخل صفحات تاریخ باز می‌کند، و مواد تازه‌ای به فیلم اضافه خواهد کرد - تکمیل شود. در اینجا، نمایش فیلم با آهنگ «مسیح» «خشونت و آزادی» به پایان می‌رسد، ولیکن پیش از این لحظه، مشعل‌های شعله‌ور پرده سینما را در لیب انقلابی خود به آتش می‌کشند که نشانه‌ای از حرکت قهرآمیز توده‌های زیر ستم برای احقاق حق است.

بیننده در مواجهه با فیلمی که چنین گستره، تمامیت و جسارتی داشته، و چنین اعتقاد راسخی به مبارزه مسلحانه دارد، مرحله‌ارزیابی شایستگی‌های زیبایی-شناسی فیلم را - به ویژه، زمانی که شایستگی‌های زیبایی‌شناسی و سیاسی فیلم شدیداً درهم بافته می‌شوند - دشوار می‌یابد. کافی است بگویم که اگر «سولاناس» و «گتینو» در پی یافتن فرم مناسب برای هر بخش کوچک و منفرد فیلم، در نظر داشته‌اند کاری کنند که هر یک از بخش‌های بزرگتر و اصلی (و بخش‌های فرعی بزرگتر و گاه مهم) بتواند به تنهایی روی پای خود بایستد، اما کاملاً موفق نشده‌اند به این علت است که جای تردید باقی می‌گذارد که آیا هر کدام از بخش‌های اصلی فیلم می‌تواند به خودی خود راضی‌کننده باشد. (و در واقع، به هر دلیل می‌خواهد باشد، زمانی که بخش نخست به تنهایی و جدا از بخش‌های دیگر برای ناقدان اروپایی نشان داده شد، آنان اعتراف کردند که بخش مزبور به رغم بینش‌های درخور توجه‌اش

برای اینکه به عنوان فیلمی بیش از یک کار مشکل و مستلزم کوشش و مهارت فراوان، ولی بی نتیجه و ناتمام در نظر گرفته شود کمی بیش از حد زرق و برق دار است). اما، این عیب جوئی ها، سهم نیستند زیرا «لاهورا دلوس هورنوس» با این منظور ساخته نشده که در بخش های جداگانه نمایش داده شود. در واقع، بزرگترین منبع قدرت فیلم، دقیقاً، از در کنار هم گذاردن سبک های فراوان و شدیداً متفاوت و نمونه های بسیار گوناگون مطالب و دستمایه ها ناشی می شود. این مطالب و صحنه های تصویری که در کنار یکدیگر قرار داده شده، اندیشه و احساسی از پیچیدگی موقعیت در آرژانتین امروزی را در ما پدید می آورند. و این، نقطه آغازی عالی و فوق العاده است **هم برای برپایی انقلاب و هم برای برپایی سینمایی انقلابی.**

مصاحبه با سولاناس : سینما به مثابه تفنگ (تئوریک)

• چه انگیزه‌ای راهنمای شما برای ساختن «لاهورا دلوس هورنوس»^۱ بود؟

سولاناس - به منظور رعایت ایجاز، فقط دلایل اساسی را ذکر می‌کنم. این فیلم، بالاتر از هر چیز، از نیاز «اوکتاویو گتینو» و خود من، برای تصریح اندیشه‌هایمان و ایدئولوژی مورد نظرمان، درباره مسئله آزادی ملی، نشأت می‌گیرد. در حوالی پایان سال ۱۹۶۵، خود را بالاچار رانده شده در مسیر جریان بحرانهای چپ سنتی یافتیم. یعنی که ضرورتی مبرم برای قشر روشنفکر مبارز وجود داشت تا پایه‌های فکری خویش را بر اساس واقعیت آرژانتین و همکاری در فراگرد رهایی بخش جنبش ملی توده‌ها استوار کند. این کار، ضرورت پیوند با فعالیت‌های انقلابی و از میان برداشتن جدایی دیرینه روشنفکران و کارگران را شامل می‌شد. این لحظه تحقیق و بررسی، لحظه تقریباً نو می‌دکننده‌ای بود که بعزت بریدن و جدایی از تفکرات چپ قدیمی مارکسیستی، یعنی جناح چپ خرده بورژوا و اصلاح طلب، و بالاتر از همه، جدایی از یک سازمان بیمه‌شده و بیکاره، که نه رغبتی برای بدست گرفتن قدرت داشت و نه پیوندی با جنبش کارگران، ضروری می‌نمود. خصلت بارز «جناح چپ» که سرشت واقعی خود را در سطح اعمال عجیب و گاه غیر واقع بینانه نشان می‌دهد در تاریخچه حزب کمونیست آرژانتین مشاهده می‌شود. یک حزب استالینی، همچون شمار معدودی از دیگر احزاب کمونیست، با تاریخ طولانی فروگذاری و بی‌توجهی به خواست‌های طبقه کارگر، و حزبی که هرگز موفق به درک پدیده‌های موجود در یک کشور نواستعمار شده، یا درک فراگرد آزادی این کشور از قید و نفوذ جامعه استعمارگر و هم‌دستان بومی‌اش، نشده است. این حزب، خود را بی‌ازاده و کورکورانه به انتقال نظریات اصولی و بنیادی مارکسیسم - که زاده تجربیات طبقات اجتماعی کشورهای دیگر،

۱ : ساعت آتش افروزی

زاده شرایط متفاوت اقتصادی بود و نه استعمار نو، محدود کرد. از سوی دیگر، وفاداری و اطاعت کورکورانه حزب کمونیست آرژانتین از حزب کمونیست شوروی، حزب کمونیست آرژانتین را اجباراً در موقعیتی قرار داد که موضوع بررسی مسایل رهایی بخش ملی و ضرورت مبارزه مسلحانه را با توجه به منافع و پیشرفت کشور شوروی، به منزله يك ابر قدرت جهانی، به تأخیر اندازد. هدف واقعی، یعنی بدست آوردن قدرت، زمانی نادیده گرفته شد که «تزه‌های کنگره بیستم مورد پذیرش قرار گرفت، که بر طبق نظریات مطرح شده در این «تزه‌ها» آرژانتین می‌تواند با توسل به طرق صلاح‌جویانه، بسوی سوسیالیسم پیش برود. در واقع، پذیرش این «تزه» به سنای نادیده گرفتن خواسته‌ها و نیروی قهرآمیز توده‌ها و جنبش کارگری بود.

با این ترتیب، همچنانکه بیان شد، حزب کمونیست آرژانتین با بر آوردن نیازهای ظاهری يك حزب چپ انقلابی آمریکای لاتین، که گه‌بش در سازمان دادن خود دارد، اما از جنگ و مبارزه قهرآمیز پا پس می‌کشد، ما را به بحث کردن درباره ارزش وجودی روشنفکر در فراگرد جنبش‌های رهایی بخش ملی سرگرم می‌کند. از سوی دیگر، نکته‌ی که «لامورا دلوس هورنوس» با آن می‌پردازد، حاصل ضرورتی شخصی بود که فیلم، برای آن ضرورتاً شخصی، گونه‌ای بیان است برای بررسی ایدئولوژیک مسئله از جانب ما، و از سوی دیگر، بیان ضرورت به برقراری تماس با جنبش توده‌ها و شرکت کردن و سهیم شدن واقعی روشنفکران در فراگرد آزادی ملی. تحقق این هدف، ضرورت پیوند دادن و از میان برداشتن شکاف حاصل مابین روشنفکر عمل‌کننده، در زمینه فرهنگی، و انقلابی مبارز را در بر می‌گیرد.

• تجربیات قبلی شما در سینما چه بوده است؟

سولاناس- در مورد فعالیت‌های سینمایی خود باید بگویم که من و دوستانم کوشش کرده‌ایم فیلم‌های خاصی در چهارچوب ساخت‌های سنتی نظام حاکم بسازیم. اما به دلایل متفاوت، بابتایج مایوس‌کننده‌ای روبرو شدیم. از آن‌جاکه تازه‌کار و بی‌تجربه بودیم و پیش از این هم در ساختن هیچ فیلمی دخالت نداشتیم، از حمایت دولتی و عوامل مالی بهره‌ای نبردیم. در همین حال، امید اندکی برای آزادی بیان واقعی وجود داشت. چند طرح برای فیلمهای کوتاه، راجع به موضوعات خیلی خاص مثلاً، طرحی که به بررسی عامل قدرت در جنبش توده‌ای می‌پرداخته عرضه کردیم، اما از جانب شورای دولتی که کمک‌های مالی را تصویب می‌کند، مورد پذیرش قرار نگرفت. بنابراین، تصمیم گرفتیم با حقایق روبرو شویم و چون پولی

به ما نمی دادند، بهتر بود بیش از این وقت خود را هدر ندهیم. با ایجاد زمینه‌ای برای برخورداری از قدرت اقتصادی واقعی شروع به کار کردیم، و در فراگرد این کار، به از میان برداشتن برخی از افسانه‌هایی که در تصورات سنتی نسبت به فیلمساز، گروه فنی او، تهیه‌کننده و سرمایه، در میان مردم وجود داشت، پرداختیم. با تأسیس يك شرکت تولید فیلم‌های مستند، صنعتی و تبلیغاتی، کار را آغاز کردیم که دوزیت داشت: ابتدا، وجود این شرکت به ما اجازه داد تهیه‌کنندگان فیلمهای خود باشیم، و دوم، توانستیم روشهای کار خود را، با هدفی که در پیش داشتیم مطابقت دهیم. همچنین، در مواردی، خود را مجبور دیدیم همراه با چندتن دیگر، وظایف يك گروه فنی کامل را برعهده بگیریم. در آرژانتین، شمار افراد گروه فنی معمولاً کمتر از بیست نفر نیست. از اینرو، برای ما، داشتن مهارت‌های فنی در همه جنبه‌ها و مراحل تهیه فیلم، خیلی ضروری بود. از آنجا که نمی‌توانستیم افراد متعدد را برای انجام دادن کارهای فنی استخدام کنیم، من، گتینو، و چندتن دیگر، گروهی فنی را تشکیل دادیم - گتینو، مسئول صدابرداری، سناریو، تهیه و تدوین بود، و من، مسئولیت تدوین، فیلمبرداری و تهیه را برعهده داشتم.

بحث «ایدئولوژیک - سیاسی»

کوشش ما، به منظور از قوه به فعل درآوردن فیلم، با چنین استقلال و عدم وابستگی به شرایط اقتصادی حاکم بر آرژانتین، گسستن و جدایی از ساختار استعماری موجود، کار مهمی بود. در زمینه سینما، این عمل معنای رهایی از قید الگوهای خارجی را داشت - الگوی يك اثر کامل و بی نقص، الگوی «سینمای بزرگان»، تقریباً به سبک و سکوئنتی، برگمان، آمریکاییان، موج نوی‌ها، و الگوهای سینمایی وابسته به نوول، داستان و تئاتر. در نتیجه، به بحث درباره سینما، به مثابه يك افزار بیانی، پرداختیم و به این آگاهی رسیدیم که سینما، افزاری برای ارتباط و اشاعه معرفت است، و تصمیم گرفتیم از سینما در این جهت استفاده کنیم.

در نظر ما، ساختن يك فیلم «ایدئولوژیک - سیاسی» ضروری بود. واقعیت بخشیدن به این خواست، بطور قابل ملاحظه‌ای دشوار بنظر می‌رسید، چرا که هیچ سابقه قبلی وجود نداشت، یا دست کم، ما از آن بی‌خبر بودیم (فیلمهای مستند معدودی به آرژانتین می‌رسد). ما، در عین حال می‌خواستیم اشاره تلویحی تعقیرآمیز به سینمای «ایدئولوژیک - سیاسی» را نادیده

بگیریم و آنرا از بین ببریم، نظر به اینکه با تصورات روشنفکران استعمار شده درباره جزوه سینمایی، بحث و مناظره سیاسی و امکان توجیه مفاهیم وجوه عقب‌ماندگی فکری و روشنفکری، مترادف بسود. آن سینما، در اصطلاح نهایی، سینمایی آغشته به لجن و ضد خلقی بود. در این مورد خاص، ازدانش و اطلاعاتی که از افکار و اندیشه‌های «فرانتز فانون» نشأت می‌گیرد، بهره فراوان گرفتیم و از اندازه رسوخ استعمار در کشورمان، که خیلی عمیق و گسترده بود، آگاهی یافتیم. از این آگاهی، تصمیم ما در ایجاد زمینه مناسب برای بحث‌های سینمایی، احیای سینمایی آگاه‌کننده، سینمایی که دربرگیرنده بحث و مناظره ایدئولوژیک و سیاسی، و صاحب اندیشه برای جانشینی سینمای قدیمی آکنده از احساسات سطحی و شخصیت‌های دروغین باشد، قوت گرفت. و در نتیجه، ضمن اینکه در کار خویش پیش می‌رفتیم، و این کار فراگردی روشنگر برای کشف و توضیح نکات مبهم بود، تمامی هم‌خود را برای بررسی جدی این فرضیه‌ها بکار انداختیم. تضاد بزرگی که با آن برخورد کردیم، جنبه تضاد ذاتی سینما به مثابه یک رسانه ارتباطی بود. برای مثال، بحث‌های نوشتاری به نویسنده اجازه می‌دهد که مضمون را بر طبق ضرورت بررسی کند. خواننده می‌تواند، هر زمان که بخواهد، کتاب را برای مطالعه بردارد، و اگر اندیشه‌ای وجود داشته باشد و نکته‌ای توجه او را جلب کند، می‌تواند روی آن صفحه بتأمل پردازد یا متوقف شود و روز بعد ادامه دهد. چنین نکته‌ای در مورد سینما صدق نمی‌کند، زیرا دستگاه نمایش فیلم لاینقطع و بدون توقف کار می‌کند و اگر بیننده، نکته‌ای را درک نکرده باشد، سردرگم و حیران می‌شود. و همین نکته، محدودیت بزرگی است، زیرا مضمون فیلم ما خیلی گسترده بود، بیشتر به این علت که در این زمینه، فیلم‌هایی به عنوان سابقه قبلی وجود نداشت. اکنون که در آرژانتین، توسعه یک سینمای حاوی بحث ایدئولوژیک، گذشته از «لاهوراد لوس هورنوس»، امکان‌پذیر بنظر می‌رسد و خواه ناخواه وظیفه را تا اندازه‌ای آسان می‌کند، شایستگی و ارزش اصلی نکات مورد نظر فیلم ما درخشش بیشتری بدست می‌آورد. اما، فیلم‌ما، یک «فرسک» بی سابقه و عظیم از یک موقعیت، و نخستین اثر سینمایی در مسیر واقعیت‌بخشیدن به یک بحث و مناظره خیلی گسترده سینمایی و سیاسی بود.

تضاد بین یک مضمون گسترده و محدودیت‌های اقتصادی و زمانی موقعیت‌ما، و محدودیت‌های ایدئولوژی و آگاهی‌ما، در رابطه با غیرهائی

بودن و عظمت موضوع مورد بحث، و خلیفه‌ای سخت و دشوار پدید آورد، اما تضاد، سرانجام بنوع مطلوب رفع شد.

ما ادعای متظاهرانه و بلندپروازی توخالی و عبث، برای ساختن يك اثر سینمایی کامل و بی نقص، اثری مطابق با تصوراتی که با آثار هنری در کشورهای دیگر، همچون کشورهای اروپایی، همراه می شود درسر نداشتیم، حال آنکه، ساختن «لاهورا دلوس هورنوس» ملهم از يك خواست و آرزوی آرمانی، برای احیای فراگردی تاریخی و رهایی بخش، از طریق سینما بود. بنابراین، مسئله اصلی، به تأثیرگذاری فیلم و سودمندی آن در فراگرد آزادی ربط پیدا می کند (ضروری است که دقیقاً در نظر داشته باشیم که فیلم را «برای چه کسانی» و «باتوجه به چه امکاناتی» ساختیم؛ لحظه مهم، زمانی بود که فیلم مؤثر واقع می شد). از این نظر، نمونه و سابقه قبلی وجود نداشت. در جلسات نمایش خصوصی تعدادی از فیلمهای کوبایی حضور یافتیم و در جریان این تجربیات پنهانی متوجه شدیم که، نکته مهم، خود فیلم نیست، بلکه احساسی است، در درون بیننده، که فیلم به آن دامن می زند و آنرا برمی انگیزد. نیاز مبرمی که در میان افراد، برای روشن کردن مسائل سیاسی جاری و مسایل ایدئولوژیک وجود داشت، و بعضی از فیلمها، در امر برانگیختن بحث های گسترده و مطرح کردن پرسشهایی درباره مسائل بین المللی، مسئله آزادی و غیره در بین افراد، مؤثر بودند. از این وضعیت نمایشی توأم با انگیزه های سیاسی، ساختار فیلم ما، به عنوان يك اثر سینمایی بدون پایان نهایی، که برای دامن زدن و برانگیختن بحث و مناظره در نظر گرفته شده بود، وجود خارجی پیدا کرد. امیدوار بودیم که بتوانیم، با اتکاء بر توان فکری بینندگان برای تکمیل کردن، توسعه دادن، انتقال دادن و رسوخ کردن به کنه مضامین، پیش رفتن از رویدادهایی که به صورت واقعی و مستند به بینندگان عرضه کردیم، بر محدودیت های فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» - به دلیل عرضه سینمایی مضمونی عظیم و گسترده - فایق آئیم. در نتیجه، فیلم، به مثابه چاشنی انفجار، عاملی که موجب رسوخ و نفوذ به عمق مضامین می شود، در نظر گرفته و طراحی شد. ما معتقدیم هنر توده ها، نه تنها می بایست از واداشتن بینندگان به ایجاد احساس حاشیه ای وجدایی از تجربه سینمایی احتراز کند، بلکه بایست احساس مشارکت و همکاری بیشتری را در آنان بوجود آورد و کسب آگاهی را تشویق کند.

به منظور یادآوری این نکات مهم به بینندگان، می توانم بگویم که،

کوشش‌های ما، در ساختن يك فيلم استعمارزدایی‌شده، فیلمی که معیارهای سنتی ارزش‌گذاری سینمای آمریکایی و اروپایی را نادیده بگیرد، خلاصه می‌شد و نمی‌توانست فیلم استعمارزدایی‌شده‌ای باشد، اگر زبان خود را استعمارزدایی نمی‌کرد. سینمای طبقاتی، سینمایی است که طرفداران خود را برمی‌گزیند و بطور کلی، سینمایی مبتنی بر همزیستی فرهنگی نیست، سینمایی است خارج از حیطه نظام حاکم، و با مقاصد معین و مشخص؛ سینمایی آزادی‌بخش و برای آزادی، سینمایی تاریخی، حاوی بحث‌های «ایدئولوژیک - سیاسی»، سینمای تجزیه و تحلیل عمیق و بنیادی؛ سینمایی که خیلی خشن است، نه فقط به این علت که با مضامین خشونت‌ارتجاعی و خشونت انقلابی سروکار دارد، بلکه باین علت که برای تجلی و بیان این خشونت در نظر گرفته شده است؛ سینمایی که بتواند آزادی ما را در زمینه‌های مختلف، بر پایه زبان و بیان انقلابی، تضمین کند. این سینما، سینمایی قدرتمند، بسان جنگه‌افزار، خواهد بود، افزاری مورد استفاده در مبارزه واقعی. بنظر می‌رسد زمانیکه يك فيلم تاریخی را بررسی می‌کنیم - فیلمی از نحوه زندگی و افکار توده‌ها، در دوره خاصی که در آن زندگی می‌کنند - در گستره نسبتاً محدودی عمل می‌کند. محدودیت آن از جانب توده‌های وسیع درک نمی‌شود، در عوض، این محدودیت، بوسیله اثرشدیدی که روی گروه‌های کوچک می‌گذارد، جبران می‌شود. از آنجا که فیلم، شامل پایانی سنتی نیست، راه تکامل را باید در ذهن بیننده طی کند. اصولاً، این فیلم تا آن‌درجه با ارزش است که تماس و رابطه بین توده بینندگان و توده‌ها، به منزله پروتاگونیست در داستان فیلم، را از قوه به فعل درمی‌آورد - بیننده فیلم، بازیگر و پروتاگونیست داستان می‌شود و رشته‌های فکری مطرح شده در فیلم، می‌تواند، از روی پرده به سوی بیننده و بالعکس، در حال حرکت و ارزیابی باشد. از سوی دیگر، این سینما، سینمای بیان شخصی و سینمای برقراری ارتباط محض نیست، بلکه بیشتر، کوششی در جهت ایجاد سینمایی توأم با حوادث واقعی، سینمایی برای عمل، است و بینندگانی را که در قالب بازیگران و پروتاگونیست‌های واقعی و سینمایی فرو می‌روند، درهم می‌آمیزد.

• اگر فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» را برای مبارزان نمایش داده‌اید، مخاطب شما چه کسانی بوده‌اند و چه نوع واکنشهایی نسبت به آن انجام گرفته؟

مولاناس - بدیهی است، توسعه و اشاعه سینمایی انقلابی، در کشوری

که هنوز آزاد نیست، فرضیه نویی است. برخی از ناقدان، که باسینمای طبقاتی، سینمای انقلابی، سینمای متضمن بحث و مناظره، در کشوری غیر آزاد و وابسته برخورد کرده اند، آنرا براساس ضوابط و سوابق قبلی که می شناسند مورد داوری قرار می دهند؛ با ایزینشتین، حتی با «سانتیاگو آلوارز» مقایسه می کنند. اما، تفاوتی در موقعیت وجود دارد. ایزینشتین روی قدرت کشور شوراها حساب می کرد، و این نکته در مورد سانتیاگو آلوارز هم صدق می کند. سینمایی انقلابی که بنیادش در آمریکای لاتین نهاده می شود، درحاشیه نظام حاکم پامی گیرد. ساختن و بوجرد آوردن چنین سینمایی، ماجرای بزرگ و با اهمیت، و یک عمل سیاسی انقلابی بشمار می آید، و امکان به پایان رساندن فیلم، بی آنکه دولت بتواند نگاتیوهای فیلم را مصادره کند، پیروزی بزرگی است. اینکه، فیلم، فیلم خوبی باشد یا نه، اهمیت ثانوی دارد، و اهمیت مقدم، به پایان رساندن و تکمیل کردن فیلم، در نهایت آزادی فکری، و بنمایش گذاشتن آن است. این ترتیب اولویت ها بایستی کاملاً روشن و واضح باشد. بدیهی است که فرضیه یک سینمای وابسته طبقاتی، بدلیل تازه بودن و آزموده نشدن قبلی اش، اشتباهات و ابهاماتی را متضمن است که فقط با تجربه می توان مؤثر بودن مساعی، و اینکه از چه راه هایی می شود کیفیت تأثیر فیلمها بهبود یابد، را تشخیص داد. من معتقدم که انقلاب، تنها با کتابها و فیلمها تحقق نمی یابد، زیرا توپ و تفنگ نیستند. لیکن برای آن عده از انقلابیون مبارز که در زمینه فرهنگ کار می کنند، کتاب و فیلم، می توانند باجنبش توده ها پیوند بخورند و به درك ضرورت فراگرد جنبش رهایی بخش، با نقشه دقیق و اشاعه ایدئولوژی انقلابی، کمک کنند. در آمریکای لاتین، این نکته که به آن اشاره شد، به معنای ایدئولوژی استعمارزدایی فرهنگی و در شرایط سیاسی واقعی، به معنای استراتژی مبارزه مسلحانه، برای بدست گرفتن قدرت سیاسی است. «لاهورا دلوس هورنوس» را مدتها قبل از این مصاحبه به پایان رساندیم، با توجه به اینکه مجبور شدیم آنرا در خارج از آرژانتین تکمیل کنیم. از آن زمان، به نکته ای پی بردیم؛ بخش يك فیلم وابسته به سینمای انقلابی، بزرگترین دشواریها را پدید می آورد، و رفع این مشکل، مستلزم مساعی همه جانبه و خستگی ناپذیر است. از اینرو، در ابتدای امر، کار کردن در زمینه فیلمهای سیاسی، و همکاری با سازمانهایی که جنبه سیاسی افراطی تر دارند، اجتناب ناپذیر است. اگرچه در آغاز نمایش فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»، اثرش محدود بود، اما در واقعیت، این اثرات، بدلیل دیگری،

جدا از مسائل پخش محدود بوده و برد کم داشته است.

دوفرهنگ

ما مردم آرژانتین، در حال مبارزه برای رسمیت دادن و قانونی کردن مبانی فرهنگ بومی کشورمان هستیم، که تجلی و بیان خود را در مبارزه توده‌ها، در مبارزه پیشگامان فرهنگی‌اش که نوید يك فرهنگ انقلابی را می‌دهند، می‌یابد و این نکته به مساعی فراوان، برای رسمیت‌دادنش، به ترتیبی که آشکارا بتوانیم از ایدئولوژیمان دفاع کنیم، نیازمند است. انجام چنین عملی ضروری است، زیرا دو واقعیت رسمی وجود دارد، گویی که انسان می‌تواند از دوسینما، که تجلی دوفرهنگ هستند، سخن بگوید. ما در موقعیتی زندگی می‌کنیم که مبارزه طبقاتی بین يك اقلیت، که از جانب نیروی مستبد و ستمگر خارجی (امپریالیزم) بر علیه توده مردم حمایت می‌شود و خود را در سطح روبنا بازسازی کرده و بصورت فرهنگ رسمی و مسلط درمی‌آید سفرهنگ بورژوازی ملی ما با فرهنگ ستمگر، متحد و همداستان می‌شود و فرهنگی که از این میان می‌جوشد و به تلاطم درمی‌آید، فرهنگی که توسط روشنفکران انقلابی علاقمند به فراگرد انقلابی، با دقت طرح ریزی شده است. در نتیجه، جنگی خواهد بود بین دو فرهنگ فرهنگی که از همه مزایای دولتی و عوامل پخش برخوردار است، و فرهنگی دیگر، که باید امکانات توسعه و پیشروی خود را ابداع کند.

لیکن، ما در حال مبارزه برای رسمیت‌دادن و قانونی کردن فیلم خود هستیم و نخستین کاری که خواهیم کرد، فرستادن فیلم به شورای سانسور، برای گرفتن تأییدیه و پروانه نمایش عمومی است. شاید این عمل، عجیب و غریب بنظر برسد، اما آشکارا بمعنای عرضه کردن صریح فیلم است که: ما اندیشه‌هایمان را پنهان نمی‌کنیم. این فعالیت انقلابی، در زمینه ساختن فیلمی از مبارزات رهایی‌بخش، با این نیت آغاز شد که فیلم در وسیع‌ترین مقیاس ممکن پخش شود و مؤلفانش مسئولیت کامل مطالب و مسائل مطرح شده در فیلم را بپذیرند. از سوی دیگر، مهم‌ترین نکته، ما معتقدیم که هرگونه فعالیت علیه ما، به روشن کردن و مشخص نمودن موقعیت مبهم ما خدمت خواهد کرد - یعنی، ممنوعیت و جلوگیری از نمایش فیلم، به صراحت توضیحی خواهد بود برای این که، يك فرهنگ واحد وجود ندارد، و یا امکانی هم برای همزیستی فرهنگی یا برقراری گفت و شنود بچشم

نمی‌خورد. و برغم تمامی امکانات بالقوه فیلم‌ما، در سطح فعالیت سیاسی دانشجویی، سازمانها و تشکیلات اتحادیه‌های انقلابی، تسهیلاتی برای پخش فیلم، در اختیار سینماگران متمهد می‌گذارند، البته اگر ممنوعیتی از جانب مقامات دولتی برای نمایش فیلم ایجاد نشود، که مسلماً خواهد شد. جلساتی که برای نمایش فیلم داشتیم جداً فوق‌العاده بود، گویی در دوره فرمانروایی فاشیزم در ایتالیا، فیلمی راجع به نهضت مقاومت ساخته شود و برای گروههای مبارز بنمایش درآید. خبری از جریان نمایش فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» در ونزوئلا شنیدم حاکی از اینکه، تأثیر فیلم نسبتاً زیاد بود. دوستانی که در جلسه حضور داشتند به من گفتند که پس از نمایش فیلم در «سینما تات ملی»، عده‌ای از بینندگان، برای تظاهرات خیابانی خواندن سرود «انترناسیونال» بیرون رفتند. چند ساعت بعد، فیلم بدستور وزارت کشور توقیف شد. ما می‌گوئیم فیلم، در درون کسانی به جوشش می‌آید و زندگی می‌کند که در موقعیت نواستعماری بسر می‌برند، و دو نتیجه، ایشان را در فعالیتهای سیاسی و ایدئولوژیک مورد نظر، الهام‌بخش خواهد بود.

• نمایش فیلم، زمان درازی طول می‌کشد. آیا فیلم را با همین ترتیبی که هست در ذهن پرورده بودید؟

سولاناس - درست است که فیلم بیش از چهار ساعت طول می‌کشد، اما کلیه قسمت‌های آن بطور مداوم نشان داده نمی‌شود، زیرا در فاصله‌ای که چرخه‌ها روشن می‌شود، بحث و مناظره‌گاهی چهار تا پنج ساعت ادامه می‌یابد، و در چنین مواردی، اداره جلسه معمولاً زیر نظر یک مبارز انقلابی صورت می‌گیرد. همین موضوع، تأکیدی است بر اینکه، بحث و مناظره باید با اهمیت تلقی شود؛ و اجازه بدهید بگویم که همین اهمیت قائل شدن، مسیر بحث را در موقعیتی آکنده از بار عاطفی پیش می‌برد و به بیننده اجازه می‌دهد واقعیت نسبتاً خطیری را که در آمریکای لاتین، غالباً مورد تجزیه و تحلیل قرار نمی‌گیرد، با بیطرفی و ذهن باز، تحلیل و بررسی کند. انتخاب یک فرد مبارز، بمنظور هدایت جلسه، با توضیح دادن و فراهم آوردن زمینه‌ای برای آشنایی کامل از پدیده‌های سیاسی، به ظرفیت درک و برداشت بینندگان کمک می‌کند. این عمل، حاضران در جلسه را وامی‌دارد تا بعد تازه‌ای را برای بررسی مجدد مسایل کشف کنند.

• در «لاهورا دلوس هورنوس»، گذشته از بحث و مناظره دقیق سیاسی، سکانس‌های روایتی و تفسیری نیز وجود دارد، مانند سکانس گورستان

با آرامگاههای بزرگ، تندیس‌ها، و سرودی دربارهٔ مرگ بورژوازی. چه نقش عمده‌ای برای این نوع سکانس‌ها، در بحثی که اساساً میاسی و به شیوه‌ای جدی و خشک و بیواسطه است، قایل هستید؟

سولاناس - بخش نخست فیلم، حقایقی را به مبارز انقلابی می‌گوید که او به اندازه کافی از آنها اطلاع دارد. اولیگارش، نظام حاکم، خشونت روزمره. بخش نخست، پیش‌درآمدی است که زمینه‌ای برای عرضه واقعیت عینی فراهم می‌کند و آنگاه، در بخش‌های دوم و سوم، اجازه می‌دهد که بحث و تحلیل تجربیات مبارزه واقعی توسعه و تعمیم یابد. مطالب مطرح شده در این بخش، مسئله صدها بار تکرار شده پدیده‌های اجتماعی است که: «اولیگارش عبارتست از ...». ما ترجیح دادیم در سطحی به بحث «ایدئولوژیک - میاسی» پردازیم که همراه با نوآوری خلاقه باشد. در واقع، فیلم «لاهورا د لوس هورنوس»، با بهره‌گیری از شیوه‌های مونتاژ، توانست به بحث خیلی گسترده‌تر مطالبی پردازد که یک ساعت و نیم درباره‌اش صحبت کرده‌ایم. در غیر این صورت، در ابداع روش‌های نوین، برای مطرح کردن موضوع مورد بحث، و تأمل دربارهٔ موضوعی که ادبیات و نوشته‌های موجود به آن می‌پردازند، موفق نمی‌شدیم. فقط بعضی از سکانس‌ها، مثلاً سکانس مربوط به استعمار آموزشی، یعنی خشونت فرهنگی است که تازگی دارد، یا کمتر مورد بحث قرار گرفته است. بنابراین، فیلم «لاهورا د لوس هورنوس»، از پیش‌انگاری‌های ما، و از ضرورت کشف مجدد موقعیت مملو از خشونت روزمره و استعمارنوی که در آن غوطه‌وریم، زاده می‌شود. بخش نخست فیلم، به توصیف موقعیت استعمار نو برای ملموس کردن ابعاد خشونت می‌پردازد تا بیننده را از اختیار کردن موضع انفعالی بیرون آورده به تحریک وادارد. «لاهورا د لوس هورنوس»، به دلیل موضع‌گیری خاص، فیلمی برای تحریک و برانگیختن بیننده است، تا او را در جریان تکوین حوادث تاریخی قرار دهد و به مرحله بازتاب فکری - که در بخش دوم پیش می‌آید - برساند. سکانس‌هایی را که عنوان می‌کنید، مطلقاً آزاد، و تقریباً روایتی است، مانند سکانس مربوط به فاحشه، تشییع جنازه، یا مصاحبه‌ها و سکانس مربوط به نویسندگان و بسیاری از افراد دیگر. تصور می‌کنم که این صحنه‌های روایتی، بسادگی، خیلی بهتر از بازگو کردن حقایق، توضیحات قابل درک در اختیار بینندگان قرار می‌دهد. بازگویی حقایق از سوی ما، کوششی برای فراهم آوردن زمینه بحث، با توجه به امکانات سینما، بود. کار ما در آینده، شامل توسعه و تعمیم این بحث سیستمی خواهد بود، که با توجه

به قدرت تخیل، استقلال بیشتری خواهد یافت و هر تصویر، هر صحنه، بخودی خود، و درکنترپوان آن باصدا و غیره، منتج به «من‌تن»ی پرمعنی خواهد شد که بتواند اندیشه و فکر را، راحت‌تر از احساس، توصیف کند. درواقع، من فکر می‌کنم که ما هنوز در مرحله «پیش از سینما»، بعنوان زبان هستیم. ضروری است که هر تصویر، هر صحنه، وضوح کلام نوشتاری را بدست آورد و تدوین ترکیبی اندیشه‌ها ضرورت دارد. برخی از این نکات را آزموده‌ایم و احتمالاً شاهد پیشرفت‌هایی در این زمینه خواهیم بود.

• منظورتان سینمایی نوین است که در خدمت اندیشه باشد؟

سولاناس - البته، و اصل قضیه در همین جاست. به منزله روشنفکر انقلابی، به درجه‌ای موثر خواهیم بود که در بیان ایدئولوژی خود، در قالب سینماگر، موفقیتی بدست آوریم - البته، اگر از استعداد نوآوری و ابداع يك بیان سینمایی قابل استفاده برای توده‌ها برخوردار باشیم. بنظر من چنین می‌رسد که نکته‌ای اساسی و مهم باشد.

سینمای آمریکای لاتین

• درباره سینمای آمریکای لاتین چه نظری دارید؟ به کدام فیلم‌ها با ارزش می‌توان امیدوار بود، خواه بخشی از سینمایی که در چهارچوب ضوابط نظام حاکم، و بنابراین با امکانات فکری محدود یا فعالیت سیاسی غیر مستقیم ساخته شده باشد، یا سینمای حاشیه‌ای، با عده‌ای از افراد فعال مشخص و امکان بالقوه بزرگ؟

سولاناس - نخستین مشکل من این است که فیلم‌های معدودی از سینمای آمریکای لاتین را دیده‌ام، زیرا کشورهای آمریکای لاتین بروی هرکس باز نیستند و ارتباط فرهنگی با آنها، خیلی به ندرت صورت می‌گیرد. من از سینمای تجاری که مسائل دیگری را مطرح می‌کند - سینمای آثار عظیم نمایشی، سینمای خشونت، سینمای سکس، سینمای علت و معلول، سینمای ترور و وحشت، به تقلید از نمونه‌ها و الگوهای آمریکائی، که برای همه بینندگان نمایش داده می‌شود صحبت نمی‌کنم. در عوض، از سینمایی سخن می‌گویم که متضمن هماهنگی و توافق فرهنگی است. اجازه بدهید پیش از هرکاری، بین سینمایی که در چهارچوب ضوابط نظام حاکم آرژانتین است، و سینمای خارج از آن نظام، همچون سینمای خودما، که در جریان توسعه و پیشرفت است، تفاوت قائل شویم. سینمایی در چهارچوب ضوابط نظام حاکم وجود دارد که از لحاظ تاریخی، برای ده یا پانزده سال، از ارزش و اعتبار

بسیاری در این منطقه برخورد دارند. این سینما، بیان ناآرامی‌ها و تشویش‌های موجود، بر اساس واقعیت اجتماعی منطقه است و مسایل فرهنگی مهبسی را که به توسعه سینمای بیان‌کننده افکار «پورژواک اصلاح طلب»، و اجازه بدهید بگویم، سینمای تقریباً دموکراتیک اجتماعی، انجامیده است، در بر می‌گیرد. چنین سینمایی، در سطح ایدئولوژیک، هرگز به فراسوی انتقاد از عقبماندگی و عدم پیشرفت و بی‌عدالتی نظام حاکم پانمی‌نهد. این سینما، سینمای «چپ» است و ضوابطی دارد. اما، بیش از آنکه سینمایی انتقادی باشد، سینمای بیان خواست‌هاست. بزرگترین ارزش کیفی آن، به نحوه پرداخت مضامین برگزیده‌اش مربوط می‌شود. الگوهای مورد تقلیدش، الگوهای اروپایی هستند، یعنی تصویری از عرضه آثار کامل هنری. همین تمایل به تبعیت از الگوهای بی‌عیب و نقص اروپایی، مشخصه بارز وابستگی، اتکاء و استعمار فکری بخشهای گوناگون قشر روشنفکران آرژانتین است..

مهمترین آثار سینمای نو در آمریکای لاتین، حاصل کار افرادی چون «موروا»، Khun، «فلدمان»، «مارتینز سوارز» و «بیرری» است که روش آغاز شده توسط «لئوپولدو توره نیلسون» - منظور، آثار اولیه‌اش است - را ادامه می‌دهند، امروزه، مقتضیات تغییر کرده و در چشم‌انداز سینما نیز، دگرگونی بنیادی حاصل شده است. اما، برخی از سینماگران، مانند «توره نیلسون» و «اوتین» با وسوسه‌هایی که از جانب نظام حاکم (تلویزیون، نشریات، آینده درخشان)، برای جلب آنان صورت می‌گیرد، لاس می‌زنند و علناً با شخصیت‌های مهم و برجسته نظام حاکم هم‌نشینی می‌کنند. «توره نیلسون» پس از اینکه تقریباً یک میلیون دلار، با «مارتین فیدرو»، بدست آورد، با مساعدت مقامات دولتی و ارتش، در صدد ساختن فیلمی از زندگی «مارتین مقدس»، بمنظور مقایسه بین خالق ارتش ضد استعماری و «اونگانیای»، رئیس‌جمهور آرژانتین در سالهای اواخر دهه ۱۹۶۰ و رئیس ارتش نواستعماری، برآمد. «مانوئل آنتینو»، که توسط ناقدان و قشر خواص «سینه‌کلوب»‌ها، «آلن رنه آرژانتین» لقب گرفته، در صدد تهیه فیلمی از روی یکی از مشهورترین داستانهای خورخه لوئیس بورخس، با شرکت ارسنولز است. آنتین، تهیه‌کننده فیلمهای خبری و برنامه‌های تلویزیونی، اخیراً ساختن مجموعه‌ای برای تلویزیون را بپایان رسانده که مضمون آن، درباره مردم آرژانتین است Los Argentions نام دارد. آخرین برنامه‌ای که پخش شد، برنامه‌ای نیم‌ساعتی، مختص «اونگانیای» بود که قبلاً از او یاد کردم.

«سینمانوو»ی برزیل هم، درواقع سینمایی بود در چهارچوب نظام حاکم، اما تفاوت در این است که نیروهای فرهنگ عامه و ملی، در برزیل، از نیروهایی که در آرژانتین وجود دارند، قوی تر هستند. یک بورژوازی اهل آرژانتین، یک بورژوازی تقریباً حاشیه‌ای و وابسته به بورژوازی کشورهای قاهر است و بسیاری از این افراد در پایتخت زندگی می‌کنند. روشنفکر نمونه و تحصیلکرده آرژانتینی، از موقعیت اروپا و وقایعی که در آنجا می‌گذرد مطلع تر از روشنفکران بقیه آمریکای لاتین است. عکس این قضیه در مورد برزیل صدق می‌کند. اما، من بطور کلی، از «سینمانوو» صحبت نمی‌کنم زیرا اگر به فراز و نشیب‌های سینماگران وابسته به این جنبش سینمایی علاقمند باشیم، تفاوت فاحشی بین آثار «گلوبروشا»، پری‌را، دوس سانتوس، «روی گوئیرا» و شاید چند تن دیگر، از قبیل «هیرشمان» وجود دارد. سینمای آمریکای لاتین، بالاترین تجلی و بیان فرهنگ عامه و ملی خود را، در تفسیرهای سینمایی گلویر روشا می‌یابد. وجود او، در واقع، برای قاره ما بسیار مهم و مغتنم است. فیلم مهم دیگری که باید به آن اشاره کنم «اوکامائو» نام دارد و ساخته «خورخه سان‌خی‌نس»، سینماگر اهل بولیوی است. «اوکامائو» یکی از برجسته‌ترین و مهمترین فیلمها، در سینمای آمریکای لاتین بشمار می‌رود. این فیلم از آثار سانتیاگو آلوارز، برجسته‌ترین سینماگر کوبایی سینماگری که سینمایش بدلیل قدرت نوآوری، اصالت و طرح مضامین خاص شهرت یافته - تأثیر پذیرفته است. به موازات آثار گروه سینماگران مستند در کوبا، یک جنبش سینمای انقلابی متعهد به مسئله آزادی ملی، شروع به نضج گرفتن و توسعه یافتن، در کشورهای چون اروگوئه، مکزیک، ونزوئلا، کلمبیا و بولیوی کرد. پیشرفتهای جاری، از این نظر اهمیت دارد که سینمای کشورهای مزبور، تقریباً از هیچ پدید آمده است؛ و سینماهایی انقلابی در مرحله پیش از انقلاب هستند. لیکن در مورد کوبا، موقعیت کاملاً فرق می‌کند. طرح ریزی دقیق یک فرهنگ انقلابی، تنها با در دست گرفتن قدرت سیاسی حاصل نمی‌شود. این جریان، حکایت از فراگردی پیچیده دارد و باید در زمینه تاریخی خاص خود بررسی شود. پدیده انقلاب کوبا، به منزله یک حقیقت تاریخی، نمایانگر بیان و خواست واقعی فرهنگ آمریکای لاتین، در این برهه از زمان است. در سطح فرهنگی، در پی یافتن شیوه‌ای همساز با بیان و تفسیر فرهنگ، برای تجلیل از تاریخ واقعی مردم این قاره هستیم. مردم کوبا نخستین کسانی بودند که مراحل پیشرفت فرهنگ ملی خود را با انقلاب

آغاز کردند. سینمای کوبا، در حال گذر از فراگرد فکری و سیاسی خطیری بود - که منظور، بررسی و تحقیق برای یافتن زبان ویژه و مناسب با انقلاب باشد. با توجه به این که «گارسیا اسپینوزا»، «ماسیپ»، «پینه دابارنت»، «فراگا»، «گوئیلن»، «کورتازار» و «گوتیرز آلثا»، هسته مرکزی غنی و پرباری را تشکیل دادند و در زمینه های گوناگون به تجربه پرداختند، و در آغاز، موفقیتی را که گلوبروشا، در تبیین شیوه تفکر و فلسفه «سینمانو» کسب کرده بود بدست نیاوردند، اما بتدریج، بر موانع فائق آمدند و زبان سینمایی خود را که مطابق و هماهنگ با انقلاب کوبا و مراحل بعدی آن باشد، شکل دادند. از اینرو، سینمای امروز کوبا، حد عالی سینمای انقلابی در آمریکای لاتین، و شاید در جهان، باشد.

سینما در چهارچوب نظام حاکم:

* اگر از شما دعوت کنند که فیلمی در چهارچوب ضوابط نظام حاکم بسازید، خواهید پذیرفت؟ و اگر بپذیرید چه فیلمی خواهید ساخت؟
 سولاناس - اجازه بدهید از این موضوع که، ساختن فیلمهای آگاه کننده و آقعی، در شرایطی که نظام حاکم ایجاد کرده، امکان پذیر است، یا این که واقعاً می توان، با آن، رابطه مؤثری با عامه مردم (و نه خواص روشنفکر، که بحث دیگری است) برقرار کرد، بگذریم. با نادیده گرفتن موقعیت فعلی ما، که خارج از ضوابط مرسوم و حاکم بر صنعت سینما است، بیائید فرض کنیم که در برخورد شدید موارد «ایدئولوژیک-سیاسی»، مجبور به مصالحه و سازش نشویم، یعنی، هیچگونه تفتیش عقاید صورت نگیرد و تهیه کننده ای هم، برای تهیه فیلم، در اختیار داشته باشیم. خوب، در چنین موقعیت ایده آل و مطلوبی، فیلمی خواهیم ساخت که تأثیر ایدئولوژیک مشخصی داشته و همچنین، در سطوح دیگر نیز مؤثر باشد. در فرهنگی که همگام با فراگرد آزادی بخش ملی پیش می رود و هنوز هم زیر نظر عمال رژیم قاهر وابسته به استعمار نو، اداره می شود، بررسی مسایل بنیادی، در سطح کنایه و استعاره، در سینمای قصه گو و روایتی که بمرور تاریخ واقعی آرژانتین می پردازد، ضروری است؛ نظر باینکه گفتن بعضی نکات و مطالب به صراحت، غیر ممکن است.

از آنجا که اکثریت مردم را افراد طبقات متوسط، کارکنان اداری خرده بورژوا، دانشجویان و غیره تشکیل می دهند، کارکردن در یک سینمای غیر مستقیم، امکان پذیر است و استفاده از تمثیل، امری اساسی می شود. با

این تصور که، سینمای تاریخی، از چنان ارزشهای والای فرهنگی ای برخوردار باشد که بتواند بر تفتیش عقاید و شرایط کاملاً اجتماعی غلبه کند، شدیداً چشم‌انتظار چنین سینمایی هستیم. مسئله اصلی، ایجاد سینمایی است که توان پرداختن به نیازها، ضرورت‌ها و مسایل توده‌هایی را که در آرژانتین به سینما می‌روند، داشته باشد.

احتمالاً، هنوز هم نمونه‌هایی از سینمای با ارزش و اعتبار، در چهارچوب نظام حاکم وجود دارد. در نسل تازه سینماگران، شناختی از مسایل واقعی و ماترک فرهنگی مملکت بچشم می‌خورد. «گراردو والیخو»، سینماگر جوانی است که در مدرسه «بیرری» در «سانتافه» تعلیم دید. قصه زندگی او، قصه جالبی است. والیخو، فیلم خود را فقط با کمک یک دستیار، با مردم واقعی، بجای بازیگران، و در شرایط بسیار سخت و نامساعد ساخت. این فیلم

Lacmino Macia Lamerle De Vejfo Keales

نام دارد و از مهمترین فیلمهایی بشمار می‌رود که تاکنون در آرژانتین، و حتی در تمامی قاره آمریکای لاتین، ساخته شده است. فیلم مزبور، فیلمی روایتی و کوتاه مدت است، اما ساختاری شدیداً امروزی، با شاملوده مستند دارد. والیخو، شاعری است که در سبک مستند، به بازگویی شعر زندگی خانواده‌ای از دهقانان و کارگران مزارع در «توکومان» می‌پردازد. در این فیلم، زندگی روزمره مردم زحمتکش، با آزادی و خشونت استثنایی فراوانی که در سراسر فیلم موج می‌زند، در قالب تصویر آمده است. زمانی که نسخه اولیه فیلم را دیدم، واقعاً شگفت زده شدم. بندرت چنین فیلم نابی دیده‌ام، فیلمی به این اندازه انسانی و در عین حال، اینقدر خشن و بیرحمانه. یکی از چند فیلمی است که فرهنگ عامه آرژانتین را با فرهنگ‌های بخش در هم می‌آمیزد. می‌خواهم بگویم، فیلمی است که گونه‌ای زیبایی تازه دارد، فیلمی با قواعد زیبایی‌شناسی تازه ضد بورژوا...

چشم‌اندازهای امیدبخش :

* می‌خواهم سخن خود را با مسوالتا اندازه‌ای تحریک آمیز خاتمه دهم. حتی از دیدگاه زندگی در آمریکای لاتین و در آرژانتین، این اعتراض بر «لاهورا دلوس هورنوس» وارد است که، قبول داریم که فیلم جالب و مهمی است اما، چشم‌اندازهای تازه‌ای نمی‌گشاید؛ این فیلم، تجربه‌ای غیرقابل تکرار و بی‌نظیر است.

سولاناس - ما، در دنیایی زندگی می‌کنیم که توسط دشمن کنترل،

استعمار و تقسیم شده است و دست آخر اینکه، رودررویش قرار داریم. فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» به نقطه حساسی در درون ما نیش می زند، ما را بخشم می آورد، مشوش می کند و بفکر می اندازد. بعضی ها می گویند که اهمیت فیلم را، با نادیده گرفتنش، یا اشاره به آن در سطح تجربه ای بی مانند و دارای محدودیت، دست کم بگیرند. بی دلیل نیست که فیلمی مانند فیلم ما، مفهوم نفی وضع اجتماعی موجود و اسطوره ها را دارد و مباحی مصرفی برای طرز تفکر روشنفکرانه خرده بورژوازی نیست. در عوض، راهی که بوسیله «لاهورا دلوس هورنوس» اتخاذ و دنبال شد، هم اکنون توسط سینماگران جوان آرژانتین پذیرفته شده و ادامه یافته است، و تا اندازه ای بر بعضی از عوامل مشخص سینمای آمریکای لاتین، که پس از نمایش «لاهورا دلوس هورنوس» در جشنواره «مریدا» به بازار عرضه شد، اثر گذارده است. در فراسوی تأثیرات مستقیم (در آن زمان، «سانتیاگو آلوارز» مشی سینمای آشکارا سیاسی را ابداع و آغاز بکار کرده بود.) اهمیت «لاهورا دلوس هورنوس» به منزله گامی بزرگ، در تصریح این نکته است که در چهارچوب موقعیت قاهرانه استعمار نو، تحقق یافتن سینمای سیاسی و سینمای ملهم از بینش انسانی و خلقی امکان پذیر است. اگر بخواهیم امتیازاتی را که نظام حاکم، برای کسانی قایل می شود که در برابرش تسلیم شده و سازش می کنند، بدست آوریم، امکان پذیری ایجاد سینمای سیاسی ملهم از بینش انسانی با اشکال روبرو می شود. با این همه، نکته ای مشخص و مبرهن باقی می ماند: کوشش های انقلابی، قاعده نیستند، استثنا هستند و ما، تازه، یک بحث طولانی را که خیلی دور از مرحله پایانی و تکمیلی آنست آغاز کرده ایم. در فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»، فقط توانستیم در حدود شصت مضمون را بطور خلاصه طرح و تصویر کنیم، و تازه، هر یک از آنها، می تواند شالوده ای برای یک فیلم بلند مدت باشد. این واکنش انتقادی، جدا از واکنش های مفرضانه ای که علیه ما در دنیای استعماری صورت می گیرد، خوشحالمان می کند. زیرا فیلم، در امر ایجاد دگرگونی بنیادی و روشن کردن بسیاری از موقعیت هایی که عمداً در پرده ابهام نگاهداشته شده، کمک های ارزنده ای می کند. اما، در هر صورت، از این نکته بدیهی و مسلم نمی توان گذشت که «لاهورا دلوس هورنوس» از اهمیت کیفی شایسته ای در قالب فرهنگ ملی برخوردار است.

سینمای سوم

نوشته: فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینو

شاید در نظر بسیاری از مردمان، آفریقا دیگر «قاره سیاه» نباشد، اما سینمای جهان سوم به رغم عرضه آثارش در جشنواره‌ها و نمایش‌های محدود، «سینمای بی اساساً ناشناخته» باقی مانده است. از زمینه‌رخدادهایی که این سینما -تاریخ‌ملی، مبارزات جاری برای آزادی ملی، بحث‌های زیبایی‌شناسی و سیاسی- در چهارچوب آن فعالیت می‌کند، خیلی کم می‌دانیم و احتمال بسیار وجود دارد که مطالب زبده درباره نظریه و نقد فیلم با اشاره‌ای واحد، شامل سینمای جهان سوم نشود: پس با این ترتیب، سینمای جهان سوم و عوامل وابسته به آن چه دارد که به ما بیاموزد؟

«فرناندو سولاناس» و «اکتاویو گتینو»، کارگردانانی که بسا همکاری یکدیگر و تنی محدود، فیلم «ساعت آتش افروزی» را ساخته‌اند، يك «سینمای سوم»، مخالف با هالیوود و امپریالیسم فرهنگی، که خواه ناخواه متضمن الگوهای زائیده آن فرهنگ است، و مخالف با سینمای دوم، که در آرژانتین به علت وجود زمینه فکری استعمار نو، سینمایی محدود شده بود، پیشنهاد کردند. «سینمای سوم» اساساً سینمایی چریکی است که در آن، پرسش‌هایی در مورد تولید، پخش و رخدادنمایش گروهی، برمسایل زیبایی‌شناسی که با زور تکرار تلقین و تثبیت می‌شوند، اولویت پیدامی‌کنند. تجزیه و تحلیل قاطع و نافذی که «فرانتز فانون» از اثرات فرهنگی استعمارطلبی به عمل آورده است در سراسر مقاله جریان دارد. به علاوه، استعمار فراگیر سینما به مثابه يك اسلحه، پیوند و ارتباطی ایدئولوژیک با جنگ عینی و عملی،

آشکارا، مؤلفان را در چهارچوب تضاد و معارضه همه جانبه ای بین امپریالیسم و آزادی جهان سوم قرار می دهد، اما این خطر نیز وجود دارد که ویژگی ارزش سینما، به عنوان وسیله و عامل برقراری ارتباط (اطلاعات)، را انکار کند. این سینما، در عین حال، می تواند نوعی جنگ افزار باشد، اما بی تردید، رسانه ای ارتباطی است که نقش انقلابی والا و برجسته ای در برخی از کشورهای جهان سوم بازی کرده است.

در دنیایی از خود بیگانه شده، فرهنگ - آشکارا - فرآورده ای غریب و تحریف شده و تحریف کننده است. برای غلبه بر این نارسایی تحمیلی، داشتن يك «فرهنگ انقلابی» و يك «فرهنگ برای انقلاب»، فرهنگی مخرب و ویرانگر که بتواند در سرنگونی جامعه سرمایه داری سهمی داشته باشد، ضروری است.

در مورد خاص سینما - هنر توده ها به مفهوم عالی - دگرگونی و تغییر بنیادی آن از صورت تفنن به صورت وسیله ای فعال برای از خود بیگانگی زدایی، امری ضرور می شود. نقش این سینما، در پیکار برای رهایی و آزادی کامل انسان، از اهمیت متقدمی برخوردار است. آن وقت است که دوربین به مثابه تفنگ می شود، و سینما باید سینمای چریکی باشد.



تا چندی پیش، هرگونه کوششی که برای ساختن «فیلم های استعمار - زدایی شده»، در کشورهای استعمار شده، استعمار نوشده، یا حتی در کشورهای امپریالیستی که به «نظام حاکم» پشت کرده یا با آن به مخالفت برخاسته باشند به عمل می آمد، همچون رویایی خیالی و ماجرای ناممکن بنظر می رسید. تا این اواخر، مفهوم سینما مترادف با نمایش یا سرگرمی و تفنن بوده است؛ به عبارتی، سینما نیز «گالای مصرفی» دیگری بشمار می آمد. در نهایت، فیلم ها فقط موفق می شدند که به تباهی و انحطاط ارزش های بورژوازی و همچنین به بی عدالتی های اجتماعی گواهی بدهند. به عنوان يك قاعده، سینما فقط با معلول سروکار داشت و هرگز به علت نمی پرداخت؛ این سینما، سینمایی پیچیده در راز و رمز، یا ضد مکتب تاریخی بود (فرضیه ای که معتقد است کلیه پدیده های اجتماعی و فرهنگی باید از لحاظ تاریخی مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد). سینما، در بحث، سینمای «ارزش اضافی» بود. مقدر چنین بود - سینما، یعنی با ارزش ترین افزار برقراری ارتباط در عصر ما، که در شرایط نامساعدی قرار گرفته بود، فقط منافع و دل بستگی های ایدئولوژیک و اقتصادی

«صاحبان صنعت سینما»، اربابان بلامنازع بازار سینمای جهان، راکه اکثریت بزرگی از ایشان از کشور آمریکا بودند، ارضاء کنند. آیا غلبه بر این شرایط و موقعیت امکان پذیر بود؟ چگونه می توان به تولید فیلم های رهایی بخش اقدام کرد هنگامی که مخارج تهیه هر فیلم به چند صد هزار دلار سرمی زند و مجراهای پخش و نمایش در اختیار دشمن هستند؟ چگونه می توان ادامه کار را تضمین کرد؟ چگونه می توان به عامه مردم دسترسی پیدا کرد؟ چگونه می توان سرکوبی و تفتیش عقاید تحمیلی «نظام حاکم» را مغلوب و منکوب کرد؟ این پرسش ها، که از هر جهت و در هر زمینه ای می تواند چند برابر شود، بسیاری از مردم را به تردید در اصل و بنیاد نهادی موجود، و یا توجیه اصل وجودی نهادهای اجتماعی با اصول عقلانی رهنمون کرد تا همچنان که به ژان لوک گودار با فصاحت و صراحت می گوید به جای این که سینماگران بتوانند سنگرهای نظام حاکم را مسخر کنند، خود آنان «در داخل حصار تنیده از منافع نظام حاکم به دام افتاده اند».

اما، پرسش هایی که اخیراً مطرح شده اند نوید دهنده بنظر می رسند. این پرسش ها از يك موقعیت تاریخی نو ناشی می شود که فیلمساز نسبت به آن همان گونه که غالباً در مورد قشرهای تحصیل کرده کشورهای ما صدق می کند، فرد نسبتاً «دیرآینده» ای بود. هنوز هم نیرو و عامل به حرکت آورنده انقلاب کوبا - که سالها از آن می گذرد، مبارزه خلق ویتنام، و توسعه جنبش های آزادی بخش جهانی را باید در کشور های جهان سوم یافت. «موجودیت توده ها در سطح انقلاب جهانی، حقیقتی اساسی بود که بدون توجه به آن حقیقت، پرسش های مزبور نمی توانستند مطرح شده باشند». يك موقعیت تاریخی نو و يك انسان نو که در فراگرد مبارزه ضد امپریالیستی زاده می شود، نگرشی تازه و انقلابی از فیلمسازان دنیا طلب می کند. مسأله را می توان به جای پرسش «آیا چنین سینمایی برای کمک کردن به امکان پذیری انقلاب ضروری است یا ضروری نیست»، با این سؤال که آیا پیش از انقلاب، وجود سینمای مبارز، دست کم در چهارچوب گروه های کوچک، «امکان پذیر» است یا نه، آغاز کرد. پاسخ مثبت به این پرسش، نقطه شروع نخستین کوشش ها برای انتقال و اشاعه فراگرد پی جویی امکانات در بسیاری از کشورها است. نمونه ها عبارتند از: «نیوزیل» يك گروه سینمایی چپ نودر آمریکا، «چینه جورنالی» وابسته به جنبش دانشجویان ایتالیایی، فیلمهای ساخته شده توسط

Etats Genereau Du Cinema Francais

و فیلمهای جنبش‌های دانشجویان انگلیسی و ژاپنی، که همه آنها، ادامه کار و تعمیق مفاهیم آثار سینمایی افرادی چون «یوریس ایونس» یا «گریس مارکر» هستند. اجازه بدهید به فیلم‌های سینماگرانی چون «سانتیاگو آلوارز» در کوبا، یا سینمایی که توسط سینماگران مختلف - با استفاده از عبارتی از «سیمون بولیوار» - در «زادگاه همگان» اشاعه می‌یابد، با دقت توجه کنیم و آنها را مورد بررسی قرار بدهیم، درحین که سینماگران در پی ایجاد سینمایی انقلابی در آمریکای لاتین هستند.

هم‌اکنون، بحث و مناظره‌شدیدی درباره نقش روشنفکران و هنرمندان در پیش از انقلاب، چشم‌انداز فعالیت‌های روشنفکرانه در سراسر دنیا را غنی می‌کند. اما، این بحث و مناظره، بین دو قطب نوسان دارد: قطبی که بحث و مناظره در بطن آن به «واگذاری» تمامی ظرفیت آثار روشنفکرانه به یک نقش عمده، به‌ویژه سیاسی یا «سیاسی - نظامی» اشاره می‌کند و وجود چشم‌اندازهای امیدوارکننده را به‌روی تمامی فعالیت‌های هنرمند مردود می‌شمارد، با این‌تصور که چنین فعالیتی ناگزیر به وسیله نظام حاکم جذب می‌شود، و قطب دیگری که بر ادامه دوگونی درونی روشنفکرانه دلالت دارد: از یک‌سو، «اثر هنری»، «مزیت زیبایی»، زیبایی و هنری که الزاماً مقید و وابسته به نیازهای فراگرد سیاسی انقلابی نیست، و از سوی دیگر، درگیری و تعهدی سیاسی که بطور عام شامل امضای بعضی از بیانی‌های ضدامپریالیستی می‌شود. در عمل، این دیدگاه و پایگاه فکری به معنای «جدایی سیاست و هنر» است.

آنچه که از این تضاد درک می‌کنیم، این است که براساس دو فروگذاری قرارداد: ابتدا، ادراکی از فرهنگ، علم، هنر، و سینما به‌عنوان عوامل هم‌صدا و همگانی، و دوم، داشتن اندیشه‌ای بقدر کافی روشن از این حقیقت که انقلاب، با در دست گرفتن قدرت سیاسی از امپریالیسم و بورژوازی آغاز نمی‌شود، بلکه بیشتر از آن لحظه‌ای آغاز می‌شود که توده‌ها نیاز به تغییر و تحول بنیادی را احساس کنند و پیشروان فکری و روشنفکری ایشان، به‌کار مطالعه کردن و به‌انجام رساندن این دوگونی بنیادی، «از طریق فعالیت در جبهه‌های مختلف» پردازند.

فرهنگ، هنر، علم و سینما پیوسته به منافع متضاد و مورد معارضة طبقاتی واکنش نشان می‌دهند. در شرایطی ناشی از استعمار نو، دو مفهوم متفاوت از فرهنگ، هنر، علم و سینما به رقابت با یکدیگر برمی‌خیزند: «یکی، متعلق به فرمانروایان حاکم است و دیگری به ملت تعلق دارد.»

و این موقعیت، تا زمانی که مفهوم ملی یا مفهوم متعلق به فرمانروایان حاکم ادغام نشود و موقعیت مستعمره‌ای یا نیمه‌مستعمره‌ای با زور دنبال شده و برقرار باشد، ادامه خواهد یافت. به علاوه، این دوگانگی فقط زمانی از بین خواهد رفت و به يك رده‌بندی واحد و جهانی خواهد رسید که بهترین ارزش‌های انسانی، از چشم‌پوشی برای نیل به برتری و تسلط پدید آید، زمانی که آزادی انسان، اصلی عمومی و جهانی بشود. در این ضمن، فرهنگ «ما» و فرهنگ «آنان»، سینمای «ما» و سینمای «آنان» وجود دارد. از آن‌جا که فرهنگ‌ما، نیروی محرك و انگیزشی مداوم به سوی آزادی است، تا زمانی که آزادی به صورت يك واقعیت درآید، به موجودیت خود ادامه خواهد داد: «فرهنگی مغرب و ویرانگر» که با خود، هنر، علم، و «سینمای ویرانگر»ی همراه خواهد داشت.

فقدان آگاهی از این دوگانگی‌ها، بطور کلی، روشنفکر را به بررسی تعبیرات هنری و علمی، آنچنان که تعبیرات مزبور بطور جهانی و گسترده توسط طبقاتی ایجاد شد که جهان را اداره می‌کنند، رهنمون می‌شود، در نهایت، نکات تصحیح‌کننده‌ای در این تعبیرات بیانی وارد کردند. ما به اندازه کافی بطور عمقی به مرحله توسعه دادن و به واقعیت درآوردن تأثر انقلابی، معماری انقلابی، پزشکی انقلابی، روانشناسی انقلابی، و سینمای انقلابی گام نگذاشته‌ایم؛ و به اندازه کافی عمیقاً به توسعه دادن و به واقعیت درآوردن يك فرهنگ «توسط خودمان و برای خودمان» نپرداخته‌ایم. روشنفکر موظف است که هريك از این فرم‌های بیانی (و تعبیری) را به عنوان «واحد»ی که باید از «درون خود بیان، و نه خارج از آن، باروش‌ها و الگوهای تازه خود» تصحیح شود، پیش‌کشد.

يك فضانورد یا يك «رنجر»، تمامی منابع علمی امپریالیسم را بسیج می‌کند. روانشناسان، پزشکان، سیاستمداران، جامعه‌شناسان، ریاضی‌دانان و حتی هنرمندان، بر طبق اولویت تخصص‌هایشان، به مطالعه و تحقیق درباره هر آنچه که برای تدارك يك پرواز فضایی یا کشتار دسته‌جمعی ویتنامی‌ها بکار می‌آید سوق داده شدند؛ سرانجام، کلیه این تخصص‌ها بطور مساوی برای ارضای نیازهای امپریالیسم به خدمت گرفته می‌شوند. در بوئنوس آیرس، ارتش آرژانتین زاغه‌های شهری را از میان برد و در جای این زاغه‌ها «شهرک‌هایی استراتژيك» برپا کرد، با نظامات شهری‌ای که هدفش دخالت ارتش در مواقع ضروری بود. سازمان‌های انقلابی، فاقد پیشگامان متخصص در پزشکی، مهندسی، روانشناسی و هنر هستند

گذشته از توسعه رشته‌های مهندسی، روانشناسی، هنر و سینمای «انقلابی خودمان» همه این رشته‌های علمی و هنری به منظور این که موثر باشند باید «اولویت» های هر مرحله را تشخیص دهند؛ اولویت‌هایی که مستلزم مبارزه برای کسب قدرت سیاسی است یا به وسیله انقلابی که هم اکنون پیروز از کار درآمده، درخواست می‌شود. نمونه‌ها: پدید آوردن حساسیتی انقلابی جهت آگاهی از نیاز برای عهده دار شدن مبارزه‌ای «سیاسی- نظامی» به منظور در دست گرفتن قدرت؛ تقویت همه منابع امروزی علم پزشکی برای آماده کردن مردم، با سطوح مطلوب بهداشت و سلامت و کارایی، مهیا برای نبرد در مناطق روستایی یا شهری؛ یا طرح ریزی دقیق سبک معماری یک ساختمان، یا برنامه ریزی شهری، که بتواند در برابر حملات هوایی عظیمی که امپریالیسم ممکن است هر لحظه به مرحله اجرا بگذارد، مقاومت کند. تقویت و نیرومند کردن ویژگی‌های هر رشته تخصصی و شاخه‌های تابع و مربوط به آنها در برابر اولویت‌های جمعی می‌تواند فضای خالی‌ای را که در اثر مبارزه برای آزادی پدید آمده پر کند، و می‌تواند بیشترین درجه تأثیر نقش روشنفکر عصر ما را مشخص و معین کند. بدیهی است که فرهنگ و اشاعه آگاهی در سطح توده‌های انقلابی فقط پس از در دست گرفتن قدرت سیاسی حاصل می‌شود، اما این حقیقت هم که استفاده از عوامل علمی و هنری، همراه با عوامل نظامی، زمینه را برای تحقق یافتن انقلاب هموار می‌کند و حل مسایلی را که با در دست گرفتن قدرت پیش خواهد آمد، تسهیل می‌کند، حائز اهمیت است.

روشنفکر باید از طریق عمل و فعالیت خویش، رشته‌ای را که بطور منطقی می‌تواند مؤثرترین کار را انجام دهد، پیدا کند. به مجردی که زمینه و جبهه فعالیت تعیین و مشخص شود، وظیفه بعدی او «در چهارچوب آن زمینه و جبهه مشخص»، عبارت از کشف کردن دقیق نقاط و مواضع قدرت دشمن خواهد بود و این که در کجا و چگونه باید نیروهایش را برای مقابله با دشمن متمرکز کند. در این پیگرد سخت و مهیج روزانه است که فرهنگ خواهد توانست از بطن انقلاب پدید آید، شالوده‌ای که «با شروع آن از هم اکنون»، «انسان نو» می‌باشد. نه انسان انتزاعی، نه «آزادی انسان»، بلکه «انسانی دیگر»، لایق برخاستن از خاکستر انسان قدیمی و از خود بیگانه‌ای که ما باشیم و «انسان نو» از بین خواهد شد. راکه «چه گوارا» درباره‌اش سخن می‌گفت، همین «امروز» با برهم زدن آتش و سوختن ریختن در آن به پیش خواهد راند.

امروزه، مبارزه ضد امپریالیستی مردم جهان سوم و مبارزه همتاهای ایشان در داخل کشورهای امپریالیستی، محور انقلاب جهانی را تشکیل می‌دهد. به عقیده ما، «سینمای سوم»، سینمایی است که «در این مبارزه نیروهای ضد امپریالیستی، بزرگترین تجلی فرهنگی، علمی و هنری عصر ما را به رسمیت بشناسد»، امکان بزرگی برای ساختن و پرداختن شخصیت و منش رها شده از قیود با فرد فرد انسان‌ها به عنوان نقطه آغاز - به عبارتی، «استعمارزدایی فرهنگ» - بشمار می‌رود.

فرهنگ يك کشور نو استعمار شده، به انضمام سینمای وابسته به آن، دقیقاً تجلی اتکای کلی و همه‌جانبه‌ای است که الگوها و ارزش‌هایی را که از نیازهای توسعه‌طلبانه امپریالیسم زاده می‌شود، تولید می‌کند.

استعمار نو، به منظور تحمیل خود، به متقاعد کردن يك وابسته و متکی به حقارت خویش نیاز دارد. دیربازود، انسان پست و پایین‌رتبه، انسان شاخص را به رسمیت خواهد شناخت؛ این به رسمیت شناختن به معنای از بین بردن جنبه‌های دفاعی خود اوست. ستمگر می‌گوید اگر شما می‌خواهید انسان باشید مجبورید که مثل من باشید، زبان مرا تکلم کنید، شخصیت و منش خویش را انکار کنید، خود را به صورت و ظاهری که من دارم درآورید. حتی از همان سال‌های اوایل قرن هفدهم، مسیونرهای ژزوئیت، استعداد ذاتی مردم بومی (آمریکای جنوبی) را برای نسخه برداری از آثار هنری اروپائیان اعلام کردند. روشنفکر وابسته به استعمار نو به عنوان نسخه بردار، مترجم، مفسر، و در نهایت يك تماشاگر، پیوسته به انکار پذیرش امکانات خلاق خویش تشویق خواهد شد. جلوگیری از بروز احساسات، بی‌ریشگی، بین‌المللی بودن فرهنگ، تقلید هنری، خیانت به کشور، همگی، زمینه‌ای برای رشد خود می‌یابند. (از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»، بخش «استعمار نو و خشونت».)

فرهنگ به صورت فرهنگی دوزبانی درمی‌آید، نه در نتیجه استعمال و بکار بردن زبان، بلکه به عنوان تقارن دو الگوی فرهنگی - فکری. یکی از این دو الگو، الگوی ملی است که الگوی فکری مردم باشد، و الگوی دیگر، الگویی بیگانه‌کننده است که همان الگوی فکری طبقات مطیع و تابع نیروهای خارجی باشد. تحسین و تمجیدی که افراد وابسته به طبقات فرادست جامعه برای آمریکا یا اروپا ابراز می‌کنند، بالاترین بیان و تعبیر تبعیت ایشان است. فرهنگ امپریالیسم که نمی‌تواند در معرفت و دانش توده‌ها نظارت و رخنه کند، با استعمار کردن طبقات فرادست، غیر مستقیم در فرهنگ توده‌ها

رخنه می‌کند. (امپریالیسم و فرهنگ» از «خوان خوزه هرناندز».) درست به همان گونه که مردم زیر نفوذ استعمار نو، صاحب زمینی نیستند که بر آن راه می‌روند، صاحب اندیشه‌هایی هم که ایشان را دربر می‌گیرد نیستند. معرفت از واقعیت ملی متضمن رخنه به درون بافت آشفتنگی و دروغ‌هایی است که از اتکاء و وابستگی ناشی می‌شود. روشنفکر مجبور می‌شود از «تفکر شخصی خودداری کند»؛ اگر هم فکر کند، معمولاً این کار را به زبان فرانسه یا انگلیسی انجام می‌دهد — هرگز در چهارچوب زبان فرهنگ متعلق به خویش که مانند فراگرد آزادی ملی و اجتماعی، هنوز مبهم و در مرحله مقدماتی است، فکر نمی‌کند. هرپاره از اطلاعات و مفروضات، هر فراگرد فکری که در پیرامون ما جریان دارد، بخشی از چهارچوب توهمات است که جدا کردن آنها دشوار می‌نماید.

بورژوازی بومی شهرهای بندری، مانند بوئنوس آیرس، و قشر خواص روشنفکر وابسته به آن، از اصل و ریشه تاریخ ما، عاملی انتقالی برای رسوخ استعمار نوتشکیل می‌دهد. در پس شمارهایی چون «تمدن یا بربریت!» که توسط لیبرالیسم اروپایی شده آرژانتین قالب زده شد، کوششی برای تحمیل یک تمدن کاملاً موافق و منطبق با نیازهای توسعه طلبانه امپریالیستی و خواست آنان برای از بین بردن مقاومت توده‌های ملی بوده است که پیوسته، «اراذل و اوباش»، «عده‌ای سیاه برزنگی»، «فضولات جانوران» در آرژانتین، و «اوباش هرزه و کشیف» در بولیوی نامیده شده‌اند. از این جهت، ایدئولوگ‌های کشورهای نیمه‌مستقل، استادان کهنه‌کار «بازی با کلمات بزرگ و دهان پرکن» با کینه‌توزی هرچه تمامتر به عنوان سخنگویان آن عده از پیروان و دنباله‌روان دیرزائیلی خدمت می‌کنند که با وقاحتی هوشمندانه اعلان کرده بود «من، حقوق‌انگلیسیان را بر حقوق انسان ارجح می‌شمارم».

قشرها و طبقات میانی جامعه، بهترین دریافت‌کنندگان و گیرندگان فرهنگ نو استعماری بوده و هستند. دوجنبه‌ای بودن شرایط طبقاتی ایشان، موقعیت حایل ایشان بین تضادهای اجتماعی، و امکانات وسیع‌تر دسترسی ایشان به «تمدن»، پایگاهی مطمئن برای حمایت و اتکای اجتماعی به امپریالیسم عرضه می‌دارد که در برخی از کشورهای آمریکای لاتین اهمیت قابل ملاحظه‌ای به دست آورده است.

این طبقه برای نهادی کردن و ظاهر معمولی دادن به وابستگی خدمت می‌کند. هدف این تحریف فرهنگی عبارت است از دورنگاهداشتن مردم از

درک و شناخت موقعیت نواستعماری خویش و اشتیاق و آرزوی ایشان برای تغییر آن. از این جهت، استعمار آموزشی برای حفظ نظم و آرامش، جانشین مؤثر پلیس مستعمره شده است (از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»).

رسانه‌های ارتباط جمعی به تکمیل کردن شیوه‌های نابودی هرگونه آگاهی ملی، و از بین بردن ذهنیت جمعی در راه تنویر افکار و روشن‌اندیشی تمایل نشان می‌دهند. جنبه‌ای از ویرانگری بنیادهای فکری ملی، به مجرد دست‌پیدا کردن طبقه حاکم به این رسانه‌ها، از طریق اشاعه فرهنگ و نحوه آموزشی طبقه مزبور آغاز می‌شود. در آرژانتین بیست و شش کانا تلویزیون و دویملیون گیرنده تلویزیون، بیش از پنجاه ایستگاه رادیو، صد هاروزنامه، نشریه، مجله، هزاران صفحه موسیقی، فیلم و غیره وجود دارد که نقش انتقال فرهنگی از یک جامعه به جامعه دیگر را در استعمار کردن سلیقه و آگاهی به فراگرد تعلیم و تربیت فرهنگی مورد نظر استعمار نو که در دانشگاه آغاز می‌شود، انجام می‌دهند. (رسانه‌های ارتباط جمعی، برای استعمار نو، مؤثرتر از نپالم هستند. پدیده‌های واقعی، حقیقی و منطقی را باید در حاشیه «قانون» پیدا کرد، درست به همان ترتیبی که مردم را باید در حاشیه پیدا کرد. خشونت، تبه‌کاری، و خرابکاری به صورت «صلح»، «نظم»، و «حالت‌مادی» درمی‌آید) (از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»). «آن وقت است که حقیقت به عنوان خرابکاری توجیه می‌شود.» هر شکل بیانی یا ارتباطی که بکوشد واقعیت ملی را نشان دهد، «خرابکاری» انگاشته می‌شود. امروزه، رسوخ فرهنگی، استعمار آموزشی و ارتباطات جمعی، همه در کوششی مدبوحانه برای جذب کردن، خنثی کردن، یا از بین بردن هرگونه بیان که به فعالیت در جهت استعمارزدایی و اکشن مثبت نشان بدهد، دست به دست یکدیگر داده‌اند. استعمار نو، به منظور اخته کردن، هضم کردن و تحلیل بردن فرم‌های فرهنگی‌ای که در فراسوی حد و مرز هدف‌هایش سربرمی‌دارد نهایت کوشش و جدیت خود را به عمل می‌آورد. کوشش‌هایی برای زدودن این هدف‌ها به عمل می‌آورد تا دقیقاً عواملی که آن هدف‌ها را - منظور «سیاسی کردن» آنها است - مؤثر و خطرناک می‌کند، از بین ببرد. یا به عبارتی دیگر، از جنگ برای کسب استقلال ملی به منظور جدایی و تفرقه‌اندازی بین تجلی و تظاهر فرهنگی استفاده می‌کند.

پندارهایی از قبیل «زیبایی به خودی خود انقلابی است» و «هر سینمای نو، انقلابی است»، آرزوهای آرمانی هستند که تماس نزدیک با شرایط و احوال استعمار نو برقرار نمی‌کنند، چرا که آرزوهای آرمانی مزبور،

سینما، هنر، و زیبایی را به مثابه عناصر مجرد جهانی، و نه به مثابه بخش مکمل فراگردهای ملی استعمارزدایی در نظر می گیرند.

هرگونه اختلاف سلیقه و مشاجره، بی توجه به این که چقدر اتند باشد، اگر برای بسیج کردن و سیاسی کردن قشرهای مردم، با این منظور که بطور معطقی و قابل درک، ایشان را مسلح کند، چنانچه به مبارزه خدمتی نکند با بی اعتنائی یا حتی با حالتی توأم با لذت روبرو می شود. کینه جوئی، عدم سازش، طغیان محض، و نارضایی، دقیقاً از جمله دیگر فرآورده های فراوان در بازار سرمایه داری هستند؛ اینها، «کالای مصرفی» بشمار می روند. نکته مورد بحث، به ویژه، در موقعیتی حقیقت و مصداق پیدا می کند که بورژوازی نیازمند جیره روزانه «شوک»ها و عوامل هیجان برانگیز خشونت کنترل شده است (توجه کنید به رسم تازه ای که در میان برخی از گروه های طبقات بالای بورژوازی پاریس ورم باب شده بود که برای گذراندن تعطیلات آخر هفته خود به سایگون سفر می کردند تا شاهد و ناظر هجوم ویت کنگ ها باشند) — یعنی خشونتی که به دلیل جذب شدنش به وسیله نظام حاکم، به صورت یک عامل ناراحت کننده محض درمی آید. نمونه ها عبارتند از آثار نقاشی و پیکره سازی با اندک برخوردی از اندیشه های سوسیالیستی که توسط بورژوازی نو برای تزیین کردن و آرامش آپارتمان ها و خانه های مجلل ایشان آزمندانه طلب می شود؛ نمایشنامه هایی آکنده از خشم و آوانگاردیسم که با بوق و کرنای طبقات حاکم مورد تحسین قرار می گیرند؛ ادبیات نویسندگان مترقی دلبسته به نشانه های تمثیلی و انسان واقع در لبه زمان و فضا که حال و هوایی حاکی از روشن فکری دموکراتیک به سازمان های نشر کتاب و مجلات وابسته به نظام حاکم می دهد؛ و سینمای «مبارزه»، سینمای «بحث و مناظره» که از جانب شرکت های انحصاری پخش فیلم تشویق می شود و به وسیله بازارهای بزرگ فروش تجاری شروع شده و به عمل می رسد.

در واقعیت، حوزه «اعتراض مجاز» نظام حاکم خیلی وسیع تر از آنی است که نظام حاکم به اعتراف کردنش رغبت نشان می دهد. این وضع، توهنی در هنرمندان ایجاد می کند مبنی بر این که ایشان با گام نهادن به فراسوی حد و مرزهای محدود، «علیه نظام حاکم» فعالیت می کنند؛ آنان درک نمی کنند که حتی هنر «ضد نظام حاکم» می تواند به وسیله نظام حاکم، هم به عنوان ترمز و عاملی بازدارنده و هم به عنوان ضرورت خود تصحیح سازی جذب شود و مورد استفاده قرار گیرد. (آمریکا: از خود بیگانگی فرهنگ،

از «ایروین سیلبر»).

فقدان آگاهی در مورد چگونه «استفاده کردن از آنچه که متعلق به خودما و برای آزادسازی واقعی ما است» - به عبارتی، فقدان «سیاسی بودن» - موجب می شود که تمامی روش های متفاوت «مترقی» به مرحله شکل دادن جناح «چپ» نظام حاکم و بهبود فرآورده های فرهنگی آن بیانجامد. این روش های متفاوت باید بهترین آثار جناح «چپ» را که جناح «راست»، امروزه، توان و رغبت پذیرش آنرا دارد و از این رو، فقط به عنوان آخرین سلاح به خدمت گرفته می شوند، پدید آورند. «کلمات، آثار نمایشی و تصاویر را در جاهایی قرار دهید که بتوانند يك نقش انقلابی بازی کنند، در جاهایی که سودمند واقع شوند، جاهایی که به صورت «سلاح در مبارزه» در آیند.» (سازمان هنرمندان پیشگام آرژانتین). اثر هنری را، به مثابه يك حقیقت اصلی و بنیادی، در فراگرد آزادسازی داخل کنید و آن را ابتدا، مقدم بر هنر، در خدمت خود زندگی قرار دهید؛ «قواعد زیبایی شناسی در زندگی جامعه را منحل کنید: همچنان که «فرانتز فانون» می گوید، فقط از این طریق است که استعمارزدایی را می توان امکان پذیر کرد و فرهنگ، سینما، و زیبایی - دست کم، آنچه که در نظر ما از بزرگترین اهمیت برخوردار است - می تواند «فرهنگ ما، سینمای ما، و درك ما از زیبایی» بشود.

آینده تاریخی آمریکای لاتین و اکثریت کشورهای زیر سیطره امپریالیسم نه به سوی کاهش بازدارندگی و فشار، بلکه به سوی افزایش یافتن آنها پیش می رود. ما به سوی ایجاد رژیم های «بورژوا - دموکراتیک» پیش نمی رویم، بلکه در مسیر فرم های دیکتاتوری حکومت در حال پیشروی هستیم. مبارزات برای کسب آزادی های دموکراتیک، با توجه به عاصیه باریکی که برای میدان دادن دارد، در عوض گرفتن امتیازات از نظام حاکم، در جهت کاهش آنها پیش می رود.

نمای ظاهری «بورژوا - دموکراتیک» مدتی پیش از این فرو ریخت و خراب شد. این گردش و دور تکوین حوادث تاریخی در طی قرن گذشته در آمریکای لاتین با نخستین کوشش ها برای ایجاد زمینه قائم به ذات يك بورژوازی ملی جدا از جامعه استعمارگر (مثال ها عبارتند از: اصول دولت ائتلافی یا فدرالیسم «روسا» در آرژانتین، رژیم های «لوپز» و «فرانسیا» در پاراگوئه، و رژیم های «بنگیدو» و «بالماسدا» در شیلی) با سنت هایی که تا قرن اخیر هم به خوبی ادامه یافته است، آغاز شد: کوشش هایی با

الهام از سو باتوجه به - خواست‌های «پورژوازی ملی»، «جبهه ملی» و «پورژوا-دموکراتیک» که توسط «کاردناس»، «یری‌گوین»، «خایادلاتوره»، «وارگاس»، «پرون»، «آرینز» به عمل آمد. اما، تاآن‌جا که به چشم‌انداز انقلابی مربوط می‌شود، این دور دایره‌ای بطور قطعی تکمیل شده است. خطوطی که به عمیق کردن کوشش تاریخی هر یک از این تجربیات حکومتی اجازه خودنمایی می‌داد، امروزه از میان قشرهایی می‌گذرد که موقعیت و اوضاع و احوال قاره را به مثابه حالت جنگ و مبارزه بشمار می‌آورند و تحت فشار مقتضیات و شرایط مستولی بر این قاره در تدارک هستند که منطقه مزبور را به صورت ویتنام دهه آینده درآورند. جنگ و مبارزه‌ای که در آن، آزادسازی ملی فقط زمانی می‌تواند پیروز از کار درآید که بطور همزمان به عنوان عامل، آزادسازی اجتماعی - سوسیالیسم به منزله تنها چشم‌انداز با ارزش و اعتبار هر فراگرد آزاد سازی ملی - ضروری دانسته شود.

در این زمان، در آمریکای لاتین، نه‌جایی برای انفعال و بی‌ارادگی وجود دارد و نه‌جایی برای معصومیت. تعهد روشنفکر بر حسب خطرات، و همچنین سخنان و اندیشه‌ها سنجیده و ارزیابی می‌شود؛ و آنچه که او برای فراتر بردن هدف‌های آزادی انجام می‌دهد، چیزی است که به حساب می‌آید. کارگری که اعتصاب می‌کند و با این ترتیب، خطر از دست دادن شغل یا حتی زندگی خود را پذیرا می‌شود، دانشجویی که زندگی حرفه‌ای خویش را به خطر می‌اندازد، مبارزی که زیر هرگونه شکنجه سکوت می‌کند؛ هر کدام با عمل خود، مارا به نکته‌خیلی مهم‌تری از یک حرکت مبهم همبستگی، ملزم و متعهد می‌کند. (از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»).

در موقعیتی که جای «حکومت قانون» را «حکومت حقایق» می‌گیرد. روشنفکر که «کارگری» است مثل هر کارگر دیگر، و درجبهه فرهنگی فعالیت می‌کند، باید بطور فزاینده‌ای، برای اختراز کردن از انکار نفس و به انجام رساندن کاری که در این مرحله زمانی از او انتظار می‌رود، دگرگونی ریشه‌ای حاصل کند. اهمیت کلیه عقاید اصلاح طلبانه، نه فقط در سیاست که همچنین در فرهنگ و سینما سو بویژه در مورد پدیده هنری اخیر که «تاریخش، تاریخی آکنده از سیطره امپریالیستی (بیشتر آمریکایی) بوده است» - پیش از این به اندازه کافی آشکار شده است.

حال آنکه در طی تاریخ اولیه سینما، سخن گفتن از سینمای آلمانی، ایتالیایی یا سوئدی آشکارا متمایز از یکدیگر و مطابق با خصوصیات ملی ویژه امکان‌پذیر بود، امروزه چنین تفاوت‌هایی از بین رفته است. مرز بندی

میان خصوصیات ملی آنها همراه با سیطرهٔ امپریالیسم آمریکا و الگوهای سینمایی تحمیلی این امپریالیسم - فیلم‌های هالیوود - از میان رفته است. در عصر ما، یافتن فیلمی در چهارچوب سینمای تجاری، به انضمام آن تمهیدی که با عنوان «سینمای مولف» شهرت دارد، هم در کشورهای سرمایه‌داری و هم در کشورهای سوسیالیستی، که موفق شود از پیروی از الگوهای سینمای هالیوود احتراز کند، دشوار است. سینمای هالیوود چنان قدرت نفوذ سریعی دارد که آثار نمایشی عظیمی چون فیلم روسی «جنگ و صلح» ساخته «سرگئی بانداریچوک» نیز از نمونه‌های چشمگیر تمامی پیشنهادات تحمیلی (ساخت، زبان، و غیره) از سوی صنعت سینمای آمریکا، و در نتیجه، از مفاهیم کلی مورد نظر آن، پیروی کرده است.

قراردادن سینما در چهارچوب الگوهای آمریکایی، حتی از جنبهٔ تصویری و زبان سینمایی، به پذیرش، و آنگاه، اختیار کردن شکل‌ها و قالب‌های ایدئولوژیکی رهنمون می‌شود که «دقیقاً به آن زبان، نه به زبانی دیگر، اجازهٔ سربلند کردن داد». حتی الگوهایی که ظاهراً فقط از لحاظ فنی، صنعتی، علمی و غیره مناسب و درخور توجه باشند به واسطهٔ این حقیقت که سینما يك صنعت است به يك موقعیت وابستگی ادراکی رهنمون می‌شود. اما از این نظر با صنایع دیگر تفاوت دارد که به منظور «تولید کردن ایدئولوژی‌های معین و خاص» ایجاد شده و سازمان یافته است. دوربین‌سی و پنج میلی‌متری، بیست و چهار تصویر در ثانیه، نورافکن‌های بزرگ، و يك محل تجاری نمایش برای بینندگان، برای انتقال و اشاعه دادن هر ایدئولوژی بی‌خودی، و حساب نشده ایجاد نشد، بلکه در مرحلهٔ نخست، برای ارضاء کردن نیازهای فرهنگی و ارزش‌اضافی «يك ایدئولوژی معین و خاص» نیازهای يك جهان‌بینی معین - یعنی ایدئولوژی و نگرش سرمایه‌داران آمریکایی در سرمایه‌گذاری - در نظر گرفته و ایجاد شد.

تسلط مکانیکی سینما که به عنوان بخشی از عوامل نمایشی در نظر گرفته می‌شود، اینکه باید در سینماهای بزرگ، با طول زمانی استاندارد، ساخت‌های مشکل و گاه غیرقابل فهم را که روی پرده زاده می‌شوند و می‌میرند نشان داد، مطمئناً «منافع تجاری، گروه‌های تولیدی را ارضاء می‌کند، اما، همچنین به «جذب فرم‌های مربوط به جهان‌بینی بورژوازی» که ادامهٔ هنر قرن نوزدهم، یعنی هنر بورژوا، هستند رهنمون می‌شود: انسان فقط به منزلهٔ يك شیئی و عامل انفعالی و مصرف‌کننده پذیرفته می‌شود و «بیش از آن که توان خود را برای شناخت تاریخ بکار اندازد،

به او فقط اجازه داده می‌شود که تاریخ را بخواند، آن را مورد تأمل قرار دهد، به آن گوش فرادهد، و محور تحولاتش شود. سینما به مثابه یک عامل نمایشی که همه چیز را درخود جا می‌دهد، بالاترین نقطه‌ای است که فیلم سازی بورژوازی می‌تواند به سوی آن دست دراز کند. دنیا، تجربه و فراگرد تاریخی در چهارچوب یک تابلوی نقاشی، صحنه تئاتر، و پرده سینما محصور می‌شوند؛ به انسان به منزله «مصرف‌کننده ایدئولوژی»، نه به عنوان آفریننده ایدئولوژی، نگریسته می‌شود. این پندار، نقطه آغازی برای بازی درونی و متقابل و فوق‌العاده فلسفه بورژوازی، و دستیابی به ارزش اضافی است. نتیجه، سینمایی خواهد بود که توسط پژوهشگران، جامعه شناسان و فیزیولوژیست‌های تحریک شده و با انگیزه، توسط تحقیق‌کنندگان بی‌شمار رویاها و سرخوردگی‌های توده‌ها مطالعه می‌شود که هدف همگی، فروش «زندگی سینمایی» و آنچنان واقعی‌تی است که توسط افراد طبقه حاکم پنداشته می‌شود.

نخستین راه متفاوت در برابر این نوع سینما که می‌توان آن را «سینمای اول» نامید، «سینمای» به اصطلاح مشهور به «مولف»، «سینمای بیانی»، «موج نو»، و «سینمانوو» قرار دارد که به موجودیت یافتن «سینمای دوم» انجامید. این راه متفاوت، از آن جا که کوششی در جهت استعمارزدایی فرهنگی است، بریک گام به جلو دلالت دارد. لیکن، چنین کوشش‌هایی به محدوده‌های بیرونی آنچه که نظام حاکم اجازه می‌دهد، رسیده یا در شرف رسیدن است. همچنان که گودار می‌گوید «فیلمساز سینمای دوم»، «در داخل دژ به دام افتاده» یا در راه خود به سوی در دام افتادن است. پی‌جویی برای ایجاد یک بازار در آرژانتین که از درپست‌هزار بیننده فیلم تشکیل شود، رقمی که فرضاً می‌تواند مخارج یک محصول سینمایی مستقل محلی را جبران کند، پیشنهاد ایجاد و توسعه یک مکانیسم تولید صنعتی، موازی و مطابق با مکانیسمی که نظام حاکم پدیدآورده است، اما به وسیله نظام حاکم و برطبق ضوابط و معیارهایش پخش می‌شود، مبارزه برای به‌ترکردن قوانینی که از سینما حفاظت می‌کند و عوض کردن «عوامل بد» به جای «کمتر بد» و غیره، پیگردی است که فاقد چشم‌اندازهای امیدوارکننده قابل دوام است، مگر این که چشم‌اندازهای امیدوارکننده، رسمی شدن را همچون «جناح جوان و خشمگین جامعه» - یعنی «جناح جوان و خشمگین جامعه نو استعماری یا سرمایه‌داری» - مناسب رشد و ترقی در نظر بگیرد.

یافتن شق‌ها و راه‌های واقعی دیگری که از راه‌های پیشنهادی نظام حاکم تفاوت کند، فقط زمانی امکان‌پذیر است که يك يادو شرط لازم برآورده شود: «ساختن فیلم‌هایی که نظام حاکم نمی‌تواند جذب کند و در نتیجه با نیازهای نظام حاکم، بیگانه هستند، یا ساختن فیلم‌هایی که مستقیماً و بطور واضح برای معارضة با نظام حاکم به‌معرض نمایش درمی‌آیند».

هیچ‌کدام از این شرایط لازم در چهارچوب راه‌های متفاوتی که هنوز هم از جانب «سینمای دوم» پیشنهاد می‌شد، جا نمی‌گیرد، بلکه آن‌ها را می‌توان در رخنه انقلابی به‌سوی سینمایی که خارج و علیه نظام حاکم باشد، یعنی در سینمای آزادی‌بخش، در «سینمای سوم»، یافت.

یکی از مؤثرترین کارهایی که توسط استعمار نو صورت گرفت، جدا کردن قشرهای روشنفکر جامعه، به‌ویژه هنرمندان، با ردیف کردن و به‌خط درآوردن ایشان در پشت‌سر «هنر والگوی جهانی»، از واقعیت ملی بود. این نکته در نظر روشنفکران و هنرمندانی که باید آنان را در دنباله و قسمت انتهایی مبارزه عامه مردم سراغ کرد، البته در زمانی که اینان عملاً موضعی علیه آن‌اختیار نکرده باشند، خیلی معمولی بوده است.

قشرهای اجتماعی که بزرگترین سهم را در ساختن فرهنگ ملی دارند (که به‌عنوان انگیزه‌ای برای استعمارزدایی استنباط می‌شود)، دقیقاً قشر خواص برگزیده روشن‌فکر نبوده‌اند، بلکه بیشتر، استثمار شده‌ترین و نامتمدن‌ترین قشرها بوده‌اند. سازمان‌های عمومی، به‌درستی تمام، نسبت به «روشنفکر» و «هنرمند» بی‌اعتماد بوده‌اند. زمانی هم که روشنفکران و هنرمندان آشکارا از جانب بورژوازی یا امپریالیسم مورد استفاده و بهره‌برداری قرار نگرفتند، مسلماً عاملان غیرمستقیم ایشان بوده‌اند؛ بیشتر آنان پافرازان از ابزار سیاست و روشی به‌نفع و طرفداری از مصالح و دموکراسی، نگذاشته‌اند و درواقع، از هرچه که طنین ملی دارد بیمناک هستند، هراسان از آلودن و هم‌نشینی هنر با سیاست و هنرمندان با مبارزان انقلابی. در نتیجه، آنان به افزودن ابهام بیشتر به هدف‌های باطنی که وضع جامعه نوآستعماری را مشخص و تعیین می‌کند، و در ظاهر امر، به هدف‌های عینی، تمایل نشان دادند، از آن‌جاکه «آنها شرایطی ظاهری برای تغییر و تحول هستند هرگز نمی‌توانند پایه و اساسی برای تغییر و تحول باشند» (مائوتسه‌تونگ)؛ در آرژانتین، آنها جانشین مبارزه علیه امپریالیسم و اولیگارش‌بومی با مبارزه دموکراسی علیه فاشیسم با سرکوب تناقض اساسی در يك کشور.

نواستعمار شده می‌شوند و جای آن را «تناقض دیگری که نسخه‌ای از تناقض جهانی بوده است» می‌گیرد. («پرولتاریا و انقلاب ملی» از «رودلفو پرونیگروس».)

امروزه، روشنفکران و هنرمندان تاب‌دندان‌اندازه تمایل به جدایی از فراگردهای آزادی‌بخش ملی - که در میان نکات و مسایل دیگر، به استنباط ما نسبت به محدوده‌هایی که این فراگردها در چهارچوب آنها آشکار می‌شده‌اند، کمک می‌کنند - نشان می‌دهند که شروع به کشف امکان - ناپذیری از بین بردن دشمن کرده‌اند بی‌آن‌که در آغاز کار برای تعیین منافع مشترک خویش به جنگ و مبارزه روی آورده باشند. هنرمند شروع به احساس ناکافی بودن ناسازشگری و طغیان فردی خویش کرده است. و سازمان‌های انقلابی، به نوبه خود، خلاءهایی را که در مبارزه برای کسب قدرت در محیط فرهنگی خلق می‌کنند، کشف می‌کنند. مسایل فیلمسازی، محدودیت‌های ای‌تولوژیکی سینماگر در کشورهای نو استعمار شده و غیره، تاکنون، عوامل عینی بی‌توجهی سازمان‌های مختلف خلقی به سینما بوده است. روزنامه‌ها و نشریات دیگر، پوسترها و مطالب تبلیغاتی روی دیوارها، سخنرانی و فرم‌های لفظی دیگر، کسب اطلاعات و اشاعه اطلاعات، تنویر افکار و سیاسی کردن، هنوز هم وسایل اصلی برقراری ارتباط بین سازمان‌ها و قشرهای پیشگام توده‌ها هستند. لیکن موضع‌گیری برخی از سینماگران و متعاقب‌آن، پیدایی و نمایش فیلم‌های سودمند برای آزادسازی، به پیشگامان سیاسی امکان کشف اهمیت سینما را داده است. این اهمیت را باید در معنی و مفهوم خاص سینما به عنوان یک فرم ارتباطی و به علت وجود «خصیلت‌های ویژه سینما» یافت، خصیلت‌هایی که به سینما اجازه می‌دهد تا بینندگانی از اصل و منشأهای متفاوت را جلب کند که بسیاری از آنان، افراد و مردمی هستند که احتمالاً ممکن است بطور مطلوب و بانظر مساعد، به اعلان یک سخنرانی سیاسی واکنش نشان ندهند. سینما، علاوه بر پیام‌ای‌تولوژیکی که در خود دارد، دستاویز و بهانه مؤثری برای گردهم آوردن بینندگان عرضه می‌کند.

ظرفیت ترکیب و قدرت نفوذ سینما، امکاناتی که بوسیله سند و مدرک زنده و واقعیت عریان و قدرت تنویر افکار در خود دارد، سینما را خیلی مؤثرتر از هر وسیله ارتباطی دیگر می‌کند. به زحمت، ضرورت خاطر نشان کردن این نکته وجود دارد که آن فیلم‌هایی که هوشمندانه از امکانات تصویر استفاده می‌کنند، مقدار عقاید تجویز شده مناسب،

زبان و ساختی که بطور طبیعی از هر مضمون جریان می‌یابد، و «کنترپوان» - های گفتار سمعی و بصری به دست می‌آورند، نتایج مؤثری در سیاسی کردن و بسیج نمودن کادرها و حتی در کارکردن با توده‌ها، جایی که این عمل امکان پذیر باشد، به دست می‌آورند.

دانشجویانی که پس از نمایش فیلم «من، دانشجویان را دوست دارم Me Gustan Los Estudiantes» از «ماریو هاندلر» در شماره ۱۸ خیابان «دخولیو» در مونته‌ویدئو سنگرهایی برپا کردند، آن کسانی که پس از نمایش فیلم «لاهورادلوس هورنوس» در «مریدا» و کاراکاس دست به نظاهرات زدند و سرود «انترناسیونال» خواندند، خواستاران روبه‌تزايد فیلم‌هایی چون فیلم‌های ساخته «سانتیاگو آلوارز» و نهضت سینمای مستند کوبا، و بحث‌ها و ملاقات‌هایی که پس از نمایش پنهانی یا نیمه‌عمومی فیلم‌های «سینمای سوم» صورت می‌گیرد، سرآغاز جاده پرپیچ و خم و دشواری است که توسط سازمان‌های خلقی («چینماجورنالی لیبری» در ایتالیا، مستندهای «زنگاکورن» در ژاپن و غیره) در جوامع مصرف پیموده می‌شود. برای نخستین بار در آمریکای لاتین، سازمان‌ها آسادگسی پیدا کرده و راغب شده‌اند از فیلم درجهت آموزش و اشاعه هدف‌ها و مقاصد «سیاسی- فرهنگی» استفاده کنند: «حزب سوسیالیست» شیلی برای آموزش کادرهایش ساختن فیلم‌های انقلابی را تدارك دید، حال نیز گروه‌های انقلابی پرونیست و غیر پرونیست توجه مشابهی به این مسأله مبذول می‌دارند. علاوه بر این، OSPAAAL (سازمان همبستگی خلق‌های آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین) در تهیه و پخش فیلم‌هایی که به مبارزه ضد امپریالیستی کمک می‌کنند، همکاری دارد. سازمان‌های انقلابی: «تاریخ نیاز به کادرهایی را که در میان مسایل دیگر- طرز بکار انداختن دوربین فیلمبرداری، ضبط صوت‌ها و دستگاه نمایش فیلم را به بهترین وجهی بدانند، در می‌یابند. مبارزه برای بیرون آوردن قدرت از چنگ دشمن، زمینه تلاقی و تقارن پیشگامان سیاسی و هنری متعدد در وظیفه مشترکی است که «برای هر دو، غنی‌کننده است.»

بعضی از موقعیت‌ها و مقتضیاتی که تاچندی پیش، استفاده از سینما به مثابه يك افزار انقلابی را به تأخیر انداخته بود، فقدان تجهیزات، مشکلات فنی، تخصص و مهارت اجباری در هر مرحله از کار، و مخارج سنگین بود. پیشرفت‌هایی که در زمینه هر تخصص صورت گرفته، ساده شدن دوربین‌های فیلمبرداری و ضبط صوت‌ها، اصلاحاتی که در خود

رسانه صورت گرفته، از قبیل ساختن و عرضه فیلم‌های حساس که در شرایط نور معمولی هم می‌توان آنها را بکار برد، نورسنگ‌های اتوماتیک، دستگاه‌های پیشرفته صداپردازی در سر صحنه؛ اشاعه اطلاعات و رموز کار از طریق نشر مجلات تخصصی با تیراژ بسیار، و حتی از طریق رسانه‌های غیر تخصصی، همه این‌ها، به ساده کردن و از حالت پر راز و رمز درآوردن کار فیلم‌سازی و زدودن جذبه تقریباً جادویی‌ای که عوامل مزبور در نظر مردم عادی بوجود آورده، که سینما فقط در حیطه دسترسی «هنرمندان»، «نوابغ» و «صاحبان امتیاز» قرار دارد، کمک کرده است. ساختن فیلم، به گونه روزافزونی، در حیطه دسترسی قشرهای اجتماعی وسیع‌تری قرار می‌گیرد. «کریس مارکر» با گروه‌های کارگری در فرانسه که آنان را با وسایل فیلمبرداری هشت میلی‌متری و مقداری تعلیمات اساسی در مورد طرز کار این وسایل مجهز کرده، به تجربه و آزمایش پرداخته است. هدف، عبارت بود از واداشتن کارگر به فیلمبرداری کردن از «شیوه جهان‌بینی» خود، دقیقاً گویی که دارد آن را می‌نویسد. این تجربه، چشم اندازهای امیدوار کننده‌ای را در برابر سینماگشوده است که پیش از این، چیزی از آن شنیده نشده بود؛ بالاتر از همه، مفهوم تازه‌ای از فیلم‌سازی و اهمیت هنر در عصر ما به وجود آورده است.

امپریالیسم و کاپیتالیسم، خواه در جامعه مصرف باشند یا در کشور نواستعمار شده، همه چیز را در پس پرده تصاویر و ظواهر پنهان می‌کنند. «صورت ظاهری واقعیت»، مهم‌تر از خود واقعیت می‌شود. این دنیا، دنیایی است با فانتزی‌ها و اشیاهی که در آن زندگی می‌کنند و هر آنچه زشت و ترسناک است در لباسی زیبا پیچیده می‌شود، حال آن‌که زیبایی به صورت زشت و ترسناکی درآمدہ است. از یک سو، جهان بورژوازی خیالی را با آسایش، آرامش، موازنه، دلیل خوشایند، نظم، کارآیی، و امکان «کسی بودن»، آکنده می‌کند، و در سوی دیگر، اشیاء، (یعنی) ما تنبلان، ما سست عنصران و عقب ماندگان، ما که موجب بی‌نظمی می‌شویم، قرار داریم. هنگامی که انسان نواستعمار شده موقعیت خود را می‌پذیرد، در قالب یک «گونگادین»، یک «عموتام»، یک خائن به منافع طبقاتی و نژادی، یک مستخدم لاقید و احمق و کودن از کار درمی‌آید؛ اما، زمانی که او از پذیرش موقعیت بازدارنده و سرکوبگر خود سر باز می‌زند، آن وقت است که به صورت یک وحشی خشم برانگیز و یک آدمخوار درمی‌آید. آن کسانی که «از ترس گرمی، خواب به چشم‌هایشان نمی‌رود»، آن کسانی که با نظام حاکم از در سازش و مصالحه

داخل می‌شوند، فرد انقلابی را به عنوان راهزن، خرابکار، و متجاوز به ناموس قلمداد می‌کنند؛ با این ترتیب، نخستین جنگی که باید علیه آنان شعله‌ور شود در سطح سیاسی نیست، بلکه بیشتر در مفهومی است که پلیس از قانون، بازداشت و غیره دارد. هر قدر که انسان، استثمار شده‌تر باشد، به همان اندازه، بیشتر در سطح بی‌اهمیت و ناقابل‌جا داده می‌شود. هر قدر که بیشتر مقاومت کند، همانقدر بیشتر به عنوان یک حیوان سرکش در نظر گرفته می‌شود. این نکته را می‌توان در فیلم «خدا حافظ آفریقا» (در ایران «بپاخیز آفریقا») ساخته «جاکوپتی» فاشیست مشاهده کرد: وحشیان آفریقایی به مجردی که از نظارت سفیدپوستان می‌گریزند، حیوانات قاتل و خطرناک، غول‌پرو و غلتیده در آنارشی مطرود فرومایه می‌شوند. تارزان مرد، و به جای او «لوموبا» ها و «نکومو» ها و «لوبه‌گولا» ها و «مادزیماموتو» ها متولد شده‌اند و این نکته‌ای است که استعمار نمی‌تواند بیخشد و نه نادیده‌اش بگیرد. جای فانتزی را اشباح اشغال کرده‌اند و انسان به صورت سیاهی لشکر درمی‌آید که فقط باید بمیرد تا به این ترتیب، «جاکوپتی» بتواند با آرامش خیال، اعدام این انسان را روی نوار فیلم ضبط کند.

«من انقلاب می‌کنم، پس، هستم.» این نقطه آغازی برای از بین بردن فانتزی و شبح است تا راه برای انسان زنده باز شود. سینمای وابسته به انقلاب، بطور همزمان، سینمایی «ویرانگر و سازنده» است: ویران کردن تصویری که استعمار نو از خودش و از ما خلق کرده، و ساختن واقعیتی پر تپش و زنده که حقیقت را در هر تجلی و مظهرش، بار دیگر در خود ضبط می‌کند.

اعاده و بازگردانی چیزها به موقعیت و مفهوم واقعی مربوط به خود آنها حقیقتی است بطور متعالی ویرانگر، هم در موقعیت نواستعماری، و هم در جوامع مصرف. در مورد قبلی (یعنی موقعیت نواستعماری)، ابهام‌ظاهری یا «بی‌طرفی کاذب» در روزنامه‌ها، ادبیات و غیره، و آزادی نسبی فعالیت سازمان‌ها و تشکیلات مردمی برای فراهم کردن اطلاعات مربوط به ایشان از موجودیت بازمی‌ایستد و راه را برای محدودیت آشکار و پندون‌پرده‌پوشی، در زمانی که مسأله تلویزیون و رادیو، یعنی دورسانه از مهم‌ترین رسانه‌های ارتباطی زیر نظارت یا انحصاری شده نظام حاکم مطرح است باز می‌کند. حوادث ماه مه ۱۹۶۸ در فرانسه، مورد کاملاً روشن و صریحی از این بی‌طرفی کاذب و تبعیت کورکورانه رسانه‌های ارتباطی از دستورات نظام حاکم است.

در دنیایی که غیر واقع حکومت می‌کند، تجلی و بیان هنری در مسیر مجراهای فانتزی، قصه، زبان علامات، و پیام‌هایی که در لابلای خطوط نجوا می‌شود بازور پیش‌رانده می‌شود. هنر از حقایق بنیادی - که از دیدگاه استعمارنو، دلایل و مدارک اتهام هستند - فاصله می‌گیرد تا به خود پشت کند، در دنیایی از تجربدها و اشباح، جایی که «بی‌زمان» و «بی‌تاریخ» می‌شود با تبختر پیش‌برود. ویتنام‌رامی توان‌ذکرد کرد، اما فقط دور از ویتنام، آمریکای لاتین را می‌توان نام برد، اما فقط به اندازه کافی دور از قاره، تا مؤثر نباشد و «درموردی که هر جنبه سیاسی بودن خود را از دست می‌دهد و سیاست‌زدایی می‌شود» و جایی که به فعالیت و عمل رهنمون نمی‌شود.

سینمای مشهور به سینمای مستند، با تمامی گستردگی و وسعت مفهومی که امروزه دارد، از فیلم‌های آموزشی گرفته تا بازسازی يك واقعیت یا رویداد تاریخی، شاید پایه و اساس اصلی فیلم‌سازی انقلابی باشد. سر تصویرری که سندیت داشته باشد به نکته‌ای گواهی و شهادت می‌دهد، حقیقت يك موقعیت‌را، با چیزی که پیش‌از تصویر سینمایی یا حقیقت صرفاً هنری نیست، تکذیب یا تعمیق می‌کند و چیزی می‌شود که نظام حاکم، آن را سخت غیر قابل هضم می‌یابد.

گواهی‌دادن درباره يك واقعیت ملی نیز وسیله و عامل گرانبها و فوق‌العاده‌ای برای برقراری دیالوگ و اشاعه معرفت در سطح جهانی است. هیچ فرم جهانی در امر مبارزه نمی‌تواند با موفقیت همراه باشد مگر اینکه انتقال تجربه در بین خلق‌ها صورت بگیرد و خلق‌ها از خطر «بالکانیزه شدن» (ناحیه‌ای را به قطعات کوچک تقسیم کردن) که امپریالیسم کوشش در ابقاء و ادامه آن، در سطوح بین‌المللی ملی می‌کند، رهایی یابند.

تازمانی که عملی روی يك موقعیت صورت نگیرد، «تازمانی که تغییر و دگرسازی آن موقعیت در کلیه مواضع مبارزه آغاز نشود»، دانش و معرفتی بوجود نخواهد آمد. نقل قول معروفی از مارکس وجود دارد که شایسته تکرار دائم است: «دنیا را تفسیر کردن کافی نیست؛ اکنون، مسأله تغییر و دگرسازی آن مطرح است.»

با چنین طرزفکری به منزله آغاز کار، برعهده فیلمساز است که زبان خود را کشف کند، زبانی که از جهان بینی مبارز و دگرگون‌ساز و از مضمونی که مورد بحث و بررسی است، به وجود آمده باشد. در این‌جا، باید به خوبی خاطر نشان بشود که بعضی از کادرهای سیاسی هنوز هم جبهه‌گیری‌های جزئی

قدیمی را دنبال می‌کنند که از هنرمند یا فیلمساز توقع دارند نگرشی دفاعی از واقعیت ارائه دهد، «نگرشی که با تفکر آرزومندانه، موافق‌تر است تا با آنچه که واقعاً هست.» چنین جبهه‌گیری‌هایی، که در عمق بر فقدان اعتماد و اطمینان به امکانات بالقوه واقعیت پرده می‌کشد، در موارد معینی به استفاده از زبان سینمایی بمنزله تصویری صرفاً حقیقی که صورت خیالی به خود گرفته، به آرزوی از میان برداشتن تناقض عمیق، واقعیت نه‌ای دیالکتیکی، رهنمون شده که دقیقاً آن نوع ژرفنایی است که می‌تواند به فیلم خاصیت زیبایی و تأثیر بدهد. واقعیت فراگردهای انقلابی در سراسر دنیا، به رغم جنبه‌های درهم و منفی‌ای که در آنها وجود دارد، از یک خط مشی مشخص برخوردار است، «سن‌تری آنقدر غنی و برانگیزاننده که به تهیه طرح و نقشه‌ای از نگرش‌های کوتاه بینانه نیاز ندارد.

فیلم‌های کوتاه تبلیغات سیاسی، فیلم‌های آموزشی، فیلم‌های گزارشی، فیلم‌مقاله‌ها، فیلم‌های گواهی‌دهنده - فیلم‌هایی که شاهد و ناظر جریان‌ات یک حادثه بوده‌اند - هر فرم بیانی مبارز، معتبر است و تنظیم کردن مجموعه‌ای از معیارهای مربوط به آثار برخوردار از قواعد زیبایی‌شناسی، عملی پوچ و مسخره خواهد بود. «در برابر تمامی آنچه که مردم برای عرضه کردن دارند و آنها را به بهترین وجهی عرضه می‌کنند، پذیرنده باشید؛ یا همچنان که «چه‌گوارا» می‌گوید «با عرضه متاع با ارزش و کیفیت به توده‌ها، به آنان احترام بگذارید». گفته «چه‌گوارا» را باید بخاطر سپرد تا از شر تمامی گرایش‌هایی که، پیوسته هنرمند انقلابی، در نوعی پوپولیسم نو، به پائین آوردن سطح تحقیق و بیان یک مضمون دارد، به حدی که با وجود اینکه زمینه‌ای برای پیشروی و حرکت توده‌ها می‌شود اما در رهایی از شرموانع لفزنده و خطرناک باقیمانده از امپریالیسم، به آنان کمکی نمی‌کند، درمان بمانیم. مؤثر بودن بهترین فیلم‌های سینمای مبارز نشان می‌دهد که آن قشرها و لایه‌های اجتماعی که عقب‌مانده تلقی می‌شوند، می‌توانند مفهوم واقعی تداومی تصاویر، تأثیر صحنه‌پردازی، و هرگونه تجربه و آزمایش وابسته به معانی را که در چهارچوب مفاد و مفهوم اندیشه‌خاص و معینی قرار داده شده است، درک کنند. به علاوه، سینمای انقلابی، اساساً سینمایی نیست که یک موقعیت را به طور ساده تصویر کند، سندیت دهد، یا بطور انفعالی بر آن صحنه بگذارد: «بلکه می‌کوشد تا به عنوان عامل فراهم آورنده نیروی متقابل تصحیح یا جبران‌کننده در موقعیت دخالت کند.» به عبارتی دیگر، این سینما، «پی بردن را از طریق ایجاد تغییر و دگرگونی» میسر می‌کند.

تفاوت‌هایی که بین دو فراگرد رهایی‌بخش وجود دارد، مشخص کردن معیارها و ضوابط فرضاً کلی را امکان‌پذیر می‌کند. سینمایی که در جامعه مصرف، به سطح واقعیتی که در آن پیش می‌رود، دسترسی و تماس نداشته باشد، نمی‌تواند نقش محرك و برانگیزاننده در يك کشور عقب‌مانده در حال توسعه را بازی کند. درست به همان گونه‌ای که يك سینمای انقلابی در موقعیت استعمار نو، اگر بطور مکانیکی به کشور استعمارگر برده شود الزاماً انقلابی نخواهد بود.

آموزش در نحوه بکاربردن تفنگ، درجایی می‌تواند انقلابی باشد که قشرهای بالقوه یا آشکارا موافق، آماده برای داخل کردن خود در مبارزه برای به‌چنگ آوردن قدرت وجود داشته باشند، اما زمانی که عوده‌ها آگاهی کافی از موقعیت خویش نداشته یا درجای دیگری چگونگی کاربرد تفنگ را آموخته باشند این عمل انقلابی نیست. بنابراین، سینمایی که بر تقبیح «اثرات» سیاسی و مشی استعمار نو پافشاری می‌کند، اگر آگاهی و وجدان توده‌ها چنین معرفتی را در خود جذب و انبار کرده باشد، در يك بازی و سرگرمی اصلاح‌طلبانه گیر می‌افتد؛ آنگاه، نکته انقلابی، بررسی هدف‌ها، تحقیق در روش‌های سازماندهی و نشانه‌روی به‌سوی تغییر و تحول است؛ به این معنی که امپریالیسم می‌تواند بانی ساختن فیلم‌هایی بشود که بای مواد مبارزه می‌کنند، و چنین فیلم‌هایی فقط در چهارچوب نیاز امروزی سیاست و مشی امپریالیسم تدبیر خواهند شد، اما در مقابل، ساختن چنین فیلم‌هایی پس از پیروزی انقلاب در کوبا، آشکارا عملی انقلابی بود. اگرچه این فیلم‌ها در آغاز فقط برای تعلیم خواندن و نوشتن ساخته می‌شد، اما هدف دیگری هم داشتند که از اصل و ریشه متفاوت از هدف امپریالیسم بود: تعلیم مردم برای آزادی، نه برای اطاعت و سرسپردگی.

الگوی آثار کامل هنری، برطبق ضوابط و معیارهایی تعمیلی، بوسیله فرهنگ بورژوازی، تئورسین‌ها و ناقدانش، به بازداشتن سینماگر در کشورهای متکی و وابسته خدمت کرده، به‌ویژه زمانی که سینماگر کوشیده است الگوهای مشابه، در حیطه واقعیتی عرضه کند که «نه فرهنگ و فنونی در اختیارش می‌گذارد و نه مقدماتی‌ترین عوامل موفقیت را». فرهنگ جامعه استعمارگر، نکات سری و ضوابط کهنه‌ای را که به الگوهایش جان می‌داد، حفظ کرده و جابه‌جایی این پدیده (یعنی فرهنگ جامعه استعمارگر) با واقعیت استعمار نو، پیوسته در قید مکانیسم «از خود بیگانگی» بوده است، «نظر به اینکه برای هنرمند متکی و وابسته، درطی چند سال،

جذب کردن راز و رمزهای فرهنگ جامعه‌ای که در طی قرون و در مقتضیات تاریخی کاملاً متفاوت شکل گرفته، امکان‌پذیر نیست. کوشش در حوزه فیلم‌سازی برای مطابقت دادن فرهنگ (سینمایی) کشورهای حاکم در کشورهای متکی و وابسته با توجه به موجودیت دو واقعیت تاریخی نامتجانس، معمولاً به شکست می‌انجامد. و چنین مساعی و کوشش‌های ناموفق به احساسی از سرخوردگی و حقارت رهنمون می‌شود. هردو احساس، در وهله اول، از بیم خطر کردن در مسیر راه‌های کاملاً نو که رد و انکار تقریباً کامل «سینمای آنان» است ناشی می‌شود. و اهمه‌ای که از شناخت ویژگی‌ها و محدودیت‌های يك موقعیت وابسته، به منظور کشف «امکانات ذاتی در آن موقعیت» وجود دارد با یافتن راه‌های غلبه بر آن واهمه، که از سر ضرورت، اصیل و ریشه‌ای خواهد بود، برطرف می‌شود.

موجودیت سینمای انقلابی، بدون تمرین مداوم و مرتب عمل، پیگردی و تجربه، غیرقابل تصور است. سینمای انقلابی حتی به معنای تمهید کردن فیلمساز نو برای خطر کردن در قلمرو ناشناخته‌ها، و گاه خود رابه درون فضای ناشناخته انداختن، بلا دفاع گذاشتن و خود را خلع سلاح کردن در برابر شکست و عدم موفقیت است، درست به همان گونه که يك چریک در مسیر جاده‌ای که با ضربات کاردسنگین و بزرگشویش بازمی‌کند، به سفر می‌پردازد؛ امکان ابداع و کشف فرم‌ها و ساخت‌های سینمایی‌ای که در خدمت بینش و بصیرتی عمیق‌تر از واقعیت ما باشد، به توانائی ما در، خارج از حد و مرز آشنای قرار گرفتن و راه خود را از میان خطرات مداوم باز کردن، بستگی دارد.

عصر ما، بیش از آن که عصر «تز» باشد، عصر فرضیه و برانگاشت است، زمان آثار در حال تکوین - آثاری ناتمام، بی‌نظم و خشن که بادوربین در يك دمت و سنگ در دمت دیگر، ساخته می‌شود. چنین آثاری را نمی‌توان بر طبق قواعد تئوریک و انتقاد سنتی ارزیابی کرد. اندیشه‌های مربوط به تنظیم فرضیه و نقد سینمایی «ما»، از طریق تجربه و عمل و جلوگیری از بروز احساسات جان‌خواه گرفت. «معرفت با عمل آغاز می‌شود. پس از کسب معرفت نظری از طریق عمل، بازگشت به عمل ضروری است.» (مائوتسه تونگ). به مجردی که سینماگر انقلابی در این زمینه شروع به کار کند، خود را مجبور خواهد دید که بر موانع بی‌شمار فایق آید؛ او، تنهایی کسانی را که مشتاق نخستین رسانه‌های اشاعه و ترویج نظریات نظام حاکم هستند تجربه خواهد کرد و به زودی درمی‌یابد که راه رخنه به این رسانه‌ها

را به روی او بسته‌اند. همچنان که گودار می‌گوید، او (سینماگر) از این که قهرمان دو چرخه‌سواری باشد باز می‌ایستد تا، به سبک مردم ویتنام، در جنگ و نبردی بی‌رحمانه و طولانی غوطه‌ور شود، و سرانجام، دو چرخه‌سوار گمنام و بی‌نام و نشانی شود. اما، او در عین حال کشف خواهد کرد که بینندگان پذیرنده‌ای که به کارش، به عنوان پاره‌ای از موجودیت فکری و فرهنگی خویش توجه‌کنند وجود دارند و آماده دفاع از او هستند، حال آن‌که هرگز چنین کاری را در مورد یک قهرمان دو چرخه‌سواری جهان نخواهند کرد.

چگونگی اجرا:

در واقع در این جنگ و پیکار طولانی، با دوربین به مثابه تفنگ‌مان، در مسیر فعالیت‌های چریکی پیش می‌رویم. به همین دلیل است که آثار یک «گروه چریکی سینمایی» به وسیله ضوابط و معیارهای انضباطی شدید در مورد روش‌های فعالیت سینمایی و در نظر گرفتن امنیت صورت می‌گیرد، یک گروه سینمایی انقلابی در موقعیت مشابه یک واحد چریکی قرار دارد: نمی‌تواند بدون توجه به ساخت‌ها و عقاید و اوامر فرماندهی، قدرتی کسب کند. موجودیت گروه به منزله شبکه‌ای از مسئولیت‌های مکمل، به منزله ترکیبی از مجموع توانایی‌ها عمل می‌کند تا آن‌جا که بطور هماهنگ زیر نظر کادر رهبری، که عوامل برنامه‌ریزی را مرکزیت می‌دهد و مداومت آن را تضمین می‌کند به کار می‌پردازد. تجربه نشان داده است زمانی که یک گروه از جانب نظام حاکم و زنجیره همدستانش که غالباً در هیأت افراد به اصطلاح ظاهر الصلاح «مترقی» پدیدار می‌شوند، زمانی که انگیزه‌های ظاهری مبرم و بزرگ برایشان وجود ندارد، زمانی که زیر فشار قرار می‌گیرند و اعضا لزوماً باید عدم آسایش و بحران کار کردن در این موقعیت‌های بحرانی را از سر بگذرانند تا آثار سینمایی‌ایشان مخفیانه ساخته و توزیع شود، کار همبستگی‌شان آسان نیست. بسیاری از آنان، مسئولیت‌های خود را رها می‌کنند، چرا که صدمات و دردهای آن‌را در آغاز کار دست‌کم می‌گیرند یا به این علت که آنها را با معیارهای مناسب برای سینمای نظام حاکم، و نه با معیارهای سینمای زیرزمینی، مورد سنجش قرار می‌دهند. تضج گرفتن تضاد و کشمکش درونی، خواه از بلوغ و رشد ایدئولوژیک برخوردار باشد یا نباشد، واقعیتی عینی و حی و حاضر در هر گروه است. عدم آگاهی از وجود چنین تضاد و کشمکش درونی در سطح روانی یا شخصیت و منش

و غیره، عدم بلوغ فکری در مقابله و بررسی روابط، گاه به احساسی ناهنجار و ناراحت کننده و رقابت های ناصواب و نادرست رهنمون می شود که به نوبه خود، موجب برخوردهای واقعی و شدید می شود که از اختلافات و تفاوت های ایدئولوژیک یا بی طرفانه پافراتر می گذرد. مفهوم این اشاره آن است که شرایط اساسی، آگاهی از مسایل و مشکلات روابط متقابل و درونی شخص، رهبری و زمینه های قدرت و توانایی را دربر می گیرد. آنچه مورد نیاز است، آشکارا سخن گفتن، مشخص کردن حوزه های کار و فعالیت، تعیین و واگذاری مسئولیت ها و برعهده گرفتن وظیفه احاله شده به منزله عمل مبارزه جویانه سخت و دشوار است. فیلم سازی چریکی، کارگر فیلم را درکنار و جزو طبقه افزارمندان قرار می دهد و مارکس گرایی روشنفکرانه ای را که بورژوازی به پیروان و دنباله روانش اعطا می کند ازپا می اندازد. به عبارتی، فیلم سازی چریکی موجب «دموکراتیزه شدن» خود جنبش و وابستگی هدفش با هدف طبقه افزارمند می شود. پیوند سینماگر با واقعیت، او را به مردم مورد الهامش نزدیکتر می کند. قشرهای پیشگام و حتی توده ها، زمانی که دریابند این همبستگی و پیوند فعال، ادامه مبارزه روزمره ایشان است، بطور جمعی در پیشبرد فعالیت ها تشریک مساعی و همکاری می کنند. «لاهورا دلوس هورنوس» نشان می دهد که چگونه یک فیلم زمانی که از حمایت و همکاری مبارزان و کادرهایی از خود مردم برخوردار باشد، می تواند در مقتضیات پر عناد و خصمانه ساخته شود.

سینماگرانقلابی باینش و بصیرتی که از اصل و ریشه، نو است درمورد نقش تهیه کننده، کارگروهی، افزارکار، جزئیات مسایل و غیره بکار می پردازد. بالاتر از همه این ها، او خود را در تمامی سطوح، برای تهیه فیلم های خویش آماده می کند، خود را در کلیه سطوح مجهز می کند، و طرز کار کردن باتکنیک های متنوع و گوناگون حرفه خویش را فرامی گیرد. پرارزش ترین مایملک او، که جزء لاینفک نیاز او برای برقراری ارتباط است، افزار و وسایل حرفه اش هستند. دوربین فیلمبرداری وسیله ای خستگی ناپذیر برای ارائه و بکار بردن «تصویرسلاح» می شود. و دستگاه نمایش فیلم، «تفنگی» می شود که در هرثانیه، بیست و چهار تصویر شلیک می کند..»

هر عضو گروه باید دست کم تا اندازه امکان، با وسایلی که مورد استفاده قرار می گیرد آشنا باشد: او باید آماده جانشینی هرکس دیگر در هر مرحله از تولید باشد. افسانه کادر فنی غیر قابل جانشینی باید از میان برود.

کلیه افراد گروه باید برای جزئیات کوچک تولید و اقدامات امنیتی مورد نیاز برای حفاظت، اهمیت بسیار قایل شوند. عدم مال‌اندیشی و بصیرت که در فیلم‌سازی قراردادی پیشین بدون توجه به آن، می‌شد گذشت، اکنون می‌تواند عملاً هفته‌ها یا ماه‌ها کار بی‌ثمر را باعث شود. و هر عدم موفقیت و شکست در سینمای چریکی، دقیقاً همانند عدم موفقیت و شکست در خود مبارزه چریکی، می‌تواند به معنای از دست رفتن، زیان دیدن کار سینمایی یا تغییر کلی برنامه‌ها و نقشه‌ها باشد. «در مبارزه چریکی، تصور عدم موفقیت و شکست، هزاران بار حاضر است، و تصور پیروزی، افسانه‌ای است که یک انقلابی، فقط می‌تواند آنرا در رویایش ببیند.» («جنگ چریکی» نوشته «چه‌گوارا»). هر عضو گروه باید توان مواظبت و رسیدگی به جزئیات را داشته باشد: انضباط، تحرک، و بالاتر از همه، میل و اشتیاق برای غلبه بر ضعف‌های آسایش‌طلبی و تن‌آسایی، عادات قدیمی، و تمامی حال و هوای حالت عادی کاذبی که در پس آن، جنگ زندگی روزمره، پنهان و مخفی می‌شود. هر فیلم به منظور این که عملکرد و فعالیتی متفاوت داشته باشد، و همچنین به منظور این که دشمن را دچار اشتباه و سردرگمی کند یا از هشدار دادن به دشمن، به‌ویژه در زمانی که لاپراتوارهای چاپ فیلم هنوز در اختیار ایشان است، جلوگیری و ممانعت به عمل آورد، نیازمند تعدد در روش‌های اتخاذ شده است.

موفقیت آثار سینمای چریکی، تا اندازه قابل ملاحظه‌ای به توانایی گروه برای ساکت باقی ماندن و لب‌فرو بستن، به احتیاط‌کاری و ملاحظه دائمی، به شرایطی که نیل به آن در موقعیتی که ظاهراً هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد و سینماگر به سخن گفتن مطالب متفرقه و گوناگون درباره هر فیلمی که سرگرم ساختن آن بوده عادت کرده است، زیرا بورژوازی دقیقاً او را بر این اساس تعلیم داده است که همه چیز در ترقی و ترفیع خلاصه می‌شود - بستگی دارد. شمار «مراقبت دائم، احتیاط دائم، تحرک دائم» برای سینمای چریکی، ارزش و اهمیتی عمیق دارد. شما مجبورید ظاهر کار کردن روی طرح‌های گوناگون را به فعالیت خود بدهید، وسایل و افزار مورد نیاز را به تدریج به دست آورید، سرهم کنید، باز و پیاده کنید، موجبات سردرگمی و گیجی مراقبان وابسته به دستگاه حاکمه را فراهم آورید، نقشه‌هایشان را نقش بر آب کنید، و رقیب را از مسیر خود و پی بردن به منظور تان منحرف کنید. تا زمانی که گروه، وسایل و امکانات چاپ فیلم را در اختیار ندارد، بی توجه به این که وسایل مزبور ممکن است چقدر ابتدایی باشد، و با این که

هنوز هم امکانات اصلی در اختیار لایبراتورهای سنتی نظام حاکم باقی می ماند، پیروی از کلیه این احتیاط کاری ها ضروری است.

همکاری در سطح گروه های زیرزمینی سیاسی بین کشورهای مختلف، می تواند برای تضمین تکمیل يك فیلم و انجام دادن مراحل معینی از کارهای مربوط به فیلم، که احتمالا در کشور اصلی امکان پذیر نیست، موثر باشد. نیاز برای ایجاد يك مرکز دریافت اطلاعات و بایگانی که باید توسط گروه های متعدد مورد استفاده قرار گیرد، و چشم انداز هماهنگی و وحدت شیوه کار، در مقیاس وسیع قاره ای یا در مقیاس جهانی، چشم انداز کار و فعالیت در هر کشور، به این مطلب بایستی اضافه شود؛ گردهمایی ناحیه ای یا بین المللی مرتب برای مبادله تجربیات، همکاری، برنامه ریزی مشترک فیلم سازی و غیره.

دست کم، در مراحل اولیه، سینماگر انقلابی و گروه های دست در کار، تهیه کنندگان انحصاری فیلم های خود خواهند بود. آنان باید مسئولیت یافتن راه هایی برای آسان کردن ادامه کار را بر عهده بگیرند. سینمای چریکی هنوز تجربه کافی برای تعیین کردن و به اجرا درآوردن ضوابط در این زمینه را ندارد؛ بالاتر از همه، همین مقدار تجربه ای که وجود دارد، توانایی برای استفاده و بهره برداری از موقعیت واقعی هر کشور را نشان داده است. اما، بی توجه به آنچه که موقعیت ممکن است باشد، تدارک مقدمات تهیه يك فیلم نمی تواند بدون بررسی و مطالعه ای همزمان از بینندگان آینده فیلم، بر عهده گرفته شود و در نتیجه، طرح و برنامه بازگرداندن سرمایه ای که برای ساختن آن صرف شده به مرحله اجرا درآید. در این جا، بار دیگر، نیاز به همبستگی و پیوند بین پیشاهنگان سیاسی و هنری پیش می آید، چراکه چنین همبستگی و پیوندی به بررسی و مطالعه مشترک در زمینه فرم های فیلم، نمایش و ادامه کار کمک می کند.

يك فیلم چریکی فقط می تواند مکانیسم های پخش و نمایش فیلم را که سازمان های انقلابی فراهم آورده اند، به انضمام مکانیسم هایی که خود سینماگران کشف و ابداع کرده اند، هدف قرار دهد. امکانات تولید، پخش و اقتصاد برای ادامه موجودیت باید بخشی از يك استراتژی واحد را تشکیل دهد. یافتن راه حل برای مسایلی که در هر يك از این موارد سینماگران انقلابی با آنها روبرو شده اند، افراد دیگر را به پیوستن به کار فیلم سازی چریکی، که خواه ناخواه موجب توسعه آن می شود، تشویق کرده و باین ترتیب، فیلم سازی چریکی را کمتر آسیب پذیر خواهد کرد.

پخش فیلم‌های چریکی در آمریکای لاتین هنوز در مرحله بسیار مقدماتی و ابتدایی خویش است، حال آن‌که در همان زمان فعالیت‌های انتقामी و بازدارنده نظام حاکم، حقیقتی آشکار و قانونی شناخته شده است. کافی است به این مسئله توجه کنید که، در آرژانتین در طی بعضی از جلسات نمایش فیلم، شبیخون‌هایی صورت گرفته، و در برزیل قانون جلوگیری از نمایش فیلم، بانسانه‌های آشکارا فاشیستی، محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های فزاینده‌ای در مورد اغلب فیلم‌های رفقای مبارز «سینمای نو»ی ما اعمال می‌کند، در ونزوئلا پروانه نمایش «لاهورا دلوس هورنوس» توقیف و لغو می‌شود؛ تقریباً در سراسر قاره آمریکای لاتین، تفتیش عقاید از هرگونه امکان پخش عمومی فیلم مزبور جلوگیری به عمل آورده است.

بدون فیلم انقلابی و مردمی که خواهان آن فیلم‌ها باشند، هرگونه کوششی در جهت بازکردن راه‌های تازه پخش، محکوم به شکست خواهد بود. اما هر دوی این عوامل هم‌اکنون در آمریکای لاتین وجود دارد. پیدایی فیلم‌های انقلابی، راه تازه‌ای را در برابر انقلابیون گشود که در برخی از کشورها، از جمله در آرژانتین، از طریق برگزاری جلسات نمایش فیلم در آپارتمان‌ها و خانه‌ها، برای بینندگان که شماره ایشان معمولاً از بیست و پنج نفر بیشتر نیست، صورت می‌گیرد؛ در کشورهای دیگر، مانند شیلی، فیلم‌ها را در کلیساها، دانشگاه‌ها، یامراکز فرهنگی (که تعداد آنها هر روز کمتر می‌شود) نمایش می‌دهند؛ و در مورد اروگوئه، جلسات نمایش فیلم «لاهورا دلوس هورنوس» در بزرگترین سینمای شهر «مونته‌ویدئو» برگزار شد و هر جلسه از نمایش فیلم را به صورت یک رویداد ضد امپریالیستی پر شور و هیجان درآورد. اما، چشم‌اندازهای امیدوارکننده در سطح قاره اشاره به این نکته دارد که امکان ادامه فعالیت در یک سینمای انقلابی بر «تقویت ساخت‌های اساسی و بنیادی شدیداً منطقه‌ای» استوار است.

عمل، بطور ضمنی به اشتباهات و شکست‌ها اشاره دارد، (حمله به یک اتحادیه در «بوئنوس آیرس» و بازداشت شدن چند نفر، از انتخاب نامناسب محل نمایش و تعداد قابل ملاحظه افراد دعوت شده، ناشی شد.) بعضی از رفقای خود اجازه می‌دهند تا به دلیل موفقیت و گریز از مجازات به دنبال برگزاری نخستین جلسات نمایش فیلم، از خود بی‌خود شوند و به سست کردن و گاهش دادن اقدامات امنیتی تمایل نشان دهند، از آن سو، عده‌ای دیگر در جهت عکس، برای اعمال کردن احتیاطات افراطی یا بیم بیش از اندازه، آنقدر پیش می‌روند که نمایش فیلم، محدود و مختص به چند گروه محدود از رفقای باقی

می‌ماند. فقط تجربه واقعی و عملی در هر کشور اثبات خواهد کرد که در آن‌جا بهترین روش‌ها کدام است که همواره قابلیت انطباق و کاربرد در موقعیت‌های دیگر را نخواهد داشت.

در بعضی از نقاط، پایه‌ریزی زیربنای ارتباطی با تشکیلات سیاسی، دانشجویی، کارگری، و سازمان‌های دیگر امکان‌پذیر خواهد بود، شاید در نقاط دیگر، فروش نسخه‌هایی از فیلم به سازمان‌هایی که مسئولیت به‌دست آوردن وجوه لازم برای پرداخت بهای هر نسخه (هزینه هر نسخه فیلم به اضافه سود اندک) را بر عهده دارند، مناسب‌تر باشد. این روش، در هر جا که امکان‌پذیر شود، بنظر می‌رسد که مناسب‌ترین و بادوام‌ترین روش خواهد بود، چرا که به‌عدم تمرکز پخش فیلم‌ها اجازه موجودیت و فعالیت می‌دهد؛ کاربرد عمیق تر سیاسی فیلم‌ها را امکان‌پذیر می‌کند؛ و از طریق فروش نسخه‌های بیشتر، موقعیتی فراهم می‌آورد که به‌جبران هزینه و وجوه سرمایه‌گذاری شده در محصول سینمایی می‌انجامد. حقیقت این است که بسیاری از کشورها و سازمان‌های انقلابی سیاسی هنوز بطور کامل از اهمیت این کار آگاه نیستند یا اگر هم آگاه هستند، ممکن است فاقد عوامل ضروری برای بر عهده گرفتن انجام و اجرای آن باشند. در چنین مواردی، روش‌های دیگری را نیز می‌توان بکار برد: تحویل نسخه‌های فیلم برای تشویق کردن نمایش فیلم در نواحی مختلف و واگذار کردن سهمی از فروش فیلم به سازماندهندگان هر جلسه نمایش و غیره. هدف مطلوبی که باید به دست‌آید عبارت از تولید و پخش فیلم‌های چریکی با وجوه جمع‌آوری شده خواهد بود - به این معنی که سینمای چریکی با کمی مبلغ اضافی که از مردم می‌گیرد، مجدداً سرمایه‌گذاری می‌کند. اما، تازمانی که هدف چیزی بیش از یک آرزوی متوسط یا دراز مدت نباشد، راه‌های متفاوت دیگری در برابر سینمای انقلابی وجود دارد تا پول سرمایه‌گذاری شده در تولید و پخش، تا اندازه‌ای همسان با پول سرمایه‌گذاری شده‌ای که برای سینمای قراردادی معمولی هم وجود دارد جبران و بازگردانده شود: سربیننده بایستی همان مبلغی را برای دیدن فیلم‌های چریکی بپردازد که برای دیدن فیلم در سینماهای وابسته به نظام حاکم می‌پردازد. سرمایه‌گذاری، دریافت کمک مالی، تجهیز و حمایت کردن از سینمای انقلابی، مسئولیت‌های سیاسی برای سازمان‌ها و مبارزان انقلابی است. فیلم را می‌توان ساخت، اما اگر پخش آن اجازه جبران و بازگرداندن هزینه تهیه‌اش را ندهد، ساختن فیلم‌های ثانوی و بعدی، دشوار یا غیرممکن خواهد بود.

انجمن‌های نمایش فیلم‌های شانزده میلی‌متری در اروپا (بیست‌هزار مرکز نمایش در سوئد، سی‌هزار در فرانسه و غیره)، بهترین الگو برای کشورهای نواستعمار شده نیستند، لیکن این انجمن‌های نمایش فیلم در عین حال، می‌توانند بویژه در تبلیغ مبارزاتی که در جهان سوم نقش تعیین‌کننده و بااهمیتی دارند، بطور روزافزونی به مبارزاتی که در کشورهای استعمارگر صورت می‌گیرد مربوط شوند. يك فیلم دربارهٔ چریک‌های ونزوئلایی مطالب بیشتری به مردم اروپایی خواهد گفت تا بیست‌جزوه توضیحی، و همین نکته نیز برای مادر مورد فیلمی راجع به مبارزه دانشجویان در جریان رویدادهای ماه مه ۱۹۶۸ در فرانسه یا در شهر «برکلی» آمریکا صدق می‌کند.

پیش بسوی «بین‌الملل فیلم‌های چریکی!» و چرا نه؟ آیا حقیقت ندارد که شکلی از بین‌الملل‌نو، دارد از میان مبارزات مردم جهان سوم نضج می‌گیرد، از میان مردم کشورهای آسیایی، آفریقایی و آمریکای لاتین و پیشاهنگان انقلابی جوامع مصرف؟

سینمای چریکی، در این مرحله، هنوز در چهارچوب دسترسی به قشرهای محدودی از مردم قرار دارد، و با این حال، «تنها سینمای خلقی است که امکان موجودیت خواهد داشت...» از آنجا که تنها سینمایی خواهد بود که با منافع، خواسته‌ها، و توقعات اکثریت وسیع مردم درگیری نزدیک دارد. هر فیلم مهمی که به وسیلهٔ سینمای انقلابی تهیه شود، آشکارا یا پنهانی، «رویداد ملی خلق‌ها» خواهد بود.

این «سینمای خلق‌ها» که، از دسترسی آن به بخش‌هایی که نمایندهٔ توده‌های مردم هستند، و از پا نگذاشتن آن به فراموشی بخش‌های مزبور - جلوگیری و ضمانت می‌شود، با هر جلسهٔ نمایش به مثابهٔ يك تهاجم نظامی - انقلابی، فضای آزادی بخش، موجب پیمایی و گسترش «قلمرویی استعمارزدایی شده» خواهد شد. جلسهٔ نمایش فیلم را می‌توان به صورت رویدادی سیاسی درآورد، که بنا بر عقیدهٔ فرانز فانون می‌تواند يك «عمل عبادتی، فرصت و موقعیت ممتازی برای آدمیان باشد تا صدای دیگران را بشنوند و صدایشان شنیده شود.»

سینمای مبارز، باید بتواند از امکانات تازهٔ نامحدودی که از شرایط محرومیت‌ها و بازدارندگی‌های تحمیلی از سوی نظام حاکم برایش پدید می‌آید بهره‌برداری کند. کوشش به منظور فایز آمدن بر سرکوبی و فشاری که از جانب استعمار نو اعمال می‌شود، ابداع شکل‌های تازهٔ برقراری ارتباط را ایجاب می‌کند؛ این کوشش به منظور فایز آمدن بر مشکلات، «امکانات را

آشکار می‌کنه..

پیش از ساختن فیلم «لاهورا دلوں هورنوس»، در جریان ساختن آن، روش‌های گوناگون پخش فیلم‌های سینمای انقلابی را آزمودیم. همان‌مقدود فیلم‌هایی که تا آن زمان آماده کرده بودیم. هر جلسه نمایش فیلم برای مبارزان، کادرهای وابسته به طبقه متوسط، کسانی که فعالیت‌های سیاسی دارند، کارگران و دانشجویان دانشگاه‌ها، به صورت نوعی ملاقات و برخورد آراء و عقاید توسعه یافته گروهی درآمد. بی‌آن که چنین هدفی را از پیش برای خودمان در نظر گرفته یا تنظیم کرده باشیم. که فیلم‌ها نیز بخشی از مسایل و موضوعات مورد بحث در آن جلسه ملاقات و برخورد، اما نه مهم‌ترین عامل، بودند. با این ترتیب، جنبه تازه‌ای از سینما را کشف کردیم، «کمک و مساعدت» مردمی که تا آن زمان، «تماشاگران» تلقی می‌شدند. گاه، دلایل امنیتی مجبورمان می‌کرد به مجردی که نمایش فیلم به پایان می‌رسید، درپراکنده کردن گروه‌های شرکت‌کننده دست به کار شویم، و در نتیجه، متوجه شدیم که پخش و نمایش آن نوع فیلم، اگر با شرکت و همکاری رفقا توأم و تکمیل نشود، اگر بحث و مناظره‌ای درباره مضامین و نکات پیشنهاد شده به وسیله فیلم‌ها سرنگیرد، گردهمایی و نمایش فیلم مفهوم اندک و ناچیزی خواهد داشت.

ما، همچنین کشف کردیم هر يك از رفقای که در چنین جلسات نمایش فیلم حضور بهم می‌رسانند، این کار را با علم و اطلاع کامل انجام می‌دهد که قوانین امنیتی نظام حاکم را نقض می‌کند و امنیت شخص خود را در معرض خطر و تهدیدات احتمالی قرار می‌دهد. این شخص، دیگر، يك «تماشاگر» نیست، برعکس، از همان لحظه‌ای که تصمیم می‌گیرد در جلسه نمایش فیلم حضور یابد، «از لحظه‌ای که خود را در این سوی خط قرار می‌دهد، با خطر کردن و در اختیار گذاردن تجربه زندگی خویش از این ملاقات و گردهمایی، «خود را در این سوی خط جا می‌دهد، او يك بازیگر، یعنی پروتاگونیستی می‌شود مهم‌تر از آن کسانی که در فیلم‌ها ظاهر شده بودند. چنین فردی در پی یافتن اشخاص متعدد دیگری همچون خود بوده‌است، و در همین حال، او نیز به نوبه خود، در برابر دیگران، فردی متعدد و ملتزم به آنان می‌شود. «تماشاگر، راه را برای بازیگری که خود را در دیگران جستجو می‌کرد، باز می‌کند».

خارج از این فضایی که فیلم‌ها بطور سریع و زودگذر به رهایی آن کمک کرده‌اند، چیزی جز تنهایی، عدم ارتباط، عدم اطمینان و ترس وجود

نداشت؛ در حیطه فضای رهایی بخش و آزاد شده. موقعیت، همه کسان 'اعمالا به صورت همدستانی ذرمی آورد که در شرف آشکار شدن بودند. بحث و مناظره به خودی خود رونق گرفت. ضمن این که تجربه می کردیم، به جلسات نمایش فیلم، عوامل متعدد دیگری (مثل يك نمایش صحنه ای) برای تشدید مضامین فیلم ها، حال و هوای جلسه نمایش فیلم، «عدم جلوگیری از بروز احساسات» شرکت کنندگان، و گفت و شنود، اضافه کردیم: موسیقی یا شعر ضبط شده، مجسمه ها و تابلوهای نقاشی، و همچنین رفیقی که سخنرانی رفقا زیر نظر او انجام می گرفت و فیلم را پیش از نمایش معرفی می کرد و پس از آن، رفقای را که بنا بود سخنرانی کنند به نوبت فرامی خواند.

ما پی بردیم که سه عامل خیلی با ارزش در اختیار داریم:

۱- «رفیق شرکت کننده»، «انسان - بازیگر - همکار»ی که به فراخوانی ها واکنش نشان داده است؛

۲- «فضای باز»، جایی که انسان، علایق، دلبستگی ها و اندیشه های خود را بیان می کرد، سیاسی می شد، و شروع به آزاد کردن و رهایی خویش می کرد؛ و

۳- فیلم، فقط به مثابه چاشنی انفجار یا بهانه ای برای این کار، اهمیت داشت.

از این مفروضات، چنین نتیجه گیری کردیم که اگر از عوامل مزبور به اندازه کافی آگاهی داشته باشیم، فیلم می تواند خیلی مؤثرتر باشد و نارسایی فرم، ساخت، زبان و موضوع هایش در مورد عمل و در مورد بازیگران، را بپوشاند. یا به عبارت دیگر، «اگر فیلم در پی رهایی خود از اطاعت و سرسپردگی و پیوستن به دیگران، یعنی پروتاگونیست های اصلی زندگی برآید.» با استفاده صحیح از «زمان» که آن «بازیگران-پروناژها» با تاریخ ها و داستان های گوناگون خود به ما عرضه و ارائه کردند، استفاده از «فضای عرضه شده توسط برخی از رفقا، و استفاده از خود «فیلم ها» - و بطور کلی، سینما- «کوشش کردن برای تغییر شکل و دگرگونی زمان، انرژی، و کار به صورت نیروی رهایی بخش، امری ضروری بود.» از این جهت، به تدریج، اندیشه ساختن و بوجود آوردن آنچه که می خواستیم شروع به رشد کرد و تصمیم گرفتیم آن را «عمل سینمایی»، «فعالیت سینمایی» بنامیم، یکی از فرم هایی که از نظر تصریح مشی «سینمای سوم» ارزش بسیار برایش قایل هستیم. سینمایی که نخستین تجربه اش رامی توان احتمالاً، در يك سطح نسبتاً لرزان و نااستوار، در بخش های دوم و سوم فیلم «لاهورا د لوس هورنوس»

یافت (که «عمل و آزادی»، و بالاتر از همه، با «مقاومت» و «خشونت» و آزادی، آغاز می‌شود).

رفقا! (در آغاز بخش «عمل برای آزادی» گفتیم) این جلسه، فقط جلسه نمایش فیلم، یا يك نمایش تئاتری نیست؛ بالاتر از هر چیز، يك ملاقات، يك عمل حاکی از وحدت ضدامپریالیستی است؛ این‌جا، فقط برای کسانی است که احساس نزدیکی با این مبارزه می‌کنند، چرا که در این‌جا، جایی برای تماشاگران یا برای هم‌دستان دشمن وجود ندارد؛ در این‌جا، فقط برای مؤلفان و پروتاگونیست‌ها، در فراگردی که فیلم می‌کوشد به آن گواهی دهد و عمق بخشد، جا وجود دارد. فیلم، بهانه‌ای برای گفت و شنود، برای پی‌جویی و یافتن نیات شرکت‌کنندگان است. و گزارشی است که برای رسیدگی در پیش‌روی شما قرار می‌دهیم تا پس از برگزاری نمایش فیلم، مورد بحث قرار گیرد.

نتایجی که ممکن است (در مرحله دیگری از بخش دوم گفتیم) به عنوان مؤلفان و پروتاگونیست این حوادث تاریخی به آنها برسد، مهم هستند. تجربیات و نتایجی که گردآورده‌ایم، ارزشی نسبی دارند؛ آنها، برای شما که زمان حال و آینده آزادی هستید، تا اندازه‌ای سودمند و مفید است. لیکن مهم‌تر از همه این‌ها، عمل است که احتمالا از این نتیجه‌گیری‌ها، یعنی از وحدت و اتفاق آراء درباره اساس حقایق، ناشی می‌شود. به همین دلیل است که فیلم در اینجا از حرکت می‌ایستد؛ چشم‌اندازی را در برابر شما می‌گشاید تا بتوانید ادامه دهید.

«عمل سینمایی» به معنای يك فیلم بدون پایان و ادامه‌دار است؛ و اساسا، راه فراگیری است.

«نخستین گام در فراگرد معرفت، نخستین تماس و برخورد با پدیده‌های دنیای بیرونی، مرحله تأثیرات است (در فیلم، «فرسك» زنده و جاندار تصویر و صدا). گام دوم، ترکیب کردن و هم‌گذاری مفروضات فراهم آمده از تأثیرات است؛ ترتیب و ذقت در شرح دادن جزئیات آنها؛ مرحله تصورات. داورى‌ها، عقاید و استنتاجات. یا پی‌بردن از جزء به کل یا از علت به معلول. (در فیلم، گوینده، گزارش‌ها، نوآموزی‌ها، یا روایت‌کننده‌ای که نمایش فیلم را رهبری می‌کند). و آنگاه، مرحله سوم فرامی‌رسد، مرحله معرفت. نقش فعال معرفت، نه فقط در جهش فعال از حسی بودن به معرفت مستدل و منطقی بیان می‌شود، بلکه، و آنچه که حتی مهم‌تر است، در جهش از معرفت مستدل و منطقی به عمل انقلابی نیز متجلی می‌شود... عمل

تغییر دادن و دگرسازی دنیا... این فراگرد، در اصطلاح عام، نظریه ماتریالیسم دیالکتیک وحدت معرفت و عمل است (ماتوتسه دون)؛ (درنمایش «عمل سینمایی»، شرکت و همکاری رفقا، پیشنهاداتی که برای عمل مطرح می‌شود، و خود اعمالی که بعداً صورت خواهد گرفت).

به علاوه، هر جلسه نمایش فیلم يك عمل سینمایی، «موقعیت و فضای متفاوت»ی را متضمن است، نظر به این که، فضایی که در آن، جلسه نمایش فیلم صورت می‌گیرد، موادی که برای ساختن و بوجود آوردن آن (بازیگران - شرکت کنندگان) مصرف می‌شود، و زمان تاریخی‌ای که در آن رخ می‌دهد، هرگز مشابه و یکسان نیست. این گفته بدان معنی است که نتیجه هر جلسه عمل سینمایی نمایش فیلم به کسانی بستگی دارد که آن جلسه نمایش فیلم را سازمان می‌دهند، به کسانی بستگی دارد که در آن شرکت می‌کنند، و به زمان و مکان بستگی دارد؛ امکان تداخل نظریات و پیشنهادات گوناگون، ضمایم، و تغییرات، نامحدود است. به نمایش گذاردن يك عمل سینمایی پیوسته، از جهتی یا جهت دیگر، موقعیت تاریخی‌ای را که نمایش فیلم در چهارچوب آن صورت می‌گیرد، بیان خواهد کرد؛ چشم اندازهایش در مبارزه برای کسب قدرت تحلیل نمی‌رود، بلکه در عوض، پس از در اختیار گرفتن قدرت، برای تقویت انقلاب ادامه خواهند یافت.

فرد وابسته به «سینمای سوم»، خواه سینمای چریکی باشد یا عمل سینمایی، باتوجه به رده‌های (ژانر) بسیاری که وجود دارد (نامه سینمایی، شعر سینمایی، مقاله سینمایی، جزوه سینمایی، گزارش سینمایی و غیره)، بالاتر از هر چیز، باصنعت فیلم وابسته به سینمای شخصیت‌ها، باپکی از مضامین، مضمون فرد با مضمون توده‌ها، مضمون مؤلف با مضمون گروه عامل، مضمون اطلاع نادرست از استعمارنو با مضمون اطلاع درست از آن، مضمون گریز از واقعیت با مضمون دوباره به چنگ آوردن واقعیت، مضمون اطاعت کورکورانه با مضمون حالت تهاجمی داشتن، به مقابله برمی‌خیزد. او در برابر سینمای رسمی، سینمای چریکی را قرار می‌دهد؛ در برابر فیلم به منزله نمایش و تفنن، عمل یا فعالیت سینمایی را به ضدیت با آن وامی‌دارد؛ در برابر سینمای ویرانگر، سینمایی را که، هم ویرانگر و هم سازنده است، قرار می‌دهد؛ در برابر سینمایی که برای نوع قدیمی انسان ساخته شده، او باصلاح «سینمایی مناسب برای نوع تازه‌ای از انسان، برای آن چیزی که هر يك از ما امکان شدنش (یعنی انسان نو) را داریم، به ضدیت و ستیز برمی‌خیزد.

استعمارزدایی سینماگر و استعمارزدایی فیلم‌ها، واکنش‌هایی مقارن با یکدیگر و همزمان خواهد بود، به آن درجه که هرکدام به استعمارزدایی جمعی کمک می‌کنند. جنگ، بدون وجود دشمن، دشمنی که از خارج به ما حمله می‌کند، همچنین در داخل، علیه اندیشه‌ها و الگوهای ساخته و پرداخته دشمن که کمابیش در هر یک از ما وجود دارد آغاز می‌شود. ویران کردن و ساختن. عمل استعمارزدایی با عملکردش، پاک‌ترین و حیاتی‌ترین انگیزه‌ها را رهایی می‌بخشد. این عمل استعمارزدایی با استعمار اذهان که آگاهی از انقلاب باشد به ضدیت و معارضة برمی‌خیزد. دنیا مورد مذاقه قرار می‌گیرد، از هم باز می‌شود، و بار دیگر کشف می‌شود. مردم، شاهد و ناظر شگفتی و حیرت مداوم، شاهد و ناظر تولدی مجدد خواهند بود. آنان، قوه ابتکار و هوش ابتدایی و ظرفیت خود را برای ماجرا باز می‌یابند: ظرفیت و استعداد سستی ایشان، برای ابراز خشم و عصیان، جانی تازه می‌گیرد.

آزاد کردن یک حقیقت ممنوع به معنای آزاد کردن امکان خشم و عصیان و خرابکاری است. حقیقتاً، یعنی حقیقت انسان‌نوکه با خلاصی و رهایی از شر تمامی عیب و نقص‌هایی که هنوز بر او سنگینی می‌کند، خود را باز می‌سازد، منبمی انفجاری با قدرتی پایان‌ناپذیر، و در همان زمان، تنها امکان واقعی زندگی است. در چهارچوب این کوشش، سینماگر انقلابی با بررسی و مشاهدات و اطلاعات، حساسیت، قوه تخیل، و شناخت ویرانگر خود، دست به اقدام می‌زند. مضامین بزرگ - تاریخ کشور، دوستی و تنفر بین رزمندگان، کوشش‌های مردمی که بیدار می‌شوند تا بر پا خیزند - بار دیگر، در برابر چشم دوربین استعمارزدایی شده، تولدی دوباره می‌یابد. سینماگر برای نخستین بار آزادی را احساس می‌کند، او کشف می‌کند که در بطن نظام حاکم، هیچ چیزی جوهر در نمی‌آید، حال آن که در خارج از این چهارچوب و علیه نظام حاکم، همه چیز جوهر در می‌آید، چرا که کلیه این کارها باقی می‌ماند تا انجام شود. چیزی که دیروز، همچنان که در آغاز هم اشاره شد، به عنوان ماجرای نامعقول یا غیرطبیعی تلقی می‌شد، امروز به عنوان «نیاز و امکان گریزناپذیر» مطرح می‌شود.

تاکنون، راهنمایی‌ها و پیشنهاداتی برای کار عرضه کردیم که طرح اولیه فرضیه‌ای هستند که از تجربیات شخصی ما ناشی می‌شوند و نتیجه‌ای مثبت خواهند داشت حتی اگر، بیش از این، برای گشایش باب گفت و شنودی پر شور درباره چشم‌اندازهای سینمای انقلابی بکاربردی نشوند.

خلاء موجود در جنبه‌های هنری و علمی انقلاب، به انداز کافی شناخته شده است، به ترتیبی که، مادام که هنوز توان انجام دادن چنین کاری را نداشته باشیم، دشمن برای اختصاص دادن آنها به خود کوشش به عمل نخواهد آورد. چرا سینما و نه یک فرم دیگر ارتباط هنری؟ اگرما، سینما را به عنوان مرکز پیشنهادات و بحث‌هایمان انتخاب می‌کنیم به این علت است که جنبه کارما را تشکیل می‌دهد و به این علت که تولد «سینمای سوم»، دست‌کم در نظرما، به معنای «مهم‌ترین رویداد هنری انقلابی عصر ما است».

سولاناس و گودارد



Godard and Solanas



۱



صحنه هایی از فیلم «لاهورا دلوس هورنوس»



۸۰ ریال

طرح روی جلد: کتیافش امیری

