سینمای مردم‌پسند و سیاست مردم‌گرا

تعامل سینما و حیات نوین سیاسی در آرژانتین

تیموتی بارنارد
ترجمه داود زین‌لو

تاثیر حیات سیاسی آرژانتین بر فراز و نشیب‌های صنعت فیلم این کشور، که در دوران دیکتاتوری نظامی سال‌های ۸۴- ۱۹۷۶ به شدت احساس شد، همواره عامل تعیین کننده‌ای در توسعه ناپیوسته، و در پاره‌ای اوقات طغیان‌گونه صنعت سینما نبوده است. این‌چنین است که سال ۱۹۳۱، یک سال پس از اولین کودتای نظامی کشور، به گونه‌ای تناقض آمیز سال تولد صنعت ملی فیلم ناطق است که مقدر بود تا به هنگام زوالش در دهه۱۹۴۰ به بزرگترین صنعت فیلم در قاره تبدیل شود. سرکوب سیاسی دهه۱۹۳۰ یعنی la decada infame مانع از رشد صنعت فیلم نشد در حالی‌که بعدها دیکتاتوری سال‌های ۸۳-۱۹۷۶ بی‌رحمانه سد راه توسعه صنعت فیلم کشور شد. این سرکوب سیاسی البته نتوانست مانع از تولد اولین ژانر فیلم انتقادی اجتماعی آمریکای لاتین یعنی ژانر «اجتماعی فولکلوریک» بشود که در اواخر دهه ۱۹۳۰ و اوایل دهه ۱۹۴۰ با فیلم‌هایی همچون زندانیان زمین (۱۹۳۹) اثر ماریو سافیسی (Mario Soffici) به اوج خود رسید. با وجود سانسوری که به قول سافیسی او را از بررسی موضوعات مذهبی و پرداختن به مسائل سیاسی در حدی که او دلش می‌خواسته است، منع می‌کرد، او و دیگران یک ژانر نقد تجربی اما در عین حال به شدت اجتماعی و مردم‌گرایانه را در جریان اصلی صنعت فیلم بنیاد نهادند که ریشه در فرهنگ ملی مردمی داشت. اگرچه ژانرهای دیگری که در این دوره رشد کردند فاقد این عنصر نقد اجتماعی بودند اما همان طور که طرح خواهم داد، این ژانرها از آن جهت که دارای معناهای ضمنی سیاسی غیر قابل تردیدی بودند، اساساً با فرهنگ مردمی و تاریخ آرژانتین پیوند داشتند. در کشوری که اغلب شاهد کشمکش‌هایی بین بورژوازی ملی و طبقات کارگر برای به دست گرفتن کنترل صنایع فرهنگ بوده است، صنعت فیلم در این دوران قلمرو انحصاری طبقات کارگر بود که ژانرهای مردمی را در سبک و سیاق ملی پی ریخت. دوران زوال سریع اقتصادی و هنری صنعت فیلم در اواسط دهه ۱۹۴۰ شاهد دیگری از سیر مستقل این صنعت از حیات سیاسی ملی است. سرهنگ خوان دومینگو پرون نخستین بار به عنوان یکی از اعضای شرکت کننده در کودتای نظامی سال ۱۹۴۳ در سیاست آرژانتین ظاهر شد. سپس وزیر کار و رفاه اجتماعی شد و اولین قوانین حاکم بر صنعت فیلم آرژانتین را ارایه کرد. از سال ۱۹۴۶او برای یک دهه به عنوان رییس جمهوری بر کشور حکومت کرد. در این دوره شاهد ملی گرایی شدید در امور اقتصادی و فرهنگی، اعمال سیاست عامه گرا، و سیاست‌های نسبتاً پیشرفته کار و رفاه اجتماعی هستیم. پس در این دوره انتظار می‌رفت از سنت‌های مردم‌گرایانه صنعت ملی فیلم حمایت شود و شاهد رشد این سنت‌ها باشیم. هر چند به دلایلی که در ادامه شرح خواهم داد، دقیقاً در دوران حکومت پرون صنعت فیلم ناگهان با گرایش به منابع اروپایی و فرم بورژوایی به فرم مردمی و مضمون‌ها ملی دهه ۱۹۳۰ پشت کرد. نتیجه اتخاذ این سیاست آن بود که این صنعت بزرگترین مخاطب خود یعنی طبقات کارگر آرژانتین و آمریکای لاتین و در نتیجه بزرگترین بازارهای خود را از دست داد و رو به تباهی و افول گذاشت. پس پر واضح است که پویایی خاص صنعت ملی فیلم باید با توجه به نیروهای مستقل اجتماعی و فرهنگی و به همان اندازه با توجه به حوادث مصیبت بار سیاسی نیم قرن گذشته توضیح داده شود.

سرانجام در سال ۱۹۷۳ بود که صنعت فیلم وقایع سیاسی ملی را سرمشق خود قرار داد: در آن سال بود که پرون پس از هجده سال تبعید به قدرت بازگشت و صنعت فیلم در پروژه سیاسی و اجتماعی که به رهبری او رشد می‌یافت، شرکت کرد. برای اولین بار پس از سال‌های دهه ۱۹۴۰ صنعت فیلم دوباره تلفیقی از نقد اجتماعی و سبک مردمی را در پیش گرفت. تصادفی نبود که در سال ۱۹۷۳ سطح تولید فیلم و ارقام حضور تماشاگران در سینما به سطحی رسید که قبل از آن هرگز سابقه نداشت. در سال ۱۹۷۳ حتی عناصر جریان اصلی صنعت فیلم نیز با توجه به سال‌های مقاومت مردمی که سقوط نظامیان و بازگشت پرون را به دنبال داشت، سیاسی شدند. در این شرایط بود که فیلم **شورش در پاتاگونیا** اثر هکتور الیورا در سال ۱۹۷۴ ساخته شد. این فیلم صرفا تلاشی تجاری بود توسط کارگردانی که به جریان اصلی تعلق داشت ولی دیدیم که به محبوب‌ترین فیلم آخرین دوره ریاست

جمهوری پرون تبدیل شد. فیلم نمونه‌ای از یک حماسه (اپیک) گاچو (گاوچرانی)، یک ژانر سنتی آرژانتینی است، اما با لفاظی سیاسی بسیار تندروانه همراه شده است. فیلم که قتل عام کارگران آنارکوسندیکالیست را در پاتاگونیا در دهه ۱۹۲۰ توسط ارتش بی‌رحم را نشان می‌دهد، بیشتر به عنوان نماد جنگ‌های تلخ داخلی تلقی شد که قبل از بازگشت پرون در سال ۱۹۷۳ اتفاق افتاده بود. امروز که کشور فرآیند کم و بیش مشابهی را پشت سر می‌گذارد بازگشت به دموکراسی و تولد دوباره فرهنگ ملی- راهبردهای تولید در جریان اصلی صنعت فیلم بسیار متفاوتند و گویی هدف ترکیب سبک ملی- مردمی با نقد اجتماعی رها شده است. نخست باید دلایل این امر را در وقایع سال‌های ۸۳-۱۹۷۶ و سپس در کشمکش دیرینه فرهنگی ملی که ناشی از تضاد و دو دستگی شدید طبقات اجتماعی آرژانتین است، جستجو کرد.

متاخرترین و شدیدترین دوره سرکوب سیاسی در آرژانتین که در سال ۱۹۷۴ پس از مرگ پرون توسط دست راستی‌های طرفدار پرون آغاز شد و تحت حکومت شورای دولتی در سال‌های ۸۳-۱۹۷۶ تشدید شد- این روزها دوره جنون وحشت نام گرفته است. ولی برخی از مفسران سیاسی حزب چپ غیر پرونی اصرار دارند که باید به فعالیت‌های شورای دولتی به عنوان یک نقطه اوج، و حتی پیامد منطقی تاریخ اقتصادی و سیاسی آرژانتین نگریست. این موضع کانون توجه را از عنوان روزنامه‌ها درباره شمار کشته شدگان به بررسی این که اهداف بلند مدت شورای دولتی چه بوده‌اند تغییر می‌دهد؛ و این که این اهداف حتی تا حدودی هم محقق نشده‌اند و تا چه حد کماکان چراغ راهنمای برنامه‌های سیاسی و اجتماعی بورژوازی ملی هستند.

سئوالات مشابهی درباره خط مشی‌های فرهنگی شورای دولتی به ذهن متبادر می‌شود (و باید به یاد داشت که شورای دولتی برنامه فرهنگی، اقتصادی و سیاسی بلندپروازانه‌ای داشت. برنامه آن‌ها نه یک خط مشی اعمال محدودیت بود و نه «وحشت کور»، بلکه برنامه‌ای بود برای بازسازی جامعه آرژانتین در مقیاسی که در نیم‌کره ما نظیر نداشت). علاوه بر ترورها، تبعیدها و لیست‌های سیاه، سیاست‌های شورای دولتی چه تاثیراتی بر صنعت فیلم آرژانتین گذاشت؟ برنامه فرهنگی بلند مدت شورای دولتی چه بود و چطور می‌توان آن را اوج کشمکش‌های دیرینه در تاریخ فرهنگ آرژانتین تلقی کرد؟

تهیه فهرستی از برخی تاثیرات ساختاری حکومت شورای دولتی بر صنعت فیلم کار نسبتاً ساده‌ای است. تولید به پایین‌ترین سطح خود در بیست‌سال، یعنی پس از سرنگونی پرون در سال ۱۹۵۵ رسید. صنعت فیلم متعاقباً با بیکاری گسترده روبرو شد و فعالیت‌های اتحادیه به حالت تعلیق در آمد. بازارهای خارجی از دست رفت و این در صنعتی که برای ادامه حیاتش همیشه به فروش بین‌المللی وابسته بوده است یک فاجعه است. تعداد تماشاگران فیلم‌های داخلی به شدت کاهش یافت و بسیاری از سالن‌های سینما در مناطق مختلف کشور به خصوص در مناطق مرکزی تعطیل شدند. بازار داخلی به تصرف فیلم‌های آمریکایی در آمد، چیزی که در گذشته هرگز سابقه نداشت. فیلم‌های درجه دو آمریکایی، زیرا دیگر محصولات سینمای آمریکا به دلایل مختلف از جمله برهنگی، اشاراتی به همجنس‌گرایی و دیگر شکل‌های «هرزگی و بی بند و باری» اجازه ورود نمی‌یافتند. تولید فیلم به چند شرکت بزرگ محدود شد. از سال ۱۹۷۷ به بعد تنها یک استودیوی صدا در کشور وجود داشته است. بخش واردات فیلم که در زمینه محصولات ارزان قیمت آمریکایی فعالیت می‌کرد، وضع تثبیت شده‌ای پیدا کرد زیرا فضا برای توزیع فیلم‌های خارجی مساعدتر شد و از آنجا که فعالیت در این حوزه به سرمایه گذاری کمتری نیاز داشت و فروش بیشتری داشت، طبیعتا سود بیشتری عاید دست اندرکاران می‌کرد. سرانجام یک نظام سانسور وضع شد که نه تنها آن قدر شدید بود که نقد اجتماعی معنادار ناممکن شد، بلکه چنان آشفته و پریشان و غیر قابل پیش‌بینی بود که که سرمایه گذاری در تولید فیلم ملی را با مخاطرات بسیار روبرو می‌کرد، زیرا فیلم‌های سانسور شده نه درآمدی در بازارهای داخلی کسب می‌کردند و نه احتمال فروش آن‌ها به خارج از کشور وجود داشت. دولت نیز هیچ کمکی به تهیه کنندگانی که فیلم‌هایشان سانسور شده بود نمی‌کرد و این مسأله شرکت‌های تولید فیلم را با مشکلات جدی روبرو کرد. بی آنکه بخواهیم به تفصیل به این مسائل بپردازیم، از همین مختصر واضح است که با توجه به چنان تغییرات ساختاری در صنعت فیلم، امروز باید قطعا برای احیای صنعت فیلم و به دست آوردن بازارهای خارجی و احیای وضعیت بازار داخلی، بسیار کوشید.

همان طور که انتظار می‌رود یک دهه سرکوب، تضعیف شدید تولید ملی، سیل فیلم‌های ضعیف خارجی، نتیجه‌ای جز تنزل سطح سلیقه مردم ندارد. اما لازم است که این فرآیند را نه صرفا نتیجه سیاست‌ها و سرکوب‌های اعمال شده از سوی شورای دولتی، بلکه محصول کشمکش دیرینه در سطح فرهنگ ملی نیز بدانیم. شورای دولتی با اقداماتش فقط برنامه‌های یکی از طرفین این کشمکش را البته در مقیاسی بی‌سابقه، اجرا کرد. باید خاطر نشان کرد که شورای دولتی تصویری مصیبت بار از فرهنگ ملی و حیات سیاسی کشور به دست داد. از آنجا که شورای دولتی اعتقاد داشت که فرآیند سیاسی در آرژانتین تحت تاثیر «مارکسیسم بین‌المللی» فاسد شده بود، مارکسیسم بین‌المللی و عوامل آرژانتینی آن را پیوسته یک تهدید تلقی می‌کردند.

تحلیل آن‌ها از فرهنگ مردمی کاملا متفاوت بود. در اینجا خطر در میراث سیاسی منحصر به فرد فرهنگ مردمی کشور نهفته است، میراثی که دوباره زنده شد و در دوره ۷۵-۱۹۷۳ تحت حکومت پرون با قدرت فرصت بیان یافت. در نتیجه شورای دولتی الزام یافت فرهنگ ملی مردمی را در تمامیت آن حذف کند تا دوباره بتواند آن را «بازسازی» کند. از لحاظ فرهنگی شاید به ابعادی بسیار گسترده‌تر از جنبه سیاسی، آن چه را در کل جامعه آرژانتین ریشه دوانده بود قطع کنند و از صفر شروع کنند و یا این که بازی را ببازند. از این جهت، سانسور، آشفتگی اقتصادی، و نسل کشی در دوره حکومت شواری دولتی رنج‌های ناشی از اجرای طرح «بازسازی ملی» بودند که برنامه آن تازه داشت اجرا می‌شد.

سال‌های حکومت نظامیان و سومین دوره ریاست جمهوری پرونی: ۱۹۸۳- ۱۹۵۵

در حد این مقاله فقط به اظهارنظرهایی اجمالی در مورد دوران پس از سرنگونی پرون توسط نظامیان در سال ۱۹۵۵ می‌پردازم؛ رویدادی که به بازنویسی سیاست تولید فیلم در سال ۱۹۵۷ انجامید. در اواخر دهه ۱۹۵۰ در صنعت فیلم یا بهتر بگوییم در حواشی صنعت فیلم دو گرایش اصلی پدیدار شد. هر چند این دو گرایش از نظر موضوعی و سبکی در تقابل قطبی با هم قرار داشتند، از جهت اذیت و آزار از سوی مقامات و عدم پذیرش از سوی جریان فاسد غالب در صنعت فیلم تا حدودی اشتراکاتی با هم داشتند.

در سال ۱۹۵۳ فرناندو بیری پس از پایان تحصیلاتش در مرکز تجربی شهر رم به آرژانتین بازگشت و در سال ۱۹۵۶ یک موسسه فیلم مستند تاسیس کرد. دو سال بعد او اولین فیلم مدرسه را به نام **یک سکه ده سنتی به من بده** تهیه کرد که جولیا برتون از آن به عنوان نخستین مستند اجتماعی آمریکای لاتین نام برده است و تاثیر آشکار تحصیلات بیری نزد نئورئالیست‌های ایتالیایی را آشکار می‌کند. سینمای‌بیری نسبت به سینمای مورد نظر در این مقاله هم انتقادی‌تر بود و هم کمتر «مردم پسند» بود از این جهت که فیلم‌های او معمولاً از شبکه‌های تجاری معمولی پخش نمی‌شد و اغلب هم سانسور می‌شد. تاثیر اصلی بیری، اگرچه بسیار قابل ملاحظه است، نه ناشی از تولید فیلم‌های انتقادی در طیف غالب، بلکه در شخصیت او به عنوان معلم، نظریه‌پرداز، مستند ساز واقعیت‌های اجتماعی، به‌خصوص در مسائل داخلی، نهفته است.

گرایش دیگری که در اواخر دهه ۱۹۵۰ ظاهر شد، جنبشی بود که سینما نوو (cinema nuevo) آرژانتین خوانده شد. تعدادی کارگردانان جوان آرژانتین بانی این جنبش بودند. این جنبش تحت تاثیر احیای دیدگاه مولف مدار در سینمای آن زمان اروپا بود. این سبک روشنفکری و درونگرا توسط فیلمسازان سینما نوو به یک آرژانتین شهرنشین راه یافت، و در نتیجه سنمایی شکل گرفت که وجه اشتراک اندکی با ژانرهای دهه ۱۹۳۰ داشت. اگرچه خود سینما نوو به واسطه یک سبک اروپایی تعریف می‌شد، در عین حال واکنش شدیدی بود بر علیه اثاری که در دهه ۱۹۴۰ تولید شدند. لئوپولد توره نیلسون که یکی از اعضای اصلی این جنبش محسوب می‌شود، گر چه چند سالی قبل از تولد سینما نوو وارد صنعت سینمای آرژانتین شد، گفته است: «در فیلم‌های من هیچ تلفن سفیدی وجود ندارد».

این فیلم‌سازان نه تنها فرم‌های دهه ۱۹۴۰ را رها کردند بلکه این سبک اروپایی جدید را با بازگشت به نویسندگان آرژانتینی تلفیق کردند. البته نویسندگانی بسیار متفاوت از رمان نویسی چون آلفردو والرا، نویسنده کمونیست آرژانتینی که رمانش El rio oscuro منبع آخرین فیلم اجتماعی - فولکلوریک کشور (**آب‌های گل‌آلود** ساخته هوگو دل کاریل) بود. کارگردانان سینمای نوو از آثار مبادی آداب رمان نویسانی چون خولیو کورتازار، بئاتریز گوئیدو (همسر توره نیلسون) و دیوید ویناس اقتباس کردند.

تولد سینه لیبراسیون (سینمای آزادی) در اواخر دهه ۱۹۶۰ هم واکنشی است به وضعیت صنعت فیلم در آن سال‌ها، و هم محصول آشوب و بلوای اجتماعی است که در آن زمان در کشور جریان داشت. در آن زمان صنعت فیلم آرژانتین، که از پایان دوره کوتاه بازگشت دموکراسی در سال ۱۹۶۳ به بعد به شدت سانسور می‌شد، و تشکیل می‌شد از یک جریان اصلی و غالب که کاملا بی‌رمق بود و تعداد انگشت شماری از فیلم‌سازان مولف‌گرای پرشوری که تازه شروع کرده بودند به تهیه فیلم‌های سینمایی و مدت‌ها بود که کاملاً به حاشیه رانده شده بودند. نه جریان اصلی و نه سینما نو و هیچ شور و علاقه‌ای نسبت به ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی آن دوران نشان ندادند. شاید این امر، از جانب سینما نو و به دلیل سانسور دو فیلم کاملا بی‌خطر ساخته شده توسط اعضای اصلی آن مانوئل آنتین و فرناندو آیالا باشد. ناآرامی اجتماعی کشور ناشی از تشکیل یک جبهه مشترک غیر رسمی بین طبقه کارگر و طبقه متوسط در مبارزه علیه حکومت نظامیان بود. این فرآیند به خصوص پس از سال ۱۹۶۹ مشهود گردید و این مصادف با تاریخ انتشار بیانیه به سوی سینمای سوم توسط جنبش سینمای آزادی است. در واکنش به مصالحه‌های سیاسی که از سوی تولیدکنندگان مولف‌گرا ضرورت یافته بود و همین‌طور در بافت پذیرش فزاینده تندروی ضد امپریالیستی توسط روشن‌فکران طبقه متوسط، سینه لیبراسیون، برای ایجاد سینمای چریکی و پیوستن به نهضت مقاومت اقدام کرد. این سینما مبتنی بود بر اصول تولید جمعی (و عموماً مخفیانه)، توزیع موازی که با بحث مخاطبان درباره فیلم همراه بود و مخالفت سیاسی با دولت نظامی. اولین فیلم این گروه ساعت کوره‌ها ساخته فرناندو سولانا است و اکتاوینو گتینو (۶۸-۱۹۶۶)، نخستین فیلمی بود که به قول گتینو مستقیماً در مبارزه برای آزادی ملی در یک کشور نومستعمره به کار گرفته شد.

سینه لیبراسیون با به کار گیری یک زبان سیاسی انقلابی در فرآیند دموکراتیکی که در سال ۱۹۷۳ با سقوط دولت نظامی و بازگشت پرون پس از ۱۸ سال آغاز شد فعالانه همکاری کرد. بر خلاف انتظار برخی عناصر چپ‌گرا در آرژانتین و خارج از کشور که با افکاری چون انقلاب دائمی و سینمای چریکی سرمست بودند، فعالان سینه لیبراسیون سلاح‌ها را بر زمین گذاشتند تا به فرآیند دموکراتیک بپیوندند. این گروه در دو جبهه فعالیت می‌کرد. نخست در سیاست‌گذاری فیلم در آن زمان حضور داشت زیرا گتینو عضو برجسته گروه رییس هیات طبقه بندی فیلم بود و دوم با کنار گذاشتن تولید فیلم‌های مخفی کم و بیش به جریان اصلی صنعت سینمای آرژانتین ملحق شد و به کار تولید فیلم‌های تجاری برای اکران عمومی پرداخت. شک نیست که این تجربه از هر دو جهت ثمربخش بود. تدوین سیاست فیلم در خلال دوران سوم ریاست جمهوری پرون بیشتر تحت تاثیر چپ‌گرایان طرفدار پرون بود در حالیکه اینان در سیاست‌گذاری‌های اجتماعی و اقتصادی این‌قدر نافذ نبودند. القای سانسور، ایجاد انگیزه برای تولید فیلم و تلاش‌های تازه برای محدود کردن تاثیر فیلم‌های خارجی بر بازار داخلی همگی به رنسانس فرهنگی که از مشارکت سینه لیبراسیون بهره می‌برد کمک کردند. در بافت نوعی نوستالژی جمعی برای آرژانتین دوران طلایی (سال‌های وفور و رفاه دوره اول ریاست جمهوری پرون و دهه ۱۹۴۰)، صنعت فیلم وظیفه احیای ژانرها و درون‌مایه‌های فیلم سنتی آرژانتینی را به عهده گرفت. تعدادی فیلم‌های مهم توسط بهترین کارگردانان کشور ساخته شد. فیلم‌هایی مثل شورش در **پاتاگونیا** اثر اولیورا (۱۹۷۴)، فیلم **تانگوی دلشکستگی** اثر توره نیلسون که فیلمی بود به سبک و سیاق فیلم‌های دهه ۱۹۴۰، فیلم **خوان موریرا** اثر لئوناردو فاویو (۱۹۷۳) و **دختر آتیش‌پاره** ساخته لاتارو موروا (۱۹۷۵). کارگردانان سینه لیبراسیون دیدگاه‌های تاحدودی تندروتر نسبت به فرهنگ‌عامه‌پسند داشتند. گتینو فیلم خویشاوند (۱۹۷۳) را با سرمایه تلویزیون ایتالیا و بر اساس افسانه توکومان (Tucuman) ساخت. فرناندو سولاناس فیلم **بچه‌های فیه رو** (۷۷-۱۹۷۲) را ساخت که یک بیانیه شخصی در مورد حوادث سیاسی سال‌های دیکتاتوری و موفقیت جنبش مقاومت بود. ژراردو والجو راه رئالس **پیرمرد به سوی مرگ** (۱۹۷۰) را ساخت که مستندی بود درباره سه سالی که او با یک خانواده روستایی گذرانده بود. سیر وقایع سیاسی پس از بازگشت پرون کاملا شناخته شده است. وحدت ملی که بازگشت او وعده‌اش را داده بود، اتحاد طبقات اجتماعی آرژانتین که به دو قطب تقسیم شده بودند و پشت سر رهبری مردم‌گرا هیچ یک تحقق نیافت. پس از مرگ او که ۱۴ ماه پس از بازگشتش به قدرت رخ داد تضادهای داخلی پرونیسم ناگهان تبدیل به مواجهه‌ی

خشونت‌آمیز فزاینده بین چپ تندروی پرونیسم که جنبش مقاومت را رهبری کرده بود و رفقای جناح راست و روسای اتحادیه‌ها شد. یک جنگ داخلی اعلام‌نشده آغاز شده بود که سرانجام با به قدرت رسیدن نظامیان در سال ۱۹۷۶ شدت گرفت و نامی به آن داده شد. چپ غیر پرونیست کل این تجربه را در حکم گواهی بر تعارضات درونی که بر پرونیسم تاثیر گذاشت، و از آن مهم‌تر عدم کفایت ذاتی مردم گرایی (پوپولیسم) به مثابه یک استراتژی سیاسی در تداوم مبارزه برای آزادی ملی و دموکراسی معنی دار می‌دانند. این دیدگاه در صنعت فیلم که مهم‌ترین و دموکراتیک‌ترین عناصر آن، چه وابسته به پرون باشد یا نباشد، همیشه مسیر اساسا مردم‌گرایانه (پوپولیستی) را طی کرده است، دارای پیامدهای دور از دسترسی است.

فیلم تحت حاکمیت دموکراسی: از سال ۱۹۸۳ تا کنون

پیش‌تر در ابتدای این مقاله برخی از مشکلاتی را که امروز صنعت فیلم آرژانتین پس از یک دهه سرکوب و آشفتگی اقتصادی با آن روبروست، شرح دادم. ترکیب کنونی صنعت فیلم نیز تا حدی به تفصیل در گزارش SICA آمده است. در اینجا به اختصار به برخی از این نکات باز می‌گردم تا نظراتی هر چند محتمل و مشروط در مورد آینده سینمای آرژانتین تحت حاکمیت دموکراسی ارایه کنم. متاسفانه بررسی دقیق ماهیت این دموکراسی خارج از حوصله این مقاله است. هر چند در حاشیه باید اشاره کنم که به نظر می‌رسد حزب رادیکال رییس جمهور رائول آلفونسین مصمم است با نیروهای نظامی کنار بیاید. بنابراین به جای تحقیق کامل در مورد فعالیت‌های نیروهای مسلح در دوران وحشت و اصلاح ضروری ساختار ارتش، به نمایش دادگاه‌های نه ژنرال و رییس جمهور سابق اکتفا شد. آلفونسین همچنین خود را از مواضع رادیکال، مخصوصاً مواضع پرو و کوبا در زمینه مسأله بدهی خارجی دور کرده است و کوشیده است تا بدهی ۵۵ میلیون دلاری شورای دولتی به آمریکا را با شرایط بهتری نسبت به شرایط مورد نظر IMF بپردازد. این امر تاثیر زیادی بر معیارهای زندگی در آرژانتین و خدمات اجتماعی در کشور و شاخص‌هایی چون بی‌سوادی گذاشته است که در حد قابل ملاحظه‌ای در طول دهه گذشته افزایش یافته است و در حکومت دموکراسی کماکان در حال افزایش است. تمامی این عوامل، همان طور که SICA در گزارش خود عنوان می‌کند، مانع احیای صنعت ملی فیلم در آرژانتین می‌شوند.

در دوران دیکتاتوری که تولید فیلم‌های داخلی و همچنین محبوبیت این فیلم‌ها در پایین‌ترین حد خود بود، توزیع کنندگان آرژانتینی شروع به توزیع تعداد زیادی از فیلم‌های خارجی به‌خصوص فیلم‌های آمریکایی کردند (بیش از حدی که در فرهنگ‌های نواستعماری «معمول» تلقی می‌شود). به خاطر سانسور شدیدی که از سوی شورای دولتی اعمال می‌شد و سود اندکی که فیلم‌های آمریکای لاتینی برمی‌گرداندند، فیلم‌های آمریکای لاتینی آمار اندکی از فیلم‌های توزیع شده را به خود اختصاص دادند. توزیع فیلم‌های آمریکای لاتینی در منطقه در بهترین روزها دردسرساز بوده است و در گذشته پیشنهادهایی برای ایجاد بازار مشترک برای فیلم آمریکای لاتینی وجود داشته است. تا امروز چنین تصمیمی در آرژانتین گرفته نشده است و اولویت‌های فروش نیز برای بازار آمریکای لاتین، به دلایلی که شرح خواهم داد، تعیین نشده است. توزیع کننده‌های آرژانتینی از زمان بازگشت دموکراسی به بعد، عجله‌ای برای اکران فیلم‌های آمریکای لاتینی بر پرده سینماهای آرژانتین نداشته‌اند: در نیمه اول سال ۱۹۸۵ به جز ۶ فیلم برزیلی، هیچ فیلم آمریکای لاتینی در آرژانتین به نمایش عمومی در نیامد. برای مثال سینمای کوبا به دلیل سانسور شدید سیاسی در آرژانتین طی بیست سال گذشته عملاً در این کشور ناشناخته است. تنها به خاطر تلاش‌های کلوپ‌های سینمایی و سمینارهای SICA است که سینمای کوبا و دیگر کشورهای منطقه اصولا دیده می‌شوند. هر چند این نوع فعالیت‌ها نمی‌تواند جایگزین جریان اصلی توزیع فیلم شود؛ در هر حال این روند باعث جدایی فرهنگی آرژانتین از فرهنگ‌های دیگر کشورهای آمریکای لاتین شده است.

پس از تقریباً یک دهه دیکتاتوری، طبقه کارگر آرژانتین که به طور سنتی قوی‌ترین بازار برای تولیدات داخلی بود، به مصرف کننده ضعیف فیلم‌های آرژانتینی تبدیل شده بود. این امر امروز هم، پس از تقریباً سه سال دموکراسی، تداوم دارد و این تا حدی ناشی از حضور گسترده تلویزیون در منازل آرژانتینی‌هاست و تا حدی نیز

ناشی از تثبیت دستمزدها در وضعیت تورم ۴۰ درصدی است، که برای خانواده‌های کارگران آرژانتینی اندوخته اندکی برای گردش و سینما رفتن باقی می‌گذارد. سینما رفتن در مناطق کارگر نشین بوینس آیرس و در شهرهای صنعتی کوردوبا و روزاریو در سال ۱۹۸۴ یعنی یک سال پس از دموکراسی، افزایش یافت، اما در سال ۱۹۸۵ به طور چشمگیری سقوط کرد. در حالی‌که ورود به سالن‌های سینما در بوینس آیرس در بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۵، ۶/۱ درصد کاهش یافت (رقمی که به نوبه خود شگفتی‌آور و مسأله‌ساز بود)، دی نوبیلا که در ورایتی می‌نویسد، نقل می‌کند که «مسأله ما امروز کاهش میزان رفتن به سینما به دلیل بحران اقتصادی نیست، که مردم را به نشستن در خانه‌هایشان و تماشای تلویزیون ترغیب می‌کند. بلکه ناشی از استراتژی تولید است که بر تولید برای طبقه متوسط و بازارهای اروپایی تاکید می‌کند و طبقه کارگر و بازارهای آمریکای لاتین را نادیده می‌گیرد.

در بخش تولید، واکنش به وابستگی تاریخی آرژانتین به بازارهای خارجی برای حفظ سطح تولید جهت دادن تولید به سمت بازارهای سودآور اروپای غربی و آمریکای شمالی بوده است. کارآیی این استراتژی با موفقیت فیلم‌هایی مثل **کاملا** (ماریا لوییزا بمبرگ، ۱۹۸۴)، **داستان رسمی** (لوئیز پوئنزو ۱۹۸۵)، و **تانگوها: تبعید گاردل** (فرناندو سولانس ۱۹۸۵) تایید شده است. هر چند متقابلا این استراتژی صنعت فیلم را واداشته است که به خاطر ناسازگاری بنیادی بازار آمریکای لاتین با بازارهای اروپایی عملا از آن قطع امید کند. (در ادامه خواهم گفت که چطور فیلم سولانس یک استثنا بوده است). به دلیل بحران بدهی‌های آمریکای لاتین، کنترل دولت بر سود خارجی، قاچاق گسترده ویدیو، که تنها سه مشکل از مشکلاتی است که بر صنعت فیلم آمریکای لاتین تاثیر گذاشته است، بازارهای کنونی آمریکای لاتین فرصت اندکی برای کسب درآمد کلان ناشی از فروش به دست می‌دهد. اگرچه این استراتژی آرژانتینی واکنشی است به واقعیت‌های غیر قابل انکار توزیع فیلم در آمریکای لاتین، همرمان مشکل تاریخی جهت گیری فرهنگ آرژانتین به سلیقه‌های اروپایی را حاد می‌کند. به همین دلیل، این استراتژی امروزه منتقدانی در آرژانتین دارد که نگران آنند که توجه بیش از حد به موفقیت فیلم‌های آرژانتینی در بازار اروپا سرانجام به تغییر شکل سبک ملی منتهی می‌شود. این تغییر شکل سبک ملی، از پیش آشکارا باعث از دست رفتن بازار داخلی طبقه کارگر شده است، و بهترین کارگردانان اکنون روی تولیداتی کار می‌کنند که برای بازارهای خارجی در نظر گرفته می‌شوند (مهم‌ترین نمونه‌های این نوع فیلم‌ها در سال ۱۹۸۶ عبارتند از **پروانه بیچاره** ساخته رائول دی‌لاتوره و **دوشیزه مری** ساخته ماریا لوئیزا بمبرگ. فیلم دوم، زمانی که من در ماه می ۱۹۸۶ در آرژانتین بودم، هنوز تمام نشده بود، و فیلم اول پس از شرکت در جشنواره کن به عنوان نماینده کشور، در داخل آررژانتین پخش شد. این فیلم در آن سال هم از نظر تجاری و هم هنری ناموفق بود و نتوانست با فیلم **تانگوها** ساخته سولاناس رقابت کند.)

دو نفر از سه عضو اصلی سینما لیبراسیون، یعنی ژراردو والجو و فرناندو سولاناس، بعد از انتخابات سال ۱۹۸۳ به آرژانتین بازگشتند و کار فیلمسازی را از سر گرفتند (نفر سوم یعنی اکتاویو گتینو در مکزیک مانده است). والجو فیلم دیگری را به پروژه در حال تکوین خود یعنی گسترش سینمای منطقه‌ای در تاکمن، یکی از بحران زده‌ترین مناطق در بخش مرکزی آرژانتین اختصاص داده است. **بی‌رحمی سرنوشت** (۱۹۸۵) یکی از معدود فیلم‌های آرژانتینی که در داخل کشور فیلمبرداری شده است، بازگشتی عاطفی و نوستالژیک به درونمایه اجتماعی-فولکلوریک روستایی است. متقابلا پخش فیلم سولاناس در همان سال، بحث مربوط به سبک‌های اروپایی در برابر سبک‌های آرژانتینی را دوباره شدت بخشیده است. فیلم **تانگوها**، که داستان آن در پاریس می‌گذرد و ساخت آن هنگامی شروع شده بود که سولاناس در فرانسه در تبعید بود، و جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره فیلم ونیز در سال ۱۹۸۵ را هم به خود اختصاص داده بود، توسط عده‌ای به دلیل این که به عنوان یک فیلم سیاسی آمریکای لاتینی بیش از حد «اروپایی» و «سرگرم کننده» است، مورد انتقاد قرار گرفت. در همان حال فیلمی چون **داستان رسمی**، اگرچه در تصویری که از هراس بورژوازی تحت حاکمیت شورای دولتی ارایه می‌دهد، کاملا تجدید نظر طلب است، اما به دلیل خط سیاسی به ظاهر صحیح‌اش و قدرت عاطفی درام تحسین شده است. این تقابل دوتایی که عمدتا توسط منتقدان خارجی تداوم پیدا کرده است، نه تنها می‌کوشد تولید فیلم در آمریکای لاتین را به فیلم‌های منحصرا «سیاسی» تنزل دهد، بلکه برداشت غلطی از شرایط تاریخی فیلم‌سازی در

حال پیشرفت در آرژانتین دارد و اولویت‌های نوسازی فرهنگ انتقادی و ملی را مخدوش می‌کند.

داستان رسمی به سبب سبک بین‌المللی خوشایندش و توجه به طبقه متوسط آرژانتین، در صف مقدم جهت گیری دوباره صنعت فیلم آرژانتین به سمت طبقه متوسط و بازارهای اروپایی و آمریکایی قرار گرفت. از طرف دیگر **تانگوها**، با وجود آن که عده‌ای آن را تجلی «هنر اروپایی» خواندند، باید به عنوان یکی از متمایزترین فیلم‌های آرژانتینی که از سال ۱۹۸۳ ساخته شده است، در نظر گرفته شود. این فیلم احتمالاً نسبت به فیلم **داستان رسمی** از نظر فروش داخلی و بین‌المللی در رتبه دوم قرار خواهد گرفت (در زمان نوشته شدن این مقاله فیلم تازه اکران شده بود). گروه‌های «مردمی»تر آرژانتین و مردم آمریکای لاتین علاقه بیشتری به این فیلم نشان داده‌اند.

از بسیاری جهات، **تانگوها** بازگشت سولاناس به طرح ناتمام سال‌های ۷۵-۱۹۷۳ را نشان می‌دهد، تلاش بری ساختن فیلم‌های جریان اصلی سرگرم کننده که نقد اجتماعی را با فرهنگ ملی مردمی ترکیب کند. ترانه‌های **تانگوها** در فیلم را سولاناس نوشته است که پشینه آشنایی با موسیقی دارد و موسیقی آن را نیز آستور پیاتزولا، آهنگساز برجسته آرژانتینی ساخته است. اما فیلم به ادعای سولاناس بیش از یک فیلم موزیکال است. این فیلم ترکیبی است از موسیقی (تانگو)، تراژدی و کمدی؛ ترکیبی که مورد توجه فرهنگ ملی است. در نتیجه فیلم ادای احترامی است به خوزه آگوستین فریرا، به سبک و مضامین مورد علاقه او، و البته به تجربه موسیقایی خود او (1922) La muchacha del arrabal- که فریرا اشعار موسیقی تانگوی آن را خود نوشته بود. در هر حال، **تانگوها** دیدگاه الزاماً رادیکال‌تری به فرهنگ مردمی آرژانتین دارد: در پاریس، شخصیت‌های اصلی فیلم که تبعید شده‌اند، تانگوهایی را می‌نوازند که شورای دولتی آن‌ها را ممنوع کرده بود.

درک این که چطور یک فیلم تانگوی آرژانتینی با حضور کوتاه شخصیت‌های تاریخی چون ژنرال سن مارتین و کارلوس گاردل در نقش خودشان، از نظر سبک بیشتر «اروپایی» در نظر گرفته شده است تا آرژانتینی، بسیار دشوار است. البته دقیقاً در شرایط حکومت شورای دولتی نظامی که برای حذف فرهنگ ملی، تانگوهای خاصی را ممنوع کرده بود، اهمیت سیاسی و ملی‌گرایانه فرهنگی فیلم روشن می‌شود. مسائل فیلم عبارتند از مسأله بازگشت به دوران طلایی فرهنگی، به تانگو و به فریرا، و از این طریق ساختن یک فرهنگ سینمایی رادیکال در آرژانتین امروز.

بخش‌هایی از چپ غیر پرونی چرون‌گرایی فرهنگی فیلم **تانگوها** را تشخیص دادند. آن‌ها نه تنها با تاثیر بازارهای خارجی بر سبک فیلم‌سازی در آرژانتین مخالفت می‌کنند بلکه بازگست به پروژه «ملی-اسطوره‌ای» را که با مرگ پرون بیش از ده سال قبل پایان یافته بود، نیز نمی‌پذیرند. گمان می‌شود که این رویکرد ممکن است به همان اندازه به نوعی غربینمایی عوام‌گرایانه آمریکای لاتین هم برای طبقه کارگر داخلی و هم برای بازارهای خارجی بینجامد.

رویکرد دیگری را می‌توان در کار تئو کافمن در فیلم **سگ‌ها در شب** (۱۹۸۶؛ در زمان نگارش این مقاله هنوز در آرژانتین و خارج از کشور اکران نشده بود) دید. این رمان بر اساس رمانی تلخ به همین نام نوشته انریکه مدینا ساخته شده است. در این اثر تلاش می‌شود تصویری که از بوینس آیرس در حکم یک مرکز بزرگ فرهنگ جهانی ارایه می‌شود را تخریب کند و در نتیجه آن را به اصطلاح «آمریکای لاتینی» کند. هر چند گفتن این که آیا فیلم به دلیل تصویر تقدیرگرایانه‌ای که از یک گروه اجتماعی اغلب نادیده گرفته شده در آرژانتین ارایه می‌کند، موفقیت گسترده تجاری کسب خواهد کرد یا نه دشوار است.

با این وجود حقیقت این است که چپ فرهنگی آرژانتین، درست مانند چپ سیاسی باید اکنون «اسطوره‌ها و خیال‌های گذشته را رها کند» و به بازسازی یک سینمای انتقادی بپردازد. سینمایی که پذیرای واقعیت‌های آرژانتین معاصر است. همان‌طور که قبلا اشاره کردم مرگ سیاست عوام گرایانه (پوپولیستی) پیامدهای گسترده‌ای برای صنعت فیلم دارد؛ صنعتی که بخش‌های پیشرو آن پیوسته مسیری مردم‌گرایانه (popular) را دنبال کرده‌اند. هر چند مقصود این نیست که دستاوردها و برنامه منحصر به فرد سال‌های ۷۵-۱۹۷۳ یعنی هدف توزیع گسترده و پایبندی به فرهنگ ملی و مردم‌گرا باید به کلی کنار گذاشته شوند. ■