مرگ حقیقت نیست

تاریخ و فرم در سینمای کوبا

تیموتی بارنارد

ترجمه نریمان افشاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ماهور

فرناندو اورتیز، قوم شناس کوبایی در ۱۹۴۰ نوشت «تاریخ واقعی کوبا، تاریخ تبادلات فرهنگی بسیار پیچیده‌ی آن است». اورتیز توضیح می‌دهد که «تبادل فرهنگی» (transculturation) در تقابل با عبارت جامعه شناختی انگلیسی - آمریکایی «فرهنگ پذیری» (acculturation) مقرر شد، عبارتی که بیانگر فرآیند جذب کامل فرهنگ‌های اقلیت در فرهنگ غالب بود. اورتیز توضیح می‌دهد که فرآیند دگرسانی فرهنگی که ناشی از ملاقات نژادها و فرهنگ‌هاست، بهتر است به عنوان یکی از تاثیرات متقابل ناشی از فرهنگ‌های پیوندی (دورگه‌ی) جدید تلقی شود. مسلما دوران استعماری در دنیای جدید، زمینه را برای چنین مواجهه‌ای در تاریخ مهیا کرده است. وهدف محوری‌اش کوبا بود، یک چهار راه استعماری، دروازه دنیای جدید و مقصدی برای مردمان فرهنگ‌های مختلف. فرآیند تبادل فرهنگی که در طول قرن‌ها در آنجا رخ داد آنقدر گسترده بود که اورتیز را بر آن داشت تا بگوید:

در کوبا فرهنگ‌های زیاد و متنوعی وجود داشت که در شکل گیری ملت کوبا تاثیرات عمده‌ای گذاشت. ریشه‌های جغرافیایی آن‌ها آنقدر دور از هم و ویژگی‌های آن‌ها آنقدر متفاوت بود که تلفیق نژادی و فرهنگی آن‌ها مهم‌تر از هر پدیده تاریخی دیگر بود (کانترپوئنتو، ص ۸۷، نگاه کنید به یادداشت ۱).

اورتیز عقیده نداشت که فرهنگ‌ها وارد مبادله‌ای آزاد و برابر، یک مبادله فرهنگی دوستانه و داوطلبانه شده‌اند. بلکه او دگرسانی فرهنگی را مواجهه‌ای بسیار شدید و خشن حاصل از «شوک» تغییرات اجتماعی می‌دانست. در واقع تبادل فرهنگی، مرحله سوم از این فرآیند است، مرحله اول «فرهنگ زدایی» (deculturation) اولیه است که معادل شکست تکان دهنده و کامل فرهنگ در طول مواجهه اولیه فرهنگ‌های قوی‌تر و ضعیف‌تر است ، و مرحله بعدی «فرهنگ‌پذیری» (inculturation) هنگامی است که فرهنگ سرکوب شده دوباره شکل می‌گیرد و شروع به تاثیر گذاری بر فرهنگ غالب می‌کند. آمدن اروپایی‌ها به کوبا مساله‌ای بسیار تاثیر گذار بود - اورتیز آن را طوفان فرهنگی می‌نامد - و قتل عام مردم بومی آنقدرسریع بود که چرخه فرهنگ زدایی - فرهنگ پذیری - تبادل فرهنگی میان اروپایی‌ها و برده‌های آفریقایی شان به همراه بسیاری فرهنگ‌های دیگر که بعدها اضافه شد به سرعت انجام شد. اورتیز با اشاره به فرهنگ‌هایی که در آن هنگام در جزیره خارجی محسوب می‌شدند می‌گوید که این مرحله از رخدادها را می‌توان به عنوان موقعیتی مساعد برای تبادل فرهنگی در نظر آورد.

با وجود آن که اورتیز در **نکته‌ی متقابل** (counterpoint)، تبادل فرهنگی را به طور ضمنی مورد توجه قرار می‌دهد، اما به واسطه تحقیقاتی جدید در زمینه کشاورزی، تجارت و مصارف شکر و تنباکو در کوبا و سراسر جهان او بعدها روش شناسی‌اش را به مطالعات مختلفی در زمینه موسیقی آفریقایی - کوبایی گسترش داد که مبتنی بر تحقیقات پیشین‌اش در رابطه با فرهنگ سیاه در کوبای دوران استعماری بود. یکی از متنوع‌ترین، پویاترین و موثرترین موارد در جهان، موسیقی کوبا است که فرصت‌هایی فوق العاده برای تحلیل‌های فرا فرهنگی نه فقط برای تحقیقات تاریخی بلکه برای سنجیدن روابط امروزین آن با موسیقی‌های دیگر ایجاد می‌کند. روش شناسی تبادل فرهنگی ثابت کرده که کشمکش مستمر در کوبا -- هم قبل و هم بعد از ۱۹۵۹ - برای حمایت و تشویق وضعیت التقاطی (دورگه) و تجربه گرایی امری ارزشمند است. به ویژه پیش از ۵۹، نخبه‌گرایان فرهنگی (سفید) مکررا آلودگی آثار اساسی‌اشان به مفاهیم سیاه ، خارجی یا عامیانه‌ی تقبیح کردند، بی‌خبر از این که سنت موسیقایی اصیلی که آن‌ها درصدد حفظش بودند لاجرم خود محصول این القاحات چند گانه بود.

بعد از سال ۱۹۵۹ ، به رغم تغییرات فرهنگی پیاپی، ترس از این «ناخالصی» ادامه یافت، و دسته بندی « اصیل» و « بیگانه» هم‌راستا با دگرگونی‌های سیاسی کشور دوباره تعیین شد. بدین ترتیب در میانه‌های دهه ۶۰ حمله‌ای هماهنگ به موسیقی پاپ غربی آغاز شد، و تاثیرات آن بر صنعت موسیقی که شریان حیاتی‌اش همواره ارتباطات خارجی بوده است را نمی‌توان نادیده گرفت. در هر رویدادی، که توسط اورتیز یا دیگر تحقیقات

تاریخی مشخص شده، نقش بنیادین چند نژادگی در توسعه موسیقی کوبا اثبات شده است، با این همه گروهی از روشنفکران، موسیقی شناسان و موسیقیدانان کوبایی در دوران بعد از ۵۹ توانستند نوعی انزوا طلبی و بیگانه هراسی را در سیاست فرهنگی کوبا بگنجانند. امروزه آهنگ‌های مایکل جکسون و سانتانا (که اتفاقاً زیاد هم التقاطی نیستند) را می‌توان در خیابان‌ها شنید. یکی از مردمی‌ترین گروه‌های پاپ معاصر کوبا **ایراکر**، ریتم‌ها و سازهای مختلفی را از آیین‌های آفریقایی و موسیقی پاپ روز با هم ترکیب کرده است. یکی از چهره‌های روشنفکری و رمان نویسان برجسته کوبایی، آلخو کارپنتیر که پژوهش گر موسیقی هم بود ، به این بحث کهنه می‌پردازد که دوگانگی میان لفظ موسیقی « بافرهنگ» و موسیقی «عوامانه» چیزی دروغین و بورژوایی است که به واسطه تعصب‌های نژادی القا شده است. کارپنتیر موسیقی آمریکای لاتین را به عنوان محصول «پیوندهای» مداوم قلمداد کرده که تشخص ملی‌اش را دچار مشکل کرده است: «از آنجا که موسیقی الکترونیک و سینتی سایزرها هیچ ملیتی ندارند، هر کسی که از آن‌ها استفاده کند می‌تواند ملیت خود را به آن‌ها بدهد».

در ۱۹۶۹، فیلمساز کوبایی خولیو گارسیا اسپینوزا، ادعا کرد که سینمای کوبا باید سنتزهای اساسا متفاوتی را به انجام برساند. او در مقاله‌اش «برای سینمای ناتمام» تاثیرات اروپایی و آمریکایی را رد می‌کند: «امروزه سینمای کامل - که از نظر فنی و هنری پیراسته باشد - معمولاً سینمایی واپس گرا است.» گارسیا اسپینوزا با لحنی همنوای شیوه‌ی بیان فرهنگی رهبران سیاسی بعد از ۵۹ که مرتبا ادعا می‌کنند که فرهنگ اروپایی منحط و عقیم است، ادامه می‌دهد :

> وقتی به اروپا نگاه می کنیم، فرهنگی کهن را می‌بینیم که امروزه ناتوان از پاسخ دادن به مسائل هنری است. آن چه که واقعاً اتفاق می‌افتد این است که اروپا نه دیگر می‌تواند به روش سنتی پاسخگوی مسایل خود باشد و نه می‌تواند به آسانی روشی جدید را بر گزیند.

مقاله گارسیا اسپینوزا، مطلقاً ادعا نمی‌کند که مطابقتی میان سینمای ناتمام که مبتنی بر زیبایی‌شناسی آزادی‌خواه رادیکال است و سینمای اروپا می‌تواند وجود داشته باشد. بلکه خواهان گسست کامل است، نوعی بازسازی فرهنگی انقلابی سریع که در حیطه خود نفس‌ها رابند آورد: «[انقلاب] قطعا به ما اجازه خواهد داد که یک بار برای همیشه ایده‌ها و روش‌های هنری اقلیت را کنار بگذاریم.»

پس سنتزی که گارسیا اسپینوزا مطرح کرد چه بود؟ در واقع فرمول بندی نوعی «بوطیقای جدید» بود که بتواند به همراه تغییرات سیاسی فراگیر نوعی آمیزش آرمانی زندگی و هنر را موجب شود: «هنر نه در هیچی که در همه چیز ناپدید می‌شود». گارسیا اسپینوزا ، خلاصه‌ای از برخی تاثیرات این فرآیند را بیان کرد: نقش هنرمندان حرفه‌ای باید به مرور توسط کارگران ایفا شود،کارگرانی که با مشورت «جامعه شناسان، رهبران انقلابی، روانشناسان، اقتصاد دانان و غیره» فیلم تولید کنند به نظام ستاره‌ای کارگردانی فیلم و تلاش برای بهره مندی شخصی فیلمساز و نیاز به تعلیم حرفه‌ای فیلمسازی پایان می‌دهند. دیگر این که بیننده فعال باید سوژه‌ای انتقادی شود، نوعی «بیننده - آفریننده» که نقد فیلم را بلا استفاده می‌کند: «سینمای ناتمام خدمات نقد را نمی‌پذیرد، بلکه معتقد است کارکرد واسطه‌ها و میانجی‌ها به لحاظ تاریخی نابهنگام است.» تکنولوژی‌های تولید سینمای جدید، سطح بالاتر آموزش و زمان فراغت بیشتر، فیلمسازی را به فعالیتی همگانی تبدیل می‌کند و نه مختص گروهی خاص. گارسیا اسپینوزا نظریه‌ی خود را برپایه این ادراک قرار می‌دهد که موفقیت قطعی مبارزه‌ی طبقاتی «ازبین بردن قطعی تقسیم انحصاری» را تسریع می‌کند. بر این مبنا، او می‌اندیشید که فرهنگ انقلابی باید به تجزیه و بیگانگی فرهنگی پایان دهد : «انقلاب والاترین شکل بیان هنری است، چرا که فرهنگ هنری را به عنوان فرهنگی فروپاشیده از بین می‌برد».

«بوطیقای نوین» گارسیا اسپینوزا، بنا بود شیوه‌ی زیباشناختی دستیابی به این هدف باشد. در حالی که نظرات اودرباره شکل این بوطیقای جدید مبهم‌اند، واضح است که مبتنی بر استراتژی سنتز بنیادی است : «سینمای ناتمام می‌تواند از تکنیک‌های مستند یا داستانی و یا هردو استفاده کند، می‌تواند از یک ژانر خاص یا ژانری دیگر یا همه ژانرها استفاده کند» نتیجه چنین زیبایی شناسی همه شمولی باید نوعی وضوح و آشکارگی باشد، نوعی راه حل نهایی زیباشناختی: «دیگر پرسش از جایگزینی

فلان مکتب به جای دیگری یا فلان ایسم به جای آن یکی مطرح نیست...سینمای ناتمام نمی‌تواند فراموش کند که به عنوان بوطیقای نوین هدف اصلی‌اش از بین بردن این‌هاست». و دوباره می‌گوید «با این وجود هدف حقیقی این بوطیقای نوین اقدام به خودکشی خواهد بود، این گونه ناپدید شدن.»

بازتاب این ایده‌ها، ده سال بعد در مقاله‌ای که توسط توماس گوتیرز آلئا فیلمساز و نظریه پردازبرجسته کوبایی انتشار یافت پدیدار شد. او شرح می‌دهد که «فرآیند آمیزش ارگانیک فرم و محتوا» همانند دیالکتیکی است «که در آن هر دو وجه به طرزی جدایی ناپذیر متحدند و در عین حال به عنوان عنصر متضاد یکدیگر متقابلا در هم نفوذ می‌کنند تا جایی که می‌توانند کارکرد دیگری را به عهده گیرند». به جای تکرار این اظهار نظر همیشگی که محتوای انقلابی باید با قالبی انقلابی همراه باشد، این گفته بر سنتز ضروری فرم و محتوی دلالت می‌کند : فرمی‌که محتوا را تجسم می بخشد و کارکردهای روایی (diegetic) را به عهده می‌گیرد.»

سنتزی که گارسیا اسپینوزا و آلئا مطرح می‌کنند در برخی تابلوهای سیاسی که خیابان‌های هاوانا را مزین کرده‌اند قابل تشخیص است. مثلاً در ۹۰-۱۹۸۹ یک تابلوی تبلیغاتی دراز و باریک در مرکزش تصویری از فیدل و رائول کاسترو را می‌بینیم که بازو در بازوی کامیلو سینفوگو، قهرمان انقلابی جوانی که در ۱۹۶۰ ناپدید شد (نه جسد او کشف شد و نه بقایای هواپیمایی که در آن بود) به سمت ما حرکت می‌کنند. در سوی دیگر این سه، بازو در بازو در یک خط گروهی از سه یا چهار کارگر، دانش آموز، پلیس وجود دارد که لبخند زنان به سمت ما می‌آیند.اما لباس پلیس چند سال بعد از مرگ کامیلو را نشان می‌دهد. با یک ضربه قلم گذشته به زمان حال وارد شده است. قهرمان جنگ‌های استقلال کوبا خوزه مارتی روزگاری نوشت «مرگ حقیقت نیست». هر چند که خود من زمانی فکر کردم که می‌گوید «کسی که می‌میرد بعد از مرگ زنده خواهد شد» اما می‌توان در گرایش این تابلوی تبلیغاتی به درهم آمیختن گذشته و حال، تجلی این عبارت را دید. سینمای کوبا با این زیبایی‌شناسی ترکیبی، که دربسیاری از فیلم‌های داستانی تاریخی از طریق تلفیق سبک‌های مستند و داستانی نوعی زمان گذشته - حال سینمایی ساخته است ، آمیخته شده و حتی می‌توان گفت با آن ساخته شده است.

اغلب گفته می‌شود که با انقلاب مردمی ۵۹ و تاسیس سازمان سینمایی ملی ICAIC در همان سال، سینمای کوبا کار خود را «از صفر شروع کرد». اگر معنای این گفته این باشد که قبل از ۱۹۵۹ کوبا هیچ صنعت سینمایی تثبیت شده‌ای نداشته است و سنت قابل ملاحظه‌ی سینمای «اجتماعی» یا «هنری» نداشته است، باید گفت که همین طور است. در هر حال کوبا قبل از سال ۱۹۵۹ بازار بزرگی برای فیلم‌های خارجی بود، و فیلمسازان جوان کوبایی که کار خود را از دهه ۶۰ آغاز کردند با عادات تثبیت یافته‌ی تماشاگری مواجه بودند که باید تاثیری مشخص بر تحول نظریه و کار سینمایی بعد از ۵۹ می‌گذاشتند. مثلاً نوعی اصرار بر جنبه‌ی مردمی‌بودن (در استفاده از ژانرها، درتوسل به کمدی و ملودرام) که فیلم‌های کوبایی را در قیاس با دیگر فیلم‌های آمریکای لاتین به عنوان «موج نو»ی این دوران متمایز می‌کند.

با استفاده از واژگان اورتیز شاید بتوانیم بگوییم که فرآیند فرهنگ پذیری در کوبا پیش از ۱۹۵۹ روی داده بود. گفته می‌شود که برای دهه‌ها، یک کالای فرهنگی، یک تولید صنعتی تمام که به ظاهر مناسب با تبادل فرهنگی باشد راهی به سوی مخاطب کوبایی داشته است. سینما هم گویی با روش‌های از پیش تعیین شده‌ی مصرف کارش را پیش می‌برد. اما دقیقاً در همین سطح مصرف است که مخاطب کوبایی می‌تواند فرهنگ پذیری از کالاهای فرهنگی خارجی را انجام دهد؛ از طریق «مشارکت مخاطب»: در سالن‌ها مخاطبین با پرده حرف می‌زنند، بازیگران را مورد تمسخر یا توهین قرار می‌دهند، و شکه شدن و ترس خود را بیان می‌کنند. این نشانی از ظهور یک قاعده فرهنگی واقعی در کوباست؛ قاعده‌ای که فرهنگ خارجی را «کوبایی» می‌کند و بیانی از میراث قدرتمند تبادل فرهنگی در شکل دهی فرهنگ و هویت کوبایی است. بدین ترتین اینجا اولین اشاره ما به «انقطاع» ساختارهای روایی و نوعی آمیزش صداها در سینما است.

این عادات تماشا، با ملبس شدن به جامه‌ای کوبایی کامل شدند.به‌جز cinemateca و ICAIC (که برنامه‌ی نمایش‌های

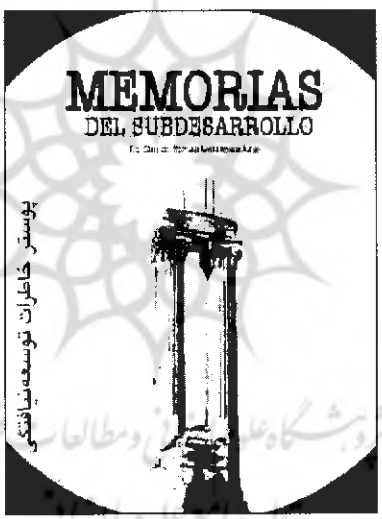
آرشیوی و گذشته نگر داشتند) سالن‌های سینما، برنامه‌ی روزانه‌اشان را در چرخه‌ای بی وقفه و پیوسته به نمایش می‌گذاشتند. برنامه‌ها عموما متشکل بودند ازفیلم کوتاه خبری ۵ دقیقه‌ای، یک فیلم کوتاه مستند یا انیمیشنی ده تا بیست دقیقه‌ای، و فیلم بلند داستانی. مخاطبان کوبایی، از جمله مردم طبقه متوسط، در فیلم‌هایی که برای اولین بار در سینماهای مرکز شهر نمایش داده می‌شد، انگار که همینطور پرسه می‌زدند و از هر جای فیلم که می‌رسیدند شروع به تماشای آن می‌کردند. بدین ترتیب فیلم معمولاً از هم گسیخته بود، به فیلم‌های کوتاه نزدیک می‌شد، و خارج از ترتیب معمول تماشا می‌شد.

در مقاله‌ای که پیشتر به آن اشاره شد، آلئا به این طرح برنامه توجه کرد اما اشاره به این جنبه‌ی مهم از شیوه مصرف را کاملاً نادیده گرفت. او به این مساله فکر کرد که چگونه این طرح می‌تواند بر راهبردهای فرم تاثیر بگذارد اما این که چگونه عادات تماشاگری همراه با این شیوه ممکن است بعدها تعیین کننده آن باشد، از چشم او دور می‌ماند:

[این طرح برنامه‌ها به تماشاگر اجازه می‌دهد] که سطوح مختلفی از وساطت را تجربه کند... که می‌تواند ادراک بهتری از واقعیت را به آن‌ها ارایه دهد... دیدن ژانرهای مختلف در یک نمایش معمولاً حد اعلای انسجام را ندارد...با این وجود، همین امکان برخوردهاست که آن چه را می‌تواند در اینجا حاصل شود، نمایان می‌کند، حتی اگر ما فقط ساختار یک فیلم خاص را مورد توجه قرار دهیم.

می‌دانیم که ورود تلویزیون‌های مجهز به امکان تغییر کانال با استفاده از دستگاه کنترل از راه دور در غرب، به همراه نو آوری‌های سبکی موسیقی ویدئویی (نماهنگ)، در تغییرات اساسی سبک آگهی‌های تجاری عاملی تعیین کننده بود. فروشندگان امیدوارند که نمایش چند ثانیه‌ای این تصاویر روند فروش آن‌ها را همچنان ادامه دهد، و این یعنی این که فرم کاری را انجام می‌دهد که زمانی محتوا انجام می‌داد. آیا عادات تماشاگری کوبایی که پیش از۵۹ ایجاد شده بود به تعیین استراتژی‌های فرم در بعد از ۵۹ کمکی کرد؟ پیشتر اشاره کرده‌ایم که تاثیر گسترده‌ای داشته است، تاکید کوبا بر سرگرمی‌مردمی، و دستکاری رمزگان‌های عام. باید پرسش‌هایی خاص‌تر در رابطه با فرم مطرح شود، همانند ساخت قصه‌پردازی (تحت شرایط تماشا که در بالا توضیح داده شد، پایان چگونه عمل خواهد کرد).

فیلم‌های تاریخی جزو اولین تولیدات ICAIC بودند و در طول سی سال گذشته بخش اعظم تولید فیلم کوبا را تشکیل می‌دهند. یک منتقد این ژانر را سینمای اصلاح‌گر نامیده است، روشی برای اصلاح تصاویر تحریف شده تاریخ کوبا. در اوایل دهه ۱۹۶۰ فیلم‌های کوبایی به طرزی قابل انتظار به سمت گذشته نزدیک خود یعنی سال‌های درگیری‌های انقلابی روی آوردند. اما با بلوغ فیلمسازان در اواخر دهه ۶۰ چیزی عجیب اتفاق افتاد. دوران ۷۶-۱۹۶۸، دورانی که سینمای کوبا بزرگترین آثار خود را تولید کرد، تحت‌الشعاع فیلم‌های داستانی تاریخی‌ای بود که به زمانی دورتر در تاریخ می‌پرداخت، به دهه ۱۹۳۰ و دوران‌های اولیه استعمار. می‌توان ثابت کرد که این تحول پیامد منطقی پرسش‌های تاریخی فیلمسازان بود و این که این موضوعات پیشنهادی جدید نسبت به موضوعات انقلابی موقعیت‌های بهتری برای تحلیل‌هایی ژرف‌تر و موشکافانه‌تر بودند. با این وجود در عین حال واقعیت این است که بسیاری در کوبا انتظار داشتند که همراه با تداوم موضوعات مربوط به سال‌های انقلاب، این کارگردانان جوان با استعداد نگاهشان را بر واقعیت‌های معاصر متمرکز کنند و شواهد قابل ملاحظه‌ای وجود دارد دال بر این که این فیلمسازان خود شان سعی می‌کردند وارد چنین مسیری شوند. و این‌که آنها نمی‌توانستند به چنین هدفی دست یابند آشکارا نتیجه فشار سیاسی بود. این فکر که نباید به کوبای معاصر نگاه انتقادی داشت در آن سال‌ها کاملاً قوت داشت.



با توجه به این که در بروکراسی تصویب پروژه در ICAIC تصویب موضوعات تاریخ بسیار ساده‌تر از موضوعی امروزی بود، این نسل جدید از فیلمسازان در جامعه «انقلابی» به موضوعاتی درباره گذشته‌ی دور پرداختند. می‌توان انتظار داشت که هدف از بیان پیچیده گذشته این بود که زمان حال بتواند خود را در قالبی وهم آلود آشکار کند. با این وجود بی‌تردید به خاطر این که دلسردی گسترده از رهبری سیاسی هنوز در کوبا آشکارا مشهود نبود، زیبایی شناسی تمثیلی و کنایی سیاسی و بیان رمزی به واسطه‌ی توسل به گذشته شکل نگرفت (در حالی که در این دوران در اروپای شرقی چنین جریانی شکل گرفت).دو فیلم در این دوران که به گذشته نزدیک می‌پردازند به بهترین نحو نشان می‌دهند که چگونه زمان حال در فیلم داستانی تاریخی پنهان شده است. در **حالا، هر طور شما بخواهید** اثر مانوئل اکتاویو گومز، داستانی از فساد و فرصت طلبی در فلاش بک گفته می‌شود. درگیری‌ها و تناقضات آن دوره‌ی نه چندان دور آشکار می‌شود اما با عواقب امروزین آن مقایسه می‌شود، یعنی دورانی که این درگیری‌ها در نمایشی از وحدت انقلابی مردم حل شده‌اند. مهم است که تنها چیزی که از دوران حاضر می‌بینیم تصاویر زدودن عناصر فساد از جامعه است. در **خاطرات توسعه نیافتگی** ساخته‌ی آلئا، ابهام آمیزترین فیلمی که سینمای کوبا تولید شده، ابهام گرایی آلئا تنها از صافی گذشته عبور نمی‌کند (در تجاوز خلیج خوک‌ها در ۱۹۶۱) بلکه در شمایل سرجیو، نماینده‌ی بورژوازی ملی تجسم می‌یابد؛ طبقه‌ای که در زمان تولید این فیلم دیگر وارفته، تباه شده و مورد اهانت قرار گرفته بود. در هر فیلم، برای اطمینان از این که تناقضات گذشته از عصر حاضر دور باشد، داستان با دقت پرداخت می‌شد.

در ۱۹۷۱ آلئا **درگیری کوبا علیه شیاطین** را فیلمبرداری کرد، یکی از فیلم‌های او که کمتر دیده شده و تجربی‌ترین اثر اوست. این فیلم مبتنی است بر آرای فرناندو اورتیز درباره تعصب‌های مذهبی در ۱۶۷۲، و در آن شاهد بیشترین بازگشت به تاریخ در سینمای کوبا هستیم. با مشاهده شیوه‌ی برخورد آلئا، انتظار می‌رود که بخشی از جاذبه‌ی داستان و موقعیت زمانی و مکانی ناشی از فرصت خلق فرمی‌کاملا انتزاعی در پس‌زمینه‌ای چنین وهم آلود و دور است. تقریباً هر فریم از فیلم توسط دوربینی متحرک که دور میزهای شام می‌چرخد و مردم را در ساختمان‌ها دنبال می‌کند جان گرفته است.

دوربین متحرک آلئا ساختاری می‌آفریند که به نظر می‌رسد از طریق تدوین در قالب یک فیلم دو ساعته شکل نگرفته است. برخی منتقدان تصویر سطحی را «سیال» نامیده‌اند، که در واقع می‌توانست «آبگونه» نام بگیرد، یا شط جاری تصاویر. در اواخر فیلم صحنه‌ای وجود دارد از قایقی که در رودخانه‌ای آرام حرکت می‌کند. در حالی که یک شمن در حالت خلسه بیرون از تصویر حرف می‌زند، تصویر سیاه می‌شود و می‌لرزد، به همراه عکس‌هایی سیاه و سفید و اثیری از خوزه مارتی، چگوارا و فیدل کاسترو. نکته جالب توجه این است که با این کنار هم گذاشتن برهه‌های تاریخی چقدر کم به عقب بر می‌گردیم و تصاویر آلئا چقدر منعطف و نفوذ پذیر است. آلئا قالبی ساخته است که به او اجازه داده است تا نه تنها گذشته را تصویر کند بلکه آینده را نیز در مجال گذشته پیش‌بینی کند.

در **اولین یورش** داس اثر مانوئل اکتاو گومز از تکنیک‌های متنوعی برای ایجاد این نوع جابه‌جایی گذشته و آینده استفاده شده است. چیزهایی از سینما حقیقت (سینما وریته) یا مستند- داستانی‌هایی درباره جنگ ۱۸۶۸ وجود دارد، هنگامی‌که مامبیس‌های بیچاره فقط با داس‌های دروی نیشکر (machete) با اسپانیایی‌های مسلح می‌جنگیدند. فیلم غالبا از دوربین لرزان روی دست استفاده می‌کند، و بر روی فیلمی سیاه و سفید با گرین و کنتراست بالا ضبط شده‌است. در میان تکنیک‌های مستند فیلم مصاحبه‌هایی از میدان جنگ و بخشی درباره تاریخ این داس‌ها وجود دارد، در حالی که فیلم با حضور یک خواننده دوره گرد، خواننده فولکلور کوبایی پابلو میلانس مکررا قطع می‌شود. اما تکان دهنده‌ترین بخش، بخشی است که بیش از همه مستند و داستان و گذشته و آینده را به هم می‌آمیزد، در خیابان‌های هاوانا رخ می‌دهد هنگامی‌که یک نفر نام مایکل چانان به عنوان «همدست دوربین» معرفی می‌شود، با عابران برخورد می‌کند و درباره دیدگاه‌های سیاسی آن‌ها سوال می‌کند. آشوبی ایجاد می‌شود و سربازان اسپانیایی سر می‌رسند تا به قائله خاتمه دهند؛ دوربین گومز به گذشته سفر کرده و در

تاریخی که بر ملا می‌کند عهده دار نقشی فعال شده است.

گومز در توصیف رویکردش به فیلم و دلایل استفاده از دوربین روی دست و سکانس‌هایی نظیر مثال بالا گفته است : «ما سعی می‌کنیم این ایده را منتقل کنیم که ما داستان را طوری بسط می‌دادیم گویی در همان لحظه‌ای که رخ داده است به تصویر در آمده است و دوربین برای ثبت حقایق عمل کرده است» ، چانان در استناد به این نظریات اضافه می‌کند «نتیجه مشخص این تکنیک‌ها نه بردن بیننده به گذشته، بلکه بیشتر آوردن گذشته به زمان حال است». یک بار دیگر، قالبی ساخته شده که فقط گذشته را نمایش نمی‌دهد بلکه در آن را زندگی می‌کند و در زمان حال به تصویر می‌کشد. جالب است اشاره کنیم که این فیلم در حالی به تولید رسید که فیلمی دیگر از گومز با موضوعی معاصر شش ماه در مرحله تولید بلاتکلیف بود. سکانسی که در بالا توصیف شد نوآوری یک فیلمساز جوان بود که نمی‌توانست دوربینش را در خیابان‌های هاوانای امروزی به گردش در آورد. تماشاگر نه فقط تاریخ را با واسطه و اصالت یک فیلم خبری می‌بیند، بلکه شاهد همزیستی تاریخ و زمان حال در قاب فیلم است، پیوند گذشته و حال و ساخت یک زمان سینمایی انقلابی را هم می‌بیند؛ زمانی که با تصاحب تاریخ کوبا به وسیله رهبری سیاسی بعد از ۵۹ و توسل آنان به «گذشته‌ای ابدی» که به واسطه انقلاب زنده شده است، همخوان است.

به نمونه‌ای دیگر از حضور گذشته و حال در یک قاب می‌توان اشاره کرد: در گیرون (Giron) اثر مانوئل هررا ، یک بازسازی مستند-داستانی، این بار داستانی درباره‌ی تهاجم خلیج خوک‌ها در ۱۹۶۱؛ حاضران در جنگ با دوربین حرف می‌زنند طوری که گویی اعمالشان در طی جنگ را بازسازی می‌کنند. به یک معنا، رزمنده در مقام یک گزارشگر ظاهر می‌شود، کسی که در میدان نبرد نزد هم قطارانش در سنگر می‌ایستد، اما به طریقی از آتش دشمن در امان است. به سنگر و یکی از همرزم‌هایش اشاره می‌کند و می‌گوید «در این نقطه شانه فلانی تیر خورد» و فلانی را می‌بینیم که شانه‌اش را گرفته و از درد به خود می‌پیچید، تنهاچند قدم جلوتر و ده سال به عقب.

گیرون نیز همانند primera carga آمیزه‌ای است از سبک‌های مختلف، همان «یک ژانر یا همه» که گارسیا اسپینوزا مطرح کرد:

> در این فیلم مصاحبه، اعمال دراماتیک، گفتار روی تصویر، تصاویر آرشیوی همه را می‌بینیم. حتی یک «میان پرده رمانتیک» کوتاه هم وجود دارد که با بقیه فیلم ناهمخوان است: دور از میدان جنگ یک زوج جوان در غروب ساحل دست دردست هم قدم می‌زنند، در حالی که صدای گیتار تصویر را به آرامی همراهی می کند. این سکانس به هیچ وجه نامربوط با روایت و بدون کارکرد نیست و جستجوی گارسیا اسپینوزا برای بوطیقای جدید را به یاد می‌آورد، نوعی زیبایی‌شناسی همه شمول که می‌تواند عناصر تمام راهبردهای روایت و فرم را در بر بگیرد.

بسیاری از فیلم‌های مهم (**لوسیا** اثر هربرتو سولاس؛ و **فرانسیسکوی دیگر** اثر سرجیو گیرال) و تمهیدات صوری (formal) (زوم، گفتار روی تصویر) در این بررسی مختصر درباره تمهیدات صوری در روایات تاریخی کوبا ،مورد بازبینی قرار گرفته است. در عین حال که من در اینجا به نمونه‌هایی توجه می‌کنم که زمان گذشته و حال سینمایی آشکارا در آن‌ها عمل می‌کند، در بحثی گسترده‌تر می‌توان نمونه‌های دیگری از تجربه گرایی بنیادی در فرم ژانرها را شاهد بود: در این فیلم‌ها، در وضعیتی که شرایط استفاده از ساختارهای متعارف داستانی ممکن است وجود نداشته باشد، برای نشان دادن اهمیت وجه داستانی از روش‌های صوری استفاده شده است، و این فرآیند بازتاب مسایل کنونی و سنتی در فرهنگ و جامعه‌ی کوبا است. یقینا اکنون زمانی است برای ارزیابی انتقادی سینمای کوبا: سینمای کوبا نتوانسته است از موفقیت‌های ۱۵ سال نخست به خوبی بهره بگیرد و نسل دوم فیلمسازان را در حد نسل اول تربیت کند. این مساله تا حدودی ناشی ازبوروکراسی، پیر سالاری، و سانسور بوده، اما تا حدودی هم می‌تواند ناشی از موفقیت ژانر تاریخی در آن مقطع ۱۵ ساله باشد. تصادفی نیست که سینمای کوبا زمانی رو به افول نهاد که دوران ژانر تاریخی در اواسط دهه‌ی هفتاد به تدریج به سر آمد؛ زیرا فیلمسازان کوبایی هرگز به واقع رویکردی زیبایی‌شناختی که درخور نبوغشان باشد به زندگی معاصر نداشتند. هنگامی‌که ژانر تاریخی

رو به زوال نهاد، سایه‌ای بی روح از خود پیشین‌اش نمایان شد (**سیسیلیا** اثر سولاس ، **زیبای الحمرا** اثر آنریکه پیندا بارنت) و دیگر نه کارگردانان جوان و نه پیر نتوانستند از دل واقعیت معاصر به هنر دست یابند. حتی تصویر ترزا اثر پاستور وگا ، یکی از بحث برانگیزترین فیلم‌های سینمای کوبا به خاطر موضوع باب روزش درباره زنان کارگر و مردسالاری، درنهایت فیلمی پیش پا افتاده است.

ایده این مقاله از واکنش من به آثار نسل پیشین منتقدین خارجی شکل گرفت که چیزی سراسر متفاوت در این دوران از سینمای کوبا و به ویژه روح برشت را در هر دگرگونی‌ای دیدند. هر چند این رویکرد بدون شک در بسیاری از موارد چشم‌انداز انتقادی ارزشمندی است، وقتی بیست سال بعد و به دور از بافت تولیدشان و به دور از تب تحلیل برشتی، فیلم‌ها را می‌بینیم، درمی‌یابیم که طیف تمهیدات صوری (فرمال) در این فیلم‌ها برای آفرینش یک کل یکپارچه‌ی صوری به کار گرفته شده‌اند. دریافتم که بسیاری از این فیلم‌ها به جای این که طوری ساخته شوند که خوانش‌های چند گانه‌ای را موجب شوند تنها با یک صدا سخن می‌گویند، و پی بردم که آن‌ها نوعی درون گویی ایدئولوژیک فعال بودند که از طریق تکنیک‌های روایی و سبکی متنوع بیان می‌شدند. سوال کلی من که این مقاله به طرزی غیر مستقیم مطرح می‌کند این است : «آیا این فیلم‌ها بازنمودهای صوری (فرمال) ایدئولوژی‌ای هستند که برای آفریدن نیازی معاصر به رخدادی تاریخی پرداخته‌اند؟» و در نهایت با پرسش بی پاسخ دیگری مقاله را خاتمه می‌دهم: «رابطه میان قرار دادن عکسی از فیدل کاسترو در فیلمی که به سال ۱۶۷۲ مربوط می‌شود در کنار نقاشی قهرمان‌های بی اعتبار انقلابی، در ۳۰۰ سال بعد، چیست؟» ■