آشنایی با نُه فیلمساز جهان سوم

بیمال روی

بیمال روی، در بیست و یکم جولای سال ۱۹۰۹ در داکای هند، متولد شد. سال ۱۹۳۲ در سمت دستیار فیلمبردار، زیرنظر نیتین بوسه در استودیو تئاتر نو کلکته، مشغول کار شد. طی سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۲، چند فیلم پراماتش چاندرا بارئو، کارگردان مشهور بنگالی را تصویربرداری کرد. در سال ۱۹۴۳، اولین فیلمش را که یک فیلم کوتاه به نام قحطی بنگال است، کارگردانی کرد و یک سال بعد، سال ۱۹۴۴، اولین فیلم بلندش را به نام «Udayerpathey» ساخت. بعد از پایان جنگ دوم جهانی به بمبئی رفت و در سال ۱۹۵۲ کمپانی تولید فیلم بیمال روی را تأسیس کرد. طی سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۲ ریاست موسسهٔ تولید فیلم هندوستان را به عهده گرفت. روی در سال ۱۹۶۶ درگذشت.

فیلم شناسی:

به عنوان فیلمبردار: داکو منصور (۱۹۳۴)، دوداس (۱۹۳۵)، نالا تانگال (۱۹۳۶)، منزیل (۱۹۳۶)، گردیهادها (۱۹۳۶)، مایا (۱۹۳۷)، موکتی (۱۹۳۸)، آباگین (۱۹۳۸)، هارجیت (۱۹۳۹)، مناکشی (۱۹۴۲).

به عنوان کارگردان: قحطی بنگال (۱۹۴۳)، همراهی (۱۹۴۵)، آنجانگر (۱۹۴۸)، منترا (۱۹۴۵)، ما (۱۹۵۲)، پاری نتا (۱۹۵۳)، دو جریب زمین (۱۹۵۳)، باپ بتی (۱۹۵۴)، بیراج باهو (۱۹۵۴)، دوداس (۱۹۵۴)، امانت (۱۹۵۵)، پریور (۱۹۵۶) [به عنوان تهیه کننده]، یهودی (۱۹۵۸)، مد هومتی (۱۹۵۹)، سوجاتا (۱۹۶۰)، پاراخ (۱۹۶۰)، اپرم پاترا (۱۹۶۲)، بندینی (۱۹۶۳)، زندگی و پیام سوامی و یوکانادا (۱۹۶۴).

■

در میان سینماروهای هندی، بیمال روی به عنوان یک فیلمساز بسیار کامل، مورد احترام است، به عنوان فردی که زندگی و کارش از یک جنس هستند او یک ملاك بود که از ثروت خانوادگی چشم پوشید و به عنوان مدیر یک کمپانی تولید فیلم که به طرز بی سابقه ای برای زیردستانش کمکهای مالی و حقوق بازنشستگی مقرر داشت، او فیلمسازی بود که دایم مسائل اجتماعی فرقه ای (کاستیسم) جامعهٔ هندوستان و زندگی دهقانان فقیر بی زمین را در فیلمهایش مطرح می کرد.

روی به سال ۱۹۵۳ فیلم موفق «دو جریب زمین» را کارگردانی کرد. این فیلم، یک شهرت ملی برای او به ارمغان آورد. فیلم «دو جریب زمین» داستان یک دهقان فقیر است که سعی دارد، زمین کشاورزی اش را در مقابل دسیسه های مالک زمین حفظ کند. دهقان علی رغم تلاش رقت انگیزش برای تهیه پول و کار طاقت فرسا در کلکته به عنوان یک درشکه چی، در حفظ زمینش با شکست روبه رو می شود. قسمتهای ابتدایی فیلم، محجوبانه و متعادل پیش می رود: بالواج ساهنی (شامپو) در نقش یک روستایی با گفتگوهایی که میان او و همسرش رد و بدل می شود، کاملاً طبیعی از کار درآمده است. برخلاف قراردادهای معمول اکثر ملو درامهای هندی، «دو جریب زمین»، با یک نوای یأس انگیز به پایان می رسد، نوایی در خور شرایط دهقانان حاشیه نشین در هندوستان تازه مستقل. (ژرژسادول، این فیلم را «دزد دوچرخهٔ» سینمای هندوستان لقب داده و احتمال تأثیرپذیری آن را از نئورآلیسم ایتالیا، منتفی ندانسته است. به اعتقاد سادول، بیمال روی از سبک کارگردانان دههٔ سی کلکته، نظیر بارئو و دباکی بوسه که علاقه داشتند مضامین اجتماعی را تصویر کنند، پیروی می کند. داستان «دو جریب زمین» نشان دهندهٔ زندگی میلیونها هندی ست. اگرچه این داستان به شکل صریحی، سبکی سنتی دارد، اما پر تحرك و صادقانه است. یکی دو بخش رمانتیک، مثل آوازها و رقصهای فراوانی که معمول فیلمهای هندی است، بی هدف مطرح می شوند. موسیقی متن، بسیار زیباست. این فیلم، سال ۱۹۵۴ در فستیوال کن به نمایش درآمد و جایزه ای را نصیب خود کرد.)

روی، بعد از فیلم «دو جریب زمین» چند فیلم دیگر ساخت: «دوداس»، فیلم رمانتیک و عاشقانه روی که در سال ۱۹۵۵ با بازیگری دلیپ کمار و ویجینتی مالا ساخته شد. سه سال بعد از ساخت این فیلم، روی، دو فیلم موفق «یهودی» و «ماد هوماتی» را کارگردانی کرد. این فیلم در مکانهای غیرمعمول فیلم برداری شد. فیلم «یهودی» که ماجرای آن در روم می گذرد، تمثیلی است از مشکلاتی که وابستگیهای فرقه ای (کاستیسم) در جامعهٔ هندوستان ایجاد کرده است. هر دو این فیلمها، مهارت ویژهٔ روی را به عنوان یک کارگردان / فیلمبردار، نمایان می سازند. روی، ترجیح می داد که همواره دوربینش را ساکن نگاه دارد. او محدودهٔ دید را از لحاظ فنی، بسیار صحیح و دقیق تنظیم می کرد و مانع از حرکتهای بی جای دوربین می شد. در زمینهٔ تدوین نیز، روش منحصر به فرد خود را داشت. در جایی که معمولاً دیگر کارگردانان هندی از یک صحنهٔ دراماتیک به صحنهٔ دیگر قطع می کردند، روی صحنه را بر لحظات غیر دراماتیکی که لایه ای به

درام اضافه می کرد، پیوند می داد.

روی در فیلم بعدی اش «سوجاتا»، شجاعانه مضرات نظام فرقه ای را در هندوستان برملا ساخت. «سوجاتا» داستان یک دختر یتیم است که در یک خانوادهٔ فرقه ای متعصب هندو بزرگ شده است. تبعیض میان دختر یتیم و «دختر واقعی» خانواده و نیز آداب و رسوم مستبدانه فرقه ای، درونمایهٔ اصلی فیلم را تشکیل می دهد.

بیمال روی، در سن پنجاه و هفت سالگی، در حالی که کارنامهٔ سینمایی قابل قبولی از خود به جا گذاشت درگذشت: فیلمبرداری یازده فیلم بلند، کارگردانی هجده فیلم بلند و یک فیلم کوتاه و تولید چهارده فیلم بلند داستانی و سه فیلم مستند.

ساتی خانا

سانتیاگو آلوارز

سانتیاگو آلوارز به سال ۱۹۱۹ در هاوانا متولد شد. تحصیلات عالی خود را در رشته فلسفه دانشگاه هاوانا و رشته های روان شناسی و تاریخ را در دانشگاه کلمبیای نیویورك سپری کرد. اوایل دههٔ پنجاه، انجمن فیلم «نیوسترو تمپو» را در هاوانا تأسیس کرد. در اواخر همین دهه به صف انقلابیون پیوست و به عنوان یکی از اعضای چریکهای انقلاب به مصاف با دیکتاتوری باتیستا رفت. با روی کار آمدن حکومت فیدل کاسترو، وی به سمت ریاست انستیتوی سینمایی کوبا، برگزیده شد. در سال ۱۹۶۰، کارگردانی فیلمهای خبری امریکای لاتین «انستیتوی سینمایی کوبا» را قبول کرد. در طول دههٔ شصت، چندین فیلم مستند و خبری کوتاه و بلند را کارگردانی کرد.

فیلم شناسی: (عمده فیلمها)

ESCAMBRA (۱۹۶۱) صلح قلابی، ما به قول خود وفا کردیم (۱۹۶۲)، گردباد (۱۹۶۳)، ضرباهنگ وحشی (۱۹۶۳)، چراغ سبز برای محصول شکر (۱۹۶۴)، همبستگی کوبا و ویتنام (۱۹۶۵)، حالا (۱۹۶۶)، لائوس جنگ فراموش شده (۱۹۶۷)، تا پیروزی همیشگی (۱۹۶۷)، هانوی شنبهٔ سیزدهم (۱۹۶۷)، ساعت اشتعال (۱۹۶۸)، مرگ لیندون بی جانسون (۱۹۶۹)، هفتاد و نهمین بهار زندگی هوشی مین (۱۹۶۹) اما او خواهد مرد (۱۹۷۳) و ...

■

سینمای مستند، جایگاه کاملاً متفاوتی را در سینمای انقلابی کوبا به خود اختصاص داده است. نود تا نود و پنج درصد فیلمهای تولید شده در دوران انقلاب کوبا، فیلمهای مستند بودند و مردی که در نشو و نمای جهانی سینمای مستند کوبا، نقش اصلی را ایفا کرده است، کسی نیست جز سانتیاگو آلوارز. او به عنوان کارگردان هفتگی «فیلمهای خبری امریکای لاتین»، که زیر نظر مرکز فیلم کوبا تولید می شد، تعداد متنابهی از فیلمها و گزارشهای خبری را کارگردانی کرد و به موازات آن، چندین فیلم کوتاه و بلند مستند را نیز ساخت.

آلوارز، هرگز به صورت آکادمیک، سینما را فرا نگرفت. او با «ساخت میلیونها فوت فیلم» فیلمساز شد. آلوارز، بیشتر خود را یک ژورنالیست می داند. او اعتقاد دارد که ژورنالیسم سینمایی، باید دوام بیشتری از گزارشهای معمولی داشته باشد. به منظور رسیدن به این مرحلهٔ والاتر، فیلمهای خبری آلوارز به صورت نمونه واری تک مضمونی و متحد شده به نظر می رسند. نتیجه این امر، ساخته شدن فیلمهای مستند فردی است که تفاوتهای فراوانی با فیلمهای خبری مرسوم در گزارشهای خبری دارد.

مشخصه های اصلی سبک آلوارز، ترکیب استادانه و فوق العاده موزون اشکال بصری و صوتی است. او هر آنچه را که برای انتقال پیامش ضروری به نظر می رسد، مورد استفاده قرار می دهد: فیلمهای مستند درباره تاریخ و زندگی در کوبای معاصر، عکسهای خاموش، تکه هایی از برنامه های تلویزیونی و فیلمهای داستانی، کارتون و یک حاشیهٔ صورتی باور نکردنی. آلوارز با این اعتقاد که «پنجاه درصد ارزش یک فیلم در نوار صوتی آن نهفته است.»، موسیقی راك، کلاسیک و آمریکای لاتین را با افه های صوتی، گفتار ضمیر، حتی سکوت، به منظور ایجاد یک تأثیر نیرومند و قوی منبعث از تصاویر دیدنی فیلمهایش، ترکیب می کند. برای آلوارز، سینما زبان ویژهٔ خود را دارد؛ زبانی متفاوت با رادیو و تلویزیون، عصارهٔ این زبان، «تدوین» است.

مستندهای آلوارز هم مضمونهای جهانی و هم مضمونهای ملی را در بر دارند. برای مثال: «گردباد» یکی از فیلمهای خبری اولیهٔ آلوارز دربارهٔ تأثیرات توفان فلورا در کوباست. گرچه فیلم فاقد تدوین بصری احساسی فیلمهای بعدی آلوارز، که وی به خاطر آن مشهور شد، می باشد؛ اما استفاده از صدا در این فیلم، بسیار استادانه و هوشمندانه صورت گرفته است. در این فیلم، هیچ گونه گفتار شفاهی وجود ندارد و نوار صدا، تنها محدود به صدای کامیونها و هلی کوپترهاست. همچنین موسیقی ارگی نواخته شده در فیلم که به طور هراسناکی، عمل نقطه گذاری را در حین صحنه های احساسی مربوط به مجروحین و کشته شدگان

انجام می دهد، نقش مهمی را در فیلم بازی می کند.

«حالا» فیلم کوتاهی ست که با موضوع نژادپرستی در ایالات متحده، سر و کار دارد. این فیلم که با ریتم آواز لناهورن، تدوین شده، نشانگر استادی آلوارز در کار کردن به بهترین شکل ممکن با عکسهای خاموش است. خصوصاً در یکی از تأثیرگذارترین سکانسهای فیلم، آلوارز از دستهای زنجیر شدهٔ سیاهان زندانی قطع می کند به دستهای پیوند خوردهٔ مخالفانی که اعتقاد دارند در یک مبارزه جمعی دینامیک مردم باید نه فقط به عنوان تابع و محصولی از شرایط محیطی شان، که به عنوان بازیگران توانای «تغییر شکل دادن شرایط محیطی اطراف خویش» قلمداد شوند. در اینجا، آلوارز، با نمایاندن یک طرح گرافیکی از کتاب «تزهایی دربارهٔ فویر باخ» مارکس، ایدئولوژی و هنر را در یک ظرف واحد، ارائه می کند. در فیلم «مرگ چه گوارا»، که ستایش آلوارز نسبت به چه گواراست، باز همان مضمون قبلی تکرار می شود. او فیلم را با مجموعه ای از تماهای خاموش و مؤثر از فقر در آلتیپلانو آغاز می کند. سپس در ادامه، چه گوارا را مشاهده می کنیم که در سیرامایسترای کوبا در حال سخن گفتن است و در پایان این فصل، یک دیزالو از تصویر خاموش چه گوارا به یک کمپ شرکت نفتی خلیج در بولیوی صورت می پذیرد. آلوارز از طریق این تکنیک، مبارزهٔ پیشین را در کوبا با جنگهای چریکی بعدی در سلسله جبال آند، پیوند می دهد.

یکی از بهترین نمونه های شیوه تدوین کنترل شدهٔ آلوارز در فیلم «هفتاد و نهمین بهار زندگی هوشی مین»، که دربارهٔ زندگی و مرگ هوشی مین است، نمایان می شود. آلوارز، فیلم کوتاهش را با یک ترکیب جاندار از گلهای در حال شکفتن و (با فیلمبرداری بر اساس زمان سپری شده) و صحنه های حرکت آهسته (اسلوموشن) از فرو ریختن بمبها از هواپیماهای امریکایی، شروع می کند. در ادامه، با قطع از صحنه های شرارتهای بی پایان امریکاییها در ویتنام به راه پیماییهای مخالفین جنگ در امریکا، بر این نکته تأکید می شود که دشمن واقعی، نه مردم ایالات متحده، که طبقه حاکم و سرمایه دار این کشور است. در سکانس نهایی، آلوارز از افه های تصویری که به نظر بسیار دست یافتنی می نماید، استفاده می کند: تکه فیلمهای پاره شده و سوخته، کادرهای فیلم، بریده های مجلات و روزنامه ها. همه اینها برای خلق یک مونتاژ پیچیده و اثرگذار صورت می پذیرد. نوار صوتی فیلم، همراه با موسیقی و اشعاری از هوشی مین و خوزه مارتی، پویایی تصاویر را موکد می سازد.

گرچه بعضی از فیلمهای کوتاه اولیه آلوارز، بسیار برتر از کارهای بلندتر بعدی اوست، با این حال، هنوز او به عنوان یکی از پیشروترین مستندسازان آمریکای لاتین به کار خویش ادامه می دهد. افت محسوس در کارهای اخیر آلوارز، شاید نتیجه تغییرات مهمی ست که در دوران معاصر به وقوع پیوسته است. در فیلم های اولیه آلوارز، مرز میان قهرمانان وی (چه، هوشی مین) با قطب منفی (امپریالیسم آمریکا و نژادپرستی)، بسیار واضح و روشن بود. اما امروز با سیاستهای مصالحه آمیز بین نیروهای متخاصم قبلی، مرزها کمرنگ و مخدوش شده است. این تأثیر در فیلمهای اخیر آلوارز نیز قابل ردیابی ست. با این وجود، آلوارز، کماکان در جست و جوی خستگی ناپذیرش برای دستیابی به یک «سینمای بی پروا و شجاع» به صورت پایداری مداومت نشان داده است.

جان مارز

یلماز گونی

گونی در سال ۱۹۳۷ میلادی در دهکده ای نزدیک استان آدانا، در جنوب ترکیه، متولد شد. او فرزند یک کارگر مزرعه بود. پس از پایان تحصیلات متوسطه به تحصیل در رشته های قانون و اقتصاد در دانشگاههای آنکارا و استانبول پرداخت. فعالیت حرفه ای اش را از سال ۱۹۵۲ با کار برای یک کمپانی پخش فیلم آغاز کرد. در سال ۱۹۵۸، اولین داستان کوتاهش را منتشر کرد و در همین سال به عنوان فیلمنامه نویس، دستیار کارگردان و هنرپیشه برای عاطف یلماز کار کرد. در سال ۱۹۶۱ به جرم انتشار نوول سیاسی «معامله ای با سه اجنبی» به هجده ماه زندان و شش ماه تبعید محکوم شد. از سال ۱۹۶۳ به بازی در فیلمهای ملودرام پرداخت. سال ۱۹۶۸، کمپانی تولید فیلم «گونی فیلم» را بنا گذاشت. سال ۱۹۷۲ در حین تهیه فیلم «بیچارگان»، به جرم پناه دادن به دانشجویان انقلابی، دستگیر و بدون محاکمه به بیست و شش ماه زندان، محکوم شد. سال ۱۹۷۴ از زندان آزاد شد و در اگوست همین سال به اتهام «شلیک به قاضی دادگاه» محکوم به بیست و چهار سال زندان شد. طی سالهای ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۰ به خاطر محبوبیت فراوانش به وی اجازه داده شد تا از داخل زندان به کار سینمایی بپردازد.

موفقیتهای «گله» و «دشمن» توجه بین المللی را به خود جلب کرد. سال ۱۹۸۰ به دنبال کودتای نظامی در ترکیه، تمامی فیلمهایش توقیف شدند. سال ۱۹۸۱ به زندان دیگری در ترکیه

امید ـ یلماز گونی

انتقال داده شد و در همین سال، وی موفق به فرار از زندان ترکیه شد. از ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴ در پاریس زندگی کرد و در طی این سالها، توانست فیلم «دیوار» را کارگردانی کند. یلماز گونی، پس از چهل و هفت سال زندگی، سال ۱۹۸۴ در پاریس بر اثر سکته قلبی، جان سپرد.

فیلم شناسی:

به عنوان فیلمنامه نویس و بازیگر: رعیت (۱۹۵۸)، بچه های این روستا (۱۹۵۸)، عشق دیوانهٔ کارکائو گلان (۱۹۵۹).

به عنوان دستیار کارگردان برای عاطف یلماز: صحنهٔ مرگ (۱۹۶۰)، پادشاه دزدان (۱۹۶۱)، گلدان قرمز (۱۹۶۱)، اگر تو را فراموش کنم (۱۹۶۱).

به عنوان فیلمنامه نویس و بازیگر: خنده های صحرا (۱۹۶۱)، دو مرد شجاع (۱۹۶۳)، قهرمانی با یک چاقو (۱۹۶۴)، کوکرو، گرگ کوهستان (۱۹۶۴)، دایم الخمر (۱۹۶۵)، شاه شاهان (۱۹۶۵).

به عنوان کارگردان، فیلمنامه نویس و بازیگر: اسب، زن و تفنگ (۱۹۶۶، فیلمنامه نویس) بازگشت قهرمانان (۱۹۶۶، فیلمنامه نویس و بازیگر)، قانون قاچاق (۱۹۶۶، فیلمنامه نویس و بازیگر)، هفت شیر وحشی، پادشاه کوهستان (۱۹۶۶، فیلمنامه نویس و بازیگر)، سلیم (۱۹۶۶، فیلمنامه نویس و بازیگر)، اسم من کریم است (۱۹۶۷)، اصلان (۱۹۶۷، بازیگر و فیلمنامه نویس)، گرگهای گرسنه (۱۹۶۹)، عروس زمین (۱۹۶۹)، امید (۱۹۷۰)، مرثیه (۱۹۷۱)، پدر (۱۹۷۱)، بیچارگان (۱۹۷۲، تکمیل شده در سال ۱۹۷۵)، دوست (۱۹۷۴)، اضطراب (۱۹۷۴، تکمیل شده توسط شریف گورن)، گله (۱۹۷۶ ـ توسط زکی اوکتن کارگردانی شد)، دشمن (توسط زکی اوکتن تکمیل شد)، راه (۱۹۸۱، نام شریف گورن به عنوان کارگردان)، (۱۹۸۲)، دیوار (۱۹۸۲).

■

زندگی یلماز گونی، هم چون هر یک از فیلمهایش، دراماتیک بوده است. گرچه دوران فعالیتهای حرفه ای گونی، به واسطهٔ فعالیتهای سیاسی و متعاقباً دستگیری اش، قطع شد، اما با این وجود، او توانست خودش را به مثابهٔ یک فیلمنامه نویس و هنرپیشه در دههٔ شصت میلادی، تثبیت کند. و یک محبوبیت مردمی نیز به دست آورد. گونی از یک ستاره کلیشه ای سینما، ترجیحاً تبدیل به نوعی حماسهٔ مردمی شد؛ چهره ای که در آن، درماندگان و ستمدیدگان جامعهٔ ترکیه توانستند بازتاب شرایط صعب زندگی شان را در رنجها، ستمها و کینه جوییهایی که بر او رفت، مشاهده کنند. در اواخر دهه شصت، زمانی که او به کارگردانی روی آورد، اولین فیلمهایش در همان نوعهای تجاری ای قرار می گرفتند که فیلمهای موفق اولیه اش (که وی در آنها به ایفای نقش می پرداخت)، ساخته شده بودند. اما اوایل دهه هفتاد، یک پویایی شاداب و خلاق در کارهای وی مشاهده شد. این پویایی به سبب محکومیت دو سالهٔ وی به زندان، موقتاً قطع شد. یلماز گونی، یکی از جالب ترین فیلمهایش را به نام «دوست»، پس از آزادی از زندان به سال ۱۹۷۴، قبل از این که دوباره به زندان محکوم شود، تکمیل کرد. در این هنگام، او به خاطر «اتهام به ارتکاب قتل» به بیست و چهار سال زندان محکوم شده بود. اما این مسأله نیز نتوانست وقفه ای در کارهایش ایجاد کند. او با دنیای خارج از زندان تماس برقرار کرد و به نوشتن فیلمنامه های متعددی پرداخت که پاره ای از آنها، مانند «گله»، موفقیتهای بین المللی کسب کردند. سال ۱۹۸۱، هنگامی که گونی موفق به فرار از ترکیه شد، توانست فیلم دیگری کار کند. این فیلم که «راه» نام داشت، جایزه بزرگ جشنوارهٔ کن ۱۹۸۲ را ربود. در این هنگام، هیچ شکی دربارهٔ استعداد و تعهد گونی به مثابهٔ یک فیلمساز برجسته وجود نداشت. تنها زمان دربارهٔ او سخن خواهد گفت.

شاید کار عمدهٔ گونی، به عنوان یک هنرپیشه / کارگردان، در اوایل دههٔ هفتاد باشد. سال ۱۹۷۰، وی از یک سوپرمن قهرمان فیلمهای اولیه اش، مانند «گرگهای گرسنه»، تبدیل به قهرمان تنها و زخم خوردهٔ فیلمهای بعدی اش می شود. در سری فیلمهای استادانهٔ آغازین وی، با عنوانهای کنایه آمیزی چون «امید»، که در سال ۱۹۷۰ ساخته شد، شکستهای مداوم قهرمان منزوی فیلم، مشخصهٔ یگانه و برجسته کار گونی را تشکیل می دهد. در «گرگهای گرسنه»، سیمای جامعه ترکیه به برجسته ترین نحوی نمایان است. یلماز گونی، آنچه را که ترکیه امروز با آن روبه روست به نمایش می گذارد: عدم تمایل حکومت به برقراری قانون، ناامیدی دهقانان هراسان، نقش زن در جامعهٔ سنتی ترکیه و بالاخره، عدم وجود تفکر انقلابی در بخشی از شورشیان اجتماع. این عوامل، منجر به تشکیل پسزمینه ای برای مجموعه ای از قهرمانان شکست خوردهٔ گونی، هم در محیطهای روستایی (در «مرثیه») و هم در جوامع شهری (در فیلمهای «پدر» و «بیچارگان») می شود. «دوست» آخرین اثر تکمیل شدهٔ گونی،

به عنوان کارگردان، قبل از دستگیری اش به سال ۱۹۷۴، محسوب می شود، حاوی، پاره ای ارزشهای مثبت است. حتی در اینجا نیز نگاه گونی، یک نگاه تاریک و یأس آمیز است. قهرمان روشنفکر داستان (با بازیگری گونی) در مواجهه با یک دوست قدیمی و دنیای پوچش، وی را به سوی نابودی سوق می دهد.

«اضطراب»، فیلم بعدی یلماز گونی، به دنبال زندانی شدن وی، توسط دوست و دستیار سابقش، شریف گورن، تکمیل شد. گونی، هشت سال را در زندانهای سخت ترکیه سپری کرد. با این وجود، خستگی ناپذیر و مصمم به نوشتن فیلمنامه ادامه داد. در میان بهترین فیلمهای دوره زندانش، می توان به «اضطراب» و «گله» اشاره کرد که آخرین، توسط زکی اوکتن، کارگردانی شد. این فیلم، نمایانگر تصویری زنده از زندگی روستاییان در دنیای بی تحرک و بسته فئودالی در محدودهٔ سرزمین مادری گونی، آدانا است.

آثر نهایی یلماز گونی، به نام «راه»، که آن را در تبعید تدوین کرد، دارای محدودهٔ وسیع تری است، «راه» ارائه گر تصویر کاملی از تمامی پهنهٔ سرزمین ترکیه است. این فیلم، راوی داستانهایی از پنج زندانی است که برای یک هفته، آزاد می شوند تا به دیدار خانواده هایشان بروند.

روی آرمز

توماس گوتیرز آلئا

توماس گوتیرز آلئا، در یازدهم دسامبر سال ۱۹۲۸ در هاوانا متولد شد. تحصیلات عالی خود را در رشته حقوق دانشگاه هاوانا سپری کرد و سپس برای ادامه تحصیل به «سنترو اسپریمنتال رم» رفت. از ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۵ با همکار جولیو گارسیا اسپینوزا و گروهی دیگر از همفکرانش که همگی نقش مهمی در بنا گذاری مؤسسهٔ سینمایی کوبا داشتند، مشغول کار بر روی نخستین فیلمش «ال مگانو» بود. اواخر دههٔ پنجاه در «سینه رویستا» که یک سازمان چریکی / سینمایی بود، مشغول به کار شد. پس از پیروزی انقلاب کوبا، به ساختن فیلمهای انقلابی مستند درباره واقعیتهای اجتماعی کوبا روی آورد. آخرین فیلمش «توت فرنگی و شکلات»، با نگاهی انقلابی و متعهدانه وجه دیگری از زندگی را در کوبای پس از انقلاب، مورد بررسی و کنکاش قرار می دهد.

فیلم شناسی (عمده فیلم ها):

ال مگانو (۱۹۵۵)، شورای عمومی (۱۹۶۰)، تاریخ انقلاب (۱۹۶۱)، دوازده صندلی (۱۹۶۲)، کامبیت (۱۹۶۴)، مرگ یک بوروکرات (۱۹۶۶)، یک کوبایی علیه شیاطین مبارزه می کند (۱۹۷۱)، توتون (۱۹۷۴)، شام آخر (۱۹۷۶)، زنده ها (۱۹۷۹)، توت فرنگی و شکلات (۱۹۹۴).

■

داستان سرایی، قابلیتهای ساختاری و سبک فیلمهای توماس گوتیرز آلئا، به صورت گسترده ای متنوع و گوناگون است. گوتیرز آلئا، به مثابهٔ یک فیلمساز انقلابی متعهد که با یک صنعت سینمای کنترل شده توسط دولت سوسیالیستی کوبا، کار می کند، در بهترین فیلمهای خویش، نوعی اصالت منحصر به فرد، از حیث مضمونهای مورد استفاده اش، نشان داده است. فیلمهای گوتیرز آلئا، تماماً درصدد بررسی و کشف وجوه مختلف انقلاب کوباست. این مضمون مرکزی در اولین فیلم بلند گوتیرز آلئا به نام «تاریخ انقلاب» که بعد از پیروزی انقلاب کوبا و زیر تأثیر سنتهای نئورآلیسم ایتالیا ساخته شد، رخ می نماید.

گوتیرز آلئا معتقد است که بوروکراسی، بخشی از میراثهای به جا ماندهٔ سرمایه داری ست که برای انقلاب کوبا به ارث رسیده است. فیلم «مرگ یک بوروکرات»، یک فیلم بلند جدلی با مایه های طنزآمیز درباره بوروکرات زدگی در یک جامعهٔ سوسیالیستی انقلابی است. این شاهکار هجوآمیز به خاطر پاره ای ابتکارهای هوشمندانه و سرزنده اش، قابل توجه است: استفادهٔ طنزآمیز فیلمساز از نقاشی متحرك و تقلیدهای مسخره آمیز از سکانسهای معروف فیلمهای جهان سینما که بسیار استادانه از کار درآمده، از جمله خلاقیتهای هوشمندانهٔ فیلمساز است. «مرگ یک بوروکرات» ثابت کرد که سینمای سوسیالیستی احتیاجی به متوسل شدن به روشهای خام و ناآزموده برای بیان مضمونهای مهم خویش ندارد.

شاهکار دیگر گوتیرز آلئا «خاطرات توسعه نیافتگی»، نگاهی انتقادآمیز به ذهنیت بورژوازی کوبایی ست. قهرمان فیلم، مردی بدون آینده است، یک روشنفکر بورژوای میان سال که مهاجرت از کوبا و گریختن به میامی را رد می کند. اما در عین حال، از تطبیق خویش با مراحل انقلاب کوبا عاجز می ماند. گوتیرز آلئا به صورت موفقیت آمیزی، با استفاده از حوادث تاریخی (سخنرانیهای کندی و کاسترو) و دیگر ژانرهای سینمایی (فیلم مستند و فیلمهای خبری)، بخشی از مراحل تاریخی کشور خویش را به تصویر می کشد.

یکی از اهداف مقدماتی فیلمسازان انقلابی کوبا، تغییر ذائقه

عموم سینماروهای کوبایی که برای دهه های متمادی به فیلمهای هالیوودی عادت کرده بودند، بود. گوتیرز آلئا با گنجاندن فصلی در فیلم «خاطرات توسعه نیافتگی»، که ژانر فیلم های مستهجن امریکایی را مورد انتقاد قرار می دهد، عملاً در این تلاش همگانی برای طرد فیلمهای آمریکایی شرکت می کند. گوتیرز آلئا در این فیلم، در نقش خودش، در مؤسسه سینمایی کوبا، جایی که وی مشغول نقد و تفسیر یک فیلم سینمایی ست، ظاهر می شود. همچنین نویسنده نوول «خاطرات توسعه نیافتگی» در یک میز گرد دربارهٔ ادبیات و توسعه نیافتگی، شرکت می کند.

در فیلم «شام آخر»، گوتیرز آلئا، تکنیکهای خاصی را که در فیلم «خاطرات توسعه نیافتگی» آزموده بود، در راستای یک سبک واقع گرا و یک شیوهٔ دارای ارتباط زمانی مشخص از خط داستانی، به کنار می گذارد. او با سود بردن از مایه های مسیحیت، همچون «شام آخر» و «قیامت»، ایدئولوژی مذهبی طبقه مستعمره نشین سفیدپوست را معرفی می کند. [فیلم در یک مزرعه کشت نیشکر در اواخر قرن هیجدهم می گذرد. صاحب یک مزرعه برده داری که یک کنت سفیدپوست مسیحی است، دوازده برده را با تقلید از اصول مذهبی مسیحیت، جمع می کند و پای آنها را می شوید و بر سر سفره شام می نشاند و برای آنها از انجیل سخن می گوید. بردگان نیز از خاطرات خویش سخن می گویند. در ادامه داستان، بردگان که از دستور دون مانوئل برای کار در روز جمعه اجتناب می ورزند، شورش کرده، او را به قتل می رسانند. به دنبال این شورش، قوای انتظامی، برده‌ها را سرکوب می کند. و کنت دستور تعقیب و قتل دوازده برده‌ای را که با وی شام خورده‌اند، را می دهد. تنها از میان برده ها، یک نفر به نام سباستین، موفق به فرار می شود.] یکی از اهداف مؤسسه سینمایی کوبا، کمک به بنای یک هویت ملی موثق از طریق ارزیابی دوباره تاریخ کوبا بوده است. «شام آخر»، که بر روی یک ماجرای واقعی بنا شده، نقش تاریخی سیاهان را از طریق بیان یک انقلاب برده‌ای نمایان می سازد، گوتیرز آلئا و دیگر کارگردانان موسسهٔ سینمای کوبا، از پروژهٔ این فیلم حمایت کردند؛ چرا به اعتقاد آنان، سنت کوبایی مقاومت سیاهان (در برابر برده داری و در برابر نیروهای استعمارگر اسپانیایی)، نقش عمده‌ای در شکل گیری کوبای سوسیالیست امروز داشته است. فیلم «شام آخر» در واقع، نوعی اعلام مواضع مجدد کوبای سوسیالیست نسبت به اعلام پایان ستمهای به جا مانده از استعمار و لغو تمامی اشکال استبداد در کوبا بود.

فیلمهای گوتیرز آلئا، به خوبی مورد استقبال تماشاگران کوبایی و نیز منتقدین دیگر کشورها قرار گرفته است. توماس گوتیرز آلئا، به عنوان یکی از بزرگترین فیلمسازان امریکای لاتین، توانایی خویش را در به تصویر کشیدن مضمونهای انقلابی و تاریخی در ساختارها و سبکهای شدیداً متفاوت و گوناگون، نشان داده است.

دنیس وست

مانوئل اوکتاویوگومز

مانویل اوکتاویوگومز، در چهاردهم نوامبر ۱۹۳۴ در هاوانا متولد شد. فعالیت حرفه ای خود را از اوایل دهه ۱۹۵۰ با کار به عنوان روزنامه نگار، نویسندهٔ برنامه های تلویزیونی و نقد سینما آغاز کرد. در سال ۱۹۵۹، بلافاصله پس از پیروزی انقلاب کوبا با انجمن ملی فرهنگی کوبا که زیر نظر جولیو گارسیا اسپینوزا تشکیل شد، همکاری کرد. از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۱ دستیاری گوتیرز آلئا را بر روی اولین فیلم بلند آلئا موسوم به «تاریخ انقلاب» به عهده داشت. سال ۱۹۶۵ اولین فیلم بلند خود را کارگردانی کرد.

فیلم شناسی (عمده فیلم ها):

تعاونی کشاورزی (۱۹۶۰)، تاریخ یک نبرد (۱۹۶۲)، GUANCANAYABO (۱۹۶۳)، ال کانترو (۱۹۶۵)، تولیپا (۱۹۶۷)، نوویتاس (۱۹۶۸)، اولین حمله (۱۹۶۹)، روزهای آب (۱۹۷۲)، حالا نوبت توست (۱۹۷۴)، یک زن، یک مرد، یک شهر (۱۹۷۸).

■

مانویل اوکتاویوگومز، بیش از هر چیز به خاطر توانایی اش در تبدیل فیلمهای مردمی و سنتی به یک سینمای انقلابی، تهییجی و بدیع، شناخته شده است. او یکی از اعضای اولین نسل از فیلمسازان تربیت یافته در کوبای پس از پیروزی انقلاب ژانویهٔ ۱۹۵۹ محسوب می شود. تا پیش از این تاریخ، گومز به عنوان منتقد فیلم در مطبوعات کوبا قلم می زد و در عین حال، به صورت غیر رسمی در زمینه کارگردانی سینما مشغول فراگیری و تحصیل بود. آن طور که خودش می گوید: «در کوبای قبل از انقلاب، فیلمساز شدن، یک رویای غیرممکن بود».

هنگامی که بعد از پیروزی انقلاب، مرکز فیلم کوبا توسط دوست انقلابی کوبا بنا گذاشته شد، تقریباً بلافاصله، گومز، وارد این موسسه سینمایی شد و به قول خودش «فیلمسازی را با ساختن چند فیلم فرا گرفت». گومز، فیلمسازی را با ساخت فیلمهای

مستند آغاز کرد. در مرکز فیلم کوبا، ساختن فیلمهای مستند برای کارگردانان وابسته به این مرکز، همچون «غسل تعمید»، امری الزامی بود تا بدین ترتیب، آنها به آشنایی و برقراری ارتباط با موضوعات واقعی و فرهنگ ملی کوبا وادار شوند. در بین بهترین مستندهای گومز، فیلم «تاریخ یک نبرد»، به خوبی، تمامی وقایع سالهای اولیه انقلاب کوبا را دربرمی گیرد. در این فیلم، مبارزه و جنگ موفقیت آمیز کوباییها در خلیج خوکها، در کنار مبارزه دولت و مردم کوبا با بی سوادی، قرار داده شده است. به اعتقاد گومز، پسزمینهٔ موجود در فیلمهای مستند، یک تجربهٔ شکل دهندهٔ ضروری برای سینماگران کوبایی بوده است. او ادامه می دهد که «رسانه فیلم مستند، یکی از کارآمدترین شیوه ها برای فهم و انتقال یک مسأله را به وجود آورده است. علاوه بر این، سینمای مستند، این اندیشه را جا انداخته که وظیفهٔ هنر، تنها انعکاس واقعیات نیست. بلکه باید به عنوان یک عامل آگاهی دهنده نیز عمل کند».

در بین ژانرهای قدیمی و سنتی سینما، ژانر تاریخی، بیش از همه توجه گومز را معطوف داشته است. هرچند که از نظر گومز، این نوع سینمای تاریخی، «بی دوام» و گذراست. به اعتقاد او «هم اینکه یک ضرورت ملی در کشورهای جهان سوم برای رهایی، تجدیدنظر، و برای بیگانه زدایی از تاریخ واقعی این کشورها وجود دارد، تاریخی که هزاران بار تحریف شده، منحرف و تهی شده است. این ضرورت ملی برای رهایی، به این منظور صورت می گیرد که ما ریشه های خودمان را در ملیت و هویت بومی مان، عمیقاً درک کنیم. و این میسر نیست، مگر این که آگاهیها و دانشهای خویش را نیز از زمان حاضرمان گسترش دهیم».

گومز به منظور به تصویر کشیدن «صد سال مبارزهٔ ضدامپریالیستی اخیر در کوبا، که اتحاد این کشور را دوام بخشید»، فیلم «اولین حمله» را کارگردانی کرد. این فیلم، گذشته و حال را از طریق تمهیداتی خاص به یکدیگر پیوند می دهد: تضادهای آشکار میان سبکهای سینمایی قدیمی و مدرن، شیوه های مبارزاتی مردم کوبا، طی روزهای پرالتهاب سال ۱۹۶۸ و اشاره فیلمساز به ارتباط میان ماکسیمو گومز، رهبر انقلابیون دومینیکنی در قیام سال ۱۸۶۸، و ارنستو چه گوارا که هر دو غیر کوباییهایی بودند که به حرکت آزادیخواهانهٔ مردم کوبا پیوستند.

مانوئل اوکتاویو گومز، دیگر ژانرهای سنتی سینما را در فیلمهای بعدی اش تغییر شکل داد. فیلم «روزهای آب» حاوی فصلی است که طی آن از «زیبایی شناسی کاباره ای» دوران قبل از انقلاب کوبا که در آن، اشکال اصیل و متجانس با فرهنگ مردمی، مورد تحریف و تغییر شکل قرار می گرفت. و به صورت تجاری درمی آمد، انتقاد می شود. دو فیلم «حالا نوبت توست» و «یک زن، یک مرد، یک شهر» هر دو یک بررسی نافذ از مسائل کوبای معاصر به شمار می روند. گومز در این دو فیلم، درامهای دادگاهی و ژانرهای کارآگاهی را، از طریق تغییر شکل دادن و وارونه کردن ساختارهای داستان گویی سنتی، شکل تازه ای بخشیده است. گرچه این دو فیلم با نوعی تمرکز فردگرایانهٔ معمول در سینمای بورژوایی همراه هستند، اما با ورود به حیطه بررسیهای سیاسی تاریخی، از سطوح ملودرامهای شخصی عبور می کنند.

به اعتقاد گومز «... انقلاب تغییر ارزشها و واژگون شدن ارزشهای قدیمی بود که در مقابلش، اجتماع جدید و وظایف فرهنگی، ایدئولوژیکی تازه ای سر برآورد ...» از میان وظایفی که گومز به آن اشاره می کند، وی با ساخت فیلمهای انتقادی و قدرتمند و از حیث اجتماعی پر اهمیت، تعهد انقلابی اش را ادا کرده است.

جان مارز

مرینال سن

مرینال سن در چهارم مه ۱۹۲۳ در بنگال شرقی متولد شد. او به تحصیل فیزیک در کلکته پرداخت پس از ترک دانشگاه، مدتی به عنوان ژورنالیست و نماینده یک شرکت دارویی در «اوتار پرادش» مشغول به کار شد. بین سالهای ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۷ با انجمن تئاتر هند که وابسته به حزب کمونیست هندوستان بود، شروع به همکاری کرد و به مطالعهٔ کتب تئوری فیلم و سپس نوشتن نقد فیلم پرداخت. او اولین فیلمش را به سال ۱۹۵۶ ساخت. در سال ۱۹۸۱ به خاطر فیلم «آکالر ساندهان» جایزهٔ خرس نقره ای فستیوال برلن را برد.

فیلم شناسی:

طلوع (۱۹۵۶)، زیر آسمان آبی (۱۹۵۹)، روز عروسی (۱۹۶۰)، دوباره شروع کن (۱۹۶۱)، و در نهایت (۱۹۶۲)، نماینده (۱۹۶۴)، در میان ابرها (۱۹۶۵)، دو برادر (۱۹۶۷)، آقای شوم (۱۹۶۹)، مصاحبه (۱۹۷۰)، کلکته ۷۱ (۱۹۷۲)، یک داستان بی پایان (۱۹۷۲)، گوریل جنگنده (۱۹۷۳)، سرود جمعی (۱۹۷۴)، شکار سلطنتی (۱۹۷۶)، بیگانگان (۱۹۷۷)، مردی با تیر (۱۹۷۸)، خاموشی طلوع را می غلتاند (۱۹۷۹)، به دنبال قحطی (۱۹۸۰)، کالیدو سکوپ (۱۹۸۱)، پرونده بسته

شد (۱۹۸۲).

■

کارهای مرینال سن را می توان با توجهٔ همیشگی او به افرادی که زندگی شان در هند پایین تر از حقشان است، شناخت. سبک فیلمهای او دارای مضامینی متفاوت است که حتی گاهی اوقات می توان ادعا کرد که او تلاشی کرده تا فیلمهایی سیاسی بسازد، فیلمهایی که برعلیه بی قانونی قد علم کرده، مردم را تشویق به تغییر ساختار جامعه می کند. باید گفت که او کارگردان برجستهٔ

مرینال سن

سینمای هندوستان است. فیلمهای اولیهٔ سن، شدیداً تحت تأثیر سینمای نئورآلیست ایتالیا و فیلمهای اولیه ساتیا جیت رای است. او مردم ژنده پوش واقعی را به تصویر کشیده و از مکانهای طبیعی برای فیلمبرداری استفاده کرده، هنرپیشگان غیرحرفه ای را در فیلمهایش به ایفای نقش وامی داشت. باید گفت که فیلمهای مرینال سن برخلاف رای، بیشتر از مسائل انسانی به امور سیاسی می پردازد، در فیلم گیرایی چون «روز عروسی» او نشان می دهد که بورژوازی همواره شرایط بد را تبدیل به بدتر می کند. شهرت او در بنگال مربوط به فیلم «روز عروسی» است. همان طور که فیلم «آقای شوم» که به زبان هندی تهیه شده، باعث شهرت او در هندوستان شد. این فیلم داستان یک مأمور راه آهن است که درگیر ارتباط با همسر یک کنترل کننده بلیط و ماجرای رشوه گرفتن است. مأمور راه آهن در حین تعطیلات با دختری روستایی آشنا شده، بعداً متوجه می شود که او همسر یکی از همکارانش است. این فیلم در میان شنزارها و مزارع چغندر قند فیلمبرداری شده است و نشانگر ساده کار کردن سن در خلق آثارش است. به عقیدهٔ برخی از منتقدین، «آقای شوم» بهترین و کاملترین فیلم او است که در طی آن سن، فقط مقداری از نبوغ خود را به کار گرفته و همانند یک قنّاد در سینما عمل کرده است. شرایط دوران جنگهای داخلی در کلکته در اواخر دهه ۱۹۶۰، باعث شد تا سن، سه فیلم را که به تریلوژی کلکته معروف اند، بسازد. این سه فیلم، عبارتند از: «مصاحبه»، «کلکته ۷۱» و «گوریل جنگنده». او در این فیلمها، از رآلیسم سطحی که در آثار قبلی وی به چشم می خورد، تغییر موضع داده و به طرف سمبلهای تمثیلی و نطق کردن رفته است. در سال ۱۹۷۶ و با فیلم «شکار سلطنتی» او دوباره به موضوعات رسمی روایتی که بدانها علاقه داشت، بازگشته، داستانهایی را در مورد انسانهای در حاشیه نقل کرد و از آن زمان به همین رویه پیش رفت، فیلمهایی که بیننده عقده های درونی خود را به صورت بازتابی در آنها می بیند. در فیلم «به دنبال قحطی» او به ماجراهای گروه فیلمسازی ای می پردازد که برای خلق داستانی از قحطی بنگال در سال ۱۹۴۳ به آنجا رفته اند. دهکده هایی که اکیپ فیلمبرداری به آنجا می روند، هیچ نشانه ای از پیشرفت نداشته و زمانی که آنها برای خرید مایحتاج خود به بازارها می روند، آنجا از اجناسی خالی می شود و فرقی بین سالهای ۱۹۸۰ و چهل سال قبل از آن تاریخ به چشم نمی خورد، زنی در قبال یک پیاله برنج، خودش را می فروشد و شوهرش در برابر چشم همه او را به باد کتک می گیرد و در این لحظه، معلوم نیست که در اذهان رهگذران و مردم چه می گذرد و به چه کسی حق می دهند. منتقدان کمونیست، عموماً به فیلمهای سن با دیدهٔ تحسین می نگرند. در حالی که منتقدان آزادیخواه (لیبرالها) به ضعف ساختاری کاراکترهای او اشاره می کنند.

مرینال سن، فیلم به فیلم، به سرنوشت و تقدیر انسانهای مختلف می پردازد؛ طوایف در «شکار سلطنتی»، مطرودینی از فرقه های خود در «بیگانگان»، بی خانمانها در «مردی با تبر»، زنان کارگر در «خاموشی طلوع را می غلتاند» و مستخدمینی که مانند انسان با آنها برخورد نمی شود در «پرونده بسته شده».

در آخرین فیلمهای او چون «خاموشی طلوع را می غلتاند»، «کالیدو سکوپ» و «پرونده بسته شد» برخلاف تریلوژی کلکته، سن می خواهد تا بینندگان، خودشان نتایج اخلاقی را از فیلم استخراج کنند. در خارج از هندوستان نیز منتقدان بر این باورند که نحوهٔ کار سن، به نوعی درک و بلوغ جدید، دست یافته است.

ساتی خانا

شیام بنگال ـ پشت صحنه فیلم

شیام بنگال

شیام بنگال در چهاردهم دسامبر ۱۹۳۴ در آلوال (نزدیک حیدرآباد) به دنیا آمد. در رشته اقتصاد از دانشگاه عثمانی فارغ التحصیل شد و با نیرا موکرجی ازدواج کرد. سپس برای کار در یک شرکت تبلیغاتی، راهی بمبئی شد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ در شرکت «لینتاسی» به عنوان میرزا بنویس مشغول به کار شد، سپس، شروع به نوشتن سناریو برای فیلمهای تبلیغاتی کرده پس از مدتی، آنها را کارگردانی کرد. در میان سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۶، بیش از ۶۲۰ فیلم تبلیغاتی کوتاه ساخت. مدتی در آمریکا به عنوان دستیار تهیه کننده در تلویزیون مشغول به کار شد و در سال ۱۹۷۰، پس از بازگشت به هندوستان به عنوان تهیه کننده ای مستقل، اقدام به تولید فیلمهای تبلیغاتی و مستند کوتاه کرد و از اوایل دهه ۱۹۸۰ مسؤول تشکیلات ملی توسعهٔ فیلم شد.

فیلم شناسی (مستندهای کوتاه):

بچه خیابانها (۱۹۶۷)، نزدیک به طبیعت، جوان هندی (۱۹۶۸)، در جستجوی سینماستا، یا راه جاودانگی (۱۹۶۸)، مسیر گل (۱۹۶۹)، طالع یک بچه (۱۹۷۰) فولاد: راه جدید زندگی (۱۹۷۱)، ظرافت و زیبایی موسیقی هندی (۱۹۷۲)، یادداشتهایی از یک انقلاب سبز (۱۹۷۲)، پیدایش ترقی (۱۹۷۲)، یادگیری معیارها برای کودکان روستایی (۱۹۷۵).

فیلمهای داستانی و مستند بلند:

نشاء (۱۹۷۴)، پایان شب (۱۹۷۵)، چارانداس دزد (۱۹۷۵)، انقلاب آرام (مستند، ۱۹۷۵)، کره گیری (مستند، ۱۹۷۶)، فردا امروز آغاز می شود: تحقیقات صنعتی (۱۹۷۶)، نقش (۱۹۷۷)، احسان (۱۹۷۷)، افقهایی تازه در صنعت فولاد (مستند ۱۹۷۷)، جنون (۱۹۷۸)، شریک محصول (۱۹۸۰)، عصر ماشین (۱۹۸۱)، ساتیا جیت رای (مستند، ۱۹۸۲)، جواهر لعل نهرو (مستند، ۱۹۸۲).

■

مشهور شدن شیام بنگال با ساختن اولین فیلم بلندش در ۱۹۷۴، همانند به شهرت رسیدن دیگر هموطن او، ساتیا جیت رای در بیست سال قبل از آن تاریخ بود. می توان گفت که از لحاظی نیز با هم مشترک بودند. مانند: داشتن پیشزمینه ای در حرکتهای انجمن فیلم، تأثیرپذیری شدید از فیلمهای وسترن، انجام کارهای تجاری در شرکتی تبلیغاتی و ساختن فیلمهایی برای کودکان (که در مورد بنگال، می توان به فیلم «چارانداس دزد»، اشاره کرد.) بنگال، اولین فیلم بلند خود را در حدود چهل سالگی، پس از این که تعداد بسیار زیادی فیلمهای تبلیغاتی و مستند را کارگردانی کرده بود، ساخت. او تمام فیلمهای خود را به زبان هندی ساخت تا برای تمامی مردم کشورش (از هر نژاد و با هر لهجه ای) قابل استفاده باشد. سبک کاری او را می توان با مطالعهٔ تریلوژی او یعنی «نشاء»، «پایان شب» و «کره گیری» که در میان سالهای ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶ ساخت، تشخیص داد. هرچند که تعهد اجتماعی بنگال غیرقابل پرسش است، او هیچگاه، روش مشخصی را برای مواجهه با کاراکترهایش ارائه نداده است. در فیلم «نشاء»، آزار و اذیت کردن دختر خدمتکار و ضرب و شتم وحشیانهٔ شوهر کر و لال او، پاسخش در سکانس نهایی سنگی است که پسربچه به سمت خانهٔ صاحب خانه پرتاب می کند. در «پایان شب» تلاشهای مدیر مدرسه، منجر به دزدیده شدن همسرش توسط خانوادهٔ صاحبخانه می شود که مایل نیست مدیر مدرسه، اختلالی در سلطهٔ او بر روستاییان بوجود آورد. فیلم «کره گیری» از ساختی خوش بینانه تر برخوردار است. اما در اینجا نیز طرفداری از رهایی روستاییان ناپایدار بوده، ممکن است که روزی دچار تزلزل شود.

از مسائلی که بنگال در اکثر آثارش به آنها پرداخته، باید به نقش زن (نسل جدید زن در جهان سوم) در موارد مختلف زندگی و اجتماع اشاره کرد. سبک بنگال، به شدت رآلیستی است و می توان این مورد را در ترسیم کاراکترهایش دید. ریتم فیلمهای او سرعتی آهسته دارد اما دیدگاه و پرداخت او به جزئیات، خارق العاده است. در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، مضامین تلخ فیلمهایش تا حدی، اعتدال پیدا کرد و حتی به ساختن ملودرام، روی آورد. اما هیچ گاه به دامان «فیلم هندی» نلغزید.

او در فیلم «نقش» (۱۹۷۷) که یکی از غنی ترین آثارش است، به صورتی عمقی تر به مسائل زنان پرداخته است. این فیلم دربارهٔ هنرپیشهٔ زن موفقی است که به طوری ناامیدانه سعی در حل مسائل زندگی است. این فیلم، تا حدی مانند فیلمهای غربی، مسائل اجتماعی را موشکافی کرده، نشان می دهد بدان گونه که هنرپیشه در دنیای فیلم همواره موفق است، در مورد بسیاری از مسائل زندگی خود، دست بسته باقی می ماند. بنگال پس از این فیلم، در فیلم بعدی خود «احسان» نیز این دستمایه را دنبال کرد. او این فیلم را در دو نسخه به لهجه های هندی و تلگو ـ که از لهجه های محلی هندوستان است ـ تهیه کرد. این فیلم در مورد تأثیر بد فرجام ذهنی مرد جوانی است که معتقد است، دارای نیروهای فوق طبیعی است.

روی آرمز

راج کاپور

راج کاپور در چهاردهم دسامبر ۱۹۲۴ در پیشاور به دنیا آمد. در کلکته و بمبئی تحصیل و با کریشنا کاپور ازدواج کرد و دارای سه پسر و دو دختر شد. در دههٔ ۱۹۳۰ به عنوان پادو وارد سینما شد و در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ به عنوان دستیار تهیه، طراح صحنه و هنرپیشه در تئاتر «پرتیوی» مشغول به کار شد و در ۱۹۴۷، اولین نقش اصلی خود را در فیلم «نیل کمال» بازی کرد. در ۱۹۴۸، اولین تجربهٔ خود را در زمینهٔ کارگردانی و تهیه با فیلم «آتش» شروع کرد.

فیلم شناسی (کارگردانی و تهیه):

آتش (۱۹۴۸)، بارسات (۱۹۴۹)، آوارہ (۱۹۵۱)، آه (۱۹۵۳)، واکسی (۱۹۵۴)، آقای ۴۲۰ (۱۹۵۵)، جایی که گنگ جاری است (۱۹۶۰)، سنگام (۱۹۶۴)، اسم من دلقک است (۱۹۷۰)، کالاجا اورکال (۱۹۷۲)، بوبی (۱۹۷۴)، دادرام کارام (۱۹۷۵)، ساتیام شیوام سوندارام (۱۹۷۸)، بیوی اوبیوی (۱۹۸۱)، پرم روگ (۱۹۸۲).

■

راج کاپور، مشهورترین شخصیت سینمایی هندوستان است. او در بیش از پنجاه فیلم، نقش اصلی را ایفا کرده است و بیش از یک دو ـ جین فیلم را تهیه و در طی سی و پنج سال فعالیت، شش فیلم از معروفترین و موفقترین فیلمهای سینمای هندوستان را کارگردانی کرده است. این شش فیلم عبارتند از «آوارہ»، «آقای ۴۲۰»، «سنگام»، «اسم من دلقک است»، «بوبی»، «ساتیام شیوام سوندارام».

محبوبیت فراوان راج کاپور به این دلیل است که او در فیلمهایش اسراف و هم هوشیاری اجتماعی را در قالب فیلم هندی به تصویر می کشید. او در فیلمهایش از عواملی چون مسائل اجتماعی، موضوعات دراماتیک و ملودرام، ستارگان و هنرپیشه های جدید و ترانه های متعدد و مردم پسند سود می جست. در همین حال به مسائل اقتصادی جامعه، تبعیض اجتماعی و قانون شکنیها می پرداخت و راه حلهایی را که به نظر خودش مناسب بود، در فیلمهایش عرضه می کرد. به این ترتیب بود که بینندگان هندی از فیلمهای راج کاپور به شدت، استقبال کرده و بارها و بارها به تماشای آنها می نشستند. اولین فیلم او «آتش» دربارهٔ ارتباط مثلثی شکل بین سه نفر بود که در آن از نوعی تصورپردازی با کنتر است بالا و شدید استفاده شده است. اما در سومین و چهارمین فیلم او («آوارہ» و «آقای ۴۲۰») راج کاپور، سبک کاری خود را یافت. در «آوارہ» صحنهٔ کلیدی دادگاه در یک هال بسته و محدود فیلمبرداری شد، و در هر دو فیلم، خانه های افراد ثروتمند به صورت اغراق آمیزی با شکوه و مجلل نشان داده شده اند که دارای پلکانهای مجلل، سقفهای بلند و پرده هایی گرانقیمت است. راج کاپور برای موسیقی از سازهای سنتی هندی استفاده کرد و شانکار جیکیشن موسیقیدانی را که تخصصش در موسیقی فولکلوریک هندی بود، به کار گماشت. برخی از آوازهای این دو فیلم که توسط خود راج کاپور اجرا شد، دارای معروفیتی بیش از حد شدند، به طوری که مثلاً آواز «آوارہ هون» در ذهن اکثریت ملت هندوستان نقش بست. حرکات دوربین در فیلمهای راج کاپور، گاهی اوقات، قابل تأمل است. همانند صحنهٔ دادگاه در «آوارہ» و چادر سیرك در فیلم «اسم من دلقک است». سرعت و آزادی عمل دوربین، باعث لذت بردن تماشاگران از فیلمها شد و این می تواند یکی از موارد پیشرفت راج کاپور تلقی شود.

فیلمهای او گاهی اوقات، تجربیات مهم فرهنگی را نیز دستمایه قرار می داد؛ «آقای ۴۲۰» در مورد مشکلات افرادی است که به شهر مهاجرت می کنند. «آوارہ» به تأثیر محیط بر انسانها می پردازد «سنگام»، «بوبی» و «ساتیام شیوام سوندارام» در مورد مشکلات موقعیتی فرد و جامعه است و در «اسم من دلقک است» به مشکلات روحی دلقکی تنها و بی کس که خود مردم را می خنداند و هیچ کس از غم او آگاه نیست، پرداخته شده است. او به راحتی از طریق فیلمهایش، مردم را به دیدن چشم اندازهای

گوناگونی چون خانه های اشرافی («آقای ۴۲۰» و «آواره») کوههای زیبای هیمالیا (بوبی)، معابد و رقاص زیبای سنتی («ساتیام شیوام سوندارام») و برنامه های متنوع سیرك («اسم من دلقک است»)، می کشاند. از زمان تولید اولین فیلم راج کاپور، صنعت فیلم سازی در هندوستان دچار تحول شده و حرکتی رو به جلو داشته است. در هر حال، فیلمهای او دارای این خاصیت هستند که همواره در اذهان بینندگان باقی بمانند.

ساتی خانا

اثار یوسلیانی

یوسلیانی در فوریه ۱۹۳۴ در جمهوری گرجستان به دنیا آمد. او به تحصیل موسیقی در کنسرواتوار تفلیس پرداخت و پس از آن در دانشگاه مسکو، ریاضیات خواند در دوره های فیلمسازی آلکساندر داوژنکو شرکت کرد و در ۱۹۶۱، اولین فیلم خود را به نام «آوریل» ساخت او مدتی عالم سینما را ترك کرد و در یک کارخانه و سپس به عنوان دریانورد مشغول به کار شد. در ۱۹۶۶، مجدداً به عالم هنر وارد شد. در ۱۹۸۳، فیلمی را در فرانسه کارگردانی کرد. در سال ۱۹۸۴، برای فیلم «پاستورال» موفق به دریافت جایزهٔ اول فستیوال برلین شد.

فیلم شناسی (عمده فیلمها):

آب رنگی (۱۹۵۸)، آواز برای گلها (۱۹۵۹)، آوریل (۱۹۶۱، این فیلم نمایش داده نشد)، گارد آهنین (۱۹۶۴)، زمانی که برگها می ریزند (۱۹۶۶)، پرندهٔ سیاه آوازه خوانی بود (۱۹۷۲)، پاستورال (۱۹۷۶).

■

قدمت سینمای گرجستان به اوایل قرن بیستم بازمی گردد و در دههٔ ۱۹۶۰ با ورود اُثار یوسلیانی به جرگه کارگردانان، فصلی جدید در تاریخ سینمای این کشور گشوده شد. او با فیلمهای به یاد ماندنی ای که خلق کرد، به همراه تارکوفسکی (البته سبک کار آن دو با هم متفاوت است) موجی نو را در سینمای شوروی (سابق) به وجود آوردند. او که متولد ۱۹۳۴ است، در دانشگاههای تفلیس و مسکو به تحصیل موسیقی، گرافیک و ریاضیات پرداخت و سرانجام به سینما روی آورد و در این زمینه نیز فارغ التحصیل شد و دورهٔ فیلمسازی را در کلاسهای داوژنکو، سپری کرد. اطلاعات زیادی در مورد اولین فیلم او «آوریل» به دلیل اینکه پخش نگردید، در دست نیست. دومین فیلم او «زمانی که برگها می ریزند» شیوه و فرم سبک او را به روشنی ارائه می کند.

یوسلیانی، فیلمسازی است که در کارگردانی و مونتاژ دارای سبک خاص خود است می توان او را ژان ویگوی حال حاضر دانست. همان طور که خودش نیز می گوید که ژان ویگو استادش است و همواره تلاش کرده تا مانند او لحظات گذرای عمر را به تصویر بکشد. از طرفی نیز می توان فیلمهای او را با فیلمهای موج نو در چکسلواکی، مانند آثار کارگردانهایی چون فورمن، پاسر و منزل مقایسه کرد.

فیلمهای او نمایشگر زمینه های مختلف زندگی است. «زمانی که برگها می ریزند» داستان مرد جوانی معصوم و خوش قیافه است که کارگر یک کارخانهٔ شراب سازی است و می خواهد تا در فضایی منحصر به فرد (کعبهٔ آمال) زندگی کند. او حتی سبیلهای خود را می تراشد (سبیل در گرجستان نشانهٔ مردانگی است). «پرنده سیاه آوازه خوانی بود» سومین فیلم یوسلیانی، در مورد زندگی یکی از نوازندگان ارکستر تفلیس بود که به دلیل عیاشی و ولگردی بیش از حد، هیچ گاه به موقع برای اجرای برنامه نمی رسید و فقط در آخرین لحظات خود را می رساند. اعمال و رفتار او بیانگر توهین به محل زندگی و کارش و عدم مسؤولیت است. ظرافت کار و حتی شوخ طبعی یوسلیانی را می توان در این اثر کمدی که پایانی تراژیک دارد، دید. فیلم «پاستورال» که با دایره نظارت مسکو، مشکل پیدا کرد و فقط در گرجستان پخش شد، داستان یک گروه پنج نفرهٔ نوازندهٔ شهری است که شهر را برای زندگی با خانواده ای روستایی ترك می کنند. یوسلیانی در این اثر خود به اختلاف زندگی شهری در روستایی پرداخته، نقطه نظرات خود را دربارهٔ تضاد مسائل و آداب شهری و اعتقادات روستایی از دیدگاه دخترکی دهاتی نشان می دهد. او بدون استفاده از بازیگران حرفه ای ـ همان گونه که در فیلمهای اولیه اش نیز عمل می کرد ـ به صورتی شاعرانه و با صداقت، زندگی مردم گرجستان را به تصویر کشیده است. یوسلیانی بدون هیچ گونه تمهیدی وقایع را در این فیلم به بهترین نحو ممکن به نمایش گذاشته است. محدودهٔ کار او در سطح بسیار بالایی است و کار کردن برای او در محیط بستهٔ اتحاد جماهیر شوروی، همواره با مشکل مواجه بوده است. به همین دلیل در سال ۱۹۸۳، برای ساختن فیلمی، عازم فرانسه شد، همان گونه که تارکوفسکی برای ساخت فیلم «نوستالژیا» به کشور ایتالیا سفر کرد. چون در هر دو مورد، سازش امکان نداشت.

میشل سیمان

ترجمهٔ بیژن اشتری