برآیند تلاقی هم‌زمان نیروهای داخلی و خارجی

ماروین دولوگو
ترجمه نریمان افشاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Bajo Presior

مقدمه

در ماه مه ۱۹۹۱، مسؤولان مربوطه در هاوانا سازمان تولید سینمایی کوبا را بازسازی کردند: icaic باید با کارگاه سینمایی تلویزیون و با موسسه سینمایی نیروهای مسلح که تحت هدایت انریکه رومن بود ترکیب می‌شد؛ رومن قبلا سردبیر روزنامه گرانما granma و تا ۱۹۹۰ رییس سازمان رادیو تلویزیون کوبا بود. بدین ترتیب Icaic که اولین سازمان فرهنگی بود که توسط انقلاب ساخته شد استقلال خود را که در طول این سالها همواره به شدت از آن دفاع کرده بود از دست می‌داد. متعاقب آن، در حالی که رییس icaic خولیو گارسیا اسپینوزا استعفایش را ارایه کرده بود فیلمسازان بسیج شدند تا به چنین تصمیمی اعتراض کنند.

یک ماه بعد درگیری‌ها شدیدتر شد: فیلم de Maravillas Alicia en el pueblo، در ۱۳ ژوئن، چهار روز پس از اکرانش در ده سینمای هاوانا توقیف شد. روزنامه‌ی گرانما بدبینی افراطی این هجویه سیاسی را محکوم کرد و به شدت «نومیدی، تلخی و شکست‌گرایی» فیلم را رد کرد.

مقاله حاضر کمی پیش از شکل گیری این مسایل نوشته شده و جریان‌های اخیر در سینمای کوبا به همراه شرایطی که آن‌ها را به سمت بحران برد را نشان میدهد. فروریختن سوسیالیسم در اروپای شرقی کوبا را وارد مرحله‌ای حساس کرد. فرآیند اصلاحات که با فیدل کاسترو آغاز شد تقریباً از پروسترویکا هم پیشی گرفته بود. اقتصادی که کاملا متکی به بلوک سوسیالیستی و اتحاد جماهیر شوروی بود حالا خود را رها شده می‌یافت. واقعیت این است که زمینه‌های بین المللی نامساعد، ضرورت پاسخ به پرسش‌های پیشتر مطرح شده را تشدید کرد. این نخستین بار نبود که سوسیالیسم کوبا در مواجهه با نیاز فوری به تغییرات و باز شدن بیشتر فضا به چالش کشیده شده بود. در عین حال مشکل بزرگ این بود که جزیره تا به حال چیزی بیش از مظهری دیگر از استالینیسم ارایه نکرده بود، نوعی گولاگ [زندان سیبری] حاره‌ای، باید اذعان کرد گاه چیزهایی در هاوانا روی می‌دهد که استالینیسم مطرح نمی‌کند. درست است که انقلاب کوبا به دور از مدار استالینیسم و حتی کلاً بر خلاف پنداشت‌های آن اتفاق افتاد. با این وجود گسستن از ایالات متحده ، دوگانگی شرق - غرب، تجربه عقب نشینی کوبا در دهه ۶۰ همانند بقیه آمریکای لاتین، همه این‌ها نوعی تقلید گرایی ایدئولوژیک و سازمانی عمیق در دهه هفتاد را به وجود آورد که شکلی از گرفتگی وتعصب نگران کننده را در قلمرو فرهنگ به خود گرفت. استالینیسم حقیقتی بنیادین در دروان ماست، به عنوان امری ناگزیر در مسکو و پاریس و همچنین هاوانا. اما هر چند که مسلما استالینیست‌هایی هم در جزیره کارائیبی وجود دارند اما تلاش برای رسیدن به هدفی صحیح مهم است.

چنان که مخالفان کاسترو اعتقاد داشتند که مقدار زیادی از نیروهای واقعاً فعال را می‌توان در میان تبعیدی‌ها یافت. که این شامل حوزه فرهنگی هم می‌شد چرا که آن‌ها اعتقاد داشتند هیچ هنرمند و روشنفکر مستقلی در کوبا نمی‌تواند وجود داشته باشد. همان قدر که این دیدگاه درباره نویسندگان کلاً غیر قابل اعتماد است، چنین عقیده‌ای وقتی به حوزه سینما برسد کاملاً زشت و نابهنجار به نظر می‌رسد. تنها فیلم برجسته‌ای که در تبعید ساخته شده (super el ساخته اورلاندو خیمنز لیل و لئون ایچاسو در ایالات متحده ۱۹۷۹) موردی استثنایی به شمار می‌رود، در حالی که انقلاب موجی از سینمای مولف را درداخل کوبا به وجود آورد. گذشته از این، گرایشات تبعید به بن بست رسیده بود: هیچ کشوری نتوانسته بود عملاً شرایط تبعید را داشته باشد ، نه کشورهای آمریکای لاتین مثل شیلی یا برزیل و نه حتی کشورهای اروپایی. جامعه کوبا بسیار یکپارچه‌تر از جوامع دیگر بود. هر تحلیلی از تغییرات، انقلاب و اصلاحات کوبا باید تاثیر نیروهای داخلی و خارجی را تواماً در نظر بگیرد؛ نیروهایی که این پویایی را متوقف و یا تحریک می‌کردند. این رویکردی است که ما برای پرداختن به چالش‌های سیاسی سینمای کوبا از طریق تحلیل رخدادهای اخیر آن اتخاذ کرده‌ایم.

یک مجادله ملی

باز سازی‌های اخیر که با باز سازی icaic تسریع شد حالا دیگر تثبیت شده و امری غیر قابل انکار است. موضع سیاسی سینما

به خوبی خود را با چالش‌های جهان امروز تنظیم کرده است، حس مدیریت تشدید شده است و مباحثات دستاوردهای بیشتری داشته‌اند. به هر کسی در icaic احساس وحدت و همبستگی بیشتری دست می‌دهد. بهترین دلیل اثبات این مساله مشارکت کارمندان icaic در مجادلات بزرگ ملی ۱۹۹۰ است. مجادلاتی پیرامون چهارمین همایش حزب کمونیست کوبا که گستره وسیعی از شرکت کنندگان را دربر می‌گرفت بدون در نظر گرفتن این که آن‌ها واقعاً مبارز بودند یا نه. در میان سینما گران مهم‌ترین مداخله مربوط به خوزه دیاز و توماس گوتیرز آلئا می‌شود که یکی عضو بود و دیگری نبود. برخی از جلسات عمومی سه روز به طول انجامید، از جمله یکی از آن‌ها که در باب icaic برگزار شد. مباحثات تنها محدود به کار بخش یا دسته خاصی در سازمان نبود بلکه مسائل و معضلاتَ گسترده‌تری را دربر می‌گرفت.

نیاز به شفاف سازی و تحلیل دقیق بحران در کشورهای سوسیالیستی وجود داشت، تحلیل همه آنچه که به کوبا اشاره می‌کرد، و این درحالی بود که اشاره به این محدودیت‌ها تنها اطلاعاتی بد به دست می‌داد. فساد فراگیر از دو زاویه مورد توجه قرار گرفت. اولی بر معیارهای دوگانه، زبان فریبکارانه، و دغل کاری ایدئولوژیک و فرصت طلبی که به همراه فشارهای اجتماعی سنگین توسط دستگاه‌های خودسر اعمال می‌شدند، توجه داشت. زاویه دیگر به شفاف‌تر کردن تصویری از اقتصاد توجه داشت، و خواهان مشروعیت بخشیدن به اقتصاد زیر زمینی غیررسمی بود؛ و مقصود از آن کارها و فعالیت‌های جزئی‌ای است که بدون آن‌ها زندگی روزمره از آنچه هست نیز دشوارتر خواهد شد. برخی از مردم برای جدا کردن خودشان از وابستگی حقوق بگیرانه، درباره آزادی ابداعات فردی سخن می‌گفتند. به هر میزان، آنچه که مورد پرسش قرار می‌گرفت چیزی کمتر از اقتصاد شدیدا تمرکز یافته و فرمایشی نبود؛ اقتصادی که از زمان تهاجم انقلابی ۱۹۶۸ با ملی کردن تجارت‌های کوچک شکل گرفت. منابع مختلف توافق داشتند که حتی اگر قیمت‌ها به طرزی مصنوعی پایین نگه داشته شده و تنگناهای حاکم بر اقتصاد غیر رسمی بیشتر شوند باز هم اقتصاد موازی می‌تواند بزرگتر از اقتصاد رسمی باشد. تنش‌هایی که به واسطه کمبودها ایجاد می‌شد و وجود بخشی خاص که برای توریست‌ها، خارجی‌ها و صاحبان حساب‌های بانکی سنگین ذخیره می‌شد، واکنشی خصومت آمیز در پی داشت: برخی تا آنجا پیش رفتند که سخن از «آپارتاید توریستی» به میان آمد؛ عبارتی انفجار آمیز در کشوری که سال‌ها با نظام آپارتاید در آفریقای جنوبی در جنگ بود. گذشته از این پیامدهای اجتماعی ـ اقتصادی، خواست آزادی تردد شکل یک نیاز به خود گرفت؛ نیاز به این که هر کسیَ بتواند با یک گذرنامه خارج شود (مشکل خروج یا ندادن روادید برای بعضی کشورهای خاص). مساله آزادی خود مساله‌ای بود که در قالب نقد اقتدار رسمی (نقد سازمان‌هایی چون مجمع عمومی و قدرت مردم) و در قالب پیشنهادهایی چون حقوق مردم برای شرکت در همه سطوح انتخابات و نه فقط انتخابات شهرداری بیان می‌شد. هر چند که سوالی درباره نظام حزب مطرح نشد، اما آن چه که در دستورکار بود تنوع سیاسی و احترام به دیدگاه دیگران بود. در مجموع، نوعی طرح دگرگونی دقیق و موشکافانه مطرح شد که رو به سمت آزادی داخلی بیشتری داشت و این در حالی بود که جزیره همواره در محاصره می‌زیسته است. این برنامه به هیچ وجه بخش‌هایی چون icaic، دانشگاه هاوانا، موسسه عالی هنر، سازمان نویسندگان و هنرمندان کوبا (uneac)، یا تلویزیون را محدود نمی‌کرد. این امر نوعی اتفاق نظر درباره بخش‌های مختلف حرفه‌ای به وجود آورد. بعضی حوزه‌ها از این هم فراتر رفتند: در حالی که منتقدین خود فیدل کاسترو را مستثنی می‌کردند، جمعیت دانشگاهی پایتخت خواستار برکناری فوری وزیر آموزش خوزه رامون فرناندز شد. در جای دیگر، در رابطه با تبعیدی‌ها، نه فقط در باب ضرورت تجدید نظر درباره آن‌هایی که رفتند بحث می‌شد (پیش از آن تنها بدگویی‌های عمومی سهم آن‌ها بود) بلکه درباره آشتی حقیقی نیز صحبت می‌شد. و حدود ده سال پیش بود که کلیسای کاتولیک خواهان «وزارت الهیات و آشتی» شد. اما امروزه، یک توافق نظر کوچک درباره موضوعات پیشین هنوز هم کاملا با اهمیت است.

هر چند که مجادلات ۱۹۹۰ نوعی پیشرفت سیاسی به وجود آورد، که نشانه‌ای از بسیج و مبارزه جویی به رغم نامعلومی و جدا افتادگی موضع کوبا است، اما رویدادهای دیگر نا آرام‌تر هستند. اولاً، حدود یک سال پیش دادگاهی درباره افسران متهم به قاچاق مواد مخدر و سوء استفاده‌های دیگر تشکیل شد؛ چهار نفر از آن‌ها اعدام شدند که ژنرال اوکوا هم جزء آن‌ها بود. فساد و احساس بحران

ستون‌های نظام یعنی وزارت کشور و نیروهای مسلح را سست کرده بود. مقامات دو بنگاه انتشاراتی شوروی از جمله اخبار مسکو که نماد پرسترویکا در جزیره بود را تعطیل کردند. اغتشاشاتی که به وسیله نقاشان مبارز جوان ایجاد شد چند زخمی بر جای گذاشت. کمبود کاغذ باعث بسته شدن بعضی نشریات دوره‌ای شد از جمله عنوان‌هایی که به آزادی بیان تاکید داشتند. در پایان سال ۱۹۹۰ همه انتظارات متمرکز بر بحث‌ها و تصمیمات کنگره‌ی حزب شده بود در حالی که ماهیت نشست، و حتی زمان‌بندی و شیوه‌ی انتخاب نمایندگان در سطح رهبری مورد بحث بود.

با این حال سینمای کوبا منتظر نماند و در مسیرش به سمت پیچیدگی‌های دراماتورژیک و ظرایف زیبا شناختی بیشتر، شتاب بخشیدن به رشد نسل جدید هنرمندان و شفافیت در برخورد با مسایل اجتماعی پیش رفت. و این مخصوصا با نوعی شوخی سیاسی همراه بود که از کمدی اجتماعی جدا می‌شد و به یک نیایش رسمی می‌رسید. همه این‌ها زمانی اتفاق افتاد که کارگردان‌ها برای اطمینان از تداوم کارشان به سمت قالب‌هایی برای تولیدات مشترک بین المللی روی آوردند. تثبیت سه گروه خلاق که هر کدام می‌توانستند مستقلاً تصمیم بگیرند به سرپرستی توماس گوتیرز آلئا، امبرتو سولاس و مانوئل پرز دیگر یک وعده نبود: نتایج کار مشهود بود.

نقش‌های فرعی

اولین موفقیت این مرحله از نوسازی بدون شک secundarios papeles (**نقش‌های فرعی**، اورلاندو روخاس، ۱۹۸۹) است. این فیلم بدون این که دقت نگاهش به کوبای معاصر را از دست بدهد نیاز به دستیابی به پیچیدگی بیشتر را کاملا می‌پذیرد. پیچیدگی در آغاز موضوعی در دراماتورژی و فیلمنامه است: انتخاب جهانی کوچک که توسط یک گروه تئاتری ارایه می‌شود و قرار دادن یک نمایش در فیلم نوعی تکثر سطوح را نشان می‌دهد. هم کناری تئاتر و سینما بسیار پیچیده‌تر از تمهید فیلم‌درفیلم است چرا که جدایی میان صحنه و پرده از هر جهت با وضوح بیشتری احساس می‌شود: در نوع بازیگری، نورپردازی، دیالوگ‌ها، ابزارصحنه، و غیره. این انتخاب هنگامی برانگیزاننده‌تر می‌شود که نمایش مورد بحث، خود مملو از مفاهیمی است که با اولین سطح پی رنگ طنین‌انداز می‌شوند: نمایش، که کاملا توسط اورلاندو روخاس کامل شده، **مرثیه‌ای برای یارینی** اثر کارلوس فیلیپس است، نمونه‌ای استاندارد از رپرتوارهای معاصر کوبا. بدین ترتیب، خرده جهانی که پیش رویمان گذاشته می‌شود نیازمند یک لایه اضافی تمثیلی است که با دیالوگ‌های کارلوس فیلیپ و موقعیتی که او خلق کرده غنا می‌یابد، موقعیتی که به وسیله خوانشی کاملا متفاوت در فیلم بازسازی شده است. البته توسل به تمثیل لزوما نشان پیچیدگی نیست؛ ممکن است تمهیدی سردستی باشد از سرِ عدم توانایی در بیان بهتر داستان.

با این وجود، فضای تمثیلیِ **نقش‌های فرعی** بر اساس داستان بنیادی که خود پر از مفاهیم است و دیدگاهی ناسازگار را تایید می‌کند شکل می‌گیرد. تک‌گویی **میرتا** زخمی را نشان می‌دهد که هم اجتماعی و هم عاطفی است -- یکی از قوی‌ترین صحنه‌های سیاسی فیلم -- و بی آن که هیچ چیزی سد راهش شود پیش می‌رود. به همین ترتیب سکانس دسته جمعی در بام تئاتر، ما را به خیالات پرشور و خلسه‌های شاعرانه دهه شصت بر می‌گرداند که توسط نسلی قربانی شده بیان می‌شود؛ نسلی که **میرتا** به آن تعلق دارد. این سکانس یکی از سکانس‌هایی است که کمترین حد تصنع را دارد.

اما بیش از این‌ها، **نقش‌های فرعی** بر جستجویی سخت برای یافتن نوعی فشردگی معنادار و بیانگرانه گواهی می‌دهد؛ چیزی که تاثیرگذاری‌اش را تقویت می‌کند و بر معانی آن می‌افزاید. بازیگران آن عمدتا چهره‌هایی جدید در سینما هستند و بنابراین فیلم بازیگرانی را برجسته می‌کند که یا هنوز در حال رشدند و یا این که در سایه مانده‌اند. سینمای کوبا نیازمند خونی تازه بود: **نقش‌های فرعی** این مسأله را اثبات می‌کند؛ **لئونو آروکا** و **ارنستو تاپیای** جوان دانشجویان موسسه عالی هنر بودند. **روزیتا فورنز**، تنها عضو گروه که حدود چهل سال تجربه داشت، بر خلاف تیپ معمولش و در نقشی دور از تصویر آشنای سینمایی‌اش که بیشتر مربوط به کمدی می‌شد انتخاب شده بود.

بنیادی‌تر از این‌ها، فیلم نشان می‌دهد که بسیار دلمشغول رسیدن به یک زیبایی شناسی بصری سخت و پیچیده بوده است. دکورهای اکسپرسیونیستی با نشانه‌های مختلفی از مدرنیته همراه هستند که برداشت دیگری از چشم‌انداز معاصر ایجاد می‌کند. کارگردان اصلاً

فکر نمی‌کند که با افراط در این کار خطر می‌کند.آشکارا این امر را به خالی و کسالت بار و بد ساخت بودن ترجیح می‌دهد. این اثر نشان ارزشمندی است از لیاقت گروهی که توسط اورلاندو روخاس گرد هم آمده‌اند: فلاویو گارسیاندیا، نقاشی جوان که آثارش در فیلم نمایش داده می‌شود و خودش در کارگردانی هنری فیلم همکاری می‌کند؛ ماریو دالی، آهنگسازی که مسؤول موسیقی کار است؛ کارلوس سلدران، از اعضای گروه تئاتر بوئندیا؛ و اسوالدو سانچز شاعر فعال در ساختار دراماتیک و در فیلمنامه؛ مدیر فیلمبرداری، رائول پرز اورتا را هم نباید فراموش کرد، او در دگرگون کردن اصول نورپردازی، قاب بندی و رنگ که درسینمای کوبا رواج داشت موفق بود و ثابت کرد که بی‌روح بودن تصاویر به خاطر تغییر رنگ را نباید از کیفیت فیلم یا محدودیت‌های فنی دیگر دانست.

اگر که پیشگامی باید یافته شود، اهمیت بسیاری که اورلاندو روخاس به میزانسن می‌دهد او را به اومبرتو سولاس نزدیک می‌کند. لوسیا (۱۹۶۹) در واقع زمینه‌ساز کار کارگردان شد، و او در cantata de chile دستیار سولاس بود. اما روخاس، همانند توماس گوتیرز آلئا که با او هم کار کرده بود، نگران بداهه پردازی بود و جزئیات زیاد و استوری بوردهای دقیق آماده می‌کرد. فیلمنامه در نتیجه تعاملات او با همکاران مختلف تا یازده بار بازنویسی می‌شد. برای روخاس ساخت یک جهان شخصی به اندازه نگاهش به اجتماع مهم بود. به عبارت دیگر، خرده جهان او فقط ابزاری تمثیلی نبود: شخصیت‌های او زنده و سرشار از احساسات‌اند، آن‌ها از گوشت و خون، از اشک و امید ساخته می‌شوند؛ آن‌ها همانقدر آکنده از تجربه زنده‌اند که شخصیت‌های para david una novia (۱۹۸۵) فیلم قبلی روخاس. آفرینش فرم و تولید معنا درآثار او نمی‌تواند جدای از هم باشد. بدین ترتیب، بلند پروازی هنری، بی قراری اخلاقی او را استحکام می‌بخشد. سینمای کوبا پس از آثار بزرگ کلاسیک دهه شصت، دیگر تقریباً هرگز به آن اوج نرسیده است؛ آثاری که زبانی سینمایی کشف کردند و انگار زمینه‌ای بودند برای اثبات هویت جمعی: فیلم‌هایی چون **لوسیا**، **خاطرات توسعه نیافتگی**، **ماجرای خوان کوین کوین و اولین یورش داس**. این خواست خلاقیت به زیبایی با آنچه که مولف می‌خواست بگوید جفت شده بود. با وجود آن که او خود به نسل میانی تعلق داشت، به روش‌های مختلف و به دلایل مختلف قربانی شده بود، و زندگی و حالات نسل جوان‌تر را به تصویر می‌کشید، نسلی سرکش و بی قرار. او به بازسازی و پویایی امید بسته بود و در همان حال نشان می‌داد که این امر کاملاً با سنت‌های امروزین است که در کوبا توسط آوانگارد روشنفکرانه ایجاد شده بود سازگار است. اراده‌ای برای باز کردن ذهن‌ها طنین‌انداز خواستی برای فرو ریختن زیبایی شناسی موجود بود، از جمله گسستی که فیلم پیشین‌اش ایجاد کرد. تعهد او به پیچیدگی، همانقدر که واکنشی به ساده سازی بود همان قدر هم اعتراضی به شکل‌وارگی سازی دگماتیک بود.

بدین ترتیب **نقش‌های فرعی** همزمان بود با مجادلات و آرمان‌های جاری. این فیلم حتی به نوعی به نماد آن دوران تبدیل شد. ماریا بازیگر جوان (لئونور آروکا) چهره‌اش را در برابر آینه درست می‌کند و تی‌شرتی با شعار «فضای باز سیاسی» می‌پوشد که در روسیه شعار «گلاسنوست» بود و در انیمیشن مانوئل مارسل **به مالکوم مک‌لارن** (۱۹۹۹) هم از مایه‌های تکرار شونده است. مارسل از نسل جدید و از اعضای سازمان هر مانوس سایز است. بوروکرات محلی که حالا چهره‌ای معیار در فیلم‌های کوبا شده است ، به خوبی با دیدگاه کلی در می‌آمیخت چراکه تمثیلی بود از تمام شبکه اجتماع. این دیگر فقط موضوعی درباره بدکرداری محلی یا چند شخصیت نابکار که به انزوا کشیده شده بودند نبود، بلکه با بینشی که در سطوحی مختلف اعمال می‌شد مسایل بیشتری را به ما نشان می‌داد. بدین ترتیب سینمای کوبا به قدرتی چشمگیر دست یافت: این فیلم مردسالاری، بوروکراسی، فساد، جدایی‌های دردناک تبعید (که با نیروی عاطفی عظیم در تک گویی پنج دقیقه‌ای میرتا نشان داده می‌شود) به حاشیه راندن جوانان، و فشارهای اجتماعی را به پرسش می‌کشد و دفاعیه‌ای است برای خلاقیت هنری و علیه تقلیل گرایی. برخلاف آن‌هایی که فیلم را به خاطر پیچیدگی‌اش مورد نکوهش قرار می‌دادند، نکوهشی که سریعاً تبدیل به اتهام جهان وطنی گری شد (اتهامی‌که در اروپای شرقی معمول بود) من فکر می‌کنم که **نقش‌های فرعی** یک هویت کوبایی را با در هم آمیختن سنت‌های فرهنگی و نشانه‌های مدرنیته بسط می‌دهد (این دلیل همنوایی‌اش با هنرهای تجسمی است). این از ارزش اورلاندو روخاس است که می‌تواند به سطحی فراتر

از نقدهای سیاسی یا ایدئولوژیک دست یابد، و در عین حال کوششی بکند برای احیای جنبه‌های زیباشناختی. در انجام چنین عملی، او بسیاری از فیلمسازان بلند پرواز آمریکای لاتین را گرد آورده است، آن‌هایی که هم در شهادت دادن بر دوران خود و هم در ساختن قالب‌های جدید که در مقابل موج و تک بعدی دانشگاهی‌گری بایستند موفق بوده‌اند: کسانی چون فرناندو سولاناس کارگردان آرژانتینی و پل لدوک کارگردان مکزیکی، تا فقط یکی به عنوان مطرح‌ترین انتخاب شود، آثارش به نمایش درآید و جایزه جشنواره فیلم هاوانا را دریافت کند.

کمدی کوبا

فیلم‌های دیگر نیز به دنبال رسیدن به پیچیدگی‌های بیشتر بودند تا توان ارایه‌ی شرحی بهتر از تناقضات و مسائل جاری داشته باشند. از جمله la vida en rosa (رونالدو دیاز ۱۹۸۹). کارگردان، استاد سابق کمدی، کارگردانی کاری جدید را به عهده گرفته است، هرچند برخی بذله‌گویی‌هایش کارهای اولیه او را به یاد می‌آورد. در اینجا هم سوژه با پرسش‌هایی مواجه می‌شود: تا چه حد ما قادریم سرنوشت خود را بسازیم؟ چشم پوشی فردی، تصمیمات شخصی، و عوامل اجتماعی محدود کننده در جامعه‌ای سوسیالیستی مثل کوبا چه نقشی بازی می‌کنند؟ اورلاندو دیاز نوعی راه حل دراماتورژیک تصور کرد که با تصور عمومی کاملا مخالف بود: به جای ارایه‌ی داستان گذشته‌نگر با استفاده از فلاش بک، شخصیت‌های جوان او به آینده افکنده می‌شدند و خود را پیر می‌دیدند، همانطور که خواهند شد... بی آن که در صدد تغییر سرنوشتشان بر آیند. یکی از نوآوری‌های مولف استفاده از همزمانی و دوگانگی است یعنی این که گذشته و آینده در یک پلان وجود دارند اما با بازیگران متفاوت و بدون تغییر دکور که بر جنبه‌های خیالی فیلم می‌افزاید. فرصت طلبی و بوروکراسی در مرکز بحث جای دارند و با رویکردی از زاویه‌ای اخلاقی و احساسی به آن پرداخته می‌شود آن طور که جوانان کوبایی تمایل دارند: در هاوانا دهمین سالگرد مرگ جان لنون با بزرگداشتی عاطفی برگزار شده بود. ستاره نوجوانان کوبایی، کارلوس وارلا، ترانه‌هایی معترض به نا برابری در کوبای سوسیالیستی ساخته بود و ارزش‌هایی که او بر آن‌ها پافشاری می‌کرد تفاوت چندانی با بیتل‌ها نداشت -- آثار آن‌ها در آن زمان در کوبا یافت نمی‌شد.

در جستجوی مشابهی برای ساختارهای هنری با ارزش‌تر و پیچیده‌تر، بعضی کمدی‌ها هم توانستند چالش‌های معاصر را به گونه‌ای نشان دهند. آدم‌های ترشرو به غلط این آثار را کم اهمیت قلمداد می‌کردند. طنز همه روش‌های قالبی تفکر، عقاید جزمی و آیین‌ها را در هم می‌ریزد. و با شعار، آزاد کردن و نه همیشه آزادی خواهی شگفت آور به نظر می‌رسد. ریشخند، choteo از دیر باز سلاح کوبایی‌ها بوده است، روشی بوده برای مقاومت در برابر فشارها و شکست‌ها. جنبش آوانگارد روشنفکرانه دهه بیست، مباحث عالمانه مهمی درباره ماهیت طنز مطرح کرد در حالی که تئاترها و واریته ها قالب‌های مختلفی از آن را به نمایش می‌گذاشتند. طنز، به همراه موسیقی و رقص می‌توانست به عنوان یکی از راه‌های بیان روح کوبا قلمداد شود. Icaic شروع به کشف ژانر کمدی کرد، اما به زودی این کار رو به افول نهاد چرا که سختگیری‌های اعتقادی، مردم را از بی قید بودن منع می‌کرد. کمدی نیز می‌کوشید با مسایل روز ارتباط برقرار کند. تنها تعداد معدودی فیلم وجود دارد که با جهش از کمدی اجتماعی به هجویه سیاسی اقبال عمومی را برای کارگردان به همراه آورد. Plaff (خوان کارلوس تابیو ۱۹۸۸) با بیانی نمادین در جهت از بین بردن جنبه‌های خرافات و اوهام و تعصبات مشخصا کارایبی عمل می‌کرد و بوروکراسی را هم مورد حمله قرارمی‌داد. plaff با به تصویر کشیدن خانواده در واقع اشاره به جامعه‌ای بزرگتر و کاستی‌ها، حقارت‌ها و بیهودگی‌های آن دارد. باورهای مذهبی دیگر به عنوان چیزی ناچیز و باقیمانده از گذشته نشان داده نمی‌شود بلکه به عنوان چیزی کاملا گسترش یافته و آشنا آشکار می‌شود که می‌تواند خوراک خوبی به ژانر کمدی بدهد. کمدی‌ای دیگر، VIEJA VALS DE LA HABANA (لوییس فلیپه برنازا ۱۹۸۹) به سماجت و پایداری ارزش‌های قدیمی می‌پردازد و جشن تولد اصرافکارانه‌ی یک دختر پانزده ساله را موضوع کار خود قرار می‌دهد (که سوژه فیلم BAILA CUBA اثر گارسیا اسپینوزا در ۱۹۸۱ هم بود).

آدورابل دروغ می‌گوید (جرالدو چیخونا، ۱۹۹۱) در تلاش برای برقراری پیوند بین امور خاص و عام یک قدم پیشتر رفته بود. فیلمنامه **سنل پاز** سعی می‌کند بین نقد ریاکاری فردی در روابط

جنسی و زناشویی و نفاق و اتخاذ معیارهای دوگانه در زندگی اجتماعی پیوندی برقرار کند: فساد بوروکرات‌ها بخشی از زنجیره فریبکاری است که روشنفکر تازه کار و روسپی‌ای که در بازار سیاه زندگی می‌گذراند را دربر می‌گیرد و هر دو کوشش می‌کنند ظاهر را به بهای از بین رفتن احساسات واقعی حفظ کنند.

سیر رشد و تحول اثریکه کولینا هم رویکردی مشابه را نشان می‌دهد. کولینا موفق شد با خوراندن مقدارخاصی طنز نیشدار، رایج‌ترین نوع مستند یعنی فیلم آموزشی را از درون منفجر کند. او با وجود محدودیت مقدار فیلم خام برای ساختن فیلم‌های کوتاه در کوبا، روشی برای به دست آوردن هیجان انگیزترین تصاویر ممکن برای موضوع‌اش پیدا کرد. تدوین فشرده که کاملا با تراک‌های صوتی جفت شده بود، با گزارشاتی از مردم عادی به طرزی کنایه آمیز با آهنگ‌هایی از موسیقی مردمی تلفیق می‌شد. رونالدو دیاز و خوان کارلوس تابیو طنز را وارد مستندهایشان هم کردند اما کولینا آن را در حالت اصیل خود حفظ کرد. برای او، طنز همیشه به یک روش، به نوعی جهان بینی منتهی می‌شد. و چنین می‌نمود گویی که او چیزی را آغاز کرده تا دنباله روانی داشته باشد.

کولینا با داستانی کردن موضوعاتش، قالب مستند را به هم ریخت. اولین فیلم کوتاه کاملا داستانی‌اش، EL UNICIRNO (۱۹۸۰) تصویری مضحک از یک بوروکرات ارایه می‌کرد که باید در جلسه‌ای شرکت کند اما نظرات «مکتوب»اش را گم کرده است و دیگر نمی‌داند که باید چه بکند و چه بگوید... کولینا از آهنگی مشهور اثر سیلویو رودریگوئز استفاده می‌کند تا نشان دهد که پشت یک انسان بوروکرات که تهی از ایده‌های شخصی است غالبا می‌توان توهمات سردرگم و مبهمی را یافت. بدین ترتیب بوروکراسی دیگر روشی اخلاقی نازل شده از سوی خداوند نیست بلکه ما حصل جامعه‌ای انقلابی است که چیزی از خود را در مسیرش گم کرده است. فیلم کوتاه بعدی او مطلقا قابل طبقه بندی نیست: در EL REY DE LA SELVA (۱۹۹۰) او خود را در جایگاه یکی از شیرهای برنزی پرادو، بولواری که از میان هاوانای قدیم می‌گذرد، قرار می‌دهد. این سلطان جنگل به تلخ‌ترین وجهی تمام رویدادهای قرن را به یاد می‌آورد. با احساس به دست آوردن آزادی، راوی اقدام به شورش می‌کند اما به طرزی اسف‌بار در طول سال‌ها می‌پوسد و فرو می‌ریزد. یک پیر مرد، و یک سرباز فریاد آن دوران را سر می‌دهند «مقاومت، مقاومت، مقاومت» سه بار پشت سر هم تا مطمئن شوند که صدایشان شنیده می‌شود، همان کاری که فیدل کاسترو در نطق اخیرش کرد. مختصر این که، هجویه‌های سیاسی حالا به آیین‌های تقدیس شده هجوم می‌برند، به مقدس‌ترین مقدسات : ایدئولوژی.

گفتمان رسمی، تلفیقی از اراده گرایی و جنجال در **آلیسیا در سرزمین عجایب** PUEELBLO DE MARAVILLAS ALICIA EN EL (دانیل دیاز تورس ۱۹۹۱) مورد حمله واقع می‌شود. با این فیلم حتی کمدی نیز به یک سبک پیچیده‌ی تمثیلی روی می‌آورد، نه برای پوشاندن و پنهان کردن اهداف بلکه برای آن که بتواند اشتباهات عمده نظام اجتماعی را در بر گیرد. ارجاع به لویس کارول امکان اشارات پارودیک را به وجود می‌آورد، اما مهم‌تر از آن، با ورود آلیس به آیینه راهی برای تحریفات خیالی زاویه دید می‌گشاید. در اینجا این نکته نامعلوم باقی می‌ماند که آیا او خواب می‌بیند یا این واقعیت است که او را فراتر از کابوس می‌برد. آلیسیا خود را در مزرعه‌ای در مارو الیس می‌یابد، تا مردمی را که از مشکلات یا دلایلی ناشناخته‌تر در عذابند دوباره آموزش دهد. **آلیسیا در سرزمین عجایب** (که توسط یک طنز پرداز جوان و خوزه دیاز نوشته شد) فیلمی است بسیار تند و گزنده مملو از تیرهایی زهر آگین که به هر سمتی روانه می‌شوند. شعارها، طرز فکرها، کلیشه‌های تبلیغات سیاسی، همه مورد تمسخر قرار می‌گرفت. مسلما این داستان ملزومات خاص خود را می‌طلبید؛ مسایلی چون سبک بازیگری، فضای خاص، ابزار آلات و به ویژه نورپردازی که به نبوغ رائول پرز اورتا سپرده شده بود. کارگردان اثر، دانیل دیاز تورس، بدون هیچ لغزشی و به طرزی موفقیت آمیز از گونه‌ای به گونه دیگر حرکت می‌کرد. یکی از پیشینیان این سبک کمدی MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMOS UN SENOR است که توسط فرناندو بیری آرژانتینی در ۱۹۸۸ بر اساس داستانی از گابریل گارسیا مارکز ساخته و توسط همین پرز اورتا فیلمبرداری شده است.

ادبیات و سینما

دلمشغولی مشابه به پیچیدگی الهام بخش دومین رمان نویسنده

و فیلمساز خسوس دیاز است. دیاز یکی از شخصیت‌های اصلی ICAIC و همینطور کل فرهنگ کوبا از زمان انتشار کتاب معروفش INICIALES DE LA TIERRA (۱۹۸۷) بـــــود. LA PALABRAS PERDIDAS (۱۹۹۱) به دوران ۱۹۶۸ باز می‌گردد اما با ساختاری که کمتر خطی است و به طرز قابل ملاحظه‌ای دشوار و پیچیده است. خسوس دیاز، که مجله caiman barbudo را تاسیس کرد، ماجرایی روشنفکرانه را ایجاد می‌کند: ماجرای عشاق جوان ادبیات که می‌خواهند مجله‌ای به نام ال گویخه تاسیس کند. قهرمانان داستان ال فلاکو (خود خسوس دیاز)، ال روخو (سناریست و شاعری که بسیار بر او افسوس خورده‌اند، لوییس روگلیو نوگراس «ویچی»)، ال گوردو و آناهستند که به هرکدام به ضرورت پرداخته شده است. اطراف آنان را شخصیت‌های دیگر فرا گرفته‌اند که با کلماتی بسیار انسانی و حتی آشنا توصیف شده‌اند در حالیکه آن‌ها چهره‌های بارز ادبیات کوبا هستند: آلخو کارپنتیر، خوزه لزاما لیما، الیسیو دیگو، ویرجیلیو پینرا، و سالوادورین روکه دالتون (به دست رفیقان چریک‌اش به قتل رسید). از آنجا که نوشتن دغدغه‌ی آن‌ها بود، مؤلف در رمانش همه انواع متونی که از این شخصیت‌ها نشأت می‌گرفت را در هم می‌آمیزد و گستره وسیعی از سبک‌ها، موضوعات و ژانرهای مختلف را در اثرش جای می‌دهد. همه این‌ها به عنوان انواع متنوع بیان که در واقع توسط خود شخصیت‌ها بیان می‌شوند کاملاً در هم چفت شده بودند، بدین ترتیب اثر شبکه‌ای از روابط بینامتنی ارایه می‌دهد که از شیوه کولاژ ساده پرهیز می‌کند. دورانی کامل، با رویاهای آرمانی و ایثارها، امیدها و چشم پوشی‌ها، مشاجرات و آرزوهای گروه‌های مختلف ادبی با شوقی بی وقفه، به همراه اندوهی سخت فرا خوانده می‌شوند. رمان، پیوسته به سمت غیر منتظره‌ترین حوزه‌ها سرازیر می‌شود، با ابتکاری بی نظیر تغییر لحن می‌دهد و هرگز مسیر خود را گم نمی‌کند. واژگان مفقود که در عنوان به آن اشاره می‌شود به صفحات مفقود خاطرات خوزه مارتی از جنگ دوم استقلال اشاره می‌کند: رهبر نگران رهبری مبارزه‌ای بود که که بنا به ضرورت باید به روشی نظامی پیش می‌رفت. در هر صورت، طنزکه در رمان معاصر کوبا بسیار نادر است، در LA TIERRA INICIALES DE و LA PALABRAS PERDIDAS بسیار حضور دارد، شاید برای شادمانی ما.

سنل پاز، نویسنده‌ای جوان که عمیقاً درگیر سینما است، نیز به پیچیدگی‌های بیشتر روی می‌کند. رمان او rey en el jardin un از زاویه دید یک کودک نوشته شده است، این رمان به یک خانواده روستایی می‌پردازد که روحیه‌ای درونی و جادویی دارند. راوی این داستان که جوایزی هم ربوده (و توسط توماس گوتیرز آلئا و سنل پاز برای سینما اقتباس شده) همانند قهرمان فیلمنامه خودش una novia para david که با همراهی اورلاندو روخاس نوشته و به تصویر کشیده شد، دیوید نام دارد. شخصیت اصلی کودکی است، که همانند خود مولف، در استان لاس ویاس به دنیا آمده است. با وجود آن که زاویه دید روایت از شخصیتی به شخصیت دیگر تغییر می‌کند، چنانچه در رمان نیز چنین است، داستان در مسیری پیش می‌رود که زیاد خطی نیست. پرسش‌هایی که مطرح می‌کند بسیار متنوع است.

خولیو گارسیا اسپینوزا، یکی از بنیانگذاران ICAIC و رییس آن تا سال ۱۹۸۲، به طرزی غیر منتظره به کارگردانی manolo la inutil muerte de mi socio روی آورد، اقتباسی مینی مالیستی از نمایشنامه‌ای دونفره نوشته یوجینیو هرناندز. گارسیا اسپینوزا سعی نکرد تا ریشه‌های تئاتری فیلم را پنهان کند. بلکه به عکس تمام الزامات آن را پذیرفت و حتی با قاب بندی فشرده‌ی بازیگران بر آن تاکید هم کرد. به همین ترتیب، او تعهدش به تجربه گرایی را در ماجراهای خوان کویین کویین TERCERA GUERRAMUNDIAL ،(۱۹۸۷) SON O NO SON ،(۱۹۷۰) TERCER MUNDO, (۱۹۸۰) نشان داد. شخصیت‌ها مردم حاشیه‌ای که معمولاً نشان داده می‌شدند نبودند: یکی کارگری آوانگارد است، دیگری سرباز سابق ارتش انقلاب. اما ملاقات این دو که دوستان دوران جوانی بودند نشان می‌دهد که هنوز هم چقدر آکنده از ارزش‌های مردسالارانه (ماچویی) هستند. وضعیت فکری و گرایشات آن‌ها هم مخالف با قراردادهای رئالیسم سوسیالیستی است که می‌خواهد طبقه کارگر را در قالب یک قهرمان نمونه بگنجاند و هم با مفهوم ایدئالیستی حاشیه‌ای بودن در تضاد است که با وجود آن که این مساله‌ای فراگیر و ماندگار در جامعه حاضر است می‌خواهد آن را به زمانی دیگر (گذشته) یا فضایی دیگر بیافکند.

با نوشته‌های ائوخنیو ارناندسِ نمایشنامه نویس، که از سال ۱۹۶۷

تا ۱۹۸۴ علی رغم شهرتی که کاملا شایسته‌اش بود از صحنه غایب بود، زبان عامه بدون از دست دادن اصالت خود به نیرویی شاعرانه دست یافت (او مولف مشترک پاتاکین بود، کمدی موزیکالی که در ۱۹۸۲ توسط مانوئل اکتاویو گومز کارگردانی شد). نمایشنامه کلاسیک او ماریا آنتونیا (۱۹۹۰) را سرجیو خیرال کارگردانی کرد. ماریا آنتونیا دختر اشوم (Oshum) است که علیه مردها و علیه خدایان یوروبایی، یعنی محمل التقاط‌گرایی کوبایی، شورش می‌کند. خیرال به ارزش‌های التقاطی به عنوان پدیده‌ی همایند اجتماعی نپرداخت بلکه وجه اسطوره‌ای آن‌ها را احیا کرد و به عنوان نیروهایی فعال به آن‌ها کارکردی دراماتیک داد. نوعی روان شناسی جنسی، اخلاقی، مذهبی و خانوادگی با حساسیتی شدید نمایان می‌شود. پیش از این سینمای کوبا هرگز به چنین روابط جسمانی میان زن و مرد نپرداخته بود. میزانسن سرجیوخیرال به واسطه پیوند پرشور تراژدی اجتماعی و اساطیر مردمی‌در فضایی آغشته به اروتیسم مخاطبش را مجاب می‌کرد. فیلم را باید در سینمایی بسیار داغ در هاوانا می‌دیدی تا بفهمی که چطور مستقیما باعث می‌شود تا نیمه پنهان کوبا را لمس کنی. ماریا آنتونیا نقطه عطفی در آثار خیرال است. با یک نمای پایانی متحرک زیبا، او کشمکش‌های پیش از انقلاب را با واقعیت امروزی مربوط کرد: پایان فیلم در یک حیاط پشتی نمادین می‌گذرد، جایی که ماریا آنتونیای مدرن از یک اتومبیل پیاده می‌شود، مثل یک jinetera لباس پوشیده، اصطلاحی برای زنان فاسدی که در هتل‌های اطراف هاوانا پرسه می‌زنند(هر چند که این امر باعث ناخشنودی منتقدان رسمی مجله‌ی گرانما شد). آلینا رودریگز با جسارت فوق‌العاده‌ای این زن دورگه‌ی کهن الگویی را به تصویر می‌کشد.

حتی فیلم‌های انیمیشن هم شاهدی بودند بر این صراحت بازیافته در برخورد با مسأله‌ی حاشیه‌ای بودن. شاید این را بتوان در آثارخوان پاردون یافت که به همان راحتی که قهرمان‌های کودکانه مثل الپیدیو والدز خلق می‌کند می‌تواند به خون آشام‌ها، جلادها و چهره‌های دیگر هم زندگی ببخشد.

اما BAJO PRESION (۱۹۸۹ ویکتور کاساس) می‌گوید که کارگران نمونه هنوز کاملا از بین نرفته‌اند، این اثر اقتباسی است از ACCIDENTE نوشته روبرتو اوریلا. این اثر نمایشنامه‌ای سفارشی بود در رابطه با مبارزه برای «اصلاح معایب و گرایشات منفی» که از ۱۹۸۶ اجرا می‌شد. مدیران یک کارخانه‌ی فولاد که سعی می‌کنند در اهداف تعیین شده در برنامه تقلب کند و قوانین ایمنی و اهداف تولید را نادیده می‌گیرند، گرفتار دردسر می‌شوند. فیلم سعی می‌کند تا با قرار دادن قهرمان خود در معرض فشار بیشتر موضوع را انسانی‌تر کند: خانواده او به خاطر دخترش که در تبعید بود از هم پاشیده شده بود: دختری زیبا و جوان با ظاهر یک تکنسین زن که در یکی از مدارس جدید تحصیل کرده بود. به رغم چارچوب معمول این تغییر نسل‌ها که به مسأله‌ی مبارزات اصلاح‌گرانه تبدیل می‌شود و البته مسأله‌ی بوروکراسی را پنهان می‌کند. در این بین موسیقی کارلوس وارلا ارزشمند است.

مبارزات سیاسی امروز در حمایت از مسیری است که ICAIC در اوایل دهه هشتاد و با هماهنگ کردن خود با موضوعات معاصر، شروع کرد. برخی از این ایده‌ها در فیلم‌هایی بیان می‌شوند که سعی می‌کنند وضعیت مردم را تحت فشار مشکلات روزمره نشان دهند. فیلم‌هایی چون EN EL AIRE(پاستور وگا۱۹۸۸،) و VENIR AL MUNDO (میگوئل تورس۱۹۸۹). اما سطحی نگری و احتیاط کاری این فیلم‌ها، آن‌ها را در حد شیوه‌های بیانی جریان اصلاحات نگه می‌دارد و به مظاهر تلویزیون کوبا نزدیک می‌کند.

در این میان سه فیلم با الهاماتی کم و بیش ادبی شایسته‌ی ذکرند زیرا به غنای حافظه‌ی بینندگان و تحکیم هویت فرهنگی آن‌ها کمک می‌کنند. CARTAS DEL PARQUE بخشی از مجوعه عشق‌های دشوار است که با همکاری تلویزیون اسپانیا تهیه شده و بر اساس داستان‌های گابریل گارسیا مارکز است. فیلم **FABULA DE LA BELLA PALOMERA** (روی گونه را، ۱۹۸۷) از رمان **عشق سال‌های وبا** برگرفته شده است. LA BELLA DE ALHAMBRA (انریکه پیندا بارنت۱۹۸۹) سومین کمدی موزیکالی است که درطول سی سال توسط ICAIC تولید شد. این فیلم از جهت طراحی حرکات موزون، طراحی صحنه و ضرباهنگ فیلم موفقی بود. LA BELLA DE ALHAMBRA یادآور سال‌های آغازین قرن است، زمانی که موسیقی کوبایی رونق داشت. فیلم مبتنی است بر یکی از بهترین آثار میگوئل بارنت de Rachel cancion، که هم نوستالژیک است و هم عاری از هرگونه

خودستایی.

فیلم فرناندو پرز، **سلام همینگوی**(۱۹۹۰) را اگرچه اقتباس نیست، می‌توان با دوفیلم قبلی مرتبط دانست. فیلم تصویر زنی جوان از حومه‌ی هاوانا است که در عین فقیر بودن می‌خواهد تحصیلاتش را ادامه دهد. او همسایه یک نویسنده مشهور آمریکایی نیز هست. با کمک حساسیت و نوعی صمیمیت واقعی(بدون تاکید بر این نکته که کوبایی‌ها دیگر نیاز به گدایی دانش ندارند) فیلم با خواندن قطعه‌هایی از پیرمرد و دریا تجربه‌ای غیر منتظره به دست می‌آورد. با چند اشاره کوچک، فرناندو پرز موفق به بازسازی سیمای پایتخت پیش از انقلاب می‌شود(کاری که در فیلم قبلی‌اش clandestions هم انجام داده بود). **سلام همینگوی** درصدد برقراری ارتباط با مخاطب جوان است، بدون فخر فروشی و بدون موعظه.

فرناندو پرز

نسلی جدید

در کوبا، جوانان بخش عمده‌ای از مخاطبان سینما را تشکیل می‌دهند. اما نسل جدید تنها روبروی پرده سینما نیست بلکه پشت دوربین هم هست. به علاوه با معرفی کارگردانان جدید در دهه هشتاد توسط icaic ، نسلی بسیار جوان پدیدار شدند، که اغلب بیست و چند ساله بودند؛ اینان با مخاطبان جدید هماهنگ‌تر بودند. آنچه که بی سابقه بوداین بودکه فیلمسازان در حال رشد از محیطی دیگر می‌آمدند، محیطی خارج از سازمان‌های تثبیت شده‌ی تولید فیلم. این فیلمسازان جوان محصول انجمن‌های سینمایی و جنبش به اصطلاح آماتور بودند. شاید درست‌تر این باشد که از سینمایی مستقل سخن بگوییم چراکه شما نمی‌توانید ابزار سینما را در گوشه هر خیابانی بخرید و این کار یعنی این که حمایتی ویژه ازیک گروه از طریق شبکه‌های سازمانی انجام می‌شود. در این بین سازمان هرموناس سایز اهمیتی ویژه دارد. این سازمان با حوزه‌های خلاقه مختلفی، ازجمله معترض‌ترین و سرکش‌ترین آن‌ها سر و کار دارد. در حالی که تجربه‌های تئاتری و هپنینگ‌ها توسط چند نقاش جوان روی صحنه برده می‌شد، شکوفایی جنبش آماتور در ۱۹۸۷ با غنای جنبه‌های موضوعی و شکلی (فرمال) خود همه را متعجب کرد. نفر اول و پیش کسوت جنبش توماس پیارد است که در ۱۹۴۸ متولد شد. او از ۱۹۷۹ به طور مداوم فیلمبرداری کرده و فیلمی شانزده میلیمتری به نام ECOS(۱۹۸۷) ساخت درباره سرنوشت مشترک سه زن در سه دوره مختلف، که هر کدام از آن‌ها به یک اندازه مورد سوء استفاده مردان و فضای سنتی قرار گرفته‌اند. نوعی ادای دین به **لوسیا** LUCIAی اومبرتو سولاس آشکار است، اما فیلم نوعی نیروی تغزلی را حفظ می‌کند. هنوز شگفتی‌های بیشتری وجود دارد: AMIGOS اثر خورخه لوییز سانچز که باز گشت از آنگولا را توصیف می‌کند بدون آنکه جنبه‌های تکان دهنده این تجربه را از بین ببرد؛ Insomnio اثر ریکاردو وگا، که متأثر از ویرژیلیو پینرا است؛ نویسنده‌ای که البته همیشه هاله‌ای از تقدس بر گردش نبود؛ imagen y semejanza اثر لورنزو لگالادو که به سمت داستان علمی تخیلی می‌رود؛ en la trampa اثر آرون یلین و پیلار ایوسو که تلویزیون را مورد حمله قرار می‌دهند.

فیلم‌هایی که در دهمین بزرگداشت جنبش جامعه سینمای ملی در ۱۹۸۸ به نمایش درآمد زمینه را با تاکید بر جنبه‌های تجربی، حتی بیش از این هموار کرد: برای مثال en la noche و soeno el کار توماس پیارد، la mancebia اثر ریکاردو پرز کاپتیو، giminis اثر میگوئل فرناندز، para un viejo lenguaje ritualاثر مارکو آنتونیو آباد، resolucionاثرپاتریسیو وود و رودی مورا. در Un pedazo de mi اثر خورخه لوییز سانچز شاهد نبوغی درمستندسازی هستیم، نوعی روش متفاوت نگاه کردن و توانایی شنیدن در ارتباط با جوانان حاشیه‌ای که به هیولا معروف‌اند. Cazador de imagines اثر لورا لوپز، به لطمات ناشی از شرکت در جنگ آنگولا پرداخت آن هم در زمانی که هنوز این ماجرا خاتمه نیافته بود.

آثار فیلمسازان مستقل با اولین فیلم‌های مدرسه بین المللی سینما و تلویزیون (اغلب مدرسه سه عالم نامیده می‌شد) واقع در سن آنتونیوی استان هاوانا، مطرح شد. بسیاری فیلمسازان جدید از مدارس جدید و به ویژه از سازمان عالی هنر که نیروی اصلی

بازسازی در تمام جهات بود، سر بر آوردند. در مدرسه سن آنتونیو کوبایی‌ها بیشتر از دانشجویان دیگر کشورهای آمریکای لاتین نبودند، اما در حساسیتی مشترک سهیم بودند. به دلیل آن که امکانات ساخت فیلم مهیا نبود، مدرسه مجبور بود دوره‌ای را پشت سر بگذارد که طی آن دانشجویان در کلاس‌ها محبوس و از تمرین‌های رسمی در عذاب بودند. اما حالا دانشجویان بین‌المللی به حرکت درآمده‌اند و بی هراس از هیچ تحریمی، به گستره وسیعی از موضوعات حمله می‌برند. ماریا سیویال آرژانتینی پرسشی بسیار مهم درباره جانشین رهبر (کاسترو) را برای مردم در خیابان‌های هاوانا و برای برخی شخصیت‌هایی چون آلفردو گوئه وارا بنیان گذار icaic مطرح کرد: پس از فیدل کاسترو چه اتفاقی خواهد افتاد؟ گراسیلیاتی سانچز آمریکایی تصمیم گرفت تا به موضوعاتی در کوبا بپردازد ، که همواره خارج از تحمل نظام تلقی می‌شده است. والتر روخاس کلمبیایی سریال‌های رادیویی و فوتورمان‌های تلویزیونی کوبا را که در آن کشور بسیار ستوده می‌شوند می‌گیرد، و آن‌ها را تقلید می‌کند و به تمسخر می‌گیرد: lagrimas al desayuno (۱۹۸۹). فران رودریگوئز کوبایی میان مایگی رسانه را در ilo directo(۱۹۸۸) مورد انتقاد قرار داد. یک کوبایی دیگر ، آرون یلین روزنگوی با بینشی عمیق به روابط معلمان و دانش آموزان حمله کرد ، و ترکیبی از اقتدار گرایی کوته فکر و محافظه کاری بی‌خردانه را با نغمه‌های شیرین کارائیبی به نمایش گذاشت: muy bien (۱۹۸۹).

شهر سن آنتونیو ، زیر نگاه کنجکاو دانشجویان آمریکای لاتین دوباره کشف شده بود. وولنی الیویرا، که یک برزیلی است، در رقابت با هالیوود و در زمین خودش خاطره فیلمسازان دهه پنجاه را زنده نگاه داشت، و فیلم el invasor marciano (۱۹۸۸) را ساخت،که خلاقیت و قریحه طنز پردازی‌اش را نشان داده است. مارکو لوپز آرژانتینی، نشانه‌هایی از تانگو را با شور واشتیاقی عجیب در gardel eterno (۱۹۸۸)دنبال کرده است. پروویان مارتی یوگاس با حرارت منطقه‌ی بدنام نزدیک بندر را در barrio belen (۱۹۸۸) توصیف می‌کند. خوان کارلوس گارسیای پورتوریکایی و خیمه گومز اهل دومینیکن، رابطه میان یک ساکسیفون نواز سیاهپوست و یک منطقه قدیمی با فرهنگ میستیزویی خاص خودش را در ache (۱۹۸۸) بازسازی می‌کند. و تنگناهای اخلاقی سینمای مبارز توسط ریکاردو ریس السالوادوری در y en aquellos momentos (۱۹۸۸) نشان داده شده است. مدرسه سن آنتونیو اکنون مجله‌ای خوب منتشر می‌کند به نام mirade de tres mundos (۱۹۹۰) که تاثیر سودمندانه آن بر سینما و در کل زندگی فرهنگی کوبا در آینده قوت خواهد یافت. Icaic با گشودن درهای خود به روی نسل جدید هوشیاری عظیمی از خود نشان داد آن هم در زمانی که برخی با جهت گیری‌های این موسسه مخالفت می‌کردند. در ۱۹۹۰، icaic و سازمان هرموناس سایز مسابقه‌ای ترتیب دادند که برای اشخاص خارج از موسسات هم آزاد بود و به واسطه آن برخی فیلم‌های کوتاه ارزشمند تولید شد: توماس پیارد posibilidad infinita la را جلوی دوربین برد و درهای تلویزیون به رویش گشوده شد؛ آرون یلین روزنگوی، برای اولین بار توانست جامعه یهودی را با فیلمی که در نوعی نوستالوژی خانوادگی و شاعرانه غرق بود به تصویر بکشد: mis cuatro abuelosa . و در آخر، خورخه لوییز سانچز که سال‌ها دستیار کارگردان بود و امروزه عضو گروه کوتاه خبری icaic است ، el fanguito را ساخت.

وضعیت کنونی

از وقتی که گروه‌های خلاقه متفاوتی در icaic مسوولیت‌های خود را به عهده گرفتند، سازمان نوعی سیاست نوگرایی و تبلیغات درونی با تشریفاتی کمتر را پی‌گیری می‌کند. برای مثال، هومبرتو سولاس به کسانی که با آن‌ها کار می‌کرد پیشنهاد کرد تا مساله تابو و تعصب را نشان دهند. حاصل این پیشنهاد transparente mujer (۱۹۹۰) بود؛ یک فیلم بلند متشکل از پنج قطعه کوتاه که هر قطعه توسط کارگردانی مبتدی که از شاگردان یا دستیارانشان و یا مستند ساز بود ساخته شده بود. اورلاندو روخاس موفق شده بود تا به رغم تفاوت‌های میان اپیزودها به فیلم نوعی حس انسجام و آهنگی خاص ببخشد. یکی از این اپیزودها شکستی کامل است: **آدریانا** اثر ماریا سگورا. **ایزابل** اثر هکتور ویتیا و **جولیا** اثر مایرا ویاسیس تصویری قانع کننده از زنان میانسال که اسیر تناقضات نهفته در موقعیت زناشویی‌اند را به تصویر می‌کشد. **زو** اثر ماریوکرسپو از این هم فراتر می‌رود و در چند دقیقه یک جهان زیباشناختی بدیع می‌سازد، با دو شخصیت کاملا متضاد: یک

مبارز مقرراتی که هنرهای زیبا خوانده و یک زن هنرمند که مخالف همسان‌گری است و در چارچوبی سخت گرفتار شده که باید در آن زندگی و تحصیل کند. این قطعه را می‌توان به عنوان حرکت به سمت زمینه‌ای که فیلم **نقش‌های فرعی** ایجاد کرد به حساب آورد. پس عجیب نیست که در تیتراژ نام‌هایی چون اسوالدو سانچز و کارلوس سلدران برای فیلمنامه، رائول پرز اورتا برای فیلمبرداری، و لئونور اروکا را در فهرست بازیگران ببینیم. اما اپیزودی به نام **لورا** نوشته همین فیلمنامه نویسان و به کارگردانی استادانه آنا رودریگوئز، زیباترین نتیجه گیری‌های سیاسی که می‌توان برای transparente mujer تصور کرد را ارایه می‌دهد. ملاقات میان دوزن که دوستان قدیمی هستند. یکی جلای وطن کرده و دیگری در کوبا مانده، زمینه‌ای مناسب فراهم می‌کند برای پرداختن به موضوعاتی برای خرده‌گیری و منابع آزردگی برای کسانی که سال‌های حماسی انقلاب یعنی دهه شصت را مورد توجه قرار می‌دهند. موضوعات دیگر نه از طریق چارچوبی محدود از ارجاعات بلکه بر حسب روابط فرد با جامعه و سیاست مورد حمله قرار می‌گیرند. تنش‌های ایجادشده به واسطه توریسم، بروکراتیزه کردن نخبگان، آرمان‌های از بین رفته، انرژی هدر رفته، خودداری از انتقاد کردن از آن‌هایی که کشور را ترک می‌کنند، بنابراین نیاز به شروع دوباره دیالوگ قطع شده با آنان، همه این‌ها را **لورا** در مدت انتظاری کوتاه بیان می‌کند، در یک پیاده روی و در گفتگو با خود.

مثل این‌که جدایی‌های حاصل ازتبعید علی‌رغم انسدادی دوسویه از سوی کوبایی‌های هاوانا و میامی‌تبدیل به پرسشی جدی شده بود، و همین امر باعث شد تا vidas parealelas پدید آید، اثری که توسط زو والدز نوشته شد و فیلمنامه آن در دوازدهمین جشنواره سینمای نوین آمریکای لاتین جایزه گرفت و بدین ترتیب تلویزیون اسپانیا حاضر به تهیه مشترک آن شد.

فیلمسازان کوبایی هم همانند همتایانشان در سایر بخش‌های آمریکای لاتین، حالا به دنبال حمایت‌های خارجی در قالب تهیه کنندگی مشترک مخصوصا از جانب اروپا بودند. اکنون حدود ده سال است که کوبایی‌ها به پیشرفت مناطقی خارج از سینمای ملی کمک می‌کنند، که بیشتر آن‌ها حتی ضعیف‌تر از سینمای آن‌هاست. امروزه بحران به سختی به جزیره لطمه می‌زند و روند تولید سینمایی آن را به مخاطره می‌اندازد، از هنگامی‌که icaic وارد مسیری شده است که کاملاً تحت حمایت یک تحول اجتماعی مثبت است. نباید فراموش کنیم که موضع سیاسی که ازسوی سینمای کوبا پذیرفته شد منشا درگیری‌هایی در گذشته بود و به عنوان مخالفی جنجالی و البته قدرتمند دربرابر بخش‌های دیگر باقی ماند. حتی یک نگاه اجمالی به تولیداتی که از سازمان سینمایی نیروهای مسلح بیرون آمده‌اند کافی است تا بتوان گفت که این دو مطلقاً در یک راستا نیستند. حالا سال‌هاست که تولیدات آن‌ها در تلویزیون نیز همانند پرده بزرگ بازاری یافته‌اند. rebellion La gran (خورخه فوئنتس ۱۹۸۸) پس از آن‌که به صورت سریال تلویزیونی در آمد در سالن‌های سینما به نمایش در آمد.

در هر حال icaic هم راستا با دیگر حوزه‌های فرهنگی باقی ماند، کاری که در گذشته هم کرد. در روزهای دور گرافیست‌ها و طراحان پوستر را تشویق می‌کرد و حالا از نقاشان جوان حمایت می‌کند. با عنایت بسیاری به سیلویو رودریگوئز، پابلو میلانس و لا نووا تروا، سینما امروز به دنبال همکاری با ماریو دالی، کارلوس وارلا، گروه سینتسیس و قالب‌های جدید بیان موسیقایی است. اشتراکات گزینشی با ادبیات امروز بیش از همیشه است چرا که آن‌ها با زنده‌ترین جنبه‌های آفرینش سینمایی سروکار دارند(تنها باید نقش‌های کلیدی‌ای که خسوس دیاز، سنل پاز، آمبروسیو فورنت،اسواندو سانچز،زو والدز و ... ایفا کردند را یاد آور شویم). در سختی‌ها هم icaic به روشنفکران دگراندیش پناه داده است (مانند خسوس دیازکه از روزنامه pensamiento critico آمد). امروز، به آماتورهای جوان خوش آمد می‌گوید. در ارتباط با تئاتر از اقتباس صرف از نمایشنامه‌ها فراتر رفتند و مستقیماً درگیر گروه‌های تئاتری خلاق‌تر شدند (برای نمونه مجادله بوئندیا را ببینید که موضوع مستندی ساخته اومبرتو سولاس شد، یا باله تئاتری که توسط ایرن لوپز کوچیلان در si me conocieras hablas como به تصویر کشیده شد . هر دو در ۱۹۸۹) تاثیر سینما بر جامعه کوبا، از طریق پرده سینما و یا صفحه تلویزیون دیگر نیاز به دلایل بیشتر ندارد، تنها اشاره به موفقیت‌های مداوم جشنواره هاوانا این امر را تایید می‌کند. ■