صفحات ۱۱۸ - ۱۱۰
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

تراژدی تاریخ: کمون؛ اثر پیتر واتکینز*

نویسنده: مایکل وین**
مترجم: امیر اکبرپور***[۱]

۱. کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

در سال ۱۹۹۹ کارگردان تبعیدی بریتانیایی پیتر واتکینز، فیلم *کمون* را به پایان رساند. در آمیزه‌ای از رادیکالیسم سرسختانه و تجربه‌گرایی هنری، کمون احتمالاً مهم‌ترین فیلم اروپایی از زمان شورشیان بزرگ مدرنیست در سینما مانند آیزنشتاین و ورتوف است. اما بی‌تردید تنها چهرهٔ مهم از آن دوران که این فیلم را شکل می‌دهد، برتولت برشت است؛ کسی که تنها فیلم واقعاً برشتی خود، چه *کسی مالک جهان است؟*[۱]، را در سال ۱۹۳۱ با زلاتان دادوف ساخت. متوسل شدن به چنین مدرنیست‌های دوردستی حیرت‌آور به‌نظر می‌رسد. آن هم زمانی که حتی منتقدی مارکسیست مانند فردریک جیمسون اعلام کرد که تجربیات فرهنگی حمایت شده از جانب برشت و والتر بنیامین دیگر مربوط به «شرایط ویژه زمان ما» نیستند[۲]. با *کمون*، واتکینز می‌گوید: «که هدفش نشان دادن این بود که راه‌های دیگری برای روایت کردن رخدادهای جاری و تاریخی، مربوط کردن فضا و زمان، نمایش دادن ارتباط میان گذشته و حال و دادن فرصت ابراز عقاید به عموم وجود دارد.» درحالی‌که، همان طور که خواهیم دید، واتکینز در اینجا، فیلم و تولیدات تلویزیونی مسلط و استاندارد شده‌ای را در نظر دارد که اصولشان به‌طور گسترده‌ای، اگرچه پروبلماتیک، بازنمایانه باقی می‌ماند، همچنین آن «راه‌های دیگر» پارادایم نظری پُست‌مدرنیسم را به چالش می‌کشد. برای درک کامل کمون، ما به مشخص کردن جایگاه آن در برخی از زمینه‌ها نیاز خواهیم داشت: زمینهٔ تاریخی بی‌واسطه سینما و سیاست‌های فرانسه از نیمهٔ دهه نود، خود تاریخ کمون پاریس، آموزشگری واتکینز و – در روح انترناسیونالیزم که در خود کمون نشان داده شده – نظریه‌ها و تجربه‌های سینمای سوم.

سینما و سیاست‌های فرانسوی در دههٔ نود

صحنه سیاسی فرانسه در سال ۱۹۹۵ به‌طور قطعی تغییر کرد. این تغییر به نوبهٔ خود، فضایی را برای سیاست‌های فرهنگی چپ باز کرد و پارادایم انتقادی مسلطی که از طریق آن سینمای فرانسه مورد بحث قرار گرفته بود را به چالش کشید: پارادایم پُست‌مدرنیسم. از سال ۱۹۸۳، زمانی که فرانسوا میتران سیاست‌های کینزی یک ملت را پس از حمله به پول فرانسه توسط بازارهای پولی کنار گذاشت، نئولیبرالیسم به‌طور فزاینده‌ای دستورکار زندگی سیاسی فرانسه را شکل داده است؛ البته با قاطعیت کمتری نسبت به بریتانیا. با این حال، در سال ۱۹۹۵، طرح نخست وزیر آلن ژوپه برای کاهش شدید حقوق اجتماعی و بودجه رفاهی، اعتصابات گسترده کارگران بخش دولتی را برانگیخت که به‌کار ژوپه پایان داد و دل و رودهٔ ریاست‌جمهوری شیراک را درآورد. در ایستگاه Gare du Nord، گرافیتی بر روی دیوارها اعلام کرد: «نه، کمون نمرده است!»[۳] بنرهای متعدد مه ۶۸ و سیاست‌های سوررئالیستی/موقعیت‌گرا («از طریق اعتصابات تو می‌تونی رؤیا ببینی») را به‌عنوان عاملی فعال و خودجوش برای تغییرات اجتماعی

* The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune
** Michael Wayne
*** akbarpoura1@gmail.com

تداعی می‌کرد.
در سال ۱۹۹۷، حزب سوسیالیست، در ائتلاف با سبزها و حزب کمونیست، با یک پلتفرم چپ برای تغییرات اجتماعی مترقی به قدرت بازگشت. راست سیاسی، شش سال بعد، هنوز می‌بایست از این شورش مردمی بهبود یابد. در مارس ۲۰۰۱ زمانی که شهردار سوسیالیست، برتراند دلانو، انتخاب شد، چپ برای اولین بار پس از کمون ۱۸۷۱، کنترل پاریس را به دست آورد. این تغییر در رنگ‌آمیزی سیاسی کارگزاران دولتی منتخب، نشانه یک تغییر بنیادی فرهنگی و فکری عمیق‌تر و ژرف‌تر بود. حمله ویوین فورستر به سیاست‌های نئولیبرال در *وحشت اقتصادی* به پرفروش‌ترین کتاب در فرانسه تبدیل شد، همان طور که اثر پیر بوردیو با عنوان *وزن جهان* که تجربیات مردمی را ترسیم کرد که در انتهای یک جامعهٔ نابرابر و طبقاتی زندگی می‌کردند. بوردیو در واقع به واسطهٔ مداخلات نظری خود بسیار بلندآوازه شده است. این مداخلات نظری به‌دنبال براندازی «تلقین» برنامه نئولیبرالی است که تعداد زیادی از روشن‌فکران آن را درونی کرده‌اند و به‌عنوان امری اجتناب‌ناپذیر پذیرفته‌اند.
به‌طور قابل توجهی بوردیو، مبارزات در فرانسه را به‌عنوان بخشی از «مبارزه چرخشی» سراسر اروپا می‌داند که نسبت به خطراتی که نئولیبرالیسم، در سراسر قاره، بر دستاوردهای اجتماعی به‌دست آمده در گذشته اعمال کرده است، هوشیار شده است. بوردیو تفکرات پُست‌مدرن «محکومیت روایات تشریحی کلان یا اتهامات نیهیلیستی علم» را به‌عنوان علت اصلی ظهور و تجلیل از «روشنفکر غیر متعهد»[۴] می‌داند. او به «همدستی منفعلانه» روشنفکران، به‌ویژه روشنفکران در رسانه‌ها، در مواجهه با ایدئولوژی نئولیبرال حمله کرده است.[۵] پذیرندگی آن‌ها از آن به شکل‌دهی «افق انتظارات» که دکترین نئولیبرال را ساخته است، کمک کرده است و حداقل تاکنون بدون تردید و به‌طور گسترده منتشر شده است. مبارزه با مشروعیت نئولیبرالیسم نقش کلیدی روشن‌فکر متعهد است. بوردیو روشن می‌کند که سهم اصلی آن‌ها درگیر شدن در مبارزات نمادین و فرهنگی است. فعالین فرهنگی در سینما بخشی از این روند هستند و این در تعدادی از فیلم‌هایی که از اواسط دهه ۱۹۹۰ به نمایش درآمدند، مشخص است که آن‌ها اثر هنری خود را با جنبش‌های اجتماعی گسترده‌تر زمانه مرتبط می‌کنند و در مبارزه آگاهی دخالت می‌کنند. در نگاهی به گذشته، *نفرت* (مارتین کاسوویتز، ۱۹۹۴) به وضوح حال و هوای جدید مبارزه سیاسی را پیش‌بینی می‌کرد و به‌دنبال آن فیلم‌هایی مانند *تمسخر* (پاتریس لکونت، ۱۹۹۶)، *ماریوس و ژانت* (رابرت گودیگویان، ۱۹۹۷)، *همه‌چیز امروز شروع می‌شود* (برتران تاورنیه، ۱۹۹۸)، *بیوه سن پیر* (پاتریس لکونت، ۱۹۹۹) و *منابع انسانی* (لورنت کانتت، ۱۹۹۹) همه این‌ها مسئله تقریباً فراموش شده روابط و درگیری طبقاتی را در دستورکار سینمایی قرار می‌دهند.[۶]
تغییر سیاسی و فرهنگی، همچنین مستلزم گسست از پارادایم روشن‌فکری مسلط پُست‌مدرنیسم است که از زمان *دیوا* (ژان ژاک بینکس، ۱۹۸۱)[۷] برای بحث درمورد سینمای فرانسه مورد استفاده قرار گرفته است. اگر لحن غالب برای سینمای فرانسه در طول دهه ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰، وسواس به تصویر برای/ از خودش بود[۸]، چشم‌انداز سیاسی تغییر یافته توصیه می‌کند که منتقدان حداقل باید از امکان درگیری انتقادی فیلم‌ها در واقعیتی فراتر از شیوه‌های دلالت‌آمیز خود بهره ببرند. منتقدان سینمایی اکنون به روایت سیاسی متفاوتی نیاز دارند، اما با بیش از یک دهه پرورش یافتن تحت (آموزه‌های) پُست‌مدرنیسم، و آموزش دیدن اینکه این صرفاً یک زمان معین تاریخی و نسبتاً کوتاه نیست، بلکه یک تغییر اپوخه‌ای[۹] است که به‌طور قاطع هم جاه‌طلبی‌های رهایی‌بخش مدرنیته و هم استراتژی‌های زیبایی‌شناختی مدرنیسم را جایگزین می‌کند و ممکن است دوره گذار بی‌جهت طولانی شود.[۱۰] پس در این زمینه سیاسی و فرهنگی است که باید اهمیت فیلم واتکینز را که در صورت فلکی بنیامینی به کمون پاریس باز می‌گردد و آن را رستگار می‌کند، تبیین و درک کنیم.

۱۸۷۱: کمون پاریس

شورش پاریس از محرومیت‌های ناشی از جنگ فرانسه و پروس، محصول ترکیبی کاملاً آشنا از رقابت ژئوپلیتیک و جاه‌طلبی‌های شخصی بیسمارک و ناپلئون سوم بیرون آمد. پاریس به‌مدت ۱۳۵ روز در محاصره بود و در این مدت طبقهٔ کارگر برای دفاع از پایتخت در گارد ملی ثبت نام کردند. با این حال، تحت‌تأثیر «گرسنگی مهلک و سرمای جان‌سوز»[۱۱]، گارد ملی را به ارگان نظامی دموکراتیک خود تبدیل کردند. هنگامی که گارد ملی از واگذاری توپ‌های خود به دولت امتناع کرد (هزینه آن‌ها از محل بودجه دولتی پرداخت شده بود)، فرانسه عملاً وارد آن فاز انقلابی کلاسیک قدرت دوگانه شد. از یک سو مجلس ملی بود که در مجاورت ورسای مستقر شد، مارکس نوشت: «جلوه هرچیز در فرانسه مرد و سیمای زندگی تنها بر شمشیر ژنرال‌ها تکیه زده است و توسط آن هیولای کوتوله آدولف تیر رهبری می‌شوند.»[۱۲] از سوی دیگر، پاریس بود که در آن انتخابات شاهد کارگران (برای اولین بار در تاریخ جهان) و نمایندگان منتخب آن‌ها بود. به نام «جمهوری جهانی» و ضربه‌ای به شوونیسم ملی، تندروهای خارجی مانند لئو فرانکل مجارستانی نیز انتخاب شدند، درحالی‌که گارد ملی

توسط ژنرال‌های تندرو لهستانی رهبری می‌شد، بخشی از مهاجران انقلابی از پیش انقلابیون را ناامید کردند.
کمونارها به شدت تشنهٔ عدالت اجتماعی بودند و مبارزه خود را نقطه اوج نسل‌های قبل از خود می‌دانستند که در قربانگاه مالکیت خصوصی و «پیشرفت» قربانی شده بودند. برای اولین بار، کارگر می‌توانست تجربیات پایین به بالا را در دموکراسیِ مستقیم و مشارکتی توسعه دهد. قرار بود مقامات دولتی (شامل دادستان‌ها و قضات) انتخاب شوند، با قابلیت فسخ در کوتاه‌مدت و پرداخت متوسط دستمزد کار. برای اولین بار یک دولت عملاً سیاست‌هایی را برای کارگران اجرا می‌کرد: مستمری برای بیوه‌های جنگی (متأهل یا غیرمتأهل)، حداکثر ده ساعت کار در روز، بدون کار شبانه برای نانواها. این اقدامات، که مشابه آن‌ها بعداً در قرن بعد به پیروزی رسیدند، اما امروزه مورد حمله و تعرض نئولیبرال‌ها هستند، زوزه‌های خشم طبقات مالک را برانگیخت. فیلم کمون مباحثات جدی پیرامون جدایی کمون از کلیسا و دولت، به ویژه در حوزه آموزش را بررسی می‌کند. همچنین چگونگی یکی شدن مطالبه‌های رهایی‌بخش متمایز زنان با اتحادیه زنان که توسط الیزابت دمیتریف، یکی از دوستان مارکس، سازمان‌دهی شده بود را بررسی می‌کند. فیلم کمون ابایی از مبارزه خود علیه تبعیض جنسیتی کمونارهای مرد تربیت شده در سوسیالیسم پرودون ندارد، که با اظهارات صریح درمورد حقارت زنان مورد حمله قرار گرفت.[۱۳] ماهیت و ویژگی‌های کمون، محتوای آن - جمع‌گرایی، مشارکت توده‌ای، دگرگونی، تنش‌ها، تضادها و خودانتقادی - بیانگر نوعی امر والای مارکسیستی[۱۴] است که پرسش‌های عمیقی را مطرح می‌کند، مانند اینکه چگونه این «محتوا» می‌تواند - در زبان سمعی و بصری - ابزار مناسب بازنمایی را پیدا کند. همان طور که خواهیم دید، این امر مستلزم نقد و بازنگری و کار ویژه اشکال غالب سمعی و بصری است.
اگرچه یاد و خاطره کمون پاریس هنوز در فرهنگ عامه چپ‌گرایانه زنده نگه داشته می‌شود، اما کمون پاریس جایگاهی حاشیه‌ای در فرهنگ رسمی فرانسه دارد و در سیستم نادیده گرفته می‌شود و برای دلیلی موجه. درحالی‌که انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه به‌عنوان تولد فرانسه مدرن جشن گرفته می‌شود، یا افراط و تفریط آن توسط منتقدان محافظه‌کار مورد انتقاد قرار می‌گیرد، کمون پاریس را نمی‌توان در هیچ تاریخ‌نگاری بورژوایی بازسازی کرد. عمر کوتاه دو ماهه آن گواهی بر رادیکالیسم طبقه کارگر و آرمان خودآیینی بود. مرگ کمون، «ننگی وصف‌ناپذیر» (مارکس، ۱۹۷۰، ص ۹۹)، به اندازهٔ ترور سرخ انقلاب فرانسه خونین بود. اما درحالی‌که مورد اخیر به‌عنوان موردی آزمایشی برای هزینه‌های تغییرات اجتماعی رادیکال[۱۵] توجه زیادی را به خود جلب کرده است، کمون به عنوان مطالعه موردی در مورد محدودیت‌های دموکراسی تحت سرمایه توجه کمتری را به خود جلب کرده است. مردان، زنان و کودکان با الهام از آرمان‌های کمون از سنگرها علیه فرصتی نامحتمل دفاع کردند. بیش از ۳۰۰۰۰ کمونار درحالی‌که سربازان پایتخت را برای سرمایه آزاد کردند، سلاخی شدند. صدسال پیش از آنکه ارتش شیلی دولت وحدت مردمی منتخب سالوادور آلنده را در کودتای ۱۹۷۳ درهم بشکند، سرکوب قدرت مردمی درست در قلب اروپا انجام می‌شد.

واتکینز، پداگوژی و صنایع فرهنگی

شاید تعجب‌آور نباشد که فیلم واتکینز در فرانسه به حاشیه رفته است. بودجه آن توسط پروداکشن ۱۳[۱۶] و واحد مستند آرته[۱۷]، پخش‌کننده معتبر تلویزیونی فرانسوی، تأمین شد. در ابتدا آرته به فیلم کامل شده پاسخ مثبت داد و قول داد که «فیلم را تا حد امکان به تماشاگران بیشتری برساند». با این حال، آرته به طور فزاینده‌ای نسبت به فیلم بی‌تفاوت ماند و منتقد فیلم شد و علی‌رغم اعلامیه‌های عمومی برای حمایت فیلم، آرته شروع به تحت فشار قرار دادن واتکینز به‌صورت خصوصی برای تدوین مجدد رادیکالی فیلم کرد. وقتی واتکینز نپذیرفت، مدیران اجرایی آرته اعلام کردند که فیلم در «ساعات پرمخاطب»[۱۸] پخش نمی‌شود. آرته به‌جای اینکه آن را در دو یا سه قسمت به‌صورت سریال پخش کند و فیلم را به رویداد فرهنگی بزرگی تبدیل کند (و برخی مقاصد و غرور عمومی را به رسانهٔ به‌طور فزاینده تجاری شده، بازگرداند) آن را در یک پخش یک‌باره[۱۹] در ساعات اولیه صبح، دفن کرد. این فیلم پس از آن در موزه اورسی[۲۰] در پاریس همراه با نمایشگاهی درمورد کمون به نمایش درآمد. افتتاحیه فیلم در ۲۲ مارس ۲۰۰۰ در اورسی انجام شد و ابتدا در چندین روز کاری هفته پخش شد. سپس به‌طور منظم هر یکشنبه (سینما ۲۵۰ صندلی دارد) تا اوایل ژوئن اکران شد. بنابراین، مشروعیت فزاینده سمعی و بصری در فضای سنتی گالری هنری و موزه، حداقل در این نمونه، نمایشگاه آلترناتیوی فراهم کرده است، (آن هم) زمانی که ابزارهای معمول انتشار سمعی و بصری (تلویزیون، سینما) ثابت کرده‌اند برای رسیدگی به مطالبی که از نظر زیبایی شناختی و سیاسی چالش‌انگیز هستند، بیش از حد محافظه‌کار هستند.
واتکینز قبلاً اینجا بوده است. در سال ۱۹۶۶، بی.بی.سی به‌دستور وزارت کشور، از پخش فیلم او *بازی جنگ*[۲۱] در تلویزیون جلوگیری کرد. فیلم واتکینز یک مستند درام به دقت تحقیق شده روی تأثیر ویرانگر یک حمله اتمی بر

بریتانیا بود. علی‌رغم ظهور کمپین خلع سلاح هسته‌ای، دولت‌های متوالی مصمم بودند که هرگونه بحث عمومی در این زمینه را خفه کنند. بی بی سی سعی کرد تا با برون‌سپاری توزیع فیلم به مؤسسه فیلم بریتانیا[۲۲] و توزیع بی‌دقت و سهل‌انگارانه، از اتهامات سانسور دوری کند. واتکینز از بی بی سی استعفا داد و بدون مجوز کپی رایت، با این فیلم در سراسر جهان سفر کرد و آن را در مدارس و کالج‌ها به نمایش گذاشت.[۲۳] استحکام سرسختانه او دشمنی ابدی بی بی سی را برای او به ارمغان آورد و او را عملاً در صنعت فیلم و تلویزیون بریتانیا بیکار کرد. او در پایان دهۀ ۱۹۶۰ بریتانیا را به مقصد اسکاندیناوی ترک کرد و متعاقباً در لیتوانی ساکن شد.

هنری ژیرو استدلال می‌کند که همۀ فیلم‌ها را می‌توان اشکال «آموزش‌های عمومی» در نظر گرفت. آن‌ها گفتمان‌های عمومی و خصوصی را به هم پیوند می‌دهند و «ایدئولوژی‌ها و ارزش‌های خاصی را وارد بازی می‌کنند که با گفت‌وگوهای عمومی گسترده‌تر، تشدید می‌شوند؛ با توجه به اینکه چگونه یک جامعه به خود، جهان قدرت، رویدادها و سیاست‌ها می‌نگرد».[۲۴] فیلم و تلویزیون میانجی‌ها و تبیین کننده‌های حیاتی گفت‌وگوی عمومی هستند. عملکرد فیلم واتکینز تلاشی است برای آموزش صوتی-تصویری مترقی، تحقیق و تلاش برای وارد کردن به عرصه عمومی، تاریخ‌ها، اطلاعات و بحث‌هایی که به حاشیه رانده شده یا فراموش شده‌اند. در فیلم‌هایی مانند *کالودن*[۲۵] (۱۹۶۴)، *بازی جنگ* و *کمون*، واتکینز به لحظات بحران اجتماعی کشیده می‌شود - (که) بهترین زمان (است) برای یادگیری - که در آن همگنی ظاهری ملت از هم جدا می‌شود و منافع اجتماعی متضاد آن آشکار می‌شود.

واتکینز همچنین به معنای متعارف‌تر، یک مربی رسانه است. واتکینز استدلال می‌کند که یک بحران در رسانه‌های جمعی سمعی و بصری (MAVM) وجود دارد. او به‌شدت از کنترل متمرکزی که صاحبان رسانه، مدیران و ویراستاران انباشته‌اند، انتقاد می‌کند. این «نخبگان کوچک دلالان قدرت» در ساختارهای سلسله مراتبی، غیر دموکراتیک و غیر قابل پاسخ‌گویی عمل می‌کنند که «پتانسیل رسانه‌ها برای تبدیل شدن به یک ابزار ارتباطی و تعامل واقعاً دموکراتیک» را به شدت کاهش می‌دهند[۲۶]. فقدان شفافیت در تصمیم‌گیری که پشت تولید فیلم و تلویزیون نهفته است و فقدان بحث عمومی گسترده‌تر درمورد نقش و اهداف MAVM از نتایج اجتناب‌ناپذیر این ساختارهاست. واتکینز همچنین به‌شدت از همین زبان فیلم و تلویزیون، چیزی که او مونوفرم می‌نامد، انتقاد می‌کند. این شکل زبانی توسط هالیوود نهادینه شد و متعاقباً، علی‌رغم تفاوت‌های ناشی از ژانرها، توسط تلویزیون پذیرفته شد. امروز:

> ...این رگبار فشرده و به‌سرعت ویرایش شده از تصاویر و صداها، ساختار مدولار «یکپارچه» و در عین حال تکه‌تکه است. ...شامل لایه‌های متراکم موسیقی، گفتار و جلوه‌های صوتی، قطع ناگهانی صدا برای تأثیر شوک، صحنه‌های بی‌پایان اشباع شده در موسیقی، الگوهای گفت‌وگوی تکراری و ریتمیک، حرکت مداوم، تیلت کردن، جیگلینگ (تکان‌های آهسته دوربین)، چرخش دوربین و غیره است.[۲۷]

مونوفرم حداقل فضایی را برای کاوش مفاهیم و پیامدهای داستان فراهم می‌کند و بی‌رحمانه فرصت‌ها را برای مشارکت مخاطب در گفت‌وگو با متن و تأمل در مفاهیم داستان در ارتباط با ابعاد گسترده‌تر گفت‌وگوی عمومی از بین می‌برد. این الگوی همگن و انتزاعی خود را در اخبار تلویزیونی با جذب رویدادهای بسیار متفاوت نشان می‌دهد که هم «اخبار ترافیکی» هم «سقوط غم‌انگیز هواپیما» و هم کسی که خیارهایش را صورتی رنگ کرده است را پوشش می‌دهد. بنابراین، واتکینز با کمون تلاش کرد از «ساختار خفه‌کننده‌ای محکم و ترفندهای بی‌پایان برای جلب تماشاگر» که مشخصه اکثر فیلم‌ها و تلویزیون است، جدا شود. استراتژی‌های رسمی فیلم «برای یافتن نوعی فرایند جمعی برای غلبه بر سلسله مراتب رسانه‌ها نسبت به مردم» طراحی شده بود.[۲۸] به همین دلیل بود که واتکینز در برابر ویرایش مجدد فیلم بر اساس خطوطی که آرته اصرار داشت، مقاومت کرد. آرته در خلوت از برخی از بازیگران غیرحرفه‌ای به دلیل «ضعیف بودن» انتقاد کرد و آن‌ها فیلم را به‌دلیل نداشتن ساختاری «محکم» مورد انتقاد قرار دادند. همان طور که واتکینز خاطر نشان می‌کند: «معلوم شد که خواسته‌های آرته برای تغییر فیلم دقیقاً در لفافه زبان مونوفرم پیچیده شده است».[۲۹]

نقد واتکینز از مونوفرم شبیه محور مطالعات فیلم در دهۀ ۱۹۷۰ است، با انتقاد از شیوه بازنمایی نهادی[۳۰] و متن رئالیستی کلاسیک.[۳۱] مطالعات سینمایی معاصر تا حد زیادی از چنین مفاهیمی دور شده است، گاهی اوقات به زیان قدرت انتقادی خود، عمدتاً به این دلیل که آن‌ها را بیش از حد همگن و مستعد فرمالیسم و نخبه‌گرایی خاصی می‌دانستند. تجربیات فیلم آلترناتیو که این نظریه آوانگارد پرورش می‌داد، چیزی که ولن آن را «ضد سینما»[۳۲] می‌نامید، اغلب به دلیل خوانش بسیار یک‌جانبه از استراتژی‌های برشتی، کم و بیش به مخمصه افتاد.[۳۳] رد فرهنگ عامه و تلاش برای بازنگری زبان رسانه‌های دیداری و شنیداری، آزمایش‌های فرمالیستی

را بـرای مخاطبـان نخبـه‌ای ایجـاد کـرد کـه بـا کل مفهـوم لـذت و روایـت مخالـف بودنـد.[۳۴] جالـب اینجاسـت کـه واتکینـز بـا وجـود شـباهت‌های بیـن نظریـه مونوفـرم خـودش و تئـوری فیلـم دهـه ۱۹۷۰، ایـن مسـیر را در تجربـه فیلـم خـود دنبـال نمی‌کنـد. زیـرا واتکینـز بـه فرایندهـای دموکراتیک تولیـد (و در اینجا اسـتفاده او از بازیگـران غیرحرفـه‌ای بسـیار مهـم اسـت) و بـه فوریت یـک ارتباط عمومـی گسـترده‌تر و شـفاف‌تر متعهـد اسـت، کـه در نتیجـه آن عملکـرد فیلـم او را بیشـتر شـبیه سـینمای سـوم می‌کنـد تـا بـا سـینمای آوانـگارد اروپـا در حـدود دهـۀ ۱۹۷۰.

سینمای سوم

اصطـلاح سـینمای سـوم در اواخـر دهـه ۱۹۶۰ توسـط فیلم‌سـازان آرژانتینـی فرنانـدو سـولاناس و اکتاویـو گتینـو در تأمـلات نظـری خـود درمـورد مسـتند پیشـگامانه خـود *سـاعت کوره‌هـا* (۱۹۶۸)[۳۵] ابـداع شـد. ایـن اصطـلاح اشـاره بـه سـینمای جدیـدی دارد کـه در آمریـکای لاتیـن و سـایر نقـاط جهـان در واکنـش بـه مبـارزات رو بـه رشـد ضدامپریالیسـتی ظهـور کـرد. هـدف ایـن سـینما بیـان گرسـنگی فرهنگـی توده‌هـا بـود و در عیـن حـال از نخبه‌گرایـی سـینمای دوم (سـینمای هنـری) و همگونـی اسـتاندارد شـده سـینمای اول (کـه در سرتاسـر جهـان تحـت سـلطه هالیـوود بـود) پرهیـز کـرد.[۳۶] بـا توسـعۀ ایـن سـینمای سـوم، پیشـگام شـیوه‌های کاری دموکراتیـک جدیـد شـد. به‌عنـوان مثـال، خورخه سـانجینس «مشـارکت مردمـی» در سـاخت فیلم‌هایـی دربـارۀ جوامـع دهقانـی و بومـی بولیـوی را بررسـی کـرد.[۳۷] فیلم‌سـازان سـینمای سـوم به‌دنبـال دسترسـی بـه مخاطبـان خـود بودنـد و شـبکه‌های توزیـع «مـوازی» را خـارج از شـبکه‌های توزیـع تحـت سـلطۀ سـرمایه ملـی و بین‌المللـی توسـعه می‌دادنـد. دسـت‌اندرکاران آن هنجارهـای زیبایی‌شناسـی مسـلط را به‌عنـوان هنجارهـای زیبایی‌شناسـی صنایـع و مؤسسـات فرهنـگ غالـب نقـد کردنـد. جولیـو گارسـیا اسـپینوزا به‌علـت «سـینمای ناقص» شـهره اسـت و پیچیدگـی فنـی و هنـری مدل‌هـای غالـب را رد می‌کنـد.[۳۸] فرنانـدو بیـری بـه فیلم‌سـازان یـادآوری کـرد کـه بایـد بـا محدودیت‌هـای منابـع خـود کار کننـد و آنهـا را بـه «امکانـات بیانی جدیـد» تبدیل کننـد.[۳۹] سـومین سـینماگران، شـیوه‌های دراماتـورژی غیـر فردیـت شـده را توسـعه دادنـد کـه می‌توانسـت پویایی‌هـای جمعـی تغییـر و تضـاد اجتماعـی را بـه گونـه‌ای نمایـش دهـد کـه سـینمای اول و سـینمای دوم بـه طـور آشـکار در انجـام آن نـاکام بودنـد. ایـن تمرکـز جمعـی بیشـتر، کـه روزن آن را مرکـز کار عثمان سـمبنه[۴۰]، فیلم‌سـاز سـنگالی می‌دانـد، نیازمنـد بازنگـری در هـر دو شـیوه بازنمایـی مسـتند و داسـتانی اسـت.

مسـتند بایـد از عینیـت کاذب و سـلطه کارشناسـان متخصـص و صـدای تک‌گویـی دانـای کل گسـیخته شـود، شـاهکاری کـه در *نبـرد شـیلی* پاتریسـیو گوزمـان (۱۹۷۳-۱۹۷۶) انجـام شـد، کـه انقـلاب و ضـد انقـلاب شـیلی را بـا غوطه‌ور کـردن خـود در مبارزات توده‌هـا ترسـیم می‌کنـد، به‌جـای آنکـه آن را از زاویـه دیـد «افـراد مهـم» روایـت کنـد. داسـتان بایـد از «سـاختارهای مرسـوم هرمتیکـی کـه روی پـرده بـه دنیـا می‌آینـد و می‌میرنـد»[۴۱] کنـار گذاشـته می‌شـد و بـا عاریـه گرفتـن مفهومـی از والتـر بنیامیـن می‌بایسـت بـه روی «تخلخـل» تاریـخ سـاخته بـرای زمینـه اجتماعـی‌اش گشـوده می‌شـد. کمـون، پایـه و اسـاس اگـر نگوییـم همـه، امـا بسـیاری از ایـن مسـائل و مباحثـات را لمـس می‌کنـد. اگرچـه سـینمای سـوم، به‌دلایـل تاریخـی، در جهـان سـوم ظهـور کـرد، امـا اساسـاً بـا سیاسـت فرهنگـی و نـه موقعیـت جغرافیایـی آن تعریـف می‌شـود. در واقـع، سـینمای سـوم طلایـه‌داران مهمـی در آوانـگارد اروپایـی دهه‌هـای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ دارد.[۴۲] پـس بهتـر اسـت کمـون به‌عنـوان نمونـه نـادری از سـینمای سـوم در اروپـا دیـده شـود.

کمون

سـاختن فیلمـی دربـارۀ مبـارزه انقلابـی بـا اسـتفاده از شـیوه‌های تولیـد جامعـه «قدیمـی» یـک تناقـض اسـت. فراینـد تولیـد کمـون کـه بیـش از ۲۰۰ نفـر را شـامل می‌شـد، از تقسـیم کار اسـتاندارد و سلسـله مراتـب اجتنـاب می‌کـرد. واتکینـز علاقه‌منـد بـه بازگشـودن بیـان خلاقانـه‌ای اسـت کـه زندگـی کاری روزمـره و تعامـل مـا بـا نهادهـا، از جملـه نهادهایـی کـه اوقـات فراغـت مـا را کنتـرل می‌کننـد، آن را خفـه کـرده اسـت. ایـن مشـارکت بازیگران بـود کـه - بسـیاری از آنهـا تجربـه قبلـی بازیگـری نداشـتند- رشـد ارگانیـک فیلـم را موجـب شـد، (فیلمـی کـه) در ابتـدا برنامه‌ریـزی شـده بـود فقـط دو سـاعت طـول بکشـد.

خـود فیلـم موزاییکـی پیچیـده از اسـتراتژی‌هاسـت. دوربیـن بـا اسـتفاده از نماهـای متوالـی طولانـی (تـا ده دقیقـه بـدون بـرش) و یـک لنـز وایـد در کنـش چرخشـی منطقـه یازدهـم حرکـت می‌کنـد، کـه هـر دو بـه فیلـم اجـازه می‌دهنـد تـا پویایـی اجتماعی جمعیـت انقلابـی (به‌جـای قهرمانـان منفـرد) را ترسـیم کنـد. ایـن امیدهـا، ترس‌هـا، خشـم‌ها، جشـن‌ها، بحث‌هـا، تفاوت‌هـا، درگیری‌هـای جماعـت و نوسـانات بیـن همـه ایـن حـالات اسـت کـه ایـن تمرکـز جمعـی مصمـم بررسـی می‌کنـد. به‌منظور کشـف نقـش اجتماعـی رسـانه‌ها، فیلـم از بدیعـه زمان‌پریـش پوشـش دادن وقایـع توسـط تلویزیـون اسـتفاده می‌کنـد. واتکینـز بـرای اولیـن بـار از ایـن اسـتراتژی در *کالـودن* اسـتفاده کـرد، کـه در آن یـک گزارشـگر تلویزیونـی انگلیسـی بـا نگاهـی انتقـادی (نسـبتاً خوش‌بینانـه) آخریـن مقهورسـازی اسـکاتلند توسـط انگلیـس در سـال ۱۷۴۶ را پوشـش می‌دهـد. در کمـون دو کانـال تلویزیونـی وجـود دارد. در یـک طـرف تلویزیـون ورسـای، اسـتودیویی اسـت

که با کارشناسان طبقه متوسط و لحن احمقانه‌اش مقید شده است، و در طرف دیگر تلویزیون کمون است که هیجان‌زده و درگیر حوادث، سعی می‌کند به افرادی که برای مدت طولانی ساکت و به حاشیه رانده شده‌اند، اجازه دهد به امواج تلویزیونی دسترسی داشته باشند. در جایی که تلویزیون ورسای هرگز اجازه نمی‌دهد رویدادها درمورد شیوه عملکرد خود، شیوه‌های بازنمایی «اخبار ترافیکی» آن سؤالی ایجاد کنند، می‌بینیم که خبرنگاران تلویزیون کمون با خبرنگاران مطبوعات بحث می‌کنند که آیا آنها باید تحلیل انتقادی بیشتری از رویدادها داشته باشند یا برعکس به‌سادگی اجازه صحبت به مردم دهند.

ابزار زمان پریش، استفاده از تلویزیون نه تنها به کمون اجازه می‌دهد تا پرسش‌های معاصر درمورد نقش رسانه‌های جمعی را مطرح کند، بلکه نقشی کلیدی در ساختاربندی فیلم حول پروتاگنیست جمعی آن بازی می‌کند. عمدتاً پوشش تلویزیونی رویدادها است که صحنه‌ها را به هم پیوند می‌دهد تا عاملیت سببی افراد. بنابراین برای مثال، ممکن است از صحنه‌ای در خیابان‌های منطقه یازدهم که توسط تلویزیون کمون پوشش داده می‌شود، به فضای داخلی یک خانواده بورژوا در پاریس در حال تماشای رویدادها آن‌گونه که توسط تلویزیون کمون یا ورسای پوشش داده می‌شوند، حرکت کنیم. کنش تاریخی جمعی اغلب توسط خبرنگارهای تلویزیون کمون که به‌دنبال مصاحبه با شرکت‌کنندگان تاریخ هستند، قطع می‌شود، اما گاهی اوقات خود مصاحبه‌ها توسط جریان رو به جلو کنش تاریخی قطع می‌شوند. بنابراین مصاحبه ماری لوئیز تیبودیه در نزدیکی ابتدای فیلم، زمانی‌که نیروهای ارتش ورسای در تلاشند تا توپ مونمارتر را ببرند، قطع می‌شود. ماری به زنان در دفاع خودجوش از توپ می‌پیوندد که شامل برادری با نیروهایی است که علیه افسران فرمانده خود برخاسته‌اند.

اگرچه گهگاه با شخصیت‌های مهم تاریخی، مانند ژنرال دامبروفسکی، دوباره معمولاً از طریق تلویزیون کمون آشنا می‌شویم، میزانسن کمون تحت سلطه مردم عادی است، زاویه دید همان «تاریخ از پایین»[۴۳] است. روایت حول فرایند چندبُعدی تاریخ کمون سازمان‌دهی شده است و در صحنه‌هایی به تصویر کشیده شده و اتفاق می‌افتد، که غالباً بی‌ارتباط هستند یا فقط به‌صورت تصادفی از نظر علیت فردی به هم مرتبط هستند، اما از نظر موضوع تاریخی مورد بررسی، به‌شدت به هم مرتبط هستند. بنابراین، برای مثال، تأثیراتی که خفقان ورسای بر پاریس دارد، هم در سطح سیاست و هم در سطح شخصی، به روش‌های متعددی بررسی می‌شود. ما می‌بینیم جمعیت در منطقه ۱۱ زمانی که به‌طور فزاینده‌ای نگران جاسوسان و خرابکاران می‌شوند، یک ژورنالیست از روزنامه Père Duchêne را تحت فشار قرار می‌دهند. در ادامه، بحثی تند با ترون جواهرفروشی که از پیوستن به گارد ملی امتناع کرده است، رخ می‌دهد. سپس به ادارات شهرداری منطقه ۱۱ کات می‌شویم. تلویزیون کمون ما را به دفاتری می‌برد که در آن شاهد افزایش روزافزون دستگیری‌ها، جمع‌آوری اطلاعات درمورد شهروندان و رشد جنینی دستگاه‌های نظارتی و پلیس هستیم. سپس این بُعد از کمون با سیاست‌های اجتماعی مترقی آن در تضاد قرار می‌گیرد. در اینجا فیلم به ماجرای اگنس نوآره می‌پردازد که شوهرش برای کمون می‌جنگد. در موارد متعددی او با تلویزیون کمون مصاحبه می‌کند. او نگران است که از شوهرش چیزی نشنیده و به سختی می‌توان اطلاعات موثقی از مقامات مسئول درمورد وضعیت و موقعیت او به‌دست آورد. در همین حال، در تلویزیون کمون، بیانه‌ای درمورد خط‌مشی تأمین بیوه‌زنان جنگ و فرزندانشان منتشر می‌شود. سپس یک میان‌نویس به ما می‌گوید که دو روز پس از صحنه بعدی، اگنس درمی‌یابد که شوهرش مرده است و در نتیجه واجد شرایط دریافت مستمری می‌شود. کمی بعد، زمانی که کمون در تلاش برای ایجاد تعادل بین نیازهای متضاد دفاع از کمون و حمایت از حقوق تک‌تک شهروندان، اقداماتی را علیه «خودسری پلیس» اعلام می‌کند، به موضوع گرایش‌های اقتدارگرایانه روبه‌رشد برمی‌گردیم. بنابراین فیلم از «ساختار خفه‌کننده» مونوفرم اجتناب می‌کند. همان‌طور که بنیامین در رابطه با تئاتر حماسی برشت[۴۴] بیان می‌کند، «کنش‌ها را توسعه نمی‌دهد تا ... وضعیت را بازنمایی کند». کمون ساختار گفتمانی سست تئاتر حماسی را دارد که برشت آن را به‌صورت گسترش «منحنی‌ها» و «پرش‌ها» با «هر صحنه برای خودش»[۴۵] توصیف می‌کند.

رویدادهای پاریس با ورسای با کات‌های متقاطع[۴۶] تصویر می‌شوند تا دیدگاه‌ها و علایق اجتماعی را در تضاد قرار دهند. بنابراین جشن‌ها در پاریس پس از انتخاب کمون و آموزش رؤسای ارتش در ورسای به سربازان استانی برای درهم شکستن «اراذل و اوباش» پاریسی، با کات‌های متقاطع تصویر می‌شوند. یا می‌بینیم که الجزایری‌ها با پاریسی‌ها درباره تأثیرات استعمار فرانسه در کشورشان بحث می‌کنند. داستان‌های آن‌ها درمورد ظلم و ستم با نقشه کشیدن تیر[۴۷] و فرماندهان نظامی برای گلوله‌باران پاریس با کات‌های متقاطع تصویر می‌شود. بنابراین فیلم از تماشاگر می‌خواهد که ارتباط بین استعمار بیرونی و ستم طبقاتی داخلی را ترسیم کند. چنین چیدمان و پیوندهای فضایی با چیدمان‌های موقتی مطابقت دارند. فیلم به‌طور گسترده از میان‌نویس استفاده

می‌کنند. این میان‌نویس‌ها زمینه تاریخی بزرگ‌تری را پر می‌کنند و وقایع سال ۱۸۷۱ را روایت می‌کنند. اما آن‌ها همچنین کمون را با مسائل معاصر کنار هم قرار می‌دهند. بنابراین، برای مثال، بعد از صحنه‌ای که الجزایری‌ها درمورد استعمار فرانسه بحث می‌کنند، میان‌نویسی می‌آید که به بیننده می‌گوید چگونه در ۱۸ مارس ۱۹۹۶، ۳۵۰ «بیگانه غیرقانونی» یک کلیسا را در پاریس اشغال کردند. مقامات مذهبی از وزارت کشور خواستند که آن‌ها را بیرون بیاندازند. مردان، زنان و کودکان توسط پلیس با خشونت بیرون انداخته شدند. یا باز هم در جلسه اتحادیه زنان که در آن زنان درمورد شرایط کار و خانه و امیدهای خود برای تغییر بحث می‌کنند، میان‌نویسی به مخاطب می‌گوید که امروز ۶۰ درصد زنان تنها در ۶ حرفه مشغول به‌کار هستند، درحالی‌که ۸۰ درصد مشاغل خانگی توسط زنان در فرانسه معاصر انجام شده است. گشودگی فیلم به مبارزات نژادی و جنسیتی، و همچنین تضاد طبقاتی، از قوی‌ترین ویژگی‌های آن است.

این مجاورت گذشته و حال است که با ورود کمون به هفته‌های پایانی خود به‌طور فزاینده‌ای ضرورت می‌یابد (قسمت دوم فیلم). در شیوه برشتی، بازیگران از نقش‌های خود بیرون می‌روند و ساختارهای هرمتیک دایجسیس ارسطویی را برای کشف پیوندهای گذشته و حال می‌شکافند. بازیگران در کنار گذاشتن نقش‌های خود، روند آموزشی را که تولید فیلم برای آن‌ها باز کرده است، برجسته می‌کنند، بنابراین محرکی حیاتی برای فرایند مشابهی از خود بازتابی برای تماشاگر فراهم می‌کنند. این امر به روش‌های مختلف به‌دست می‌آید. گاهی اوقات خبرنگاران تلویزیون کمون از بازیگران می‌خواهند که درمورد اهمیت وقایعی که در میانه صحنه هستند نظر دهند. به‌عنوان مثال و بدون مضحک شدن، همانطور که کمونارها برای پیوستن به سنگرها عجله دارند، تلویزیون کمون می‌پرسد که آیا امروز به سنگرها می‌پیوندند یا خیر. راهبرد دوم این است که بحث‌های جمعی در میان «شخصیت‌های» درون دایجسیس (جهان فیلم) به‌طور کاملاً «طبیعی» (البته این یک تکنیک غیرطبیعی‌سازی است) در بحث نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی امروزی قرار گیرد. این شکستن چارچوب دایجتیک، گاهی اوقات با عقب‌کشیدن دوربین از نظر بصری تقویت می‌شود تا بازیگرانی که قبلاً خارج از صفحه نمایش بودند «خارج از شخصیت» را در حال گوش دادن یا پیوستن به مناظره، آشکار کند. کنار هم قرار دادن گذشته/حال نیز توسط میان‌نویس‌ها پشتیبانی می‌شود. به‌عنوان مثال، بحثی درون دایجسیس درمورد تشکیل تعاونی‌ها به بحثی کشیده می‌شود درمورد اینکه امروزه چگونه تعاونی‌های معاصر در بازار و انطباق با آن عمل کنند و پس از آن بحث به قدرت سرمایه بین‌المللی بسط می‌یابد. سپس یک میان‌نویس به ما اطلاع می‌دهد که در سال ۱۸۷۰، ۲۰ درصد ثروتمندترین جمعیت جهان هفت برابر ۲۰ درصد فقیرترین افراد درآمد داشتند و در سال ۱۹۹۷ این اختلاف ۷۴ به ۱ بود.

راهبرد دیگر - و این به‌ویژه در اواخر فیلم رخ می‌دهد - دنبال کردن بحث‌های پس از فیلم‌برداری است که بازیگران نگرانی‌های درمورد تجربه خود از ساخت فیلم و بازتاب‌های سیاسی که ایجاد کرده است، داشتند. البته ما دیدگاه‌های متفاوتی را می‌بینیم که توسط بازیگران بیان شده است، اما برخی از این تفاوت‌ها به‌طور گسترده به موقعیت‌های طبقاتی مربوط می‌شوند. بنابراین بسیاری از بازیگرانی که نقش بورژوازی پاریس را بازی می‌کردند، از طبقه متوسط و از طریق تبلیغات در مطبوعات دست‌راستی استخدام شدند. یک زن بورژوا کل تجربه فیلم‌سازی را بسیار آزاردهنده یافت و هم‌سو با فراموشی عمومی رسمی درباره کمون، استدلال می‌کند که وقت آن است که گذشته را فراموش کنیم (در عین حال تیر را از مسئولیت la semaine sanglante یا هفته خونین مبرا می‌کند). یکی دیگر از شرکت‌کنندگان طبقه متوسط بیشتر تأمل می‌کند و نیاز به یک قرارداد اجتماعی جدید را تصدیق می‌کند. بازیگرانی که نقش کمونارها را بازی می‌کردند، عموماً رادیکال‌تر هستند، اگرچه، البته، مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها و سیاست‌ها بیان شده است.

کمون را می‌توان در شیوه تراژیک قرار داد که یکی از رشته‌های مهم سینمای سوم است.[۴۸] فیلم‌هایی مانند *شام آخر* (۱۹۷۶) ساخته توماس گوتیرز آلئا، که شورش قرن هجدهم توسط بردگان در مزرعه شکر کوبایی/اسپانیایی را نشان می‌دهد، یا داستان عثمان سمبنه از شورش ضداستعماری توسط افراد آفریقایی/فرانسوی در کمپ د تیارویه (۱۹۸۷) تراژیکند؛ زیرا محکوم به شکست هستند. با این حال، آن‌ها شکست می‌خورند نه به‌دلیل نقص‌های فردی یا کیفیت تغییرناپذیر وضعیت موجود، بلکه به این دلیل که این شورش‌ها، از نظر تاریخی، پیش‌بینی‌های زودهنگام مبارزات بعدی هستند که به موفقیت می‌رسند (درمورد مبارزات ضد برده‌داری/ ضداستعمار) یا حداقل شانس بیشتری برای موفقیت داشته‌اند. اگرچه از نظر تاریخی زودرس است، اما چنین شورش‌هایی منزوی شده و توسط مخالفان متخاصم و بسیار قوی‌تر محاصره شده‌اند. آن‌ها شکست می‌خورند؛ زیرا شرایط عینی معین تاریخی برای موفقیت غایب‌اند. با این حال، آن‌ها یک نشان تاریخی را بنا می‌کنند که نظم اجتماعی غالب هرگز دائمی نیست و اگر خاطره شورش با ابزارهای شفاهی و تکنولوژیکی بتواند نگه داشته شود،

الهام‌بخش نسل‌های بعدی خواهد بود. برای افراد درگیر، مانند کمونارها، بهای کنار گذاشتن این نشان تاریخی معمولاً بسیار بالاست. با این حال، بخشی از تراژدی عبارت است از اجبار تاریخی و سکولار برای انجام چنین دگرگونی‌های اجتماعی خطرناک و ناشناخته‌ای برای حفظ خود در سطح مادی و تأیید خود در سطح فرهنگی. امید واتکینز این بود که شکل و روند کمون «پیوندهای بین نیروهایی که کمون را درهم شکستند و نیروهایی که امروزه هنوز هم از شکوفایی جمع‌گرایی اجتماعی تقریباً در هر نقطه‌ای از این سیاره جلوگیری می‌کنند» را بررسی کند. در روایت تاریخی مارکسیستی، پیروزی سرمایه نیز حداقل به‌طور بالقوه پاشنه آشیل آن است. همان طور که گسترش سرمایه به قلمروهای ناشناخته به مرزهای مطلق خود می‌رسد و کار مزدی در سراسر جهان به رابطه مسلط بین طبقات تبدیل می‌شود، بنابراین بهره‌برداری فشرده سرمایه از این منابع مخالفت فزاینده‌ای را ایجاد می‌کند که امروزه نسبت به پیوندها و هم‌بستگی‌های جهانی خود آگاه‌تر شده است. سؤال این است که آیا ما هنوز در شرایط عینی محکوم به نمایش تراژدی تاریخ هستیم یا اینکه می‌توانیم پرده دورانی را که مارکس پیشاتاریخ می‌نامید، پایین بیاوریم.

پی‌نوشت

1. Kuhle Wampe or Who Owns the World?
2. Fredric Jameson, ‘Reification and Utopia in Mass Culture’, in Signatures of the Visible, Routledge, London, p 23. Jameson has recently reassessed Brecht’s ‘usefulness’ in brecht and method, Verso, London, 1998.
3. J Wolfreys, ‘Class Struggles in France’, International Socialism, no. 84, Autumn 1999, pp 34–5.
4. Pierre Bourdieu, Acts of Resistance, Against The Myths Of Our Time, Polity Press, Cambridge, 1998, p 42.
5. Bourdieu, Acts of Resistance, p 49.
6. Mike Wayne, The Politics of Contemporary European Cinema, Histories, Borders, Diasporas, Intellect Press, 2002.
7. Fredric Jameson, ‘Diva and French Socialism’, Signatures Of the Visible, Routledge, London, 1992, pp 55–62.
8. Susan Hayward, French National Cinema, Routledge, London, 1993, p 284.
9. Fredric Jameson, ‘The Cultural Logic of Late Capitalism’, Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism, Verso, London, 1991.
10. Mike Wayne, The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas, Intellect Books, Exeter, 2002.
11. Bertolt Brecht, The Days of the Commune, Methuen, London, 1978, p 7.
12. Karl Marx, The Civil WarIn France, Foreign Language Press, Peking, 1970, p 82.
13. Edith Thomas, The Women Incendiaries, George Braziller, New York, 1966, pp 21–3.
14. Terry Eagleton, The Ideology Of the Aesthetic, Blackwell, Oxford, 1997, p 214.
15. Hugh Gough, The Terror in the French Revolution, Macmillan Press, Basingstoke, 1998.
16. Production 13
17. ARTE
18. Prime Time
19. one-off broadcast
20. Musée d’Orsay
21. The War Game (1966)
22. Alan Rosenthal, ‘The War Game: An Interview with Peter Watkins’, in New Challenges For Documentary, ed. A Rosenthal, University of California Press, Berkeley, 1998, p 592.
23. Peter Lennon, ‘Hate and War’, Guardian 2, 25 February 2000, p 2.
24. Henry A Giroux, ‘Private Satisfactions and Public Disorders, Fight Club, Patriarchy and the Politics of Masculine Violence’, Third Text, no. 53, Winter 2001, p 39.
25. Culloden
26. Peter Watkins at: www.peterwatkins.lt (accessed February 2001).
27. Peter Watkins at: www.peterwatkins.lt
28. Peter Watkins at: www.peterwatkins.lt
29. Peter Watkins at: www.peterwatkins.lt
30. Noël Burch, Life to these Shadows, Berkeley, University of California Press, 1990.
31. Colin MacCabe, ‘Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses’, in Contemporary Film Theory, ed. Antony Easthope, Longman, London, 1993.
32. Peter Wollen, ‘Godard and Counter-Cinema’, in

Movies and Methods, vol.11, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1985, p 501.
33. Martin Walsh, The Brechtian Aspect of Radical Cinema, BFI, London, 1981.
34. Sue Aspinal, 'The Space For Innovation and Experimentation', Screen, 25, 6, 1984, p 85.
35. The Hour Of The Furnaces (1968)
36. Fernando Solanas and Octavio Getino, 'Towards a Third Cinema', in Movies and Methods, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1976, pp 44–64.
37. Jorge Sanjinés, 'Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema', in New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, ed. Michael T Martin, Wayne State University Press, Detroit, pp 62–70.
38. Julio García Espinosa, 'For an Imperfect Cinema', in New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, ed. Michael T Martin, Wayne State University Press, Detroit, p 71.
39. Fernando Birri, 'Cinema and Underdevelopment', in New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, ed. Michael T. Martin, Wayne State University Press, Detroit, p 92.
40. Philip Rosen, 'Nation, inter-nation and narration in Ousmane Sembene's films', in A Call To Action: The Films of Ousmane Sembene, ed. Sheila Pettey, Flicks Books, Trowbridge, 1996, p 43.
41. Solanas and Getino, 'Towards a Third Cinema', op. cit., p 51.
42. Mike Wayne, Political Film: The Dialectics of Third Cinema, Pluto Press, 2001, pp 25–47.
۴۳. A people's history, or history from below, تاریخ مردم یا تاریخ از پایین، شکلی از روایت تاریخ است که از زاویه دید مردم عادی و نه رهبران و نخبگان روایت می‌شود.
44. Walter Benjamin, Understanding Brecht, Verso, London, 1988, p 4.
45. Bertolt Brecht, Brecht On Theatre, trans. John Willet, Methuen, London, 1974, p 37.
46. cross-cut
47. Adolphe Thiers
48. Wayne, Political Film, op. cit., pp 67–8.