پایان یک آغاز

گروه ژیگا ـ ورتوف: ۱۹۷۶ - ۱۹۶۷

ژان‌لوک گدار و ژان پی‌یر گورن

گزینش و ویرایش

اردوان تراکمه، کیانوش اخباری

۱۳۹۸

فهرست مطالب

سپاسگزاری ..... نه
مقدمه ..... یازده

پیش از آغاز

سخن گفتن با هوا: در باب «مدرسهٔ» گروه ژیگا ـ ورتوف (اردوان تراکمه و کیانوش اخباری) ۳

بخش نخست: آغاز از آغاز

سیاست گدار پیش از دورهٔ فیلم‌های سیاسی‌اش: آلفاویل، ساخت امریکا (رایان بابولا؛ ترجمهٔ صالح نجفی) ۲۱
رنگ سرخ چینی: سیاست گدار (ژاک رانسیر؛ ترجمهٔ صالح نجفی) ۴۵
گدار و ضدسینما: باد خاور (پیتر وولن؛ ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی) ۶۵
سیاست چپ گدار و گورن، ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۲ (ژولیا لوساژ؛ ترجمهٔ سارا دهقان و تایماز افسری) ۸۷

بخش دوم: پداگوژی

بین تعهد هدفمند و سینمای متعهد: فیلم‌سازی چریکی ژان‌لوک گدار (۱۹۶۷ ـ ۱۹۷۴) (ارمگارد اِمِل‌هاینتس؛ ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی) ۱۴۵

تروریزه/ تئوریزه (پداگوژی گداری) (سرژ دَنه؛ ترجمهٔ مهدیس محمدی)..... ۱۸۱
پول، مبارزه‌جویی، تعلیم و تربیت: گدار ۱۹۶۷ ـ ۱۹۷۲ (آلبرتو توسکانو؛ ترجمهٔ صالح نجفی)..... ۱۹۹

بخش سوم: پایان یک آغاز

همه چیز روبه‌راه است و مشت در برابر مشت: سینمای رادیکال فرانسه در بستر آن (ژولیا لوساژ؛ ترجمهٔ آلما بهمن‌پور)..... ۲۱۵
از جهان‌سوم‌گرایی تا امپراتوری: ژان‌لوک گدار و مسئلهٔ فلسطین (اِرمگارد اِمل‌هاینتس؛ ترجمهٔ فرید دبیرمقدم)..... ۲۳۵
پایان یک آغاز: یادداشتی بر همه چیز روبه‌راه است (ژان‌لوک گدار و ژان پی‌یر گورن، ۱۹۷۲) (آلن بدیو؛ ترجمهٔ کیانوش اخباری)..... ۲۵۵

بخش چهارم: سینما سلاح تئوریک

مانیفست گروه ژیگ ـ ورتوف..... ۲۸۴
فیلم‌سازی و تاریخ (مصاحبه با ژان‌پی‌یر گورن؛ ترجمهٔ اردوان تراکمه و آرش طالبی)..... ۲۸۷
پیش‌درآمد ویراستاران..... ۳۰۱
باد خاور (ژان‌لوک گدار، ژان‌پی‌یر گورن، سرجیو بازینی، دَنیل کوئن‌بندیت و دیگران؛ ترجمهٔ فرید دبیرمقدم)..... ۳۰۳

بخش پنجم: سخن گفتن با هوا

ولادیمیر و رُزا: یک تک‌نگاری (کیانوش اخباری)..... ۳۵۳
منطق پداگوژیکی گدار و گورن (اردوان تراکمه)..... ۳۶۱
باد خاور یا گدار و روشا در «تقاطع» (جیمز روی مک‌بین؛ ترجمهٔ اردوان تراکمه)..... ۳۶۷

پس از پایان

پیش به سوی «تولید فلسطینی»: دستورالعملی برای فیلم‌سازی (اردوان تراکمه و کیانوش اخباری)..... ۴۰۱

تصاویر..... ۴۱۹

سخن گفتن با هوا
در باب «مدرسهٔ» گروه ژیگا ـ ورتوف

اردوان تراکمه و کیانوش اخباری

بایـد از فضایی خالی آغاز کنیم، از آنجا که «مدرسـهٔ» گروه ژیگا ـ ورتوف شـکل می‌گیرد. امروز و در این لحظات آشـوبناک دههٔ دوم قرن بیسـت‌ویکم چگونه می‌توان به آن فضای خالی اندیشید؟ چگونه می‌توان به کنش/ تفکرِ سراسر قرن بیستمی گدار و گورن در آن سال‌ها فکر کرد؟ آن هم در جهانی که قسـمی نیهیلیسـم منفعل بر سراسـر آن سـایه افکنده اسـت. خودِ همین کنش فکر کردن به گروه ژیگا ـ ورتوف کنشـی کاملاً هولناک و به شـدت سیاسی اسـت؛ زیرا برای این کار، ما نیازمند یک جامپ‌کات به عقب (و نه نوسـتالژی در قالب فلاش‌بک) در تاریخ سـینما و به همان میزان تاریخ قرن بیسـتم هستیم. بایـد فیلم را به عقـب برگردانیم تا به آن لحظـات بحرانی و مخدوش برسـیم: سـال‌های پس از ۱۹۶۸، تا بتوانیم به شـکلی کورمال کورمال آن تصاویر گمشـده در «زباله‌هـای کیهانی» را دوبـاره پیدا کنیم، آن نگاتیوهـای مخدوش و خط‌خطـی (صحنه‌های پایانی بـاد خاور را به

یـاد آورید). آن‌گاه اگر موفق شـدیم آن تصاویر را بازشناسـیم، باید آن قطعه‌ها را از کلیت کاذبش (تاریخ‌نگاری گاه‌شـمارانه و رسـمی) به شـکلی خشـونت‌بار جدا کنیم و به روی میز تشریح / مونتاژ ببریم و بـه آن‌ها «نگاه» کنیم. تنها در این صورت اسـت که این قطعه‌ها تاریخ مستقل خودشـان را برای ما عیان خواهند سـاخت؛ که در اینجا همان تاریخ سـتم‌دیدگان است. تاریخ سـتم‌دیدگان، بر خلاف تاریخ خطیِ فاتحان، همواره تاریخ «گسسـت(ها)» بوده است؛ همان قطعه‌هایی که به‌ناگاه از ماشـین تاریخ رسمی درمی‌روند و به ابدیت وصل می‌شوند؛ همان دنباله‌های سیاسـت‌های رهایی‌بخـش از کمون پاریس و انقلاب اکتبر تا می و ژوئن ۱۹۶۸ و انقلاب فرهنگی چین. تاریخ سـتم‌دیدگان تاریخ این سکانس‌هاسـت، تاریخ شکسـت‌ها و پیروزی‌ها، و سیاست مونتاژِ این سکانس‌ها بدون شک سیاست جامپ‌کات است. این همان شـورِ امر واقعی قرن بیسـتمی اسـت که در پی آن است که از واقعیتی که آن را احاطه کرده اسـت اسـتخراج شود. سینما همان کینو ـ گلاز ورتوفی‌ای اسـت که قرن از آنجا به ما می‌نگرد، همان دوربین چشمی که آن افسر جوان فاشیست در صحنه‌های پایانی سالو با آن به مثله شدن قربانیان فاشیسـم چشم می‌دوزد و در عملی جنون‌آمیز .P.O.V خودش و ما مخاطبان این فیلـم و ما مخاطبان این قرن را یکی می‌کند تا انفعال تماشاگران سینما را در این فرایند دیوانه‌وارِ هم‌ذات‌پنداری نشان دهد، تماشـاگرانی که به خاطر همین کنشِ تماشـا کردن، بدل به همدستان فاشیسـم در اروپا شـدند. پس هر روایتی از سینما در عین حال روایتی از قرن اسـت. حال می‌توانیم بهتر به آن قطعه / سکانس مخدوش گروه ژیگا ـ ورتوف «فکر» کنیم تا متوجه شـویم که چگونه گدار و گورن و تمـام میلیتنت‌های گمنام گـروه ژیگا ـ ورتوف در متـن این پیوند تنگاتنگِ سینما / قرن، جایگاهی کلیدی در تاریخ مبارزات ستم‌دیدگان می‌یابند، با تاریخ مستقل خودشان. اما این تاریخ چگونه شکل می‌گیرد؟

چگونه بدل به یک دنبالهٔ سیاسی / زیباشناختی می‌شود در راستای تحقق ایدهٔ «سینمای انقلابی»؟ بیش از هر چیز درست در لحظهٔ انقلاب ۱۹۶۸ و انقلاب فرهنگی چین، گدار و گورن، که حالا دیگر کاملاً مائوئیسم را پذیرفته بودند، دست به اقدامی مخاطره‌آمیز زدند. آن‌ها تصمیم گرفتند تا تاریخ سینمای انقلابی را ردیابی کنند و در این راستا به ژیگا ورتوف برخوردند، کسـی که به زعم آن‌ها یگانـه واکنش حقیقتاً انقلابی را به رخداد اکتبر ۱۹۱۷ داشـت. از این منظر، تشکیل گروه ژیگا ـ ورتوف بیش از هر چیز یک تکرار درسـت به معنای کی‌یـرکگوری آن بود، تکرار یک ژسـت، یک نـام و یک ایده: ایدهٔ ژیـگا ورتوف. و همین «تکرار» بود که در متن کنش پس‌نگرانهٔ گدار و گورن به تاریخ سینمای انقلابی، این تاریخ را «بازشناسی» کرد و در حکم یک منظومه و دنباله‌ای بر سینمای انقلابی و «ایدهٔ کمونیسم»، آن را ساخت‌بندی کرد، تاریخی که زنجیره‌ای از «لحظه»هاست، لحظه‌های شکست و پیروزی. اما نقطهٔ آغاز تاریخ سینمای انقلابی کجاست؟ گفتار متن فیلم باد خاور شمایی کلـی از این تاریخ را عرضه می‌کند، یا بـه تعبیر خود فیلم همچون باز کردن یک پرانتز:

> ۱۹ ژوئیهٔ ۱۹۲۰ بعد از سـخنرانی لنین در دومین کنگرهٔ انترناسیونال سـوم، ژیگا ورتوف اعلام می‌کند: «ما فیلم‌سـازان بولشویک اعلام می‌کنیم که ناممکن اسـت فیلمی بیرون از زمینهٔ نظام طبقاتی وجود داشته باشد. ما می‌دانیم که تولید فیلم وظیفه‌ای ثانوی است، و برنامهٔ ما بسـیار ساده است: دیدن و نشـان دادن جهان به نام انقلاب جهانی مردم. مردم‌اند که تاریخ را می‌سـازند؛ فیلم‌هـای نیم‌کرهٔ غربی تنها لیدی‌ها و جنتلمن‌های برازنده را تصویر می‌کنند».

ادامه در ۱۸ نوامبر ۱۹۲۴ و تنها چند روز بعد از مرگ لنین، آیزنشتاین کـه تحت تأثیر تعصب گریفیـث قرار گرفته بود رزمنـاو پو تمکین را سـاخت که شکسـتی برای سینمای انقلابی می‌شـود؛ شکست بعدی