یادداشت

نمایش عظیم

● کریس پیتیت/ ترجمه: ثمین نبی‌پور

گـدار یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان جهان و چهره شـاخص سینمای موج نو فرانسه است. او به عنوان کارگردان فیلـم بلند «از نفس‌افتاده» در سـال ۱۹۶۰ میلادی به صورت حرفه‌ای وارد سینما شد و طی کارهای عظیمی که انجام داد، نـام خود را در این جامعه بـزرگ ماندگار کرد. «یک زن شـوهردار»، «آلفاویـل و پیرو خله»، «مذکر، مونث»، «شـور»، «نام کوچک کارمن» و «دور از ویتنـام» تعدادی از فیلم‌های ماندگار او در دنیـای سینماسـت. آنچـه در پی می‌آید یادداشـتی از کریس پیتیت درباره شـخصیت و فعالیت ژان لوک گدار در سینماسـت. ژان لوک گدار کارگردان مطرح فرانسوی، مستبد، رویایی، بیماری‌هراس و وظیفه‌شناس است. او نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد سینما، هم در پشت دوربین و هم با فعالیت‌های جانبی خود ایفا کرده است. در بزرگی او شکی نیست، اما آیا فیلم‌های او به دردی می‌خورند؟

گدار در آلفاویل (در سال ۱۹۶۵) سنگ‌نبشته خود را این طور انتخاب می‌کند: «تو از سرنوشتی بسـیار بدتر از مـرگ رنج خواهی بـرد، تو یک اسطوره خواهی شد.» گدار به عنوان یک هنرمند، همیشه فردی دقیق و هوشیار بوده است و مانند انـدی وارهول، نیاز بنیادی به جلب توجه کردن را حـس کرده اسـت. اما با وجـود تلاش برای جلب توجه عمومی، او همیشـه در تاریکی باقی می‌ماند. به بیان دیگر فیلمسازی به نام ژان لوک گدار، شاید اصلاً وجود نداشته باشد، همان طور کـه از باب دیلن، تمثالی بیـش وجود ندارد. به همین دلیل است که در کتاب زندگینامه جدید و فراگیر نوشته ریچارد برودی به نام «همه چیز سینما است» حواشـی پراکنده‌ای ذکر شده که برای درک و شـناخت گداری زرنگ و بی‌دقت، بیشترین کمک را به خواننده می‌کند. گدار دچار سـرگیجه است و اعتراف می‌کند از هیچ تخیلی بـرای سـاختن فیلم‌هایش اسـتفاده نمی‌کند و تمام ایده‌هایش از زندگی سرچشـمه می‌گیرد. دسـتخط و همچنین صدای گدار در بسیاری از فیلم‌هایش ظاهر می‌شـود. در روزهایی که گدار به مارکسیسـت معتقد بـود، بر خلاف اعتقادات سیاسی‌اش رفتار می‌کرد و با بلیت درجه یک به سـفر می‌رفت. گدار یک اخلاق‌گرای بی‌گذشت اسـت. او بعـد از یک تصادف با موتورسـیکلت، هفته‌ها به کما رفت. پدرش او را در اواخر دوران نوجوانـی به یک موسسـه مراقبت روانپزشـکی سـپرد. بداخلاقی او در زمان فیلمبرداری زبانزد است.

گدار در سال ۱۹۳۰، در یک خانواده ثروتمند و شـهیر سوئیسی متولد شد و بعدها با پیوستن به دوسـتان همفکر خـود، در مقابل ارزش‌ها و باورهـای خانواده‌اش طغیان کرد. در دوران بعد از اشغال آلمان‌ها، تصور گروهی از افراد متعصب که صنعت سینما را جدی بگیرند، تا حدی سخت به نظر می‌رسید؛ چرا که آنها در مقابل موجی از فیلم‌های هالیوود پرزرق و برق موضع گرفتند و در نتیجه این فیلمسازان جوان، اصول اخلاقی را در فیلم‌های کارگردانانی همچون هاوارد هاکس و هیچکاک یافتند و توانستند فیلم‌ها را با توجه به امضای کارگردان‌های مختلف شناسایی کنند. آنها با غرق کردن خود در صنعت سینمای امریکا توانستند از سیاست و شرم همدستی با دشمن در زمان جنگ فرانسه دوری کنند. گدار و دوستان همفکرش در روزنامه Cahiers du cinema بـه بیـان عقاید و نظـرات خـود می‌پرداختند. انتقادهـای گـدار، ترکیبی از تشـویق، حملات بی‌رحمانه و تملق‌های متظاهرانه بود که در آن از سینما به عنوان مساله مرگ و زندگی یاد می‌کرد. گـدار در مورد نحـوه ورود خود و همکارانش به عرصه سـینما می‌گوید: «ما با گستاخی راه خود را به سـینما گشـودیم، همچون غارنشینانی که کاخ ورسـای لویی چهاردهـم را به تصرف خود درآوردند.» گدار برای کمک مالی به ژاک رویه، از خانواده خود دزدی کرد.

طـرح اولین فیلم بلند گدار، «از نفس‌افتاده» متعلق به یکی از دوسـتان نزدیکش بود و بیشتر عوامـل فیلم از جمله بازیگران نقش اول آن فکر می‌کردند حاصل کارشـان یک فیلم کامل است. امـروز به این نتیجه می‌رسـیم که موفقیت این فیلم، ترکیبی از خوش‌شانسـی، رشته‌ای بلند از اتفاقات و یک مشـیت مقدر شده است. از طرف دیگـر او از حدود کار خـود فراتر می‌رفت و این باعث شد منتقدان و تماشاگران عکس‌العمل‌های مختلفـی نشـان دهند. اما شـانس اصلی گدار، بازیگـر نقش اول مـرد آن فیلم بود که جذابیت شخصیتی و ظاهری او بار قابل توجهی از موفقیت فیلم را بر دوش می‌کشید.

همان طور که گدار به بازی با سینما پرداخته، نسـخه‌های متعددی از خودش را هم در پشـت و جلوی دوربین سـاخته است و در مواردی هم بازیگران از این نسخه‌ها برای به تصویر کشیدن شـخصیت او سـود برده‌انـد. او مجموعـه‌ای از ویژگی‌هـا را مانند انسـان‌های سینمادوسـت، مستبد، کم‌سرعت، با بیانی سلیس، سیاستمداری حیله‌گر و تاجری کلاهبردار به تصویر می‌کشـد، اما مطالعه‌ای گذرا از شخصیت او به ما یادآوری می‌کند که گدار همان آدم هیستریک وسواسی، بیماری‌هراس و افسـرده‌ای اسـت کـه خود او از دوران کودکـی‌اش بـه یاد مـی‌آورد. زندگی خصوصی گدار، لحظه آشـنایی با مری میلویل، دچار دگرگونی می‌شـود و او در نهایت در کنار میلویـل، مرحله‌ای جدید از زندگی خود را آغاز می‌کنـد؛ سـختگیری میلویل سـرانجام نتیجه می‌دهد و تصوری کاملاً متفاوت از گدار به ظهور می‌رسد. در نوع دیگری از سندرم استکهلم، گدار در یکـی از فیلم‌های بلنـد خود در نقش مردی حسود و بی‌اعتنا ظاهر می‌شود که دائم در حال بحث و مجادله اسـت و همسـرش به او خیانت می‌کنـد، اما بـا این تفاوت کـه در نهایت گدار اسـت که در فیلـم درهم می‌شـکند و به زاری می‌افتد. گـدار در مورد تاریکی فضای روابط در فیلم‌ها و زندگی‌اش سرسـختانه سکوت می‌کند. او کودکی خود را به عنوان شعری کوتاه و عاطفی توصیف می‌کند کـه اثرات آن در فیلم‌هایش به وضوح مشـاهده می‌شود. تماشای هر فیلم گدار بیشـتر یک تجربه شخصی است، چرا که فیلم‌ها همیشـه با بیننده صـادق باقی می‌مانند و بیش از هر چیز دیگری شـبیه کتابند. گدار سینما را احاطه می‌کند و به عنوان نسـلی که در سـینما رشـد کرد و بالید، به تحول آن پرداخت و عرض اندام کـرد. برودی در انتهـای کتابش این‌گونه نتیجـه می‌گیـرد که «گدار یـک فیلم بزرگ از زندگی ساخت، یک نقشـه مرجع برای سینما.»

منبع: گاردین

گفت‌وگو با رائول کوتار فیلمبردار «از نفس افتاده» ۵۰ سال پس از ساخت آن

تاثیر گدار هم بد بود و هم خوب

◄ ترجمه: کوهیار کردستانی

رائول کوتار درباره سـاخت کلاسیک موج نویی گدار، تغییر شـکل سـینما و شک خود نسبت به جین سیبرگ می‌گوید.

-چطور به همراه گدار طرح ساخت این فیلم را ریختید؟ چقدر درباره آن، پیش از شـروع فیلمبرداری بحث و گفت‌وگو کردید؟

او گفت بیا جایی برویم و غذایی بخوریم و درباره کاری که قرار است انجام دهیم صحبت خواهم کرد. ژان لوک از آن دسته آدم‌هایی است که علاقه‌ای به غـذا خوردن ندارنـد و فقط به قدر زنده ماندن غذا می‌خورند. در رستورانی قرار ملاقات گذاشتیم و به من گفت که چطور و در چه زمانی فیلم را شـروع خواهیـم کـرد و تقریباً توضیـح داد که چه کاری می‌خواهیم انجام دهیم. او گفت قصد داریم فیلمی گزارشـی و با شـرایطی پایین‌تر از شرایط معمول فیلم‌های گزارشـی و خبری بسـازیم. در لوکیشن از نور اضافه خبری نبود و با دوربین روی دسـت و بدون صدای سنکرون کار کردیم چون با دوربین روی دست‌های آن زمان نمی‌توانستید با صدای سنکرون فیلم بگیرید یا اگر می‌توانستید حداقل ۵۳ میلیمتری آن نبود. در مورد «پیرو خله» گفت داستان مردی اسـت که می‌خواهد با دختـری فرار کند و آنها به «کوت دازور» می‌روند. سـفر آنهـا را فیلمبرداری می‌کنیـم و بعد قسـمت‌هایی را از جایی دور و بر «فرژو» فیلمبرداری می‌کنیم. گفتم ژان لوک، برای فیلمبرداری فیلم‌های تو همیشـه حاضر و آماده‌ام. بعد او تا تمام شدن غذایش دیگر جمله‌ای نگفت.

-شما از نفس افتاده را بدون فیلمنامه شروع کردید...

بلـه، او فیلمنامه را همزمان کـه فیلمبرداری می‌کردیـم و جلـو می‌رفتیم می‌نوشـت. بعضی روزها سـکانس جدیدی ننوشـته بود و در آن روز فیلمبـرداری نمی‌کردیـم. به من زنـگ می‌زد و می‌گفت حالم خوش نیسـت و چیزی برای امروز ننوشتم، می‌توانی به همه زنگ بزنی و بگویی امروز فیلمبـرداری نداریم و بعد بـروی و تهیه‌کننده را ببینـی؟ بالطبع من آن کارهـا را انجام می‌دادم و تهیه‌کننـده «ژرژ دو بورگار» به شـدت عصبانی می‌شـد و این اتفاق چهار یا پنج بار افتاد. اما ژان لوک در پایان، فیلم را طبق برنامه تحویل داد.

-ایـن روش کار برای بازیگرها کمی دشـوار نبـود؟ دیالوگ‌هایشـان را چطـور از حفـظ می‌کردند؟

آنهـا دیالوگ‌ها را حفـظ نمی‌کردند. ژان لوک دیالوگ‌ها را در زمان فیلمبرداری به آنها می‌گفت و آنها بعد از او تکرار می‌کردند. به همین دلیل است که اجرای آنها کمی نامنظم به نظر می‌رسد و یک فاصله زمانی بسیار کوچک در کل فیلم وجود دارد. ما حرکت بازیگران را بدون اینکه بدانند چه چیزی می‌خواهند بگویند بـا آنها تمرین می‌کردیم. گدار می‌خواسـت همه چیز تازه باشد. پس فقط به آنها می‌گفـت چه حرکاتی باید انجام دهند. برای مثال به ژان پل بلموندو می‌گفت که در اینجا یک سیگار روشـن می‌کنی یا به سمت تلفن می‌روی و آن را برمـی‌داری اما دیالوگ‌های اصلی فقـط در زمان فیلمبرداری به او گفته می‌شد. عموماً از هر سکانس فقط یک برداشت می‌گرفتیم مگر آنکه اشتباهی رخ می‌داد و در این حالت دو یا سه برداشت می‌گرفتیم. ما راش زیادی نگرفتیم. در یک فیلم به طور معمول شـما از ۲۰ تا ۳۰ هزار متر فیلم استفاده می‌کنید اما در از نفس افتاده ما تنها از هشت هزار متر فیلم استفاده کردیم.

-آیا او با بازیگران رابطه‌ای دوستانه داشت؟

تا حدودی. مشکلی با ژان پل وجود نداشت چون پیش از آن کاملاً ناشناخته بود. اما جین فیلمی به نام «ژان قدیسه» با «اتو پرمینجر» و یک تیم بزرگ امریکایی کار کرده بود. او خیلی نگران بود. سکانس ماقبل آخر، یعنی زمانی که به ژان پل می‌گفت به پلیس زنگ زده را بسیار نمایشی بازی کرد. ژان‌لوک از او خواست با صدایی گرفته مثل صدای شخصی که مشغول بازی پوکر اسـت دیالوگ‌هایش را ادا کند. آن دو به توافق رسیدند و بعد گدار گفت حالا آن را هـر طوری که می‌خواهی انجام بده. اگر این سکانس را ببینید، جین بسیار آرام است و این به خاطر تدوین فیلم و دوبله شدن آن است اما اگر با دقتی بیشتر نگاه کنید رگ پیشانی او را می‌بینید و متوجه می‌شوید که این سکانس را چقدر متفاوت بازی کرده اسـت. بعد از آنکه جین در پایان فیلم را دید، متوجه شد که گدار در انجام کارش به آن شکل، محق بوده است.

-فیلمبرداری از سیبرگ آسان بود؟

بسـیار سـاده بود. اولین باری که او را دیدم به خاطر پوسـت زمخت و وحشـتناکی که داشت با خودم فکر کردم این در آخر به فاجعه ختم می‌شود. ژان لـوک به او گفت گریـم را خودش انجام دهد و از گریمور اسـتفاده نکرد. هنگامی که شروع به فیلمبرداری کردیم بسـیار شگفت‌زده شدم چون بسیار زیبا و باشـکوه شده بود. جین مثل مارلون براندو فتوژنیک بود. آنها در زندگی واقعی کوتاه‌قد بودند اما روی پرده این طور به نظر نمی‌رسیدند.

-کار گدار با شما و بقیه عوامل چگونه بود؟

بسـتگی به روزش داشـت. بعضـی اوقات در وضعیت خوبـی نبود. در «از نفس افتاده» همواره با منشـی صحنه دچار مشـکل می‌شد. او به گدار می‌گفت دوربین باید در جای مشخصی قرار بگیرد امـا گـدار آن را در موقعیتی معکـوس آن مکان مشخص قرار می‌داد. دختر بیچاره بغضش می‌ترکید، اشکش سرازیر می‌شـد و قهر می‌کرد و بعد گدار مجبور می‌شد برایش گل بفرستد. هدف کلی گدار ایـن بود که اثبات کند روش‌های دیگری نیز برای سـاخت یک فیلم می‌تواند وجود داشته باشد. او با شکستن خط فرضی و همچنین شکستن پیوستگی تصویر با جامپ‌کات به گرامر سینما که پیش از آن توسط گریفیث تکمیل شده بود حمله کرد. هر بار که فیلمی می‌ساختیم او کارهایی انجام می‌داد که کارگردانان دیگر انجام نمی‌دادند و این هیجان‌انگیز بود. هر زمانی بهترین موقع برای پرسـیدن سوال از او نبـود چـون او درگیری‌هـای ذهنی زیادی داشـت. باید لحظه مناسـب را انتخاب می‌کردی. پـس از آن، فیلم‌های دیگـری با هم کار کردیم و صحبت با او برایم ساده‌تر شد چرا که زمان درست پرسـیدن سوال‌هایم از او را می‌دانستم. ما کمتر با هم به توافق می‌رسیدیم اما همیشه از پس کار به درستی برمی‌آمدیم.

-چطور گـدار خـود را درگیـر تصویر فیلم می‌کـرد؟ آیـا او هـر برداشـتی را از داخـل زاویه‌یاب (ویو فایندر) نگاه می‌کرد؟

روش کار کمـی شـبیه دوره‌ای بود که عکاس خبری بودم و دوربین را بدون هیچ دسـتورالعملی حرکـت می‌دادم. ژان لوک بـه من می‌گفت «او را دنبال کن» یا «او را دنبال نکن». این چیز مبهمی نبود. دیدگاه او در نقطه مقابل روش مرسـوم بود. کارگردان‌ها به طور معمول به عنوان مثال می‌گویند می‌خواهم بالای کادر از زیر کلاه آغاز شود و به پایین جیب پیراهن ختم شـود. ژان لوک می‌گفت بالای کلاه و زیـر جیب پیراهن را درون کادر نمی‌خواهد داشـته باشـد. به جای آنکه بگوید چـه چیزی را داخل کادر می‌خواهد او فقط شـرح می‌داد که چه چیزهایی را نمی‌خواهد در کادر خود داشـته باشد. او هرگز از داخل زاویه‌یاب نگاه نمی‌کرد، اگرچه در آخرین فیلم‌هایی که با او کار کردم شروع به انجام این کار کرده بود.

-داستان معروفی درباره تو و فیلمبرداری روی صندلی چرخدار وجود دارد. چطور توانستید بـدون آنکه عابران را متوجـه خود کنید در شانزه‌لیزه فیلمبرداری کنید؟

ابتدا در حالی که در خیابان راه می‌رفتیم، ژان‌لوک طرز کار بازیگرها را بدون وجود دوربین برایشـان توضیـح می‌داد. در آن زمان پسـتچی‌ها ارابه‌های کوچکی داشتند که برای آنکه باران به نامه‌ها آسیب نرساند روی آن را می‌پوشاندند. هنگام فیلمبرداری، من داخل یکی از ارابه‌ها پنهان شده و ژان لوک ارابه را به جلو هل می‌داد. مردم نمی‌توانستند مرا ببینند. در آن زمان کار آسان‌تر بود و مردم به دیدن عوامل فیلم در خیابان عادت نداشتند و گدار طوری کارها را در گوشه‌ای از خیابان و خارج از دید ترتیب می‌داد که خیلی در چشم و آشکار نباشد.

-شما چند فیلم هم با تروفو کار کردید، چطور این دو کارگردان را با هم مقایسه می‌کنید؟

آنها هیچ چیز مشترکی نداشتند. من با فرانسوا بعد از اولین فیلمش «۴۰۰ ضربه» ملاقات کردم. او جایزه کن را برده بود. به محل لوکیشن «از نفس افتاده» آمده بود تا ژان لوک را ببیند. در آن زمان هنوز با هم دوست بودند. فرانسوا از دیدن شیوه کار ما حیرت‌زده شد. بعداً از من پرسید آیا فیلم دوم او را فیلمبرداری می‌کنم یا نه. او فیلمنامه‌ای داشت و ما فیلم را طبق روال عادی، خارج از تسلسل زمانی فیلمنامه، فیلمبرداری کردیم. ما تمام سکانس‌های یک لوکیشن معین را می‌گرفتیم و بعد به لوکیشن دیگـر می‌رفتیم. در «از نفس افتاده» به علت آنکه ژان لوک فیلمنامه را حین فیلمبرداری می‌نوشـت فیلمبرداری با رعایت تسلسل زمانی انجام می‌شد. دو فیلم اولی که با فرانسوا کار کردم، «به پیانیست شـلیک کن» و «ژول و ژیم» بودند. او از روش‌های تقریبـاً معمول و قراردادی پیـروی می‌کرد به جز سـکانس‌هایی که کارگردانان دیگر در آن زمان در اسـتودیو فیلمبرداری می‌کردند و او در لوکیشـن فیلمبـرداری می‌کـرد. او کارگردانی کلاسـیک، بااستعداد و با درک و احساسی شخصی بود.

-خاطرات خوبی از فیلم دارید؟

بله، خاطرات بسیار خوبی. ما احساس می‌کردیم که در حال انجام حرکتی انقلابی هستیم. با اینکه نمی‌دانستیم کار ما به کجا ختم می‌شود یا فیلم به چه چیزی شـبیه خواهد شد. شـخصاً در آن زمام گمنام بودم و به همین دلیل ابایی از ریسک کردن نداشـتم. می‌دانم بقیه کارگردان‌ها نسـبت به این سـبک کار جبهه گرفتند. آنها می‌دانستند که این شیوه درستی نیست یا اینکه حرفه آنها را به عنوان فیلمبردار تهدید می‌کند. کسی که ۲۰ فیلم کار کرده و روابـط زیادی در این حرفه دارد، نمی‌خواهد آنها را به مخاطره بیندازد. در آن زمان سابقه‌ای نداشتم. تنها چهار فیلـم کار کرده بودم. از آن فیلم به بعد کارهای زیادی انجام دادم که به خاطر شـهرتی که در سـرعت کار داشتم بود. شاید این را باید مدیون ژان لوک باشم.

-احساس شما در قبال دیدن این فیلم پس از ۵۰ سال چیست؟ تاثیر فیلم هنوز پابرجاست؟

این فیلم تاریخ مصرف ندارد. بسیاری از فیلم‌های ژان لوک در این قضیه اشتراک دارند. اغلب زمانی که مردم برای بار اول آنها را می‌بینند از فیلم خوش‌شان نمی‌آیـد اما چند سـال بعد به خوبـی آنها را پیدا می‌کنند. فیلم‌های او با گذشت زمان بهتر می‌شوند. تاثیر گدار هم بد بود و هم خوب. او چهره سـینما را تغییر داد و به سینماگران آموخت که می‌توانند از ابزارها و متدهای مختلف برای ساخت یک فیلم استفاده کنند. در همان زمان، طوری دیگر در مورد فیلم و نحوه ساخت آن فکر می‌کردند که به فیلم آسیب می‌رساند. آنان فراموش کرده بودند که ژان لوک بااسـتعداد نبود بلکه نابغه بود. من فیلم‌های زیادی با کارگردان‌هایی کار کردم که نه بااستعداد بودند نه نابغه.

-آیا امروز ارتباطی با گدار دارید؟

ما ۱۵ یا ۱۶ فیلم با هم کار کرده‌ایم. بسیاری از آنها قبل از آشنایی او با مارکسیسم- لنینیسم بود. آخرین آنها «نام کوچک کارمن» در سال ۱۹۸۲ بود. من گدار را فقط در طول فیلمبرداری می‌دیدم و جدا از آن ملاقاتی نداشـتم. اما کار را به خوبی به پایان رسـاندیم. من ژان لوک را همواره تحسین کرده‌ام و تاثیر زیادی از او گرفته‌ام. من شیفته او بودم.

-او امسـال فیلم جدیدش را در کن همراهی نکرد...

رفتارهای او همه شـبیه همین است. یک بار کار خنده‌داری انجام داد. به فسـتیوال فیلم لندن دعوت شده بود تا درباره سینمای مردمی صحبت کند. رفت و ولگردی را از گوشه هایدپارک پیدا کرد و با خود به کنار تریبون برد و گفت «از من خواسته شده درباره سینمای مردمی صحبت کنم اما نمی‌دانم چیست و می‌خواهم شما را با این شخص محترم تنها بگذارم» و بعد رفت.

منبع: تلگراف

یادداشت

ژکی اسکارپتا

ژان لوک گدار شورشگر

گدار فیلمسـازی اسـت که سـینما برایش مبارزه و نوعی قیام مداوم است. او دگرگونی اساسـی‌ای در زبان سـینما به وجود آورد تا آنجا که دیگر تاریخ سینما، به قبل و بعد از گدار تقسـیم می‌شـود. «ژان لوک گدار» موقعیت عجیبی دارد. همـه او را می‌شناسـند ولی تقریباً هیچ کس کوچک‌تریـن علاقه‌ای برای دیدن فیلم‌های جدیدش ندارد. برای تماشـاچی معمولی، «سـقراط» سـینما را تداعی می‌کند که به بهانه یک کنفرانس مطبوعاتی یا مصاحبه‌ای، از وی انتظار جملات و عبارات فراموش‌نشدنی و درخشان دارد. مثل: «سینما خاطره به وجود می‌آورد و تلویزیون فراموشـی»، «این یک تصویر درسـت نیست بلکه درست (صرفاً) یک تصویر است» یا «فرهنگ قاعده است و هنر استثنا.» و حتی می‌توان گفت که در پیرامون شـخصیت گدار قصه‌هایی وجود دارد که به او جنبه‌ای نسـبتاً افسانه‌ای می‌بخشـد. او همان کسی است که در سـال‌های ۶۰ تکنسین‌های کنفدراسیون سراسـری کار(س‌ژت) را دعوت به خرابکاری در سـخنرانی‌های تلویزیونی ژنرال دوگل کـرد و در زمانی که حکومت دوگل بر آن شـد کـه «هانری لانگلوا» را از مدیریت «سـینماتک» (فیلمخانه فرانسه) که خود بانی آن بود و مسوولیت‌اش را بر عهده داشت، بر کنار کند، گدار «آندره مالرو» (وزیر فرهنگ وقت) را از محلی کـه او آن را «فرانسـه آزاد» می‌نامید و معتقد بود کـه وزیر مربوطه دیگر آنجا را ترک کرده، زیر سـوال برد و هدایت مقاومت علیه این اقدام را در دسـت گرفت. همانی که یک روز در ماه مه ۶۸ همراه با چند تن از همکارانش فستیوال کن را به تعطیلی کشاند. او به کارگران مبارز «رودیاستا» تعلیم فیلمبرداری داد تا بتوانند از آن به عنوان ابزاری علیه حریف خود استفاده کنند. همان کسی که روزی موفق می‌شـود گوینده تلویزیونی را به این اعتراف بکشاند که هیچ‌گاه تصاویر خبری‌ای را که تفسـیر می‌کند نمی‌بیند چون به تصاویر پشـت کرده اسـت و غیره. به‌رغم این اقدامات درخشـان و افسانه‌های پیرامون‌اش، قضاوت در مورد گدار این است که آثار بزرگش مربوط به سـال‌های ۶۰ است (از نفس افتاده، تحقیر، پیروخله) و اینکه خلاقیت او در سـال‌های بعد کاهش یافته و فیلم‌هایش بی‌سر و ته، ناتمام، و خسته‌کننده شده‌اند.

سـال‌های ۶۰ گدار؟ درباره این دوره، کتاب بسیار جالبی از آلن برگالا («گدار در هنگام کار سـال‌های ۶۰ انتشـارات کایه دو سـینما»)، چاپ شـده در سـال ۲۰۰۶؛ برگالا بی‌شـک بهترین تحلیلگر کنونی کارهای گدار است. اجازه می‌دهد که به آن بازگردیم: دوره درخشـانی است که سینماگری جوان با گستاخی تمام، همه قراردادهای متداول آن زمان را زیر پا می‌گذارد و با درهم شکسـتن شـیوه بیانـی پذیرفته‌شـده، داغان کردن جلوه‌های توهم‌زا و بـا معرفی مونتاژ به عنوان تعیین‌کننده‌ترین عنصر خلاقیت و همچنین با شـیوه عملی فاصله‌گذاری، کلاژ، دسـتکاری و اسـتفاده از نقل قول، سینمای مدرن را بازآفرینی می‌کند. اگر گدار بعد از ۱۹۶۸ با کل نظام قطع رابطه می‌کند، به هیچ وجه به این معنا نیست که عملکرد دوجانبه آفرینش، یعنی ابداع و کشف، که به زعم او مختص سینما است، را رها می‌کند بلکه صرفاً او از این تاریخ به بعد کمترین همدسـتی و همکاری را با «دنیای نمایشی» رد می‌کند. و دوره «مبارزاتی» سال‌های ۷۰ او از اینجا ناشی می‌شـود زیرا حتی اگر بعضی از فیلم‌های این دوره به علت جنبه‌های مرتاضانه و بی‌پیرایه آن، تماشـاچی را فراری دهد و خشکی پیام فیلم، کهنه به نظر رسد اما گدار با لجاجت تمام، ایده اصلی خود را ادامه می‌دهد؛ یعنی نمی‌توان با نظم موجود مبارزه کرد بی‌آنکه شیوه‌های بازنمایی آن و «بینش و نگرشی از جهان» که توسط این شیوه‌های نمایشی تامین و حفظ می‌شود را منهدم نکرد. (استناد به ژیگاورتف)

دوره «تجربی» نیمه دوم سـال‌های ۷۰، دوره کشـف تکنیک‌های جدید است (بـه ویـژه تکنیک‌های مربوط به ویدئو) و همچنین دوره این پرسـش صبورانه و سرسـختانه که اگر بتوان تصاویـر را از کدهای صدا و تصویری‌ای که به طور عام به ما تحمیل می‌شـوند آزاد کرد، چه چیز را آشـکار و نمایان خواهند کرد؟ گدار، در آزمایشگاهش، سرسختانه پافشاری می‌کند که «از خودبیگانگی» (الیناسیون) فقط به علت ایدئولوژی نیسـت بلکه همچنین از سـر سـازگاری و دنباله‌روی از دریافت‌هایی است که بدون آنکه متوجه باشیم به ما تحمیل می‌شوند (در نتیجه تلویزیون به دشـمن اصلی تبدیل می‌شود). وقتی گدار اوایل سال‌های ۸۰ ظاهراً دوباره به نظام موجود بازمی‌گردد، دیگر زمان خوشبینی پیروزمندانه نیست بلکه بیشـتر تدارک یک اسـتراتژی مقاومت در برابر پیروزی نظام نمایشی‌ای است که تلاش می‌کند ما واقعیت را با تصاویر تحت کنترل و دستکاری‌شـده‌ای که از آن به دسـت می‌دهد، عوضی بگیریم؛ فیلم‌های ضدجریانی که سرشـار از خلاقیت و نوآوری هستند مثل «هر که بتواند(زندگی) خود را نجات می‌دهد» یا «پاسیون»، «نام کوچک: کارمن» که به نظر می‌آید از غرق شدن نجات یافته است و از دنیایی کنده شـده که در آن، به قول «سـرژ دانه»(منتقد سینما) تصاویر کاملاً در جهت و در اردوگاه تبلیغـات یعنی در کنار «قدرت» قرار گرفته‌اند. برای گدار، مقاومت یعنی حفظ توقعات «هنر» سینما در برابر این دنیایی که آنها را حذف می‌کند.

سـینمای گدار در این سـال‌ها بی‌اندازه دچار «تناقض» اسـت: هم کاملاً تازه و بدیـع (انـگار باید واقعیت را قبل از آنکه کلمات بر آنها دسـت بیندازند به فیلم تبدیل‌شـان کرد، طوری که انگار هر بار دفعه اول اسـت) و هم سرشار از خاطره است و این کار عظیمی است که گدار در سال‌های ۹۰ در دست گرفت که به خلق اثری بی‌سـابقه، و بی‌شک، به یکی از شـاهکارهای آخر قرن بیستم- «تاریخ‌های سینما»- منتهی شد.

قصه تخیلی نزد گدار همیشه با نوعی تامل و اندیشه درباره خود سینما آمیخته بود که گاهی موضوع اصلی فیلم را تشکیل می‌داد (تحقیر، پاسیون). از این پس، سـینماگر مصمم می‌شـود نوعی از سینما (ژانر) را ابداع کند که در زمینه ادبیات شـناخته شـده بود ولی سـینما تا آن زمان آن را از فهرسـت خود دور کرده بود یعنی اسـتفاده از مقاله و جسـتار. و این تعمق درخشـان درباره سینما در هیئت تصویر از اینجا ناشی می‌شود. (تعمق درباره تاریخ سینما و رابطه سینما با تاریخ) که از طریق آن، به نوعی، گدار برای اولین بار به «آگاهی از خود»(با اسـتفاده از ترم هگلی) دسـت می‌یابد به شـرطی که تصریح کنیم برای گدار این نه به معنی مصور کردن یک فکر از قبل تهیه شده و نه «اندیشیدن درباره تصویر» است بلکه اندیشیدن با تصویر و از ورای آن است تا زایش فکر را از دل این تصاویر ببینیم، با این مشخصه که تصاویر روندی اجمالی و خلاصه‌کننده دارند که به اسطوره لحظه قبـل از مـرگ، احتضار، ارجاع می‌دهند که ما طی آن، همه تصاویر زندگی‌شـده را با دوری سـریع مرور می‌کنیم: به نظر می‌رسـد که از خلال گدار، همه چیز در این لحظه مثل خود هنر سـینما در حال مرگ اسـت که این جریان غیرارادی، تکه‌برداری شـده، فشرده و برجسته‌شده را به وجود می‌آورد. لحظه روبه‌رو شدن سـینما با افتخارات و پیروزی‌های گذشـته‌اش (از هیچکاک به عنوان بزرگ‌ترین خالق فرم در قرن ۲۰ یاد می‌شـود) و همچنین با شکست‌هایش (که اردوگاه‌های مرگ را فیلمبرداری نکرد، و این امر نقطه تاریک و لکه سیاه زندگی او را تشکیل می‌دهد: «فراموشی نسل‌کشی خود بخشی از نسل‌کشی است»).

گدار آخرین مبارز مقاوم هنر است. به منطق لیبرالیسم (اقتصادی) تمایل دارد به سکوت محکومش کند، اما او یکی از نادر خالقانی است که به آن تن درنمی‌دهد.

منبع: لوموند