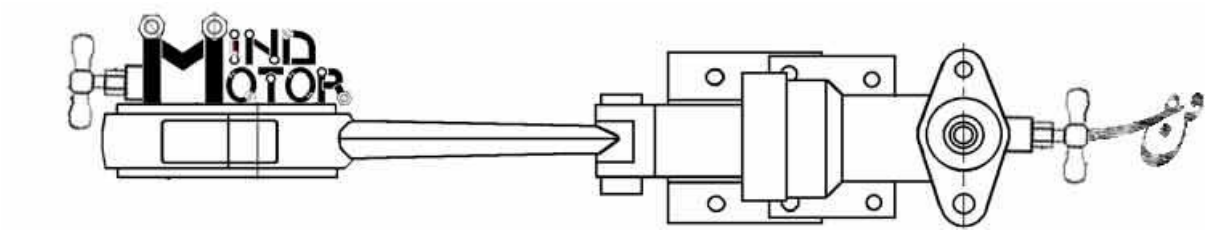


فاشیسم افسون‌گر

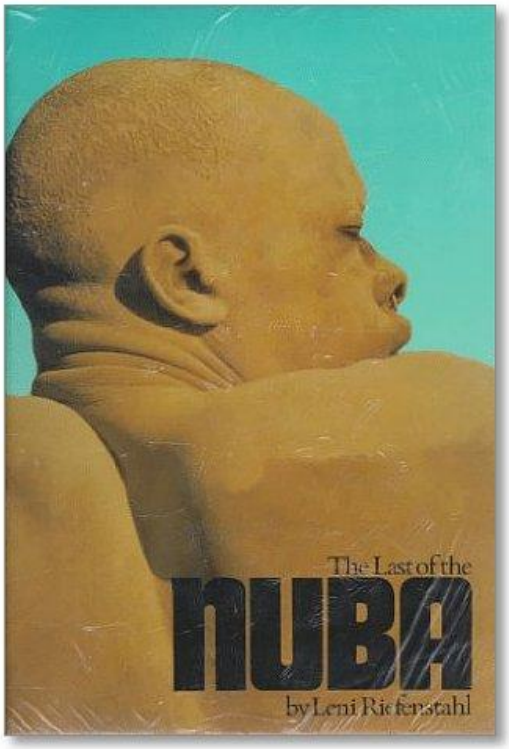
سوزان سانتاگ

مترجم: محمود سودایی

فاشیسم افسون‌گر(Fascinating Fascism) نخستین‌بار در فوریه ۱۹۷۵ و در نشریه‌ی مرور کتاب نیویورك منتشر شد و سپس در کنار چند مقاله‌ی دیگر در مجموعه مقالاتی از سانتاگ با عنوان «زیر نشان کیوان»[۱] انتشار یافت.

[۱] Under The Sign Of Saturn

I



نمایش نخست. کتابی است شامل ۱۲۶ عکس پرزرق و برق به عکاسی لنی رفنشتایل، کتابی که مسلمن جذاب‌ترین مجموعه عکسی است که در سال‌های اخیر منتشر شده است.

در پهنه‌های کوهستانی جنوب سودان، حدود هشت هزار نوبای دورافتاده و مقدس‌گون زندگی می‌کنند؛ نمودهای کمال جسمانی، با سرهایی خوش‌فرم و نیمه‌تراشیده، صورت‌هایی هیجان‌انگیز، و بدن‌هایی عضلانی ـ بی هیچ مویی ـ و البته تزیین شده با نشان‌هایی؛ بدن‌هایی آغشته به خاکسترهای مقدس سفید و خاکستری، مردانی جست و خیزکنان، چمباتمه‌زده، در لاکِ خود فرورفته، و البته مشغول کشتی گرفتن در شیب‌های لم‌یزرع.

پشت جلد کتاب «پایان قوم نوبا»[۱] دوازده عکس سیاه و سفید از رفنشتایل، آن‌ها نیز هم‌چنان مسحورکننده، جلوه‌هایی به ترتیب زمانی (از ژستی درون‌گرایانه و جذاب گرفته تا خنده‌ی سرخوشانه‌ی زن میان‌سال در حین گشت و گذار) که گام‌های خیره‌سر گذر به پیری را از دیده

[۱] The last of The Nuba

پنهان می‌دارند. اولین عکس در ۱۹۲۷ گرفته شده، زمانی که او ۲۵ ساله و البته یک سوپراستار فیلم بود. متاخرترینِ عکس‌ها مربوط است به ۱۹۶۹ (یک کودک برهنه‌ی افریقایی را در آغوش دارد) و ۱۹۷۲ (دوربینی در دست دارد). هر یک از این عکس‌ها نسخه‌هایی از یک وجود آرمانی را نشان می‌دهند، گونه‌ای از زیبایی ماندگار را؛ چیزی شبیه به عکس‌های الیزابت شوارزکوف[۱] که هرچه پیرتر می‌شود، خوش‌تر، جذاب‌تر و بشاش‌تر به نظر می‌رسد.

هم‌چنین این‌جا بیوگرافی مختصری از رفنشتایل در لبه‌ی درونی جلد و نیز معرفی مختصری (بدون امضا) و با عنوان «چه شد که رفنشتایل در صدد مطالعه‌ی نوباهای مساکین کوردوفان[۲] برآمد؟» با ایراد سخنانی سرشار از دروغ‌های رنج‌آور به چشم می‌خورد.

این معرفی که با شرحی مبسوط به سفر زایروار رفنشتایل به سودان می‌پردازد، (به قول ایشان الهام‌گرفته از خواندن *تپه‌های سبز افریقا* اثر همینگوی «طی یک بی‌خوابی شبانه در نیمه‌های دهه-ی پنجاه») به‌اختصار عکاس را به‌عنوان (جلوه‌ای از فیگوری افسانه‌ای، چونان فیلم‌سازی پیش از جنگ که تقریبن از حافظه‌ی یک ملت فراموش شده است، ملتی که ترجیح داد بخشی از تاریخ خود را از حافظه‌اش پاک کند) معرفی می‌کند.

چه کسی جز خود رفنشتایل می‌توانست چنین قصه‌ای را سر هم کند، آن‌هم در مورد چیزی که به شکلی مبهم به «یک ملت» ارجاع داده می‌شود، ملتی که به دلایلی که نام برده نمی‌شود «ترجیح داد» کنش تاسف‌انگیز و بزدلانه‌ی فراموش کردن «بخشی از تاریخ خود» ـ که به شکلی هوشمندانه مشخص نمی‌شودـ را عملی کند. احتمالن هستند چند نفری از خوانندگان که با این کنایه‌ی پنهان به یاد آلمان و رایش سوم بیفتند.

در مقایسه با مقدمه، نوشته‌ی روی جلد بیشتر به سیرِ کاری عکاس می‌پردازد، و این گفته‌ی اشتباه را تکرار می کند که رفنشتایل در بیست سال اخیر نادیده گرفته شده است.

---

[۱] Elisabeth Schwarzkopf

[۲] Mesakin Nuba of Kordofan

در خلال دهه‌ی مصیبت‌زده و سرنوشت‌ساز ۱۹۳۰ بود که لنی رفنشتایل به‌عنوان کارگردان، شهرتی جهانی یافت. وی در سال ۱۹۰۲ متولد شد و اولین دلبستگی‌اش این بود که برود به سمت رقصیدن خلاقانه. در ادامه به حضور در فیلم‌های صامت کشیده شد و به‌زودی نیز هم‌زمان با بازی، به کارگردانی فیلم‌های ناطقی از قبیل کوهستان (۱۹۲۹) پرداخت.

این ساخته‌های رومانتیک به‌شدت مورد تحسین قرار گرفتند، نه فقط از جانب آدولف هیتلر که در ۱۹۳۳ به قدرت رسیده بود و به رفنشتایل ماموریت داد که مستندی از گردهمایی ۱۹۳۴ نورمبرگ بسازد.

این نوشته با صداقت در نامیدنِ دوران نازیسم به «دهه‌ی مصیبت‌زده و سرنوشت‌ساز ۱۹۳۰» اتفاقات سال ۱۹۳۳ را این‌گونه خلاصه می‌کند: «به قدرت رسیدن هیتلر»؛ و در حالی که اکثر فیلم‌های رفنشتایل در زمان خود به مثابه محصولات پروپاگاندای نازی‌ها شناخته می‌شدند، از عبارت «شهرت جهانی به‌عنوان یک کارگردان»، چیزی شبیه به معاصرانی از قبیل رنوار، لوبیچ و فلاهرتی استفاده می‌کند. (آیا ممکن است ناشر به ل ر اجازه داده باشد که این‌ها را خودش بنویسد؟ و نیز «اولین دلبستگی‌اش این بود که برود به سمت رقصیدن خلاقانه» جمله‌ای است که بعید است بر زبان کسی بیاید که به زبان مادری سخن می‌گوید.)

این اطلاعات، نادرست و ساختگی است. نه رفنشتایل در فیلم ناطقی به نام کوهستان (۱۹۲۹) بازی کرد و نه آن را کارگردانی کرد و نه اصلن چنین فیلمی وجود دارد. این‌گونه نیز نبود که رفنشتایل ابتدا در فیلم‌هایی صامت ظاهر شود و سپس که فیلم ناطق به وجود آمد، به کارگردانی و بازی در فیلم‌های خودش بپردازد.

در تمام ۹ فیلمی که رفنشتایل در آن‌ها بازی کرد، ستاره‌ی فیلم بود و در ۷ فیلم از آن‌ها، او فقط بازیگر بود و کارگردان، کسی دیگر بود. این ۷ فیلم، *کوهستان مقدس*[۱] (۱۹۲۶)، *خیزش بزرگ*[۲]

---

۱. The Holy Mountain

۲. The Big Jump

(۱۹۲۷)، *سرگذشت عمارت هابسبورگ*[۱] (۱۹۲۹) *جهنم سفید پیتزپالو*[۲] (۱۹۲۹) ـ همگی صامت ـ و پس از آن‌ها، *بهمن*[۳] (۱۹۳۰) *شور سپید*[۴] (۱۹۳۰) و *یخ شناور* S.O.S[۵] (۳ـ۱۹۳۲) جز یک فیلم همگی به کارگردانی آرنولد فانک[۶] بودند، سازنده‌ی حماسه‌های موفق آلپاینی که ساخت آن-ها از ۱۹۱۹ آغاز شده بود.

پس از آن‌که رفنشتایل بازی در فیلم‌های او را رها کرد و به سمت فیلم‌های خودش رفت (۱۹۳۲)، فانک فقط ۲ فیلم ساخت؛ دو فیلم ناموفق. (تنها فیلم از میان این ۷ فیلم که به کارگردانی فانک نبود، «سرنوشت عمارت هابسبورگ» است که با سوز و گداز به اندوه زوال سلطنت در اتریش می‌پردازد و در آن، رفنشتایل در نقش ماری وتسِرا که در مایرلینگ همراه ولیعهد رادلف است ظاهر می‌شود. هیچ نسخه‌ای از این فیلم باقی نمانده است.)

ابزار بیانی پاپ ـ واگنری که فانک برای رفنشتایل تدارک دیده بود، فقط «به شدت رومانتیک» نبود. بدون شک درک آن‌ها در زمان خود به‌عنوان آثاری غیرسیاسی، اکنون کاملن متفاوت می-نماید.

همان‌طور که زیگفرید کراکوئر نیز خاطرنشان کرده است، این آثار جلوه‌ای است از هستی‌شناسی نازیستی. در فیلم‌های فانک، صعود از کوهستان، استعاره‌ای جذاب از جنس تصویر است برای [بیان][۷] اشتیاق لایتناهی به سوی هدفی اسرارآمیز و والا، که هم تماشایی است و هم هراس‌انگیز، که بعدها هم در ستایش پیشوا عینیت یافت.

کاراکتری که عمومن رفنشتایل به ایفای نقش آن می‌پرداخت، دختری بود پرهیجان که شهامت صعود به قله‌ای را دارد که دیگران، آن «خوک‌های دره‌نشین» از آن گریزان‌اند.

---

[۱] The Fate of the House of Habsburg
[۲] The White hell of Pitz Palu
[۳] Avalanche
[۴] White Frenzy
[۵] S.O.S iceberg
[۶] Arnold Fanck
[۷] افزوده‌های مترجم چه در متن و چه در پانویس، درون [] قرار گرفته است.

در نخستین نقش، در کوهستان مقدس (۱۹۲۶) رقصنده‌ای جوان به نام دیوتیما از جانب کوهنوردی پرشور مورد لطف و ابراز عشق قرار می‌گیرد؛ کوهنوردی که دیوتیما را به خلسه‌ی بی-عیب و نقص [سالم] آلپاینیسم می‌رساند. [کاراکتر رفنشتایل در این فیلم] کاراکتری است که روزبه-روز گسترش بیشتری می‌یابد.

در نخستین فیلم ناطقش به نام بهمن (۱۹۳۰) دختری کوهستانی است که عاشق جوانی هواشناس است که پس از طوفانی که او را در رصدخانه‌اش در مونک‌بلانک حبس می‌کند، به دست دختر جوان نجات می‌یابد.

رفنشتایل ۶ فیلم را کارگردانی کرد که نخستین آنها تلالو آبی (۱۹۳۲) نیز فیلمی کوهستانی بود. در این فیلم نیز رفنشتایل نقشی شبیه به فیلم‌های فانک بازی می‌کند؛ نقشی که به‌خاطر آن «به شدت مورد تحسین قرار گرفته بود، نه فقط از جانب هیتلر»، و با این نقش در جهت تمثیل‌سازی از تم‌های سیاهی همچون اشتیاق، خلوص و مرگ بر می‌آید؛ تم‌هایی که پیش از این با پیشاهنگی فانک به آن‌ها پرداخته شده بود.

مطابق معمول، کوهستان در آنِ واحد تماشایی و هراس‌انگیز تصویر می‌شود، نیرویی جادویی که هم تاییدی غایی بر آن و نیز دوری از خویشتن را می‌طلبد، به سوی شهامتی والا و البته به سوی مرگ.

نقشی که رفنشتایل برای خود تدارک دیده است، انسانی بدوی است که ارتباطی یگانه با قدرتی نابودگر دارد: این نقش یونتا[۱] است، دختر روستایی ژنده‌پوش و مطرودی که قادر است به نور آبی متلالو از کوهستان مونت‌کریستالو برسد، در حالی که دیگر روستاییان جوان، فریفته با نور آبی، در پی صعود از قله بر می‌آیند و ناگزیر در ورطه‌ی مرگ می‌افتند.

[۱] Junta

آنچه که به مرگ دختر می‌انجامد، امکان‌ناپذیری هدفی که با قله‌ی کوه نمادپردازی شده است، نیست، بلکه روح ماده‌گرا و پیش‌پاافتاده‌ی روستاییان بدخواه، و عقل‌گرایی کور عاشق وی است؛ بازدیدکننده‌ی خوش‌نیتی که از شهر به کوهستان پا نهاده است.

فیلم بعدی که رفنشتایل پس از تلالو آبی کارگردانی کرد، «مستندی در مورد گردهمایی ۱۹۳۴ نورمبرگ» نبود، و نیز رفنشتایل ۴ فیلم غیر داستانی ساخت و نه دو فیلم، آن‌گونه که از ۱۹۵۰ مورد ادعای وی است و همین‌طور نه آن‌گونه که در ادعای سرپوش‌گذارانه‌ی اخیر وی دیده می‌شود. فیلم بعدی وی نیز «پیروزی ایمان»[۱] (۱۹۳۳) تصویرگر نخستین کنگره‌ی حزب ناسیونال سوسیالیست پس از به قدرت رسیدن هیتلر است. سپس اولین فیلم از دوگانه‌ای که برای وی شهرتی جهانی به ارمغان آورد ساخته شد که تصویرگر کنگره‌ی بعدی حزب ناسیونال سوسیالیست بود و «پیروزی اراده»[۲] (۱۹۳۵) نام گرفت؛ نامی که در پشت جلد «پایان قوم نوبا» اشاره‌ای به آن نمی‌شود.

پس از این، رفنشتایل به سفارش ارتش، یک فیلم کوتاه (۱۸ دقیقه‌ای) به نام *روز آزادی: ارتشِ ما*[۳] (۱۹۳۵) کارگردانی کرد که تصویرگر زیبایی سربازان و شکوهِ سربازِ پیشوا بودن است. (عجیب نیست که در پشت جلد کتاب به این فیلم نیز اشاره‌ای نمی‌شود. در سال ۱۹۷۱ نسخه‌ای از این فیلم پیدا شد، در حالی که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ همگی از جمله خود رفنشتایل بر این باور بودند که این فیلم مفقود شده است و از همین رو رفنشتایل این فیلم را از فیلم‌شناسی خود کنار گذاشت و از هرگونه گفتگو درباره‌ی فیلم سر باز زد.)

نوشته‌های پشت جلد این‌گونه ادامه می‌یابد:

انکار رفنشتایل از پذیرش درخواست گوبلز برای به خدمت گرفتن توانایی‌های تصویرگری وی در راستای خواسته‌های تبلیغاتی، منجر به

---

[۱] Victory of the faith
[۲] Triumph of the will
[۳] Day of freedom: Our Army

بروز تقابل‌هایی شد که با ساخت فیلم بازی‌های المپیک ۱۹۳۶ ـ المپیا ـ به اوج خود رسید. فیلمی که گوبلز درصدد از بین بردن آن برآمد، و تنها با دخالت شخص هیتلر بود که فیلم از نابودی نجات یافت.

با دو فیلم از قابل‌توجه‌ترین مستندهای دهه‌ی ۳۰، بی هیچ ارتباطی با شکل‌گیری آلمان نازی، رفنشتایل به مسیر فیلم‌سازی خود ادامه می‌دهد، تا سال ۱۹۴۱ که دیگر شرایط جنگی ادامه‌ی راه را غیرممکن ساخته بود.

آشنایی وی با رهبران حزب نازی، منجر به دستگیری وی در پایان جنگ جهانی دوم شد: او دو بار محاکمه شد و هر دو بار هم تبرئه شد. شهرت وی در خطر بود، و او دیگر تا حدودی از یادها رفته بود؛ اگرچه برای نسلی از آلمانی‌ها، نام وی نامی ماندگار بود.

به جز آن‌جایی که از آن می‌گوید که نام وی در آلمان نازی، نامی ماندگار بود، هیچ چیز دیگری از متن بالا صحیح نیست. قراردادن رفنشتایل در نقش هنرمندی منفرد، ادعای تقابل وی با دولت-مردان هنرنشناس، و مقابله با سانسورِ حکومتی، با استفاده از جمله‌ی تاکیدی «درخواست‌های گوبلز برای به خدمت گرفتن توانایی‌های تصویرگری وی در خدمت خواسته‌های تبلیغاتی محض» در نظر تمام کسانی که *پیروزی اراده* را دیده باشند، مزخرفی بیش به نظر نمی‌آید؛ فیلمی که در بطن خود امکان وجود هرگونه هسته‌ی زیباشناختی ـ مستقل از پروپاگاندا ـ در نظر فیلم‌ساز را منتفی می‌کند.

حقایقی که پس از جنگ از جانب رفنشتایل انکار شده‌اند، ساخته شدن پیروزی اراده در سایه‌ی تسهیلات و همکاری‌های رسمی بی‌پایان است. (هیچ‌گونه تقابلی میان فیلم‌ساز و وزارت تبلیغات آلمان در نگرفت.)

چنان‌که رفنشتایل در کتابی کوچک درباره‌ی *پیروزی اراده* بازگو می‌کند، وی جزو برنامه‌ریزان این گردهمایی بوده است؛ که از آغاز مقرر بود به گونه‌ای نظم یابد که متناسب منظره‌ی یک فیلم باشد.[۱]

المپیا فیلمی سه ساعت و نیمه و در دو بخش ـ فستیوال مردم و فستیوال زیبایی ـ چیزی جز یک تولید رسمی نبود. در مصاحبه‌های پس از ۱۹۵۰، رفنشتایل گفته است که ساختن المپیا چونان ماموریتی از جانب کمیته‌ی ملی المپیک به وی محول شده است و توسط کمپانی خود وی، و البته در تقابل با مخالفت‌های گوبلز تهیه شده است.

حقیقت این است که ساخت المپیا تمامن از جانب دولت نازی به وی محول شد و مورد حمایت قرار گرفت. (کمپانی ساختگی و دروغینی به نام رفنشتایل شکل گرفت، چراکه عاقلانه نبود دولت به‌عنوان تهیه‌کننده شناخته شود) و در تمام مراحل ساخت، از امکانات وزارت تحت مدیریت گوبلز استفاده شد.[۲] حتی قصه‌ی مخالفت گوبلز با بخشی از فیلم که برتری دونده‌ی سیاه‌پوست آمریکایی (جس اُونز)[۳] را به تصویر می‌کشد نیز غیرواقعی است.

رفنشتایل ۸ ماه روی تدوین فیلم کار کرد تا آن را برای نمایش در ۲۹ آوریل ۱۹۳۸ در برلین آماده کند ـ به‌عنوان بخشی از جشن‌های چهل و نه سالگی هیتلرـ و پس از آن بود که المپیا به-

---

[۱]. در کتاب پشت‌صحنه‌ی فیلم‌های کنگره‌ی حزب (Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films) عکسی در صفحه‌ی ۳۱، رفنشتایل و هیتلر را خم‌شده بر نقشه‌هایی نشان می‌دهد. تصویر با این نوشته همراه است: «آماده‌سازی برگزاری کنگره‌ی حزب، همراه بود با آماده‌سازی اثر تصویری».

این گردهمایی در ۴ تا ۱۰ سپتامبر برگذار شد. رفنشتایل می‌گوید وی کارش را در ماه می آغاز کرد؛ با برنامه‌ریزی سکانس به سکانس فیلم و نیز مدیریت در ساخت پل‌ها، برج‌ها و البته مسیرهای حرکت دوربین‌ها.

در اواخر آگوست، هیتلر به‌همراه ویکتور اوتز ـ فرمانده‌ی عالی SA ـ «برای بازدید و ارایه‌ی آخرین توصیه‌ها» به نورمبرگ آمد. سی و دو فیلمبردار رفنشتایل، در حین تصویربرداری، یونیفورم‌های SA را به تن کردند «پیشنهادی از جانب لوتز، تا مبادا کسی با لباس معمولی خود به وقار تصویر لطمه بزند.».

اس اس نیز با گروهی از نگهبانان، در این پروژه مشارکت داشت.

[۲]. نگاه کنید به مقاله‌ی هانس بارخازن «شرحی بر سرگذشت ساخت فیلم المپیا» در Film quarterly، پاییز ۱۹۷۴. نمونه‌ای کمیاب از نگاهی متفاوت و مخالف، آن هم در میان سیل بزرگ‌داشت رفنشتایل در مجله‌های سینمایی امریکایی و اروپایی سال‌های اخیر.

[۳] Jesse Owens

عنوان نماینده‌ی رسمی دولت آلمان در جشنواره فیلم ونیز به نمایش درآمد و برنده‌ی جایزه‌ی مدال طلا شد.

دروغ‌های دیگر: ذکر این نکته که رفنشتایل «تا سال ۱۹۴۱ به فیلم‌سازی ادامه داد، بی هیچ ارتباطی با شکل‌گیری آلمان نازی».

در ۱۹۳۹ (پس از بازگشت از بازدید از هالیوود به‌عنوان مهمان والت دیزنی) وی به‌عنوان خبرنگار جنگی، ملبس به یونیفورم نظامی، با تیم تصویربرداری‌اش، ارتش نازی[۱] را در اعزام به لهستان همراهی کرد. اما اکنون هیچ از آثار آن سفر باقی نمانده است.

پس از المپیا، رفنشتایل یک فیلم دیگر ساخت *(سرزمین پست)*[۲] که ساخت آن در ۱۹۴۱ آغاز شد و پس از وقفه‌ای، در ۱۹۴۴ ادامه یافت (در استودیوهای باراندوف در پراگِ تحت اشغال نازی‌ها) و در ۱۹۵۴ به پایان رسید.

این فیلم نیز همچون تلالو آبی تصویرگر سرزمین‌های پست یا حضیض دره‌ها، در مقابل خلوص و اصالت کوهستان است و باز هم پروتاگونیست (رفنشتایل) مطرودی زیباست.

رفنشتایل در پی آن است که بگوید تنها ۲ فیلم مستند در کنار آثار داستانی وی قرار دارد، اما حقیقت این است که ۴ فیلم از ۶ فیلمی که وی کارگردانی کرد، مستندهایی هستند که به سفارش و با حمایت حکومت نازی ساخته شدند.

کافی نیست که رابطه‌ی حرفه‌ای و نیز دوستی نزدیک رفنشتایل با هیتلر و گوبلز را «آشنایی» او با رهبران نازی قلمداد کنیم. رفنشتایل همراه و یاور نزدیک هیتلر ـ حتی پیش از ۱۹۳۲ ـ و نیز دوست گوبلز بود و هیچ مدرکی دال بر ادعای ۱۹۵۰ تاکنون رفنشتایل مبنی بر نفرت گوبلز از وی وجود ندارد؛ و اصلن آیا گوبلز قدرت این را داشته است که در کار وی مداخله کند؟

---

[۱] Wehrmacht
[۲] Lowland

با توجه به رابطه‌ی نامحدود و شخصی وی با هیتلر، رفنشتایل تنها فیلم‌ساز آلمانی بود که مجبور به پاسخ‌گویی به سازمان سینمایی وزارت تبلیغاتِ تحت مدیریت گوبلز نبود.

گمراه‌کننده است که بگوییم «پس از جنگ، رفنشتایل ۲ بار محاکمه شد و هر دوبار هم تبرئه شد». واقعیت امر این است که وی در ۱۹۴۵ موقتن توسط متفقین دستگیر شد و دو باب از خانه-های وی (در برلین و مونیخ) توقیف شد. بررسی‌های دادگاه از ۱۹۴۸ آغاز شد و به طور متناوب تا سال ۱۹۵۲ ادامه یافت و سرانجام رفنشتایل با استناد به «عدم وجود فعالیت سیاسی در حمایت از رژیم نازی که شایسته‌ی مجازات شمرده شود» از اتهام نازی بودن تبرئه شد.

نکته‌ی مهم: فارغ از این‌که آیا رفنشتایل شایسته‌ی مجازات زندان بود یا خیر، نه «آشنایی» او با رهبری حزب نازی، بلکه فعالیت وی به‌عنوان یکی از سران تبلیغات رایش سوم بود که اصل مساله بود.

مطلب پشت جلد کتاب ـ با وفاداری ـ بخش مهمی از ادعای برائت‌طلبانه‌ی رفنشتایل که وی در سال‌های دهه‌ی ۵۰ و البته به طور مشخص و موکد در مصاحبه‌اش با کایه‌دو سینما در سپتامبر ۱۹۶۵ به هم بافته بود را نقل می‌کند، جایی که وی منکر این می‌شود که هیچ‌یک از کارهایش پروپاگاندا باشد؛ بلکه آن‌ها را سینماواریته می‌نامد. «*هیچ پلانی نیست که کارگردانی شده باشد.*» این را رفنشتایل در مورد پیروزی اراده بر زبان می‌آورد. «*همه‌چیز اصل است. و هیچ شرح و تفسیر جانبدارانه‌ای به چشم نمی‌خورد، به این دلیل ساده که اصلن هیچ شرح و تفسیری در کار نیست. این خودِ تاریخ است، خالصِ خالص*».

ما آن‌قدر وقیح نیستیم که «فیلم وقایع‌نگاره» یا از آن کمتر «گزارش» و یا «وقایع فیلمبرداری-شده» را به چنین «سبک حماسی» وقایع بکاهیم، آن‌گونه که رفنشتایل در نوشتارش در کتابی پیرامون فیلم می‌گوید.[1]

[1]. مصاحبه‌ای مربوط به ۲۶ آگوست ۱۹۳۳ موجود است که به فیلم وی در حین گردهمایی ۱۹۳۳ نورمبرگ می‌پردازد و در آن مصاحبه نیز رفنشتایل چنین اظهاراتی را ایراد می‌کند. هرچند رفنشتایل اکنون و در مصاحبه با مجله‌ی آلمانی نقد فیلم ـ آگوست ۱۹۷۲ـ مدعی می‌شود که

علی‌رغم این‌که پیروزی اراده هیچ جلوه‌ی روایی ندارد، با نوشته‌ای آغاز می‌شود که گردهمایی را اوج رستگاری‌بخش تاریخ آلمان قلمداد می‌کند. این نوشته‌ی سرآغاز، کوچک‌ترین جلوه‌ی صریح از نگاه جانبدارانه‌ی فیلم است.

فیلم هیچ نوشته‌ای ندارد، زیرا که نیازی بدان نیست، زیرا که پیروزی اراده تصویرگر دگرسازی ریشه‌ای و پیشاپیش دست‌یافته‌ای از واقعیت است؛ آن‌جا که تاریخ به تئاتر بدل می‌شود.

برنامه‌های گردهمایی ۱۹۳۴ تحت‌تاثیر ساخت فیلم پیروزی اراده قرار گرفت و یک رخداد تاریخی به‌عنوان صحنه‌ی فیلمی قرار گرفت که مقرر شد جلوه‌ای از یک مستند اصیل و معتبر شناخته شود.

در حقیقت آن‌گاه که نماهایی از رهبران حزب در حین انجام امور فنی صدا از میان رفت، با دستور شخص هیتلر آن نماها مجددن فیلم‌برداری شدند و چند هفته بعد استریچر، روزنبرگ، هس و فرانک، به طور نمایشی به پیشوا ادای بیعت کردند، بی آن‌که هیتلری باشد و بی آن‌که تماشاگری حضور داشته باشد؛ و ناگفته نماند: در استودیویی که توسط اشپر[۱] برپا شده بود. (از همه لحاظ

یک کلمه از کتاب پشت‌صحنه‌ی فیلم‌های کنگره‌ی حزب را وی ننوشته است، و حتی در آن زمان این کتاب را نخوانده است. رفنشتایل و مدافعان وی همواره از پیروزی اراده به مثابه یک مستند مستقل حرف می‌زنند، و نیز گاه با پیش کشیدن بحث برخی از مشکلات فنی در حین ساخت فیلم، در صدد اثبات ادعای وجود مخالفین رفنشتایل در میان رهبران حزب (قصه‌ی عداوت گوبلز) برمی‌آیند؛ انگار نه انگار که وجود چنین مشکلات فنی، در ذات امر خطیر فیلم‌سازی است. یکی دیگر از متونی که وظیفه‌شناسانه سعی در جاانداختن رفنشتایل به‌عنوان یک مستندساز محض و البته از لحاظ سیاسی بی‌گناه دارد، یک جلد از سری کتاب‌های راهنمای فیلم است که توسط انتشارات دانشگاه ایندیانا منتشر شده است و نویسنده‌ی آن ـ ریچارد مِرام بارسام ـ مقدمه‌اش را با اظهار تشکر از «رفنشتایل که در طول مصاحبه نهایت همکاری را داشت، و آرشیوش را نیز در اختیار این پژوهش قرار داد، و البته توجه خاصی نیز به این کتاب مبذول داشت» به پایان می‌رساند. خب مشخص است که وی توجهی خاص مبذول دارد به کتابی که بخش نخست آن «لنی رفنشتایل و بار سنگین استقلال» نام دارد؛ کتابی که درونمایه‌ی اصلی آن را «عقیده‌ی رفنشتایل مبنی بر این‌که هنرمند باید به هر قیمتی که شده، از دنیای مادی مستقل بماند.» تشکیل می دهد... «رفشتایل در زندگی‌اش به آزادی هنری دست یافته است؛ البته به بهایی گزاف».

خب حالا در تقابل با چنین اظهاراتی بیایید به یک منبع غیرقابل‌تردید ارجاع دهیم، (حداقل این‌که مولف این مطلب به رحمت خدا رفته است و دیگر نمی‌تواند نوشته‌اش را تکذیب کند) بله! آدولف هیتلر! وی در مقدمه‌ی کوتاهی که برای کتاب پشت‌صحنه‌ی فیلم‌های کنگره‌ی حزب نوشته است، پیروزی اراده را «نمونه‌ای بی‌نظیر از بزرگ‌داشت قدرت و زیبایی جنبش ما» قلمداد می‌کند. که این‌گونه نیز هست.

[۱] Speer

صحیح است که اشپر که سایت عظیم محل برگزاری گردهمایی را در حوالی نورمبرگ برپا کرد، در عنوان‌بندی پیروزی اراده به‌عنوان آرشیتکت فیلم معرفی می‌شود).

اگر بتوان فیلم مستند را از پروپاگاندا متمایز کرد، چه زیرک است کسی که از فیلم‌های رفنشتایل به‌عنوان آثار مستند دفاع کند. در پیروزی اراده، امر مستند (تصویر) نه تنها ضبط واقعیت است، بلکه همین به تصویرکشیده شدن است که دلیل وجودی واقعیت است، که در نهایت نیز این تصویر است که باید جایگزین آن واقعیت شود.

[اکنون] بازاعتباربخشی به چهره‌های طردشده، همچون آن چیزی نیست که در بوروکراسی سرپوش‌گذارانه‌ی **فرهنگ جامع شوروی**[1] اتفاق می‌افتد؛ **فرهنگی** که در هر چاپش شماری از چهره‌های ممنوع را به صحنه‌ی عمومی باز می‌گرداند و از شمار آن‌هایی که به تاریک‌خانه‌ی تاریخ رانده شده بودند، کم می‌کند.

در جوامع لیبرال این امر ملایم‌تر، و البته فریب‌آمیزتر است.

این‌گونه نیست که پیشینه‌ی نازیستی رفنشتایل مورد پذیرش قرار گرفته باشد، بلکه با چرخش فرهنگی‌ای که رخ داده است، اکنون این مساله دیگر اهمیتی ندارد.

جامعه‌ی لیبرال به جای این‌که تاریخ را سربسته روایت کند، اجازه می‌دهد که چنین مسایلی با گذر زمان و با تغییر ذائقه[2]ها از دایره‌ی مباحث بیرون روند.

منزه‌سازی رفنشتایل از پیشینه‌ی نازیستی، تا پیش از این بیش‌وکم دیده شده بود، اما امسال و با حضور رفنشتایل به‌عنوان مهمان افتخاری در فستیوال فیلم کلرادو و به‌ویژه با مقالات احترام‌آمیز و مصاحبه‌های رادیویی و تلویزیونی، و نیز با انتشار *پایان قوم نوبا* به اوج خود رسیده است.

[1] Soviet Encyclopedia

[2] ذوق. سلیقه . Taste

بخشی از انگیزه‌ای که در پس بزرگ‌داشت رفنشتایل به‌عنوان یک نماد فرهنگی دیده می‌شود، برخاسته از زن بودن وی است.

پوستر جشنواره‌ی فیلم نیویورک که به دست یک هنرمندِ معروفِ البته فمینیست طراحی شده است، یک زن/عروسک بلوند را نشان می‌دهد که سینه‌ی راستش توسط ۳ نام احاطه شده است: اگنس[۱] لنی شرلی[۲] (واردا، رفنشتایل و کلارک).

برای فمینیست‌ها سخت است قربانی کردن فیلم‌ساز زنی که آثارش در دید همگان درجه یک شناخته می‌شود.

اما انگیزه‌ی قوی‌تری که در پس تغییر نگاه به رفنشتایل نهفته است، برخاسته از اقبال گسترده‌ای-ست که نسبت به امر زیبا رخ داده است. جمله‌ی کلیدی مدافعان رفنشتایل که اکنون نیز بر زبان مدعیان فیلم آوانگارد تکرار می‌شود، این است که رفنشتایل همواره در پی زیبایی بوده است.

این پنداره چندسالی است از زبان خود رفنشتایل نیز شنیده می‌شود. در مصاحبه‌ای با کایه‌دو سینما، مصاحبه‌کنندگان با نفهمی تمام می‌گویند «*آن‌چه که در پیروزی اراده و المپیا مشترک است، این است که هر دو به یک واقعیتِ مشخص فرم می‌بخشند؛ [واقعیتی] که خود برخاسته از ایده‌ای مشخص در مورد فرم است. آیا شما [رفنشتایل] هیچ هسته‌ی ژرمنی‌ای در این اهمیت به فرم نمی‌بینید؟*»

و رفنشتایل پاسخ می‌دهد:

> *به‌راحتی می‌توانم بگویم که در آنِ واحد مجذوب تمام زیبایی‌ها هستم. بله: زیبایی، هماهنگی. و احیانن این اهمیت به کمپوزیسیون، چنین علاقه‌ای به فرم، چیزی مشخصن ژرمن است. البته من این‌ها را از آنِ خودم نمی‌دانم، این‌ها از ناخودآگاه می‌آید و نه از دانش خودم... می‌خواهید بیشتر بگویم؟*

---

[۱] Agnès Varda
[۲] Cheryl *L.* Clarke

پرداختن به آن‌چه تمامن واقعی است، برشی از زندگی است، که کم‌مایه و پیش‌پاافتاده است، توجه من را بر نمی‌انگیزد... من مجذوب آنم که زیباست، قوی است، سلامت است، آن‌چه که زنده است. من به دنبال هارمونی هستم. و آن‌گاه که هارمونی شکل می‌گیرد، احساس شادی می‌کنم... به گمانم پاسخ‌تان را داده باشم.

و این‌گونه است که *پایان قوم نوبا*، جدیدترین و گامی ضروری در بازمنزه‌سازی رفنشتایل است. این آخرین بازنویسیِ گذشته است؛ و یا به عبارتی برای جان‌سپردگانش تایید مستحکمی است بر این‌که وی همواره یک زیبایی‌پرست بوده تا یک تبلیغاتچی آزارنده.[۱]

در صفحات داخلی این کتاب خوش‌ساخت، عکس‌های قبیله‌ای اصیل و کامل دیده می‌شود، و بر روی جلد کتاب، عکس‌هایی از «زن کامل آلمانی» (آن‌گونه که هیتلر او را نامید) که همگی خندان، کمر به پنهان کردن زوایای تاریخ بسته‌اند.

مسلمن اگر این کتاب توسط خود رفنشتایل امضا نشده بود، باز هم ممکن بود کسی به این گمان برسد که این عکس‌ها به دست بهترین، مستعدترین و تاثیرگذارترین هنرمند دوران نازیسم گرفته شده‌اند.

اکثر کسانی که این کتاب را ورق بزنند، آن را به‌عنوان مویه‌ای دیگر بر از میان رفتن اقوام بدوی تلقی خواهند کرد؛ چیزی شبیه به کار گسترده‌ی لوی استروس درباره‌ی سرخ‌پوستان بورورو در برزیل. اما اگر عکس‌ها با دقت بیشتری نگریسته شوند، به‌ویژه توام با نوشته‌های مطول رفنشتایل، مبرهن می‌شود که این عکس‌ها ادامه‌ی سیر کاری نازیستی وی هستند.

---

[26]. یوناس مِکاس نیز (The village voice,October 31,1974) این‌گونه از انتشار پایان قوم نوبا به شعف می‌آید و می‌نویسد:« رفنشتایل مسیر خود در بزرگ‌داشت زیبایی کلاسیک بدن انسان را ادامه می‌دهد، مسیری که از فیلم‌های وی آغاز شده بود. رفنشتایل علاقه‌مند امر آرمانی، و امر یادمانی است». همچنین مکاس در بخش دیگری از این نوشته می‌گوید «بگذارید حرف آخرم در مورد فیلم‌های رفنشتایل را بگویم: اگر شما یک آرمان‌گرا باشید، در فیلم‌های وی آرمان‌گرایی می‌بینید، اگر کلاسیست باشید، جلوه‌ای از کلاسیسم را در فیلم‌های وی می‌بینید، و اگر نازیست باشید، در فیلم‌های وی نازیسم را خواهید دید.»

گرایش مشخص رفنشتایل آن‌جا عیان می‌شود که دقیقن روی این قبیله دست می‌گذارد و نه هیچ قبیله‌ی دیگری: مردمانی که وی با عنوان اهل هنر (هرکس صاحب یک چنگ است) و زیبا (رفنشتایل می‌نویسد مردان قبیله‌ی نوبا: «از ویژگی‌های ساخت قهرمانانه‌ای برخوردارند که کمتر در دیگر قبیله‌های افریقایی به چشم می‌خورد.») تصویر می‌کند، از «گونه‌ای روابط روحانی و دینی برخوردارند؛ بسیار قوی‌تر از مسائل مادی و نفسانی». و آن‌گونه که رفنشتایل تاکید می‌کند، کنش اصلی آن‌ها، مربوط به مراسم آیینی است.

پایان قوم نوبا درباره‌ی یک امر آرمانی بدوی است؛ پرتره‌ای‌ست از مردمانی که در هماهنگی محض با پیرامون‌شان زیست می‌کنند و هنوز دست «تمدن» بدان‌ها نرسیده است.

هر چهار فیلم سفارشی نازیستی رفنشتایل، چه درباره‌ی کنگره‌ی حزب، چه درباره‌ی ارتش، و چه درباره‌ی قهرمانان ورزشی، ستایش‌گر حیات مجدد بدن و ملت است، امری که با ستایش رهبری جذاب و پرستیدنی تجلی می‌یابد.

این فیلم‌ها مستقیمن پی‌آیند فیلم‌های فانک هستند که رفنشتایل در آن‌ها بازی کرد و نیز البته پی-آیند فیلم خودِ وی: تلالو آبی. داستان‌های آلپاینی قصه‌های آرزومندیِ رسیدن به نقاط رفیع‌اند، قصه‌ی رودررویی و تجربه‌ی سخت امر ابتدایی و آغازین. این فیلم‌ها درباره‌ی سرگیجه‌ی پیش از قدرت‌اند که با زیبایی و شکوه کوه‌ها نمادپردازی شده‌اند.

فیلم‌های نازیستی، افسانه‌های یک اجتماع مطیع‌اند که در آن‌ها واقعیت روزمره از طریق خودکنترلی و انقیاد سرمستانه دگرگون می‌شود. این‌ها فیلم‌هایی هستند درباره‌ی پیروزی قدرت.

و *پایان قوم نوبا* مرثیه‌ای‌ست برای زیبایی و قدرت جادوییِ روبه‌انقراض انسان‌هایی بدوی که رفنشتایل آن‌ها را «فرزندخوانده‌های خود» می‌نامد. پایان قوم نوبا تابلوی سوم از سه‌گانه‌ی تصویرگری فاشیستی وی است.

در نخستین تابلو (فیلم‌های کوهستانی) انسان‌هایی با پوشش بسیار، در صدد صعود به نقاط رفیع برمی‌آیند تا در خلوص سرما، خویشتن را به اثبات رسانند. و این‌گونه است که زندگی‌مندی[1] با مشقت فیزیکی یکی انگاشته می‌شود.

در تابلوی میانی (فیلم‌هایی که برای حکومت نازی ساخته شدند) و در *پیروزی اراده*، نماهای باز بسیار شلوغ و متشکل از فیگورهای متراکم، پیوند می‌خورد به نماهای بسته‌ای که احساسات و انقیادی متمایز را در تصاویری متناسب از انسان‌هایی یونیفورم‌پوش که جمع و پراکنده می‌شوند تصویر می‌کند، چنان‌که انگار اینان در پی رقصی بی‌نقص برای بیان بیعت خود (با پیشوا) هستند.

در *المپیا* ـ که از لحاظ بصری قوی‌ترین فیلم وی است ـ (هم با وجود جلوه‌ی بصری عمودی فیلم‌های کوهستان و نیز با حرکت‌های افقی که ویژگی پیروزی اراده است)، فیگورهای نستوه و با لباس‌هایی اندک، یکی پس از دیگری در پی رسیدن به سرمستی پیروزی‌اند، سرخوش از جایگاه هم‌تیمی‌های‌شان در رده‌بندی، همگی زیر نگاه خیره‌ی آن نظاره‌گر بزرگ و خیراندیش ـ هیتلر ـ که حضور او در استادیوم به این تلاش‌ها تقدس می‌بخشد. (المپیا که می‌شد آن را هم پیروزی اراده نامید، بر این امر تاکید می‌کند که هیچ پیروزی آسانی وجود ندارد.)

در تابلوی پایانی ـ *پایان قوم نوبا* ـ انسان‌های بدوی تقریبن برهنه، در انتظار آخرین تقلای اجتماع حماسی سربلندشان، انقراض قریب‌الوقوع‌شان، به جست و خیز در آفتاب سوزان مشغول‌اند.

زمانه، زمانه‌ی زوال و فروپاشی است. رخدادهای مرکزین جامعه‌ی نوبا مسابقات کشتی و مراسم ترحیم‌اند: رویارویی شدید بدن‌های جذاب مردانه، با مرگ.

[1] Vitality

قوم نوبا همان‌گونه که رفنشتایل می‌پندارد، قبیله‌ی زیبا/بی‌پرستان است. همچون مردمان قوم ماسایی که بدن خود را با حنا رنگ می‌کنند، و قبیله‌ی سرشناس گینه‌ی نو که خود را به گِل آغشته می‌کنند، قوم نوبا نیز برای تمام مراسم مهم مذهبی و اجتماعی، خود را رنگ‌آمیزی و آغشته به خاکستر می‌کنند، که این بی‌گمان یادآور مرگ است.

رفنشتایل ادعا می‌کند که «به‌موقع» رسیده است، چرا که چند سال پس از آن‌که این عکس‌ها را گرفته است، قوم شکوه‌مند نوبا، با (هجمه‌ی) لباس و پول و کار زوال یافته است. (و احتمالن با جنگ که رفنشتایل اصلن و ابدن به آن اشاره نمی‌کند، چرا که ایشان فقط به اسطوره می‌پردازند و نه به تاریخ. جنگ داخلی که سال‌هاست اختلافاتی را در بخشی از سودان گسترده است، خرابی-های بسیار و تکنولوژی‌های جدیدی به همراه آورده است.)

قوم نوبا سیاه‌اند و نه آریایی، اما پرتره‌نگاری رفنشتایل از آن‌ها در بردارنده‌ی برخی از مهم‌ترین تم‌های ایدئولوژی نازیستی است: تضاد میان پاک و ناپاک، زوال‌ناپذیر و آلوده، جسمانی و ذهنی، شاد و نقاد.

یکی از اتهامات اصلی به یهودیان در دوره‌ی نازی‌ها، این بود که آن‌ها [یهودیان] شهری، روشن-فکر، و حاملان یک «روح نقادانه‌ی» ویران‌گر و مفسداند. کتاب‌سوزانِ می ۱۹۳۳ نیز با این فریاد گوبلز آغاز شد: «زمانه‌ی روشنفکری مفرط یهودیت به سر آمده است، و پیروزی انقلاب ژرمن، مجددن روح ژرمن را در رگ‌های زمانه جاری کرده است.»

و نیز هنگامی که در نوامبر ۱۹۳۶ گوبلز به صورت رسمی نقد هنری را قدغن اعلام کرد، از آن‌رو بود که نقد هنری «خصیصه‌های تیپیکالی از کاراکتر یهودی» را در خود داشت؛ سر را به قلب ترجیح می‌داد؛ فرد را بر جمع، و اندیشه را بر احساس.

با دگرگونی تماتیک فاشیسم متاخر، یهودیان دیگر نقش یک آلوده‌گر را بازی نمی‌کنند، [بلکه] این خود «تمدن» است که چنین می‌کند.

آن‌چه که نسخه‌ی فاشیستی وحشی نجیب[1] را تشخص می‌بخشد، خوار شمردن هر آن چیزی است که متفکرانه، نقادانه و تکثرگرایانه است.

در ورژن روایی رفنشتایل از فضیلت ابتدایی ـ مشخصن همچون لوی استروس ـ پیچیدگی و ظرافت افسانه‌ی نخستین، تشکیلات اجتماعی و شیوه‌ی اندیشیدن است که ستایش می‌شود.

رفنشتایل با تمام وجود ریتوریقای فاشیستی را فرا می‌خواند، آن‌گاه که ستایش‌گر شیوه‌هایی است که به مردمان قوم نوبا حسی از بزرگی و پیوستگی می‌دهد، بله! مشقات جسمانی مسابقات کشتی؛ مسابقاتی که در آن‌ها «سنگین‌ترین و سخت‌کوش‌ترین» مردان تنومند نوبا، با عضلاتی برجسته، همدیگر را پخش زمین می‌کنند و می‌جنگند؛ نه برای جوایز مادی بلکه برای «جان بخشی به قدرت حیاتی مقدس قبیله».

در نظرگاه رفنشتایل، کشتی گرفتن و آئین‌های وابسته به آن، مردان نوبا را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

کشتی گرفتن

> *نمودی است که شیوه‌های زندگی قوم نوبا را تشخص می‌بخشد... کشتی گرفتن، وفاداری مشتاقانه و مشارکت عاطفی پرهیجان حامیان تیم‌ها، که در واقع جماعت «بیرون از گود» روستا هستند را گسترش می‌دهد. اهمیت کشتی، به عنوان نظرگاه کلی قبیله‌های مساکین و کورونگو[2] قابل اغراق نیست، این تجلیِ بیان‌گرانه‌ای‌ست در دنیای مرئی، و جهانی اجتماعی‌ست در دنیای نامرئی ذهن و روح آن‌ها.*

با بزرگ‌داشت جامعه‌ای که در آن، نمایش مهارت‌های فیزیکی و رشادت، و پیروزی انسان قوی بر انسان ضعیف، بنابر نظر رفنشتایل نماد متحدساز یک فرهنگ اشتراکی است، ـ وقتی موفقیت در

---

[1] Noble Savage
[2] Korongo

مبارزه «بزرگ‌ترین آرزوی زندگی یک مرد» است ـ به نظر می‌رسد رفنشتایل ایده‌های فیلم‌های نازیستی خود را ظاهری دیگر بخشیده باشد.

در چهره‌نگاری قوم نوبا، از نظر فراخوانی جنبه‌های آرمان فاشیستی، وی از فیلم‌هایش هم فراتر می‌رود: جامعه‌ای که در آن زنان تنها به زاییدن و جمع‌وجور کردن مشغول، و از تمام کارکردهای آیینی محروم‌اند؛ و البته نمایش‌گر تهدیدی هستند برای فضیلت و دلیری مردان.

از منظر نگاه «روحانی» قوم نوبا (مشخصن منظور رفنشتایل از قوم نوبا، مردان قوم است) ارتباط با زنان بی‌حرمتی است، و البته که در جامعه‌ای ایده‌آل که این قوم قرار است آن‌گونه باشد، زنان از جایگاه خود آگاه‌اند.

> *نامزدها و یا زنان همچون خودِ کشتی‌گیران مراقب‌اند که هیچ ارتباط نزدیکی با هم نداشته باشند... افتخار زن و یا عروس یک کشتی‌گیرِ قوی بودن، بر عشق و عاشقی سایه می‌افکند.*

سرانجام این‌که رفنشتایل با انتخاب مردمی که «به مرگ به‌عنوان واقعیت ساده‌ی سرنوشت نگاه می‌کنند، که هرگز با آن سر انکار و مبارزه ندارند» به‌عنوان سوژه‌ی عکاسی، درست به هدف زده است؛ با انتخاب جامعه‌ای که پرشورترین و افراطی‌ترین مراسم آن، خاک‌سپاری است: زنده‌باد مرگ.[۱]

عنادت است که *پایان قوم نوبا* را از سیر گذشته‌ی رفنشتایل جدا بدانیم، اما باید پذیرفت که در امتداد کارهای وی و نیز در اتفاقات پی‌گیرانه و سرسختانه‌ی اخیر (بازمنزه‌سازی لنی) درس‌های بسیاری برای آموختن وجود دارد.

---

۱. Viva la muerte

سیر کاری هنرمندان دیگری که به فاشیسم گرویدند، کسانی از قبیل سلین[۱]، بن[۲]، مارینتی[۳] و پاوند[۴] (بدون اشاره به کسانی همچون پابست[۵]، پیراندلو[۶] و هامسون[۷] که در دوره‌ی زوال خود به فاشیسم روی خوش نشان دادند) در مقایسه با سیر کاری رفنشتایل این‌چنین آموزنده نیست.

رفنشتایل تنها هنرمند بزرگی است که تمامن با دوران نازیسم شناخته می‌شود و آثارش نه‌فقط در خلال حکم‌رانی رایش سوم، بلکه حتی ۳ دهه پس از سقوط وی نیز به شکلی مستدام تصویرگر تم‌های بسیاری از زیبایی‌شناسی فاشیستی است.

زیبایی‌شناسی فاشیستی فراتر از آن چیزی است که در کتاب *پایان قوم نوبا* و با ستایش امر بدوی متجلی می‌شود. این نوع زیبایی‌شناسی به طور کلی برخاسته از (و نیز تاییدگر) شیفتگی به وضعیت‌های کنترلی، رفتارهای فرمان‌برانه، نستوهی، و پایداری در مقابل رنج است؛ صحه‌گذار دو وضعیت ظاهرن متضاد است: خودشیفتگی، و بندگی.

[در این زیبایی‌شناسی] روابط میان سلطه و بردگی جلوه‌ی ویژه‌ای می‌یابد: جمع آمدن گروه‌های انسانی، تبدیل انسان‌ها به اشیا، تکثیر و تکرار اشیا، جمع آمدن مردمان/اشیا به دور یک قدرت و یا رهبر مقتدر و محبوب.

دراماتورژی فاشیستی در میان دادوستد ارجی‌گرایانه‌ی[۸] میان نیروهای مقتدر و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی پیرامون‌شان ـ ملبس به یونیفورم و تصویرشده چونان شماری بسیارـ نمودار می-شود.

رقص‌آرایی چنین وضعیتی، میان حرکت مدام و ژست‌های ایستا و خشک «مردانه»[۱] [قوی و موکد] در نوسان است.

---

۱ Louis-Ferdinand Céline
۲ *Carmelo Ben*
۳ Filippo Tommaso Emilio *Marinetti*
۴ *Ezra Pound*
۵ *Pabst*
۶ Luigi *Pirandello*
۷ Knut *Hamsun*
۸ Orgiastic

هنر فاشیستی، اطاعت را ستایش می‌کند، از بی‌فکری تمجید می‌کند، و مرگ را پرزرق و برق می‌نمایاند. چنین هنری محدود نیست به آن‌چه فاشیستی نامیده می‌شود و یا آن‌چه در حکومتی فاشیستی تولید می‌شود (اگر بخواهیم فقط چند فیلم را نام ببریم: فانتزیا[۲]ی والت دیزنی، همه‌ی گنگسترها این‌جا هستند[۳] اثر بازبی برکلی[۴]، و نیز ادیسه ۲۰۰۱ کوبریک نیز به طور برجسته نشان‌گر تم‌ها و ساختارهای فرمی مشخص هنر فاشیستی هستند) و البته تجلی‌های هنر فاشیستی در هنر رسمی کشورهای کمونیستی نیز دیده می‌شود که البته همیشه خود را زیر بیرق رئالیسم معرفی می‌کند، در حالی که هنر فاشیستی، رئالیسم را به نفع ایده‌آلیسم خوار می‌شمارد.

اشتیاق به امر یادبودی و احترام همگانی به قهرمان، در هر دوی هنر فاشیستی و هنر کمونیستی مشترک است، این امر منعکس‌کننده‌ی چشم‌انداز تمام رژیم‌های توتالیتری‌ست که کارکرد هنر در آن‌ها «جاودان کردن» رهبران و اصول آن حکومت‌هاست. تبدیل حرکات جسمانی به الگوهایی پرآب‌وتاب و صلب، یکی دیگر از ویژگی‌های مشترک این‌هاست، و چنین گونه‌ای از رقص‌آرایی است که آماده‌سازی برای نوعی پیوستگی در این دو طریقِ سیاست است.

(در چنین شیوه‌ای از بازنمایی) توده‌ها، وجود دارند که فرم بپذیرند، که طراحی شوند.

گردهمایی‌های ورزشکاری ـ نمودی رقص‌آرایی‌شده از بدن‌ها ـ فعالیتی مهم در تمام کشورهای دیکتاتوری است، و نیز هنر ژیمناستیک ـ که اکنون در شرق اروپا فراگیر است ـ احضارگر جلوه-های بازگشت‌پذیر زیبایی‌شناسی فاشیستی است؛ حفظ و محدود کردن نیرو؛ بی عیب و نقصیِ تام.

در سیاست فاشیستی و کمونیستی، اراده در حضور عمومی به صحنه می‌آید، در درام رهبر و گروه همسرایان. آن‌چه در مورد رابطه‌ی میان سیاست و هنر در ناسیونال سوسیالیسم جالب به نظر می-رسد، این نیست که هنر تابع نیازهای سیاسی بوده است ـ که در مورد هر دو دیکتاتوری چپ و

---

[۱] virile
[۲] Fantasia
[۳] The Gang's All Here
[۴] Busby Berkeley

راست صدق می‌کند ـ بلکه این نکته است که سیاست، ریتوریقای هنر را به کار خود گرفت؛ هنر در سرحد مرحله‌ی رومانتیکِ خود را.

به قول گوبلز در ۱۹۳۳، سیاست «اعلاترین و جامع‌ترین هنر است»، و «ما، کسانی که سیاست آلمان جدید را می‌سازیم، خود را هنرمندانی می‌پنداریم ... کار هنر و هنرمند، باید که فرم بخشیدن، شکل دادن، حذف معیوبان باشد و خلق آزادی برای [نژاد] سالم[ها].»

آن‌چه در مورد هنر تحت ناسیونال سوسیالیسم جلب توجه می‌کند، جلوه‌هایی از آن است که آن را به گونه‌ای از هنر دیکتاتوری بدل می‌کند. هنر رسمی کشورهایی همچون اتحاد جماهیر شوروی و چین، در پی آن‌اند که اخلاقیاتی اتوپیایی را توسع بخشند. هنر فاشیستی نمایش‌گر زیبایی-شناسی اتوپیایی است که در کمال جسمانی نمود می‌یابد. نقاشان و مجسمه‌سازان دوران نازیسم، اغلب فیگورهای برهنه را نیز بازنمایی می‌کردند، اما آن‌ها از نمایش هرگونه نقص جسمانی منع شده بودند. فیگورهای برهنه‌ی آثار آن‌ها، شبیه به تصاویر مجله‌های بدن[سازی] هستند، تصاویری (از دختران) که به شکلی زهدفروشانه فاقد جذابیت جنسی و (از لحاظ تکنیکی) پورنوگرافیک‌اند، و از این‌روست که آن‌ها دارای حد کمال یک فانتزی‌اند.

باید گفت پرداختن رفنشتایل به امر زیبا و بی‌نقص، بسیار پیچیده‌تر از این است؛ و البته به‌هیچ‌وجه بی‌معنی نیست، همان‌گونه که دیگر هنرهای بصری دوران نازیسم نیز بی‌معنی نیستند. او شماری از گونه‌های جسمانی را بزرگ می دارد ـ در بحث زیبایی، وی نژادپرست نیست ـ و در المپیا وی

سخت‌کوشی را با نقص‌های ملازمش، به گونه‌ای سبک‌پردازی‌شده و چونان تقلایی خستگی‌ناپذیر نشان می‌دهد. (همچون صحنه‌ی شیرجه، در تحسین‌شده‌ترین سکانس فیلم.)

در تضاد با پاکدامنی غیرجنسی هنر رسمی کمونیستی، هنر نازیستی هم شهوانی و هم آرمان‌گرایانه است.

یک زیبایی‌شناسی آرمان‌گرایانه (کمال جسمانی؛ هویت به‌عنوان یک امرِ جسمانیِ از پیش‌داشته) متضمن اروتیسمی آرمان‌گرایانه است: جایی که سکسوالیته به جاذبه‌ی رهبران و لذت پیروان بدل می‌شود.

آرمان فاشیستی، تبدیل انرژی جنسی به «نیرویی روحانی» در راستای رسیدن به یک امت واحده است.

امر اروتیک (البته که یعنی زن) همیشه چونان یک وسوسه تصویر می‌شود، و تحسین‌شده‌ترین واکنش بدان، سرکوب قهرمانانه‌ی انگیزه‌ی جنسی است. از همین‌رو رفنشتایل شرح می‌دهد که ازدواج نوباها، در تضاد با مراسم تدفین، دربر دارنده‌ی هیچ مراسم و جشنی نیست.

> *بزرگ‌ترین آرزوی یک مرد نوبا، نه پیوند با یک زن، بلکه این است که یک کشتی‌گیر خوب باشد؛ چیزی که به تایید اصول پارسایی می‌انجامد. مراسم رقص نوبا کنش‌هایی شهوانی نیستند، بلکه «جشن‌های پاکدامنی‌اند»، در جهت محدودکردن نیروی زندگی.*

زیبایی‌شناسی فاشیستی بنا شده بر محدودکردن نیروهای حیاتی است و در آن، کنش‌ها محدود، بسته و ایستا هستند. هنر نازیستی واپس‌گرا است، بیرون از سیر تحول هنری قرن است و از همین‌روست که جایگاهی را در سلیقه‌ی معاصر کسب کرده است.

برپاکنندگان افراطی نمایشگاه اخیر مجسمه‌ها و نقاشی‌های نازیستی در فرانکفورت (نخستین نمایشگاه از زمان جنگ تاکنون)، با استقبال و توجهی فراتر از انتظار مواجه شدند.

اگرچه گاه با نوشته‌های آموزشی برشت و نیز با عکس‌های بازداشتگاه‌ها به ذهن متبادر می‌شود، اما آن‌چه که اکنون هنر نازی به یاد این جماعت می‌آورد، آرت دکو ـ دیگر هنر دهه‌ی ۱۹۳۰ ـ است. (آرت نوو را هرگز نمی‌توان یک سبک فاشیستی پنداشت: آن، سرنمون هنری است که فاشیسم، منحطش می‌داند. هنر فاشیستی در بهترین حالتش آرت دکو است؛ با آن خطوط تیز و آن حجم مادی ضخیمش، با آن اروتیسم خواجه‌اش).

این همان زیبایی‌شناسی است که در مجسمه‌ی عظیم‌الجثه‌ی برنزی اثر آرنو برکر[۱] ـ مجسمه‌ساز محبوب هیتلر (و البته کوکتو) ـ و نیز مجسمه‌ی اطلس با آن عضلات سفت و سخت، ساخته‌ی جوزف توراک[۲]، جای‌گرفته در مقابل مرکز راکفلر منهتن، و نیز مجسمه‌ی تا حدودی شهوانی سربازِ از حال‌رفته‌ی جنگ جهانی اول، جای‌گرفته در ایستگاه متروی خیابان سی‌ام فیلادلفیا به چشم می‌خورد.

برای مردمان نه‌چندان متفکر در آلمان، جاذبه‌ی هنر نازیستی باید برخاسته از آن باشد که این هنر را ساده، فیگوراتیو و احساساتی و چونان رهایشی از پیچیدگی‌های طاقت‌فرسای هنر مدرنیستی می‌دیدند، و نه هنری روشن‌فکرانه و متفکرانه.

اما در مورد مردمانی متفکرتر، بخشی از جاذبه‌ی هنر نازیستی برخاسته از اشتیاقی است که اکنون نسبت به بازیابی سبک‌های پیشین هنری مشاهده می‌شود، به‌ویژه در مورد سبک‌هایی که بیشتر مورد انکار قرار گرفته بودند.

اما احیای دوباره‌ی هنر نازیستی در پی احیای آرت نوو، نقاشی پیشارافائلی و آرت دکو، بسیار بعید به نظر می‌رسید. چنین نقاشی و مجسمه‌سازی متظاهرانه و مغلقی را به سختی بتوان در زمره‌ی

---

[۱] Arno Breker
[۲] Josef Thorak

هنر [ارزشمند] جای داد. اما دقیقن همین کیفیات مردمان را دعوت به تماشای هنر نازیستی می‌کنند، با متمایز نمودن آگاهانه و شیطنت‌آمیز این هنر، به مثابه فرمی از هنر پاپ.

در آثار رفنشتایل از آماتوریسم و خام‌دستی دیگر آثار دوران نازیسم خبری نیست؛ اما این آثار هم‌چنان پیش‌برنده‌ی بسیاری از همان ارزش‌هاست. همان حساسیت مدرن است که می‌تواند وی را مورد تحسین قرار دهد.

کنایه‌آمیز بودن سبک پاپ است که امکان می‌دهد در نگاه به آثار رفنشتایل، نه فقط زیبایی فرمال آن، بلکه مایه‌های سیاسی آن نیز همچون فرمی از افراط زیبایی‌شناسانه نگریسته شود.

بخشی از این احترام به آثار رفنشتایل ـ چه آگاهانه و چه ناآگاهانه ـ واکنشی است به خود موضوع اثر که کارهای رفنشتایل را ارزشمند جلوه می‌دهد.

بدون شک «پیروزی اراده» و «المپیا» فیلم‌های برجسته‌ای هستند (شاید بشود آن دو را از بهترین مستندها قلمداد کرد)، اما آن‌چنان اهمیتی در تاریخ سینما به‌عنوان یک فرم هنری ندارند. اکنون هیچ فیلم‌سازی به رفنشتایل گریز نمی‌زند، در حالی که بسیاری از فیلم‌سازان (مِن‌جمله خود من) ژیگاورتوف را به‌عنوان انرژی(بخش) پایان‌ناپذیر و سرچشمه‌ی ایده‌هایی درباره‌ی زبان فیلم تلقی می‌کنیم. ژیگاورتوف ـ به‌عنوان مهم‌ترین چهره در سینمای مستند ـ هرگز فیلمی به تاثیرگذاری و هیجان‌انگیزی پیروزی اراده و المپیا نساخت. (البته ورتوف هرگز ابزاری که در اختیار رفنشتایل بود را در اختیار نداشت. بودجه‌ی شوروی برای فیلم‌های پروپاگاندا در دهه‌ی ۲۰ و اوایل دهه‌ی ۳۰ بسیار ناچیز بود.)

در ارتباط با هنر پروپاگاندا، در جبهه‌ی چپ و نیز راست، نگاه دوگانه‌ای وجود دارد. ممکن است برخی بر این نظر باشند که دست‌کاری احساسات در فیلم‌های متاخر ورتوف، و فیلم‌های رفنشتایل، حال‌وهوایی مشابه ایجاد می‌کند.

اکثر مردم در پاسخ به چگونگی مواجهه با فیلم‌های ورتوف، نوعی علاقه‌ی عاطفی، و نسبت به فیلم‌های رفنشتایل، گونه‌ای بی‌اعتمادی ابراز می‌کنند. آثار ورتوف هم‌ذات‌پنداری اخلاق‌گرایانه‌ای را در مخاطبان و دوست‌دارانش در سراسر جهان بر می‌انگیزد.

در بزرگ‌داشت فیلم‌های رفنشتایل، حربه آن است که ایدئولوژی سیاسی خانمان‌برانداز آثار وی، پالوده شود و از آن، تنها ارزش زیبایی‌شناسانه باقی بماند.

ستایش فیلم‌های ورتوف، همواره متضمن آگاهی به شناخت ورتوف به‌عنوان فردی جذاب، و هنرمندی متفکر، اصیل و باهوش است، که سرانجام نیز به دست همان دیکتاتوری‌ای که خود در خدمت آن بود، به فنا رفت.

بیشتر مخاطبان کنونی ورتوف (و نیز آیزنشتاین و پودوفکین) بر این نظرند که سازندگان فیلم‌های تبلیغاتی سال‌های اوایل حکومت کمونیستی، تصویرگر آرمانی اصیل بودند، اگرچه در عمل چندان وفاداری‌ای به این ایده دیده نشد.

اما ستایش رفنشتایل از چنین پنداشتی بهره نمی‌برد، چراکه هیچ‌کس حتی آن‌ها که دست‌اندرکار منزه‌سازی وی هستند، در پی آن بوده‌اند که وی را دوست‌داشتنی، و نه اندیشمند بنمایانند.

نباید از یاد برد که همواره چنین پنداشته می‌شود که ناسیونال سوسیالیسم تنها به معنای ددمنشی و وحشت است، در حالی که این‌گونه نیست. ناسیونال سوسیالیسم و در نمایی کلی‌تر فاشیسم، در پی آرمان و به عبارتی آرمان‌هایی است که امروزه تحت لوای دیگری نمود می‌یابند: ایده‌ی زندگی به مثابه هنر، کیشِ [پرستش] زیبایی[1]، بت‌واره‌پرستی شجاعت، از میان رفتن احساس بیگانگی به نفع خوشیِ با هم بودن، انکار اندیشه، و البته ستایش خانواده‌ی بشر[2] (تحت سرپرستی رهبران).

---

[1] Cult of beauty

[2] The Family Of Man. این عبارت هم‌چنین نام نمایشگاهی بود از ۵۰۳ عکس از ۲۷۳ عکاس از کشورهای مختلف که با مدیریت ادوارد استایکن و در ژانویه ۱۹۵۵، در گالری MOMA نیویورک برگزار شد. ایده‌ی اصلی در گردآوری و نمایش این عکس‌ها، مفهوم برابری بشر، وحدت و هم‌هویتی انسان‌ها بود. سانتاگ در یکی از مقالات کتاب درباره‌ی عکاسی، چنین گونه‌ای از انسان‌شناسیِ رومانتیک را مورد نقد قرار می‌دهد و آن را رهنمون به تاریخ‌زدایی از تصویر، گذر از سیاست، و «کنار گذاردن امکان فهمی تاریخی از واقعیت» می‌داند.

چنین آرمان‌هایی برای بسیاری از مردم پذیرفته و موثرند، و این صادقانه نیست و یا به عبارتی حشو است که بگوییم تاثیر پیروزی اراده و المپیا، فقط برخاسته از آن است که این فیلم‌ها توسط فیلم‌سازی نابغه ساخته شده‌اند. فیلم‌های رفنشتایل هنوز هم تاثیرگذارند و هم‌چنان مشتاقانه تماشا می‌شوند، و اگر از دلایل دیگر بگذریم، این امر از آن جهت است که محتوای این فیلم‌ها آرمان رومانتیکی است که هنوز بسیاری بدان مشتاق‌اند، و اکنون نیز در حالت‌های ناهمگون انتقاد فرهنگی و تبلیغات برای شکل‌های نوین پیوستگی‌های اجتماعی از قبیل فرهنگ راک/جوان، درمان‌گری اولیه[1]، ضدروان‌کاوی، حامیان جهان سوم، و باور به اسرار خفیه [فرقه‌های سری] نمود می‌یابد.

ستایش و خواست جمع‌گرایی انسان‌ها، مانع از پذیرش رهبری مطلق نمی‌شود، بلکه برعکس ممکن است ناگزیر بدان هم بینجامد. (تعجب نیست که اکنون شمار بسیاری از جوانانی که به گوروهای روحانی گرویده‌اند و در مقابل خودکامه‌ترین و مضحک‌ترین اصول، سرِ اطاعت فرود آورده‌اند، مدعیان سابق استبدادستیزی و مخالفان نخبه‌سالاری در سال‌های دهه‌ی شصت‌اند).

فعالیت‌های اخیر در راستای زدودن پیشینه‌ی نازیستی رفنشتایل و نیز تبرئه‌ی وی به مثابه بانوی مقدس و تزلزل‌ناپذیر امر زیبا، یک فیلم‌ساز، و اکنون هم که به‌عنوان یک عکاس، چندان خوش-یمن نیست و حاکی از وجود تمایلاتی نسبت به آمال فاشیستی در باطن ما است. اکنون رفنشتایل بیشتر به‌عنوان زیبایی‌پرست و مردم‌شناس رومانتیک قلمداد می‌شود، و در حالی که پیش از این ماهیت آثار وی به صورتی واضح‌تر ادامه‌ی ایده‌های سیاسی و زیبایی‌شناسی وی قلمداد می‌شد، اکنون انسان‌ها به‌خاطر زیبایی کمپوزیسیون، خواهان تصویرشدن مطابق آثار وی‌اند.

سانتاگ این‌چنین ادامه می‌دهد: «نمایشگاه "خانواده‌ی بشر" با داعیه‌ی نشان دادن این نکته که تمامی افراد در همه‌جای دنیا به شکل یکسانی به دنیا می‌آیند، کار می‌کنند، می‌خندند و می‌میرند، ثقل تعیین‌کننده‌ی تاریخ و تفاوت‌ها، بی‌عدالتی‌ها و کشمکش‌های واقعی و در شبکه‌ی تاریخ جای‌گرفته را انکار می‌کند ... سرخوشی پرهیزگارانه‌ی عکس‌های انتخابی استایکن، تاریخ و سیاست را بی‌معنا می‌سازد.» (نگاه کنید به: سوزان سونتاگ. درباره‌ی عکاسی. مترجم مجید اخگر. نشر نظر). [م]

[1] Primal Therapy

فقدان نظرگاه تاریخی و جذابیت‌هایی از این دست است که منجر به پذیرش فراموش‌کارانه و کنجکاوانه‌ی «پروپاگاندا»یی می‌شود که بسیاری از احساسات ویران‌گرانه را در پی دارد، احساساتی که مردمان دلالت‌ها و تضمنات آن را جدی نمی‌گیرند.

برای بسیاری مسلم است که در آثار رفنشتایل، مساله چیزی فراتر از زیبایی و امر زیباست، و از همین روست که مردمان از رسم زمانه عدول نمی‌کنند و چنین گونه‌ای از هنر را به‌خاطر زیبایی مسلم آن ستایش می‌کنند، و نیز به‌خاطر پرداخت مقدس‌نمای امر زیبا از آن حمایت می‌کنند.

چنین پذیرش فرمالیستی و رسمی‌ای، از پیشینه‌ی پررنگ دیگری نیز برخوردار است: حساسیت کمپ، که مقید به محظورات جدی و فرهیختگی نیست؛ و این احساسات مدرن اخیر همواره میان ذائقه‌ی کمپ و رویکرد فورمالیستی در آمد و شد بوده‌اند. هنری که امروز تم‌های زیبایی‌شناسی فاشیستی را زنده می‌کند، محبوب است و برای اکثر مردم احیانن چیزی نیست جز جلوه‌های متفاوت کمپ.

فاشیسم می‌تواند به‌تمامی مد روز باشد، و احتمالن مد با آن ذائقه‌ی بی‌قید رام‌نشدنی‌اش، ما را رهایی می‌بخشد. اما داوری ذائقه، خود چندان بی‌ضرر نمی‌نماید. هنری که ده سال پیش به دفاع سرسختانه می‌ارزید ـ به‌عنوان ذائقه‌ی اقلیت و یا ذائقه‌ای مخالف‌خوان ـ اکنون دیگر قابل دفاع به نظر نمی‌رسد، زیرا که امروزه مسائل اخلاقی و فرهنگیِ برخاسته از آن، بسیار جدی و حتی خطرناک می‌نماید، چنان‌که پیش از این، این‌گونه نمی‌نمود.

باوری که مسلم گرفته شده، حاکی از آن است که آن‌چه در فرهنگ برتر پذیرفتنی است، در فرهنگ توده‌ها چندان پذیرفته نخواهد بود؛ ذائقه‌هایی که مطرح‌کننده‌ی مسایل بی‌ضرر اخلاقی به مثابه ویژگی اقلیت‌اند، آن‌گاه که در سطحی گسترده برقرار شوند، دیگر زیان‌آور می‌شوند.

ذائقه، زمینه است و اکنون، زمینه تغییر یافته است.

II

نمایش دوم. کتابی است برای فروش در استند مجله‌های فرودگاه‌ها و یا در کتاب‌فروشی‌های مخصوص «بزرگ-سالان»، با جلد کاغذی و کیفیتی نازل، و نه‌آن‌گونه پر زرق و برق (همچون پایان قوم نوبا) که نظر عشاق هنر را به خود جلب کند.

این دو کتاب از خاستگاه اخلاقی یکسانی برمی‌خیزند، از یک شیفتگی بنیادین؛ همان شیفتگی اما در مراحلی متفاوت. ایده‌هایی که *پایان قوم نوبا* را به وجود می‌آورند، نسبت به ایده‌های رکیک و در عین حال زیرکانه‌ی شکل‌دهنده‌ی این کتاب (خلعت اس اس)[1] کمتر از دایره‌ی اخلاق خارج شده‌اند.

«خلعت اس اس»، گردآوری‌ای محصول بریتانیاست (با ۳ صفحه مقدمه‌ی تاریخی و نوشته‌هایی در پشت جلد)، اما مسلم است که جذابیت آن نه اندیشه‌گون، بلکه جنسی است. جلد کتاب این نکته را عیان می‌کند. روی صلیب شکسته‌ی بازوبند یک مامور اس اس، نوار زرد رنگی به صورت مورب عبور کرده است که بر آن، عبارت «بیش از ۱۰۰ عکس چهاررنگه فقط با قیمت ۲,۹۵ دلار» نقش بسته است. دقیقن مثل برچسب قیمتی که در جلد مجله‌های پورنوگرافی، روی اندام جنسی مدل‌ها چسبانده می‌شود، که هم به سانسور تن می‌دهد و هم آن را دست می‌اندازد.

همواره فانتزی فراگیری نسبت به یونیفورم وجود داشته است. یونیفورم‌ها دربردارنده‌ی وحدت، نظم، هویت (از طریق درجه‌ها، نشان‌ها، مدال‌ها، که این‌ها بیانگر شخص، گذشته‌ی کاری وی، و البته ارزش وی می‌باشد)، شایستگی، قدرت قانونی، و نیز مشروعیت اِعمال خشونت هستند.

[1] SS Regalia

اما خُب یونیفرم‌ها همان چیزی نیستند که عکس‌های آن‌ها هستند. عکس‌های آن‌ها ابزارهایی اروتیک‌اند و عکس‌های یونیفورم‌های اس اس، فانتزیِ سکسی سخت قدرت‌مند و شایعی هستند. حالا چرا اس اس؟ چرا که اس اس تجسد عینی ادعای اساسی فاشیسم مبنی بر خشونتِ حق‌به-جانبدارانه، حق برخورداری از قدرتی مسلط بر دیگران، و حق برخورد با آن‌ها به مثابه قشر پایین‌دست است.

با اس اس بود که چنین ادعایی به حد اعلای خود رسید، چرا که افسران این سازمان این پندار را با جدیت تمام و با رفتاری خشن و مستحکم عملی کردند، و نیز این خشونت را با نزدیک کردن خود به استانداردهای زیبایی‌شناسی خاص، تقویت کردند.

مقرر بود که اس اس به‌عنوان سازمان نظامی برجسته و خاص، نه‌فقط مظهر خشونت، بلکه تجسم زیبایی اعلا نیز باشد. (مسلمن کسی به فکر کتابی با نام «خلعت اس آ» SA نخواهد افتاد. اس آ ـ سازمانی که اس اس جانشین آن شد ـ اصلن و ابدن کمتر از اس اس خشن نبودند، اما به‌هرحال در تاریخ از آن‌ها به‌عنوان چاق‌های خپل و مست و ملنگ، و البته با عنوان «لباس‌خاکی‌ها» یاد می‌شود.)

یونیفورم‌های اس اس، شیک، خوش‌دوخت، و البته کمی بی‌قاعده بودند. حالا این یونیفورم‌ها را قیاس کنید با یونیفورم‌های نه‌چندان خوش‌دوخت، و البته دل‌زننده‌ی ارتش امریکا، شامل ژاکت، پیراهن، کروات، جوراب، و کفش‌های بنددار که اگر با مدال‌ها و نشان‌های روی این یونیفورم‌ها کاری نداشته باشیم، هیچ فرقی با لباس‌های مردم معمولی و غیرنظامی ندارند.

یونیفورم‌های اس اس چسبان، سنگین و شق و رق بودند؛ شامل دستکش‌هایی برای پوشاندن دست‌ها، و پوتین‌هایی سنگین که افسران را مجبور به راست ایستادن می‌کرد.

آن‌گونه که روی جلد کتاب «خلعت اس اس» نوشته شده است:

این یونیفورم، سیاه بود، رنگی که در آلمان دارای دلالت ضمنی مهمی است. افسران اس اس، روی لباس، تزئینات، نمادها و نشان‌های بسیاری (مِن‌جمله نشان جمجمه و استخوان، و نشان روی یقه) حمل می‌کردند که مؤید درجه‌ی آن‌ها بود. چنین ظاهری هم مهیج و هم رعب‌آور بود.

طراحی جلدِ کتاب، مخاطب را چندان برای مواجهه با ابتذالِ جاری در اکثر عکس‌ها تحریک نمی‌کند. غیر از آن یونیفورم‌های معروف سیاه، اعضای اس اس گاه لباس‌های خاکی شبیه به ارتش امریکا، ژاکت‌ها و بارانی‌هایی برای استتار نیز بر تن می‌کردند. غیر از یونیفورم‌ها، صفحاتی نیز به تصاویری از نشان‌ها، مدال‌ها و درجه‌های مختلف اختصاص یافته است؛ که برخی از آن‌ها دربردارنده‌ی علامت‌های بدنام و چنان‌که ذکر شد، نشان جمجمه و استخوان نیز می‌باشند، که این-ها همگی با توجه به رتبه، واحد، و سال و زمان عملیات مشخص شده‌اند.[۱]

دقیقن ظاهر بی‌ضرر اکثر عکس‌ها است که تاییدگر قدرت تصویر است: اکنون کتابی که مخاطب در دست دارد، کتابی است مختصر و مفید از فانتزی سکسی. برای این‌که فانتزی دارای عمق باشد، باید که به جزییات بپردازد. مثلن رنگ مجوز عبور یک افسر اس اس در مسیر ترِیر به لوبک در بهار ۱۹۴۴ چه بود؟ بله! مخاطب باید تمام شواهد مستند را بداند.

اگر پیام فاشیسم با نگره‌ای زیبایی‌شناختی نسبت به زندگی خنثی شده است، تجملات و تزیینات آن نیز اکنون سکسوال شده است. اروتیزه کردن فاشیسم در آثار جذاب و هیجان‌انگیزی تجلی یافته است که از آن‌جمله می‌توان به *اعترافات یک نقاب*[۲] و *خورشید و پولاد*[۳] اثر میشیما[۴] و فیلم-

[۱] [م] در متن اصلی لیست بلندبالایی از نشان‌های مختلفی که بر لباس‌های نظامیان نصب می‌شود آمده است، اما به‌خاطر این‌که معادل فارسی تمامی آن‌ها را نیافتم، ناگزیر عنوان اصلی آن‌ها را در پانویس ذکر می‌کنم:

And besides the photographs of uniforms, there are pages of collar patches, cuff bands, chevrons, belt buckles, commemorative badges, regimental standards, trumpet banners, field caps, service medals, shoulder flashes, permits, passes…

[۲] Confessions of a mask
[۳] Sun and Steel
[۴] Mishima Yukio

هایی همچون *خیزش اسکورپیو*[۱] اثر *کنت انگر*[۲] و اخیرن و آثاری کمتر مورد توجه همچون فیلم *نفرین‌شدگان*[۳] اثر *ویسکونتی* و *نگهبان شب*[۴] اثر *کاوانی*[۵] اشاره کرد. اروتیزه کردن رسمی و جدی فاشیسم را باید از بازی‌های تصنعی با امور هراس‌آور ـ که مشخصن ساختگی می‌نماید ـ متمایز دانست.

پوستری که روبرت موریس[۶] برای نمایشگاه اخیرش در گالری کاسِلی طراحی کرده، تصویری است از خود هنرمند که تا کمر برهنه است، عینکی آفتابی به چشم دارد، کلاهی که به نظر کلاه‌خود نازی می‌رسد، و یک یقه‌ی فلزی که همراه است با زنجیر ستبری که در دست‌های در بند و رو به بالا گرفته‌ی وی قرار دارد.

به نظر می‌رسد موریس این تصویر را تنها تصویری دانسته که ممکن است دارای توان شوک‌آوری باشد: فضیلتی منحصربه‌فرد که هنر را به مثابه توالی دائمی جلوه‌هایی از تهییج، مسلم می‌انگارد. اما نکته‌ی مهم در این پوستر، چیزی است که خلافِ خواست آن است. (در چنین شرایطی) شوکه کردن مخاطب به معنای عادت دادن مخاطب نیز می‌باشد، چیزی که در مورد ورود متریال‌های نازیستی به فهرست بلندبالای شمایل‌نگاری عامه‌پسند ـ در خدمت تفسیرهای مطایبه‌آمیز هنر پاپ ـ هم صدق می‌کند.

---

۱ Scorpio Rising

۲ Kenneth Anger

۳ The Damned

۴ The Night Porter

۵. لیلیانا کاوانی در مقدمه‌ای که بر فیلمنامه‌ی نگهبان/هتلبان شب نوشته است، می‌گوید: لباس نظامی اس اس وحشتناک زیباست. یک لباس-آرائی است. گارد اس اس Korp سوگلی هیتلر بود، نور چشم‌اش. می‌توانیم بگوییم کاست آیینی رایش سوم، یک بازسازی از راهب‌های سیاهی بود که به تزئین و لباس‌آرایی خود، مانند همه‌ی دار و دسته‌های آیینی، توجه زیادی نشان می‌دادند. تقریبن نظم و انضباطِ معبدی بود که از سده‌ی بیستم سر بر آورده بود. با مناسکی هم‌جنس‌گرایانه، ستایش‌گر و بنده‌ی بلافصل هیتلر بودند، آگاهانه یا ناآگاهانه؛ و رئیس، نوعی «باکره»ی لمس‌ناپذیر بود ـ ازدواج نمی‌کند، بچه‌ای ندارد، پیوسته در نیایش‌گاهی مقدس زندگی می‌کند ـ و هنگامی که در مقابل جمعیت ظاهر می‌شود، این کار را مستقیم، درست و فقط در محلی با مکان‌آراییِ به‌خوبی مطالعه‌شده، طبق مناسکی انجام می‌دهد... (نگاه کنید به: لیلیانا کاوانی. هتلبان شب. مترجم: محمدطاهر نوکنده. انتشارات نیلوفر. صفحات ۲۱ و ۲۲.) [م]

۶ Robert Morris

البته باید گفت فریبندگی نازیسم فراتر از آن چیزی است که در دیگر شمایل‌نگاری‌های حساسیت پاپ (از قبیل شمایل‌نگاری مائو تسه تونگ و مریلن مونرو) می‌گذرد.

بدون‌شک بخشی از گسترش علاقه‌ی عمومی به فاشیسم را می‌توان منتج از گونه‌ای کنجکاوی دانست. برای کسانی که پس از ۱۹۴۰ متولد شده‌اند و گوش‌شان پر است از گفتگوهای طولانی درباره‌ی مارکسیسم ـ چه له و چه علیه آن ـ بخش مهمی از گفتگوی (نسل) والدین‌شان که تصویرگر امری عجیب و ناشناخته است، حول و حوش فاشیسم می‌گذرد. از همین‌روست که گونه‌ای افسون عمومی در نسل جوان نسبت به امر هراسناک و نامعقول چهره می‌نماید.

واحدهای درسی مرتبط با تاریخ فاشیسم، در کنار دیگر مباحث رازآمیز (از قبیل خون‌آشامان)، مورد استقبال‌ترین واحدهای درسی در کالج‌ها می‌باشند. اما گذشته از این، باید گفت که جلوه‌های جنسی فاشیسم که خلعت اس اس با بی‌پروایی آن را بیان می‌کند، قابل تقلیل به مطایبه، و پذیرفتن همچون امری عادی نیستند.

در ادبیات، فیلم، و ابزار مربوط به پورنوگرافی، در سراسر جهان و به‌ویژه در ایالات متحده، انگلستان، فرانسه، ژاپن، اسکاندیناوی، هلند و آلمان، اس اس به مرجعی برای ماجراجویی جنسی تبدیل شده است. امروزه اکثر تصورات جنسی افراطی با نشانه‌های نازیسم بروز می‌یابند. چکمه‌ها، لباس‌های چرمی، زنجیرها، صلیب آهنی جای‌گرفته بر بالاتنه، صلیب شکسته، چنگک‌ها، و موتورسیکلت‌های بزرگ، به رمز و راز و پرمنفعت‌ترین متعلقات اروتیسم بدل شده‌اند. در مغازه-های فروش محصولات مرتبط با سکس، در باجه‌ها، می‌کده‌های چرم(پوشان)[1]، و فاحشه‌خانه‌ها، مردم از چنین ابزارهای استفاده می‌کنند. اما چرا؟ از چه‌رو آلمان نازی که نسبت به امور جنسی سرکوب‌کننده بود، امروزه اروتیزه شده است؟ چگونه رژیمی که هم‌جنس‌گرایان را به دادگاه می-کشاند، اکنون به محرکی هم‌جنس‌گرایانه تبدل یافته است؟

[1] Leather bars. بارهایی که بیشتر پاتوق مردان هم‌جنس‌گرا، و نیز سادومازوخیست‌هایی است که عمومن لباس‌های چرمی بر تن می‌کنند. [م]

می‌توان این امر را منتج از استفاده‌ی خود رهبران نازی از استعاره‌های جنسی دانست. هیتلر نیز همچون نیچه و واگنر، رهبری را همچون سلطه‌ی جنسی بر توده‌ی «زنانه»، چونان یک تجاوز می‌انگاشت. (حالت جمعیت در *پیروزی اراده*، نشان از خلسه دارد، جایی که رهبر، توده‌ها را به انزال می‌رساند.)

گرایشات دست چپی سعی داشته‌اند که در تصویرگری‌شان فاقدجنسیت[۱] و یا غیرجنسی[۲] باشند. گرایشات دست راستی نیز علی‌رغم پاک‌نمایی و سرکوبانه‌بودن واقعیاتی که از آن دم می‌زنند، دارای سطوحی اروتیک‌اند. مسلمن نازیسم از کمونیسم سکسی‌تر است. (که البته این به اعتبار نازیسم نمی‌افزاید، بلکه نمایان‌گر طبیعت و البته حدود تصور جنسی است.)

باید گفت اکثر کسانی که با یونیفورم‌های اس اس تحریک شده‌اند، تاییدگر اعمال نازی‌ها نیستند. (اگر اصلن چندان چیزی از سابقه‌ی نازی‌ها بدانند.)

با این حال جریان‌های قوی و روبه‌گسترشی از احساسات سکسی که عمومن هم سادومازوخیستی نامیده می‌شوند، وجود دارند که به نازیسم جلوه‌ای اروتیک می‌دهند. این فانتزی‌ها و اعمال سادومازوخیستی هم در میان دگرجنس‌گرایان و هم در میان هم‌جنس‌گرایان دیده می‌شود، گرچه اروتیزه کردن فاشیسم بیشتر در میان هم‌جنس‌گرایانِ مرد مشهود است.

سادومازوخیسم و نه سکس ضربدری[۳]، راز سکسی بزرگ این قرن است.

میان سادومازوخیسم و فاشیسم ارتباطی طبیعی وجود دارد. همان‌گونه که ژنه گفته است: «فاشیسم، تئاتر است.».[۴] سکسوالیته‌ی سازومازوخیستی نیز از همین‌گونه است: مشارکت در

---

[۱] unisex

[۲] asexual

[۳] Swinging

[۴]. این ژنه بود که در رمان خود «مراسم خاکسپاری» یکی از نخستین متونی را نوشت که روایت‌گر جذبه‌ی اروتیک فاشیسم بر کسی بود که البته فاشیست نبود. نوشته‌ای دیگر از این دست، مربوط به سارتر است که البته خود برای چنین احساساتی گزینه‌ی مناسبی نیست و احتمالن از طریق ژنه با این گرایشات آشنا شده است. وی در رمان دل‌مردگی که سومین رمان از اثر چهاربخشی وی به نام «راه‌های آزادی» است، احساسات یکی از شخصیت‌های اصلی‌اش هنگام ورود ارتش آلمان به پاریس در سال ۱۹۴۰ را این‌گونه توصیف می‌کند: {دانیل} او نترسیده بود، او در مقابل آن ارتش، درهم شکسته شده بود، به آن هزاران چشم ایمان آورده بود، و پیش خود اندیشید «نجات‌دهندگان ما». در شعفی

اعمال سادومازوخیستی، همچون پذیرفتن نقشی در یک نمایش سکسی است، به صحنه آمدن سکسوالیته است.

خوگرفتگان سکس سادومازوخیستی، مشتریان و رقص‌پردازان بامهارتی هستند که همچون اجراکنندگان، در تئاتری ایفای نقش می‌کنند که به‌واسطه‌ی ممنوع بودن، برای مردم معمولی سراسر هیجان‌انگیز است. نسبت سادومازوخیسم با سکس، همچون نسبت جنگ با زندگی معمولی است: یک تجربه‌ی جادویی است. (رفنشتایل گفته بود: «*پرداختن به آن‌چه تمامن واقعی است، برشی از زندگی است، که کم‌مایه و پیش‌پاافتاده است*؛ توجه من را بر نمی‌انگیزد.»)

همان‌گونه که قرارداد اجتماعی در مقایسه با جنگ بی‌روح می‌نماید، به همان‌سان نیز سکس در مقابل سکس سادومازوخیستی بسیار نجیبانه و البته معمولی به نظر می‌رسد. چنان‌که باتای[1] در سراسر نوشته‌هایش بدان تاکید کرده است، پایانی که تمام تجارب جنسی به آن گرایش دارند، تحقیر و ناسزاگویی است. «نجیبانه» بودن همچون متمدن بودن، به معنای بیگانه بودن از این تجارب وحشیانه است که بر صحنه می‌آیند.

سادومازوخیسم فقط به معنای آسیب‌رساندن به شریک جنسی نیست، که اکثرن نیز به معنای آسیب‌رساندنِ مردان به زنان تعبیر می‌شود. یک کشاورز میان‌سال روس زن خود را کتک می‌زند، چرا که از انجام این کار احساس رضایت می‌کند. (او غمگین است، مورد ظلم واقع شده، مست است، و البته به این خاطر که کتک‌خور زنان ملس است.)

محض به سر می‌برد. به چشم‌های ارتشیان خیره شد، به موهای آراسته‌ی آن‌ها، صورت‌های آفتاب‌سوخته و چشم‌هایی که همچون دریاچه‌ای یخ‌زده بودند، به بدن باریک‌شان خیره شد، به کفل موزون و عضلانی‌شان ... پیش خود زمزمه کرد «چه خوش‌قیافه‌اند.» چیزی از آسمان نازل شده بود: این همان قانون کهن بود. جامعه‌ی عدالت از میان رفته بود، رای و قضاوت محو شده بود. آن سربازها با لباس‌های خاکی، آن مدافعان حقوق انسان، پیروز شده بودند... حس خوشی تحمل‌ناپذیری تمام بدنش را فراگرفت، به‌سختی می‌توانست اطرافش را ببیند. نفس‌نفس‌زنان تکرار کرد «انگار که با کره همراه باشد، نرم و روان، انگار که با کره همراه باشد، به پاریس وارد می‌شوند»... آرزو می‌کرد کاش وی زنی بود که برای آن‌ها گل پرتاب می‌کرد. [در متن انگلیسی از عبارت as if it were butter استفاده شده است که به معنای آسان و راحت انجام شدن کاری است، اما به‌خاطر موضوعیت متن، به معنای اصطلاحی آن اکتفا نکرده و واژه "کره" را از قلم نینداختم. م]

[1] Bataille

اما اگر یک مرد جاافتاده‌ی انگلیسی در یک فاحشه‌خانه شلاق می‌خورد، وی در حال خلق مجدد یک تجربه است. او به یک فاحشه پول پرداخته است که با وی کنشی نمایشی انجام دهد، کنشی که نمایش مجدد و ارایه‌ی دوباره‌ی چیزی قدیمی است، تجربه‌ای از روزهای مدرسه و یا پرورشگاه که اکنون در او به انرژی جنسی متنابهی منجر شده است.

چیزی که امروزه در نمایشی کردن سکسوالیته متجلی می‌شود، هر آن ممکن است حاوی گذشته‌ای نازیستی باشد، چرا که تصاویر آن (بیش از خاطرات مربوط بدان) می‌تواند دارای انرژی جنسی باشد.

آن‌چه که به قول فرانسویان «گناه انگلیسی» نامیده می‌شود را می‌توان تاییدی غایی بر فردیت دانست؛ و این‌جاست که تمام این نمایش‌ها به تاریخ فردی خود سوژه باز می‌گردد.

علاقه‌ی کنونی به یونیفورم اس اس نمایان‌گر چیزی بس متفاوت است؛ واکنشی است به آزادی حاد انتخاب در سکس (و دیگر مسایل)، پاسخی است به درجه‌ی غیرقابل تحملی از فردیت، بیش از آن‌که نمایش مجدد بردگی باشد، آماده‌سازی انجام آن است.

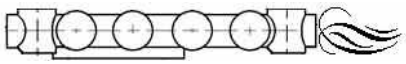
آیین‌های مربوط به سلطه و بردگی روزبه‌روز رواج بیشتری می‌یابند و هنرهایی نیز که ارایه‌دهنده‌ی چنین مضامینی باشند را می‌توان تجلی‌های طبیعی گرایش یک جامعه‌ی فراوانی[1] به سوی تبدیل بخش‌های مختلف زندگی مردم به یک ذائقه، و (به یک) انتخاب دانست؛ به سوی دعوت مردمان به پنداشتن زندگی‌های معهود خویش به مثابه یک سبک (زندگی). تاکنون در اکثر جوامع، سکس به‌عنوان یک فعالیت (کاری برای کردن؛ بدون اندیشیدن بدان) پنداشته شده، اما آن‌گاه که سکس به یک ذائقه بدل می‌شود، احتمالن در حال طی طریق به سمت تبدیل شدن به یک فرم خودآگاه از نمایش است؛ تئاتری که سادومازوخیسم نیز از آن‌گونه است: فرمی از لذت که هم خشن و هم پیچیده است، و در حد بسیار، ذهنی است.

[1] Affluent society

سادومازوخیسم همواره به‌عنوان نقطه‌ی اوج تجربه‌ی جنسی پنداشته می‌شود، آن‌جا که سکس به خالص‌ترین شکل، سکسوال می‌شود، جایی که سکس از خود انسان‌ها، از رابطه‌ها، و از عشق منفصل می‌شود. پس نباید پیوند این امر با نمادهای نازیستی را شگفتی‌آور دانست. پیش از این هرگز رابطه‌ی اربابان و برده‌ها بدین‌گونه آگاهانه به عالم امر زیبا راه نیافته بود.

مارکی دو ساد ناچار بود تئاتر تنبیه و لذت[۱] خود را از هیچ و با بداهه‌سازی دکور و لباس‌ها و آیین‌های موهن برپا کند. اکنون ولی یک سناریوی عظیم در دسترس همگان است. رنگ این نمایش سیاه است، ابزار آن چرم است، جاذبه‌اش زیبایی است، چرایی آن صداقت است، هدف آن خلسه است، و فانتزی‌اش: مرگ.

[۱] Theatre of Punishment and Delight



www.mindmotor.biz