لنی ریفنشتال: پایانی طلایی برای عصری طلایی

فرزاد عظیم‌بیک

موقعیت تاریخی سینمای وایمار در هنگام ظهور رایش سوم

سینما از ابتدای تولد خود تا اواخر دهه‌ی اول قرن بیستم پیشرفت‌های متعددی کرده بود؛ چه از نظر فنی و ساختاری، و چه از بُعد اجتماعی و اقتصادی. ژانرها و گونه‌های سینمایی رفته‌رفته داشت شکل می‌گرفت، عوامل ساخت و تولید فیلم‌ها کارآزموده می‌شدند و سینما داشت با سرعت هرچه تمام‌تر، در فرهنگ‌های اروپایی و آمریکای شمالی به رسانه‌ای فراگیر تبدیل می‌شد. در پایان دهه ۱۹۱۰ در جمهوری نوپای وایمار نیز، سینما داشت امپراطوری خود را می‌گستراند. این رسانه، از طرفی هم وسیله سرگرمی و تفریح اعیان و طبقات بورژوا و بالادستی جامعه مدرن و صنعتی شده‌ی برلین (به‌عنوان نماینده و معرف وایمار)، و از سوی دیگر، محلی برای تحقق رویاها و خیالات طبقه فرودست آلمانی، پایگاهی برای رشد آگاهی و همینطور تفریح نوجوانان و جوانان پرولتاریا، و مأمنی برای دور شدن از چهره‌ی خشن و بی‌رحم جامعه‌ی تازه سرمایه‌داری شده‌ی آلمان بود. در آن سوی این سازوکار نیز، سینماگران آلمانی قدم به قدم چیزی را پایه‌ریزی می‌کردند و توسعه می‌دادند، که از همان دوران و تا امروز هم مورد ستایش و تحسین مخاطبان فیلم و تاریخ‌نگاران سینماست. مجموعه‌ای فرهنگی اجتماعی و زیباشناختی که تحت عنوان تاریخی «سینمای وایمار» از آن یاد می‌شود.

از آغاز دهه بیست میلادی، فیلمسازان پیشروی آلمانی با تأسیس استودیوهای فیلمسازی و متمرکز ساختن امکانات فنی و نیروی انسانی، شروع به ساخت فیلم در این محل‌ها کردند. فیلم‌های وایمار از نظر سبک می‌توان در زمره «سینمای اکسپرسیونیستی» قرار داد. اما شاید اطلاق چنین عنوانی به تمام فیلم‌ها و فیلمسازان آن دوره مناسب نباشد. زیرا گونه‌های دیگری مانند «فیلم‌های خیابانی» وایمار، که سلف سینمای نوآر هالیوود بود و یا سینمای قهرمانی و علمی تخیلی، و یا فیلم‌های ترسناک متعددی که با سبک‌های تصویری و روایی متفاوت از شاخصه‌های اکسپرسیونیستی ساخته شده است، با نمونه‌های شاخص فیلم‌های اکسپرسیونیستی تفاوت‌هایی اساسی داشتند. بررسی این موضوع البته ابعاد متفاوتی دارد. زیرا به طور مثال در بعضی از فیلم‌های این دوره، شاهد هستیم که دو یا چند سبک سینمایی در هم ادغام شده و مثلاً در یک فیلم، هم‌زمان از شاخصه‌های اساسی سینمای ترسناک درکنار ویژگی‌های

فیلم‌های ژانر معمایی استفاده شده است. امری که در آن زمان شاید به‌علت نبود دسته‌بندی دقیق ژانرهای سینمایی و روند روبه‌رشد سینما چندان قابل تمییز دادن نبود. و این، خود به یکی از برترین امتیازات و ویژگی‌های سینمای وایمار بدل می‌شود. استفاده آزادانه از فرم‌ها و قالب‌ها جهت روایت و آزادی فیلمسازان برای ساخت جهان سینمایی خود، به نزدیک‌ترین شکلی که در ذهن داشتند و امکانات به ایشان اجازه می‌داد. برای مثال، به فیلم‌هایی مانند «دستان اورلاک»، «قلعه اشباح» یا «زنی در ماه» نگاه کنید. شاید بتوان گفت برای این فیلم‌ها نمی‌توان ژانری غالب درنظر گرفت. درست است که از نظر دسته‌بندی‌های محتوایی و یا تاریخی آن‌ها –و بسیاری نمونه‌های دیگر– را در زمره گونه‌های مختلف قرار می‌دهند، اما این شکل از شاخه‌بندی نمی‌تواند پوشش‌دهنده تمام ویژگی‌ها و مشخصات این فیلم‌ها باشد. سه فیلم یاد شده، مخلوطی اعجاب‌انگیز و شگفت‌آور هستند از سینمای وحشت، معمایی و علمی تخیلی، با مایه‌هایی از درام. در موقعیت اقتصادی آن روزهای آلمان که تلاش داشت تا خود را به‌عنوان کشوری صنعتی، مدرن و پیشرفته معرفی کند ، سینما دقیقاً همان نماد و روبنای فرهنگی‌ای بود که وایمار برای ویترین نوین خود نیاز داشت. فرهنگ و هنر آلمانی/ژرمنی در طی قرن‌ها پیشرو بودن خود را در زمینه‌هایی مانند موسیقی، نقاشی و ادبیات نشان داده بود، و حالا نوبت سینما، این جادوی مدرن بود که در سالن‌های تاریک‌اش، روشنایی‌های جهان را به شکل یک جادو نشان بدهد. آلمانی‌ها به سراغ سینما رفتند تا نبوغ و منش فکری و فرهنگی خود را در این زمینه نیز متبلور سازند. به همین جهت، سینما در وایمار یکی از پردرآمدترین و بهترین کسب‌وکارها محسوب می‌شد. افراد بسیاری جذب کار در سینما و فیلم‌ها شدند، و به آن را تبدیل به مرکزی متحد و شلوغ برای تولید فیلم کردند –آنچه که هالیوود گام به گام از آن تقلید می‌کرد و موفق شد تا با جذب نوابغ سینمای آلمان در دوره جنگ دوم جهانی به خود، پیشرفتی بزرگ داشته باشد.

فیلم‌های صامت وایمار به یکی از قله‌های سینما تبدیل شدند و توانستند در داخل کشور و خارج از آن به شهرت برسند. فیلمسازان مختلفی در این دوره، آثاری یگانه خلق کردند که سرمشق بسیاری از فیلمسازان برای ادامه راه شد. بسیاری از ایشان با الهام از قصه‌ها و افسانه‌های کهن مانند افسانه‌های نیبلونگ‌ها، دن‌کیشوت و داستان فاوست، و یا رمان‌ها و قصه‌های روزگار خود مانند نمایشنامه‌های برتولت برشت و آثار داستایوفسکی، فیلم ساختند. در آثارشان جهانی از نمادها و رمز و رموز را تجلی بخشیدند و رویاها و کابوس‌های بسیاری از مردم آلمان را به روی پرده سالن‌های سینما نمایش دادند. همزمان با پیشرفت و حرکت محتوایی و فکری کارگردانان نیز، سینما از نظر قابلیت‌های فنی و تجیزات پیشرفته‌تر و پخته‌تر می‌شد و دستاوردهای تکنیکی و ساختاری بیشتر و بهتری به دست می‌آورد. به همین جهت، می‌بینیم که برخی از متهورانه‌ترین پروژه‌های سینمایی تاریخ (چه در زمان خود و چه حتی تا امروز) در

این دوره تولید شده‌اند. فیلم‌هایی مانند «متروپولیس»، «نوسفراتو»، «زنی در ماه»، «افسانه نیبلونگ‌ها»، «ملکه آتلانتیس»، «گولم» و «مطب دکتر کالیگاری» و... از نظر ساخت دکور، ابداعات فیلمبرداری و تدوین و شیوه بازی بازیگران و استفاده از تکنیک‌های تصویری در نوع خود بی‌نظیر و تکرارناشدنی هستند.

در همین زمان در سپهر سیاسی و اجتماعی آلمان، تحولات مانند ابرهایی طوفان‌زا از راه می‌رسیدند و اثر خود را برجای می‌گذاشتند. پس از شکست آلمان در جنگ جهانی اول و حوادثی که منجر به تشکیل حکومت وایمار شد، برخی آلمانی‌ها فکر می‌کردند که این حاکمیت تازه تنها به بورژواها اختصاص دارد و کارگران و **توده‌های مردم** از آن سهمی نخواهند برد. از همین رو و در طی سال‌های دهه ۱۹۲۰، در بستری از افکار افراطی ملی‌گرایانه و نژادپرستانه که در اثر سرخوردگی پس از شکست در جنگ اول جهانی ایجاد شده بود، حزب ناسیونال سوسیالیست آلمان یا همان حزب نازی تشکیل شد و به آرامی شروع به قدرت گرفتن کرد. این حزب توانست با ترقی و طی کردن پله‌های قدرت، یک دهه بعد به قدرت محض آلمان تبدیل شده و کشوری مدرن را که در آن صداها و عقاید گوناگون داشتند جای خود را می‌یافتند، به کام آتشی نابودگر بکشاند. شعله‌های این آتش در داخل آلمان، دامن بسیاری از مردم را نیز گرفت. سیاست‌های فاشیستی هیتلر موجب شد تا عرصه بر بسیاری از هنرمندان و سینماگران تنگ شود. عده‌ی کثیری از ایشان مهاجرت را به ماندن ترجیح داده، راه هالیوود و انگلستان و فرانسه را در پیش گرفتند. به این ترتیب، سینمای وایمار و استودیوهای آن از نام‌های بزرگ خالی شد و متخصصان عرصه فیلم، آن‌چه را که در طی حدود بیست سال ساخته و مهیا کرده بودند، رها کردند و رفتند. سینمای وایمار که طلیعه‌ای برای ظهور نوابغ بزرگی در عالم فیلمسازی بود و توانسته بود برخی از جاودان‌ترین آثار سینمایی را ارائه کند، به کار خود پایان داد و دیگر از سینمای اکسپرسیونیستی، فیلم‌های خیابانی و فیلم‌های غریبِ تخیلی و دلهره‌آور خبری نبود. نازی‌ها در راستای تحقق اهداف‌شان، به سینما به‌عنوان ابزاری جهت تبلیغات و بزرگداشت ارزش‌ها و بنیان‌های جامعه نوین موردنظر خود نگاه می‌کردند. اینان می‌خواستند تا با استفاده از ابزار فیلم، جادوی سیاه خود را بگسترانند و به افکار ارتجاعی خود، جامه‌ی عافیت بپوشانند.

نازی‌ها؛ فیلم و تبلیغات

حزب نازی اهمیت تبلیغات و جایگاه آن را در میان اذهان عمومی و توده‌های مردم به‌خوبی درک کرده بود. به همین خاطر، برنامه‌های تبلیغی وسیعی را در شکل‌های گوناگون برای موجه نشان دادن فلسفه وجودیِ خود و جاانداختن

سیاست‌هایش و همینطور کسب طرفدار اجرا کرد. معروف است، هنگامی که آدولف هیتلر به نازی‌ها پیوست، آن‌ها فقط ۵۵ نفر بودند. اما هیتلر این عدد را برای اثرگذاری تبلیغات حزبی سه رقمی کرد و عده ایشان را به دروغ ۵۵۵ نفر اعلام کرد، تا نشان بدهد که حزب‌شان توانسته به سرعت درمیان مردم به محبوبیت به دست بیاورد. از همین روست که هنگامی که او به شخص اول آلمان تبدیل شده و قدرت مطلق را در دست می‌گیرد، گوبلز را به سمت وزارت تبلیغات برمی‌گزیند و از او و تمام دست‌اندرکاران هنر و رسانه می‌خواهد تا با ساختن فیلم‌های تبلیغاتی، پوسترها و اطلاعیه‌های شعاری و برنامه‌های مختلف دیگر، قدرت و صلابت آلمان تازه را به رخ همگان بکشانند.

فیلم، رسانه‌ی محوری تبلیغی نازی‌ها شد. از فیلم‌های مستند و تبلیغاتی، تا آثار سینمایی و فیلم‌های خبری. این فیلم‌ها معمولاً بر چند جهت استوار بودند و قرار بود که محورهای تشکیل‌دهنده‌ی جامعه تازه را نشان بدهند. دلاوری‌ها و روحیه‌ی ارتش نازی، مردم سفیدپوست نژاد برتر خوشبخت و خوشحالی که همگی به آرمان‌های نازیسم باور دارند و با شور و اشتیاق به آن می‌پیوندند. خفت و خواری دشمنان آریایی‌های اصیل (!)، از جمله کمونیست‌ها و یهودیان. و پیشرفت‌های همه‌جانبه جامعه‌ی پاکسازی شده آلمان در دوران تاریخی تازه. نازی‌ها می‌خواستند همه این‌ها از طریق فیلم متبلور بشود. پس فیلم‌هایی ساختند که بتواند ابزاری باشد برای تبلیغ، و کنترل. آنان تلاش داشتند تا با چنین ابزارهایی کنترل افراد جامعه را نیز در دست داشته باشند، تا بدانند چه کسی خودی است و چه کسی خائن. نازی‌ها با تسلط بر ابزار ساخت فیلم، تعداد زیادی فیلم‌های خبری به‌صورت هفتگی می‌ساختند. در کنار این فیلم‌های خبری، فیلم‌های متعدد سینمایی و داستانی نیز براساس مضامین سازنده‌ی جامعه‌ی نازی ساخته شد. مسأله تکیه نازی‌ها بر فیلم، از اولین سال‌های قدرت‌گیری حزب در آلمان اجرایی شد و بعد از تسلط بر آلمان و شروع دوران فاشیسم، به یکی از سنت‌های سیاسی-فرهنگی تبدیل گشت.

برای دست‌یافتن به چنین مهمی، نازی‌ها منبعی بسیار ارزشمند از امکانات و تجربیات را در اختیار داشتند؛ سینمای وایمار. بیش از بیست سال تجربه موفق فیلمسازی، در استودیوهای بزرگ با تجهیزات روزآمد و متخصصین زبده در امور فیلمسازی. با اینکه بسیاری از کارگردانان، بازیگران و نویسندگان سینمایی پس از ظهور فاشیست‌ها از آلمان مهاجرت کرده بودند، اما برخی دیگر نیز باقی ماندند و تلاش کردند تا با وجود شرایط تازه و رادیکالیزه شدن جامعه، به کار بپردازند. نازی‌ها نیز مانند هر حکومت توتالیتر دیگری، از چنین افرادی می‌خواست تا با ایشان همکاری بکنند، یا بهای کار نکردن برای قدرت را بپردازند. در این کشمکش، فیلمسازان بعضاً به همکاری و همراهی با اینان به شکل عیان پرداخته و برای اهداف مختلف، به تأیید و کار با فاشیست‌ها پرداختند. یا با گوشه‌گیری و روی آوردن به

شکل‌های دیگری از کار، از همکاری با ایشان سر باز زدند. رفته رفته با بالا گرفتن قدرت نازی‌ها از ۱۹۳۴، نقش تبلیغات نیز پررنگ‌تر شد و یوزف گوبلز که وزارت تبلیغات (و پروپاگاندا) را در اختیار داشت، توانست تمام رسانه‌ها و هنرمندان هم‌سو با خویش را برای تبلیغ اهداف و کارهای حکومت رایش سوم بسیج کند. در این موقعیت، تصور انجام کارِ مستقل از مرکز قدرت مشکل و خطرناک می‌بود. زمانی که راه‌های انجام کار مستقل و یا در مخالفت با نظرات و عقاید حزب حاکم، داشت بسته می‌شد انجام چنین اعمالی امری خلاف محسوب می‌شد و مجازات در پی داشت. روایت‌ها از هنر مورد تأیید حاکمیت تغییر می‌کرد و دیگر جایی برای هنرمندان نوگرا، انتزاعی و هنرمندان وابسته به جریان سرمایه وجود نداشت. سایه خفقان و ترس گسترده می‌شد و تغییرات وسیعی صورت می‌گرفت. بسیاری از سینماگران در آلمان ماندند و به کار ادامه دادند. آن‌ها آماده بودند تا با شرایط تازه مواجه شوند و در آن برای خود جبهه‌ای برگزینند. خواه موافق، مخالف و یا خواه ممتنع و آرام.

چهره‌ای که در این میان، که تأثیری عمیق و انکارناشدنی بر سینما، و به‌خصوص سینمای مستند گذاشت، لنی ریفنشتال است. کسی که با ساخت فیلم‌های مستند و داستانی کم‌تعداد اما مهم در زمان حیات نازی‌ها، و پس از آن، توانست جریان سینمای مستند را به نقطه‌ای تازه ببرد. نقطه‌ای که از نظر ابداعات فنی و وجود نوآوری در شیوه ساخت و روایت، تا امروز بی‌همتا می‌نماید. شاید بتوان ریفنشتال را تنها سینماگری در زمان آلمان نازی دانست که سینمایی اصیل، حقیقی و متفاوت خلق کرد. با اینکه تا سال‌ها او را به اتهام همکاری با نازی‌ها و شخص هیتلر در نوعی بایکوت کاری و فرهنگی نگه داشتند، اما با روشن شدن این موضوع که هیچ مدرک و نشانه‌ی خاص و محکمی از همدلی و همراهی وی با فاشیست‌ها در دست نیست، نام او و آثار او دوباره به عرصه سینما بازگشت. او در طی هفت دهه حضور متناوب در سینما، توانست به یکی از مطرح‌ترین نام‌های تاریخ سینما تبدیل شود. نامی که سال‌ها با بدگمانی و بددلی به آن نگاه می‌شد.

لنی ریفنشتال: چهره‌ی گذار

لنی ریفنشتال در سال ۱۹۰۲ در برلین به‌دنیا آمد. نام اصلی او هلنا برتا امالی ریفنشتال بود، اما در هنگام ورود به دنیای هنر، نام لنی را برای خود برگزید. از دوره نوجوانی به فراگیری رقص پرداخت و در ورزش شنا نیز به موفقیت‌هایی دست یافت. در این زمان سینمای آلمان ریشه‌های خود را قوی می‌کرد و اولین گام‌های فراگیر شدن فیلم در میان آلمانیان برداشته می‌شد. دو دهه بعد، ریفنشتال آگهی‌ای دید که برای بازی در یک فیلم سینمایی، به دنبال بازیگر زن

جوان با توانایی جسمانی هستند. این، لحظه‌ی ورود ریفنشتال به سینما بود. او با حضور در آزمون این فیلم توانست پذیرفته شود و اولین نقش خود را به‌عنوان بازیگر در فیلم «کوهستان سرنوشت» ایفا کند. فیلم، از ساخته‌های آرنولد فرانک، کارگردان پرُکار و مشهور آلمانی است. کسی که ریفنشتال بیشترین تجربه‌های بازیگری خود را در فیلم‌های او انجام داده. فرانک از جمله اولین فیلمسازانی است که فیلم‌های درام با محوریت و موضوع ورزش ساخت. بیشترین آثار او، فیلم‌های داستانی و مستندی هستند که در آن یک شخصیت ورزشکار (عموماً کوهنورد یا صخره‌نورد)، در کشاکش سختی‌های صعود از کوهستان با مسائل مختلفی روبه‌رو می‌شود، اما درنهایت موفق می‌شود تا بر مشکلات راه چیره شده و به قله‌ها برسد. نوآوری‌های او در فیلمبرداری از مناظر طبیعی مانند کوهستان‌ها و یا محیط‌های برف‌گیر مشهور و راه‌گشاست. یکسال بعد ریفنشتال در فیلم «راه‌های کسب قدرت و زیبایی» ایفای نقش کرد. تا اینجا البته هیچ‌کدام از نقش‌های او اصلی نبودند. اما همین ورود و حضور او به دنیای سینما، موجب شد تا خیلی زود به‌عنوان یکی از معدود زنان فعال و توانمند سینمای وایمار شناخته شود و در حوزه‌های مختلف تولید فیلم، کار بکند. «راه‌های کسب قدرت و زیبایی» در سال ۱۹۲۵ به کارگردانی ویلهلم پراگِر تولید شد. سالی که بسیاری از سینماگران مطرح وایمار، فیلم‌های متعددی ساخته بودند. فیلم‌هایی مانند «خیابان بی‌نشاط» از گئورگ پابست، «عروس آهنی» از کارل بوزه، «کمدین‌ها» و «حسود» از کارل گرون و بسیاری آثار دیگر در این سال ساخته و عرضه شدند. در این بین اما «راه‌های کسب قدرت و زیبایی» مورد توجه و استقبال تماشاچیان قرار گرفت. فیلم درباره‌ی پرورش ورزشکاران رشته‌های مختلف مانند دوومیدانی و ژیمناستیک، و شیوه تربیت و کار با ایشان از دوران طفولیت تا بلوغ و جوانی است. این فیلم، اولین اثری بود که ریفنشتال در آن دیده شد و توانست نظرها را به خود جلب کند. فیلم، نشانگر این موضوع است که نژاد سفید آلمانی (آریایی‌ها) در توانمندی جسمانی و قدرت گرفتن در ورزش‌های مختلف بسیار مستعد بوده، و ورزشکاران و قهرمانانی بی‌رقیب خواهند بود. گرایش به مسائلی نظیر نژاد و برتری‌های نژادی، طبقات اجتماعی و امکانات مختص هر طبقه، رقابت و روح پهلوانی و انسانی ورزش در این فیلم مشخص است. این اثر را شاید یکی از نقاط آغاز جبهه‌گیری‌هایی دانست که یک دهه بعد، به ظهور نازیسم منجر شد. با آنکه فیلم و عوامل آن هیچ‌گاه صراحتاً چنین قصدی نداشته‌اند و فیلم تلاش می‌کند تا بر موضوعاتی مانند شایستگی‌های جسمانی و معیارهای برتری یافتن یک فرد بر دیگری تأکید داشته باشد، اما مقایسه فضای این فیلم با آنچه که در حقیقت در جامعه آلمان/برلین دوره وایمار در حال رخ دادن بود، می‌تواند نمایشگر شکاف کوچکی باشد که به شکستی بزرگ انجامید. جامعه‌ی آلمان که در آن زمان نماینده‌ی پیشرفت و مدرنیسم محسوب می‌شد، با تمام ظواهر و نمادهای سرحال و نوی خود، باز هم از مسائلی همه‌گیر مانند فقر، مشکلات کارگران و فاصله‌ی شدید طبقاتی رنج می‌برد. در چنین فضایی،

فیلمی که تصاویر آن مرتباً بر الهه‌سازی از دختران و پسران جوان خوش‌اندامی که با آموزش‌های ورزشی به موفقیت می‌رسند، در تضاد با تمام حقیقت جامعه آن دوره قرار داشت.

ریفنشتال در دوره‌ای حدوداً ده ساله، ۹ فیلم بازی کرد و به یکی از زنان قدرتمند و جوانان خوش‌نام وایمار تبدیل شد. فیلم‌هایی که او در آن بازی می‌کرد، نمونه‌هایی از فیلم‌هایی بودند که تلاش داشتند رنگی تازه بر پیکر سینمای وایمار بزنند. فیلم‌هایی قهرمان‌پرور، با توجه به موضوعاتی مانند ورزش و قوای جسمانی، که یک زن قهرمان اصلی آن است. زنی که نه مانند بسیاری از زنان سینمای وایمار، عاشق‌پیشه و تروما زده و یا اغواگر و سکسی است، بلکه زنی است که علاوه بر استفاده از استعدادهای جسمانی خود (آن هم نه در چارچوب‌های جنسی، بلکه در کارهای ورزشی و فیزیکی) روحیه‌ای آهنین نیز دارد و در برابر مشکلات بدون تکیه‌گاه‌های از پیش تعریف‌شده‌ی عاطفی یا کمک مشخص از شخصی دیگر (جنس مخالف)، به کنکاش در موقعیت‌های تازه و مواجه شدن با آزمون‌های سخت و ماجراهای جدید می‌پردازد. این روحیه، همان چیزی بود که بسیاری از فیلمسازان وایمار و فیلم‌های آن‌ها فاقد آن بودند. در این آثار، زنان، تنها و ضعیف هستند. به‌دنبال سرپناهی عاطفی برای حمایت و یا موقعیتی برای جلوه‌گری و اغوای دیگران هستند. بیشترشان در ماجراهای عاشقانه گیر کرده‌اند و یا از نظر اجتماعی نیز در موقعیتی قرار دارند که نمی‌توانند به تنهایی و مستقل، هویت خود را کاملاً بسازند. زنان تنهای سینمای وایمار گاه حاضرند برای رسیدن به آرزو و یا میل‌شان، از کره زمین نیز خارج شوند –مانند قهرمان زن فیلم «زنی در ماه» که برای همراهی و ماندن با معشوق خود، تصمیم می‌گیرد در کره ماه بماند. لنی ریفنشتال اما این‌گونه نبود. استقلال شخصیتی و عملکرد او، با تکیه بر نیروی جسمانی، زیبایی صورت و بدن و حضور به‌موقع در نقش‌های اجتماعی‌اش موجب شد تا او به فیگوری متضاد با فیگور عمومی زن در جامعه وایمار بدل شود. زنی ماجراجو که در این راه عموماً تنها بر روی پای خود ایستاده است. عشق را بهانه‌ای برای رسیدن به چیزهای دیگر نمی‌کند و از هوش و تفکرش برای پیشرفت‌های شخصی بهره می‌برد.

او در کارنامه‌ی بازیگری خود فیلم دیگری دارد که مضمون و شکل متفاوتی از فیلم‌های کوهستانی و قهرمانی ورزشی دارد. فیلم «سرنوشت هابزبورگ‌ها» درامی تاریخی است که ریفنشتال در آن در یک نقش غیر اصلی ظاهر می‌شود. «سرنوشت هابزبورگ‌ها» براساس وقایعی است که برای خاندان سلطنتی اتریش در اواخر قرن ۱۹ رخ می‌دهد. رودلف پرنس اتریش، بر اثر کشمکش‌هایی خود و معشوقه‌اش، بارونس ماری وِتسرا را می‌کشد. این موضوع به جنجالی سیاسی در امپراطوری اتریش و همسایگان آن، به‌خصوص بلژیک منجر می‌شود. ریفنشتال با بازی در اقتباسی

سینمایی از این واقعه، علاقه و شور خود را درباره موضوعات تاریخی نشان داد. علاقه‌ای که یک دهه بعد باعث می‌شود او شروع به ساختن یکی از پروژهای محتوم خود، یعنی فیلم «سرزمین پست» بکند. درمجموع اما شخصیتی که او تا اواخر سال‌های ۱۹۲۰ در سینمای آلمان از خود نشان داده بود، شخصیت زنی بود که مقتدرانه قصد داشت ظرافت‌ها و ترکیب‌های تازه‌ای به سینما اضافه کند. بسیاری او را به‌عنوان چهره‌ی دوران گذار از سینمای وایمار به سینمای نازی می‌شناسند. کسی که در هر دو دوره فیلم ساخت، و در هر دو دوره چهره‌ای مورد توجه و مهم شمرده می‌شود. او کسی است که در آخرین سال‌های سینمای ملی آلمان ظهور کرد و بهترین آثارش را در فاصله‌ی میان عبور از سینمای ملی تا سینمای حکومت هیتلر ساخت. آثاری که همیشه با دیده‌ای از شک و سوءظن به آن‌ها نگریسته شده و این موضوع باعث شد تا لنی ریفنشتال تا پایان عمر در چشم برخی‌ها یک فاشیست باشد.

اقتدار و قهرمانی زنانه در عصر طلایی سینما

همانطور که اشاره شد، سینمای وایمار در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی به شدت مسحور ابداعات اکسپرسیونیستی و فیلمسازانی بود که با نام اکسپرسیونیسم گره خورده بودند. این فیلم‌ها دارای چندین ویژگی مانند ورود انتزاع به عرصه فیلم، عظمت در صحنه‌پردازی و شهرگرایی بود. فیلم‌ها برلین نوین و مدرن را نشان می‌دادند و بنا به شکل روایت و مقصود فیلمساز، از آن بهره می‌گرفتند. حتی شهرهای دیگری نیز که در فیلم‌ها نشان داده می‌شدند، از برلین آن روزگار متأثر بودند؛ مانند «متروپولیس». در کنار این دسته از فیلم‌های اکسپرسیونیستی، فیلم‌های خیابانی، فیلم‌های درام و ژانر کامِراشپیل با شخصیت‌هایی که عموماً از طبقه متوسط و یا قشر کارگری جامعه برمی‌خیزند قرار داشتند. و فیلم‌هایی با کاراکترهایی از طبقه بورژوا، که نماینده انسان خسیس، بخیل و یا جنایت‌کار بودند. به معنای دیگر، اگر قرار بود فیلمی در سینمای وایمار به بورژواها بپردازد، عموماً سوی تاریک زندگی و روابط ایشان را نشان می‌داد، یا از آن‌ها در موقعیتی علیه خودشان استفاده می‌کرد. در کنار این موضوع، عموم جامعه فیلمسازان وایمار را مردان تشکیل می‌دادند. آنان بیشتر مشاغل و موقعیت‌های اصلی کار را در اختیار داشتند، درحالی‌که زنان، که تعدادشان زیاد هم نبود، عموماً در صف قرار داشتند. البته زنانی مانند تئا فون هاربو نیز بودند که با دستیاری فریتز لانگ و همکاری در نوشتن فیلمنامه‌های برخی از شاهکارهای او، نقش‌های مهمی را نیز در پشت دوربین برعهده گرفتند. اما عده چنین زنانی شاید به تعداد انگشتان دست نیز نمی‌رسید.

در این وضعیت، لنی ریفنشتال با حضور خود و با بازی‌های خود توجه بسیاری را به خود جلب کرد. در ۱۹۲۷ با بازی در فیلم «جهش بزرگ» که یک کمدی با مایه‌های ورزشی بود، ثابت کرد که می‌تواند به یکی از ستارگان سینمای وایمار تبدیل شود. این روند در طی سال‌های بعد تا ۱۹۳۱ نیز ادامه داشت و او در چهار فیلم فیلم دیگر نیز به ایفای نقش پرداخت. «جهنم سفید پیتز پالو»، «طوفان بر فراز مون‌بلان» و «خلسه سفید» از آن جمله‌اند. در این میان «خلسه سفید» از شهرت بیشتری برخوردار است. این فیلم را نیز آرنولد فرانک ساخت و یکی از شش همکاری ریفنشتال با فرانک بود. ریفنشتال در این فیلم توانست آرام آرام چهره‌ی موردنظر خود را بیابد. چهره‌ای که قصد داشت تا با آن، زن امروزیِ آلمان را نمایندگی کند و او را شخصیتی مقتدر و الهام‌بخش معرفی کند. در بین مردان قهرمان فیلم‌ها، ریفنشتال تنها زنی بود که با سخت‌ترین شرایط طبیعت دست‌وپنجه نرم می‌کرد، به استقبال خطر می‌رفت و از ماجراجویی‌های دلهره‌آور با موفقیت خارج می‌شد. گویی او تلاش داشت تا رویکردهای مدرن تفکر را به درون فیلم‌ها پیوند بزند و از این ترکیب، شمایل زن مدرن را طراحی و اجرا بکند.

شیوه تفکر مدرن آلمانی و فلسفه مدرن آلمان که توسط برخی از متفکران نظیر والتر بنیامین، گئورگ زیمل و پس از موج اولیه تأثیر افکار و ایده‌های کارل مارکس و فردریش انگلس پایه‌ریزی می‌شد، رویکردها و جوانب متنوع و مختلفی را در بر می‌گرفت. از جمله نسبت اجتماع و هنر، ماهیت کار هنری، شناخت موقعیت مذهب و انسان مذهبی در جامعه‌ی مدرن، مسأله کار و حاکمیت مطلق بورژوازی، ضرورت انقلاب اجتماعی و... . زنان در جامعه‌ی آن روز آلمان و تحت تأثیر پیرنگ چنین افکاری، در تلاش برای ساختن هویت مستقل خویش بودند. هویتی که از نظر آموزشی، مذهبی، جنسی و شغلی مستقل از نهادهای امرکننده سابق (مانند خانواده و بنیادهای مذهبی) است، و حقوقی برای خود می‌طلبد. جامعه‌ی متلاطم و در حال گذار آلمان، که پس از شکست در جنگ جهانی اول و قبول معاهده‌ی ورسای، احساس می‌کرد زخمی عمیق بر جانش نشسته، حالا سعی می‌کرد تا با این زخم کنار بیاید و بنیان‌های خود را از نو تعریف و بازسازی کند. زنان نیز در پیِ این بازآفرینی و نوسازی، نقش و موقعیت تازه‌ای را طلب می‌کردند، و آزادی‌خواهی و برابری‌طلبی برخی از متفکرین، هنرمندان و فعالان سیاسی و اجتماعی آلمانی در این امر موثر بود. همه‌چیز مانند قطارها و تراموا در حال عبور از موقعیت‌های منسوخ گذشته به شرایط آرمانی تازه بود. برلینِ تازه‌نفس به‌عنوان سردمدار مدرنیسم آلمانی، نیروی جوان و تازه‌ای برای کار و فعالیت در خود طلب می‌کرد. و زنان نیز به‌عنوان بخشی مهم از جامعه، وارد عرصه‌های کاری این شهر و کل دولت‌شهر عظیم وایمار شدند. اینان به چهره‌ای نیاز داشتند تا برایشان مانند آینه‌ای عمل کند، تا بتوانند از پسِ نگاه به آن قدرت گرفته و حضورشان را تقویت کنند. لنی ریفنشتال برای زنان آلمانی به چنین چهره‌ای تبدیل شد. زنی که برخی از رویاهای دیگر زنان آلمانی را بر پرده نقره‌ای سینما

متجلی می‌ساخت. نه فقط زنان، بلکه مردان نیز به او اهمیت می‌دادند و اجازه می‌دادند تا در سازمان مردسالار سینمای‌شان رشد کند. او در دوره‌ی طلایی سینمای آلمان داشت تبدیل به زنی می‌شد که از قله‌ها به پایین‌دست می‌نگرد، و دیگران را تشویق به صعود می‌کند.

سبک بازی لنی ریفنشتال به کلی متفاوت از دیگر بازیگر زن مطرح دوره خود در وایمار بود. بسیاری از ایشان بر ظرافت‌های جسمانی تأکید داشتند و تلاش می‌کردند تا با ارائه بازی‌های تئاترگونه، میزان اثرگذاری نقش را بالا ببرند. اما ریفنشتال در فیلم‌هایش صورت دیگری از قابلیت‌های بازیگری را نمایش می‌داد. صورت پرانرژی و استوار او در همراهی با بدن ورزیده‌اش، این قابلیت را به او می‌داد که بتواند فرم‌های متنوعی را از بازی بدنی ارائه کند. علاوه‌برآن، میمیک چهره‌اش، مجموعه‌ای متفاوت را از توانایی بیانگری می‌ساخت که با شکل تئاتری و اکسپرسیو سایر بازیگران متفاوت می‌نمود. هم‌چنین به‌خاطر نوع فیلم‌هایی که او در آن‌ها بازی می‌کرد، نیاز چندانی نداشت تا برای جلب نظر مخاطبان و یا موارد دیگر، از نمایش بدن و پتانسیل‌های جنسی و اغواگری‌های زنانه استفاده کند و بخش زیادی از انتقال معنا و ساخت موقعیت را، به این‌گونه مسائل متکی سازد. همین موضوع باعث شد تا در کنار علاقه‌اش به فیلم‌های تاریخی و سبک مستندی که در فیلم‌های ورزشی‌اش وجود داشت، ریفنشتال به‌سرعت راه خود را بیابد و حتی برای ساختن مسیر خود، به فیلمسازی نیز روی بیاورد. او حالا داشت به فیگوری قوی و قهرمان‌گونه تبدیل می‌شد. فیگوری که بسیاری او را می‌پسندیدند، بسیاری که اشخاصی مانند آدولف هیتلر نیز از آنان بود. بازیگری که اکنون به فیلمسازی نیز روی آورده و تجربیات ارزشمندی را در این زمینه نیز کسب می‌کند.

نگهبان غار بلورین

ریفنشتال در سال ۱۹۳۲ اولین فیلم خود را با عنوان «نور آبی» ساخت. این اثر از جهات بسیاری، نقطه عطفی در کارنامه زندگی و کار وی محسوب می‌شود. «نور آبی» جزو معدود فیلم‌های کارگردانان زن سینمای وایمار است. ریفنشتال تا پیش از این با کارگردانانی چون فرانک و پابست کار کرده و از اینان آموخته بود. حالا فرصتی داشت تا آموخته‌ها و تصورات خویش را در قالب فیلمی ارائه کند. «نور آبی» به‌عنوان یکی از برترین فیلم‌های دوره‌ی پایانی سینمای وایمار شناخته می‌شود. فیلمی که با ورود صدا به سینما، هم‌چنان به شدت به قواعد و ساختارهای سینمای صامت وفادار است و دیالوگ‌های چندانی ندارد. «نور آبی» داستان زنی را به نام یونتا بازگو می‌کند، که در کوهستان، به دور از هیاهوی روستائیان زندگی می‌کند. یونتا که در کلبه‌ای محقر و در حالتی نیمه‌بدوی به سر می‌برد، ارتباط چندانی با

روستا و روستاییان ندارد و گاهی تنها برای رفع مایحتاج‌اش به آن‌جا می‌رود. روستانشینان نیز به او با دیده منفی می‌نگرند و چندان با او گرم نمی‌گیرند. زیرا معتقدند در شب‌هایی که ماه کامل می‌شود و جوانان روستا که در حالی اثیری به کوهستان اطراف می‌روند، در جنون خواستن یونتا اسیر شده، از کوه بالا می‌روند و همگی به سرنوشت شوم مرگ دچار می‌شوند. اینان فکر می‌کنند که نفرینی بر منطقه‌شان سایه انداخته، که یونتا باعث آن است. به همین دلیل از حرف زدن با او و هرگونه با او خودداری می‌کنند. در شب‌های ماه کامل، نوری بر کوه کنار روستا می‌افتد و در شیاری غارمانند که سرتاسر پوشیده از بلورهای مسحورکننده و زیباست، تلألویی آبی‌رنگ به خود می‌گیرد. دیدن این بازتاب در شب، جوانان را مسحور کرده و ایشان به خیال به چنگ آوردن بلورها به دل کوه می‌زنند و در راه فتح قله، ناکام می‌مانند. با ورود مردی نقاش به نام ویگو به روستا و کشف روابط میان روستاییان و یونتا، ویگو تصمیم می‌گیرد به کوهستان برود و مدتی نزد یونتا بماند. در یکی از شب‌هایی که ماه کامل بود، او با دنبال کردن یونتا به راز او پی می‌برد. یونتا را می‌بیند که در غار بلورین نشسته و در حالتی از خلسه، مسحور تلألوی نور ماه بر جداره‌های غار است. ویگو تصمیم می‌گیرد تا این موضوع را به روستاییان بگوید، تا هم ایشان با بهره‌برداری از بلورهای کوهستان به پول برسند و هم خود را به یونتا نزدیک‌تر کند. مردم به غاز هجوم آورده و آن را از بلورهای ارزشمند خالی می‌کنند. یونتا پس از بازگشت به غار می‌بیند که هیچ‌چیز بر دیواره‌ها نمانده، از اعتماد و دوستی خود با نقاش پشیمان شده و در یک لحظه، از پرتگاه سقوط می‌کند و می‌میرد. ویگو که به بدن بی‌جان یونتا می‌رسد، به اشتباه خود در خدشه‌دار کردن خلوت مقدس این زن پی‌برده و در حالتی از غم و ناراحتی، یونتا را در آغوش می‌کشد. سال‌ها بعد، نَقل این قصه به یکی از عادت‌های روستاییان سانتا مونیکا تبدیل شده و یاد یونتا را به‌عنوان زنی شرافتمند و نیک، گرامی می‌دارند.

قصه‌ی «نور آبی» را بلا بالاژ، منتقد و نظریه‌پرداز معروف آلمانی مجارستانی برای ریفنشتال نوشته است. بالاژ که اصالتاً یهودی بود و در شوروی و آلمان به یادگیری سینما پرداخته بود، در طی سال‌ها برای فیلمسازان مهمی نظیر پابست و مایر فیلمنامه نوشت، خود چند فیلم ساخت و سه کتاب ارزشمند را درباره نقد سینما و نظریه فیلم منتشر کرد. داستان این فیلم، به وضوح از روح افسانه‌های ژرمنی الهام‌گرفته شده، و در ترکیب با عناصر قصه‌های رمانتیک، توانسته فضایی پست‌رمانتیک را پدید بیاورد. این فیلم ستایش حرکت ظریفی به سوی رمانتیسیسم آلمانی، از بستری مدرن بود، که توانست تعادلی را میان این دو ایجاد کند. تعادلی که به پیشرفت داستان و ساختن پیام مهم فیلم، کمک شایانی کرد. فیلمساز با این اثر مجدداً به ستایش طبیعت بازگشته، اما در شکلی متفاوت. قهرمان ورزشی و زن مقتدر فیلم‌های پیشین، حالا به شخصیتی تاریخی تبدیل شده. انتخاب بستر افسانه‌ای برای روایت زندگی زنی تنها در طبیعت، نشان از

درک بالای ریفنشتال از شرایط آن روزهای زنان در جامعه‌ی معاصرش دارد. او با انتخاب دوگانه‌ی ریفنشتال/یونتا، وارد عرصه‌ای متناقض شده است. قهرمان عاشقِ طبیعت، نگهبان پاکی و صلابت جنگل‌ها که ناگهان به مردی غریبه که حامی اوست، علاقمند می‌شود. یونتا نماینده‌ی دنیای سحرآمیز کهن است و روستاییان و همینطور ویگو، نماینده‌ی عصر مدرن، جهانی که تلاش می‌کند ذهنش را از قصه‌ها و قداست طبیعت خالی کند و به هرچیز وجهی قابل دادوستد بدهد. روستا به‌عنوان نماینده جامعه آلمان (یا بخش‌های واپس‌گرای آن)، دربرابر زنی مترقی که در هیئت انسانی اصیل (با ظاهری که از روحیه سرکش و نجیب او حکایت دارد) قرار می‌گیرد، در این رویارویی البته که جامعه از زن و امکانات او بهره می‌برد اما همزمان او را به نابوی نیز می‌کشاند. در این میان اما ویگو، مردی نقاش که چیزی از آثار او نمی‌بینیم، نماینده انسان متحیر از تلاطم‌های مدرنیسم است که می‌خواهد یک‌بار دیگر به پایگاه طبیعت‌گرا و رمانیک خود بازگردد. ویگو کسی است که می‌توان او را نماینده‌ای از رمانتیسم آلمانی دانست. حضور نیروهای فراطبیعی و مسأله عبور از شکل سنتی مذهب در این فیلم، با گرایش به نمادهایی مانند نور، کوهستانی مملو از موهبات طبیعی و البته مرگبار که جوانان را در خویش فرومی‌بلعد و نمادهایی این‌چنینی تلاش دارد تا سازمانی منسجم و ورای تاریخ را به بیننده ارائه کند. گویی ریفنشتال با این فیلم می‌خواسته تا پیامی را از ابتدای عصر صنعتی شدن برای جهان فردای خود بفرستد. «نور آبی» نور حقیقی است، حقیقتی که یونتا و ماهیت او را برای ویگو هویدا می‌کند. یونتا خود نیز به‌نوعی در شکلی از مسخ و حالتی اثیری نسبت به نور شب‌های ماه کامل قرار دارد و از نفرین کوهستان در امان نیست. اعتماد یونتا به مرد مسافر، اثری جز نابودی خلوتگاه و قله‌ی تنهایی‌اش نداشت. استعاره‌ای از موقعیت شکننده اما رو به جلوی زنان آن روزگار آلمان. درست مانند آنچه که با خود فیلمساز در طی دهه‌های بعد کردند.

ریفنشتال تلاش کرد تا با «نور آبی» تصویر زن قهرمان آلمانی را کامل کند؛ و البته که در این کار نیز موفق بود. فیلم درمیان مخاطبان مورد پسند بود، و بسیاری از افراد تأثیرگذار جامعه از جمله شخص آدولف هیتلز نیز این فیلم و بازی ریفنشتال در آن را نمونه‌ای از یک فیلم کامل آلمانی می‌دانستند. حالا فیلمساز تلاش می‌کرد تا تصویری را که زنان مترقی آلمانی به آن نیاز داشتند، به ایشان نشان بدهد. تصویر زنی که درعین‌حالی که مانند قهرمان‌ها و مانند مردان می‌تواند از پس مشکلات خود برآید، اما شدیداً نیز به محیط خود و به روح ساده و بی‌آلایش زندگی خود وابسته است. زنی که در چرخش‌های اجتماعی، همواره مورد کج‌فهمی قرار گرفته و سوءاستفاده از او تحت عناوین مختلف، او را به ورطه‌ی بی‌هویتی کشانده بود. اما دوران پس از رمانتیسیسم در آلمان موجب شد تا ایشان به بازیابی هویت و سازمان‌دهی فردی و اجتماعی خویش مشغول شود. این فیلم در تاریخ سینمای وایمار در زمره آخرین فیلم‌ها از نظر سال ساخت دسته‌بندی می‌شود. می‌توان اما گفته که «نور آبی» آن‌چنان از شاخصه‌های سینمای وایمار استفاده نکرده،

و تلاش کرده تا فیلمی مستقل باشد. سال ۱۹۳۲ سالی بود که جمهوری وایمار نیز در آتش آشوب‌ها و معضلات اقتصادی ذره ذره از بین می‌رفت و حزب ناسیونال سوسیالیست قدرت مطلق را در آلمان به دست می‌گرفت. شاید بتوان گفت که مرگ یونتا در پایان فیلم و اندوهی که ویگو دچار آن می‌شود، استعاره‌ای باشد از مرگ جمهوری وایمار که اولین حکومت دموکراتیک در سرزمین‌های آلمانی بود، و حسرتی که مردم پس از روی کار آمدن نازی‌ها از آن دوران بر جانشان باقی ماند. حسرتی که البته چندی بعد دوباره خود را در سینمای ریفنشتال نشان داد.

در همین سال او در فیلم «اس.اُ.اس کوه یخ» نیز به ایفای نقش پرداخت. این فیلم آخرین همکاری میان ریفنشتال و فرانک بود. این سال برای او، پایانی بود برای بازی در فیلم‌های کوهستانی و شروع دورانی تازه، دوران ورود به عرصه فیلمسازی. با ساخت «نور آبی»، ریفنشتال توانست مجموعه‌ای از علائق‌اش را گردهم آورد؛ کوهستان، تاریخ، قصه‌های رمزگونه و افسانه‌ها. از این به بعد، او بر روی ساخت فیلم متمرکز شد و در ادامه‌ی راه با ساخت سه فیلم مستند در فاصله سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵، نام خود را برای همیشه در تاریخ سینما و سینمای سیاسی ثبت کرد. مسیری که او در پیش گرفت، راهی بود سخت و صعب‌العبور از میان غارهای یخی به قله‌های طوفان‌زده‌ی سیاست و سینمای آلمان در دوران هیتلر.

ظهور نازیسم و ادامه کار ریفنشتال

آلمان نازی در سال ۱۹۳۳ تشکیل شد و خیلی زود توانست قوای خود را بر سراسر مناطق تحت حکومت خود غالب کند. از پیش از این سال، و پس از آن، بسیاری از هنرمندانی که می‌دانستند کار و افکارشان با حاکمیت تازه زاویه دارد، خودخواسته و یا به اجبار آلمان را ترک کردند. زیرا می‌دانستند که ماندن‌شان در آلمان ممکن است به بهای گرافی تمام بشود. لنی ریفنشتال اما در آلمان ماند و به کار ادامه داد. او که با فیلم «نور آبی» مورد توجه و نظر شخص هیتلر قرار گرفته بود، از طرف حزب سفارشی برای ساخت مستندی از گردهمایی حزب نازی (N.S.D.A.P) در شهر نورنبرگ دریافت کرد. وی این پیشنهاد را پذیرفت و شروع به ساختن فیلمی با نام «پیروزی ایمان» کرد. از این زمان است که ریفنشتال به‌عنوان مستندساز کار خود را آغاز می‌کند و تا پایان عمر نیز به این حرف می‌پردازد. این فیلم یک سال پیش از رسیدن هیتلر به مقام صدراعظم آلمان ساخته شده و در آن، پنجمین کنگره حزب را نشان می‌دهد.

نازی‌ها به‌خوبی می‌دانستند که برای رسیدن به قدرت مطلق تنها یک قدم باقی مانده و آن یک قدم نیز با کمک وسیله‌ای جز تبلیغات برداشته نخواهد شد. همانطور که پس از آن نیز نمونه‌های مشابهی را درباره انقلاب‌ها و تغییرات سیاسی در کشورهای مختلف می‌توان دید که به‌وسیله تبلیغات و پروپاگاندا میسر شده است، در زمان فروپاشی آلمان وایماری نیز، پروپاگاندا نقش موثری در مطرح ساختن نام حزب ناسیونال سوسیالیست و آدولف هیتلر داشت. از این رو، اینان همزمان با اعمال فشار بر هنرمندان و روشنفکران مستقل، تلاش می‌کردند تا برای قوام تبلیغات خویش نام‌های مهم و افکار تازه‌ای را نیز جذب کنند. آن‌ها در اولین گام‌ها با مشخص کردن هنر مورد نظر و مورد تأیید خود، خط پررنگی میان آنچه که می‌خواستند و از آن حمایت می‌کردند، و آنچه که آن را «هنر فاسد» می‌دانستند و خواستار نابودی آن بودند، کشیدند. برای بازتر شدن بحث و فهم این نکته که چرا ریفنشتال و فیلم‌های او مورد غضب نازی‌ها قرار نگرفتند، شاید بهتر باشد تا نگاهی کوتاه به مفهوم «هنر فاسد» و تاریخ آن بیندازیم.

در یک تعریف کلی می‌توان گفت هرگونه هنری که مغایر با ارزش‌ها و آرمان‌ها و تفکرات حزب ناسیونال سوسیالیست بود، هنر فاسد شمرده می‌شد و محکوم به نابودی بود. از میانه دهه ۲۰ میلادی که نازی‌ها شروع به رشد کردند، بحث معیارهای فرهنگی و هنری‌ای که برای جامعه‌ی آرمانی‌شان درنظر داشتند نیز همواره از مباحث اساسی ایشان بود. آنان هنری را قبول داشتند که از ملاک‌های خاص خودشان تبعیت می‌کرد. هنری که مردم‌گرا باشد، از هرگونه نوگرایی و سبک‌های هنری مدرن به دور باشد، واجد ارزش‌ها «نوردیک» و «ژرمنی» باشد و به اعتباری، روح جامعه آریایی را بتوان در آن مشاهده کرد. از نظر حزب نازی، هنر مدرن منحط و پوچ بود. هنری بود که نه قاعده‌ای داشت و نه هدفی. طیف انحطاط و انحراف نیز بسیار گسترده بود. از هنرمندان اکسپرسیونیست مانند امیل نولده و ماکس بکمان تا مورنائو و لانگ و وینه در عالم سینما، تا سایر جنبش‌های هنری نوگرای آلمان مانند باوهاوس، نئوامپرسیونیست‌ها و هنرمندان مدرنیست دیگری مانند مارک شاگال، پابلو پیکاسو، فرانتز مارک و پل کله و بسیاری دیگر بود. نازی‌ها در طی چند سال توانستند این آثار را از نگارخانه‌ها و موزه‌ها و موسسات هنری سراسر آلمان جمع‌آوری کنند. در سال ۱۹۳۷ نیز نمایشگاهی از بسیاری از این آثار در مونیخ برپا شد، تا به سایر هنرمندان و مردم نشان دهند که هنر چه چیزی نباید باشد! از مهم‌ترین فاکتورهای این آثار این بود که: عقاید و اعتقادات توده‌های مردم را به سخره می‌گرفت، تحت حمایت یهودیان بود، انسان‌ها را در حالتی خموده و سرگشته نشان می‌داد، روحیه کار و فعالیت را تضعیف می‌نمود، طبیعت را از نگاهی جنون‌آمیز می‌دید و این جنون را به‌مثابه شیوه‌ای هنری ترویج می‌داد. پس از آن نمایشگاه، بخشی از این آثار از بین رفتند و بخش دیگری در حراجی‌ها فروخته و به نحوی از آلمان خارج شدند.

با وجود چنین تفکری، می‌توان حدس زد که چرا آثار سینمایی ریفنشتال در سال‌های حکومت نازی‌ها پابرجا ماند و خود او نیز سه فیلم برای آنان ساخت. فیلم‌های ریفنشتال از سبک اکپرسیونیستی رایج در سینمای وایمار بسیار فاصله داشتند. به انسان به‌عنوان موجودی قدرتمند نگاه می‌کردند که در فردیت خود نیز می‌توانست هم‌چنان استوار بماند، و حضورش در اجتماع (گروه‌های اجتماعی) موجب نشاط‌بخشی می‌شد. از طرفی دیگر، چه فیلم‌هایی که او در آن‌ها به‌عنوان بازیگر حضور داشته و چه فیلم «نور آبی»، به شکلی غیرمستقیم بر مسائلی مانند نژاد و جغرافیا تأکید دارند. زن سفید ژرمنی که بنیه‌ای چون کوه دارد و به استقبال مخاطرات زندگی می‌رود. چنین تصوری کاملاً در نقطه مخالف شخصیت‌های بی‌نام‌ونشان و بدون سرزمینی مانند شخصیت‌های «متروپولیس»، «زنی در ماه»، «آسفالت» و «آخرین خنده» بود. این کاراکترها که گاه حتی نامی نیز نداشتند، هیچ وابستگی و یا عِرقی به سرزمین و جغرافیای‌شان از خود نشان نمی‌دادند و در گرداب مشکلات زندگی شهری که عموماً مولود اختلافات طبقاتی و مسائلی از این دست بود، دست و پا می‌زدند. در فیلم‌های وایمار کمتر به مسائل مورد علاقه و مورد تأیید نازی‌ها پرداخته می‌شد، به همین علت بیشتر این آثار محکوم به فنا و یا فراموشی برای دهه‌ها بودند. موضوعی که برای خود ریفنشتال نیز پیش آمد و فیلم «پیروزی ایمان» او پس از سقوط آلمان نازی نابود شد، تا اینکه چند دهه بعد نسخه‌ای کپی از آن در جایی کیلومترها دورتر از محل ساخت فیلم کشف شد.

با توجه به این تعریف، لنی ریفنشتال گزینه‌ای مناسب برای سفارش ساخت فیلم برای حزب نازی می‌نمود. او که تا آن زمان موضعی قاطع بر ضد هیتلر نگرفته بود و گویا حتی تلویحاً او را تأیید نیز کرده بود، در آلمان ماند و به کار فیلمسازی ادامه داد. دو بار از گردهمایی حزب نازی در نورنبرگ فیلم ساخت که هردوی آن‌ها از اهمیت و جایگاهی تاریخی در سینما، به‌ویژه سینمای مستند برخوردار هستند. او از نظر هیتلر و گوبلز شاید شایسته‌ترین چهره برای ثبت پیروزی شوم ایشان بود. فیگور زنی که می‌توانست سرمشقی برای زنان آلمان، در جامعه‌ی نوپای دلخواه آنان باشد.

پیروزی شوم

فیلم «پیروزی ایمان»، محصول ۱۹۳۳، با صحنه‌ای خارجی از مراسم سلام نظامی و دیدار سران و رهبران حزب نازی آغاز می‌شود. پس از آن دوربین درمقابل هواپیمایی قرار می‌گیرد که هیتلر از آن پیاده می‌شود و عده‌ای به استقبالش می‌آیند. دوربین همراه با هیتلر در اتومبیل‌اش از خارج شهر به داخل نورنبرگ می‌آید و به سالن اجتماعات حزب می‌رسد. این شروع «پیروزی ایمان» را می‌توان متأثر از افتتاحیه فیلم «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» اثر والتر روتمان

دانست. این مستند که پنج سال پیش از فیلم ریفنشتال ساخته شده بود، روایتگر برلین مدرن از منظری غیرمتعارف بود. «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» از جمله مهم‌ترین آثار مستند شهری است، که بر سینمای پس از خود اثر بسیاری گذاشته است. حالا اما فیلمساز جوان با الهام از بعضی ابداعات این فیلم مانند نماهای معرف کلان فضاها، مانند ساختمان‌های بزرگ، کارخانه‌ها و میادین بزرگ شهر، و با الهام از نوع حرکت دوربین در سطح شهر برای نمایش محیط عمومی، ذوق و استعداد خود را برای ساختن فیلمی تبلیغاتی به کار گرفت. «پیروزی ایمان» نمایشگر پنجمین سراسر حزب نازی است. کنگره‌ای که هزاران هزار نفر از مردم عادی و جوانان و زنان در آن شرکت جستند. فیلم با تکیه بر سخنرانی‌های هیتلر و هم‌حزبی‌هایش، بازدید او از رژه‌های نظامی و مردمی و هم‌چنین بازدیدش از مراکز آموزشی و سازمان جوانان حزب ادامه می‌یابد. روایت تصویری فیلم طراحی دقیقی دارد. سازمان‌دهی تصاویر و چیدمان دوربین‌ها و تقطیع نماها، همه به هرچه پرشورتر شدن سخنرانی‌ها و تقدس دادن به این گردهمایی شوم کمک می‌کند.

در اولین سخنرانی، هیتلر سخنان کوتاهی ایراد می‌کند و نوبت را به دیگر سخنرانان از حزب نازی و حزب فاشیست ایتالیا می‌سپارد. دوربین ریفنشتال اما مانند یک ناظر باهوش، از غافلگیرکننده‌ترین زوایا و نماها هیتلر را به تصویر می‌کشد. نمایش انبوه جمعیت مشتاق، پرچم‌های عظیم‌الجثه‌ای که آرام و موقر افراشته شده‌اند و یا با باد به احتزاز درآمده‌اند، خیابان‌هایی که تا آخرین کوچه‌ها با علامت‌ها و نشانه‌های نازی‌ها آذین‌بندی شده، در کنار چهره‌ی بشاش مردمی که اکثرشان را جوانان و مردان و زنان سالم و خوش‌قیافه تشکیل می‌دهد، بر ذهن هر بیننده‌ای حتی امروز نیز اثری ماندگار می‌گذارد. گویی این مردم، تعداد اندکی از همه‌ی مردم آلمان هستند که این‌چنین با علاقه و اشتیاق به استقبال فرشته مرگ‌شان آمده‌اند. صدها هزار نفری که در خیابان‌ها به هیتلر سلام می‌دهند از زوایای مختلف به تصویر کشیده می‌شوند. در سالن اجتماعات نیز، ازدحام مردم و فریاد هولناک هواداران هیتلر، علامت هشداری است برای کسانی که بیم داشتند با چه کسانی و چه چیزی طرف هستند. دوربین گاه در سطحی بالاتر از زاویه عادی نگاه قرار می‌گیرد تا در نمایی کلی، بر تعداد نفرات و نیروی ایشان تأکید کند. نیرویی که از همان جلسه بیدار شد و آثارش بر سراسر جهان نمایان شد. تاریکی شب نیز بر هرچه عظیم‌تر شدن این حجم نفرات اثر گذاشته و بدن‌های آنان را در تاریکی غیرقابل شمارش نشان می‌دهد. سپس در روز بعد فیلم استادیوم نورنبرگ را نشان می‌دهد. جایی که هیتلر به دیدار جوانان حزب رفته و برایشان سخنرانی می‌کند. این‌جا جایی است که ما با یکی از بهترین نوآوری‌های ریفنشتال در فیلمبرداری و تدوین آشنا می‌شویم. ریتم تصاویر فیلم و تغییر نماها، براساس شکل و ریتم صحبت‌های هیتلر منطبق است. ریفنشتال که به‌خوبی می‌دانست هیتلر سخنران ماهری است، در طی فیلمبرداری توانست بازتاب مفهومی سخنان

او را درمیان جمعیت منعکس کند و با چیدمان ترتیب نماها از لانگ‌شات به متوسط و درشت، منطق روایی مستحکمی را برای تصاویر تنظیم کند. بیشتر بار صدای فیلم بر دوش سخنان هیتلر، و موسیقی حماسی‌ای است که برای فیلم نوشته شده است. البته در تیتراژ فیلم نام ریفنشتال تنها به‌عنوان کارگردان هنری (Artistic Arrangement) آمده و ساخت و تولید فیلم، بر عهده شاخه‌های پروپاگاندای حزب بوده است. از جمله نکات با اهمیت تاریخی در این فیلم، حضور رودلف هس، معاون هیتلر و از مهم‌ترین افراد حزب نازی است که پس از آن در ماجراهایی سیاسی و نظامی، از قدرت دور شده و توسط انگلیسی‌ها دستگیر می‌شود. حضور معدود صحنه‌های آهسته در فیلم که در چند لحظه برای تأکید بر حالات چهره و روانی مردم و مسئولان حزب استفاده شده، موضوعی است که در فیلم‌های بعدی ریفنشتال بیشتر به چشم می‌آید.

پس از ساخت «پیروزی ایمان»، ارتش تازه تأسیس آلمان نازی ادعا کرد که در این فیلم آن‌چنان که باید به نیروهای نظامی رایش سوم و عظمت آنان پرداخته نشده، و از همین جهت، به ریفنشتال سفارش داد تا فیلم دیگری تنها با محوریت ارتش آلمان نازی و تأکید بر اهمیت و شجاعت آن‌ها ساخته شود. این‌گونه بود که بیش از یک سال بعد، فیلم «روز آزادی: ارتش ما» ساخته شد. این فیلم کوتاه را شاید بتوان سومین اثر مهم ریفنشتال پس از «پیروزی اراده» و «المپیا» قلمداد کرد. «روز آزادی» روایتگر صلابت و شکوه ارتش آلمان نازی، و آمادگی بالای آن‌هاست. در این فیلم، بیان فرمالیستیِ فیلمساز به اوج خود می‌رسد. صحنه‌های ابتدایی فیلم که در آن با بازی نور و سایه و با تأکید بر آرایش نظامی و رژه، نماهای متوسط و درشت از بدن و چهره سربازان نازی نشان داده می‌شود، در همراهی با موسیقی مارش نظامی، تلاش دارند تا اراده‌ای آهنین را از این ارتش به تصویر بکشند. سرنیزه‌هایی که مانند شمشیر در هم رفته، صف سربازان که در سایه‌روشن به خط ایستاده‌اند و پس از به راه افتادن، صدای گام‌های مهیبی دارند، مقدمه فیلم را تشکیل می‌دهند.

پس از این مقدمه، فیلم از یک صبح در اردوگاه نیروهای نظامی در نورنبرگ آغاز می‌شود که همه سربازان مشغول نظافت و آمادگی برای تمرینات روزانه هستند. دوربین عموماً از نمای زانو و با لنز متوسط، و یا هم‌تراز با سوژه، به ثبت صحنه‌ها پرداخته و با این کار حسی از قدرت و برتری ذاتی نیروهای نظامی نازی را القا می‌کند. فیلم راوی ندارد و تنها براساس صحنه‌ها و موسیقی روایت خود را پیش می‌برد. این موضوع نشان می‌دهد که کارگردان هم‌چنان به فیلم‌های صامت و جهان آن پایبند است و چندان به گفتار (هر شکلی از گفتار و کلام) در روند فیلم معتقد نیست. «روز آزادی» با مانورهای نظامی ادامه می‌یابد و کم‌کم صحنه‌هایی از پرواز منظم هواپیماهای جنگی را نشان می‌دهد.

تعداد زیاد هواپیماها که در تدوین نیز سعی شده بر تأکید شود، نشانی از قدرت نیروی هوایی آلمان تلقی می‌شود. با اینهمه اما فیلم فاصله خود را با نیروهای نظامی حفظ می‌کند و با ایشان همذات‌پنداری نمی‌کند. ریفنشتال سعی می‌کند تا از هرگونه قضاوت بپرهیزد و تنها به نمایش تدوین شده‌ی واقعیت‌ها بپردازد. او به جای آنکه خود را در مقام یک عضو تبلیغاتی ببیند که فقط و فقط برای اعتلای اهداف تعیی شده فیلم می‌سازد، سعی می‌کند تا با این فاصله‌گذاری، استقلال خود را از سوژه حفظ کند و به جای یکی شدن با آن، سوژه را در فرایند تدوین به شکل موردنظر سفارش‌دهندگان دربیاورد. امری که در هر سه فیلم پروپاگاندای او قابل مشاهده است. راهی را که ریفنشتال با «پیروزی ایمان» آغاز کرد، در فیلم «پیروزی اراده» به اوج خود می‌رسد. با این حال، نمی‌توان بر این اساس او را از پیش مجرم و یا کارگزار تمام و کمال خواست‌های نازی‌ها دانست. می‌توان گفت که آثار او در یک روند کلی، تلاش کرده تا درعین‌حالی که به منابع قدرت نزدیک می‌شود تا از منافع آن بهره ببرد، تا حد توان مستقل بماند و فاصله خود را (فاصله‌ای برشتی شاید) با همه‌ی طرف‌های درگیر با رسانه سینما حفظ کند؛ سفارش‌دهنده و تهیه کننده، سوژه و مخاطب. نقش او مانند آینه‌ای است که بر اثر بازتاب جسم در آن، تصویری را هرجند به ظاهر بی‌نقص و آرمانی، منعکس می‌کند.

«پیروزی اراده» مهم‌ترین و معروف‌ترین اثر ریفنشتال است. سینمای سیاسی-تبلیغی از یک سو، و سینمای مستند از سوی دیگر، از این فیلم تأثیر بسیاری پذیرفته‌اند. «پیروزی اراده» در میان سایر آثاری که درباره نازی‌ها و در زمان آن‌ها ساخته شده (که تعدادشان کم هم نیست) از اهمیت خاصی برخوردار است. این فیلم، عصاره‌ای است از هرآنچه که فیلمساز در یک مستند سیاسی به‌دنبال آن بوده است. حضور پرصلابت مرگبارترین نیروهایی که بشر مدرن به خود دیده است، در لوای روایت فیلمی که به غایت استادانه ساخته شده است. آن‌قدر ماهرانه و دقیق، که اگر از تاریخ و سرگذشت جنگ بی‌اطلاع باشیم، هرلحظه احتمال آن می‌رود که در دام سخنان رهبران نازی بیفتیم و یا توسط شکوه ساختگی و عظمت پوشالی نیروهای‌شان فریفته شویم.

شاید بتوان گفت که در ابتدای دهه ۱۹۳۰، ریفنشتال نیز مانند بسیاری از آلمانی‌های دیگر، شیفته ملی‌گرایی و فلسفه و عقاید نازی‌ها شده بود. کسانی که می‌خواستند عظمت رایش را یک‌بار دیگر از میان خاکسترهای شکست در جنگ اول جهانی بیرون بیاورند و امپراطوری‌ای جهانی بسازند. اما در هنگامه‌ی استیلای حزب بر آلمان و پس از آن، تا دوره جنگ جهانی دوم، ریفنشتال همواره توانست فاصله و نسبت خود را با آن‌ها حفظ کند. او با پدید آوردن این فاصله ظریف و حفظ آن، توانست وجه دیگری را از زن مقاوم و مبارز آلمانی ثابت کند. زنی که به‌راحتی تن به هر شکلی

از سیاست و سیاست‌ورزی نمی‌دهد و تلاش دارد تا استقلال عقیده و عمل خود را، درعین همراهی ظاهری، حفظ بکند. به گواه تاریخ می‌توان گفت که ریفنشتال چه در عالم سینما و چه در زندگی حقیقی خود، توانست تا حدود زیادی به این مهم دست یابد. ریفنشتال را به درستی باید فیلمساز دوره گذار آلمان، از جمهوری وایمار به آلمان هیتلری قلمداد کرد. نوع نگاه او به فیلم مستند، جهان‌بینی او و همینطور سبک کاری ویژه‌اش موجب می‌شود تا او را شخصیتی مجزا از روند سیاست‌گذاری‌های فاشیسم و هنر موردعلاقه ایشان بدانیم. حتی می‌توان پا را فراتر گذاشت و برپایه اسناد و مکتوبات تاریخی و آثار هنری، چنین ادعا کرد که فیلم‌های لنی ریفنشتال تا سال ۱۹۳۵، مبدع و پایه‌گذار استانداردهای (یا بخشی از استانداردهای) سینمای فاشیستی بوده است. زیرا افرادی مانند گوبلز و هیلتر، از چندین سال پیش از رسیدن به قدرت فیلم‌های ریفنشتال را می‌پسندیدند و آن را سرمشقی برای سینمای سالم و پیشرفته آلمانی تصور می‌کردند. و پس از رسیدن به قدرت نیز، آثار و تکنیک‌های او به‌عنوان سرمشقی برای فیلمسازان فاشیست استفاده می‌شد، تا با استفاده از دستاوردهای او فیلم‌هایی متناسب با خواسته‌های نازی‌ها ساخته بشود. خوانشی که درکل، راه را برای تولد سینمای فاشیستی در آلمان باز کرد. «پیروزی اراده» به‌عنوان سرمشقی عدول‌ناپذیر و ستاره‌ای ابدی، در ذهن نازی‌ها جای داشت. «پیروزی اراده» عصاره نوآوری‌ها، علاقمندی‌ها و توانمندی‌های ریفنشتال در زمینه ساخت فیلم سیاسی است. این فیلم که از برخی جهات ادامه و تکلمه‌ای بر «پیروزی ایمان» است، بار دیگر به سراغ موضوع فیلم پیشین رفته و گردهمایی نازی‌ها را در نورنبرگ به تصویر می‌کشد. این‌بار اما کارگردان، با پرداختی به مراتب قوی‌تر و رویکردی دقیق‌تر، موفق شده تا نمونه‌ای بی‌تکرار را در فیلم‌های مستند سیاسی و پروپاگاندا بسازد.

پس از نمایش متنی بر صفحه که حاکی از رنج چندین ساله آلمان‌ها پس از شکست در جنگ جهانی اول، و شوق اینان پس از تولد دوباره آلمان (به دست هیتلر) است، فیلم با نمایی از درون کابین یک هواپیما آغاز می‌شود. هواپیما درمیان ابرها پرواز می‌کند و پس از چندی خود را بر فراز شهر قدیمی نورنبرگ می‌یابد. دوربین با نمایش چند بنای مشهور نورنبرگ از بالا و در نمای دور، تلاش دارد تا بیننده را با روح باستانی و استوار شهر (و به طبع حاکمان تازه شهر و کشور) آشنا سازد. سپس از میان خیابان‌ها، جوانان را هم‌چنان در نمای دور، در حال رژه نشان می‌دهد. نماها رفته رفته به سطح زمین رسیده و همزمان نیز از لانگ شات به نماهای متوسط تغییر می‌کند. این، حسی را از آشنایی قدم به قدم و شکلی از معرفی سوژه را بدون قضاوت و همدلی با آن، به مخاطب القا می‌کند. حالا هواپیما درمیان خیل مشتاقان و طرفداران بر زمین می‌نشیند، و هیتلر، در بین صدای درودها و تشویق مردم از آن پیاده می‌شود. نوع رفتار دوربین در «پیروزی اراده» با دو فیلم قبلی ریفنشتال تفاوتی عمده دارد. دوربین فاصله معنایی و احساسی خود را با سوژه هرچه محکمتر حفظ می‌کند. درعین‌حالی که دوربین/کارگردان در فاصله نیم متری هیتلر قرار دارد و از گردش

او در خیابان‌های شهر فیلم می‌گیرد، اما انتخاب زاویه تصویر و نوع طراحی و ادغام حرکات، در عین تأکید بر اهمیت و مرکزیت سوژه، از همدلی با او پرهیز کرده و مانند ناظری بی‌طرف، حقایق را ثبت می‌کند.

پس از آن، یکی از بهترین فصل‌های فیلم و یکی از مهم‌ترین بخش‌های تاریخ سینمای مستند را شاهد هستیم؛ رژه شبانه اعضای بریگاد نازی با مشعل‌های افروخته در اطراف هتل محل اقامت هیتلر. این قسمت که چند بار در طول فیلم تکرار می‌شود (یک بار دیگر نیز در اطراف کمپ نظامی نازی‌ها در بیرون از نورنبرگ)، گروهان‌هایی را از ارتش نازی نشان می‌دهد که در تاریکی شب، با مشعل‌های افروخته و با پرچم‌های بزرگ، با سرود و شعار در اطراف محل اقامت هیتلر رژه می‌رود و رهبرشان نیز از پنجره اتاق آن‌ها را می‌بیند و برایشان دست تکان می‌دهد. ریفنشتال با تنظیم زوایایی درون و کنار این جمعیت، بر نظم ظاهری و هماهنگی آن‌ها تأکید می‌کند. ابهت اهریمنی نظامیان که در سایه کاریزمای شوم رهبرشان، مستقیم بر روی فیلم منتقل می‌شود، نمونه‌ای است از کار خلاقانه و نگاه ژرف فیلمساز به رسانه فیلم. صبح روز بعد، دوربین به سبک نماهای معرف در درام‌های وایماری، شهر تازه بیدار شده را نشان می‌دهد. از دورن خانه‌ها، میان خیابان‌ها و در معابر عمومی، نورنبرگ روزی دیگر را تجربه می‌کند. سپس، کمپ جوانان نازی را در خارج از شهر می‌بینیم و آمادگی و اشتیاق سربازان جوان آن‌جا برای حضور و دیدار با رهبر حزب نازی. تا پیش از این فیلم سخنرانی‌های افراد مهم را منعکس کرده بود. برخی از وزیران و مشاوران عالی هیتلر به سخنرانی در یک ساعت ابتدایی فیلم به سخنرانی پرداخته بودند. در نمایش تصویری این سخنرانی‌ها، حرکات پَن و جابه‌جایی آرام دوربین میان جمعیت و دورادور شخص اول حزب، تجسم عظمت و تسلط را منتقل می‌کند. گویی دوربین درحال حرکتی نمادین است برای تلاش در راستای تقدس بخشیدن به سوژه. امری که البته درمجموع در آن موفق بوده است. اما شاید بتوان این را بیشتر به حساب استادیِ تمام‌عیار فیلمساز در کار با رسانه و اِشراف به موضوع دانست، تا همراهی و همدلی با سوژه. از فصل کمپ جوانان، اولین سخنرانی هیتلر را می‌بینیم، و تا پایان فیلم فقط اوست که سخن می‌گوید. این شکل از چیدمان معنایی در راستای ارزش‌افزایی سوژه را اولین بار است که در سینما و سینمای مستند می‌توان دید. موضوعی که امروز در روند بعضی برنامه‌های تلویزینی، فیلم‌های خبری و... به امری معمول تبدیل شده است.

دوربین ریفنشتال در «پیروزی اراده» آرام و موقر است. حرکاتش سنگین می‌نماید اما به نرمی تکان می‌خورد. گویی یکی از چشم یکی از ناظران صحنه‌ها، که فردی متین و بدون هیجان است، در موقعیت قرار می‌گیریم. تدوین مفهومیِ این فیلم نیز نسبت دو فیلم قبلی گامی رو به جلو است. تدوینی که از نظرات تدوین دیالکتیک آیزنشتاین و سینمای

پیشروی روسی متأثر است، و بر همگامی تصویر با کلام/صدا/روایت فیلم تأکید دارد. همراهی‌ای که باعث می‌شود نظامی ارزشی در ذهن بیننده ساخته شود و تصاویر را دارای ارزش‌های گوناگون بداند. نوآوری‌های کارگردان در بازی با نور و سایه، جای‌گذاری‌های معنایی دوگانه‌هایی مانند شب و روز، دور و نزدیک، پیر و جوان، رهبر و مردم و موارد مانند آن، موجب تا فیلم روندی یکسان نداشته باشد. و با اینکه تمام فیلم حول یک محور و در یک شهر می‌گذرد، اما ضرباهنگی متنوع دارد. نماهای فیلم در هر فصل به تناسب موضوع و مکان تغییر می‌کند و انواع مختلفی را دربرمی‌گیرد. ریفنشتال توانسته هرآنچه را که حزب لازم داشت برایش فراهم کند. اما در پسِ این کار، نکته‌ای نیز لحاظ شده بود. موضوعی که شاید می‌بایست تاریخ می‌گذشت و روند حوادث به اینجا می‌رسید، تا هویدا شود. نکته، همان درگیر نشدن شخص کارگردان با جریانات حزب است. همانطور که خود بعدتر و پس از فروپاشی فاشیسم در آلمان اذعان کرده بود، هیچ‌گاه همراه هیتلر نبوده از کارها و مقاصد او اطلاعی نداشته. به همین علت و پس از تحقیقات مختلف بود، که در سال‌های بعد از جنگ جهانی، ریفنشتال را از اتهام همکاری با نازی‌ها تبرئه کرده و او را تنها «موافق حزب» شناختند. فیلم نیز در خود چنین پیامی را گویی پنهان کرده است. تک‌تک نماها راوی صحنه‌هایی حقیقی هستند که در آن، فاشیست‌ها می‌خواستند تا بر عظمت و استواری‌شان تأکید کنند، اما این تأکید منجر به قضاوت و تصمیمی از سوی فیلمساز درباره حقیقت پس از فیلم نمی‌شود. هرچه که هست، در خود فیلم هست و در آن می‌ماند. جالب است که این بار، پس از «پیروزی ایمان»، نام لنی ریفنشتال به‌عنوان کارگردان بر تیتراژ فیلم ظاهر می‌شود و دیگر خبری از نام شاخه‌های فرهنگی و پروپاگاندای نازی‌ها نیست. انگار آن‌ها هم می‌دانستند که فیلم و فیلمساز چه سرنوشتی خواهند یافت، و می‌خواستند تا تمام مسئولیت‌ها را متوجه ریفنشتال بدانند. «پیروزی اراده» به درستی یکی از مهم‌ترین و ماندگارترین فیلم‌های تاریخ سینمای مستند است. فیلمی که شیطان درون یک رهبر خودکامه را، آینه‌وار و با دقت موشکافانه‌ای به ما نشان می‌دهد. فیلم، سال‌ها در خارج از آلمان و در کشورهای متفقین ممنوع بود، و پس از مدت‌ها بعد از جنگ دوم جهانی، تماشای آن برای مردم و سینماشناسان میسر شد. ریفنشتال با ساخت این فیلم در سال ۱۹۳۵، به نوعی کار خود را با نازی‌ها به اتمام رساند. البته او هم‌چنان در آلمان ماند و به ساخت فیلم پرداخت. اما دیگر فیلمی به سفارش حزب و یا درباره آن‌ها نساخت. پروژه‌ی بعدی او، یکی دیگر از شاهکارهای سینمای مستند، و فیلمی است که تأثیری ماندگار بر فیلم‌های ورزشی داشته. اثری که حتی امروز نیز در برنامه‌های ورزشی تلویزیون و سبک تصویربرداری از مسابقات و رویدادهای ورزشی، خود را نشان می‌دهد.

انسان، قهرمان تنها

امروزه پخش جهانی و زنده رویدادها و مسابقات از تلویزیون و منابع اینترنتی، امری معمول و جاافتاده حساب می‌شود. دوربین‌ها، خبرنگاران، گزارشگران و مفسران، سیستم‌های پخش آنلاین و ماهواره‌ای همه از اولین ملزومات پوشش هر برنامه‌ی ورزشی محسوب می‌شوند. اما هشتاد سال پیش، تصور اینکه حتی بتوان از مسابقاتی نظیر دوومیدانی و هاکی فیلمبرداری کرده و آن‌ها را مستقیماً و با تأخیری چند ساعته در سالن‌های سینما پخش کرد، چیزی ناممکن و خواستی دیوانه‌وار تلقی می‌شد. پنجاه سال است که تلویزیون همه‌ی این‌ها را برایمان عادی کرده است. اما سنگ‌بنای این سبک از تصویربرداری و پوشش رسانه‌ای از بازی‌های ورزشی سال‌ها پیش از اختراع تلویزیون گذاشته شد. آن هم توسط ریفنشتال با فیلمی سه ساعته درباره بازی‌های المپیک تابستانی. فیلمی که تا امروز به‌طور قطع جزو مهم‌ترین فیلم‌های مستند ورزشی است و از اصلی‌ترین منابع برای فهم و یادگیری تکنیک‌های فیلمبرداری و ساخت مستند به شمار می‌رود.

«المپیا» ستایشی سینمایی است از انسان به مثابه قهرمان. فیلم، المپیک ۱۹۳۶ برلین را به تصویر می‌کشد. تنها المپیکی که در زمان حیات نازی‌ها برگزار شد، و یکی از جنجالی‌ترین آن‌ها. «المپیا» منظومه‌ای تصویری است در ستایش بدن انسان و اهمیت ورزیدگی. ستایش اندام و زیبایی و اهمیت قوای جسمانی و ریخت بدن، اتکای انسان به نیروی جسمانی و همدلی اجتماعی به‌جای دلبستگی‌های مذهبی و آن‌جهانی (غیر اومانیستی) و تکیدگی و تنهاییِ انسان مدرن. فیلم بیان‌کننده‌ی شوق نازی‌ها برای رجعت به ارزش‌های رومی و یونانی باستان است. بیانگر اهمیت و جایگاه رفیع نژاد، و مسأله‌ی ورزش به‌عنوان عاملی برای نمایش برتری جسمانی/نژادیِ آریایی‌ها بر دیگران. هم‌چنان که فصل ابتدایی فیلم در ویرانه‌های عهد یونان باستان فیلم‌برداری شده است. زنان و مردانی در رداهای آن دوره، بلند قد، سفید و خوش‌بنیه، با در دست داشتن مشعل‌های روشن المپیک (به یاد بیاوریم مشعل‌های افروخته‌ی بریگادهای نازی را) از این ویرانه‌ها عبور می‌کنند. گویی روح تاریخ است که در این یادگارهای گذشتگان گردش می‌کند، البته روح گمراه تاریخ! نماهای درشت و آهسته از حرکات ورزشکاران باستانی، مخلوط با تصاویر تندیس‌های آن زمان، سرگشتگی تاریخ را فرامی‌خواند. برای پیوند زدن ناممکن‌ها! مشعل‌داران یک به یک آتش افروخته را به هم می‌سپارند تا پیام و پیمانی باشد تاریخی، که دوره به دوره جلو می‌آید و از میان ستون‌های معبد دلفی و جداره‌های سنگی پانتئون، مشعل را به دست ورزشکاری امروزی می‌سپارد. او نیز نور روشنگر را با خود به آلمان نازی آورده، در شهر می‌گرداند و به این ترتیب، آغازگر المپیک برلین است.

فیلم آشکارا گرایشی کلاسیستی دارد. مخلوطی از انسان‌گرایی رنسانسی و یونانی مآبی. ریفنشتال تلاش دارد تا اندوخته‌هایش را این‌بار در زمینی تازه به کار گیرد. زمینی که شاید به مراتب سخت‌تر از آثار پیشین او باشد. حزب نازی برای پوشش تصویری رویدادهای المپیک نیز از او خواسته بود تا فیلمی سفارشی با رویکرد تأکید بر قهرمانی‌ها و برتری‌های ورزشکاران آلمانی بسازد. اما این‌بار دیگر ریفنشتال تن به چنین خواسته‌ای نداد، و علیرغم مخالفت‌های موجود در بدنه حکومت و افراد نزدیک به هیتلر، او توانست تا اثر خود را به‌عنوان فیلمی مستقل به پایان ببرد. فیلمی که تماماً درباره ورزش، در ستایش ورزش و در راستای انسان است. انسان فارغ از رنگ و نژاد و ملیت. «المپیا» از سویی، می‌تواند به منزله پاسخی سخت کوبنده برای منتقدان و انکارکنندگان نبوغ ریفنشتال تلقی شود. کسانی که او را تنها برده‌ای در دستان نازی‌ها، و یکی از **آن‌ها** می‌دانستند. افرادی که عمدتاً در هالیوود و سینماهای اروپایی وابسته به آن، تلاش داشتند تا ریفنشتال را با گوبلز یکی بدانند. تلاش داشتند تا وی را زنی نژادپرست، فاشیست و ابزار تبلیغات نازی‌ها در نظر دیگران جلوه دهند و دستاوردها و عصاره‌ی خلاقانه‌ی هنر او را در پس غبار این اتهامات پنهان نمایند. اما «المپیا» فیلمی است که چنین موضوعاتی را از ریفنشتال دور می‌کند. این فیلم، نمایشگر برتری انسان بر برچسب‌هایی مانند نژاد و جغرافیاست.

قسمت اول فیلم به خود بازی‌های المپیک، مفهوم و معنای آن و اهمیت آن، فارغ از رویکرد و خواست هر تیم و هر کشور و نفرات برتر آن می‌پردازد. ریفنشتال ابتدا با عدم نمایش حس رقابت درمیان ورزشکاران (که اصلی‌ترین وجه در ورزش است) و با تأکید بر روح ورزش و نگاه به المپیک به منزله گردهمایی ورزشکاران و ورزش‌دوستان، کلیت بازی‌های المپیک و ورزشکاران آن را به مثابه گونه‌هایی هنری به تصویر می‌کشد. او می‌خواهد تا ورزش را بیرون از چارچوب جسم افراد نیز جاری سازد. اما برای این کار لازم دارد تا از همان بدن‌ها (بدن‌های قهرمانانه‌ی پرستیدنی) سود بجوید. نگاه استعلایی‌ای که در ابتدای فیلم، و همینطور در انتها، به مقوله ورزش می‌شود، در طی جریان حدود سه ساعته‌ی فیلم به ثبت هوشمندانه‌ی رویدادهای المپیک و قهرمانان و حال‌وهوای آن تبدیل می‌شود. در میانه فیلم تأکید بر هم‌گامی و هماهنگی عمل ورزشکاران رفته رفته حس رقابت را وارد فضای فیلم می‌کند و در فصل‌های میانی و پایانی فیلم اول است که این حس به شکل کامل و پویایی ایجاد می‌شود. «المپیا» قدم به قدم به سوژه‌هایش نزدیک می‌شود و آنان را به ما معرفی می‌کنند. حالا و از میانه‌ی قسمت اول، تا میانه‌ی قسمت دوم، ما شاهد شکل‌گیری **داستان** رقابت بین ورزشکاران از کشورهای مختلف هستیم. ورزشکارانی که گاه با شکل و شمایل‌شان و گاه با نوشته‌های روی لباس و پرچمشان قابل تشخیص هستند. فیلم اما هیچ‌گاه بر یکی از اینان به واسطه‌ی ملیت و نژاد تأکید نمی‌کند. تنها تأکیدات بر پرسوناژها، از دریچه گزارش گزارشگران داخل استادیوم روایت می‌شود که مدام ما را با

ورزشکاران جوان و شگفتی‌ساز، و یا مرور سریع نام قهرمانان آشنا می‌سازد. اما هم‌چنان سویه و رویکرد ریفنشتال غیرنژادی است و به اصل رقابت و ورزش می‌پردازد.

«المپیا» گزارشی است هنرمندانه از یک واقعه. فیلم از سطح یک مستند گزارشی فاصله گرفته، و با درنوردیدن مرزهای جامعه‌شناختیِ ورزش و انسان‌گرایی، به نوعی از روایت شاعرانه دست می‌یابد. هرچند که برخی مفسران و تاریخ‌نویسان فیلم، این اثر را هم‌چنان واجد ویژگی‌های تبلیغی نازی‌ها می‌دانند (که می‌تواند در برخی لحظات مانند صحنه‌ی پایانی قسمت دوم فیلم درست باشد)، اما در کل نمی‌توان ویژگی‌ای را به تمام فیلم تسری داد. فیلم در بخش‌های ابتدایی و انتهایی خود و در نمایش بعضی از لحظات رقابت‌ها، رویکردی شاعرانه نیز دارد. شاعرانگی‌ای که البته نباید آن را با ابتذال سانتی‌مانتالیسم اشتباه گرفت. شاید بتوان گفت چنین نماهایی، با عکس‌های ورزشی الکساندر رودچنکو قرابت عمیقی دارند. هردو بر روح آزادمنشانه‌ی ورزش تأکید دارند، نه لزوماً بر هویت ورزشکار. ورزشکاران را اکثراً کاراکترهایی معلق و در اوج حالت خود نشان می‌دهند، تا بر جنبه‌ی جسمانی آن درکنار ثبت واقعه‌ی ورزشی نیز پوشش دهند. در «المپیا» نیز فاصله کارگردان با سوژه در شکلی استعاری حفظ می‌شود. بیننده چیز زیادی از دریافت جوایز و مراسم اهدای جایزه به قهرمانان، و یا واکنش تماشاگران در نمایی نزدیک نمی‌بیند. هرچه هست، تنها مواردی بسیار محدود و کوتاه است که در حد اشاره‌ای نشان داده می‌شود، آن هم به ضرورت تغییر ریتم تصویر و یا ایجاد و تقویت بستر معنایی و روایی برای فیلم. به این ترتیب، فیلم از خرده‌داستان‌های مختلفی نیز بهره می‌برد، که در کنار داستان اصلی، یعنی جایگاه و اهمیت ورزش قهرمانی، به جذابیت‌های فیلم افزوده است.

نکته‌ای که اما در فیلم به نظر می‌رسد، نمایش انسان به مثابه سوژه‌ای تنهاست. قهرمانان، ورزشکاران و افراد بااهمیت تنها هستند. حتی در ورزش‌ها و رقابت‌های گروهی نیز مانند فوتبال، دوچرخه سواری و...، جسم ورزشکاران سرشار از تنهایی است. انسان ورزشکار در این فیلم، نه تماماً به دنبال کسب رتبه و جایزه و مقام است (چنانکه در طول فیلم، نماهای متعددی را از گرم کردن ورزشکاران، استراحت آن‌ها و مسائل پیرامونی می‌بینیم)، و نه رقابت را دارای جنبه‌های تبلیغاتی می‌داند، مانند آنچه که امروزه تمام ورزش قهرمانی را در دنیا به خود دچار کرده است. هنوز تا دوره تبلیغات راه بود و این پرهیز از تبلیغ، حتی در جدایی مسیر ریفنشتال از حزب نازی در ساختن فیلم نیز قابل مشاهده است. او با نمایش انسان، و نه ورزشکار فلان کشور و یا قهرمانی از فلان نژاد، یکدستی ورزشکاران را در یک هدف نشان می‌دهد؛ اعتلای روح ورزش. اما این اعتلا و تلاش برای نیل به آن، گویی در گرو تنهایی ایشان است. قهرمانان، انسان‌های تنهایی هستند. مانند آنچه که دو دهه بعدتر توسط دنیای کمیک‌استریپ‌های ابرقهرمانی آمریکایی به مردم

خورانده شد. ابرقهرمان‌ها، موجوداتی تنهایند که تمام هم و غم و تلاش‌شان معطوف به بهبودی وضع جامعه و حل مشکلات آن است. ورزشکاران نیز در این فیلم چنین‌اند. انسان‌هایی در اوج قله‌های زیبایی جسمانی و توانایی، اما مفرد. در سوی دیگر اما، مردم/تماشاچیان/غیر قهرمان، همواره به صورت توده‌های ذوق‌زده و هیجان‌زده‌ای تصویر می‌شوند که در نماهایی از دور به تصویر درمی‌آیند. البته عمده نماهای ورزشکاران نیز نماهای متوسط و دور است، اما تفاوت اصلی در تعداد و کیفیت حضور انسان در این دو نوع تقسیم‌بندی مفهومی قاب‌های این فیلم است. ورزشکاران در برخی رقابت‌ها مانند شیرجه و پرش از روی مانع، در قاب‌هایی تصویر شده‌اند که بخش عمده‌ی آن را آسمان یا پس‌زمینه‌ای محو از تماشاچیان تشکیل می‌دهد. یک لحظه، تنها مانند یک شهاب، در تصویر ظاهر می‌شوند و سپس از آن خارج می‌شوند. چنین رویکردی، با نظام معنایی‌ای که در آن زمان برای ساخت فیلم‌های خبری و یا برخی از مستندها وجود داشت بسیار متفاوت بود. این نوع از فیلمبرداری به‌نوعی فیگور قهرمان را متکی به خود و بدون ارتباطی بیرون نشان می‌داد. رویکردی که در یک رابطه دوگانه با روح جمعی ورزش قرار می‌گرفت. مردمی که مالامال از شور و شوق برای تماشای بازی‌های المپیک به میادین آمده‌اند، و ورزشکارانی که قهرمانی‌شان از لزوماً از ایشان وجهی بیرونی نمی‌سازد، و (مانند بسیاری از نماهای فیلم) آن‌چه که در این افراد مهم است، درونیات ایشان است.

این موضوع در طی تدوین فیلم نیز به‌خوبی منعکس شده است. تدوین «المپیا» (به ویژه در قسمت دوم) در ساخت نظام دیالکتیکی و معنایی فیلم اثری اساسی داشته است. نوع برخورد کارگردان با سوژه در هماهنگی با مدرن اولیه‌ی (Early modern) ساخته شده برای فیلم، آشکارا در ترکیبی برای دست یافتن به مجموعه‌ای از ناممکن‌ها طرح‌ریزی شده است. تدوین صحنه‌های گرم کردن ورزشکاران در لابه‌لای نماهایی از گیاهان که استعاره‌ای از یگانگی روح و جسم انسانی با طبیعت هستند، جنبه‌های اومانیستی فیلم را برجسته می‌سازد. معرفی و عدم معرفی هویت برخی ورزشکاران، عبور سریع از برخی و تمرکز بر برخی دیگر و دوگانه‌های بسیار دیگر، مانند همان دوگانه‌ی ورزشکار و تماشاچی، بر رابطه رفت و برگشتی فیلم برای شکل‌گیری معنای خود تأکید دارند. ریفنشتال توانسته صورتی از فهم تدوین روایی را در مستند به کار ببرد، که تا آن زمان اگر بی‌همتا نبود، اما از نظر کیفیت و رسیدن به هدف موردنظر، نظیر نداشت. تدوین در این اثر توانسته تا مجموع کار فیلمبرداری و جستجوی کارگردان را برای یافتن بهترین نماها و بهترین قصه‌ها، تکمیل کند و از میان این فریم‌های ناب خام، گفتگویی را بسازد که هنوز و پس از هفت دهه از ساخت آن، تازه و امروزی می‌نماید.

با اینکه نازی‌ها بارها تلاش داشتند تا به‌عنوان تهیه‌کنندگان فیلم، در روند ساخت آن تأثیر داشته و منظور خود را در فیلم غالب کنند، اما ریفنشتال دیگر مسیر خود را تعیین‌شده می‌دید و نمی‌خواست تا این شاهکار مستند را به اثری پروپاگاندا تبدیل کند. هرچند که در برخی از صحنه‌ها، خواسته یا ناخواسته جنبه‌ای از حضور قدرتمند نازی‌ها نشان داده می‌شود، اما نمی‌توان آن را تماماً براساس دستورات مقامات بالاتر و یا خواسته‌های افراد در دولت نازی قلمداد کرد. موضوعی که از فاصله‌گذاری عمیقاً هوشمندانه و فیلسوف‌مآبانه کارگردان با سوژه فیلم، و تهیه‌کنندگان آن برمی‌آید. این، آخرین فیلمی بود که ریفنشتال در زمان نازی‌ها موفق به اتمام و نمایشش شد. وی در سال‌های بعد و با افروخته شدن آتش جنگ، فیلمی دیگر ساخت که یکی از طولانی‌ترین پروژه‌های تاریخ سینما محسوب می‌شود. علاوه بر این نیز روند حوادث به گونه‌ای رقم خود که او را به مدت حدود سه دهه از حضور در مجامع سینمایی و هنری دور نگه دارد و وی را در مظان اتهاماتی مانند همکاری با نازی‌ها و ارتکاب جنایات جنگی قرار داد. اتهاماتی که برای رفع‌شان مدت‌ها کوشید و بهای آن را با سال‌ها دوری از جریان اصلی سینما پرداخت.

غبار زمان و سرزمین ژرف

پس از ساخت «المپیا» که تدوین آن حدود دو سال به طول انجامید، ریفنشتال دیگر با نازی‌ها همکاری نکرد. هرچند پیشنهاداتی از سوی گوبلز برای ساخت چند فیلم پروپاگاندای دیگر، به‌خصوص با رویکرد ورود آلمان به جنگ جهانی دوم وجود داشت، اما ریفنشتال چنین نکرد. درعوض، او ساختن فیلمی را آغاز کرد که یکی از طولانی‌ترین پروژه‌های سینمایی جهان است. فیلمی که از اولین مراحل تولید تا پخش و نمایش بیش بیست سال زمان برد. «سرزمین ژرف» فیلمی است که ریفنشتال تولید آن را در سال ۱۹۳۴ آغاز کرد. فیلم که براساس نمایشنامه‌ای اثر آنخل گویمرا و اپرایی نوشته اوژن آلبرت ساخته شده، قصه‌ای را از انقلابات داخلی و کشمکش‌های سیاسی اسپانیا در اواخر قرن نوزدهم تعریف می‌کند. قصه که آشکارا گرایشاتی آزادی‌خواهانه و انقلابی دارد، اصلاً به مذاق نازی‌ها خوش نیامد. آن‌ها چندبار تلاش کردند تا به شکل‌های مختلف جلوی کار ساختن این فیلم را بگیرند. اما استواری ریفنشتال در کار فیلمسازی از سویی، و همینطور شروع جنگ جهانی دوم از سوی دیگر، فضایی را ساخت که فیلمساز توانست با تمام سختی‌ها، فیلم را آرام آرام به پیش ببرد.

«سرزمین ژرف» یکی از طولانی‌ترین پروژه‌های سینمایی است. این آخرین اثری بود که ریفنشتال در زمان حیات نازی‌ها ساخت، و البته آخرین فیلم داستانی‌اش نیز بود. فیلم در زمان جنگ و پس از آن تا چند سال در قفسه‌های

استودیو خاک می‌خورد تا سرانجام در اوایل دهه ۵۰ میلادی کار روی آن ادامه یافت. تا آن زمان، ریفنشتال نیز مانند بسیاری دیگر از آلمان‌ها، در حالتی از تعلیق کاری به سر می‌برد. تعلیقی که براساس اتهام «همکاری با نازی‌ها» و هم‌چنین «ارتکاب جنایت جنگی» استوار بود. ریفنشتال خود هیچ‌گاه نزدیکی و یا کار با گوبلز و شخص هیتلر را کتمان نکرد، اما هیچ‌گاه نیز خود را به‌عنوان یک عنصر نازی معرفی ننمود. حتی در زمان حکومت نازی‌ها نیز او چند باری دربرابر خواسته‌ها و سفارش‌های حزب مقاومت کرده بود و برخلاف میل ایشان عمل کرده بود. پس از ساخت «المپیا» بود که برخی در درون حزب به او بدگمان شده و فکر می‌کردند ریفنشتال به اندازه‌ی کافی به آرمان‌های نازی‌های پایبند نیست. او را که تلاش می‌کرد فیلمساز مستقلی بماند، رفته رفته کنار زدند و موجب شدند تا ساخت فیلم بعدی او نیز سال‌ها طول بکشد. فیلمی که در تاریک‌ترین زمان‌ها، فروخورده‌ترین فریاد آزادی‌خواهی را از درون نظام فاشیستی سرمی‌داد. فیلم پر است از لحظاتی که با مشابه‌سازی، گذشته را به حال پیوند می‌زند. دیالوگ‌هایی که درباره حقوق دهقانان و طبقات فرودست و استقلال عمل زنان بین کاراکترها وجود دارد، مشخصاً در تضاد به روحیه‌ی دیکته شده‌ی آریایی کارگردان و انتظاری که حزب از او داشت، قرار می‌گرفت. ریفنشتال یک بار دیگر با بازی در نقش اصلی زن، نشان داد که بازیگری توانا نیز هست. سکانس رقص زن در فیلم و یا لحظاتی پر از تنش که دربرابر خواست‌ها و هوس‌های مردان فیلم از خود مقاومت نشان می‌دهد، استعاره‌ای می‌توانند باشند از نسبت فیلمساز با قدرت حاکم بر آلمان.

فیلم هم‌چنان از بعضی از ویژگی‌های فیلم‌های اکسپرسیونیستی سود می‌جوید. مانند تأکید بر درون شخصیت‌ها از طریق نورپردازی، بازی با سایه‌ها، حضور برخی عناصر مانند باد یا نور در فضاهای مختلف و مواردی از این دست. سبک فیلمبرداری آن بسیار ویژه است. مجموع نماهای مختلفی که در آن حضور طبیعت و عناصر طبیعی، و هم‌چنین حضور معماری با تأکید بر ارتباط میان این‌ها و شخصیت‌های فیلم وجود دارد بسیار درخشان است. زوم‌ها و نماها بسته‌ی دوربین، دیگر مانند مستندهای پیشین نیستند که فاصله خود را با سوژه حفظ نمایند. دوربین تلاش می‌کند تا با درون شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند و حتی در مقام یک ناظر، موضع‌گیری کند. بعضی از حرکت‌های دوربین در فیلم، امروزه در برنامه‌های تلویزیونی مورد استفاده قرار می‌گیرند. «سرزمین ژرف» قصه‌ای از میان دهقانان را روایت می‌کند. قصه‌ای که تلاش دارد تا با ساختن دوگانه‌ای از قدرت حاکم/زیردستان و با تکیه بر مشابه‌سازی، نسبت خود را با صاحبان قدرت مشخص کند. ریفنشتال در این فیلم، آن فاصله‌گذاری‌ها و تمهیدات فکری و روایی‌ای را که در مستندهایش به کار برده بود، کنار می‌گذارد و بدون ترس و با همان صلابتی که روزی هیتلر آن را می‌ستود، برضد جریان قدرت می‌شورد. به‌علت طولانی شدن زمان ساخت فیلم، بودجه و هزینه‌های آن نیز به میلیون‌ها مارک رسید

که آن را به یکی از پرخرج‌ترین فیلم‌های زمان خود تبدیل ساخت. فیلمی که با اینکه دیر تمام شد، اما نمونه‌ای است که سینمایی متفاوت در عصری که سرسپردگی شوم به ارکان قدرت در آن موج می‌زد.

ریفنشتال پس از سقوط نازی‌ها سال‌ها سکوت پیشه کرد و گوشه‌گیر ماند. دادگاه‌های او مدت زیادی طول کشید و سرانجام او از اتهاماتش تبرئه شد. پس از آن و در دهه شصت میلادی، چندین بار به آفریقا سفر کرد و تلاش کرد تا ساخت مستند را از سر بگیرد. او به جنوب سودان و کرانه‌های شرقی آفریقا سفر کرد و از قبایل «نوبا» فیلم و عکس و گزارش تهیه کرد. قبایلی که در آن زمان، بسیار دور از تمدن و شکل پیشرفته زندگی می‌زیستند و هنوز از نظام قبایل توتمی پیروی می‌کردند. فیلمساز با کار بر روی چنین موضوعی، شاید می‌خواسته به ریشه‌های تمدن انسانی بازگردد تا از رهگذر چنین رجعتی، خارج از مباحثی مانند نژادها و فرهنگ‌های متنوع، به سادگی و اصالت انسان بپردازد. قبایل «نوبا» یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین قبایل شرق آفریقا هستند و در طی قرن‌ها توانسته‌اند تا شکل اصیل و اولیه‌ی خود را حفظ کنند. ریفنشتال از زیست و آداب و رسوم و فرهنگ این مردم، تعداد زیادی عکس و فیلم تهیه کرد و عکس‌ها را تحت عنوان چندین کتاب و تحقیق در سال‌های ۱۹۶۵ به بعد منتشر ساخت. اما فیلم مستندی که تهیه کرده بود به طرز عجیبی از میان رفت. به گفته‌ی خود او و برخی نزدیکان‌اش، نسخه‌ی اصلی راش‌های این مستند، در یک آتش‌سوزی سوختند و از بین رفته‌اند. به این ترتیب، دست حوادث نیز نگذاشت تا یک‌بار دیگر او فیلم‌اش را تمام کند و بتواند تا به راحتی حرف‌هایش را بگوید. او در همین سال‌ها تا یک دهه بعد، چندین کتاب و مقاله از زندگی و خاطرات خود منتشر ساخت و توانست تا بسیاری از شایعات و موضوعات مبهم پیرامون زندگی‌اش را روشن سازد.

برداشت‌های زیر آب

سال‌های بعد از این حوادث برای ریفنشتال، با گوشه‌گیری مجدد و حضور کمرنگ در محافل عمومی گذشت. در دهه شصت با دستیار جوان خود به زندگی پرداخت، کسی که تا پایان عمر همراه ریفنشتال بود. سال‌ها بعد، به سفارش تلویزیون آلمان، وی فیلم مستند دیگری را در سال ۲۰۰۱ ساخت. فیلمی با عنوان «برداشت‌های زیر آب» که با عنوان «خیال عمیق» نیز شناخته می‌شود. او این فیلم را در صد سالگی ساخت! «برداشت‌های زیر آب» مستندی است ۴۵ دقیقه‌ای که از دنیای گیاهان و آبزیان در اقیانوس تهیه شده است. فیلم، با گفتاری از کارگردان آغاز می‌شود و صحنه‌هایی را از حیات زیر آب نشان می‌دهد. بیش از چهل سال از اکران آخرین اثر فیلسماز یعنی «سرزمین ژرف» می‌گذشت و بسیاری آن اثر را به‌عنوان پایانی بر دوران فیلمسازی ریفنشتال برمی‌شمردند. فیلمی که خود از پس گرد

فراموشی زمان و مشکلات فراوان سربرآورده بود و سالم مانده بود. اما او در صدمین سال زندگی خود با ساختن آخرین اثر مستندش نشان داد که سینما برایش چه معنایی دارد. سی‌وچند سال پس از پروژه قبیله «نوبا»، او سرچشمه‌های تمدن انسانی را نیز پشت سر نهاده بود و به مهد و مبدأ حیات رفت؛ جهان زیر آب. گویی دیگر دنیای انسان‌ها با پیچیدگی‌های ساختاری و معنایی‌اش برای او جذابیتی نداشت و تنها می‌خواست به سوی منشأ حیات پیش بروند.

«برداشت‌های زیر آب» از نظر معنایی حاوی جایگاه مهمی در روند آثار فیلمساز است. آخرین فیلم او، اثری است در ستایش حیات، خارج از ابعاد و سازوکارهای انسانی. نمایش جنبه‌های متنوع زیست دریایی در این فیلم و رویکرد خاص کارگردان به موضوع، موجب شده تا فیلمی را شاهد باشیم که بدون ادعا و در پرهیز از زیاده‌گویی، توانسته قاب‌هایی بدون زمان را در خود بسازد. در این اثر نیز کارگردان توانسته تا با کنار زدن قواعد معمول برای ساختن فیلم‌های مستند طبیعت، نگاهی تازه به این گونه داشته باشد و بتواند حرف خود را پس از شصت سال حضور در سینما، یک بار دیگر در زمینه‌ای تازه بگوید. البته صحبت درباره این اثر خود فرصتی دیگر می‌طلبد.

ریفنشتال یک سال پس از ساخت این فیلم، در سال ۲۰۰۲ و در سن صدویک سالگی درگذشت و در برلین به خاک سپرده شد. با مرگ او، پرونده یکی از جنجالی‌ترین و مهم‌ترین فیلمسازان تمام تاریخ سینما نیز بسته شد. کسی که پلی بود میان سینمای وایمار و سینمای آلمان نازی. فیلمسازی که شروع کار او، پایانی بود بر یکی از دوره‌های اساسی تاریخ سینما.

سینمای مستند پس از ریفنشتال

بسیاری از تاریخ‌نویسان سینما و منتقدان معقدند که لنی ریفنشتال، مهم‌ترین زن فیلمسازی است که تا به امروز به کار پرداخته است. او به هنگام شروع حرفه‌ای کار در سینما، در بستری قرار گرفت که در طی دو دهه‌ی گذشته توسط فیلمسازان و هنرمندان و سرمایه‌گذاران سینمای آلمان ساخته و توسعه داده شده بود. او با ورود به این فضا، سریعاً به‌عنوان فیگوری اثرگذار رشد کرد. زنی که (در قیاس با زنان بازیگر و یا دست‌اندرکار فیلمسازی) حاضر بود تا نقش‌های خطرناکی را بازی کند، در موقعیت‌های مختلف حضور یابد و نگاهی تازه را در دوره‌ی تسلط اکسپرسیونیسم بر سینما بگشاید. فیلم‌هایی که او ساخته تأثیر عمیقی بر پیشبرد سینما داشته‌اند. هرکدام از آثار او دارای نکات و ویژگی‌های مهمی است که تا امروز نیز مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و در تعلیم و تحلیل سینما مورد استفاده است.

آثار مستند او از «پیروزی ایمان» تا «برداشت‌های زیر آب» هرکدام دارای جنبه‌های بدیع و نوآوری‌هایی است که در زمان خود برای اولین بار مورد استفاده قرار می‌گرفت. اما در این میان، «پیروزی اراده» و قسمت دوم «المپیا» را مهم‌ترین آثار ریفنشتال را برای مطالعه و شناخت این موارد می‌دانند. از رویکرد او به فیلم‌های تبلیغی و پروپاگاندا، تا نوآوری‌هایی در فیلمبرداری و تدوین، همه مواردی هستند که نام ریفنشتال را در سینما دارای اهمیتی تکرارنشدنی می‌کنند. او توانست تا نگاه و شناخت ما را از ورزش و بازی‌های المپیک برای همیشه تغییر بدهد، و سبکی را در پوشش تصویری بازی‌های ورزشی ابداع کند که تا امروز هم در تلویزیون مورد استفاده قرار می‌گیرد. بخش بزرگی از رویکرد و ابداعات او در زمینه تدوین اثرپذیرفته از نظریات تدوین آیزنشتاین و سینمای پشروی روسیه بود که برای نخستین بار در قالب مستند استفاده شد. تا پیش از این البته مستندسازانی مانند ژیگا ورتف نیز از اهمیت تدوین برای جهت دادن به فیلم‌هایشان بهره جسته بودند. اما کار ریفنشتال در مسیری متفاوت و با هدفی متفاوت از ایشان بود. او در «المپیا» نشان داد که چطور با تغییر سرعت فریم‌ها در تدوین و سریع و آهسته کردن آن‌ها می‌توان با ورزشکاران از نظر حسی همراه شد، و مانند آن‌ها به نفس افتاد! امری که امروزه بسیار معمول است. یا در «پیروزی اراده» با نماهای متنوع هوایی درکنار نورپردازی‌های اعجاب‌انگیز و فیلمبرداری در شب (که در آن زمان کار سختی بود) توانست احساس مورد انتظار نازی‌ها را بر نوار سلولوئید منتقل کند. او در همین فیلم با حرکات دوربین روی ریل و تداوم نماها، ارتباطی بر بستر پیرنگ را در سینمای مستند بوجود آورد. تا پیش از او فیلمی مانند «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» نیز از چنین تکنیکی بهره گرفته بود. اما ریفنشتال این رویکرد را نه برای نمایش یک شهر و جریان زندگی درون آن، که برای نمایش قدرت شوم یک حزب و شاید هشدار به دیگران استفاده کرد. شکل فیلمبرداری در فیلمی مانند «روز پیروزی» که با تأکید بر زیست نظامیان نازی، می‌خواهد صلابت و اراده‌ی پولادین این مردان را به تصویر بکشد، از طرفی در هماهنگی با حضور جسمانی ورزشکاران و قهرمانان و اهمیت جسم و توان آن در «المپیا» است، و از طرف دیگر در ارتباطی معنایی با نقش‌هایی است که خود ریفنشتال در فیلم‌های آرنولد فرانک بازی کرده است.

مستندهای ریفنشتال تلاشی هستند برای مشاهده جهان از دریچه‌ای دیگر. اگرچه این دریچه تازه محکوم به شکست بود و کار این فیلمساز با حکومت رایش سوم برای مدت زیادی لکه ننگی بر زندگی او محسوب می‌شد، اما نباید این مسأله را مخّل نبوغ و فهم بالای او از سینما و کارکردهای آن کرد. شاید اگر فیلم‌های پروپاگاندای ریفنشتال نبود، هیتلر و ایادی او نیز نمی‌توانستند با چنین سرعتی به نفوذ در مردم و اثرگذاری بر صحنه سیاست دست یابند. کارهای او توانست اهمیت تبلیغات سیاسی را در این رسانه‌ی جدید (سینما) نشان بدهد و از طریق قدرت تصویر، ورای هر کلامی، پیام موردنظر را به مخاطب القا کند.

روند حضور او در سینما، از بازی در فیلم‌های داستانی با قصه‌هایی درگیر با طبیعت و روحیه‌ی ورزشی، تا مستندی درباره حیات در اقیانوس‌ها (به‌عنوان سرمنشأ زندگی) بسیار جالب توجه می‌نماید. لنی ریفنشتال در اولین فیلم‌هایش زن جوان و خوش‌بنیه‌ای بود که از سرما و کوهستان و برف هراسی نداشت، به دل کوه می‌زد و یا در دیگر محیط‌های طبیعی در کش‌وقوس‌های قصه قرار می‌گرفت. این روند به شکلی نمادین در اولین فیلم ساخته‌ی خود او نیز قابل مشاهده است. در «نور آبی» او نقش زنی را برعهده دارد که دور از دیگر انسان‌ها، و در هارمونی با کوهپایه‌های اطرافش زیست می‌کند. چیزی از زندگی نمی‌خواهد و حتی گنجی را که در کنار خود دارد نیز به‌عنوان منبعی از زیبایی درمی‌یابد، نه یک منبع اقتصادی. به معنای دیگر می‌توان گفت که ریفنشتال در سیر فیلم‌هایش نیز متحول شده است. از دختری شاداب در فیلم‌های اولیه‌اش، تا زنی استوار و ایدئولوگ که بهترین نمونه فیلم‌های پروپاگاندا را می‌سازد، در دوران جنگ سرد و پس از آن به بانویی منزوی اما جستجوگر بدل می‌شود که سعی دارد تا ریشه‌های زندگی انسانی و طبیعت را به سهم خود بیابد و به دیگران نشان بدهد. در هرکدام از این فیلم‌ها، می‌توان تکه‌ای از ریفنشتال را دید که در همان فیلم باقی می‌ماند. و او با ادامه مسیر پیشرفت‌اش، به چهره‌ای چند وجهی بدل می‌شود.

تصویر لنی ریفنشتال در طی هفتاد سال اخیر بارها مخدوش و از نو بازسازی شده است. اما آنچه او را از پسِ همه‌ی این اختشاش‌ها و تحولات، به فیگوری تاریخی تبدیل می‌کند، درک او از هنر و سینما و نوع به کاری گیری این فهم در تولید فیلم است. رویکرد او به مقوله فیلم را می‌توان رویکردی تاریخی دانست که در قالب بیان فرمالیستی، توانسته تحقق یابد. فرمالیسمی که اگرچه با هم‌نوع‌های خودش در سینمای روسیه و یا حتی سینمای وایمار تفاوت‌هایی دارد، اما می‌تواند دریچه‌ای برای برقراری ارتباط با آثارش باشد. او با فیلم‌هایش در مسیرهای خطرناکی از تاریخ سینما گام نهاد، اما توانست تا شخصیت خود را در این بین حفظ کند و حالا امروز پس از نزدیک به دو دهه از درگذشت او، می‌توان با مرور آثار مختلف او به فهم جامع‌تری از شخصیت، خواست‌ها و اهداف این زن پیشروی فیلمساز رسید. کسی که به راستی پایانی طلایی را برای عصری طلایی از سینما رقم زد.

منابع

- **سینما ۱، ژیل دلوز، ترجمه مازیار اسلامی، نشر مینوی خرد**
- **هنر سینما، دیوید بوردول، کریستین تامسون، ترجمه فتاح محمدی، نشر مرکز**
- **شهرها و سینما، باربارا مِنِل، ترجمه نوید پور محمدرضا و نیما عیسی‌پور، نشر بیدگل**
- **از کالیگاری تا هیتلر، زیگفرید کراکائر، فتح‌الله جعفری جوزانی، نشر حوزه هنری**