

فاسبیندر و سیاست فیلم

میلااد روشنی پایان

در پوستر فیلم نسل سوم، در کنار تصویری از یک دلچک مسلسل به دست، دو جمله‌ی کوتاه با فونتی بازیگوشانه نیز چاپ شده است: «من بمب نمی‌اندازم، من فیلم می‌سازم». زبان نوشته آلمانی است، از هیچ علامت تعجبی هم استفاده نشده است و زیر نوشته را رینر ورنر فاسبیندر امضا کرده است. یک کوگیتوی معاصر، که پیکان ارجاعاتش را به سمت عمیق‌ترین جراحی تاریخی در حیات سیاسی «آلمان پس از جنگ»، گرفته است:

در ژوئن 1967 و در جریان سفر محمدرضا شاه پهلوی به برلین، تجمع دانشجویان ضدشاه، که به دعوت گروه‌های چپ‌گرا شکل گرفته بود، به خشونت کشیده شد. یک دانشجوی کشته شد و پلیس متهم به خونسردی و عدم مداخله شد. همین کافی بود تا در سال بعد ضرورت تشکیل گروهی مثل بادر-ماینهوف از جانب چپ رادیکال، توجیه شود. چپ رادیکال از یک سو فعالیت گروه‌های چپ دیگر را تنها و راجی‌های بی‌ثمر می‌دانست و آن‌ها را متهم می‌کرد که با وارد شدن در مناسبات بورژوازی پارلمان-محور، در حال ترویج یک چپ اخته بودند که توان کنشگری‌اش را از دست داده بود و از سوی دیگر به دنبال راهکاری فوری برای پاسخ به آنچه خوی امپریالیستی و خشونت دولتی می‌خواند، بود. در آوریل 68، (یعنی درست یک ماه قبل از آن‌که پاریس بلرزد) وقتی آندریاس بادر و دوست دخترش گودرون انسلین، با یک بمب آتش‌زا، یکی از مراکز خرید فرانکفورت را به آتش کشیدند، ظاهراً راهکار پیشنهادی، پیدا شده بود. حلقه‌ی اولیه‌ی گروه با پیوستن روزنامه‌نگار معروف چپ، اولریک ماینهوف، کامل شد و به تدریج با پیوستن گروه‌های دیگری از «اپوزیسیون خارج از پارلمان»، فعالیت‌های گروه گسترش یافت. حملات مسلحانه به بانک‌ها، ساختمان‌های تجاری و بمب‌گذاری‌های پراکنده، عمده‌ترین این فعالیت‌ها بودند که هر کدام به عنوان یک پیغام جنگ، برای دولت فرستاده می‌شد. حتا زمانی که صدراعظم ویلی برانت، در اوج محبوبیت خود، کابینه‌اش را با ائتلاف میان سوسیالیست‌ها و لیبرال‌ها و با شعار «دموکراسی بیشتر» معرفی کرد، نیز خشم بادر-ماینهوف فروکش نکرد و چند ماه بعد با منفجر کردن دفتر روزنامه‌ی محافظه‌کار اسپرینگر، به دولت جدید نیز خوش آمد گفت.

با دستگیری اعضای اصلی بادر-ماینهوف، نه تنها فعالیت‌های گروه متوقف نشد، بلکه گسترده‌تر و رادیکال‌تر نیز شد. هواپیما ربایی، گروگان‌گیری و گسترش بمب‌گذاری‌ها در شهرهای بیشتری از آلمان، به منزله‌ی فاز جدیدی از فعالیت‌های گروهی بود، که حالا با نام «فراکسیون ارتش سرخ» (راف) [1]، در صدر اخبار بود. هدفی که راف برای خود متصور شده بود، زخمی کردن تشکیلات بوروکراتیکی بود که به زعم آن‌ها خشونت ذاتی دولت را پنهان می‌کرد. برای آن‌ها کنش انقلابی تنها زمانی معنا داشت، که بتواند نقاب دولت را کنار بزند. از این نظر هرگونه تلاش برای گفتگو با دولت و پلیس، به ویژه آن دسته تلاش‌هایی که از مجرای قانونی و حزبی تشویق می‌شد، معنایی جز تثبیت نقاب دولت و پذیرش منفعلانه‌ی سلطه‌ی خشونت دولتی نداشت. بنابراین خشونت مسلحانه، به عنوان یک ضرورت تاریخی و امری

اجتناب‌ناپذیر برای نجات آن شکلی از آگاهی قلمداد می‌شد که به واسطه‌ی جنبش‌های فراگیر دهه‌ی شصت به وجود آمده بود. راف به سادگی می‌توانست از تجربه‌ی می 68 حرف بزند. جایی که انقلاب بسیار زودتر از آنچه تصور می‌رفت، توسط دولت مهار شد. انقلاب در یک میدان بازی نابرابر، جایی که دولت به خشونت مجهز است، ممکن نیست. به همین دلیل، فراکسیون ارتش سرخ، در حالی که واژه‌ی فاشیسم را در معنای جدیدی به کار می‌برد، آنچه که دولت فدرال «تروریسم» می‌خواند را تنها ضربه‌هایی انقلابی به بدن فاسد دولتی می‌دانست که قصد داشت آلمان را به آشوب‌ویتیسی دیگر تبدیل کند.

اما واقعیت در عرصه‌ی عمومی بسیار پیچیده‌تر از مدل پیشنهادی فراکسیون ارتش سرخ بود. آلمان خاکستر شده در جنگ، به مدد «معجزه‌ی اقتصادی» دولت فدرال آلمان غربی، در عرض دو دهه، ققنوس‌وار، احیاء شده بود و با سرعتی سرسام‌آور از قحطی و گرسنگی پس از جنگ، به سوی بالاترین استانداردهای زندگی در اروپا پیش می‌رفت. فزاینده شدن آزادی‌های اجتماعی، سربرآوردن احزاب و تشکل‌های متکثر (از جمله اتحادیه‌های کارگری) که نوید یک جامعه‌ی باز را می‌داد، همراه با درجه‌ای از رفاه اقتصادی که دو دهه پیش‌تر، خوشبین‌ترین هواداران سرمایه‌داری نیز تصورش را نمی‌کردند، همه و همه سبب می‌شد تا بخش عمده‌ی جامعه‌ی آلمان غربی، به دولت فدرال اعتماد کنند. این اعتماد، برگ برنده‌ی دولت بود و به ویژه آنجایی دولت می‌توانست از این اعتماد بهره‌برداری کند که می‌توانست مردم را با این نظر خود همراه کند که فعالیت‌های فراکسیون ارتش سرخ یک تروریسم کور برای خشکاندن تمام آزادی‌ها و ارزش‌های دموکراتیکی است که پس از جنگ، و در زمین سوخته‌ی رایش سوم در حال جوانه زدن است. به خصوص زمانی تردیدهای مردم آلمان غربی نسبت به دولت، کمرنگ‌تر می‌شد که به راحتی می‌توانستند، وضعیت حال و افق پیش‌روی‌شان را با سطح رفاهی اسفناک و سرکوب سیاسی هموطنانشان، در آن سوی نوار مرگ [2]، در بهشت خودکامه‌ی سوسیالیستی، مقایسه کنند.

اما زمانی که «من بمب نمی‌اندازم، من فیلم می‌سازم» امضای فاسبیندر را پای خود دارد، هرگز به معنای تأیید این اعتماد نیست. فاسبیندر، جایی که واژه‌ی «چپ» در اشاره به احزاب آلمانی زمانه‌اش به کار می‌رفت، خود را چپ‌گرا نمی‌دانست. نه به خاطر این‌که او تنها زمانی خود را به عنوان یک «چپ‌گرا» معرفی می‌کرد، که این واژه در وسیع‌ترین معنایش، یعنی منتقد وضع موجود، به کار رفته باشد. بلکه دو دلیل دیگر را برمی‌شمرد که اولی به طور خلاصه، سرخوردگی از احزاب چپ معاصر آلمان و نبود یک «چپ راستین» در میان آن‌ها بود و دومی تناقضی بود که میان نظرگاه خود با دیسپلین‌های حزبی کشف کرده بود. نه فقط حزب چپ، بلکه تمام صورت‌های سازمان‌دهی و -سازمان‌یابی. بعدتر دوباره به این موضوع بازمی‌گردیم، اما در اینجا می‌توان از پیوندی سمپاتیک میان فاسبیندر و بادر ماینهوف حرف زد. فاسبیندر هرگز نه به عضویت گروه بادر-ماینهوف و راف درآمد و نه علاقه‌ای به روش‌های آن‌ها داشت. موردی که به ویژه در تصویر تحقیرآمیزی که در فیلم مادر کوسترز به بهشت می‌رود (1975) و تصویر هجوآمیزی که در نسل سوم (1979) از اعضای گروه می‌سازد، مشخص است. اما پشت تمام این‌ها یک همدلی آشکار با آن‌ها نشان می‌داد که بخشی از آن ناشی از حس مشترکی بود که جامعه‌ی فرهنگی آلمان از هاینریش بُل تا اشتراوب و وندرس، هر کدام به دلایلی متفاوت (و در اکثر موارد مبهم)، نسبت به آن‌ها داشتند. و بخشی دیگر به خاطر شباهت مستقیم نظرگاه، یا بهتر، فانتزی ذهنی او با هدف نهایی فراکسیون ارتش سرخ بود. فاسبیندر در گفتگویی به سال 1978 با هلا شلومبرگر می‌گوید:

«من یک اتوپیای آنارشستی در سر دارم. مسئله ای که امروز به سختی می‌توان جرات بیانش را داشت چرا که رسانه‌های جمعی مدام به ما آموزش می‌دهند که آنارشسیسم و تروریسم مترادف‌های یکدیگرند. ببینید، من از یک سو یک ایده‌آل اتوپیایی دارم که در آن سلسله‌مراتب‌ها، ترس‌ها و تجاوزهای دولت از میان رفته است اما از سوی دیگر امروز ما در وضعیت اجتماعی به سر می‌بریم که در آن تمام این اتوپیاها، سرکوب می‌شود.» [3]

به نظر می‌رسد این اشتراک در رویاهاست که فاسبیندر را به بادر-ماینهوف پیوند می‌زند. منتها فاسبیندر تلاش می‌کرد این رویا را به مثابه‌ی یک فانتزی ذهنی-فردی حفظ کند و بادر-ماینهوف تلاش می‌کرد تا آن را از خلال کنش‌های عملی جمعی، در واقعیت انضمامی پیاده کند. اوج این درگیری سمپاتیک را می‌توان در اپیزودی دید که فاسبیندر برای پروژه‌ی گروهی آلمان در پاییز (1978) کار کرد. پروژه‌ای که با هدف واکاوی حوادث مربوط به مهم‌ترین عملیات گروگان‌گیری راف و هم‌چنین مرگ (/ خودکشی) رهبران بادر ماینهوف در زندان، ساخته شد. فاسبیندر در این اپیزود، تصمیم می‌گیرد تا روایتی مستند از واکنش‌ها و مناقشه‌های نظری و احساسی خودش با مادرش، لیلو پمپیت، و پارتنرش، آرمین مه‌یر (در-نقش‌های خودشان)، پیرامون حوادث پاییز 1977 بسازد. خونسردی و بی‌رحمی عقلانی آرمین نسبت به مرگ رهبران بادر ماینهوف و حتا پیشنهادش برای اعدام بقیه‌ی زندانی‌ها، و دلایل منطقی لیلو در محکوم کردن و برخورد قاطع با تروریسم، دلیل درگیری‌های فاسبیندر با آن‌هاست.

فاسبیندر تلاش می‌کند با «درست است که بعضی از اقدامات آن‌ها اشتباه بود اما...» از خود فیگوری منصف بسازد، اما نمی‌تواند همدلی‌اش با بادر-ماینهوف را با منطق آشکارش مبنی بر ابلهانه بودن اقدام مسلحانه، آشتی دهد و در نهایت تصویری هیستریک، بدبین و متناقض از خود می‌سازد که با الکل و کوکابین و گریه و سیکل درگیری/هم‌آغوشی با آرمین، درصدد جبران آن برمی‌آید. تصویری صادقانه و قابل انتظار.

فاسبیندر در همان مصاحبه، به صراحت توانش برای زندگی کردن را مدیون همان ایده‌آل اتوپیایی/آنارشستی‌اش عنوان کرده بود. او برای رسیدن به رویایش این شانس را داشت تا مجبور نباشد میان دولت فدرال و بادر-ماینهوف، دست به انتخاب بزند، چرا که راهی کم‌هزینه‌تر در پیشنهادات چپ‌فرهنگی وجود داشت که چکیده‌ی آن، همان دو جمله‌ای بود که بعدتر در پوستر نسل سوم استفاده شد.

اما تا کجا می‌توان «من بمب نمی‌اندازم، فیلم می‌سازم» را جانشینی موثر برای کنش مستقیم سیاسی و به عنوان یک پراکسیس جایگزین، دانست؟

در جانب چپ رادیکال، کسی وجود داشت که پاسخی قاطع به این پرسش داده بود؛ هولگر ماینس؛ هولگر ماینس مانند فاسبیندر فرزند بیانیه‌ی او برهاوزن و سینمای جوان آلمان بود. اما شباهت‌ها در همین جا به پایان می‌رسد. ماینس دانشجوی فیلمسازی در آکادمی فیلم و تلویزیون آلمان غربی مثل آماتوری فیلم چند ساخت از بعد و بود (dffb) اوسکار لانگنفلد (1967)، که دوازده برش ناتورالیستی کوتاه از زندگی طاقت‌فرسای یک کارگر پیر و بیمار بود، بالاخره به این نتیجه رسید که با سینما نمی‌توان جهان را نجات داد. رفته رفته برای هولگر ماینس رابطه‌ی میان سیاست فیلم و انقلاب واقعی (اگر اساسن چنین رابطه‌ای وجود داشته باشد)، به رابطه‌ای انتزاعی و خارج از ضرورت‌های مادی-تاریخی تبدیل شد که تنها با کمی شجاعت می‌شد به شکست آن اقرار کرد. گذار پیش‌تر تلاش کرده بود تا با درک سینما به عنوان

«بیست و چهار گلوله در ثانیه»، این رابطه را زنده نگاه دارد. اما ماینس، بسیار زودتر از آن که «فیلم‌های بزرگ»ش را بسازد، به این ایده بدبین شده بود. ماینس به این نقطه رسید که کارکرد سینما صرفن می‌تواند به عنوان یک ابزار آموزشی ساده در نظر گرفته شود. ایده‌ای که منجر به ساخت فیلم کوتاه‌ترقیقه‌ی ساخت کوکتل -مولوتوف (1968) شد. حتا اهمیت این جنبه‌ی فرعی نیز با عضویت رسمی هولگر ماینس در گروه بادر-ماینهوف، محو شد. و ماینس فیلم ساختن را کنار گذاشت تا به معنی واقعی کلمه، برود، بمب بیاندازد. ماینس دیگر هیچ‌گاه به سینما بازنگشت و در سال 1974، زمانی که اعتصاب غذا در زندان، وزن قامت دومتیری‌اش را به حدود چهل کیلوگرم رسانده بود، و برای چپ رادیکال در حدود یک قدیس معاصر الهام‌بخش شده بود، درگذشت.

اما وضعیت فاسبندر به مراتب متفاوت بود. او پرکارترین ماشین فیلمسازی آلمانی بود که فیلمسازی در کنار مصرف مواد و ماجراجویی‌های جنسی، تمام زندگی‌اش بود. و تا آخرین لحظه‌ی همین زندگی، یعنی زمانی که فیلمنامه‌ی جدیدش درباره‌ی رُزا لوگزامبورگ را در دست گرفته بود اما ترجیح داد با ترکیبی از کوکابین و قرص خواب به زندگی‌اش خاتمه دهد، از سینما دست نکشید. فاسبندر نخستین فیلم بلندش را دو سال بعد از مرگ چه‌گوارا و یک سال پس از می 68 ساخت یعنی درست در زمانه‌ای که اروپای روشنفکری در اوج بدبینی‌هایش نسبت به سازوکارها و انضباط سرمایه‌داری به سر می‌برد. زمانه‌ای که در آن بسیاری از مفاهیم مدرن مثل «از خودبیگانگی»، «مصرف‌گرایی» و «ناامیدی»، به عنوان محصولات آگاهی‌های کاذب سرمایه‌داری معاصرو دولت‌های آن تلقی می‌شد. طبیعی بود که او نیز مانند بسیاری از هنرمندان نوگرای دهه‌ی شصت، که همه‌گی واجد یک چپ‌گرایی تیپیکال بودند، به دنبال شیوه‌های نوینی برای مبارزه باشد. مبارزه‌ای که در جبهه‌ی فرهنگی برنامه‌ریزی شده بود اما در بسیاری از موارد رویاهای بزرگتری داشت. بنابراین فاسبندر در ابتدای فیلمسازی‌اش که به ویژه با فیلم عشق سردتر از مرگ است (1969) نشانه‌گذاری می‌شود، سوار بر طوفانی شد که از قلعه‌های بلندی مثل برشت و بلوخ وزیده بود و در سینمای موج‌نوی فرانسه و سینمای جوان آلمان به بار نشسته بود. و رسالت نهایی آن تلاش برای کشف نیروهای جدیدی بود که در مدرنیسم و فرم‌های آن انباشته شده بود. برشت پیش‌ترین نیروها را به مثابه‌ی تکانه‌هایی معرفی کرده بود که قادر بودند روی یخ فرهنگ غالب سرمایه‌محور ترک بیاندازند و در نهایت به ابزاری آگاهی‌بخش جهت مبارزه با سیطره‌ی کاپیتالیسم و فرم‌هایش تبدیل شوند. از این نظر اولویت هنر آوانگارد برای برشت و پیروانش (که نماینده‌ی تمام قد آن‌ها در سینما، گدار بود) صرفن به اهمیت انقلاب زیبایی‌شناختی در هنر محدود نمی‌شد بلکه بیشتر به عنوان روشی برای متزلزل کردن ایدئولوژی حاکم بر شیوه‌های مسخ‌کننده‌ی سرمایه‌داری بود. شیوه‌هایی که در قالب روایت‌ها، کلیشه‌ها و فرم‌های ثابت و تکثیرشونده، پنهان شده بودند. برای خنثا کردن هژمونی سرمایه‌داری، بهترین راه، استفاده از امکانات هنر آوانگارد و تجربی فرض شد که در مقابل دلالت‌های صلب مقاومت می‌کرد و قادر بود، مفاهیم نوین را بدون دخالت پیش‌فرض‌های تثبیت‌شده‌ی توده‌ها، پیشنهاد دهد.

برشت امید داشت، پروژه‌ای که آغاز کرده بود در نهایت به تزریق آگاهی طبقاتی در میان کارگران و در نهایت برخاستن توده‌ها منجر شود. اما فکت‌های تاریخی، دست‌کم تا این لحظه، برخلاف برنامه‌ی برشت پیش‌رفته است. مخاطبان اصلی برشت و هنر ترقی‌خواه او، اتفاقن همان بورژواهای (اهل هنری) بودند که برشت رویای نابودی طبقه‌ی آن‌ها را داشت. [4] هیچ کدام از نمایش‌های برشت مانع از فرار گسترده‌ی اتباع آلمان شرقی به آلمان بورژوایی نشد و به نظر می‌رسد زمانی که در پایان دهه‌ی هشتاد مردم آلمان شرقی برای رسیدن به رفاه، آزادی‌های اجتماعی و سیاسی، یکصدا خواهان پیوستن به دولت بورژوایی آلمان غربی بودند، رویای برشت، در عرصه‌ی انقلاب اجتماعی، به طور کامل

شکست خورده بود. در مورد سینما، به عنوان هنری صد درصد سرمایه محور، مسئله از این هم حادث‌تر است. توده‌ها و کارگرها علاقه‌ای به فیلم‌های نوگرایی گدار نشان ندادند و هم‌چنان ارتجاعی‌ترین فیلم‌های هالیوودی را به آن‌ها ترجیح می‌دادند. تحسین جهانی گدار تقریباً به طور کامل ناشی از اقبالی بود که طبقه‌ی متوسط اهل فرهنگ، به او نشان دادند و اتفاقاً این اقبال در آن دسته جشنواره‌های هنری‌ای شکل گرفت که برگزارکنندگان آن، سرمایه‌داران و صاحبان تولید مستقل و یا دولت‌های بورژوازی بودند. همین موضوع در مورد سینمای جوان آلمان و سینمای نوین آلمان نیز صادق است مضاف بر این‌که هر دو این سینماها به شکل عمده وابسته به سوبسیدهای دولتی آلمان غربی بودند و تقریباً تمام فیلمسازان موج نوی آلمان کمابیش از بودجه‌های تلویزیونی در آلمان غربی نیز استفاده کردند.[5]

احتمالاً هیچ چیز برای این هنرمندان چپ، آزاردهنده‌تر از آن نبود که محصولاتشان را با حمایت مالی دولت‌ها و سرمایه‌داران مستقل تولید کنند و برای پخش محصولاتشان چشم‌انتظار دلالان هنری و کمپانی‌های پخش کننده‌ای باشند که تجسم نهایی سرمایه‌داری متاخر بودند. و دست آخر، تولیدات هنری خود را در فستیوال‌هایی نمایش دهند که با همت و پول همین سرمایه‌داران شکم‌گنده شکل گرفته بود و در آن‌ها یک اقلیت بورژوازی اهل فرهنگ برای آثار این هنرمندان کف می‌زدند. به نظر می‌رسد تا اینجا حق با هولگر ماینس بود. سینما، به ویژه زمانی که محل آزمودن فرم‌های تجربی و ناآشنا بود، توان لازم برای تولید دگرگونی‌های کلان در عرصه‌ی اجتماعی را نداشت. به ویژه زمانی سرخوردگی‌ها برای هنرمندانی که رویای انقلاب واقعی را در سر داشتند، بیشتر می‌شد که می‌دیدند میراث سترگ برشت و گدار تنها در محدوده‌ی بحث‌های زیبایی‌شناختی، آن‌هم تنها برای یک اقلیت ممتاز، اهمیت یافته است.

فاسبندر در عرض دو سال پس از ساخت عشق سردتر از مرگ است، که تقلیدی گل‌درشت از روی دست گدار بود، استراتژی خود در برابر «سیاست فیلم» را تغییر داد. چندان مشخص نیست، او تا چه حد به لزوم تاثیرگذاری فیلم، به خصوص زمانی که در تقابل با بیانگرایی قرار می‌گرفت، اهمیت می‌داد. اما مطمئن دلمشغولی‌های او درباره‌ی تاریخ معاصر آلمان و نیروهایی که از درون این تاریخ برمی‌آمدند، به فضایی نیاز داشت که در آن مسئله‌ی سیاست در منطقی جدید درک شود. منطقی که در فاصله‌ای معنادار با آنچه هولگر ماینس و راف در نظر داشتند، «سیاست» را تفسیر می‌کرد. برای راف (و در اشل بزرگتر، غالب جنبش‌های چپ رادیکال) آگورای سیاست جایی بود که طبقات، کارگرها، سرمایه‌دارها، دولت و مردم به واحدهایی همگن تبدیل می‌شدند که هر کدام از آن‌ها به سوی تنها یک هدف قابل شناسایی در حال حرکت بودند، و به آسانی می‌شد با حذف یکی از این واحدها که فاسد تشخیص داده می‌شد، معادلات سیاست را به سمت انسانی‌تر شدن و عادلانه‌تر شدن پیش برد. این فهمی از سیاست بود که پشتوانه‌هایش را در چپ ارتودوکس و در مفاهیمی مثل تخصم طبقاتی می‌یافت و به شکلی عملی تلاش می‌کرد، واژه‌ی انقلاب را در ساده‌ترین وجهش تفسیر کند. اما این فروکاستن مسائل سیاست به درگیری ساختارهای کلانی مثل دولت/توده‌ی مردم، آن‌هم زمانی که پیچیدگی‌ها و حتا تعارضات درونی این ساختارها نادیده گرفته می‌شد، رومان‌تیک‌ترازانی بود که بتواند پاسخی واقع‌بینانه به شرایط و پیچیدگی‌های انضمامی‌اش بدهد.

اما سیاست را می‌توان بررسی ساختارهای قدرتی دانست که در هر مقطع تاریخی، توازنی نوین و موقتی از نیروهای کاتوره‌ای موجود در شرایط را شکل می‌دهند. نیروهایی که از جزیی‌ترین و بدیهی‌ترین کنش‌ها و واکنش‌های جمعی شکل می‌گیرند، به یکدیگر برخورد می‌کنند و هر لحظه وضعیت‌های زیستی جدیدی را وضع می‌کنند که مناسبت‌ها و قراردادهای آن‌ها نیز در گرو آرایش‌ها و برآیندهای همین نیروهاست. کارنامه‌ی فیلمسازی فاسبندر نشان می‌دهد که

او به سرعت به چنین فهمی از سیاست گرایش پیدا کرد.

همانطور که توماس الزسرنیز گفته است، «فاسبیندر فیلمسازی است که چکیده‌ی برنامه‌اش در طول دوره‌ی کاری‌اش، بازنویسی تاریخ آلمان بوده است.» [6] در واقع بازنویسی همین ساختارهای قدرت و نیروهایی که به مفاهیم عامی مانند «تاریخ آلمان» و «هویت آلمانی» معنا می‌دادند. بازنویسی این تاریخ و نیروهایش، می‌توانست یک مقاومت برانگیزاننده در برابر خوانش ارجحی باشد که از تاریخ معاصر آلمان وجود داشت، اما فاسبیندر برای مواجه کردن مردم با این تاریخ بازنویسی شده، به ابزارها و شیوه‌هایی نیاز داشت که توانی برابر با ابزارها و شیوه‌های تثبیت‌شده‌ای داشته باشند که این خوانش ارجح را شکل داده بود. سینمای تجربی و فرم‌های ناآشنای آن، به همان دلایلی که پیش‌تر بحث کردیم، توان لازم برای این کار را نداشت. فاسبیندر به چیزی نیاز داشت تا بتواند انگیزه‌های لازم برای این مواجهه را در مقیاسی وسیع‌تر، در میان عامه‌ی مردم (و نه فقط در میان یک اقلیت ممتاز و آماده برای هضم فرم‌های آوانگارد)، به وجود آورد.

فاسبیندر پاسخ به این نیاز را در چرخش به سمت داگلاس سیرک، فیلمساز آمریکایی-آلمانی تبار دهه‌ی پنجاه می‌دید. سیرک، مهم‌ترین دوران فیلمسازی‌اش را وقف ملودرام کرده بود. ژانری که موضوع اصلی آن کشمکش‌های خانوادگی و اصول اخلاقی آن بود و همواره در معرض اتهام‌هایی مانند سانتیمان‌تالیسم افراطی قرار داشت. اتهام‌هایی که مرحله‌ی نهایی آن‌ها در واژه‌ی «ژانر فیلم‌های زنانه»، زمانی که این واژه در معنایی تحقیرآمیز به کار می‌رفت، نمود می‌یافت. اما چه چیزهایی بخشی در این داگلاس سیرک هالیوودی وجود داشت؟!

ملودرام‌های سیرک، به ویژه مهم‌ترینشان مانند همه‌ی آنچه در بهشت مجاز است (1955) و نوشته بر باد (1956) و که بعدها به عنوان شاهکارهای دهه‌ی پنجاه ستایش شدند، حتی در زمانه‌ی خودشان به عنوان زیاده‌روی‌های احساساتی درباره‌ی موضوعات پیش‌پا افتاده کنار گذاشته شدند اما تاکید سیرک بر قراردادهای ملودرام این شانس را در اختیار او می‌گذاشت که با پیش‌کشیدن تناقض‌های موجود در نهادهایی مانند «خانواده»، «ازدواج» و «کشمکش‌های جنسی»، در سطوح تنظیم‌کننده‌ی ژانر، مانند تنظیم‌های ایدئولوژیک، مداخله کند و در نهایت ملودرام را به عنوان بدیلی برای آشکار کردن حفره‌های اخلاقی موجود در «واقعیت یک‌دست فرض شده‌ی خارج از فیلم»، به کار بندد. برای مثال پیوندهای عشقی زوج‌های ناهمسان (همه‌ی آنچه در بهشت مجاز است) و یا تقابل میل و اخلاق در نهادی که قراردادهای آن بدیهی فرض شده است (نوشته بر باد). از طرف دیگر فروش چشمگیر فیلم‌های سیرک، به معنای مواجهه‌ی اجتناب‌ناپذیر عامه‌ی مردم با این تناقض‌ها و تجدیدنظر احتمالی آن‌ها در پیش‌داوری‌های بیرون از فیلم آن‌ها بود. به ویژه زمانی اهمیت این مورد مشخص تر است که تفاوت‌های هویتی، جنسی و طبقاتی مخاطبان فیلم، و بازخوردهای متفاوت فیلم در میان آن‌ها نیز در نظر گرفته شود.

«در واقع درس اصلی که فاسبیندر از داگلاس سیرک گرفت، مربوط به استراتژی ملودرام بود و نه چگونگی سبکی آن. او از فیلم‌های سیرک آموخت که چگونه می‌توان با بازسازی یک فرم عامه‌پسند، همزمان با فراخواندن پیش‌فرض‌های تماشاگران، آن‌ها را واژگون کرد و همزمان با به پرسش کشیدن واکنش‌های مخاطبان، روایت‌های تثبیت‌شده در ساختمان‌های اجتماعی، را نیز به چالش کشید.» [7]

علی: ترس روح را می‌خورد (1974) بهترین مثال در این مورد است. فیلم، بازسازی نسخه‌ی کلاسیک‌همه‌ی آنچه در بهشت مجاز است، در قالبی مدرن است اما فاسبیندر با رادیکال کردن شرایط زیستی کاراکترها، و نسبت‌هایی که آن‌ها با وضعیت‌های اجتماعی آلمان معاصر می‌سازند، از مناقشات اخلاقی که سیرک پیش می‌کشد، فراتر می‌رود و به اعتبار همان معنایی که پیش‌تر صحبت کردیم، فیلم را به امرسیاسی تبدیل می‌کند. امرسیاسی به مثابه‌ی بررسی ساختارهای قدرت و نیروهای در هم‌رونده. در فیلم داگلاس سیرک سطح تعارضات، محدود به اختلاف طبقاتی و سنی زوج عاشق‌پیشه‌ی سفیدپوست و مشکلات پیش‌برد ادیبی عشق در جامعه‌ای ناپذیرا است، اما در فیلم فاسبیندر دامنه‌ی این تعارضات به گروه‌های هویتی حاشیه‌ای، اقلیت‌های نژادی، مهاجرها و مهم‌تر از همه به خود نهاد خانواده و ازدواج، گسترش می‌یابد. اینجاست که مسئله‌ی سیاست، نه ساختارهای کلان و یکدست‌شده‌ای مانند دولت یا توده‌ها است بلکه مسئله‌ی آن خردترین روابط قدرتی است که به ساخت مفهوم‌سازی‌های کلی منجر می‌شود. برای مثال مسئله‌ی جنسیت و نهاد ازدواج که در فیلم فاسبیندر از الگوی پیش‌فرض خارج می‌شود. فاسبیندر با تبدیل زن میان‌سال و جذاب فیلم سیرک (جین وایمن 37 ساله) به پیرزنی فاقد جذابیت و توانایی جنسی (بریگیت میرای 67 ساله)، امکان بررسی یک خانواده‌ی ممکن، خارج از الگوهای ثابت خانوادگی (که با تناظر نیروی جنسی میان مرد و زن تثبیت شده است) را فراهم می‌کند که بحران جنسی موجود در آن، معادلات اخلاقی و سازمان نهایی خانواده، به عنوان مفهومی ذات‌گرایانه را تحت الشعاع قرار می‌دهد. (پیرزن در نهایت می‌پذیرد که مرد، به روابط جنسی خود با دیگران، خارج از چارچوب زناشویی ادامه دهد اما عشق میان‌شان از میان نرود). و یا در ازدواج ماریا براون (1979)، روابط ماریا و سطوح احساسات او پیچیده‌تر از آن است که موضع اخلاقی پایداری برای حفظ تمامیت سنتی خانواده تولید کند. فاسبیندر ازدواج ماریا براون (1979)، را به نمایشی از سیاست ملودرام برای تشکیک در سازمان روابط اجتماعی، که ابتدایی‌ترین آن‌ها دروازه‌ی «خانواده» پنهان شده است، تبدیل می‌کند. فاسبیندر تلاش می‌کند تا سیاست ملودرام را به عنوان تمهیدی ویژه برای بررسی امکانات و محدودیت‌های همین سازمان‌های اجتماعی و امکانات احتمالی برای واپاشی خصلت‌های ذات‌گرایانه‌ی آن‌ها، به کار ببندد. اوج این تلاش را زمانی می‌توان دید که فاسبیندر اصرار می‌کند پیوندی قطعی میان این سازمان‌های قدرت و خوانش انعطاف‌ناپذیر از تاریخ معاصر آلمان به عنوان تاریخ پیشرفت وجود دارد. این پرسشی از تاریخ نیست، بلکه پرسش از فهمی است که این تاریخ را به عنوان یک امر بدیهی بازنمایی می‌کند. از اینجاست که پایان تراژیک زندگی ماریا درست در لحظه‌ای از تاریخ معاصر آلمان رخ می‌دهد، که تنها به عنوان عصر معجزه‌ی اقتصادی خوانده شده است. ماریا پایه‌ی شکوفایی اقتصادی آلمان، ثروتش افزایش می‌یابد همانطور که گیجی و حواس‌پرتی و ناتوانی‌اش در مدیریت اخلاقی روابطش افزایش می‌یابد و در صحنه‌ی پایانی زمانی که رادیو، پیروزی آلمان در جام جهانی فوتبال (1954) را (به منزله‌ی عامه‌پسندترین نمود معجزه‌ی اقتصادی، یعنی معجزه‌ی فوتبال)، اعلام می‌کند، ماریا دود می‌شود و به هوا می‌رود. به سختی می‌توان پیشنهاد بدبینانه‌ی فاسبیندر برای بازخوانی عصر پیشرفت را با شواهد تجربی و تاریخی موجود از آلمان پس از جنگ، تایید کرد اما دست‌کم تلاش فاسبیندر برای رخنه کردن در این مفاهیم تثبیت‌شده و بازخوانی آن‌ها، قادر است به آزمونی برای واری‌های ممکن سیاست و سیاست فیلم تبدیل شود. خانواده و نهاد ازدواج، کانون حملات فاسبیندر است. چگونه می‌توان با تخریب این دو نهاد به امکان‌هایی نوین از آن‌ها دست یافت؟ پاسخ فاسبیندر به این پرسش غالبین، پاسخی نومیدانه است، نه برای آن‌که چنین امکان‌هایی از اساس وجود ندارند، بلکه برای آنکه همواره برابند ساختارهای قدرت به سمت سرکوب این امکان‌ها، پیش رفته است. ازدواج ماریا براون، علی: ترس روح را می‌خورد و لی‌لی مارلین تنها محافظه‌کارانه‌ترین تلاش‌های فاسبیندر برای بیان صورت مسئله در این مورد است. بیانگرایی او زمانی رادیکال‌تر می‌شود که مرزهای این امکانات ویژه برای بازتعریف نهاد ازدواج و خانواده را از مرزهای دگرجنس‌خواهانه نیز عبور می‌دهد. برای مثال

دراشک‌های تلخ پترا فون کانت (1972) و در سالی با سیزده ماه (1978)

هر فیلمی که فاسبیندر ساخته است، فیلمی درباره‌ی شقاوت است. درباره‌ی همان پاسخ‌نومیدانه به سرکوب و عدم تحقق. همان‌طور که از فاحشه‌ی مقدس بر حذر باش (1971) فیلمی است درباره‌ی فیلم‌نساختن، اشک‌های تلخ پترا فون کانت فیلمی است درباره‌ی ناممکن بودن میل و تبعات نورویتیک آن یعنی هیستری و جنون و ناامیدی (1978) فیلمی است درباره‌ی عنوان فیلم. اما سیاست تنها اراده‌ای برای تغییر نیست، دست‌کم برای فاسبیندر چنین محدودیتی ندارد. سیاست پیش از هر چیز اراده‌ای برای بیان و واریسی است. فاسبیندر در پاسخ شلومیرگر گفته بود: «هدف فیلمسازی برای من، یافتن راهی برای بیان ترس‌هایم است.» [8] زمانی که این جمله را در ضمن یادآوری فردگرایی کلبی‌مسلکانه‌ی فاسبیندر، به کارنامه‌ی فیلمسازی او پیوند بزنیم، اهمیتی که او برای کنکاش در سیاست میل قائل است روشن می‌شود. سیاستی که در بخش عمده‌ای از کارهای او از مجرای ملودرام عبور کرده است و در آن دسته فیلم‌های او که آشکارا ملودرام نیستند، نیز بر اساس توان کنشگرانه برای خلق اتوپیایی یک جهان شخصی، شکل گرفته است. این جهان شخصی برای فاسبیندر، بیش از هر چیز به یک کارناوال شباهت دارد. یا در بهترین حالت شبیه یک کارناوال خواهد بود. از فاحشه‌ی مقدس بر حذر باش، نماینده‌ی این ایده‌آل در کارنامه‌ی سینمایی اوست جایی که هر لحظه امکان سازمان‌یابی روابط بر اساس مدل‌های پیش‌فرض (روابط سلسله‌مراتبی در تولید فیلم) از دست می‌رود و «انتظار» به نیرویی برای خلق یک کارناوال تبدیل می‌شود. کارناوالی که تمام سلسله‌مراتب‌ها را پشت سر گذاشته است و هیستری جنسی را به منطقی جدید برای یک مونتاژ جدید از خانواده، پیشنهاد می‌کند. و چه چیزی برای امر سیاسی مهم‌تر از تولید مونتاژهای جدید (از نهاد خانواده، ازدواج، روابط تولید و ...) است؟!

[1] Rote Armee Fraktion Red Army Faction (RAF)

[2] نوار مرگ، منطقه‌ای به طول 1400 کیلومتر در مرز میان دو آلمان بود که به دستور مقامات آلمان شرقی، مین‌گذاری و مجهز به سلاح‌های اتوماتیک شد تا جلوی فرار اتباع شان به سمت آلمان غربی را بگیرد. اگرچه صدها نفر موفق شدند تا از نوار مرگ بگذرند و به آلمان غربی پناهنده شوند اما بیش از هشتصد نفر نیز کشته شدند.

[3] "I've Changed along with the Characters in My Films": An Interview with Rainer Werner Fassbinder by Hella Schlumberger. 1978. In *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 2 (May, 1992), pp. 1–23. (pdf ver from Jstor.org)

[4] «مهم‌ترین ادعاهای برشت در جدل خود با لوکاج، این بود که نمایش‌هایش درون خود طبقه‌ی کارگر بازنمایی تعیین‌کننده یافته بود. میزان اعتبار این ادعا به کندوکاو بیشتری نیاز دارد. بزرگترین موفقیت برشت در دوران وایمار-بیش از همه اپرای سه‌پولی-بیشتر در تئاترهای معمولی تجاری و برای مخاطبان بورژوا بود. پس از این تاریخ برشت کامل‌تر به مارکسیسم گروید. سپس بزرگترین نمایشنامه‌های وی در دوره‌ی مهاجرت و جنگ بدون هیچ تماسی با هیچ نوع مخاطب آلمانی نوشته شد (ننه دلاور 1939، گالیله 1939، پونتیلیا 1941، دایره‌ی گچی قفقاز 45-1944). هنگامی که این

نمایشنامه‌ها پس از جنگ، برای نخستین بار در آلمان شرقی به روی صحنه رفت، بی‌گمان مخاطبانش عمدتاً پرت‌تر بودند، اما چون تفریحات جایگزین دیگر به طور گسترده در دسترس مردم جمهوری دموکراتیک آلمان (شرقی) نبود برآورد از خودجوشی و واقعیت واکنش‌های طبقه‌ی کارگر به تئاتر برلیتر آنسامبل دشوار است.»

[5] مسئله‌ای که آنتون کائس در مقاله‌ی خود پیرامون تاریخ سینمای نوین آلمان اشاره می‌کند. کائس در این مقاله به موضوعی دیگر نیز اشاره می‌کند که در زیر خواهد آمد و تلاش می‌کنم تا از آن مصداقی تاییدکننده برای بحثم بسازم: «فیلم آلمان در پاییز می‌توانست الگویی برای نمایش تاریخ و هویت آلمان به شیوه‌ای نقادانه باشد. ولی فیلم تاثیر عمومی چندانی نداشت، چون موضع‌گیری سیاسی و فرم تجربی مونتاژ آن با انتظارات تماشاگران همخوانی نداشت. یک سال بعد این انتظاراتها با مجموعه‌ی تلویزیونی آمریکایی نابودی که اولین تلاش جدی برای کنکاش در قتل و عام میلیون‌ها یهودی اروپایی در یک فیلم داستانی بود، برآورده شد و پس از نمایشش در ژانویه‌ی 1979، واکنش گسترده‌ای در آلمان فدرال به وجود آورد. نابودی نه تنها موجی از احساسات و کنجکاو‌ی نسبت به گذشته را که مدت‌ها به عنوان یک تابو محسوب می‌شد را به وجود آورد بلکه سندی برای ناتوانی فیلمسازان آلمانی نیز بود.»

جفری نوول اسمیت و دیگران. 1377. تاریخ تحلیلی سینمای جهان. گروه مترجمان. انتشارات فارابی. ص 723

Thomas Elsaesser. 1996. Fassbinder's Germany. AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS. P7 (pdf ver) [6]

Eric Rentschler. 1984. New German Film in the Course of Time. Bedford Hills, N.Y.: Redgrave cited [7]
 in Jane Shattuc. 1995. Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture. Univ Of Minnesota Press. (pdf ver)

"I've Changed along with the Characters in My Films": An Interview with Rainer Werner Fassbinder" [8]
 by Hella Schlumberger. 1978. In Performing Arts Journal, Vol. 14, No. 2 (May, 1992), pp. 1–23. (pdf ver from Jstor.org)

لینک مقاله اصلی