



«فیلمی که روی تلی از زباله‌ها پیدا شد»^۱. این فیلم صرفاً فیلمی نیست که بر روی تله‌ای از زباله‌ها پیدا شده باشد، بلکه می‌توان گفت به خاطر نمایش تصویری آکنده از مدفوع و آخرالزمانی سراپا کثافت بر روی تلی از مدفوع پیدا شده است. «فیلمی آمیخته با مدفوع»، صراحتاً به این دلیل که چنین چیزی را شاهد هستیم.

تصویر *anal/ysé* [بازی با واژه‌ی آنالیز که بخش اول آن، آنال به معنی مقعدی است] که پیش از صحنه‌های مربوط به مونولوگ-فانتزی یا کابوس واقعیت-کورن ظاهر می‌شود، ارجاع آشکاری به ژرژ باتای دارد. این صحنه‌ها عامدانه از اروتیسم مقعدی رمان باتای به نام «داستان چشم» تقلید می‌کنند. فیلم همچنین ارجاع پنهانی‌تر دیگری به ژرژ باتای دارد. در فیلم نام یکی از کاراکترهای محوری امیلی برونته است. و در واقع او کسی است که باتای در کتاب «ادیبات و شر» یکی از مطالعات موردی خود را وقف آثار هنری وی می‌کند. اما در کلی‌ترین سطح، گدار به واقع نگاه اطلاق‌ناپذیر باتای را اقتباس می‌کند؛ نگاهی که باتای در دهه‌های 1920 و 1930 آن را بر اساس «فوران نیروهای مدفوع» که ارزش را از بین می‌برند، قرار می‌دهد^۲ (1985:92). انقلاب از نظر باتای از «روده‌های ماتریالیستی

¹ فیلم آخر هفته ژان-لوک گدار با این نوشته آغاز می‌شود.

² دیگری‌شناسی یا علم متفاوت [متجانس] شناسی [Heterology] احتمالاً عنوان مناسبی برای توصیف آثار ژرژ باتای است. هترولوژی در فلسفه‌ی باتای به آنالیز تمام آن چیزهایی می‌پردازد که عموماً به صورتی دیگر است و به همین دلیل از درون نظم مسلط اجتماعی طرد شده است، زیرا که اساساً نمی‌تواند جذب آن نظم مسلط شود. هترولوژی به چیزهایی می‌پردازد که در جهانی که بر محور «ارزش استفاده» شکل گرفته است بی‌استفاده هستند و در جهانی که بر محور «تولید» شکل گرفته، بی‌فایده؛ در جهانی که امر مقدس را به یک امر اخلاقی فروکاسته است، دیگری همان شرور سرمدی یا شیطان دانسته می‌شود. هترولوژی باتای گرایش شدید اما سنت‌شکنانه و غیرمؤمنانه‌ای به امر دینی دارد. این «کاملاً دیگری» که در کانون هترولوژی باتای نشست است، شدیداً با ایده‌ی «مقدس» گره خورده است؛ اما این «مقدس» هیچ ارتباطی به گفتمان دینی معاصر غربی درباره‌ی خوبی (در مقابل شر) و تکریم ندارد. امر مقدس از نظر باتای اساساً دوسویه است: از یک سو نسبتی با امر آسمانی و تکریم دارد، و از سوی دیگر با امر نفرین‌شده و ناپاک. باتای می‌نویسد که شاید اصطلاح «قدسی‌شناسی» (agiology) مناسب‌تر از اصطلاح هترولوژی باشد «اما معانی دوگانه‌ی قدسی (یعنی زمینی و آسمانی) را باید با هم در نظر آوریم». منظور باتای از «کاملاً دیگری» (در هترولوژی) به واقع معنایی ماوراءطبیعی، شناخت‌ناپذیر، آیینی و دینی دارد. باتای پدیده‌ی انقلاب و یا هر نوع از هم‌گسیختگی اجتماعی-سیاسی را نیز کاملاً هترولوژیکال می‌بیند. یعنی یک وضعیت خطرناک برای نظم مسلط که به دلیل محتوای سنت‌شکنانه و مرکزگریز، مطرود است. از سوی دیگر این پدیده به دلیل تلاش برای برهم زدن نظم مسلط و ساختن یک نظم جدید روحیه‌ای ایده‌آلیستی دارد که منطبق بر یک گرایش دینی است. به واقع انقلاب هم مقدس است و هم نفرین شده و مطرود. باتای می‌گوید که انقلاب از «روده‌های ماتریالیستی پرولتاریا» به عنوان نیروهای پیش‌برنده‌ی انقلاب بیرون می‌زند، یعنی محصولی که نهایتاً از دید نظم مسلط کثافت است و به این دلیل می‌بایستی شسته شود و از میان برود.

پرولتاریا « بیرون می‌زند، در حالی که مبارزه‌ی طبقاتی از دید باتای و به ویژه گذار آخالزمانی سراپا کثافت است که در آن هر چیزی به مدفوع بدل می‌شود (198:35). در اینجا کثافت و مدفوع است که انقلابی‌ست، بحران آخالزمانی نظم بورژوازی، هر چند گذار این را در قالب هجو انقلابیون آدمخواری نشان می‌دهد که در حال هضم کردن آخرین نظم بورژوازی هستند و مدفوعی را تولید می‌کنند که نمی‌دانیم چیست [1]. به واقع همان طور که گذار نشان می‌دهد این «منظر مدفوعی» گسسته است: ما واجد مقعدی بودن انقلابی باتای هستیم که در آن نیروهای ناهمگون دوباره در کار افسون سازی بوده و به واقعیت تقدس می‌بخشند و نیز مقعدیت تولید کاپیتالیستی را با چرخه‌های هضم و تخلیه در تخریبی سازنده به راه می‌اندازند.

زندگی در برابر مرگ (1959) نوشته‌ی نورمن ا. براون این منظر دوپاره را تحلیل می‌کند. نخست، با «نگاه مدفوعی» جانانان سوئیفت روبرویم که مقعدی بودن فرهنگ و روان را آشکار می‌کند و در این مورد مشخص طنز سوئیفت پیش درآمدی است بر گذار. به گفته‌ی براون، «در نظر سوئیفت [تصویر آخالزمانی] بدل می‌شود به سلاحی مهم در حمله به ریاکاری، نخوت و حتی خودستایی در انسان». اما این آشکار ساختن هسته‌ی مدفوعی توسط سوئیفت که کرامت انسان را درهم می‌شکند در عین حال آشکار ساختن تاریخی اقتصاد مقعدی خود سرمایه داری است، همانطور که الی زارتسکی اشاره می‌کند: «سرمایه داری در اصل به گفته‌ی براون مقعدیت سازمان یافته‌ی اجتماعی بود زیر تناسلی بودن شبه فردیت یافته‌ی جامعه‌ی اولیه، نیروی محرک آن به معنای صریح کلمه عشق به مدفوع بود» (2003) و فصل مربوط به فیلم «آخر هفته» در بحث بین کایا سیلورمن و هارون فاروکی در باب گذار، عنوانش «سرمایه داری مقعدی» است.

اگر امر مدفوعی ذیل نشان امر قدسی باشد بنابراین ابهام موجود در امر قدسی را نشان می‌دهد: انقلابی یا بورژوازی؟ واپس روی یا نوزایی؟ اگر نیروی محرک سرمایه داری عشق به گُهِ باشد در این صورت نیروی محرک مزبور یکسره در جهت ابهام منزلت خودرو به کار می‌رود که در فیلم آخر هفته، هم کالایی ارزشمند است هم آشغالی بی مصرف (سیلورمن، 1998:89). که این امر در نهایت به بازنمایی یک فضای ساکن می‌انجامد که در آن تولید به تخلیه بدل می‌شود. ترافیک سنگین و در انسداد این نیروی رانش، لحظه‌ی هضم نشدنی سیلان شکست خورده و تجمع مدفوع. همان طور که برایان هندرسون اشاره می‌کند نمای تراکینگ طولانی مشهور ترافیک پثواک آتی خود را در نمای تراکینگ خط تولید اتوموبیل در فیلم صداهای بریتانیایی (1970) می‌یابد که باز این واژگونی ارزش را نشان می‌دهد. گو اینکه ضد تولید و تولید در نوسان حیات‌گرایی مدفوعی جا عوض می‌کنند.

2
ابهام در نیروی محرکه‌ی سرمایه داری، این پرسش که آیا این اقتصاد مقعدی جذب، هضم و دفع که باتای دنبال می‌کند می‌تواند در مسیر تخلیه‌ای آخالزمانی و نشئه مانند قرار گیرد در آخالزمان مدفوعی مضاعف می‌شود. باز هم ما به پسماند فرهنگ در حال تلاشی رجوع می‌کنیم و می‌پرسیم آیا این فروپاشی‌ای تغذیه کننده است؟ (بدیو، 2007:45) آیا تصور گذار امحاء سرمایه داری و تولد نظم جدید است یا صرفاً محبوس در توده‌ی آشغال؟ به گفته‌ی سوئیفت، این گل‌های زیبا از آشغال روییده اند؟ (اتاق پرو بانو، 1732) به چه معنا این هسته‌ی فاسد که گذار نشان داده، می‌تواند از سرمایه داری‌ای عبور کند که مدام تحلیلش می‌کند؛ آیا ما در گُهِ گیر افتاده‌ایم یا این تباهی نظمی جدید است؟ چرخشی که آخر هفته ایجاد می‌کند این است که ما دیگر نمی‌توانیم سوسیالیسم یا بربریت داشته باشیم، بلکه سوسیالیسم فی نفسه، اما آیا این توحشی است به منزله‌ی راهی به سوسیالیسم؟ در نظر فاروکی در زیر سطح این تمدن، قلب یک توحش حیاتی می‌تپد. در نظر «انقلابیون» گذار: ما تنها از طریق وحشت یا هراس بیشتر می‌توانیم بر ترس بورژوازی چیره شویم (گذار، 1972:98)

حیات‌گرایی مدفوعی بر مبنای فروپاشی تغذیه‌گر سرمایه داری ظاهر می‌شود، عیان شدن رکودی ویرانگر و غیر قابل پذیرش که پرستیژ واقعیت صنعتی را ویران می‌کند (باتای، 1985:92). این بدان معناست که فیلم «آخر هفته» به معنای پایان جهان نیست، بلکه در باب پایان جهان است [2] (وود، 1972:11). گو اینکه جهانی پایان می‌گیرد تا جهانی دیگر بدون هراس شکل گیرد، هرچند این که آیا این هراس به صورتی صلح آمیز در مقام واسطه‌ای محوشونده بر مبنای فیلم عمل کند، نامحتمل است. به صورتی کنایی، پیش از لحظه‌ی می 68 که منجر شود به احیای آن، در فیلم گذار نوعی تصور پایانی از شور امر واقع بدیو هست. به واقع ظهور امر واقع ظهور انقراض آدمخوارها است. دیالکتیک در این شور بین ویتالیسم اراده‌گرا و تأیید تاریخ‌گرا توسط فیلم گذار شکاف می‌خورد وقتی پسرفت خود را به مثابه‌ی حیات خود از تاریخ جدا می‌کند، و تاریخ را در قالب فضای اساطیری درجه صفر اجتماعی و مصرف قلع و قمع می‌نماید.

اگر کاپیتالیسم سراسر کثافت است، اگر ما یک کاپیتالیسم مقعدی داریم که در برابر یک برابری عمومی تخریب می‌شود، آنگاه در یک پوچ شدگی نهایی پایانی بر هر چیز مورد نیاز است. یعنی نیاز به یک لحن آخر الزمانی ماقبل هرگونه آینده‌ای و یک بازیافت کامل برای تمام کردن فرهنگ در حال پوسیدن. گذار همانطور که سیلورمن اشاره می‌کند حمله‌ای گسترده را بر همه انواع انتزاع آغاز می‌کند (سیلورمن 1998:96). با انتزاع که خود سازمان‌دهی همسطح سازی و برابری از طریق ارزشی است که تهی شده، با چیزی مواجهیم که انتزاع دیگری از توحش مطلق به نظر می‌رسد. تهی سازی و همسطح سازی انتزاع انتقام خود را می‌گیرد، البته در هیئت نوعی نیهیلیسم کاپیتالیستی یا دفع که فیلم را دوباره به مدفوع بدل می‌کند. این نشانه‌ها بار دیگر دچار ابهام می‌شوند و آزادسازی مقعد و نیروهای مدفوع، اگر باز هم از سیلورمن نقل قول کنیم، نه آن آزادسازی جنسی یوتوپایی مدنظر هونگنگ در سی سال پیش بلکه پایان فاجعه بار فردیت است. آنچه کاپیتالیسم مقعدی می‌نامیم، به واقع حکم مقایسه‌پذیری مونث و مذکر را تنها با فرستادن آن‌ها و خود آخر هفته به تلی کیهانی از زباله‌ها صادر می‌نماید (سیلورمن، 1998:111). بنابراین، آخرالزمان از یک نظم انقلابی دیگر پرده بر نمی‌دارد، فیلم به مثابه‌ی دروازه‌ای به می 68 که انقلابیون هیپی آدمخوار خود را به «هیپی‌های خوب» شورش لیبودی بدل می‌کند اما وقتی در نقطه‌ی تهی کردن نظم سرمایه‌داری در بحران به آن بنگریم، همچنین همسطح سازی مهلک خود سرمایه را آشکار می‌کند.

آیا ابهام هجو باید کاملاً سیاسی شود تا از دیالکتیک بی وقفه‌ی واژگونی بین هجو و ابژه بگریزد؟ آیا ما مجبوریم از هجو بگریزیم تا از این وابستگی نزدیک هجو به آنچه تمسخرش می‌کند جدا شویم؟ برای گذار «آخر هفته» آخرین فیلم، پیش از تجربه‌ی جمعی فیلمسازی سیاسی گروه ژیگا ورتوف بود. توماس کاواناگ در 1973 می‌گوید که چرخش گذار به سمت سینمای آشکارا سیاسی و تربیتی تنها پاسخ ممکن است.

اندک فیلم‌هایی از این وحشت‌ها پرده برمی‌دارند، از این حد از تحقیری که فیلمی همچون «آخر هفته» صراحتاً و مکرراً نثار بورژوازی غرب می‌کند، که بی‌درنگ پس از آن فیلم دانش شاد ساخته می‌شود. با این حال بورژوازی هنوز او را می‌ستاید. برخلاف خشم برخی از منتقدین این فیلم همچنان بی‌رقیب به نظر می‌آید: فیلمی که از نظر تجاری نیز موفق‌تر از سایر آثار گذار بود. تماشای این فیلم که نحوه‌ی زیست خاصی را تقبیح می‌کند خود به آیین اجباری دیگری که سازنده‌ی آن نحوه‌ی زیستن می‌خواند، بدل شده است. چیز دیگری لازم بود، باید راهی پیدا می‌شد تا با این همدستی شرم آور با مخاطب که او دیگر در پی لذتش نبود اتصالی کند. اگر بنا بود فیلمی انقلابی ساخته شود، اگر فیلم تجسمی از نفی مطلق شرایط موجود بود و نه اعلان عافیت‌طلبانه‌ی آن، بازبینی رادیکالی در چیستی فیلم استرا پیش‌فرض می‌گرفت: بیرون رفتن از تمام رسوم حتی رسومی که بدتر از پارودی و هجو است (کاواناگ، 1973:52).

بازیافت، هضم مجدد، اقتصاد سیاسی زیستی مقعدی که سالو به آن اشاره دارد. بدن بیگانه‌ی ناگزیر بدل می‌شود به ابژه‌ی ژوئیسانس نفرت از خودی که به نارسایی بورژوازی بازمی‌گردد. انقلاب خود دورانی است: «حتی اشاره‌ای آشنا هست که به نحوی ملموس در فیلم در قالب شباهت‌ها و توازی‌ها در مناسک‌شان نمایش داده شده است. تخم مرغ‌ها و ماهی‌ها لای پاهای دختران، اینکه جامعه انقلابی صورت بندی دیگری است از جامعه‌ی بورژوازی وحشی‌ای که پیشتر می‌شناختیم (ویلیامز، 1971:13). خروج از وضعیت از دل هجو است که بیرون می‌آید.

فارغ از فروپاشی یقین سیاسی گذار و تنی چند از منتقدان او، بیابید دوباره هجو یا پارودی «آخر هفته» را در زندگی فعلی خودمان پیاده کنیم: آخر هفته‌ی بحران، ترکیدن حباب اقتصادی، رها کردن خانه و ماشین به عنوان «اشیاء متخاصم» قرضی (ویلیامز، 2011)، و خصومت مدفوعی و آدمخوارانه‌ای که فرهنگ در حال پوسیدن کاپیتالیسم را شکل می‌دهد. بن‌بست فیلم گذار این بود که از طریق پراکسیس سیاسی نجات پیدا کند، اما فروپاشی کاپیتالیسم و آن پراکسیس، ترازایی آخر هفته را اگر نه «از اساس بامزه» دستکم باز هم ضروری می‌سازد.

پانویس‌های نویسنده:

[1] در آخر هفته مبارزه‌ی طبقاتی همچون یک برخورد خشونت‌آمیز، آنارشستی و آخرالزمانی دیده می‌شود نه صرفاً یک برخورد بین نیروهای اجتماعی (ویلیامز، 1971: 13)

[2] نیز بنگرید به اشاره‌ی بسیار تاثیرگذار وود: "فیلم مبتنی است بر بی‌ربطی، بی‌حاصلی و فروپاشی نهایی هر چیزی که من بدان باور داشته‌ام، برایش تلاش کرده‌ام و ارزشمند تلقی‌اش کرده‌ام و فکر نمی‌کنم در این مورد من بی‌نظیر یا نامعمول باشم" (11-12)

منابع:

Badiou, A., 2007. The Century. Trans. Alberto Toscano. Oxford: Polity.

Bataille, G., 1985. Visions of Excess. Ed. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brown, Norman O., 1977. Life Against Death. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Godard, J-L., 1972. Weekend / Wind from the East. London: Lorrimer Publishing.

Kavanagh, T. M., 1973. 'Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema', Diacritics 3.2: 49-56.

Silverman, K. and H. Farocki, 1998. Speaking About Godard. New York: New York University Press.

Williams, C., 1971. 'Politics and Production', Screen 12.4: 6-24.

Williams, E. C. 2011. 'Hostile Object Theory', Mute.

Wood, R., 1972, 'Godard and Weekend', in Godard, 1972, pp.5-14.

Zaretsky, E., 2003. 'Obituary: Norman O. Brown (1913-2002)', Radical Philosophy 118.

لینک منبع اصلی:

<http://leniency.blogspot.co.uk/2011/02/analyse-godards-weekend.html>