



## تصور پایان جهان راحت‌تر از تصور پایان سرمایه‌داری است

مارک فیشر، ترجمه: امیررضا گلابی

در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم «فرزندان انسان»، محصول سال ۲۰۰۶ و به کارگردانی آلفونسو کارون، شخصیت تئو، با بازی کلایو اون، دوستی را در نیروگاه «باترسی» ملاقات می‌کند، جایی که حالا بدل شده به مجموعه‌ای از ساختمان‌های دولتی و کلکسیون‌های خصوصی. «داوود» میکل آنژ، «گرنیکا» ی پیکاسو، «خوک بادکنکی» پینک فلوید در ساختمانی نگهداری می‌شوند که خودش یک اثر هنری نوسازی شده است. این تنها نگاه کوتاه ما به زندگی نخبگانی است که سنگرهای خود را در مقابل فاجعه‌ای که منجر به نابرابری همگانی شده حفظ کرده‌اند: از نسل اخیر هیچ کودکی زاده نشده است. تئو از دوست خود می‌پرسد، «اگر کسی نباشد این آثار را ببیند، چه ارزشی دارند؟» بی‌معنی است که بگوییم اینها برای نسل‌های آینده است، چون نسل آینده‌ای در کار نیست. پاسخی که می‌شنود از جنس هدونیسیم نیست انگارانه است: «سعی می‌کنم فکرش را نکنم».

ویژگی منحصر به فرد ویرانشهر تصویر شده در «فرزندان انسان» این است که مختص سرمایه‌داری متأخر است. در اینجا دیگر با آن سناریوی معمول و آشنای تمامیت‌خواهی که ویرانشهرهای معمول سینمایی به نمایش می‌گذارند روبرو نیستیم (مثلاً نگاه کنید به فیلم سال ۲۰۰۵ جیمز مکتیگ «خ مثل خونخواهی» [V for Vendetta]). در رمان پی. دی. جیمز که «فرزندان انسان» بر اساس آن ساخته شده دموکراسی به تعلیق درآمد و کشور به دست حاکمی خودخوانده اداره می‌شود، اما

فیلم خیلی هوشمندانه همه اینها را کم‌اهمیت نشان می‌دهد. چنان‌که می‌دانیم مقررات اقتدارطلبانه که همه‌جا جاری است می‌تواند در دل ساختار سیاسی به اصطلاح دموکراتیک نیز به حیات خود ادامه دهد. جنگ علیه ترور ما را برای چنین تحولی مهیا کرده: عادی و بهنجارشدن بحران وضعیتی به وجود آورده که دیگر در مخیله هیچ کس نمی‌گنجد مقرراتی را که به بهانه وضعیت اضطراری وضع شده نقض کند (جنگ کی تمام می‌شود؟)

وقتی فیلم «فرزندان انسان» را می‌بینیم ناگزیر به یاد این جمله منسوب به فردریک جیمسون و اسلاوی ژیژک می‌افتیم: تصور پایان جهان راحت‌تر از تصور پایان سرمایه‌داری است. این شعار دقیقاً مبین آن مفهومی است که من از تعبیر «رنالیسم سرمایه دارانه» مدنظر دارم: این حس فراگیر که نه فقط سرمایه‌داری تنها گزینه سیاسی و اقتصادی پیش روی ماست، بلکه «تصور کردن» بدیلی منسجم برای آن نیز محال است. روزگاری کار فیلم‌ها و رمان‌های ویرانشهری به تصویرکشیدن خیال‌هایی از این دست بود – فاجعه‌ای که به نمایش می‌کشیدند در حکم زمینه‌ای روایی بود برای ظهور شیوه‌های زندگی دیگری غیر از آنچه هست. اما «فرزندان انسان» از این قماش نیست، جهانی که به تصویر می‌کشد به امتداد همین جهان ما یا حتی به صورت بدتر آن می‌ماند تا بدیلی جایگزین آن. در جهان این فیلم، مثل جهان خود ما، سرمایه و اقتدارطلبی افراطی به هیچ وجه مانع‌الجمع نیستند: اردوگاه‌های اسرا و کافی‌شاپ‌های زنجیره‌ای در کنار هم وجود دارد. در «فرزندان انسان»، اماکن عمومی متروکه شده و اینک صحنه حضور زباله‌های جمع‌آوری‌نشده و حیوانات ولگرد است (یکی از صحنه‌های ناظر به همین مضمون مدرسه‌ای متروکه را نشان می‌دهد، در این صحنه آهویی در حال پرسه‌زدن در مدرسه است). نولیبرال‌ها که نمایندگان تمام و کمال واقع‌گرایی سرمایه‌داری‌اند، نابودی فضایی عمومی را به جشن نشسته‌اند، اما برخلاف امیدهای ظاهری‌شان، در این فیلم خبری از برچیده‌شدن بساط دولت نیست، تنها چیزی که می‌بینیم این است که دولت به کارکردهای نظامی و پلیسی رجوع کرده است (می‌گوییم امیدهای «ظاهری» چون نولیبرالیسم از نظر ایدئولوژیک دولت را با دست پس می‌زند اما در نهان آن را با

پا پیش می‌کشد. این رویه به طرزی چشمگیر در زمان بحران بانکی سال ۲۰۰۸ خودش را نشان داد، دولت شتابزده دست به کار شد تا از نظام بانکی حمایت کند).

در فیلم «فرزندان انسان» فاجعه نه در انتهای راه منتظر ماست نه از قبل روی داده، فاجعه وضعیتی است که آن را زندگی می‌کنیم. مصیبت هیچ لحظه مشخصی ندارد؛ جهان با یک انفجار به پایان نمی‌رسد، بلکه ذره ذره از دست می‌رود و رفته رفته فرو می‌پاشد. کسی نمی‌داند علت فاجعه چه بوده؛ هر چه بوده در گذشته‌های دور اتفاق افتاده، بنابراین هیچ ربطی به زمان حال ندارد تو گویی هوا و هوس موجودی بدسگال جهان را به این روز انداخته: بلیه‌ای نازل شده، لعنتی که هیچ توبه‌ای چاره‌اش نیست. درمان چنین نفرینی فقط به لطف مداخله‌ای پیش‌بینی‌نشده ممکن است درست مثل خود این فاجعه که ناگهان کسی فکرش را نمی‌کرد. کاری از دست کسی ساخته نیست؛ تنها چیزی که معنا دارد امیدی است بی‌معنا. در این شرایط خرافه و مذهب، این اولین ملجأ نومیدان، رواج می‌یابد.

اما داستان خود فاجعه چیست؟ معلوم است که مضمون ناباوروری را باید استعاری قرائت کرد، به عنوان جایگزینی برای نوع دیگری از اضطراب. حرف من این است که این اضطراب ایجاب می‌کند آن را از منظر فرهنگ بخوانیم. پرسشی که فیلم پیش می‌کشد این است: بدون امر نو فرهنگ تا کی می‌تواند به حیات خود ادامه دهد؟ چه اتفاقی می‌افتد اگر نسل جوان دیگر نتواند شگفتی بیافریند؟ «فرزندان انسان» ناظر به این گمان است که پایان فرارسیده، اینکه شاید آینده فقط آستن تکرار و تکرار باشد. می‌شود دیگر خبری از گسست نباشد، هیچ «شوک امر نو» بی در کار نباشد؟ حاصل اضطراب‌هایی از این دست نوسانی است بین دو قطب: یک طرف امید «ضعیف مسیحایی» که باید چیزی نو در میان باشد و طرف دیگر این باور تلخ که هیچ‌گاه چیزی نو روی نخواهد داد. در این نوسان، کانون توجه از «واقعه بزرگ بعدی» به «آخرین واقعه بزرگ» تغییر می‌کند - این واقعه کی روی داد و چه اندازه بزرگ بود؟

می‌توان در پس زمینه «فرزندان انسان» حضور تی. اس. الیوت را تشخیص داد، هر چه باشد این فیلم مضمون ناباروری را از «سرزمین هرز» به ارث برده است. نوشته پایانی فیلم «شانتی شانتی شانتی» بیشتر به قطعه‌های پراکنده الیوت ربط دارد تا به صلح و آرامش اوپانیشادها. شاید اینجا باید دغدغه‌های الیوتی دیگر را بازشناخت که به صورتی رمزی در «فرزندان انسان» گنجانده شده: یعنی الیوتی که مقاله «سنت و استعداد فردی» را نوشت. الیوت در این مقاله، پیش از هارولد بلوم، رابطه دوسویه آثار معیار سنت و امر نو را توصیف می‌کند. امر نو خود را به صورت پاسخی به امر مستقر معرفی می‌کند؛ همزمان، امر مستقر هم باید خود را در قالب پاسخ به امر نو بازسازی کند. الیوت مدعی بود که نابودی آینده گذشته را هم از ما می‌گیرد. اگر در سنت چون و چرا نکنیم و در آن دست نبریم هیچ ارزشی ندارد. سنتی که فقط حفظ شده باشد اصلاً سنت نیست. از این نظر سرنوشت «گرینیکا»ی پیکاسو در فیلم نمونه‌ای مثالی است؛ این اثر که روزگاری در حکم زوزه‌ای بود از سر خشم و تألم علیه جنایات فاشیسم، اکنون دیوارآویزی بیش نیست. این نقاشی درست مثل محل نصب آن در «باترسی» به این دلیل جایگاهی «شمایل‌وار» یافته که از هرگونه کارکرد یا زمینه ممکن محروم شده است. اگر دیگر چشمی نباشد که ببیند، هیچ اثر فرهنگی نمی‌تواند قدرت خود را حفظ کند.

لازم نیست صبر کنیم آینده نزدیکی که در این فیلم تصویر شده فرا برسد تا ببینیم فرهنگ به آثار موزه بدل می‌شود. بخشی از قدرت رئالیسم سرمایه‌دارانه از اینجاست که سرمایه‌داری کل تاریخ گذشته را مصرف و در خود ادغام می‌کند: یکی از نتایج «نظام هم‌ارزسازی» سرمایه‌داری این است که به هر ابژه فرهنگی، خواه شمایل‌نگاری دینی باشد، خواه هرزه‌نگاری، خواه خود «سرمایه» مارکس، ارزشی پولی اعطا می‌کند. در «موزه بریتانیا» که قدم بزنید اشیایی می‌بینید که از زیست‌جهان خود کنده شده‌اند و طوری کنار هم قرار گرفته‌اند که آدم به یاد عرشه سفینه فیلم «غارنگر» می‌افتد. در فرایند تبدیل اعمال و مناسک به ابژه‌هایی صرفاً زیبایی‌شناختی، باورهای فرهنگ‌های گذشته متحمل برخوردی آبرونیک می‌شوند و این امر آنها را به

«مصنوعات هنری» بدل می‌کند. از این‌رو، رئالیسم سرمایه‌دارانه نه نوع خاصی از رئالیسم بلکه عین رئالیسم است. چنان‌که مارکس و انگلس در «مانیفست کمونیسم» گفته‌اند:

[سرمایه] ملکوتی‌ترین جذبه‌های هیجان مذهبی، شور و حرارت جوانمردی، احساساتی‌گری بدوی را در آب‌های یخ حساب‌گری‌های خودپرستانه غرق کرده است. ارزش شخص انسان را بدل به ارزش مبادله‌ای کرده و به جای آزادی‌های مجاز فسخ‌ناپذیر و بی‌شمار تنها یک آزادی بی‌پروا را نشانده است، یعنی تجارت آزاد. در یک کلام استثمار برهنه، بی‌شرمانه، مستقیم و سبانه را در جای استثماری نشانده است که در زیر پرده اوهام مذهبی و سیاسی به عمل می‌آید. [ترجمه عبادیان و مرتضوی]

وقتی باورها تا حد مناسک یا امور نمادین تنزل یافته‌اند تنها چیزی که باقی می‌ماند سرمایه‌داری است و از این هم چیزی نمانده جز مصرف‌کننده-تماشاگری که کشان‌کشان در میان باقی‌مانده‌ها و مخروبه‌ها پرسه می‌زند.

با این حال به زعم برخی این چرخش از باور به زیبایی‌شناسی، از درگیری به تماشاگری، در زمره محاسن رئالیسم سرمایه‌دارانه است. چنان‌که بدیو می‌گوید، رئالیسم سرمایه‌دارانه با این ادعا که «ما را از شر انتزاعات کشنده ملهم از ایدئولوژی‌های گذشته خلاص کرده» خود را همچون سپری محافظ نشان می‌دهد که ما را از خطرات خود باور و اعتقاد مصون می‌دارد. فاصله‌گیری آبرونیک که مختص سرمایه‌داری متأخر است بناست ما را در برابر وسوسه‌های تعصب ایمن سازد. به ما می‌گویند پایین‌آوردن سطح انتظارات مان بهایی است اندک که باید بپردازیم تا در مقابل ترور و تمامیت‌خواهی از ما محافظت کنند. از نظر بدیو ما «در دل یک تناقض زندگی می‌کنیم»:

اوضاعی بی‌رحمانه و عمیقاً نابرابر به عنوان وضعیت ایده‌آل به ما عرضه می‌شود - اوضاعی که در آن همه چیز را فقط با ملاک پول ارزیابی می‌کنند. هواخواهان نظام مستقر برای توجیه محافظه‌کاری‌شان دیگر واقعاً نمی‌توانند این وضع را ایده‌آل یا اعجاب‌انگیز بخوانند. لذا در عوض تصمیم گرفته‌اند بگویند که هر چیزی جز این باشد وحشتناک است. می‌گویند بله شاید در خیر مطلق زندگی نکنیم، ولی بالاخره آن قدرها بخت یارمان بوده که در وضعیت شر هم به سر نبریم. دموکراسی ما بی‌نقص نیست، ولی هرچه باشد از دیکتاتورهای خونبار که بهتر است. سرمایه‌داری ناعادلانه است، ولی مثل استالینیسیم جنایتکار که نیست. ممکن است بگذاریم میلیون‌ها آفریقایی از ایدز بمیرند، اما مثل میلسویچ هم بیانیه‌های ملی گرایانه نژادپرستانه صادر نمی‌کنیم. عراقی‌ها را با هواپیماهامان می‌کشیم، اما مثل کاری که در رواندا می‌کنند خرخره‌شان را با قمه نمی‌دریم، و قس علیهذا.

اینجا «رنالیسم» شبیه دیدگاه یک انسان بریده و افسرده است که گمان می‌کند هر وضعیت مثبتی، هر امیدی، یک توهم خطرناک است.

دلوز و گاتاری در توصیفی که از سرمایه‌داری به دست می‌دهند، توصیفی که قطعاً جذاب‌ترین توصیف بعد از مارکس است، سرمایه‌داری را نوعی بالقوگی می‌دانند که تمام نظام‌های اجتماعی پیشین را به تسخیر خود در آورده است. آنها می‌گویند، سرمایه همان «چیز نام‌ناپذیر» است، نفس‌پلیدی، چیزی که جوامع ابتدایی و فئودال «پیش‌دستانه خود را در برابر خطر آن ایمن کرده بودند». وقتی سرمایه‌داری وارد صحنه می‌شود موج عظیم تقدس‌زدایی از فرهنگ را با خود می‌آورد. سرمایه‌داری

نظامی است که دیگر تحت حاکمیت هیچ قانون متعالی نیست؛ بر عکس، قواعدی از این جنس را به تمامی نابود می‌کند، فقط به این منظور که مجدداً آنها را به نحو «موردی» مقرر کند. حدود سرمایه‌داری امری از پیش مقرر نیست، تعریف و (باز تعریف این حدود) در عمل و فی‌البداهه صورت می‌گیرد. چنین وضعی سرمایه‌داری را بسیار شبیه می‌کند به «چیز» در فیلم جان کارپنتر با همین عنوان: چیزی هیولاوش، بی‌نهایت منعطف، که می‌تواند هر آنچه را سر راهش قرار می‌گیرد هضم و جذب کند. دلوز و گاتاری می‌گویند، سرمایه‌داری «نقاشی رنگ‌ووارنگی است از هر آنچه تاکنون بوده»؛ معجونی غریب از امور فوق‌مدرن و امور کهن. از زمانی که دلوز و گاتاری کتاب دو جلدی خود «سرمایه‌داری و شیزوفرنی» را نوشتند، به نظر می‌رسد گویی تکانه‌های قلمرو دایانه سرمایه‌داری به امور مالی منحصر شده و فرهنگ به نیروهای بازقلمروساز واگذار شده است.

این مرض، این حس که دیگر چیز جدیدی وجود ندارد، البته خودش چیز جدیدی نیست. ما خود را در همان «پایان تاریخ» رسوای فرانسیس فوکویاما می‌بینیم. ممکن است این نظریه فوکویاما که تاریخ با لیبرال دموکراسی به اوج خود رسیده از همه سو تمسخر شده باشد، اما در سطح ناخودآگاه فرهنگی پذیرفته شده و حتی به صورت یک پیش‌فرض درآمده است. مع‌الوصف، باید به یاد داشت که حتی وقتی فوکویاما ایده خود را بسط می‌داد، یعنی این ایده که تاریخ به «سرمنزل مقصود» رسیده، مراد وی رسیدن به وضعیتی پیروزمندانه نبود. فوکویاما اخطار داد که این «شهر درخشان» به تسخیر در خواهد آمد، اما گمان می‌کرد توسط اشباح نیچه‌ای نه مارکسی. برخی از صفحات پیش‌گویانه نیچه‌انهایی است که در آن از «اشباع شدن یک عصر با تاریخ» سخن می‌گوید. او در «تاملات نابهنگام» نوشت این وضع «یک عصر را به آنجا می‌کشاند که نسبت به خود حال و هوای خطرناک آبرونیک پیدا کند»، «و متعاقب آن به حال و هوای به مراتب خطرناک‌تر کلبی‌مسلمی برسد»، چنان حال و هوایی که در آن «بسودن‌های جهان‌شهرمآبانه»، یعنی تماشاگری غیردرگیرانه، جای مشارکت و درگیر شدن را خواهد گرفت. این همان

وضعیت واپسین انسان نیچه است، انسانی که همه چیز را دیده، اما درست به موجب همین مازاد (خود) آگاهی تا سر حد نابودی ضعیف شده است.

موضع فوکویاما به نحوی تصویر معکوس موضع فردریک جیمسون است. ادعای معروف فردریک جیمسون این است که پست‌مدرنیسم «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متاخر» است. به نظر او فروریختن تصویر آینده شکل‌دهنده صحنه فرهنگی پست‌مدرنیسم است و همانطور که او به درستی پیش‌بینی می‌کرد، این صحنه تحت سیطره التقاطی‌گری و گذشته‌گرایی خواهد بود. نظر به دلایل قاطعی که جیمسون در مورد ارتباط فرهنگ پست‌مدرن و برخی گرایش‌های سرمایه‌داری مصرفی (یا پساوردیستی) عرضه کرده، به نظر می‌رسد دیگر اصلاً نیازی به مفهوم رئالیسم سرمایه‌دارانه نباشد. از برخی جهات، این حرف درستی است. آنچه را من رئالیسم سرمایه‌دارانه می‌خوانم می‌توان زیرمجموعه‌ای دانست از آن نوع پست‌مدرنیسمی که جیمسون نظریه‌پردازی کرده است. اما به رغم کار درخور تحسین جیمسون برای روشن کردن مفهوم پست‌مدرنیسم، این مفهوم هنوز وسیعاً محل مناقشه است، معانی متعددی دارد و توافقی بر آن حاصل نشده است. مهم‌تر اینکه به نظرم برخی فرایندهایی که جیمسون توصیف و تحلیل کرده امروزه به قدری مژمن و مشدد شده‌اند که خودشان تغییراتی از سر گذرانده‌اند.

من به سه دلیل عنوان رئالیسم سرمایه‌دارانه را بر پست‌مدرنیسم ترجیح می‌دهم. اولاً، وقتی در دهه ۱۹۸۰ جیمسون نظریه‌اش را درباره پست‌مدرنیسم برای اولین بار مطرح کرد، بدیل‌هایی سیاسی برای سرمایه‌داری وجود داشت، ولو در حد اسم. اما چیزی که ما امروزه با آن مواجهیم، حس فرسودگی، ناباروری سیاسی و فرهنگی عمیق‌تر و فراگیرتر است. در دهه ۸۰ «سوسیالیسم واقعاً موجود» هنوز وجود داشت، اگرچه در آخرین مرحله فروپاشی بود. در بریتانیا، خطوط گسل آنتاگونیسم طبقاتی در رویدادهایی نظیر اعتصاب معدنچیان در سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۵ کاملاً عیان شده بود، شکست معدنچیان لحظه‌ای مهم در تحول رئالیسم سرمایه‌دارانه بود، حداقل ابعاد نمادین و آثار عملی مهمی داشت. بستن معادن را این‌طور توجیه



می‌کردند که باز نگه داشتن‌شان «به لحاظ اقتصادی واقع‌گرایانه» نیست، و معدنچیان در نقش آخرین بازیگران رومانس بدفرجام پرولتاریا ظاهر شدند. دهه ۸۰ دورانی بود که برای رئالیسم سرمایه‌دارانه جنگیدند و آن را مستقر کردند، آن زمان این آموزه مارگارت تاجر که «هیچ بدیلی وجود ندارد» - موجزترین شعار رئالیسم سرمایه‌دارانه - بدل شد به یک پیش‌بینی که بی‌رحمانه خود را تحقق بخشید.

ثانیاً، پست‌مدرنیسم متضمن نوعی ارتباط با مدرنیسم است. اثر جیمسون درباره پست‌مدرنیسم با چون و چرا در این ایده آغاز می‌شود که مدرنیسم به صرف نوآوری‌های فرمی خود پتانسیل‌هایی انقلابی دارد، ایده‌ای که امثال آدورنو هم آن را گرمی می‌داشتند. از نظر جیمسون چیزی که در حال وقوع بود ادغام بن‌مایه‌های مدرنیستی در فرهنگ عامه بود (به طور مثال، یکباره سر و کله تکنیک‌های سورئالیستی در آگهی‌های تبلیغاتی پیدا می‌شد). همزمان با این که برخی فرم‌های مدرنیستی در سیستم جذب و به کالا بدل می‌شدند، اصول عقاید مدرنیسم - یعنی باورش به نخبه‌گرایی و الگوی فرهنگی تک‌صدا و از بالا به پایین - زیر سؤال رفت و به نام «تفاوت»، «تنوع» و «کثرت» کنار گذاشته شد. رئالیسم سرمایه‌دارانه دیگر با مدرنیسم این‌گونه برخورد نمی‌کند. برعکس، نابودی مدرنیسم را بدیهی و مسلم می‌گیرد: مدرنیسم اکنون چیزی است که به صورت ادواری قابلیت بازگشت دارد، اما صرفاً در قالب یک سبک زیباشناختی منجمد و نه به عنوان آرمانی برای زندگی.

ثالثاً، از فروپاشی دیوار برلین نسلی گذشته است. طی دهه‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰، سرمایه‌داری با این مسأله روبه‌رو بود که چگونه انرژی‌های خارج از خود را هضم و جذب کند. ولی در حال حاضر مشکل دقیقاً برعکس شده، حالا که سرمایه‌داری تمام فضای پیرامون خود را با موفقیت زیاد در خود هضم کرده، مشکل اینجاست که چگونه می‌تواند به کار خود ادامه دهد وقتی منطقه‌ای خارج از آن وجود ندارد که بتواند آن را استعمار کند. در اروپا و آمریکای شمالی برای اکثر کسانی که کمتر از ۲۰ سال سن دارند، بدیل نداشتن سرمایه‌داری دیگر حتی مسأله هم نیست. سرمایه‌داری آهسته و پیوسته تمام افق‌های امور اندیشدنی را

تسخیر کرده است. جیسمون قبلاً با وحشت درباره شیوه‌های نفوذ سرمایه‌داری به کنه ناخودآگاه ما گزارش می‌داد ولی حالا این واقعیت که سرمایه‌داری رؤیای مردم را مستعمره خود کرده آنقدر بدیهی است که دیگر ارزش صحبت کردن ندارد. خطرناک و گمراه‌کننده خواهد بود اگر فرض کنیم گذشته نه چندان دور عصر معصومیتی بود سرشار از پتانسیل‌های سیاسی، باید نقشی را که کالایی شدن در تولید فرهنگ در سراسر قرن بیستم داشت به یاد داشت. با این حال، نبرد قدیمی بین مضمون‌ربایی (detournement) و ادغام مجدد (recuperation)، بین براندازی و ادغام، به نظر می‌رسد که به آخر رسیده است. حالا دیگر با ادغام مصالحی که قبلاً به نظر می‌رسید پتانسیل براندازانه دارند مواجه نیستیم، بلکه با «از پیش ادغام‌شدگی» آنها روبه‌رویییم: فرهنگ سرمایه‌دارانه پیش‌دستانه امیال، آمال و امیدهای ما را شکل و قالب می‌دهد. برای مثال نگاه کنید به آن مناطق فرهنگی که به عنوان مناطق «بدیل» یا «مستقل» معین شده‌اند، مناطقی که در آن ژست‌های قدیمی شورش و مقاومت دائماً تکرار می‌شود، تو گویی بار اول است. «بدیل» و «مستقل» دیگر بیانگر چیزی خارج از جریان اصلی فرهنگ نیست؛ خود اینها تبدیل شده‌اند به سبک و در واقع سبک غالب فرهنگ رایج. هیچ‌کس بیش از کرت کوبین و گروه نیروانا تجسم این بن‌بست نیست (و هیچ‌کس بیش از او با این بن‌بست کلنجار نرفته). کوبین با آن رخوت ترسناک و خشم بی هدفش به نظر می‌رسید صدای خسته نسل نومییدی است که بعد از پایان تاریخ سررسیده، نسلی که هر حرکتش از پیش مشخص شده، ردگیری شده، و حتی پیش از اینکه اتفاق بیفتد خرید و فروش می‌شود. کوبین می‌دانست که خودش هم فقط قطعه‌ای است از قطعات نمایش، اینکه هیچ نمایشی در «ام‌تی‌وی» بهتر از نمایش «اعتراض به ام‌تی‌وی» خریدار ندارد؛ می‌دانست که هر حرکتی یک کلیشه از پیش معین شده است، و حتی فهمیدن این امر هم خودش یک کلیشه است. فشاری که کوبین را فلج کرد دقیقاً همان چیزی است که جیسمون شرح داده بود: مثل فرهنگ‌پست مدرن به طور کلی کوبین خودش را در جهانی یافت که «نوآوری‌های سبکی دیگر ممکن نیست، جایی که تنها چیز ممکن تقلید از سبک‌های مرده است، صحبت کردن از طریق ماسک‌ها و با صداها‌ی سبک‌هایی که در موزه‌ای خیالی قرار دارد.» اینجاست که حتی مؤفقیت هم یعنی

شکست، چون موفقیت تنها یک معنی خواهد داشت و آن هم اینکه هرکسی خوراک جدیدی است برای ارتزاق سیستم. اما اضطراب وجودی شدید نیروانا و کوبین متعلق به لحظه‌ای قدیم‌تر بود؛ چیزی که به جای آنها آمد راک-التقاطی بود که فرم‌های گذشته را بدون اضطراب بازتولید می‌کرد.

مرگ کوبین موید اضمحلال و شکست آرمانشهر راک و آرزوهای پرومتهوسی بود. وقتی او مرد، سبک هیپ هاپ موسیقی راک را به محاق برده بود، هیپ هابی که مبنای موفقیت جهانی‌اش از جنس همان «از پیش‌ادغام شدن» در سرمایه بود که قبلاً به آن اشاره کردم. در بخش اعظم سبک هیپ هاپ هر گونه امید «خام» به اینکه فرهنگ جوانان می‌تواند چیزی را تغییر دهد جای خود را داده به پذیرفتن سرسختانه نسخه‌ای بی‌رحمانه و تقلیل‌گرایانه از «واقعیت». سیمون رینولدز در مقاله خود که در مجله «وایر» (۱۹۹۶) به چاپ رسید، یادآور شد که در هیپ هاپ:

«واقعی» دو معنا دارد. اول، به معنی موسیقی اصیل و سازش‌ناپذیری است که حاضر نیست خودش را به صنعت موسیقی بفروشد و پیامش را به خاطر آن تعدیل کند. دوم، «واقعی» به این معناست که موسیقی بازتاب «واقعیتی» است که به موجب بی‌ثباتی نظام اقتصادی سرمایه‌داری متأخر، نژادپرستی نهادینه شده، و افزایش نظارت و آزار جوانان توسط پلیس به وجود آمده است. «واقعی» یعنی مرگ امر اجتماعی: یعنی شرکت‌هایی که سودشان را نه با افزایش یا بهبود مزایا بلکه با ... کوچک شدن تضمین می‌کنند (یعنی با اخراج کارگران ثابت تا بتوانند منبع استخدامی از کارگران نیمه‌وقت و آزاد بسازند که نه مزایا دارند و نه امنیت شغلی).

در آخر، درست همین اجرای هیپ هاپ از تقریر اول واقعیت - یعنی «سازش‌ناپذیر بودن» - بود که باعث شد خیلی راحت در تقریر دوم ادغام شود، یعنی واقعیت بی‌ثباتی سرمایه‌داری متأخر که این نوع اصالت در آن بازار خیلی خوبی دارد. رپ

گانگستری نه اصلاً می‌توانست وضعیت اجتماعی موجود را بازتاب دهد، آن‌طور که خیلی از مدافعانش مدعی‌اند، نه اینکه مسبب این اوضاع بود، چیزی که مخالفانش مدعی‌اند، بلکه، مداری که هیپ هاپ و سرمایه‌داری متاخر به موجب آن از هم‌دیگر تغذیه می‌کنند یکی از شیوه‌هایی است که رئالیسم سرمایه‌دارانه خود را به اسطوره‌های ضداسطوره بدل می‌کند. قرابت میان موسیقی هیپ هاپ و فیلم‌های گانگستری نظیر «صورت زخمی»، مجموعه «پدر خوانده»، «سگ‌های انباری»، «رفقای خوب» و «داستان عامه‌پسند» در این است که هر دو مدعی‌اند جهان را از توهمات احساساتی تهی کرده و آن را «چنان‌که در واقع هست» می‌بیند: یک جنگ هابزی همه علیه همه، نظامی از استثمار دائمی و جنایتکاری فراگیر. رینولدز می‌نویسد، در هیپ‌هاپ «واقعی شدن» یعنی مواجهه با وضع طبیعی که در آن انسان گرگ انسان است، جایی که در آن یا برنده‌ای یا بازنده، و البته اکثر ما نیز بازنده خواهیم بود.»

همین جهان بینی نئو-نوار را می‌توان در کتاب‌های مصور فرانک میلر و رمان‌های جیمز ال‌روی هم یافت. در کارهای میلر و ال‌روی نوعی اسطوره‌زدایی نرینه وجود دارد. آنها نقش یک بیننده خشک را به خود می‌گیرند که حاضر نیستند جهان را زیبا کنند تا بتوانند آن را با دوگانه‌های ساده اخلاقی داستان‌های مصور ابرقهرمانی و رمان‌های جنایی سنتی متناسب گردانند. در اینجا از طریق تمرکز وسواس‌آمیز بر فساد تهوع‌آور «واقع‌گرایی» برجسته می‌شود نه اینکه نادیده گرفته شود – هر چند که اصرار اغراق‌آمیز هر دو نویسنده بر قساوت، خیانت و توحش به سرعت تبدیل به نمایشی پانتومیمی می‌شود. در سال ۱۹۹۲، مارک دیویس درباره ال‌روی نوشت «در سیاهی مطلق هیچ نوری نیست تا سایه‌ای بیفکند و شر به ابتدالی قانونی تبدیل می‌شود. نتیجه کار بسیار شبیه بافت اخلاقی دوران ریگان-بوش است: اشباع مفرط از فساد که دیگر نه خشمی برمی‌انگیزد نه حتی توجهی جلب می‌کند.» مع‌الوصف، درست همین بی‌حس شدن به کار رئالیسم سرمایه‌دارانه می‌آید: فرضیه دیویس این است که «نقش نوآرهای لس‌آنجلسی شاید رفتن به استقبال انسان ریگانی (homo reaganus) بوده است.»

منبع:

فصل اول کتاب «رئالیسم سرمایه‌دارانه: آیا هیچ بدیلی وجود ندارد؟»

“Capitalist Realism: Is there no alternative?”, Mark Fisher, Zero Books, ۲۰۰۹