



**مقدمه پروبلماتیکا:** مستند «بازی آدم‌کشی»<sup>۱</sup> به کارگردانی جاشوا اوپنهايمر کارگردان امریکایی و به تهیه‌کنندگی ورنر هرتزوگ سینماگر شهیر آلمانی است. این فیلم که از جانب بسیاری از منتقدین و رسانه‌های معتبر سینمایی بهترین مستند نیم قرن اخیر تاریخ سینما قلمداد شده است، روایتی است عجیب و هولناک از قتل عام سیستماتیک کمونیست‌های اندونزی در خلال سالهای ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶. بعد از پیروزی نیروهای نظامی در پی کودتا و سرنگونی حکومت چپ‌گرای سوکارنو، ژنرال‌های حکومتی جدید با استخدام گانگسترهای محلی دست به کشتار وسیع مردم زدند. بهانه‌ی این کشتار عضویت یا تمایل به حزب کمونیست و دولت قبلی بود. حاصل این قتل عام سیستماتیک کشته‌شدن بیش از یک میلیون نفر از مردن اندونزی طی دو سال بود. کشتاری که بسیاری آن را بزرگترین قتل عام قرن بیستم می‌دانند. اوپنهايمر برای روایت این جنایت بزرگ سراغ چند تن از افرادی رفته است که بعنوان عاملین این قتل‌ها در مقام گانگسترهای حکومتی حضور مستقیم داشتند. فیلم از دید «انور کونگو» روایت می‌شود. انور همراه دوستانش بیش از چند هزار تن از هموطنان‌اشان را به جرم کمونیست بودن به کام مرگ فرستادند. فیلمساز به‌جای پرداختن به یک وقایع‌نگاری صرف از خلال گفته‌های عاملین و شاهدان دست به بازسازی صحنه‌های جرم و جنایت توسط خود قاتلین که انور کونگو و دوستانش هستند زده است. اما فیلم پا از این فراتر گذاشته و صرفاً به بازسازی صحنه‌های کشتن کمونیست‌ها توسط گانگسترهای حکومتی اکتفا نکرده است، بلکه به بازسازی کابوس‌ها و روان‌نژندی انور کونگو در مقام قاتلی که اکنون از کرده‌ی خود پشیمان است، دست زده است. از این نظر فیلم هم بازسازی صحنه‌های واقعی را دربردارد و هم فانتزی‌ها و همچنین کابوس‌های شخصی که از روان پریشان یک قاتل حرفه‌ای و حکومتی است را به نمایش درآورده است.

<sup>۱</sup> The act of killing

اسلاوی ژیتک با دستمایه قرار دادن این مستند مفاهیم عمده‌ی فلسفی خود را بار دیگر مطرح کرده و به تفسیر وضعیت کنونی پرداخته است.

**مقدمه مترجم:** متن پیش رو نقد اسلاوی ژیتک است بر فیلم بازی آدمکشی جاشوا اپنهایمر. فیلمی تحسین شده درباره قتل عام بیش از دو میلیون نفر از مخالفان دولت ژنرال سوهارتو در اندونزی، به اتهام گرایش به کمونیسم. اعضای جوخه‌های اعدام طی سال‌های بعد، در مقام قهرمانان ملی ستایش شدند، و عمل کشتن مخالفان نیز شجاعتی درخور تقدیر نام گرفت. فیلم بازی آدمکشی بازسازی صحنه‌های این قتل عام بی‌رحمانه است با بازی قاتلان در نقش قربانی، آن هم در قالب مورد علاقه خود آن‌ها یعنی فیلم‌های گانگستری و موزیکال. نتیجه امر، ترکیبی است دیوانه‌وار از نمایش بی‌رحمی و سنگدلی در ضیافت نور و رنگ و رقص. ترکیبی مضحک و هم‌زمان دهشتناک از فانتزی و وحشت نهفته در پس پشت آن.

ژیتک مواجهه با فیلم به مثابه نمایشی افشاگرانه درباره تاریخ اندونزی را مواجهه‌ای تقلیل‌گرایانه می‌داند و در این یادداشت توضیح می‌دهد که چگونه بازی آدمکشی بیانی است بسیار گزنده از تناقضات مصیبت‌بار اخلاقی سرمایه‌داری مبتنی بر بازار آزاد.

\*\*\*

فیلم مستند بازی آدمکشی که در سال ۲۰۱۲ اکران شد، بینشی منحصر به فرد و عمیقاً آزردهنده نسبت به بن‌بست اخلاقی سرمایه‌داری جهانی پیش رو می‌نهد. این فیلم (به کارگردانی جاشوا اپنهایمر و فیلمبرداری شده در میدان اندونزی) موردی از وقاحت را به نمایش می‌گذارد که به منته‌الیه خود رسیده است: انور کونگو و دوستانش امروزه به‌عنوان سیاستمدار افرادی مورد احترامند، اما آن‌ها همان گنگسترها و رهبران جوخه‌های اعدامی بوده‌اند که در سال ۱۹۶۶ نقشی اساسی در کشتن ۲٫۵ میلیون نفر به اتهام هواداری از کمونیسم داشته‌اند، افرادی عمدتاً با قومیت چینی. بازی آدمکشی درباره «قاتلانی است که پیروز شده‌اند و نوع جامعه‌ای است که ساخته‌اند.» پس از پیروزی، اعمال وحشتناک قاتلان به جایگاه «رازهای کثیف» سقوط نکرده است. برعکس، انور و دوستانش بی‌پرده درباره جزئیات قتل عام‌شان با افتخار سخن می‌گویند (این که چگونه قربانی را با سیم خفه کردند، گلویش را بریدند و چگونه با لذت به زنی تجاوز کردند...).

در اکتبر ۲۰۰۷ تلویزیون دولتی اندونزی برنامه گفتگویی برای تمجید از این مردان ترتیب داد. در میانه برنامه، پس از آن که انور می‌گوید قتل عام را با الهام از فیلم‌های گنگستری انجام داده‌اند، مجری برنامه رو به دوربین می‌کند و می‌گوید: «جالب است! بیایید برای انور کونگو دست بزنیم!» وقتی از انور پرسیده می‌شود که آیا هیچ از انتقام بستگان قربانیان می‌ترسد، او پاسخ می‌دهد: «آن‌ها نمی‌توانند کاری کنند. اگر سرشان را بلند کنند، گوش تا گوش سرشان را می‌بریم!» و یکی از هوادارانش اضافه می‌کند: «همه‌شان را از صحنه روزگار محو می‌کنیم» و در این هنگام استودیوی تلویزیونی از تشویق پرشور تماشاچیان منفجر می‌شود. ... باید ببینید تا باور کنید.

فیلم به نوعی مستندی است درباره عواقب واقعی زیستن در دنیای قصه. سازندگان فیلم می‌گویند: «برای کاوش در خصوص تبختر حیرت‌آور قاتلان و برای آزمودن سرحدات غرورشان، شروع کردیم به تصویرکردن مستند و بازسازی صحنه (اجرای دوباره) کشتارها. وقتی دریافتیم انور و دوستانش فی‌الواقع می‌خواهند چه نوع فیلمی راجع به این نسل‌کشی بسازند، اجرا با جزئیات بیشتر همراه شد و بنابراین به انور و دوستانش فرصت دادیم تا جنایات را با ژانر سینمایی منتخب خودشان (وسترن، گنگستری، موزیکال) دراماتیزه کنند. به این معنا که به آن‌ها این فرصت را دادیم که صحنه‌هایی را که هنگام کشتن انسان‌ها در ذهن داشتند، در قالب متن پیاده کنند، کارگردانی کنند و خودشان بازی کنند».

اما آیا آن‌ها به‌راستی به سرحدات «غرور» قاتلان رسیدند؟ نه، فقط وقتی به انور می‌گویند باید نقش قربانیان شکنجه‌هایش را در اجرا بازی کند، وقتی سیمی دور گردنش انداخته می‌شود، اجرا را متوقف می‌کند و می‌گوید: «مرا ببخشید برای همه کارهایی که انجام داده‌ام.» اما این به یک بحران عمیق‌تر وجدانی ختم نمی‌شود — چراکه غرور قهرمانانه انور خیلی زود دوباره عنان کار را به دست می‌گیرد. آن پرده محافظی که از وقوع یک بحران اخلاقی عمیق ممانعت می‌کند، پرده سینما است: قاتلان خود واقعیت را به‌مثابه قصه تجربه می‌کنند. این مردان، که همگی ستایش‌گران هالیوود نیز هستند (اولین شغلشان فروش بلیت‌های سینما در بازار سیاه بوده است)، حین قتل‌عام، از گانگسترهای هالیوودی، گاوچران‌ها و حتی رقاصان موزیکال تقلید می‌کرده‌اند.

اینجاست که «دیگری بزرگ» وارد می‌شود: چه نوع جامعه‌ای است که افراط‌کاری هیولوار، شکنجه و قتل را دهه‌ها پس از وقوع آن، در سطح عمومی ستایش می‌کند، آن هم نه با توجیه آن به‌مثابه جنایتی ضروری و غیرمعمول برای نیل به خیر جمعی، بلکه به‌مثابه فعالیتی لذت‌بخش، قابل‌قبول و عادی. تله‌ای که این‌جا باید از افتادن در آن اجتناب کرد، توجیه ساده‌ماوقع با انداختن گناه به گردن هالیوود یا «بدویت اخلاقی» اندونزی است. برخلاف، نقطه آغاز تحلیل باید تأثیرات برهم‌زننده جهانی‌سازی سرمایه‌داری باشد که با ویران کردن کارآمدی ساختار اخلاقی سنتی، چنین خلأ اخلاقی‌ای را پدید آورده است.

با این همه، لازم است جایگاه «دیگری بزرگ» مورد تحلیل دقیق‌تری قرار گیرد. بیابید بازی آدمکشی را با حادثه‌ای که چند دهه قبل در آمریکا توجهات بسیاری را برانگیخت، مقایسه کنیم. زنی در محوطه ساختمان‌های آپارتمانی وسیعی در بروکلین نیویورک مورد حمله و ضرب و شتم قرار گرفت تا آن‌که کم‌کم زیر ضربات جان باخت. بیش از ۷۰ نفر از پنجره‌های آپارتمان‌شان شاهد ماقع بودند، اما هیچ کس به پلیس زنگ نزد. چرا؟ تحقیقات نشان می‌دهد که رایج‌ترین بهانه این بوده است که هر شاهدهی فکر می‌کرده قبلاً کسی با پلیس تماس گرفته یا مطمئناً تماس خواهد گرفت.

آیا این بدان معناست که در جریان اضمحلال تدریجی بنیان اخلاقی‌مان، به خودخواهی فردگرایانه واپس‌روی می‌کنیم؟ مسائل پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. اغلب می‌شنویم که بحران زیست‌محیطی نتیجه خودخواهی آنی ماست: دلمشغولی دائم به لذت و ثروت آنی، خیر جمعی را از یادمان برده است. در مقابل، درک والتر بنیامین از سرمایه‌داری به‌مثابه دین اهمیت بسیاری دارد؛ سرمایه‌دار واقعی یک لذت‌طلب خودخواه نیست، برخلاف، او با تعصبی مجدانه خود را وقف تکلیف چندبرابر کردن ثروتش کرده است، او آماده است حتی از سلامت و خوشبختی‌اش چشم‌پوشد؛ رفاه خانواده و بهروزی محیط زیست که بماند. بنابراین

نیازی به استمداد از اخلاقیات و خودخواهی سرمایه‌دارانه نیست. به بیان آلن بدیو: سوپژکتیویته سرمایه‌داری سوپژکتیویته «حیوان‌انسان» نیست، بلکه در مقابل، مطالبه تبعیت خودپرستی از خود-بازتولیدگری سرمایه است.

به بیان دیگر، خودخواهی منفعت‌طلبانه واقعیت حیوانی جامعه ما نیست، بلکه ایدئولوژی این واقعیت حیوانی است. ایدئولوژی در پدیدارشناسی روح هگل ذیل عنوان «قلمرو روحانی حیوانات» توصیف شده است؛ عبارت او برای توصیف جامعه مدنی مدرن که در آن انسان-حیوانات مشغول تعاملی خودخواهانه‌اند. این اصل، جامعه مدنی را ممکن می‌سازد، یعنی جایی که افراد خودمختار به واسطه نهادهای بازار آزاد برای برآوردن نیازهای شخصی‌شان دست به تعامل با یکدیگر می‌زنند. تنش دیالکتیکی آن جایی آشکار می‌شود که بفهمیم، هرچه افراد خودخواهانه‌تر عمل کنند، بیشتر در تولید ثروت مشترک مشارکت کرده‌اند. تناقض در این است که وقتی افراد می‌خواهند امیال شخصی محدودشان را قربانی کنند و مستقیماً برای خیر عمومی کار کنند، اتفاقاً همین خیر عمومی است که آسیب می‌بیند.

هگل این «تناقض» را در تنش میان «حیوان» و «روحانی» مشخص می‌کند: جوهر روحانی کلی، یعنی «کار همه و یکایک [افراد]»، به مثابه نتیجه تعامل «مکانیکی» آنها پدیدار می‌شود. این بدان معناست که همین «حیوانیت» خودخواهانه «حیوان‌انسان» (فرد سهیم در شبکه پیچیده جامعه مدنی) نتیجه تحول تاریخی طولانی‌مدت جامعه سلسله‌مراتبی قرون وسطی به جامعه بورژوازی مدرن است. همین تحقق تام و تمام اصل سوپژکتیویته - در مقام ضدیت ریشه‌ای با حیوانیت - است که اتفاقاً وارونگی سوپژکتیویته به حیوانیت را به همراه می‌آورد.

ردپای این تغییر جهت امروزه همه جا مشهود است، مخصوصاً در کشورهای به سرعت در حال توسعه آسیای شرقی؛ جایی که سرمایه‌داری بیشترین فشار وحشیانه را اعمال کرده است. نمایشنامه استثنا و قاعده برتولت برشت داستان تاجری ثروتمند است که با باربرش (کولی) از یک بیابان خیالی در چین با نام یاهی عبور می‌کند تا قراردادی نفتی را امضا کند. وقتی این دو گم می‌شوند و ذخیره آب همراهشان رو به پایان می‌رود، تاجر به اندیشه این که باربر قصد حمله به او را دارد، اشتباهاً به کولی شلیک می‌کند، حال آن که در واقع کولی می‌خواسته به او آب تعارف کند. بعداً در دادگاه تاجر تبرئه می‌شود؛ قاضی نتیجه می‌گیرد که تاجر حق داشته است از تهدید بالقوه کولی بترسد. بنابراین قتل او را دفاع از خود به حساب می‌آورد. از آن جا که دو مرد به دو طبقه متفاوت تعلق داشتند، تاجر دلیل کافی برای انتظار عداوت و دشمنی از جانب کولی داشته است، این دشمنی و عداوت، قاعده است، حال آن که مهربانی کولی یک استثنا است.

آیا این داستان یکی از همان ساده‌سازی‌های مارکسیستی مسخره برشت نیست؟ با توجه به گزارش‌های واقعی رسیده از چین این روزها، خیر.

نیم دهه قبل در نانجینگ، زنی سالخورده هنگام سوارشدن به اتوبوس زمین خورد... لگن زن ۶۵ ساله شکست. در صحنه واقعه مرد جوانی به کمک او آمد؛ بیایید اسم او را پنگ یو بگذاریم، چرا که فی‌الواقع هم نام او همین بود. پنگ یو به زن مسن ۲۰۰ یوان پول داد (به پول آن زمان، برابر با خرید ۳۰۰ بلیت اتوبوس) و او را به بیمارستان رساند. سپس در کنارش ماند تا خانواده‌اش برسند. خانواده پیرزن از پنگ یو ادعای غرامتی به مبلغ ۱۳۶۴۱۹ یوان کردند. واقعاً هم دادگاه ناحیه گولو نانجینگ

مرد جوان را گناهکار شناخت و حکم به پرداخت ۴۵۸۷۶ یوان پول داد. دادگاه استدلال کرد «مطابق عقل سلیم» از آن جا که پنگ یو اولین نفری بوده که از اتوبوس پیاده شده، به احتمال قریب به یقین، او زن کهنسال را به زمین انداخته است. به علاوه، دادگاه این طور استنباط کرد که او در واقع با ماندنش کنار زن مسن در بیمارستان، گناه خود را پذیرفته است؛ این در حالی است که یک فرد عادی، آن گونه که پنگ یو ادعا می کند، مهربان نیست.

آیا این اتفاق دقیقاً در تناظر با داستان برشت قرار ندارد؟ پنگ یو از روی دلسوزی صرف به بانوی کهنسال کمک کرد، اما کار او از سوی دادگاه گواهی بود بر گناهِش. آیا این مورد، استثنایی مسخره است؟ نه. همان طور که روزنامه دولتی *people's daily* در یک نظرسنجی آنلاین از نمونه بزرگی از جوانان پرسید اگر فرد سالخورده‌ای را ببینند که زمین خورده است، چه خواهید کرد: ۸۷ درصد جوانان گفته‌اند کمکی نخواهند کرد و فقط وقتی کمک خواهند کرد که دوربین در صحنه باشد. این اکراه و عدم تمایل به کمک کردن، از تغییراتی در وضعیت فضای عمومی خبر می‌دهد: این که من حتی در فضای عمومی، هم‌چنان در فضای خصوصی‌ام هستم. فضا برای این که عمومی به حساب بیاید، باید مجهز به دوربین‌های امنیتی باشد.

نشانه دیگر این تغییر، گرایش متأخر به سکس در فضای عمومی در فیلم‌های پورن است. روز به روز تعداد فیلم‌هایی که در آن یک زوج (یا بیشتر) را در حال جماع کامل در یک فضای عمومی پرتردد (ساحل، تراموا یا قطار، اتوبوس، یا ایستگاه راه‌آهن) نشان می‌دهند، بیشتر می‌شود. اکثریت عابران (وانمود می‌کنند) صحنه را نادیده می‌گیرند، اقلیتی نگاهی محتاطانه می‌اندازند، و عده قلیل‌تری هم متلک نیشدار و بی‌ادبانه می‌اندازند. اما به رغم همه این‌ها، شرایط به گونه‌ای است که تو گویی زوج در حال جماع، در فضای خصوصی باقی مانده‌اند؛ تا حدی که ما نباید توجهی به رابطه آن‌ها داشته باشیم. این ما را به «قلمرو روحانی حیوانات» هگل بازمی‌گرداند: بدین معنا که بهراستی چه کسی این‌گونه رفتار می‌کند، از کنار کسی که در حال مرگ است، یا در حال آمیزش است، بی‌توجه می‌گذرد؟ البته که حیوانات. حیوانیتی که ما در این جا با آن سروکار داریم، یعنی خودخواهی سنگدلانه افرادی که امیال شخصی خود را دنبال می‌کنند، نتیجه پارادوکسیکال پیچیده‌ترین شبکه مناسبات اجتماعی است (مبادله بازار، میانجی اجتماعی تولید). کوری افراد نسبت به این شبکه، به ویژگی ایده‌آل («روحانی») آن اشاره دارد: در جامعه مدنی ساخت‌یافته توسط بازار، انتزاع بیش از هر زمان دیگری حکمفرماست.

امروزه اغلب گفته می‌شود که متأثر از رسانه، فرهنگ اعترافات عمومی و ابزارهای کنترل دیجیتال، فضای خصوصی در حال نابودی است. باید این گزاره را وارونه کرد: دست بر قضا، این فضای عمومی است که در حال نابودی است. کسی که در اینترنت تصویر برهنه یا داده‌های خصوصی خود را به نمایش می‌گذارد، خودنما نیست: یک خودنما به فضای عمومی تجاوز می‌کند، حال آن که آنان که عکس‌های برهنه خود را در اینترنت ارسال می‌کنند، در فضای خصوصی خود باقی می‌مانند و فقط با وارد کردن دیگران، این فضای خصوصی را گسترش می‌دهند. این امر در مورد انور و همکارانش در بازی آدمکشی هم صدق می‌کند؛ آن‌ها فضای عمومی را، به معنایی بسیار تهدیدکننده‌تر از خصوصی‌سازی اقتصادی، خصوصی می‌کنند.

این متن ترجمه‌ای است از :

<https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space>