

گای دوبور، شهر مارکس و کوکاکولا

(از کتاب مارکسیسم شهری - اندی مریفیلد)
ترجمه: امین قضایی



شب های جوان! تو باعث سردردهای زیادی در من می شوی!

کمته دو لاترمون (ایزودور لوسین دوکاس)، اشعار (شاعر فرانسوی قرن ۱۹)

بخش اعظم زندگی ام را آواره بوده ام.

جرج بارو، لاونگرو (نویسنده ی انگلیسی قرن ۱۹)

گای دوبور دقیقا ۳۰ سال از لوفور جوان تر بود. او در سال ۱۹۳۱ در پاریس به دنیا آمد. ادعا می‌کرد "دکترای هیچ چیز دارد". در ۶۲ سالی که زندگی کرد هرگز شغل آکادمیکی ثابتی نداشت؛ در واقع اصلا هیچ گاه شغل ثابتی نداشت. هیچگاه از طریق کالج به منصب آکادمیکی نرسید و حتی به زحمت دبیرستان خود را تمام کرد. با هوش خود و به لطف جذبه‌ی فکری بی‌همتای خود پیش می‌رفت، اگرچه اغلب، زندگی یک انقلابی، زندگی فقیرانه‌ای هم هست. دوبور در کتاب "ستایش"، کتابی مختصر در شرح حال خویش، نوشت: "من واقعا تباه شده به دنیا آمدم." اقبال خانوادگی او در دهه‌ی ۱۹۳۰ برگشت، در دوره‌ای که بحران اقتصادی آمریکا را به سوی شرق درمی‌نوردید. از آن پس در دوره‌ی نوجوانی "هرگز به مسائل انتزاعی‌تر درباره‌ی آینده واقعی نمی‌نهاد". او حتی "نمی‌توانست به فکر مطالعه‌ی یکی از مشاغل تحصیلی برای گرفتن یک شغل باشد، چراکه تمامی آنها یا کاملا با مذاق من بیگانه بود یا با عقاید مخالف." قهرمانان او نوشته‌های پر پیچ و خم، مانند آثار آرتور کراوان (Arthur Cravan) و کمت دو لاترمون (Comte De Lautreamont) بودند که هر دو در نوجوانی به طرز اسرار آمیزی مردند.

او می‌گفت "تمام زندگی‌ام، فقط دورانی پر آشوب، تقسیم بندی‌های افراطی در جامعه و ویرانی فراگیر دیده‌ام". محیط زندگی دوبور، محیط کارشناسان مخرب و طبقات خطرناک بود، محیط یاغیان و فقرا. آنها در حرفه‌های خطرناک به کار مشغول بودند؛ کسانی که باید می‌دانستند چگونه از زمین (زمین شهری) نشو و نما کنند. محیط دوبور محیطی مطابق دلخواه خود او بود؛ بسیاری جوان مردند و بسیاری با مرگ خشن درگذشتند. او می‌گفت "درصد تعداد دوستانی که با گلوله کشته شدند به طرز غیر عادی بالاست". آنها پیامبران گمشده‌ی یک عصر تقریبا کهن هستند، عصر معصومیت و سادگی، عصر اسپرسو، شراب، سیگار مارک Gauloises، جنون و ایده‌ال‌های جنون آمیز. شب‌ها سرگردان بودند و سیگار می‌کشیدند. آنها حاشیه‌ای ترین مخالفان حاشیه‌ای بودند: عضویت آنها به ندرت از دو جین فراتر می‌رفت یا بیشتر افرادی آزاد و مستقل بودند. فعالیت‌های آنها به ندرت از مراکز پاریس، آمستردام یا بروکسل فراتر می‌رفت. برنامه‌ی آنها نه نظام‌مند، که هجوآمیز بود. تنها به ایده‌های مقدماتی و تکه پاره اختصاص داشت، به تصاویر و فرضیه‌های مبهم. هیچ نوع حجمی از کار منسجم و کامل تحمل نمی‌شد. با این حال به نوعی، سیاست‌های شهری مارکسیستی، هنر و طراحی رادیکال بعد از موقعیت‌گرایان دیگر هیچگاه مثل سابق نبود.

داستان موقعیت‌گرایان پیچیده، پر تب و تاب، پر از لفافه‌گویی و سوء نیت، عواطف طوفانده و رفاقت‌های محکم، خون و اشک، امید و افتخار، انتقاد در پوشش دوستی و اخراج‌های ایدئولوژیکی است. مانند اغلب تاریخ چپ‌گرایان، همه نسبت به خود و هم‌قطاران خود سخت‌گیر تر هستند تا مخالفان حاکم بر آنها. پیش‌زمینه‌ی شکل‌گیری موقعیت‌گرایان شامل چندین جنبش آوانگارد، برانداز و کوچک می‌شود. موقعیت‌گرایان اولین بار از بین الملل لتریست‌ها (Letterist) پدید آمدند. مجموعه‌ای از مینی‌مالیست‌های زیرزمینی که توسط شاعر رومانیایی ایزیدور ایزو (Isidore Isou)، در سال ۱۹۴۶، بنیان نهاده شد اما به گرد دوبور، میشله برنشتاین (همسر دوبور) (Michele Bernstein) و گیل ولمن (Gil Wolman) در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ شکل گرفت. گروه بعدی کبری بود. آس درهم جوشی از سوررئالیست‌ها و طراحان تجربی آمستردامی، بروکسل و کوپنهاگی که تحت سلطه‌ی معمار اتویپایی هلندی، آنارشویست و اخراج شده از جنبش ضد فرهنگ پروو، به نام کنستانت نیو ون هایر (Constant Nieuwenhuys) بودند. (بعدا به اسم گیرا تر کنستانت خلاصه شد). سپس اسگر جورن (Asger Jorn) خیال پرداز و تصورگرای باهاوس (Bauhaus) با جنجال وارد شد، هنرمندی از مکتب بروکسل با تمایلات اکسپرسیونیستی انتزاعی. انجمن

روان شناختی جغرافیایی لندن همراه با رالف رامنی (Ralph Rumney) هم آنجا بود. همچنین به اصطلاح کنگره‌ی هنرمندان آزاد و البته هانری لوفور پدر بزرگ هم از دور رسیدند. تمای این گروه‌ها در قصد خود برای احیای هنر یا بهتر بگوییم براندازی هنر، همان طور که مارکس در صدد براندازی فلسفه بود، (و احیای کنش هنری در زندگی و زندگی در هنر و تغییر هر دو در یک فرایند) بسیار سیاسی و انقلابی بودند. این گروه‌ها با هنری که می‌شناختند با سیاستمداران، با شهر و در شهر گره خورده بودند. شهر و هنر و سیاست، اموری مبتدل و پیش پا افتاده شده بود. این ابتدال بیماری ذهنی و جسمی بود که کل زندگی را مبتلا می‌کرد. همه چیز باید تغییر کند: زندگی باید تغییر کند، زمان و مکان باید تغییر کنند، شهرها باید تغییر کنند. همگان توسط تولید و رفاه، با سیستم های فاضلاب، آسانسورها، حمام ها، ماشین‌های رختشویی هیپنوتیزم شده‌اند. جوانان در انتخاب بین عشق و یک موجود مصرفی بدرد نخور، دومی را انتخاب کرده بودند. دوبور نوشت که پاریس بارون جرج هاسمن (Georges Haussmann Baron) (طراح شهری فرانسوی که در بازسازی پاریس شرکت جست - م) "شهری است ساخته شده از حماقت، هياهو و درنده خویی و به هیچ معنایی ندارد. مسئله‌ی اصلی شهر نشینی امروز T تأمین جریان مداوم وسایل نقلیه‌ای است که تعداد آنها به سرعت رو به افزایش است".

بین‌الملل لتریست خواهان اشکال جدیدی از بیان جمعی بود، از جمله بیان خویشتن و خصوصاً بیانی هتاک و جسورانه؛ این گروه تجسم ذوق و روحی بود که در نهایت موقعیت گرایان را به تحریک و تهییج در آورد (و نیز از هم گسلاند). اعضای لتریست در آغاز از سوررئالیسم و آندره برتون تغذیه‌ی فکری می‌کردند، اما تا دهه‌ی ۱۹۵۰ آنها سوررئالیست‌ها را فرسوده و از پا افتاده دیدند و در عوض به سمت دادایسم بت شکن‌تر چرخش کردند. (هجو دادا، تکنیک‌های دگرگون کردن تصویر، هنر و زندگی، فرمول بندی معانی جدیدی از معانی کهنه و زهوار دررفته و تبدیل آنها به کولاژهایی اصیل و تکان دهنده که از عملی موقعیت‌گرایانه تجلیل می‌کرد). در ضمن لتریست‌ها پیشگامان مجله‌ی کم بودجه‌ی خود به نام potlatch هم بودند، نامی که از جشن‌های عمومی قبایل شمال شرقی آمریکا گرفته شد. در این جشن‌ها رؤسای قبیله غذا، نوشیدنی و ثروت را بذل و بخشش می‌کردند؛ تمامی مازادهای تولید مشتاقانه نابود می‌شد. این جشن‌های عمومی معامله را قدغن کرده و هدایا را تأیید می‌کردند و با "مبادله" مبارزه می‌کردند؛ آنها نفی مطلق مالکیت خصوصی بودند. دوبور و طرفداران موقعیت‌گرای او به مانند مارسل موس (Marcel Mauss) جامعه‌شناس (نگاه کنید به کتاب هدیه ، ۱۹۲۵) و ژرژ باتای (George Bataille) نویسنده به این ایده عشق می‌ورزیدند. دوبور مقالات جدلی فراوانی برای نشریه‌ی potlatch نوشت و با لحنی تقریباً سرد و درمانگرانه، سال‌های پیش رو را افسانه پردازی می‌کرد. او همچنین، به عنوان یک لتریست، اولین مجموعه فیلم‌های تجربی را به نام "زوزه‌هایی در دفاع از ساد" کلید زد. این فیلم‌ها به سنتی از فیلم‌های دوبوری تبدیل شدند: با دوره‌های متناوب سکوت و فریم‌های سیاه، به سختی چیزی را بیان می‌کردند. تصاویر به ناگهان با صداهای یکنواخت بی‌ارتباط با تصاویر که معمولاً صدای خود دوبور بود، پراکنده می‌شد. او در این فیلم می‌گفت "هیچ فیلمی وجود ندارد، سینما مرده است. دیگر هیچ فیلمی نمی‌تواند وجود داشته باشد. اگر می‌خواهید بیابید بحث کنیم. تمامی مالکیت‌ها یا منقول هستند یا غیر منقول." و به طور گیج کننده‌ای صدای دیگری به زبان می‌آمد که "هنر آینده یا واژگونی موقعیت‌ها خواهد بود یا هیچ چیز نخواهد بود".

با همین تصور از موقعیت‌ها بود که نمایندگانی از سازمان‌های فوق‌الذکر، یک بار در روستای دورافتاده‌ی ایتالیایی به نام کوزیو د آروسیکا (Cosio D'Arroscia) "در وضعیتی نیمه مست" به هم ملحق شدند. آنگاه بین‌الملل موقعیت‌گرا (SI) رنگ واقعیت به خود گرفت. بین‌الملل موقعیت‌گرا بلافاصله از یک سو بر علیه فرهنگ و سیاست بورژوازی و از سوی دیگر بر علیه کارکرد‌گرایی عقیم و سفت و سخت مدرنیسم متأخر واکنش نشان داد. از این پس، بین‌الملل موقعیت‌گرایان حمله‌ای سخت را به هر دو جبهه طراحی کرد. به گفته‌ی اعضای موقعیت‌گرایان، هم بورژوازی و هم فرهنگ والای مدرنیسم، شهر را از مفهوم تهی می‌کردند؛ هر کدام از این دو جبهه مهر ناتوانی خود را بر محیط ساختمانی و فضای اجتماعی باقی گذاشتند؛ هر دو روح انسانی، پیشرفت و آزادی راستین اجتماعی را آسیب پذیر ساختند. آنها مانند هنری لوفور موافق بودند که در شهر مدرن لوگوس بر اروس، نظم بر بی‌نظمی، انسان‌های سازمانی بر طغیان‌گران پیروز شده بود. و شهرهای بلوک شرق کمونیستی نیز به همان اندازه‌ی شهرهای همتای سرمایه‌داری و کالایی شده مورد لعن و نفرین بودند. زیبایی‌شناسی ماشینی لوکوربوزیه (Le Corbusier) و اتوپیای پر جبروت آن نیز به مانند سببیت‌کنگره‌ی معماران مدرن نفی می‌شد. همچنین بلوک‌های ساختمانی کارگری دسته‌جمعی و بدنام برزیلیای اسکار نیمیر (Oscar Niemeyer)، که به عنوان قلعه‌ی جنبش مدرن جار زده می‌شد، چیزی بود عمیقاً مورد نفرت موقعیت‌گرایان بود. تمامی این تلاش‌ها، بورژوازی یا مدرن، همان طرح مسلط دکارتی را دارند که ما تأسف لوفور از آن را شنیدیم: قوانین منطقه‌بندی و تقسیم‌بندی‌های فضایی سفت و سخت، آلفاویل‌های (Alphaville) فیلمی از ژان لوک گودار، کارگردان فرانسوی (م) واقعی از جسم و ذهن ایجاد می‌کردند. موقعیت‌گرایان در مقابل از درهم آمیختگی شهری دفاع می‌کردند، خواهان فراروی از شهر عقلانی بودند و برای اعاده‌ی جسارت، تخیل و بازی در زندگی اجتماعی و فرهنگ شهری می‌کوشیدند. مفهوم تعیین‌کننده در این جا "موقعیت‌های ساختگی" بود.

بازی به مانند سیاست برای هر موقعیت‌گرایانه، امری است بنیادین. در واقع بازی برای هر سیاستی نیز بنیادین است. بازی سیاست را پرورش می‌دهد و انسان سیاسی، "انسانی بازیگر" بود (Homo Ludens کتابی که توسط یوهان هویزینگا (Johan Huizinga)، پروفیسور و نظریه پرداز فرهنگی و مورخ هلندی در سال ۱۹۳۸ نوشته شد. وی اهمیت عنصر بازی را در فرهنگ و جامعه به بحث می‌کشد - م). این ایده به طرز درخشانی توسط مورخ و متخصص قرون وسطی، یوهان هویزینگا بیان شده بود. دوبر تنها بینش هویزینگا را در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ مطالعه نکرده بود، بلکه سعی می‌کرد با آن زندگی هم بکند، سعی می‌کرد آن را به بخشی از فرهنگ موقعیت‌گرا تبدیل کند. هویزینگا، در کتاب Homo Ludens، کتابی که اولین بار در سال ۱۹۳۸ منتشر شد، انسان بازیگر را سزاوار جایگاهی درست در فرهنگ واژگان ما می‌داند همراه با اصطلاحاتی مانند homo sapiens و homo faber (انسان ابزار ساز). او می‌گفت یکی از مشخصات اصلی بازی ماهیت آزاد آن است. در واقع بازی به طریقی درباره‌ی آزادی است، درباره‌ی گام نهادن بیرون از زندگی واقعی، ورود به فضایی از فعالیت با مشرب خاص خود، قدرت بازی در همین جا نهفته است. هویزینگا نوشت: "بازی زندگی را زیبا می‌کند و آن را وسعت می‌دهد تا حدی که به خاطر معنایش، اهمیتش، ارزش بیانگری‌اش، گردهمایی‌های اجتماعی و روحانی‌اش و خلاصه به عنوان یک کارکرد فرهنگی، هم برای فرد ضروری است و هم برای جامعه". هویزینگا می‌پنداشت که در جنگ و مبارزه نیز به

همان اندازه یک عنصر بازی وجود دارد که علایق مبارزاتی و بازیگوشانه‌ی خود دوبر را به هیجان می‌آورد. تورنومنت‌های پر زرق و برق، نیزه بازی سواره و دوئل‌ها با رمزهای جوانمردی از شرافت شوالیه‌ای دن کیشوت مآب در قرون وسطی، همگی آیین‌هایی بودند که روح بازی در آن نفوذ کرده بود. به نظر هویزینگا "نبرد به مثابه‌ی کارکردی فرهنگی همواره مستلزم قواعد محدود کننده است و در هر حال تا حد مشخصی نیازمند به رسمیت شناختن کیفیت بازی‌وار آن است. ما تنها از وقتی می‌توانیم از جنگ صحبت کنیم که در فضایی انجام شود که طرفین یکدیگر را در موقعیت‌هایی برابر و متخاصم در نظر گیرند؛ به عبارت دیگر کارکرد فرهنگی آن بستگی به کیفیت بازی گونه‌ی آن دارد".

"موقعیت‌ها" معمولاً ابتکاراتی موقعیت‌گرایانه، بی‌ثبات و بازیگوشانه همراه با ذهنیت و قواعد بازی جنگی خود موقعیت‌گرایان بودند، همان قدر که مادی بودند، استعاری هم بودند. آنچه تا اندازه‌ای به این موقعیت‌ها قدرت می‌داد، تأثیر و ضربه زندگی‌شان بود. موقعیت‌ها می‌خواستند رخدادهایی زودگذر، نمایش‌هایی متحرک و مجموعه‌ای از امکانات باشند. آنها تعهد روشنفکری ژان پل سارتر را با نقد لوفور از زندگی روزمره درهم ریخته بودند. اگر چه سرانجام دوبر نسبت به اغلب متفکران دیگر، بی‌اعتنایی نشان می‌داد اما کتاب‌هایشان را خوانده بود و می‌دانست که هر کدام چه سمت و سویی دارند. او قبول داشت که زندگی و عمل (و سیاست) به نوعی وابسته به زمینه‌ی اجتماعی هستند. زمینه اهمیت داشت. سارتر تأکید ورزیده بود که وجود از یک زمینه‌ی خاص شکل می‌گیرد و به آن شکل می‌دهد؛ عمل وابسته به موقعیت است. و موقعیت چیزی است زیسته شده، اما موقعیت، همچنین فراتر از تمامی امکانات موجود برای اندیشه‌ی آزاد، انتخاب آگاهانه و عمل افرادی که مسئول موقعیت‌ها و اعمال خود هستند، زیست می‌شود. موقعیت‌گرایان در عین حال که این ایده‌ی سارتر را نقد می‌کردند، از طرف دیگر "لحظه‌ی زیست شده‌ی" لوفوری را هم تقبیح می‌کردند با این اشاره که بیش از حد در جهت گیری خود، تاریخی و زمانمند است. آنها می‌خواستند موقعیت‌های جدید، نمونه‌های فضایی جدید از "زندگی بسازند که به صورت انضمامی و عمدی و توسط سازماندهی جمعی، یک محیط متحد و بازی گونه از رویدادها ساخته می‌شود". دوبر مدعی بود که "زیبایی جدید تنها می‌تواند زیبایی موقعیت باشد". موقعیت‌گرایان عمل‌گرا و فعال خواهند بود، قصد دارند زمینه را با اضافه کردن به زمینه تغییر دهند، با نقیضه کردن و حمله به زمینه، خصوصاً زمینه‌ای که وضع موجود در آن مسلط باشد. بین الملل‌گرایان تأکید می‌ورزند با این کار "مجموعه‌ای متحد از رفتار در زمان" پدیدار خواهد شد. زمان در اینجا زودگذر و بی‌دوام می‌شود: هر موقعیتی "گذرگاهی" به جایی در پیش روست، به یک حال حاضر نزدیک بدون آینده. در واقع به نظر فیلم ۱۹۵۹ دوبر، موقعیت‌گرایان "گذر معدود افرادی در یک دوره‌ی مختصر از زمان هستند". فیلم "همسایگی" با صدای یک راوی مرد اعلام می‌کرد که "برای مقام رقت‌آور خرده‌بورژوازی، برای حرفه‌ای‌های قابل احترام و توریسم روشنفکری ساخته شده است. جمعیت بی‌حرکت طبقه‌ی فوقانی از تأثیرات خیابان ... به اینجا پناه آورده‌اند، زندگی ما یک مسافرت است (مسافرتی در شبی زمستانی). ما درصدد گذر کردن هستیم... زمان حال چیزی نیست جز یک "واقعیت آینه‌ای که از طریق آن ما باید غنای ممکن واقعیت را کشف کنیم".

موقعیت‌گرایان بیش از همه از محیط دم می‌زدند، یک کلمه‌ی نامفهوم با لحنی موقعیت‌گرایانه. آنها آنچه را که در گذشته جدا شده بود به هم پیوسته بودند، محیط اشتغالات جمعی بود که بافت و کیفیت را در مکان تأیید و از بازی آزاد تجلیل می‌کرد. موقعیت‌گرایان برای انجام این دستور کار چند روش مضحک، سبک سر و اغلب درخشان ابداع کردند. یکی از آنها سرگردانی یا پرسه زنی بود. موقعیت‌گرایان می‌گفتند که این کار "شیوه‌ای از رفتار تجربی مرتبط با جامعه‌ی شهری است". سرگردانی جریان پیوسته‌ای است که

در آن بازیگران عازم یک مسافرت سوررئالیستی می‌شوند، یک مسافرت رویایی از گذرگاه‌های مختلف پاریسی، برای همیشه پای پیاده و ساعت‌ها سرگردانی و معمولا در شب به شناختی از خلق و خو و ظرافتی از همسایگی منجر می‌شود. آنها ناخودآگاه شهر را به صدا درآورده بودند و واکی تاکی‌های ابتدایی به موقعیت‌گرایان کمک می‌کرد تا گاهی با چندین مایل فاصله با هم ارتباط بگیرند. موقعیت‌گرایان از طریق این پیمایش خیالی و واقعی به پرسه زنان و ولگردهای امروزی تبدیل شدند که در و بیرون فضاهای عمومی حرکت کرده و داده‌های کیفی غنی جمع‌آوری می‌کردند و برای آسیاب روان شناختی جغرافیایی‌شان گندم آرد می‌کردند. هانری لوفور در توضیحی درباره‌ی موقعیت‌گرایان در سال ۱۹۸۳ سرگردانی را "بیش تر یک عمل" می‌داند تا "نظریه". "سرگردانی پراکندگی روبه رشد شهر را نشان می‌داد، شهر در طی تاریخ خود پیش‌تر واحدی ارگانیک و قدرتمند بود اما بعد از مدتی این وحدت رو به نابودی گذارد و پراکنده گشت. موقعیت‌گرایان نمونه‌های ثبت شده‌ای از آن چیزی هستند که ما از آن سخن رانیدیم... ما دیدگاهی از شهری داشتیم که هر چه بیشتر پراکنده می‌شد بدون آنکه وحدت ارگانیکی‌اش کاملا از هم بپاشد."

طراحان شهری "همسایگی" را به واحدهای کارکردی تقسیم کردند؛ آنها عمدا به هم فشرده طراحی می‌کردند و برای نوسازی شهر بسیج شدند. بسیاری از مناطق قدیمی و فرسوده اما از لحاظ ساختاری سالم را در پاریس و دیگر جاها گاهی به صورت استراتژیکی و گاهی با ایدئولوژی که از گوشت و خون دریافت کرده بودند، به زیر بولدوزر کشیدند. (در ایالات متحده این ایدئولوژی طراحی خشم منتقدین مستقل را مانند جین ژاکوب (Jane Jacob) برانگیخت.) حومه‌های شهر فاصله‌ی بیشتری بین مرکز و پیرامون ایجاد کردند و بزرگراه‌ها این جدایی را تثبیت کردند. شهرسازی با فریاد نبرد لوکوربوزیه به پیش می‌رفت: "شما باید خیابان را بکشید!" خیابان‌ها به گفته‌ی این معمار و طراح پاریسی سوییسی بدنام، نماد بی‌نظمی و ناهماهنگی بودند. خیابان‌ها شامل هر چیزی که برای شهر نشینی بد است، هر چیزی که شهر را از همگامی با عصر ماشینی دور نگه می‌داشت. او می‌گفت خیابان‌ها نیازمند اصطلاح دوباره‌اند، شهر نیازمند یک طرح جدید است، یک طرح کلی با خیابان‌هایی که در آسمان از نو ساخته می‌شوند. پیاده‌روها از زیر حرکت می‌کنند و کافه و زندگی خیابانی قارچ‌هایی هستند که باید هرس شوند و گل‌ها (یا جنگلی از ستون‌ها) باید در سر جای خود دوباره کاشته شوند. پرسه زنی (فعالیت موقعیت‌گرایان که درصدد تحلیل کلیت زندگی روزمره بود، بی‌مقصد حرکت کردن در شهر - *Dérive*، حماقت تمامی این ایده‌ها را نشان داد، نقدی بود بر جدایی و تلاش داشت آنچه را که به صورت فضایی از هم جدا شده بود به هم بخیه بزند (با تأکید بر شکاف‌ها). دوبور نوشت "این با دیدگاه ماتریالیستی از مشروط کردن زندگی و اندیشه به طبیعت عینی" تناقضی ندارد. برعکس، بر چیزی دلالت می‌کند که از نقطه نگاه ماتریالیستی ضروری است، آنچه که قبلا اینجا بود اما پنهان و مبهم بود. این بیانگر کاری است که شهر سازان چپ‌گرا انجام می‌دهند و آنچه که هر شهر نشینی سوسیالیستی باید بسازد. خلاصه پرسه زنی راه را برای یک انگیزه‌ی مکانی و شهری بزرگ‌تر هموار می‌کند: شهر سازی متحد.

موقعیت‌گرایانی مانند آتیلا کوتانی (Attila Kotanyi) و راول ونیگم (Raoul Vaneigem)، نشان می‌دهند که شهر سازی متحد، نقدی زنده از شهر سازی موجود است. این شهرسازی نبردی خواهد بود بر علیه طراحان، کارشناسان بهره‌وری و مردانی که در اداره‌های تجملی خود در بالای سر همگان نشسته‌اند؛ نبردی بر علیه شهرهای بازاری، و بر علیه شهرهایی که در آن، فضاها به کالاهای انتزاعی تبدیل می‌شوند که در انحصار حراج‌ها و مزایده‌های فرادست است. شهر متحد بازیگوش و درهم گسیخته خواهد بود و

فضاهای اجتماعی و فیزیکی را دوباره به هم پیوند می دهد. بر فراز و نشیب‌های مسحور و فراموش شده، گوشه‌های اسرار آمیز، میداین خلوت، همسایگی پر بار، پیاده‌روهایی مملو از مردمی در حال قدم زدن، قوس‌ها و منحنی‌ها، و کهنسالانی که با کلاه پشمی روی نیمکت‌های پارک می‌نشینند، تأکید می‌ورزد. تنها چیزی که در این جا قابل پیش‌بینی است، غیر قابل پیش‌بینی بودن آن، کثرت تصادفی آن، و "وحدت محیط" آن است. دوبور و آسگر جورن برای تأکید بر شهر نوظهور و ایده آل‌شان (شهر برهنه‌شان) تعمداً نقشه‌ی استاندارد پاریس را پاره پاره کرده و قطعات آن را در یک کولاژ دادایستی پر هیجان دوباره به هم چسباندند. نقشه‌های دوبور همه‌ی قدرت را به سویژکتیویته واگذار می‌کرد. نقشه‌های او روان‌شناختی جغرافیایی بودند، سرپیچی را در مقابل فرمانبرداری، تصادف را به جای حتمیت، بیان می‌کردند. دوبور می‌گفت محدود آثار هنری بتوانند رقیبی برای زیبایی یک نقشه‌ی پارسی باشند خصوصاً برای کسانی که با پای پیاده راه می‌روند. او به یاد می‌آورد که چگونه یک دوست در منطقه‌ی هارز Harz آلمان سرگردان شد در حالی که "کورکورانه مسیره‌های یک نقشه از لندن را دنبال می‌کرد". دوبور قبول داشت که این امور مضحک "مشخصاً تنها آغازی است میان مایه در مقایسه با ساختار کامل معماری و شهرسازی که روزی در اختیار همگان خواهد بود". چنین چیزی مستلزم انقلاب در زندگی روزمره است. اما در ضمن ما می‌توانیم "مراحل متعدد تحقق ناکامل اما کمتر دشوار آن را تشخیص دهیم". (در یک گفتگوی ضبط شده توسط دوبور همیشه گریزان در یک کنفرانس درباره‌ی زندگی روزمره در سال ۱۹۶۱ که توسط هانری لوفور در مرکز علوم پژوهشی ملی تشکیل شد، دوبور ایده‌ی معتبر مارکسیستی خود را مصمم به بحث می‌گذارد: "تحول انقلابی زندگی روزمره چیزی نیست که برای آینده‌ای مبهم نگه داشته شود، بلکه با پیشرفت سرمایه‌داری و خواسته‌های تاب ناپذیر آن بی‌درنگ پیش روی ما قرار دارد - آلترناتیو استحکام بندگی مدرن - این دگرگونی نشانگر تمامی بیانات هنرمندانه‌ی یکطرفه‌ای است که به شکل کالاها ذخیره می‌شود، در عین حال نشانه‌ی پایان تمامی سیاست‌های تخصصی شده است.")

موقعیت‌گرایان رفتار و معنای پذیرفته شده در شهرهای بورژوازی را مورد هجو و تقلید تند و تیز قرار داده، آن را در انحصار گرفته و یا اصطلاحاً آنرا *detournement* (نقیضه‌سازی و ایجاد رونوشتی غلط از اصل-م) می‌کردند. چمباتمه زدن در یک جا، ساخت و ساز، حرفه‌های خیابانی، نمونه‌های کلاسیک این *detournement* است، همان طور که گرافیتی و هنر بیانگر تداعی آزاد، چنین است. هر چه افراطی‌تر بهتر: تمامی این اعمال مبالغه شده، تبلیغ شده و مورد مشاجره قرار می‌گرفت. آنها چیزها را واژگونه کرده، به کنایه و هجو می‌کشیدند، سرقت ادبی کرده و از آن نقیضه می‌ساختند و محیط را واسازی و بازسازی می‌کردند، طغیان‌هایی که هم در سر آنها بود و هم با دیگران در بیرون در خیابان ابراز می‌کردند. مردم را مجبور می‌کردند به آنچه که خود بیشتر فکر می‌کردند، بیشتر و بیشتر فکر کنند؛ اغلب شما نمی‌دانید که آیا باید بخندید یا گریه کنید. به هر روی، *detournement* می‌تواند نادیده گرفته شود: آن ابزار پروپاگاند و تبلیغات سیاسی، هنری، انگیزختگی خشم بود، عملی که بیش از عمل تهییج می‌کرد. "نفی و پیش درآمد بود." دوبور برای الهام گرفتن به قهرمان شاعر خود، ایزودور دوکاس (Isidore Ducasse) باز می‌گردد، کسی که با نام کمته دولاتر مون قلم می‌زد. اثر عمده‌ی لاترمون، یک اثر کوچک و واقعا انقلابی، پیشاسوسیالیستی و کلاسیک به نام Maldoror (۱۸۶۸-۱۸۶۹) و نیز Poesies (۱۸۷۰) یک مجلد کوتاه با نثری موجز بود. کتاب دوم با این گفته آغاز می‌شد: "ناله‌های شعری این قرن چیزی جز سفسطه نیستند". دوبور با نبوغ لاترمون بیعت کرد و او را به عنوان مبدع واقعی "detournement" تصدیق می‌کرد. بخش دوم Poesies انبوهی از عبارات و پندهای اخلاقی پاسکال و دیگران را "واژگون" کرده بود.

دوبور می‌گفت هر چه این، واژگونی‌ها عقلانی‌تر باشند، *detournement* کمتری دارند. بنابراین تخیل ادبی غیر اخلاقی لاترمون، تخیل سیاسی خود دوبور را شعله ور می‌ساخت. او واژگونی‌های زبانی بدیع لاترمون را زنده کرد و از آنها واژگونی‌های شهری و عملی ساخت. به زعم دوبور، لاترمون نشان داده که واقعا بر معنا چیرگی دارد؛ معنای معنا (که سیاسی، اقتصادی و هنرمندانه می‌باشد) در واقع همواره آماده‌ی به چنگ گرفته شدن بود.

Detournement های متعدد ساختمان‌ها در هسته‌ی شهرسازی متحد قرار دارد. یک الگوی اولیه، شهر نمونه‌ی کُنستانت، بابل جدید، واژگونی عمدی از تداعی سنت پروتستانی از شهر باستانی بابل که پر از شرارت و روسپی‌گری بود (نگاه کنید به کتاب مکاشفه: "بابل بزرگ مادر روسپیان و زشتی‌های زمین [۱۷:۵]"). شهر نفرین شده‌ی شیطان، بابل شهر بزرگ فواحش (شهری که ترس از زنا و آلودگی جزئی لاینفک از هراس از شهر است). در دستان موقعیت‌گرا به ناگهان به شهر نیک آینده تبدیل شد. دوبور وقتی مشتاقانه از نسخه‌های طراحی اولیه‌ی کُنستانت استقبال کرد، یک شب زمستانی در ۱۹۵۹ نامی را ابداع کرد. این نام حتی وقتی که دوستی با کُنستانت رنگ می‌باخت برقرار بود. این پروژه، اولین بار، سال بعد در یک گالری کوچک در اسن هلند در ملأعام پرده برداری شد. سپس کُنستانت دست روی حرفه‌ی معماری گذاشت: او تأکید داشت که معماران باید تأکید خود را از فرم به فضا (محیط) معطوف کنند تا به طرز رادیکال خود معماری نیز نابود شود.

کُنستانت با ساخت گذرگاه‌های مهیج و چشم اندازهای تکان دهنده، مسیرها و فضاهایی اضافی بر دیگر فضاها و مسیرها، گاهی مسیری به سمت چشم اندازهای شهری و گاهی مسیری به سوی یک شهر کاملا جدید، تلاش کرد تا مدلی از پرسه زنی بسازد. او محیطی شهری را تصور می‌کرد که پر شده است با تخیل تپوگرافیک، بافت و محتوا. برخی از طرح‌های کُنستانت روح بخش با چشم اندازهایی روشن و ساختار شکن و مدل‌های فلکسی‌گلاس از شهرهای فوتوریستی هستند. چندتایی شبیه اسکلت هواپیما، سوپرمارکت‌های نیمه تمام، ساختمان‌های بزرگ با شکاف‌های داربستی فلزی و بقیه مانند هزارتوهای مرتفع پیرانزی (معمار و حکاک ایتالیایی Francesco Piranesi) هستند. این طرح‌ها به شیوه‌ی بی‌نظیر خود، تلاش‌هایی هستند برای عینی کردن "شهرسازی متحد"، برای ساخت زندگی هنجارین مارکس که در آن "رشد آزاد هرکس شرطی است برای رشد آزادانه‌ی همگان"، و ابزارها مانند اهداف هستند. در این بابل جدید تمامی فعالیت‌های مفید اما تکراری به استقلال دست می‌یابند و فناوری به سطح توده‌ای رسیده و مردم را از زحمت ضروری روزانه آزاد ساخته و اندازه‌ای سالم از زمان فراغت را تضمین می‌کند. این‌ها نیز مانند مالکیت اشتراکی بر زمین و ابزار تولید همراه با عقلانی‌سازی ساخت کالاهای مصرفی که کمیابی را منسوخ می‌کند، دگرگونی‌های نهادین بزرگ هستند. شهر کُنستانت مانند خود شهرسازی متحد (*detournement* و سرگردانی) دروغ شهرسازی موجود را افشا می‌کنند و آن را برای جست و جوی بیگانه زدایی *detourne* می‌کنند: "ما همواره باید از شعر شاعران موقعیت سنج دفاع کنیم - پیام آنها را مخابره کرده و نغمه‌ی آنها را فریاد کشیم."

آه شب‌های جوان، دوبور و پاریس

دوبور مانند بسیاری از مارکسیست‌های دیگری است که ما تاکنون به آنها پرداختیم: او عاشق پاریس بود. این شهر زادگاه، زمین زیر پا و آزمایشگاه او بود. او زیر بار رنج‌های آن فرسوده شد و تمامی این بار را هم به لحاظ سیاسی و هم شخصی بر دوش گرفت. او یک روشنفکر ارگانیک پاریسی بود، کسی که به یک مکان و به یک مردم تعلق داشت و با این حال این تعلق و این نوع روشنفکری او هر چه بیشتر در معرض تهدید قرار می‌گرفت. سال‌ها دوبور روی سنگفرش‌های محله‌ی Les Halles که اکنون از بین رفته است، در بازارهای قدیمی سبزی و میوه که در سال ۱۹۷۱ برای احداث راه ترن مسافرتی سریع السیر تخریب شد، زندگی کرد. (مرکز پمپیدو (Pompidou) نیز ۶ سال بعد به سرنوشت همسایه‌ی قدیمی خود دچار شد.) محل سکونت دوبور دقیقاً در مثلثی محصور شده توسط تقاطع‌های سنت ژاک (Saint Jacques)، رازر کولار (Roger-Collard) و سنت مارتین (Saint Martin) و گرنتا (Greneta) و دوباک (Du Bac) و دوکومایه (du Commailles) محصور بود، منطقه‌ای نسبتاً کوچک در حد فاصل بین محله‌ی Les Halles و Pantheon، در کوچه‌های سوم و چهارم. او پذیرفت که "من هرگز یا بندرت این منطقه را ترک می‌کردم و کاملاً مناسب من بود." اما از ۱۹۷۰ به بعد، "وقتی که شهر به یغما رفته بود و نوع زندگی که او داشت کاملاً نابود شده بود" هر چه بیشتر خود را در معرض حملات می‌دید.

هانری لوفور که در همان نزدیکی زندگی می‌کرد بعدها رفاقتشان را که از ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۲ به طول انجامید به یاد می‌آورد. این پرفسور جامعه‌شناسی که مشغول تدریس در استراسبورگ بود، سپس موقعیت‌گرایان جوان‌تر دیگر را ملاقات کرده و در سال ۱۹۵۸ به آنها درس می‌آموخت. به نظر لوفور، دوبور و میشله برنشتاین "در یک نوع استودیو در سنت مارتین در اتاقی تاریک و بی‌هیچ نوری ... در مکانی تیره روز اما در عین حال پر از قدرت و تشعشع تفکر و پژوهش" عاشقانه با هم به سر می‌بردند. هیچ کس نمی‌دانست که دوبور چگونه روزگار می‌گذراند. او هیچ شغلی نداشت و نمی‌خواست داشته باشد، در عوض زندگی در فقری شادمانه و غنی را برگزید. امتیازی که برای اغلب ساکنان شهر مدت‌هاست از بین رفته است. اجاره‌های پاریس هنوز قابل تحمل بودند. هیچان‌های ارزان هنوز وجود داشت، زندگی با امکانات کم هنوز ممکن بود. دوبور در سال ۱۹۸۷ در یک فیلم گفت "کالای مدرن"، مرثیه‌ی او برای "نابودی پاریس، هنوز تمامی بلایی را که می‌تواند بر سر یک خیابان بیاورد، نشان نداده است".

این لحن سوگوارانه است؛ این ارمیای پاریسی (اشاره به پیامبر یهودی-م) می‌گوید: "چگونه در تنهایی در شهری بنشینیم که پیشتر پر از مردم بود!" این مرثیه مانند تمامی بهترین نوشته‌های دوبور نشانگر زیبایی و قدرت شعری فراوانی است. لحن مالیخولیایی و محزون آن مانند کسی که معشوق او در آغاز جوانی و در آغوش او مرده است، "بیماری مرگباری است که در این لحظه (۱۹۷۸) تمامی شهرهای بزرگ را درمی‌نوردد و این بیماری خود تنها یکی از علائم مرضی متعدد انحطاط مادی یک جامعه است. اما پاریس بیش از هر شهر دیگری ضرر کرد. زمانی که این شهر برای آخرین بار همچون آتشی می‌درخشید، جوان بودن در این شهر برکت بزرگی بود". (۳۰-۳۱) در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و دهه‌ی ۶۰، کافه‌ها و بارهای ارزان، محیط رادیکال محله‌ی لاتین، لمپن پرولتاریای محله‌ی مارایس (Marais)، این آتشی بود که برای دوبور می‌درخشید، مانند تشعشعی در مقابل پشت صحنه‌ی "Whisper Not" آرتور بلکی (Arthur

Blackey). یکی از پاتوق های گمنام و مرموز موقعیت‌گرایان Chez Moineau در محله ی دوفور نزدیک کافه دوفلور (De Flore) و لس دو ماگوت (Les Deux Magots)، مکان اگزیستانسیالیست های مد روز بود که اما از نظر مشتری دنیایی از هم فاصله داشتند. زیر ردای ژنده‌ی دوبور یک مشروب خور افسانه‌ای، مشتری ثابت Chez Moineau و دیگر بارهای پاریسی بود که ساکنین این بارها نه آلبر کامو و ژان پل سارتر و سیمون دوبوآر، بلکه اوباش و گانگسترها و فواحش و جاکش ها، بیکاران و اخراجیان، تبه کاران خرده پا و دائم الخمرهای ابن الوقت، مانند شریک جرم‌های فرانسوا ویلون (Francois Villon) و شخصیت‌های ناخلف از صفحات لویی فردینان سلین (Louis-Ferdinand Celine)، پیر مک اورلان (Pierre Mac Orlan) و ژان ژنه (Jean Genet) بود. "این دهه‌ی هفتادی‌های مخالف" سرانجام به این جهان مرموز تاریخ پیوستند.

در اینجا فرد وقتی یک بار نوشید مستی او تا آخر عمر طول می کشد. این جهان هرچایی برای دوبور سرچشمه‌ی جاودانی بازی و مخاطره‌اند، زندگی ای که مانند بخش دوم کتاب جرج زیمل به نام "کلان شهر و زندگی ذهنی" سپری می شود. دوبور نوشت "پس تمام پاریس هیچ گاه در خواب نبوده است، همیشه به فرد اجازه ی عیاشی و هرزگی را داده تا "همسایگی" اش را سه بار در هر شب تغییر دهد. "علاوه بر این "این مردم همچنان همان مردمی هستند که ده بار در خیابان ها و در مسیره‌های پادشاهان خود سنگر بسته بودند. مردمی که به زندگی بر روی تصویرها ادامه ندادند... خانه ها در مرکز شهر رها نشدند، یا به تماشاچیان فروخته نشدند (۲۸-۲۹) بنابراین شهر هنوز زمان و مکانی برای انبوه جماعت رام نشدنی، " برای طبقه‌ی محترم کارگر داشت؛ " برای مردمی که مخلصانه جهان را به آتش می کشند فقط برای اینکه آن را روشن تر کنند." (۳۳) در واقع شهر آنچنان زیبا بود که بسیاری از مردم ترجیح می دادند در آنجا فقیر باشند تا در جای دیگری ثروتمند. در این شهر است که دوبور توانست یک "زندگی مستقل" را ادامه دهد.

سپس جنگ الجزایر بر گفتمان چپ‌گرای فرانسه غالب شد و دوبور بر جزر و مد احیای انقلابی بعد از سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹ سوار شد، یعنی زمانی که فیدل کاسترو کوبا را تصرف کرد. با این حال او از چپ سنتی پرهیز می کرد (و بعدا حکومت تک حزبی کاسترو را محکوم کرد). او وارد گروه "سوسیالیسم یا بربریت" کورنلیوس کاستوریادیس (Cornelius Castoriadis) شد که از تروتسکسیم در تقبیح استالینسیم و شوروی نشئت گرفته بود و نقش پیش فراولی حزب را به نفع شوراهای کارگری رد می کرد. اگرچه دوبور با گروه سوسیالیسم یا بربریت مدت زمانی طولانی نماند اما تأثیر آن بر جای ماند. همچنین مارکس اولیه و به خصوص جرج لوکاج که کتاب "تاریخ و آگاهی طبقاتی" اش مباحث داغی را درباره‌ی اشکال آلترناتیو مارکسیستی برانگیخته بود، بر او تأثیر گذارد. (چندین فصل از این کتاب لوکاج در مجله‌ی Arguments در طول سال های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ منتشر شد).

دوبور مانند لوفور از مارکسیسم هگلی استقبال کرد و به سوپژکتیویته و آگاهی طبقاتی به چشم عناصر سازنده و کلیدی یک جنبش پرولتری انقلابی نگریست. نیازی به گفتن نیست که او برای لوییس آلتوسر قلم به مزد و بی جرئت حزبی وقت تلف نکرد. مفهوم شی شدگی لوکاج که بیانگر پیروزی جهان اشیا بر جهان انسان‌هاست، به دوبور کمک کرد تا پیوند بین بیگانگی سوپژکتیویته ی شهری و کالایی شدن فضای شهری را چارچوب بندی کند. اما نوع پراکسیس انقلابی که دوبور خواهان آن بود استراتژی جنگی بود. او مجذوب جنگ، تئوری و تاریخ واقعی آن بود و سال ها صرف مطالعه ی نبردهای واقعی و منطق جنگ کرد حتی صفحه‌ی بازی جنگ نمای (Kriegspeil) خودش را ابداع می کرد: "من این بازی را زیاد کرده ام و

در اغلب دشواری های زندگی ام از آن درس های مفیدی گرفته ام - همچنین قواعد بازی خودم را برای این زندگی داشته ام و از آنها پیروی کرده ام."

به همین خاطر در درام انقلابی دوبور شخصیت هایی مانند کارل ون کلازویتز (Carl van Clausewitz)، سان تزو (San Tzu)، توسیدید (Thucydides)، و نیکولا ماکیاولی (Niccolo Machiavelli) مانند مارکسیست های رسمی نقش دارند. او در کتاب "ستایش" خاطر نشان می سازد که "جهان جنگ حداقل این امتیاز را دارد که جایی برای خوش بینی احمقانه باز نمی کند" (۶۹). او به دقت کتاب "درباره ی جنگ" (۱۸۳۲-۳۷) کلازویتز که پس از مرگش منتشر شد را مورد تعمق قرار داده بود، متنی کلاسیک که به همان اندازه نیز روی مارکس و انگلس، لنین و تروتسکی و بعداً مائو زدونگ تأثیر گذارد. کلازویتز تجربه ی جنگ نظامی را در دوره ی ناپلئون کسب کرده بود. او که مدتی را به عنوان یک سرباز پروسی خدمت کرد، توسط نیروهای فرانسوی در سال ۱۸۰۶ دستگیر شد و در سن ۳۸ سالگی به درجه ی سرلشگری ارتقا یافت، در کتاب جنگ و صلح تولستوی به تصویر کشیده شد و در قیام پروس و شکست نهایی ناپلئون بناپارت در سال ۱۸۱۶ در واترلو نقشی عمده ایفا کرد. کلازویتز اهل قلم هم بود و در حلقه های روشنفکری برلین نیز فعالیت می کرد. رویکرد او به جنگ در واقع آشکارا دیالکتیکی بود و آن را وارد تحلیل واقع گرای خود از ضعف اخلاقی طبیعت انسان و پیچیدگی و غیر خطی بودن جهان روانی و جسمانی کرد. به نظر می رسید که دوبور با این گفته ی مشهور بارها نقل شده ی کلازویتز اما به طور واژگونه موافق است: "جنگ صرفاً تداوم سیاست با ابزارهای دیگر است." جنگ سیاست است و سیاست جنگ است؛ جنگ خلاقیت است و خشونت سیاسی چاره ناپذیر است.

بنابراین، کسانی که دوبور را به طغیان دیونیزی و پوچ گرا متهم می کنند گستره ی استراتژی موقعیت گرای او را که به واقع، دقیق، از پیش فکر شده و آپولونی بود را از دست می دهند. او همراه با دیگر دوستان و قهرمانان شاعرش کلازویتز را به خیابان های پاریس برد. در این خیابان ها "جنگی واقعی" برقرار بود نه "جنگی روی کاغذ"، که به طور دیالکتیکی به سمت حمله و دفاع، تز و آنتی تز، تفکر و عمل و بدون هیچ سنتز یا نتیجه ی قابل پیش بینی نوسان می یابد. برای کلازویتز و دوبور تنها یک چیز مسلم بود: جنگ اجتناب ناپذیر است و مبارزه ی تعلیم یافته و واحدهای چریکی ضروری هستند. خصوصاً اکنون که سرمایه داری مصرف گرای "نمایشی" که پاریس دوبور را در کام خود فرو می برد، جنگ اجتناب ناپذیر است. و زرق و برق این سرمایه داری در همه جا رو به گسترش است. لوفور پیش تر این "جامعه ی نمایشی" اولیه را تشخیص داده بود، جامعه ای که در عین حال که عمیق تر می شد، به سطح هم می آمد و عمق را به سطح، اشیا را به تصاویر اشیا تبدیل می کرد؛ به همین نحو هم، هربرت مارکوزه و مارشال مک لوهان پرورش دهنده ی این ایده بودند که "رسانه پیام است".

با این حال دوبور بود که به نظریه پرداز پیشتاز و بی رحم ترین مبارز "جامعه ی نمایشی" تبدیل شد. این کتاب پر نفوذ او که به ده ها زبان ترجمه شد، به بطن امر نمایشی نقب می زند. دوبور سعی کرد نشان دهد که چگونه منطق های کالایی تعمیق یافتند در عین حال تحلیل مارکس را به ابعادی جدید ارتقا می داد. ۲۲۱ تز برازنده، عجیب و کوتاه این کتاب به سبکی موجز و با طنز و کمی پیچ و خم نیچه ای، یادآور تزه های فوئرباخ مارکس است. به راستی محتوای آن آشکارا مارکسیستی است که اومانسیم دوره ی جوانی او را با اقتصاد سیاسی دوره ی بلوغ اش تلفیق می کند. این کتاب نقدی رادیکال و فراخوانی جنگی به ارتش ها بود. تفسیر نظری این کتاب در صدد بود بتوارگی و بیگانگی را شکست دهد. فریاد نبرد قریب الوقوع آن خواهان به جنبش درآوردن جنبش چپ برای بسیج و سازمان دهی بود تا به سستی و خواب آلودگی پایان

داده و کنش فعال انسانی را برای مواجهه با "تفکر" نمایشی بیدار سازد. همان طور که دوبور در مقدمه برای سومین ویرایش فرانسوی گفت، کتاب جامعه‌ی نمایشی عمداً برای ضرر رساندن به جامعه‌ی نمایشی نوشته شده است. در این نمایش یک دشمن قدیمی در یک نقاب جدید در می‌آید. او هشدار می‌داد "در حرکت اساسی این نمایش که تمامی آنچه در فعالیت انسانی موجود است را به وضعیتی سیال در می‌آورد، برای نگه داشتن آن در یک وضعیت منجمد مانند اشیاء که با نفی ارزش زیستی به ارزشی انحصاری تبدیل شده‌اند، ما دشمن قدیمی خود یعنی کالا را بازمی‌شناسیم، کالایی که به خوبی می‌داند چگونه در نگاه اول چیزی واضح و آشکار به نظر برسد، در حالی که برعکس پر از پیچیدگی و عناوین متافیزیکی است."

انباشت توده‌ای نمایش‌ها

جامعه‌ی نمایشی، کتاب نظری (و درمانی) بین الملل موقعیت‌گرایان بود، که در سال ۱۹۶۷ یعنی زمانی که نارضایتی طبقه‌ی کارگر در فرانسه به اوج خود رسید و آژیتاسیون عملی به فروش آمد، غوغایی به پا کرد. این کتاب یک سال قبل از آن بود که حرارت انقلابی به جوش آید: این کتاب نظریه‌ای بود که زمینه را توضیح می‌داد یعنی زمینه‌ی سیاسی (دولتی)، زمینه‌ی اقتصاد جهانی و زمینه‌ی شهری. این کتاب مین‌های دشمن را شناسایی می‌کرد و یک راه مارکسیستی از بین آن ترسیم می‌کرد. استحکامات شهری را از زیر سنگفرش‌ها بیرون می‌آورد، مانند مفهوم مارکسی "شکل ارزشی" کالا، "شکل نمایشی" کالا که صریحاً توسط دوبور ذکر می‌شد، تاریخی و استراتژیکی بود. جامعه‌ی نمایشی جهان فرا "شی‌شده‌ی" جداسازی بود: کارگران از فعالیت خود، از محصول کاری خود و از دیگر کارگران و حتی از خودشان جدا می‌شدند. "شی‌شدگی" وقتی رخ می‌دهد که چیزی انکار شود، از سوی اندیشنده جدا شده و به یک ابژه، یک شی خارج از سوژه منتقل شود به طوری که بر علیه سوژه باشد، چیزی که قویا ذهن را از فعالیت و از خودش جدا می‌کند. در این دنیا وحدت توسط دسته‌بندی‌ها طلسم شده است. هر چه کالا جهان را متحد و عمومیت می‌بخشد انقیاد و پراکندگی آگاهی کارگران نیز بیشتر می‌شود. این جهانی است مطابق با مفهوم بتوارگی کالایی و بیگانگی مارکس و انگلس؛ اما دوبور دیدگاه خود را به طرحی بزرگ‌تر و جاه‌طلبانه‌تر بسط داد. لوفور شکل کالایی را به زندگی روزمره مربوط کرد و زمان (ارزش) انتزاعی را بسط داد که با فضای انتزاعی تلفیق می‌شود. به نظر دوبور اکنون فضای انتزاعی و روزمره چیزی جز یک جنبه از خود امر نمایشی نیست. "امر نمایشی سوژه‌ی دیگر پول است یعنی انتزاعی عام که معادل تمامی کالاهاست" (تز ۴۹).

مارکس در آغاز کتاب سرمایه خاطر نشان ساخت ثروت در سرمایه‌داری قرن ۱۹ چگونه به مثابه‌ی "انباشت توده‌ای کالاها" پدیدار می‌شود. او می‌گفت این کالاها مملو از "عناوین متافیزیکی و ظرافت‌های تکنولوژیکی هستند". دوبور در تز ۱ کتاب جامعه‌ی نمایشی، مارکس را چنین تفسیر می‌کند: "در جوامعی که شرایط مدرن تولید حاکم است، تمامی زندگی خود را به صورت انباشت توده‌ای نمایش‌ها نشان می‌دهد". دوبور از سرمایه‌داری اواسط قرن بیستم سخن می‌گوید که "هر چیزی که مستقیماً زیسته می‌شود به صورت یک بازنمایی درآمد است". این جهانی کاذب و جدا از هم است، زندگی‌ای که تصاویر تخصصی، شبکه‌های جهانی ماهواره، تجهیزات تکنولوژی پیشرفته و مالتی‌مدیا به مثابه‌ی "تصاویری خود

مختار" سلطه داشته و توسط کارمندان متعدد حکومتی پشتیبانی می شود. به نظر دوبور این جهانی است و از گونه و درهم برهم که "امر درست همزمان غلط هم هست". علاوه بر این، این امر غلط به مثابه‌ی "بزار یکسان سازی و بستر مشترک برای گیزی فریب خورده" حکم می راند. (تز ۳) (تاریخ به طرز غمگینی این توصیفات را دست نخورده نگه داشته است. اکنون زندگی سینمایی بر زندگی واقعی، بایت ها بر حقوق، تبلیغ شرکتی بر جنبش مدنی مسلط است.) نزد دوبور چنین جهانی هیچ حرفی برای گفتن ندارد جز آنکه "آنچه ظاهر می شود خوب است و آنچه خوب است ظاهر می شود". (تز ۱۲) هر چه بیشتر این جهان تنها با "همین است که هست" به سر می برد. او می نویسد "امر نمایشی، سرمایه ای با چنان درجه انباشتی است که تبدیل به یک تصویر می شود". (تز ۳۴)

مارکس در فصل آغازین سرمایه تأکید ورزید که بعد فیزیکی کالا و شیء وارگی ملموس آن هیچ ارتباطی (یا ارتباط اندکی) با روابط اجتماعی سازنده ی آن ندارد. به عنوان یک رابطه، ما از روابط اجتماعی بین کارگران و مالکین، بین خیاط ها با کمترین دستمزد و کارفرماهای ثروتمند، بین دست اندرکاران کارخانه و رؤسای متمدن صنعت، بین اختلاس کنندگان جهان سومی و سهام داران وال استریت، هیچ نمی شنویم. در حیطه ی بُعد اجتماعی کالا، بُعد فیزیکی آن مسدود، مسکوت و نامحسوس می شود. ما می دانیم که این تأثیر پوشاننده چیزی است که مارکس آن را بتوارگی می پنداشت. او از ما می خواهد که فراموشی، کوته بینی خود را نهیب زده و به ریشه ی چیزها کنکاش کنیم، خدعه و ایدئولوژی بورژوازی را افشا کنیم و ارتباطی مداوم با واقعیت را بدست آوریم و دیدگاه خود را تغییر دهیم. او احساس می کرد که این تغییر چشم انداز به چپ گرایان قدرت می بخشد، به آنها دیدگاهی کامل تر از چگونگی کارکرد جامعه می دهد، بر اینکه جایگاه ما در این جامعه چیست تأکید ورزیده و نشان می دهد که رادیکال ها برای تغییر چه باید انجام دهند. اما دوبور اکنون تأکید می ورزد که این وظیفه ی تغییر رادیکال با ظهور سرمایه داری نمایشی، سرمایه داری که اشیا را بر روابط اجتماعی مقدم کرد و حتی بیشتر تصویر اشیا را بر خود ابژه های مادی مقدم ساخت، سخت تر شده است. بتوارگی حتی پیچیده تر، سرسخت تر و فریبنده تر شده است، چراکه به سادگی دیگر یک بتوارگی نیست. اکنون تصاویر نمایشی از ما می خواهند که فراموش کنیم- در واقع تأکید می ورزند که باید فراموش کنیم. آنها "همچون مهبی غلیظ و چسبنده اند که هر روز در روی سطح زمین متراکم می شوند."

مارکس در دستنوشته های اقتصادی فلسفی ۱۸۴۴ می گفت که یک کارگر "با کار خود خویشتن را نه تأیید بلکه انکار می کند، نه احساس شادی بلکه احساس نگون بختی می کند، انرژی جسمی و ذهنی آزاد را پرورش نمی دهد، بلکه جسم خود را آزار داده و ذهن خود را تباه می کند. از این رو کارگر تنها وقتی که در سر کار نیست خویشتن را احساس می کند؛ هنگام کار احساس نمی کند که او خودش است. وقتی سر کار نیست در خانه است و وقتی در حال کار است در خانه نیست." اکنون دوبور می افزاید که کارگران حتی وقتی کار هم نمی کنند، در خانه نیستند. آنها دیگر خود را در خانه نمی دانند چراکه کار و خانه، تولید و بازتولید، (کل زندگی روزمره) تحت هجوم، استعمار و انقیاد ارزش مبادله قرار گرفته است. او می نویسد "امر نمایشی لحظه ای است که کالا کل زندگی اجتماعی را در اختیار گرفته است (تز ۴۲)". کارگران در زمان فراغت به مصرف کننده یعنی صرفا حامل کنندگان پول تبدیل می شوند؛ زندگی خصوصی به قلمروی تبلیغات، مد، تسهیلات و فرآورده های غذایی، فیلم و ستارگان پاپ، نمایش های تلویزیونی مسحور کننده، و خواب و خیال دیدن برای آنچه می دانید با یک قیمت فراهم است. زمان آزاد و زمان کار در یک زمان نمایشی منجمد شده اند. تمامی مرزهایی که زندگی خصوصی، سیاسی و اقتصادی را از هم

جدا می کنند بدین طریق از بین می رود. "کل زمان قابل مصرف جامعه ی مدرن به مانند ماده ی خامی برای محصولات جدید و متنوع مورد تهدید قرار می گیرند، زمان قابل مصرفی که خود را به عنوان استفاده از زمان اجتماعا سازمان یافته به بازار تحمیل می کند" (تز ۱۵۱).

"کار بیگانه شده ی" مارکس تحت سرمایه داری نمایشی مدرن ، به "زندگی بیگانه شده" تعمیم می یابد؛ "آگاهی کاذب از زمان"، به زمانی انتزاعی تبدیل می شود. از این رو نزد دوبور زمان نمایشی نشانگر یک حال حاضر ابدی، انکار مرگ، شبیه سازی والت دیسنی، "جعل واقعیت" و مانند فیلم "ترومن شو" چاره ناپذیر است. امر نمایشی نشان مصادره و بی اعتبار سازی سرمایه داری بر تاریخ و حافظه است. مصادره و بی اعتبار سازی زمان نیز نشانه ای است از مصادره و بی اعتبار سازی مکان و همان طور که لوفور نشان می دهد به فضای انتزاعی بازار تبدیل شده است. فضا مانند زمان باید سازمان یافته، منظم و حفاظت شود. خیابان های بی نظم قدیمی تهدیدی هستند بر وضعیت نمایشی موجود و "تلاش تمامی قدرت های موجود افزایش ابزار حفظ نظم در خیابان هاست که در نهایت در سرکوب خیابانی به اوج خود می رسد". (تز ۱۷۲) تولید سرمایه داری، فضا را هم شکل می کند و به ادعای دوبور که برداشتی است از مانیفست کمونیست مارکس "قدرت این همسان سازی توپخانه ی عظیمی است که کل دیوار چین را فرو می ریزد". (تز ۱۶۵) این مصادره آن چیزی است که شهر سازی سرمایه داری را مسلط می کند، همان طور که کل فضا را با تصویر خود آن تولید می کند، و تمامی نیروهای فنی و فناورانه را برای این هدف به کار می گیرد. برای این نظام کار کردن بدون اشتباه ، نیازمند تسخیر دوباره "افراد منفرد" و گردآوری آنها در انزواست که آنها را در "کارخانه ها و تالارهای فرهنگی و مکان های توریستی و خانه های پیشرفته گرد می آورد" که "صریحا در خدمت این اجتماع کاذب سازمان دهی شده اند و حق فرد منفرد را در این سلول خانوادگی دنبال می کند." (تز ۱۷۲)

طنین شهرسازی لوفور در این تزا مشهود است. هر دو می دانستند که شهرسازی مبتنی بر بازار، شهرها را نابود و در عین حال یک "حومه ی شهری کاذب" ایجاد می کند. همچنین هر دو به عنوان مارکسیست می دانستند که سوژه ی انقلابی که به صورت جمعی سازمان یافته و به صورت تاکتیکی متحد شده، می توانند تهدیدی باشد بر این "جهان گرگ و میش"، می تواند "فضا را منقاد زمان زیست شده کند". (تز ۱۷۸) "زمان زیست شده" به معنای "نقد جغرافیای انسانی است که از طریق آن افراد و اجتماعات باید مکان ها و رویدادهایی را مناسب با تصرف بر نه فقط کار، بلکه بر کل تاریخ شان به وجود آورند". (تز ۱۷۸) از این رو تصرف زمانی و تاریخی مبتنی است بر تصرف مکانی و جغرافیایی: این تصرف محیط شهری را "مطابق با قدرت شوراها ی کارگری و قدرت ضد سکون دیکتاتوری پرولتاریا" بازسازی می کند. (تز ۱۷۹)

برای این بازسازی "معنایی از مکان" لازم است، معنایی از آنچه مکان بوده، هست و باید باشد. برای detourn کردن یک زمینه ی شهری (به عبارت دیگر برای تصرف دوباره ی آن) باید بدانیم که چه چیز باید به تسخیر در آید و این زمینه ی شهری فاقد چه چیزی است؛ باید مکان و همسایگی و شهر را بشناسیم. (بیش از هر چیز نکته ی جغرافیایی روانی چنین است)؛ و باید بتوانیم راه را بر دیالکتیک بین جزء و کل آن هموار کنیم. هر تصرف دوباره ای بدین طریق به ریشه ها دست می یابد اما نه ریشه ی انحصاری آن که مرزها را محکم می بندد ، بلکه به ریشه دست یافتن به معنای "بازگرداندن واقعیت سیاحت و زندگی، زندگی ای که معنای درونی اش را باید مانند یک سیاحت فهمید." (تز ۱۷۸)

نفی امر ایجابی، امری از پیش موجود را حفظ می کند؛ بدبینی بذر خوش بینی را در خود نهفته دارد: مفصل بندی دوباره ی تاریخ امکانی را برای تاریخی جدید بازمی گشاید. در این جا سیاست رادیکال دوبور

اندوه مکان‌ها و زمان‌های گذشته را می‌خورد در حالی که اشتیاقی تلخ‌تر به فردا و فرداهای بهتر را دارد. نقد او بر آنچه از دست رفته و نابود شده افسوس می‌خورد و برای آنچه هنوز می‌توان به دست آورد تلاش می‌کند. در ضمن او می‌داند که تئوری انتقادی تنها تا حدی قادر به پیش‌روی است و به خودی خود کافی نیست. برای پیوستن تفکر به عمل و آغاز جنگی رادیکال، پراکسیس لازم است. در غیر این صورت مفهوم امر نمایشی، خود به امر نمایشی دیگری تبدیل خواهد شد، به مفهومی سیاسی اجتماعی پوچ که در نهایت از همان نظم نمایشی که در پی براندازی آن است، دفاع می‌کند. او می‌نویسد "آنچه برای نابودی موثر جامعه‌ی نمایشی لازم است، به عمل واداشتن مردم است". (تز ۲۰۳) او می‌داند که ما نمی‌توانیم از طبقه‌ی کارگر انتظار معجزه داشته باشیم. (به ندرت چنین چیزی دیده ایم). نقد متحد باید با کنش اجتماعی متحد تلاقی یابد. کارگران (یقه آبی و سفید)، دانشجویان، هنرمندان، ناراضیان و شورشیان، باید در تشکیلاتی به دقت هماهنگ گرد هم آیند و به خود انگیختگی مبارز و برآشوبنده متعهد شوند. خیابان‌ها برای آسیب رساندن به امر نمایشی، صحنه و شرط این رادیکالیسم دولبه اند. در نتیجه خیابان‌ها به عرصه‌ی برای "ضد نمایش" نمایشی تبدیل می‌شوند، به مکانی برای ساخت موقعیت‌های مشارکتی جدید. در گرافیتی دیواری آن زمان این جمله‌ی "جامعه‌ی نمایشی" را می‌خوانید: "آزاد بودن در سال ۱۹۶۸ شرکت در اعتراضات است".

کتاب جامعه‌ی نمایشی در دیوارهای پاریس و دیگر پایتخت‌ها و شهرستان‌ها در سال ۱۹۶۸ نوشته شد. این کتاب تمامی محیط طبقه بالای مدرن در دانشگاه نانت یعنی صحنه‌ی کلاسیک از انزوا و جدایی شهری را پوشاند که در آن دانشگاهی با شهری جدید در پیرامون همراه با محلات طبقه‌ی کارگر و آلونک‌های اعراب و پرتقالی‌ها در کنار هم به سر می‌بردند. این محیط آموزشی عقیم و از لحاظ جنسی و اجتماعی سرکوبگر و اقتدارگرا بود. جهانی کوچک از جهان بزرگ فرهنگی فرانسه. همین تمرکز، سلسله مراتب و وسواس بوروکراتیک موجود در بخش آموزشی در دیگر بخش‌های دولت فرانسه نیز وجود داشت. قوانین سفت و سختی بر خوابگاه‌ها و آزادی عمل دانشجویان حکم می‌راندند؛ کلاس‌ها شلوغ بود؛ دسترسی به منابع دشوار بود، اساتید سرد و غیر صمیمی بودند و بیگانگی در میان دانشجویان شایع بود. رژیم راست‌گرای گولبیست (اشاره به جمهوری پنجم مارشال دوگل - م) تلاش می‌کرد اقتصاد را مدرنیزه کرده و آن را برای عضویت در بازار جهانی تازه تأسیس آماده کند. بیکاری خصوصاً در میان کارگران جوان در حال رشد بود. این روح جامعه‌ی بدون روح بود و به فرانسه محدود نمی‌شد.

دو سال قبل در دانشگاه استراسبورگ، چند تن از موقعیت‌گرایان پا میان گذاشته و تلاش کرده بودند با جزوه‌ی موثر به نام "درباره‌ی فقر زندگی دانشجویی - با ملاحظه‌ای به جوانب اقتصادی، سیاسی، روانی، جنسی و خصوصاً ذهنی همراه با پیشنهادی مناسب برای درمان آن"، دانشجویان را برانگیزانده و آنها را انقلابی کنند. آنها به اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسوی (UNEF) نفوذ کرده بودند و دانشجویان را در استراسبورگ و دیگر دانشگاه‌ها متهم به جاکشی برای جامعه‌ی می‌کردند که تحت سلطه‌ی کالا و نمایش است. فقر دانشجو، فقر ایده‌ها و فقر شهامت بود. دانشجویان به واقع کودکانی سربه‌زیر هستند، یک نیروی کاری که بدون آگاهی طبقاتی در حال ایجاد است. آنها نقش‌های تجاری و نهادین را که "کارخانه‌ی دانشگاه" برای آنها تدارک دیده، پذیرفته‌اند بدون این که هرگز نظام تولیدی را که تمامی فعالیت‌ها، محصولات، مردم و ایده‌ها را بیگانه ساخته به پرسش بکشند. این نوشته‌ی موقعیت‌گرایان به صراحت تلنگری بود و ترجمه‌های آن مخاطبین اش را خصوصاً در ایالات متحده، انگلستان و ایتالیا گسترش داد. در استراسبورگ این نوشته باعث یک رسوایی شد. انجمن دانشجویان از تشکیل و گزینش سر باز زد. آگاهی

انتقادی نیروی خود را برای سال بعد جمع کرد. در ۲۲ مارس ۱۹۶۸، بادبان های خیزش در پاریس و نانت برافراشته شد. سپس موقعیت گرایان، کمونیست های جوان، آنارشیست ها و مائوئیست ها به ساختمان اداری دانشگاه حمله کرده و آن را تصرف کردند. بلافاصله شعارهای خود را روی دیوارهای اداره نوشتند: به امیال خود واقعیت ببخشید، هرگز کار نکنید، ملالت ضد انقلابی است، اتحادیه های صنفی روسپی خانه اند. دانیل کوهن بندیت (Daniel Cohn-Bendit)، عضو هیئت تحریریه ی اصلی جامعه شناسی برای مجله ی آنارشیستی "سرخ و سیاه" سخنگوی جنبش ۲۲ مارس شد. در اوایل ماه می معترضین UNEF را در محله ی لاتین در سوربن ملاقات کردند. مقامات سعی کردند جلسه را برهم بزنند اما در عوض تنها قدرت نهفته ی آن را از بند رها کردند. پلیس و نیروهای ضد شورش به حیاط سوربن ریخته و ساختمان های آن را محاصره کردند. ۷۰۰۰ دانشجوی از داخل و خارج، متقابلاً حمله کرده و سنگفرش ها را کنده و به خیابان ها انداختند. زد و خوردها به همه جا گسترش یافت. کل محله ی لاتین را دربر گرفت و محلات Les Halles و Chatelet به جوش و خروش درآمد. در ششم و هفتم ماه می تظاهرات بزرگ دانشجویی در بلوار سنت میشل و بزرگراه نزدیک Gay – Lussac برگزار شد. معترضین ماشین ها را واژگون کرده و آنها را به آتش کشیدند، کوکتول مولوتوف ها پرتاب کردند و سنگرها درست کردند. برای مدت کوتاهی قدرت در خیابان ها سکنی گزید.

در سیزدهم ماه می یک اعتصاب عمومی یک روزه برگزار شد؛ اتحاد کارگران و دانشجویان، بر علیه حزب کمونیست فرانسه و کنفدراسیون های کارگران طرفدار حزب، به ناگهان ممکن به نظر می رسید. برخی از موقعیت گرایان و دانشجویان، دانشگاه "رسمی" سوربون را detourn کردند. آنها بر یک نقاشی دیواری ساختارشکن عنوان کنایه دار زیر را درج کردند: بشریت تنها روزی شاد خواهد بود که آخرین بوروکرات با روده ی آخرین سرمایه دار به دار آویخته شود. امتحانات در این سنگرها کنسل شد؛ جامعه شناسان و روان شناسان به پلیس های جدید تبدیل شدند. روز بعد کارگران در کارخانه ی Sud-Aviation در نانت کارخانه های خود را اشغال و کارفرماها را از کار برکنار کردند؛ در این حین، کارگران کارخانه ی رنو در Cleon، در سنت مارتین همین مسیر را پیش گرفتند. سپس توزیع کنندگان شریف مطبوعات پارسی در عملی غیر مجاز توزیع روزنامه را متوقف کردند. شوراها ی کارگری به شوراها ی دانشجویی پیوسته و به رفقای مسلح تبدیل شدند. طبقه ی کارگر سرانجام وقتی که اعضای عادی اصناف در رنو- بیانکورد، بزرگ ترین کارخانه ی فرانسه را اشغال کردند، حمایت روشن خود را از جنبش دانشجویی اعلام کرد. تا زمان ۲۰ ماه می اعتصابات و تصرفات فراگیر بود. حدود ده میلیون کارگر در سراسر کشور ابزارهای خود را به زمین انداخته و خطوط مونتاژ را تعطیل کردند. فرانسه بر سرایشی انقلاب به نظر می رسید و به جشنواره ای از مردم تبدیل شده بود. بیگانگی در یک لحظه به دور انداخته شده بود؛ آزادی واقعی بود و "زمان سرمایه داری شده" از بین رفته بود. بدون قطارها، ماشین ها، مترو و کار، زمان فراغت به صورت زمان زیسته شده نجات یافت. دانشجویان و کارگران این موقعیت پیش بینی نشده را تصرف کرده بودند، به ناگهان دست به کار شده و موقعیت های جدیدی ایجاد کرده بودند و آنچه هیچ اتحادیه یا حزبی نمی توانست یا نمی خواست انجام بدهد، متحقق ساخته بودند. با این حال، این چیزها به همان سرعتی که فوران کردند با خشونت و ایدئولوژی توسط دولت و بورژوازی سرکوب شدند. مشابهت های این قیام با کمون پاریس ملموس بود. موفقیت دموکراتیک اش سوگند شکست آن بود. این وعده ی خوش بینانه، نور انتهای تونل، اکنون محو شده بود. هیچ گشایش دیگری برای آن به نظر نمی رسید.

در عکس های قدیمی که از تصرف سوربون به دست دانشجویان گرفته شده، دوبر در انبوه جماعت مترصد فرصتی برای انجام مقصود خویش و عینکی که نور خورشید را منعکس می کند، مشخص است. البته او خودش دانشجوی نبود و نه مشخصا جوان: دوبر در می ۱۹۶۸، یک انقلابی خودآموخته ی ۳۶ ساله بود، مسن تر از بسیاری از پرفسورهایی مانند مانوئل کاستلز و تقریبا دوبرابر سن بسیاری از رهبران دانشجویی مانند دانیل کوهن بندیت. او و دیگر موقعیت گرایان آژیتاتورها و سازمان دهندگانی نابغه بودند و حضور آنها هم به لحاظ عملی و هم نظری احساس می شد. (نقاشی های دیواری مستقیما قطعات زیادی از کتاب جامعه ی نمایشی را نقل می کردند.) در عین حال، او و دیگر موقعیت گرایان بسیار محفل گرا بودند. به معنایی آنها به ناگزیر سعی می کردند با عقاید متحدین خود همراه شوند و خصوصا با متحدینشان و بی رحم تر از همه با دوستان و رفقای قدیمی شان. در این مورد دوبر پیشاهنگ نبود. او می گفت که یار پیشین او لوفور "عامل این نیروی تازه" بود، کسی که از موقعیت گرایان ایده های جشنواره و کمون را دزدیده بود، تزی که در روزهای می ۶۸ به اجرا درآمد. دوبر نوشت "نفوذ خاصی که به لوفور نسبت داده شده است به خاطر ایده های رادیکال موقعیت گرایان است که او زیریرکی کپی کرده است اما حقیقت آن را به نقدی از گذشته واژگون کرده، اگرچه این ایده ها را بیش از این که از تأملات آکادمیکی خود از گذشته به دست آورده باشد از زمان حال کسب کرده است." دوبر می گفت که کار لوفور درباره ی کمون کاملا از "تزهایی درباره ی کمون" (۱۹۶۲) موقعیت گرایان برداشت شده است. این پرفسور نانتی (با حالتی متعادل تر) ادعا می کرد که موقعیت گرایان "نه اتوپیایی انضمامی، بلکه اتوپیایی انتزاعی را پیشنهاد می کنند. آیا آنها واقعا تصور می کنند که یک روز خوب و یک بعد از ظهر مشخص مردم به همدیگر نگاه خواهند کرد و خواهند گفت "کافی است! ما از کار و ملالت بیزاریم! بیایید تمامش کنیم!" و سپس جشنواره ی ابدی و ایجاد موقعیت را ادامه خواهند داد؟ اگرچه این در آغاز روز ۱۸ مارس ۱۸۷۱ پیشتر رخ داده اما این ترکیب رخدادها دوباره رخ نخواهد داد. "لوفور سال بعد تأکید کرد "جنبش می ۶۸ از موقعیت گرایان نمی آید. جنبش ۲۲ مارس را دانشجویان ساختند ... یک گروه پر انرژی که همان طور که رویدادها پیش می رفت آنها نیز بدون برنامه و پروژه ای شکل گرفتند- گروهی غیر رسمی که موقعیت گرایان با آنها مرتبط شدند اما آنها نبودند که این گروه را تشکیل دادند."

سوخته در حریق

دوبر در سال ۱۹۸۸، نسبت به نقد نمایشی قدیمی اش سرخورده شد و در روزهای باشکوه پیشین تجدید نظر کرد. او در توضیحاتی درباره ی جامعه ی نمایشی می گوید "به نظرم در موارد دیگر، با همین اثر اولم درباره ی این موضوع توانسته ام خودم را راضی کنم و شرح و بسط های بیشتر را برای دیگران باقی گذارم. اما در موقعیت کنونی بعید است که کسی بتواند آن را انجام دهد". بیست سال بعد نشر او حتی محکوم کننده تر، بدبین تر و تاریک تر شد: "آشوب های ۱۹۶۸ که در چندین کشور ۲ سال طول کشید در هیچ کجا سازمان اجتماعی موجود جامعه را، که این شورش ها به ظاهر خود به خود از آن ظاهر شده، سرنگون نکرد. بنابراین امر نمایشی به کسب قدرت خود ادامه داده است یعنی به حیطة های گسترده تری از همه سو بسط یافته در حالی که قدرت اش در مرکز افزایش می یابد." جامعه ی نمایشی و مبتنی بر تجارت

نمایش که او با حرارت تمام آن را افشا کرده بود، بر تمامی جهان سلطه یافته بود. این بوکسور خسته، مشت‌های زیادی خورده بود و اکنون تنها تاریکی‌ها را می‌دید. رویای دوبور برای تحقق آزادی خودانگیخته در یک آن مانند دود سیگار برای همیشه ناپدید شد. مردم در سال ۱۹۶۸ خواهان امری ناممکن بودند؛ تا دهه ی ۱۹۸۰ (و در دهه ی ۱۹۹۰) ایدئولوژی پایان تاریخ به قدرت رسید. در سال ۱۹۶۷، گروه دورز (Doors) درباره ی این که مردم جهان را می‌خواهند و همین اکنون هم می‌خواهند آواز خواند. در سال ۱۹۷۷، جانی روتن (Johnny Rotten) از گروه سکس پیستولز (Sex Pistols) روح زمان رایج را به فریاد می‌کشد: "هیچ آینده ای برای من و تو". رمانس شهری گای دوبور و سیاست‌های مبارزاتی و تهاجمی موقعیت گرایان به ناگهان در مقابل ظهور رئالیسم کوکاکولا، ابلهانه و بچگانه به نظر می‌رسید. این کودکان مارکس که تلاش می‌کردند جامعه ی نمایشی را سرنگون کنند، سرانجام توسط همین جامعه ی نمایشی مصرف شدند، سرانجام در همان مغاکی فرو رفتند که مدت‌های مدید بدان چشم دوخته بودند. دوبور مسن و کهنه کارتر ادعا می‌کرد که جامعه ی نمایشی حتی از قبل نیز قدرتمند تر شده است. امر نمایشی مانند بدخیم ترین سرطان‌ها تکثیر شده است. نفوذ آن "به ظهور نسلی منجر شده که در قوانین نمایشی ذوب شده است. این شرایط فوق العاده جدید که این نسل در آن زندگی کرده خلاصه ای دقیق و جامع از تمامی چیزهایی است که امر نمایشی ممنوع خواهد کرد و یا مجاز خواهد شمرد". دوبور بیشتر دو شکل موفق و رقیب از قدرت نمایشی را از هم تمیز می‌دهد: متمرکز و دیگری پراکنده. قدرت نمایشی متمرکز از طریق دیکتاتوری و کلیت‌گرایی و کیش شخصیت عمل می‌کند و قدرت پراکنده ی ایدئولوژیکی و نشانگر "امریکایی شدن جهان است"، فرایندی که "در برخی موارد ترسناک اما در عین حال برای کشورهایی که می‌توانستند اشکال سنتی دموکراسی بورژوازی را حفظ کنند، به طرز موفقیت آمیز فریبنده است". (۸)

اکنون دوبور شکل سومی را نیز تشخیص می‌دهد که تلفیقی است از بنیان دو قدرت دیگر: "امر نمایشی یکپارچه"، قدرتی سخت ارتجاعی که هیچ کس و هیچ جایی را از چنگ خود در امان نگه نمی‌دارد. وقتی امر نمایشی متمرکز بود بخش بزرگی از جامعه از آن گریخت و وقتی پراکنده بود بخش کوچکی. اما این تلفیق تازه به تمامی "واقعیت رسوخ می‌کند". "جهان شمولیت آن با تجربه ی عملی پیشرفت‌های عقلانی و بی‌رحم اقتصادی اثبات شد: پیشرفت جهانی سازی امر کاذب که همچنین کاذب سازی کل جهان هم هست". هیچ چیزی در فرهنگ یا طبیعت نیست که توسط امر نمایشی یکپارچه آلوده و دگرگون نشده باشد، هیچ چیزی نیست که با ابزارها و نیازهای صنعت مدرن هماهنگ نشده باشد. علاوه بر این، "این کارخانه ی امر حاضر" سبب می‌شود که ما گذشته را فراموش کنیم و به هیچ آینده ای اعتقاد نداشته باشیم. اکنون کالا فراتر از نقد است؛ متخصصین و کارشناسان به وسیله ی تکرارهای جزم اندیشانه ی استدلالات عملی خود، محدودیت‌های شناخت خود را پنهان می‌کنند؛ و هیچ حزب و دسته ای در هیچ کجا این ادعا را ندارد که آرزوی تغییر چیزی مهم را دارد.

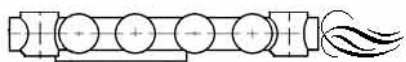
راوی فیلم دوبور *in girum Imus Nocte et Consumimur Igni* می‌گوید: "آه فغان! آه درد! پاریس لزان است. چشم اندازش ویران شده و همه چیز رو به تباهی و سقوط است". پاریس، پاریس محبوب در اسارت بندگی امر نمایشی یکپارچه بود. دوبور هرچه بیشتر از این شهر می‌گریخت. در ۱۹۷۰ او دوباره با آلیس بکر-هو (Alice Becker-Ho) ازدواج کرده و همراه با او در یکی از شهرستان‌های فرانسه در خانه ای روستایی در شامپو (Champot) واقع در هات لویر (Haute-Loire) در "انزوای مجللی" زندگی را گذراند. خانه ای که "با جنگل به دور از هر روستایی در منطقه ی کوهستانی عقیم و فرسوده، در

عمق Auvergne (منطقه ای در مرکز فرانسه - م) احاطه شده بود". او بعد از طی زندگی ای با نبردهایی شکست خورده و پر دسیسه در آنجا همراه با کتاب های ماکیاولی ، کلازویتز و بالتازار گراسین Baltasar Gracian بدون تلفن، در یک تبعید ارادی زندگی کرد.

دوبور ادعا کرد: "من نمی خواهم شاهد تحقیر و انحطاط بیشتر پاریس باشم". اما مانند ادیت پیاف Edith Piaf (آوازخوان فرانسوی) افسوس هیچ چیز را نمی خورد: "اصولا می توانم بگویم که فقر و تنگدستی فراغت زیادی به من بخشیده است... و لذت هایی را چشیده ام که برای کسانی که از قوانین نگون بخت این دوره اطاعت کرده اند کمتر شناخته شده است. این هم که من وظایفی را در نظر گرفته ام که آنها کمترین ایده ای درباره ی آن ندارند." او خانه ی خود را در بالاترین نقطه ی شهر ساخته بود و فقر و مارکسیسم او را به خیابان ها کشانده بود. او فرمول خود را برای سرنگونی جهان در سرگردانی یافته بود و نه در کتاب ها . او می گفت ما برای آتشی سوخت رسانده ایم که در حمایت از شرارت است، شری تاریخی که پیشرفت را از جنبه ی بد آن به کار می گیرد. او می گفت ما به سمت "توطئه ای پنهان از مطالبات بی پایان کشیده شده ایم ... چه مسافرت شتاب زده ای ، چه جدل های طولانی". دوبور و دوستانش با غروب خورشید پاریس "آخرین سوسوهای نور را ترک کرده بودند". در ۳۰ نوامبر ۱۹۹۴ گای دوبور با شلیک به قلب خود در خانه ی روستایی اش، در پشت دیوارهای بلند خود را کشت. به هر جهت او به سبب بیماری مزمن که الکل مسبب آن بود در حال مرگ بود اما او مرگی رمانتیک تر و سریع تر را برگزید- پایانی دوبوری تر. او در یک نامه ی خداحافظی نوشت که بیماری التهاب عصب در اثر الکل که در سال ۱۹۹۰ تشخیص داده شد . "ابتدا تقریبا غیر محسوس بود، سپس پیشرفت کرد. تنها بعد از پایان نوامبر ۱۹۹۴ واقعا دردناک شد. مانند تمامی بیماری های علاج ناپذیر، بیمار چندان در پی علاج خود نیست. این برخلاف بیماری ای است که می توان با بی ملاحظگی تأسف بار با آن برخورد کرد، برعکس، به سرسختی وفادارانه ی یک زندگی کامل نیاز دارد".

ذهن گای دوبور یک ذهن نمایشی بود. شهرسازی مارکسیستی او مانند لوفور به واقع شعری سوسیالیستی از شهر بود. او دانشمند اجتماعی نبود. بتواریگی کلاسی را بیشتر از هر کس دیگری لمس کرده بود، صرفا به این خاطر که او مجبور به این کار بود و به سادگی به این خاطر که او بر حق بود. در ضمن او پراکسیس مارکسیستی و شعر رمانتیک را به خیابان های پاریس آورده بود، به جایی که به آن تعلق داشتند، و به اعاده ی یک انقلاب شهری شاعرانه ، یک انقلاب زودگذر زندگی روزمره کمک کرد. پراکسیس مارکسیستی دوبور جنگی به دقت طراحی شده و خود انگیخته بود. او شاید اولین مارکسیستی بود که از مارکسیست یک روش شهری از زندگی ساخت ، زندگی ای از سرگردانی آزادی. تقریبا می توانیم بگویم که شهرسازی مارکسیستی او کولی وار بود. او در سیاحتش ، شهری معتدل تر را موعظه می کرد. او آنچه را که از دست رفته را به یاد ما می آورد، هیجانان ارزان شهر روزمره، شهری که اکنون از هر سو محاصره شده است، با عقلی یک شکل آغشته شده و دچار اجاره های فزاینده، مملو از ارزش های مالکیت، حرص و سرکوب گشته است. او از طرف این محاصره شدگان کوچک اقلیت ستمدیده، آنهایی که در زمین های شهر توپ بازی می کنند و آنهایی که در اجتماعات کنار خیابانی و ارزان قیمت اما رو به نابودی در آمیخته اند، سخن می گوید. درعین حال او و موقعیت گرایان آنچه را که هنوز بدان نیاز داریم و می توانیم به دست آوریم را به ما یادآور می شوند. در این نکته، مارکسیسم آنها پذیرنده ی حکمت شادان نیچه است. آنها تدارک دهندگان بودند، مردان آینده، کسانی که "جشنواره های خود، ایام هفتگی خود، و دوره های سوگواری خود را" می خواستند و بزرگ ترین لذت آنها زیستن در خطر بود، دریانوردی در دریا های ناشناخته و ساختن

شهری کنار آتشفشان . شاید روزی ما دوبور را در این دریا‌های ناشناخته دنبال کنیم و شهر تدارکاتی خود،
شهر موقعیت‌گرایانه‌ی خود را در کنار یک آتشفشان خاموش بسازیم.



www.mindmotor.org