www.pecritiue.com

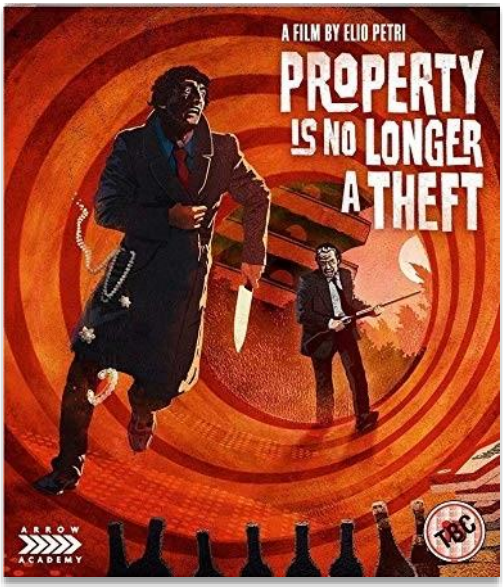
مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

پرودون و مارکس در صحنه‌ی دزدی

خوانشی از فیلم «مالکیت دیگر دزدی نیست» اثر الیو پتری

الیاس قنواتی لاری



مقدمه: سینما به مثابه صحنه‌ی نقد فلسفی

فیلم «مالکیت دیگر دزدی نیست» به کارگردانی الیو پتری، نه فقط یک اثر سینمایی سیاسی از دهه‌ی پرآشوب ۱۹۷۰ ایتالیاست، بلکه می‌توان آن را تلاش جسورانه‌ای برای بازآفرینی یک جدال فلسفی کلاسیک در عرصه‌ی تصویر دانست؛ جدالی که میان دو قطب فکری بزرگ سده‌ی نوزدهم — پیر-ژوزف پرودون و کارل مارکس — در گرفت، و هنوز پژواک‌های آن در نقد مدرن سرمایه‌داری طنین‌انداز است. جمله‌ی پرودون که «مالکیت دزدی است»، برشی رادیکال از درک حقوقی و اخلاقی از مالکیت در نظم بورژوایی ارائه می‌داد، اما مارکس با نگاهی تاریخی-ماتریالیستی آن را به چالش کشید و بر این نکته انگشت گذاشت که خودِ مفهوم دزدی، تنها در چارچوبی که مالکیت را پیش‌فرض می‌گیرد، معنا می‌یابد.

پتری در این فیلم، با بهره‌گیری از طنز تلخ، فراواقع‌گرایی روایی و زبان استعاری، تقابل میان «دزد» و «مالک» را نه در قالب شخصی‌سازی شده‌ی اخلاقی، بلکه همچون بازنمایی دو موضع فلسفی — و در عین حال طبقاتی — به تصویر می‌کشد. فیلم، آن‌گونه که در فرم و مضمون طراحی شده، به‌وضوح بستری برای بازاندیشی ریشه‌ای مفهوم «حق» است: آیا دزد، بازتابی وارونه از ساختارهای ناعادلانه است؟ آیا مالک، تنها محصول قراردادهایی‌ست که زور را مشروع کرده‌اند؟ و آیا نقد اخلاقی بر مالکیت می‌تواند بدون نقد ساختاری راه به جایی ببرد؟

تحلیل پیش‌رو تلاش دارد تا فیلم را نه‌تنها به‌عنوان محصول یک دوران سیاسی، بلکه به‌عنوان نقدی سینمایی بر نظریه‌ی مالکیت بخواند؛ نقدی که به زبان تصویر، بازی، سکانس و نماد با پرسش‌های کلاسیک مارکسیسم و سوسیالیسم بی‌واسطه درمی‌افتد. به‌ویژه تقابل شخصیت اصلی (دزد) با سرمایه‌دار قصه، صحنه‌های تراژیک-کمیک دادگاه ذهنی، و بازی درخشان با فرم، فرصت بازگشایی مفاهیم کلیدی چون ایدئولوژی، ارزش، کار، و میل را فراهم می‌سازند.

در این مسیر، مقاله در پنج بخش اصلی به بررسی فلسفی فیلم می‌پردازد.

فیلم پتری نه‌تنها بازآفرینی هنری یک جدال فلسفی است، بلکه گواهی‌ست بر ظرفیت سینما برای درگیر کردن مخاطب با مفاهیمی بنیادین در باب قدرت، حق، و

میل. این متن، تلاشی است برای آشکارسازی آن ظرفیت، و نشان دادن این که چگونه سینما، خود به ابزاری فلسفی بدل می‌شود.

بخش اول: شعار پرودون – «مالکیت دزدی است»

۱.۱. مفهوم‌شناسی شعار پرودون

شعار مشهور پرودون، «La propriété, c'est le vol!» (مالکیت، دزدی است)، نه یک گزاره‌ی صرفاً اخلاقی، بلکه یک بیانیه‌ی انفجاری در برابر نظم حقوقی و اقتصادی بورژوایی قرن نوزدهم فرانسه است. پرودون با طرح این جمله، قصد داشت نشان دهد که در نظم اجتماعی سرمایه‌داری، آنچه «مالکیت مشروع» نامیده می‌شود، در اصل، محصول خشونت ساختاری و سلب مالکیت از طبقات پایین‌تر است.

اما پیچیدگی گزاره‌ی پرودون در همین‌جاست: او نمی‌گوید همه‌ی مالکیت‌ها دزدی‌اند، بلکه مشخصاً مالکیت خصوصی بر ابزار تولید را هدف گرفته است. تمایز او با «تصاحب فردی از وسایل معیشت» روشن است، اما زبان گزاره‌ی او عمداً کلی‌سازی شده تا شوکه کند و پرسش‌برانگیزد.

۱.۲. نقد مارکس: ضدیت با مالکیت از درون زبان نظم بورژوایی؟

کارل مارکس، در کتاب *فقر فلسفه* (۱۸۴۷)، واکنشی جدی به این شعار نشان داد. او استدلال می‌کرد که پرودون با استفاده از واژه‌ی «دزدی»، ناخواسته چارچوب حقوقی نظم بورژوایی را تأیید کرده است. چرا؟ زیرا «دزدی» تنها زمانی معنا دارد که نوعی «مالکیت مشروع» به‌عنوان پیش‌فرض وجود داشته باشد.

> *«از سویی دیگر، چون "دزدی (theft)" (به‌عنوان نقض اجباری مالکیت، خود وجود مالکیت را پیش‌فرض می‌گیرد، پرودون خود را در انواعی خیال‌پردازی‌های مبهم پیرامون مالکیت بورژوایی گرفتار کرد.»*
>
> *(مارکس، فقر فلسفه)*

این‌جاست که مارکس پرودون را به تناقضی بنیادی متهم می‌کند: او خواهان نابودی مالکیت است، اما زبانی را برای نقد برگزیده که خود مبتنی بر پذیرش مالکیت است.

به‌عبارتی، شعار پرودون در سطح کلامی، ضد مالکیت است؛ اما در سطح مفهومی، در درون آن گرفتار مانده.

۱.۳. فیلم پتری: ترجمه‌ی این تنش به زبان سینما

فیلم «مالکیت دیگر دزدی نیست» (۱۹۷۳)، به‌زبان سینما این تعارض را تجسم می‌بخشد. کاراکتر اصلی (توچی)، کارمند یک بانک است؛ یعنی حافظ نظم سرمایه. اما پس از تجربه‌ی احساس تحقیر و بی‌قدرتی، به «دزدی» روی می‌آورد. این انتخاب، در نگاه اول، همچون تحقق شعار پرودون است: حمله به نظم مالکیت با همان سلاحی که آن را پدید آورده است.

اما پتری، همانند مارکس، این کنش را نقد می‌کند. توچی به‌جای نفی ساختار، تنها موقعیت خود را در آن تغییر می‌دهد. او ابتدا قربانی مالکیت است، سپس به دزد آن بدل می‌شود. این حرکت، نه حرکتی انقلابی، بلکه نوعی چرخش درون نظم موجود است؛ مثل تغییر بازیکن در یک بازی، بدون زیر سؤال بردن خودِ قواعد بازی.

۱.۴. واژگان پرودون، پرسش مارکس، پاسخ پتری

پتری در انتخاب عنوان فیلم — که کنایه‌ای آشکار به شعار پرودون است — همان نقد مارکسی را به سطح نمادین می‌برد:

«مالکیت دیگر دزدی نیست» یعنی نه‌تنها آن شعار قدیمی دیگر رادیکال نیست، بلکه دزدی هم دیگر اعتراضی اصیل نیست. هم دزد و هم صاحب‌مال، در یک ماشین مصرف و سلطه‌ی سرمایه‌محور گرفتار شده‌اند.

ازاین‌رو، پتری به ما نشان می‌دهد که اگر زبان ما برای بیان اعتراض، از واژگان خود نظم بهره می‌گیرد، آن اعتراض، پیشاپیش شکست خورده است — همان‌گونه که مارکس نیز استدلال کرده بود.

بخش دوم: دزدی به‌مثابه تأیید نظم مالکیت — نقد مارکسیستی کنش انقلابی کاذب در فیلم

۲.۱. دزد در برابر مالک؟ یا بازتولید سرمایه در لباس جرم؟

فیلم «مالکیت دیگر دزدی نیست» در سطح روایی داستان مردی‌ست که از جایگاه یک کارمند قانون‌مدار به موقعیت یک دزد تغییر جایگاه می‌دهد. این‌گونه به‌نظر می‌رسد که او علیه نظم بورژوایی طغیان کرده و حالا با «دزدیدن»، انتقام خود را از نظم سرمایه‌دارانه می‌گیرد. اما پتری دقیقاً این ظاهر رادیکال را زیر سؤال می‌برد.

از منظر مارکسیستی، دزدی — اگرچه در تضاد با نظم رسمی است — همچنان درون همان ساختار باقی می‌ماند. زیرا:

اولاً «دزد» تنها زمانی معنا دارد که «مالک» به‌عنوان یک موقعیت مشروع وجود داشته باشد.

ثانیاً دزد، معمولاً خود را جای مالک می‌گذارد؛ نه آن‌که مشروعیت خودِ مالکیت را نفی کند.

توچی (شخصیت اصلی) در آغاز فیلم خود را انسانی منفعل در نظام بانکداری می‌بیند. اما پس از ترک شغل و شروع دزدی، او همچنان با اشتیاق، مفاهیم مالکیت، قدرت و تصاحب را بازتولید می‌کند. تمایل او به چشیدن «لذت دزدیدن» — نه برای بازتوزیع ثروت بلکه برای تجربه‌ی موقعیت اقتدار — نشان می‌دهد که او نه در حال تخریب نظم سرمایه، بلکه در حال تقلید از آن است.

۲.۲. نمادشناسی: آیینه‌ی تقلید

پتری با زبانی نمادین، این استدلال را در سطح بصری پیاده می‌کند:

دزد لباس‌های قربانی‌اش را می‌پوشد. در سکانسی، توچی لباس‌های قصاب پولدار را امتحان می‌کند، مقابل آینه ژست می‌گیرد، سیگار می‌کشد، و با لبخند به خود نگاه می‌کند. این آینه نه فقط تصویر، بلکه میل او به صاحب‌شدن، به تسلط، به «بودن در جایگاه بالا» را نشان می‌دهد. این ژست بورژوازی‌ست، نه رهایی.

اموال دزدیده‌شده را نمی‌سوزاند، بلکه نگه می‌دارد. او ماشین، لباس، پول و حتی زنِ مالک را تصاحب می‌کند — نه به‌عنوان عمل انقلابی، بلکه به‌عنوان بازتملک هویتی که از او دریغ شده بود. این دزدی، انتقام طبقه‌ی فرودست نیست؛ میل متأخرطبقه‌ی متوسط به بورژوا شدن است.

۲.۳. نقد کنش انقلابی جعلی

در تفکر مارکسی، تفاوت مهمی وجود دارد بین کنش‌هایی که ساختار اقتصادی را به چالش می‌کشند و آن‌هایی که تنها دراماتورژی مقاومت را اجرا می‌کنند. توچی در این فیلم، نماینده‌ی نوع دوم است.

پتری دزدی را به‌مثابه نوعی شبیه‌سازی (simulation) تحلیل می‌کند: همان‌گونه که بودریار بعدها می‌گوید، کنش دزدی در فیلم پتری تنها بازنمایی خشمی‌ست که به بیراهه رفته — زیرا نه ساختار طبقاتی را برهم می‌زند، نه زنجیره‌ی ارزش سرمایه را مختل می‌کند، بلکه آن را تکرار می‌کند. توچی چیزی را از چرخش کالا خارج نمی‌کند، بلکه به‌شکلی پنهانی درون آن وارد می‌شود.

۲.۴. کارناوال وارونگی؟ یا بازتولید سلطه؟

یکی از موتیف‌های فیلم، وارونه‌سازی موقعیت‌هاست: کارمند بانک به دزد تبدیل می‌شود، دزد به اشراف‌زاده بدل می‌گردد، و صاحب‌مال نیز گویی از این بازی لذت می‌برد.

در سنت نظری باختین، این وارونه‌سازی‌ها بخشی از کارناوال هستند: لحظه‌ای که هنجارها شکسته می‌شوند. اما مارکس به ما یاد می‌دهد که وارونه‌سازی ظاهری، اگر به دگرگونی ساختاری نینجامد، تنها بازی قدرت است.

در فیلم پتری، کارناوال نه تخریب نظم بلکه نمایش موقتی آن است. توچی ممکن است در ظاهر مالکیت را زیر پا بگذارد، اما در عمل، با تقلید از سبک زندگی بورژوایی، حقانیت آن را تأیید می‌کند.

بخش سوم: زیباشناسی بورژوایی و میل به تملک — نقد زیبایی‌شناسی سرمایه در فیلم

۳.۱. میل، نه به آزادی، بلکه به شکلِ مالکیت

در بطن روایت، فیلم نه فقط ساختار اقتصادی، بلکه ذوق، زیباشناسی و حتی خیال‌پردازی‌های بورژوازی را مورد نقد قرار می‌دهد. توچی، پس از ترک بانک، وارد جهانی از زرق‌وبرق می‌شود: لباس‌های گران‌قیمت، خودروهای لوکس، جواهرات، و بدنِ جنسی‌شده‌ی زن. او به دنبال عدالت نیست، بلکه به فرمِ زندگی بورژوایی دل می‌بندد — حتی اگر از درِ پشتی وارد شود.

در اندیشه‌ی مارکس، «کالا» صرفاً یک شیء مادی نیست؛ بلکه حامل روابط و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی نیز هست. کالایی‌شدن زیبایی، زن، قدرت و اعتبار — همه در فیلم حضور دارند. دزدی در این فیلم نه برای واژگونی این نظام، بلکه برای ورود به آن است. به بیان دیگر، توچی نمی‌خواهد نابود کند، می‌خواهد داشته باشد.

۳.۲. دوربین پتری و تقطیع ایدئولوژی زیبا

الیو پتری با تدوین تند، نماهای کلوزآپ از کالاها، چشم‌چرانی از روی شیشه‌ی ویترین‌ها، و ریتم‌هایی پرتب‌وتاب، بیننده را وارد ذهنیت توچی می‌کند — ذهنیتی نه انقلابی، بلکه مفتون کالاها.

در یک صحنه‌ی شاخص، توچی با حالتی شهوانی به یک کت ابریشمی نگاه می‌کند، آن را لمس می‌کند، انگار که جسمی انسانی‌ست. در این‌جا زیبایی، نه امر رهایی‌بخش بلکه مِهی اغواگر است که ایدئولوژی را به لذت می‌دوزد. مارکس در «کاپیتال» به این توهم اشاره می‌کند: شیء مصرفی در سرمایه‌داری، تبدیل می‌شود به شئی فتیش‌گونه — پدیده‌ای مقدس، مطلوب، و جدایی‌ناپذیر از خودآگاهی فرد.

پتری این فتیشیسم را عریان می‌سازد. دوربین او نه بی‌طرف، بلکه آلوده به میل است — اما این میل را افشا می‌کند، نه آن‌که در آن غرق شود.

۳.۳. زن به مثابه کالا، بدن به مثابه ابزار سرمایه

زن در فیلم نه سوژه، بلکه ابژه‌ای زیباشناختی‌ست: هم برای توچی، هم برای قصاب بورژوا. تن زن در اینجا تبدیل به میدانی برای مبادله شده. پتری با وضوحی دردناک، نشان می‌دهد که چگونه بدن زن نیز وارد منطق مالکیت می‌شود — درون همان منطق کالایی که مارکس نقد می‌کرد.

در صحنه‌ای، زن با توچی رابطه جنسی دارد، اما نگاهش جای دیگر است؛ حتی لذت در این فیلم چیزی نیست جز بخشی از بازی قدرت. میل جنسی نیز از واقعیت انسانی جدا شده و به ابزاری برای تأیید سلطه بدل شده است.

۳.۴. بورژوازی به‌مثابه نمایش

قصاب ثروتمند، هدف اصلی دزدی‌های توچی، فقط یک فرد نیست: او تصویر زنده‌ای از طبقه‌ی بورژواست. لباس‌های فاخر، تحقیر کارگران، روابط قدرت‌محور، لذت از نمایشِ تسلط — همه‌چیز در او در خدمتِ خلق یک تصویر از بورژوازی است، نه فقط زیست آن.

در این‌جا می‌توان به شکل مؤثری به نظریه‌ی گی دوبور رجوع کرد. دوبور در کتاب بنیادینش *جامعه‌ی نمایش* می‌نویسد:

> «نمایش نه صرفاً مجموعه‌ای از تصاویر، بلکه رابطه‌ای اجتماعی‌ست که میان انسان‌ها از طریق تصاویر واسطه‌گری می‌شود.»

این جمله، انگار توصیف مستقیم فضای فیلم پتری است: جایی که میل، قدرت، و حتی رنج در قالب تصویرهایی سازمان‌یافته پدیدار می‌شوند. قصاب از این‌که سوژه‌ی دزدی قرار گرفته، ناراحت نیست — بلکه مفتخر است. چرا؟ چون دزدی، او را مرکز صحنه کرده، و دوبور دقیقاً این لحظه را تحلیل می‌کند: در جامعه‌ی نمایش، حتی تحقیر هم می‌تواند بدل به موقعیتی برای نمایش تمایز شود.

پتری در فیلم، بورژوازی را نه تنها در منطق اقتصادی‌اش، بلکه در فرم تئاتریکال و نمایشی‌اش نقد می‌کند. قصاب همچون بازیگر اصلی یک درام قدرت است؛ حضورش اغراق‌شده، صدایش بلندتر از زندگی‌ست، و حرکاتش نمایشی‌اند. این هم‌نشینی فرم و

مضمون، همان چیزی‌ست که دوبور آن را فرهنگِ نمایش می‌نامد: جایی که حتی خودآگاهی طبقاتی هم توسط نمایش بلعیده می‌شود.

در فیلم، حتی بدنِ زن، دزد، و مخاطب هم وارد این نمایش می‌شوند. همه‌چیز برای دیده‌شدن است، و این دیده‌شدن راهی برای رهایی نیست، بلکه بخشی از سازوکار سلطه است.

بخش چهارم: فرار از نظام یا بازی درون آن؟ — توچی و بحران کنش رهایی‌بخش

۴.۱. سوژه‌ی معترض یا دزدِ فریب‌خورده؟

شخصیت اصلی فیلم، توچی، نخست با یک میل رهایی‌بخش ظاهر می‌شود: کارمند بانکی که از نظام سرمایه‌داری خسته است و در پی خروج از آن، شغلش را ترک می‌کند و دست به دزدی می‌زند. اما آیا این کنش او به معنای شورش است؟ یا صرفاً جابه‌جایی جایگاه در همان ساختار سلطه؟

پاسخ پتری پیچیده و تلخ است: توچی نه یک انقلابی، بلکه یک مشتاقِ جابه‌جاشدن در ساختار است. او به‌جای آن‌که نظام مالکیت را نابود کند، فقط تلاش می‌کند نقش خود را در بازی تغییر دهد. این دقیقاً همان چیزی‌ست که مارکس درباره‌ی نقد ناقص پرودون می‌گوید: شعار «مالکیت دزدی‌ست» بدون برهم زدن نظام مالکیت، خود درون همان منطق بازتولید می‌شود — چون دزدی نیز مبتنی بر مالکیت است.

در فیلم، توچی از یک بانکدار ناراضی تبدیل می‌شود به یک دزد فانتزی‌باف که کالاها را می‌رباید، اما نه برای مردم، بلکه برای خودش. او سوژه‌ای‌ست که خیال می‌کند آزاد شده، اما همچنان در میدان بازی سرمایه‌داری حرکت می‌کند. آزادی او ظاهری‌ست و همچنان تحت سلطه‌ی میل بورژوایی تعریف می‌شود.

۴.۲. آگاهی طبقاتی یا فانتزی انزوا؟

توچی به‌رغم تجربه‌ی زیستن در دو سوی تضاد طبقاتی (بانکدار/دزد)، هیچ‌گاه به آگاهی طبقاتی نمی‌رسد. او از نظام منزجر است، اما آن را نمی‌شناسد. میل او به دزدی

نه از سر عدالت‌خواهی، بلکه از سر رنجش شخصی و میل به انتقام است. در حقیقت، او از اخلاقیات بورژوایی تبعیت می‌کند، اما از جایگاه «بازنده»ای که می‌خواهد بازی را برگرداند.

این همان مسئله‌ای‌ست که در اندیشه‌ی مارکس بارها مطرح می‌شود: تضاد طبقاتی تا زمانی که به کنش جمعی آگاهانه منجر نشود، صرفاً به پاتولوژی فردی منتهی می‌شود. پتری در شخصیت توچی، این سرگردانی میان خشم و بی‌عملی را به تصویر می‌کشد.

۴.۳. تقلید از سرمایه، نه نفی آن

در یکی از مهم‌ترین صحنه‌های فیلم، توچی خود را با لذت در آینه می‌بیند - در لباس گران‌قیمت، با ژستی قدرتمند. این تصویری‌ست که نشان می‌دهد حتی کنش دزدی نیز در نهایت منتهی به تقلید از سرمایه می‌شود. هیچ فرم بدیلی برای زندگی وجود ندارد؛ هیچ افقی ورای مالکیت مطرح نمی‌شود.

پتری این را آگاهانه نمایش می‌دهد: در این جهان، «فرار» نه به آزادی، بلکه به نقش جدیدی در تئاتر سلطه ختم می‌شود.

۴.۴. شکست امکان کنش رهایی‌بخش در جهان تصویر

با نگاهی دوباره به نظریه‌ی گی دوبور، می‌توان گفت که توچی در جهانی زندگی می‌کند که هر کنش، حتا اگر به‌ظاهر مخالف نظم موجود باشد، بلافاصله به بخشی از نمایش بدل می‌شود. شورش، در این جهان، مثل ایفای نقش در نمایشی است که از قبل نوشته شده و آماده‌ی اجراست.

دوبور می‌گوید:

> «نمایش، دشمنی را هم به تصویری از دشمنی بدل می‌کند، و آن را به مصرف درون خود درمی‌آورد.»

توچی، با همه‌ی رنجش‌ها و میل‌هایش، نمی‌تواند از این دام بگریزد. او شورشی‌ست که از مواد اولیه‌ی همان جهان سلطه تغذیه می‌کند.

بخش پنجم: تصویر، بدن، و سرمایه — پایان‌بندی به‌مثابه بن‌بست فلسفی

۵.۱. بدن دزد، بدن بورژوا، و مالکیت بر بدن

در واپسین سکانس‌ها، آنچه برجسته می‌شود نه فقط مال، بلکه بدن است — بدن زن، بدن دزد، و حتی بدن بورژوا. دوربینِ پتری با دقتی سرد، بدن‌ها را مثل ابژه‌هایی برای تملک نمایش می‌دهد. در واقع فیلم نه‌فقط برسر مالکیت اشیا، که درباره‌ی تملک بدن‌ها و میل‌ها نیز هست.

دزدی که خود را به آزادی نزدیک می‌بیند، ناگهان درمی‌یابد که بدنش، میلش، و حتی شورشش نیز قابل معامله و مصرف است. زن (آن زنِ اغواگر و دوپهلو)، هم معشوق است و هم شریک جنایت، و در نهایت هم‌کالایی‌سازی‌شده‌ترین شخصیت فیلم. همه‌چیز در نظم سرمایه‌دارانه نهایتاً به چیزی بدل می‌شود که باید تملک شود — حتی نگاه، لمس، و میل.

۵.۲. از نقد مالکیت تا بحران سوژه

فیلم با دزد آغاز می‌شود و با بی‌هویتی سوژه پایان می‌پذیرد. پتری راه پرودون را تا نیمه می‌رود: او «مالکیت را دزدی» می‌خواند، اما بعد، دقیقاً مانند مارکس، این شعار را در عمل به چالش می‌کشد. چون در فیلم، دزدی نه تنها قدرت رهایی‌بخش ندارد، بلکه خود به بازتولید مالکیت می‌انجامد. مالکیت فقط از یک‌سو به سوی دیگر منتقل می‌شود.

توچی در پایان به دزدی عادت می‌کند. شورش نخستین او به نظم تازه‌ای از تملک منتهی می‌شود. این دقیقاً همان چیزی‌ست که مارکس درباره‌ی پرودون نقد می‌کرد: این‌که نقد مالکیت اگر در سطح زبان باقی بماند، به پارادوکسی می‌رسد که در آن دزد، تنها چیزی که می‌دزدد، خودِ میل به آزادی است.

۵.۳. ایدئولوژی و سرشت سلبی رهایی

الیو پتری در این فیلم، شکلی از رهایی سلبی را نمایش می‌دهد: توچی چیزی را نفی می‌کند (بانک، شغل، اطاعت)، اما چیزی را بنا نمی‌کند. هیچ ایده‌ای از بدیلِ اجتماعی یا طرح جمعی وجود ندارد. این رهایی سلبی، در غیاب کنش جمعی یا افق انقلابی، به بازی درون همان میدان نمایش بدل می‌شود.

از همین منظر، می‌توان گفت فیلم به‌جای ارائه راه‌حل، به‌درستی بر موقعیت بن‌بست‌گونه‌ی سوژه در جهان سرمایه تأکید می‌کند. این بن‌بست، نه از ناتوانی فرد، بلکه از هژمونی ایدئولوژی سرمایه‌داری ناشی می‌شود که حتی ضدیت با خود را نیز می‌بلعد.

۵.۴. پایان همچون آغاز: چرخه‌ی بازتولید سرمایه

فیلم در نهایت ما را با پرسشی تنها می‌گذارد: آیا امکان رهایی در جهانی که حتی دزدی هم به نظم درونی آن بدل شده، ممکن است؟

او ما را به جایی می‌برد که مارکس در ایدئولوژی آلمانی بدان اشاره می‌کرد: این‌که آزادی نه با فانتزی فردی، که تنها با پایان مالکیت خصوصی به‌مثابه یک ساختار اجتماعی و تاریخی ممکن می‌شود.

در غیاب آن، هر حرکت، هر سرکشی، هر دزدی، فقط یک سکانس دیگر در نمایش مالکیت خواهد بود.

جمع‌بندی

فیلم «مالکیت دیگر دزدی نیست» همچون آزمایشگاهی برای تقابل فکری میان پرودون و مارکس عمل می‌کند، جایی که شعار «مالکیت دزدی است» ابتدا با شور بیان می‌شود و سپس در عمل واژگونه می‌گردد.

پتری با ظرافتی تلخ نشان می‌دهد که در عصر سرمایه‌داری پیشرفته، دیگر حتی دزدی نیز نوعی مالکیت مشروع به‌حساب می‌آید — و رهایی، اگر تنها به فانتزی فردی محدود شود، خود به بازی در زمین دشمن بدل خواهد شد.

منابع و ارجاعات

Karl Marx, The Poverty of Philosophy(۱۸۴۷)

ترجمه‌ی فارسی: «فقر فلسفه»، ترجمه‌ی آرتین آراکل، نشر اهورا.

Pierre-Joseph Proudhon, What is Property(۱۸۴۰) ?

ترجمه‌ی فارسی: «مالکیت چیست؟»، ترجمه: هومن کاسبی، نشر افکار جدید.

David Harvey, A Companion to Marx's Capital(۲۰۰۹)

Gilles Deleuze & Félix Guattari, Anti-Oedipus(۱۹۷۲)

Guy Debord, La société du spectacle(۱۹۶۷)

ترجمه‌ی فارسی: «جامعه‌ی نمایش»، ترجمه‌ی بهروز صفدری، نشر آگه.

Fredric Jameson, The Political Unconscious(۱۹۸۱)

Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (۱۹۳۵)