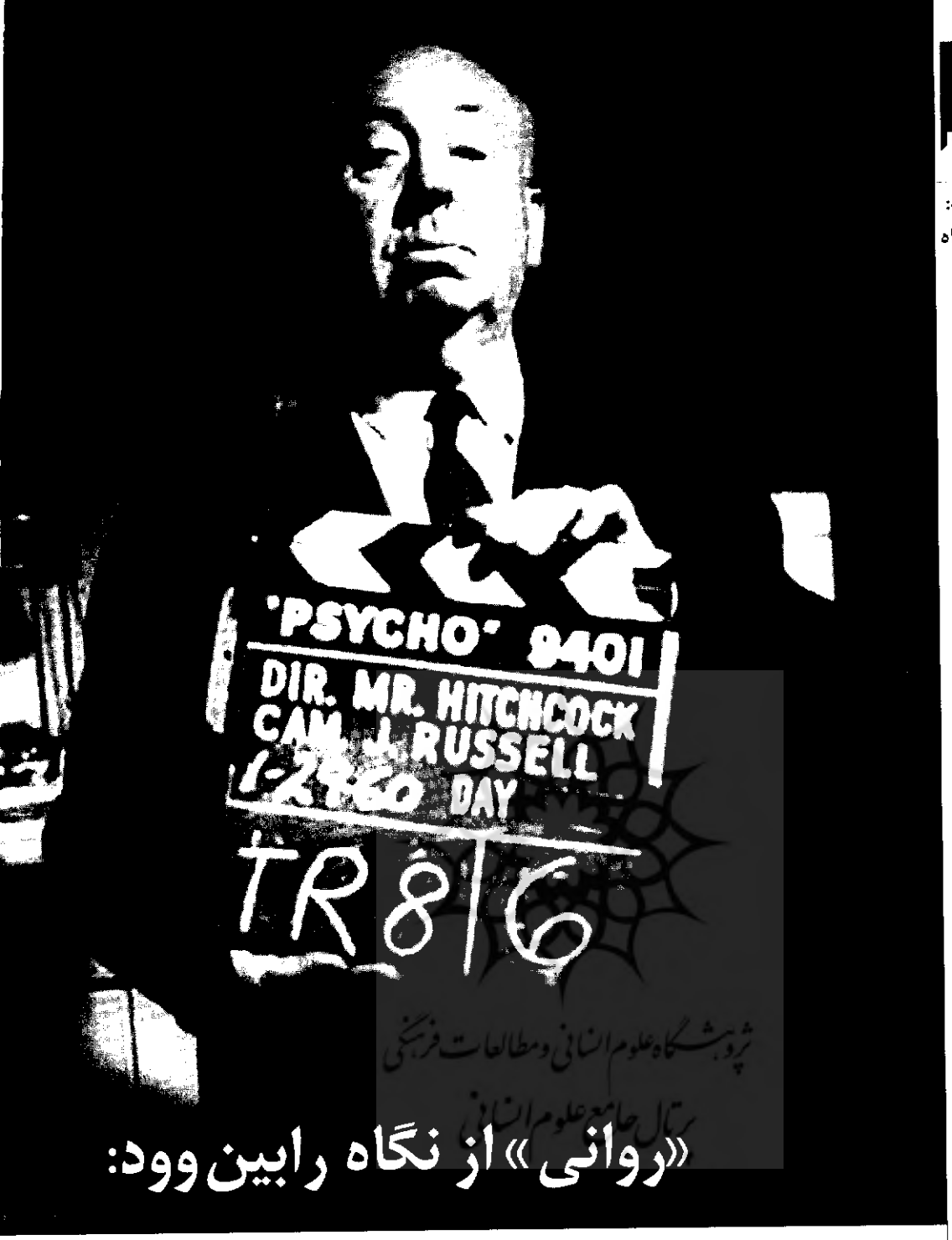

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«روانی» از نگاه رابین وود:

وقتی در تله‌های زندگی گرفتار می‌شویم

ترجمه:
کورش سلیم‌زاه

رابین وود - احتمالاً - معتبرترین چهره نقدنویسی معاصر است. وود در دهه ۶۰ و در مجله مووی انگلیس و همراه با همکاران نام‌آورش - ویکتور پرکینز و یان کامرون - برگ‌هایی زرین از ادبیات سینمایی را پدید آوردند. نقدهای او و دوستانش در آن دوران نمونه‌هایی درخشان از نقد سینمایی هستند که به تعبیری دیگر تکرار نشدند. کتاب‌های او درباره هاوکس و هیچکاک معتبرترین مراجع نوشتاری درباره این دو بزرگ سینما هستند. وود در گذر سال‌ها نگاه ایدئولوژیک و دغدغه‌های روانشناختی را نیز وارد عرصه نقدسینما کرد که البته بسیاری از دوستداران نقدهای قدیم او، تحولات دیدگاههای او را تاب نیاوردند.

مطلب زیر، تحلیلی است هوشمندانه از فیلم روانی آلفرد هیچکاک. بی‌تردید درباره این فیلم بسیار خوانده و شنیده‌اید، اما مطمئن باشید پس از خواندن این نقد بلند، به نکته‌هایی از فیلم برمی‌خورید که از چشمتان پنهان بوده و حالا با کمک قلم سحرآمیز وود با آنها روبه‌رو می‌شوید. بعید است اگر این مطلب را دقیق بخوانید، اشتیاقی مفرط برای دوباره و دوباره دیدن روانی در وجودتان شعله نکشد.

«اگر درباره شناخت بیماری‌های روانی به تحقیق عمیق‌تری بپردازیم، درخواهیم یافت که ما انسان‌ها با این تمدن گزاف و تحت فشار واپس‌زدگی‌های درونی، هیچ‌گاه به ارضای کامل دست نمی‌یابیم. برای ارضای کامل ناچار دست به تخیل می‌زنیم تا از طریق تخیل جای خالی را پر سازیم. بنابراین از یک نظر همه ما بیمار هستیم.»
فروید

فیلم «روانی» با نمایی هوایی از یک شهر و ذکر دقیق نام شهر، روز و زمان وقوع داستان آغاز می‌شود. دوربین باگذر از میان بلوک‌های ساختمانی و پشت بام‌های مرتفع، از بین تمام ساختمان‌ها یکی را با تردید برمی‌گزیند و به طرف آن می‌رود. از بین تمام پنجره‌های ساختمان نیز یکی را که اندکی نیز باز است برمی‌گزیند و ما را با خود به داخل این اتاق تاریک می‌برد. روزی اتفاقی، ساعتی اتفاقی، مکانی اتفاقی و حالا هم از قرار معلوم پنجره‌ای اتفاقی. تأثیر این صحنه، برخاسته از انتخاب‌های صرفاً تصادفی آن است. این می‌توانست هر روز، هر مکان، هر ساعت و هر اتاق دیگری هم باشد، به یک معنا این می‌توانست داستان خود ما باشد. حرکت رو به جلوی دوربین رو به تاریکی آغازگر یکی از هولناک‌ترین فیلم‌هایی‌ست که تا زمان خودش ساخته شده بود. قرار است بدین‌وسیله با درون اعماق تاریک وجودمان آشنا شویم. «روانی» با شروعی بسیار معمولی و حتی کند به مرور و پیوسته ما را با پیچیده‌ترین و غیرعادی‌ترین ابعاد وجودی انسان روبرو می‌کند. فیلم با نمایش دقیق زمان آغاز می‌شود اما پایان فیلم به‌گونه‌ای است که گویی زمان از حرکت باز ایستاده است. صحنه ابتدایی فیلم که در آن شاهد رابطه بین ماریون کرین (جنت لی) و سام لومیس (جان گاوین) هستیم، با دقت بسیار متقاعد کننده‌ای از فضا، شخصیت‌پردازی و میزانسن طراحی و ساخته شده است، ما آن را به‌عنوان نمونه‌ای عادی و آشنا از نوع رابطه بین‌انسان‌ها می‌پذیریم. تم اصلی اما پیش پاافتاده داستان که با خونسردی بسیاری نیز به آن پرداخته می‌شود بلافاصله خود را عیان می‌کند (و البته در ادامه به کلیت فیلم تعمیم داده می‌شود): «تفوق و تسلط گذشته بر زمان حال». عاشق و معشوق نمی‌توانند با هم ازدواج کنند چون سام باید قرض‌های پدر و نفقه همسر سابقش را بپردازد و ملاقات‌های «محترمانه» تنها می‌تواند در خانهٔ ماریون در حضور عکس مادر (ظاهراً) مرحوم او صورت بگیرد. از همین حضورهای پیش پا افتادهٔ گذشته با تمام محدودیت‌ها و تأثیرات بازدارنده‌اش به مرور به جایی می‌رسیم که حضور گذشته، زمان را از حرکت باز نگه داشته و ادامه زندگی را عملاً ناممکن کرده است. این که سام و ماریون مخفیانه همدیگر را ملاقات می‌کنند و کارهایی انجام می‌دهند که باید از دید دیگران پنهان بماند به شکلی آنها را به نورمن بیتس نزدیک می‌کند و در هر مورد رازهای آنها چه عادی و چه‌غیر عادی عمیقاً دارای ماهیتی اروتیک است.

همه چیز فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده است که احساس همدلی تماشاگر را نسبت به ماریون برانگیزاند. در مشاجرهٔ بین آنها ما طبعاً در طرف ماریون قرار می‌گیریم. اصرار سام برای انتظار تا زمانی که بتواند امنیت مالی برای ماریون فراهم آورد ما را آزار می‌دهد. این از آن نوع ملاحظات پیش پا افتاده‌ای محسوب می‌شود که ما را براساس حافظه سینمایی‌مان انتظار داریم قهرمان رمانتیک فیلم بدون معطلی آن را کنار زده و پاپیش گذارد. در مقابل، آمادگی ماریون برای حفظ رابطه و پذیرش مشکلات (که چندان ربطی هم به او ندارد) است که حس همدلی تماشاگر را به خود جلب می‌کند و این خود اولین قدم است در جهت شریک جرم نمودن ما (تماشاگر) در دزدیدن چهل هزار دلار پول نقد. از طرفی گناه دزدیدن پول توسط ماریون (که شخصاً هیچ احتیاجی به آن ندارد) به گردن سام است. پول صرفاً وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف. به این ترتیب نه پول، بلکه جنسیت ریشه تمام شرارت‌ها معرفی می‌شود. در واقع علاقه و کنجکاوی تماشاگر نسبت به پول که در سکانس‌های اولیه تأکید بسیاری روی آن می‌شود، صرفاً به این خاطر برانگیخته می‌شود که بلافاصله و با قاطعیت نادیده گرفته شود. بعد از صحنهٔ قتل در حمام، پول ناگهان تمام اهمیت دراماتیک‌اش را از دست می‌دهد و هیچکاک با تأکید خاصی که روی آن می‌کند، ما را از لحاظ عاطفی به شدت تکان می‌دهد.

مقاومت اخلاقی ما در صحنهٔ دفتر آقای لوری با مهارت فراوان تضعیف می‌شود. مرد صاحب پول، کاسیدی، یک مرد بی‌نزاکت، مست و سبک‌مغز است. او به پول زیادش می‌نازد و ادعاهایش مبنی بر این که می‌توان بدبختی را بخرد و دختر تازه عروسش حتی یک روز هم طعم بدبختی را نچشیده است و مقایسه‌اش با موقعیت ماریون نمایانگر فقدان عدالتی است که ماریون را به سوی انجام چنین عملی سوق می‌دهد. کاسیدی هر چه باشد حتی برای یک لحظه برای ما انسانی خوشبخت جلوه نمی‌کند. ارجاع‌های متعدد فیلم به روابط پدر و مادر و فرزندان، بافت فیلم را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است. دختر همکار ماریون، مادری فضول و غیرعادی دارد. اتاق ماریون نیز با تعدادی عکس خانوادگی تزیین شده که او را در حال بستن چمدانش نظاره می‌کنند. رابطه کاسیدی با دخترش هم تا حدی غیرعادی و مشکوک است. احتمالاً دختر می‌توانست بدون خانه چهل هزار دلاری خوشبخت‌تر هم باشد، پولی که صرفاً نشانی است از سلطه دائمی پدرش بر او. این که ماریون نیز می‌توانست بدون آن پولی زندگی بهتری داشته باشد نکته‌ای است که ما نیز همچون خود او (ماریون) اجازه تعمیق بیشتر دربارهٔ آن را به خود نمی‌دهیم. با به حداقل رساندن مخالفت اخلاقی ما نسبت به دزدیدن پول توسط ماریون، هیچکاک ادامه همدلی ما را نسبت به او امکان‌پذیر می‌سازد و به این شکل ما را نیز شریک جرم ماریون می‌گرداند.

در هیچ جایی از فیلم ماریون را در حال تصمیم‌گیری برای دزدیدن پول نمی‌بینیم. او پول را به خانه می‌برد، لباسش را عوض می‌کند و چمدانش را می‌بندد. در حالی که در تمام این مدت پول روی تخت‌خواب رها شده است و ماریون به فواصل کوتاه به بسته پول نگاه می‌کند. اعمالش حاکی از این واقعیت است که ماریون با وجود این که تصمیمش را گرفته اما هنوز نمی‌تواند به آن اقرار کند. ما می‌توانیم به راحتی مرتکب اعمالی بشویم که به غیراخلاقی بودن آنها اشراف داریم اگر صرفاً بتوانیم با آوردن دلایلی به ظاهر منطقی فرآیند آگاهی‌مان را نادیده بگیریم. مکبث هم هرگز به درستی درک نکرد چرا «تسلیم وسوسه پیشنهادی شد که حتی تصورش هم موبر تنش راست کرده بود.» این تن‌دردادن به وسوسه، نتیجهٔ ناتوانی قوه تشخیص اخلاقی و خود آگاه اوست که این در مورد ماریون نیز صدق می‌کند. می‌توان گفت ماریون در برابر عمل انجام شده قرار گرفته است. به این معنی که پیش از آن که آگاهانه اقدام به تصمیم‌گیری کند، خود را در حال ارتکاب به آن می‌یابد. او توانایی‌های اراده خود آگاهش را از دست می‌دهد. او با درماندگی سقوط می‌کند و ما را نیز همراه با خود می‌برد.

از طرفی برناتوانی ماریون در کنترل معقولانه اعمالش به دفعات مکرر تأکید می‌شود. در حال رانندگی صدای گفت‌وگوی بین سام، رئیسش، کاسیدی و کارولین را در تخلیش می‌شنود و علی‌رغم این که می‌داند به احتمال قوی سام با این کار او مخالفت کرده و پول را نخواهد پذیرفت باز هم به رفتن ادامه می‌دهد. در حین خروج از شهر، پشت چراغ قرمز توسط رئیسش دیده می‌شود اما باز هم به راهش ادامه می‌دهد. تمام شواهد و نشانه‌ها تأکیدی هستند بر بی‌سرانجامی و بی‌فایده بودن این فرار، اما باز هم ادامه می‌دهد. یک پلیس مشکوک و سمج او را در حال تعویض اتومبیل گیر می‌اندازد و با وجود آن‌که ماریون می‌داند پلیس نوع اتومبیل جدید و شماره آن را یادداشت خواهد کرد و او با انجام این معامله تنها به طور غیرقابل جبرانی ۷۰۰ دلار از پول را به هدر می‌دهد، باز هم معامله را به انجام می‌رساند.

«روانی» با نمایی بسیار معمولی و حتی کند به مرور و پیوسته ما را با پیچیده‌ترین و غیرعادی‌ترین ابعاد وجودی انسان روبرو می‌کند. فیلم با نمایش دقیق زمان آغاز می‌شود اما پایان فیلم به‌گونه‌ای است که گویی زمان از حرکت باز ایستاده است.

PSYCHO

در طول سفر، هیچکاک از هر زمانی استفاده می‌کند تا تماشاگر را وادار به همدلی با ماریون نماید. همچون نحوه اجرای هر صحنه، استفاده از تکنیک روایت سوبژکتیو، نحوهٔ معرفی هر یک از کاراکترهای فرعی (که همگی از نقطه نظر ماریون معرفی می‌شود)، موسیقی برناردهرمن و نوع استفاده هیچکاک از آن، همگی عمیقاً ما را درگیر موقعیت ماریون می‌کنند. همراه با او، ما نیز توان کنترل منطقی اعمالمان را از دست داده و درمی‌یابیم چه ساده یک انسان عادی، با به قهقرارفتن، وارد موقعیت جدیدی می‌شود که مهمترین مشخصه‌اش عدم تعادل روانی است. ما نیز همچون ماریون با ترس و بی‌صبری از تمام وقایعی که همچون مانعی بر سر راه قرار می‌گیرند (پلیس گشت، فروشنده اتومبیل) خشمگین می‌شویم، در حالی که به‌خوبی می‌دانیم وجود همین موانع و دخالت‌هاست که ممکن است منجر به نجات او شوند. همچنان که در فیلم «مارنی» همین رویدادهایی که بر خلاف میل مارنی در کار او دخالت می‌کنند هستند که موجبات رهایی او را فراهم می‌کنند.

بعد از تعویض اتومبیل، ماری به رانندگی ادامه می‌دهد در حالی که ما نیز در نومیدی و خستگی او شریک هستیم. فیلم القاءکننده حس یک سفر بی‌پایان و بی‌مقصد است به درون تاریکی. با تاریک‌تر شدن هوا، صداهایی که ماریون در ذهنش می‌شنود، حالتی تهدیدکننده به خود می‌گیرند. در حال رانندگی در دل تاریکی، ماریون کاسیدی را در حالی که از خبر دزدیده شدن پول‌ها مطلع می‌شود، تجسم می‌کند. «اگه چیزی از اون پول کم شده باشه، به همون اندازه از گوشت لطیفش می‌کنم».

داوری ماریون دربارهٔ خودش علی‌رغم نهایت بی‌تناسبی با جرم به شکل وحشیانه‌ای تحقق می‌یابد. زیر باران شدیدی که روی شیشه جلوی اتومبیل می‌بارد با دیدن تابلوی متل بیتس که از دل تاریکی ناگهان هویدا می‌شود به طرف متل می‌راند. او با اعمالش دایره بسته تقدیرش را کامل کرده و همچون مکبث خود را به درون دنیای آکنده از بی‌نظمی و هرج و مرج پرتاب می‌کند. دنیایی که ماریون یکی از وحشتناک‌ترین جلوه‌هایش را در این متل تجربه خواهد کرد.

مواجهه ماریون و نورمن بیتس (آنتونی پرکینز) از جهاتی مرکز ثقل فیلم محسوب می‌شود. این بخشی از جوهر فیلم است که ما را وادار به شناخت پیوستگی بین موقعیت نرمال و غیرنرمال می‌نماید. بین رفتار نامتعادل ماریون و رفتار روان پریشانه نورمن. در اتاق نشیمن پشت دفتر متل که توسط پرنده‌های خشک شده و نقاشی‌های کلاسیک از اندام عریان زنان و مردان احاطه‌شده است، آن دو از «تله»های زندگی صحبت می‌کنند. در طول گفت‌وگو ماریون با امتداد منطقی موقعیت حاضرش روبه‌رو می‌شود. نورمن به او می‌گوید: «فکر می‌کنم ما همه توی تله‌های خودمون گرفتاریم، چهار دست و پانوش گیر افتاده‌ایم و تا آخر عمر هم نمی‌تونیم ازش خلاص بشیم. دائماً پنجول می‌کشیم و چنگ می‌اندازیم، اما به هوا و به آدم‌های دیگه، نه تله خودمون، خیال می‌کنیم موفق می‌شویم ولی یک وجب هم تکان نمی‌خوریم». در واقع او در حال تشریح موقعیتی بیمارگونه است. موقعیت دلتنگی و دلواپسی مداوم، که هرگونه حرکت به جلو را عملاً غیرممکن می‌سازد. یک جهنم روان‌پریشانه. وقتی نورمن به ماریون می‌گوید: «ما همه گاهی یه دیوونگی‌هایی می‌کنیم، شما نمی‌کنید؟» تشابه بین آن دو به مراتب محکم‌تر می‌شود. در واقع درک موقعیت نورمن است که فرصت بازگشت را برای ماریون فراهم می‌کند. به همین دلیل در پاسخ به نورمن می‌گوید: «چرا، و گاهی فقط یک می‌تونه تا آخر عمر کافی باشه!» و تصمیم می‌گیرد صبح روز بعد پول را برگرداند، تصمیمی که با قاطعیت گرفته می‌شود. چنان که گویی دوباره قدرت تصمیم‌گیری و منطقی بودن خود را باز یافته است و به این شکل این صحنه ما را برای انتقال علاقه و همدلی‌مان از ماریون به نورمن آماده می‌کند. در حمام، زیر دوش آب حرکات بدن او کیفیتی آیینی به خود می‌گیرند. چهره‌اش بیانگر آرامش و تسکین ناشی از زدودن گناهانش است.

اما این تنها تأثیر بی‌مانند فیزیکی قتل زیر دوش نیست که یکی از هولناک‌ترین صحنه‌های سینمای داستانی را می‌سازد. بیهودگی و پوچی آن (از نقطه نظر ماریون) به کلی احساس امنیتی را که از چند صحنه قبل در ما ایجاد شده بود ویران می‌کند. قتل ماریون همان‌قدر غیرعقلانی و بلااستفاده است که سرقت پول‌ها. صحنه قتل آنچنان حس بیزاری و انزجار

خردکننده‌ای را در ما تولید می‌کند که دیگر به سختی می‌توانیم از آن خلاصی یابیم. هرگز در هیچ فیلم دیگری (و نه حتی در سرگیجه) حس همدلی بیننده به چنین شدتی با شخصیت فیلم بریده نشده بود. در این صحنه (با توجه به تصمیم ماریون مبنی بر بازگردان پول‌ها) ما آن‌قدر به جانب ماریون جلب شده‌ایم و به آزادی و رهایی او از این دام امیدواریم که به هیچ‌وجه نمی‌توانیم وقوع چنین رویدادی را قبول کنیم و وقتی جسد بی‌جانش روی وان حمام می‌افتد، ما که دیگر جایی برای اتکا نداریم عمیقاً شوکه می‌شویم. در آرامش‌بخش‌ترین لحظه فیلم از شروع آن، ناگهان مرکز ثقل دراماتیک فیلم نابود می‌شود.

با توجه به احساس نیاز به یک مرکز ثقل جدید، ما خود را به نورمن نزدیک می‌کنیم (گو این که او تنها شخصیت در دسترس نیز هست). البته ما پیشتر به دقت برای این تغییر حس همدلی آماده شده‌ایم. از جهاتی نورمن شخصیتی است شدیداً قابل ترحم، حساس و ضربه‌پذیر که بی‌هیچ توقعی خود را در کمال سرسپردگی وقف مادرش کرده است. عملی که از سوی اجتماع بسیار قابل تمجید و ستودنی است. این نکته که اعمال او تا حدی نشانگر عدم تعادل روحی و روانی است، به سختی حالتی تدافعی در ما ایجاد می‌کند خصوصاً که او بسیار درمانده و بی‌کس به نظر می‌رسد. گذشته از همهٔ این‌ها، در تمام طول فیلم تا این لحظه ما با شخصیت‌هایی آشنا شده‌ایم که در موقعیت‌هایی مشابه

نورمن قرار داشته‌اند، بنابراین انتقال حس همدلی از ماریون به نورمن به سادگی صورت می‌گیرد. بعد از قتل، هیچکاک تمام تکنیک‌های همدات‌پنداری را به کار می‌گیرد تا ما را دقیقاً در موقعیت نورمن قرار دهد. او آدمی است خوش برخورد و دلپسند که صرفاً در موقعیتی غیرعادی گیر افتاده است و ناامیدانه در جست‌وجوی کمک و حمایت است اما به خاطر ماهیت قضیه ناتوان از دریافت آن است. همچنان که او در حال تمیزکردن بقایای نشانه‌های جنایت هولناک مادرش است، دوربین در موقعیتی سوبژکتیو قرار می‌گیرد، آن دست‌ها، دست‌های ما هستند که به دقت لکه‌های خون را از خود دور می‌کنند. البته در عین حال ما به سختی می‌توانیم ماریون را فراموش کنیم. دل نگرانی شدیدی که درون بیننده جریان می‌یابد، ناشی از تلاش بی‌وقفهٔ اوست برای یافتن پاسخی برای موقعیت ناخوشایندی که خود را ناگهان در میانه آن می‌یابد. توجه ما مکرراً به سمت آخرین بقایای حضور ماریون منحرف می‌شود که نورمن متوجه آن‌ها نیست. پول‌ها، حالا دیگر صرفاً دو بستهٔ کاغذ چرکین هستند. نمونه‌ای از طنز سیاه و تلخ هیچکاک از ماریون، آرزوها و آمالش و رابطه‌اش با سام. «روانی» قابل توجه‌ترین دستاورد هیچکاک در روند شرکت دادن تماشاگر در ساختار دراماتیک فیلم است.

با توجه به آنچه گفته شد، در واقع این تماشاگر است که بازیگر اصلی فیلم محسوب می‌شود. باقی مانده فیلم هر چه هست تلاشی است برای دست یافتن لایه‌های پیچیده و عمیق جهنم روان پریشانه‌ای که نورمن بیتس نماد آن است. سقوط به قعر دنیایی آشفته و پر از هرج و مرج. سایر شخصیت‌ها (لی‌لا، سام و آربوگاست) که تا حدی هم سرسری شخصیت‌پردازی شده‌اند (از آن جایی که در روند پیش‌روی فیلم چیز زیادی از زندگی خصوصی آنها نمی‌بینیم، به سختی آنها را به‌عنوان شخصیت‌هایی مستقل در نظر می‌گیریم) آدامهٔ منطقی حس کنجکاوی ما محسوب می‌شوند، ابزاری در دست‌های تماشاگر برای جست و جو در هزار توی فیلم. بعد از صحنه قتل با پیشروی داستان، فشار عصبی خاصی بر تماشاگر وارد می‌شود. ما می‌خواهیم از عمق قضایا سردرآوریم. اما از آن جایی که همدلی و همذات‌پنداری ما حالا در طرف نورمن قرار دارد از یافتن حقیقت نیز وحشت داریم.

تماشاگر احتمالاً از میزان شباهت بین بعضی از بازیگران تعجب خواهد کرد (با توجه به وسواس مشهور هیچکاک در انتخاب هنرپیشه‌ها). شباهت ورامایلز و جنت‌لی تا حدی قابل توجیه است چون آنها نقش دو خواهر را بازی می‌کنند. اما در مورد آنتونی پرکینز و جان گاوین چه‌طور؟ زمانی که آن دو در صحنه‌ای از فیلم رو در روی همدیگر در دو طرف پیشخوان دفتر متل ایستاده و صحبت می‌کنند، احساسی مرموز به ما می‌گوید در حال تماشای دو روی یک سکه هستیم. صحنه‌ای که در آن سام لومیس، نورمن را مورد بازخواست قرار می‌دهد و در ابتدا به‌نظر می‌رسد فقط برای ایجاد تعلیق بیشتر در متن طرح داستان قرار داده شده است، به مرور تبدیل به یکی از هیجان‌انگیزترین صحنه‌های فیلم می‌شود. دو مرد به همدیگر نگاه می‌کنند و ما به آنها و ناگهان در می‌یابیم جای آنها به سادگی قابل تعویض است. هر یک در واقع انعکاسی است از دیگری (هر چند شاید انعکاسی تحریف شده). یکی سالم و متعادل، دیگری فرسوده و خرد شده از امیال جنسی سرکوب شده. به همین ترتیب ورامایلز هم ادامه شخصیت جنت‌لی محسوب می‌شود. در واقع با توجه به بازی‌ای که فیلم، تماشاگر را به شرکت در آن دعوت می‌کند تمام شخصیت‌های فیلم یکی بیشتر نیستند: ما، یعنی تماشاگر.

جست و جوی لی‌لا در خانه قدیمی، در واقع جست و جویی است در دالان‌های تاریک ذهن روان‌پریش نورمن. تمام سکانس جست و جوی لی‌لا، با هر آن چه در اتاق خواب، اتاق زیر شیروانی و زیرزمین می‌یابد عاری از کنایه‌های فرویدی نیست. دکوراسیون ویکتوریایی، که به شکل خاصی هم طراحی شده، مجسمه سیاه‌رنگ رب‌النوع عشق در میان اتاق، تابلوی نقاشی یک زن باکره در بالای راه‌پله، مجسمه کوچک و عریان الهه زیبایی در گوشه‌ای از اتاق که همگی در اطراف تخت‌خوابی تزیین‌شده‌اند که هنوز آثار اندام خانم بیتس بر روی آن باقی مانده است (ما در ادامه درمی‌یابیم روی همین تخت بوده که نورمن، مادر و معشوقه‌اش را کشته است)، تصویر خوفناک دست‌های فلزی روی میز آرایش، فضای خفقان آوری که سایه مرگ در هر گوشه‌اش دیده می‌شود، همگی تأکیدی هستند بر جنسیت سرکوب شده نورمن.

در اتاق خواب نورمن حضور انواع اشیای بچه‌گانه در کنار بعضی لوازم مردانه نمایانگر میزان انحراف شدید روانی اوست. تخت‌خواب کوچک، عروسک‌های بچه‌گانه و یک صفحهٔ گرامافون سمفونی اروئیکا، ماهیت مبهم این‌ها تنها اشاره‌هایی سطحی

استیومک کوئین در پشت صحنه فیلم روانی، میهمان جنت‌لی و آنتونی پرکینز است.

در یک احساس گناه عمومی شریک هستیم. اهمیت فیلم «روانی» در این نکته است که این پیچیدگی‌های روح انسان را صرفاً بازگو نمی‌کند، بلکه امکان تجربه کردن عین رویداد واقعی را برای تماشاگر مهیا می‌سازد. دقیقاً به همین دلیل است که رسیدن به یک تحلیل رضایت‌بخش و کامل از این فیلم هیچکاک روی کاغذ تا حدی غیر ممکن است. هیچ تحلیلی هر چند هم در جزییات موشکافی کرده باشد نمی‌تواند جایگزین مناسبی برای خود فیلم باشد. زیرا تجربه عاطفی دست اول آن به مراتب برتر از هر میزان توجیهات روشنگرانه است. تأثیر نماهای متعدد حرکت رو به جلوی دوربین (از حرکت دوربین ابتدای فیلم تا همراهی دوربین با لی‌لا در مسیر خانهٔ قدیمی) این است که ما را بیشتر و بیشتر در تاریکی و ابهام فرو می‌برند. درتمام لحظات ما مجبور به دیدن می‌شویم. دیدن بیشتر و عمیق‌تر آن‌چه که از رویارویی با آن هراسان هستیم. همین‌گونه است تأکید بر روی چشم‌ها که از طریق آنها دوربین (چشم‌های خودمان) ما را وادار به دیدن فضاهای تاریک روح انسان در پشت آنها می‌نماید. با توجه به همین نکته است که عینک سیاه پلیس معنی پیدا می‌کند. او تنها شخصیتی است که ما هرگز چشم‌هایش را نمی‌بینیم، به این دلیل که او تنها کسی است که ماریون را (و در نتیجه ما را) زیر نظر گرفته است. در پایان فیلم، هیچکاک ما را در جایگاه پلیس قرار می‌دهد. ما مراقب نورمن بیتس هستیم همان گونه که پلیس ماریون را زیر نظر گرفته بود و او (نورمن) همان قدر از نگاه خیره ما آگاه است که ماریون از نگاه پلیس آگاه بود. در طرف دیگر پرده سینما ما همان‌قدر مرموز و بی‌رحم هستیم که پلیس پشت عینک سیاهش. می‌توانیم به گفته نورمن درباره «دیوونه خونه» در دیالوگی با ماریون اشاره کنیم. جایی که «چشم‌های بی‌رحم شما را زیر نظر می‌گیرند» قسمت عمده مفهوم در کانونی‌ترین صحنه آن (صحنه قتل) با استفاده از چشم‌ها در یک استعارهٔ سادهٔ تصویری خلاصه شده است. و آن، دیزالو خیره‌کننده‌ای است از وان حمام که مخلوط آب و خون ماریون با حرکت مار پیچ وارد فاضلاب می‌شود، به نمای بسیار درشتی از چشمان از حدقه در آمده ماریون روی کف حمام و دوربین که به آرامی با حرکتی مارپیچ از آن دور می‌شود. این تدبیر به این می‌ماند که گویی ما از ورای ژرفنای چشم‌ها، از سوراخ گرد فاضلاب منتهی به تاریکی بدون قعر، استعدادهای بالقوه‌مان برای وحشت که در درون تک‌تک ما نهفته است و باقیماندهٔ فیلم اختصاص به کندوکاو درباره آن را دارد، بیرون آمده‌ایم. تأثیر سرگیجه‌آور از این دیزالو و حرکت مارپیچ دوربین، بعدها وقتی نورمن مادرش را به زیرزمین می‌برد و دوربین او را از روی سقف نشان می‌دهد تکرار می‌شود. زیرزمین را می‌توان به عنوان یکی دیگر از نمادهای جنسی فیلم تلقی کرد و آن چه که لی‌لا در ادامهٔ جست و جویش بلافاصله با آن روبرو می‌شود، چشم‌های طعنه‌زن جسدی است که مدت‌زیادی از مرگ آن می‌گذرد، در حالی که یک لامپ روشن در مقابلش تاب می‌خورد. چشم‌های حاضر یک مرده، چشم‌هایی که حرکت می‌کنند بدون آن که ببینند، چشم‌های واقعی نورمن. سکانس توضیحات روان‌شناس بسیار مورد انتقاد قرار گرفته است ولی با وجود این کارکردهای خودش را دارد. درواقع این قسمت روشن‌کننده تمایل ما برای طفره رفتن از معانی ضمنی فیلم است. با تبدیل کردن نورمن به یک «پرونده»، چیزی که بتوانیم به سادگی از خودمان دورش نگه داریم، روانشناس چرب زبان و از خود راضی سعی می‌کند دوباره قوت قلبمان را به ما بازگرداند. اما هیچکاک حتی تلاش او را نیز بی‌حاصل جلوه می‌دهد. در بازبینی مجدد در می‌یابیم توضیحات روان‌شناس همان‌قدر که سعی در توجیه و تفسیر موقعیت دارد، مسائل مهمی را نیز نادیده می‌گیرد (برای مثال قتل به عنوان نماد هستند به اسراری پنهان. نمونهٔ برجسته‌اش کتاب بدون عنوان است که لی‌لا از روی قفسه کتابخانه برمی‌دارد ولی هرگز در عمل بازش نمی‌کند (آیا یک آلبوم خانوادگی است؟) نتیجتاً ما بیش از پیش نورمن را به‌عنوان یک انسان می‌پذیریم، البته انسانی با تمام عقده‌های روانی بالقوه‌اش. زیر زمین منعکس کننده انگیزه‌های جنسی و پنهان اعمال نورمن است. لی‌لا، خانم بیتس را در جایی پیدا می‌کند که از آن برای حفظ میوه و مواد خوراکی استفاده می‌شود. بر روی کلمهٔ میوه در شوخی هولناک مادر دربارهٔ میوه‌ای بودن تأکید خاصی می‌شود. منشاء پرباری و زایایی فاسد شده است.

کشف حقیقت در پایان، کشف حقیقت توسط ما، تا حدودی طرز تلقی ما را از حوادث گذشته تغییر می‌دهد. برای مثال در می‌یابیم قتل حمام پیچیده‌تر از آن بوده که در ابتدا به نظر می‌رسید. قتل در حمام، در درجه اول نمادی است از عمل جنسی، جایگزینی خشن برای تجاوز جنسی به زن که نورمن عملاً جرأت انجامش را ندارد. ثانیاً نمایانگر آرزوی نورمن است مبنی بر نابود ساختن زنی که از آزادی‌ای برخوردار است که او هرگز به آن دسترسی نخواهد یافت. (ماریون نیز سعی کرده بود با سرقت پول، آزادی‌ای را که دختر کاسیدی دارد ولی او از آن محروم است به چنگ آورد). این مطلب حاوی طنزی نهفته در خود است زیرا ماریون نیز متقابلاً با درک موقعیت ناهنجار نورمن است که متوجه آزادی خود می‌شود. اما هیچ یک از این کشف‌ها نمی‌توانند احساس شریک جرم بودن ما را تعدیل کنند. در طول فیلم ما به‌گونه‌ای راهنمایی شده‌ایم که نورمن را به‌عنوان ادامهٔ بالقوه شخصیت خودمان در نظر می‌گیریم و در می‌یابیم که ما (انسان‌ها) در درون‌مان امکان بالقوهٔ عمل به نیکی و شرارت را تواءماً داریم. برای همین ما

جست و جوی لی‌لا در خانه قدیمی، در واقع جست و جویی است در دالان‌های تاریک ذهن روان پریش نورمن. تمام سکانس جست و جوی لی‌لا، با هر آن چه در اتاق خواب، اتاق زیر شیروانی و زیرزمین می‌یابد عاری از کنایه‌های فرویدی نیست.

«روانی» یکی از کلیدی‌ترین آثار هنری دوران ما محسوب می‌شود و با وجود این که تم‌های آن چندان هم تازه و نو نیستند (از نمونه‌های مشهور پیشین می‌توان به مکبث و قلب تاریکی اشاره کرد)، اما شدت عمل و وحشت حاصل از عملکرد آن و این حقیقت که ریشهٔ عمیقی در جنسیت ما دارد، متعلق به دورانی‌است که از یک طرف شاهد کشفیات روان‌شناسانه فروید بوده و از سوی دیگر وجود اردوگاه‌های اسرای نازی و داخائو را تاب آورده است.

تجاوز جنسی). اما فیلم اجازه تعمیق بیشتر را به ما نمی‌دهد و احساس نارضایتی مبهم ما را توضیحات دکتر روان‌شناس بلافاصله در رویارویی پایانی با نورمن جلوه‌گر می‌شود. صحنه سلول زندان، کاملاً ساکن و ایستا، بعد از آن همه خشونت‌های هولناک که پشت سرگذاشته‌ایم به‌طور غیرقابل تحملی طاقت‌فرساترین صحنهٔ فیلم است. هویت نورمن در هویت موهوم مادرش حل می‌شود و تمام نکات مثبت شخصیت‌اش را نیز با خود می‌برد. «مادر» بی‌گناه است. او (مادر) به جان مگسی که روی دست نورمن می‌نشیند رحم می‌کند. قصاب وحشی کسی جز نورمن نبوده است. در واقع ما شاهد استحاله برگشت‌ناپذیر یک انسان هستیم. مگس ما را به یاد ماریون می‌اندازد، که کسی به جانش رحم نکرد. این صحنه در بردارنده تلاشی رقت‌انگیز است برای نمایش کفاره در برابر چشم‌های بی‌رحم جامعه‌ای سنگدل و ظالم. احساس پایان یافتگی هر چند غیرقابل تحمل است، اما تنها راهی است که موجب آرامش نسبی تماشاگر می‌شود. در طول فیلم ما با تاریک‌ترین وجوه بالقوه آدمی روبرو شده‌ایم؛ رودررو شدن با بدترین چیز دنیا: لعنت ابدی و حالا می‌توانیم آزاد باشیم و به زندگی بازگردیم. آخرین نمای فیلم که در آن اتومبیل ماریون را از باتلاق بیرون می‌آورند ما را به ماریون باز می‌گردانند و به خودمان و به توهم آزادی‌ای روان‌شناسانه.

«روانی» یکی از کلیدی‌ترین آثار هنری دوران ما محسوب می‌شود و با وجود این که تم‌های آن چندان هم تازه و نو نیستند (از نمونه‌های مشهور پیشین می‌توان به مکبث و قلب تاریکی اشاره کرد)، اما شدت عمل و وحشت حاصل از عملکرد آن و این حقیقت که ریشهٔ عمیقی در جنسیت ما دارد، متعلق به دورانی‌است که از یک طرف شاهد کشفیات روان‌شناسانه فروید بوده و از سوی دیگر وجود اردوگاه‌های اسرای نازی و داخائو را تاب آورده است. امیدوارم خوانندگان مرا به خاطر ربط دادن اردوگاه‌های اسرای نازی با یک اثر هنری همه پسند سرزنش نکنند. در واقع هیچکاک هم یک بار تعهد کرده بود راشهای موجود از اردوگاه‌های نازی را گردآوری کرده و فیلمی مستند درباره آن بسازد. پروژه تا مرحله تدوین اولیه پیش رفت، اما به دلایلی نامعلوم نیمه‌کاره رها می‌شود. فیلم تدوین شده همراه با مقدار زیادی راش‌های خام به‌طور غیرقابل دسترسی در موزه جنگ نگه‌داری می‌شود.

نمی‌توان بدون توجه به دو جنبه بسیار مهم از اردوگاه‌های اسرای نازی به آن فکر کرد. یک معصومیت و درماندگی کامل و بیهودگی مرگ قربانیان آن و دیگری، این واقعیت دهشتناک که جلادان و شکنجه‌گران این اردوگاه‌ها همان انسانی است که بارزترین ویژگی و خصلت‌های بالقوه‌شان جامعیت داشتن‌شان بین انسان‌هاست. ما دیگر نمی‌توانیم (و نباید) در رابطه با فطرت و طبیعت انسان دچار کوچک‌ترین توهمی شده و ورطه‌های عمیقی که او را فرا گرفته‌اند نادیده بگیریم. بنیان فیلم «روانی» دقیقاً براساس همین وحشت‌ها پی‌ریزی شده است.

برای هیچکاک، «روانی» فیلمی سرگرم‌کننده است که رگه‌ای از طنز سیاه او را نیز در خود دارد «مادر من ... چه طور باید گفت ... امشب زیاد حالش خوب نیست». آیا باید این را نشانی از بدفهمی و انحرافی غیرقابل قبول دانست؟ بسیاری بدین‌گونه فکر می‌کنند و در مورد این فیلم دچار سوءتعبیرهای خاص خودشان شده‌اند و واکنش‌های آنان به مراتب تدافعی‌تر از آن‌هایی است که آن را فیلمی صرفاً سرگرم کننده دانسته‌اند (هیچکاک یک بار در مورد فیلم روانی گفته بود مهم‌ترین درسی که از فیلم «روانی» می‌گیریم این است که از این به بعد پیش از توقف در مقابل ساختمان‌های دور افتاده‌ای نظیر متل‌بیتس حداقل دوباره فکر کنیم). دیوید هالبروک یک بار گفته بود (احتمالاً با در نظر گرفتن فیلم «روانی» چون کتاب او در سال ۱۹۶۲ به بازار آمد): «البته ما در دوران اهمیت داستان‌های پلیسی و فیلم‌های هیچکاک به سر می‌بریم. می‌توان تمام این‌ها را به عنوان نمونه‌هایی مبتذل و بی‌ارزش که برای انسان‌های ساده‌دل ساخته می‌شوند و هیچ کارکرد دیگری جز تحریک احساسات سطحی در نظر گرفت. در حالی که اگر بتوانیم خود را با شعر و درام و نمایشنامه‌ها آشنا سازیم، انسان‌هایی حساس‌تر و قابل انعطاف‌تر خواهیم شد.»

این نمونه‌ای است از یک قضاوت غیرحساس و کوته‌بینانه. در صورتی که کسی بتواند با فیلم «روانی» ارتباط برقرار کند، مطمئناً به درک متفاوتی از خود و محیط اطرافش خواهد رسید. هیچ فیلم دیگری (برای آنانی که ترسی از رویارویی بی‌پرده با آن را ندارند) چنین حس تشدید شده‌ای از عجز و درماندگی را، آن هم به شکلی چنین استثنایی و به حد کمال در تماشاگر تولید نمی‌کند. شاید هیچکاک (اگر بتوان به مصاحبه‌هایش اطمینان کرد) در هنگام ساختن فیلم چندان از قابلیت‌های بالقوهٔ آن مطلع نبوده است، اما این نمی‌تواند تأثیری در ارزش‌های انکار ناپذیر فیلم داشته باشد. طرز تلقی هیچکاک از فیلم «روانی» را (روانی فیلمی صرفاً سرگرم کننده است)می‌توان به عنوان تلاش او در جهت حفظ و معقول جلوه‌دادن عقلانیتش در مقابل منتقدان تلقی کرد. هیچکاک (باز اگر بتوان به مصاحبه‌هایش اطمینان کرد) هنرمندی به مراتب بزرگ‌تر از آن است که خود تصور می‌کند.