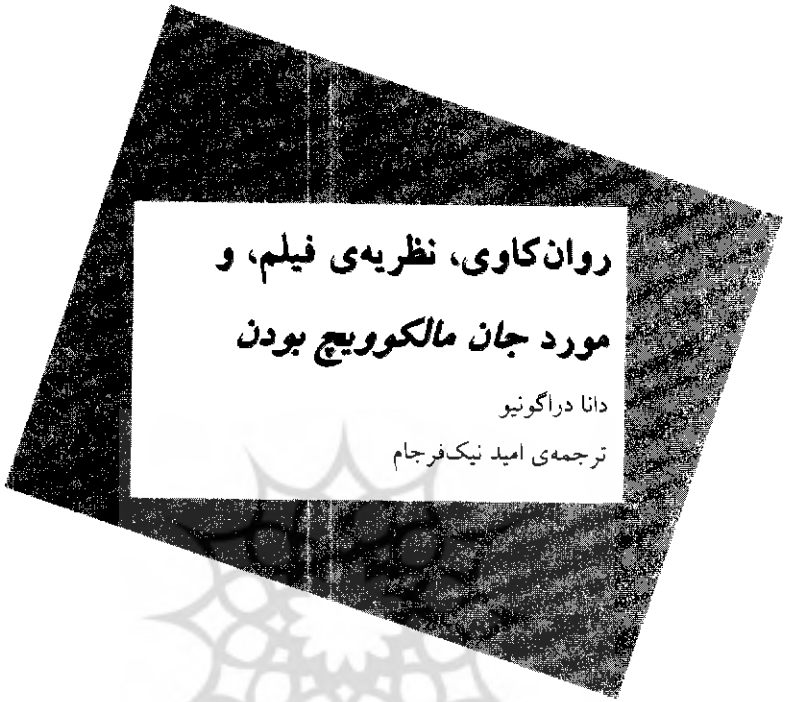

روان‌کاوی، نظریه‌ی فیلم، و مورد *جان مالکوویچ بودن*

دانا دراگونیو

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم ***جان مالکوویچ بودن*** با تصویری از صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن نگاه خیره‌ی یک عروسک خیمه‌شب‌بازی در آینه به اجرای نمایشی منتهی می‌شود که سازنده‌ی عروسک، کریگ شوارتز، آن را «رقص یأس و سرخوردگیِ کریگ» می نامد. عروسک عاصی از تصویر خود در آینه به وابستگی خود به مردی که نخ‌هایش را در دست دارد پی می‌برد، عروسک‌گردانی که از نظر اسم و خصوصیات فیزیکی سخت به عروسک شباهت دارد. نمایش عروسک با تشویق پرشور و فراوان تماشاگران دنبال می‌شود که البته خیلی زود درمی‌یابیم عروسک‌گردان این نمایش را در خانه‌ی خود و بدون حضور تماشاگر اجرا کرده است و صدای تشویق هم از ضبط‌صوت پخش می‌شود.

سرخوردگی عروسک از دیدن تصویر آینه‌ای‌اش بیانگر حالت ازخودبیگانگی است، نوعی گسستگی روانی که با شباهت فیزیکی عروسک به سازنده‌اش تشدید می‌شود. این گسست روانی یادآور الگوی ژاک لاکان از سوژه‌ی انسانی است که به وجود کلی مبتنی بر خودشیفتگی (به من me) و سوژه‌ی سخنگو (من I) تقسیم شده و تلاش می‌کند با ترغیب جهان بیرون به این که او را معتبر بخواند به وحدت وجود (خیالی)اش اعتبار ببخشد. گرچه صدای تشویق و هلهله‌ای که پس از رقص عروسک می‌شنویم ظاهراً اشاره به آن کسب اعتبار خارجی دارد که هم عروسک و هم سازنده‌اش به آن نیاز دارند، این نکته که صدای تشویق از ضبط صوت پخش می‌شود بیانگر بیهودگی تلاش عروسک‌گردان برای فائق شدن بر ازخودبیگانگی‌اش است. غیبت تماشاگران واقعی نظر ما را به آن تضاد روانی جلب می‌کند که در واقع عامل محرک داستان است ـ تمایل عروسک‌گردان به این که کس دیگری باشد، کسی که از آن معروفیت حرفه‌ای و شخصی برخوردار است که کریگ از آن بهره‌ای ندارد.

همان‌طور که زان بروکس به درستی اشاره کرده است، کمدی سوررئالیستی اسپایک جونز متعلق به سال ۱۹۹۹ در واقع رسیدن به نتیجه‌ای خیره‌کننده و مبالغه‌آمیز از این صحنه‌ی آغازین است. تلاش بی‌وقفه برای کسب افتخار و اعتبار از خارج که در کانون برداشت لاکان از ذهنیت قرار دارد، در واقع انگیزه و محرکی است برای کنکاش فیلم در مضامین آزادی و کنترل، جنسیت و ذهنیت، و مصرف‌گرایی و کیش شخصیت. ورود فیلم به این گفتمان‌ها باعث می‌شود که این اثر شایسته‌ی بررسی جدی‌تر و مقامی بالاتر از جایگاه فعلی آن به عنوان فیلمی هوشمندانه و سرگرم‌کننده باشد. با آن که اشاره‌ی صحنه‌ی آغازین فیلم به شکل‌گیری سوژه‌ی روان‌کاوانه در ظاهر نسبت به دیگر برداشت‌های مرتبط از ذهنیت و سوژه (مانند ساختار اجتماعی پسامدرن و کیش وارهولیِ شخصیت) محدود می‌نماید، به نظر من این تضاد و مواجهه‌ی برداشت‌ها و گفتمان‌ها در بافت این فیلم نقش کانونی دارد. این نظر کریس چنگ که فیلم ***جان مالکوویچ بودن*** «به شکلی تناقض‌آمیز اندیشمندانه و بسیار مسخره» است اشاره به این امر دارد که ترکیب کمدی جنون‌آمیز و نقد جدی فرهنگ در فیلم در واقع راهبردی است برای تولید معنا.

نظریه‌پردازان سینما به‌درستی به پیوند فرهنگی فیلم و روان‌کاوی اشاره کرده‌اند، و خوانش فیلم از دریچه‌ی نظریات فرویدی و لاکانی در دهه‌های اخیر در حوزه‌ی مطالعات سینمایی به رویکردی نقادانه بدل شده است. ظاهراً چارلی کافمن فیلمنامه‌نویس و اسپایک جونز کارگردان مصمم‌اند سلطه‌ی روان‌کاوی در این حوزه را به هجو بکشند، و اشارات بسیار آشکار ***جان مالکوویچ***

بودن به روان‌کاوی آن قدر ساده‌شده و فروکاهیده‌شده‌اند که به نظر می‌رسد قرار است عمداً کاریکاتوری از سنتی مقدس ارائه کنند. اما این تمام ماجرا نیست، چرا که شیطنت‌های ***جان مالکوویچ بودن*** به‌واسطه‌ی «محبوب‌ترین شخصیت‌ها و مفاهیم» روان‌کاوی و آن چه کریستین گلدهیل «روان‌کاوی سینمایی» نامیده است فقط هجوآمیز نیستند. کاربرد ظریف و پیچیده‌ی این دو حوزه در فیلم را می‌توان با اشاره به داستان عامیانه‌ی معروف «خرگوش خارزار» توضیح داد: خرگوش که به چنگ روباه افتاده به او التماس می‌کند که او را در بوته‌های خار نیندازد و با این حیله از دست روباه خلاص می‌شود. روباه او را به میان خارها می‌اندازد و در کمال نومیدی درمی‌یابد که لانه‌ی خرگوش در میان همین بوته‌هاست.

فیلم ***جان مالکوویچ بودن*** هم مانند «خرگوش خارزار» فقط ظاهراً مفاهیم روان‌کاوانه‌ای را که بر آنها متکی‌ست رد می‌کند. ترکیب راهبردی دو امر جدی و شوخی در دو صحنه از همه آشکارتر است که آشناترین مفاهیم در روان‌شناسی فرویدی را به هجو می‌کشند. در اولین صحنه شامپانزه‌ای را می‌بینیم که پس از آن که روان‌درمانگرش تشخیص می‌دهد دچار احساس ضعف و بی‌کفایتی و خودکم‌بینی شده و در دوران کودکی ضربه‌ی روحی سختی خورده با رخدادی مواجه می‌شود که تجربه‌ی سخت دوران کودکی را به یادش می‌آورد و به این ترتیب درمان می‌شود. در دومین صحنه، دو قهرمان زن فیلم در ناخودآگاه جان مالکوویچ به دنبال هم می‌افتند، ناخودآگاهی که گویی بر اساس تحلیل بسیار ساده‌شده‌ی فروید از رشد و نمو کودک شکل گرفته است: مالکوویچ بسیار جوان شاهد یک رابطه است. لباسی را بو می‌کند، و پس از آن که در اتوبوس مدرسه شلوارش را خیس می‌کند در حضور دیگران حقیر و خوار می‌شود. گرچه به نظر می‌رسد این برداشت‌های کاریکاتورگونه از فروید عمداً در فیلم گنجانده شده تا ما ابلهانه آن را بر اساس مفاهیم روان‌کاوانه تحلیل کنیم، با این همه در تثبیت و جاانداختن روان‌کاوی به عنوان فضای اصلی و طبیعی فیلم نقشی اساسی دارند. در واقع فیلم ***جان مالکوویچ بودن*** نوع دریافت خود توسط مخاطب را هم تعیین می‌کند و ناقدان را به چالش می‌طلبد تا آن را به‌واسطه‌ی همان مفاهیمی که به هجو می‌کشد بررسی و تحلیل کنند، و در عین حال این نکته را پنهان می‌کند که روان‌کاوی کاملاً به‌جا و درست در فیلم به کار رفته است. به همین ترتیب عناصر هجوگونه‌ی فیلم هم فقط در ظاهر اعتبار روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم مبتنی بر آن را متزلزل می‌سازند، و فیلم با تأکید بر این نکته به پایان می‌رسد که می‌داند به عنوان فراورده‌ای هنری گرفتار قراردادهای سینمایی و الزامات روان‌کاوی است و از آنها گریزی ندارد.

نیاز به اعتبار خارجی که در صحنه‌ی آغازین نشان داده می‌شود یک دلیل برای عدم توانایی فیلم در فراتر رفتن از آن برداشت روان‌کاوانه‌ای از واقعیت است که با ذوق و شوق به هجو می‌کشد. دخل و تصرف‌های کمیک این فیلم در برخی از معروف‌ترین الگوهای نظری روان‌کاوی و نقد روان‌کاوانه‌ی فیلم ـ مانند الگوی ژاک لاکان از ذهنیت در سخنرانی‌اش با عنوان «مرحله‌ی آینه‌ای، شکل‌دهنده‌ی کارکرد من» و «سمیناری در باب نامه‌ی ربوده‌شده»، و الگوی لورا مالوی از رابطه‌ی تماشاگر و پرده در مقاله‌ی «لذت بصری و سینمای روایی» ـ نشان می‌دهند که دخل و تصرف یا، با استفاده از استعاره‌ی بنیادی لاکان، «سرقت» عملی مخاطره‌آمیز است، چرا که ساختارهای روانی که در این متون توصیف شده‌اند لاجرم در برابر افرادی که جرأت می‌کنند آنها را زیر سوال ببرند حرف آخر را می‌زنند. همچون نامه‌ی ربوده‌شده که به گفته‌ی لاکان «همیشه به مقصد می‌رسد» (سمینار ۵۳)، ذهنیت‌های ازهم‌گسسته‌ی ما هم همواره شکل رابطه برقرار کردن ما با خود و با جهان بیرون را تعیین می‌کنند. از آنجا که در «اوضاع اقتصادی بد این روزها» عروسک‌گردان‌ها نمی‌توانند انتظار اعتبار حرفه‌ای داشته باشند، کریگ (با بازی جان کیوزک) با همسر اُمَل و حیوان‌بازش، لوته (با بازی کمرون دیاز)، در زیرزمینی

دلگیر در منهتن زندگی می‌کند. کریگ که عمیقاً به کار عروسک‌گردانی اعتقاد و وابستگی دارد مانند دست‌فروش‌ها استعدادش را در کنار خیابان به نمایش می‌گذارد، اما تنها نتیجه‌ی این کار این است که پدری عصبی از عشق الوئیز و آبلار به یکدیگر سخت به خشم می‌آید و در خیابان به او حمله می‌کند. کریگ پس از این که مجبور می‌شود به دنبال کار دیگری بگردد درمی‌یابد در بخش آگهی‌های استخدام روزنامه‌ها از «عروسک‌گردانی» حتی اسمی هم برده نشده است؛ به بیان دیگر، برای آن که مفاهیم لاکانیِ مورداشاره‌ام وجهی کمیک پیدا کند، کریگ درمی‌یابد که حرفه‌ی موردعلاقه‌اش از نظام نمادین جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند یعنی ساختار روابط اجتماعی و جنسی و زبانی که خانواده و جامعه را می‌سازند حذف شده است. جست‌وجو برای کار مستلزم آن است که کریگ گوشه‌ی خیابان و آپارتمان زیرزمینیِ دلگیر (با سروصدای شامپانزه‌ها، طوطی‌ها، راسوها، و ایگوآناها) را رها کند و پا به درون این نظام نمادین بگذارد.

طبیعتاً انتظار داریم که این نظام نمادین جهانی را تشکیل دهد مبتنی بر شالوده‌ی انسجام اجتماعی و قراردادهای فرهنگی مشخص و معین. اما این به‌اصطلاح «جهان واقعی» که کریگ در جست‌وجوی معاش پا به درونش می‌گذارد بسیار غریب‌تر از جهانی از آب درمی‌آید که پشت سر گذاشته است. لسترکورپ، شرکت بایگانی و آرشیو که به فردی با «دست‌های فرز و توانا» نیاز دارد، در طبقه‌ی هفت و نیم ساختمان مرتین فلمر واقع است، مکانی غریب و شگفت‌انگیز با سقفی آن‌قدر کوتاه که همه برای قدم زدن مجبورند در آن قوز کنند و زبان در آن دچار تغییراتی مضحک و خنده‌دار شده است. دکتر لستر (با بازی اُرسون بین)، رئیس شرکتی که کریگ در آن استخدام می‌شود، مصرانه ادعا می‌کند دچار اختلال کلامی (موهومی) است که باعث می‌شود دیگران حرفش را نفهمند. فلوریس (با بازی مری کی پلیس)، «رابط اجرایی» دکتر لستر، به‌رغم آن که در رشته‌ی اختلالات کلامی از دانشگاه کیس وسترن دکترا دارد، هر کلمه‌ای را که می‌شنود اشتباه می‌فهمد. دیگر این که در این شرکت همه درگیر تمایلات برآورده‌نشده‌اند: دکتر لستر پنهان نمی‌کند که به فلوریس نظر دارد، گرچه به کریگ اطمینان می‌دهد که «هیچ رابطه‌ای» با او ندارد؛ فلوریس به کریگ پیشنهاداتی می‌دهد؛ و کریگ سخت گرفتار همکار جدیدش، مکسین (با بازی کاترین کینر)، می‌شود.

گرچه این به‌اصطلاح «جهان واقعی» آن قدر غریب و شگفت‌آور است که نمی‌تواند نماینده‌ی نظام نمادین لاکان باشد، طبقه‌ی هفت و نیم ساختمان مرتین فلمر خود یکی دیگر از کنایه‌های کمیک فیلم به نظریه‌ی روان‌کاوی است. این جهان تهی زبان و تمایلات سرکوب‌شده و به‌تأخیرافتاده اشاره مستقیمی است به نظام نمادین لاکان که در آن هیچ چیز را به‌تمامی نمی‌توان تصاحب کرد، چرا که زبان یعنی نمونه‌ی عالی تمامی ساختارهای روانی و اجتماعی ما فرایندی بی‌پایان است از تمایز و غیبت که سوژه‌ی انسانی را از دالی تهی به دال تهی دیگر رهنمون می‌شود. دست یافتن کریگ به تونلی اسرارآمیز که مستقیماً به ذهن و جسم جان مالکوویچ (هنرپیشه‌ای که نقش خود را بازی می‌کند) منتهی می‌شود به کشفی مهم‌تر منجر می‌شود، و آن این که کریگ خود عروسکی است که نخ‌هایش در دست نظام نمادین حاکم بر جهان تازه‌ی اوست.

طبیعتاً این امر باعث شگفتی و حیرت کریگ می‌شود، زیرا او بی‌اطلاع از آموزه‌های پساساختارگرایی و روان‌کاوی لاکانی معتقد به برداشتی دکارتی از خود و نفس است و در نتیجه خودش را آقا و سرور خود می‌پندارد. کریگ در صحنه‌ی پیش از تصمیمش به رها کردن کار عروسک‌گردانی، الایجای شامپانزه را خوش‌اقبال می‌خواند، چرا که «آگاهی و هشیاری بد نفرینیه. من فکر می‌کنم، احساس دارم، رنج می‌برم. در مقابلش هم تنها چیزی که می‌خوام اینه که بتونم کار خودمو بکنم. اما هیچ کس اجازه‌ی این کارو بهم نمی‌ده چون دست رو موضوعات مهمی می‌ذارم». این فرض

کریگ که ذهنیتش ساخته‌ی تفکر و احساسات و رنج‌های اوست با برداشت دکارتی پیوند دارد، اما در عین حال این آرزو که دیگران در مقابل این معرفت و آگاهی او را بشناسند و قدرش را بدانند بیانگر ذهنیتی اجتماعی است که ناخواسته در طلب آن است که «دیگری» از خارج برایش اعتبار قائل شود. در فیلم این حرکت ظریف از معرفت دکارتی به فردیت لاکانی با اعتراف و درددل کریگ با شامپانزه در صحنه‌ای مشخص می‌شود که یادآور آغاز یکی از مشهورترین سخنرانی‌های لاکان یعنی «مرحله‌ی آینه‌ای، شکل‌دهنده‌ی کارکرد من» است: در همین سخنرانی است که لاکان در واکنش به الگوی دکارت از ذهنیت بحث می‌کند. لاکان با تمایز قائل شدن میان واکنش کودک به عکسش در آینه و واکنش بچه‌شامپانزه این جمله‌ی دکارت، «من فکر می‌کنم، پس هستم»، را چنین بازنویسی می‌کند: «من در جایی که نیستم فکر می‌کنم، پس من در جایی هستم که فکر نمی‌کنم». لاکان بر این عقیده است که کودک انسان حتی در سنی که از شامپانزه‌ها شعور کمتری دارد به هر حال تصویر خود در آینه را می‌شناسد. صحنه‌ی میان کریگ و الایجا به‌واسطه‌ی این تلمیح کمیک نشان می‌دهد که ذهنیت کریگ نه (آن طور که خودش به الایجا می‌گوید) ساخته‌ی متافیزیک حضور دکارتی، بلکه بیشتر نتیجه‌ی مجموعه‌ای از همذات‌پندارِی‌ها با دال‌های گوناگون است که کریگ به‌اشتباه بدل خود می‌پندارد: مثل عروسکی که کاملاً شبیه خود اوست، پتر آبلارِ مخنث، و جان مالکوویچ، ستاره‌ی هالیوود.

گرچه این صحنه که بین کریگ و الایجا می‌گذرد بیانگر نزدیکی فیلم به برداشت لاکان از ذهنیت است، در فیلم تمایزی که لاکان میان کودک و شامپانزه قائل شده حذف و به این ترتیب این برداشت «سرراست» از لاکان مخدوش می‌شود: الایجا به‌واسطه‌ی ضربه‌ی روحی دوران کودکی و تجربه‌ی ناخودآگاه بیمار وجهی انسانی می‌یابد و کریگ به دلیل آن که نمی‌تواند خود را در رقیب تجاری‌اش، درِک منتینیِ مشهور، بیابد بیشتر به میمون شباهت پیدا می‌کند. در واقع کریگ مانند شامپانزه‌ی لاکان که تصویر خود را در آینه نمی‌شناسد نمی‌تواند بدل خود را در منتینی ببیند که نمایش عروسکی‌اش ــ «زیباروی اَمهرست» اثر ویلیام لوسی به سال ۱۹۷۶ که با عروسک ۶۰ فوتیِ امیلی دیکینسون اجرا می‌شود ــ با تفکرات اومانیستیِ کریگ نزدیکی بسیار دارد. این نمایش که بر اساس زندگی دیکینسون نوشته شده عمیقاً نشان از اعتقاد به محوریت واژه و کلام و برتری معرفت دکارتی دارد؛ لوسی ادعا می‌کند که در نمایش‌نامه‌ی خود تصویری از «امیلیِ اصیل» به دست می‌دهد، امیلی‌ای که از تماشاگران به خاطر «شعور و عقل سلیمش» عذر می‌خواهد و خواستار آن است که آن‌ها در عقیده‌اش به این که کلمات «موجوداتی مقدس»اند و شعر «ماهیتی است که... بر پیشانی‌اش جاودانگی و نامیرایی نوشته شده» شریک شوند.

حیات روانی و گفتمان زبانی در لسترکورپ نه «عاقلانه» و «مقدس»، که سخت غیرعقلانی و زشت و قبیح است، و نخستین گذر کریگ از تونل نشان می‌دهد که خود، به دلیل آن که «هستی و وجود» با «دیدن» پیوند دارد، هیچ چیز «مطلق و اساسی» ندارد. کریگ پس از آن که جهان را از دریچه‌ی چشمان مالکوویچ می‌بیند، هیجان‌زده به اتاق مکسین می‌رود تا کشفی را با او در میان بگذارد که بر اساس حرف‌هایش به نظر می‌رسد گرایش اولیه‌ی او به برداشت دکارتی از ذهنیت را به چالش می‌طلبد. همان طور که او توضیح می‌دهد، وجود این تونل «کلی مسئله‌ی فلسفی در مورد ماهیت خود و در مورد وجود روح را مطرح می‌کند. «من من هستم؟ مالکوویچ مالکوویچه؟» پاسخ‌هایی که به‌واسطه‌ی زنجیره‌ی رخدادهای بعدی در فیلم می‌گیریم نشان می‌دهند که نه کریگ کریگ است و نه مالکوویچ مالکوویچ. در واقع هویت آن‌ها به‌واسطه‌ی جایگاه‌شان در نظام نمادین و زاویه‌دیدی که از آن جهان را می‌بینند تعیین می‌شود.

توانایی تونل برای تغییر دادن جایگاه فرد در نظام نمادین و نقش آن در ساخت جنسیت و ذهنیت آن را به آن نوع دال نابی تبدیل می‌کند که لاکان در «سمیناری در باب نامه‌ی ربوده‌شده» توصیف کرده است. هدف شرح لاکان بر داستان [ادگار آلن پو] نشان دادن این است که جایگاه فرد در نظام نمادین چگونه ذهنیت او را تعیین می‌کند، یا به قول لاکان، نظام نمادین با نشان دادن «جهت‌گیری قطعی که سوژه بر اساس خط سیر دال پیدا می‌کند» چگونه سوژه را می‌سازد. در اینجا دالِ موردنظر نامه‌ی ربوده‌شده است که مجموعه‌ای متغیر از روابط انسانی حول محور آن می‌گردد. نامه تعیین‌کننده‌ی ذهنیت است، چرا که تصاحب یا از دست دادن آن برای هر فرد رابطه‌ی او را با قانون تعیین می‌کند. منشأ نامعلوم و ناشناخته‌ی نامه به تجاوز به حق قانونی و ویژه‌ی پادشاه منجر می‌شود، و بی‌اطلاعی پادشاه از ماجرا و روابطی که حول نامه شکل گرفته است او را در جایگاه فردی دچار کوری درونی قرار می‌دهد. به دلیل رابطه‌ی مخرب نامه با قانون، آن‌ها که آن را تصاحب می‌کنند خود را در جایگاهی زنانه می‌یابند، مانند مورد وزیر حیله‌گر که با دزدیدن نامه و تهدید کردن ملکه به این که مفاد آن را برای پادشاه فاش خواهد کرد سعی می‌کند او را بازیچه‌ی خود قرار دهد.

در فیلم ***جان مالکوویچ بودن***، نامه‌ی ربوده‌شده همان تونل غیرعادی است که در توزیع قدرت و اقتدار و جنسیت و ذهنیت نقشی محوری دارد. اما فیلم با قرار دادن ذهنیت در بافت نظریه و عمل سینما کاوش خود در ذهنیت را پیچیده‌تر می‌کند. به‌جاست در مورد این کاوش در مناسبت با مقاله‌ی «لذت بصری و سینمای روایی» اثر لورا مالوی بحث کنیم. مالوی در این متن بنیادی در باب روان‌کاوی سینما، این مسئله را مطرح می‌کند که روایت در فیلم هالیوودی کلاسیک واکنش جنسی خاصی را از تماشاگر طلب می‌کند. در این گونه از فیلم‌ها، دیدگاه قهرمان مرد به صورتی پرداخت می‌شود که تماشاگران زن و مرد به یک اندازه توجه می‌کنند با نگاه خیره‌ی او همذات‌پنداری کرده و از تصویر زن بر پرده که قرار است منفعل و فقط منظره‌ای زیبا باشد لذت ببرند. ابزار سینما، درست مانند زنجیره‌ی دلالت لاکان، ذهنیت (جنسی) تماشاگر (زن یا مرد) را با قرار دادن نگاه او در مناسبتی خاص با جهان فیلم تعیین می‌کند. «مردانه کردن» جایگاه تماشاگر که در بحث مالوی نقشی بنیادی دارد در بخشی از فیلم معادل خود را می‌یابد که کریگ و لوته و دیگران از تونل می‌گذرند و در دیدگاه مالکوویچ محبوس می‌شوند. برای تمییز (و هجو کردن) این شیوه‌ی خاص از دیدن، دوربین سوبژکتیو متعارف با تراشیدن و بریدن حواشی تصویر این حس را ایجاد می‌کند که شخصیت‌ها و تماشاگران واقعاً به دیدگاه شخصی‌ای منتقل شده‌اند که مالکوویچ از جایگاه آن جهان را می‌بیند.

تونل با نقش دوگانه‌اش به عنوان دال ناب و نگاه خیره‌ی مردانه، روابط اجتماعی متغیر، پیوندهای جنسی و تمایلات سرکوب‌شده را زنده می‌کند. مالکوویچ در مقام ستاره‌ای هالیوودی در فیلم جایگاه اجتماعی‌ای دارد مشابه جایگاه پادشاه پو. مالکوویچ هم مانند پادشاه که از ماجرای پیرامون نامه‌ی ربوده‌شده بی‌خبر است از این تونل خبر ندارد، تونلی که به صرف وجودش و این امر که دیگران هم می‌توانند از آن استفاده کنند قدرت و اقتدار و آزادی اراده‌ی او را به چالش می‌طلبد.

در اختیار گرفتن تونل مانند تصاحب نامه به صاحب خود هم قدرت و اقتداری را می‌دهد که قانون با خود دارد و هم حالت زن‌شدگی را که با معکوس شدن قضیبی در ارتباط است، معکوس شدنی که وقتی رخ می‌دهد که، به قول اسلاووی ژیژک، «نمایش قدرت به عنوان تأییدیه‌ای بر ناتوانی جنسی عمل می‌کند». اعتراف مکسین به کریگ مبنی بر این که او هرگز نمی‌تواند به مردی که با عروسک بازی می‌کند دل ببندد نابهنگام و شتابزده است، زیرا مدت کوتاهی پس از کشف تونل توسط کریگ، به کریگ تلفن می‌کند و می‌گوید اگر آن طور که کریگ ادعا می‌کند مالکوویچ ستاره است، کریگ باید به او کمک کند تا شرکت «جی ام» را راه بیندازد، شرکتی که برای ۱۵

دقیقه سفر در درون جان مالکوویچ ۲۰۰ دلار از مردم می‌گیرد. کریگ که از این موقعیت جدید که به او قدرت و اقتدار می‌دهد به شوق آمده است به مکسین می‌گوید معانی ضمنی این کار او را به وحشت می‌اندازد، اما وقتی مکسین به او قول حمایت می‌دهد دوباره به خود اطمینان پیدا می‌کند. سازوکار مشابهی هم در صحنه‌هایی در کار است که کریگ به لطف مهارت و زبردستی‌اش در عروسک‌گردانی موفق می‌شود کنترل دائم او را به دست بگیرد و به خود مالکوویچ تبدیل شود. در همین زمان مکسین با آن که با لوته رابطه دارد او را رها می‌کند و به محض این که می‌فهمد کریگ قادر است او را برای همیشه از آن خود کند تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند. کریگ و مکسین در طی یک دوره‌ی هشت ماهه مالکوویچ را از بازیگری به سوی عروسک‌گردانی هدایت می‌کنند، کاری که به آن‌ها کمک می‌کند با هم زندگی لوکس و مرفهی داشته باشند. گرچه کریگ در این زمان قاعدتاً باید در جایگاه قدرت مطلق قرار گیرد، برعکس خود را در جایگاه ضعف مطلق می‌یابد، و این فقط به خاطر آن نیست که بازیچه‌ی دست مکسین شده است. همان طور که جاناتان رامنی اشاره کرده است، گرچه مهارت فراوان کریگ در عروسک‌گردانی تنها دلیل توجه دوباره‌ی مردم به این هنر است، در نهایت مالکوویچ است که «از مواهب شهرت و این زندگی جدید برخوردار می‌شود، در حالی که کریگ ناشناخته و بی‌دفاع باقی می‌ماند». مانند وزیر که با در اختیار گرفتن نامه «رایحه‌ای زنانه از او متصاعد می‌شود»، کریگ با کنترل کردن مالکوویچ در جایگاهی به‌لحاظ تاریخی زنانه قرار می‌گیرد: او با وجود سختکوشی و استعدادش از چشم مردم پنهان می‌ماند و دست‌آوردهایش نادیده گرفته می‌شود.

اما در این میان ذهنیت لوته پس از گذر از تونل بیش از همه تحت تأثیر قرار می‌گیرد و متقاعد می‌شود که به تغییر جنسیت تمایل دارد و بنابراین باید از این موقعیت جنسی تازه بهره ببرد. اما وقتی که درمی‌یابد می‌تواند با عشق ورزیدن به مکسین این تمایلات خود را ارضا کند از این فکر دست می‌کشد، مکسینی که برای بودن با لوته با مالکوویچ رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کند. اما مثل مورد کریگ، مکسین فقط وقتی رضایت می‌دهد معشوق لوته باشد که لوته در مالکوویچ جای دارد. مایکل آتکینسون با اشاره به این که این دو زن «از هویت مالکوویچ به عنوان واسطه و میانجی عشق‌ورزی» استفاده می‌کنند، این نکته را یادآوری می‌کند که آن‌ها برای اجرای اعمال خود به اقتداری نیاز دارند که دال قضیبی با خود دارد.

همذات‌پنداری فراوان لوته با مالکوویچ به آشکارترین شکل نشانه‌ی همخوانی تونل و نگاه «مردانه‌ی» دوربین است. هنگامی که لوته مالکوویچ را در حال خشک کردن خود در حمام می‌بیند و وقتی خود را (به‌اشتباه) در آینه به شکل مردی «خوش‌هیکل» می‌بیند، هیجان جنسی او بیانگر بازگشتی قهقرایی به مرحله‌ی پیش‌ادیپی رشد خود (یعنی پیش از آن که زنانگی این مرحله‌ی فعال را کنار بزند و آن را به انفعال تبدیل کند)، و بازگشتی به قدرت مطلق ناشی از خودشیفتگی است که به نظر مالوی در کانون همذات‌پنداری توأم با لذت تماشاگر زن با قهرمان فیلم قرار دارد. کریگ سعی می‌کند واکنش افراطی لوته به جان مالکوویچ «بودن» را مهار کند و برای این کار به او یادآوری می‌کند که او صرفاً در حال تجربه‌ی «هیجان دیدن از دریچه‌ی چشم دیگری» است، هیجانی که بدون شک گذراست و دوامی نخواهد داشت. اما از نظر لوته این هیجان اعتیادآور است، اعتیادی قابل مقایسه با اعتیاد فیلم‌بازهایی که از هیجانات سینما و تجارب شورانگیزی که به همراه می‌آورد هرگز خسته نمی‌شوند. فیلم همان طور که برداشتی «سرراست» از لاکان به دست نمی‌دهد، در الگوی مالوی برای رابطه‌ی میان تماشاگر و پرده هم پیچ‌ها و ظرائف گوناگونی می‌گنجاند. دیدگاه به‌شدت سوبژکتیو دوربین، هنگامی که زاویه‌دید مالکوویچ را نشان می‌دهد، بیانگر آن است که تماشاگر نه فقط با قهرمان مرد روی پرده همذات‌پنداری می‌کند، بلکه افکار و اعمال او را هم کنترل می‌کند، درست مانند لوته که مالکوویچ را

وادار می‌کند برای شام به دیدار مکسین برود و کریگ که او را مجبور می‌کند کنترل ذهن و جسمش را به دست او بسپارد. با توجه به موفقیت روزافزون تلویزیون واقعیت، ژانری که شکاف میان افراد عادی و ستارگان هالیوود را از بین می‌برد، به نظر می‌رسد پوچی سینمایی ناشی از به هم ریختن تقسیم سنتی میان تماشاگر و شخصیت روی پرده روز به روز کمتر می‌شود.

جان مالکوویچ بودن نشان می‌دهد که در اینجا اختیار کردن نگاه خیره‌ی قهرمان روی پرده قادر به ارضای عمیق‌ترین تمایلات ما نیست. همان طور که لوته و کریگ درمی‌یابند، دیدن از دریچه‌ی چشمان مالکوویچ کافی نیست، و از همین روست که هر دو تلاش می‌کنند و تا اندازه‌ای موفق می‌شوند بر او سلطه بیابند. به نظر می‌رسد این فیلم در مقام تفسیری بر رابطه‌ی عاشقانه‌ی ما با سینمای هالیوود زوال خود را به عنوان یکی از اشکال بازنمود و سرگرمی پیش‌بینی می‌کند، زوالی که به دلیل کنکاش مصرانه‌ی ما برای یافتن ژانرها و تکنولوژی‌های جدید تسریع می‌شود، ژانرها و تکنولوژی‌هایی که همذات‌پنداری بیشتر و بیشتر بین ما و ستارگانی که مورد تحسین ما هستند را میسر می‌سازند. توجه داشته باشید که پیوند بسیار نزدیک میان کلمه‌ی «تونل» [portal] و قلمروهای ذهنی واقعیت مجازی و سایبرپانک نشان‌گر حرکتی بی‌وقفه است به سوی آن نوع نظام‌های بازنمود که هیچ گونه فاصله‌ای را میان ما و بدل‌های ما بر روی پرده به رسمیت نمی‌شناسند.

زوال استقلال هستی‌شناختی هنرپیشه‌ی روی پرده را از رابطه‌ی مکسین و لوته می‌توان پیش‌بینی کرد، رابطه‌ای منطبق بر الگوی مورد نظر مالوی که می‌گوید تماشاگر زن به‌واسطه‌ی همذات‌پنداری با قهرمان مرد روی پرده در واقع با زن روی پرده که نقش ابژه‌ی شهوت را دارد ارتباط برقرار می‌کند. یکی از اصیل‌ترین نوآوری‌های فیلم در این زمینه این است که ستاره‌ی زن یا همان زن فتنه‌جو (Femme Fatal) اجازه می‌دهد توسط نگاه مردانه‌ی تماشاگر زن اغوا شود؛ همان طور که مکسین توضیح می‌دهد، او عاشق آن است که در چشمان مالکوویچ نگاه کند و «شور و اشتیاق» لوته را احساس کند که از پشت «اون پیشونی خیلی برجسته و تاسی مردونه» به او خیره شده است. اما در نهایت اصرار اولیه‌ی مکسین بر رابطه به‌واسطه‌ی نگاه مردانه جای خود را به عشقی همجنس‌گرایانه می‌دهد که دیگر نیازی به میانجی‌گری دیگری ندارد.

وصال مکسین و لوته در پایان در چند سطح با نظرات مالوی در مورد سینمای کلاسیک هالیوود تلاقی دارد. اول این که این رخداد از طریق ترکیب امر نمادین و امر حقیقی هجویه‌ای است بر نظریه‌ی مالوی، به این ترتیب که اشاره می‌کند از نظر مالوی سینما رفتن برای زنان طبیعی کار خطرناکی است. اگر شریک شدن در نگاه مردانه قهرمان فیلم این قدر رهایی‌بخش و لذت‌بخش و اعتیادآور است، چرا تاکنون تمام زنان سینمارو به همجنس‌گرایی روی نیاورده‌اند؟ فیلم سپس به بینندگان برهان خلف بازیگوشانه‌ی نظریه‌ی مالوی را ارائه می‌کند، هجویه‌ای که با وصال دوباره‌ی توأم با اشک و آه مکسین و لوته پس از صحنه‌ی تعقیب در ناخودآگاه مالکوویچ مورد تأکید قرار می‌گیرد.

اما این نقد هجوآمیز در فیلم با نگاهی صادقانه به نظریه‌ی مالوی همراه شده است. به نظر مالوی، همذات‌پنداری تماشاگر با نگاه قهرمان مرد روی پرده را می‌توان از طریق افزایش «فاصله‌ی احساسی» میان تماشاگر و قهرمان مرد واژگون کرد، تمهیدی که سینمای هالیوودی پس از دوره‌ی کلاسیک مدتی است از طریق تأکید بر مادیت زمانی و مکانی نگاه دوربین به کار می‌گیرد. ***جان مالکوویچ بودن*** هم وقتی بر رابطه‌ی نزدیک میان ستاره‌ی هالیوودی، نگاه دوربین، و جایگاه تماشاگر به عنوان چشم‌چران تأکید می‌کند در واقع به دنبال هدف مشابهی است، اما این فیلم از راهبردی دیگر هم بهره می‌گیرد که ویرجینیا وولف وقتی زنان را در کنار هم قرار داد تا درباره‌ی دوستی میان زنان بنویسد به کار گرفت. تجلیل وولف در جستار ***اتاقی از آن خود*** از جملات

ساده اما انقلابی همچون «کلویی اُلیویا را دوست داشت» در ***جان مالکوویچ بودن*** به شکلی کمیک و مبالغه‌آمیز تکرار شده است، اما خلاصی یافتن لوته و مکسین از الزامات میانجی قضیبی‌شان به‌واسطه‌ی عشق پرشور به یکدیگر بیانگر راهی مشابه برای رهایی یافتن است که نگاه عاشقانه‌ی زن را جایگزین نگاه تقلیل‌دهنده‌ی مرد می‌کند.

در سطحی دیگر از ترکیب امر نمادین و امر واقعی، رابطه‌ی مکسین و لوته نشان می‌دهد که اگر نظر مالوی در مورد همذات‌پنداری تماشاگر با بازیگر مرد روی پرده صحت داشته باشد، آن گاه ستاره‌ی هالیوود «بودن» مستلزم اختگی‌ای ناگزیر است. فیلم تلویحاً اشاره می‌کند که اگر تماشاگر زن با رفتن به سینما و همذات‌پنداری با قهرمان مرد به لذت بصری می‌رسد، در مقابل قهرمان هم با تبدیل شدن به گیرنده‌ی صرف نگاه خیره و نافذ تماشاگر حالتی زنانه می‌یابد. مالکوویچ وقتی متوجه می‌شود که زنان از او به عنوان ابزاری برای ارضای تمایلات خود استفاده می‌کنند، به‌درستی احساس می‌کند که از او سوءاستفاده و به خلوتش تجاوز شده است. در فیلم، این از دست رفتن استقلال به «زنانه شدن» جایگاه ستاره‌ی سینما معنا شده است؛ در ملاقات‌های لوته و مکسین، مالکوویچ به موجودی منفعل و مطیع تقلیل داده می‌شود. این تقلیل یافتن در واقع نمایانگر حالت معکوس الگوی مالوی برای رابطه‌ی تماشاگر و پرده است، به این ترتیب که مردانگی مالکوویچ که در ابتدا به او قدرت می‌دهد او را به گیرنده‌ی منفعل تبدیل می‌کند. همان طور که لوته هم پس از اولین سفرش به درون مالکوویچ اشاره می‌کند، تونل به شکل راهی دراز و گل‌آلود و کثیف تصویر شده که به درون مالکوویچ منتهی می‌شود بیانگر آن است که هر سفر به درون او در واقع بازسازی عمل تعدی است. وقتی دکتر لستر برای لوته تعریف می‌کند که تنهایی‌اش در دنیای لستر باعث شده تصمیم بگیرد که دیگران را هم با خودش به درون دنیای مالکوویچ ببرد، همخوانی و رابطه‌ی مجازی میان پیرنگ فیلم و تجربه‌ی سینمایی بسط می‌یابد و نه تنها تماشاگری منفرد، بلکه انبوهی از مخاطبان را در برمی‌گیرد. صحنه‌ای که در آن دکتر لستر و دوستانش وارد مالکوویچ می‌شوند تا در جسم جوان او عمری درازتر بیابند بیانگر تجاوزی دسته‌جمعی است، استعاره‌ای خشونت‌آمیز که در واقع پیشگویی سرنوشت این ستاره‌ی سینماست، پیش‌بینی زمانی که میلیون‌ها نفر می‌توانند «وارد» نسخه‌های مجازی جان مالکوویچ و دیگر ستارگان هالیوود شوند.

این استعاره‌ی بعید که ستارگان سینما با نگاه خیره‌ی تماشاگر مورد «تجاوز» قرار می‌گیرند در واقع تعبیر کمیک و سیاهی است از نقدی بسیار جدی‌تر بر کیش ستاره‌پرستی، اما فیلم وقتی اشاره می‌کند که عاقبت میل و تمنای آتشین ما به همذات‌پنداری با شمایل‌های رسانه‌ها تجاوزی ذهنی و جسمی است به‌واقع به ابتذال نزدیک می‌شود. با این همه سازندگان فیلم به‌ویژه در ترکیب شعارهای معمول و متعارف با مشاهدات دقیق و ارزشمند زبردستی نشان می‌دهند، و در واقع کاوش فیلم در وسواس و دل‌مشغولی ما در مورد ستارگان و افراد معروف با به کار گرفتن الگوی لاکان برای تمایل و عشق از ابتذال بسیار دور می‌شود، الگویی که در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی با موفقیت بسیار برای ترسیم سازوکار مصرف‌گرایی و فرهنگ کالا به کار گرفته شده است. به نظر لاکان، ماهیت گسسته‌ی سوژه در نظام نمادین ما را وادار می‌سازد با متقاعد ساختن «دیگری» به این که ما را معتبر اعلام کند سعی کنیم این شکاف در کانون هستی خود را پر کنیم. اما آرزوی به رسمیت شناخته شدن از خارج هرگز ارضا نمی‌شود، چرا که ما هیچ وقت نمی‌توانیم کمال ناب (وگرچه خیالی‌ای) را که از مرحله‌ی پیش از ادیپی می‌شناسیم به فراموشی بسپاریم. ما این تمایل به وحدت و وصال را با حرکت از یک ابژه به ابژه‌ی دیگر نشان می‌دهیم، ابژه‌ی کوچک a (*objet petit a*) که به نظر لاکان نه ابژه‌ی عشق، بلکه ابژه‌ای است که عشق و شهوت را به فعالیت وامی‌دارد. در

اصطلاح مصرف‌گرایی، این امر دلیلی است بر این که چرا همیشه چیزی دیگر برای خریدن وجود دارد، یا، در حوزه‌ی سینما، چرا همیشه سفر دیگری هم در تونل به نظرمان الزامی می‌آید.

مکسین تاجرمسلک که به تفکرات فلسفی کریگ در مورد ماهیتِ نفس و روح علاقه و اعتقادی ندارد کریگ را به شراکت تشویق و از این راه تونل را به منبع درآمدی برای خود تبدیل می‌کند. خیلی زود مشخص می‌شود که برای انبوه مشتریانی که صف می‌کشند تا از این فرصت بی‌سابقه بهره‌مند شوند جان مالکوویچ بودن نه هدف میل و آرزو، بلکه کاتالیزوری است برای ارضای آرزوی بسیار مبهم‌ترِ تبدیل شدن به کسی دیگر. شعار شرکت مکسین و کریگ، «چیزی باشید که دیگری می‌تواند باشد»، در واقع شکل اصلاح‌شده‌ی شعار ارتش آمریکا، «چیزی باشید که می‌توانید باشید»، است، و به این ترتیب این شعار به گفته‌ی لاکان که بسیار هم تکرار شده است یعنی «میل انسان همان میل دیگری است» شباهت پیدا می‌کند؛ در واقع مشتری‌های شرکت «جی ام» زیاد اهمیت نمی‌دهند که چه کسی می‌توانند باشند، فقط می‌خواهند هر طور شده به کس دیگری تبدیل شوند. در این میان سرشناس شدن بهترین گزینه‌ی ممکن برای آن‌هاست، چرا که آدم سرشناس یکی از بهترین نشانه‌ها در فرهنگ مبتنی بر کالاست. اما آدم سرشناس نشانه و دالی تهی است، بیشتر کاتالیزوری در زنجیره‌ی تمایلاتی است که دائماً به تأخیر می‌افتند، نه ابژه‌ای که فی‌نفسه دارای ارزشی باشد. یکی از مشتری‌های کریگ و مکسین در توضیحِ این که چرا می‌خواهد از خدمات آن‌ها استفاده کند می‌گوید: «من خیلی چاقم»، و ادامه می‌دهد که جان مالکوویچ بودن، گرچه اولین اولویت و انتخاب او نیست، از سرش هم زیاد است.

البته در فیلم، مالکوویچ در نقش یکی از ستاره‌های هالیوود ظاهر شده است که کسی فیلم‌هایش را به یاد نمی‌آورد و همه او را در نقش شخصیت‌هایی به یاد می‌آورند که هرگز بازی نکرده است. در واقع سرشناس بودن او ابزاری است برای پنهان کردن زندگی‌ای کاملاً معمولی و بسیار گمنام: آن‌ها که از تونل می‌گذرند درمی‌یابند که او سوار تاکسی می‌شود و راننده‌ی تاکسی او را با کس دیگری اشتباه می‌گیرد، چای می‌نوشد و نان تُست می‌خورد، در یخچالی نیمه‌پر به دنبال خوردنی می‌گردد، و از روی کاتالوگی که در صندوق پستش پیدا کرده پادریِ حمام سفارش می‌دهد. اما با این حال این کشفیات هیچ اثری بر مشتری‌های جویای نام ندارد، و مردی که برای جان مالکوویچ بودن ۲۰۰ دلار پرداخته است، وقتی که او پادری سفارش می‌دهد از این تجربه سخت به شوق می‌آید.

گرایش به جان مالکوویچ بودن حاصل نوعی فقدان یا به بیان دقیق‌تر آرزوی به رسمیت شناخته شدن توسط دیگری یا عشق بی‌قیدوشرط اوست. آرزوی کریگ برای به رسمیت شناخته شدن کارش به عنوان عروسک‌گردان در نزد عام و خاص مانند شور وشوق لوته است به عشق بی‌قیدوشرطی که در حیوانات گوناگونی که در خانه نگه می‌دارد و تمایلش به بچه‌دار شدن تجلی می‌یابد. تمایل دکتر لستر به یافتن زندگی جاوید نیز بیشتر به تمایلش به جوان شدن و درنتیجه جذابیت یافتن برای فلوریس ریشه دارد؛ او وقتی تونل را در اختیار می‌گیرد همانی می‌شود که می‌خواهد. مردان و زنانی که برای گذر از تونل پول می‌پردازند مانند کریگ و لوته از زندگی و هویت خود ابراز نارضایتی می‌کنند، و پس از هر سفر می‌گویند نیاز دارند که برگردند و سفر دیگری در تونل را خریداری کنند.

این نیاز مهارناشدنی و بی‌اختیار به کسب اعتبار از «دیگری» نشانه‌ی تمایل ناخودآگاه ما به بازگشت به خودشیفتگی اولیه‌مان در مرحله‌ی پیش از ادیپی و نظام خیالی آن است، مرحله‌ای که در آن میان تصویر ما و جهان بیرون تمایزی وجود ندارد. جذابیت خزیدن در تونل «مرطوب و غشاشکل» نشانه‌ی ترکیبی است از مصرف‌گرایی و روان‌کاوی، چرا که در واقع کالا به عنوان نشانه‌ای از تمایل ما به درمان ذهنیت گسسته‌مان از طریق

بازگشت به مرحله‌ی پیش از ادیپی ظاهر می‌شود. ***جان مالکوویچ بودن*** این تمایل را در خارق‌العاده‌ترین صحنه‌اش به هجو کشیده است، صحنه‌ای که مالکوویچ از تونل خودش می‌گذرد و دنیایی سرشار از خودشیفتگی را کشف می‌کند که در آن همه‌ی افراد به او شباهت دارند (دوست‌دخترش، پیشخدمت‌ها، خواننده‌ها، بچه‌ها، و کوتوله‌ها) و زبانش از تکرار فقط یک کلمه یعنی «مالکوویچ» تشکیل شده است. این صحنه با این برداشت سوررئالیستی از مالکوویچ به عنوان تماشاگری که به دیدن فیلم خودش می‌رود هجویه‌ای است بر خودشیفتگی سرکوب‌شده‌ای که باعث تمامی تلاش‌های ما برای رسیدن دوباره به کمالی است که در مرحله‌ی پیش از ادیپی تجربه کرده‌ایم؛ ما هنرپیشه می‌شویم، به سینما می‌رویم، در برنامه‌های تلویزیون واقعیت شرکت می‌کنیم، و در بازی‌های کامپیوتری در نقش قهرمانان موردعلاقه‌مان قرار می‌گیریم. سفر مالکوویچ در تونل خودش دقیقاً بیانگر این نوع وحدت آرمانی میان تصویر خود و جهان بیرون است، اما مالکوویچ به جای تجربه‌ی کمال فقط احساس ترس و تنفر می‌کند. آن طور که به کریگ می‌گوید: «به اون بخش تاریک رفتم و دنیایی‌رو دیدم که هیچ آدمی نباید ببینه.» در واقع فیلم اشاره می‌کند که نیاز ما به بازگشت به آن نظام خیالی، اگر ارضا شود، فقط به ضربه‌ی روحی و روان‌پریشی منتهی خواهد شد. جهانی که در زمان ورود ما بسه نظام نمادین سرکوب می‌شود دوباره زنده نخواهد شد، و سازوکارهای گوناگونی که ما ابداع می‌کنیم تا به آن خودشیفتگی اولیه در مرحله‌ی پیش از ادیپی نزدیک‌تر شویم در واقع نشانه‌هایی هستند از عدم رضایت روانی و فرهنگی جمعی که هرگز سرانجامی نخواهد داشت.

شاید اصلاً بهتر این است که طرح بازگشت به دنیای خیال غیرقابل‌دفاع باشد، و فیلم یادآور بیهودگی تلاش برای درمان ذهنیت گسسته‌ی خود از طریق کسب اعتبار از «دیگری» است، حتی اگر تنها دلیل این امر غیرممکن بودن دیدن خود از دریچه‌ی چشم «دیگری» از نظر منطقی باشد. همان طور که دوربین نشان می‌دهد، هر وقت کریگ یا لوته از تونل می‌گذرند و از دریچه‌ی چشم مالکوویچ به پیرامون خود نگاه می‌کنند، دیگر نمی‌توانند خود را ببینند و تنها زمانی که خود را می‌بینند (هر وقت که مالکوویچ در آینه به خود می‌نگرد) به‌اشتباه خود را می‌شناسند. این محدودیت دوگانه در مورد دیگر جهان‌ها و اشکال سرگرمی نیز صادق است، و همان طور که در سینما و ادبیات سایبرپانک (مانند رمان *نیورومانسر* ویلیام گیبسون و فیلم *ماتریس* برادران واچوفسکی) نیز می‌بینیم، ما نمی‌توانیم به طور همزمان در دو دنیای متفاوت وجود داشته باشیم یا از دو دیدگاه مختلف چیزی را «ببینیم». به بیان دیگر، اگر روزی آرزوی ما برای معروف «شدن» یا تبدیل شدن به قهرمان موردعلاقه‌مان برآورده شود، باز هم، شاید به اندازه‌ی جان مالکوویچ در کنار مکسین، به جست‌وجوی خود برای کسب اعتبار خارجی از «دیگری» ادامه خواهیم داد.

فیلم با چالشی نهایی میان روان‌کاوی و سنت روایت سینمایی به پایان می‌رسد. مکسین و لوته در نقطه‌ی اوج داستان برای اولین بار بدون میانجی‌گری به یکدیگر می‌رسند، و در صحنه‌ی ماقبل آخر فیلم آن‌ها را در چند سال بعد می‌بینیم که خانواده‌ای تشکیل داده‌اند و با دختر کوچک‌شان، امیلی، زندگی می‌کنند. (لوته «پدر» امیلی است) به نظر می‌رسد مکسین و لوته برخلاف مردها از نظام نمادین گریخته‌اند و در کمال صلح و آرامش برای خود جامعه‌ای «نامشروع» ساخته‌اند. به نظر می‌رسد اتحاد ظاهراً دائمی آن‌ها به آن کیف [jouissance] انحصاری رسیده است که از نظر لاکان در فراسو و دور از قضیب هستی می‌یابد. اما این لذت آن طور که در فیلم‌نامه مورد اشاره قرار می‌گیرد به طرد هویت و زندگی اجتماعی بستگی دارد. مکسین، در حالی که این دو نفر برای زندگی آینده‌شان برنامه می‌ریزند، بخش دوم از یکی از اشعار بی‌عنوان امیلی دیکینسون متعلق به سال ۱۸۶۱ را

نقل قول می‌کند که در واقع گزینه‌ای جدید برای سازوکاری ارائه می‌کند که تا آن زمان روابط شخصیت‌ها با یکدیگر را تعیین کرده است. اگر فرد بتواند از جست‌وجوی توأم با استیصال برای کسب اعتبار خارجی دست بردارد و گمنامی‌ای را بپذیرد که حاصل این تصمیم خواهد بود، آن گاه شاید بتواند از سرنوشت انسان‌های ابلهی که دورش را گرفته‌اند خلاصی یابد. اما این تصویر آرمانی با اشاره به این نکته به هم می‌خورد که امیلی (که نامش را از این شاعره گرفته است) خود تونلی دارد که کریگ و دکتر لستر (که اکنون به جان مالکوویچ تبدیل شده است) از وجودش خبردار شده‌اند. آن طور که در فیلم‌نامه آمده است، امیلی دختر جان مالکوویچ است و در نتیجه تونل را از او به ارث برده است. از سوی دیگر کریگ در امیلی سکنا گزیده (گرچه کنترلش نمی‌کند) و هنوز از دریچه‌ی چشمان دخترک به مکسین نگاه می‌کند و به او عشق می‌ورزد. بنا بر توضیح گذرای دکتر لستر در مورد طرز کار این سیستم، کریگ چون پیش از «بالغ شدن» جسم امیلی وارد بدن او شده «جذب» ناخودآگاه امیلی شده و دیگر «تا ابد محکوم است که دنیا را از چشمان او نگاه کند». حضور کریگ در ناخودآگاه امیلی و تمایلش نسبت به مادر او باعث بروز عقده‌ی ادیپ در او شده و نشان از ورود عن‌قریب امیلی به درون نظام نمادینی دارد که والدینش یعنی مکسین و لوته از آن گریخته‌اند.

تصویر ماقبل آخر از محبوس شدن کریگ در نگاه امیلی را می‌توان شکل معکوس الگوی مالوی برای رابطه‌ی تماشاگر و پرده‌ی سینما دانست. گرچه فیلم در پایان از ما می‌خواهد اثرات بالقوه‌ی این امکان سینمایی را در نظر بگیریم، در مورد این اثرات هیچ تفسیری ارائه نمی‌شود. در واقع ما می‌مانیم و این مسئله که آیا این امر به انگیزه‌ای برای براندازی ریشه‌ای قراردادهای سینمایی و «زبان نو میل و لذت» که مالوی پیشنهاد کرده تبدیل خواهد شد، یا آیا «مردانه شدن» جایگاه تماشاگر، به‌رغم این براندازی، به دلیل تداوم همذات‌پنداری «فعال» و «منفعل» با یک ذهنیت جنسی خاص، باز هم اتفاق خواهد افتاد.

جان مالکوویچ بودن در نهایت درباره‌ی فیلم بودن است. این فیلم به عنوان اثری کمیک و خودارجاع درباره‌ی فرایندهای تولید و دریافت خود، به بررسی ماهیت، محدودیت‌ها، و امکانات روایت سینمایی در مقام یکی از نظام‌های بازنمود می‌پردازد. در مقابل نقد سینمایی که غالباً از روان‌کاوی برای نظریه‌پردازی درباره‌ی فیلم و ابزار سینمایی تعیین‌کننده‌ی معنای فیلم استفاده می‌کند، ***جان مالکوویچ بودن*** از کیفیات ویژه‌ی خود (پیرنگ، شخصیت‌پردازی، استعاره‌های روایی، و جلوه‌های ویژه) برای نظر دادن در مورد روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم تحت تأثیر روان‌کاوی بهره می‌گیرد. این نقد به‌اصطلاح معکوس در آن واحد هم افراطی است و هم محافظه‌کارانه، و فیلم این نکته را اصلاً پنهان نمی‌کند که در همان نظام سلطه‌ای ریشه دارد که خود به چالش می‌طلبد، متزلزل می‌سازد، و سپس دوباره تثبیت می‌کند.

در مورد دل‌مشغولی‌های روان‌کاوانه‌ی فیلم هم باید گفت که اشاره به عقده‌ی ادیپ در پایان تلویحاً به معنای آن است که انسان را گریزی از الزامات نظام نمادین و ساختارهایی که ما را از خود دور نگه می‌دارند نیست. ذهنیت را هر طور که در نظر بگیرید باز گسسته است، و به همین دلیل تنها کاری که از دست‌مان برمی‌آید این است که خود را به دست «بازی» خودآگاه مضحکی بسپاریم که در جایی که نیست فکر می‌کند و آن جایی است که فکر نمی‌کند. طنزآمیز این که لاکان این واکنش را هم پیش‌بینی کرده است، آن جا که اشاره می‌کند «فقط قهرمانان» حکایت پو در مورد جایگاه سوژه در نظام نمادین هستند که داستان را از غلتیدن در ورطه‌ی مضحکه نجات می‌دهند. بنیان‌های روان‌کاوانه‌ی این حکایت نه فقط در کنار هم هستی می‌یابند، بلکه به‌واسطه‌ی این نکته ممکن می‌شوند «که همه مورد هجو و تمسخر قرار می‌گیرند» (یعنی نقش همه بر اساس

زنجیره‌ی دلالتی تعیین می‌شود که از حیطه‌ی قدرت‌شان خارج است) و همین است «که مایه‌ی لذت ماست».

در واقع روان‌کاوی به ابزار کمدی تبدیل می‌شود، و برعکس، و این اتفاق هم در حکایت پو می‌افتد و هم در فیلمی که با ادا و اصول در ظاهر ساده و فروتنانه‌اش هم ما را به بازی می‌گیرد و هم به ما لذت می‌بخشد.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی