مرگ در برابر رانه‌ی مرگ

کیهان صفایی‌پور

از مؤلفه‌های سینمای دوشان ماکاویف (Dušan Makavejev) علاوه بر مؤلفه‌ی اصلی موج سیاه سینمای یوگسلاوی (اخذ هویت از سمپتوم به‌جای اخذ هویت از سامان نمادین) تأکید بر آزادسازی انرژی جنسی است که در خود صحنه‌های مقاربتی و جنسی بی‌پرده‌ای دارد که افراد با گذر کردن و نادیده گرفتن عمدی موانع بازدارنده اجتماعی با یکدیگر مقاربت می‌کنند و دوربین در نماهای بسته آلت‌های مردانه و زنانه را به تصویر می‌کشد. موضوعی که فاقد بار تجاری و عوام‌پسندانه بوده و تأثیر پذیرفته از تحولات اجتماعی سیاسی دهه‌ی خود است.

ورود و گسترش این مؤلفه در سینمای ماکاویف ملهم از جنبش ماه مه ۶۸ است؛ جنبش ماه مه جنبشی علیه سرکوب‌های مازاد بود. اگر سرکوب میل کودک به هم‌خوابگی با والدین را سرکوب اولیه بدانیم که در پِی آن تمدن و ناخودآگاه شکل می‌گیرند (کودک اثری جنسی خام خود را در اثر حضور مقتدر پدر و چشم‌پوشی از میل به والدین را در فعالیت‌های تمدن‌سازی مانند نویسندگی، ورزش، تحقیق و... مصروف می‌کند و ناخودآگاه به‌واسطه‌ی سرکوب میل کودک به مقاربت با والدین شکل می‌گیرد) باقی سرکوب‌های دوران بلوغ که از افراد تحت حاکمیت خود می‌خواهند انرژی جنسی‌شان را تنها در محدوده‌ی خانواده‌ی دگرجنس‌خواه تک همسر مصروف کنند (امری که از پایه‌های تداوم دولت‌ها است) را سرکوب‌های مازاد می‌نامند.

از این نظر جنبش ماه مه جنبشی مارکوزه‌ای بود که در آن علاوه بر ضرورت رهاسازی کار از یوغ سلطه و سرکوب کارفرماها و سرمایه‌دارها بر ضرورت آزادسازی نیروی جنسی هم تأکید می‌شد که سرکوب و کانالیزه‌سازی آن به‌دست دولت‌ها صورت می‌گرفت. حضور این مؤلفه در سینمای یک سینماگر شرقی تحت حاکمیت سوسیالیسم نشان می‌دهد که کمونیسم بلوک شرق هم در ماهیت خود تفاوت چندانی با دولت‌های کاپیتالیسم غربی نداشته است و با بازتولید همان ساختار، هر دو بلوک، مبتنی بر سرکوبِ دمودستگاه دولت و بوروکراسی بوده است. از منظری دیگر می‌توان گفت که جنبش ماه می ۶۸ جنبشی علیه هرگونه محدودیت و مرزبندی مشخص بوده است؛ علیه محدودیت روابط جنسی در حوزه خانواده، محدودیت دانش در حوزه دانشگاه و روابط استاد و دانشجو و محدودیت کار در حوزه کارخانه و رابطه کارگر و کارفرما و ساعات مقرر شده برای آن. از مؤلفه‌های برشمرده شده، محدودیت روابط جنسی تنها در حوزه خانواده و شورش علیه آن بیش از مؤلفه‌های دیگر متعلق توجه ماکاویف بوده است که بر مبنای آن محدودیت‌زدایی از روابط جنسی و آزادسازی آن در کنار رهاسازی نیروی کار از محدوده‌ی رابطه‌ی کارگر–کارفرما شرط موفقیت انقلاب‌ها و رهاسازی افراد از یوغ سلطه و سرکوب است. سینمای ماکاویف نگاه بدبینانه‌ای به موضوع رهاسازی انرژی‌های جنسی از بند محدودیت‌ها و قراردادها داشت. او عقیده داشت که افراد تحمل آزادی را ندارند؛ زمانی که افراد در شرایط آزادی قرار می‌گیرند که خودشان معنا، ارزش و میزان‌ها را تعریف و تعیین کنند

تکیه‌گاهی وجود ندارد که امور گفته‌شده یعنی معنا، ارزش، میزان و... را برای آن‌ها صورت‌بندی و تعریف کند و این خودِ افراد هستند که بایستی آن‌ها را صورت‌بندی کنند. به همین دلیل این آزادی یک آزادی تحمل‌ناپذیر و خفقان‌آور است که در آن هیچ تکیه‌گاه و پایه‌ای وجود ندارد تا افراد به آن تکیه کنند. امری که می‌توان آن را به زبان لکانی این‌گونه صورت‌بندی کرد؛ مرگ در برابر رانه‌ی مرگ. رانه‌ی مرگ رو به‌سوی جاودانگی دارد و افراد تلاش می‌کنند مرزهای محدود یک اجتماع بین‌الاذهانی نمادین را پشت‌سر گذاشته و از آن فراتر بروند. این اجتماع بین‌الاذهانی که با عاملیت یک قدرت مرکزی بسته می‌شود می‌تواند مبتنی بر یک ایدئولوژی لیبرالی، سوسیالیستی، مسیحی و... باشد که کارکرد قانون مدرسه دانشگاه مذهب اقتصاد خانواده و... را تعریف می‌کند، برای افراد تحت حاکمیت خود معنا و ارزش را تعیین می‌کند، در زندگی چه اهداف و غایاتی را دنبال کنند، از چه اموری چشم‌پوشی کنند و تلاش می‌کند تا هیچ مورد تعریف‌نشده‌ای وجود نداشته باشد، همه‌چیز میان افراد و برای افراد قابل‌انتقال و قابل‌بیان باشد. این فراروی از مرزهای بسته و تعیین‌شده‌ی نمادین که حرکت به‌سوی جاودانگی است در خود حاوی یک ژویی‌سانس و کِیف مازاد هم است اما همان‌گونه که گفته شد افراد حاضرند با مرگ خود روبرو شوند اما با ژویی‌سانس خود روبرو نشوند و تنها از آزادی‌ها و لذت‌هایی بهره‌مند شوند که مرزهای محدود یک سامان نمادین برای آن‌ها تعریف کرده است.

برای توضیح این امر و موضع ماکاویف نسبت به آن بر سه فیلم ماکاویف که در آن سال‌ها ساخته شده‌اند و از بهترین آثار او می‌باشند تمرکز می‌کنیم؛ انسان پرنده نیست/۱۹۶۵، اسرار ارگانیسم/۱۹۷۱، فیلم دلپذیر/۱۹۷۴. در این سه فیلم بر این موضوع که چگونه ضرورت آزادسازی انرژی جنسی که در ابتدا مضمونی ضمنی در کارهای ماکاویف بوده است اما رفته‌رفته با وقوع جنبش ماه می ۶۸ به محتوای اصلی آثار او بدل شده است می‌پردازیم اما پیش از آن بایستی مؤلفه اصلی موج سیاه یوگسلاوی را اندکی توضیح داد.

لکان در دهه پنجاه درمان روانکاوانه‌ی مبتنی بر «اخذ هویت از سامان نمادین» را در پیش‌گرفته بود که بر مبنای آن تروماها و آسیب‌هایی که افراد به آن دچار شده بودند برطرف می‌شوند تا بتوانند به‌کل در دال یا نقشی در اجتماع بین‌الاذهانی نمادین فرو بروند. در ساحت خیال میل ما نه کشف که ساخته می‌شود و این میل، میلِ دیگری است. در ساحت خیال میل دیگری و این‌که دیگری از ما چه می‌خواهد را تخیل می‌کنیم و به‌این شکل در تارهای عنکبوتی دیگری بزرگ تنیده می‌شویم؛ دیگری بزرگ از افراد تحت حاکمیت خود می‌خواهد خانواده تشکیل دهند، کاری اختیار کنند، فرزند بیاورند، تمام زمان روز و عمر خود را وقف خانواده و کار و فرزند کنند و برای سبک زندگی و سعادتی انرژی و زمان خود را مصرف کنند که آن دیگری بزرگ/ سامان نمادین برای آن‌ها تعیین کرده است. دیگری بزرگ با این کار به افرادِ تحتِ حاکمیتِ خود وعده‌ی تمامیت و کامل بودن را می‌دهد تفکری که باعث می‌شود افراد در تارهای عنکبوتی این دیگری بزرگ تنیده شوند و قدرت‌های حاکم تداوم و سلطه‌ی خود را بر ما تضمین کنند اما همان‌گونه که در ادامه خواهد آمد دیگری بزرگ هم مثل ما دچار فقدان و حفره است؛ اما لکان در دهه‌ی شصت روش درمان خود را به اخذ هویت از سمپتوم تغییر می‌دهد؛ سمپتوم‌ها آسیب‌ها یا پیام‌های رمزگذاری شده‌ای هستند که پس از رمزگشایی بایستی ناپدید شوند. سمپتوم‌ها مانع از مستحیل شدن فرد در دال/ نقش‌های ساحت نمادین می‌شوند؛ اما بیماران پس از رمزگشایی سمپتوم‌ها همچنان به آن می‌چسبند و حاضر نیستند آن را ترک یا فراموش کنند. وجود این هسته‌ی سخت لذت چیزی است که هیچ‌گاه به سامان نمادین تن نمی‌دهد و این وجود مازاد لذت سمپتوم را

به سینتوم بدل می‌کند. در کارهای دهه شصت لکان، فرد اسکلت‌بندی کیف خود را بر مبنای آن پایه‌ریزی کرده و از آن آویزان می‌شود تا وحوش و دیوانگی عالم او را از پا درنیاورد.

حال در سطح سیاسی – اجتماعی می‌توان گفت که سمپتوم‌ها افراد یا اموری هستند که ساحت نمادین نمی‌تواند آن‌ها را در خود ادغام کند و این نشان می‌دهد که ساحت نمادین درست کار نمی‌کند. اخذ هویت از سمپتوم به‌مثابه‌ی هم‌هویت شدن با نقاطی است باعث فروپاشی نظم و اقتدار نمادین و از این نظر به‌مثابه‌ی گذر کردن از آن است: زمانی که می‌گوییم ما همه پناه‌جویان قایق‌سوار هستیم یا همه کولبران کورد هستیم با افرادی هم‌هویت می‌شویم که موجودیت ساحت نمادین را به‌مثابه‌ی یک کل منسجم و دارای تمامیت به مخاطره می‌اندازد و نشان می‌دهد که سامان نمادین موجود یک سامان نمادین منسجم و کامل نیست و دارای حفره‌هایی است که نمی‌تواند برای افراد تحت حاکمیت خود تجربه‌ی تمامیت و انسجام را به‌بار بیاورد. موضوعی که یادآور این گزاره‌ی لکانی است که «دیگری بزرگ وجود ندارد»؛ زیرا یک کل منسجم و دربسته نیست. حال در سیستم کمونیستی یوگسلاوی دولت رسمی به‌واسطه‌ی بوروکراسی و دستگاه‌های تبلیغاتی خود همواره تلاش می‌کرد تصویری را از کارگران ارائه دهد که بر مبنای آن کارگران افرادی هستند که در سیستمی به‌دوراز سلطه و سرکوب و استثمار، خود، صاحب‌کارشان می‌باشند و در مورد شرایط و انجام آن تصمیم‌گیرنده هستند؛ اما در واقعیت این افراد تحت سلطه و سرکوب کارفرمایان و صاحبان دولتی دستگاه‌ها بوده و شرایط زندگی و محیط کاری اسف‌باری دارند. این همان سمپتومی است که دولت رسمی نمی‌توانست آن را در خود ادغام کند و موج سیاه سینمای یوگسلاوی بر مبنای اخذ هویت از این سمپتوم پایه‌ریزی شده بود. جالب آن‌که این مؤلفه با چرخش لکانی در دهه شصت هم‌زمان بوده است؛ اما همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید سینمای ماکاویف از اخذ هویت از سمپتوم به سمت ضرورت آزادسازی انرژی جنسی و رهایی از سرکوب‌های مازاد چرخش می‌کند. مهم‌ترین نقطه اشتراک این دو شیوه، وجه رادیکال و براندازنده آن است که باعث فروپاشی قدرت‌های حاکم می‌شود. در ابتدای فیلم انسان پرنده نیست یک کارمند بوروکرات گزارشی تلفنی از استقبال کارگران از سمفونی شماره نه بتهوون را برای منشی‌اش می‌خواند تا آن را دیکته کند: «گل سرسبد کارهای بتهوون و یه شاهکار سمفونیک... واژگان فوق‌العاده‌ی چکامه‌ی شادی شیلر بر چهره‌ی محزون کارگران می‌افتد... نه ببخشید تصحیح می‌کنم بر چهره‌ی تابناک کارگران می‌افتد...» در شروع این فصل دوربین با یک حرکت پن–دالی کارمند رسمی را در قاب می‌گیرد که پشت به دوربین ایستاده است و مشغول گزارش به منشی‌اش است و زمانی که از قاب خارج می‌شود از پنجره اتاق دورنمایی از کارخانه را می‌بینیم که در میان تراکم گازهای سمی و آلاینده به‌سختی دیده می‌شود. موضوعی که دال بر شرایط اسف‌بار و ناسالم کارگران کارخانه‌ها دارد. همین‌طور زمانی که کارمند دولتی متن گزارش را تلفنی می‌خواند ابتدا می‌گوید «چهره‌ی محزون کارگران» اما در ادامه آن را تصحیح کرده و می‌گوید «چهره‌ی تابناک کارگران». لغزشی زبانی که نشان می‌دهد قدرت رسمی به شکل ناآگاهانه‌ای بر شرایط اسف‌بار کارگران واقف است اما آن را در خود سرکوب کرده است. این فصل آغازین نمایی کلی و ظریف از چیزی را نشان می‌دهد که بر مبنای آن کمونیسم رسمی تلاش می‌کند تصویری اتوپیایی از کارگران را به‌واسطه‌ی سازوکار بوروکراتیک و دستگاه‌های تبلیغاتی خود ارائه دهد اما در واقعیت قضیه، دقیقاً عکس آن است و موج سیاه یوگسلاوی دقیقاً به‌دوراز تصویر کردن همین چیزی بود که دولت رسمی قادر به ادغام آن در خود نبود؛ اما این شکاف در فصل بعد برجسته‌تر می‌شود که در یک کاباره‌ی کثیف و شلوغ گروه نوازندگان و انبوه کارگران کارخانه با لباس‌هایی کثیف و مندرس و صورت‌هایی ژولیده در

آن حضور دارند. فاطیما خواننده‌ی کاباره شروع به خواندن ترانه‌ای عامیانه و عوام‌پسندانه می‌کند و در پِی اغواگری‌های فاطیما و آهنگ‌هایش کارگران شروع به عربده‌کشی کرده و باهم درگیر می‌شوند؛ محیطی که هیچ نشانه‌ای از درخشش واژگان چکامه‌ی شادی شیلر و موسیقی بتهوون بر چهره‌ی تابناک کارگران در آن دیده نمی‌شود. در پِی این درگیری کارِ باربولوویچ کارگرِ یدیِ تنومند کارخانه سه روز به زندان کشیده می‌شود و زمانی که برای دریافت حقوق سه روزش به دفتر هیئت‌مدیره می‌رود او را تهدید می‌کنند که دهانش را ببند و به سرِ کار برگردد تا او را اخراج نکنند. گفت‌وگویی که نشان‌دهنده‌ی سرکوب کارگران به‌واسطه‌ی ساختار بوروکراتیک دولت است؛ اما نحوه‌ی برخورد اداره‌ی انسانی و همین‌طور اهالی شهر با رودینسکی که یک کارگر با توان فکری است بسیار متفاوت است. فردی که در محیط کار مدام کارگران را سرکوب می‌کند؛ در اینجا با تفاوت میان کارگران یقه سفید (هم‌چون رودینسکی و کارمندان اداره انسانی) با کارگران یقه آبی (هم‌چون باربولوویچ) روبروییم که کارگران یقه سفید همانند سرمایه‌داران و دولت‌ها به‌واسطه‌ی تجربه‌ی سرکوب کارگران یقه آبی تمایل به تداوم نظام سلسله‌مراتبی سرکوب‌گر و نابرابر دارند. همین‌طور زمانی که پای یک معامله‌ی سودآور برای کارخانه به‌میان می‌آید از رودینسکی می‌خواهند که پروژه افتتاح دستگاه‌های تصویه‌ی سنگ معدن را زودتر از موعد مقرر تحویل بدهد و برای این‌کار نیاز به بهره‌کشی بیش‌تر از کارگران است که نه برای این تصمیم از آن‌ها رای و نظر خواسته شد و نه سهمی از این سود کلان به‌دست می‌آورند. در پایان و طی یک مراسم جایزه‌ای به کارگران اعطا می‌شود اما این جایزه نه به کارگران یدی هم‌چون باربولوویچ که به رودینسکی اعطا می‌شود که مدام کارگران را در محیط کار سرکوب و سرزنش می‌کرد. این موضوع نشان‌دهنده‌ی این امر است که هر نمایندگی از کارگران در قالب دولت، حزب، اتحادیه و... تنها به افزایش قدرت آن نهاد، تداوم عمر به‌واسطه‌ی سرکوب کارگران و معامله بر سر آن‌ها منتهی می‌شود. رودینسکی در طبقه‌ی بالای خانه‌ی پدر و مادر رایکا سکونت می‌کند و به‌تدریج با رایکا وارد یک رابطه عاشقانه می‌شود. رایکا دختری بسیار زیبا و اغواگر است؛ او تجسم ژویی‌سانس زنانه است؛ ژویی‌سانس زنانه به‌دوراز کِیف مازادی است که از مرزهای ساحت نمادین فراتر می‌رود و به‌همین دلیل رو به‌سوی رانه‌ی مرگ دارد؛ هر امری که ما را از مرزهای بسته و تعریف شده‌ی نمادین فراتر ببرد حرکتی به‌سوی رانه‌ی مرگ است. ژویی‌سانس زنانه تهدیدی علیه نظم اجتماعی نمادین است و آن را مختل می‌کند. پس فیلم انسان پرنده نیست در دو سطح می‌گذرد؛ در سطح اول نقادی براندازانه‌ی وضعیت اجتماعی موجود و در سطح دوم نمایش ژویی‌سانس زنانه و در پِی آن رانه‌ی مرگ که افرادی مانند رودینسکی یا والدین رایکا در اثر عدم توان روبرویی با این میزان از کِیف مازاد تلاش می‌کنند آن را در یک رابطه‌ی به‌هنجار اجتماعی تخلیه کنند. وجهی که در این فیلم بخش کوچک‌تری را به خود اختصاص می‌دهد اما در فیلم‌های بعدی ماکاویف به بخش مرکزی فیلم‌هایش بدل می‌شود؛ اما در میانه‌ی همین فیلم دوربین در حرکتی تراولینگ در نمایی وایدشات از کارخانه‌ی سنگ معدن که پوشیده از گازهای سمی و زیان‌آور است به کلوزآپی از بدن برهنه‌ی رایکا در تخت‌خواب رودینسکی دیزالو می‌کند؛ همان‌گونه که گفته شد زن به‌واسطه‌ی ژویی‌سانس اخلالگرش هیچ‌گاه در دال‌های اجتماع نمادین به‌طور کامل نمی‌گنجد و این چیزی است که لکان از آن با گزاره‌ی «زن وجود ندارد» نام می‌برد. حال با دیزالو تصویر کارخانه‌های سمی به بدن برهنه و سرمست از کِیف رایکا می‌توان گفت که «دیگری بزرگ (مبتنی بر عاملیت سوسیالیسم دولتی) وجود ندارد» زیرا این دیگری دارای حفره است و نمی‌تواند یک نظام منسجم و کامل باشد. رایکا در غیاب پدر و مادرش با روینسکی اولین رابطه‌ی جنسی را برقرار می‌کند. زمانی که این دو مشغول عمل مقاربت هستند دوربین در نماهای بسته دو نفر را در قاب می‌گیرد؛ نورپردازی صحنه بدون سایه و با حاشیه‌های کاملا تاریک است؛

این نوع تصویرپردازی آن‌ها را از هر مکان و زمانی جدا می‌کند و به‌این شکل تجربه‌ی نوعی ژویی‌سانس زنانه را تداعی می‌کند که از هر مکان و زمانی فراتر می‌رود؛ اما رایکا بدون آن‌که با رودینسکی به‌هم زده باشد با بوچکو راننده‌ی کامیون وارد رابطه می‌شود و این امر نشان می‌دهد که ابژه میل رایکا هیچ مردی نمی‌تواند باشد. ابژه‌ی میل او همان سرمستی مازادینی است که به‌هیچ محدوده‌ی نمادینی نمی‌تواند محدود شود. ابژه‌ی میلی که همان‌گونه که گفته شد رو به‌سوی رانه‌ی مرگ دارد و این چیزی است که رودینسکی توان رویارویی با آن را ندارد. به‌همین دلیل در آخرین دیدارشان در جنگل خواسته یا ناخواسته تصمیم به قتل رایکا می‌گیرد. برای توضیح این رفتار رودینسکی می‌توان به خطابه‌ی مرد هیپنوتیزم‌گر در پایان فیلم رجوع کرد. هیپنوتیزم‌گر را می‌توان استعاره‌ای از کارکرد عاملیت دیگری بزرگ دانست که رشته‌ی حوادث را به‌دست دارد و مسیر حرکت افراد و کنش‌ها را در مسیری که خود می‌خواهد به پیش می‌برد. او در این خطابه که می‌تواند تعریفی از عاملیت دیگری بزرگ هم باشد می‌گوید: «هیپنوتیزم از واژه‌ی هیپنوسِ یونانی به‌معنی خوابیدن می‌آید ولی هیپنو خواب معمولی نیست یک خواب مصنوعی القا شده است. آدمی که خوابیده کاری انجام نمی‌دهد اما تحت هیپنوتیزم می‌تونه پیچیده‌ترین فرمان‌ها رو انجام بده از جمله فرمان قتل آدم...» و رودینسکی که کاملا در خدمت نظم اجتماعی موجود حرکت می‌کند تحت همین فرمان قتل فردی اخلال‌گر در نظم موجود است که ناخواسته تصمیم به قتل رایکا می‌گیرد. این همان مواجهه‌ی ماکاویف با جنبش آزادی‌سازی انرژی جنسی جنبش ماه مه است که افراد توان روبرو شدن با آزادی خفقان‌آور و تحمل‌ناپذیر و سرمستی مازادین خود را ندارند.

فیلم اسرار ارگانیسم که پس از جنبش ماه مه ۶۸ ساخته شده است از میان فیلم‌های ماکاویف صریح‌ترین و رادیکال‌ترین فیلمی است که به مقوله آزادی‌سازی جنسی و گریز افراد از آن می‌پردازد. این فیلم دو سطح مستند و داستانی روایت می‌شود اما در هر دو بخش با موضوعی واحد سروکار داریم که به یک نتیجه هم ختم می‌شود؛ نیمه اول فیلم در روایتی مستند به زندگی ویلهلم رایش می‌پردازد. در همان ابتدای فیلم و در عنوان‌بندی به‌صورت تصویر–نوشته می‌خوانیم که ویلهلم رایش تحت تأثیر فروید انرژی حیات را کشف کرد که ریشه‌های عمیق ترس از آزادی، ترس از حقیقت و ترس از عشق در انسان معاصر را نمایان می‌کند. رایش همه زندگی‌اش را به مبارزه با پورنوگرافی در سکس و سیاست پرداخت. او به کار– دموکراسی در یک جامعه‌ی سازمانی که برپایه‌ی کار و عشق آزاد بنا شده باشد عقیده داشت.

از این معرفی مشخص می‌شود که ماکاویف برای دغدغه‌های ذهنی خود به سراغ فردی در عالم اندیشه رفته است که سرگذشت‌اش مصداقی است بر آنچه در فیلم‌هایش قصد بیان آن را دارد؛ مرگ در برابر رانه‌ی مرگ. ویلهلم رایش که کمونیست را برمبنای آزادسازی جنسی تعریف کرده است و عقیده داشته که تنها با آزادسازی انرژی وکار است که می‌توانیم به یک جامعه‌ی خودسامان کارگری رسید؛ از دست هیتلر و استالین به آمریکا مهد آزادی گریخته است اما در مهد آزادی دادگاه محلی ایالات متحده حکم نابودی تمام آثار منتشر شده‌اش را صادر کرده و تمام کتاب‌هایش را سوزانده و در پایان در زندان آن‌جا به قتل رسیده است. آنچه هر سه ایدئولوژی گسترده سرمایه‌داری، فاشیسم و استالینیسم در زمان رایش تاب آن را نداشته و او را از خود رانده‌اند روبرو شدن اضطراب‌آور با ژویی‌سانس/ مازاد کیف خود بوده است که از هر چارچوب و ساحتی فراتر می‌رفته است و به‌همین او را از خود رانده و به قتل رسانده‌اند. حتی در این گزارش مستند می‌خوانیم که رایش به‌خاطر عقایدش حتی مورد حمله‌ی اهالی شهر قرار گرفته است. از زبان یکی از افراد نزدیک به رایش می‌شنویم که رایش به وی

گفته است «من باور دارم که از بچه‌ها دارن بنده‌های خوب درست می‌سازن... داشتن فردیتی واقعا خلاق، جرمه...» جمله‌ای که می‌توان آن را مصداقی بر وضعیت زندگی خودِ او هم دانست.

اما در نیمه دوم فیلم که به‌صورت داستانی روایت می‌شود با دختر جوانی به‌نام ملینا روبرو هستیم که همانند رایش و البته تحت تأثیر نوشته‌های رایش بر ضرورت آزادسازی انرژی جنسی در کنار ضرورت رهایی کار تأکید می‌کند و در پایان هم به‌مانند خود رایش به قتل می‌رسد. زمانی که زن همسایه تحت تأثیر ایدئولوژی رسمی یوگسلاوی رفتار یاگودا هم‌اتاقی ملینا را که با یک کارگر جوان در حال یک رابطه‌ی پرشور است و خانه را روی سرشان گذاشته‌اند را هرزه‌گی و فرسودگی می‌خواند ملینا در نطقی خطابه‌ای هم‌چون رهبران انقلابی که اهالی آپارتمان را هم‌صدا می‌کند بیان می‌کند که: «نویسنده‌های پورنوگرافی با حماقت به این بحث دامن می‌زنند که کدوم بهتره؟ آلت ...؟ من می‌گم این سئوال از ریشه غلطه. نمی‌شه به رسانه‌ها اعتماد کرد. باید میزان لذتُ اندازه گرفت اگه لذت‌بخشه از همه‌چیز بهتره و هر بچه‌ای باید بدونه چی از همه شیرین‌تره. رفقا بین سوسیالزم و عشق فیزیکی امکان نداره تعارضی وجود داشته باشه. سوسیالیسم نباید لذت مردمُ از برنامه‌ش حذف کنه. انقلاب اکتبر وقتی خراب شد که عشق آزاد رو نپذیرفت. اگه جلوی سکس جوون‌ها رو بگیرن اونا با بی‌پروایی تمام به‌سمت هیجانات غیرقانونی کشیده می‌شن: دله‌دزدی، سرقت، اعتیاد و... . چیزی که ما لازم داریم جوون‌های آزاد در یک جامعه‌ی خالی از جرمه. اگه می‌خواهیم بهش برسیم باید عشق آزاد رو قانونی کنیم.» این خطابه‌ی طولانی که مشخصا تحت تأثیر ویلهلم رایش است ما را به‌خوبی با شخصیت ملینا آشنا می‌کند.

ملینا همان رایکا در فیلم انسان پرنده نیست است که به‌دوراز ژویی‌سانس زنانه بود و هر دو نقش را هم یک بازیگر ایفا می‌کند. تنها در اینجا تلاش می‌کند آن را در یک تئوری رادیکال، انقلابی و رهایی‌بخش صورت‌بندی کند. ماکاویف این تداوم را در فصل کمیک آشنایی ما با ملینا بیان می‌کند زمانی که رادمیلوویچِ کارگر که همان بوچکو راننده کامیون فیلم انسان پرنده نیست است به ملینا می‌گوید: «قبلا می‌ذاشتی از میوه‌های باغچه‌ت بچینم (اشاره به رابطه‌ی جنسی‌اش در فیلم انسان پرنده نیست) اما از وقتی که دوره‌های حزب رو گذروندی دیگه ما رو تحویل نمی‌گیری...» رادمیلوویچ برخلاف بوچکو که کارگری سرزنده و پرانرژی بود در اینجا فردی ژنده‌پوش و ازکارافتاده به‌نظر می‌رسد و ملینا هم در اشاره به همین موضوع به او می‌گوید: «تو یه پسمونده از یه گذشته‌ی باشکوهی...» اشاره ملینا به دوره‌ای است که کمونیسم در پِی ضرورت رهایی کار از یوغ سلطه و استثمار بود؛ اما حالا که او بر ضرورت آزادسازی انرژی جنسی تأکید دارد دیگر این گذشته را باشکوه نمی‌بیند. پس ژنده‌پوشی و ازکارافتادگی رادمیلوویچ مصداقی بر ناکارآمدی ضرورت رهایی کار بدون ضرورت آزادسازی انرژی جنسی است که دیگر کارآمد نیست. ملینا آزادسازی انرژی جنسی را تنها راه منتهی به انقلاب می‌داند و سرکوب آن را منتهی به فاشیزم.

در ادامه ملینا با ولادیمیر رقاص باله که هنرمندی زیبا و خوش‌آندام است طرح دوستی را می‌ریزد. ولادیمیر تجسم جنبه‌هایی است که ملینا آن‌ها را منسوخ دانسته و تلاش می‌کند ان‌ها را اصلاح کند. او خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «من یه هنرمند سوسیالیست‌ام و به دستاوردهامون افتخار می‌کنم...» ولادیمیر تمام انرژی‌اش را صرف کار می‌کند و حرکت‌های بزرگ تاریخ و دستاوردهای فکری و هنری را تنها از آنِ مردان می‌داند و ادعا می‌کند که نظام سوسیالیست شرقی تفاوت‌ها را ریشه‌کن کرده، راه ما بهترین راهه و آزادسازی انرژی جنسی را با اندیشه کمونیستی مبتنی بر امر اشتراکی در مغایرت می‌بینند. این عقاید مشخصا رگه‌هایی فاشیستی دارند که همان‌گونه که در بالا آمد ملینا این راه را منتهی به فاشیزم می‌دانست. ملینا در جایی به ولادیمیر می‌گوید که چشم و ذهن هر کمونیست باید به تیزی چاقوی جراحی باشه. هر کلامش باید به بُرندگی

شمشیر یا کفش اسکیت روی یخ باشه و در ادامه به‌شکلی کنایی زمانی که در کنار دریاچه‌ی پوشیده از برف تلاش می‌کند با ولادیمیر تماس بدنی برقرار کند ولادیمیر با لبه‌ی تیز کفش اسکیت روی یخ سر ملینا را از بدنش جدا می‌کند و به سرنوشت ویلهلم رایش دچار می‌کند. زمانی که سرش را به مرده‌شور خانه می‌برند دکتر می‌گوید که واژنش سه تا چهار برابر حد معمول اسپرم داشته است. این موضوع نشان می‌دهد که ولادیمیر در هنگام مقاربت باهمان ژویی‌سانسی روبرو بوده است که روبه‌سوی رانه‌ی مرگ داشته است و چون توان تحمل و روبرو شدن با این میزان از آزادی را نداشته او را به قتل رسانده است. اتفاقی که ملینا آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «پرتوهای کیهانی از بدن‌های متصل ما عبور کردند. ما از ارتعاش دنیا به تپش افتادیم ولی اون نتونست تحمل کنه...». در فصل پایانی ولادیمیر به‌حالتی مجنون‌وار و سرگردان در میان مردم آن منطقه به‌راه می‌افتد و ترانه‌ای را می‌خواند. در ابتدا به‌نظر می‌رسد که ولادیمیر در اثر ارتکاب قتل عقل خود را از دست داده باشد اما مضمون ترانه‌ای را که می‌خواند پروردگاری را ستایش می‌کند که به‌عنوان عاملیت و تکیه‌گاه دیگری بزرگ در یک مسیر مشخص‌خیرخواه و غایت‌مند رشته‌ی حوادث را به دست دارد و افراد و کنش‌های ما را به‌سمت آن هدایت می‌کند. کلماتی که نشان می‌دهد در ولادیمیر هیچ رستگاری صورت نگرفته است.

فیلم دلپذیر در مسیر فیلم اسرار ارگانیسم حرکت می‌کند و همان مؤلفه‌های ضرورت آزادسازی جنسی، حرکت به‌سوی رانه‌ی مرگ، گریز از آزادی و ماهیت ایدئولوژی‌های به‌ظاهر متفاوت اما همسان را در این فیلم مشاهده می‌کنیم. در اولین نمای فیلم که عنوان‌بندی‌ها بر آن ظاهر می‌شوند تصویری از مارکس نشان داده می‌شود که با لبخندی حاکی از شرم، چسبی بر ابروی زخم‌خورده‌اش دارد؛ این تصویر در ادامه مسیر فیلم‌های قبلی بر ناکارآمدی و ناکافی بودن رهایی‌سازی نیروی کار از روابط سلطه و سرکوب تأکید دارد. در این فیلم با دو زوج کاملا متفاوت بورژوا و پرولتر روبرو هستیم و فیلم داستان آن‌ها را در یک تدوین موازی به‌پیش می‌برد تا بر برخی از اشتراکات آن‌ها تأکید کند. در فصل اول فیلم ارسطو اِپلنالپ که یک ابرسرمایه‌دار لمپن و خودشیفته است تصمیم گرفته است تا با اختیار کردن همسری به دوران تجرد خود پایان دهد و برای این‌کار مراسمی باشکوه و پر زرق‌وبرق تحت عنوان ملکه زیبایی ترتیب داده که باید هم زیبا باشد و هم باکره. او دلایل خود برای ازدواج را این‌گونه توصیف می‌کند: «ازدواج بزرگ‌ترین تدبیر برای حفظ پول و زمانه... دیگه نمی‌تونم از پسِ هرج‌ومرج تو زندگی سکسی‌م بربیام...» این‌ها دلایلی کاملا بورژوایی هستند که تحت زندگی در یک نظام کاپیتالی معنا پیدا می‌کنند. در شب ارتباط ارسطو با رعایت موارد کاملا بهداشتی به تخت می‌رود و زمانی که ملکه زیبایی می‌خواهد او را در آغوش بگیرد ارسطو با بی‌اعتنایی تحقیرکننده‌ای شروع به ضدعفونی کردن ملکه زیبایی می‌کند. در نظام سرمایه‌داری امور فردی بر امور اجتماعی ارجحیت دارد؛ حفظ بهداشت شخصی، تندرستی بدن، ورزش کردن و... بسیار مهم‌تر از امر اجتماعی و مقولات بزرگ است.

در داستان دیگر با یک پرولتر جوان به‌نام لوف باکونین روبرو می‌شویم که با دیدن آنا پلانتا بر نوک یک کشتی کوچک با دوچرخه به‌دوراز او راه می‌افتد و پس از ورود به کشتی و پِی‌ریزی دوستی بر فراز کشتی شروع به‌مقاربت می‌کنند. نقطه‌ای که در دیدرس همگان است و از کشتی و خیابان‌های شهر می‌شود به‌راحتی آن‌ها را مشاهده کرد. در ابتدای امر، این موضوع نشان می‌دهد که آنا و لوف تنها فانتزی خود را دنبال می‌کنند. فانتزی‌ای که از ساحت نمادین اخذ هویت نمی‌کند و به‌همین دلیل به‌دوراز تایید شدن از طرف دیگری بزرگ نمی‌باشد. امری که برای اجتماع بین‌الاذهانی نمادین امری تروماتیک و براندازنده است؛ اما در ادامه مشخص می‌شود که این موضوع تنها برای آنا صدق می‌کند که مانند سایر شخصیت‌های زن فیلم‌های ماکاویف به‌دوراز ژویی‌سانس زنانه و حرکت به سمت رانه‌ی مرگ است. در طول فیلم می‌بینیم که آنا لوف را یک

پرولتر سکسی صدا می‌زند و علاوه بر لوف با یک پسربچه هم عمل مقاربت را انجام می‌دهد که نشان می‌دهد ابژه‌ی میل او یک فرد خاص نمی‌تواند باشد. از زبان لوف می‌شنویم که می‌گوید: «آرزوهای شما داره زیر چکمه‌های پلیس له می‌شه. بسیار واقع‌بین باشیم و خواستار غیرممکن باشیم مثلا یه حموم خوب.» این جمله طنزآمیز به‌خوبی نشان می‌دهد که لوف رستگاری را در چیزهای کوچکی مانند یک حمام شکر می‌بیند و هیچ‌گاه به فراروی و برانداختن نظم سرکوب‌گر موجود نمی‌اندیشد. ذهنیتی که یادآور ارسطو در حفظ تندرستی و بهداشت شخصی‌اش است. این موضوع نشان می‌دهد که لوف و ارسطو با وجود ایدئولوژی‌های متفاوت، فرق چندانی باهم ندارند و لذت و سعادت و رستگاری را تحت ارزش‌های سامان نمادینی می‌جویند که در آن زندگی می‌کنند. زمانی که زن ارسطو از رفتار وقیح ارسطو در شب زفاف ناراحت می‌شود درخواست نفقه‌ی خود را می‌کند که توسط مارتا مادر ارسطو و یکی از مشاوران و مستخدم سیاه‌پوست‌شان در یک چمدان جاسازی و به نقطه‌ای پرت در پاریس فرستاده می‌شود. او برخلاف آنا تابع ارزش‌های ایدئولوژی مسلط است که تنها رضایت همسر را می‌جوید و بیش‌از هر چیزی از باکره‌گی‌اش مراقبت می‌کند. در نهایت او سر از سبزی‌ها و میوه‌های گندیده در حاشیه‌ی شهر پاریس درمی‌آورد. دیگری بزرگ از فقدان رنج می‌برد (فقدان رابطه‌ی جنسی که امیال و خواست‌های زن و مرد به سمت‌وسوهای متفاوت جهت دارد) و آن‌چیزی که این فقدان را پر کند دچار والایش می‌شود. زمانی که ملکه زیبایی به عقد ارسطو در می‌آید به‌نظر این فقدان پر شده است و او به مرتبه‌ی ابژه‌ی والا ارتقا پیدا می‌کند؛ اما زمانی که این ابژه سر از سبزی‌های گندیده در می‌آورد ابژه والا به ابژه‌ای پیش‌پاافتاده بدل می‌شود و این موضوع بیش‌از هر چیز فقدان و عدم انسجام دیگری بزرگ را برملا می‌کند. در پِی این رخدادهای تروماتیک برای ملکه‌ی زیبایی، او به‌شکلی پارانویید تلاش می‌کند سامان نمادین را پس بزند و به رابطه‌ی پیشانمادین و وحدت‌آمیز فرزند– مادر بازگردد که ورود نام پدر هنوز این وحدت را دوپاره و دارای فقدان نکرده است. از مؤلفه‌های این حرکت، عدم استفاده و کاربرد زبان است که ملکه آن را در پیش می‌گیرد. زمانی که او را با گاری در انباری کثیف می‌اندازند زنی که به نوزادش شیر می‌دهد به‌سمت او می‌آید و سینه‌اش را در دهان او می‌گذارد. فردای آن‌روز تعدادی مرد و زن جوان به‌دور یک میز جمع می‌شوند و بدون آن‌که کلمه‌ای ردوبدل کنند به‌شکل مشمئزکننده‌ای شروع به خوردن و نوشیدن می‌کنند؛ آن‌ها غذاهای جویده شده در دهان خود را در دهان همدیگر می‌گذارند یا به‌صورت‌های همدیگر می‌پاشند. این بازی برخلاف ظاهر سادوماخی‌اش نشان‌گر دوران پیشانمادین فرزند–مادری هست که هنوز زبان و گفتمان‌های قدرت بر بدن‌های کودک پیاده نشده است تا فعالیت جنسی یا نحوه خوردن را معطوف به یک اندام خاص از بدن بکنند. این فصل نسبتا طولانی بیش‌تر در خدمت نشان دادن هدف ذهنی ملکه زیبایی است که چه مسیری (پس زدن پارانوییک ساحت نمادین و بازگشت به وحدت پیشانمادین مادر–کودک) را در پیش‌گرفته است. هدفی که امکان‌ناپذیر است. در فصل پایانی و هنگام مقاربت آنا و لوف در حمام شکر، آنا با دندان‌هایش شروع به کندن پوست بدن لوف می‌کند و در ادامه با چاقو بدن او را پاره می‌کند. برخلاف لوف که از این رابطه اغنا شده است گویی بدن لوف مانعی در سر راه آنا است که نمی‌گذارد ژویی‌سانس زنانه را تجربه کند. در ادامه پلیس به‌آن‌جا می‌آید و آنا را دستگیر می‌کند. جان‌باختگانی در محوطه دیده می‌شوند که در نایلون پیچیده شده‌اند و یکی از آن‌ها لوف است؛ اما در فصل ماقبل پایانی به‌شکلی تلمیحی با اشاره به شیپوری که با دمیدن در آن مردگان از خواب برمی‌خیزند، می‌بینیم که با صدای سوت یک قطار که در پس‌زمینه می‌گذرد جان‌باختگان از خواب برمی‌خیزند. امری که به‌شکلی طعنه‌آمیز با صدای سوت قطار رستاخیز و رستگاری را در چارچوب ساحت نمادین موجود به تمسخر می‌گیرد.

در فصل پایانی ملکه زیبایی با بازی در یک تبلیغات برای یک برند شکلات، حمام شکلات می‌گیرد و با غلتیدن در حوضچه‌ی شکلات به‌ظاهر به کِیفی مازاد دست‌یافته و حالت چهره‌اش با غلتیدن در حوضچه شبیه به مردگان مسخ‌شده‌ای می‌شود که نمی‌توان چهره‌اش را تشخیص داد. نمایش کِیف مازاد در چهره‌ی او حالتی کنایه‌ای دارد که به‌واسطه‌ی تبلیغات برای فروش بیش‌تر به‌دست می‌آید. این صحنه مانند صحنه‌ی قبلی رسیدن به کِیف در چارچوبی را نشان می‌دهد که یک عاملیت ایدئولوژیک مبتنی بر کاپیتالیسم مرزهای آن را بسته است؛ اما آنچه به فیلم دلپذیر در اینجا آسیب می‌رساند تحول ناگهانی و بدون توجیه ملکه زیبایی است که چگونه از پس زدنِ نظم نمادین، به همان نظم پیشین برای کسب کِیف، دومرتبه بازمی‌گردد. در ادامه دوربین با مسخ شدن چهره و عدم‌تشخیص هویت بازیگر این فیلم به چهره‌های مسخ‌شده‌ی کشته‌شدگان حادثه جنگل‌های کاتین کات می‌کند که در اثر مقابله با ایدئولوژی استالینیسم و نه گفتن به نظم موجود به آن حالت دچار شده‌اند.

منابع

۱. سلسله سخنرانی‌های صالح نجفی با عنوان اودیپوس در چهار پرده.
۲. مقاله انبوه خلق و واسازی مفهوم مبارزه طبقاتی، ساسان صدقی‌نیا سایت نقد اقتصاد سیاسی.
۳. کتاب اخلاقیات امر واقعی نوشته النکا زوپانچیچ ترجمه علی حسن‌زاده نشر اگه چاپ اول.
۴. کتاب کژ نگریستن نوشته اسلاوی ژیژک ترجمه صالح نجفی و مازیار اسلامی نشر نی چاپ اول.
۵. کتاب عینیت ایدئولوژی نوشته اسلاوی ژیژک ترجمه علی بهروزی نشر طرح‌نو چاپ اول.