

سوگ ابدی یک ذهن پاک

نویسندگان: جان ایزود، جوانا دوالیس

مترجم: مهدیه سادات حسینی*

۱. روان‌شناس تربیتی و پژوهشگر حوزه روانشناسی رسانه.

پیشگفتار

سال گذشته کتاب سینما به منزله درمان: سوگ و سینمای تحول‌گرا نوشته جان ایزود و جوانا دوالیس به همت مهدیه حسینی ترجمه و توسط انتشارات ارجمند چاپ شد. در این کتاب با رویکردی میان‌رشته‌ای به مفهوم سوگ از دریچه روان‌تحلیل‌گری یونگ به سرنمون‌های فقدان و سوگ پرداخته شده و در هر فصل یک فیلم سینمایی به عنوان مورد مطالعه بررسی شده است. متن پیش‌رو که نخستین فصل کتاب ایزود و دوالیس است به دلایلی آشکار و نهان از نسخه نهایی ترجمه فارسی حذف شد؛ اما به علت اهمیت این فصل، ما در نشریه مطالعات هنرهای زیبا بر آن شدیم تا پس از هماهنگی با مترجم، این فصل جامانده را در این شماره منتشر کنیم. این فصل درباره سوگ در فیلم تولد (۲۰۰۴) ساخته جاناتان گلیزر است.

تولد (۲۰۰۴)

در بیشتر خلاصه‌های پیرنگ‌های تولد می‌گویند که آن‌ها، زنی ۳۵ ساله که ده سال است بیوه شده، اکنون در آستانه ازدواج مجدد است که پسری به آپارتمان او مراجعه و ادعا می‌کند که همسر پیشین اوست. مشابه با خلاصه فوق، نویسندگانی که فیلم جاناتان گلیزر را آن‌طور که شایسته است جدی گرفته‌اند، در مباحث خود تمرکز بیشتر را بر نیکول کیدمن در نقش آن‌ها می‌گذارند. آن‌ها با عطف توجه به این شخصیت در واقع دارند به اشاره‌های پنهان در متن پاسخ می‌دهند (اشاره‌هایی که برخی از آنها آشکار و برخی پنهان هستند). یکی از آشکارترین اشاره‌ها، تنگنای عاطفی ویرانگری است که بیوه آرام را پریشان می‌کند و منشأ اجتناب‌ناپذیر کشش

داستانی است که با محوریت یک ستاره مشهور به پیش می‌رود.

دیوید لوری درباره سوگ آن‌ها چنین می‌گوید، اگر شما در این فیلم داستان زنی را می‌بینید که باور کرده همسرش تجسم دوباره یافته است، تنها نیمی از فیلم را دیده‌اید؛ و داستان زنی را که تازه فهمیده چقدر عاشق همسرش بوده و فقدانش چقدر به او آسیب رسانده، از دست می‌دهید.

(لوری، ۲۰۰۴)

با این حال، می‌توانیم استدلال کنیم که داستان پسر بچه از نظر بار دراماتیک با داستان آن‌ها برابری می‌کند؛ نه اینکه معمای پیرامون یک پسر بچه ده‌ساله به نام شان که ادعا می‌کند همسر فوت‌شده آن‌است نادیده بگیریم. اتفاقاً، چون محور روایت حول باورپذیر و معقول بودن یا نبودن این ادعا می‌گردد، به این معما توجه گسترده‌ای شده است. اما تجربه سختی که پسر بچه از سر می‌گذرانند به قدر کافی مورد توجه قرار نگرفته است. پرسش‌هایی هستند که تا حد زیادی نادیده گرفته شده‌اند، از جمله آنکه در وهله اول چرا کودک باید چنین ادعایی بکند؛ چرا (درحالی که قاطعانه مقابل خشم بزرگترها ایستاده است) با شجاعت به ادعای خودش می‌چسبد؛ و چرا سپس یک‌باره آن را رها می‌کند. اولین کلمات (تاریکی و قبل از اینکه روشنایی پرده را در برگیرد شنیده می‌شود) از زبان گوینده‌ای است که تفکر تجسم دوباره را انکار می‌کند: «من اهل علم هستم. به این خرافات اعتقادی ندارم.» او شان همسر آن‌است (مایکل دساتلز)، که پاسخش را در یک سناریوی ساختگی بیان می‌کند، طعنه‌ای که در طول فیلم پژواک می‌یابد.

دویدن وارد زیرگذر می‌شود. او هنگام عبور از زیرگذر (که در سایه قرار گرفته است تا انزوای شان را برجسته کند) تلو تلو می‌خورد، به زمین می‌افتد و می‌میرد. این تونل کوتاه، به‌طور متقاعدکننده با زهدان و گور مقایسه شده است (کوزالیو، ۲۰۰۶). این تونل با تداعی کردن کانال تولد، تصویری از فضای انتقالی فراهم می‌کند و حرکت از یک واقعیت به واقعیتی دیگر را نشان می‌دهد. اگرچه نمای پایانی این صحنه آشکار می‌کند که شان در زیر پل افتاده است. این به‌منزله علامت آشکاری است برای پیوند؛ و با نگاهی به گذشته می‌بینیم که از نظر موضوعی شان چون پیوستگی عاطفی‌اش را از دست داده، نمی‌توانسته از آنجا عبور کرده باشد. بلافاصله، پل تأکیدی است بر ارتباط موضوعی با نمای بعدی (پیوند صریح متضاده‌ها) که در آن کودکی متولد می‌شود. مرگ قبل از تولد. گلنیز ایستگاه‌های متضاد زندگی زمینی را به هم پیوند می‌دهد تا درک مرسوم دنیایی را معکوس کند. قراردادهای آشنا این فرد را وجود جسمانی منحصر به فردی از تولد تا مرگ نشان می‌دهند. تولد جسمانی شان خردسال ده سال بعد با تولد روان‌شناختی او دنبال می‌شود. بلافاصله، ارتباط بین مرگ شان و تولد یک کودک می‌تواند به دو شیوه متضاد تفسیر شود - یا به‌عنوان تصادف محض یا اشاره ضمنی به این‌که این تولد (شاید مثل همه تولدهای دیگر) یک تولد دوباره است. تماشاگران در طول فیلم در نوسان بین موقعیت‌های عرفانی و شک‌ورزانه کشیده می‌شوند؛ اما سکانس آغازین یادآور ۲۰۰۱: اودیسه فضایی است، که فاتحانه با مرگ دیو فضانورد و تولد دوباره‌اش به‌عنوان یک کودک ستاره به پایان می‌رسد.

داستان ده سال بعد با یک صحنه ساده آغاز می‌شود و هم‌زمان با رمزگشایی اتفاقات معنا پیدا می‌کند. یک‌بار دیگر ما در چشم‌انداز پوشیده از برف قرار داریم؛ اما این بار در یک گورستان. آنجا، رها شده در یک بیهودگی دل‌تنگ‌کننده، در یک نمای نسبتاً طولانی بر مزار شان می‌گرید. جوزف (دنی هوستون) در فاصله‌ای دورتر داخل ماشین منتظر بازگشت آناست، که توجهش به صدای خنده‌ای که از یک مراسم ترحیم می‌آید جلب می‌شود؛ گویا عزاداران مشغول تجدید خاطره‌ای مشترک از فرد تازه فوت شده هستند. تنها زمانی که آنرا را بهتر بشناسیم می‌فهمیم که او رضایت نداشته در مراسم تدفین شان شادی بی‌موقع انجام شود فقدان حل‌نشده او با تمرکز بر سوگی سیاه.

آنجا، شان را ترک می‌کند، با قدم‌های آهسته به سمت ماشین برمی‌گردد، نفس عمیقی می‌کشد، نگاه معناداری به جوزف می‌اندازد و می‌گوید «کی» - و نه چیز دیگری. انعکاس شاخه‌های درختان زمستانی این زوج را درون شیشه راننده قاب می‌گیرد نشانه‌ای از سرما. بعدتر متوجه می‌شویم آنجا این لحظه را در گورستان برای پذیرش پیشنهاد ازدواج جوزف انتخاب کرده است. حداقل باید بگوییم، بسیار عجیب است که او در این لحظه خاص، زمانی که برای آخرین بار

اجازه دهید به این نکته اشاره کنیم: اگر روزی همسر ما را از دست بدهم و فردای آن روز پرنده‌ای کوچک روی لبه پنجره اتاقم فرود آید، مستقیم در چشمانم نگاه کند و با لهجه انگلیسی صریح بگوید: «شان، من هستم، آنجا: من برگشتم.» من چه می‌توانم بگویم؟ حدس می‌زنم او را باور خواهیم کرد. یا می‌خواهم که او را باور کنم... من در تله آن پرنده خواهم افتاد!

نمای آغازین در تضاد با سخنان طعنه‌آمیز شان از خودراضی است. همین‌طور که او در تاریک‌روشن زمستانی سنترال پارک منتهن آهسته می‌دود، دوربین پشت سر او آرام در حرکت است، نه هم‌سطح با نگاه او بلکه حدود شش متر بالاتر از مسیر پوشیده از برف. در حالی که این مرد به‌طور مصمم به سمت جلو در حرکت است، نما بدون وقفه برای مدت طولانی یک دقیقه و نیم ادامه پیدا می‌کند. در حاشیه پرده نمایش، نورهای کم، وسایل نقلیه و آپارتمان‌ها شاهدهای بر زندگی شهری هستند، اما فاصله‌شان چنان زیاد است که پهنه‌های برف میان دونده و آن نشانه‌های زندگی شهری فاصله انداخته‌اند؛ افراد دیگر در پارک حضور ندارند و دوربین زاویه دیدی برای ما فراهم می‌کند. این نگاه خیره با حرکت آرام از بالای سر و پشت سر فرد دونده، به‌صورت هم‌زمان هم بر حقیقت آنچه نمایش می‌دهد تأکید دارد و هم آنرا از واقعیت جدا می‌کند. اما مرد سیاه‌پوش کلاه به سر که بیش از هر چیز شبیه سایه است، همین‌طور که تقلاکنان به سمت جلو حرکت می‌کند، انگار که به زمین زنجیر شده است. دنبال کردن او این حس را می‌دهد که انگار هواپیمایی می‌خواهد از زمین بلند شود اما نمی‌تواند. زیبایی‌شناسی این تنش را نشان می‌دهد. همان‌گونه که دارن هیوز اشاره می‌کند، تصاویر بندرت رنگ‌آمیزی دارند، بلکه عمدتاً سیاه، خاکستری و قهوه‌ای هستند (۲۰۰۶). الکساندر دسپلات با موسیقی ابتدای فیلم جنبش ایجاد می‌کند. فلوت‌ها و زنگ‌های نافوسی با ضربه‌های سازهای برنجی به زیبایی می‌درخشند و مانند مترونوم‌هایی هستند که بر گذر زمان تأکید می‌کنند، از سویی سازهای زهی گسترده و محزون، سمفونی هماهنگی هستند از آنچه قرار است رخ دهد.

ما هم مانند دیگر منتقدان (برای مثال هیوز، همان منبع)؛ چاو، ۲۰۰۴ که نمای آغازین فیلم برای آن‌ها یادآور سکانس یخ‌زدن در دالان مارپیچ در درخشش است؛ و لوری، ۲۰۰۴) به شباهت‌های فیلم با کارهای کوپریک توجه می‌کنیم. به‌ویژه که قابل‌مقایسه با چشمان کاملاً بسته است. همان‌طور که ایزود در جای دیگری نوشته است، هر دو فیلم برداشتی از دنیای نیویورکی ارائه می‌دهند که در آن هم تخیلات اکسپرسیونیستی و هم واقعیت قابل‌مشاهده را برجسته می‌کنند. هیچ‌کدام از این دو فیلم، در عین نوسان بین منطق و تخیل، در هیچ‌کدام از این دو سبک قرار نمی‌گیرند.

تنش بین تقابل‌ها هنگامی آشکار می‌شود که عنوان تولد بر روی نمای دوم قرار می‌گیرد، جایی که شان در حال

میز جمع‌اند. اگرچه پسرپچه‌ای به نام شان نزدیک است که این زندگی‌های به‌دقت صیقل داده‌شده را به هم بریزد، او بدون دعوت و پشت سر آخرین مهمان سر می‌رسد - یک غافلگیری هم‌زمان که قرار است تجربه جدیدی باشد برای درهم ریختن یک‌سوئی آن‌ها.

ورود پسرپچه هم‌زمان می‌شود با نورهایی که هنگام ورود آن‌ها به سالن از شمع‌های کیک تولد ساطع می‌شوند. پسرپچه بدون دیده‌شدن در تاریکی، او را همراهی می‌کند. تا زمانی که چراغ‌ها دوباره روشن شوند، او چیزی بیشتر از یک روح به نظر نمی‌رسد، در روشنایی شمع، آن‌ها شبیه تجلی تصورات پسرپچه است. آیا این شمع‌ها در حضور کهن‌الگوی کودک الهی، نماد امید و زندگی بالقوه آینده هستند (هوپکه، ۱۹۸۹: ۱۰۷)؟ رمز و رازی در حال ورود به این خانه است و عوامل دیگری باعث تقویت این حس می‌شوند. «سکون غیرعادی» کیدمن در نقش آن‌ها تشبیه شده است به ماریا فالكونتی در نقش ژاندارک در فیلمی از کارل تئودور دریر در سال ۱۹۲۸ (چاو، ۲۰۰۴). کامرون برایت نیز در ایفای نقش شان جوان با همین کیفیت سرمایه‌گذاری می‌کند. هردو بازیگر موه‌های کوتاهی دارند که یادآور نقش فالكونتی است. این شباهت‌های قابل توجه و این شیفتگی مجذوب‌کننده که بین پسرپچه و زن در حال رشد است، توجه ما را به جریان عمیق این ارتباطات جلب می‌کند. آیا این هردو شخصیت، همانند ژاندارک، قربانی احساساتی می‌شوند که قادر به خاموش کردن آن نیستند؟ هنگامی که چراغ‌ها روشن می‌شوند، شان درخواست می‌کند به‌طور خصوصی با آن‌ها صحبت کند و با این کار مهمانی را به هم می‌زند. آن‌ها در ابتدا او را به سخره می‌گیرند، همانند بزرگسالانی که حضور یک کودک باعث تلون مزاحشان می‌شود؛ اما هنگامی که با اطمینان اعلام می‌کند که او همسر فوت‌شده آن‌ها، شان، است آن‌ها او را از آپارتمان بیرون می‌اندازد. واکنش او در ابتدا تلفیقی از شوق و ناراحتی است، اما در روزهای آتی، هنگامی که شان برای او یادداشتی می‌فرستد و در آن می‌گوید با جوزف ازدواج نکنند ناراحتی‌اش تشدید می‌شود. خانواده او به تمسخر متوسل می‌شوند، اما این کار باعث پنهان کردن ناآرامی نمی‌شود. بخشی از تشدید این اضطراب به خاطر ورود سرزده وی به زندگی اتوکشیده آن‌هاست، بخشی هم، ما حدس می‌زنیم، به خاطر بهبود عاطفی سخت آن‌هاست. به‌علاوه، شان نقاب تک‌تک افراد این خانواده نظام‌مند را خراشیده است. پشت این نقاب‌های مؤدبانه قشر مرفه نیویورکی، اصرار این پسرپچه هیچانات ناموزونی را برانگیخته که آن‌ها هیچ درکی از آن ندارند.

جوزف اولین بار تنش خود را با ضربه زدن به نقاب مؤدبانه‌اش، زمانی نشان می‌دهد که مثل یک مرد آلفای حسود مداخله غیرمنطقی می‌کند. این پسرپچه با ظاهر شدن در نقش شوهر فوت‌شده‌ای که تا مدت‌ها تنها رقیب ذهنی جوزف بوده باعث آزار او می‌شود. جوزف با نادیده‌گرفتن خواسته آن‌ها، کودک را وادار می‌کند تا او را پیش پدرش (تد لوین) ببرد،

همسر فوت‌شده‌اش را ترک می‌گوید چنین کاری انجام دهد. آیا سوگواری او تمام نشده است؟

مراسم نامزدی در آپارتمان مجللی در منهتن، جایی که آن‌ها همیشه همراه با مادرش الینور (لورن باکال) زندگی می‌کرده برگزار می‌شود. خدمتکاران مؤدبانه در حال پذیرایی هستند، این مهمانی از آن دست کارهای توأم با استرسی است که به نظر می‌رسد همه با نوک‌پنجه بر روی پوست تخم‌مرغ راه می‌روند. جوزف، که به‌طور بی‌رحمانه‌ای همه‌جا را نورانی کرده تا ویژگی‌های چهره‌اش چشمگیر به نظر برسند، شروع می‌کند به خودتبریک‌گویی و نقل حکایت خواستگاری از نامزد مرددش اما آن‌ها هیچ کجا دیده نمی‌شود. در همین حین زنی مضطرب، پایین در لابی، همسرش را مجبور می‌کند که باوجود تأخیر او، به‌تنهایی بالا برود. مدیر فیلم‌برداری هریس ساویدز با این ویژگی، سبک نورپردازی بر روی چهره‌های بازیگران قرار می‌دهد که در تمام طول فیلم غالب است. نور بسیار کمی از چشم‌ها منعکس می‌شود، و سایه‌های قهوه‌ای چشم‌ها به‌سختی با میزانشن همخوانی دارد. این حالت اشاره‌ای نامحسوس است به مرده‌های زنده‌شده فیلم‌های وحشت. اگر این کلیشه قدیمی درست باشد که در سینما چشم‌ها پنجره روح هستند، پس روان بازیگران اصلی فیلم تولد تا زمان مرگ پنهان می‌ماند.

کلارا (آن هک) زن مضطرب تصمیم خودش را می‌گیرد، از خیابان به سمت سنترال پارک حرکت می‌کند، برگ‌ها و کثیفی‌ها را کنار می‌زند و هدیه‌اش را دفن می‌کند. سپس یک هدیه جایگزین گران‌قیمت خریده و به مهمانی می‌رود. در خلال این مدت، همسر وی کلیفور (پیتر استورمار) آن‌ها را یافته و با محبت به او تبریک می‌گوید و در ضمن به خاطر گذشت زمان طولانی از آخرین باری که همدیگر را دیده بودند، عذرخواهی می‌کند. در اینجا ما در تعجب باقی می‌مانیم چرا چنین جدایی طولانی بین افرادی اتفاق افتاده که معلوم است دوست یکدیگرند. به‌محض اینکه جوزف برای معرفی جلو می‌آید فضای دوستانه از بین می‌رود. جوزف کلیفور را دعوت می‌کند تا «از مهمانی لذت ببرد» و با نرمش از دست مهمانی که به گذشته آن‌ها تعلق دارد خلاص می‌شود.

ده طبقه پایین‌تر در لابی، پسری ده‌ساله با سکوت در حال تماشای رفت‌وآمدهاست. صبح روز بعد، در یک محله متوسط شهر، همان پسرپچه شان (کامرون برایت) روی تخت خوابش نشسته است. افکارش چنان درگیر است که هنگامی که یکی از دوستانش از بیرون او را صدا می‌زند پاسخی نمی‌دهد.^۱

این کودک هنوز به‌درستی معرفی نشده است که ما به مراسم جشنی در آپارتمان منهتن برمی‌گردیم - یک بعدازظهر زمستانی دیگر، یک اتفاق خشک و به‌دقت برنامه‌ریزی‌شده، یک دوره‌می خانوادگی به‌افتخار تولد الینور. هردو دختر و دامادهای این مادر در این آپارتمان زندگی می‌کنند. نه تنها آن‌ها و جوزف، بلکه لورا (الیسون الیوت) در ماه‌های آخر بارداری و همسرش باب (آرلیس هوارد) دور

پسریچه‌ای ده‌ساله که ممکن است همسری باشد که مدت‌ها پیش ازدست‌داده است.

(کامبو، ۲۰۰۶)

طبق تعریف یونگ، ترومای آن‌ها چه چیزی را درباره وضعیت روانی او آشکار می‌کند؟ بر مبنای این نظریه که تکامل فردیت به تنهایی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در یک رابطه رخ می‌دهد، درمی‌یابیم آن‌ها در مرحله‌ای است که کیمیاگران آن را پیوند اصغر می‌نامند. ادوارد ادینگر پیوند اکبر را این‌گونه توصیف می‌کند «از اتحاد نهایی متضادهای پالایش‌شده تولید می‌شود، و چون آمیخته‌ای از متضادهاست، تمام یک‌سویگی‌ها را کاهش داده و بر طرف می‌کند» (۱۹۸۵: ۲۱۵). پس بنابراین یک ازدواج سنتی نماد مناسبی از تکامل فردیت است.

همچنین پیوند متضادهایی که به‌طور ناقص از هم جدا شده‌اند، نشانگر ذات پیوند اصغر است. و محصول آن ترکیبی سمی است که باید در معرض فرآیندهای بیشتری قرار بگیرد. تجسم محصول پیوند اصغر، کشته، معلول یا متلاشی شدن است.» (ادینگر، ۱۹۸۵: ۲۱۲)

ادینگر برای نشان دادن جنبه‌های خطرناک پیوند اصغر، به متون کیمیاگری که یونگ در اصل آن‌ها را انطباق داده است استناد می‌کند، که در آن به ازدواج نامناسب یک مادر بیوه با پسرش اشاره دارد.

اما این ازدواج، که با بیان خوشی آغاز شده بود، با تلخی عزاداری به پایان رسید... زمانی که پسر با مادر خودش هم‌بستر می‌شود، او پسر خود را با زهر افعی می‌کشد. (همان منبع)

مفهوم متضادهایی که به‌طور ناقص جدا شده‌اند و بیانگر پیوند اصغر هستند، نه تنها منطبق با ازدواج شان و آن‌ها، بلکه منطبق با رابطه آن‌ها با جوزف و وضعیت روانی شکننده او بعد از تعهد به ازدواج مجدد نیز هست. در جایی که در قلمرو دوسوگرایی عقده ادیپ قرار داریم، این مفهوم به درک ما از چرایی جذب پسریچه به سمت آن‌ها کمک می‌کند. دوباره ادینگر می‌گوید: «از نظر یک کیمیاگر، مادر ماده اولیه بوده و هم باعث بهبودی و جوانی دوباره و هم مرگ بوده... من نابالغ پسر هنگامی که از روی بی‌تجربگی ناهشیار مادرانه را می‌پذیرد تحت‌الشعاع تهدید و تخریب قرار می‌گیرد» (۱۹۸۵: ۲۱۲) - به همین دلیل شان از هوش می‌رود. ادینگر ادامه می‌دهد، «چنین گرفتگی می‌تواند مانند بذری کاشته شود و دوباره جوانه بزند» (همان منبع). بنابراین این شکل از پیوند اشاره دارد به مرحله‌ای از فرآیند تحول که در آن مرگ مقدم است بر تولد دوباره (۱۹۸۵: ۲۱۴). هنگامی که شان وارد رابطه با آن‌ها می‌شود، یک رویداد هم‌زمان را آغاز می‌کند که دارای پتانسیل التیام مشترک برای هر دو می‌باشد.

نامزدی آن‌ها با جوزف مانند تمام شروع‌های تازه، نه تنها با خود شادی بالقوه به همراه دارد (اگرچه در مورد این دو نفر بندرت این حالت اتفاق می‌افتد) بلکه دارای یک آسیب‌پذیری است، که ممکن است پتانسیل تحریک‌کننده برای بازگشت

پدري که در همان ساختمان تدریس خصوصی موسیقی انجام می‌دهد. ۱. بزرگ‌ترها کودک را به گوشه‌ای می‌برند و تأکید می‌کنند که او باید از آن‌ها دور بماند، اما دوباره و چندباره شان می‌گوید که نمی‌تواند. بزرگ‌ترها از زور استفاده نمی‌کنند، اما این هماهنگی بی‌رحمانه است، و زمانی به اوج خود می‌رسد که آن‌ها خم شده، در چشمان شان خیره می‌شود و به او می‌گوید دیگر مزاحم او نشود. این زوج زیبا و براننده، برای حضور در یک رویداد رسمی دیر کرده‌اند و با تندی گام برمی‌دارند؛ اما آن‌ها در حال جدا شدن برمی‌گردند و می‌بیند که پسریچه از هوش می‌رود (کنایه دوباره به مرگ شوهر آن‌ها). ناگهان همه‌همه وحشتناک صدها سیم گوش‌خراش تمام وجود آن‌ها را فرامی‌گیرد، و صدای سنگین و کشنده سُم‌های جن‌ها (پیزیکاتو باس) او را از حس زمان و مکان خالی می‌کند. هنگامی که آن‌ها، بی‌توجه به اطراف، توسط نامزدش به سمت خانه اپرا کشیده می‌شود، قطعه موسیقی مقدمه پرده اول دی‌والکور اثر واگنر در حال اجراست. هنگامی که آن‌ها وارد تالار می‌شوند، دوربین از نمای باز صندلی‌ها به سمت یک نمای کاملاً بسته بر روی چهره آن‌ها زوم می‌کند. او در حال جای گرفتن در صندلیش، برای دقایقی بی‌پایان و شوکه کننده در جای خود می‌خکوب می‌شود. همان‌طور که نما ادامه می‌یابد، کادربندی (کمی بالاتر از سطح چشمان) با عدسی تله‌فوتویی که برای پهن کردن تصویر صورت کیدمن ایجاد شده ترکیب می‌شود. آن‌ها مانند کودکی مضطرب به نظر می‌رسد که بی‌مهابا در آستانه اشک‌ریختن است. شوک ناشی از هوش رفتن شان، زخم او را دوباره باز کرده است، و او با درماندگی دارد متقاعد می‌شود که این پسریچه شوهر فوت‌شده دوباره متولد شده و است.

ایفای نقش فوق‌العاده کیدمن که گلیزر و گروهش آن را به یک لحظه بزرگ سینمایی تبدیل کرده‌اند، جای هیچ شکلی باقی نمی‌گذارند که این راز بزرگ در حال افشا شدن است. آن‌ها در این اپیزود با یک امر قدسی مواجه می‌شود - تجربه‌ای همراه با یک ترس مقدس. اگرچه او در آرزوی شان بوده، اما طبعاً هیچ چیزی او را برای تحقق مبهم این خواسته آماده نکرده است. اگرچه فیلم دیگر جنبه‌های دنیوی شخصیت آن‌ها را به ما نشان می‌دهد، اما این شدت احساس نه او و نه تماشاگرانی که تحت تأثیر شخصیت او قرار گرفته‌اند را رها نمی‌کند.

رابرت کامبو می‌گوید درامی که در مقدمه اثر واگنر وجود دارد به دو دلیل با داستان فیلم مرتبط است.

رسیدن زیگموند به خانه هاندینگ در نهایت باعث از هم پاشیدن ازدواج هاندینگ و همسرش زیگلیند می‌شود، همان‌گونه که شان پسریچه تقریباً همان کار را با نامزدی آن‌ها و جوزف می‌کند. دوم، زیگموند نه تنها زیگلیند را از هاندینگ می‌دزدد، بلکه با وجود اینکه او همان خواهر اوست که سال‌ها پیش ازدست‌داده، با او هم‌بستر می‌شود - پس رسیدن به وصال عشقی «ممنوعه» است، مانند عشق آن‌ها به

به اتاق خواب او می‌آید، پسر بچه خود قدیمی‌اش نیست: «من دیگر پسر احمق شما نیستم.» رفتار روز بعد او تایید می‌کند که او دیگر تناسبی با دنیای قدیمی خودش ندارد، اما در حال تجربه کردن تولد دوم روان است. او از مدرسه بیرون می‌آید و پیغامی تلفنی برای آن‌ها می‌گذارد که او را در سنترال پارک ملاقات کند - آن‌ها خودش می‌داند کجا برود. همین‌که آن‌ها با گام‌های لرزان در گل‌ولای، وارد پارک می‌شود، صدای ضربان ترکیبی مثل ضربان قلبی مضطرب، صدای کشش سیم پرتنش است که قبل از نزدیک شدن او به زیرگذر مرگ لحظه‌به‌لحظه با اپرای واگنر درمی‌آمیزد. زاویه دید با پایان دویدن همسر فوت‌شده‌اش یکسان است؛ و پژواک موسیقی دسپلات در آن صحنه (با تأکید بر ضربان قلب) بر اهمیت پل تأکید می‌کند. هنگامی که آن‌ها و شان پسر بچه یکدیگر را ملاقات می‌کنند، دهنده‌ای در حال رد شدن از زیرگذر است - دقیقه‌ای که هم‌زمانی آن برای بیننده قابل توجه است و آن را از دست نمی‌دهد، اشاره‌ای به این‌که پسر بچه و هم نامش با یکدیگر پیوند دارند.

شان با بهبودی از شوک دیروز بعدازظهر، با اطمینان به خود از آن‌ها می‌خواهد که با شوهر خواهرش باب (دکتر) یک قرار ملاقات تنظیم کند تا او را امتحان کند. اطمینان او باعث آشفتگی آن‌ها می‌شود و ناگهان با حالت دفاعی پرخاشگرانه عقب می‌نشینند: «تو فقط یک پسر بچه‌ای!» او می‌خواهد پسر بچه را از نزدیک‌تر شدن بازدارد؛ از ترس اینکه پسر بچه ممکن است اثبات کند همان کسی است که آن‌ها از همه بیشتر در آرزویش است، و هم‌چنین به این دلیل (همان‌طور که در نهایت آشکار شدن پیرنگ داستان بر آن تأکید می‌کند) ورود هم‌زمان و شبه جادویی پسر بچه علامتی است از تغییرات تقریباً ناگزیر در شیوه دیدن، تفکر و زندگی او؛ و آن‌ها در برابر این آگاهی تکان‌دهنده مقاومت می‌کند.

اگرچه آن‌ها فقدان همسرش را از سر گذرانده است، اما به نظر می‌رسد او از این تجربه چیزی نیاموخته است و بنابراین خویشتن او به بلوغ نرسیده است. در پی حقیقت رفتن نیازمند شجاعت است: پافشاری پسر بچه به این معناست که دنبال کردن حقیقتی که وی بر آن تأکید دارد برای آن‌ها دشوار است، و اینکه حرکت هم‌تراز در زندگی‌اش به سمت جوزف، برای آن‌ها اطمینان و امنیتی را که در جستجوی آن است به همراه نخواهد داشت. حقیقتی که در نهایت آشکار خواهد شد اکنون در زیرزمین پنهان است. همان‌طور که استفان مایکل بیان می‌کند «تجربه هشیار ما تنها نوک کوه پهنای یخی فرآیندهای ذهنی ناهشیار است که برای ما مجهول است و در سکوت رفتارها، انگیزه‌ها و ارزش‌های ما را به‌طور غیرقابل رسوخ و اجتناب‌ناپذیری شکل می‌دهند» (۱۹۹۳: ۲۲). ناهشیار بجای اینکه برای رشد خویشتن به کار رود، اگر نادیده گرفته شود، پتانسیل تخریب پیدا می‌کند. هم‌زمانی دیدار آن‌ها و پسر بچه برای هیچ‌کدام جای تصمیم‌گیری باقی نمی‌گذارد، زیرا آن‌ها نمی‌توانند از آنچه با قدرت از ناهشیار به سمتشان

باشد. اگر این واپس‌روی یک بازتاب هشیارانه باشد، فرصتی است برای رشد بیشتر. اگرچه از آنجایی که ازدواج آینده آن‌ها و جوزف می‌تواند علت مستقیم واپس‌روی‌های آینده آن‌ها باشد، این مسئله لزوماً اثبات این تبیین ریشه‌ای نیست. همان‌گونه که قبل‌تر اشاره شد، ورود تأثیرگذار پسر بچه، نشانه فعال‌سازی کودک در قالب یک تصویر کهن‌الگویی قدرتمند است. این مسئله می‌تواند نگاهی به گذشته فردی باشد که پسر بچه شبیه او به نظر می‌رسد، یا نگاهی به آینده. به شکل گذشته نگرانه، این ورود نماینده هیجان‌ها و سائق‌های ناهشیاری است که به‌عنوان یک پیش‌شرط ضروری برای رسیدن به بزرگسالی منع یا سرکوب شده‌اند. این حالت هنگامی اتفاق می‌افتد که رشد فرد به‌وسیله سائق‌ها محدود می‌شود تا هشیار افزایش یابد، فرآیندی که یونگ آن را ویژگی فرهنگ‌های غربی دانست (۱۹۵۱: ۲۷۶). در مقابل، هنگامی که تصویر کهن‌الگویی کودک به سمت آینده است، نماینده سائق‌های در حال ظهور در ناهشیار است که احتمالاً به‌موقع وارد شده و هشیار فرد را تغییر می‌دهند. یونگ تأکید می‌کند -

تجربه ما در روان‌شناسی فردی ... نشان می‌دهد که «کودک» راه را برای تغییر شخصیت آینده هموار می‌کند. در فرآیند فردیت، کودک شکلی است از ترکیب عناصر هشیار و ناهشیار شخصیت. بنابراین نمادی است از اتحاد دو متضاد، یک میانجی، یک التیام‌بخش و کسی که یک کل را می‌سازد.

(همان‌منبع، ۲۷۸)

کودک نشانه تغییری است در شخصیت قبل از اینکه این اتفاق بیفتد، و به‌محض اینکه نشانه‌های اولیه تولد دوباره آشکار شود آن را به ذهن هشیار عرضه می‌کند. در اوایل تولد، تماشاگر بینش کافی نسبت به روان آن‌ها ندارد تا با اطمینان یکی از این دو حالت را بپذیرد. و با تمرکز بر شان هم نمی‌توانیم حدس بزنیم. یکی از نتایج توانمندی درونی کیدمن در اجرای صحنه دشوار اپرا این است که اگرچه از هوش رفتن پسر بچه ما را از اندوه سنگین او آگاه می‌کند، اما هنوز هیچ‌کدام از ما نمی‌توانیم مانند آن‌ها با رنجی که پسر بچه متحمل می‌شود همدلی کنیم چون ما بعد از بیهوش شدن از وی جدا می‌شویم. در صحنه اپرا سرنخ اولیه و گنگی از وضعیت شخصیت کودک دریافت می‌کنیم. همان‌طور که پدرش او را در تخت خواب قرار می‌دهد، امتداد نواختن ملایم نت‌های بم واگنر هرگونه خیال‌واهی مبنی بر اینکه او به امنیت رسیده است را تضعیف می‌کند. مرد نگران به همسرش می‌گوید، «او می‌گوید فرد دیگری است و باور دارد فرد دیگری است.» والدین در درک نکردن وضعیت روانی پسر بچه تنها نیستند. این مسئله مبهم می‌ماند، معمایی که شخصیت‌های فیلم و تماشاگران به‌طور یکسان مشغول حل آن می‌شوند.

با این حال روشن است که تغییری ریشه‌ای در شان رخ داده است. هنگامی که مادر او (کارا سیمور) برای گفتن شب‌به‌خیر

می‌آید دور شوند.

آنا در آشفتگی خودش با جوزف درباره پافشاری کودک صحبت می‌کند. این دومین چالش با رقیب، جوزف را عذاب می‌دهد و خصومت او را تشدید می‌کند و باب را وادار می‌کند که از پسر بچه امتحان بگیرد. مصاحبه ضبط می‌شود و در رفت‌وبرگشت فیلم می‌بینیم که دانش عجیب‌شان و اعتماد به نفس او خانواده آنها را می‌خکوب می‌کند. پسر بچه ابایی از تغییر موقعیت ندارد، از باب درباره زندگی زناشویییش سؤال می‌کند و یادآوری می‌کند که لورا (همسر او) قادر به بچه‌دار شدن نبوده است.

پاسخ‌های شان جزئیات مهمی درباره همسر فوت شده آنها آشکار می‌سازد. آنا و همسرش سی بار در سی روز در سی کلیسا ازدواج کرده بودند. این ماجرای افسانه‌وار به حافظه رمانتیک آنها درباره همسرش رنگ می‌بخشد. اما چنین رفتار وسواس‌گونه‌ای (سی بار ازدواج در سی کلیسا) در رابطه گذشته آنها چه معنایی می‌توانست داشته باشد؟ عشق به ازدواج آنها انرژی بخشیده بود، بعلاوه شور و هیجانی برای زنده‌بودن و دستیابی به رویاهای آینده‌شان. اما حیات عشق در تازگی، رمز و راز، و حتی در خطر کردن است، و ممکن است با صمیمیت از میان برود. شور عشق یک حس اشتباه در ارتباط صمیمانه حقیقی ایجاد می‌کند که زوج آن را با عمق رابطه اشتباه می‌گیرند. از این دیدگاه مرگ شان علامت یک عشق رمانتیک است که به خاطر نبودن یک استحکام واقعی می‌میرد. از سویی دیگر، در رابطه با پسر بچه، این حالت نمایش شور و هیجان آرمان‌گرایی نوجوانی است، و طبق تعریف، آرمان‌گرایی غیرواقعی است. به بیان دقیق‌تر، نشانه‌های اعتیاد در ازدواج‌های چندگانه دیده می‌شود، اعتیادی که مثل دیگر رفتارها یا جعلی است یا مخزنی برای سوگ و رنج‌های حل‌نشده.

این حالت سعادت سرخوشانه، از نظر عاطفی آن چیزی است که زوجها را به سمت پیوندی برای آغاز یک دل‌بستگی ایمن سوق می‌دهد - اما به‌خودی‌خود برای پایداری و رشد این پیوند کافی نیست. آنا جایی را پیدا کرده است که در آنجا می‌تواند یک پیوند معنوی که با ازدواج به دنبال آن بوده بدون تلاشی دشوار برای تبدیل‌شدن به یک شخصیت روان‌شناختی احساس کند. آرمان‌گرایی او (غرق در توهم بجای یک رابطه واقعی مبتنی بر عمق پیوستگی که هر دو فرد در آن حضور دارند) مانع از رشد ضروری محور من-خویش‌تن به‌عنوان بخشی از فرآیند فردیت می‌شود. یکی از دردناک‌ترین جنبه‌های ازدواج آشکار شدن احتمالی، و اجتناب‌ناپذیر سایه هر دو زوج است. این سایه بارقه‌هایی به یک رابطه می‌دهد اما اغلب زوجها با تلاش برای مدیریت هیجانات منفی سایه، از آن اجتناب می‌کنند (در چنین حالتی، اگر سرمایه‌گذاری بر روی آرامش باشد، ازدواج ممکن است ادامه پیدا کند اما رشد نخواهد کرد). اگر مواجهه با سایه به‌صورت آگاهانه اتفاق نیفتد، نیرومندی ارتباط اولیه ممکن

است از بین برود. و یکی از نتایج آن، همان‌گونه که ما در نهایت در مورد همسر فوت‌شده آنا می‌فهمیم، ممکن است این باشد که همسران هر یک به دنبال بارقه در جای دیگری خواهند گشت. در یک ازدواج هر یک از دو طرف سعی می‌کنند با افزایش ظرفیت خودشان برای نگهداری تنش‌های هیجانی برانگیخته‌شده توسط سایه‌ها، آنها را درک کرده و با آنها ارتباط برقرار کنند. بعدتر زوج‌ها بخش‌های نامرتبط شخصیت خودشان را باهم یکی می‌کنند، در این فرآیند خودشان و شکاف‌های روان‌شناختی بینشان را التیام می‌بخشند. در ازدواج آرمانی آنا و شان (رفتن به سی کلیسا در سی روز) آنها به چنین شناختی دست نیافته‌اند. با نگاهی به از هوش‌رفتن مرگبار شان در حالی که بر روی قطعات یخ حرکت می‌کرد، ما تصویر نقطه‌ای را مشاهده می‌کنیم که یک رابطه در آنجا منجمد شده است.

در ادامه مصاحبه با باب، شان پسر بچه سهواً به اتفاقات سمی در زیر عشق پر تب‌وتاب آنا اشاره می‌کند، اگرچه او خود نمی‌تواند درکی از اشارات کلام خودش داشته باشد. او، در جایگاه همسر آنا، بیان می‌کند آنها به خاطر اینکه شان خانه نداشته در خانه الینور زندگی می‌کردند. در نهایت پسر بچه کنترل مصاحبه را به دست می‌گیرد: «بینید! شما می‌توانید هر طور که می‌خواهید فکر کنید ... اصلاً مهم نیست. من شان هستم. من عاشق آنا هستم و هیچ چیزی این موضوع را تغییر نخواهد داد. هیچ چیز. برای همیشه.» چالش با خانواده آنها به‌طور کلی، و به‌ویژه جوزف، اکنون دیگر قابل‌انکار نیست. آنها پسر بچه را صدا می‌زنند تا در آپارتمان الینور بماند تا آنها بتوانند او را از توهم خارج کرده و به او ثابت کنند قصد ازدواج با جوزف را دارد. پسر بچه به محض رسیدن مثل نی نواز هاملین (البته معکوس آن داستان قدیمی) داخل آپارتمان گشت می‌زند، و بزرگ‌ترها هم به حالت مسحور شده به دنبال هر قدم او حرکت می‌کنند. پسر بچه بی‌درنگ به سمت میز کار قدیمی‌اش می‌رود و یکی از ملاقات‌کننده‌های داخل اتاق را شناسایی کرده و باینکه اسمش را نمی‌داند خطاب به او می‌گوید «تو به آنا گفتی که بابائوئل وجود ندارد.»

سؤال پیچ کردن پسر بچه جوزف را بجایی نمی‌رساند اما او نمی‌تواند جلوی حسادت من خود را بگیرد. شب‌هنگام جوزف به پایین پله‌ها می‌رود و در تاریکی به پسر بچه که بر روی کاناپه خوابیده است زل زده و زیر لب می‌گوید، «تو نمی‌توانی من را فریب بدهی.» عصبانیت زیاد جوزف به‌سادگی باعث همانندسازی او با پسر بچه می‌شود، و در نتیجه هیجانات مقاومت‌ناپذیر، او (همچون همان کودک خوابیده) به سمت قلمرو نیمه هشیار سوق پیدا می‌کند. اگرچه به‌استثنای برخی فیلم‌های مشخص ژانر وحشت، تصویر کهن‌الگویی به‌ندرت در قالب سایه یک فرد بزرگسال تجسم پیدا می‌کند، اما شان این نقش را در رابطه با جوزف بر عهده می‌گیرد. مردی که روحی ضعیف، و پسر بچه‌ای که روحی وسیع دارد. این یک رابطه کلیدی است نه تنها برای

همین مسئله این حدس را تقویت می‌کند که آن موضوعات دردناکی را که نمی‌تواند متوجه شود سرکوب می‌کند. اما حقیقت آنرا را مجبور می‌کند تا در مورد نامزدش بپذیرد که صمیمیت جوزف پناهگاه امنی برای شک‌ها و تعارضاتی که در تمام رابطه‌ها رخ می‌دهد نیست. تکرار این الگو برای آن به این معناست که او بازتاب دردناک غیبت‌های مکرر همسرش در خانه را با سرکوب این آگاهی دردناک، که این ازدواج آنچه او فکر می‌کرد نبوده، انکار کرده است. انرژی روانی مصرف‌شده برای تحمل این سرکوبی، به سوگواری بی‌رحمانه او برای همسر ایده‌آلش ده سال بعد از مرگ وی اضافه می‌شود. مانند تمام رابطه‌ها، درجه‌بندی پایدار بین نزدیکی و فاصله - بین احساسی خفقان‌آور که تهدیدی برای از دست دادن را برمی‌انگیزد - مسئولیتی چالش‌برانگیز است. رنج ناشی از ترومای قبلی ممکن است توانایی نگهداری یک رابطه سالم را بسیار پیچیده کند، و در نهایت منجر به از هم‌گسیختگی‌هایی مثل جروبحث‌های بیش‌ازحد یا کناره‌گیری منفعلانه شود. سوگواری طولانی‌مدت آن نشان می‌دهد که چیزی در هنگام ازدواج و قبل از آن اشتباه بوده است.

آنها روز بعد، در توافق با مادرشان، او را خارج از مدرسه ملاقات می‌کند؛ اما برخلاف نقشه که قرار بود با او به سردی سخن بگوید، برایش بستنی خرید و او را با کالسکه در سنترال پارک می‌گرداند - و درباره کشش متقابل بین آنها سخن می‌گوید. به نظر می‌رسد این رفتارهای آنها که به دنبال درخواست کمک از کلیفورد اتفاق می‌افتد، جنبه دیگری از الگوی روانی ریشه‌دار عمیق در اوست. آنها به مردانی نیاز دارند که به او نزدیک باشند و مسئولیت ناهشیار، و سایه او را بر عهده بگیرند. او از کلیفورد می‌خواهد که جلوی عاشق شدن او را بگیرد. تنها منطق این کار زمانی است که فرض کنیم آنها در حال فرافکنی اهریمن درونی خودش به سمت اوست. او با درخواست کمک از کلیفورد، به‌طور ناهشیار شخصی را انتخاب کرد که نمی‌تواند کمکی به او بکند چون نابینایی او (که به‌زودی آشکار می‌شود) باعث می‌شود او هم به‌اندازه آنها ناهشیار باشد. نقش همسر آنها در زندگی قبلی‌اش این بود که در یک قلمرو اسطوره‌ای عشق کامل (که مرگ زود هنگامش آن را مقدس جلوه داده است)، به او امنیت بدهد و دنیایش را از هوی و هوس رفتارهای بشری محافظت کند. جوزف به‌عنوان یک نسخه جایگزین محکم، میان‌سال‌تر از همسر قبلی آناست که، بدون عشق اما با ثروت و مرتبه کافی می‌تواند این خلأها را در زندگی آنها پر کند. عملکرد پسرپچه که در جایگاه همسر دوباره مجسم شده آنها جایگزین جوزف شده است این عشق کامل ناکام گمشده غیرممکن را نبش قبر خواهد کرد.

همان‌گونه که کامبو (۲۰۰۶) اشاره می‌کند قرار ملاقات همراه با بستنی و درشکه‌سواری در پارک، کلیشه‌های فیلم‌های عاشقانه هستند که به‌صورت کم‌مدتی موقعیت ارائه‌شده‌اند

آنچه درباره جوزف مطرح می‌شود بلکه درباره خانواده‌ای که او قرار است با آنها ازدواج کند.

آنها قصد دارد زندگی‌اش را به مردی گره بزند که گرایش‌های مادی‌گرایانه دارد و مانند خانواده پدری و همسر فوت‌شده‌اش ثروتمند است، اما ذهن پژوهنده‌ای ندارد. جوزف تناسب زیادی با خانواده النور دارد زیرا هیچ‌یک از آنها ذات کنجکاو و خودکاوانه‌ای ندارند. آنها در پناه امنیت مالی به واقع‌گرایی پوچی دست پیدا کرده‌اند که مبتنی بر تخیلات است، ثروت این توهم را در آنها تقویت کرده که حتی باوجود نادیده گرفتن تمام دنیای درونی‌شان، تنها با تجربه‌گرایی عملی در زندگی حرفه‌ای و اجتماعی می‌توانند به درک کاملی از زندگی دست پیدا کنند. ذهن‌های منجمد آنها فاقد کنجکاوی و تصویرسازی کودک درون است، که این هردو ویژگی‌هایی هستند برای راهنمایی به سمت فردیت. این افراد از نظر عاطفی و هیجانی مانند شان مرده‌اند.

این نکته در مورد آنها هم صادق است. آنها دستخوش یک درگیری ذهنی است اما این درگیری را با قدرت پیگیری نمی‌کند و به همین دلیل به‌سرعت یک پسر/مرد به حدی در جایگاه فرافکنی آنیموس وی قرار می‌گیرد که تقریباً (اما نه به‌طور کامل) به نظر می‌رسد ساخته خود اوست. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد (ارزش ادعای پسرپچه هرچه که باشد)، فرافکنی آنیموس خود به پسرپچه، اولین نشانه در شرف وقوع بودن یک تولد دوباره است که بیشتر اوقات ارتباط با کهن‌الگوی کودک الهی پیش‌بینی‌کننده آن است. بعلاوه، همان‌گونه که بسیار محتمل به نظر می‌رسد، این فرافکنی اشاره‌ای ضمنی است به جراحات مرتبط با خودشیفتگی گذشته که باید پذیرفته و مدیریت شوند.

بعلاوه، آشوبی که پسرپچه در آنها تشدید کرد عقده‌ای بود که قبلاً از آن آگاه نبود. این عقده هنگامی فوران می‌کند که آنها به کلیفورد دوست قدیمی همسر فوت‌شده‌اش سر می‌زند تا در قلب سردرگمش را برای او بگشاید. آنها به علت مبارزه هیجانی و ناتوانی در منطقی‌ساختن احساسات پیچیده‌اش، شروع می‌کند به حرف‌های درباره احساسات، رنج‌ها، ترس‌ها و آرزوهایش نسبت به هردو شان - هم‌زمان هم می‌داند که پسرپچه همسر فوت‌شده او نیست هم دلش می‌خواهد که همسرش باشد - به‌طور خلاصه، آنها در کشمکش کشف حقیقت است. در نهایت با لکننت می‌گوید نیاز به کمک دارد. او از کلیفورد می‌خواهد که مداخله کند و جلوی عاشق شدن دوباره او به شان را بگیرد. او نمی‌تواند چرند بودن درخواستش را درک کند و همین مسئله خودشیفتگی او در انتخاب همسر را آشکار می‌سازد.

شاهد بیشتر برای فعال‌سازی این عقده، کل مونولوگ‌های آنها است که در تمام جملات درباره خودش صحبت می‌کند به‌استثنای زمانی که می‌گوید جوزف نسبت به این پسر احساس نامنی نمی‌کند. آنها در این مورد زیاد اشتباه نمی‌کند، رفتار مؤدبانه جوزف نقابی برای اضطراب اوست.

محور دقایق پرده دوم است.

(کامبو، ۲۰۰۶)

تمام اعضای خانواده (به جز آنای آشفته) با شنیدن موسیقی که شاهدهی است بر حال خوب آن‌ها خشنود هستند. در عین شادمانی، گویا کسی از بدشگونی مرتبط با داستان این موسیقی آگاه نیست؛ لحظه‌ای که السای تازه عروس تنها عهدی را که با همسرش لوهنگرین بسته می‌شکند. هنگامی که وارد حجله عروسی می‌شوند السای از لوهنگرین می‌پرسد او کیست، و با این کار ازدواجشان را فنا می‌کند، و باعث برگشتن لوهنگرین به قلمرو پادشاهی پدرش و مرگ خودش می‌شود. نواخته شدن این سناریو (اگر تنها آن‌ها از این مسئله آگاه باشند) اشاره کنایه‌آمیزی است به آنچه آن‌ها در ازدواج اولش ناتمام باقی گذاشته بود و از همسرش نپرسیده بود که او کیست. اگر آن‌ها انرژی روانی زنانه برای آغاز یک پرس و جوی جدی که در آن گیر کرده بود را داشت، مرگ این توهمات می‌توانست به تولد دوباره او منجر شود. همان‌گونه که انتظار می‌رود، او با تکرار نوروتیک چرخه خود تخریبی دوباره خودش را به مخاطره می‌اندازد.

در همین حین پسرپچه دوباره آرامش را به هم می‌زند و با ضربه زدن به صندلی جوزف حتی بعد از اخطار شدید او برای توقف این کار، او را تحریک می‌کند. در صحنه‌ای که اقتباسی است از بَری لیندون اثر کوپرک (هیوز، ۲۰۰۶؛ کامبو، ۲۰۰۶)، جوزف مانند بَری همچون آتش‌فشانی به خشم می‌آید. او به پسرپچه خشمگین ضربه‌ای می‌زند - تنها باری که وی کاری را از عمق احساس درونی انجام می‌دهد. مثل زمانی که بَری حالت جنون پیدا می‌کند و دوستانش او را از کشتن بولینگدون جوان بازمی‌دارند، برخی از مردان حاضر در جمع نیز جوزف را مهار می‌کنند. او پسرپچه را متهم می‌کند: «او اصلاً نمی‌داند چه کار می‌کند!» بی‌احترامی او هم اثباتی بر اشتباهش است و او باید حد خودش را نگه دارد: «هن کسی هستم که باید به او احترام بگذارند، اما گویا این اتفاق نمی‌افتد...» پس جوزف دوباره به سمت پسرپچه رفته و قبل از اینکه دیگران بتوانند او را عقب بکشند به او کتک سختی می‌زند. هنگامی که در نهایت غائله خاتمه پیدا می‌کند، این منهن‌نشین نازپرورده مانند یک کودک تحقیرشده سروصدا می‌کند و می‌گوید، «او به صندلی من ضربه زد!» اما در حقیقت این سایه کودک است که توانسته نقاب جوزف را بشکافد و خشم کودکانه‌اش را آشکار کند. یک کودک باید درباره موضوع عشقش احساس مالکیت کند تا بتواند دل‌بستگی ایمن را تجربه کند، اما جوزف، با آزاد کردن نهاد سرکوب‌شده‌اش، نامنی‌های پنهانش را آشکار کرده است. خویشتن کاذب وانمود کننده یک امنیت سرکش است.

آن‌ها وحشت‌زده به خشم غیرقابل کنترل نامزدش خیره می‌شود، او با گردابی در شخصیت جوزف روبرو شده است که تابه‌حال به آن توجه نکرده بود. دیگر حاضران (انعکاس بیشتری از صحنه فیلم کوپرک) به همان اندازه که از حمله

و فقط یک ضربه‌ای آشنای اضطراب‌آور دوباره به تدریج بلند می‌شود، که با موسیقی شان همسر ترکیب شده است. بعد از ظهر به غروب می‌رسد و آن‌ها در حال تماشای پسرپچه جوانی است - یک پسرپچه سالم - که در حال بازی با تاب و سرسره است. در همین زمان جوزف مانند عاشقی رهاشده در کنار پنجره یک آپارتمان مجلل منتظر اوست، همان‌جایی که آن‌ها باید به‌عنوان خانه آینده‌شان به آن نگاه کنند. می‌بینیم بازتاب درختان سرمازده زمستان به‌صورت آهسته بزرگنمایی می‌شوند و شیشه پنجره را تیره می‌کنند. صورت درخودفرورفته جوزف، مانند چهره آن‌ها در اپرا پهن می‌شود، و نه تنها کودک درون وی را که انکارش می‌کند آشکار می‌سازد بلکه نشانگر چهره فرسوده مرد میان‌سالی است که در حال درهم شکستن است. جوزف گرفتار در آفتاب سیاه، در تاریکی و افسردگی مردی در سال‌های نیمه دوم زندگی‌اش قرار دارد. او به دلیل دل‌شکستگی قادر به بازیابی خودش نیست، و به همین دلیل آنیمایش را فرافکنی می‌کند و نمی‌تواند ارتباط عاطفی‌اش را رشد دهد. با این وجود او با همانندسازی بیش‌ازحد با من مردانه‌اش (که گرایش به ارزنده سازی بیش‌ازحد قدرت و ثروت مادی دارد) به نظر می‌رسد احساس می‌کند چیزی عمیق گم شده است.

آن‌ها شان را به آپارتمان النور می‌آورد تا موسیقی عروسی را بشنود، با این استدلال که شنیدن این موسیقی باعث رها کردن دل‌بستگی به آن‌ها بشود (نوع دیگری از فرافکنی و سواسی آن‌ها نسبت به نقش آنیموس). جوزف در جستجوی آن‌ها از خانه عقیم‌مانده برمی‌گردد و در آستانه ورود به حمام است که صدای آن‌ها و پسرپچه را می‌شنود. پسرپچه خیلی معمولی مانند یک همسر قدم به داخل وان گذاشته است. این تصویر به‌صورت پیچیده‌ای بیانگر دوباره پیوند اصغر است و یادآور صحبت یونگ درباره «غوطه‌وری در حمام». در اینجا پادشاه و ملکه کیمیاگر با ورود به رابطه فرآیند فردیت را آغاز کرده‌اند که حاکی از تفکیک ناتمام هشیار و ناهشیار است (۱۹۴۶: ۶-۴۵۳).

اگر جوزف وارد حمام شده بود، می‌شنید که آن‌ها دوباره از شان می‌خواهد که او را ترک کند؛ اما جوزف بجای روبرو شدن با تردیدش، فرار می‌کند. گریز باعث تنش او با سایه‌اش می‌شود و به‌سختی او را می‌رنجانند.

به‌زودی کل اعضای خانواده در اتاق نشیمن جمع می‌شوند تا در یک مراسم پر از تظاهر بی‌معنی قبل از ازدواج شرکت کنند.

به نظر می‌رسد تکنوازی موسیقی چمبر در حال نواختن است، اما به‌زودی معلوم می‌شود آنچه در حال نواخته شدن است نسخه احمقانه‌ای از مارش عروسی از لوهنگرین اثر واگنر است با نام «کنون عروس می‌آید»، و ما متوجه می‌شویم که این رسم دیگری قبل از مراسم عروسی است. باید توجه داشت همان‌گونه که اجرای دی‌والکوره اثر واگنر محور پرده اول فیلم بود، این کنسرت کوچک قطعه دیگری از واگنر

از این دستور تعجب کرد اما مؤدبانه ولی بدون علاقه اطاعت کرد. اگرچه دستور دادن کلارا عجیب نیست، چراکه کودکان غالباً از ناهشیار بزرگسالان اطاعت می‌کنند (به‌زودی آشکار می‌شود حرص جنسی کلارا را نابینا کرده است). ۱. و حالا، چند ساعت بعد، پسر بچه به یاد مهمانی نامزدی می‌افتد. در نماهای بازگشت به گذشته شان به یاد می‌آورد که با مشاهده تردید کلارا دنبال او به سنترال پارک می‌رود و می‌بیند که او بسته‌ای را در زیر خاک پنهان می‌کند. کلارا، که از آن درباره دانش غیرطبیعی پسر بچه چیزهایی شنیده است، دوباره به همان نقطه برگشته تا تأییدی باشد بر تردیدهایش، او با سکوت به پسر بچه نشان داده که همه چیز را می‌داند. ما می‌فهمیم شان باید آن بسته را از زیر خاک بیرون کشیده باشد و کلارا هم‌اکنون در سکوت با او روبرو می‌شود. بیرون کشیدن این بسته می‌تواند قیاسی باشد از کشف دروغ‌هایی که در ناهشیار مدفون شده‌اند - موهبت خرد که باید در مسیر هشجاری آشکار شود. من نیازمند راهنما و مسیری از ناهشیار به سمت زندگی معنادار است - هموار کردن جاده روان (بین من و خویشتن).

پسر بچه که حالا دیگر رازش برملا شده، بسته را برمی‌دارد و به آپارتمان کلارا می‌رود. این بسته شامل نامه‌های عاشقانه آن‌ها به همسرش است؛ اما کلارا پسر بچه را غافلگیر و فاش می‌کند که همسر آن‌ها عاشق او بوده است. شان همسر نامه‌های باز نشده آن‌ها را به کلارا داده بود تا به او ثابت کند چقدر دوستش دارد. این خیانت بی‌رحمانه پیچیده ثابت می‌کند تجربه ذهنی شان از ازدواج بسیار با آن متفاوت بوده است. این مسئله نشان‌دهنده فقدان عمیق رابطه بین این زوج است که در نهایت منجر به کناره‌گیری عاطفی شان و امیدواری واهی برای یافتن یک عشق پایدار با یک جفت ایدئال دیگر شده بود. به نظر می‌رسد عشق بازی او تلاشی بوده است برای احیای بارقه‌های گمشده که قبل‌تر درباره آن نوشتیم - تلاشی غیرممکن بدون رشد روان‌شناختی که در نهایت مرگ وی نشانه بن‌بستی است که به آن رسیده بود. به نظر می‌رسد افشاگری خواندن نامه‌های عاشقانه آن‌ها توسط پسر بچه در نگاه اول آشنا شدن او با شبکه پیچیده رازهایی است که او را احاطه کرده‌اند. به نظر می‌رسد تقریباً تمام دانسته‌های او درباره آن‌ها و شان باید برگرفته از این نامه‌ها باشد، اگرچه او ممکن است جزئیات دیگری را درباره این خانواده به شیوه‌های قابل توجیه مشابهی به دست آورده باشد. برای مثال، پسر بچه از طریق صحبت کردن با دوست سرایدارش این مسئله را فهمیده باشد که همسر آن‌ها کجا مرده - این چیزی است که در نامه‌ها نیامده است. تأمل بیشتر، نشان می‌دهد رفتار پسر بچه را نمی‌توان فقط با تبیین‌های اتفاقی توجیه کرد. این تبیین‌ها بسیاری از عوامل را توجیه نمی‌کنند، حداقل احساس عمیق غیرقابل کنترل پسر بچه را. اول اینکه، هیچ‌کس او را مجبور نکرده که چنین ادعای غیرعادی را مطرح کند. دوم اینکه، او هیچ نقشه‌ای برای

جوزف به پسر بچه شوکه شده‌اند، از نقض ادب اجتماعی وی نیز متعجب هستند. سپس هنگامی که النور می‌بیند جوزف در حال خروج از آپارتمان است، بدون هیچ‌گونه سرزنشی، به او قول می‌دهد که آن‌ها را بازگرداند. النور چشم‌انداز یک ازدواج خوب را می‌شناسد و اجازه نمی‌دهد که دخترش این مرد موفق را از دست بدهد حتی با وجود یک‌بار لغزش در رفتار بی‌عیب و نقص او.

در اوج این واکنش‌های هیجانی، شان کتش را برداشته و بیرون رفته بود، موسیقی اندوهناک این صحنه یادآور لحظات سوگواری بعد از نبرد در فیلم‌های جنگی است. آن‌ها به دنبال پسر بچه به خیابان برقی می‌رود. این صحنه به داخل آپارتمان برمی‌گردد و زمان سپری می‌شود. موسیقی محزون با نت‌های باس آمیخته با ساز برقی ادامه پیدا می‌کند. بالاخره کلیفورد سومی رسد، اتاق‌های خالی را (نورهای تیره و آرام چیزی را آشکار نشان نمی‌دهد) جستجو می‌کند و در نهایت آن‌ها را در آشپزخانه می‌یابد. او آمده، همان کسی که از او خواسته‌شده تا آن‌ها را از دست شان نجات دهد. اما قبل از آنکه آن‌ها بتوانند باهم صحبت کنند، پسر بچه می‌آید و کلیفورد را مانند یک دوست قدیمی گم‌گشته با احساس در آغوش می‌گیرد. اگرچه کلیفورد تمام تلاش خود را می‌کند تا به آن‌ها اطمینان بدهد که پسر بچه همسر فوت‌شده او نیست، اما آن‌ها از این عقیده که همسر تجسم یافته خودش را پیدا کرده است بر نمی‌گردد. حالت پر از توهم آن‌ها نشان می‌دهد که او تحت تأثیر یک حضور قدسی است؛ او اصلاً قصد ندارد که پسر بچه یا سرخوشی دردسرافزین ناشی از حضور او را رها کند.

تنها هنگامی که النور قاطعانه تهدید می‌کند به مادر شان و پلیس اطلاع می‌دهد، آن‌ها برخلاف تمایلش پسر بچه را (که قبلاً در تخت خواب خودش او را مانند یک پسر ده‌ساله خوابانده بود) بلند کرده و با تاکسی به نزد خانواده‌اش بازمی‌گرداند. در طی مسیر آن‌ها شروع می‌کند به خیال‌پردازی درباره اینکه چگونه آن‌ها می‌توانند با یکدیگر باشند. آن‌ها اکنون گرفتار عقده خودش است، که نشان‌دهنده کثرت اجبار و نیاز شدید است. چشم‌انداز او به‌طور خطرناکی تغییر کرده است: برای او پسر بچه دیگر مانند همسر فوت‌شده‌اش نیست، خود او است. تلاقی مرز روانی بین واقعیت درونی و واقعیت بیرونی. به نظر می‌رسد اگر شان جوان نماد تجدید حیات باشد، این لحظه نمی‌تواند خیلی به تأخیر بیفتد.

به‌سرعت مشخص می‌شود که اتفاقات را نمی‌توان به این مسئله ساده تقلیل داد که آیا این پسر بچه مرد فوت‌شده است یا نه. اگرچه پسر بچه آشکارا عاشق آن‌هاست، چیز دیگری هم توجهش را درگیر کرده است: یادآوری صحنه‌ای در آپارتمان النور. هنگامی که بقیه افراد مشغول کار خود بودند پسر بچه در راه کلارا باز کرد و او را به داخل راه داد. کلارا به شان دستور داد در شستن دست‌های کثیفش به او کمک کند (گویا نمادی است از شستن سایه خودش). شان

آنا پسربرچه را به سمت یک پیوند عرفانی اوربوری یک بین زن و مرد هدایت می‌کند، چیزی که روح او به آن مشتاق است. او با انکار مادر واقعی خود، پیوند اولیه‌ای که با وی در قالب یک نوزاد سهیم شده بود را از بین می‌برد. با این وجود، پیوند نمادین او با آنا که روح پسربرچه آن را پذیرفته است نمی‌تواند دائمی باشد. آنا می‌شود یک احساس عمیق فرافکنی کهن‌الگویی که برای رشد پسربرچه ضروری است - نیمی مادر (که برای او بستنی می‌خرد)، و نیمی معشوق (قرارهای عاشقانه و گرمای یک نیاز). طبق تعریف، اگر کودک به صورت سالم رشد کند و با خویشتن فردیت یافته‌اش تفاوت قائل شود این پیوند نمادین با آنچه نماینده ایماگوی مادر است (حتی اگر شکلی متفاوت از آنا به عنوان مادر/معشوق باشد) به عنوان حالتی از روان در پسربرچه باقی نمی‌ماند (نومن را ببینید، همان منبع).

کلارا که دستخوش خواسته‌های آزاردهنده خودش است، ماجرا را این گونه نمی‌بیند. او به شان پسربرچه اعتراف می‌کند قصد داشته مدارک خیانت معشوق فوت شده‌اش را به عنوان هدیه نامزدی برای آنا ببرد تا نفرتش را از رقیب بیرون ببرد - اما در شب نامزدی، نتوانست این کار را به انجام برساند. اتفاقاً اگر آنا حقیقت را می‌فهمید ممکن بود اندوه و سوگواری عمیق او در هم بشکند و از این ماجرا عبور کند (کامبو، ۲۰۰۶). با وجود این، کلارا به پسربرچه می‌گوید اگر او ابتدا به سراغ وی می‌آمد می‌توانست معشوقش را دوباره در وجود شان پسربرچه کشف کند. ده سال بعد از مرگ شان، کلارا هم به اندازه آنا در قید خاطرات شان باقی مانده است، با این تفاوت که پسربرچه محبت اسرارآمیزی نسبت به او ابراز نکرده. کلارا حریصانه با پسربرچه تقلا می‌کند و نامه‌ها را پس می‌گیرد.

صدای کوبیدن طبل که یادآور از هوش رفتن مرگبار شان است با فرار پسربرچه به سمت پارک در این بحران همراه می‌شود. او از یک درخت بدون برگ بالا می‌رود و تمام شب زمستانی را آن بالا می‌ماند. هنگامی که ساعت‌ها بعد پلیس او را ژولیده و گلی پیدا می‌کند (احتمالاً از جایگاه بلندش لیز خورده) نه متوجه صحبت‌های او می‌شوند نه می‌توانند او را نگاه دارند. «من فکر می‌کردم شان هستم اما فهمیدم که او عاشق زن دیگری بوده است. پس من نمی‌توانم او باشم چون من عاشق آنا هستم.» همان‌طور که او به سمت تاریکی می‌گریزد، ما برخلاف پلیس‌ها که سردرگم شده‌اند، متوجه می‌شویم او به کشف مهمی درباره خودش دست پیدا کرده است. این آخرین حمله بزرگ‌سالی نیست که او را چنین آشفته ساخته، بلکه فهمیدن ماجرای عشق‌بازی کلارا است.

پسربرچه به سمت آپارتمان آنا می‌دود در آنجا خدمتکار او را داخل حمام می‌گذارد - نشانه‌ای از غسل تعمید و پاک کردن سایه برای آغاز تولدی دوباره. آنا به خانه می‌آید در حالی که «نقشه‌اش» را برای شان تعریف می‌کند (نقشه‌ای مضحک و خطرناک)؛ آن‌ها باید باهم فرار کنند، بعد صبر می‌کنند تا پسربرچه به سن بیست‌ویک‌سالگی برسد، و سپس باهم ازدواج

کلاه‌برداری در ذهنش ندارد. سوم اینکه، اگرچه تشابه اتفاقی نام او با همسر فوت‌شده آنا ممکن است علاقه او را تشدید کرده باشد، اما منبع این شیفتگی نسبت به آنا در واژه عشقی خلاصه می‌شود؛ به این دلیل که او، چهارم اینکه، مطمئناً عاشق آن است. چه چیز دیگری می‌تواند احساس متوالی غیرعادی او، از هوش رفتن او و فداکاری که به زودی در حق آنا می‌کند را توجیه کند؟ پنجم اینکه، با کدام استدلال عقلی می‌توان تبیین کرد که او چگونه میز کار عتیقه قدیمی‌اش را شناخته است؟ یا ششم اینکه، چگونه می‌تواند زنی را که حتی اسمش را هم نمی‌دانست و به آنا گفته بود که بابانوئل وجود ندارد شناسایی کند؟ پاسخ این پرسش‌ها ممکن است در شهود پسربرچه نهفته باشد.

شهود می‌تواند نقش بزرگی در فردیت ایفا کند. تجربه کردن چیزی دانستن که به صورت اسرارآمیز از مکانی ویرای دانش هشیار ما پدید می‌آید؛ که با گزینه متفاوت است و حاصل عملکرد حواس مادی است. شهود کیفیتی زنانه دارد اما نباید به آن نگاه جنسیتی شود. اما آنا، که به خاطر یک سوئیگی‌اش در نقش جنسیتی خود گرفتار شده و زنانگیش تثبیت شده، در این حالت دوجنسیتی نمادین پسربرچه می‌تواند راهنمای او در جهت اتحاد مردانگی و زنانگی باشد - همان‌طور که حمام کردن شاه و ملکه کیمیاگر در رابطه‌ای نمادین شروع فرآیند ایجاد تعادل بین مردانگی و زنانگی، هشیار و ناهشیار، در پیوند اکبر است (یونگ را ببینید، ۱۹۴۶: ۶-۴۵۳).

دیر یا زود، همه راه‌های پرس‌وجو در ضمیر پسربرچه باز می‌شود. ارتباط زمانی بین تولد فیزیولوژیک او و مرگ شان ایده تجسم دوباره را شکل می‌دهد. همان‌طور که گفته شد، اعتراض کلارا را نمی‌توان نادیده گرفت که اگر او همان شان باشد پس باید به سوی کلارا می‌آمد: در حقیقت پسربرچه نسبت به کلارا حسی ندارد. این تجسم دوباره به صورت نمادین کششی ناپیدا نسبت به اجداد و گذشتگان، پیونددهنده افراد به ناهشیار فردی و جمعی آن‌هاست؛ و بنابراین به نظر می‌رسد که پسربرچه دانشی درباره زندگی گذشته دارد. ۱.

کلارا نمی‌تواند منکر عشق عمیقی شود (گرچه حسودیش تحریک می‌شود) که نامه‌های آنا در پسربرچه به جوش آورده است. پسربرچه با نیاز آنا به یک رابطه عاشقانه کامل همانندسازی کرده است، و این مسئله اعتمادبه‌نفس او را برای گذر از کودکی به نوجوانی بالا برده است. ارتباط روان او با یک ایماگو از یک عشق روانی - که منبع تمام عشق‌های بشری و دربرگیرنده شکل بالاتری از کهن‌الگوی ارتباط است - به او اطمینان بخشیده است. اگرچه آنچه او یک عشق شدید بین زن و شوهر و بسیار مقدس و تابنده می‌داند دانشی است که آن را فقط به عنوان یک فرد منزله و معصوم دریافت می‌کند. این نامه‌ها آغازگر تولد دوم او هستند.

به‌ناچار پسربرچه و آنا هر کدام در جستجوی موضوعات مختلفی هستند، هدف پسربرچه چیزی است که اریک نومن از آن با اصطلاح اوربوری یک نام می‌برد (۱۹۵۴: ۱۷). نامه‌های عاشقانه

را به رشته تحریر درآورده است. باکال - که زیبایی صورتش در انتقال معنا کمتر از کیدمن نیست - در نقش الینور مادر پولادینی است که قدرتش را بر روی کل اعضای خانواده اعمال کرده و فقط شان (همسر آنا) از این قاعده مستثنی بوده است. پسرچه برای او یادآور این کاهش قدرت است و اطاعت آنا از فرمان او را در معرض خطر قرار می‌دهد. پس اکنون که قدرتش را بی‌رقیب می‌بیند، دیگر دلیلی برای سرکوب ناخرسندی‌اش از هردو شان همسر و پسرچه ندارد. الینور که به لحاظ سنی مادربزرگ شان به حساب می‌آید، می‌توانست نقش یک زن مسن خردمند را به‌عنوان مدیر خانواده‌اش ایفا کند، اما چنین نکرد. او هنگامی که برای اولین بار چشمش به دختر تازه متولدشده لورا می‌افتد، بجای بیان یک نظر هوشمندانه، تنها با عبارتی کنایه‌آمیز می‌گوید: «شاید او شان است.»

عدم ارتباط عاطفی الینور با لورا و نوزادش کاملاً برجسته است. سردی او باعث شده تا فرزندانش از کمبود تربیت مادر رنج ببرند. فرزندپروری سهل‌گیرانه و فرمانبردارانه تربیت کردن نیست. نیاز آنا و ناتوانی‌اش در گذر از سوگ همسر فوت‌شده‌اش ریشه در احساسات کودکی و رهاشدگی عاطفی او دارد. پس الینور برای دخترش تصویر کهن‌الگوی مادر بلعنده است که ریشه در تجربیات منفی مراقبت والدین دارد. در زندگی بعدی آنا، قدرت ارتباط در ازدواج در لایه‌های فرعی وابسته به والدین تعریف می‌شود که آنا در قالب یک شریک زندگی جوان‌تر از آن لایه‌ها تبعیت می‌کند. شیوه ترکیبی ارتباط الینور در ذات خودش دارای خودشیفتگی است و در آن جایی برای یک فکر دیگر همراه با رشد امن خواسته‌ها و نیازهایی متفاوت با طرز فکر او نیست. اگر جدایی اتفاق نیفتد، این مادر با مراقبت جدی در طول دوران نوزادی، نمی‌گذارد کودک خودش را از ناهشیار متمایز و قوانین خودش را بنا کند و در نتیجه من شکل نمی‌گیرد و مادر، سپیده نور هشیاری را به شکل متصوری از تاریکی و ویرانی تبدیل می‌کند (نومن، ۱۹۵۴: ۴۷-۳۹).

یونگ از مطالعات موردی‌اش به این نتیجه رسید که، زندگی کردن برای مدت طولانی در محیط‌های دوران کودکی، یا در آغوش خانواده، بدون به خطر افتادن سلامت روان امکان‌پذیر نیست. زندگی ما را به‌اجبار به سمت استقلال سوق می‌دهد، و کسی که به خاطر تنبلی یا ترس کودکانه به این صدا توجه نکند در خطر ابتلا به اختلال روانی است. و اگر این حالت شیوع پیدا کند به‌طور فزاینده‌ای به یک دلیل قوی برای فرار از زندگی تبدیل می‌شود و فرد برای همیشه در فضای از نظر اخلاقی مسموم دوران نوزادی باقی می‌ماند.

(یونگ، ۱۹۵۶: ۴۶۱)

یونگ همچنین بیان می‌کند، زنی که در قیود مادرش باقی‌مانده باشد نوعاً با تخیلاتش درباره تصویر یک قهرمان زندگی می‌کند. مردی که با چنین زنی وارد رابطه شود

می‌کنند. این خیال‌بافی نوجوانانه با اشتیاق قلبی پیش از نوجوانی پسرچه سازگار است، اما او باید این پیشنهاد را رد کند. اگرچه هنوز گل‌ولای به بدن او چسبیده، اما اکنون می‌داند چه چیزی او را آلوده ساخته است. در چنین مواقعی کودکان دیگر با پلیس به خانه‌هایشان و پیش والدین خود برمی‌گردند، اما شان با بلوغی بیش از یک کودک هم سن و سال خودش یا حتی آنا صحبت می‌کند: «من شان نیستم چون من عاشق تو هستم.» او راز خیانت شوهر آنا و عدم شباهت بین مرد زندگی آنا و تصویری که آنا از او در ذهن دارد را فاش نمی‌کند و با این کارش از آنا محافظت می‌کند. حفظ توهم یک بزرگسال برای کودک نقش سختی است، اما شان قهرمانانه و بدون کمترین بهایی این کار را انجام می‌دهد، و به خرد و دانشی که در سفر قهرمان پست‌مدرن به دست آورده است شخصیت می‌بخشد. آنا او را دروغ‌گو خطاب می‌کند، باز هم باخشم او را تکان می‌دهد، هیجانات خودمحورانه‌ای که پسرچه در بین همه بزرگسالان بیرون از خانواده خودش یافته است در زنی که عاشقانه او را دوست دارد گم می‌شود. هنگامی که عصبانیت آنا به اشک تبدیل می‌شود («تو حتماً مرا احمق فرض کرده‌ای - من فکر کردم تو همسر فوت شده من هستی»)، دلسوزی‌اش به حال خود باعث می‌شود فراموش کند که پسرچه هم این مسئله را باور داشت.

به‌رغم شوک افشاگری کلارا، این مسئله تأثیر رشدی بر روی پسرچه داشته است. او در مواجهه با خیانت «خودش» به آنا، از بیداری جسورانه نسبت به وضعیت اوربوری که در آن پناه گرفته بود رنج برده است. این مسئله تولد سوم اوست، گذار از روانی که اکنون بسیار با شکل روان یک کودک ده‌ساله متفاوت است. نومن این مرحله رشدی را که پسرچه در حال گذر از آن است این‌چنین توصیف می‌کند.

جدایی از اوربوریس به معنای تولد و نزول به سمت دنیای پایین‌تر واقعیتی است که پراز خطرات و ناملايمات است. (۱۹۵۴: ۳۹)

و دوباره،

جدایی از اوربوریس، ورود به دنیا، و رویارویی با اصل کلی متضاده‌ها وظایف مهم رشد بشری و فردی هستند. فرآیند کنار آمدن با موضوعات دنیای بیرونی و درونی و انطباق با زندگی جمعی بشری، با مقادیر مختلفی از شدت و کثرت زندگی هر فرد را کنترل می‌کند.

(همان منبع: ۳۵)

پس از این ما پسرچه را تنها دو بار می‌بینیم. بار اول بعد از حمام کردن؛ او همراه با الینور کنار در خروجی نشسته، و منتظر است تا مادرش به دنبال او بیاید - آنا احتمالاً آن قدر ناراحت است که کنار آن‌ها نمی‌نشیند. الینور بدون مقدمه می‌گوید، «من هیچ وقت شان را دوست نداشتم.» این صراحت از کجا آمده؟ اینجا هم یکی از جریان‌های درهم‌آمیخته زندگی خانواده الینور و دوستان آن‌هاست که هنری جیمز آن

«فورا با قهرمان آنیموسی او همانندسازی شده و به شدت به عنوان یک قهرمان ایدئال جلوه می‌کند...» (همان منبع: ۴۶۵).

این تقدیر آنا است، که هنوز در آستانه سی‌سالگی در حال تهی شدن است؛ و از سویی دیگر تقدیر او در تقابل با سرنوشت شان جوان قرار می‌گیرد، نزاکت خفقان‌آور خانواده النور با مهربانی صمیمانه موجود در خانه پسر بچه متفاوت است. والدین «دوست‌داشتنی» پسر بچه همیشه از پسرشان حمایت می‌کنند و، هنگامی که درستی تجربه فرزندشان را درک کردند، هرگز آن را انکار نکردند. پس فضا را برای فرزندشان باز کردند تا به دنبال خواسته‌هایش برود و به رشد روانی برسد، و بنیان خانواده را تا زمانی که او به خانه برمی‌گردد در امنیت نگه داشتند.

همان‌گونه که دریافته‌ایم، همه‌چیز در محیط آنا متفاوت است محیطی که سرکوبی و خیانت در آن عادی است. آنا هیچ‌گاه در درون خود این فکر را نپذیرفته است که ممکن است شان قبلاً معشوقه‌ای داشته. اگرچه، همان‌طور که هیوز می‌گوید، شدت سوگواری او ممکن است نشانه‌ای باشد مبنی بر اینکه او نکته غیرقابل‌تصور را احساس کرده و آن را سرکوب می‌کند (۲۰۰۶). مثال دیگر از سرکوبی زمانی است که باب، به‌عنوان یک پزشک، در برابر اشاره پسر بچه به نازایی احتمالی لورا شرم‌منده می‌شود. چه قصه ناگفته‌ای پشت این ناراحتی است؟ کلیفورد و کلارا به سهم خود، هنگامی که پیش آنا هستند رفتار ناشیانه‌ای دارند! احتمال دارد کلیفورد درباره رابطه همسرش با شان چیزهایی فهمیده است و این آگاهی به رابطه آن دو آسیب می‌رساند. کلارا از زاویه منفی شخصیتش یک بازیگردان تلخ است: اول اینکه به حيله متوسل می‌شود تا به مهمانی آنا دعوت شود و از همسر معشوقش انتقام بگیرد، و دوم اینکه تلاش می‌کند تا پسر بچه ده‌ساله را کنترل کند. اگرچه، هنگامی که در مخمصه وحشتناک معشوقه‌ای که عاشقش فوت شده گرفتار می‌شود، خود را در دام رازی می‌بیند که از نظر اجتماعی قابل‌پذیرش نیست و حقی برای سوگواری ندارد. در چنین شرایطی او ناتوان از تحمل رنج خود به‌تنهایی، زهرش را به همسرش می‌ریزد. به‌محض خروج پسر بچه از کادر تصویر، هنگامی که آنا (به توصیه مادرش) به دفتر کار جوزف می‌رود می‌بینیم که مکانیسم سرکوبی نشان داده می‌شود. نامزد او پریشان از جریحه‌دار شدن ظالمانه عظمت یک مرد، آنا را به اتاق هیئت‌مدیره راهنمایی می‌کند و با خونسردی به سخنان او گوش فرا می‌دهد. همان‌گونه که یونگ پنجاه سال قبل از این فیلم درباره شخصیت جوزف نوشت -

مرد خود را در قالب یک نقش جذاب می‌یابد: او این امتیاز را دارد که نقاط ضعف شناخته‌شده زنانه را با برتری واقعی خودش، و همچنین با مدارا کردن، همانند یک شوالیه واقعی تحمل کند. (خوشبختانه، او این واقعیت را نادیده می‌گیرد که این کاستی‌ها به‌طور گسترده‌ای دربرگیرنده فرافکنی‌های

خود اوست.)

(یونگ، ۱۹۵۴: ۱۶۹)

آنا ناتوان از پذیرفتن مسئولیت، گفت (با سه بار تکرار و همراه با کمی اشک) که نمی‌تواند پاسخگوی آنچه بین او و پسر بچه اتفاق افتاد باشد: او نمی‌توانست طور دیگری رفتار کند. سپس ادامه می‌دهد (با سه بار تکرار) که می‌خواهد با جوزف باشد و با او ازدواج کند، زندگی خوبی داشته باشد، خوشحال باشد و به آرامش برسد. اگرچه او در حال عذرخواهی است، اما واژگانش تنها بیانگر خواسته‌هایش هستند - هیچ‌چیز درباره احساسش و رفتاری که باید انجام دهد وجود ندارد، هیچ پرسشی درباره احساس جوزف نسبت به او یا خواسته‌هایش نیست، و هیچ‌چیزی درباره مشترکاتشان گفته نمی‌شود. جوزف بعد از مکثی که نشان‌دهنده کنترل او بر موقعیت است، پاسخ می‌دهد «بله» (پژواک کلام آنا هنگام پذیرش درخواست ازدواج جوزف در قبرستان). آنا زانو می‌زند و همراه با تملق از جوزف قدردانی می‌کند؛ و در چنین وضعیت وحشتناکی معامله (مذاکره‌ای برای اطمینان از تبعیت دائمی آنا) انجام شده است. جایی که در آن هیچ پتانسیلی برای رشد نیست، افسردگی زیاد هم دور نیست - بوسه مرگ.

مراسم ازدواج، شیک و زیبا، در ماه می و در ویلای خانوادگی کنار دریا انجام می‌شود (همان‌گونه که النور می‌خواست). درحالی‌که مهمانان در حال لذت‌بردن از مراسم هستند، عکاس مشغول عکس گرفتن از عروس است. همان‌طور که عکاس مشغول کار خودش است، ذهن آنا از مراسم پرت می‌شود و در فکر نامه‌ای است که از شان دریافت کرده است. آکورد ملایم طولانی ویولن ما را با حالتی غمناک از جشن جدا می‌سازد و در همین حین صدای پسر بچه بر روی تصاویر می‌آید که مؤدبانه در حال عذرخواهی به خاطر ناراحت کردن خانواده و غمگین ساختن آناست. او می‌گوید زندگی‌اش با کمک خانواده و متخصصان از سر گرفته شده و این افسون از بین رفته است. همان‌طور که صدای او را می‌شنویم، تصویری از شان را می‌بینیم که در مقابل عکاس مدرسه نشسته، و حالا یک پسر بچه بشاش معمولی است. با این وجود، هم‌زمانی این لحظه اشاره‌ای تلویحی است به شکلی از ادامه ارتباط بین او و آنا - ارتباطی که آنا نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد.

پسر بچه رهاست، اما آخرین واژه‌هایش «فکر می‌کنم تو را در حیات دیگری خواهیم دید»، آنا را در چنگال افسون نگه می‌دارد. ضربه زه‌های ملایم همانند دنبای این زن جوان ثروتمند - که به خواستن و به دست آوردن، یا حداقل توهم داشتن آنچه می‌خواهد عادت کرده - از هم گسسته‌اند. سپس به نماهای روی دست در کنار ساحل می‌رسیم که آنا در بین دریا و شن‌ها تلوتلو می‌خورد، و از هردو امتناع می‌کند، دیوانه‌وار ناتوان از متعهد ماندن به مرگ یا زندگی است، نه به رجم اقیانوسی ناهشیار تعلق دارد و نه به امنیت هشیار و زمین. هنگامی که جوزف او را لب دریا پیدا می‌کند و حمایت‌گرانه به سمتش می‌آید، آنا به سمت امواج

یک حالت نوروتیک و کودکانه به حساب می‌آید. اگر طرز فکر آنرا در این قالب تفسیر کنیم، ریشه‌های این تثبیت را در تحمیل یک مادر مستبد و یک پدر غایب می‌یابیم. این برداشت صحیح است اما به آنچه یونگ آن را برنامه‌های تحلیلی تقلیل دهنده فروید و آدلر می‌نامد محدود می‌شود - فروید ریشه تروما را در کودکی می‌داند و آدلر در تمایل من برای قدرتمند شدن (یونگ، ۱۹۴۳: ۴۴-۵۵). یونگ با تفاوت قائل شدن بین رویکرد خودش با روان تحلیل‌گری آن دو، اعلام می‌کند نشانه‌های نوروتیک تنها «تحت تأثیر دلایل طولانی‌مدت مثل «تمایلات جنسی کودکی» یا «انگیزه کودکی برای قدرتمند شدن» نیست»، بلکه می‌تواند هدف‌گرا باشد، یعنی «تلاش‌هایی برای دستیابی به یک پیوند جدید در زندگی». ولو اینکه این علائم به‌عنوان نشانه‌های آشفتگی روانی، هنوز ادامه پیدا کنند (همان منبع: ۶۷).

آنا تفاوت بین سوگواری و عزاداری را به‌خوبی نشان داده است. او تا پایان فیلم و فراتر از آن سوگواری است، اما عزاداری نمی‌کند. عزاداری شامل یک فرایند است، یک حرکت به سمت جلو و انطباق با دنیای تصویری و خاطرات همسر اولش. در واقعیت، ورود پسر بچه سوگ او را تشدید می‌کند تا حدی که فقط پیوند ناممکن با او می‌تواند این سوگ را حل کند. بنابراین به نظر می‌رسد که آنرا در گروه افرادی قرار دارد که «تمام معنای زندگی‌شان و اهمیت حقیقی آن‌ها در ناهشیار قرار دارد در حالی که در ذهن هشیارشان چیزی نیست به‌جز فریب و خطا» (همان منبع: ۶۸). مشاهدات یونگ توجه ما را دوباره به سمت روح جلب می‌کند: آیا آنا اشتیاق بی‌حد و حصری برای پیوندی دیگر ندارد؟ کمال روح، چنین پیوندی ممکن است در این زندگی ناممکن باشد، اما چنین اشتیاقی برای کسی مثل آنرا که در چنگ شور خلسه است خاموش شدن نیست. چنین به نظر می‌رسد که شدت احساسات سوزان یک عاشق نسبت به معشوقش جنبه شور و شوق مقدسی را دارد که می‌تواند عشاق را به دانش الهی برساند. تفکر عمیق درباره معشوق (مانند عشق دانته به بئاتریس) یک حیرت‌کانونی به وجود می‌آورد که ذهن عاشق را از جذابیت جسمانی محض رها می‌سازد تا سردرگمی‌های تحول عاطفی‌اش را بفهمد و به یک حس ملموس قدسی برسد. «شان»، که در ذهن آنرا ابعاد یک مردانگی کامل را دارد، آن‌قدر حضور قدرتمندی دارد که راهنمای آنرا برای متولد شدن در یک عالم روحانی و معنوی است. با کمال تأسف این رهایی به سمت نور محتمل به نظر نمی‌رسد؛ زیرا ذهن هشیار آنرا (برخلاف فشارهایی که «شان» بر روی این ذهن وارد می‌کند) با قدرت تمام وابسته به ماده‌گرایی تجربی باقی می‌ماند.

دسپلات با موسیقیش، یک زن به‌راستی زیبا، روح آنرا را (باوجود گرایش‌های کودکانه‌اش) به‌صورت پیوسته و دوست‌داشتنی همراه با غم‌ها و نگرانی‌هایش ترسیم می‌کند.

برمی‌گردد و به جوزف پاسخ نمی‌دهد، صورت زیبایش شبیه فریاد ساکت مونک شده است (۲۰۰۴، چاو، Cf). درنهایت آنرا با بی‌میلی، به همسر جدیدش اجازه می‌دهد تا او را از نهایت غم و اندوه بیرون بکشد. جوزف به آرامی عروس مجنونش را به سمت کناره‌های مه‌آلود راهنمایی می‌کند - آینده آن دو با یکدیگر قابل پیش‌بینی نیست. می‌توان گفت اگرچه آنرا مشتاق این تجربه معنوی دوست‌داشتنی است و دوباره این امید را دارد که احساس تکامل در پیوند اکبر را در ازدواج بیابد، احساسی که ده سال پیش در جستجوی آن بود، اما تغییر رشدی لازم را برای قرار گرفتن در این فضای روانی-عاطفی پیدا نکرده است.

با تمام آنچه گفته شد، این شاید تنها قضاوت فیلم درباره آنرا نباشد، چون فیلم کاملاً تمام نشده - حداقل برای کسانی که تیتراژ پایانی را تماشا می‌کنند. صدای امواج به آهستگی محو می‌شود، و (درست هنگامی که عنوان تولد بر صفحه نقش می‌بندد) آهنگی قدیمی جایگزین آن می‌شود و به‌صورت تکان‌دهنده‌ای تمام آنچه تا قبل از این رخ داده بود را نقض می‌کند. آهنگ «تو امشب مال منی» ابراز تأسف یک عاشق است که عشق خود را از دست داده و اکنون با یک فرد جدید است. این آهنگ با صدای پتینس و پرودنس مک اینتایر، دو خواهر ۱۱ و ۱۴ ساله ضبط شد و در سال ۱۹۵۶ جزو پنج آهنگ برتر در امریکای شمالی بود (رونی، ۲۰۰۳). گرچه این آهنگ پنجاه سال بعد، و باوجود تغییرات در نگرش‌های جامعه، در شکاف نادیده گرفته‌شده پایان فیلم قرار داده شده، همان تأثیر اولیه را می‌گذارد. ورود ناگهانی آهنگ، و گره خوردن آن با وقفه یک‌باره فهرست اسامی، بیانگر فوران عمق ناهشیار و بخش درونی روان است (یونگ، ۱۹۲۷/۱۹۳۱: ۵۳). همان‌طور که دیده‌ایم، تمرکز شدید ذهن آنرا (صرف‌نظر از تجربه‌گرایی تدافعی خانواده او) عمیقاً سوگیرانه بوده است تا محتواهای ناخواسته را به‌طور عمیق در ناهشیار سرکوب کند. هرچقدر این محتواها با انرژی بیشتری سرکوب شوند، با شور و نشاط بیشتری مستعد بازگشت انفجاری به سمت هشیاری هستند. این حالت هم برای افراد و هم جوامع صدق می‌کند. هنگامی که محتواهای سرکوب‌شده فوران کنند، با اعمال نیرو با سوگیری بخش هشیار مقابله می‌کنند. اینجاست که کارکرد آهنگ «تو امشب مال منی» مشخص می‌شود. احساسات موجود در آهنگ کاملاً در تضاد با شرایط تجربی ازدواج جوزف و آناست، اما دقیقاً با آنچه در ناهشیار می‌گذرد هماهنگ است. اما ناهشیار چه کسی؟ آنا یا شان (پسر بچه، یا مرد؟) یا جایی که روح‌ها یکدیگر را ملاقات می‌کنند؟ چون این موضوع در ارتباط با ناهشیار است، امکان فهمیدن آن وجود ندارد.

در دنیای افرادی با پایگاه اجتماعی عالی که آنرا احاطه کرده‌اند (و در باغ‌النور آنچه را که بازگشت آنرا به پناهگاه ازدواج می‌دانند جشن می‌گیرند)، تثبیت آنرا بر روی شان

مؤدبانه است. این نامه فراخوان توأم با صمیمیتی است که امید به تجسمی دوباره دارد. در چنین دنیایی کارمای شان نیازمند این است که در زندگی فعلی‌اش آنها را رها کند چون همسر خیانت‌کار آنها حقی برای بازی کردن مجدد این نقش باقی نگذاشته است. آنها هم به سهم خود، باید کارمایی انجام دهد. او باید جرئت پیدا کند تا با شهود و بینش خودش روبرو شود و بدون پنهان کردن سرکوبی‌های خود به دنبال آنها هرجایی برود.

۱۴. در یک تحلیل نهایی، تولد (شاید مفروض بر تماشاگران روشن فکرمآبش) در عین بیان دیدگاه‌های معرفت‌شناختی به هیچ‌کدام از آنها متعهد نیست. بر مبنای قضاوت نظرات تماشاگران در ویلاگ، تعارض بین این جهان‌بینی‌های متضاد (که فیلم‌ساز محتاطانه راه‌حلی برای آن پیشنهاد نمی‌کند) یکی از جذابیت‌های شاخص اثر است. تولد با کمک همین تضادهای به‌هم‌پیوسته، تماشاگران را هم به‌اندازه شخصیت‌های اصلی به چالش می‌کشد تا درباره موضوعات مرتبط با رشد روان‌بیندیشند - یا بهتر بگوییم آن را احساس کنند - و با تأکید مجدد بر ارزش خیال در حفظ اتحاد روان به تولد دوباره برسند.

تم‌های موسیقی وی، با اشاراتی به یک نیروی آخرتی (مرتبط با عالم دیگر)، زیبایی آنها را تکمیل می‌کنند و او را به نماد بی‌خبری از آنچه قابلیت رسیدن به آن را دارد تبدیل می‌کند - به‌ویژه در معنای یونگی نمادها به سمت جلو و سازنده هستند، و جبرانی برای سوگیری یک‌جانبه‌هشیاری (فردریکسن، ۲۰۰۱: ۳۴-۵). آنها در جستجوی روحش، به تکمیل دانش نسبت به خودش می‌رسد، بدون توجه به بهای آن - اما نه کاملاً. او ناتوان از قربانی کردن کامل خودش، به ساحل و دریا برمی‌گردد.

تولد یک جایگزین بنیادی است برای این دیدگاه آشنا که هرکدام از شخصیت‌های اصلی صاحب روان هستند، ولو تا حدی زخم‌خورده. واضح است که فیلم چنین دیدگاهی دارد، اما به‌موازات آن نظریه دیگری را که همساز با مذاهب شرقی است می‌پذیرد، یعنی برخلاف دیدگاه نخست روان هم صاحب شخصیت است. این باور با این فرضیه که یونگ آن را جهان وحدت می‌نامید مرتبط است، که در آن جهان‌های جسمی و روحی هر دو در یک نظام کیهانی قرار می‌گیرند (۱۹۵۴: ۷۶۹). در جهانی که در آن روان و جسم در کنار هم قرار می‌گیرند، نامه خداحافظی پسر بچه به آنها که به دیدار احتمالی آنها در زندگی دیگر اشاره دارد، چیزی بیش از خودسرزنش‌گری و قطع ارتباط

پی‌نوشت

۱۵. شهر را افسون کرده و با خود به بیرون شهر می‌برد. م
16. Sol Niger

۱۷. غوطه‌ور شدن در ناهشیاری. م

۱۸. نام اپرایی رمانتیک در سه پرده اثر واگنر. معروف‌ترین اثر اپرا قسمت کر عروسی آن است که با نام «کنون عروس می‌آید» شناخته می‌شود و هنگام جشن عروسی‌ها نواخته می‌شود. م

لوهنگرین قهرمان افسانه‌های آلمان شوالیه‌ای بود که گذشته خود را مخفی می‌کرد. وی نخستین بار روی رود راین در قایقی که قوی سفیدی آن را می‌کشید ظاهر شد. وقتی السا عهد خود را می‌شکند و از او می‌پرسد که از کجا آمده است، وی به همان طرز مرموزی که آمده بود آنجا را ترک می‌کند. م

19. Uroboric

۲۰. Devouring mother کهن‌الگوی مادر که مثل زمین هم پرورنده است هم بلعنده. در واقع وجه مخرب مادر است. م

۲۱. تابلوی فریاد اثر نقاش معروف نروژی ادوارد مونک. م

۲۲. دختری که الهام‌بخش دانته در نوشتن کتاب‌های زندگانی نو و کمدی الهی بود. م

23. Unus Mundus

1. John Izod

2. Joanna Dovalis

۳. Metronome: ابزار تمرین موسیقی که با ایجاد ضربات یکنواخت و پی‌درپی نوازندگان را در حفظ ریتم یک قطعه یاری می‌دهد. م

۴. Divine child archetype

۵. مردی که تمایل دارد در موقعیت نقش غالب را ایفا کند. م

۶. نت‌های بمی که با پنجه نوازی اجرا می‌شود. م

۷. دومین اپرا از چهارگانه واگنر. م

۸. ریچارد واگنر، موسیقیدان و فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم. م

9. Numinous

10. Primera materia

۱۱. شاعر آمریکایی. م

12. Ego - Self

۱۳. از داستان‌های اروپایی سده شانزدهم در آلمان. موش‌های مزاحم شهر هاملین را در بر گرفته بودند. نی نوازی رنگین پوش با یک نی سحرآمیز به شهر می‌آید و با نواختن نی خود موش‌ها را از شهر بیرون می‌کند. ولی مردم دستمزد او را نمی‌دهند او هم برای تلافی با نواختن آوازی دیگر همه کودکان