

# افغانستان آزاد – آزاد افغانستان

AA-AA

چو کشور نباشد تن من مباد  
همه سر به سر تن به کشتن دهیم

بدین بوم و بر زنده یک تن مباد  
از آن به که کشور به دشمن دهیم

[www.afgazad.com](http://www.afgazad.com)

[afgazad@gmail.com](mailto:afgazad@gmail.com)

Arts & Music

هنر و موسیقی

انا کورن بلو  
برگردان از: \*\*\*  
۰۳ می ۲۰۱۳

## به عشق پول

تقاطع بلوار سن وی سنت و ویل شایر در لوس آنجلس یکی از بی‌شمار گوشه‌هایی است که پاتوق خانه‌بده‌دوشان است. حتا پر مشغله‌ترین عابران عبارت‌های «کهنه‌سرباز جنگ ویتنام کمک شما را می‌طلبید»؛ «در ازای غذا کار خواهم کرد»؛ «خدا به شما برکت بدهد» که بر روی پارهمقواها نوشته شده‌اند را متوجه می‌شوند. شبی آقایی را دیدم با نوشته‌ای در دست که پیامی کمی متفاوت داشت - «کهنه‌سرباز بی‌خانمان هر کمکی را قدردانی می‌کند، حتا اگر فقط «سلامی» باشد.

نیازی به يك نظریه لاکانی - مارکسیستی درباره رابطه بین ذهنیت و اقتصاد نیست که او به این پی ببرد که در آن گوشه ایستاده است دقیقاً چون آدم‌ها به او «سلام» خواهند کرد. پیشاپیش، حقارتی که زندگی او را تعریف می‌کند او را به این درک که چگونه ستمگری‌های نظام‌مند سرمایه‌داری توسط پندارهای اجتماعی ما تداوم می‌یابند نایل کرده است: همان شیوه‌هایی که خودمان را در پیوند یا جدا از اطرافیان‌مان تصور می‌کنیم، همان فرهنگ شخصی که از طریق آن به این انتخاب می‌رسیم که چه کسی را دوست داشته باشیم، چگونه زندگی کنیم، آیا سلام بکنیم یا نه، **هم‌پایه‌های** پروژه‌های سیاسی‌مان را نیز بازتاب می‌دهند. بحثی که در پی می‌آید درباره آن مرد نیست، بلکه درباره هر کسی است که هنوز نیازمند دانستن است.

انتخاب بین "سلام" کردن یا نکردن می‌تواند بین آزادی‌های تجلیل شده که دموکراسی امریکای شمالی را شامل می‌شود به حساب نیاید، اما "انتخاب" فی‌نفسه در پندارهای سیاسی - فرهنگی امریکائی اجتناب‌ناپذیر است. از تنوع پایان‌ناپذیر نوشیدنی‌ها تا گزینه‌های مبهم رأی‌گیری در ایالت فلوریدا که به قیمت ریاست جمهوری آل‌گور تمام شد، ما در دنیای انتخاب زندگی می‌کنیم. انتخاب به نحو بارزی در «توریک» مکان‌های سیاسی جورواجور خودنمایی می‌کند: چپ حق انتخاب دارد ( " هوادار حق انتخاب" )، راست حق انتخاب دارد ( "حق انتخاب مدرسه" )، و میانه حق انتخاب دارد ( حق انتخاب انتساب حزبی ). در سنت لیبرال دموکراسی، حق انتخاب، بیان گسترش آزادی فراسوی ضرورت است، ساختن چیزی قطعی از يك ترکیب محتمل غیر قطعی: رأی من شخصیت من است، مظهر توانائی ارادی‌ام برای بودن هر آنچه که من می‌توانم باشم. در برابر این محور آزادی - فراسوی - ضرورت، نظریه اجتماعی مارکسیستی، روان‌کاوی، و فلسفه مدرن هر يك بديل آزادی‌های تکمیلی را برای "انتخاب" معقول عرضه

می‌کنند. بینش بنیادی مارکسیستی در این زمینه این است که چهارچوب "آزادی انتخاب" لیبرالی به‌طور ضمنی بر مجموعه پیشامودی از مناسبات ایدئولوژیک، حقوقی، و اقتصادی متکی است که در آن مناسبات انتخاب ممکن اما مصنوعی است - یا در گستره و اهمیت محدودی قرار می‌گیرد یا به برخی گروه‌ها، به‌قیمت مستثنا شدن دیگران، محدود می‌شود. در این راستا، حق انتخاب مارکسیستی حق انتخاب (یا تغییر) خود این مجموعه مناسبات مسلم فرض شده است. روان‌کاوی هم‌گزینه خود را در این مورد از وضعیتی به‌طور ساختاری مشابه قانون ارائه می‌دهد: "تصویر ذهنی بنیادی"، انتخابی ناآگاه از بین هم‌پایه‌ها که پیش‌آپیش «آبزه‌ای» را که ما باید به‌عنوان آبزه مورد تمایمان برگزینیم، تعیین می‌کند.

حتا فلسفه مدرن گرایش‌مند به ذهنیت، یک حداقلی را برای هر افق معنائی ثابت در نظر می‌گیرد. هیچ چیزی منحصرأ داده نیست؛ به‌منظور سازمان‌دهی برخورد بکر با امر واقع real در یک تجربه منسجم یک‌دست از "واقعیت reality"، «سوژه» باید بر این فاصله از طریق کنش کامل آزادی پل بزند - همان‌طور که ژان پل سارتر می‌گوید، سوژه باید پروژه بنیادی وجودی خود را انتخاب کند. این انتخاب عملاً آبزه - علت فلسفه غربی است: برای دکارت، کانت، و هگل، هر عامل فکری با مضمعه معنائی، که منطقاً استوار بر تجربه بلافصل نیست، مواجه می‌شود اما او با این وجود برای اندیشیدن خطر اولیه را می‌پذیرد؛ برای ساختارشنکان و زبان‌شناسان ساختارگرا، هر سوژه در ارتباط با زبان به‌طور وجودی از این آگاهی برخوردار است که زبان قاصر است، اما با این حال محکوم به کنش است آن چنان که گوئی فاقد این آگاهی است؛ برای فروید و لاکان، هر سوژه خواست‌مندی به‌طور جدائی‌ناپذیر با این آگاهی که فانتزی آغازین، کاذب است همراه است، با این وجود ناگزیر به کنش است که گوئی آن فانتزی آغازین حقیقی است. چیزی که تمامی این نسخه‌ها در آن اشتراک دارند این ایده است که انتخابی وجود دارد که بنیادی‌تر از انتخاب‌هایی است که ما در واقعیت اجتماعی روزمره‌مان انجام می‌دهیم - یک انتخاب اولیه که هم‌پایه‌هایی را که از بین آن‌ها انتخاب می‌کنیم تعیین می‌کند. غنای این اشتراک از این طریق تصریح می‌شود که شیوه‌های غیر آکادمیک تحلیل نیز از این انتخاب آغازین به‌طور یکسان بهره می‌گیرند. سینمای هالیوود، بدون تردید مهم‌ترین ماشین ایدئولوژیک - فرهنگی دنیای امروز، یک «ژانر» کامل را وقف عرضه دراماتیک انتخاب کرده است: داستان "دنیای موازی".

سناریو در سناریو، فلم در فلم، تخیل است که بر بال فرشتگان به پرواز در می‌آید، و مجموعه روئایی فلم‌هایی مثل زندگی عالی است (فرنک کاپرا، ۱۹۴۶)، آغاز سال تحصیلی در مدرسه رامی و مایکل (دیوید میرکین، ۱۹۹۲)، درهای کشویی (پیتر هائیت، ۱۹۹۸)، دنیای وین (پنلوپ اسپریریز، ۱۹۹۲)، بدو لولا بدو Lola run (تام کیکور، ۱۹۹۹)، و، خود من و من (فیلیپا کارمل، ۲۰۰۰) همگی درباره شبه مسیری هستند که پیموده نمی‌شود. قصه‌نویسی سبک "مسیرهای موازی forking-path" (یا واقعیت‌های موازی - م) اغلب دو واقعیت (یا بیش‌تر) که به یک اندازه ممکن هستند کنار هم گذاشته می‌شوند تا انتخاب کلیدی که قهرمان قصه ناگزیر از آن است تسهیل، تشریح، و یا نامیسر شود. گاهی، هدف، ایجاد یک چشم‌انداز همه‌جا حاضر فوق طبیعی است که از منظر آن قهرمان راه خاصی را برمی‌گزیند: دورنمای جورج بیلی George Baily از جامعه بدون او دلایل او را برای ادامه زندگی توضیح می‌دهد، او را قادر به انتخاب صرف‌نظر کردن از خودکشی می‌کند. در مواقعی دیگر، واقعیت موازی به‌خاطر تماشاگر و در خدمت چشم‌اندازی فلسفی روی صحنه می‌آید: لولا خود را با سه سناریو درگیر می‌کند تا از طریق آن‌ها درباره شانس، احتمال، تقدیر، و انتخاب تعمق کند. در سینمای لیبرالی انتخاب (مانند زندگی عالی است)، قهرمان از فرصتی برابر برای انتخاب، که با برخی داده‌های فراحسی بزرگ‌نمایی می‌شود، برخوردار

است. فیلم ستاره دور دست جان سلز (۱۹۹۵)، که در آن یک خواهر و برادر ناتنی با وجود پی بردن به رابطه خونی خود هنوز عاشق و معشوق بودن را برمی‌گزینند، حکایت از سینمای روان‌کاوانه انتخاب دارد: داستان ما همان است که برای خودمان می‌گوئیم؛ اطلاعات ضمیمه‌شده لیبرالی به‌لحاظ جنسی مهار می‌شود. سینمای مارکسیستی انتخاب چیزی شبیه ماتریکس (برادران واکفسکی، ۱۹۹۹) است، که در آن انتخاب دانستن (که توسط نئو Neo انجام می‌گیرد) یا ندانستن (که توسط سای‌فر انجام می‌گیرد) مستقیماً تمامی آن واقعیت اجتماعی را برمی‌سازد که انتخاب‌کننده خود را در آن خواهد یافت.

یک فیلم تازه‌نمایش درآمده هالیوود پایان وجه مشخصی از گفتمان هالیوودی انتخاب را اعلام می‌کند. فیلم مرد خانواده برت راتنر، که در سال ۲۰۰۰ به نمایش درآمد، دیگر یک جهان موازی را برای آگاه کردن از انتخابی که در پیش است به خدمت نمی‌گیرد؛ در عوض اما بر آن است که کيفرخواستی علیه خطای فاحش رضایت از انتخاب گذشته صادر کند. در هدایت قهرمان برای جبران کردن وضعیت بی‌انتخابی، فیلم، کشش را به درونی کردن جهان موازی سوق می‌دهد، تا جنبه‌های مثبت آن را به واقعیت موجود بیفزاید. این فراشد درونی کردن، از طریق بازسازی مان‌دهی تمامی گزینه‌ها در یک غایت‌شناسی واحد، انتخاب را از محتوای تعیین‌کننده‌اش تخلیه می‌کند (انتخابی که در جهان واقع وجود دارد، خواه دست به خودکشی بزنی یا نزنیم، خواه با عشق دوران دانش‌گاه مان از دواج بکنیم یا نکنیم). هدف، همان‌طور که فیلم توضیح می‌دهد، دست‌یافتن به هماهنگی کامل با یک سیستم ناکامل است. بنا بر این فیلم مرد خانواده هر سه طرح بالا را که برای درک انتخاب ترسیم کرده‌است فقط برای دور ریختن آن‌ها بسیج می‌کند، چرا که داستانش حول یک انتخاب حذف‌شده می‌گردد. در بحثی که در پی خواهد آمد، این داستان نفی انتخاب را، به‌عنوان اوج ژانر انتخاب، به‌منظور بررسی وضعیت متضاد امروزی انتخاب، بررسی می‌کنیم.

آن چیزی که برای منظور من مهم است این است که این فیلم هم نقدی از واقعیت اجتماعی و هم برنامه‌ای برای کنش بر بنیاد این نقد را مفروض می‌داند؛ این برنامه اما تضاد را به‌جای دیگری نقل مکان می‌دهد، و به این وسیله انتخاب پذیرش یا رد واقعیت اجتماعی را از میان می‌برد. تناقض این جابه‌جایی (هم در فیلم و هم در مقیاسی وسیع‌تر در فرهنگ) این است که به‌طور نادانسته خود را ساقط می‌کند، و از این روی امکان نقد پارامترهای انتخاب را به‌دست می‌دهد. به‌ویژه که فیلم برای مشخص کردن فقدان به بیگانگی متوسل می‌شود، عشق تک‌همسری - ناهمجنس‌خواه heteronormative را به‌عنوان پاسخی برای رفع بیگانگی، مسلم می‌داند، و بنا بر این به‌منظر می‌رسد که تقابلی عمومی - خصوصی را قوام می‌دهد (تنها چیزی که نیاز داری عشق است)؛ اما فیلم عشق را، به‌معنای دقیق کلمه، راه حلی ناتوان تصویر می‌کند که نادانسته به خلق فضایی برای نقد تفکیک خیالی جدائی از سیاست می‌انجامد. نخست، خلاصه داستان.

فیلم با جدائی جغرافیائی یک زوج جوان، که عهدکرده‌اند این فاصله خللی در روابطشان ایجاد نکند، آغاز می‌شود. صحنه بعدی، سیزده سال بعد، جک را غرق افکار پسا‌آمیزش کنار زن دیگری نشان می‌دهد. در این موقع است که پی‌می‌بریم او آرشینکتی موفق است و در یک کمپانی بزرگ شاغل، با این وجود همچنان مجرد باقی مانده است. بی‌شبهت به مغولی حاره‌ای بدون مهارت‌های اجتماعی، او با دربان‌ش خوش‌رفتار است و توصیه‌های منشی‌اش را می‌پذیرد. اما زمانی نمی‌گذرد که داستان، پرسش "جک فاقد چه چیز است؟" را پیش می‌کشد. پرسش‌گر راهنمای جک برای سفر در مسیری می‌شود که پیموده نشده است، مسیری که در آن او انتخاب کرده بود که با عشق دوران دانشگاهی‌اش بماند و آن‌ها به اندک خوشی بورژوائی نچندان باشکوه دست‌یافته بودند، همسرش یک وکیل غیر انتفاعی و خود جک یک فروشنده لاستیک اتومبیل است. در دامگه یک نگاه اجمالی ماورای طبیعی به جهانی موازی که در آن

او به‌تنهایی فاصله از شرایط وجود *existence* را تجربه می‌کند، جک وحشت‌زده می‌شود، اما وحشتش خیلی زود به خوشی رضایت‌مند، تبدیل می‌شود. او به‌تشخیص آن چه را که در تمام این سال‌ها بدون عشق از دست‌داده است نایل می‌گردد، اما نمی‌تواند «میان‌مایگی» تعلق به طبقه متوسط را قورت دهد. او «کیت» - همسرش - را برای یک شام تجملی به مناسبت سال‌روز ازدواج‌شان به «مان‌هتن» - محلی اشرافی در نیویورک - می‌برد که به یک ملاقات رومانتیک در یک هتل لوکس می‌انجامد - این نخستین **مواجهه** سکسی آن‌ها است، دیگر مواجهه‌های‌شان با شکست روبه‌رو گردیده است (به‌خاطر بی‌علاقگی یا خستگی یا بی‌تفاوتی جک). این چنین به‌نظر می‌رسد که سکس تنها وقتی ممکن می‌شود که «جک» که با خود بیگانه شده است به‌طور واقعی عاشق است (یعنی لذت بردن واقعی آن نقشی از جک که از او رفع بیگانگی شده باشد)، و البته فقط وقتی که پول نقشی ندارد. در عین حال، جدا بودن خود کنش سکس از دید بیننده، اهمیت عشق و نه سکس را بارز می‌کند. جک، نیروگرفته از مصرف و جلال و شکوه شهر، به مواجهه با شرکت قدیمی‌اش (که از وجودش بی‌خبر است) خطر می‌کند و اطلاعات غیرمجاز سازمانی‌اش را برای اجازه ملاقات با مدیرکل و کسب شغل قبلی‌اش، که با «پنت‌هاوس» اهدائی کمپانی - بر بام یک آسمان‌خراش - در شهر کامل می‌شود، به‌کار می‌گیرد. با این طرح کامل خوش‌بختی حداکثری (خوشی‌های خانوادگی، قدرت شغلی، برتری مالی، زندگی شهری - و البته نیازی به‌گفتن نیست - پیروزی شایسته‌سالاری)، جک کیت را به برگشت به شهر و ترغیب ثروت متقاعد می‌کند.

با دستیابی پیروز‌مندان به وحدت دو جهانش (فضای رومانتیک خانوادگی، قدرت مالی)، نگاه اجمالی جک پایان می‌یابد. او صبح کریسمس در پنت‌هاوس ساکت و بی‌سر و صدایش بیدار می‌شود، گویی هرگز چیزی اتفاق نیفتاده است. او با میانجی‌گر تجربه سوپه دوم خودش، کسی که او را یادآور می‌شود که آن نگاه‌های اجمالی ناپایا است، آشنا می‌شود. با احساس تنهایی شدید در آن روز کریسمس، و سیزده سال پس از جدائی‌شان، جک در پی یافتن کیت است، که از اتفاق درست همان روز برای برکشیدن خود به‌بلندای پیشه حقوقی‌اش عازم پاریس است. همین که شب می‌شود، جک به‌طور غریزی به فرودگاه می‌رود، و دوره‌ای از فلم کامل می‌شود. درست همین که کیت آماده سوار شدن به هواپیما است، جک با عصبانیت شروع به گفتن جزء جزء زندگی مشترک جهان موازی‌شان می‌کند: "ما خانه‌ای در [نیو]جرسی داریم! دوتا دختر بچه! تو یک وکیل کاملاً غیرانتفاعی هستی! ما عاشق هم‌ایم! تو آدمی بهتر از من هستی!" این اظهارات دهشت‌زا برای عوض کردن ذهن کیت بسنده است - او تأخیر سفرش را برای یک شب می‌پذیرد، و فلم با یک نمای بلند از زوجی که در حال خوردن قهوه در ترمینال فرودگاه هستند، تمام می‌شود.

در طول فلم، به تماشاگر تصویری از جهان عصر جدیدی که در آن "حقیقت آن‌جا است"، در انتظار پرده‌برداری از آن، ارائه می‌شود. همان‌گونه که از تبلیغ شعار "شما چه می‌کردید اگر شانس دومی می‌داشتید؟" برمی‌آید، تشخیص جک حکم به دادن تاوان برای انتخاب پیشینی است. **هیچ انتخاب هم‌اکنونی آغازگر جهان موازی او نمی‌شود؛** بلکه این انتخاب از آن روی تجویز می‌شود که جک در پاسخ‌دادن به پرسش راهنما که "از زندگی چه می‌خواهی؟" ناتوان است، که این حکایت از نابینائی او نسبت به فقدان خود دارد. از این روی **فقدان فقدان** جک موجب جهان موازی می‌شود، و به این ترتیب فلم حسی گسترده از فقدان را بسیج می‌کند (نوعی بیگانگی وجودی از خویش‌ستن خویش به‌مثابه جک؛ نوعی فقدان ژرف معنایی (از فقدان) در قلب زندگی ایده‌آل (با پرستیژ، پرتجمل، مبادی آداب). به‌خاطر این‌که جک مدیرعاملی خودساخته، بافضیلت، و در کل انسانی مهربان است، انتخابش این تشخیص کلیشه‌ای نیست که انسان دوست بودن هم خوب است. مرد خانواده در این داستان یک نفهم نیست که به‌دلیل عاشق شدن می‌آموزد چگونه آدم مهربانی باشد (به‌سبب فلم هر دستی‌بدهی همان دست را پس خواهی گرفت [جیمز بوروکز، ۱۹۹۷])، بلکه

فشرده‌سازی موجز قدرتِ رومانس برای حفظِ نظام است: *جك يك* "اعتبار برای کاپیتالیسم" است که برای متحقق کردن آن به کمی عشق نیاز دارد، و هرگز نباید بین آن دو یکی را انتخاب کند. معنای فقدان همچنان که روایت پیش می‌رود باریک‌تر می‌شود تا سرانجام *جك* به این کشف دست یابد که فاقدِ عشقِ رومانتيك، *تك همسری*، دگر جنس خواه است. در برگرداندن مستقیم "بیگانگی" به "فقدانِ عشق"، فلم به *يك* معنای موازی از بیگانگی چنگ می‌اندازد. همچنان که از فلم‌های دزدی می‌دانیم، *يك* ترفندِ موازی برای نسخه‌ اصلی تدارك دیده می‌شود که "مرغ دام" نامیده می‌شود. مرغ‌های دام (ترفندهای موازی - م) شیوه و وضوح‌بخشی به روایتِ مردِ خانواده است.

نگاهِ اجمالی *جك* به او می‌آموزد که حتا بر بالاترین پله نردبانِ موفقیتِ سرمایه‌داری هنوز جای چیزی برای آرزو کردن خالی است: "من". عشق آن چیزی است که *جك* فاقد آن است. آن نه پیوندِ جمعی، نه باز نمودِ سیاسی، نه کنترلِ وسیله تولید - آن فقط عشق است. گذارِ ناگزیر، منطقی از فقدانِ اجتماعی به فقدانِ *تك همسری* رومانتيك وجود ندارد. وقتی که عشق به عنوان راه‌حلِ بیگانگی ارائه می‌شود، به این وسیله نقدِ سیاسی در تمامیتِ خود به‌طورِ اتوماتيك به عنوان "ایدئولوژيكِ محض" برچسب می‌خورد، چرا که تلویحاً به این معنا است که در سیاست (تهی از عشق) پیوسته جای نیازِ "واقعی" خالی است. از این روی، مردِ خانواده عشقِ رومانتيك را به عنوان راه حل انتخابِ بین بیگانگی یا نبودن ارائه می‌دهد. مرزبندی انتخاب در این شیوه عملاً انتخابِ اصلی‌تر پذیرش یا رد سیستم موجود را نفی می‌کند. "نفی" در این‌جا نشانه‌ای برای مخفی کردن چیزی از روایت نیست، بلکه *يك تاکتيك* باز نمائی است، که مرغ دام (ترفند موازی - م) به‌منظور برگرداندن ناموجودیت/ به‌طور ساختاری ناممکن بودن انتخابِ حقیقی، به‌طور فعال ارائه می‌کند. دینامیسم نفی باید به‌عنوان فراشدی درك شود که در آن *يك* سیستم مازاد آسیب‌زائی‌اش را دقیقاً از طریق عرضه مازاد مرغ دام پنهان می‌کند: حق با شما است، ما را کاملاً متقاعد کردی، ما آن را می‌پذیریم، سرمایه‌داری مسأله دارد - شما از خودبیگانه شده‌ای، شما رنج می‌بری ... و آن به این خاطر است که فاقدِ *يك* عشقِ واقعی هستی.

شکاف‌های این دستگاه، و از این روی نفیِ ناکاملِ انتخاب، در ناپایداری جهانِ ادغام‌شده *جك*، که از طریق تناقضِ زمانی در پایان نمایان می‌شود، آشکاراند. فلم به راحتی می‌توانست با تغییرِ شکلِ موفقیت‌آمیزِ *جك* از زندگی ساده اما عاشقانه «نیوجرسی» به دنیای مدل بالا، پرتحرکِ «مان‌هتن» و فضای کورپوریشنی پایان پذیرد. در عوض، اما درست در هنگامه آن موفقیت، نگاهِ اجمالی *جك* به جهانِ دیگر پایان می‌گیرد، و او برگشته به گذشته، صبح کریسمس، تنها در پنت‌هاوسش از خواب بیدار می‌شود. با دركِ *يك* فاصله بحرانی از شرایطِ وجودی خود، مأموریتِ *جك* آشکار است: او باید عشقِ حقیقی را، از درون زندگی پرتجملِ بیگانه‌شده‌اش پیدا کند. همه می‌توانند با تلاش راه خود را از *يك* طبقه متوسط ساکن نیوجرسی به نردبانِ ترقی باز کنند (هر کس می‌تواند رؤیای امریکائی داشته باشد) اما فقط کسی که حقیقتاً از استعدادِ سرشار برخوردار است می‌تواند راه خود را از «وال استریت» به *يك* عشقِ حقیقی باز کند (*يك* رؤیای امریکائی جدید وجود دارد: عشق). فلم نمی‌تواند سراسر است به ادغامِ موفقیت‌آمیزِ جهان‌های موازی *جك* منتهی شود زیرا مسأله بنیادی هیچ ربطی به چگونگی وضعیتِ مالی زندگی ندارد بلکه درباره چگونگی عاشقانه زیستن است، چرا که خود ایده چگونگی رهائی از گرفتاری‌ها و دشواری مالی زندگی از افقِ فلم پاك شده است. *جك*، مسلح به دانش کارکردِ رؤیای واقعی، برای همراه کردن کیت با خود در فرودگاه مجبور می‌شود موقتاً به تقلب متوسل شود: او باید به دانش ناممکن درباره آینده ممکن‌شان رجوع کند ("ما دوتا بچه داریم...") زیرا "نگاهِ اجمالی" *جك* صرفاً جهان ممکنِ موازی نیست، بلکه آن بُعد دومِ ضروری جهان ممکن است که او پیشاپیش در آن به سر می‌برد. در این‌جا جدائی فلم از دیگر موقعیت‌های جهان موازی در باره انتخاب رخ می‌دهد. در حالی که نگاه

استاندارد به جهان موازی (مثل، زندگی فوق‌العاده است) متوجه ساختن يك چشم‌انداز جهان‌شمول/ وسعت دانش است که از طریق آن يك گزینه خاص می‌تواند انتخاب شود، نگاه اجمالی در مرد خانواده، جك را به این‌که چگونه با گزینه خاص رویاروی نشود رهنمون می‌گردد، به این‌که چگونه جهانی برپا کند که در آن انتخاب از انتخاب‌کردن بین الف و ب منحصرأً به داشتن هم الف و هم ب تغییر مکان دهد. کیت به این منطق انتخاب و این دلالت ناممکن پاسخ مثبت داد (در حالی که هر کس دیگری ممکن بود او را به‌عنوان يك دیوانه در نظر گیرد) چرا که او "شريك شد" و بنابراین به‌طور برابر مشروط به ضرورت ادغام (دو جهان موازی - م) شد. روایت برای این تقلب عذرخواهی می‌کند، و از طریق منتهی‌شدن به یگانه چشم‌انداز خوش‌بختی رومانتيك این عذرخواهی را بیان می‌کند - حذف پایان خوشی که همچنین تغییر سریع چشم‌انداز فلم است، که آزادی پولی و موفقیت شغلی فراوان اما خوشبختی شخصی، عاطفی کمیاب است.

درام‌های رومانتيك محبوب سال‌های ۱۹۹۰ در کل گرد این کمیابی می‌گردد، ساختن رومانس هنرنور ماتيف heteronormative (عشق رومانتيك تك‌همسری ناهم‌جنس‌خواه - م) به‌مثابه امری تقریباً ناممکن - ساختمانی که حاکی از نوعی جدائی از پیکربندی آثار رومانتيك در لحظات تاریخی دیگر است: در حالی که در رمان‌های جین آستن تعارض طبقاتی/ اجتماعی مانعی در برابر عشق است، عشق در هالیوود امروز راه حلی برای تعارض اجتماعی است - اما این راه حل ارزشمند و نایاب است. در فلم‌های دفتر خاطرات بریجت جونز (شارون ماگوایر، ۲۰۰۱)، هرگز بوسیده نشد (رایا گوسنل، ۱۹۹۹)، خواننده عروسی (فرانک کوراسی، ۱۹۹۸)، طراح عروسی (آدام شانگمن، ۲۰۰۱)، عروسی بهترین دوستم (پ.ج. هوگان، ۱۹۹۷)، حقیقت درباره گربه‌ها و سگ‌ها (مایکل لمن، ۱۹۹۶)، نوامبر شیرین (پت اوکانر، ۲۰۰۱) و غیره، شخصیت‌های برخوردار از امکانات بی‌شماری (شغل‌های خوب، خانواده‌های خوشبخت، دوستان نزدیک، نیازی به گفتن ندارد خانه، غذا، و بهداشت) سرسختانه برای تنها چیزی که فاقد آن‌اند، در تلاش هستند: عشق. نقشه این زندگی رومانتيك غیرممکن (که با این وجود سرانجام متحقق می‌شود) باور مشخصی را برمی‌انگیزد: باد در جهت موافق نمی‌وزد، راهی که در پیش دارید جان‌کاه است، اما پیروزی‌تان حتمی. درست همین باور است که در سیاست دسترس‌پذیر نیست - در لحظات ممکن مداخله‌گری، برآمد آن هرگز تضمین‌شده نیست. با توجه به ریسکی بودن اما محتمل بودن پیروزی، مبارزه برای عشق بسیار جذاب‌تر از قطعیت ستیز سیاسی به‌نظر می‌آید. در این‌جا این که این دو مبارزه انتخابی قابل‌قیاس هستند **داو(آن‌چه بر سرش قمار می‌کنند)** بحث است: فرهنگ کلبی مسلک مستقر محکومیت بیگانگی را به امری متداول تبدیل می‌کند، خواست اصیل تغییر اجتماعی را به جریان درمی‌آورد، در حالی که به‌طور هم‌زمان نقشه‌های پیش‌برد آن مبارزه را (مرغ دام)، در شکل "قواعد" چگونه عاشق شدن، تدارک می‌بیند.

مرد خانواده، در توضیح شرم‌آور پیوند بین زندگی رومانتيك و سرمایه‌داری، نقطه اوج این ژانر ناممکن بودن رومانتيك است: جك يك سرمایه‌دار نمونه است؛ جهان موازی‌اش به‌خاطر محتوای عاطفی/ انسانی آبی‌اش نیست که حال او را به هم می‌زند بلکه به‌این خاطر که آن به‌طور وحشت‌ناک متعلق به طبقه متوسط است؛ فقدان او فقدان عمومی مهربانی/ توانائی عاطفی نیست، بلکه فقدان نیست، بلکه فقدان عشق است؛ بیگانگی يك فاصله بحرانی بالقوه از شرایط **وجوی** نیست، بلکه فقدان وجودی خرسندی است؛ عشق رومانتيك تك‌همسری ناهم‌جنس‌گرا فقط يك خرسندی اضافه‌شده بر زندگی مرفه جور دیگر نیست بلکه خود شرایط يك زندگی بامعنا است. همچنان که فلم ناخواسته آشکار می‌کند، مرز عشق به‌شدت به‌عنوان امر رومانتيك مشخص می‌شود حتا وقتی که آشکارا به‌عنوان امر اجتماعی مضمون‌سازی می‌شود. به باور من این ابهام ژرف‌تر از تعیین‌ناپذیری معنائی است.