

نقش قصه در سینمای گلستان

سخنرانی پروفسور توماس گانینگ

استاد تاریخ فیلم سینمایی در دانشگاه شیکاگو

ترجمه: فرامرز سلیمانی

فکر می‌کنم در آغاز باید بگویم که چرا من در این جا هستم. من یک منتقد و مورخ و اما نه متخصص سینمای ایران و خاورمیانه‌ام و در این جا می‌خواهم به ستایش فیلمی در خور از فیلمسازی برجسته پردازم که متأسفانه چندان شناخته شده نیست. در عین حال باید بگویم که همیشه شرم‌زده‌ام اگر رویاروی فیلمساز درباره فیلمش صحبت کنم خاصه اگر بخواهم آن را بستایم. بنابراین اغماض شما را می‌طلبم. به عنوان یک فیلمشناس فیلم‌ها را به فراست می‌بینم و از آنچه در فیلم می‌بینم صحبت می‌کنم و این که چرا قابل ملاحظه است.

ابراهیم گلستان و فیلمش خشت و آینه نقش مؤثری در سینمای ایران داشته است اما به همان سان نیز این فیلمساز و فیلم‌هایش با تماشاگران بین‌المللی گسترده‌ای که ممکن است آن را ببینند گفت‌وگو دارد. خشت و آینه نه تنها ایران دهه ۱۹۶۰ را در ژرفا تصویر می‌کند. بل به همان مرحله می‌رسد که به تدریج هنر سینما در قرن بیستم بدان رسید. و نه تنها قویترین و مؤثرترین راوی دوران مدرن بل در نمایش طرح‌ها و نقش‌های زندگی مدرن و طرح زمان و فضا و انسان‌هایی که در آن در حرکت‌اند.

اما اگر خشت و آینه داستانی مدرن را می‌گوید در ژرفا طبیعت داستان‌ها و زندگی نو را پژواک می‌دهد و با آن طبیعت سینما را نیز به ما می‌آموزد همان که امروز اگر فراموش نشده باشد دستکم کمرنگ شده است. من به عنوان یک مورخ سینما معتقدم که تنها با گذشته سروکار دارم تا بیشتر با آنچه گذشته، آینده را در بر می‌گیرد. این فیلم درخشان نقش آینده سینما را باز می‌آورد.

و نه تنها به صورت شاهکاری بل فیلمی که ما را به یادآوری آنچه سینما آرزو می‌کند و می‌دارد بگذارد با داستان آغاز کنم. داستان‌گویی را گفته‌اند که گوهر فیلمسازی است. کتابفروشی‌ها کتاب‌های متعددی در اختیارمان می‌گذارند که چگونه می‌توان قصه نوشت و قصه‌هایی را فروخت که فیلم موفقیت‌آمیزی با آن ساخته شود. سینمانویس‌ها مدام

به ما می‌گویند که کیفیت فیلم براساس قصه آن است. برخی منتقدان فیلم اصطلاح قصه را به کار می‌برند. به یاد دارم در یک برنامه گفتگو در آمریکا وقتی از ژان لوک گدار کارگردان فرانسوی پرسیدند، چرا می‌اندیشد فیلم‌های هالیوود در سراسر جهان تا به این اندازه محبوب و موفق‌اند، پاسخ او این بود: برای آن که قصه‌هایی این چنین قوی می‌گویند. و پس از مکثی ادامه داد و به این دلیل که آمریکا قویترین کشور جهان است. تو می‌توانی به من حمله کنی و با قصه هم توجیهش کنی.

قصه‌ها در واقع همان قدرت‌اند. بیشتر این کتاب و بیشتر و بیشتر این فیلم‌ها و فیلمسازان و حتی آکادمیک‌ها دستورالعمل‌هایی برای قصه و فرمول آن و ساختار موفق دارند که فیلمی را می‌سازد که به ما داده می‌شود. من نقش مهمی را که قصه‌ها در سینما بازی می‌کنند انکار نمی‌کنم اما درعین حال می‌پرسم که آیا این قصه‌های فرمولی همان قصه‌هایی هستند که ما می‌خواهیم در سینما ببینیم؟ آیا نوعی دیگر از قصه هم هست آنچه که سینما بایستی بتواند به شکل‌های دیگر هنری بیان کند؟

آیا لزوماً قصه است که به فروش می‌رود یا ممکن است در فرمول‌ها بیان شود؟ اگر قصه نقشی در سینما دارد پس نقش سینما در قصه‌گویی چیست؟ به نظر می‌رسد که نه تنها امروزه هالیوود پرفروش به فرمول‌های قصه اعتقاد دارد بل شاید حتی بیشتر از آن سینمای مستقل هم به چنین اعتقادی رسیده است. و این بدان معنا نیست که همیشه در اجرای نظراتشان موفق بوده‌اند بل به ندرت آن مرکزیت فرمول‌هاست که قصه را به زیر سؤال می‌برد اما به وضوح سنت دیگری هم در سینمای امروز وجود دارد که سینمای ایران هنوز راه متناوب قصه‌ها را دنبال می‌کند. قصه‌هایی که از ماجراهای روزانه پدید آمده‌اند تا بر مبنای طرح‌های دقیق و پایان‌بندی اغوا کننده.

با این حال من حس می‌کنم که حتی سینماهای هنری بین‌المللی خاورمیانه و آسیا کمتر قصد خلق بینش متفاوتی دارد نسبت به منطق هالیوودی و در جهت مخالف آن. و این چنین است که امروزه دو جریان متناوب قصه وجود دارد که مشارکت تماشاگران را می‌طلبد و یا ضد قصه را به کار می‌برد. پرسش حیاتی امروز آن است که تأکید فیلمسازان بر قصه‌گویی کمتر باشد یا نه. تا آن‌که چگونه باید قصه گفت تا ما را به سوی حس‌گسترده‌تر از جهان ببرد. مسأله وقتی اهمیت کمتری می‌یابد که باید تا آن‌جا که می‌توان آن را هدف قرار داد، تا آن‌که فضا و زمان جهان را کشف کرد.

خشت و آینه همانند چند فیلم معاصر دیگر در این زمینه کوشش‌هایی دارد، این فیلم نه تنها یک شاهکار غفلت شده است بل مثل درس برای فیلمسازان و نیز تماشاگران هم هست و یا آنچه سینما ممکن است بیش از فرمول‌ها به ما نشان دهد. و حتی بیش از نگرانی عمیق برای نمایش شخصیت‌های جهانی که در آن زندگی می‌کنند. بگذارید این رویکرد متفاوت را درباره قصه در ماورای فرمول‌ها و فرمالیزم شرح دهم. خشت و آینه در شب و از خیابان‌های شلوغ شهری پرترافیک آغاز می‌شود و در پایان به ترافیک شهر می‌رسد در غروب که دوباره به شب می‌انجامد.

خشت و آینه می‌گذارد چرخش شب و روز و زندگی شهری شکل قصه را بسازد. بیش از آن که قصه را روایت کند. و بیشتر از آن ساختار قصه‌های معمولی که در کتاب فیلمنامه‌نویسی می‌توان یافت و بر مبنای برخوردهای شخصی و قوی با هدف‌ها و تمایلات مشخص است. خشت و آینه به جانب جهان آغاز می‌شود. جهان شهر مدرن و گذر زمان. یک روز و چرخش روزانه تاریکی به روشنا و آنگاه گشتی دیگر. به یک معنی این فیلم شور و شوقی را به انجام می‌رساند که چزاره زاواتینی فیلمساز نئورالیست در دهه ۱۹۵۰ بیان داشت. فیلمبرداری تنها در یک روز از زندگی مرد و زنی است که حاوی حادثه خاصی نیست. می‌شود تصور کرد که این داستان را به هالیوود نو برد یا فکر کرد که طرح داستان در طی فیلمنامه به طبقه خاصی برسد. اما البته حتی زاواتینی هرگز کاملاً بی‌حادثه نساخت. اما نکته اساسی در آنچه هست که اتفاق نمی‌افتد تا آنچه که چگونه در ماجرا گشوده می‌شود. گوهر فیلمسازی نئورالیست که من فکر می‌کنم خشت و آینه هم به دریافت گسترده این حرکت تعلق دارد، در به کارگیری قصه برای کشف جهان است تا صرف ساده جهان به عنوان یک پس زمینه قصه.

بزرگترین فیلمنامه زاواتینی در فیلم دزد دوچرخه دسیکا بیش از آن که یادداشت‌های روزانه «چیزی رخ نمی‌دهد» باشد، یک وسیله قصه‌گویی اساسی است.

جستجو برای شیء گمشده، اما آن فیلم هم جستجو را بیشتر به عنوان یک وسیله به کار می‌گیرد تا در شهر گشت زند و به ما فرصت دهد مرد و پسرش را دنبال کنیم که خود در جستجوی محله‌های مختلف هستند. گم شدن دوچرخه مرد برای او مسأله مرگ و زندگی می‌شود و هرگز حالت معما ندارد. اما زاواتینی و دسیکا هر دو به تساوی به نشان دادن او ضمن قدم زدن در کوچه‌ها و ماکارونی خوردن با پسرش علاقه نشان می‌دهند و از باران گریختن و گشت در بازار کهنه فروشان خشت و آینه به تقریب قصه را برعکس می‌گوید اما به طریقی مشابه این قصه به جای شیء گم شده، با پیدا شده‌ای سروکار دارد و نه یک شیء بل با یک بچه.

و در آغاز یکبار دیگر شهر را با جنگل مقایسه می‌کند که در آن شکارگر یا شکاری به سختی مشخص می‌شوند این فیلم پیش درآمد فیلم راننده تاکسی اسکورسیسی هم نیست و خشونت و تهدیدگری خیابان‌ها مشکلتر به شناخت می‌آید و بیشتر پراکنده است راننده تاکسی مردم را به حداقل تبادلات سوار و پیاده می‌کند و وقتی فریادی از صندلی عقب تاکسی می‌آید زن چادری را پیاده می‌کند و این بقایای قراردادهای تجاری کامل می‌شود. و بدل به سر درگمی می‌شود. گمراهی و سردرگمی و تهدید که حتی دستکم و به‌طور خلاصه احتمال عشق و رهایی را به ارمغان دارد.

اما کودک در درجه اول یک مزاحم و یک مشکل و حادثه‌ای ناخواسته و نامنتظر است. در واقع این قصه‌ای قدیمی است، کودک رها شده موضوع کمدها و ملودرام‌های متعددی است و می‌توان فوری موقعیتی را متصور شد که ساختار قصه در گروه فیلمنامه‌های امروزی درآید. موضعی میان راننده تاکسی و سه مرد و یک گهواره. محملی شاید برای تو بی‌مک‌گو آیر و

لیندزی لوهن، در واقع چاپلین هم به سال ۱۹۲۰ یک شاهکار کمدی به نام پسرک در این موقعیت ساخت اما موفقیت آن چیزی نیست که خشت و آینه را تعریف کند. بل طریقی که این موقعیت می‌گذارد تا فیلم چیزی را کشف کند. با این کشف کودک که متروک و گرسنه مانده به مراقبت نیاز دارد، همه دنیا گسترده می‌شود و زمان و فضای شهر مدرن هم که فیلم با صدا و تصویر در می‌نوردد.

از آنجا که شما فیلم را دیده‌اید و یا خواهید دید من به تمام جزئیات جاهایی نمی‌پردازم که در فیلم جریان دارد اما می‌خواهم که بر تنوع این مکان‌ها تأکید کنم. این‌ها موجب می‌شود خشت و آینه روی ریسمان محک میان اتفاق و معنی گام بردارد و مثل بیشتر فیلم‌های نئورالیست نقش تصادف را تأکید دارد تا نیاز را.

حسی که چیزهایی ممکن است به راه‌هایی ظاهر شود. که فیلم احتمالات را می‌جوید تا عدم احتراز را. انسان که چیزها ممکن است به نحو متفاوتی رخ دهد. راننده تاکسی ممکن است بچه را بیابد. گارسون رستوران ممکن بود بچه را در پرورشگاه باز یابد. پلیس ممکن بود کمک بیشتری باشد یا بیشتر خشونت ورزد و اگر که فیلمبرداری فوق‌العاده در محلی و در جایی واقعی انجام گرفته باشد، با حادثه‌هایی که در شهری واقعی و کوچه و خیابان یا راهروهای ادارات دولتی و بیمارستان‌ها رخ دهد.

فیلم همچنان به نظر می‌رسد که مجموعه‌ای نمادین از فضاها و سازمان‌های مدرن را ارائه می‌کند. خشت و آینه در شهر و در شب و روزی می‌گذرد که راننده تاکسی و دوست دخترش بچه را می‌گرداند. که یکی دوستش دارد و دیگری می‌خواهد از دستش خلاص شود. و همزمان جهان را مثل یک فیلم مستند می‌جوید و در سفری تمثیلی می‌گذرد.

راننده تاکسی در ابتدا دنبال مادر بچه می‌گردد، جایی در حاشیه شهر که کارهای ساختمانی نیمه تمام و رها شده نشانی از گذشته و آینده است. پله‌ها عریانند در و دیواری در کار نیست. این فضای تار و تهی تجربه کوکتو را در میانه مرگ و زندگی در فیلم اورفئوس به خاطر می‌آورد.

همچنین ما این‌ها را به عنوان فضای واقعی می‌شناسیم یکی از آن برهوت‌هایی که در آن متروکان جامعه گرد هم می‌آید در فضایی تهی که سکوت غالب است و در آن صداها و حرف‌ها پژواکی تهی دارد و ما لابه‌های سگان را از دور می‌شنویم اما این فضای متروک رؤیاگونه جای خود را به چیزی مخالف می‌سپرد.

رستورانی که صحنه‌های بعد را نشان می‌دهد، فضایی روشن پر از مشتری و مکالمه و موسیقی و سروصداها و دود سیگار که بشقاب‌های غذا حمل می‌شود و مردانی که دور میزها نشسته‌اند و منتظرند و دنیایی در پس زمینه‌ای عایق نشان داده می‌شود همچنان که قصه‌های بچه‌های رها شده همیشه پیچیده و پنهان‌اند. مادر چهره‌ای سوگوار است یا که مادر یک هنرمندی است راننده تاکسی باید مسئولیت را بپذیرد یا که باید همه مسئولیت را انکار کند و بچه را توی تاکسی دیگری بیندازد یا شاید حتی راننده تاکسی یک لافزن ولگرد است که طرح توطئه‌ای را می‌ریزد. مثل جدول ضرب‌هایی که یک روشنفکر شرح می‌دهد این دنیا احتمالات بی‌نهایتی

دارد و برخی تنها می‌نشیند و در اندیشه آن فرو می‌رود در حالی که راننده تاکسی ناچار به درگیری با آن‌هاست.

همچنان که نشان دادم گلستان جهان خود را می‌آفریند. با صداها و تصویرهای هر فضای شهر خصوصیت یگانه‌ای را با صدایی که دارد ارائه می‌کند. فضای صوتی که در پیرامون شخصیت‌هاست.

صدا ممکن است سرشاری و سرزندگی را نشان دهد مثل گفتگوی مدام در راهروهای وزارتخانه دولتی و یا صدای چکش زدن و چانه زدن در کوچه‌های پراز مغازه و کارگاه. اما صدای فیلم همچنان حس تهی بودن و خلاء را القا می‌کند. خیابان‌های شب که هاشم راننده تاکسی و تاجی گارسون رستوران در آن راه می‌روند سرشار سکوت است و بدین ترتیب صدای پای آن را تأکید می‌گذارد یا صدای فواره‌هایی را که از کنارشان می‌گذرند و اگرچه فیلم مثل یک نوار موسیقی است صدای کودک هم در آن می‌پیچد و گاهی به شکل گریه گرسنگی و یا بی‌آرامی در می‌آید و یا قان و قون رضایت.

خشت و آینه یک سمفونی واقعی صداها را خلق می‌کند از صدای رفت و آمد ماشین‌ها تا ظریفترین فریاد انسان‌ها اما اگر تصویر و صدای گلستان یک فضای شهری مدرن را خلق و کشف می‌کند شاید یگانه‌ترین جنبه این فیلم از حس زمان آن باشد. ما از گشت روزانه می‌گذریم و هرچند این زمان فشرده است (فیلم نزدیک ۲۴ ساعت به دراز می‌کشد که طول زمان داستان است) اما با تهور زمان انتظار را به کار می‌گیرد. زمانی که سنگینی می‌کند، زمانی مرده که حامیان سنیمای پرهیجان ممکن است آن را توصیه کنند. و این به ویژه درباره شبی صادق است که راننده تاکسی و گارسون در آپارتمان می‌گذرانند هرچند برش‌های ناقص قابل ملاحظه‌ای هم در کار است مثل وقتی که فیلم روی نور چراغ قوه تمرکز دارد و زوج داستان در حال عشقبازی هستند و ما فرآیند طولانی شب را تا بامداد حس می‌کنیم اما در میانه این انتظار دلواپسانه، این صحنه همچنین بیشترین امید را در فیلم ابراز می‌کند. احتمال عشقی تازه میان زن و مرد هست، زوجی که پیرامون محور کودکی که به تصادف برایشان واگذاشته شده است. درحالی که هاشم به نحو وسواس‌آمیزی نگران نگاه نادیده همسایگان است که ممکن است او را در شبی که با زنی مشکوک می‌گذرانند، ببینند اما تاجی تجربه متفاوتی دارد او نه تنها عشق مرد و کودک را در خود دارد بل تصور می‌کند که عشق آنان در چشمان نگران کودک نهفته است. چشمانی که او می‌اندیشد هنوز ترس و تردیدی را نگرفته است و تنها در معصومیت می‌ماند.

به حدی که با آن راننده تاکسی بینش خود را شریک می‌دارد این است که این شب بایستی در حقیقت متفاوت باشد و این وعده را می‌دهد که این کودک به سادگی سرباری نیست بل ارمغانی است. او وقتی که با مأموری در راهروی وزارت دادگستری حرف می‌زند می‌گوید که اجازه سرپرستی کودک را می‌خواهد اما رفت و آمدهای او به این سازمان شهری مدرن جهان و بیمارستان و وزارتخانه‌ها تنها با بی‌تفاوتی رویارو می‌شود و سردرگمی و تأخیر و تصویر در فضاهای خالی راهروها و درها و وقت‌های خالی انتظار برای پاسخ‌های اداری. مأمور به

او می‌گوید:

«هرکس تنهاست. ما همه این سازمان‌ها را برای پر کردن وقت داریم.»
اما گلستان نشان می‌دهد که آدم‌ها را سازمان‌ها حتی بیشتر تهی می‌سازد.
هاشم به جای انجام رؤیاهای زن به سوی گارسون باز می‌گردد و خود را از سرباری
کودک رهایی سازد.

گلستان حس نمی‌کند که این تصویرها را با به اصطلاح هیجان پر کند. او آن را برعهده
زمان می‌گذارد. هم در خلاء و هم در سرشاری، بسیاری از صحنه‌ها مدتی به طول
می‌انجامد و پر از انرژی عصبی است. (مثل وقتی که هاشم در آپارتمانش قدم می‌زند)
و یا آن که به کسالت می‌کشد.

(مثل زمانی که در کلانتری یا بیمارستان می‌گذراند و به داستان‌های بی‌ربط دیگر درباره
بیگانگی و شهر اندوهی گوش می‌سپرد. و همچنین زادن نوزادان و انتظار صبورانه برای
پلیس یا پرستاران که به نوبه خود به داستان او گوش می‌دهند.)

اما برخلاف بسیاری از کارگردانان معاصر که نگران جدا کردن فیلم‌ها از نمونه‌های
هالیوودی هستند گلستان بر ساختن هر صحنه، به طور مکانیکی، به شکل یک
فیلمبرداری طولانی اصرار ندارد. گلستان بیشتر تمایل دارد ببینید سینما چگونه زمان
را قابل لمس می‌کند تا آن که یک فرمالیزم مدام را به کار گیرد. او می‌خواهد هم مونتاژ
و هم فیلمبرداری طولانی را داشته باشد. برش‌های یک سری بی‌پایان درهای باز شده
در ساختمان وزارتخانه از یک سو و یا حرکت دوربینش در یک راهروی بی‌پایان و
بدون برش آن. در برابر این آزادی‌ها امروزه حتی برخی از قویترین کارگردانان ما
گویی به فلسفه فیلمبرداری طولانی وفادارند تا آن که تجربی‌ترین فصل مونتاژها را
رسماً تأیید کنند.

گلستان استاد زبان فیلم است اما کسی است که سینما را برای تجربه‌های مدرن در
می‌گشاید و قادر به تصویر ترکیب فضا و زمان است که بر زندگی مردم غلبه دارد تا
آن که شکل دگرگونی از سرگرمی معهود یا تجربه‌ای جدی در بیگانگی زیبا شناختی
را تجربه کند. من مطمئن نیستم که همه فضاهای عنوان فیلم را برگرفته‌ام که به من
گفته‌اند از بینشی از عطار شاعر کهن ایرانی برگرفته شده و تضاد بینش دنیای مردی پیر
و جوان را به صور تیرگی خشت در مقابل انعکاس روشن آینه نشان می‌دهد. و این به
نظرم می‌رسد گفتاوردی از سنت پال را بیاد می‌آورد که: «وقتی بچه بودم به عنوان یک
بچه حرف می‌زدم، به عنوان یک بچه می‌فهمیدم و به عنوان یک بچه می‌اندیشیدم اما
وقتی بزرگ شدم چیزهای بچگانه را کنار گذاشتم. حالا ما از شیشه‌ای تار می‌بینیم اما
رویاری آنیم. حالا بخشی را می‌شناسم اما آیا حتی می‌دانم که شناخته هم می‌شود.»
من نام فیلم را به عنوان این یادآوری می‌گیرم که چیزی ممکن است به شکل سرینش
ظاهر شود و یا وسیله انعکاس، سینما هر دو نوع بینش را در میان می‌گذارد لحظاتی
که تصویرها به وضوح ظاهر می‌شوند و لحظاتی که ما تنها تیره و تار می‌بینیم. خشت و

آینه نمی‌خواهد فقط در وضوح و یا تیره‌گی راه یابد. اما دوره حرکت‌ها را از تیره‌گی تا روشنی و در بازگشت آن می‌گیرد. برای هاشم آنچه یافت شده از دست می‌رود و آنچه ترک شده ممکن است ارزش یابد و یا از دست برود.

گلستان به عنوان یک فیلمساز مستند آغاز به کار کرد و فیلم‌هایی که ساخت مشارکت عمده‌ای در فرم داشت کارهایی که هم عکسبرداری زیبایی داشت و مونتاژ را برای خلق ضرباهنگی بصری به کار می‌برد تا حس پرتوان تاریخ و طبیعت را برساند.

درحالی که خشت و آینه یک قصه ساخته‌گی را بیان می‌دارد بیشتر بینش مستند گلستان را در می‌گیرد. در واقع روح این فیلم، صحنه پرورشگاه است که ممکن است آن را به صورت یک مستند کوتاه دید و باز نشان می‌دهد که گلستان مونتاژ را در خدمت معنای واقعیت می‌گیرد.

تاجی به پرورشگاه می‌آید تا بچه‌ای را که انسان دوستش دارد و زندگی اجتماعی را که به او وعده داده بیابد.

گلستان موفق می‌شود. تا نگاه وحشتناک به این انباره موجود انسانی کوچک را با ردیف بی‌پایان گهواره‌ها درهم آمیزد. با حس نفس‌گیر هر جان یگانه و ظرفیت آن برای درد و اندوه. و نیاز آن به عشق. این نگاه‌های کودک که از روی پرده چشم به چشم ما می‌دوزد بیش از بیان شورانگیز فیلم است و این‌ها نمایش تمایل یگانه سینما را به چهره و بیان انسانی دربردارد.

ناتانیل هاسورن نویسنده آمریکایی اندکی پیش از جنگ‌های داخلی به عنوان رایزن سفارت در لیورپول مشغول به کار بود. در زمانی که زاغه‌های وحشتناک شهری با نکته‌پردازی فراموش نشدنی توسط چارلز دیکنز و هری می‌هیو و کارل مارکس وصف می‌شد.

یکبار هاتورن در ضمن قدم زدن در خیابان‌های زاغه‌های لیورپول کودک ولگردی را دید که «دستش را پیش آورد و بی‌صدایی برای برخاستن کمک خواست.»

هاتورن می‌خواست وضع مناسب جامه‌اش را حفظ کند و موجودی کثیف و ظاهراً بیمار را دربرنگیرد. اما پس از کمی تردید بالاخره بچه را با آن شکل زنده برداشت و با ملاحظت آنچنان نوازشش کرد که گویی پدر آن بچه است و آنگاه دریافت که آن بچه به یادش آورد که مسئول است در جای خود. برای تمامی رنج‌ها و بدرفتاری‌های جهانی که در آن می‌زیست.

همین است که تجربه خشت و آینه را شاخص می‌دارد و فیلم هم ما را به مشارکت با آن فرا می‌خواند. این بچه‌ها با آغوش گشوده در خدمت یک کم‌دی احساساتی نیستند بل مقابله با ژرفترین نارسایی‌هایی که ما به عنوان فرد و سازمان با آن سروکار داریم و همیشه ادراک کامل زبونی را که مانع از پاسخ دادن ما بدان می‌شود.

در سینماست که به یادمان می‌آورد که ما همه در جهانی گسترده و تحمل‌ناپذیر زندگی می‌کنیم.