

آفتاب‌ یزد – رضا بهکام: «چارلی کافمن» فیلمساز شهیر آمریکایی در اثر جدیدش «در فکر پایان دادن به اوضاع هستم I’m thinking of ending things»، با درامی روانشناخته در قالب تریلری پرکشش مخاطبیش را به تعلیقهای زنجیره‌ای مبتلای می‌کند تا همواره علاوه بر داده‌های شنیداری راوی، آنان را در جستجوی ساختار علت و معلولی و تفکد ذهنی و روانی شخصیت‌های داستانش قرار دهد.

داستان با قراردادن راوی در کانون خود که بر شاعرانگی اثر نیز صحنه می‌گذارد با استعانت به موتیفهایی منطبق با ساختار پارازی فیلمنامه در مسیر کاشت کدهای فراوانیست تا در نیمه دومش یک به یک به برداشتهای فیلمساز برسد تا معمای پروتاگونیست داستانش در پس فعل و انفعالات روانی تکمیل شود. فیلمنامه‌ای بر اساس رمان «پان رید» کاتاندایی با همین عنوان که به جرگهٔ حصول تصویری در پرده نقره‌ای نشسته تا با قابلیت‌های سینماتیک در دل مخاطبان و منتقدان آثار «کافمن» به جایگاه جدیدی دست یابد. او تلاش کرده تا لایه‌های رمان را یک به یک به تصویر بکشد تا پایانی باشد بر نظریه منتقدانی که همواره مدیوم سینما را پایین‌تر و تقلیل یافته‌تر از ادبیات رمان می‌دانند.

در سکانس آغازین راوی زن با بازی جسی پائلی که بیشتر او را در مینی سریالهای «تابو» و «چرنوبیل» به یاد می‌آوریم واگویی‌به زبان می‌آورد تا تنیدگی آن در نوار سلولوییدی فیلم به گونه‌ای صعودی منعکس شود. او از جیکب نقل می‌کند: «بعضی وقتها فکر کردن از عمل به حقیقت و واقعیت نزدیکتره، میتونی هر چیزی بگی، میتونی هرکاری بکنی ولی نمیتونی بیه فکر و وانمود کنی.» و روایت خود را بسر روی کادרהای بسته‌شای از نماهای مختلف خانه پدری دوستش ادامه می‌دهد تا علاوه بر بیان واگویه اش، بخشی از اطلاعات داستان «کافمن» برای پردازش ذهنی در اختیار مخاطب قرار گیرد. حس نوستالژیک راوی در سفری تازه که گوئی آن را بیشتر دیده و تجربه کرده و برایش آشنایی ناخودآگاهانه‌ای به همراه دارد. او در خلاف مسیر شهودی خود به حرکت می‌آید تا زوایای تاریک سفر ذهنی خود را روشن کند. جنگ منطبق با استدلال. راه عقلانی اینطور به نظر می‌رسد: سفری که نشانه‌ای از هیچ چیز ناراحت‌کننده‌ای در آن نیست را بر استدلال شهودی‌اش ترجیح دهد. او برای این مسریر به فیزیک حرکتی نیوتن روی می‌آورد که شئی در حال حرکت میل به حرکت دارد لذا منطبق چینیسی خود را بر اساس حرکت و نه سکون بنیان می‌نهد.

نوعی وارونگی با خاستگاه شهودی که با عقلانیت و روابط علی به مستیز می‌پردازد. میزانشن‌ها و پرسپکتیوها تداعی‌کننده مدیومی از یک تئاتر تجمع شده آکسپرسیونیستی- سوررئالیستی است تا با تقلبیتی از ساختار پارازی در فیلمنامه و دلالت صحنه‌های سینماتیک به ماندند دوگانگی در متن بین رؤیا و واقعیت مخاطب را در هرمن پاریک سینما و تئاتر گم کند، چنین وحدت روایتی بر کل اثر چون ثار عنکبوتی نازک و بران گستران است. در کاشکاش پرده اول فیلم و در بخش معرفی شخصیت‌های اصلی، جیک با بازی جسی پلموزن که سرریال‌های موفق «فرگو» و «آینه سیاه» را در کارنامه دارد، در سکاسی طولانی و در مسافرت با اتومبیلی‌ها با دورا گاردی از ذهنیت لوسوی ارتباطی فرانسوی برقرار می‌کند تا در روند ذهن‌خوانی‌اوبه‌کاشتی‌درون‌عطفی‌برای‌تحول‌درسکانسهای پرده دوم و آخر تبدیل شود. دانش و هوش بالای جیک با‌تاچ‌های رفتاری که تا پرده سوم نیز برای شخصیت پردازشی او ادامه می‌یابد با انگوسازی اسکیزوفرنی از او کاراکترنی با نگرش ژرف طراحی می‌کند تا لوسی همواره در جنس تعجب و غافلگیری‌هایی قرار گیرد که او را از ادامه فکر کردن برای پایان دادن به رابطه شان منصرف کند؛ در فشن فورواردهایی از آینده در نماهای تعلیقی از پیرمرد که بیائبر میناسلی جیک تنهاست او را سوار بر ون خود در مسیر روستای بی‌بنیم که با روشن کردن رادیوی اتومبیل، گوینده رادیو، جمله‌ای در تأیید ذهنیت شهودی لوسی نقل می‌کند: «مسیح رو به دلتون را بدین‌همونطور که ایه ۱/۱۸ اشعیا بهمون میگه، با اینکه شاید گناهانت به رنگ قرمز باشند ولی من یاتوند به سفیدی روی شوند.» این نشانه‌ای ست از شروع بارش برف اولیّه و برودت هوا تا پایان فصلی اوج به نشاندننه تعدد گناهان جیک و تشبیه آن به دانه‌های برف لوزان در هوا که لوسوی آن را لمس می‌کند و این حس مبهم را در متممی بر این‌پودشش

جذب می‌کند. لوسوی در دایره تیپ شناسی شخصیتهی از منظر «کارل گوستاو یونگ» روانشناس سوئیسی در دسته افراد شهودی و حسی قرار میگیرد و در مقابل این جیک است که با محاسبه گری و عقلانیت در جایگاه تیپیکال احساسی و تفکری هر دو به ناپایداری آلترناتیوی در می‌آیند تا با ترکیب دو دویی تیهها علاوه بر تکمیل فاز روانشناختی شخصیتها در ترسیم دایروی یونگی به الگوی مژمون که بر کل اثر سایه انداخته نیز بدل گردد.

در اولین مکالمه‌های در گرفته از آنان جیک برای تهیه غذای لوسوی و احتمال اینکه خانواده‌اش بخاطر کسالت تدارکی ندیده باشند صحنتهایی به میزان می‌آورد تا با نگرانی و پرهیزی از این روند احتمالی، او را آگاه کند و لوسوی برای مزاج فکتی از «هنی دویس» هنرپیشه زن آمریکایی قرن بیستم به میان می‌آورد: «پیر شدن فقط برای بچه سوسولها نیست.» و در ادامه سکانس داخلی اتومبیلی، دختر بر اساس شعرى از ویلیام وردزورث شاعر انگلیسی، در این باور است که شناخت شخصیتش مورد جیک کار مشکلی است ولی ورود به او مثل پنجره‌ای است به ریشه هایش و دوران کودکی که زمان حالش را تشکیل می‌دهد. اولین ذهن‌خوانی‌ها و تله پاتی دوجانبه از این ناحیه شکل می‌گیرد و در حالی که لوسی درون عوالم خود غرق است جیک به خوانش شعرى از وردزورث می‌پردازد که لوسی تعمداً می‌گوید او را نمی‌شناسد. او بیان می‌کند که این شاعر در مورد زنی زیبا به‌نام لوسوی نیز اشعاری سروده ولی زن در جوانی مرده است که این نیز خود نشانی کوچک و گذرا بر پایان محتوم لوسوی در مسیر پانواده بر آن است. ثن صدای پایین جیک در مقطعی از سکانشها و نشنیدن برخی جملات او توسط لوسی از نشانه‌های اختلال اسکیزوفرنی است که عدم توانایی او

نقد و تحلیلی بر فیلم «در فکر پایان دادن به اوضاع هستیم» به کارگردانی چارلی کافمن

بر فراز تار یکخانه ذهن



در شناخت بین واقعیت و توهم را برای کاراکتر اصلی قصبه کافمن رقم می‌زند. او بدلیسل علاقه به تئاتر موزیکال اوکلاهاما و پخش موزیک رادیویی آن از اتومبیلش، قربانیان خود را در مرز خیال و واقعیت بر صحنه اجرای آن اثر می‌بیند.

در این اثنی وقتی لوسوی شعری با مضمون ناامیدی در برگشت به خانه غمگین را می‌خواند، با تمرکز دوربین با نماهای نزدیک از POV جیک به درکی از احساسات تجمع شده در او می‌رسیم که همواره جانمایه شعر

سروده شده در بخشهایی از تجربه زیستی زندگی اوست. شعر کاشتی درون عطفی برای عنینت بخشی به دفتر شعری است که در اتاق کودکی جیک در پرده دوم و نقطه میانی فیلم تورق میشود، در واقع تله پاتی دوسوپه‌ای است میان دو کاراکتر اصلی که با نتواب به فعلیت می‌رسد. لوسوی در پس افکارش و در پیمایش اعماق تاریک ذهنش کماکان به مشکلی عمیق و غیرقابل وصف در رابطه شان بر خلاف رویه مثبت در وضع ظاهری فیمابین چنگ می‌زند و خیره شدن به افقی در دورست در کلوزآپهایی از او، ببینده را به جنسیتی از متافیزیک و قرار گرفتن در بطن ناخودآگاه خود دچار می‌کند. حس کلاسترئوفوبیک لوسوی در دیالوگ‌های او عیان است به‌نجوی که بر سیطره کلی فیلم نیز اثر گذاشته و کافمن در تلاش است تا به شیوه‌ای هیپنوتیزمی مخاطبیش را به درون لایرینت ذهنی خود منقبض کند.

در ادامه لوسوی با صدای ذهنش در طوبله وقتی که جیک در حال تعریف قصه خوکهای کرم زده است، می‌گوید: «همه چیز باید بمیره، حقیقت اینه، یکی دوست داره فکرکنه همیشه همه هسته که میتونی فتراز از مرگ زندگی کنی، این یک خیال مخصخ انسانه…» کافمن با این پراکنش ذهنی و این بیرون‌فرعی به سراغ فلسفه انتظار و نگاه بکتی می‌رود.
المان حیوان خوک در این مکان که بصورت روایی و بصری حتی با مجسمه‌هایی در سالن نشیمن و اتاق کودکی جیک گرم می‌خورد به کدهایی برای کارکرد در نقطه اوج تبدیل می‌شوند تا آنها به همراه پیرمرد نگهبان مدرسه که سویه فرا واقعی و آینده زمانی جیک را به تصویر می‌کشند در خدمت اثر و کانسپتث، فرارهای زمانی در نسبیتهی عام باشند. لوسی با واگویه فوق الذکر به واهی بودن واژگان امید و آینده ترسیمى از شخصیته دوگانه خود پیش روی مخاطب فیلم می‌گذارد. ترسیمی از طیفهای خداناباوری، زندگی در حال و اغزیستانسالیاسیمی که لحظه‌ای او را و تنها نمی‌گذارد. او در افکار خود غوطه ور است و در آلترناتیوی از رفتارهای حسنی خود به تیپ شهودی و گاهی به تیپ تفکری و در مقاطعی احساسی تغییر شکل می‌دهد و در این دگردیسی درونی جیک نیز مانند مکملی روانی این مسخ شدگی را به دایره‌ای کامل تبدیل می‌کند.

عبارتی از «جیمزجوس» نویسنده ایرلندی است که می‌گوید: «وقتی آن را می‌نوشتم (اشاره به رمان اولیس) برایم مهم نبود که خواننده آن را می‌فهمد یا نه.» او با این گفته منتقدان و خوانشگران حرفه‌ای را به ماراتنی از کاشتها و سفرهای سییاله ذهنی و شکسته‌های زمانی دعوت می‌کند تا نقب جدیدی به جهان رمان نویسی زده باشند، من در مورد اثر جدید کافمن نیز چنین تمثیل دارم، او در مدیوم سینما منتقدان و مخاطبین خود را به جدالی سنگین دعوت کرده تا کدگشایی‌ها یا یک با دو بار دیدن به تفسیر نینجامد.

آنچه که در سکانشهای درون خانه اهمیت بالایی دارد بازپهای زمانی از آینده و گذشته سوزده‌های داستان با دخالت تکنیک‌های گرم و چهره پردازى و باز شدن درهای زمانی است که در ابتدا بصورت نشانه‌هایی با طرح معمای برای

داستان لحاظ شده بود. کدهای بیناتصویری مانند به‌صدا در آمدن تلفن همراه لوسی با انسامی آیمز،لوپوز، لوسی، اسون و غیره بر روی صفحه نمایش مبین کاراکترهایی هستند که در بستر زمان به این خانه برای معرفی‌اورده شده‌اند و لوسی اکنون نیز خود در قامت قربانی در همان جایگاه قرار می‌گیرد.

هم شکلی طرح کاغذ دیواری اتاق، رومیزی ناهارخوری، لباس لوسوی که در پوستر رسمی استی فیلم نیز به چشم می‌خورد‌المناهای مشترکی است که فیلمساز در بازنمایی آن در واحد التوازنی نیز سود برده تا با تکرار آن و الصاق تصویری بر حافظه مخاطب، چشم او را به توهمات ذهنی کاراکتر و سفرهای درون دیدن‌اش قراب کلاب کند. نوعی رابطه شکلی اشیاء در مبازه اژه که به سوزه سنجاق می‌شود. بیشترین طیف رنگی استفاده شده در فیلم که همانا رنگهای پز، خاکستری، یشم و عنابی است در تأیید اتمسفر حاکم بر کالبد تصویری اثر است.

میزانشن مربعی شکل گرفته بر اساس لوسی بعنوان رأس اول، جیک و والدینش بعنوان رثوسو دیگر آغاز تنش‌های روابط بین الراسی را رقم می‌زند. ملحق شدن پدر و مادر جیک به دو شخصیت اصلی فیلم فرم دایروی و آلترناتیوی روانکاوانه یونگی را برهم زده و در عطف اولی که پیشتر اشاره شد به مربعی منتظم تبدیل می‌کند. حاصل این تغییر فرم، ایجاد تنشهای درون متنی است که در دیالوگ‌های دودویی کاراکترها هویدا می‌شود. به گونه‌ای که هر ضلع در مقابل یک شخصیت و نماینده تیپ اجتماعی مورد بحث بر ضلع مجاورش فشار می‌آورد، می‌توان براری اثبات این فرضیه به تنش میان جیک و مادرش بر سر میز غذا و لوسوی و پدر خانواده در مورد

از گی دوور نظریه پرداز و فیلمساز انقلابی فرانسوی، نقاط اشتراک دو نویسنده مذکور از مرگ خودخواسته و نگاه انتقادی آنها به انسان معاصر و جامعه نمایشی را به فکتهای جیک قلاب می‌کند. حسین ادای فکت از زبان لوسوی با قطعیت زمانی، او به کاراکتر زن گارسون اخراجی در سکانشهای پیشین بدل می‌شود که با نیمرخى در کادری بسته از او کاشتهای قبلی فیلمساز در مسیر تعلیقهای درام افزایش می‌یابد. تمام سوزه‌هایی که در سکانس پایانی در حکم قربانیان جیک در مراسم تجلیل از او با گرمی‌های اکستریم در مسیر پیرشدگی قرار می‌گیرند تا همه آنها در مراسم پایانی از مسخ شدگان او باشند که قدرت و اراده خود را از دست داده‌اند و تنها درصد تشویق جانی درام هستند.

اگرچه که مواردی مانند حرکات مصنوعی جیک در حین رانندگی و با نماهای روبرو از اتومبیل که به ثابت بودن آن دلالت دارد می‌تواند از موارد ضعف سینمایی در طراحی صحنه و میزانشن‌ها باشد ولی با در نظر گرفتن نوع مدیوم تئاتری اثر این موارد از نقطه ضعف به نقطه قوت فیلم بدل می‌شود.

در انتهای پرده دوم ساختار درونتگرایی جیک به ابعاد بحرانی و اسکیزوفرنیک خود نزدیک می‌شود تا جایی که لوسوی متوجه آن شده و با اشتباه خطاب کردن نام لوسی با اسم ایمز توسط جیک، لوسی به واقعیتی که پیش‌تر به شهودیت وی رسیده ناثل آید. آب شدن بستنی‌های لیوانی در جالیوانی خودرو نیز به المانهای آزاردهنده و برهم زننده تعادل روانی جیک در حوزهٔ تعریف اختلالات روانی‌اش تبدیل میشود. با ورود به جاده فرعی که شروع پرده سوم فیلم نیز می‌باشد مجدداً فیلمساز بر اساس الگوی رفتاری جیک و لوسوی به فکتهایی شاعرانه و فیزیکال از گوته در زمینهٔ رنگ شناسی اجسام روی می‌آورد تا جیک با تیزهوشی خود بعنوان شروع‌کننده بحث انحرافی بر مسیر بیراهه‌اش به پیش رود و ذهن لوسی را از واقعیتی که در خطر آن قرار دارد به گمراهی بکشانند. با نمودار شدن مدرسه جیک، کدهای ایجاد شده در پرده اول همچون سرایدار مدرسه (با بازی گای بوید کهنه کار که پیشتر او را در نقش کارآگاه جیم کل لیسن در «بدن دوتایی» ۱۹۸۴ به‌خاطر می‌آوریم)، کودپهای دستت با و سایر موارد به مرور عیان می‌شود.

پرده سوم در واقع پرده‌ای است که کافمن به پله با رونند دیالکتیک خود ما را به نقطه اوج داستانش نزدیک می‌کند. بدل شدن جیک به

ابژه انتقام گیرنده در پس تروماهای و تبدیل لوسوی به قربانی و بازنده‌ای از پیش تعیین شده اتفاقی است که نقطه عطف دوم فیلم را رقم می‌زند. سرما به عامل بیرونی برای غلبه بر مقاومت لوسوی نمود می‌یابد تا او تصمیم بیکارچه خود که از اول فیلم خود را همواره در حال فراز از یک رخداد شهودی می‌دید تسلیم واقعیت نمایان شده کند. با قفل شدن درهای

خودرو حین پیاده شدنش، زن قدم به قدم یا به قربانگاهی می‌گذارد که لیوانهای متعدد بستنی در سطل زباله که یک در میان بر به نظر می‌رسند خبر از پایانی ناخوش بر وضع موجود دارد.

تلفیق نمادهای سرایدار مسن و بستنی‌های برند و شعر خوانده شده: «من دلقک محبوتیم از تالسی تاون» از زبان جیک به اینمیشنی قدیمی پیوند می‌خورند تا ترومای جیک را در قامت دگرگونه پیرمرد سرایداری که نمادی از آینده اوست شاهد باشیم و با تغییر حالتی نرم (تکنیک مورفینگ) از انیمیشن در نقطه اوج، در کلد ثیوانی‌اش تفسیر شهودی تفسیری که بصورت اکمل با منولوگهایی با مضمن فزیکاله همه چیز یکی شدن و مونولوگهایی بودن مخاطب را به درکی از سفر در مرزهای فیزیکی و متافیزیکی و توهمات همراه کند و عناصر کاشتی در دو پرده اول و دوم به برداشتی کارکردهای فکری-تجسمی برسند. دور کردن تعمدی مخاطب از جنایات جیک توسط کافمن و گم شدن ضلع خشونت و عدم نمایش آن، بر دوگانگی توهمات-واقعیات اثری مثبت بر فیلم او می‌گذارد تا همچنان بیننده در چرایی وقوع جنایت در ذهن یا واقعیت به تمرکز- و قدرت تصمیم‌گیری مطلقى نرسد لذا این رویکرد کافمن در این مجال از نقاط مثبت اثر به‌حساب می‌آید.

در سکانس نتیجه‌گیری (پایانی) یا خاتمه‌ای جیک که به طراحی صحنه و میزانشن تئاتری از خانه و اتاق کودکی او پیوند خورده است تمام قربانیان او از جمله پدرش و لوسوی در مسلخی با گرمی‌های اغراق آمیز و امتدادی از پیش‌شدگی در فضایی آکسپرسیونیستی آشکار می‌شوند. او بهترین کشف دوران حرفه‌ای ایش را از تزیون ادبی اینگونه بیان می‌کند: «مسلحه دلایل منطقی فیون از معادلات رموز عشق پیدا می‌شن.» و با وصف جملاتی نمایان ادای احترام به تماشاشگرائش که همانا قربانیانش بوده‌اند را از خود نشان می‌دهد. در انتهای نقطش به خواش آنهنگین شمری روی می‌آورد که زمزمه هایش در کتاب شعرى از اتاقش در نقطه میانی فیلم که پیشتر هم از زبان لوسوی در پرده اول خوانده شده شنیده شود، شعرى که با درونمایه رؤیا دیدن و رؤیا شدن شدی در سفرهای ذهنی، لوسوی را به واقعیتی نمادین دچار می‌کند تا در آخر این لوسی باشد تا با نگاه صلب شده به جیک برای او از جایش برخاسته و به افتخارش دست بزند. به واقع سفر درون ذهنی لوسی با قلیبیت سوزده جیک به آخر می‌رسد.تقطع دفعتهی فیلم از نقطه اوج به سکانس نتیجه‌گیری اگرچه از قدرت پیشترانه و تأثیرگذاری مستقیم و عینی اثر می‌کاهد ولی سکانس پایانی در قالب خطابه ادبی و نمایشی با حضار قربانی نظرگاه فیلمساز را به فکتهای مطرحوه در او اختر پرده دوم قلاب می‌کند جایی که جیک از والاس و دلوپاسی هایش از تبدیل شدن به سرگرمی سخن به میان می‌آورد و لوسی از گی دووبر فرانسوسی فکتی با محوریت جامعه نمایشی و رفتارهای فزیکارانه انسانهای معاصر صحبت می‌کند و سکانس آخر نمایا ای است از این دو ت مَشترک فکری که کاشت کافمن را به برداشتت نهایی و مفهومی اثرش نزدیک می‌کند. فیلم در بزنگاه بین واقعیت و رویا به ناتمامی محض پیوست می‌شود که برآرندیسیت برای پایان این اثر ۱۳۴ دقیقه‌ای.

نقد و تحلیلی بر فیلم «در فکر پایان دادن به اوضاع هستیم» به کارگردانی چارلی کافمن

بر فراز تار یکخانه ذهن

از روایت‌های گذشته، حال و آینده در اثر تکرار، فیلم را از ضربه‌نگ مناسب می‌اندازد و مخاطب پس از دیدن چند سکانس مشابه از الگوهای زمانی در طول پرده دوم به خستگی و کسالت فرو می‌غلطد.

ساختار دکوپاژ داخلی اتومبیل بصورت موتیفی در دیالوگها و حالات جسمی و رفتاری مجدد در مسیر برگشت تکرار می‌شود و تنها تفاوت ظاهری تبدیل شدن روز به شب و برودت هواست.

حکم خروج از یک سیاهچاله، آنها از رؤیای گذشته و آینده به زمان حال بازمی‌گردند با این تفاوت که حافظه لوسوی گاهی در مسیر لغزشی به فراآگاهی می‌رسد که در پرده اول و سکانس آغازین در زاویه تاریکی قرار داشت. او در مقام ناظر در کانون تمامیت زمانی از گذشته تا آینده با سوزده خانواده جیک روبرو می‌شود و در بازگشت، عنصر حافظه است که او را در این رخدادها پاری می‌دهد. در سکانس مسیر بازگستی در اتومبیل نیز به مانند مسیر رفت فیلم در دام یلوه گوپی و حجم بالای دیالوگهایی است که قرار است صدای شلوغ کافمن باشد تا او بخواهد در این سکانس به حل مشکلات اجتماعی و بی‌ربط به اثرش در داخل اتومبیل دست یابد، او با این بازخورد جچیم از ارائه داده‌ها درصد به رخ کشیدن دانش و هوش بالای خود به جامعه منتقدینی است که او را بستایند

ولی این دوز بالای اطلاعات متعاقباً به مسیر قهقهه‌رایی در امتیازدهی به فیلم قلاب می‌شود. دیالوگهایی که تعدد نگاه و چند فلسفهای فیلم دامن می‌زند تا فیلم ریزش مخاطب در ادامه دچار شود. به‌نظر می‌رسد که طول زمان فیلم از سنسحه ۱۳۴دقیقه‌ای به حدود ۱۱۰ دقیقه و حذف دیالوگهای مربوط به برخی اتفاقات جانی می‌تأثیر در خط سر پرنگ اصلی داستان نه‌تنها مشکل ریتمیک صحنه‌ها حل می‌شود بلکه چندبارگی در موضوعیت اصلی و حاشیه پرداز‌های نیز از بین می‌رفت و جانمایه اثر بر پایه کانسپت آن رنگ و بوی

جدی‌تری به‌خود می‌گرفت و فیلمساز را به ورطه پروگویی وقت کشی گرفتار نمی‌کرد. کلی گوئی از زبان دو کاراکتر اصلی اعم از نظریات فروید در جهت زن سنتزی، موضوعات اوتیسم، خودشیفتگی، جنگ، حشرات، بمب‌گذاری انتحاری، آزادی زنان و مواردی از این دست در دو سکانس طولانی داخل اتومبیل از امتیاز دیالوگ نویسی فیلم می‌کاهد. حتی اگر بر این فرض استسوار باشیم که این پراکنده گوپی‌های فلسفی و ادبی بر پایه فکتها و کلی نگری بر اساس سفرهای ذهنی دو شخصیت اصلی داستان و منطبق با الگویی تیپیک اینا رقم می‌خورد باز هم فرارهای برای تحمل مخاطب فراهم نمی‌کند زیرا او به‌دنیال خط بری اصلی پلات و تحولات حوالی آن است و یقیناً این حجم از داده ورزی در توره فیلم از درک بیکاره هر شخصی خارج است. کافمن در پس ذوق زدگی از طرح موضوع درونمایه اثرش خود را در دام مهمل بافی بی‌ربطی گرفتار کرده که می‌خواهد با به رخ کشیدن سواد و دانش خود مخاطبین و منتقدانش را به چالش بکشد این در حالی است که بیننده باهوش امروزی اینگونه داده پردازى برحجم ر تا نمی‌آورد و منصفانه هم همین است، گوپی غلظت قهوه تلخ و تعجب و شگفتی با رویدادهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی سرد در حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌ها و گذر زمان در آن میان‌رابطه می‌کند.برای تحریفش جیک می‌گوید عدم یادآوری آنچه در خانه شان گذشته بخاطر مصرف الکل است که لوسی این مسئله را می‌پذیرد ولی در باطنش رد می‌کند و فکر دارد که در آن لامکانی و لازمانی چیزی مهیبت‌تر از کلر حافظه او را به چالش کشیده است. آنها به فکتی از فیلم «زنی تحت تأثیر» ۱۹۷۴ به کارگردانی «جان کاسلواتی» و قهرمان زن آن (میلبل لانگنی با بازی جنا رولندز) روی می‌آوردند تا نوسان محتوم دیگری در امتداد نشانهای چندوجهی روبرو می‌شود. او خود را سوار بر قفل جاری زمان و گاهی روح زمان تجسم می‌کند و به بادی پدر حال وزش تشبیه می‌شود که در خانه جیک و در میان پدر و مادرش به عنوان ساکنین آن وزیده است و مسئله ثابت‌بودن‌ایژه‌