

## ما دیوانگانِ دیوانه گزین!

درباره فیلم های ایرانی بیست و نهمین جشنواره فیلم فجر

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : ۱۳۹۰

در تیتراژ درخشان و دیوانه وار فیلم بسیار کم دیده شده و کم فهمیده شده خیابان های آرام ساخته کمال تبریزی، با اعلام فرار شش دیوانه از آسایشگاه روانی شهر نامشخص محل وقوع داستان فیلم (که تنها فیلمبرداری اش در ایروان ارمنستان انجام شده)، تمام اعضای گروه سازنده فیلم با کارت عضویت در همان آسایشگاه، به بیننده معرفی می شوند. مثلاً مشکین مهرگان با عنوان «خل پرداز صحنه و لباس» با عکسی بر روی کارت همان آسایشگاه، حبیب رضایی که ایده این عنوان بندی از خود اوست در جایگاه «دیوانه گزین» (مسئول انتخاب بازیگران)، کامبوزیا پرتوی تحت عنوان «دیوانه نویس» و کمال تبریزی به منزله «دیوانه اصلی» در تیتراژ می آیند. بعدتر درباره خود فیلم که از مهم ترین و جذاب ترین دستاوردهای سینمای سال های اخیر ماست و به خطا بیش از حد سیاسی تلقی شده، چند نکته ای خواهم گفت. ولی عجالتاً عرض می کنم که میان تمام شخصیت های تمام فیلم های ایرانی این دوره، با شتاب معمول و دوندگی های هرساله برای رسیدن از این سالن به آن سالن و دیدن همه فیلم ها و دوباره و سه باره دیدن بعضی هایشان، میان خودم و آن شش دیوانه همیشه دوان این فیلم، بیشترین همذات پنداری را حس کردم. و اگر همنشینی و هم آسایشگاهی بودن با آنها را از سازندگان چنین فیلم عمداً جنون آمیزی به گواهی تیتراژ آغازین بپذیریم، این همسانی که میان خودم و آنان می دیدم، در کلیت دوندگی های همه مان برای رسیدن به برنامه های جشنواره ای که در آستانه سی سالگی، آماتوری های خردسالانه دارد، شکلی تعمیم پذیر به خود خواهد گرفت! از منظر یک خل نویس انتقادی که به فیلم ها و برخی وقایع نگاه می کنم، می بینم در طول جشنواره و بعد از آن به عقل معیوبم بعضی چیزها قابل فهم نمی آمد. همان ها را توضیح می دهم:

نفهمیدم جشنواره کی تمام شد

البته بخشی از این ماجرا به این برمی گشت که جشنواره امسال هم رجعتی نوستالژیک به دوره های گذشته داشت و برای تجدید خاطرات، با وجود آماده بودن فیلم ها و مثلاً سه چهار روز ماندن کپی فیلم هایی مثل

سعادت آباد و جرم و همین خیابان های آرام در دفتر مستقر در سالن برج میلاد ویژه رسانه ها، برنامه ها را روز به روز و به شیوه قطره چکانی اعلام می کرد و از جمله همین فیلم ها را به طور فشرده و متوالی، ناگهان در برنامه قرار می داد و همه را غافلگیر می کرد. همین، چنان تعلیق و هیجان و لذت جشنواره را افزون کرده بود که نفهمیدم کی تمام شد. اما همچنان که گفتم، این بخشی از قضیه بود. اصلش این بود که به طریقی استثنایی در تاریخ جشنواره های جهان، این دوره شگفت انگیزی بود که یک روز بعد از اتمامش به پایان رسید!! شما هم نفهمیدید چه طور شد، نه؟ خب، سوررئالیسم می تواند از ویژگی های نوشته یک خل نویسنده انتقادی باشد دیگر. فکرش را بکنید، جشنواره و جدول روزانه نمایش فیلم هایش در تمام سالن ها، شامگاه روز ۲۶ بهمن به پایان رسید اما مراسم اختتامیه در غروب روز بعد یعنی ۲۷ بهمن برگزار شد! مثل این است که اگر امسال هم مناسبات تقویمی می گذاشت جشنواره در همان دهه فجر برپا شود، مراسم اختتامیه به جای شب آخر یعنی ۲۲ بهمن، در ساعات انتهایی ۲۳ بهمن برگزار می شد! دوستان برگزارکننده هم دلیل این تأخیر را کار برای آماده سازی و نصب دکور مراسم دانستند و من نفهمیدم در حالی که همین دکور در مراسم افتتاحیه هم به کار رفته بود، چرا یک روز کامل برای نصب دوباره آن لازم بود؟ و ایضاً نفهمیدم چه طور این تعویق، هیچ ربطی به بحران احتمالی حاصل از اختلاف نظر در میان اعضای هیأت داوران و زمان گرفتن برای دستیابی به توافقی هر چند زورکی و خوشبختانه منجر به نتایج کنونی - با چیرگی دیدگاه های سینماشناسان هیأت داوران بر فلاسفه حاضر در آن - نداشت؟

نفهمیدم جرم درباره چیست

توضیح این که چرا فیلم جرم در میان فیلم های انتخابی ام در نظرخواهی همین شماره نیامده، برایم از خود نظراتی که در آن برگه نوشته ام، مهم تر است: جرم را هنوز به درستی نفهمیده ام. این جمله را بدون سر سوزنی لحن کنایی بخوانید و مقصودم را مستقیم و صادقانه در نظر بگیرید. آن قدر طعنه زن هستم که اگر

می خواستم با گوشه و کنایه بگویم فیلم نامفهوم است، راحت تر بگویم .اما وقتی می گویم هنوز این فیلم مسعود کیمیایی را به لحاظ مضمونی درست درنیافته ام، واقعاً درنیافته ام و با وجود کوششی که کردم، در طول جشنواره وقت دیدار دوباره اش به دست نیامد. اگر از سطح خرده داستان های مربوط به رفاقت و خانواده و غیره بگذریم و فریب مکث های ظاهری را نخوریم و نپنداریم فیلم صرفاً درباره همین هاست، به دغدغه های دیگری می رسیم مانند این که چگونه انقلاب ها از دل تصمیم ها و مسیرهای ظاهراً ساده و جاری زیست مردمان یک دیار برمی آیند و رفته رفته و نامحسوس، شکل می گیرند و همه گیر می شوند . فیلم در بازگویی این دغدغه، به دلایلی روشن و طبیعی، «نهان گو»تر از آن است که خل نویسی چون من بتواند در یک دیدار به هسته درونمایه هایش دست یابد. در نتیجه، می کوشم فیلم را دوباره و چندباره در هر دو نسخه دوبله و صدای اصلی ببینم. فعلاً به خودم اجازه اظهارنظر قطعی و نهایی نمی دهم. جرم پیچیده تر از آن است که نفهمیدن هایم را به حساب نارسایی اش بگذارم. و در نتیجه، دلیلی نمی بینم خرسندی ام را از این که سیمرغ جشنواره نیاز خود به جای گرفتن در دستان مسعود کیمیایی را اب این فیلم تأمین کرد، مخفی کنم.

نفهمیدم چه طور می شود به "لحن دوگانه" آسمان محبوب بی اعتنا ماند

همچنان معضل قدیمی تماشاگر سینمای ایران - حتی آن که به اصطلاح «خاص» محسوب می شود- با فیلم هایی که عمداً لحن واحد و یکدستی ندارند، به قوت خود باقی است. هر کسی یکی از لحن های دو یا چندگانه فیلم را برای خودش اصل و پایه آن در نظر می گیرد و برهمان اساس، قضاوت می کند. در مورد آسمان محبوب داریوش مهرجویی که اساساً و باز هم تأکید می کنم که عمداً به ترکیب تناقض آمیزی از لحنی شوخ و سرخوش در رویارویی با متافیزیک و لحنی جدی و متکی به باور و ایمان نسبت به آن آراسته است، این اتفاق در اوج خودش روی داد و تقریباً همه آنها که فیلم را دوست نداشتند، آن را در رویکردش به عرفان

از جنس پری می دانستند و احیاناً در اشاره به مشکلات شان با فیلم، به برق آبی رنگ برآمده از چشمان شخصیت عمو قریب (مانی حقیقی) اشاره می کردند؛ غافل از این که مهرجویی در کار با متافیزیک، فیلم هجوآمیزی به نام دختردایی گمشده هم دارد که همواره معتقد بوده ام فیلی واریترین اتفاق تاریخ سینمای ایران است. بدیهی است که مهرجویی در تصنع حاصل از صدا و لحن غیرطبیعی منوچهر اسماعیلی روی صورت و شخصیت عمو قریب، تعمد داشته و از شکل تصنعی و حتی باسمة ای آن برق آبی رنگ چشم ها مطلع بوده. باخبرم که حتی در حین مراحل فنی فیلم، همکارانش مانند همین دوستان تک لحنی ما به او گوشزد می کردند که این تمهید خیلی پیش پافتاده است و او بدون توضیح، اصرار داشته که برق آبی رنگ «هر چه تابلوتر» باشد. اما اگر می خواهید از این بحث ها به این برداشت برسید که مثلاً آسمان محبوب هجویه ای بر جریان سفارشی فیلم های موسوم به معناگرا در این سینماست، آن وقت باز تک لحن دیگری را بر دنیای دست کم دولحنی فیلم سوار کرده اید. در حالی که در کنار آن سرخوشی ها و خل بازی ها، فیلم بر مبنای تئوری مرکزی کتاب «جهان هولوگرافیک» با ایمان و باور ساخته شده و مثلاً به نقل قولی از قدیس اوگوستین که آغازگر فصل ۵ کتاب است، اعتقاد کامل دارد: «معجزات نه برخلاف طبیعت، که برخلاف آن چه ما از طبیعت می دانیم روی می دهند». خب، احتمالاً برخی خواهند گفت که نمی فهمند چه طور ممکن است فیلمی با اعتقاد به یک دیدگاه، اله مان هایی در هجو همان دیدگاه را هم به کار گیرد؟! مطالعه در باب گروتسک، بازیینی نمونه های متعالی سینمای پست مدرن و صبر تا زمان اکران آسمان محبوب، از جمله موارد قابل توصیه است.

نفهمیدم قیاس «جدایی نادر از سیمین» با «درباره‌الی...» چه کارکردی دارد

خوشبختانه دستاورد تازه اصغر فرهادی همین روزها روی پرده می رود و در مطالب تفصیلی تر به آن پرداخته می شود. اما در محدوده مباحث معمولاً شتابزده جشنواره ای، واقعاً نفهمیدم دلیل مقایسه آن با فیلم قبلی

سازنده اش جز دست خالی من منتقد برای رویارویی مستقل با دنیای هر فیلم، چه بوده. وقتی از تکرار تمهیدات پیشبرد روایت و گره افکنی های متعدد در مسیر وقایع فیلم های فرهادی صحبت می شود، به سادگی و با قطعیت می توانم بگویم اگر ترتیب این دو فیلم برعکس بود، ما درباره دومی یعنی درباره الی... همین ها را می گفتیم. مثلاً وقتی اول در جدایی... می دیدیم که حتی پاره شدن پلاستیک زباله در دستان سمیه (کیمیا حسینی) توی راه پله، بعداً بر سر حرف همسایه در مورد دروغ احتمالی راضیه (ساره بیات) که می گفت خودش پلاستیک را برده و سرش گیج رفته و ریخته، به گره مهمی در جریان بازخوانی پرونده گناه/اتهام اصلی (نادر) پیمان معادی) بدل می شود، با این روش فیلمنامه نویسی و دکوپاژ جزئیات پرداز آداپته و آموخته می شدیم و بعد که درباره الی... را می دیدیم، آن جا که مثلاً الی (مگر کسی هست که این فیلم را ندیده باشد تا لازم باشد نام بازیگر الی را برای یادآوری بگویم!؟) موبایلش را توی ماشین جواب نمی دهد و لحظه ای پلک چشمش می پرد، به پهلودستی مان می گفتیم «من دیگه دست این فرهادی رو خوندم. حتماً این دختره یه ریگی به کفش داره. بی خودی نبود که موبال شو جواب نداد. پلاستیک زباله فیلم قبلیش یادته که؟». خب، واقعاً کشف نبوغ آمیزی کرده ایم؟ اصلاً این نوع مقایسه در شناخت و شرح درست دنیای هر کدام از دو فیلم، سود و نقشی دارد؟ آیا سینما وزنه برداری است که برای فیلمساز، رکورد ثبت کنیم و به جای این همه ویژگی کیفی جدایی... مانند آن چه خود فرهادی با تعبیر «به روزترین فیلمی که تا به حال ساخته ام» از آن یاد می کند و به بازتاب مو به مو و البته غیرمستقیم معادلات جامعه و زمانه ما در فیلمش می انجامد، تنها به این تکیه کنیم که برخی از این تمهیدها را او از یافته ها و دستاوردهای خودش - و نه دیگران - برگرفته و گسترش و امتداد داده است!؟

نفهمیدم چگونه می توان درباره این نسخه «فرزند صبح» نظر داد

منظورم از این اشاره، فقط تأکید بهروز افخمی بر این که آن چه به نمایش درآمد، فیلمی نبود که او می خواسته

بسازد، نیست. از ابتدا و از زمان نگارش فیلمنامه فرزند صبح می دانستم رویکردی به شدت ذهنی دارد و هر کسی با توقع تماشای فیلمی بیوگرافیک و «سرگذشت» وار را به جاخوردن وامی دارد. حالا اگر این فیلم بیش از گاوخونی که الان تنها همتایش در کارنامه افخمی است، مثلاً به روایت سراسر است و عینی شوکران نزدیک بود، می شد تصور کرد که تدوین و تکمیلش در غیاب خود کارگردان می تواند مانند سن پترزبورگ نتیجه ای دست کم معقول و همسو با آن چه فیلمنامه نویس در نظر داشته، به بار بیاورد. اما نه تنها این جا فیلمنامه نویس هم خود افخمی و در فرآیند شکل گیری این نسخه غایب بوده، بلکه خود فیلم هم از جنس روایت و تصویرسازی ذهنی و غریبی است که باعث می شود هیچ کس جز خالق اولیه اش نتواند بفهمد که باید با مصالح موجودش چه کرد. این میان به غیر از آن که این همه اظهارنظر مخالف درباره فیلمی با این نسخه بلا تکلیف صورت گرفت، ضمناً برخی اظهارنظرهای قطعی موافق را هم نمی فهمم که چه طور مثلاً دوستم امیر قادری با اصراری که بر غامض بودن و دوست نداشتن هر فیلم ذهنی - از برگمان تا همان گاوخونی تا حتی فیلم رومانیتیک و سرحالی مانند آفتاب ابدی ذهن بی آلیش - دارد، در این ستایش اغراق آمیز از فیلمی که سازنده اش هم آن را با این شمایل و به ویژه با این موسیقی افراطی و پرحجم به یاد نمی آورد (موسیقی اصلی فیلم با ترکیبی بسیار مینی مال تر، کار کیوان هنرمند آهنگساز گاوخونی بود که افخمی همیشه می گوید از «کشف» او به خود می بالد) به چه متکی است؛ جز نوعی «تصمیم» شاید پیشاپیش؟ خوب یا بد گفتن از این فیلم، مثل آن است که کسی بخواهد درباره آن نسخه اولیه روزی روزگاری در آمریکای سرجو لئونه که ساختار روایی اش به ترتیب زمانی چیده و در ۱۹۸۴ در آمریکا اکران شده بود، نظر بدهد و بعد، هنگام پخش نسخه اصلی فیلم در توزیع ویدئویی بعد از دق مرگ شدن مرحوم لئونه، ببیند این اصلاً فیلم دیگری است با روایتی دیگر، ترتیب و چپنشی دیگر و مهم تر از همه، فضای «ذهنی» دیگر! مگر فیلم ذهنی را می شود ذهنی به غیر از آن که از ابتدا در نظرش داشته، نظم و ترتیب بدهد؟

نفهمیدم چه تحولی در بهرام توکلی و احمدرضا معتمدی پدید آمد

مشکل مبنایی ام با فیلم های قبلی بهرام توکلی «سردی» شدید لحن آنها بود که البته در محیط و موقعیت آدم های پابرهنه در بهشت توجیه و تناسب بیشتری داشت تا فضای عاطفی پرسه در مه که با اصراری شبه روشنفکرانه، به آن سردی نچسب، دچار و حیف شده بود. اما گرمای به قاعده و همچنان غیرسوزناک این جا بدون من برایم حیرت انگیز و از این جهت که شیفته سیلی خوردن از فیلمسازی ام که برخلاف انتظاراتم اوج می گیرند، حتی تکان دهنده بود. کم توجهی جشنواره به فیلم او به غیر از آن که معمولاً در زمره فیلمسازان موردغضب نگاه رسمی مانند عبدالرضا کاهانی نیست، ضمناً از این جهت در نظرم عجیب بود که دوستان طی دو دوره قبل به «تنها» فیلم اقتباسی سال یعنی به ترتیب «تردید» و «چهل سالگی»، جایزه اقتباس از اثر ادبی داده بودند و این بار، نمونه شاخص یک اقتباس/آدپتاسیون اصیل ایرانی از روی متنی کلاسیک و بسیار دشوار یعنی «باغ وحش شیشه ای» تنسی ویلیامز را نادیده گرفتند! این در حالی است که - با عرض معذرت از کلاسیک پرستان متعصب- معتقدم نوع بسیار خاص «خلی» شخصیت های ویلیامز مانند بلانش دو بوآ (ویون لی) در فیلم اتوبوسی به نام هوس الیا کازان، حالا دیگر سال هاست به شدت نمایشی و باورناپذیر به چشم می آید و حل شدن این جنس خاص جنون در دل زندگی عادی آدم هایی که ممکن است از عمه و عمو تا همسایه و غیره، نمونه های مشابه بسیاری از آنها را دیده و همواره به خود گفته باشیم بالاخره فلانی خل است یا سالم و معمولی، امتیاز بسیار بزرگ فیلم توکلی است؛ و البته اجرای حساس فاطمه معتمد آریا و نگار جواهریان در تصویر کردن این آدم ها و بازی دقیق صابر ابر و پارسا پیروزفر در ترسیم آدم هایی مواجه با این نوع دیوانگی ظریف و نامحسوس نقش ویژه خود را دارد که به خودم و فیلم قول می دهم موقع اکران به تفصیل به آن پردازم.

اما احمدرضا معتمدی هم که همیشه سینما را با مدیوم طرح مستقیم رساله های فلسفی مورد مطالعه و علاقه



اش یکی می گرفت، در آرزایم محکم به صورتم کوفت و این بار فلسفه و نگرش مربوط به هویت انسانی، اهمیت میزان و عمق «باور»ی که داریم و حتی فاصله میان جهان عینی و جهان مطلوب ساخته ذهن بشر را با ظرافت و به شکلی نامرئی و نهان، در دل داستانی بسیار مخصوص به خود جاری کرد. البته فیلم همچنان در یکی دو دیالوگ شخصیت روحانی (داود فتحعلی بیگی) که همین مضامین را «لو» می دهد و «رو» می کند، به خودکشی دست می زند. اما برایم مهم این است که خود معتمدی با پرهیز هوشمندانه از فلسفی تلقی شدن فیلمش در تمام مصاحبه ها و حتی فرار از این که آن را روانشناختی قلمداد کند و کنیم، کوشیده این دغدغه ها را در پس همان داستان نهان بدارد و بگذارد فیلم با دچار نشدن به صراحت، حتی در ضمیمه هایی مثل گفته های سازنده اش، به حیات خود ادامه بدهد. این، از کارگردان هبوط که بابت توانایی تحملش تا انتها همیشه به میزان طاقت خود در فیلم توانفرسا دیدن بالیده ام، بعید و بس ستودنی است. در اجرای استثنایی مهدی هاشمی از حس و حالت دوگانه ابله/قدیس شخصیتی که حتی نامش معلوم نیست و آسیه (مهتاب کرامتی) او را بر اساس اعتقاد خودش امیرقاسم صدا می زند، درکی جریان دارد که کلیدش فیلمنامه و تفکر و هدایت معتمدی است.

نفهمیدم چرا فیلم کاهانی به بهترین آبسورد تاریخ سینمای ایران تبدیل نشد

موقعیتی که در سی چهل دقیقه آغازین اسب حیوان نجیبی است شکل می گیرد، علاوه بر بداعت و خصلت آبسورد اصیلی که دارد، هر چند دقیقه یک بار با معرفی شخصیتی تازه مانند «پسر خیس» (اشکان خطیبی) یا مردی (کارن همایون فر) که نسبت به گیس و گیس کشی دو زن قبل و بعد زندگی اش (مهتاب کرامتی و باران کوثری) کاملاً منفعل و تماشاگر است و از هر دویشان توسری می خورد، به غنایی در حد کمال می رسد و مهم تر آن که هر کدام از این شخصیت ها با رفتار و گفتاری کاملاً منحصر به فرد همراه است. فقط به عنوان نمونه، سکانس ورود دوربین و مأمور (رضا عطاران) به خانه بابک حمیدیان و آن لبخند مداوم و

احمقانه و بی دلیل او و نوع هول شدن ماهایا پطروسیان و کل معادلات جاری اش برای کسی که فیلم را ندیده و الآن دارد این نوشته را می خواند، تقریباً به هیچ وجه قابل توصیف نیست و این خصلت ذاتی موقعیت های آبسورد درست پرداخت شده در تئاتر و سینماست. اما... و باز امان از این «اما»ی معمولاً مربوط به فیلمنامه در فیلم هایی که با لحنی بسیار خاص قصه می گویند. فیلم از کمی پیش از نیمه اش به بعد، مدام همان «موقعیت» مرکزی یعنی انتظار و بی هدفی چند آدم در یک شب در خیابان های تهران به دنبال چیزی که معلوم نیست چیست و پول فقط بهانه ظاهری اش است را کش می دهد و تکرار می کند. آبسوردیسم به شیوه «در انتظار گودو» بدیهی است که نمی تواند با آن شکل و شدت، امتداد روایتی با آن همه برگ برنده در دقایق ابتدایی باشد. در واقع فیلم در آن نیم ساعت اولیه به شدت «انباشته» و پر و پیمان است و هر تغییر لحن حبیب رضایی از لایعقل به عصبی، هر نگاه عطاران به فرمان موتورس که از دید او کج است یا هر تأکید پارسا پیروزفر به این که رو ندارد امشب پیش زنش که هرگز او را نمی بینیم (با صدای پانته آ بهرام) برگردد، بیننده را با رفتاری در کنار موقعیت آبسورد، مواجه و غافلگیر می کند. اما از جایی به بعد، فقط همان موقعیت کلی آبسورد می ماند و فیلم به شکل عجیبی از کنش و دیالوگ همراه و تکمیل کننده موقعیت، تهی می شود. «حیف»ی که این جا می گویم، در حد از دست دادن امکان تبدیل به بهترین نمونه کمدی/تراژدی آبسورد تاریخ این سینما و بسیار فراتر از احتیاط ساده اندیشانه جشنواره در راندن این فیلم به تبعیدگاه «نوعی نگاه» است.

نفهمیدم چرا خیابان های آرام را سیاسی پنداشتند

از فرهادی انتظار جزئیات و ظرافت های جدایی نادر از سیمین را داشتم. اما خیابان های آرام به غافلگیری اصلی ام در میان فیلم های ایرانی امسال بدل شد؛ نه به این دلیل که از کمال تبریزی این توقع را نداشتم. از این جهت که این بار او دو نوع کمدی «جدی و انسانی» مارمولک و لیلی با من است از یک سو و «دیوانه

وار» گاهی به آسمان نگاه کن را از سوی دیگر، با هم درآمیخته و به ترکیب تازه ای از لحن جنون آمیز و پیشبرد قصه به شکل بسیار سیال و حتی بدون پیرنگ مشخص و واحد رسیده است. ضمناً در برخوردهای رو در رو، همیشه از طنز پنهان کامبوزیا پرتوی که عجیب ترین شوخی ها را می کند و بهترین جوک ها را با بهترین شکل روایت می گوید، بدون آن که خودش حتی یک لبخند بزند، متعجب بودم که چرا به فیلمنامه ها و فیلم های خودش راه نمی یابد؟ اما سیری که او در پیش گرفته و روشی که با سرک کشیدن همزمان راوی (نیکی کریمی) و دوربین فضول فیلم (با فیلمبرداری قدرنادیده و پرزحمت و بازیگوشانه علی محمد قاسمی) به هر گوشه و کنار بی ربطی از وقایع خیابانی در فیلمنامه خیابان های آرام طراحی کرده، می تواند برای ضرب شست نشان دادن به بضاعت فقیرانه سینمای کمدی ما کافی باشد. در حالی که همه این ویژگی های فیلم بابت سیاسی تلقی شدن آن از هر دو جانب موافقانش در بین مردم و مخالفانش در بین مسئولان جشنواره، نادیده ماند. نگرشی که کم و بیش در سطح در جا می زند و مثلاً شوخی مستقیم و شفاهی فیلم با حضور آن نوجوانی که خود را «دانشمند انرژی هسته ای خانگی» معرفی می کند به عنوان کنایه ای سیاسی در یادش می ماند و شوخی عمیق تر «موقعیتی» فیلم در مورد جوانی که در پارک با کشته شدن به دلیل فشرده شدن به آغوش دختری که به او ابراز علاقه می کرده (!) را از یاد می برد و سوررئالیسم نهفته در آن را به اندازه آن گوشه و کنایه مهم نمی بیند، باید هم بر اساس موضع سیاسی - اجتماعی خودش، فیلم را از یک «ور» کاملاً کاربردی ببیند و با آن همراه یا از آن نگران شود. در حالی که «ور» هنرمندانه خیابان های آرام از تصویر آن شش دیوانه فراری و به ویژه نقش معمولاً خط خطی شده و غیرقابل دیدن رضا داودنژاد تا اشاره های رئیس آسایشگاه (محمدرضا فروتن) به کس/کسانی که خنده، مانتو، دوربین یا فکرشان درد می کند، بسیار عمیق تر از این بازی های ژورنالیستی جناحی است و در اصل می توان با استناد به آن ترجیح بند هابیل و قابیل در لا به لای روایت عمداً آنارشیستی فیلم، چنین گفت که این فیلمی سوررئالیستی درباره روابط

انسانی بدون مرزهای مکانی است؛ نه فیلمی واقع گرا درباره وقایع سیاسی دم دستی امروز و این جا.

نفهمیدم این نوشته کی تمام شد

راستش اصلاً نفهمیدم با این که این بار کوشیدم درباره هر فیلم با اختصار و گزیده گویی اشاره هایی چند بکنم و بگذرم، چه طور به همین سرعت فرصت و حجم معقول این مطلب به انتهایش رسید و نشد که توضیح دهم چرا نفهمیدم آن کارگردانی بدیع یه حبه قند با لذت کاربرد دائمی لنز «تله» در بازنمایی زندگی داخلی شلوغ فضای سنتی ایرانی، چطور خود را به کم ملاحظی فیلمنامه در نیمه دوم فیلم باخت؛ نفهمیدم دنیای معاصر شهری ما که در سعادت آباد و فیلمنامه اش و به ویژه بازی و نقش محسن تنباکویی/حامد بهداد چنین دقیق تصویر شده، چه طور تا این حد از دایره توجه داوران جشنواره با نوعی «قهر» و دهن کجی متقابل دور ماند؛ نفهمیدم فیلم اثرگذار سوت پایان چرا تا حدی گذرا و بی مکث روایت می کرد و چرا آن قدر کارگردانی اش را پنهان می داشت که مثلاً ظرافتی مانند آلمانی بودن شخصیت کارکردگرای سامان (شهاب حسینی) در تماشای فوتبال، از چشم همه پنهان می ماند؛ و ... نفهمیدم در حالی که دبیر جشنواره فجر دو سه بار در گفت و گوهایشان تأکید می کردند چیزی به نام فیلم توقیف شده نداریم، چه طور چشمان و قلم چون منی جرأت می کردند ببینند و در ستون روزانه جشنواره ای شان بنویسند که یکی از حدود سی مورد اصلاحیه خورده یکی از همین فیلم ها (انتهای خیابان هشتم) به طور رسمی و مکتوب، این بوده که هر نمایی از صحنه های پمپ بنزین فیلم با هر تصویری از پمپی که هر نوشته ای به غیر از «بنزین معمولی» بر رویش دیده می شود، باید از فیلم حذف گردد!