

گذر یک عمر در یک روز

با روبرت صافیان درباره "توت فرنگی های وحشی" برگمان

زمان انتشار: خرداد ماه ۱۳۸۹

چاپ شده در: مجله ۲۴

این گفتگویی به سیاق مرسوم نیست و در واقع هیچ یک از ما دو نفر در نقش "مصاحبه کننده" در آن حاضر نشده ایم. در واقع مانند نوعی میزگرد دوفره است درباره فیلم کلاسیک و بزرگی از برگمان؛ که مقدمه دوستان تحریریه مجله ۲۴ که در زیر می آید، شأن نزول آن را توضیح می دهد:

*

*

مقدمه: در ادامه بخش گفت و گوی دو منتقد که اخیراً به پرونده بازنگری یک فیلم کلاسیک خارجی اضافه کرده ایم، این بار دو منتقد از دو نسل - به لحاظ سنی - درباره توت فرنگی های وحشی برگمان که معمولاً تنها نماینده کارنامه پربار او در فهرست جمع بندی شده ده فیلم محبوب ناقدان و فیلمسازان مهم جهان است، به بحث نشسته اند. دیدگاه های مشترک و مشابه آن دو درباره جایگاه برگمان در سینمای هنری به طور کلی و سینمای مدرن اروپا به طور خاص، با دیدگاه های متقابل شان درباره مفهوم «گذر عمر» در این فیلم با همه احساس ها و خاطره بازی ها و تغییراتی که در آدم ها پدید می آورد، در کنار هم آمده است. به سیاق گفت و گوی قبلی میان جواد طوسی و حمیدرضا صدر، این جا هم یکی (صافاریان) فیلم را در دیدار تازه، به آن قوت و اثرگذاری نیافته و آن یکی (پوریا) می کوشد منظری برای همچنان خوب دیدن و دوست داشتن فیلم معرفی کند.

*

*

صافاریان: شاید بد نباشد بحث را از همین جا شروع کنیم که هر کدام مان فیلم را کی دیده ایم و پیشینه مان با برگمان کلاً چه طور بوده.

پوریا: بحث خیلی مهمی است به خصوص از این جهت که همیشه می گویم به هیچ وجه نمی شود و نباید نسل های تازه علاقه مند به سینما را با تکرار این جمله به تماشای فیلم های بزرگ کلاسیک واداشت که «ببین، این توی زمان خودش خیلی تازگی داشت.»

صافاریان: و همین طور از این جهت که خود آدم در مقاطع سنی مختلف، تغییراتی می کند و اصلاً ممکن است یک زمانی آدم دیگری بشود. بسیاری از حس ها و واکنش ها در یک سنینی شکل می گیرد و در سنین دیگر، تکرار نمی شود. من توت فرنگی های وحشی را اولین بار زمانی که دانشجوی سینما بودم، دیدم؛ در حدود بیست سالگی. تا قبل از آن هم زیاد سینما می رفتم اما نه به عنوان پدیده ای جدی، بلکه مثل مردم عادی که سینما می روند. اما دو سه سالی بود که سینما برایم به عنوان پدیده ای جدی مطرح شده بود و این فیلم هم برایم یکی از آن فیلم هایی بود که سینما به مثابه هنر را واقعاً جا انداخت. حتی نه صرفاً از این دید که اندیشه ای را مطرح می کرد؛ بلکه به لحاظ تأثیر عجیب و غریبی که بر من گذاشت. چیزی که یادم است، یکی تأثیر میزانشن ها بود؛ به خصوص میزانشن های کنار دریا و فیلمبرداری سیاه و سفید درخشانش و آن نماهای کوتاهی که از حرکت دوربین در زیر شاخه های درختان دارد که شاید الآن خیلی باب شده باشد ولی من این بار که فیلم را دیدم، باز حس کردم در کار برگمان خیلی با فیلم های دیگر فرق می کنند. و از نظر مفاهیم هم این که فیلم آدم را به سمت یک سری اندیشه ها راجع به مرگ، زندگی، تنهایی ببرد، خیلی برایم جذاب بود. این بحث برایم خیلی درگیرکننده بود که در فیلم مطرح می شد: اصلاً آدم برای چه باید بچه دار شود؟ شاید اولین بار بود که در بیست سالگی، این فیلم چنین بحثی را برایم مطرح می کرد. این بار که فیلم را دیدم، باز جذابیت هایی داشت ولی نه مثل آن برخورد اول. دیگر با آن جادو و آن حیرت زدگی همراه نبود.

پوریا: این اواسط چه طور؟ بین این دو نوبت هیچ وقت فیلم را ندیدی؟

صافاریان: فکر نمی کنم. به نظرم نه. فقط این یادم است که یک بار فیلم را از تلویزیون پخش می کردند و تکه ای از آن را از وسط و به طور تصادفی دیدم. صحنه ای بود در اوایل فیلم که پروفیسور ایزاک بورگ (ویکتور شیوستروم) برای اولین بار در کنار تصاویر گذشته اش حاضر می شد. حس خوبی بهم نداد و بعد از چند دقیقه، کانال را عوض کردم. انگار نمی خواستم خاطره فیلم با این دیدار نصفه و نیمه، خراب شود. الان هم فکر می کنم این صحنه های حضور خود بورگ در گذشته اش جزو بهترین صحنه های فیلم نیستند. اما نکته این است که این نوع فیلم ها اساساً ساخته شده اند که در یک نشست از ابتدا تا انتها دیده شوند. دیدن یک سکانس مجرد از آن وسط، هیچ کاربردی نمی تواند داشته باشد. همان موقع مصاحبه کوتاهی از برگمان خواندم که می گفت اینها موومان است. یعنی مثل موسیقی. خب همین را در سینما به ریتم کلی فیلم تعبیر می کنیم. ریتمی که یکی از اجزایش، پیوستگی است. تو در چه زمانی و چه طور فیلم را دیدی؟

پوریا: من هم با یک فاصله زمانی در دو مقطع فیلم را دیدم: یکی در دوران اواخر دهه شصت که تا سال ها بعد هم ادامه داشت و به آن می گویم «دوران وی.اچ.اس» که ویژگی های مضمونی و حسی بسیار ملموس اش درگیرم کرد. این که برخلاف تصور ایجادشده درباره برگمان به عنوان یکی از دو سه مظاهر مهم سینمای روشنفکری، فیلم درباره مسائل بسیار همگانی و عینی زیست بشر است؛ درباره اختلافات و روابط زناشویی، درباره همان دغدغه بچه دارشدن که گفتم، این که چه رنگ و زنگی از خاطرات گذشته در ذهن ما می ماند و تا چه حد تسکین دهنده و کجاها آزارنده می شوند، این که ارتباط ما با نسل قبلی و نسل های بعدی در زمان پیری مان چه طور می شود. این برایم خیلی مهم بود که فیلم دارد از مفاهیمی حرف می زند که حتماً مادر بزرگ من هم به عنوان آدمی عادی، بهش فکر کرده. و برایم سؤال شد که این اصرار به ثقیل جلوه دادن و پیچیده معرفی کردن برگمان در تاریخ نقد ما به چه علت بوده؟

صافاریان: بگذار این را هم بگویم که برگمان در زمان ساخت این فیلم، در آستانهٔ چهل سالگی بود. یعنی اصلاً خودش هنوز آن مرحلهٔ احساس نزدیکی با مرگ را تجربه نکرده بود.

پوریا: بله، و شاید اگر بخواهیم از منظر روان شناختی به قضیه نگاه کنیم - که البته منظورم روان شناسی کارگردان در مقطع خلق اثر است - همین که او در آستانهٔ شروع میان سالی بوده، باعث شده که برخلاف اغلب فیلم های مربوط به رویارویی یک آدم با مرگ، از بلا تشبیه همین دموکراسی تو روز روشن که روی اکران است تا مثلاً شاهکار ایدریان لین نردبان جیکوب/پل صراط، فیلم برگمان با مرگ شخصیت اصلی تمام نشود. جالب این جاست که خاطرهٔ اغلب ما از توت فرنگی های وحشی این است که ایزاک بورگ در انتها می میرد. در ذهن خود من این طور مانده بود و دلیلش هم این است که فیلم یکسره او را در حین آماده شدن برای رویارویی با مرگ نشان می دهد. اما فیلم با مرگ او تمام نمی شود. عبارت خیلی جالبی در **commentary** نسخهٔ دی.وی.دی فیلم کار کمپانی بس معتبر کرایتریون می گوید؛ که «در پلان آخر فیلم، بورگ بعد از یادآوری یک خاطرهٔ خیلی روشن و پرنور از پدر و مادرش که دارند در کنار رود ماهی می گیرند، در تختخواب چشمانش باز است. انگار چشمش را به روی زندگی و دنیا، همان طوری که هست، گشوده» (نقل به مضمون). به این ترتیب، فیلم به مفهوم عمیق کلمه، جنبهٔ درس زندگی دادن پیدا می کند...

صافاریان: آن چیزی که داشتی دربارهٔ برگمان به عنوان فیلمساز جریان روشنفکری می گفتی، یادت نرود.

پوریا: نه، همین ها که گفتیم، باز مرا از وجهی دیگر به همان بحثی که می خواستم مطرح کنم، می رساند: این که تا چه حد بحث های جانبی مطرح شده دربارهٔ جایگاه او در سینمای مدرن اورپا، گاه گمراه کننده بوده یا درست تر بگویم، با پیچیده جلوه دادن او تماشاگر را تاراند و پراکنده است؟ این را در

تلویزیون هم زمانی که حاضر بودم به برنامه های نقد فیلم ها بروم، درباره تارکوفسکی فقید گفته ام؛ کسانی که تارکوفسکی را یا بابت علاقه خودشان به سینمای آمریکا یا از این جهت که تارکوفسکی به قدر کافی متعهد و اجتماعی نیست و دیدگاه عدالتخواهانه ندارد، زیر سؤال بردند، در ماهیت همان بلایی را بر سر او در نظر تماشاگر می آوردند که دوستان و شارحان آثار او ناخواسته چنین می کردند. آنها می گفتند تماشاگر عزیز، این فیلم ها مغلق و متکلف اند؛ رهایشان کن و بیا برویم وسترن ببینیم. این با این میزان بیانیۀ فلسفی صادرکردن، سینما نیست. بابک احمدی هم در رأس دوستان و تحلیل گران تارکوفسکی که هنوز نوشته هایش برای خود من جنبۀ درسی عمیق دارد، عملاً از این نظر داشت به تماشاگر می گفت تا اشعار آرسنی تارکوفسکی و راینر ماریا ریلکه را از بر نباشی و تا انجیل متی و مرقس را با تفاسیرش نخوانی، نمی توانی ببینده مناسبی برای هر فیلم نمونه ای تارکوفسکی باشی. این در حالی است که می بینیم گاهی تارکوفسکی یا همین برگمان که تارکوفسکی آشکارا تحت تأثیرش بوده، دارند درباره مسائل کاملاً عمومی زیست بشر حرف می زنند. مسائلی که دغدغه همه هست، شاید بدون این گزاره ها. ولی به هر حال همه در قبال آن درک دارند. این البته نکته قابل توجهی است که توت فرنگی های وحشی در کنار مهر هفتم همان نقشی را در کارنامه برگمان دارد که مثلاً شب های کابیریا و زندگی شیرین در کارنامه فلینی. یعنی نه به طور کامل به دوره قصه پرداز و کمی کلاسیک تر کارش متعلق اند و نه به دوران مدرن تر و ذهنی تر و دیوانه وارتر که بعداً با مثلاً ساعت گرگ و میش یا پرسونا در کارنامه برگمان و جولیتای ارواح و ساتیریگون در کارهای فلینی دیده می شود. در توت فرنگی ها... برگمان حتی اصرار دارد که از ایجاد تردید و توهم برای تماشاگر، طوری که نداند کجا با واقعیت طرف است و کجا با خیال، پرهیز کند. فیلم حتی خواب ها را ناگهان نشان نمی دهد و وقتی نریشن از زبان بورگ توضیح می دهد که چنین خوابی دیدم، همه چیز در ساختاری عینی قرار می گیرد. موسیقی فیلم ارکسترال و دارای تأثیر عاطفی است و با قالب

افکتیو عجیبی که بعدها موسیقی فیلم های مدرن تر برگمان پیدا می کند و همیشه از موسیقی فیلم های فلینی یا مثلاً آلن رنه، نامعمول تر است، فاصله زیادی دارد. هیچ اصرار و گرایشی به پیچیده نمایی در کار نیست.

صافاریان: من هم هیچ وقت حس نکرده ام که برگمان مغلق و متصنع است؛ در این فیلم که اصلاً این که می گویند بیانیه های فلسفی می دهد، مثلاً در مورد بحث آن دو مرد جوان این فیلم بر سر وجود یا عدم وجود خدا، خب این کاملاً شوخی است. اگر فیلم ما را با مفهوم هستی و ارتباط انسان با آن مواجه می کند، نه به خاطر طرح شفاهی این بحث ها بلکه از طریق حس شاعرانه، حضور در طبیعت، استفاده از فضا و این ویژگی هاست. در همان صحنه ای که گفتم در جوانی بر من تأثیر زیادی داشت یعنی صحنه جدال زن و مرد بر سر بچه دار شدن که اولش در ماشین اتفاق می افتد، یک جا طراحی برگمان اصلاً طوری است که مرد بلند شود و زیر باران و در ساحل دریا، از ماشین برود بیرون و بعد هم زن بیاید بیرون و زیر باران این بحث ادامه پیدا کند. این محیط خیلی مهم است و صحنه را خاص می کند و باعث می شود در یاد آدم بماند.

پوریا: خود فضاسازی...

صافاریان: بله، برگمان به طور کلی از نظر تأثیرگذاری بصری، به درک مفاهیم فیلم هایش با چیدن تصویرهای خاص، خیلی کمک می کند. کلوزآپ های فوق العاده و لانگ شات های فوق العاده با فضاسازی در جها ایجاد حس لازم در بیننده. حتی چهره انسان را به عنوان یکی از جذاب ترین و پرمعناترین چشم اندازهایی که در طبیعت وجود دارد، ثبت می کند. طبیعت هم در فیلم کاربرد تزئینی ندارد. این که خیلی ها می گویند وقتی اشخاص داستان در فیلمی با هم بحث فلسفی می کنند، فیلم هم مغلق و پیچیده می شود، به نظرم یک سوء تفاهم است. فیلمی که دربارل طبقه تحصیلکرده است، به طور طبیعی

دغدغه ها و حرف های آنها را تصویر می کند که گاهی هم با هم درباره مسائل فلسفی، گاهی اجتماعی و گاهی روانشناختی صحبت می کنند. همان طور که اعمال عادی آدم های عادی مثل غذا خوردن و گردش کردن و گریه کردن هم از آنها سر می زند. معنایش این نیست که حتماً حرف و به اصطلاح پیام نهایی فیلم در آن جملات فلسفی دیالوگ هاست. آن دیالوگ ها مثل همین اعمال عادی، بخش کاملاً طبیعی و معمول زندگی این طبقه فرهنگی به حساب می آیند و اگر نباشند، فیلم از واقعیت عینی زندگی آنها دور شده است. پوریا: تا جایی که دیده ام، میان فیلم های مختلف برگمان، توت فرنگی ها... تنها نمونه ای است که او با یکی از ذهن-مشغولی های همیشگی اش یعنی مسئله وجود خدا و ارتباط انسان با او، شوخی می کند. دو جوان بر سر این موضوع به شکلی عمداً کمیک، دست به یقه می شوند و وقتی به ماشین برمی گردند، سارا به شوخی از آنها می پرسد: «خب، بالاخره کی برنده شد؟ خدا وجود داره یا نه؟! اگر این در فیلم کس دیگری بود، می گفتیم طرف می خواسته اینگمار برگمان بزرگ را هجو کند. و وقتی خود فیلمساز در فیلم هایش به این شوخی با خود می رسد، معمولاً این اتفاق در فیلم های آخرش روی می دهد. یعنی جایی که خودش به خونسردی می رسد و فیلم هایش، به نوعی قالب «وصیت نامه ای». به لحاظ شکل بیان شخصی و اتوبیوگرافیک، البته فنی و الکساندر را بیشتر وصیت نامه سینمایی برگمان دانسته اند؛ ولی این جا انگار برگمان یک دور همه دغدغه هایش را از منظر آخر عمری می بیند. انگار به خونسردی آخر عمری رسیده و نمی خواهد با مشت بر میز کوفتن، دیگهای را به شکل متعصبانه به بیننده منتقل کند.

صافاریان: در تأیید این که این شیوه تا چه حد خود سینماست، این را یادآوری کنم که بعد از همان بحث دو جوان و سؤال شوخ سارا که مثال زد، تصویر دیزالو می شود به چشم اندازی از طبیعت اطراف جاده. یعنی حاصل این موقعیت، در تصویر بیشتر به بیننده القا می شود تا صرفاً در آن دیالوگ.

پوریا: ایرج کریمی در مقاله ای که بعد از مرگ برگمان نوشت، اشاره زیبایی به همان تصاویر شاخه های درختان که گفتی، دارد. می گوید تصاویری که در فیلم از توی ماشین در حال حرکت، رو به بالا، شاخ و برگ درختان را در پیشزمینه آسمان نشان می دهد، در اولین نوبتی که سینما چنین تصاویری می گرفته، به لحاظ منطقی قابل توجیه نیستند. چون ظاهراً فرم نمای نقطه نظر را دارند، اما در واقعیت بدون این که کسی سرش را از ماشین بیرون بیاورد، نمی تواند از این زاویه نگاه کند. در نتیجه، به جای این که سفر در فیلم مفهومی عینی داشته باشد، شکلی از سیر و سلوک متافیزیکی پیدا می کند. چون این تصاویر به جاده و مسیر، قالبی عمودی می بخشند و آن را از جهتی متفاوت با حرکت افقی ماشین، در بعد عمودی و رو به آسمان معنی می کنند. این انتخاب قالب سفر به نشانه یک نوع طی طریق معنوی، چنان راحت و خونسرد در فیلم اتفاق می افتد که انگار بار بیستم است که سینما به سراغ این ساختار می رود. اصلاً همان اول که در موقعیت و بحث و جدلی کاملاً طنزآمیز بین پروفیسور و خانم آگدای پیشخدمت، می شنویم مراسم بزرگداشت ساعت پنج عصر است، می فهمیم که قرار است رهرو این سفر سر فرصت به خیلی مسائل و رای مسیر سفرش هم پردازد. و آن طنز، چیزی است که کمتر کسی به آن در سینمای برگمان توجه کرده و همه اطمینان داشته اند که به عنوان فیلمساز سینمای روشنفکری، حتماً و همیشه لحنی عبوس و تلخ اختیار می کند...

صافاریان: خب، این جا درمورد مضمون و ساختار مسیر سفر، من بحثی دارم. خوب که فکرش را بکنیم، خیلی باورپذیر نیست که طی یک روز، کسی تا این حد در خلال یک سفر متحول شود. انتقاداتی که به زندگی این مرد مطرح می شوند، هیچ دلیل وجود ندارد که در طول فقط یک روز، رفع و رجوع بشوند. مثلاً تغییر نظر عروس خانواده نسبت به این مرد، خیلی به سرعت و به شدت اتفاق می افتد و قابل باور نیست. انگار مسائل در پیچیدگی خودشان مورد بحث قرار نمی گیرند. اگر این آدم در تمام عمرش

خودخواه بوده، چرا این قدر به سرعت نظرش عوض می شود و به چنین مهربانی و تواضعی می رسد؟ حتی باورمان نمی شود که آدمی با این رفتار، در گذشته عمرش تا آن حد که بقیه می گویند، خودخواه بوده باشد. فیلم البته در کل فیلم خوش بینانه ای است و من فی نفسه با این مشکلی ندارم. اما به نظرم در جلوه های مختلفش، این خوش بینی گاهی به یک خوش بینی ساده اندیشانه تبدیل می شود. حتی آن بحث هایی که می بینیم بین دو جوان به شوخی برگزار می شود، در همین گروه از ویژگی های فیلم قرار می گیرد. چون بعداً می بینیم این چندان هم شوخی نیست. این جا انگار بیشتر به روشی شهودی، برگمان خواسته از طریق کنار هم قراردادن آدم ها، در یک سفر، با حضور چشم اندازهایی از طبیعت، با یک سری روابط و مناسبات خوب و مهربانانه و دوستانه بین آدم ها، به ما بگوید که بپذیرید در اینها تحولی به وجود آمد و پروفیسور چشمش به روی زندگی باز شد. راستش این در عمق خودش برای من باورکردنی نیست. برای همین هم شاید در بطن اندیشه اش در نظرم فیلم چندان عمیقی نیست. فیلم های بعدی اش نشان می دهند که خودش هم از این شیوه برخورد با موضوع، چندان قانع نشده. مثلاً همین موضوع برخورد با هستی و زندگی و ارتباط با خدا، همچون در یک آینه را فیلم خیلی عمیق تری می بینم.

پوریا: جوابم به این اشکالی که به فیلم وارد می دانی، این است که این سفر برخلاف ظواهر امر، چندان ماهیت مطلق رئال ندارد. دو خصلت خاص در توت فرنگی ها... هست که به نظرم به عنوان جلوه های جذابیت فیلم های برگمان، به معنای عامش، قابل اشاره است: یکی مسئله طنز که از همان جدل بین پروفیسور و پیشخدمت تنبل توی رختخواب مانده در اوایل فیلم تا آن گوش سنگینی عمو آرون در جوانی ایزاک، اصلاً فضای کمیک در فیلم به وجود می آورد. دیگری هم خصلت فانتری بودن که بسیار آشکار است. مثلاً رفتار دوقلوها که یکی شان را دختر برگمان از ازدواج اولش با السا فیشر بازی می کند، این که مدام و هماهنگ با هم حرف می زنند، کجایش جنبه واقع گرایانه دارد؟ آن زن و شوهر که بعد از تصادف

سوار ماشین پروفیسور می شوند، به شکلی عمداً اغراق آمیز همدیگر را مسخره می کنند. مرد، نگرانی زنش در مورد سرطان را و زن، نمایش زور بازوی مرد جلوی سارای جوان را. حتی تم شباهت سارای اکنون به سارای دوران جوانی پروفیسور (که هر دو را بی بی آندرسون بازی می کند) هم به شکلی کاملاً فانتری از زبان خود او بیان می شود و به بورگ می گوید «مطمئنم اون دختر خیلی شبیه من بوده!» اینها نمی گذارند که ما مسیر سفر و پرداخت فیلم را کاملاً رئال بدانیم. این سفری برای رسیدن به یک مراسم بزرگداشت نیست؛ بهانه ای است برای گذر و نظری بر یک عمر که رفته و حالا مهم است که چگونه رفته.

صافاریان: شاید فانتری کلمه گویایی نباشد، اما بله نوعی استیلیزه شدن همه رفتارها به شکلی متفاوت با واقعیت محض، در این فیلم هم مثل اغلب فیلم های سینما هست. اما باز احساسم را در این نوبت تماشا بگویم؛ بعضی اوقات نوع محو شدن و آمدن و رفتن آدم ها در خاطرات گذشته، زیادی شیرین است و اشباع شده از خوش بینی و شادمانی است. البته هنوز می تواند به عنوان فیلمی در میانه سینمای جدی و عمیق و سینمای قابل فهم برای همه، اثرگذاری خودش را داشته باشد. اما برای من این بار گاهی نگاهش کمی سبک به نظر می رسید؛ در مقیاس خود برگمان البته.

پوریا: یک نکته فرعی و ظاهراً بی ربط بگویم. در دو سه تا از فیلم های لورل و هاردی که برگمان هم مثل من شیفته شان بود و شاید خیلی ها از این سلیقه آدمی مثل او تعجب کنند، وقتی هاردی خیلی حرص می خورد، لورل دستش را طوری در هوا می گرفت که انگار یک توپ کوچک به دست دارد؛ و می گفت «بگردون» (با تشدید حرف گاف) که یعنی دنیا را جور دیگری ببین و آن روی خوب و خوش بینت را به دنیا بکن. به نظرم در همه فیلم هایی که پیشنهاد می کنند دنیا را COOL تر ببینیم، از همین توت فرنگی ها... تا مثلاً روز گراند هاگ/افسانه روز دوم فوریه این خصلت وجود دارد. می شود آنها را به سادگی و

سطحیت حرف لورل گرفت. اما می شود دید که این خوش بینی را از دل چه داستان و با چه ساختاری منتقل می کنند، و اگر این مسیر خلاقانه بود، از آن تأثیر گرفت و با آن همراه شد.

صافاریان: به هر حال، این موضوع به طور کامل به سلیقه یا جهان بینی آدم در هر دوره از زندگی اش برمی گردد. از نظر نوع تفکر و نوع نگاه به زندگی، فیلم هایی که مرا بیشتر با خود همراه می کنند، مثل داستان توکیو یاسوجیرو ازو، نگاه دوجهی به دنیا دارند یعنی نه می خواهند بگویند زندگی آن قدر تلخ است که باید به دل یأس و انزوا رفت یا متوقفش کرد، و نه می روند به این سمت که همه چیز را مثبت و بی مسئله نشان بدهند. جایی از فیلم داستان توکیو که دو زن دارند با هم حرف می زنند، نوریکو به آن دخترکی که معلم مدرسه است می گوید که تو هم بزرگ تر بشوی، مثل من می شوی. خودخواه می شوی. و دختر این حس را دارد که این خیلی تلخ استغ این که آدم بداند به آن مرحله از رفتار خودخواهانه می رسد و در عین حال نتواند با این تغییر منفی، با این سرنوشت کاری بکند و تغییری در آن به وجود بیاورد. خب این که بخویم اصرار کنیم هر مشکلی در زندگی نتیجه سوء تفاهم بوده و در اصل همه چیز خوب و درست است، افراطی به نظر می رسد. فیلم ازو هم تمام همدلی و محبتی را که دل ما را به درد بیاورد، در رفتار شخصیت ها با هم به تصویر می کشد. اما از خوش بینی باورناپذیر فاصله می گیرد .

پوریا: می شود گفت نوعی تلخی شیرین دارد...

صافاریان: البته توت فرنگی ها... هم به لحاظ جهان بینی تا اندازه ای به همین چیزی که گفتم، نزدیک می شود. اما این که می خواهد اصرار کند در یک روز همه چیز خیلی شیرین می شود، به نظرم نوعی ساده انگاری در اندیشه است.

پوریا: چه بگویم؟ فقط می توانم به سبک لورل بهت پیشنهاد بدهم که «بگردون!». همچنان با تشدید

حرف گاف!