

نسل ما، طبقه ی ما

قصه اش را گم کرده

با نیکو کریمی درباره "سوت پایان" بعد از نمایش جشنواره ای آن

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : فروردین ماه ۱۳۹۰

مقدمه: بر خلاف روش پرداختن دو فیلم قبلی نیکی کریمی در جایگاه کارگردان یعنی یک شب (۱۳۸۴) و چند روز بعد (۱۳۸۵) به مشکلات زنان که حالا به نظرم بیش از حد مستقیم و صریح می آید و با وجود لحن خوددار او در کارگردانی که درست برعکس افراط های تهمینه میلانی است، باز هم گاه حتی مظلوم نمایانه می شود، سومین فیلمش سوت پایان (۱۳۸۹) هم جامعه نگری گسترده تری عرضه می کند و هم از مستقیم گویی فاصله گرفته است. موضوع دراماتیک فیلم یعنی تلاش یک فیلمساز برای جور کردن پول سنگین دیه ی دختری که بازیگر گوشه ای از فیلم شوهرش بوده، از یک سو و ضرباهنگ بی مکث فیلم با تصاویر پرضرب و بی جلوه گریِ تورج اصلانی و تقطیع خوش ریتم مستانه مهاجر از سوی دیگر، بیننده را به ادامه ی مسیر کاری کریمی امیدوارتر می کند. بحث های مخالفی که در جشنواره درباره ی نوع نگرش اجتماعی فیلم مطرح شد، دلایل به چشم نیامدن برخی ظرافت های فیلم، این که خود او اقبال احتمالی فیلم سومش را چگونه ارزیابی می کند و ... میزان نسبت آن با فیلم هایی که او با بازی در آنها گاه همه را متعجب می کند، محورهای این مصاحبه هستند.

*

*

*چیزی که برای خیلی ها در وهله ی اول درباره ی حضور سوت پایان در جشنواره ی امسال به ذهن می آمد، این بود که چون دو فیلم قبلی تان در ایران به نمایش عمومی درنیامدند، این یکی را با وجود آن که به بخش «نوعی نگاه» رانده شد، در جشنواره شرکت دادید تا احتمال اکرانش در آینده بیشتر شود. واقعاً چنین چیزی در بین است؟

-خب نه، به این دلیل که یک شب وقتی آماده شد که اسفند ماه بود و از جشنواره ی فجر گذشته بود. بعدتر به کن رفت و بعد از گردش در جاها و جشنواره های دیگر، طبعاً برای بخش های غیررقابتی آن

را به فجر دادیم. چند روز بعد هم حوالی مرداد ماه کارهایش تمام شد و در مهر ماه به جشنواره رم رفت و بعد از پنج شش ماه به فجر رفت. اما این فیلم چون فیلمبرداری اش شهریور تمام شد و درست در همین موقع کارهای فنی اش تمام شد، معقول ترین شکلش این بود که آن را در فجر نمایش دهیم و جشنواره ی دیگری باقی نمی ماند. چون برلین هم فیلم را برای بخش «پانوراما» خواسته بود و من ترجیح دادم فیلم را به این بخش ندهم. این طبیعی است که می خواهم این فیلم دیگر بدون دردسر اکران شود. در فجر می توانستم دست کم بازتابش را در بین مردم بینم. در مورد عدم حضورش در بخش مسابقه هم راستش نمی دانم اگر هیأت انتخاب آن را می دید، در بخش مسابقه می گذاشت یا نه. ولی من خودم از مسئولان جشنواره خواستم در بخش رقابتی نباشد. اینها دیگر یک کمی خل بازی های خودم است! راستش جشنواره ی فجر دیگر به طور ناخودآگاهی برای من یک موضوع حل شده است. حدود ده بار کاندیدا شده ام و جز همان یک سالی که سیمرغ گرفتم و سال فیلم عروس، هیچ وقت به مراسم اختتامیه اش نرفتم. امسال البته ماجرا کمی فرق می کرد و در جشنواره دیدم که فیلم خوب کم نداریم. این اولین سالی بود که خودم در جشنواره به عنوان کارگردان فیلم داشتم و ایران بودم. قبلاً همه اش این طور می شد که تصادفاً ایران نبودم. این برایم خیلی حس خوبی بود که دیدم تعداد فیلم های مهم بیشتر از یک سال معمولی است. به طور کلی هم نوع فیلم هایی که من می سازم طوری نیست که قضاوت مستقیم جشنواره درباره شان چندان تعیین کننده باشد.

*مانند دو فیلم قبلی تان این بار هم به مشکلات اجتماعی زنان می پردازید. اما حادثه ی اصلی را نمی بینیم و برخلاف آن دو فیلم، مشکل به شکلی غیرمستقیم مطرح می شود و از نمایش مداوم و مکرر موقعیت هایی که به حقوق فردی و اجتماعی زنان تعرض شود، پرهیز کرده اید. در عوض، در گذر دو

شخصیت اصلی یعنی سحر (با بازی خودتان) و ملیحه (هستی مهدوی فر)، مشاهدات و معضلات اجتماعی فراوانی را به نمایش می گذارید.

-هم از ابتدا این انتخاب آگاهانه ام بود و هم این داستان جنین روشی را ایجاب می کرد. هسته ی اصلی اش برایم این بود که ما مدت هاست وضعیتی داریم که مسائل مختلفی را در فضای اجتماعی و غیره می بینیم، ولی همه اش به خودمان می گوئیم خب، مگر چه کاری از دست مان برمی آید؟ در واقع فقط «خبر» همه چیز را می گیریم و می شنویم. تماشا می کنیم ولی کاری از دست مان ساخته نیست. مستند ماده ۶۱ کار خانم مهوش شیخ الاسلامی هم برایم جرقه ای شد تا با این فکر کلی پیوندش بزنم و در نتیجه، در فیلم همراه با POV یا نقطه نظر آدمی را داشته باشیم که ناظر اتفاقات تلخی می شود، تلاش هایی می کند اما باز به همان صندلی ناظر برمی گردد و نمی تواند کاری بکند. موضع او وضعیت طبقه ی ماست. این سؤال در فیلم مطرح می شود که اگر ما به یکی از این همه کانون های حوادث در سطح جامعه نزدیک شویم، مثلاً اگر بدانیم که یک آدم نزدیک به ما قرار است مادرش اعدام شود، چه کار می توانیم بکنیم؟ تا چه حد از آن موضع ناظر صرف در می آییم تا اصلاً می توانیم این کار را بکنیم؟ در موقع ساخت آن دو فیلم، خب شرای طفرق می کرد و من داشتم فیلم دیگری می ساختم. کلاً بخش زیادی از فیلم هایم تابع یا بازتاب شرایط روز جامعه است و برای همین، تغییراتی از هر فیلم تا فیلم بعدی اتفاق می افتد .

*حالا در مورد این آدمی که به شخصیت دختر در کانون حادثه نزدیک شده یعنی خانم رحیمی فیلمساز، نوع کاری را که برای او می کند هم در نظر دارید؟ چون یکی از واکنش ها نسبت به فیلم این بود که خیلی ها و از جمله امیر قادری می گفتند این نوع بحث درباره ی «تعهد هنرمند» و کاری که باید برای مردم بکند، دیگر خیلی کهنه شده. در واقع برداشت شان این بود که فیلم می خواهد بگوید ما باید مثل

سحر رحیمی باشیم و مستقیم درگیر مسائل اجتماعی شویم؛ نه این که مثل شوهرش سامان (شهاب حسینی) کنار بایستیم و تماشا کنیم .

-من این طور فکر نمی کنم که هر چیزی از قدیم مطرح شده، حالا دیگر کهنه است یا هر چه زیاد تکرار شده، دیگر جای مطرح شدن از زاویه ای جدید ندارد. به نظرم در نوشته ای از خود شما بود که می گفتید همه ی داستان ها گفته شده اند ولی شیوه های گفتن شان است که هر بار داستان تازه ای درست می کند...

*بله، یک چنین چیزی. البته خودم این را با تعبیری دیگر، از بزرگان خوانده و در واقع دزدیده بودم!

-به هر حال ما در دنیای امروز، اتفاقاً دوباره به همان بحث تعهد و اینها از زوایای مختلفی نیاز داریم و باید طرح شود. ولی حالا ممکن است بیننده یا منتقدی بحث کند بر سر این که آیا این داستان ظرفیت طرح این موضوع را داشته یا نه؛ این چیز دیگری است. هر حرفی می تواند قبلاً بارها مطرح شده باشد. اما در این مورد، مهم این است که ببینیم فیلم همین موضوع تعهد و برخورد متفاوت سحر و سامان با آن را چه طور نشان داده. برای خودم از مرحله ی فیلمنامه، مهم این بود که شخصیت شوهر را اصلاً بد نشان ندهم. سامان خیلی آدم منطقی ای است. اوست که پایش روی زمین است و اتفاقاً درست می گوید که سحر انگار دیگر پایش روی زمین نیست و دارد خیال می بافد. این که سامان می گوید باید در این اوضاع، دودستی کلاهت را بچسبی و تله فیلمت را بسازی تا بتوانیم قسط خانه را بدهیم، صد در صد قابل درک است. حتی بعضی از حرف های او سحر را تکان می دهد. مثلاً می گوید کاری که از دست تو برای ملیحه (هستی مهدوی فر) بر می آید، این است که بروی فیلمش را بسازی. تو کار دیگری از دست بر نمی آید. چون چیزی را نمی توانی عوض کنی...

* و حتی می شود این طور دید که تازه اگر سحر رحیمی بتواند برای ملیحه و مادرش (الهام کردا) کاری هم بکند، این فقط یک نمونه است که به طور تصادفی و ناخواسته درگیرش شده. بقیه ی موارد چه می شود؟ یعنی اگر بخواهیم تصور کنیم که فیلم دارد می گوید آی اهل فرهنگ و هنر، به جای شعار و نوشتن و ساختن، بلند شوید بروید برای این آدم های گرفتار کاری بکنید، چنین معادله ای را در آن پیدا نمی کنیم .

-ضمناً فیلم دارد مسائل اجتماعی دیگری را هم در گوشه و کنار مطرح می کند. مثلاً بحث فروش کلیه از سر ناچاری...

*که در یکی دو فیلم دیگر امسال درباره ی همین موضوع دیه و تلاش برای فراهم کردن آن مثل انتهای خیابان هشتم هم درست همین پدیده مطرح می شود؛ و تکان دهنده است که کلیه چه قیمت ناچیزی هم دارد...

-دست کسی نیست. از روی ناچاری است. اواسط نوشتن فیلمنامه ی سوت پایان بود که مستندی ساخته ی یک فرانسوی دیدم که ماجرای دو سه نفر از کسانی را که در تهران برای فروش کلیه به یکی از این مراکز انجام این کار رفته بودند، دنبال می کرد. موضوع خیلی تکان دهنده بود و من در طول تماشای فیلم، همین طور بی وقفه اشک می ریختم. شاید الان هم تماشاگری که از جریان خبر ندارد، یک آن در حال تماشای فیلم من بگوید این دیگر چیست؟ ولی واقعاً این مراکز وجود دارند و این ناچاری برای فروش کلیه هم قابل درک است .

*اما حتماً موافق نیستید که فیلم تان را از اساس «درباره»ی مجازات اعدام بدانیم؟ مثل فیلم اثرگذار زندگی دیوید گیل آلن پارکر با بازی کوین اسپیسی که اصلاً در نقد وجود مجازات اعدام در یکی از ایالت های آمریکا در حدود یک دهه پیش می پردازد .

-موافق نیستم چون واقعاً فیلم درباره ی خود مجازات اعدام نیست. این هم می تواند یکی از همان مسائلی باشد که به قول شما در «گذر» شخصیت های فیلم در دل جامعه، می بینیم یا بهش فکر می کنیم. اما برای من مهم تر از همه وضعیت و موضع خود این آدم های طبقه ی متوسط بود. خود ما که داریم مسائلی را می بینیم و نمی دانیم باید در مقابل، چه کنیم و چه واکنشی نشان بدهیم. آن جا که سامان در آخر فیلم به عنوان بهانه ای برای نرفتن به سرصحنه ی اولین روز فیلمبرداری اولین فیلمش می گوید «بهش بگو قصه مو گم کردم» و منظورش فیلمنامه است، در عین حال می تواند اشاره به این باشد که ما همه قصه هایمان را گم کرده ایم و نمی دانیم چه کنیم...

*این موضوعی است که واقعاً در هر روز معمولی، در لحظه های خیلی عادی که به اندازه ی اتفاق پیش روی سحر، دراماتیک و خاص نیستند هم بارها برایمان پیش می آید. مثلاً در هر باری که پشت یک چراغ قرمز، با این بچه های شیشه پاک کن یا کبریت فروش یا گل فروش مواجه می شویم. حتی اگر روش مان این باشد که مثلاً به هر کس معتاد نبود، کمک می کنم (چیزی که از خیلی ها شنیده ام و مخالفش هم نیستم) از نفر دوم یا سوم به بعد، دیگر نمی دانیم چه باید بکنیم. درست چیست و غلط کدام است؟

-حتی این که برخی تصور می کنند احساساتی نبودن فیلم یا استفاده نکردن از اله مان های احساسی مثل موسیقی و کلوزآپ هایی که واکنش آدم ها را در لحظه های عاطفی نشان بدهد، برای یک جور متمایز بودن است، اصلاً این طور نیست. دلیل این پرداخت و دکوپاژ در فیلم که تورج اصلانی به بهترین شکلی اجراش کرد، همان موضع شخصیت های طبقه ی متوسط است. ببینید، خود ما هم در هر یک از ایم موقعیت ها که مثال زدید، همین وضعیتی را داریم که روش پرداخت فیلم ایجادش می کند. یعنی مثلاً خبر عجیب یا گزارشی آماری از یکی از همین معضلات اجتماعی را می خوانیم یا می شنویم؛ متأثر می شویم، اما هم گریه مان نمی گیرد، هم بعید است یکهو زندگی مان را متوقف کنیم و آن جریان را دنبال

کنیم. فیلم هم باید همین تأثیر را بگذارد. یعنی بیننده را به گریه نیاندازد، در حالی که دارد بر او تأثیر می گذارد...

* مثل دو سکانس بسیار مؤثر از این جهت که بخش های مورد علاقه ی من در فیلم هم هستند: سکانس تعریف کردن اتفاق منجر به قتل توسط ملیحه با آن فضای چراغانی که ماشین در دلش می رود؛ و سکانس رفتن سحر رحیمی و آتیلا پسیانی (طبعاً با بازی خود آتیلا پسیانی) به خانه ی اولیای دم. در نتیجه نمی خواستیم ملودرام به معنای اشک انگیزش کار کنیم. همان POV که ما داریم در مواجهه با این طور مسائل، مبنای کارم بود .

* کمی از مسیر انتخاب بازیگران فیلم بگوئید. شهاب حسینی که این روزها در اغلب نقش های متنوع منفی و مثبت و «نه منفی، نه مثبت» مثل همین فیلم (چون به شدت از این واژه ی خاکستری پرهیز دارم!)، خوب و متقاعدکننده است. اما هستی مهدوی فر در نقش ملیحه، با وجود سابقه ی اندکی که در سینما دارد، خیلی مسلط تر از حد انتظار است. گویا بقیه ی کسانی که به نظر نابازیگر می آیند هم مثل او پسزمینه ی تئاتری داشته اند.

-دقیقاً. از تقریباً یک سال قبل که داشتم فیلمنامه را کار می کردم، در هر تئاتری که می دیدم کاغذ و قلم دستم بود و اسم بازیگران مختلفی را یادداشت می کردم. آن موقع هنوز نمی دانستم هر کدام ممکن است دقیقاً به کدام نقش قصه ی ما بخورد. به دستیارم گفتم که نمی خواهم نابازیگر به معنایی که مثلاً در یک شب از کنار خیابان پیدایشان می کردیم، بیاوریم. فکر کردم می شود بازیگران تئاتر را آورد که بعضاً برای تماشاگر سینما صورت آشنایی ندارند و در نتیجه، با بازی از جنسی دیگر مثل خود زندگی، حتی مثل نابازیگر به نظر بیایند به این معنا که اصلاً بازی نکنند. غزاله رشیدی که نقش دوست ملیحه را بازی می کند که بازیگر خوب تئاتر است و فوق لیسانس بازیگری دارد...

*در حالی که با طرز آدامس خوردن و حرف زدن کمی لاتی اش، آدمی که شناسد خیلی راحت می تواند او را با نابازیگر اشتباه بگیرد...

-نادر فلاحی بازیگر نقش مرادی (موتورسوار) هم با این که قبلاً در فیلم بی پولی بازی کرده بود، هنوز همین خصلت را برای تماشاگر دارد. ما حدود یک ماه با همه ی بازیگرها تمرین داشتیم. لباس های نقش را هم بهشان داده بودیم که در تمام طول تمرین ها هم بپوشند. حتی ازشان خواسته بودم که در آن مدت، زندگی شخصی شان را تا حد ممکن فراموش کنند؛ به طور موقت. موبایل در هیچ تمرینی همراه شان نباشد و از این جور کارها. ضمناً بهشان گفتم که این فیلم آن قدر به ادبیات متکی نیست که مثلاً بخواهید یک «واو» از دیالوگ تان را هم حفظ کنید و هیچ چیز را تغییر ندهید. می توانید هر چیزی را که راحتید بگویید، اما فقط با تغییر کلمات. کلیتش باید همانی باشد که در دیالوگ متن هست. البته بعضی صحنه ها هم به دلیل حساسیت عاطفی و موقعیت شان، مو به مو عین دیالوگ و رفتارهای نوشته شده در فیلمنامه کار شد؛ مثل همان سکانس من و آقای پسبانی در خانه ی خانواده ی مقتول.

*حالا که اینها را گفتید، می رسم به همان سؤالی که مشکل اصلی من با فیلم است: از فیلم کاملاً می شود تشخیص داد که روی تمام این جزئیات، کار شده. ولی هر بیننده ای متوجه این نمی شود. خصلتی در فیلم هست که انگار می خواهد به طرزی افراطی، کارگردانی را مخفی کند. تاحدی که حتی بعضی ها با وجود چشم حرفه ای، نمی توانند در آن گذر بدون مکثی که فیلم دارد، بعضی ظرافت ها را ببینند. انگار فیلم برای رسیدن به این بیان مستندوار بدون مکث دراماتیک، گاهی حتی خودش را هم فنا می کند...

-مثلاً در کدام مورد؟ یا کدام صحنه؟

*مثلاً آن جا که سحر با عصبانیت به خانه می آید و از خرابی ماشین غر می زند، سامان بعد از عذرخواهی و اینها دوباره می گوید «ماشین چش بود؟». سحر طبعاً واکنش اش این است که یکهو بایستد و

با تعجب، او را نگاه کند که یعنی عجب رویی داری. واکنش شهاب حسینی که می خندد و می گوید ببخشید هم همین را نشان می دهد. اما فیلم، خود سحر را نشان مان نمی دهد! او پشت ستون یا دیوار آشپزخانه است و خیلی از بیننده ها اصلاً نمی توانند حدس بزنند او چه رفتاری کرده که به این خنده ی خجالت آمیز شوهرش منجر شده.

-خب همین اش قشنگ است!

*خب یک لحظه ی دراماتیک را از دست می دهیم.

-این که همه ی آن قسمت در یک پلان اتفاق بیفتد، برایم مهم بوده. این سینمایی است که خیلی چیزها را با نشان ندادن، نشان می دهد. نه آن که این سینما را بدون ارتباط با داستان و موضوع انتخاب کرده باشم. توضیح دادم که تناسب این روش با موضعی که من می خواستم آدم های فیلم به نمایندگی از تماشاگر در مقابل موضوع بگیرند، چیست. در واقع جذابیت اش در همین است که تماشاگر، آن رفتاری را که نمی بیند، براساس بقیه ی اجزای صحنه و موقعیت، حدس بزند. این سینمایی نیست که وقتی کسی، کسی را صدا می زند، تصویر بسته ای از نفر دوم نشان بدهیم که بایستد و در کلوزآپ، برگردد و نگاه کند...

*می تواند در کلوزآپ نباشد و به روش سینمای معمول، نزدیک نشود. می تواند در همان کادر باز و نمای دونفره، میزانشن طوری باشد که ما سحر را هم ببینیم و کنش و واکنش، طنز صحنه را شکل بدهد.

-ما واقعاً سعی کردیم که این کارگردانی دیده نشود. البته یک جاهایی مثل آن صحنه ی حرف زدن سحر و سامان در کنار محل تصویربرداری کلیپ سیروان خسروی، کمی آدم ها را در همین نوع واکنش ها می بینیم. ولی به طور معمول، نمی خواستم بیش از حد به نمایش دادن همه چیز نزدیک شوم.

* منظورم فقط دکوپاژ هم نیست. نوعی لحن پیشبرد قصه را می گویم که گاهی موقعیت را با ایجاد توجه و تمرکز در تماشاگر، منتقل می کند مثل همان صحنه ی خانه ی اولیای دم که با همان روش دکوپاژی گذرا، هر بیننده ای را تحت تأثیر قرار می دهد. ولی در مواقعی، این مکث نکردن و روش حذفی، خیلی به ضرر فیلم تمام می شود. مثلاً نمی دانم چند درصد بیننده ها متوجه این نکته شده اند که سامان را در طول تماشای بازی های جام جهانی اخیر، طرفدار آلمان و بعد که این تیم به فینال نمی رسد، طرفدار هلند گرفته اید. آن آدم منطقی با استدلال هایی که درباره ی لزوم حفظ خانه شان می کند، نمی تواند آن قدر احساسی باشد که فوتبال یا تیم اسپانیا را دوست بدارد. خب، این ظرافت درجه یکی است و راستش این اولین بار بود که بالاخره متقاعد شدم شما از فوتبال شناخت واقعی دارید...

- تازه الان؟ دست شما درد نکند!

* ولی این در گذر بی مکث فیلم، نادیده می ماند. من یا شما نمی توانیم این توضیحات را ضمیمه ی فیلم کنیم. بیننده که نگیرد، انگار از اصل این نکته در فیلم نبوده.

- این را قبول دارم که ریسک است. ولی خب، ببینید همین حالا داریم درباره ی این نکته ها بحث می کنیم. پس معلوم است بالاخره دیده می شود. ما تلاش کردیم همه چیز عادی و جاری و حتی تصادفی به نظر برسد. برای رسیدن به این حالت، حتی غیر از تصویر که قبلاً گفتم، در مورد صدا هم با آقای نظام کیایی همین کوشش را کردیم. آدم ها خیلی بیشتر از شکل معمول، توی حرف هم حرف می زنند و این نوع دیالوگ گویی را معمولاً صدابرداران ما قبول نمی کنند. اما از نتیجه ی این ریسک، راضی ام.

* ریسک اصلی اش البته سر سرمایه است. در انتهای تیتراژ پایانی فیلم که دیدم «سرمایه گذار: نیکی کریمی» یاد برخی بازیگران قدیمی افتادم که مثلاً در فیلم های معمولی حاضر می شدند و بعد مثلاً کار

شهیدثالث را تهیه می کردند. این کمکی به چرخه ی بخش فرهنگی تر سینما بود. انگار آن نوع سینما دارد برای این نوع سینما خرج می شود. چنین توجیهی برای فیلم های معمولی کارنامه ی بازیگری تان دارید؟

-خب واقعیت این است که برخی بازیگران دیگر هم در این نوع فیلم های به قول شما معمولی این روزها در کنار بازیگران ثابت اغلب این کمدی ها حاضر می شوند. ولی نمی دانم چرا انگار من بیشتر زیرنظر و نوک انتقادها به سمت من بوده. واقعیت دیگر این است که ما در این یکی دو ساله فیلم خوب کم داشته ایم. گفتم که امسال خوشبختانه این وضعیت بهتر شده. اما وقتی فیلم خوب نبود، خب فقط دموکراسی تو روز روشن، سه زن، شکلات داغ و بیداری فرزاد مؤتمن می شود فیلم های قابل دفاعی که من بازی کرده ام...

*البته سرش بحث هست؛ ولی می فهمم چه می گوئید. به هر حال اینها از آن سینمای شبه کمدی های سخیف، متمایزند.

-ولی دستمزد من در آن فیلم ها و این نوع فیلم ها با هم فرقی نمی کند. توجیهی وجود ندارد جز این که کلاً فیلم خوب، کم داشته ایم و من همه ی تلاشم را کرده ام که این وسط، سه چهار فیلم خوب هم در میان کارهای این سال هایم باشد. به هر حال همه ی آن اندوخته رفت برای همین فیلم و من از این بابت خوشحالم. می خواستم فیلم را همان شکلی که فکر می کردم، بسازم و این اتفاق فقط با سرمایه ی خودم شدنی بود. اعتقاد و کوششم هم این خواهد بود که سوت پایان را به طور کامل اکران کنم و امیدوارم با همراهی تهیه و پخش فیلم، این امکان به وجود بیاید. چون فکر می کنم ریتم فیلم با جزئیاتی که باز داریم به اتفاق مستانه مهاجر تغییر می دهیم، این قابلیت را دارد که هر تماشاگری را درگیر موضوعی تا این حد دراماتیک کند.

* و اساساً هم اگر بنا باشد فیلم هایی از این دست، تأثیر اجتماعی بگذارند و مثلاً توجه مردم را به همیاری هایی که می تواند آدم هایی را نجات دهد، به درستی جلب کنند، در صورتی امکان پذیر است که اکران گسترده داشته باشند. این جا دیگر اکران یک جور تلاش برای اصلاح اجتماعی است؛ نه فقط یک بحث صرف سینمایی.

- البته همه ی اینها منوط به این است که فیلم در همین روزها پروانه ی نمایش دریافت کند. چون جشنواره تازه تمام شده و همه برای دریافت پروانه نمایش، فیلم ها را ارائه داده ایم و امیدوارم از این جهت با همراهی های دوستان با یک موضوع انسانی، مشکلی در بین نباشد.