

هر مهاجم بیرونی در ابتدا زائیده ذهن ماست

– قسمت اول: به عنوان فیلمنامه نویس

با بهرام بهرامیان درباره "آل" – قسمت اول: پوریا به عنوان فیلمنامه نویس

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : تیر ماه ۱۳۸۹

قسمت اول

در این گفت و گو که چند ماه بعد از آغاز اکران فیلم "آل" انجام شد، در دو نقش مختلف با کارگردان آن به بحث پرداختم: یک بار در نقش بازنویسی کننده فیلمنامه؛ و دیگری در نقش منتقد. در هر دو نقش، حتماً جاهایی خواسته یا ناخواسته وارد نقش دیگر هم شده ام و شرح شکل گیری فیلم را با نگاه انتقادی ام به آن، درآمیخته ام. بنابراین، حتی بخش حاضر که "در جایگاه فیلمنامه نویس" رو به روی بهرامیان نشسته ام، خالی از نگرش انتقادی نبوده است.

مقدمه: وقتی صعود نخستین فیلم فریدون جیرانی اکران شد، خود او نقدی بر فیلم نوشت که در ماهنامه فیلم به چاپ رسید. سال ها بعد که او فیلم دوش قرمز را ساخت و وارد مرحله و شکل دیگری از کار شد، بسیاری فیلم اول او را نمی شناختند یا به یاد نمی آوردند. ولی کاری که او با هویت «منتقد»ش درباره محصول هویت «فیلمساز»ش کرد در تاریخ مطبوعات سینمایی ما به یاد ماند. کوشیده ام به مناسبت اکران عمومی آل در مجله ای که از سال ۷۰ مجاورت ام با دنیای سینما را در آن ثبت کردم و می کنم، دو نقش همکاری در نگارش فیلمنامه و منتقد فیلم را به طور کامل در سؤال های مختلف این گفت و گو از هم تفکیک کنم. البته تأکید می کنم که «کوشیده ام» چنین کنم؛ و نمی دانم موفق به تفکیک دو نقش شده ام یا گاه آنها را با هم خلط کرده ام. منهای بحث درباره خود فیلم و ویژگی های گوناگون آن، این گفت و گو می تواند به منزله جلوه ای از تفاوت ماهوی نگاه یک دست اندرکار و یک منتقد به فیلمی واحد دیده و خوانده شود. این تفاوت طبعاً نه در نوع ارزشگذاری، بلکه به این لحاظ وجود دارد که به عنوان دست اندرکار، فرآیندی را که در طول خلق فیلم طی شده، تشریح می کنیم و به عنوان منتقد، بی هیچ توجهی به پسزمینه ها، تنها به محصول نهایی می پردازیم.

- *
 - *
 - پوریا: چطور است تو شروع کنی.
 - بهرامیان: برای من خوشحال کننده است که دارم درباره فیلم با تو صحبت می کنم که از اول در جریان همه چیز بودی و خودت در مراحل شش ماهه منجر به شروع فیلمبرداری، کارهای متن را انجام می دادی. همچنین خوشحالم از این که یکی از نیروهای صاحب نگاه که تا به حال دنبال پیدا کردن اشکالات کارهای دیگران بوده، حالا خودش دارد به عنوان یک نیروی فعال، «خلق» می کند...
 - البته کارکرد نقد به هیچ وجه «اشکال گرفتن» صرف نیست.
 - بله، این را به طور ضمنی گفتیم. و ضمناً امیدوارم بحث هایی که از حالا تا آخر این مصاحبه می خواهی مطرح کنی، انتقام گیری از آن موقعی نباشد که من در بازنویسی های متعدد متن نا نسخه نهایی، خیلی اذیت کردم و مدام تو را واداشتم که بازنویسی های چندباره بکنی!
 - دست کم در بخش اول گفت و گو که به عنوان یکی از فیلمنامه نویسان با تو به عنوان کارگردان حرف می زنم، به طور طبیعی چنین اتفاقی نمی افتد.
 - خدا بخش دوم را به خیر بگذراند!
 - یک: به عنوان فیلمنامه نویس
 - اولش می خواهم به برخی واکنش هایی پردازم که در دیدارهای مختلف فیلم از تماشاگران دیده ایم. باید ریشه هر کدام از این واکنش ها را در کار خودمان یعنی شکل دادن و اجرا کردن قصه جست و جو کنیم. یکی از بحث ها این است که برخی با این سیر سریع روایت و اطلاعات دادن در فیلم که بر روی هیچ چیز مکث نمی کند، راحت نیستند. واقعاً بخش های فراوانی از جزئیات را که به شکل دادن روابط و

خصوصیات اصلی شخصیت ها و رخدادها منجر می شود، با گذر سریع این جزئیات در فیلم، دریافت نمی کنند. همیشه در جلسه های پرسش و پاسخ این را توضیح داده ام که این به معنای ریتم سریع تدوین فیلم نیست. بلکه در نوع کارگردانی و در نوع نگارش نسخه های نهایی فیلمنامه، این «گفتن و گذشتن» وجود داشته. یادم هست یک بار که قرار بود یکی از سکانس های دعوی بین سینا (مصطفی زمانی) و فریبا (هنگامه حمیدزاده) را چندباره بنویسم، بعد از آن که متن اش را ای میل کردم و خواندی، پیغام دادی که این امیر، آن امیر سابق نیست. چون دیالوگ هایش مستقیم شده و جنبه کنایی و غیرمستقیم ندارد. یعنی مدام در پی نهان گویی و روش روایت «گذرنده و رونده» بودیم؛ بدون آن توضیح های شفاهی یا تأکیدهای تصویری که بیننده ایرانی به آن عادت دارد. این در دکوپاژ تو هم شدیداً هست.

- حتماً این هم یادت هست که روز اول وقتی نشستیم و بنا شد تو متن فیلمنامه اولیه بهرام عظیمی را که صریح تر بود و در اصل طبق تخصص خود او برای یک انیمیشن ترسناک سی چهار دقیقه ای نوشته شده بود و شاید همان باعث شده که خیلی ها هنوز فیلم ما را به جای یک تریلر روانی، با توقع یک فیلم سینمای وحشت می بینند، به مبنای متن دیگری تبدیل کنی، گفتم با شناختی که دارم، این توانایی را داریم که مدل خاصی از روایت و پیش بردن داستان فیلم ارائه کنیم. نه می خواهیم بگویم مدل و الگوی برتر، و نه الگویی که برای اولین بار پیاده می شود. فقط یک مدل خاص. بر این اساس کار کردیم چون موضوع این اجازه را به ما می داد. خیلی ریسک بود. ضمناً این برای ما اهمیت داشت که آل از اول کار تا این محصول نهایی، شبیه هیچ فیلم ایرانی دیگر نباشد و واقعاً هم نشد. آسیب شناسی هایی که شماها به عنوان منتقد کرده بودید، نشان می داد که پرنده ای به نام سینمای ایران باید به آسمان مناطق آزاد برسد و از طریق تجربه هایی که قبلاً صورت نگرفته، آب و دانه تازه پیدا کند. تا وقتی این پرنده در قفس باشد و از همان آب و دانه تکراری که تهیه کنندگان و تماشاگران این سینما مثلاً در قالب کمدی های دم دستی بهش می دهند

تغذیه کند، زندانی و افسرده و رشد نیافته باقی می ماند. در نتیجه باید به نوع روایت تازه ای هم می رسیدیم. روایتی که به شیوه انتزاعی، کم دیالوگ نیست ولی با دالوگ ها به طور خیلی مستقیم، همه چیز را توضیح نمی دهد. تصویری است اما بر روی عناصری که به هم ربط پیدا می کنند و مثلاً لحظه ای از اوایل فیلم را به لحظه ای در اواخر آن پیوند می زنند، تأکید اضافی نمی کند. ما سعی کردیم اینها را از ابتدا پایه گذاری کنیم و بر همین محور پیش برویم .

من این را قبلاً هم گفته ام که به نظرم فیلمنامه آل در شکل نهایی اش چند ویژگی دارد که معمولاً فیلمنامه های دارای این ویژگی ها در دنیای سینما مورد توجهاتی قرار می گیرد. یکی این است که این فیلمنامه بعد از وقت گذاشتن و ایجاد دقت در جزئیات فراوان، بخش انتهایی را به طور کامل در اوهم شخصیت اصلی می گذراند و تماماً تفکرات و ذهنیات شخصی اصلی را به تماشاگر نشان می دهد. اصولاً در دنیا معمولاً فیلمنامه هایی که وارد ذهنیات و رویاها و کابوس های کسی می شود، دو سرنوشت مختلف ممکن است پیدا کنند: یا آن قدر همه آن را در مرحله پیش از ساخت، پس می زنند که اصلاً ساخته نمی شود. یا اگر ساخته شد و آن دنیای ذهنی را تصویر کرد، مورد توجه واقع می شود. یعنی احتمال وضعیت اش در دو سر یک طیف قرار می گیرد و حد وسط ندارد. حالا که فیلم بر همین مبنا ساخته شده و اکران شده، پیدا کردن اشکالات آن کار سختی نیست. می توانیم این کار را بکنیم و خودمان بدانیم و خواننده هم بداند. ولی مهم این است که آیا آن فکر اولیه درست بوده؟ و آیا ما توانسته ایم آن فکر را پیاده کنیم؟ بخشی از آن فکر این بود که ما در این مقوله ای که فیلم به آن می پردازد، فیلم تأثیرگذار به آن معنا نداشته ایم. حالا هم زمان قضاوت می کند که آیا آل آن تأثیرگذاری مدنظر ما را به دست آورده است یا نه؟ وقتی ما می خواهیم این مقطع زمانی طولانی اواخر فیلم را در اوهم شخصیت اصلی بگذاریم، به نظرم لازم بود که همین شیوه گذرا و بدون تأکید را اختیار کنیم. وگرنه، مکث های زیاد باعث می شد که بیننده میچ مان را بگیرد یا پیزنگ قصه

ما را نپذیرد یا آن تأثیرگذاری از دست برود. حالا برای این که وارد آن دنیای ذهنی شویم و در نهایت هم به تناقض در ساختار داستان دچار نشویم، با ایجاد خواب ها و کابوس های متعددی، زمینه ورود فیلم به دنیای اوهام سینا را فراهم کردیم. این خواب ها مقداری مورد نقد قرار گرفته و من فکر می کنم هنوز کاربرد و ارزش این خواب ها در فیلم برای خیلی ها روشن نشده. این خواب ها برای ایجاد غافلگیری در فیلم گنجانده نشده، بلکه موضوع اصلی را منتقل می کند: این که سینا تهاجمات و مخاطرات را خودش، در ذهن و روان و کابوس های خودش می آفریند و بعد آنها را در دنیا واقعی بازآفرینی می کند...

- این دقیقاً چیزی بود که از اول بر رویش تأکید داشتی و اصلاً آن را یکی از دلایل بازنویسی نهایی می دانستی. این که برای سینا خواب های تو در رو بگذاریم؛ که یعنی خودش بعداً تک تک آنها را در زندگی اش بازآفرینی می کند و مثل همان بحثی که قبلاً گفتیم، نیروی متخاصم را خودش از دل اوهام خودش بیرون می کشد و به آن عینیت می بخشد؛ چیزی از جنس همان تفکر یونگی که در طول چیدن وجوه روانشناختی متن به آن اشاره می کردی و یک جا در دیالوگ ساموئل (همایون ارشادی) می آید که «دنیا رو هر جور نگاه کنی، همون جور می شه.»

- ضمناً یک کاربرد دیگر کابوس ها این است که ابتکار عمل را از بیننده می گیرد و از میانه فیلم به بعد یعنی از زمان شروع سری دوم کابوس ها، او را دائم به شک می اندازد که «این که می بینم، کابوس است یا واقعیت؟». ما به این تردید احتیاج داشتیم تا بخش پایانی قصه، با گذر کامل در اوهام سینا، هم برای بیننده ای که می گوید «درست حدس زدم، همه اش وهم بود» قابل قبول باشد و هم برای بیننده ای که آن را باور کرده و در پایان دچار غافلگیری می شود. نکته دیگری که در فیلمنامه و شیوه روایت آل اهمیت دارد، خصلت هیپنوتیزم گونه آن است. نوع طرح تدریجی قصه و روابط در فیلمنامه طوری است که از همان ابتدا، بیننده را در شرایطی شبیه شرایط ذهنی سینا قرار می دهد. در حالی که با پیش رفتن ماجرا، کم کم بیشتر به

مشکلات روانی و عصبی او و توهم توطئه که نسبت به همه، حتی نسبت به خود فریبا برای لطمه زدن به فریبا دارد، پی می بریم و سینا به جای آن که برایمان هدملی و همذات پنداری ایجاد کند، به آدم ترسو و وهم زده ای تبدیل می شود که خودش بیش از همه به همسر باردار بیچاره اش لطمه می زند. این که بیننده متوجه تغییر تدریجی احساس اش در مقابل سینا نمی شود، از همان حالت بطئی هیپنوتیزم وار می آید...

- ...که کاملاً معتقدم در فیلمنامه خود بهرام عظیمی موجود بود. شاید کابوس های ما این کیفیت را تشدید کرده باشد. اما بهرام نه تنها در فیلمنامه اش، بلکه حتی وقتی از پدیده های ماورایی حرف می زند و توی چشم آدم نگاه می کند، این قدرت هیپنوتیک در نگاه و روایت اش هست.

- بله. و این نوع تأثیرات روانی بر روی بیننده گذاشتن، از نظر من کار سخت تری است تا ترساندن او به این معنا که شوک بهش وارد کنیم. وقتی می گویم فیلم ما متعلق به سینمای وحشت نیست و در اصل همان طور که تو هم در خیلی جلسات و یادداشت ها گفته ای، تریلر روانی است، حواسم به این تأثیر فیلم است که تماشاگر را نه در حین تماشا، بلکه شب که می رود بخوابد، اذیت می کند. ذهنش را درگیر می کند و به اصطلاح حال او را بد می کند. ما در پی همین نوع تأثیر روانی بودیم، وگرنه کار بسیار ساده ای بود که به منظور ترساندن ناشی از شوک، مثلاً در همان سکانس ورود سینا به خانه شان در ارمنستان، پیرزن را نشان بدهم که از در حال وارد می شود، بعد یکهو دیده نمی شود و در اتاق ظاهر می شود، بعد جای دیگری از خانه ناپدید و پدیدار می شود و الی آخر. آل فیلم آن نوع ترساندن نیست. فیلمی است که می خواهد تماشاگرش را به شرایط عصبی خاصی که گفتم دچار کند تا دلزدگی شدیدی از رفتار سینا که شاید هر کدام ما گهگاه در زندگی از خود نشان داده ایم، به وجود بیاورد. دلزدگی از این که چه قدر ترس های خودمان را به زندگی مان وارد و به اطرافیان مان هم تحمیل می کنیم. طبیعی است که کسی انتظار نداشت از علی معلم و بهرامیان و عظیمی و پوریا، آن مدل دم دستی ترساندن و شوک دادن تماشاگر به دست بیاید.

طبیعی است که ماها دنبال هراس درونی و ذهنی بودیم. اتفاقاً این که اسم شیوه روایت فیلم را می گذرای «گذرا»، من یاد فیلم تالو کوبریک می افتم. قطعاً قصدم قیاس نیست، ولی از نظر نوع الگوی می خواهم بگویم آن فیلم هم دارد درس همین شیوه گذرا را به ما می دهد. تا پیش از آن که جک نیکلسون تبر برمی دارد و دنبال زن و بچه اش می افتد، کوبریک بر روی هیچ حادثه ای تأکید نمی کند. در هتل، یکی از کارکنان سیاهپوست هست که گهگاهی پیدایش می شود و حرف های عجیبی می زند، بچه مشاهدات پراکنده و مبهمی دارد و زن دارد به تدریج از رفتارهای عجیب شوهرش به نگرانی و بعدش به هراس می افتد. مثلاً فرض کنید اگر آن جا که آن خدمه سیاهپوست از گذشته هتل حرف عجیبی می زد، کوبریک بر روی این حرف خیلی تأکید می کرد. اتفاقی که می افتاد، این بود که فیلمش را منهدم می کرد. دیگر موفق به تسخیر ذهن تماشاگر در الگوی هیپنوتیزی نمی شد.

- بعضی موارد را مطرح می کنم که موقع نگارش نسخه های نهایی متن، تصور دیگری از آنها داشتم و در فیلم نهایی طور دیگری از آب درآمد. اغلب اینها هم اشکال من بود و قدرت تصویرسازی تو، آن تصورات خامم را به طور کامل به هم ریخت. یکی اش این بود که موقع نوشتن سکانس ورود سینا به خانه خودشان در ارمنستان، فکر می کردم این که او مدام کلید برق را می زند و هیچ چراغی روشن نمی شود ولی تا آلوارت می آید و کلید را می زند، چراغ روشن می شود، می تواند برای تماشاگر خیلی وهم انگیز باشد. این که شخصیت مرموزی داشته باشیم که انگار با نیرویی متافیزیکی، پدیده ای فیزیکی و کاملاً علمی و محسوس مثل برق را هم به کنترل خودش در آورده. اما در عمل این طور نشد و تأثیر عجیبی روی بیننده نگذاشت.

- همان طور که گفتم، این ربطی به اجرای این صحنه نداشت. من در اجرا درست کوشیدم آن حالت مرموز را با دکوپاژ و افکت ها و حرکت ناگهانی دوربین، تشدید کنم. اما به طور کلی این روشن

نشدن و روشن شدن چراغ، برای بیننده ای که تازه محو آتمسفر خانه است، تکان دهنده نمی شود و این را همان موقع هم بهت گفتم.

- اما مثلاً در صحنه دستشویی که از موقع نوشتن، باز بی تعارف و بی احساس شرم از تأثیرپذیری، به یاد سکانس گره گشایی حضور ارواح در هتل فیلم تالو کوبریک بودم، از نوع اجرای آن در فیلم لذت بردم و جا خوردم. این جا هم سرصحنه نبودم. دستشویی را با رنگ آبی و فرم و فضا و افکت هایی کار کردید که نه تنها شباهتی به فضای تمام قرمز و سوررئالیستی طراحی کوبریک در آن فیلم نداشت، بلکه طنین و حس وهم آمیز دیگری به وجود می آورد.

- خب، این در فیلم صحنه مهمی بود. از این جهت که برای اولین بار بعد از آن یک کلمه موقع حل جدول توسط شخصیتی گذری در خیابان، بحث آل به طور جدی مطرح و روی آن مانور می شد. جالب است که بدانی مساحت این دستشویی یک متر در دو متر بود! یعنی وقتی فیلمبردار و دوربین می رفت آن تو و مستقر می شد، دیگر جای درست و حسابی برای رفتن و ایستادن بازیگران نبود! فرشاد محمدی تمهیدی اتخاذ کرد که توانستیم بگیریم و آن فضای وهم انگیزی را که می گویی، در آن ایجاد کنیم. به طور کلی همه این را دیده اند و تصدیق می کنند که کار فرشاد در تصویربرداری و نورهای خاص فیلم، بیش از حد معمول تجربه هایی که در این قالب در ایران شده، جزئیات و مهارت داشت .

- صحنه کابوس اتوبوس که درست بعد از رستوران می آید، کمی اسلوموشن است، نه؟ آن را چند فریم در تاینه کار کردی؟ و آیا قبول داری که بهتر بود لحظه برخورد اتوبوس به فریبا، چند فریم دیرتر شروع می شد؟ این طور که الان در فیلم می بینیم، به نظر می آید که فریبا خودش می رود به سمت اتوبوس و خودش را به ان می زند. باید اول پلان را از خود لحظه اصابت می گذاشتید. کاری که خودت در یکی از تیزرهای فیلم کرده ای.

- از مواردی که نشان می دهد هدف من از کابوس ها، ترساندن و پراندن تماشاگر نبوده و داشتم در کابوس ها هم شخصیت پردازی و موقعیت سازی می کردم، این است که همه کابوس ها را سی فریم در ثانیه فیلمبرداری کردیم. یعنی همه حرکت ها کمی آهسته تر از حد عادی است و در نتیجه، بیننده دقیق از همان اول حس می کند که ضرب تصاویر با قبل فرق دارد و به خودش می گوید پس داریم کابوس سینا را می بینم. تأثیرگذاری باری که خواب ها به همراه داشت، برای من مهم بود؛ نه صرف غافلگیر کردن. این شبیه سازی ذهن من بود برای تصویر کردن کابوس ها. ممکن بود کس دیگری این متن را بسازد و کابوس ها را خیلی کندتر از این نشان دهد، مثلاً به این دلیل که شبیه سازی ذهنش ۷۰ فریم در ثانیه است. در فیلم هایی که وجوه روانی دارند، روان خود سازندگان به عنصری در دل فیلم تبدیل می شوند. من تصویری از کابوس های کودکی ام دارم که همین ریتم و آهنگ را دارد .

- و حتی کارکرد خواب شخصیت ها در کارهای مختلف هم طبعاً با هم فرق دارد. همزمان با اکران آل، نمایش بسیار خلاقانه ای روی صحنه بود به نام ۱۱:۱۱ کار حسن برزگر و رکسانا بهرام که یکسره با کابوس های شخصیت اصلی کار می کرد و از خواب، برداشت و تعبیری کاملاً متفاوت داشت. در آل، تو در تو شدن خواب ها طولی است. یعنی سینا از یک خواب بیدار می شود و می رود توی هال، اما آن هم خودش یک خواب دیگر است. ولی در ۱۱:۱۱ خواب ها به طور عرضی در هم ادغام می شوند. مثلاً کابوس کنکور به کابوس سربازی پیوند می خورد و باز برمی گردیم به کابوس کنکور و همزمان در محفظه شیشه ای انتهای سن، سربازی تفنگ به دست می بینیم .

- ولی در مورد آن مشکل که می گویی انگار فریبا خودش می رود جلو و خودش را به اتوبوس می زند، واقعیت اش این است که این اشتباهی بود که در لابراتوار اتفاق افتاد. اصل تکنیکی این پلان این است که در اصل سه پلان است. از رستوران که بیرون می آیند و راه می روند، یک جایی دوربین وایپ

می کند. آن جا در واقع کات شده ولی بیننده این را حس نمی کند. ضرورت کات هم این بود که باید به جای هنگامه حمیدزاده، بدل قرار می گرفت. این وایپ می توانس اندازه کادر ما را به هم بریزد. چون هم دوربین توی «پن» بود و هم آن آدم ها و اتوبوس حرکت داشتند. در یکی از برداشت ها هم این اتفاق افتاد. در تدوین، انتخاب های درستی شد و صحنه خیلی تأثیرگذار از کار درآمد. ولی در لابراتوار به اشتباه یک پلانی که قطع اش به قبلی نمی خورد، استفاده شد و در فیلم قرار گرفت. یادت هست که فیلم ما در روز سوم جشنواره در سینمای مطبوعات نمایش داشت و ما دیگر فرصت برگرداندن این نما را نداشتیم. فیلم را رساندیم و دیگر این مشکل باقی ماند .

- در انتهای این کابوس، روی تصویر رو به رو شدن سینا و آلوارت که تمهید عالی طنین افکندن صدای تیک تاک ساعت اتاق خواب به کار رفته، مصطفی زمانی توی حالت دویدن اشکی دارد که از یک چشمش فرو می ریزد. واقعاً خودش در آن موقعیت و سر لحظه لازم، گریه کرد؟

- بله. دقیقاً این کار را سر جایش کرد و حتی اگر دقت کرده باشی، نوری که به طور برشی روی چشم راست سینا می افتد، برق این اشک را بیشتر به چشم تماشاگر می آورد. یعنی باید در همان زاویه اشک می ریخت و صورت نگه می داشت تا این رفلکس شکل بگیرد. ریسک بزرگ مصطفی این بود که پذیرفت نقشی را در اولین فیلم سینمایی اش بازی کند که در ابتدا می خواهیم دوستش داشته باشیم و با او همذات پنداری کنیم؛ ولی کم کم می بینیم که خودش تهدید همسرش و زندگی اش است و دست آخر که اصلاً لطمه های اصلی را خودش می زند. یعنی نقش کم کم به سمت ضدقهرمان گرایش پیدا می کند. برای بازیگری که به محبوبیت تصویرش نزد مردم تکیه دارد، این کار بسیار جسورانه ای است که از خشونت ها و وهم زدگی و به هم ریختگی اشن شخصیت کم نکند و بگذارد ما به تدریج سمپاتی مان را نسبت به او از دست بدهیم .

- کلاً امتیاز مصطفی این است که برخلاف فرهنگ متعارف ستاره ها، فیلم را به خودش ترجیح می دهد. هیچ بازیگر جوان تازه کار دیگری اگر به جای او بود، در اولین سال فعالیت سینمایی سه فیلم و نقش پرزحمت (حتی به لحاظ فیزیکی)، گاه آنتی پاتیک و گاه ترسو و گاه گریان و در حال فرار، گاه بی منطق و عصبی کننده مثل بدرود بغداد و کیفر و آل را نمی پذیرفت. یا لاقبل سعی می کرد در کنار اینها یک نقش آرام دوست داشتنی ملودرام یا به اصطلاح «جوان اولی» هم بازی کند... می خواهم چند نکته مطرح کنم که به نظرم «سوتی» فیلم است. حالا دیگر چندین سؤال است که گهگاه نقشم از همکار تو به منتقد فیلم تغییر می باید و واقعاً دارم «مسئله»هایم با فیلم را طرح می کنم.
- بله، متوجه هستم. آرام آرام دیزالو کرده ای تا من با تغییر نقش ات کنار بیایم!

ادامه در قسمت دوم