نمایی از فیلم «ماجرای نیمروز»

نقد فیلم ماجرای نیمروز

# تئوریزه‌کردنِ سطحی‌نگری

محمد رضوانی‌پور

محمدحسین مهدویان پیش از این و در آثاری ازجمله «آخرین روزهای زمستان» و «ایستاده در غبار» به اندازه کافی هوش و ذکاوت هنری‌اش را اثبات و به‌عنوان یک کارگردان دغدغه‌مند جای پای خود را در میدان سینمای ایران محکم کرده است. اما ماجرای «ماجرای نیمروز» از هر نظر متفاوت و حاکی از آن است که تکنیک سینمایی هرچقدر هم که قوی و خلاقانه بنماید اگر در قالب ساختاری منظم مورد استفاده قرار نگیرد و فاقد پشتوانه منطقی باشد، نه‌تنها به خلق یک فرم هنری زیبا نمی‌انجامد، بلکه حتی می‌تواند به ضد خودش تبدیل شود و کارکردی مخرب پیدا کند.

از فیلم‌نامه «ماجرای نیمروز» آغاز کنیم و اینکه اصلی‌ترین مشکل آن، کنش‌مندنبودن کاراکترها در برابر نیرویی خارجی به اسم «منافقین» است که مدام در مسیر آنها مانع‌تراشی می‌کند. چیزی حدود دوسوم فیلم صرفا به مواجهه و نه مقابله شخصیت‌ها با مشکلات اختصاص دارد. آنها به شکلی منفعلانه غرق در فرضیه‌ها و گمان‌های خود هستند، فقط حرف می‌زنند، گهگاهی به سوگواری می‌پردازند و فقط در فصل پایانی است که فعالانه به کشمکش ورود می‌کنند. حال ممکن است بگوییم این انفعال ریشه در واقعیت‌های حاکم بر آن گروه انقلابی در سال ۶۰ دارد. فرقی نمی‌کند. این فیلم‌نامه به لحاظ سینمایی از کمبود کنش دراماتیک از سوی قهرمان‌هایش و درنتیجه افت شدید ریتم داستان لطمه خورده است. انگار خود فیلم‌ساز نیز بر این مسئله واقف بوده و مثلا خواسته با گنجاندن یک خرده‌پیرنگ عشقی در دل داستان از شدت این مشکل بکاهد. از سوی دیگر مهدویان باید از آن شخصیت منافقِ زندانی که ناگهان تصمیم به افشای محل اختفای رفقایش می‌گیرد، بسیار متشکر باشد! چراکه اگر یاری او نبود، هیچ معلوم نبود آن شخصیت‌های منفعل چطور می‌خواستند از این ماجرا گره‌گشایی کنند. در اینجا هم درست مانند مورد قبلی بحث بر سر چگونگی ترسیم مختصات درام است و اینکه فلان ماجرا در واقعیت نیز به همین شکل رخ داده یا نداده، دخلی به این مسئله ندارد. اینکه یک کاراکتر فرعی یعنی همان منافق زندانی را صرفا به دلیل بازکردن مسیر داستان در سناریو تعبیه کنیم و بدون هیچ مقدمه‌ای درست سر بزنگاه دست به دامانش شویم تا به شکلی خلق‌الساعه و معجزه‌آسا همکارانش را لو دهد و بعد هم دیالوگی در دهانش بگذاریم مبنی بر اینکه علت سکوت وی تا آن زمان، عدم نتیجه‌گیری‌اش در اعتماد کردن/نکردن به نیروهای حکومتی بوده (!)، به‌هیچ‌وجه راهکار مناسبی برای طراحی مسیر داستانی فیلم نیست. درام‌پردازی اعم از آنکه براساس واقعیت یا تماما تخیلی باشد اصول و قواعدی دارد. اما مشکل اساسی و مبنایی فیلم در کارگردانی نمود بیشتری پیدا می‌کند. منطق روایی در اثر قبلی فیلم‌ساز یعنی «ایستاده در غبار» مبتنی بر نریشنِ راویانِ متعددی است که همگی آنها از اشخاص نزدیک به حاج‌احمد متوسلیان بوده و هرکدام گوشه‌ای از بطن زندگی و منش فرمانده را در قالب کلام بازگو می‌کنند. پس اساسا فیلم، ترجمان بصری همین گفتارهاست و در اینجا منطق روایی ایجاب می‌کند تا ما دزدکی و بدون دخالت در ماجرا عقب بایستیم و ماجرا را دید بزنیم. در زندگی واقعی نیز همین‌طور است. وقتی کسی برایمان از یک «شخصِ ثالثِ ناآشنا» صحبت می‌کند، تصورات ما از آن شخصیت اساسا در لانگ‌شات شکل گرفته و انگار داریم از دور آدمی را می‌پاییم. اما اینجا و در «ماجرای نیمروز» چه؟ دوربین چرا پشت آکسسوار مخفی شده و نگاه می‌کند؟ دوربین ابژکتیو چرا بی‌جهت زور می‌زند تا سوبژکتیو به نظر بیاید؟ اصلا وقتی تفاوت منطق روایی در دو فیلم مذکور از زمین تا آسمان می‌نماید، چطور است که منطق بصری در هر دوی این آثار ثابت مانده و حتی در دومی شکل غلیظ‌تری هم به خود گرفته؟ این چه شعبده‌ای است که همه‌جا جواب می‌دهد؟ کارگردان در تمام سکانس‌ها به شکل اعصاب‌خردکنی ما را بیرون ماجرا و در پوسته قضیه نگه می‌دارد تا جایی‌که در اواسط کار آرزو می‌کنیم ای کاش این دوربین لعنتی به دل صحنه برود، مثل آدمیزاد نما/نمای عکس بگیرد و فرصت این را به ما بدهد که به شخصیت‌ها نزدیک شویم و برویم در دل داستان. اینکه نصف قاب را با آت‌وآشغال‌های زائد پر کنیم و از پشت آن تصویر بگیریم، نه دارای منطق روایی در جهان این فیلم است و نه حتی دارای استتیک بصری! دراین‌میان حتی اگر فرض کنیم همه این کارها برای نیل به مستندنمایی و واقع‌نگاری سینمایی انجام شده بازهم مشکلی حل نمی‌شود چراکه بهای این مستندنمایی - آن هم به‌این شکل معیوب - از دست‌رفتن بخش عظیمی از ظرفیت‌های دراماتیک اثر است. اینکه فیلم‌ساز اصرار دارد همه‌چیز در لانگ‌شات اتفاق بیفتد و ما را در مقام ناظرِ رویدادها نگه دارد، یک نتیجه قطعی در پی دارد: در سطح برگزارشدن همه‌چیز. تماشاگر تا وقتی از کاراکتر، کلوزآپ و اورشولدر و pov نبیند، به درون او وارد نشود و به خلوتش نفوذ نکند، حسش نسبت به او در حد یک سمپاتی سطحی باقی مانده و به همذات‌پنداری نمی‌رسد و این درست همان بلایی است که به جان «ماجرای نیمروز» افتاده است.

در روند پیشبرد قصه بعد از گذشت زمان زیادی از داستان بالاخره هدف نهایی شخصیت‌ها تعین یافته و می‌فهمیم هدف، حمله به خانه تیمی منافقین در زعفرانیه است. پس انتظار داریم در سکانس پایانی تنش دراماتیک به اوج خود رسیده و تقابلی تمام‌عیار را میان جبهه خیر و شر شاهد باشیم. سکانس پایانی فرامی‌رسد ولی فیلم‌ساز جوان باز هم با ژست مستندنمایی به دعوا ورود نمی‌کند و واقعه را از پشت پنجره نشان ما می‌دهد. نمایی که شاهد آن هستیم شکل استاندارد نمای نقطه‌نظر است و کاملا این حس را ایجاد می‌کند که انگار شخصی پشت پنجره ایستاده و در حال تماشای حادثه است. سؤال: این دقیقا کدام پنجره است؟ چه کسی پشتش ایستاده؟ اصلا چرا ایستاده و روی زانوهایش ننشسته تا مبادا از بیرون دیده نشود؟! پاسخ هیچ‌یک از اینها معلوم نیست. دکوپاژ کارگردان آن‌قدر تزیینی و بدون پشتوانه روایی است که می‌توان همین صحنه را با ۱۰ مدل دکوپاژ دیگر تصور کرد بدون آنکه کوچک‌ترین تفاوتی در سیستم روایی فیلم ایجاد شود. مثلا در همین سکانس پایانی فرق می‌کند اگر این راوی ناپیدای بی‌هویت که در حال دیدزدن ماجراست، روی پشت بوم باشد؟ یا اصلا نه، روی زمین باشد و از پشت دیوار کوچه بغلی حادثه را ببیند؟ در میان این حجم از ابهام اما یک چیز مشخص است. اینکه با این بُزِ ضبط واقعیت، هیچ حس دراماتیکی در بیننده برانگیخته نمی‌شود. نه به شخصیت‌ها و نه به دعوای آنها. هر اتفاقی که بیفتد، ککمان هم نمی‌گزد! چراکه از ابتدا فیلم‌ساز ما را به «درون» دعوا راه نداده که حالا بخواهیم نگران آن باشیم. حال تصور کنید یک مخاطب خارجی که اندک اطلاعاتی هم راجع به تاریخ معاصر ایران و انقلاب اسلامی ندارد، پای فیلم بنشیند! تقریبا باید گفت فاتحه فیلم خوانده است و این مخاطب فرضی با انبوهی از تعجب و سردرگمی سالن سینما را ترک خواهد کرد. در پایان داستان هم وقتی خانه تیمی فتح و ماجرا به خیر و خوشی تمام می‌شود، حسی شبیه به حس پوچی سراغ‌مان می‌آید. وقتی از مناسبات موجود میان دو قطب خیر و شر ماجرا اطلاعی نداریم، این پایان چه حسی را باید در ما تولید کند؟ صرفا سؤالاتی بی‌جواب در ذهن ایجاد می‌شود مانند اینکه این فتح

**مشکل اساسی و مبنایی فیلم در کارگردانی نمود بیشتری پیدا می‌کند. منطق روایی در اثر قبلی فیلم‌ساز یعنی «ایستاده در غبار» مبتنی بر نریشنِ راویانِ متعددی است که همگی آنها از اشخاص نزدیک به حاج‌احمد متوسلیان بوده و هرکدام گوشه‌ای از بطن زندگی و منش فرمانده را در قالب کلام بازگو می‌کنند**

چه تأثیری بر شرایط آن دوران دارد؟ عکس‌العمل منافقین چه خواهد بود؟ آیا پاتکی در کار است؟ اصلا آیا منافقین با این عملیات تارومار شدند یا بازهم خطری متوجه نظام است؟ و... .

«ماجرای نیمروز» در برزخ میان مستندگرایی و درام‌پردازی گیر کرده و بلاتکلیف است. داکیودرامِ خوبی نیست چون نه سندیت تاریخی و جسارت یک مستند را دارد و نه جذابیت دراماتیک یک اثر داستانی. فیلم در بهترین حالت، توصیفی سطحی از اتمسفر حاکم بر دوران ترورهای سال ۶۰ و فاقد اطلاعات تاریخی خاصی پیرامون شرایط ویژه آن زمانه است. اما مسئله اینجاست که فیلم‌ساز با پرهیزِ خودخواسته از نزدیک‌شدن به سوژه تاریخی، درواقع خود را از بند مسائل پیچیده‌ای که فی‌نفسه در موضوع وجود دارد رهانیده و مخاطبش را هم به همین سطحی‌نگری فرامی‌خواند. سناریو در روایت ترورهای سال ۶۰ تقریبا هیچ توضیحی درباره قطب شر ماجرا یعنی منافقین و انگیزه‌هایشان ارائه نمی‌کند و علل و ابعاد این «دعوا» را - که یکی از مهم‌ترین چالش‌های سیاسی بعد از انقلاب است - برای مخاطبش ذره‌ای باز نمی‌کند. تمام جهان معنایی فیلم مبتنی بر یک فرض ساده است؛ اینکه یک‌سری از «آدم‌خوب‌ها» می‌خواهند جلوی یک دسته از «آدم‌بدها» را که به دلایلی نامعلوم کارهای تروریستی می‌کنند، بگیرند. فیلم انگار خطاب به ما می‌گوید قضاوت درباره تاریخ همین‌قدر سهل و ساده است و می‌توان بدون واکاوی ابعاد ماجرا و صرفا با «دیدزنی در لانگ‌شات» دست به نتیجه‌گیری و حل‌وفصل ماجرا زد.

محمدحسین مهدویان در سینمای خود به فرم دست‌وپاشکسته‌ای دست پیدا کرده که به وسیله آن می‌توان تقریبا «هیچ» نگفت و درعین‌حال تعریف و تمجید همگان را تحویل گرفت. روشن‌فکران و هنری‌ها سروشکل نوآورانه فیلم را ستایش می‌کنند و مدیران نیز از ساخته‌شدن اثری خرسندند که زرق‌وبرق تکنیکی دارد و ایدئولوژی رسمی را بدون کاوش در عمق تاریخ و به بیان بهتر، بدون هیچ دردسری در ذهن مخاطبان تثبیت می‌کند. بالاخره هرچه باشد «حفاری نقادانه تاریخ» خطراتی دارد و به شکل بالقوه می‌تواند زمینه خدشه‌دارشدن یک کلان‌روایت را فراهم کند. در عوض اما چیزی که راحت و بی‌خطر است، مواجهه سطحی با تاریخ است. جالب اینجاست که مهدویان در مصاحبه‌اش با فریدون جیرانی (برنامه اینترنتی ۳۵) که در ایام جشنواره انجام شده سعی دارد تا از این رویکرد خود در فیلم‌سازی تمام‌قد دفاع کند و آن را در قالب یک «سبک» موفق و خاص جلوه دهد. طبق صحبت‌های او، اینکه از «ماجرای نیمروز» انتظار داشته باشیم ابعاد ماجرا را به لحاظ تاریخی برای مخاطب باز کند و به انگیزش‌های طرفین دعوا و پیشینه آنان بپردازد، برخاسته از نگاه رسانه‌ای و محتواگرا به سینماست که این نگاه، ابعاد هنری اثر را نادیده گرفته و انتظار دارد با دیالوگ‌های گل‌درشت و شعاری حق مطلب ادا شود و همه ظرفیت‌های فیلم صرف انتقال پیام و محتوایی خاص به مخاطب شود (نقل به مضمون). خب! باید گفت متأسفانه این نوع بهانه‌تراشی‌ها و کاریکاتورسازی از منتقدان نمی‌تواند کمکی به پرشدن چاله‌چوله‌های پرشمار فیلم کند. اینکه یک اثر سینمایی ساختار دراماتیک درست و درمانی ندارد و آدم‌ها در آن تبدیل به شخصیت نمی‌شوند، ریتم داستانش کند است، مناسبات قطب خیر و شر قصه‌اش نامشخص و گنگ است و بدتر از همه دوربینش هم بی‌منطق و لطمه‌زننده است، دیگر ربطی به نگاه رسانه‌ای به هنر ندارد! حتی اینکه فیلم فاقد هرگونه نگاه جدی سیاسی و تاریخی است هم دخلی به این نگاه محتواگرا ندارد، چراکه خالقان شمار بسیاری از آثار درخشان تاریخ سینما بارها موفق شده‌اند از خلال یک درام‌پردازی قدرتمند، ایده ناظر و طرح تماتیک مشخصی را در متن پرورش دهند و ازهمین‌رو فیلم‌هایشان درعین‌حال که در ساحت هنری خود، قصه‌ای را برای بیننده تعریف می‌کند دربردارنده «پیام»، «محتوا»، «جهت‌گیری» و «جهان‌بینی» نیز هست. اما مهدویان تصمیم گرفته تا پشت ژست‌های جعلی «هنر برای هنر» و «سینمای خالص» و «علیهِ نگاه رسانه‌ای به هنر» و امثالهم پنهان شود بلکه ضعف‌های اثرش نیز از انظار پنهان بماند.

اما از یک‌سو این مسئله که برای تولید چنین فیلمی چندی از «اَبَرسازمان‌ها» مانند بنیاد فارابی، حوزه هنری و شهرداری تهران پای کار آمده‌اند و بودجه‌های کلان صرف کرده‌اند و از طرفی دیگر نیز صداوسیما مدت‌ها قبل از اکران عمومی از طریق برنامه «هفت» و بخش‌های مختلف خبری، «ماجرای نیمروز» را در صدر توجه مردم قرار می‌دهد، نمونه‌ای واضح از نقش اقتصاد سیاسی فرهنگ در مملکت ماست. شاید بعضی در جواب این ادعا بگویند این اتفاق عجیبی نیست و حتی در سیستم فیلم‌سازی کشوری مثل آمریکا نیز چنین حمایت‌هایی از بعضی فیلم‌های خاص جریان اصلی انجام می‌شود. در پاسخ باید گفت اولا هر دستگاه ایدئولوژیکی در هرکجای دنیا مستحق آن است که نقد شود و منتقد می‌تواند از گزاره‌های قطعی و طبیعی فرض‌شده‌ای که از سوی رسانه‌ها به مخاطبان عرضه شده انتقاد کند. ثانیا مدعیان چنین دیدگاه‌هایی انگار فراموش کرده‌اند سیستم رسانه‌ای آمریکا با همه اولویت‌های استراتژیک انکارناپذیرش، همان‌جایی است که همواره آثار پرشماری با سویه‌های انتقادی رادیکال در آن تولید شده و در همین بستر است که «رؤیای آمریکایی» و «مجسمه آزادی» و «کاخ سفید» و «شخص رئیس‌جمهور» همگی با شدیدترین لحن ممکن به نقد کشیده می‌شوند. پس بهتر است نظام رسانه‌ای خودمان را که هنوز اندر خم اکران امثال «عصبانی نیستم» و... است، با دم‌ودستگاه رسانه‌ای بلاد کفر مقایسه نکنیم!

«تاریخ دراماتیک» عبارتی است که بعضا به «ماجرای نیمروز» نسبت داده می‌شود درحالی‌که دومین فیلم محمد حسین مهدویان نه به قلمرو تاریخ ورودی جدی پیدا می‌کند و نه در به‌ثمررساندن یک داستان دراماتیک کاری از پیش می‌برد اما خوب بلد است با جذابیت‌های نگاتیو خش‌دار ۱۶ میلی‌متری و دزدکی دیدزدن و لانگ‌شات‌بازی جلوه‌فروشی کند، حتی اگر در پس این نمایش پر سروصدا هیچ حرفی برای گفتن وجود نداشته باشد به جز «دعوت به سطحی‌نگری».

چارسو

## اعلام ۷ فیلم جشنواره جهانی فجر

اسامی هفت فیلم بخش مروری بر سینمای منطقه بالتیک جشنواره جهانی فیلم فجر اعلام شد. برگزارکنندگان جشنواره جهانی فیلم فجر امسال یک بخش را به مرور سینمای منطقه بالتیک اختصاص داده‌اند که با نمایش هفت فیلم همراه است. «تبعیدی» به کارگردانی داویس سیمانیس از لتونی، «سرگذشت ملانی» ساخته ویستور کایریس، تولید مشترک لتونی، جمهوری چک و فنلاند، «تیم رؤیایی ۱۹۳۵» به کارگردانی آیگارس گروبا از لتونی، «شیفت پادشاه» ساخته ایگناس میسکینیس، تولید مشترک لیتوانی و لتونی، «سیاح» به کارگردانی اودریوس یوژناس از لتونی، «جاسوس و شاعر» ساخته توماس هوسار از استونی و «در معرض باد مخالف» به کارگردانی مارتی هِلدِه از استونی، فیلم‌هایی هستند که در این بخش روی پرده می‌روند. بین این فیلم‌ها، «تبعیدی» در بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره فجر هم حضور دارد. این فیلم درباره اولریش، جراح ارتش آلمان، است که در آخرین سال جنگ جهانی اول برای بازدید به آسایشگاهی دورافتاده در لتونی فرستاده می‌شود؛ آسایشگاهی که در آن از مجروحان جنگی نگهداری می‌شوند و هدفش بهبودی وضعیت روانی سربازانی است که مدتی طولانی را در میدان جنگ گذرانده و دچار آسیب‌های روحی شده‌اند. دراین‌میان، اولریش با پسری جنگلی روبه‌رو می‌شود و می‌کوشد او را هم درمان کند، اما شرایط سخت‌تر از آن چیزی است که در ابتدا به نظر می‌رسد. «تبعیدی» اولین فیلم داستانی داویس سیمانیس و با بودجه‌ای ۴۰۰هزاریورویی تولید شده است. فیلم سیاه‌وسفید «سرگذشت ملانی» سومین فیلم بلند داستانی ویستور کایریس است که از اواسط دهه ۱۹۹۰ با ساختن فیلم‌های کوتاه، کارگردانی را آغاز کرد و اولین اثر داستانی‌اش را در سال ۲۰۰۲ ساخت. او پس از آن به طور متناوب مستندسازی را هم تجربه کرده است.«تیم رؤیایی ۱۹۳۵» داستانی درباره تیم بسکتبال لتونی و سرمربی پرشورش، والدِمارس بومانیس است که در سال ۱۹۳۵ برنده اولین مسابقه‌های قهرمانی اروپا شدند. این چهارمین فیلم آیگارس گروبای ۵۲ ساله است که اولین فیلمش را در سال ۱۹۹۳ ساخت. «تیم رؤیایی ۱۹۳۵» در جشنواره ملی فیلم لتونی سال ۲۰۱۴ در رشته‌های بهترین فیلم، کارگردانی و فیلم‌نامه نامزد شد و تندیس بهترین بازیگر مرد را برای یانیس آمانیس به ارمغان آورد. سومین فیلم داستانی اودریوس یوژناس (که در سال ۱۹۹۹ مستندی با نام «خط مقدم» را هم ساخته است) در جوایز فیلم لیتوانی سال ۲۰۱۴ در شش رشته از جمله بهترین فیلم و کارگردانی نامزد دریافت جایزه «کرِین نقره‌ای» شد و تندیس‌های بهترینِ فیلم‌نامه و بهترین بازیگر زن را به دست آورد. «جاسوس و شاعر» درباره گوستاو، یک مأمور تنهای سرویس مخفی، است که با یک زن کولی مرموز آشنا می‌شود. خیلی زود مشخص می‌شود این تله سرویس جاسوسی روس‌هاست. گوستاو هم مأمور می‌شود این رابطه را به‌منظور درک بهتر برنامه‌های دشمن ادامه دهد، اما اوضاع از دست او خارج می‌شود. «در معرض باد مخالف» داستان ارنا، یکی از آدم‌های بی‌شماری است که در چهاردهم ژوئن ۱۹۴۱ دسته‌جمعی به سیبری تبعید شدند؛ مردمان بی‌گناهی که با بچه‌هایشان به ایستگاه‌های قطار برده و از آنجا با واگن‌های مخصوص حمل حیوانات به سیبری فرستاده شدند. اولین فیلم بلند کارنامه فیلم‌سازی مارتی هِلدِه در سال‌های ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵ به جشنواره‌های متعددی از جمله تسالونیکی، ملبورن، ورشو، مانهایم- هایدلبرگ، گوته‌بورگ، زاگرب و بژینگ راه پیدا کرد و جوایزی را هم برای سازندگانش به ارمغان آورد. «در معرض باد مخالف» با بودجه‌ای ۶۵۰هزاریورویی تولید شده است. سی‌وپنجمین جشنواره جهانی فیلم فجر، اول تا هشتم اردیبهشت (۲۱ تا ۲۸ آوریل) به دبیری رضا میرکریمی در تهران برگزار می‌شود.

روزنه

نقدی بر فیلم «هلن»

## در یک‌قدمی رهایی

یاشار نورایی

هلن با نام اسطوره‌ای زیبارو که سرنوشت او با شوربختی و سقوط تروآ در خاطر مانده است، ظاهرا محصولی دیگری از چرخه فیلم‌های اجتماعی سینمای معاصر ایران با همان عناصر آشناست؛ شهر بی‌ترحم، فقر، سرگردانی نسل جوان و میل آشکار به رهاشدن و ترک‌کردن محیطی که شوره‌زار انسانی و اقتصادی است. اما برخلاف فیلم‌های مشابه که به مستندسازی و جذابیت‌سازی از طریق غلو واقعیت و راهبردهای یکسان بصری محدود می‌شوند، مرکز ثقل جذابی دارد و آن پیوند ناخواسته مادر و دختری است که سرنوشت مشابه می‌یابند؛ مادر در حسرت زیبایی و گذشته ازدست‌رفته‌اش است و دختر در تشویش ازدست‌دادن جوانی‌اش. طبیعی است که این گرانیگاه برای تأثیرگذاری نیاز به بازیگرانی دارد که بتوانند این دو نقش را به خوبی ایفا کنند. برای نقش مادر، بازی رؤیا نونهالی به قدری پرقدرت است که بازیگر نقش هلن در سایه حضور مقتدر او قرار گرفته است. اما جدا از این ترکیب نامتوازن به لحاظ قدرت بازیگری و ایرادهای دیگر مانند پایان فیلم که به نظرم باید یک سکانس قبل‌تر تمام می‌شد، فیلم «آنی» دارد که در فیلم‌های مشابه یافت نمی‌شود و آن جست‌وجو برای یافتن معادل بصری مناسب برای تشدید وجه اساطیری فیلم است. این وجه اساطیری تنها در یادآوری زوال شهر تروآ که معادلش در فیلم تهران امروز است، تبلور نیافته بلکه تمرکز روی معماری، تحرک آدم‌ها در محیط و به‌کارگیری یک استراتژی درست در ترسیم روابط میان آدم‌هاست که به فیلم اصالت بصری بخشیده است.

استراتژی درست محصول چیدمان درست عناصر است و این ریزه‌کاری‌ها در فیلم بسیارند. مثل گوشی بزرگی که در طول فیلم به گوش هلن است و او را از محیط شهری ما که با اصوات ناهنجار و گوش‌خراش هویت یافته جدا می‌کند یا نوع پوشش پسرانه او و شمایل دیگران که مدام به هم شبیه می‌شوند. پسرها با آرایش خاص سر و صورت تمامی اضلاع یک جسم واحد هستند و احساس تماشاگر نسبت به یکی‌بودن این آدم‌ها، رگه معنایی یکی‌شدن سرنوشت را برجسته می‌کند. وجه تمایز فیلم با فیلم‌های مشابه در این نکته است که عناصر زندگی روزمره نه‌فقط برای فضاسازی بلکه برای تکمیل مفهوم مستتر در فیلم استفاده شده‌اند. برای مثال اشاره به قرص‌های لاغری که هلن برای جمع‌کردن پول سفر می‌فروشد یا صحنه‌های مربوط به آرایش زنان و رنگ‌کردن موهایشان، فراتر از اشاره به خلاصه‌شدن هویت بسیاری از زنان در جامعه امروز ایران به سرخاب سفیدآب‌مالیدن و تناسب اندام، در ارتباط با مادر است که هلن او را ترغیب به فروش رنگ مو در مترو می‌کند و تلاش بی‌ثمری را برای رنگ‌کردن موهای سفیدشده و بازیافتن جوانی ازدست‌رفته‌اش نشان می‌دهد.

سینمای اجتماعی ایران، به‌خصوص نمونه‌های ستایش‌شده سال‌های اخیر، از یک ضعف عمومی رنج می‌برند و آن انباشته‌شدن فیلم از مشکلات و مسائلی است که به خط اصلی فیلم ربط چندانی ندارند. هلن از این لحاظ منسجم‌تر است و تقریبا در مسیر مشخص تلاش دختر قهرمان فیلم برای کندن از تهران و رفتن به خارج پیش می‌رود. بقیه آدم‌ها و به‌خصوص مادر که در این مسیر قرار دارند، یا کمک‌کننده این هدف هستند یا مانع آن. فیلم بی آنکه بی‌هدف باشد، پویاست. با تغییر مداوم فضا، گنجاندن نشانه‌های میل به رهایی (جایی که هلن سوار بر موتور بابی می‌شود و در بیابان چرخ می‌زند که یادآور فضای ایزی رایدر است) و چیدن پازلی از فضای آشنا درعین‌حال هولناک معماری معاصر تهران. تصویر شادی‌های محدود جوانان هم بخشی از معنای عمومی فیلم یعنی پرواز در قفس است. مثلا ایده حرکات آکروباتیک که اشکان عاشق انجام‌دادنش است ولی او و دوستانش تنها در محدوده‌ای مشخص قادر به انجام این حرکات چرخشی هستند و این خارج‌نشدن از دایره به شکل ضمنی، ماندن در دایره تنگ زندگی و نرسیدن به رهایی را با وجود جنب‌وجوش بسیار به تصویر می‌کشد. این ساختار مدور که شخصیت‌ها مدام در دایره آن حرکت می‌کنند یادآور تلاش شخصیت‌های اساطیری برای مبارزه با سرنوشت است که به شکست آنها منجر می‌شود. فرم دایره‌ای فیلم اما در دل داستان جا افتاده و متضمن احساسات متضاد آدم‌های داستان است و مانند هر فیلم خوب دیگر، صحنه‌ها در عین اینکه بخشی از روایت‌اند، معنای اصلی فیلم را تکمیل می‌کنند. نمونه‌اش سکانس پرت‌کردن چمدان مادر از پنجره به بیرون به دست هلن خشمگین و نمای بعد از آن که هلن گریان را می‌بینیم که البسه پخش‌شده مادر بر کف خیابان را جمع می‌کند تا در چشم تماشاگر این رابطه عشق و نفرت عمیق‌ترشود. حتی با دقت بیشتر می‌توان نشانه‌های سینمای خیابانی دهه ۵۰ را در کلام و شمایل بابی (پژمان بازغی) شناخت. او که به نظر می‌رسد یک نوع رضا موتوری یا قهرمان فیلم‌های فریدون گله و ترکیبی از تجربه و پند و اندرز و گره‌گشایی برای آنهایی است که به او متوسل شده‌اند، شاید برای تماشاگر ناآشنا به نشانه‌های آن سینما، حضوری مبالغه‌آسا و گاه غیرطبیعی داشته باشد اما در نظر من، امتداد همان آرمان‌خواهی بچه‌های خیابان فیلم‌های شاخص موج نوست که به امروز ما رسیده است و درعین‌حال علاقه و آشنایی سازنده و نویسنده فیلم را به سینمای اصیل جاده‌ای و خیابانی ایران و جهان نشان می‌دهد. درباره کارکرد سینما و خصوصا سینمای اجتماعی ایران بسیار گفته‌اند. اینکه باید آگاه‌کننده باشد و چشم بیننده را به معضلات اجتماعی باز کند. اما سینمای مطلوب من سینمایی است که نوعی دیگر از نگاه‌کردن به چیزهایی که تا حدی می‌شناسیم را اشاعه دهد و به گمان من فیلم هلن با تمامی قوت‌ها و ضعف‌هایش با این نوع نگاه ساخته شده است و در میان انبوه فیلم‌های کلیشه‌ای و فیلم‌های به ناحق ستایش‌شده، یادآور سینمای منسجم و اثربخشی است که مدت‌هاست نمونه‌های خوبش را کمتر دیده بودیم.