صحنه‌ای از فیلم «نوراستنی»

گفت‌وگو با امید توتونچی و پولاد مختاری

محکوم به دویدنیم

بهناز شیربانی

«نوراستنی»، نخستین فیلم بلند امید توتونچی، مدتی است اکرانش را در گروه سینمایی «هنر و تجربه» آغاز کرده است؛ فیلمی تجربه‌گرا از کارگردانی جوان که سعی کرده تا در نخستین تجربه سینمایی‌اش، تلفیقی از ژانرهای مختلف را در کارش رعایت کند و به‌نوعی با محوریت پرداختن به قصه‌ای که وجوه دیگری از معضلات جوانان را روایت می‌کند، دست به روایتی جسورانه زده است. به بهانه نمایش این فیلم با امید توتونچی، کارگردان و نویسنده این فیلم و پولاد مختاری، بازیگر اصلی این فیلم، به گفت‌وگو نشستیم:

ساخت فیلمی با محوریت معضلات جوانان قطعا از یک دغدغه‌مندی آغاز می‌شود، پرداختن به یک بیماری روحی و تصویرکردن آن از کجا آغاز شد؟

امید توتونچی (کارگردان): اصولا در فیلم‌سازی آدم فرم‌گرایی هستم، این به این معنی نیست که قصه‌گو نیستم یا قصه‌گفتن را دوست ندارم. ولی علاقه‌ام به فرم زیاد است. زمان شکل‌گیری چنین ایده‌ای دوست داشتم یک تریلر با تم عشقی بسازم، قاعدتا تم عشقی هم باید از یک رابطه آغاز شود، بسیاری از رابطه‌هایی که در سینما تصویر شده‌اند، کلیشه است و من به دنبال راهی برای شکستن این کلیشه‌ها بودم. در اطرافم رابطه‌هایی را دیدم که برایم جالب بود، پسرها و دخترهای جوانی که دچار سوءتفاهم‌های خاصی در روابطشان می‌شدند. احساس کردم رابطه‌ای مثل رابطه خواهروبرادری خیلی در فیلم‌ها استفاده نشده و مقداری بکرتر از باقی روابط عاطفی است که وجود داشته. بنابراین سعی کردم قصه را به این سمت ببرم و به این جهت که دوست دارم خیلی فرمال عمل کنم، سعی کردم به این قصه کمی حالت سایکودراماتیک دهم. یکی از کارهایی که در فرم از ابتدا مدنظر داشتم، این بود که ساختار روایتم خطی نباشد. تا جایی از قصه که پیش رفتم، دیدم من روابطی را پی‌ریزی می‌کنم که به واسطه نوع کارگردانی که مدنظر دارم، با شخصیت پسر همراهی می‌کنم و از دید شخصیت پسر، دخترها را متهم می‌کنم. این بود که در رابطه سوم، رابطه مستقیم دختر و پسر را برداشتم و یک واسطه پسر گذاشتم و اسم آن پسر را امید گذاشتم که ابدا این سوءتفاهم پیش نیاید که می‌خواهم در رابطه موضع‌گیری کنم. سعی کردم درامی در روایت سوم ایجاد کنم؛ درام به معنی تنشی که مدنظر داشتم که در هر سه قصه ساختار سه‌وجهی خودش را داشت. سعی کردم سکانس اکشن در کارم لحاظ کنم، نه اینکه آن را به‌زور در فیلم جا دهم، ولی دوست داشتم فراتر از یک ژانر عمل کنم و تلفیقی از ژانرها را در فیلم داشته باشم.

فکر می‌کنید در نهایت فرمی را که مدنظر داشتید با قصه به تعادل رسید؟

توتونچی: این را که در نهایت فرم غالب شد یا نه نمی‌دانم. اما احساس می‌کنم فرم در راستای خدمت به داستان است، بنابر چالشی که با شخصیت اول قصه داشتم، سعی کردم وجوه سایکوتیک ماجرا را نشان دهم و حس می‌کنم روایت هم در همان راستا حرکت می‌کند. الان حس نمی‌کنم فرم بر محتوا غالب است یا مانع دیدن قصه می‌شود، چراکه رسالت فرم این است که شما را به قصه برساند و از نوع روایتم راضی هستم. درحال‌حاضر کمی ساده‌تر به سینما نگاه می‌کنم و نگرشم نسبت به سه سال گذشته تغییر کرده است.

آقای مختاری! کمی درباره شخصیت «شهریار» صحبت کنیم. ایفای چنین نقشی با همه ظرافت‌ها و افت‌وخیزهای حسی، کار را سخت می‌کرد. مسیر رسیدن به نقش چطور بود؟

قطعا برای بسیاری از بازیگران، فیلم‌نامه مهم‌ترین اتفاق است، اما برای من اهمیتی نداشت. برای من امید توتونچی به عنوان کارگردان اهمیت داشت. چراکه به امید، ایمان دارم و تا قبل از این چند فیلم کوتاه با هم کار کردیم و درک درستی نسبت به روحیات و کار هم داشتیم. شخصیتی که نوشته شده بود، برایم اهمیت داشت. خاطرم هست زمانی که درباره ساخت این فیلم با هم صحبت کردیم، شخصیت «شهریار» را برایم تعریف کرد و اصرار زیادی روی ساخت فیلم داشت. وقتی اصرارش را دیدم، حس کردم سرمایه‌گذار پیدا کرده و می‌خواهد فیلم بلندش را شروع کند اما چیزی نبود (با خنده) امید تصمیمش را گرفته بود که فیلم بلند بسازد. برای امید هم شخصیت «شهریار» اهمیت زیادی داشت. در نهایت اینکه به نظرم، پرداخت شخصیت «شهریار» حاصل کار من نیست و کار تیمی بود. من بیشتر ذهنیت امید را بازی کردم.

مابازایی هم برای نقش داشتید؟

مختاری: مابازای شخصی نداشتم، شاید فیلم «پرسه در مه» تا حدی به من ذهنیت داد، این فیلم جزء فیلم‌های محبوب من است، نه اینکه از این فیلم کپی کرده باشم اما حس می‌کنم شخصیت «شهریار» به شخصیت اصلی این فیلم تا حدی نزدیک است.

توتونچی: دقیقا مابازای واقعی وجود نداشت. به‌وجودآمدن ریشه اصلی این فیلم‌نامه برایند درددل با جوان‌هایی بود که به عنوان یک فیلم‌ساز و رفیق و نه یک روان‌شناس، به آنها نزدیک شدم و صحبت کردم. حالا قصه را دراماتیک یا سینمایی کردم و روایت به شکلی شد که می‌بینید. اما حقیقت این است که آدم‌ها در روابطشان درگیر یک‌سری سوءتفاهم‌ها هستند، اینکه چه قسمتی را در فیلم پررنگ‌تر می‌کنیم، خروجی ذهن من است.

با توجه به موضوعی که انتخاب کردید، تصور می‌کنم خودبه‌خود مطرح‌کردن یک‌سری از روابط با توجه به درنظرگرفتن خطوط قرمز، کمی سخت بوده، به‌هرحال، در جامعه ما یک‌سری روایت تعریف خاص خودش را دارد و شاید هیچ‌وقت تصویری از این‌گونه روابط نداشتیم مثل چیزی که در «نوراستنی» شکل گرفته است. تا چه حد ذهنیت شما در خروجی فیلم شکل گرفت؟

توتونچی: این فیلم بدون هیچ مجوزی ساخته شد، ما فقط مجوز ساخت فیلم کوتاه داشتیم، نه پروانه ساخت داشتیم و نه تهیه‌کننده، آن زمان حس کردم چون پروانه ساخت ندارم باید سعی کنم به خط‌قرمزها نزدیک نشوم چه برسد به اینکه از آنها رد شوم. وقتی فیلم تمام شد حسرت می‌خوردم که ای کاش جسورانه‌تر این کار را انجام می‌دادم. الان ناراضی نیستم یا اینکه حسرت این را بخورم که نتوانستم روابط را درست نشان دهم. یکی از درس‌هایی که این فیلم به من داد، این بود که هنرمند باید جسور باشد. هنرمندی که محافظه‌کار باشد (البته به معنی آنارشیست آن اصلا مدنظرم نیست)، اما هنرمندی که محافظه‌کار باشد قطعا فیلمی که می‌سازد، تأثیر دراماتیکی که باید روی مخاطب داشته باشد را ندارد یا خیلی کمتر اثرگذار خواهد بود. بنابراین فکر می‌کنم شاید جا داشت چند درصد جسور باشم. در این فیلم خودسانسوری نکردم، فقط سعی کردم موقعیت‌ها را رقیق‌تر نشان دهم.

مختاری: اتفاقا امید سر فیلم‌برداری روی حجاب بازیگران تأکید داشت، آن زمان فکر می‌کردم امید به این فکر است که صددرصد پروانه نمایش بگیرد و نمی‌خواست فیلمش سر موضوعات این‌چنینی اصلاحیه بخورد و خیلی محتاط بود. اتفاقا درباره «شهریار» هم این احتیاط به خرج داده شد. به‌هرحال، «شهریار» شخصیت عادی و نرمالی نیست و هر چیزی از او برمی‌آید. دلم می‌خواست یک جاهایی فحش بدهم یا کارهایی بکنم که ممکن است از این شخصیت بربیاید، اما تا حد ممکن همه‌چیز کنترل شد، در نهایت من بازیگرم و باید طبق گفته‌های کارگردان عمل می‌کردم اما اگر زمان به عقب برگردد، قطعا یک‌سری حرف‌ها را بداهه در فیلم می‌زدم.

توتونچی: محافظه‌کاربودنم بیشتر در فرم بود. به‌هرحال، بازیگر هر کاری انجام دهد، در نهایت کارگردان سر تدوین قیچی می‌کند (با خنده) به‌هرحال، در این فیلم جلو خلاقیت‌ها گرفته نشد اما در نهایت همه‌چیز از فیلتر کارگردان رد می‌شد و همه‌چیز رعایت کیفیت کار بود.

با فیلم‌نامه کامل، فیلم‌برداری را شروع کردید؟

توتونچی: فیلم به صورت اپیزودی فیلم‌برداری می‌شد. طرحی کلی در ذهنم بود و در برخی جزئیات خیلی از بازیگران کمک گرفتم مثل نوع دیالوگ‌گفتن آنها که خیلی نزدیک به شخصیت هر کدام از آنهاست و به توانایی‌هایشان تکیه کردم.

در فیلم برخی رابطه‌ها دیده نمی‌شود و یک‌سری اطلاعات فرامتن وجود دارد که شاید نیاز به مطرح‌شدن داشت. کمی درباره این موضوع صحبت می‌کنید؟

توتونچی: همیشه سعی کردم نتیجه رابطه را نشان دهم، به‌همین‌دلیل خیلی به این فکر نمی‌کردم که مثلا پدر «شهریار» را نشان دهم، ولی نکته‌ای بسیار مهم وجود دارد و آن این است که احساس می‌کنم برای پرداخت بهتر آدم‌ها در فیلم، دوست داشتم ۷۷ دقیقه فیلم به ۹۰ دقیقه می‌رسید و یک ربع اضافه‌تر را صرف پرداخت سه شخصیت مکمل «شهریار» می‌کردم. مثلا همراه روان‌شناس به محیط دانشگاهی یا خانوادگی او می‌رفتم. البته به این هم بستگی داشت که غافلگیری آخر فیلم را نگه می‌داشتم یا خیر. اما احساس می‌کنم پرداخت دیگر شخصیت‌ها قصه را پررنگ می‌کرد.

نقش «شهریار» با فاصله فیلم‌برداری شد و مدت‌زمان زیادی درگیر این نقش بودید، این کارِ شما را سخت نمی‌کرد؟

مختاری: زمانی که فیلم‌برداری می‌کردیم دانشجو بودم و بچه‌های دانشگاه می‌دیدند من چندین ماه با سر تراشیده دانشگاه می‌روم و برای خیلی از هم‌کلاس‌های من سؤال شده بود. اما سخت‌ترین اتفاق این بود که بعد از مدت‌ها برای ضبط باقی صحنه‌ها دور هم جمع می‌شدیم و من باید راکورد حسی که مثلا سه هفته پیش داشتم را حفظ می‌کردم و برای من سخت بود. شاید یکی از سختی‌های کار که برای ما تبدیل به خاطره شده، نحوه کارکردن ما بود. تقریبا این فیلم با چهار نفر اعضای اصلی ساخته شد. این‌قدر که بعضی روزها سکانس‌های ماشین را دونفری می‌گرفتیم، امید کارگردانی می‌کرد و من بازی می‌کردم. آن زمان این‌جور کارکردن برای همه ما سخت بود. اینکه با امکانات کم کار کنیم اما الان که فیلم به نتیجه رسیده و اکران شده، خاطراتش لذت‌بخش شده. اما جای تأسف دارد از اینکه همه ما در این کشور درس خوانده‌ایم و به مرحله‌ای رسیده‌ایم که وقت بهره‌برداری از آموخته‌ها، نمی‌توانیم کار کنیم. ما همه بلدیم فیلم بسازیم و حق این را داریم که فیلم بسازیم. ما نیاز به حمایت داریم. در آخر مردم هستند که انتخاب می‌کنند. امثال امید توتونچی در این کشور فراوان هستند و نیاز به حمایت دارند.

توتونچی: درباره راکورد حسی پولاد باید بگویم حقیقتا کار سختی بود. گاهی با موزیکی که من پیشنهاد می‌دادم یا خودش انتخاب می‌کرد که نزدیک به حال‌وهوای شخصیت بود، به نقطه اصلی برمی‌گشت.

یکی از نکات مثبت فیلم هم این است که به فیلم شما به هیچ‌وجه نمی‌توان برچسب سیاه‌نما زد. پایان داستان چطور شکل گرفت؟

توتونچی: از نظر من دویدن، پلان سینمایی است، جدا از این، همیشه با این مشکل داشتم که چرا در فیلم‌های ایرانی قهرمان نداریم. اصلا به شرایط کاری ندارم، اما همه ما محکوم به دویدن و زندگی‌کردن هستیم. دوست ندارم مخاطب با حس بدی از سالن بیرون بیاید. از اینکه به فیلم فکر کند، لذت می‌برم. حقیقتا دوست ندارم حس بدی داشته باشم، بلکه (اعتقاد دارم حس باید به‌نوعی تداعی شود که باعث) اندیشه شود.

مختاری: «شهریار» صد درصد قهرمان خودش است. تلاش می‌کند در زنگی‌اش قهرمان باشد. مادرش فوت کرده و پدرش در کنارش نیست. اما با همه این شرایط کنار می‌آید. برداشت خودم این بود که «شهریار» آدم مثبتی است، اما شرایط او را به سمت دیگری هل داده است. برخی حرکاتش از سر ادا است، برای اینکه شبیه آدم‌های اطرافش شود ولی «شهریار» از جنس آنها نیست. البته همه تلاشم را کردم که بین موقعیت‌های حسی او کاملا تفاوت قائل شوم و دو بازی متفاوت داشته باشم.

نکته

توتونچی: بسیاری از رابطه‌هایی که در سینما تصویر شده‌اند، کلیشه است و من به دنبال راهی برای شکستن این کلیشه‌ها بودم. در اطرافم رابطه‌هایی را دیدم که برایم جالب بود

نکته

مختاری: این فیلم جزء فیلم‌های محبوب من است و نه اینکه از این فیلم کپی کرده باشم اما حس می‌کنم شخصیت «شهریار» به شخصیت اصلی این فیلم تا حدی نزدیک است

عمق میدان

نگاهی به فیلم «فروشنده»

آینه‌ای در برابر فروشنده

بهاره جلالی: پایانی باز که حیاتی‌ترین انتخاب قصه را به تصویر نمی‌کشد، انتظاری است که از روایت فرهادی از قضاوت‌ها و انتخاب‌ها داریم. اما فروشنده، آن لحظه پرتنش انتخاب، گزندگی کابوسی است که آن تصمیم به واقعیت بدلش می‌کند و حتی خلأ تب‌آلودی که شخصیت‌ها پس از فروکش فاجعه در آن غرق می‌شوند، همه را به تصویر می‌کشد. با وجود این، هنوز هم همان حس تعلیقی را که در سه‌گانه این کارگردان با آن خو گرفته‌ایم، در پایان فروشنده هم تجربه می‌کنیم؛ روایتی که بیننده را به دنبال یک متجاوز از سرنخی به سرنخ دیگر می‌کشد، سرانجام او را با این سؤال غافلگیر می‌کند که آیا تصمیم عماد در مجازات مرد متجاوز درست بود؟

عماد و رعنا سعی در کنارآمدن با فاجعه دارند. خواست رعنا فراموش‌کردن است اما پیامدهای تمام‌نشدنی ماجرا حس انتقام‌جویی را در عماد زنده نگه می‌دارد. او به سراغ متجاوز می‌رود، اما با دیدن مردی میان‌سال و مریض‌احوال شوک‌زده می‌شود. نه درخواست حضور همسر پیرمرد و توضیح اقدام به تجاوز در حضور وی و نه سیلی‌ای که عماد برای خالی‌کردن خشمش به صورت پیرمرد می‌زند، هیچ‌کدام در جای خود بی‌عدالتی محسوب نمی‌شوند، پس چرا حال عماد و رعنا خوب نمی‌شود؟ منتقدانی نظیر گلایرمن عمل عماد را در قالب عکس‌العمل‌های مردی که غرورش خدشه‌دار شده، واکاوی می‌کنند. «ته قلبش (بدون آنکه خود بداند) عماد از رعنا انتقام می‌گیرد» (گلایرمن، ورایتی، ۲۰۱۶). در این صورت تضرع رعنا برای فراموش‌کردن همه‌چیز و آزادکردن متعرض و بی‌اعتنایی عماد، بیانگر زجر مضاعفی است که قربانی از خودخواهی همسرش متحمل می‌شود. از سویی دیگر، تغییر رویه در رفتارهای عماد، از یک معلم شوخ‌طبع و سهل‌گیر به آموزگاری خشن و مجازاتگر، نیز می‌تواند دلیلی برای تردیدهای مخاطب در مهرتأییدزدن بر انتقام‌گیری باشد. صحنه‌ای را به یاد آوریم که خانم همسایه به او می‌گوید آرزو دارد متجاوز را آفتابه‌به‌گردن ببیند و عماد را که بهت‌زده و ملامتگر به او می‌نگرد، چراکه احتمالا چنین مجازات آبروبری را شایسته نمی‌داند. همین معلم مهربانی که سعی در درک همه، حتی خانمی که بدون دلیل در تاکسی به او انگ می‌زند دارد، چرخشی تند به سمت مجازات پیدا می‌کند. این دو دلیل می‌توانند تا حدی درست باشند اما بستر رئالیستی فیلم‌های فرهادی جایی برای قهرمان‌پروری نمی‌گذارد و بنابراین از افراد معمولی نظیر عماد نمی‌توان توقع داشت تا در بدترین شرایط، منطقی‌ترین عکس‌العمل‌ها را نشان دهند. بنابراین دلیل این را که چرا متجاوز هم سهمی از همدردی مخاطب دارد را باید در جایی دیگر جست. اساسی‌ترین نکته «فروشنده» اشاره ظریف این عنوان به اصلی‌ترین فروشنده قصه است. ویلی لومان شصت‌وچندساله فروشنده‌ای است خانواده‌دوست که ۳۵ سال با همسرش زندگی کرده است. ویلی لغزشی در زندگی داشته. ایست قلبی فروشنده از آن جهت شبیه خودکشی ویلی است که هر دو برای فرار از خود روی دادند. همان‌طور که ویلی دیگر قادر به کنارآمدن با حس گناهش نیست، پیرمرد هم تاب مواجهه با خود از هم گسیخته‌اش را ندارد. به‌این‌ترتیب، مخاطب در تأیید این انتقام تردید می‌کند، چراکه خود عماد با بازی زندگی تلخ این فروشنده، درک رنج و غم او را ممکن کرده است. رعنا شاید از آن جهت خواستار رهایی پیرمرد است که می‌تواند بلایی که شکستن او در خود و نزد خانواده‌اش دارد را درک کند؛ رعنا هر شب بر مزار فروشنده اشک‌های همسرش را باریده است. قضاوت اینکه آن سیلی به‌حق بود یا نه، البته مانند همه فیلم‌های دیگر فرهادی بر عهده شخص بیننده است، اما آنچه تردید ما را به وجود می‌آورد، آینه‌ای است که راوی در برابر عماد و در برابر قدرت درک همه ما قرار می‌دهد.

نمای نزدیک

نقدی بر فیلم «خشک‌سالی و دروغ»

بیست‌وچند

علی فرهمند

اولین سؤال: آیا نمایش‌نامه «خشک‌سالی و دروغ» قابلیت اقتباس سینمایی را دارد؟ و در بطن متن، عناصر دراماتیک می‌توان آن را به مدیوم دیگری تعویض کرد؟

نمایش «خشک‌سالی و دروغ» در صحنه‌هایی با تمپوی ایستا و با حداقل «اکسسوار» صحنه نوشته و اجرا شده است تا هسته اصلی نمایش که دیالوگ‌هاست، بر فضای ساکن و مخوف صحنه حاکم شود. نقطه اتصال صحنه‌های نمایش، کشمکش پرسوناژهاست و در نهایت از طریق همین کشمکش، روایت مدرنش به حفظ ریتم و انسجام صحنه‌ها و آشکارشدن محتوا می‌انجامد. به‌طوری‌که امروز، «خشک‌سالی و دروغ» یکی از مهم‌ترین آثار نمایشی ایران به شمار می‌رود. اما در فیلم این تمهیدات نه‌فقط رخ نمی‌دهد، بلکه فیلم به هجویه خودش نیز تبدیل می‌شود. فیلم «خشک‌سالی و دروغ» نه سینماست و نه اصلا دارای عناصری است که بتواند ایده‌های کوتاه سینمایی به وجود بیاورد. در بهترین حالت، تله‌تئاتری است که به‌اشتباه راه به پرده سینما باز کرده و در بدترین حالت، ملودرامی ناخواسته است. فیلم‌نامه‌نویس به علت محدودنبودن در طراحی صحنه‌ها، بی‌دلیل به ازدیاد صحنه‌ها (داخلی و خارجی) پرداخته است و دیگر خبری از اتمسفر خوفناک نمایش‌نامه نیست و بالطبع، نباید انتظار همان مضامین نمایش را از فیلم داشته باشیم، زیرا هر فضایی یک حرف می‌طلبد. فضای سرخوشانه فیلم هم که در انتها به ملودرام پهلو می‌زند، فقط می‌تواند حاوی مضمون «خیانت» باشد و بس؛ دیگر نه خبری از آن تمِ «حسادت» است و نه محتوای جسورانه «ازهم‌گسیختگی روابط آدم‌ها». فیلم بیانیه‌ای هجوگونه است برای نمایش «خشک‌سالی...» و برای نویسنده‌اش هبوطی است -اگر سقوط نباشد- از «عدن» به «سَقَر».

فیلم ریتم ندارد. شکستن خط زمانی که در نمایش‌نامه یک اصل برای پیشبرد داستان بود، اینجا فقط برای حفظ ریتم به کار گرفته شده است؛ بدون توجه به این نکته که این صحنه‌های متعدد نیستند که ریتم را حفظ می‌کنند، بلکه شیوه روایت موجب انسجام ضرباهنگ می‌شود. شکست زمانی در فیلم چه تأثیری در روند داستان دارد؟ یعنی اگر ابتدا داستان «میترا» و «امید» شکل می‌گرفت و با یک روایت خطی طرف بودیم، چه اشکالی در داستان به وجود می‌آمد؟ پاسخش ساده است: فیلم‌نامه‌نویس برای فرار از ملودرام در فیلم زمان را می‌شکند درصورتی‌که در نمایش‌نامه، شکست زمان متناسب با نقطه اتکای داستان -کشمکش پرسوناژها- به شکل‌گیری روایت مدرن می‌انجامید. جغرافیای ابتدای فیلم، شمال کشور است. شمال شهر و دریا چه کارکردی در زیبایی‌شناسی بصری دارد؟ مفهوم آب -چه در نشانه‌شناسی کلاسیک و چه مدرن- چه ارتباطی با شخصیت «آرش» (محمدرضا گلزار) دارد که باید از او در کنار دریا مدیوم-شات‌های شیک گرفت؟ این پلان‌ها بیشتر جنبه اقتصادی و کارکرد جذب مخاطب - به هر قیمت- ندارد؟ درصورتی‌که مکان آغاز نمایش، دفتر وکالت بود، نقطه عزیمت داستان که این شروع با علاقه «امید» نسبت به شغلش و ازدواج مجدد او با یک وکیل (آلا) کاملا تناسب داشت. یا مثلا در صحنه گفت‌وگوی «امید» و «آرش»، استفاده از جامپ-کات با پس‌زمینه شیک شهر به چه معناست؟ استیصال کاراکترها یا استیصال میزانسن؟

مرکز ثقل نمایش‌نامه، شعر «ریتا»ست و کارکرد دراماتیک «ریتا» در مفاهیم تنهایی و ازهم‌بریدگی روابط اجتماعی مؤثر است، اما در فیلم، «ریتا» کاملا جنبه تزیینی دارد و ایده‌ای ملودراماتیک است که «ریتا» را به یک کودکِ از ناکجاآبادرسیده پیوند می‌زند. این ایده ساده‌لوحانه چطور به ذهن یک نمایش‌نامه‌نویس برجسته از طبقه روشنفکر رسیده است؟ قطعا اگر نام «محمد یعقوبی» پشت کار نبود، می‌توانستیم اثر را وامدار نگاه «ایرج قادری» بدانیم. در این راه نیز، «محسن چاووشی»، «حبیب»، «همایون شجریان» و ترانه «ماه و ماهی» هم اثر را بیشتر به ملودرام نزدیک می‌کنند و حتی کاری از دست «فیلیپ گلس» هم برنمی‌آید. فیلم در متن، سخیف است، اما برای فرار از این چاله، با تغییر چیدمان صحنه‌ها و شیوه روایتش به چاه افتاده است.

کارگردانی به شکلی غیرمنسجم عمل می‌کند و ساده‌ترین راه را برای روایتش انتخاب می‌کند. مثلا در نمایش اگر مکالمه تلفنی «امید» و «میترا» با خاموش‌شدن چراغ‌های صحنه، حاوی دو کارکرد تماتیک (ایجاد حس حسادت) و دراماتیک (رابطه‌ای خاموش) بود، در فیلم جامپ-کات به جای خاموش‌شدن چراغ، حاوی مفهوم «گسست» است و این مفهوم در ابتدای فیلم برای مخاطبی که هنوز به بطن شخصیت «امید» رسوخ نکرده، بی‌معناست. شخصیت‌پردازی‌ها الکن است چون شخصیت‌ها از دلِ تئاتر وارد سینما شده‌اند و همین امر سبب بازی‌های بسیار تصنعی و ضعیف همه بازیگران شده است. در صحنه‌هایی که میزانسن متکی بر بازی است، می‌توان وجهه تله تئاتری فیلم را به‌وضوح دید. استفاده از مانکن به جای بازیگر - آن هم در نقش مهمی مثل «آرش»- بیش از حد ناامیدکننده است. «محمدرضا گلزار» حتی نمی‌توانست در فیلم درست حرکت کند و بیش از اینکه نگران تناسب حرکتش با سبک دوربین باشد، نگران وضع موهای خوش‌فرمش بود. درواقع همه عناصر دست‌به‌دست داده‌اند تا یک فاجعه بصری ساخته شود و نام بزرگ «یعقوبی» را پایمال کنند. اما قطعا «محمد یعقوبی» تمام نشده است. هنوز امید داریم او بار دیگر صحنه را از نبوغش به اوج ببرد و با کارگردانی تئاترش، مخاطب را میخ‌کوب کند و البته امید داریم دیگر به مدیوم سینما نزدیک هم نشود. فقط یک ایده سینماییِ استاندارد در فیلم وجود دارد؛ صحنه‌ای که «امید» برای «میترا» شعرِ «ریتا» را می‌خواند و با دو پلان متوجه دوریِ زن‌وشوهر - در عین نزدیکی‌شان- می‌شویم؛ دو قابی که نیمی‌ازآن دیوار است و نیمی‌دیگر بازیگران، قرینه یکدیگرند. نکته آخر اینکه سابق بر این هرکس از من، نام بازیگر زن مورد علاقه‌ام را می‌پرسید، یکی از نام‌هایی که می‌شنید «آیدا کیخایی» بود. حالا تکلیف چیست؟