کوتاه تر از گزارش

احساس با هم بودن در جنگ ۱۲ روزه

ابراهیم امینی در نشست نقد و بررسی فیلم «سقف» درباره ساخت فیلم گفت: پیش از اینکه فراخوانی از سمت فارابی منتشر شود، در روزهایی که در جنگ بودیم دغدغه داشتم جنگ را ثبت کنم و این فیلم برایم ثبت واقعه بود. فکر می کردم در بازه مهمی به سر می بریم. پس از جنگ احساس همدلی و وحدت داشتیم و حس کردیم یک ملت هستیم. احساس می کردم بعد از سال‌ها یک ملت هستیم و دوست داشتم آن را ثبت کنم. بعد فراخوان فارابی از راه رسید و در پیچیدگی حاضر شدیم و سپس به سعید خانی، تهیه کننده متصل شدیم و پروسه فیلم به شکل حرفه‌ای پیش رفت. امینی درباره تفاوت فصل جنگ با آنچه در فیلم اتفاق افتاده است، بیان کرد: در ابتدای نوشتن سعی ما این بود که خرداد را بازسازی کنیم؛ ولی وقتی کار پیش رفت، دیدیم نمی‌شود با طبیعت درافتاد، چون پاییز فراسیده بود و به همین دلیل از واقع گرایی دوری کردیم و میزان اخبار روزانه را در فیلمنامه کم کردیم تا وضعیت عمومی‌تر و قابل تعمیم باشد. وی درباره ایده متفاوت این اثر با «چشم‌بادومی» توضیح داد: این ایده از خودمان شکل گرفت، بعد وارد پروسه جذب سرمایه شد و سفارش از بیرون نبود. ممکن است به لحاظ شمایل و ژانر ۲فیلم من متفاوت باشند. «چشم‌بادومی» بیشتر مناسب جشنواره‌ها بود و «سقف» به جریان سینمای بدنه نزدیک است و مخاطبان بیشتری خواهد داشت؛ اما هر دو یک خط مشترک دارند، مثلا مسئله خانواده در هر دو فیلم محوریت دارد. مسئله هویت هم در هر دو فیلم مشهود است. حسام فر درباره کیفیت پایین فیلمنامه گفت: ما چنین تصوری نداریم. این فیلم فیلمنامه جمع‌وجورتری نسبت به «چشم‌بادومی» دارد، اما موضوع «چشم‌بادومی» شاید جسورانه‌تر بود. امینی درباره توجه به نسل زد در هر دو اثرش بیان کرد: من دغدغه نوجوانان و جوانان را دارم. با آنها معاشرت می کنم و سعی می کنم دنیای آنها را بفهمم. فکر می کنم فاصله‌ای بین ما و ده‌هشتادی‌ها افتاده و دوست دارم این فاصله را پر کنم. آنچه درباره این بچه‌ها متوجه شدم این است که کانسپت ذهنی آنها متفاوت است و هیچ زبان مشترکی با آنها نداریم. احساس خوب با هم بودن و همدلی در دوران جنگ باعث شد این فیلم را بسازم؛ چیزی که الان شبیه به یک رویاست.

«تخیل» نه تزیین رنج، بلکه منطق بقا

درباره سرزمین فرشته‌ها فیلم برگزیده جشنواره ۴۴

نسرین کیانی

«سرزمین فرشته‌ها» روایتی است از جنگ که به‌جای تمرکز بر کنش‌های نظامی، بر تجربه زیسته انسان‌ها در وضعیت بحران تأکید دارد؛ وضعیتی که در آن مرز میان بقا و معنا مدام در حال فروریختن است. فیلم با محوریت ضحی، معلمی که پس از بمباران غزه گروهی از کودکان را در رستورانی نیمه‌ویران گرد هم می‌آورد، جنگ را از منظر زن و کودک بازنمایی می‌کند، نه آن‌گونه که در روایت‌های رسمی و رسانه‌ای باز تولید می‌شوند، بلکه در فاصله‌ای انتقادی از آن. در حالی که رسانه‌ها اغلب با برجسته‌سازی آماری تلفات زنان و کودکان از رنج آنها به‌عنوان ابزاری برای جهت‌دهی به اذهان عمومی بهره می‌برند و پیش از هر جنگ‌افروزی در خدمت باز تولید و بقای قدرت‌های حاکم عمل می‌کنند، فیلم می‌کوشد این سوژه‌ها را از مقام عدد و خبر خارج کند و به تجربه‌ای زیسته و انسانی بازگرداند.

از منظر فرمی، در ابتدا استفاده از لوکیشن‌های ویران، نور پردازی طبیعی و پرهیز از دراماتیزه کردن افراطی نشانه‌ای از گرایش فیلم به ثبت واقعیت در لحظه‌های فرسوده و ناتمام است، اما فیلم در ادامه آگاهانه از این واقع گرایی فاصله می گیرد و به سمت لایه‌های نمادین و حتی در پایان، خیال‌محور و سوررئال حرکت می کند.

حضور زن در مرکز روایت یکی از مؤلفه‌های کلیدی فیلم است. ضحی نه قهرمان است و نه صرفا قربانی؛ او حامل زیستی زنانه در دل جنگ است که در کنش‌های کوچک اما معنادار بروز می یابد. صحنه‌ای که ضحی در میان ویرانه‌ها به مغازه نیمه‌ویران لوازم آرایشی برمی خورد و لحظه‌ای به خود رسیدگی می کند بازنمایی تلاشی آگاهانه برای حفظ فردیت، بدن و هویت زنانه در شرایطی است که جنگ می کوشد انسان را به موجودی صرفا زنده تقلیل دهد. این لحظه مصداقی از مقاومت نرم در برابر منطق و برانگر بحران است.

کودکان در «سرزمین فرشته‌ها» صرفا قربانیان جنگ نیستند؛ آنها در سطح نشانه‌شناختی نمایندگان آینده‌اند، آینده‌ای که در این فیلم نه در جهان عینی، بلکه در ساحت تخیل تداوم می یابد. صحنه مرغ غذا با چینشی که به‌وضوح یادآور «شام آخر» است، کودکان را همچون حواریون کودک به تصویر می کشد، نشسته در کنار یکدیگر، در غیاب غذا، اما با نیروی تخیل. هر کودکی آنچه دوست دارد می خورد، بی آن که چیزی بر میز باشد. این صحنه نمونه‌ای روشن از کارکرد تخیل در شرایط بحران است: تخیل نه به‌عنوان گریز از واقعیت، بلکه به‌مثابه راهبردی برای حفظ معنا و تاب آوری روانی. در این میان، شخصیت محمد جایگاهی محوری دارد. کودکی بیمار که پیش از آغاز جنگ پدرش را از دست داده است؛ پدری که در مواجهه با بیماری فرزند از اندوه دق می کند و می میرد. وعده پدر برای ساختن یک شهربازی به هسته اصلی تخیل محمد بدل می شود. مادر نیز با امتناع از اعلام مرگ پدر و با گفتن اینکه «بابات رفته شهربازی رو بسازه» این تخیل را حفظ می کند. شهربازی در این معنا به نشانه‌ای از شادی، زندگی و آینده‌ای دست‌نیافتنی بدل می‌شود، وعده‌ای که هر گز در واقعیت محقق نمی‌شود، اما در سطح روانی کودک را زنده نگه می‌دارد. فیلم در پایان با عبور تانک از روی در پناهگاه و بمباران رستوران به نقطه اوج تراژدی می‌رسد. مرگ جمعی کودکان وضحی پایان امکان‌های عینی است. با این حال، فیلم در سکانس پایانی از منطق واقع گرایی عبور می کند و به پایانی سوررئال می‌رسد: ضحی بار دیگر ظاهر می‌شود، در پناهگاه را می گشاید، کودکان را بیرون می آورد و آنها را به‌سوی شهربازی می‌برد. این تصویر نه انکار مرگ، بلکه تعلیق آن در ساحت خیال است. گویی آینده‌ای که در واقعیت نابود شده تنها در قلمرو تخیل امکان تداوم دارد. «سرزمین فرشته‌ها» در نهایت فیلمی است که تخیل را به‌مثابه آخرین پناه انسان در وضعیت بحران بازنمایی می کند. فیلم نه امید می‌فروشد و نه ناامیدی را مطلق می کند، بلکه نشان می دهد چگونه زن و کودک در دل ویرانی، از طریق خیال، معنا را بازتولید می کنند. این اثر مرثیه‌ای است برای آینده‌ای که در جهان بیرون دفن می‌شود، اما در ذهن کودکان و در زبان سینما همچنان زنده می‌ماند. فیلم در سطح روایت شاید تغییری نکند، اما با ورود پسر نوجوان سرکش دچار جابه‌جایی در کانونی‌سازی می‌شود، جابه‌جایی‌ای که ادراک جهان را از منطق کودکانه جدا می کند و افق دید تازه‌ای می‌سازد. درست در همین نقطه است که منتقدی که حاضر نیست صندلی‌اش را جابه‌جا کند و زاویه دیدش را تنظیم کند، نه با ضعف فیلم، بلکه با محدودیت نگاه خود روبه‌رو می‌شود. وقتی کانونی‌سازی کودکانه جابه‌جا می‌شود(با ورود نوجوان سرکش)، فیلم می‌گوید: «اکنون جهان را طور دیگری می‌بینی، پس طبیعی است که همه‌چیز تغییر کند. بادت نرود کجای جهان روایت ایستاده‌ای.» وقتی رابرت زمکیس در «دورافتاده» شخصیت اصلی‌اش را با یکی از بنیادی‌ترین و آگزیستانسیال‌ترین وضعیت‌های انسانی، یعنی تنهایی مواجه می‌کند، او را به سمت یک توپ والیبال سوق می‌دهد. این انتخاب نه تقلیل سطح رنج، بلکه تغییری در شیوه ادراک آن است، نوعی کانونی‌سازی که به شخصیت امکان می‌دهد در دل فقدان مطلق همچنان رابطه‌ای حداقلی با جهان برقرار کند. آیا این تمهید را باید سانتی‌مانتالیسم و فروکاست زنجیر انسانی دانست؟ یا برعکس، آن را می‌توان نقطه اوج تاب‌آوری انسان و تلاش او برای حفظ آگاهی و معنا در شرایطی دانست که جهان بیرونی از هر پاسخ تهی شده است؟

«بیلبورد» فیلمی که ۲ تهیه‌کننده و یک سرپرست تهیه‌کنندگان داشت

یک اصطکاک دلنشین

چرا تهیه‌کنندگان حاضر در فجر ۴۴ مهم هستند؟

مستانه یگانه

لارنس گرابل، مصاحبه‌کننده مشهور با چهره‌های سینمایی در مصاحبه با رابرت ایوانز، تهیه‌کننده و مدیر اجرایی استودیو پارامونت که فیلم‌هایی مثل «پدرخوانده»، «داستان عشق»، «محله چینی‌ها» و «بچه رزمری» را در کارنامه دارد، از او می پرسد: «چرا کارگردان چهره‌ای برجسته است؟» و ایوانز در جوابش می‌گوید: «چون فیلم باید حاصل بینشی باشد که ۲خالقش به‌طور مشترک در آن سهیمند؛ یعنی کارگردان و تهیه‌کننده باید یک تصویر واحد در ذهن داشته باشند و به هم کمک کنند. تعداد کمی از کارگردان‌ها برای تهیه‌کنندگان احترام قائلند، چون معمولا آنها را صرفا معامله‌گر می‌دانند. بهترین چیزی که یک کارگردان می تواند داشته باشد، تهیه‌کننده‌ای است که از او محافظت کند و بهترین چیزی که این دو می توانند برای هم داشته باشند، اصطکاک در طول کل کار است؛ چون از دل همین اصطکاک و سختی است که چیزی بزرگ به‌وجود می آید.» فیلم‌هایی که در فجر امسال حضور یافتند، نقش تهیه‌کنندگان در آنها بسیار پررنگ بود. در این گزارش، اهمیت کار تهیه‌کنندگان امسال را بررسی کرده‌ایم.

از اول تا آخر

در حالی که در تعدادی از نشست‌های پرسش و پاسخ جشنواره امسال، کارگردان و بازیگران حضور نداشتند. این تهیه‌کنندگان بودند که در برابر نمایندگان رسانه‌ها نشستند و از فیلمشان دفاع کردند. مطمئنا در مرحله پس تولید هم که رساندن فیلم‌ها به جشنواره سرعتی مضاعف می‌طلبید، تهیه‌کنندگان نقش مهمی در روشن نگه‌داشتن چراغ جشنواره داشتند. پیش از همه اینها، بعد از جنگ ۱۲ روزه که عملا تولید در سینما متوقف شده بود، تهیه‌کنندگانی که حاضر شدند برای تولید فیلم پا پیش بگذارند، در واقع نخستین گام را برای همراهی با جشنواره فجر امسال برداشتند. تهیه‌کننده در طول پروژه از همه بیشتر حضور دارد، نویسنده، کارگردان و بازیگران را استخدام می‌کند، تجهیزات و امکانات را فراهم می آورد، در پس تولید که بسیاری از عوامل به سر پروژه‌های دیگر می‌روند، همچنان بر سر فیلمی که تولید کرده حاضر است و در نهایت کمتر از همه نامش به‌خاطر می‌ماند، اما شاید تهیه‌کنندگان فیلم‌های امسال جشنواره از این فراموشی معهود بتوانند قسر دربروند.

باسابقه‌ها و تازه‌کارها

تهیه‌کنندگی تعریف مشخصی ندارد، اما تهیه‌کننده هم معامله‌گر است، هم کارگر است، هم فراهم‌کننده است، هم پیش‌بینی‌کننده است، هم نگاه هنری دارد و هم نگاه تجاری. کمتر پیش می آید که تهیه‌کننده‌ای همه اینها را باهم داشته باشد. علی عباسی، تهیه‌کننده بسیاری از فیلم‌های موج نو سینمای ایران نمونه چنین تهیه‌کننده کاملی بود. هارون یشایایی هم از این دست تهیه‌کنندگان است که مدت‌هاست کار نمی کند. حسین قرح‌بخش، عبدالله علیخانی، برادران شایسته، سیدجمال ساداتیان و علی سرتیپی زمانی در تهیه فیلم‌های تجاری موفقیت چشمگیری داشتند و برخی‌ها از این ویژگی‌ها را نمایندگی می کردند. در نسل جدید، ابراهیم عامریان موفق‌ترین تهیه‌کننده سینمای ایران از بعد تجاری است. در فجر امسال طیف متفاوتی از تهیه‌کنندگان حضور داشتند. سعید خانی و حبیب والی‌نژاد، نامدارترین تهیه‌کنندگان فجر امسال بودند. محمدرضا منصوری، محمدرضا مصباح‌زاده، بهمن کامیار، مرتضی رزاق کریمی و مهدی مددکار از جمله تهیه‌کنندگانی هستند که به‌رغم اینکه چند کار کرده‌اند، اما هنوز در حافظه سینمای ایران نامشان فیلمی را تداعی نمی کند. امیر شهاب رضویان، کاظم دانشی، امیرحسین ثقفی، علیرضا معتمدی و منوچهر هادی از جمله کارگردانانی بودند که تهیه فیلمشان را خودشان انجام داده بودند. روح‌الله سهرابی که سابقا مدیرکل اداره نظارت و ارزشیابی سازمان سینمایی کشور در زمان محمد خزاعی بود، در فجر امسال موردی خاص است. او با ۲فیلم «جانشین» و «قایق‌سواری در تهران» به جشنواره آمده، فیلم‌هایی در ژانرهایی متفاوت که تهیه آنها را بیش از هرچیز می‌توان به ضرورت تولید فیلم برای جشنواره امسال بعد از جنگ ۱۲ روزه مرتبط دانست. سایر تهیه‌کنندگان هم جوانند و در ابتدای راه.

پوست‌اندازی با تهیه‌کنندگان

اگر سینمای ایران بخواهد تغییری کند و پوست بیندازد و روزهای بهتری را تجربه کند، این تغییر اول باید در میان تهیه‌کنندگان و در بینش آنها رخ دهد. کارگردانان متوسط ممکن است وقتی تهیه‌کنندگان زبده و سردوگرم‌چشیده‌ای پشت فیلمشان باشد که آنها را زیر بال‌وپر خود بگیرد، فیلم‌های بهتری بسازند، اما کارگردانان خوب هم زیر دست تهیه‌کنندگان محتاط و دست‌به‌عصا صرفا اپراتور خوبی هستند. چه در سینمای صنعتی و چه در سینمای هنری، تهیه‌کننده آدمی است که به سایرین جرئت می‌دهد که درست در مسیر فیلم حرکت کنند. تاریخ سینمای ایران بهترین فیلم‌هایش را عموما با حمایت تهیه‌کنندگانی ساخته که ویژگی‌های یک تهیه‌کننده کامل را داشته‌اند و هراسی از تجربه‌گری و آزمایشگری در سینما به دل خود راه نداده‌اند؛ تهیه‌کنندگانی که کارمند نبوده‌اند و کارشان بیش از فراهم ساختن سوروسات فیلمسازی بوده است. مطمئنا اصطکاک این جنس تهیه‌کنندگان با کارگردانان روزهای خوبی را برای سینمای ایران رقم می‌زند.

پلان

«اردوبهشت» تصویر عدالتخواهی و حق‌طلبی

نشست پرسش و پاسخ فیلم سینمایی «اردوبهشت» با حضور کاظم دانشی، نویسنده و تهیه‌کننده و محمد داودی، کارگردان و نویسنده با اجرای سونیا پوریامین ۲۰ بهمن در پردیس ملت برگزار شد. محمد داودی در ابتدای نشست مطرح کرد: به روح ۶دختری که در حادثه پارک‌شهر فوت شدند و همه فوت‌شدگان اخیر ادای احترام می کنم. این طرح ۳سال قبل توسط کاظم دانشی مطرح شد و حتی در فرصتی قرار بود که سریال شود و با خواهش من دست نگه داشتیم تا فیلم سینمایی شود.

کاظم دانشی درباره اسم این فیلم گفت: این اتفاق در اردیبهشت و در یک اردوی دانش‌آموزی و در خیابان بهشت اتفاق افتاد و اسم این فیلم برآمده از این موارد است. قدری خواستیم از تلخی حادثه هم کم شود و حداقل در اسم قدری شیرینی باشد.

داودی توضیح داد: به اعتقاد من این فیلم فقط برای سال ۸۱ نیست و ممکن بود که این اتفاق باز هم رخ دهد. ما سعی کردیم جان مطلب و ماجرای پشت آن را به تصویر بکشیم. ما عدالت‌خواهی و حق‌طلبی قشری را نشان دادیم که همیشه به سکوت واداشته شده‌اند.

وی ادامه داد: از مربم پیرکاری مدیرعامل مؤسسه تصویر شهر ممنونم که رشادت کرد و اجازه داد نقد نسبت به شهرداری و شورای شهر در فیلم مطرح شود.

کاظم دانشی درباره بخشی از قصه این فیلم بیان کرد: همیشه در تمام قصه‌هانگاهمان این بوده و در این فیلم هم تلاش کردیم که الگویی باشد که فرد جلوی نهاد حاکمیتی مانند شهرداری می‌ایستد و موفق هم می‌شود. نمی‌خواهم خیلی جامعه را گل و بلبل نشان دهم ولی از نشانه‌های جامعه پویا این است که فردی یا کارگری بتواند احقاق حق کند؛ این به جامعه هم امید می‌دهد.

داودی درباره امکان تدوین مجدد فیلم گفت: اگر تدوین مجدد برای اکران نیاز باشد صورت می گیرد اما به‌نظرم هر دو نیمه فیلم قوای خود را دارد. این کارگردان در پاسخ به سؤالی درباره احتمال ممیزی گفت: امیدوارم فیلم بدون ممیزی به اکران برسد. وی درباره قرار داشتن عکس محمد خاتمی در دادگاه گفت: ما تحقیق کردیم و طبق آن متوجه شدیم که در آن زمان عکس رئیس‌جمهور وقت یعنی آقای خاتمی در جلسات قرار داشته است.

یک اتفاق ساده

درباره فیلم کوچ که برآمده از فیلم کوتاه سیزده سالگی است

احسان ناظم یکانی

ساخت فیلم پرتره درباره یک شخصیت، رخدادی مرسوم در سینماست. فیلم «کوچ» نیز در همین گونه قرار می‌گیرد، اما فرق کوچ با نمونه‌های مشابه در این است ما درباره قسمتی از یک شخصیت صحبت می کنیم که برای مخاطب آشنا نیست. عموما پرداخت‌های بیوگرافیک پیرامون شخصیت‌ها و به‌خصوص شهدا به روزگار پایانی زندگی دنیوی و نحوه شهادتشان می‌پردازد، اما برش فیلم کوچ، مقطع کودکی و نوجوانی شهید حاج قاسم سلیمانی است که کمتر کسی با آن آشنا بوده و کمتر از آن گفته شده است. اکثرا در مورد دوران جنگ و مبارزات شهید قاسم سلیمانی اطلاعاتی دارند و نکاتی می‌دانند، اما نکات پنهان پیرامون کودکی و زندگی در روستای قنات ملک کرمان است. بخشی که در سالیان اخیر بعد از شهادت چندان به آن نپرداخته‌اند. سختی‌های زندگی روستایی عشایری که دائم در حال کوچ هستند خیلی جالب است و کمتر کسی می‌تواند حدس بزند چنین شخصیتی چنین کودکی سختی داشته و حتی اسمش هم در ابتدا، مرادعلی بوده است و نه قاسم. از این منظر فیلم دارای اهمیت است و باید آن را متفاوت دانست.

بازی گرفتن از نابازیگرها، بچه‌ها و حتی حیوانات برای یک فیلم اولی کار سختی محسوب می‌شود و در واقع سنگ محکی است که فیلمساز اصلا می‌تواند بازی‌های باورپذیر از اینها بگیرد یا نه. بازی گرفتن از نابازیگران شاید در جریان زندگی روزمره، عادی باشد اما اگر او را در وضعیت غیرمتعارفی مثل زندگی عشایری حدود ۶۰سال قبل در روستایی پرت قرار بدهیم، نتواند بازی کند. در آن وضع، نابازیگران باید بازی قابل‌قبول و باورپذیری از خود نشان بدهند تا مخاطب باور کند اینها واقعا عشایرند، در چادر زندگی و با سختی‌ها دست و پنجه نرم می‌کنند. جابه‌جایی نابازیگر در مقطع زمانی و مکانی و بردن او به گذشته، کار پرریسکی بود که در «کوچ» انجام شده است. واقعی درآوردن فضا و بازی واقعا کار هر کسی نیست و از این منظر کار این فیلمساز با چالش‌های زیادی روبه‌رو بوده است. با ورود فیلم از کودکی به نوجوانی، شخصیت وارد فضای فانتزی می‌شود و ریتم اتفاقات افزایش می‌یابد. قصه به جای حرف‌زدن و شعاری عملی کردن، تصویری پیش می‌رود که آنها را باورپذیر می‌کند. در طراحی صحنه نیز چیدمان خوبی را شاهدیم. چه در بخش روستایی و چه در بخش شهری که کرمان دهه ۱۳۵۰ را شاهد هستیم. «کوچ» البته علاوه بر پیش تولید و تولید، مرحله پس‌تولید خوبی هم داشته است چون این فیلم، یک فیلم قدیمی است و رنگش باید رنگ خاصی باشد. حتما یک مصحح رنگ خوب هم پشت این کار بوده و رنگ‌های قدیمی را خیلی خوب از آب درآورده است. رنگ فضا، بناها، لباس‌ها و... همه به خوبی یادآور نیمه اول قرن پیش است.

ولی نکته‌ای که وجود دارد این است که ما از تحصیلات قهرمان اطلاعی نداریم و نمی‌فهمیم که او در کرمان علاوه بر کار برای پرداخت قرض پدر، درس می‌خواند، مطالعه دارد، ورزش می‌کند و... ما تنها می‌بینیم او در جلسات شهید باهنر حضور دارد که آن هم به واسطه حضور صاحب کارش است. در فیلم، مخاطب متوجه نمی‌شود که قاسم، چگونه با الگوگیری به مرور مبارز و انقلابی می‌شود. برای جوان امروزی مهم است تا بداند قاسم سلیمانی چطور قاسم سلیمانی شده و خودبه‌خود تبدیل به چنین آدمی نشده است. واقعا اینکه او کجا تبدیل به یک قهرمان می‌شود نکته مهمی است. نکته جالب دیگر اینکه ما تاکنون با این قضیه روبه‌رو نبودیم که یک فیلمساز فیلم اولی ابتدا خود را در فیلم کوتاه محک بزند و سپس همان موضوع فیلم کوتاه را بسط دهد و بلند کند. کاری که محمد اسفندیاری انجام داده است، حسن و عیبی دارد. حسنش این است که یک‌بار فضا را تجربه کرده و پیش زمینه بصری و فکری به مخاطب دارد ولی این عیب هم هست که مخاطبان فیلم ۲ دسته می‌شوند؛ یا فیلم کوتاه را دیده‌اند و یا ندیده‌اند. آنها که ندیده‌اند پیش زمینه‌ای ندارند و شاید تا پایان فیلم متوجه نشوند که این فیلم، زندگی قاسم سلیمانی است. آنهایی که فیلم کوتاه را دیده‌اند مقایسه می‌کنند که طبعا این مقایسه خوب نیست چون تصویر اولیه در فیلم کوتاه دستشان آمده و حال، فیلم حالت تکراری برایشان پیدا می‌کند. انگار تکرار مکرراتی پیش رویشان است و امکان دارد جزئیاتی را با هم مقایسه کنند که به نفع فیلم و به نفع فیلمساز نباشد و برداشت ذهنی را مغشوش کند. این یک نکته جدید در مورد کار این فیلمساز است که قبلا توسط شخص دیگری تجربه نشد.