

محدثه علی‌اکبری

روزنامه‌نگار

هسر اثر هنری لاجرم از چیزی یا چیزی را حکایت می‌کند. به‌ویژه اگر این اثر هنری پیوندی با داستان و بیان داشته باشد و قطعا سینماچنین چیزی است. «گئورگی پلخانف»نویسنده کتاب«هنر و زندگی اجتماعی» معتقد بود ارزش هر اثر هنری را محتوای آن معین می‌کند و این درست همان مطلبی است که «رامانتیک»ها که می‌توان آنها را فرمالیست‌های افراطی هم نامید، به آن گردن نمی‌نهند. خود پلخانف، «توفیل گوتیه» را مثال می‌زند که گفته بود شعر نه تنها چیزی را ثابت نمی‌کند، بلکه هیچ چیز را حکایت هم‌نمی‌کند و زیبایی یک شعر صرفا به هم‌آهنگی و ریتم آن بستگی دارد. گوتیه درباره هر هنر دیگری غیر از شعر هم اعتقاد مشابهی داشت واین درحالی است که غیررامنتیک‌ها معتقد بودند همین که اثری هنری چیزی را بیان می‌کند، درست به‌معنای حکایت کردن است؛ چیزی که فرمالیست‌های افراطی نمی‌خواهند بپذیرند. مساله «حکایت کردن» که به گفته پلخانف، ارزش یک اثر هنری دقیقا به آن بستگی دارد، دارای ظرافتی محتوایی است که البته این هم چون سرر و کارش با «محتوا» است چندان محل توجه فرمالیست‌ها نیست؛ آن ظرافت این است که نحوه «حکایت کردن» در شعر با ادبیات، مختص خود آن است و با نحوه «حکایت کردن» در نقاشی یا تئاتر و سینما تفاوت دارد و عدم تشخیص این تفاوت نه تنها منطق فرم را از درون ویران می‌کند، بلکه محتوا (امر حکایت شده) را سراسر دچار تزلزل و از هم پاشیدگی می‌کند. آنچه درخصوص پیوستگی فرم و محتوا در اثر هنری گفته می‌شود به همین نحوه «حکایت کردن» در هر رشته هنری، بنا به اقتضائاتش بستگی دارد و اگر این نحوه «حکایت کردن» شکل منطقی خود را در آن هنر خاص نیابد معنای آن چیزی نیست جز از هم گسیختن فرم و محتوا و فقدان جهان منطقی و معنایی در آن اثر هنری. شکل دادن به این انسجام و وظیفه اولیه هر هنرمند یا خالق اثری است؛ کسی که جهان، هویت درونی و منطق کارش را هم‌زمان با اثرش خلق می‌کند و فرم و محتوا را به شیوه‌ای منسجم به مخاطب ارائه می‌دهد.

۱۱۱

فرآیند نزدیک شدن به پست‌مدرن گرایی و دامن زدن به تولید پدیده‌های فاقد منطق، افق و جهان یکپارچه و معقول –به مثابه فهمی بدوی از پست‌مدرنیسم– در جامعه هنری و فرهنگی ایران، اشکال هولناک و در عین حال مضحک خود را تجربه می‌کند. این فرآیند در حال نزدیک شدن به سطوح فاجعه‌باری است که با آن هرگونه معنا، مفهوم و بیانی ساده و در عین حال عمیق طرد می‌شود و نوعی از فرمالیسم افراطی و رمانتیسم بی‌وجه و نامعقول سر بیرون می‌آورد که با هیچ «حکایت» (بیان) دقیقی پیوند نمی‌خورد و تا انتها به همین میزان از عدم تناسب پیش می‌رود.

در سینما امروز ایران این وضعیت کاملا قابل ردیابی و موشکافی است؛ موشکافی‌ای که شاید برای بیرون کشیدن نتایج دقیقی از دل آن مجبور باشیم رویکرد روانشناختی اتخاذ کنیم و احتمالا عقده‌های فروخورده و مدفون مانده در ناخودآگاه سوزو را وارسی کنیم. با این شیوه شاید به میزانی در پایین که حجم بالای این همه

عنصر تصادفی نامعقول، لحظات سرسری و بی‌مناسبت و بیان ناقص و عقیم با روایت یک اثر از کجا ناشی می‌شود و انتخاب این همه رویدادی که از پیش هیچ جهان معنایی و منطقی برای درک آنها تدارک دیده نشده چه وجهی داشته است. فیلم «سرخیوست» که خود انتخاب عنوانش شدیدا بی‌وجه و بی‌جهان است، نمونه‌ای بسیار خوب برای مطالعه موردی درباره همین وضعیت جامعه‌شناختی (و همچنین روانشناختی) هنر در ایران –یا تائید بر فیلمسازان ایرانی- است. فیلمی که در آن مصرا نه و به بهترین وجه تلاش می‌شود تا تماشاگر اساسا درنیابد فیلمی که می‌بیند درباره چیست؟ و قرار است چه چیز را «حکایت کند»؟ چه منطق و جهانی دارد و رویدادهای پشت هم قطار شده درون فیلم، اساسا با چه وجه و جهان مندی‌ای فقط رخ می‌دهند و در قالب یک فیلم فولتانی ارائه می‌شوند؟

«سرخیوست»، کلاژی از رویدادهای بی‌منطق، دفعی، تصادفی و شدیدا فرمالیستی است که پشت سر هم و روی هوار رخ می‌دهند و هیچ جهان معنایی مشترکی آنها را با هم منسجم نمی‌کند. در این فیلم هیچ تلاشی صورت نمی‌گیرد که رویدادهای روی هوای آن به یک منطق روایی معقول و قابل درک برای «حکایت کردن» معنایی منسجم تن بدهند و از این طریق همدات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌ها را تضمین کند. سوال هایی که طی تماشای فیلم به ذهن مخاطب می‌آید جوابی ولو سرسری پیدانمی‌کنند و در نهایت هم مخاطب پایان‌بندی‌ای را می‌بیند که در اوج احساسی بودن، فاقد هرگونه منطق مسبوق به سلابقه‌ای در فیلم است. به‌نظر می‌رسد در چنین فیلمی ما با نوعی از زیبایی‌شناسی فرمالیستی عدم انسجام روبه‌رو هستیم که به زور قاب‌های خیس و دیوارهای باران‌خورده یک زندان، نماهای تئاتری شده، دشت و دمن‌های

فرهنگ

«سرخیوست» نمونه‌ای از یک فیلم بی‌زمان، بی‌مکان و بی‌جهان

فرمالیسم سرخیوستی و بدویت پسامدرن

جوهره «حکایت کردن» ندارند؛ چیزی که به‌قول پلخانف، ارزش یک اثر هنری به آن بستگی دارد. این همان زیبایی‌شناسی بی‌منطق و تصادفی فیلم است که احتمالا قرار است با یک فهم بدوی، ناقص و کلیشه‌ای از هنر پست‌مدرنیستی توجیه شود: «مگر در یک اثر هنری همه چیز قرار است منطق داشته باشد؟!» نگارنده اما تا انتهای فیلم از خویش می‌پرسد که اگر داستان این رویداد در سال ۱۳۹۷ روایت می‌شد چه تفاوت‌هایی با فیلم موجود می‌داشت؟ آیا اگر این فیلم مثلا ما را با هزار دنگ و فنگ به ۵۰ سال پیش نمی‌برد و در همینجا و اکنون روایت می‌شد، موجب انضمامی‌تر شدن فیلم و عینی‌تر شدن شخصیت‌هایا مثلا درنمایه‌شدیدنحیف «عدالت» که تا انتها هم بر زمین ماند، نمی‌شد؟

از این نمونه‌های بی‌منطق و تصادفی و گاه مضحک در این فیلم زیاد پیدا می‌شود. مثلا تمام جزئیات این فیلم حول محور پنهان شدن یک زندانی در یک زندان نه‌چندان بزرگ می‌چرخد که خود این «آب شدن وزیر زمین رتن» در فیلم هیچ منطقی پیدانمی‌کند و مخاطب مجبور است فهم این موضوع را به‌عنوان پیش‌فرضی محتوم یا چیزی مانند «اصول موضوعه ریاضیاتی» بپذیرد و مثلا هرگز نپرسد که این زندانی چطور در طول این مدت و با همه زیر و رو کردن‌های نگهبانان پیدا نشد؟ زندانی درحالی پیدا نمی‌شود که ما متوجه می‌شویم با حجم بالایی از نیرو، ابزار و ادوات برای پیدا شدنش تلاش شده است. با این حال پیدا نشدن او هم درست مانند گم شدنش بدون هیچ منطق باورپذیری صورت می‌گیرد در فیلم القا می‌شود و گویی ما مجبوریم آنها را بپذیریم. اصلا او کجا بوده که ما باید عدم امکان یافته‌نشدنش را به‌عنوان چیزی شبیه به یک اصل موضوعه ریاضیاتی بپذیریم و به ذهنیت نویسنده فیلم‌نامه مانند یک دستگاه «ماشین حساب» اعتماد کنیم؟ در یک چارچوب چوبی با درزهایی درشت و گاز اشک‌آوری که خود زندانیان را با ماسک هم مسوم کرده و به سرفه انداخته بود، چطور به زندانی هیچ آسیبی نرسانده بود؟! این نهایت بی‌منطقی یک فیلم در «حکایت کردن» است که منطق گزاره کلیدی خودش را هم روشن نمی‌کند. بدین ترتیب مخاطب «سرخیوست» ابتدا متوجه نمی‌شود که چرا یک زندانی پنهان شده در یک ساختمان -که قطعا نگهبانان و رئیس آن زیر و بم‌ها و سوراخ‌سمبه‌های آن را بهتر از زندانیانش می‌شناسند- پیدا نمی‌شود! و جالب اینجاست که ما در نهایت زندانی مخفی شده را در جایی می‌یابیم که امکان یافته شدنش در آنجا، از امکان پیدا شدنش در هر جای دیگر آن زندان بیشتر است و فقط باید همه زندانیان به طرز مضحکی احتمق باشند که نتوانند او را در چنین جای تابلویی پیدا کنند! نمونه‌های جزئی‌تر دیگری هم وجود دارند؛ منطق بسیاری از جزئیات این فیلم علما روی هواست؛ دختر بچه زندانی در آن زندان خلوت و تیره و تار، مادرش را راهی می‌کند و به درون یکی از سلول‌های تنگ و تاریک و مخوف این زندان می‌خزد، درحالی که در سلول هم به رویش بسته شده با سرخوشی یا عروسک کوچکی



و وسیع و دلپذیر و… سعی می‌کند نوعی رمانتیسم انتزاعی را جا بیندازد، آن‌هم بدون بهره‌گیری از یک جهان بشری سینمایی شده. از این روما در فیلم با هیچ امر درونی شده، هیچ نوع از سوزو محوری روایی-سینمایی، افق معنایی برای یک «حکایت کردن» منطقی و در نتیجه فهم شخصیت‌ها و جهان‌شان مواجه‌نیستیم. درواقع نوع «حکایت کردن» در این اثر به‌گونه‌ای است که خودش، منطبق درونی فیلم و شخصیت‌ها را کنار می‌زند و باعث می‌شود که مخاطب به‌رغم همراه شدن با کش و قوس‌های روایت و تا حدی دراماتیک آن، از درونیات سوزو‌ها و جهان‌شان دور بماند. گویی فیلم به این نیت ساخته شده که عمدا فاصله مخاطب با شخصیت‌ها تا انتها حفظ نشود و هیچ گاه سوزو‌های درون و بیرون فیلم با یکدیگر هم افق نشوند. به همین دلیل است که احتمالا فرمالیست‌های افراطی و رمانتیک‌های خیال‌پرداز می‌توانند از فیلمی تا این حد انتزاعی راضی و خرسند باشند. زیرا این فیلم هیچ تلاشی برای ساخت جهان معنایی خودوافتقی که در آن بتوان از چیزی «حکایت کرد» نمی‌کند. داستان فیلم «سرخیوست» در دهه ۴۰ شمسی و در دوران اقتدار حکومت پهلوی دوم روی می‌دهد. خواننده این نوشته‌مدیون است اگر فکر کند این تاریخ دوره زمانی خاص، کوچک‌ترین ارتباطی به روایت‌تو نوع رویدادها و گره‌های داستان فیلم و… پیدامی‌کند، ابداً. اصلا معلوم نیست چرا داستان باید در این دوره روایت‌شود، درحالی که این فیلم فاقد انتزاعی و عینیت‌گریز است که می‌توانست در هر زمان و مکانی رخ بدهد و در عین حال هیچ لطمه‌ای هم به روایت و داستانش نخورد. اینکه مخاطب تا انتهای فیلم اصلانمی‌فهمد چرا این اثر مثلا باید رویانگیز رویدادی در سال ۱۳۴۷ باشد، از آنجا ناشی می‌شود که سازندگان فیلم هیچ تعهدی برای روشن کردن منطق درونی اثرشان و ساختن یک جهان سینمایی مبتنی بر

روایت بهرام توکلی چقدر در روانشناسی زندگی شخصی تختی و جامعه‌شناسی زمانه او موفق بوده است؟

پرسه در مه

چطور رسانه‌هایی که طرفدار تختی هستند روزی باپاراتزی‌وار علیه او می‌نویسند یا چرا او از جانب حکومت، دوستان و حتی خانواده‌اش طرد می‌شود چندان پرداخت جفت و پست داری ندارد. فیلم درمورد اخلاقیات پهلوانی و کنش اجتماعی تختی از جمله مردمداری و دست‌گیری از نیازمندان و مستمندان چیزی بیش از آنی که مخاطب قبل از دیدن فیلم در ذهن خود دارد، اضافه‌نمی‌کند و روایتی کلیشه‌ای دارد. کنش‌های سیاسی او از جمله ارتباط با آیت‌الله طالقانی یا حمایت از مصدق، بدون نشان دادن هیچ پیش‌زمینه فکری‌ای روایت می‌شود و مخاطب به‌انگیزه و علل این کنش‌ها واقف نیست. به همین دلیل حتی عدم انفصال تختی در عرصه اجتماع و سیاست هم چندان قوی به تصویر کشیده نمی‌شود و به‌واسطه ضعف پرداخت، این کنش‌های سیاسی خلخته و بی‌وجوه به مبنا در نهایت در حد یک نوع «کنش سیاسی کور» باقی می‌ماند و طرفی نمی‌بندد. هرچند کارگردان، حکومت پهلوی را طوری به تصویر می‌کشد که یکی از عوامل مهم انزوا ی تختی است.

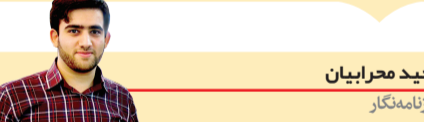
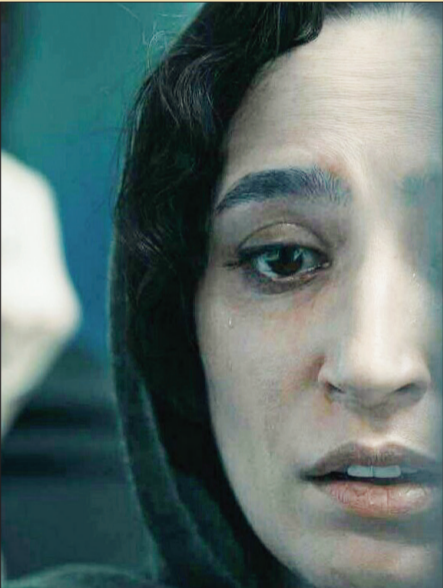
علاوه‌بر نقص در روایت جبر جامعه و نخبه‌کشی ساختار یا همان رویکرد جامعه‌شناسانه به‌زمانه تختی، کارگردان در روایت بعد شخصی و روحيات فردی روانشناسی کاراکتر تختی هم چندان موفق نیست. میزانسن‌ها، دوربین، بازی‌ها و کارگردانی کمکی به ترسیم تنهایی تختی نکرده‌اند و به همین دلیل، علل فردی تصمیم‌پایانی قهرمان به پوچی رسیده داستان، برای مخاطب چندان روشن نمی‌شود. کارگردان نتوانسته است تمایزی که میان یک شخصیت درون‌گرا و تنها با یک شخصیت منفعل وجود دارد را نشان دهد و همین باعث شده تا برخی، تختی روایت‌شده توسط توکلی را محافظه‌کار، بی‌آرمان و بی‌عرضه بدانند. سکانس‌های مربوط به مواجهه تختی با همزای خود دوران کودکی‌اش که دختری پرشور و برون‌گراست، بستر و موقعیت مناسبی برای نزدیک‌تر شدن به عمق تنهایی و درون‌گرایی غلام‌زاست، اما فیلمساز در پرداخت به این موضوع هم نمره قابل‌قبولی نمی‌گیرد. رفتار بازیگر نقش تختی در این سکانس‌ها بیش از آنکه متأثر از تنهایی و درون‌گرایی‌اش باشد ناشی از نوعی بلاهت است و بیش از آنکه سادگی غلام‌زرا روایت شود، ساده‌لوحی نمایش داده می‌شود.

که پیشتر یکی از نگهبانان زندان به او داده و هرگز هم از دختر نپرسیده که آنجا چه غلطی می‌کند-جالب است که سر و کله این زندانبان دفتعا سبز می‌شود و بعد هم مانند زندانی گم‌شده، باز دفتعا در زمین فرو می‌رود- در حال بازی کردن است، نه گریه می‌کند و مادرش را می‌خواهد، نه می‌ترسد، نه نگران است و … واقعا این چه نوع منطق داستانی-فیلم‌نامه‌ای است و این چه جور «حکایت کردن» است؟ بعد هم این کودک درست به فاصله چند ثانیه نهایت ترسش را به نمایش می‌ر گذارد و با دو، سه داد و هوار رئیس زندان خودش را خیس می‌کند و تمام!

یادرمورد دیگر کدام مخاطب فیلم می‌تواند منطق درونی وانسانی کمک بگیرد و متعدها نه شخصیت زن مددکار فیلم به زندانی گم‌و‌گور شده را از خود فیلم بیرون بکشد؟ هیچ افق و جهانی برای این رفتار انسانی در این فیلم تدارک دیده‌نشده و مایبی هیچ منطقی می‌بینیم که مددکار حتی جان و سرنوشت خود را به‌خطر می‌اندازد تا زندانی فرار کند. احتمالا فقط می‌توان این را بر حسب یک احساس بی‌منطق زنانه توجیه کرد و لاغیر. این هم چیزی نیست جز خود بی‌منطقی! یا مثلا چرا در زندان باید روی رئیس زندان بسته‌شود و باز نشود، درحالی که حقت در باز و بسته می‌شود؟ چرا زن مددکار باید با زبان قرمز رنگش با در زندان شاخ به شاخ شود و خود را زخمی کند، درحالی که زندانی، پیش از این کار مضحک مددکار، خود را معرکه گریخته و نیازی به خودزنی مددکار وجود ندارد؟ بادی که در سکانس‌های انتهایی فیلم می‌وزد و نقشه‌های زندان را که روی صندلی ماشین قرار دارد تکان می‌دهد، دقیقا چه معنایی را حل می‌کند یا چه امر پوشیده‌مانده را نشان می‌دهد که پیش از وزیربن آن باد امکان کشفش وجود نداشته است؟ درحالی که رئیس زندان ساعت‌ها نقشه‌ها و ماکت و خود زندان را بارها و بارها وارسی کرده است! باز هم می‌توان مثال زد؛ اساسا احساس (ونه منطق) عدالت‌طلبی زن مددکار چه وجه منطقی‌ای دارد که به‌جای تلاش برای یافتن شواهد و قرائن و در نتیجه اثبات بی‌گناهی زندانی، سعی می‌کند با رویکردی آثار شیستی سر مامور اجرای قانون را شیره بمالد و انسان دیگری را ناعادلانه به‌مخمصه بیندازد و با این بی‌منطقی به یکی از قهرمانان فیلم بدل شود! در همین رابطه اساسا منطق شکل‌گیری قهرمان و ضدقهرمانی در این فیلم چیست؟ و بر مبنای چه توجیهی قرار است مخاطب فیلم با قهرمان یا ضدقهرمان فیلم که اصلا معلوم نیست کدام شخصیت‌ها هستند، همدات‌پنداری یا تقابل کند؟ اگر ادعا می‌شود همه اینها عمدا و برای برهم زدن ساختار و نظم سینمایی کلاسیک و مدرن و نیل به یک جریان جدید پست‌مدرنیستی در فیلمسازی وضع شده‌اند، انصافا باید بر مبنای تنها همین یک فیلم، مانیفستی از یک سبک نوپدید ارائه شود تا دیگران هم از آن بیاموزند!

از این گونه موارد و بی‌منطقی‌ها برای فرار از «حکایت کردن» در «سرخیوست» بسیار می‌توان مثال زد و همه اینها آن را به فیلمی تبدیل می‌کند که فاقد حداقل‌هایی است که با اتکا به آنها بتوان آن را «اثری هنری» نامید. این فیلم به دلیل اغواچ منطق درونی خویش و عدم توانایی ساخت جهان معنایی‌اش نمی‌تواند از چیزی «حکایت کند» و امری را بیان کند. «سرخیوست» درباره هیچ امر منسجمی، هیچ چیز منسجمی نمی‌گوید و تنها می‌تواند به‌عنوان یک کلاژ انتزاعی، بی‌زمان، بی‌مکان و بی‌جهان از یک منظر فرمالیستی فیلم سینمایی خطاب شده و حتی تمجید شود.

به همین سادگی، به خاطر یک مشت دلار


وحید محرابیان

روزنامه‌نگار

«طلا»ی پرویز شهبازی یکی از فیلم‌های بحث‌برانگیز سی‌وهفتمین جشنواره فیلم فجر است که بین منتقدان سینمایی و اهالی سینما موافقان و مخالفان عجیب و سرسختی دارد. از یکی سئو مسعود فراستی با سابقه پررنگش در ذهن‌ها برای انتقادها و مخالفت‌های جسورانه‌اش با اکثر فیلم‌های سینمای ایران، طرفدار «طلا»ی شهبازی است و از طرف دیگر منتقدانی که جایگاه‌شان در ساختار سینمای کشور ایجاب می‌کند از شهبازی طرفداری کنند، منتقد جدی این اثر هستند.

مهم‌ترین ویژگی «طلا» که آن را به فیلمی بحث‌برانگیز تبدیل کرده، سادگی آن در فرم و روایت است. پرویز شهبازی با تسلط فوق‌العاده‌اش بر تکنیک سینما توانسته فیلمی خلق کند که با راحتی با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند. فرم رئالیستیک «طلا» و قاب‌بندی‌های درست و هوشمندانه اثر به‌شدت به داستان و بازی‌ها کمک کرده تا دلنشین و قابل درک باشند. با وجود کارگردانی خوب و حرفه‌ای شهبازی در فیلم «طلا» می‌بینیم که فیلم‌نامه این اثر ضعیف‌پر حرفه‌است. شخصیت‌های فیلم به‌خوبی پرداخت‌نشده‌اند و پشتوانه منطقی برای اعمال‌شان ندارند. اکثر کنش‌ها و واکنش‌های کاراکترهای اصلی نسبت به رویدادهای مختلف در طول فیلم سوال‌برانگیز و در قسمت‌هایی هم تعجب‌آور است. همین موضوع باعث شده که اغلب منتقدان، «طلا» را یک اثر خوب در کارنامه شهبازی به حساب نیاورند، هرچند این فیلم را از «مالاربا» بهتر و قابل دفاع‌تر می‌دانند.

شهبازی در فیلم جدیدش باز هم به سراغ نسل جوان و مشکلات آنها در جامعه رفته است. او این بار همگی شخصیت‌هایش را از قشر متوسط پایتخت‌نشین دستچین کرده تا آنها را به دل حوادث بیندازد و مخاطبان را با ری اکشن‌های آنها در موقعیت‌های سخت و طاقت‌فرسا درگیر کند؛ شخصیت‌هایی که همگی هدف مشترکی دارند و آن هم سودای مستقل بودن، کار کردن و پول درآوردن برای خود است.

در فیلم‌های قبلی شهبازی «نارو زن» شخصیت‌های اصلی به یکدیگر، نقش پررنگی در پیشبرد داستان داشت، اما در «طلا» او برخلاف آثار قبلی‌اش، کاراکترها در اوج فداکاری نسبت به یکدیگر ترسیم می‌کند. «پول» موضوعی است که در تمام بخش‌های فیلم «طلا» از بی‌زگی اصلی گرفته تا خرده بی‌زنگ‌ها


محمدحسن رامچی

روزنامه‌نگار

«تختی» با بالاخره پس از دوبار ساخته‌نشدن توسط علی‌حاتمی و بهروز افخمی، سرانجام با کارگردانی بهرام توکلی ساخته شد و در جشنواره فجر امسال به نمایش درآمد. بین فیلم‌های بخش سودای سیمرغ با استقبال توامان تماشاگران و منتقدان مواجه شده و نظر کلی نگارنده هم درباره فیلم مثبت است. فیلمی خوش‌ساخت، جذاب و تماشای‌ترین مساله‌ای است که در برخی از سکانس‌ها بیش تداعی‌کننده شاهکارهایی چون «گلادیاتور» ردلی اسکات و «گاو خشمگین» مارتین اسکورسیزی است. در یادداشت پیش‌رو ما عرض نقد مثبت و برشمردن مزیت‌های این فیلم نیست، بلکه نگارنده خواهد کوشید تا به‌عنوان یکی از علاقه‌مندان سینمای توکلی، «تختی» را با چیزی که می‌شد باشد یا چیزی که باید می‌شد، مقایسه و نکاتی را ارائه دهد. با توجه به نوع پرداخت به فیلم، ناگزیرم که بخش‌هایی از داستان را هم توضیح دهم و بنابراین خطر لو رفتن داستان را در ادامه یادداشت وجود دارد.

توکلی سرانجام قهرمانی اسطوره‌ای را بستری برای پرداخت به زندگی و زمانه او کرده است. زندگی شخصی تختی از یک طرف و مواجهه او با فضای سیاسی-اجتماعی دوران پهلوی، دو مسیر موازی هستند که در کنار هم دنبال می‌شوند تا از برآیند این دو پرتزه تختی برای مخاطب به تصویر کشیده شود. سکانس ابتدایی فیلم با سکانس پایانی زندگی تختی شروع می‌شود و کل فیلم در پرتازی از لحظات پایانی زندگی او، در قالب یک فلش‌بک به دنبال روایت داستان است. تقابل مرگ و زندگی از همین سکانس آغاز می‌شود و در ادامه با سکانس‌های مربوط به نزاع غلام‌زرا ی

کوچک با هم‌سن و سالان خودش در بیغوله و حلبی آباد ادامه می‌یابد. روایت‌کننده داستان برای مخاطب یک خبرنگار ورزشی است که با تختی در مسابقات بین‌المللی همراه بوده و درواقع پایک روایت‌سوم شخص، دیدگاه کارگردان درمورد سوزو سینمایی‌اش را برای مخاطب بازگو می‌کند. درواقع بهرام توکلی در نقش یک ژورنالیست روایت خود را از زندگی تختی گزارش می‌کند. حتی می‌شود گفت‌نه تنها راه‌وی توکلی است بلکه حتی خود سوزو روایت‌شونده (تختی) هم تا حدود زیادی متأثر از کاراکتر اوست و از این زاویه سوزو و ایزه‌و در این اثر هنری به‌نوعی همبستگی و وحدت می‌رسند.