خشونت سینمای

رضا شهـلا
کارشناس ارشد روان‌شناسی

بررسی ژانر وحشت و خشونت در سینما

اضطراب به‌عنوان یک کشمکش وجودی، از این احساس آزارنده ناشی می‌شود که فرد در جهان در جای خود قرار ندارد. این اضطراب کشمکشی است میان این باور بنیادی که باید نوعی هدف یا معنا در عالم وجود داشته باشد و فهمیدن این‌که فرد در زندگی خود احساس هدفمندی یا معنا نمی‌کند

کلیدواژه‌ها: خشونت، سینمای خشونت، وحشت، اضطراب وجودی، هنر هفتم.

برداشت اول: سینما

سینما شاخه‌ای از هنر است که در آن یک داستان به وسیلهٔ زنجیره‌ای از تصاویر متحرک (فیلم) نمایش داده می‌شود. یک نمایش سینمایی، که فیلم سینمایی نامیده می‌شود، از عناصر تصویر (به‌صورت مجموعه‌ای از فریم‌ها) و صدا (گفت‌وگو، صدا و موسیقی) تشکیل شده است. یک فیلم براساس فیلم‌نامه یا سناریو و توسط مجموعه‌ای از بازیگرها، کارگردان، فیلم‌بردار و... ساخته می‌شود.

سینما جدیدترین شاخهٔ هنر، معروف به هنر هفتم، است که امروزه شماری از عمومی‌ترین و محبوب‌ترین تولیدات هنری را ارائه می‌کند. «سینما» واژه‌ای است یونانی به معنای حرکت، اما در اصطلاح، هنر و فنی است که با یک‌سری تصاویر متحرک، پیامی را به مخاطب خود، که همان تماشاگر است، منتقل می‌کند. سینما آخرین هنر و به عبارت دیگر، هفتمین هنر است. هنرهای دیگر عبارت‌اند از: تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی و... در این میان، سینما تنها هنری است که نه‌تنها شش هنر دیگر را به خدمت گرفته بلکه به گونه‌ای توانسته است آن‌ها را اعتلا نیز ببخشد. هم‌چنین سینما صنعت، فن و تکنیک را نیز به خدمت گرفته است و در متن خود دارد.

سینما، در میان شکل‌های هنری صنعتی شده‌ای که زندگی هنری قرن بیستم را تسخیر کرده‌اند، نخستین و به نحوی قابل بحث، هم‌چنان مهم‌ترین آن‌هاست؛ شکلی که از دوران شروع محقرانه‌اش در محوطه‌های شهر بازی اوج گرفته تا به صنعتی میلیارد دلاری، دیدنی‌ترین واثرگذارترین رسانه و هنر معاصر تبدیل شده است.

ظهور سینما نیازمند مقدماتی بود که گره آن‌ها تنها به دست مخترعان باز می‌شد. پس از آن‌که مقدمات لازم برای ظهور سینما فراهم شد، این انتظار مدت درازی طول نکشید و در سال ۱۸۹۵ تقریباً به‌طور هم‌زمان در آمریکا، انگلستان، فرانسه و آلمان، انواع مختلف دوربین‌های فیلم‌برداری پیدا شدند. این دستگاه‌ها اسم‌های عجیبی داشتند؛ از قبیل کینه توسکوپ، بیوسکوپ، ویتاسکوپ و سینماتوگراف. همهٔ این دستگاه‌ها کاری شگفت می‌کردند؛ یعنی، تصویر سیاه و سفید اشخاص زنده‌ای را در دنیای آشنا و واقعی نشان می‌دادند.

فیلم‌های اولیه هم از نظر محتوا و هم از نظر شکل بسیار ابتدایی بودند و چیزی جز فیلم‌برداری از زندگی روزمره و مستند نبودند. تماشاگران نخستین سینما می‌نشستند و مناظری عادی مانند هجوم امواج به ساحل، حرکت سریع اتومبیل‌ها در خیابان، ورود قطار به ایستگاه یا حتی مردمی را که در آفتاب قدم می‌زدند، با چشمانی بهت‌زده تماشا می‌کردند اما به واسطهٔ همین تصاویر ابتدایی ولی جادویی بود که طی بیست سال، سینما در سراسر جهان گسترش یافت، فناوری پیچیده‌ای را به تکامل رساند و به راهش ادامه داد تا به صنعتی مهم تبدیل شد؛ صنعتی که علاوه بر سرگرمی، از آن برای مقاصد آموزشی، تبلیغی و تحقیق علمی نیز می‌توان استفاده کرد.

با این ویژگی‌ها، دور از ذهن نبود که کم‌کم توجه بازرگانان، هنرمندان، دانشمندان و سیاست‌مداران نیز به آن جلب شود. به این ترتیب، با گسترش سینما در جهان و محبوبیت عام آن مخترعان کماکان به اختراعات و پیشرفت‌های فنی در زمینهٔ سینما ادامه دادند. این کشفیات توسط تجار سینمایی، که بیشتر در فکر ثبات مالی بودند، در اختیار هنرمندان قرار گرفت. آن‌ها نیز این پدیده را که یک وسیلهٔ بیان تازه بود، از یک تفریح ساده به حد یک هنر (هنر هفتم) ارتقا دادند و درنتیجه توانستند سینما را به محملی برای تلاقی علایق، تمایلات مختلف مالی و ایدئولوژیک تبدیل کنند. سینما از کلمهٔ سینماتوگراف اخذ شده است. سینماتوگراف از دو واژهٔ یونانی **کینما** به معنی حرکت و **گرافین** به معنی نوشتن گرفته شده که در مجموع به معنای نوشتن در حرکت، عبارت از آن‌چه در سینمای صامت روی پردهٔ سینما اتفاق می‌افتاده است.

سینما یک اصطلاح کلی برای تمامی دخل و تصرف‌هایی است که دوربین در مراحل فیلم‌برداری، لابراتوار، ظهور و صداگذاری روی نوار فیلم انجام می‌دهد. آن‌چه در این فرایند تولید می‌شود، یک تابلوی نقاشی متکامل است، با دو ویژگی، که عبارت‌اند از حرکت و تدوین. یعنی در سینما نقاشی در مرحلهٔ خلق یک قاب ثابت متوقف نمی‌ماند بلکه همراه دو عنصر حرکت و تدوین امتداد می‌یابد.

در بیشتر منابع، اختراع این پدیدهٔ مهم قرن بیستم را به برادران لومیر (آگوست و لویی لومیر مالکان کارخانهٔ مواد عکاسی در لیون فرانسه) یا ادیسون نسبت می‌دهند. برادران لومیر نخستین نمایش فیلم خود را در سال ۱۸۹۵ در پاریس با اجارهٔ یک زیرزمین آغاز کردند. اختراع برادران لومیر با ادیسون تفاوت داشت. دستگاه ادیسون مثل شهر فرنگ‌های قدیمی بود اما **نمایش فیلم برادران لومیر مثل سینماهای امروزی، به صورت همگانی‌تری بود.**

در سال ۱۹۲۹ فیلم ناطق در صنعت سینما تحول ایجاد کرد. ایدهٔ اولیه ضبط صدا، به همراه تصویر از آن ادیسون است. **او با تولید وسیله‌ای که کینتوگراف نام داشت به این مهم دست یافت.** در دههٔ اول ۱۹۰۰، تکوین سینما به مثابهٔ صنعتی بر مبنای اصول فنی توافق شده بین‌المللی پذیرفته شد و استفاده از چند زاویه برای دوربین، بیان سینمایی و دراماتیک به سینما راه یافت و راه برای تخصصی‌تر شدن سینما به بخش‌های فنی، مالی، بازاریابی و... باز شد.

پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) به علت رکود این صنعت در اروپا، فعالیت‌های سینمایی در **شهری به نام هالیوود (۱۹۱۹) متمرکز شدند.** در دههٔ سوم ۱۹۰۰ تحکیم و تثبیت سینما و طراحی دقیق‌تر دوربین‌ها و کیفیت تصویر شروع شد. در سال ۱۹۲۹ سرعت حرکت تصویر، از ۱۶ فریم در ثانیه به ۲۴ فریم ارتقا یافت. بعد از آن، دوران تثبیت و استقرار ۲۰ سالهٔ این رسانه آغاز شد. در دههٔ ۱۹۳۰، با توجه به بحران بزرگ اقتصادی و در طول جنگ جهانی دوم نیز برنامه نمایش فیلم عامه‌پسند و سرگرم کننده به سیر خود ادامه داد.

در سال ۱۹۳۶، تلویزیون آغاز به‌کار کرد اما اولین بارقهٔ نگرانی از این ابزار، در میان سینماگران، در سال ۱۹۵۰ با تعطیلی سینماها رقم خورد. تلویزیون مشتریان سینما را به خود جذب می‌کرد. این موضوع، سینماگران را بر آن داشت که با ورود رنگ به سینما، تغییر ابعاد تصویر، از ۳:۴ به ۳:۸، سینما‌اسکوپ، فیلم‌برداری به‌صورت پردهٔ عریض و ورود قابلیت‌هایی که امکان ارائهٔ آن با تلویزیون وجود نداشت، دست به ابتکاراتی جدید بزنند. البته امروزه نیز سینما با افزودن صدای سارانند، که در ایران به غلط دالبی گفته می‌شود، و ارائه به صورت دیجیتال و از طریق شاهراه جهانی، سعی در مبارزه و یا همراهی با دنیای مجازی را دارد.

این‌گونه نیست که در هر موضوع وحشتناکی، خشونت نهفته باشد و هر خشونتی با وحشت همراه باشد. این دو الزاماً یکی نیستند

برداشت دوم: وحشت و سینما

معاون سیما طی یک بخشنامهٔ جدید به مدیران شبکه، پخش نمای نزدیک از خشونت‌های شدید، به‌ویژه قتل و شکنجه و لحظات جان دادن قربانیان را ممنوع کرده است (روزنامهٔ بانی‌فیلم، ۱۷ شهریور ۱۳۹۰).

انگشت‌هایی که بریده می‌شوند، کله‌هایی که با گلوله سوراخ می‌شوند، دندان‌هایی که با ته چکش یکی یکی کشیده می‌شوند، گوش پلیسی که با یک موزیک شاد توسط یک خلافکار بریده می‌شود و صدها صحنهٔ این‌چنینی در فیلم‌های مختلف از کارگردانان متفاوت دیده شده است. سؤال این است که آیا توجیه منطقی برای نمایش این صحنه‌های وحشت‌آور و منقلب‌کننده در سینما وجود دارد؟

این‌گونه نیست که در هر موضوع وحشتناکی، خشونت نهفته باشد و هر خشونتی با وحشت همراه باشد. این دو الزاماً یکی نیستند. چه‌بسا ترس و وحشتی که حاصل نادانی و جهل نسبت به موضوع است، اما عمدتاً ترس و خشونت در کنار یکدیگر و چون دو برادر همزادند. در علت نمایش خشونت در سینما نمی‌توان ایرادی وارد کرد اما در محدوده‌های آن بحث فراوان است. در محدوده‌های نمایش خشونت اما و اگرهای فراوانی وجود دارد و ایجاد ترس در جامعه یا مخاطب و به نمایش درآوردن خشونت در اشکال فیزیکی، لفظی روان‌شناختی مورد توجه و باعث نگرانی عموم است.

این توجه و نگرانی ممکن است دلایل مختلفی داشته باشد و می‌تواند حاکی از انواع متفاوتی از تأثیرات مفروض باشد. ساده‌ترین سطح مسئله آن است که برخی از افعال خشونت یا ایجاد ترس ممکن است از محدوده‌های قابل تحمل برای افراد عادی فراتر رود و احساسات عمومی را جریحه‌دار کند. نمایش خشونت می‌تواند گاه چنان آزاردهنده باشد که به افراد، بالاخص تماشاگران جوان یا کسانی که از نظر عاطفی وضعیت متعادلی ندارند، آسیب روانی وارد آورد. نمایش منظم و پیاپی خشونت ممکن است به تماشاگران این فکر را القا کند که انواع مختلفی از خشونت تأیید شده‌اند. اگر افراد بدین شکل خشونت پذیرفته شده‌ای را تحمل کنند، در برابر رنج قربانیان خشونت سنگدل‌تر و بی‌تفاوت‌تر می‌شوند.

یکی از ژانرهای همیشه دوست‌داشتنی تاریخ سینما، گونهٔ وحشت است. این‌گونه از سال‌های ابتدایی تولد سینما توسط اکسپرسیونیست‌های آلمانی مورد توجه قرار گرفت و تا به امروز هم طرفداران خاص خود را دارد. فیلم‌های این ژانر به‌طور کلی در دو دسته طبقه‌بندی می‌شوند: دستهٔ اول، آن‌هایی که تنها با تأکید بر فرم و عینی‌سازی ترس، سعی بر ترساندن بیننده دارند و عمدتاً وحشت را در قالبی جسمانی (موجودات غیرعادی و بعضاً هیولاوار) ارائه می‌کنند. دستهٔ دوم، بیشتر از فرم به دنبال هیبت ماورایی و مفهوم ذاتی ترس هستند و نمایش جسمانی ترس در آنان کمتر دیده می‌شود.

در این دسته فیلم‌ها، که عمدتاً در تعامل با خواب‌ها و ضمیر ناخودآگاه‌اند، تماشاگر با فضایی ذهنی سر و کار دارد. در واقع، می‌توان گفت که فیلم‌های دستهٔ دوم در قیاس با دستهٔ اول بیشتر درون‌گرایانه و ذهنی هستند. البته لزوماً مرز مشخصی میان این دو گروه وجود ندارد و گاه در یک اثر ازعناصر هر دو، بیش و کم استفاده می‌شود.

اولین سؤالی که به ذهن می‌آید این است که اصولاً صحنه‌های خشن از چه زمانی وارد سینما شده‌اند. در این مورد چندان نمی‌توان به دوران صامت اشاره کرد؛ چون این دوران بیشتر حالت آزمون و خطا داشته و شکل واقعی و حرفه‌ای سینما عملاً و به طور کامل در اواخر سینمای صامت و با شروع سینمای ناطق آغاز شده است. در آن زمان، ادارهٔ سانسور آمریکا در مقابل هر چیزی که از نظر آنان بی‌عفتی و بی‌اخلاقی تعبیر می‌شد، واکنش نشان داده و مانع پخش آن می‌شد. البته دانستن این نکته نیز ضروری است که مردم نیز در آن زمان آمادگی زیادی برای مسائل خلاف عرفشان نداشتند و برای همین بود که نمایش فیلم سگ اندلسی، اثر لوئیس بونوئل، چنان هرج و مرجی در اسپانیا به‌وجود آورد که تا آن زمان هیچ رسانه‌ای در تاریخ سینما نتوانسته بود چنان کند.

در سینمای آمریکا اولین جرقه‌های خشونت و بی‌پروایی با فیلم‌های ترسناک زده شد. کمپانی‌های هالیوودی که تازه به قدرت زیادی رسیده بودند، با نگاهی به سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و فیلم‌های موفقی چون نوسفراتو ساختهٔ فردریش ویلهم مورنائو، مطب دکتر کالیگاری ساختهٔ روبرت رینه، دکتر مابوزه اثر فریتز لانگ و موفقیت بین‌المللی آنان به این نتیجه رسیدند که سینمای ترسناک می‌تواند بازار خوبی برای آنان فراهم کند. درضمن، در سینمای ترسناک تقریباً می‌شد تمام آن حرف‌هایی را که در دیگر ژانرها نمی‌توانست گفته شود، به راحتی و در توجیه فیلمی که مبنای واقعیت نداشت، به زبان آورد.

شاید متفاوت‌ترین فیلمی که در آغاز دههٔ سی، سینماروها را به هراس و وحشت انداخت، فیلم M ساختهٔ یکی از غول‌های تاریخ سینما، فریتز لانگ، بود. این آخرین فیلم لانگ، که بعد از آن به تبعیدی خود خواسته دست زد، داستان قاتلی بچه‌کش را تعریف می‌کند که با جنایت‌هایش هم شهروندان محترم و هم خلاف‌کاران را به وحشت می‌اندازد. فیلمی که حاصل سختی‌هایی است که لانگ در آلمان پس از جنگ و ظهور آرام نازیسم در کشورش کشید و باعث شد نوع و شکل اخلاقیاتی که تا آن روز در سینما وجود داشت، دچار تغییر و تحول شود.

داستان‌هایی این‌چنین تا آن زمان به‌خصوص در آلمان در قالب فضاهای اکسپرسیونیستی و به دور از واقعیت بیان می‌شد اما فریتز لانگ در فیلمش به قلب واقعیت حمله کرد و چنان رعب و وحشتی را در فیلمش وارد کرد که تأثیر عمیق آن تا امروز نیز مانده است. زمانی از فریتز لانگ علت خشونت در فیلم‌هایش را پرسیده بودند و او در جواب گفته بود که مردم امروز نه از خدا می‌ترسند، نه بهشت و جهنم را باور دارند ولی تا دلتان بخواهد از درد و رنج فیزیکی وحشت دارند.

دههٔ چهل را بدون تردید باید دههٔ نوآر نامید. نوآر در فرانسه به معنای سیاه است و فیلم نوآر فیلم سیاه معنی گرفت. در نوآر قصه‌هایی تعریف می‌شد که در آن‌ها همیشه سرنوشت پشت دیواری ایستاده است که برای آدم‌ها دردسر درست کند و به آنان پشت‌پا بزند. دنیای نوآر دنیایی بود بدون عشق و سراسر خیانت و نفرت. آدم‌ها هیچ راه فرار یا رستگاری‌ای نداشتند و به همین علت، دنیای نوآر دنیایی بدون خدا بود. زن‌ها که تا آن زمان نماد عشق و دلدادگی و خانواده بودند، در فیلم نوآر به موجوداتی اغواگر و نابودکننده تبدیل شدند که جز تباهی و شومی برای شخصیت مرد قصه به‌بار نمی‌آوردند.

در دنیای نوآر پول و قدرت و شهوت حرف اصلی را می‌زد و آدم‌ها برای زنده ماندن ناگزیر به نابود کردن بودند. اولین استارت جدی فیلم نوآر با شاهکار جان هیوستن، یعنی شاهین مالت، در سال ۱۹۴۱ زده شد. داستان سام اسپید قصهٔ کارآگاهی بی‌احساس است که تحقیقاتش در مورد یک پرونده پای او را به دنیایی از دروغ و تزویر باز می‌کند. این فیلم هم باعث

تثبیت و قدرت ژانر نوآر شد، هم پدیدهٔ قدرتمندی به نام همفری بوگارت را به صحنه آورد.

ژانر نوآر هیچ‌وقت جدی گرفته نشد. مردم از ژانر نوآر استقبالی نمی‌کردند و بیشتر آثار متعلق به این ژانر با شکست مواجه می‌شدند. البته شاید دلیل آوردن برای این موضوع کار چندان سختی نباشد؛ زیرا هر وقت به تماشای فیلم نوآر می‌نشینید با آن وجههٔ تاریک روح بشری و خودتان روبه‌رو می‌شوید که حتی از فکر کردن به آن نیز لرزه بر اندامتان می‌افتد ولی شاید مهم‌ترین ویژگی نوآر همان قضیهٔ سرنوشت است. یکی از دیالوگ‌های فیلم «میان‌بر» اثر ادگار ج اولمر آن‌جاست که شخصیت اصلی می‌گوید «سرنوشت جایی همین دوربرها قایم شده تا بهت پشت‌پا بزنه». فیلم نوآر آدم‌هایی را تصویر می‌کند که در دست تقدیر گرفتارند و راه فراری برای آنان نیست.

«برام اهمیتی نداره باهام چه کار می‌کنی مایک، فقط سریع انجامش بده.»

این فقط یکی از دیالوگ‌های قدرتمند فیلم عجیب و غریب کارگردان بزرگ رابرت آلدریچ در فیلم «مرا مرگبار ببوس» محصول سال ۱۹۵۵ است. فیلمی که تجاوز، خشونت، شکنجه و هیستری و ناامیدی از ارکان اصلی آن به‌شمار می‌آید. از همان نماهای آغازین، وقتی کارآگاه همر زنی وحشت‌زده را در خیابان سوار می‌کند، انگار وارد تونل وحشتی شده‌اید که راهی برای فرار از آن نیست. آلدریچ بزرگ با حذف مستقیم خشونت و نمایش عواقب آن‌چنان ترسی در دل تماشاگرانش می‌اندازد که هم‌اینک و در زمان حاضر نیز فیلم را عجیب و غیرعادی جلوه می‌دهد. صحنه‌های شکنجهٔ فیلم که در آن دست‌های آویزان شده از وان و دستگاه‌های شکنجه در نماهای با لنز واید تصویر می‌شود، هنوز پیشرو به حساب می‌آیند.

اگر در آمریکا فیلم‌سازان مختلف دست به تجربه‌های جدید می‌زنند، در آن سوی دنیا نیز استادی بزرگ در حال خلق داستان‌های بزرگ است: «کنجی میزوگوچی» یکی از اسطوره‌های تاریخ سینما که در اوایل دههٔ پنجاه

فیلم‌هایی را ساخت که جزء گنجینه‌های تاریخ سینما به حساب می‌آیند. میزوگوچی با الهام از داستان‌ها، افسانه‌ها وفضای ژاپن قدیم و جدید فیلم‌هایی چون زندگی اوهارا، سانشوی مباشر، بانو یانگ فنی را خلق کرد. بیشتر کاراکترهای این فیلم‌ها زنان رنج‌کشیده‌ای بودند که در فضایی مردسالار می‌بایست رنجی پایان‌ناپذیر را تحمل کنند

میزوگوچی فیلم‌هایش را بی‌رحمانه، بی‌دریغ و بی‌پرده‌پوشی می‌ساخت. زنان فیلم‌های او در گیر و دار تقدیر و روزگار تلخشان باید برای هدفی پوچ و محتوم و منتهی به بن‌بست تلاش می‌کردند. مردان در فیلم‌های میزوگوچی موجوداتی طماع و هوس‌ران بودند که جز رنج و سختی برای زنان فیلم‌هایشان ارمغان دیگری همراه نداشتند.

برداشت سوم: کشمکش وجودی

رولومی روانکاوی با پشتوانه‌های محکم در خداشناسی و فلسفهٔ وجودی بود. رولومی به وجود نوعی پیوند میان روان‌کاوی و اگزیستانسیالیسم پی‌برد و فهمید که اضطراب روان‌رنجورانه در اغلب مواقع با آن‌چه اگزیستانسیالیست‌ها «دلهره» یا «یأس وجودی» می‌نامند، رابطهٔ مستقیم دارد. وی با ارائهٔ تعریفی تازه از اضطراب به منزلهٔ نوعی بیماری وجودی، طلایه‌دار نهضت تازه‌ای در روانکاوی وجودی شد. اضطراب به‌عنوان یک کشمکش وجودی، از این احساس آزارنده ناشی می‌شود که فرد در جهان در جای خود قرار ندارد. این اضطراب کشمکشی است میان این باور بنیادی که باید نوعی هدف یا معنا در عالم وجود داشته باشد و فهمیدن این‌که فرد در زندگی خود احساس هدفمندی یا معنا نمی‌کند. کشمکش معنای وجودی اغلب با کشمکش تماشاچی در برابر کشمکش بازیکن مقایسه می‌شود. در بازی فوتبال لحظات بسیار پر اضطرابی وجود دارد؛ مثلاً در دقایق پایانی بازی که بازیکن می‌خواهد پنالتی بزند یا از حملهٔ تیم حریف جلوگیری کند. تماشاچی هم اضطراب زیادی دارد اما واقعیت این است که هیچ کاری از دستش ساخته نیست به‌جز این‌که دست بزند یا فریاد بکشد؛ کارهایی که در اصل هیچ تأثیری در بازی ندارند. بنابراین، اضطراب تماشاچی حتی از اضطراب بازیکن هم بیشتر است؛ چون قادر نیست انرژی روان رنجورانهٔ خود را به سوی کنشی با معنا هدایت کند.

رولومی به وجود نوعی پیوند میان روان‌کاوی و اگزیستانسیالیسم پی‌برد و فهمید که اضطراب روان‌رنجورانه در اغلب مواقع با آن‌چه اگزیستانسیالیست‌ها «دلهره» یا «یأس وجودی» می‌نامند، رابطهٔ مستقیم دارد

رولومی بر این عقیده بود که کشمکش وجودی شبیه به اضطراب تماشاچی است. وقتی احساس می‌کنیم زندگی در حال گذر است و در اطراف ما اتفاقاتی می‌افتد که تسلط و نظارتی بر آن‌ها نداریم، دچار اضطراب تماشاچی می‌شویم. به عقیدهٔ می، این است که ما زندگی خود را نه به عنوان بازیکن بلکه به عنوان تماشاچی نظاره می‌کنیم. کشمکش وجودی در زندگی واقعی بی‌نهایت پیچیده جلوه می‌کند اما در سینما شکلی کاملاً ساده دارد. قهرمان گیج، مضطرب، پرخاشگر یا افسرده است؛ به این دلیل که فکر می‌کند زندگی‌اش بی‌هدف و پوچ است و به‌صورت بیمارگونه دست به خشونت می‌زند؛ چون ناکامی موجب پرخاشگری می‌شود.