خواب‌گردی فریتس لانگ در فیلم‌هایش

پیر لئون
ترجمه مهتاب بلوکی، جعفر آئینی

فریتس‌لانگ در یکی از مصاحبه‌های تصویری اش گفته تمامی‌فیلم‌هایش را مثل یک خوابگرد ساخته است. او در این گفت و گو از «سینما» و «رؤیا» می‌گوید و اینکه نغمه‌های شبانه هنر چگونه به تصویر تبدیل می‌شود.

هنر مانند تصویر انسان است، پیکری بزرگ، و از خود می‌پرسیم اعضایش چگونه با یکدیگر حرکت می‌کنند. تمامی این اعضا در زمان و مکان‌های یکسان به کار گرفته نمی‌شوند. گاهی اوقات این پاها، هستند که پیکر را حمل می‌کنند و گاهی قدرت بازوان است که او را بالاتر از حد معمول قرار می‌دهد. گاهی نیز دست‌ها جلوی صفحه کلیدی حریص قرار می‌گیرند و تمامی غنای درونی را متمرکز می‌کنند. و مواقعی دیگر، این روح خفته و بی حرکت است که با شب‌زنده‌داری نغمه‌های بی‌پایان، رؤیاپردازی می‌کند. سینما دستاورد نغمه شبانه هنر است.

در روزگار ما، استوارترین این دستاوردها در جایی نمود پیدا می‌کند که عشق تلفیق (عناصر) زیباشناسی خودویرانگر و بیمارگون را بر روی ویرانه‌های نقاشی و رمان بنا کرده است. این زیباشناسی کاملاً به سوی یک روز قطبی طولانی که در آن همه چیز هم‌زمان به نظر می‌رسد، معطوف است؛ مانند عمل قلب باز که همه چیز را نشان می‌دهد، اما چیزی نمی‌گوید. سینما رؤیاست، بدین معنا که با آن به روشنایی می‌رسیم.

رؤیا سلسله‌ای از تصاویر بدون رابطه آشکار است و این مرحله اول کار یک سینماگر است. چه این مرحله را در یک شب واقعی طی کرده باشد، چه در یک شب خیالی با قدم زدن در خیابان‌ها، کارش جمع‌آوری تصاویر در "قصر خاطرات"اش است. اما فعالیت روز مبتنی بر شکل دادن، – یا به قول استراوینسکی نظم دادن – و سازمان‌دهی و جمع کردن عناصر پراکنده به شیوه‌ای خاص است؛ پراکندگی‌ای که مثل یک رودخانه آزاد و در عین حال محصور در سواحلش، در بستر جریان دارد. روایت و مونتاژ، هر یک به نوبه خود بیدار می‌مانند و برعهده آنهاست که معجزه کنند و نگذارند رؤیا به حقیقت بپیوندد، چرا که در این صورت، این پایان رؤیا خواهد بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما چون عادت کرده‌ایم که زمان و مکان را با توجه به اندیشه کانت، به عنوان شرایط اصلی حسی‌مان درک کنیم، به طور شهودی درمی‌یابیم که مکان‌ها هم‌زمان‌اند، درحالی‌که زمان‌ها متناوب هستند.

سینما می‌آید و آشفتگی را دامن می‌زند. پیوستگی تصاویر در پروژکتور (در باند ویدئو، یا در هر چیزی که می‌خواهیم به طور پیوسته از جلوی چشممان عبور کند و تحول یابد) کاملاً مانند سلسله‌ای از مکان‌ها و تمرکزی از زمان‌های توأمان به نظر می‌رسد. مونتاژ هم‌زمان کوشیده است این تناقض آشکار را حل کند بدون اینکه در انجام آن موفق شود، زیرا در هر صورت همواره یک نما به دنبال نمای دیگر و یک تصویر به دنبال تصویر دیگر خواهد آمد.

برعکس، زمان تکثیر می‌شود یا بهتر بگوییم در سینما یک زمان برای همه چیز وجود دارد: یک زمان برای فیلم‌برداری کردن و یک زمان برای دیدن آنچه فیلم‌برداری شده است. درواقع جز زمان یک نما که همان زمان فیلم‌برداری کردن و دیدن است، زمانی وجود ندارد و فراتر از این، زمانی که ما به عنوان یک تماشاچی می‌بینیم، غیر از زمانی است که برای تثبیت کردن حرکت (آمادگی، بازگویی، برداشت) به کار برده شده است، اما نمی‌توانیم وجود این زمان را که به هر شکلی خود را نشان می‌دهد، نفی کنیم. به عنوان مثال این‌جا نیز به طور شهودی احساس می‌کنیم که پلانی که دیده می‌شود نتیجه است نه افکت.

این تصویر نیست که در انعطاف‌پذیری‌اش، وجود مکان‌های مختلف را آشکار می‌کند (برای درک هم‌زمانی باید حداقل دو مکان وجود داشته باشد)، بلکه صداست که به ما اجازه می‌دهد آثار و بازتاب‌های قابلیت‌های بی نهایت مکان‌ها را روی یک بردار عمودی قرار دهیم.

چرا سینما از بدو پیدایشش اصرار دارد که به عنوان هنر تثبیت شود؟ آیا نفعی در این امر وجود دارد؟ آیا شرمی اجتماعی است که سینما را به سوی احقاق حقش سوق می‌دهد؟ آیا ارسطو در تمام طول کتاب "بوطیقا"یش سعی در معرفی کردن تراژدی به عنوان یک هنردارد یا اینکه بیشتر نشان می‌دهد چگونه می‌توان بهترین تراژدی ممکن را به وجود آورد؟ خیلی ساده، شاید سینما متعلق به قلمرو مسائل جدی باشد، اما پذیرفتنش در اصل و در اولین نگاه برای سینما که فعالیتی کم و بیش معتبر در بازار توهمات است، بعضاً مشکل است.

فرض کنیم که سینما هنر است. به واقع چرا نباشد؟ آیا در این صورت ما شبیه کسی نیستیم که در شعر بودلر از پنجره‌اش بر سر "شیشه‌گر ناشی" فریاد می‌زند: "زندگی زیبا، زندگی زیبا!"؟ آیا از یک سینماگر انتظار دیگری می‌رود؟ انتظار اینکه [مانند هنر] زندگی را آن طور که هست یا آن طور که باید باشد به تصویر بکشد. هر آنچه از سینما انتظار می‌رود از هنر نیز انتظار می‌رود. ما در همه موارد اشتباه می‌کنیم.

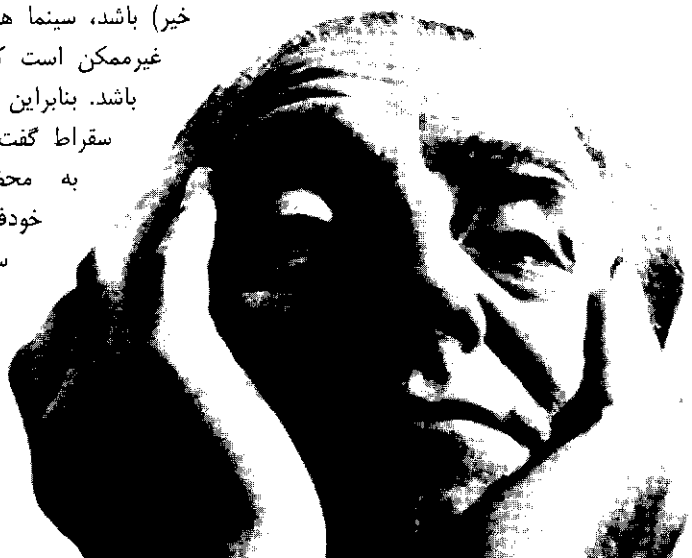
لسینگ در اثرش،" Laocoon"، میان هنرهای تجسمی و آن چیزی که شعر (موسیقی و رقص) می‌نامیدش تمایزی برجسته قایل است: "نقاشی به دلیل ویژگی‌ها و شیوه‌های تقلیدی‌ای که منحصر به خودش‌اند و اینکه تنها می‌توانند در مکان تلفیق یابند، باید کاملاً از زمان صرف‌نظر کند. رویدادهای تدریجی به خودی خود نمی‌توانند موضوع نقاشی شوند و نقاشی باید به رویدادهای هم‌زمان یا به پیکرهایی که با رفتارشان یک عمل ممتد را پیشنهاد می‌کنند اکتفا کند. در عوض شعر...".

فرض کنیم که سینما هنر نیست. پس چیست؟ چیزی که به شعر شباهت دارد. به مانند یک شعر، درهم‌پیچیدگی عناصر افسانه‌ای و لحظات تاریخی در فیلم آن‌چنان است که امکان کنار آمدن با تجزیه و تحلیل‌های ساده برای دستیابی به جوهره‌اش وجود ندارد. در عین حال نمی‌توان گفت که [خاستگاه] سینما، شعر است، چرا که این چنین نیست. شعر به لرزه‌های وجودی ما پاسخ می‌دهد و در سینما بازتاب آن را می‌بینیم.

هنر یا نه؟ سینما نهایتاً به تعاریف بی‌اعتناست. می‌توان مسائل را به گونه‌ای دیگر بررسی کرد: سینما شاخه‌ای از هنر است و فرض کنیم بعد از سه قرن از گذشت سینما، این شاخه عاقبت از هنر جدا می‌شود و جز فیلم‌های تجاری، فیلمی ساخته نمی‌شود، یا اینکه شکسپیر دیگری می‌آید و تئاتر را بارور می‌کند، و ما دیگر به سینما احتیاجی نخواهیم داشت.

اما بالاخره سینما هنر است یا خیر؟ این به هیچ وجه مسئله را روشن نمی‌کند. پاسخ بله یا خیر (یا هم بله و هم خیر) فقط امکان بررسی رابطه‌ای را که سینما با تک تک هنرها (دیگر شاخه‌های هنر) برقرار می‌کند به ما می‌دهد و شاید تفکر را تا جایی پیش ببرد که بازگشت از آن نقطه مشکل باشد. کافی است قبل از هر چیز چرای مسئله مطرح شود.

حساس یا بی اعتنا، هنر یا سرگرمی، این پرسش نوعی شیادی است که مشکلات بی موقع و نابجایی را به وجود می‌آورد. با این همه، اگر جواب، بله یا خیر (یا هم بله و هم خیر) باشد، سینما هنری است که مزایای بسیاری دارد. پس غیرممکن است که پاسخ هم‌زمان هم درست و هم غلط باشد. بنابراین شاید می‌بایستی قدری فراتر رفت و مانند سقراط گفت: «سینما صرفاً هست».



به محض اینکه سؤال مطرح شود، دچار خودفرسایی می‌شود. سعی در پاسخ دادن به سؤال مانند قورباغه لافونتن آن را مملو از اهمیت می‌کند و در نتیجه، دور و تسلسل باطل، تمام و کمال برقرار می‌شود.

سینمای عاری از این تعیّنات نامشروع

(به عنوان مثال، تعیّناتی که امکان تأیید بعضی از فیلم‌ها را به عنوان شاهکار فراهم می‌کنند، گویی که در مورد مجسمه‌سازی یا رقص به شیوه دیگری قضاوت می‌شود)، سینمای استوار بر پاهای محکمش، سرانجام می‌تواند خود را با زندگی بسنجد، موضوعی قابل مطالعه باشد یا به انسان امروزی اجازه دهد که دغدغه مدرنش را در نهایت تمرکز ارزیابی کند – دغدغه‌ای که در تصاویر مشابه درهم ریخته و پایان‌ناپذیر ظاهر می‌شود.

سینماتوگراف دیگر وجود ندارد. تلخیصی که واژه معرف دستگاه برادران لومیر – دستگاهی که قادر به خواندن (رمزگشایی) تصاویر بود – را کوتاه کرد مفید بود، زیرا موجب پیدایش سینما شد. برسون مفهوم سینماتوگراف را فقط برای خودش قایل بود و کتاب "نت‌ها"یش نباید هرگز به مثابه "بوطیقا"ی دوم بررسی شود.

در کلام دیگران، واژه سینماتوگراف مانند یک محکومیت جلوه می‌کند. محکومیت چه؟ محکومیت سینما. نه، چیزی غیر از سینما وجود ندارد؛ فقط سینما و بس. مابقی چرک‌نویس‌های سینما هستند.

شاید تاریخی از سینما وجود داشته باشد، اما احتمالاً تکرار مکررات است و تنها پیشرفت تدریجی (نه پیشروی) که ممکن است وجود داشته باشد گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر و از یک لحظه به لحظه دیگر است. تا جایی که روایت با تاریخ درآمیخته شود (یک رشته همه را به هم وصل می‌کند؛ این سنت فیلم‌نامه است) هر آنچه را می‌شنویم، می‌بینیم و برعکس. جوهره سینمای‌هالیوود مانند یک سمفونی است. این سینما دری باز به روی بی نهایت نیست، بلکه روایتی از یک واقعیت خیالی است آن‌چنان که تمام کشور آن را برای خود فرض کرده است.

دنیای محسوس کندتر از دنیای قابل فهم است؛ هنگامی‌که سینماگر کل زمان واقعیت را درک می‌کند، فیلمش با حذف به قرینه، زمانی کوتاه‌تر از واقعیت را انعکاس می‌دهد که تماشاچی به نوبه خود آن را مستقیماً درک می‌کند

تاریخ سینما چگونه به تاریخ بشر مرتبط می‌شود؟ ورود صدا و گفتار با استقرار دو نظام تمامیت‌خواه اروپایی هم‌زمان می‌شود؛ حتی هنگامی که فن‌آوری فضای فیلم‌ها را توسعه می‌دهد، مردم یا خاموش‌اند یا اینکه با صدایی واحد حرف می‌زنند؛ دو وضعیتی که با یکدیگر فرق ندارند.

لانگ با ترک آلمان، سینمای این کشور را نجات داد، زیرا او تجسم سینمای آلمان بود. لانگ سینما را نجات داد تا بلافاصله آن را در قربانگاه آمرانه بی چون و چرایی قربانی کند و با قربانی کردنش، برای بار دوم نجاتش داد.

لنی ریفنشتال بدون لانگ هیچ بود. او همچون سرمستی‌ای بود که خارج از حیطه اخلاقیات انتشار یافته باشد. در مورد سینماگران شوروی باید گفت جایگاه محکم‌تری داشتند.

داوژنکو مانند تیتوس می‌توانست فریاد بزند: "دیگر بحث بر سر زندگی کردن نیست؛ باید پادشاهی کرد". میمسیس در قالب صدای برنیس می‌توانست به او پاسخ دهد: "پس ای ظالم، پادشاهی کن!" اما بارنت می‌توانست توصیه فنیس را گوش کند: "دوباره شروع کنید، بانوی من. به خودتان بازگردید".

سینمای چندصدایی بر روی ویرانه‌های جنگ جهانی دوم توسعه یافت. ویرانی و خرابی بدیهی است. ادامه کار روسلینی برعهده پازولینی و برگمان است که به یک نیروی تک صدا دست یابند، فرد را از زیر سلطه توده خارج سازند و خطی را تا رسیدن به منشئش، یعنی مه‌لیس یا گریفیث ترسیم کنند.

متنی از ماندلشتام به یاد دارم که در آن به نظریه‌های پیشرفت در ادبیات معترض بود. محتوای این نظریه‌ها چنین بودند: "عامیانه‌ترین و منفورترین شکل جهالت تحصیلی".

فکر می‌کنم که با "پایان تاریخ بشریت" و پایان همراهش "مرگ سینما"، به عامیانه‌ترین و منفورترین شکل جهالت رسیده‌ایم. این واقعیت اسف‌بار، اما کاملاً بشری که دیگر چیزی برای گفتن (و دیدن) وجود ندارد، نمی‌تواند دلیل موجهی باشد که ادعا کنیم هنر دیگر چیزی برای گفتن (و دیدن) ندارد.

در هنر پیشرفت وجود ندارد، اما همچنان پیش می‌رود و کار پیشرفت کردن شاید این‌جاست. امروزه وقتی که فرم‌ها آن‌چنان آزاد شده‌اند که دیگر نمی‌دانیم آنها را کجا جست‌وجو کنیم، بهترین روش این است که هرگز از آنها صرف‌نظر نکنیم. جمله‌ای از تاریخ باستان هست که می‌گوید: کمیت به کیفیت تبدیل می‌شود و زمان به تاریخ.

مدت زیادی است که تکیه‌گاه اطمینان‌بخشی را که سینمای‌هالیوود به وجود آورده است، گم کرده‌ایم (در هر صورت، در فرانسه درک غلطی وجود دارد مبنی بر اینکه فیلم‌های ما نوعی نت‌های فرعی سینمای‌هالیوود هستند)؛ تکیه‌گاهی که در آن نیروهای موجود در نوعی هماهنگی میان درک اجتماعی و میل زیبایی‌شناختی به تعادل می‌رسیدند. فیلم‌ها، هم به سلیقه مردم پاسخ می‌دادند (مفهومی که امروزه بی اساس است، اما پیش‌تر معنایی ملموس‌تر دربرداشت) و هم به روند انتزاعی فیلم‌سازانی که

تحت حمایت کامل بازیگران و فیلم‌نامه‌ها بودند.
بدین ترتیب از دیدگاه داگلاس سیرک، ملودرام درخشش آبی بود که نگاه را نوازش می‌کرد و در عین حال جریان آبی بود در بستر که روی ماسه‌ها، هزاران ذره رنگی با هزاران نقش و نگار را با خود می‌برد؛ ذراتی که با پیوندی زوال‌ناپذیر از مفاهیمی ریشه گرفته در دردناکی وجود ما به هم پیچیده‌اند. آری، کاملاً در همین نقطه است که آنتونیونی، گدار یا رنه فرورفته‌اند. به آنها این امکان داده شد تا فرم‌های جدیدی ابداع کنند، چرا که این ابداع توهم‌آمیز برای حفظ علاقه تماشاگرِ خوکرده به قانون عرضه و تقاضا کافی بود.
ژان – کلود بیت در مصاحبه‌ای با ماری – کلود تریوو می‌گوید: "سینما پیش نمی‌رود، فقط تغییر مکان می‌دهد".
شاید سینما در این مرحله مبهم که در آن مدرنیته به کلاسیسیسم ختم می‌شود، پس از چهل و پنج سال از شروع پرتلاطمش، به سینمای کنونی تبدیل شود. در این حالت دوربین صرفاً معنای واقعی ابزار را خواهد داشت وبه گونه‌ای عمل خواهد کرد که اگر هر نقطه‌ای از فضا را در زندگی واضح ببینیم، در سینما (مانند نقاشی‌های ولاسکز) این نقطه واحد خواهد بود و مابقی تار.
در فیلم است که بیشتر به واقعیت نزدیک می‌شویم. اما چرا؟ بسیار ساده است. در فیلم است که غالباً می‌توان گفت چیزی مشکوک به نظر می‌رسد و این مطمئن‌ترین دلیل است که بگوییم: همیشه در فیلم با صحت سر و کار داریم.
سینما نقد زندگی است.
دنیای محسوس کندتر از دنیای قابل فهم است. هنگامی که سینماگر کل زمان واقعیت را درک می‌کند، فیلمش با حذف به قرینه، زمانی کوتاه‌تر از واقعیت را انعکاس می‌دهد که تماشاگر به نوبه خود آن را مستقیماً درک می‌کند. شاید بتوان گفت که سینما از دیدگاه تماشاگر، فقط دنیای قابل فهم را دربرمی‌گیرد. این یک تضاد آشکار است.

سینما به ما این توهم را می‌دهد که ما بر واقعیت تسلط داریم؛ در پی این توهم است که سینما عیب و نقص‌هایش را برطرف می‌کند

اگر فیلم‌ها در ما طنین می‌اندازند، به این دلیل است که به صدا درمی‌آیند و هنگامی که آنها را لمس می‌کنیم (وقتی فیلم را می‌بینیم، آن را لمس می‌کنیم) صدایی تولید می‌کنند یا نمی‌کنند. فیلم‌هایی هستند که برای همیشه صامت باقی می‌مانند.
همچنین یک فیلم اغلب بهترین فیلم ممکن است. نقایص فیلم در قسمت‌هایی است که نمی‌توانند به اندازه کل آن کامل باشند. به همین دلیل، تحلیل، شیوه‌ای بسیار خطرناک در سینماست.
سینما به ما این توهم را می‌دهد که بر واقعیت تسلط داریم. در پی این توهم است که سینما عیب و نقص‌هایش را برطرف می‌کند.
هر فیلم‌سازی که در حین عمل فیلم ساختن به این تفکر دست نیابد که "من انقلاب هستم؛ تنها آزادی است که مرا وادار به فیلم ساختن می‌کند"، درواقع فیلم نمی‌سازد. (اقتباس از بلانشو)
حرکت سینماگر تقریباً مثل حرکت نقاش است. مرلوپونتی در کتاب "چشم و روح" می‌گوید: "چشم دنیا را می‌بیند و چیزی را که دنیا برای به تصویر درآمدن کم دارد. سینماگر کسی است که چیزی را که دنیا ندارد معلوم می‌کند و در نقش و نگاری دیوانه‌وار، آن را در یک حرکت تثبیت می‌کند. در آن هنگام است که او قاطعانه از نقاشی فاصله می گیرد تا به شعر بپیوندد".
بیننده یک فیلم، اشتقاق‌پذیر باشد یا نه، دوگانه است: کسی که از دیدن آنچه را که دنیا نداشته خشنود می‌شود؛ و کسی که درمی‌یابد دنیا چیزی کم داشته و شگفت‌زده می‌شود. کسی که هم شگفت‌زده می‌شود و هم خشنود در شرایط بسیار نادر، می‌تواند یکی باشد.
وظیفه تماشاگر است که به تاریخ برگردد، یعنی از سینما برحسب شرایطی که آن را امکان‌پذیر می‌سازد (یعنی اثباتش می‌کند) تعریف جدیدی بدهد، نه اینکه آن را به عنوان یک غایت، گونه‌ای افسانه خودمختار (یعنی معنای غربت آلود سینما، یعنی سینما به مثابه صندوقچه یک اندیشه) بررسی کند. هرگز نباید فراموش کرد که کار [خلاق]، یک گفتمان است و هر اندازه این گفتمان مشکل شود، به همان نسبت خود را بیشتر در زمان ثبت می‌کند.
سینمای جمع‌گرا و خانه‌نشین به طور کلی در تضاد با اساسی‌ترین تجربه‌های شاعرانه قرار می‌گیرد: دانته، مونتنی، روسو، هولدرلین، داستایفسکی،هاپکینز، رمبو یا کافکا منبع آثارشان را از تنهایی مطلق می‌گیرند که آنها را می‌هراساند، اما همواره از آن تغذیه می‌کنند و هنرشان در تکرار بی‌وقفه این

سرگردانی میان ممکن و غیرممکن، این حقیقت منفی، برملا شده، شرط اصلی، ناپایداری سازنده و ... است. حتی اگر مانند پروست، نوسان در اتاقش اتفاق افتد (یا برای کافکا و همچنین ایو، در دفتر بیمه‌شان).

اما پروست به واسطه این نوسان، دیوارها را تا آن حد کنار می‌زند که هومر نابینا توانسته بود دید بسیار انسان‌دوستانه‌اش را فرافکنی کند. وسوسه سینما همیشه چنین بوده است: شبیه ادبیات بودن، و وسوسه سینماگران این بوده است که با خورجین و پالتوی دیوژنِ کلبی‌مسلک، در خیابان‌ها پرسه بزنند تا اگر دیگران بخواهند در چین و تاخوردگی‌هایش دقت کنند، ذره ذره‌های زیباترین تاریخ جهان را ببینند. آن‌گاه تصور می‌کنند که در این زندگی سرگردان فرورفته‌اند و این زندگی سرگردان به واسطه بازی شبه هم‌آوایی، تبدیل به حقیقت مسلمشان خواهد شد. اما سینما جمع‌گراست. این طبیعت اقتصادی‌اش است. او به خانه‌نشینی علاقه‌مند است چون جمع‌گراست و به سختی می‌توان همراه یک گروه پنجاه نفری سرگردان بود و به "موهبات بی‌تصمیمی" تن سپرد. (میشله)

گاهی اوقات ممکن است چنین پیش آید. گاهی اوقات بعضی از فیلم‌ها این توهم را به وجود می‌آورند که با پرسه زدن ساخته شده‌اند، اما سینما اساساً و عمیقاً در هر ثانیه، ۱۸، ۲۴ یا ۲۵ بار با این واقعیت روبه رو می‌شود که در حال ساخته شدن است. آنچه یکی از نقاط قوت سینما را به وجود می‌آورد این است: تقلید کردن بدون اینکه هرگز از تک تجربه‌ها رونوشت بردارد، درحالی‌که به خوبی می‌داند ارائه یک تجربه از این نوع بدون پررنگ کردن جنبه رازگونه آن و پوشاندن بیشتر حقیقت ممکن نیست، تا اینکه تنها این پرده تجلی ظهور واقعی‌اش باشد.

در «Dramaturgie de Hambourg» ، لسینگ به نکته مهمی پی برده است و آن اینکه رویداد در تراژدی با زمان حال نشان داده می‌شود تا تماشاگر بتواند ترس و ترحم محکوم شده توسط ارسطو را احساس کند. زمان گذشته، یعنی زمان روایت، برای او در تضاد با تراژدی است.

سینما روایت را با تراژدی آشتی داده است (پیوندی که با نظریه این‌همانی هیچکاک به اوج رسید).

آنچه در سینما میان حکایت، یعنی کسی که حرف می‌زند و می‌گوید (و در سینما کسی که نگاه می‌کند و می‌بیند) و تراژدی، یعنی نگون‌بختی همیشگی، نقطه پیوند را می‌سازد همانا مرور ویژه در سینماست که به زمان‌ها امکان هم زمان باقی ماندن را می‌دهد. بر این اساس، روایت رویداد گذشته همیشه به صورت زمان حال انجام می‌شود.

انسان رؤیایی (سینما دوست) حرکت را دوست دارد. شارلوت می‌گوید: "به نظرم انسان تنها برای اینکه از دیدن بازنماند به رؤیا می‌پردازد". او رژه رؤیاها را درذهنش دوست دارد. فکر می‌کند تنها به خاطر اوست که دنیا در چند قدمی‌اش وجود دارد؛ حتی اگر دیگرانی نیز آمده و در کنار او نشسته باشند و همان را، همان رهایی را، همان تنهایی تقسیم شده را آرزو کنند. او انسانی نیست که می‌شناسد، بلکه انسانی است که می‌بیند. تنها شاعری است که برای دیدن احتیاج به ترانه‌خوانی ندارد. او آنچه را که می‌خواهد، می‌بیند. فکر می‌کند که تنهاترین است و تمامی دیگرانی که در کنارش نشسته‌اند دیوانه‌هایی هستند که هیچ نمی‌فهمند. دیگران نیز او را همین‌طور تصور می‌کنند و این روال هرگز متوقف نمی‌شود.

زیبایی متحرک: چیزی که پیش از این، «ملاحت» نامیده می‌شد.

در نمای سینمایی، هنگامی که جهان بیرونی در اوج آنچه حقیقتش فرض می‌کند، حضور دارد و حضور درحقیقت مطلقش متجلی است، زمانی که تماشاگر نما را به مانند یک ظهور، به مانند لحظه‌ای موهبت‌آمیز درمی‌یابد، آن‌گاه سینماگر، به مثابه مرد یا زنی با زندگی‌ای ثبت شده در تاریخ، از بودن دست می‌کشد و در عمل انجام شده‌اش محو می‌شود.

در این لحظه است که با حرکتی عاشقانه که به سینماتوگراف منتهی می‌شود، هنرمند در زمان فیلمش که تبدیل به حال جاوید شده، به همراه اثرش و با کسی که آن را نظاره می‌کند، به یگانگی می‌رسد.