نقد سینما

اسطوره‌ها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اینگمار برگمن، فریتس لانگ و جان فورد سه فیلمساز بزرگ تاریخ سینما هستند که همگی به خاطر عظمت آثارشان تبدیل به اسطوره‌های سینمایی شده‌اند. هرچند اولی هنوز زنده است، اما به خاطر کهولت و مسایل دیگر، فیلمسازی را کنار گذاشته است. به هر حال هر سه صاحب آثاری بزرگ هستند که سینمای امروز جهان به آنها مدیون است. این آثار زنده‌اند و به فیلمسازان جوان امروزی حیات هنری می‌دهند. در این شماره در قالب‌های متفاوت به این سه فیلمساز پرداخته‌ایم.

چرا فیلم می‌سازم

اینگمار برگمان

ترجمه: حمیدرضا منتظری

سرفیلمبرداری چشمهٔ باکره توی استان شمالی دالارنا [Dalarna] بودیم، و صبح زود بود، یک چیزی حدود هفت و نیم. منطقه ای کوهستانی ست، و گروه ما داشت توی جنگل، کنار یک دریاچه کار می کرد. هوا خیلی سرد بود، و گاه و بیگاه از آن آسمان خاکستری و گرفتهٔ بالای سرمان چند دانه برف هم می بارید. افراد گروه لباس های جوراجوری پوشیده بودند ـ بارانی، پالتو، پلیورهای ایسلندی، ژاکت های چرمی، لباس های کهنه، کاپشن مربی ها، رداهای قرون وسطایی ـ بچه های گروه برای حرکت دوربین، روی آن زمین ناهموار چیزی حدود سی متر ریل زنگ زده و کج و معوج چیده بودند. همه داشتیم کمک می کردیم ـ بازیگرها، متصدی های برق، گروه گریم، منشی صحنه، صدابردارها ـ و بیش تر برای این که گرم بشویم. یک دفعه یکی داد زد و آسمان را نشان داد. آن بالا، بالاتر از نوک درختان صنوبر، یک درنا داشت پرواز می کرد، بعد یکی دیگر پیدایش شد، بعد چند تای دیگر، که بالای سرمان دایره وار چرخ می زدند. همه کارمان را رها کردیم و دویدیم بالای تپه ای که آن نزدیکی بود تا درناها را بهتر ببینیم. مدت زیادی آن جا ایستادیم، تا این که رفتند به طرف غرب و پشت درخت ها ناپدید شدند. بعد یک دفعه فکر کردم: فیلمسازی توی سوئد یعنی همین. اتفاقی ست که می افتد، این که همه با هم با ابزارهای قدیمی و بودجهٔ ناچیزمان کار کنیم و این که یک دفعه به عشق تماشای چهار تا درنا توی آسمان، همهٔ کارها را رها کنیم.

ارتباط من با سینما برمی گردد به دنیای کودکی ام. مادربزرگم آپارتمان قدیمی و خیلی بزرگی توی آپسالا داشت. عادت داشتم زیر میز اتاق غذاخوری بنشینم و به نور آفتاب که از پنجرهٔ غول پیکر اتاق به داخل می تابید «گوش کنم.» ناقوس های کلیسای جامعه دینگ، دانگ می کردند و نور آفتاب حرکت می کرد و «صدای» خاصی در می آورد. یک روز، از روزهایی که زمستان داشت جای خود را به بهار می داد و من پنج سالم بود، از آپارتمان پهلویی صدای نواختن پیانو به گوش می رسید. والس بود، فقط والس. روی دیوار تابلوی بزرگی از شهر ونیز آویزان بود. همان طور که نور آفتاب روی نقاشی حرکت می کرد، آب توی کانال به جریان درآمد، کبوترها برفراز میدان پرواز کردند و آدم ها با صدایی که به گوش نمی رسید با هم حرف زدند. ناقوس ها به صدا درآمدند، ولی این بار نه در کلیسای جامع آپسالا، بلکه در خود تابلو. و انگار صدای موسیقی پیانو هم از تابلوی ونیز به گوش می رسید.

بچه ای که در خانهٔ کشیش به دنیا بیاید و بزرگ شود، خیلی زود با زندگی و مرگی که پشت هر صحنه نهفته، آشنا می شود. پدرم مراسم سوگواری، عروسی و غسل تعمید را انجام می داد؛ وعظ می کرد و بر کارها نظارت داشت. شیطان یکی از اولین کسانی بود که باهاش آشنا شدم، و در ذهن کودکانه ام باید برایش تجسمی عینی پیدا می کرد. و این جا بود که فانوس خیال به کمکم آمد. یک جعبهٔ فلزی کوچک بود با یک لامپ کاربیدی. (هنوز هم می توانم بوی فلز داغ شده را به یاد بیاورم) و اسلایدهای شیشه ای رنگی: دخترک کلاه قرمز و گرگ بدجنس و این جور چیزها. گرگ تجسم شیطان بود که شاخ نداشت، ولی دم و دهانی سرخ داشت، و روی کاغذ دیواری گلدار مهدکودک، تصویری کاملاً واقعی ـ هرچند غیرقابل درک ـ از شرارت و وسوسه های نفسانی بود.

وقتی ده سالم شد، اولین پروژکتور درست و حسابی ام را به دست آوردم. هم اسرارآمیز بود و هم جذاب. اولین فیلمی که داشتم، یک فیلم ۹فوتی به رنگ قهوه‌ای بود. دختری را نشان می‌داد که در چمنزاری خوابیده، بلند می‌شود، بازوانش را از دو طرف کش می‌دهد و بعد از سمت راست کادر خارج می‌شود. فقط همین. فیلم برایم گنجینهٔ بزرگی بود، و هر شب می‌دیدمش تا این که پاره شد و دیگر نمی‌شد درستش کرد.

آن پروژکتور فکسنی اولین ابزار جادوگری من بود. و از آنجایی که سینماتوگراف براساس فریفتن چشم انسان شکل گرفته، هنوز هم با شوقی کودکانه به خودم یادآوری می‌کنم که من هم یک جادوگرم. برای من جاافتاده که اگر فیلمی یک ساعته تماشا کنم، بیست و هفت دقیقه اش تاریکی مطلق بوده ـ یعنی آن فاصلهٔ میان فریم‌ها. وقتی فیلم نمایش می‌دهم، یک متقلبم. از دستگاهی استفاده می‌کنم که برای سوء استفاده از یک ضعف فیزیکی انسان ساخته شده: دستگاهی که با آن می‌توانم احساسات تماشاگران را زیر سلطه بگیرم ـ وادارشان کنم که بخندند، از ترس جیغ بکشند، لبخند بزنند، افسانه‌های جن و پری‌ها را باور کنند، خشمگین شوند، تحت تأثیر قرار بگیرند، شوکه شوند، یا شاید هم حوصله شان سر برود و خمیازه بکشند. بنابراین یا یک کلاه بردارم یا ـ در مواقعی که خود تماشاگر هم دلش می‌خواهد که وارد این دنیا شود ـ جادوگر. و جادوگری ام را با دستگاهی انجام می‌دهم که آن قدر گران و فوق العاده است که هر جادوگری در طول تاریخ آرزوی ساختن یا تصاحبش را داشته است.

فیلم‌های من همیشه از یک چیز مبهم شروع می‌شوند ـ یک نکته تصادفی یا جمله ای که یک نفر می‌گوید، یا از یک واقعهٔ غم انگیز ولی قابل درک که به هیچ موقعیت خاصی هم ارتباط ندارد. می‌تواند چند نت موسیقی باشد، یا پرتوی نوری روی سطح خیابان. بعضی وقت‌ها موقع کار در تئاتر، بازیگران را با گریم کامل در نقش‌هایی دیده ام که هنوز بازی نشده بودند.

این‌ها تأثیرهای لحظه ای هستند که به همان سرعت که آمده‌اند، از میان می‌روند، ولی اثرشان بر جای می‌ماند ـ مثل یک رؤیای خوشایند. فقط یک چیز ذهنی ست، نه یک داستان واقعی، ولی تصاویر و معانی بسیار مؤثری خلق می‌کند. بیش از هرچیز، به ریسمانی خوش رنگ می‌ماند که از جعبهٔ سیاه ضمیر ناخودآگاه بیرون زده باشد. اگر این ریسمان را به چنگ بیاورم و به دقت تا به آخر دنبالش کنم، یک فیلم کامل شکل می‌گیرد.

این هستهٔ ابتدایی تقلا می‌کند تا شکل مشخصی به خود بگیرد، هرچند که شاید اوایل به نظر تنبل و خواب آلود بیاید. این تقلا را حرکاتی ذهنی با ضرب آهنگی خاص همراهی می‌کنند که برای هر فیلم، شکل مشخصی دارند. سکانس‌های فیلم الگویی مطابق با این ضرب آهنگ می‌یابند و از قوانینی پیروی می‌کنند که براساس همان محرک اولیه ام شکل گرفته‌اند.

اگر آن دست مایهٔ جنینی امکان بالقوهٔ تبدیل شدن به یک فیلم را از خود نشان دهد، تصمیم می‌گیرم آن را به سرانجامی برسانم. بعد نوبت مرحله ای بسیار پیچیده و مشکل می‌رسد: مرحلهٔ تبدیل ضرب آهنگ‌ها، حالات ذهنی، فضا، تنش‌ها، سکانس‌ها و لحن‌ها و حس و حال، به کلمات و جمله‌ها، به فیلمنامه ای قابل درک.

و این کاری تقریباً غیرممکن است.

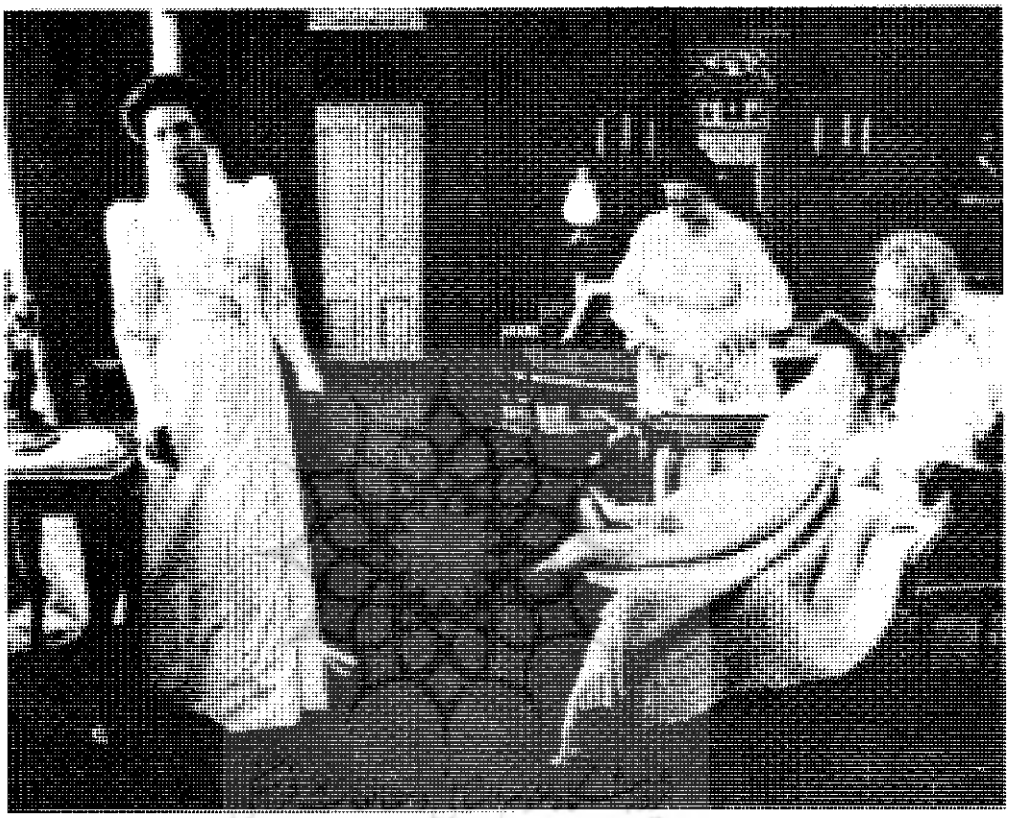
تنها چیزی که می‌توان به طور رضایت بخش از آن ضرب آهنگ و حالت‌های پیچیدهٔ اولیه به فیلمنامه منتقل کرد، دیالوگ است، و حتی دیالوگ هم دست مایهٔ حساسی ست که ممکن است ازخود مقاومت نشان دهد. دیالوگ نوشته شده مثل یک قطعه موسیقی ست، برای مردم عادی تقریباً غیرقابل فهم است. تفسیرش، به مهارت تکنینی و یک جور قوهٔ تخیل و احساس قوی نیاز دارد ـ چیزی که حتی در میان بازیگران هم کمیاب است. می‌شود دیالوگ نوشت، ولی این که چطور بیان شود، ضرب آهنگ و لحنش، و این که بین جمله‌ها چه چیزی باید قرار گیرد ـ همهٔ اینها را باید به دلایل عملی حذف کرد. فیلمنامه ای که این قدر جزئیات داشته باشد، قابل خواندن نیست. سعی می‌کنم جزئیات مربوط به مکان، شخصیت پردازی و فضا را در فیلمنامه هایم فشرده کنم و به زبانی قابل درک بنویسم، ولی موفق بودنم بستگی به توانایی من در نوشتن و میزان درک خواننده دارد، که عواملی غیرقابل پیش بینی هستند.

حالا نوبت چیزهای اساسی ست، یعنی تدوین، ضرب آهنگ و ارتباط هر تصویر با تصویر دیگر: بُعد سوم و تعیین کننده ای که بدون آن، فیلم صرفاً یک محصول تولیدی بی‌جان است. این جا دیگر نمی‌توانم مثال روشنی بزنم، مثل یک قطعه موسیقی، یا ایدهٔ خاصی برای ضرب آهنگ که ارتباط میان عناصر فیلم را مشخص می‌کند. برایم مقدور نیست که توضیح دهم فیلم چطور «نفس می‌کشد» و ضربانش به تپش درمی‌آید.

همیشه آرزو کرده‌ام که به یک جور یادداشت برداری برسم که تمام سایه روشن‌های ذهنم را روی کاغذ بیاورد، که ساختار درونی فیلم را به طور مشخص ثبت کند. چون وقتی در فضای ویران کنندهٔ استودیو می‌ایستم، و تمام آن جزئیات مزاحم و پیش پا افتاده روند تولید فیلم دست و پایم را گرفته‌اند، اغلب باید تلاش فوق العاده ای بکنم تا یادم بیاید که این سکانس یا آن یکی را از ابتدا چطوری تصور کرده ودیده بودم، یا ارتباط میان آن صحنهٔ چهار هفته پیش با صحنهٔ امروز چیست. اگر می‌توانستم خودم را به روشنی بیان کنم، با نمادهایی مشخص، عوامل آزار دهندهٔ کارم تقریباً از بین می‌رفت، و می‌توانستم با این اطمینان کار کنم که هر وقت که بخواهم می‌توانم ارتباط میان هر کدام از اجزاء را با کل فیلم بیابم و ضرب آهنگ و

تداوم فیلم را حس کنم.

بنابراین، فیلمنامه از نظر تکنیکی شالودهٔ نامناسبی برای یک فیلم است. و دوست دارم در این مورد، به موضوع مهم دیگری اشاره کنم، سینما هیچ ربطی به ادبیات ندارد؛ شخصیت پردازی و دست مایهٔ این دو فرم از هنر، درست نقطهٔ مقابل یکدیگرند. و این قاعدتاً به دلیل روند ذهنی ادراک است. کلمات نوشته شده در روندی آگاهانه و ارادی و با دخالت قوهٔ شعور، خوانده و درک می‌شوند؛ و خیلی به تدریج روی قوهٔ تخیل و احساس خواننده اثر می گذارند. و این باروند تماشای فیلم کاملاً



فریادها و نجواها

متفاوت است. وقتی تماشای فیلمی را تجربه می کنیم، آگاهانه خود را برای توهم آماده می کنیم: اراده و آگاهی را کنار می گذاریم و راه را برای خیال پردازی باز می کنیم. تصاویر روی پرده مستقیماً روی احساسمان تأثیر می گذارند، بی آن که به آگاهی و شعورمان کاری داشته باشند.

موسیقی هم به همین طریق اثر می گذارد؛ می توانم بگویم که هیچ هنری مثل موسیقی به سینما نزدیک نیست. هر دو مستقیماً با احساسات سر و کار دارند، نه از طریق ادراک. و اساس سینما ضرب آهنگ است؛ سینما یعنی دم و بازدم مداوم. از همان دوران کودکی، موسیقی بزرگ ترین منبع الهام من بوده، و اغلب برایم تماشای فیلم یا تئاتر هم مثل تجربهٔ گوش کردن به موسیقی است.

و اساساً به دلیل همین تفاوت میان سینما و ادبیات است که بهتر است از اقتباس از آثار ادبی صرف نظر کنیم. ابعاد نامعقول آثار ادبی ـ منشأ وجودی اش ـ را اغلب نمی توان به زبان تصویر برگرداند ـ و این به نوبهٔ خود، ابعاد نامعقول خاص سینما را ویران می کند. اگر با وجود این مشکل، بخواهیم یک اثر ادبی را به زبان سینمایی برگردانیم، باید تغییرات پیچیده و بی شماری را در اصل اثر ایجاد کنیم که نتیجه اش به هیچ وجه به چنین زحمتی نمی ارزد.

شخصاً هیچ وقت آرزوی مؤلف بودن را نداشته ام. دلم نمی خواهد رمان، داستان کوتاه، مقاله، شرح حال، یا حتی نمایشنامه بنویسم. فقط دلم می خواهد فیلم بسازم. فیلم هایی دربارهٔ شرایط، تنش ها، تصاویر، ضرب آهنگ ها و شخصیت هایی که برایم به نوعی اهمیت دارند. فیلم، و روند پیچیدهٔ شکل گیری اش، روش من برای بیان خواسته هایم برای دیگران است. من فیلمسازم، نه مؤلف.

بنابراین، مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه مرحله ای است سخت ولی مفید، چرا که وادارم می کند ایده هایم را به طور منطقی محک بزنم. در این مرحله، در تناقضی گرفتار می شوم ـ تناقضی میان نیازم به بیان یک موقعیت پیچیده به کمک تصویر و علاقه ام به سادگی و روشنی محض ـ نمی خواهم که فیلم فقط برای خودم یا تعدادی انگشت شمار جالب باشد، بلکه دوست دارم عامهٔ تماشاگر را هم سرگرم کند. توجه به علایق تماشاگر ضروری ست. ولی گه گاه خطر می کنم و به دنبال انگیزه های خودم می روم، و ثابت شده که تماشاگران می توانند با حساسیتی باور نکردنی به غیر متعارف ترین فیلم ها هم پاسخ دهند.

برگمان
در حال هدایت بازیگرش

با شروع فیلمبرداری، مهم‌ترین نکتهٔ این است که افراد گروهم با من ارتباط برقرار کنند، این که همهٔ ما در طول کار، کشمکش‌هایمان را کنار بگذاریم. همه باید به خاطر هدف مشترکی که داریم، هم‌دل و هم‌سو شویم. گاهی این به مشاجره می‌انجامد، ولی هرچه «فرامین کارگردان» روشن‌تر و مشخص‌تر باشند، رسیدن به هدف راحت‌تر است. این اساس کار من به عنوان کارگردان است، و شاید بیش‌تر مزخرفاتی که راجع به من نوشته شده، از همین ناشی می‌شود.

وقتی نمی‌توانم به خودم اجازه دهم که نگران حرف‌ها و افکار مردم دربارهٔ زندگی خصوصی‌ام باشم، معتقدم منتقدان هم حق دارند که فیلم‌هایم را هر طور که دوست دارند تفسیر کنند. خودم راجع به فیلم‌هایم توضیح نمی‌دهم، و نمی‌توانم به منتقدان هم بگویم که چطور فکر کنند؛ هر کسی حق دارد که فیلم را همان‌طور که می‌بیند، بفهمد. چه فیلم را دوست داشته باشد، چه ازش بدش بیاید. فیلم برای ایجاد واکنش ساخته می‌شود. اگر تماشاگران واکنشی نشان ندهند ـ حالا هر نوع واکنشی ـ فیلم بی‌ارزش و پیش پا افتاده خواهد بود.

منظورم این نیست که معتقدم به هر قیمتی که شده باید «متفاوت» بود. راجع به ارزش «اصالت و تازگی» آثار سینمایی زیاد صحبت شده، و به نظر من همه‌اش احمقانه است؛ اقتباس کردن یا نکردن هیچ تفاوتی ایجاد نمی‌کند. کاملاً طبیعی‌ست که هنرمندان از هم تأثیر بگیرند و روی هم تأثیر بگذارند؛ که از تجربیات یکدیگر استفاده کنند. در مورد خودم، بزرگ‌ترین تجربه‌ام در ادبیات استریندبرگ بود. هنوز هم خواندن بعضی آثارش مو به تنم راست می‌کند ـ مثلاً «مردم همسیو» [The People of Hemso] و ساختن «نمایش رؤیایی»اش، برایم یک رؤیاست. اجرای این نمایشنامه توسط اولوف مولاندر در ۱۹۳۴، برایم یک تجربهٔ دراماتیک اساسی بود.

در زندگی شخصی‌هم، خیلی‌ها برایم اهمیتی فوق‌العاده داشته‌اند. پدر و مادرم بی‌شک اهمیتی حیاتی داشته‌اند، نه فقط برای وجود خودشان، بلکه به دلیل دنیایی که برایم خلق کردند تا بر علیه آن شورش کنم. در خانوادهٔ من، همیشه فضای احتیاط و دوراندیشی حاکم بود، که با روحیهٔ سرکش دوران جوانی‌ام جور درنمی‌آمد. ولی آن فضای محدود خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط، مرا آبدیده کرد. همچنین، خانواده‌ام معیارهای زیادی به من آموختند ـ کارآیی، دقت، احساس مسؤلیت در قبال مسائل مادی ـ که هرچند شاید «بورژوایی» باشند، ولی به هرحال برای یک هنرمند لازمند. اینها بخشی از شکل‌گیری استانداردهای هرکس است. امروز من فیلمسازی مقید، سخت‌کوش و دقیقم؛ فیلم‌هایم از لحاظ فنی بی‌نقصند، و من افتخار می‌کنم که یک صنعت‌گر خوب باشم.

یکی از کسانی که در شکل‌گیری شخصیت حرفه‌ای‌ام نقش داشته‌اند، تورستن هامارن [Torsten Hammaren] اهل گوته بورگ است. از هالزینگبورگ به آن‌جا رفتم، جایی که دو سال مسئولیت تئاتر شهرداری‌اش را داشتم. قبل از آن، هیچ تصوری از تئاتر نداشتم، و هامارن طی چهار سال اقامتم در گوته بورگ خیلی چیزها یادم داد. بعد، وقتی اولین فیلمنامه‌ام را نوشتم به نام عذاب، آلف شوبرگ ـ کارگردان فیلم ـ خیلی چیزها به من یاد داد، و بعد از آن که اولین فیلم را (که تجربهٔ ناموفقی هم بود) کارگردانی کردم، از لورنز مارمشتادت [Lorens Marmstedt] خیلی چیزها یاد گرفتم. یکی از چیزهایی که از مارمشتادت یاد گرفتم، یک قاعدهٔ کلی و غیرقابل تخطی‌ست: باید بتوانی از اثر خودت فاصله بگیری تا نگاهی واقع‌بینانه و بی‌غرض به آن داشته باشی، باید موقع تماشای راش‌های هر روز در اتاق نمایش، برای خودت یک قاضی سخت‌گیر و بی‌رحم باشی. بعد نوبت هربرت گرونیوس [Herbert Grevenius] می‌رسد، یکی از معدود کسانی که مرا به عنوان یک نویسنده قبول داشت. من برای فیلمنامه‌نویسی مشکل داشتم، و برای بیان افکارم هر روز بیش‌تر به سمت درام

و دیالوگ کشیده می‌شدم. او برای من مشوق بزرگی بود.

و بالاخره، کارل آندرس دیملینگ [Carl Anders Dymling]، تهیه کننده ام، هم در زندگی‌ام نقش مهمی داشته است. او آن قدر دیوانه هست که به احساس مسئولیت هنرمند بیش از سود و زیان فیلمش اهمیت بدهد و بنابراین، همیشه توانسته‌ام موقع کار، آن استقلالی را که برایم بسیار حیاتی‌ست، حفظ کنم. و یکی از دلایل اصلی این که نمی‌خواهم خارج از سوئد کار کنم، همین است. به محض این که این آزادی عمل را از دست بدهم، فیلمسازی را کنار می‌گذارم، چون از هنر «سازش کردن» هیچ بهره‌ای ندارم. تنها مشخصهٔ من در عالم فیلمسازی، در همین آزادی خلاقیتم است.

امروزه، یک هنرمند متکی به نفس مجبور است روی طناب باریکی راه برود، بی‌آن که زیر طناب تور نجاتی وجود داشته باشد. باید یک جادوگر باشد، ولی اگر مردم حاضر نشدند به تماشای فیلمش بروند و پولی را بپردازند که تهیه کننده، مدیر بانک صاحب سینما و جادوگر با آن زندگی می کنند، هیچ کس نمی‌تواند تهیه کننده، مدیر بانک یا صاحبان سینماها را جادو کند. آن لحظه است که عصای جادوگری‌اش را ازش می گیرند. کاش می‌شد تعداد استعدادها و ذوق و قریحه های خلاقی را که لابه‌لای چرخ دنده های پهن صنعت بی رحم از میان رفته اند، تعیین کرد. چیزی که روزی برایم یک بازی سرگرم کننده بود، حالا یک کشمکش طاقت فرسا شده است. امروز بیش از همیشه، از شکست، از حملات منتقدان و از بی اعتنایی تماشاگر ضربه می‌خورم. ماهیت بی ترحم صنعت سینما امروز به وضوح رخ نموده - ولی این می تواند یک امتیاز هم باشد.

از من، به عنوان فرزند یک مرد روحانی، راجع به نقش مذهب در طرز فکر و فیلمسازی‌ام، زیاد پرسیده اند. برای من، مسائل مذهبی همیشه وجود دارند. هیچ وقت دغدغهٔ این مسائل را کنار نگذاشته‌ام، و این دغدغه هر ساعت و هر روز با من بوده است. ولی این نه یک دغدغهٔ احساسی، بلکه یک دغدغهٔ فکری‌ست. خیلی وقت است که از احساسات گرایی مذهبی رها شده‌ام - یا لااقل امیدوارم که این طور باشد. مسائل مذهبی برای من مسائلی فکری به حساب می‌آیند: مشکل میان ذهنیتم و آن چیزهایی که با کشف و شهود درمی یابم. و نتیجه اغلب چیزی شبیه به برج بابل است.

از نظر فلسفی، کتاب «روانشناسی‌شخصیت» نوشته Eino Kaila برایم تجربهٔ بزرگی بود. این نظریهٔ او که انسان براساس نیازهایش - چه مثبت و چه منفی - زندگی می کند، مرا در هم کوبید، ولی نظریهٔ کاملاً درستی‌ست. و من آن را اساس کارم قرار دادم.

از من می‌پرسند با فیلم‌هایم به دنبال چه هستم - هدفم چیست؟ سؤال سخت و خطرناکی‌ست، و من اغلب جوابی می‌دهم که بیش تر شبیه طفره رفتن است: سعی می کنم حقیقت را دربارهٔ وضعیت بشری بگویم، حقیقتی که من درک می کنم.

این جواب ظاهراً همه را قانع می کند، ولی جواب کاملاً درستی نیست. ترجیح می‌دهم چیزی را بگویم که دوست دارم هدفم باشد. یک حکایت قدیمی هست که می گوید کلیسای جامع چارترس [Chartres] بر اثر رعد و برق ویران شد و سوخت. بعد، هزاران نفر از گوشه و کنار آن حدود، مثل جمع بزرگی از مورچه ها، گردهم آمدند و کلیسای جامع را در همان مکان قبلی‌اش بازسازی کردند. همه کارکردند تا ساختمان کلیسا به پایان رسید - معمارها، هنرمندان، کارگران، دلقک ها، نجیب‌زاده ها، کشیش ها، مردم شهر، ولی همه گمنام ماندند، و امروز هیچ کس نمی‌داند که کلیسای جامع چارترس را چه کسی بازسازی کرد.

صرف نظر از عقاید و تردیدهایم، معتقدم که از همان لحظه ای که هنر از عشق و علاقه تهی شد، نیروی خلاق اصلی‌اش را هم از دست داد. مثل آن که بند نافش را قطع کرده باشند، و حالا زندگی سترونش را ادامه می‌دهد و رو به زوال می‌رود. در روزهای پیشین، هنرمند گمنام می‌ماند و اثرش نشانه ای از عظمت خداوند بود. زندگی می کرد و می مرد، بی‌آن که اهمیتش از سایر صنعت‌گران کم‌تر یا بیش تر باشد؛ «ارزش های ابدی»، «فناپذیر» و «شاهکار» واژه هایی نبودند که در این مورد به کار روند. توانایی خلق آثار هنری، یک استعداد خدادادی بود. در چنین دنیایی بود که قوت قلبی خلل ناپذیر و شکسته نفسی ذاتی رشد می کرد.

امروزه، «فرد» مهم‌ترین عنصر، و بزرگ ترین آفت آفرینش هنری‌ست. کوچک ترین درد و جراحت او طوری زیر ذره بین بررسی می شود که انگار مهم ترین چیز دنیاست. هنرمند، جدا افتادگی و فردیتش را چیزی مقدس به شمار می‌آورد. بنابراین، بالاخره همه در زندانی بزرگ گرد هم می‌آییم، می‌ایستیم و راجع به تنهایی‌مان وراجی می کنیم، بی‌آن که به هم گوش بدهیم و بی‌آن که بفهمیم که داریم همدیگر را خفه می کنیم. فرد گراها توی چشم یکدیگر زل می‌زنند و با این حال، وجود یکدیگر را انکار می کنند. همه در دور باطلی افتاده‌ایم، و به قدری در چنبرهٔ اضطراب‌هایمان گرفتار شده‌ایم که دیگر نمی توانیم بین درست و غلط فرق بگذاریم، بین وسوسه های شیطانی و ناب ترین آرمان ها.

بنابراین، اگر از من بپرسند که دوست دارم هدف کلی فیلم‌هایم چه باشد، جواب می‌دهم که می‌خواهم یکی از هنرمندانی باشم که در ساختن کلیسای جامع این دنیا نقش داشته اند. می خواهم تندیس سر یک اژدها، یک فرشته، یک جن - یا شاید هم یک قدیس - را از سنگ بسازم. فرق نمی کند که کدام باشد؛ مهم حس ارضاء شدن است. صرف نظر از این که آدم معتقدی هستم یا نه، صرف نظر از این که مسیحی هستم یانه، نقش خودم را در ساختن این کلیسای جامع ایفا خواهم کرد. □