

تارکوفسکی، سینمای دینی با مضمون معنوی، و دهه شصت

سید محمد بهشتی

گفتگو با یحیی نطنزی از مجله سینمایی ۲۴

دی ماه ۱۳۹۳

• انتشار کتاب گفت‌وگوهای سینمایی شما در پر رنگ کردن بحث‌های سینمای دهه‌ی شصت تأثیرگذار شده است. خیلی‌ها با خواندن این کتاب دوباره یاد اتهامات و نکته‌های قدیمی افتاده‌اند.

من با انتشار کتاب از آن رو موافقت کردم تا مدام مجبور نشوم به سؤالات تکراری پاسخ دهم. خیال می‌کردم که با انتشار کتاب دیگر کسی سراغ سینمای دهه‌ی شصت را از من نخواهد گرفت، و سینمای دهه شصت بالاخره دست از سر من برمی‌دارد.

• اما ما تصمیم داریم بحث را به جاهایی بکشانیم که تا به حال در موردشان کمتر صحبت کرده‌اید. موضوع اصلی گفت‌وگو دلایل اهمیت یافتن تارکوفسکی در سینمای دهه‌ی شصت و نقش شما و همکارانتان در معرفی او به سینماگران و سینمادوستان ایرانی است. فرض‌های زیادی در مورد دلایل این اتفاق قابل تصور است که بخش زیادی از آنها متوجه شما می‌شود. بگذارید از اینجا شروع کنیم که تارکوفسکی چطور به یکی از فیلمسازان مهم در دهه‌ی شصت تبدیل شد و دلیل میدان دادن به فیلم‌های او در آن دوران چه بود؟

(با خنده) ظاهراً شما هم به دنبال متهم می‌گردید و ما را مجرم فرض کرده‌اید. ما اگر هر جرمی مرتکب شده بودیم بالاخره بعد از بیست سال مشمول مرور زمان می‌شد. اما در مورد دهه‌ی شصت همیشه بحث داغ است.

- ما به دنبال متهم نمی‌گردیم. به دنبال حقیقت هستیم.

به هر حال مطرح کردن تارکوفسکی همیشه جزء اتهامات ما بوده است. منتقدان بارها در مطبوعات، عملکرد ما را در این رابطه نقد کرده‌اند. گفته‌اند فقط فیلم‌های تارکوفسکی را ترویج می‌دادیم و به سلیقه‌های دیگر بها نمی‌دادیم. به هر حال تصمیم به بهادادن به تارکوفسکی در دهه‌ی شصت چند دلیل داشت. دلیل اصلی‌اش این بود که سیاست ما در قبال نمایش فیلم خارجی در آن دوران کاملاً در تقابل با تلقی دوران پیشین‌اش قرار داشت. پیش از انقلاب اسلامی فیلم خارجی معادل فیلم هالیوودی بود. ما می‌خواستیم بگوییم در کشورهای غیر از آمریکا هم فیلم خوب تولید می‌شود. می‌خواستیم با سینمای جهان تماس داشته باشیم. می‌خواستیم از محدوده سینمای آمریکا فراتر برویم. به همین دلیل چه در زمانی که در صدا و سیما بودیم و چه زمانی که در سینما فعالیت داشتیم، فیلم‌های غیرآمریکایی زیادی - مثلاً محصولات ژاپن - را در ایران نمایش دادیم. قبل از انقلاب این اتفاق فقط در کانون‌های فیلم می‌افتاد. به سینمای اروپای شرقی هم به همین منظور بها داده شد. همینطور سینمای متفاوت هند. قبل از انقلاب فیلم هندی در ذهن مردم مساوی بود با آثار راج کاپور و امثال آن. اما ما تصمیم گرفتیم آثار فیلمسازهایی مثل ساتیا جیت رای، میرنال سن، و شیام بنگال را مطرح کنیم. در واقع سعی کردیم به سینمای واجد ارزش کشورهای دیگر بها بدهیم.

لازم بود فیلمسازان ما با سینمای مطلوب سایر کشورها غیر از آمریکا در تماس باشند. آثار خیلی از فیلمسازان خوب کشورهای فرانسه، آلمان یا ایتالیا در آن زمان در ایران اکران نشده بود و ما تصمیم گرفتیم آنها را نمایش بدهیم. به این ترتیب تارکوفسکی هم به یکی از انتخاب‌ها بدل شد.

- پروسه‌ی کشف تارکوفسکی چطور برای شما اتفاق افتاد؟ چطور با آثارش آشنا شدید؟

یکی از فعالیت‌های ما در آن دوران حضور بین‌المللی سینمای ایران در جشنواره‌های خارجی بود. طبیعتاً ما در آنجا فقط فیلم‌های خودمان را عرضه نمی‌کردیم. بلکه از این فرصت استفاده می‌کردیم تا فیلم‌های خوب کشورهای دیگر را شناسایی کنیم. تقریباً از سال ۱۳۶۴ به بعد همه‌ی فیلم‌هایی را که خریداری کردیم جزء آثاری بودند که در جشنواره‌ها با آنها

آشنا شده بودیم. جشنواره‌ها برای ما بهترین موقعیت انتخاب فیلم بودند. چون در بازارهای فیلم آثار مد نظر ما زیاد عرضه نمی‌شدند. با تارکوفسکی هم در یکی از همین جشنواره‌ها آشنا شدیم و تصمیم گرفتیم فیلم‌هایش را در ایران نمایش بدهیم. نتیجه‌ی عملی این فرایند آن بود که برخی از فیلمسازان معتبر دنیا برای اولین بار در ایران حضور جدی پیدا کردند. کمتر کشوری در دنیا مانند ایران همه‌ی فیلم‌های تارکوفسکی، پاراجانف، یا چن کایگه را نمایش داده است.

• در فیلم‌های تارکوفسکی چه چیزهایی دیدید که به این نتیجه رسیدید می‌تواند گزینه خوبی برای مطرح شدن در سینمای بعد از انقلاب باشد؟ تارکوفسکی قرار بود الگویی از سینمای مطلوب به نظر برسد؟

ما از سال ۱۳۶۵ به دنبال ارتقای کیفی سینمای ایران بودیم. برای این ارتقا چند محور در نظر گرفتیم. یکی از آنها ارتقای فنی بود. به همین دلیل مثلاً سعی کردیم صداپردازی سر صحنه را در فیلم‌های ایرانی جا بیندازیم.

محور دیگر بسترسازی برای تجربه‌های جدید در بیان هنری بود. می‌خواستیم فیلمسازها را تشویق و ترغیب کنیم تا به بیان سینمایی اختصاصی خودمان در ایران برسیم. به‌عنوان مثال در اکثر فیلم‌های اروپایی یا آمریکایی وقتی وارد یک کلیسا می‌شویم تکلیف دوربین مشخص است و می‌داند چه چیزی را باید ببیند و چطور آن را تصور کند تا حس حاکم بر کلیسا درست به شما منتقل شود. اما دوربین در سینمای ایران هنوز برای نشان دادن مسجد بالاتکلیف است و نمی‌داند چطور باید مناسک را به نمایش بگذارد.

محور دیگر نزدیک شدن به کانون‌های متلهب‌تر فرهنگی و پرداختن به موضوعات عمیق‌تر و پرتلاطم بود. این کار به فیلمسازهایی نیاز داشت که شناگر قابل تری باشند. در همین راستا یکی از دغدغه‌های ما قابل بیان کردن مفاهیم دینی در سینما بود. بالاخره در سینمای ما باید ژانری برای پرداختن به دین در مفهوم عمومی به‌وجود می‌آمد. این موضوعی نبود که ما بخواهیم از نو اختراعش بکنیم. بنابراین لازم بود بینیم در دنیا چه کسانی چنین تجربیاتی داشته‌اند تا فیلمسازان ما بتوانند در معرض آنها قرار بگیرند.

منظورمان از رویکرد دینی هم بیشتری وجه معنوی بود. با این فرض وقتی با سینمای

تارکوفسکی مواجه شدیم به این نتیجه رسیدیم که فیلم‌های او همین رویکرد را تعقیب می‌کنند. علاوه بر تارکوفسکی کارل درایر هم همین رویکرد را داشت. البته قرار نبود کسی از روی دست آنها کپی کند. بلکه می‌خواستیم فیلمسازان ما در جریان مسیرهای قبلا طی شده قرار بگیرند. نگاه شاعرانه‌ی تارکوفسکی در فیلم‌هایش محمل خوبی برای انتقال مفاهیم دینی بود. هرچند فیلم‌های انگشت‌شمار تارکوفسکی در ایران اکران گسترده‌ای هم نداشتند. گاهی فقط در یک سالن. آنهم نه در زمانی طولانی. چون به هر حال کسانی جذب این فیلم‌ها می‌شدند که بیشتر از بقیه سینما را جدی می‌گرفتند. در هیچ‌کجای دنیا تعداد این افراد زیاد نیست. واقعیت این است که اگر واردات فیلم دست‌بخش خصوصی بود شاید هیچ‌وقت فیلم‌های تارکوفسکی در ایران به نمایش در نمی‌آمد. اما ما در بنیاد سینمایی فارابی برای رفع بخشی از نیازهای سینمای ایران تصمیم گرفتیم به سینمای تارکوفسکی در ایران بها بدهیم.

- پس قبول دارید که وارد کردن و نمایش فیلم‌های تارکوفسکی به دنبال یک جور الگودهی به فیلمساز ایرانی بود؟

مگر ما می‌توانیم برای کسی الگو معین کنیم؟ شاید بشود، اما نه با سینمای تارکوفسکی. ما فقط می‌خواستیم فیلمسازان مان در جریان سینمای تارکوفسکی قرار بگیرند و بدانند در سینمای دنیا چطور به مفاهیم معنوی پرداخته‌اند. این اتهام که ما می‌خواستیم به فیلمسازان ایرانی الگو بدهیم، حرف نسنجیده‌ای است. چون این شیوه مناسبی با عالم هنر ندارد.

- ولی به هر حال سینمای تارکوفسکی به الگوی برخی از فیلمسازان تبدیل شد.

مثلا در چه فیلمی؟

- مثلا فیلم نار و نی سعید ابراهیمی فرد کاملا متأثر از سینمای تارکوفسکی ساخته شد.

این ادعا برای من عجیب است. سعید ابراهیمی فرد به‌هیچ وجه فیلمی دینی نساخته است. به دنبال یک سینمای شاعرانه بوده.

- اما رد پای همان شاعرانگی و نمادگرایی موجود در سینمای تارکوفسکی که شما از آن صحبت کردید در این فیلم کاملا مشهود است.

به نظر من این مقایسه خیلی درست نیست. شباهت های فیلم نار و نی به سینمای پاراجانف بیشتر از تارکوفسکی است. ولی سینمای تارکوفسکی به نظرم هیچ ربطی به فیلم نار و نی ندارد. ارزش های این فیلم صرفاً در شجاعت فیلمساز برای تجربه ی نوعی نگاه شاعرانه ی ایرانی بود. ابراهیمی فرد یکی از محورهای ارتقای کیفیت سینمای ایران را تمرین می کرد. اگر بگوییم فیلم نار و نی متأثر از شعر سهراب سپهری بود، قابل قبول تر است.

- فیلم آقای عسگری نسب چطور؟ آن سوی مه.

این فیلم یک تجربه ی کاملاً ایرانی بود.

- به هر حال این همان فیلمی بود همه ی عوامل فارابی از آن حمایت کردند تا نوعی الگوی فیلمسازی را به سینماگران ایرانی ارائه بدهد.

این اتهام فقط متوجه من است نه فارابی. چون سناریویش را خودم نوشته بودم. به هر حال همه ی ما در آن دوران تلاش می کردیم عرصه را برای ساخت فیلم های مد نظرمان باز کنیم. می خواستیم فتح باب کنیم. نه اینکه الگو بدهیم. الگوی یعنی برای فیلمسازها سرمشق بنویسم و بگوییم از روی آن کپی کنید. این کار در سینما جواب نمی دهد.

- اما تلقی سینماگران در دهه ی شصت این بود که شما با حمایت از این فیلم و آثار مشابهش می خواهید به آنها خط بدهید.

ببینید، این شلوغ کاری ها دلایل دیگری داشت. همه ی کسانی که این اتهام ها را مطرح می کردند متوجه اصل موضوع بودند.

- چه دلایلی؟

یکی از مهم ترین دلایل این بود که ما یک جریان روزنامه نگاری در سینمای ایران داشتیم که سینمای آمریکا برایش اصل بود. اصلاً سینمای آمریکا را سینمای ناب می دانست. بگذارید برایتان مثال بزنم. حتما می دانید که فیلم خانه دوست کجاست؟ تا قبل از اینکه در جشنواره ی کارلووی واری برنده ی جایزه بشود در مطبوعات سینمایی ایران به عنوان فیلمی معرفی می شد که اصلاً در تعریف سینما نمی گنجد. دلیلش چه بود؟ چون با معیارهای سینمای آمریکا سازگار نبود. به همین سادگی. در آن دوران هر فیلمی که با هنجار

تعریف شده توسط خودشان سازگار نبود، از دید آنها مردود می شد. بزرگان سینما از دید آنها عبارت بودند از هیچکاک و جان فورد و امثال آنها. بعضی از دوستان هر فیلمی که شبیه آثار فورد و هیچکاک نبود را زیر سؤال می بردند. بعد هم دچار خلط مبحث می شدند و تمام فیلم‌هایی که شبیه آثار آمریکایی نبود را مثل هم می دانستند. می گفتند نار و نی شبیه آن سوی و مه و خانه دوست کجاست؟ است.

- با وجود این اختلاف نظر ها به نظرتان تلاش شما و همکاران توانست باب فیلمسازی شاعرانه و دینی مد نظران را باز کند و به ساخت آثار سینمایی قابل اعتنایی منتهی بشود؟

رویکرد ما حرکت بسیار پیچیده ای را می طلبید. خود ما هیچ وقت توقع نداشتیم که با بازکردن دو تا در و پنجره هوای کلی سینمای ایران عوض شود. ساخت این فیلم ها آدم خودش را می خواست که در مباحث دینی عمیق باشد و دغدغه ی بیان آن را به زبان سینما داشته باشد. به نظرم در قیاس با دیگر عرصه های هنری مثل نقاشی و معماری تا حدی موفق شدیم ولی به مقاصد نهایی نرسیدیم.

- سلیقه ی خودتان با فیلم های تارکوفسکی جور بود؟ در این سال ها دوباره آنها را تماشا کرده اید؟

در این سال ها که از سینما فاصله گرفته ام کمتر فرصت بازبینی شان را پیدا کرده ام. اما همان زمان فیلم هایش را دوست داشتم. مثلاً فیلم ایثار را خیلی دوست داشتم. همینطور فیلم سولاریس؛ و حتی آینه.

- در بحث از دلایل بهادادن به سینمای تارکوفسکی همیشه حرف به بحث های سیاسی هم کشیده شده و گفته شده ویژگی های فرامتنی در مطرح کردن او و آثارش در ایران نقش داشته. به هر حال تارکوفسکی فیلمسازی بود که از کشورش تبعید شد و در ایتالیا زندگی کرد و حتی در سوئد هم فیلم ساخت. از این نظر تارکوفسکی نه فیلمسازی شرقی بود و نه غربی. یعنی دقیقاً همان چیزی که نظام سیاسی و فرهنگی ما در دهه ی شصت دنبال می کرد. با این فرض چه گزینه ای بهتر از تارکوفسکی برای مطرح شدن در ایران وجود داشت؟

راستش تارکوفسکی هیچ وقت به دلایل سیاسی در ایران مطرح نشد. ما اساساً در انتخاب فیلم‌ها خیلی نگاه سیاسی نداشتیم. اگر می‌خواستیم این نگاه را تعقیب کنیم فیلم هیچ فیلمساز خارجی‌ای در ایران مجال اکران پیدا نمی‌کرد. به هر حال هیچ‌کدام از آن فیلمسازان طرفدار جمهوری اسلامی نبودند.

- ولی ما هنوز هم جواب سئوالمان را کامل نگرفته‌ایم. چرا از میان این همه فیلمسازی که در دنیا فعالیت می‌کردند روی تارکوفسکی دست گذاشتید؟ چه نکته‌ای در فیلم‌هایش بارز بود که شما را ترغیب کرد از نمایش آن در ایران حمایت کنید؟

واقعیت این است که موضوع اصلی هنر ایران از ادبیات گرفته تا معماری دریافت‌های معنوی بوده است. این همه شعر درباره‌ی جنگ‌ها و اتفاقات تاریخی گفته شده. اما آثار کدام شاعر در ایران ماندگار شده است؟ حافظ، سعدی، مولانا، عطار و نظامی. یعنی شعری که تمام اشعارشان مملو از مفاهیم معنایی فرهنگ ایرانی است. فرض ما در دهه‌ی شصت این بود که برای اینکه سینمای ما عمیقاً ایرانی بشود باید وارد حوزه‌های معنایی بشود. پرداختن به موضوعات روزمره‌ی اجتماعی فیلم‌ها را زود بیات می‌کند. در سینمای ایران فیلمی ماندگار است که مفاهیم معنایی در آن مطرح شده باشد. حافظ هم اگر راجع به مسائل روزمره‌ی زندگی‌اش شعرهای خوبی می‌گفت دیوانش صرفاً به سندی تاریخی تبدیل می‌شد درباره‌ی جزئیات زندگی جامعه ایرانی در قرن هشتم. اما شعرهای فعلی حافظ حبس در زمان نیستند و در هر حالتی از شب یلدا گرفته تا عید نوروز به آن تفل می‌زنیم. ما اعتقاد داریم همه‌ی هنرهای ما برای ماندگاری باید به ریشه‌های فرهنگی و معنوی وصل شوند.

- به نظرتان کدامیک از فیلم‌ها یا فیلمسازان دهه‌ی شصت توانستند به الگوی مد نظر شما در پرداختن به مفاهیم معنوی نزدیک شوند و آن را بسط بدهند؟

تلاش‌های پراکنده زیاد بوده و الان در مورد همه‌شان حضور ذهن ندارم. اما مثلاً فیلم هامون تا حد زیادی به این حوزه نزدیک شد. در سال‌های بعد فیلمی مثل روز واقعه که مضمون دینی داشت هم تجربه موفق‌تری بود. فیلم جدید آقای مجیدی را متأسفانه هنوز ندیده‌ام اما امیدوارم یکی از همین آثار باشد. ببینید؛ ما اگر به مضمون دینی با رویکرد معنایی برسیم توفیق بزرگی به دست آورده‌ایم. این اتفاق در سینماهای سایر کشورهای دنیا

اتفاق افتاده است. نمونه‌اش سینمای ژاپن و فیلم‌های کوروساوا. وقتی فیلم افسانه‌ی جودوی کوروساوا را نگاه می‌کنید حس می‌کنید که فیلمساز کاملاً به رویکرد دینی در فرهنگ ژاپن اشراف دارد. به همین دلیل می‌تواند فیلم موفق و ماندگاری بسازد. اتفاقاً دلیل ماندگاری‌اش همین رویکرد است و اگر امروز هم بخواهیم تماشایش کنیم کهنه به نظر نمی‌رسد. در سینمای ما هم باید همین اتفاق بیفتد. ساخت این جور فیلم‌ها علاوه بر دغدغه‌ی شخصی افراد به رویکرد عمومی حاکم بر جامعه‌ی سینمایی هم نیاز دارد.

- مقصر شکل نگرفتن این رویکرد عمومی را دولتمردان می‌دانید یا فضای کلی جامعه؟

مسلماً به دولتمردان هم برمی‌گردد. اگر فیلم خوب ساخته شود جامعه هم با آن همراه می‌شود. مگر هامون فیلم کم‌فروشی بود؟ مگر از فیلم روز واقعه کم استقبال شد؟ مردم ما با رویکردهای دینی عناد ندارند. اگر فیلمی بتواند خوب این رویکرد‌ها را به نمایش بگذارد مردم هم از آن استقبال می‌کنند.

- مخالفان شما در دهه‌ی شصت که پایگاه بخشی از آنها در مجله‌ی سروش بود می‌گفتند تارکوفسکی انتخاب درستی برای ترویج رویکردهای دینی در سینما نیست. مثلاً می‌گفتند چرا سراغ برگمان نرفتید که هم فیلمساز بهتری بود و هم اقبال عمومی بیشتری داشت؟

ما که آثار برگمان را هم مثل تارکوفسکی نشان دادیم.

- اما استدلال برخی از دوستان این است که چون برگمان از شک به یقین یا ایمان می‌رسید نمی‌توانست فیلمساز مطلوب مدیران سینمایی دهه‌ی شصت باشد. شاید دولتمردان سینمایی دهه‌ی شصت دوست نداشتند فیلمسازی را ترویج کنند که نگاه حاکم بر آثارش شک و تردید نسبت به رویکردهای دینی باشد.

این حرف‌ها کاملاً اشتباه است. ما به هیچ وجه چنین نگاهی به سینمای برگمان نداشتیم و به آثار او هم مانند آثار تارکوفسکی بها می‌دادیم. این حرف‌ها ناشی از بی‌انصافی برخی از دوستان است. در زمانی که در تلویزیون مسئولیت داشتم آثار برگمان را هم نمایش دادیم. در واقع آثار برگمان پیش از آن بارها از تلویزیون چه پیش و چه پس از انقلاب پخش شده

بود، و نمایش آن در سینما صورت موجهی نداشت. ضمن اینکه پخش فیلم ایشار از تارکوفسکی نمایش آثار روز سینما محسوب می‌شد در حالی که برگمان چند سالی می‌شد که فیلمی نساخته بود و همه آثارش تکراری به شمار می‌رفت.

- مخالفان شما سعی می‌کردند همین برداشت دینی را مثلاً از سینمای هیچکاک داشته باشند و در مواجهه با اهمیت یافتن تارکوفسکی در سینمای ایران سعی کردند با انتشارات کتاب‌هایی مثل «هیچکاک همیشه استاد» و نوشتن مقالاتی در سروش و سوره نگاه دینی از هیچکاک را ترویج کنند. به نظر شما تصمیم درستی گرفته بودند؟

مسلمان نه. سینمای هالیوود که امثال هیچکاک سردمدار آن هستند سینمایی کاملاً غیردینی است. البته در آمریکا فیلم‌هایی با رویکرد دینی هم ساخته می‌شود. چون جامعه‌ی آمریکا از دینی‌ترین جوامع دنیا است. به اعتقاد من از مسیر سینمای آمریکا نمی‌شود به سینمای دینی رسید. خصوصاً از مسیر فیلم‌های هیچکاک که خودش هم اعتقادی به رویکردهای دینی ندارد.

- اما انتقاد مهم‌تر این است که اساساً تارکوفسکی در سینمای دنیا بیشتر به عنوان فیلمسازی فرمالیست شناخته می‌شود؛ به عنوان کارگردانی که زبان بصری و شاید شاعرانه‌ی خاص خودش را برای انتقال مفاهیمش طراحی کرده است. از این نظر تارکوفسکی شاید آنطور که شما طرح کردید فیلمسازی دینی با دلبستگی‌های معنوی محسوب نشود و در ایران چهره‌ای مخدوش از او ترویج شده باشد.

منظور از رویکرد دینی به مفهوم عمومی در سینما چیست؟ دین مراتب مختلفی دارد: یک مرتبه‌اش شریعت است؛ یعنی احکامی که باید به آنها عمل کنیم. یک مرتبه اخلاق است. یک مرتبه هم ساحت معنوی دین است. حال کدامیک از این مراتب می‌تواند با عرصه هنر ارتباط برقرار کند؟ نمی‌توان توقع داشت که هنر با شریعت نسبت برقرار کند. زیرا بسیاری مسائل در شریعت نارواست اما در هنر مجاز است؛ مثل «الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها» که در خارج از بحث هنر، مستلزم جاری کردن حدود شریعت است. حال آنکه این بیت حافظ در مرتبه معنوی با دین ارتباط دارد. محدود کردن هنر به مرتبه اخلاق نیز نمی‌تواند ما را راضی کند که به سقف رویکرد دینی دست یافته‌ایم. این مرتبه معنوی دین است که

می‌تواند ظرفیت‌های عالی هنر را آزاد سازد.

از طرف دیگر وقتی دربارهٔ سینما صحبت می‌کنیم، منظورمان کدام وجه سینما است؟ سینما به صفت رسانه؟ با صفت هنری؟ با صفت سرگرمی؟ یا با آن صفتی که واجد روایت است؟ اگر این را مشخص کنیم، آنگاه می‌توانیم دریابیم که سینما با کدام مرتبه از دین نسبت برقرار می‌کند. همچنین آیا تجربه سینمای هنری در مرتبه معنوی دین، تجربه‌ای است که فقط ما باید از سر بگذرانیم یا مفهومی با حیثیت عام و فراگیر در همهٔ دنیا را در بر می‌گیرد؟ در واقع این همان دغدغه‌ای است که در آثار امثال تارکوفسکی دیده می‌شود اما در کارهای امثال هیچکاک مشاهده نمی‌شود.

مشکل این است که وقتی ما از رویکرد دینی صحبت می‌کنیم آن را به رویکرد ایدئولوژیک تخفیف می‌دهند. شما اگر نگاه ایدئولوژیک داشته باشید برای مثنوی یا دیوان حافظ هم نمی‌توانید ارزش قائل باشید. چه برسد به سینمای تارکوفسکی.