

هانکه، یک تجدیدنظر

مسعود منصوری



یادداشتی که پیش رو دارید گزارشی کوتاه است از یک تجدیدنظر شخصی درباره‌ی یک فیلمساز، کسی که تا دیروز سینماگر محبوبم بود، امروز نیست. آنچه درمورد هانکه می‌گوییم البته تا فیلم «عشق» اعتبار دارد و به آن معنا نیست که فیلم تازه‌ی او (پایان خوش) را چشمبهراه نیستم، به این معناست که مدتی است راهم را به سویی دیگر کج کرده‌ام. اینجا ماجراهای این چرخش شخصی را دستمایه‌ی اشاره به بحث‌های دیگر هم کرده‌ام اگرچه خوب آگاهم که طرح آنها در این مجال تنگ، دست‌بالا یک طرح بحث می‌تواند باشد.

آن روزها

خوب که حساب می‌کنم می‌بینم باید حالا کم‌کم ۵۰ سالی شده باشد. و مثل فکر کردن به هر خاطرهای که بر آدم تاثیر ماندگاری باقی گذاشته باشد، همین جوری جزئیات بی‌مورد را هم یادم است. مثلاً این‌که ماشین را در خیابان وصال پارک کردیم و جای پارک خیلی زود گیر آمد. و این‌که یک عصر تابستانی بود، گرم و خفه، و هوای تهران بوی دود می‌داد و گلویم می‌ساخت. پیشنهاد محمدنور بود. از آدم حسابی‌های صداوسیما بود که سینما را خوب می‌شناخت. رفتیم سینما سپیده نشستیم فیلم را دیدیم. دیدنش روی پرده مثل این بود که رفته باشم موزه و اصل اثری مهم را از نزدیک دیده باشم. همه‌ی آن چیزی که من از سینما توقع داشتم را داشت. و آن ضربه‌ی کاری که سینماگر، بعد کلی موش‌وگربه بازی با تماشاگر، مثل پتکی سنگین بر فرق او فرود می‌آورد. فکرش را بکنید، طرف صاف رو به دوربین می‌ایستد و یکهو بر گلویش تیغ می‌کشد و خون همین‌جور به در و دیوار فوران می‌کند. با دیدن «پنهان» دیگر هیچ شکی در دلم باقی نمانده بود که هانکه استاد مسلم سینمای دوران ماست. چیزهایی که می‌خواندیم هم البته خیلی دخیل بود. سر همین «پنهان» مجله‌ی فیلم یک پرونده‌ی جانانه کار کرد (شماره ۳۵۲). و یک پرونده‌ی مفصل‌تر (شماره ۴۰۵) برای فیلم «روبان سفید» که نخل طلای کن برده بود. حالا آن نوشه‌ها را از نو می‌خوانم. آن فیلم‌ها را از نو می‌بینم. راستش، زمانه برای من عوض شده است. چیزهایی از جلا افتاده است. چیزهایی دیگر رنگ گرفته است. نگاه که می‌کنم می‌بینم این تغییرات از حوالی هفت سال پیش به این طرف پیش آمده است، خیلی تدریجی، از وقتی که شروع کردم به سروکله‌زدن با نوشه‌های غیرفارسی. اولش خیلی وقت‌ها می‌شد که با انتظار من از نقد (نقد جدی، آن‌طوری که در ایران یاد گرفته بودم) جور در نمی‌آمدند. پیش‌زمینه‌های بدینانه هم البته داشتم، به خصوص وقتی سراغ کایه دو سینما و فرانسوی‌ها می‌رفتم. چیزهایی در ایران به گوشم خورده بود از آدم‌هایی که با علاقه و اعتماد کارهای‌شان را دنبال می‌کردم. برای نمونه، سعید عقیقی در کتابش (طعم گیلاس، ۱۳۷۸) تعبیر کنایه‌آمیز «انشاء» را به نقدهای کایه دو سینما نسبت می‌داد و کلام درباره‌ی نقادی فرانسوی دلمان را به شک می‌انداخت وقتی می‌پرسید: «هیاهوی ژورنالیست‌های فرانسوی را برای نازلترين فیلم‌های آمریکایی چطور توجیه می‌کنید؟». باری، زیاد شنیده بودم که کایه از راه به در شده است و فیلم‌های آمریکایی را تحويل می‌گیرد و متر و معیاری در کارش نیست. این جنس حرف‌ها درباره‌ی منتقدان فرانسوی را ما همین امروز روز هم می‌شنویم، نه فقط از جانب سینمادوستان بلکه حتی از سینماگران جوان ما. شهرام مکری اظهار می‌کند (فیلمخانه، شماره ۱۸) دلیل این‌که فیلم‌هایش کمترین اقبال را میان فرانسوی‌ها داشته این است که فیلم‌هایش محتواگرا و اجتماعی نیستند. کمی طول کشید تا از این حرف‌ها دل بکنم. امروز گمان می‌کنم به همان نسبت که باید به

خشت‌هایی که آن نسل از نویسندهان سینمایی ما با جان‌کندن روی هم گذاشتند تکیه داشته باشیم، به همان نسبت نیز باید از داوری‌های شتاب‌زده‌ی آنها دوری کنیم. و این با نگاهی به ادبیات سینمایی مجازی و کاغذی نسل تازه‌تر، آرزویی لوکس و حالا حالا دور از دسترس می‌نماید.

دلم می‌خواهد اول مروری کنم همین دو پروندهای را که در مجله‌ی فیلم کار شد. امیر پوریا در مقاله‌ای که به «پنهان» می‌پرداخت، نوشته‌اش را با - به قول غربی‌ها - یک آنکدوت شروع می‌کند که آدم را به فکر می‌اندازد. می‌گوید در ردیف جلوی سالن سینما عده‌ای بودند که از پای کباب دلوجگر پا شده بودند آمده بودند فیلم را ببینند و آخر سر به کسی که این فیلم را پیشنهاد داده بود توپیدند که آخر این چه فیلمی است. نتیجه می‌گرفت که فهم این فیلم کار هر کسی نیست. جالب آنکه همین نویسنده، ۵۵ سال بعد، این‌بار در مجله‌ی ۲۴ و به هاداران فیلم «آدمکش» هو شیائو شین می‌توپد که شما جوگیر شده‌اید و جهت خودنمایی از این فیلم (به قول او سرکاری) دفاع می‌کنید. الان که به آن مقاله درباره‌ی «پنهان» نگاه می‌کنم مسئله‌ی دیگری هم جلوی چشم می‌آید. نه انگار که هانکه فیلم‌هایی دیگر هم پیش از این ساخته باشد، نویسنده گویی خود را مجهز به متر و معیاری قطعی و عینی می‌بیند که قادر است بند ناف فیلم را از مجموعه‌ی پیشینش بکند و آن را یکه‌وتها روی میز تشریح دراز کند. حتی آنجا که می‌خواهد آدرس بازیگر نقش مادر ژرژ (آنی ژیاردو) را به خواننده بدهد، به‌جای اشاره به فیلم قبلی همین سینماگر (علم پیانو)، به فیلمی از ویسکونتی اشاره می‌کند و ارجاع بینامتنی جمله‌ی مادر ژرژ را، آنجا که به ژرژ می‌گوید دلش برای صدای پیانو تنگ شده، نمی‌گیرد. اما این متر و معیار که کرامات سینماگر را عیان می‌کند و هوش از سر منتقد می‌برد چیست؟ «رفتاری که [سینماگر] با مسائل اساسی و همیشگی فیلم‌نامه و روایت در سینمای داستان‌گو می‌کند، از نفی گره‌گشایی و به‌هم زدن عادت‌های تماشاگر در زمینه‌ی ساختار معتمایی تا تعیین نکردن تکلیف قطب‌های مثبت و منفی یا عوض کردن غافل‌گیر کننده‌ی جای این دو قطب در لایه‌های بعدی داستان». بی‌آنکه بخواهم از خطرات تعمیم دادن غافل شوم، باید بگوییم مواضعی از این دست را ما به عنوان نقد جدی و فنی فیلم‌ها می‌آموختیم. نقد جدی فیلم جوری بود که در آن منتقد برای خواننده‌انش، چنانکه معلم کارگاه فیلم‌سازی برای هنرجویانش، چم‌وخم کار فیلم‌ساز را برملا می‌کرد. یعنی نقد معطوف به صنعت، به کاربندی، یا آنجور که ایرج کریمی به ما می‌گفت، به شعبده‌بازی. «شعبده‌بازی، هنرمندی است و هنرمندی، هنر نیست. کسی که اهل هنرمندی است - پهلوان دوره‌گرد، شعبده‌باز، مارگیر، بندباز، و غیره - هدفش برانگیختن تحسین تماشاگران از رهگذر اعجاب و حتی ارعاب است». این مسئله‌ای که ایرج کریمی به آن اشاره می‌کند، یعنی رابطه‌ی سینماگر و تماشاگر (و اخلاقی که ملازم این رابطه باید باشد)، مسئله‌ای کانونی است در بحث‌هایی که منتقدانی از جمله

کایه‌ای‌ها درباره‌ی سینماگرانی از قماش هانکه می‌کنند، جایی‌که ارعاب و شکنجه‌ی تماشاگر آتشی است که تنور فیلم را گرم می‌کند. کمی جلوتر به آن باز خواهم گشت.

پرونده‌ی بعدی مجله‌ی فیلم درباره‌ی هانکه، و به بهانه‌ی «روبان سفید»، اگرچه «زیبایی‌شناسی خشونت» نام دارد هیچ اشاره‌ای به رابطه‌ی زیبایی‌شناسی و بازنمایی خشونت ندارد. اصلاً نه انگار که چنین بحثی وجود تاریخی و تئوریک دارد. در مقدمه‌اش (نوشته‌ی ا.ق. / امیر قادری؟) به این اشاره می‌کند که «برای خیلی‌ها تماشای فیلم‌های هانکه دردنک و طاقت‌فرساست، نکته‌ای که در مورد مثلاً دیوید لینچ و دیوید کرانبرگ هم صادق است». اما اینجا باید از نوعی خلط مبحث پرده برداشت. وقتی از اخلاق در رابطه‌ی سینماگر با تماشاگر صحبت می‌کنیم نباید اسیر ساده‌سازی‌های پیش‌پا افتاده شویم. این را کایه دو سینما نیز در نقدش بر هانکه متذکر می‌شود (ژواکیم لپاستیه، نوامبر ۲۰۱۲) و پیشنهاد می‌کند به گستاخ فرمایی دقت کنیم که، برای نمونه، میان سلام مامان! از دی‌پالما و ویدئوی بني‌هانکه وجود دارد – دو داستان درباره‌ی چشم‌چرانی و دوربین – یا میان بزرگراه گمشده‌ی دیوید لینچ و پنهان – دو داستان درباره‌ی نوارهای ویدئویی و آزار دادن دیگری. این مقایسه‌ها به ما نشان می‌دهد که کار هانکه تا چه میزان در بیانگری پلاستیک دلمرده است. پس موضوع صرفاً راحت‌الحلقوم بودن یا دردنک بودن فیلم نیست. حمیدرضا صدر، که اتفاقاً مقاله‌اش هنوز دارای بخش‌هایی جذاب است و به‌زعم من بهترین نوشته‌ی آن پرونده‌ی مجله‌ی فیلم، می‌نویسد: «تماشای بازی‌های مسخره، چه نسخه‌ی اول و چه نسخه‌ی آمریکایی‌اش، سخت آزاردهنده بود و هست، اما نمی‌توانیم نپرسیم که چگونه صحنه‌های کشتار فیلم‌های اکشن را بی‌دغدغه نگاه می‌کنیم ولی از رویارویی با خشونت واقعی طفره می‌رویم. آیا خشونت را مایه‌ی وقت‌گذرانی و تفریح نکرده‌ایم؟». این حرف قابل‌تأمل است. کافی است بازی‌های مسخره را مقایسه کنیم با، برای نمونه، جیغ (۱۹۹۶) که وس کریون یک سال پیش از فیلم هانکه ساخته بود (و بر جلد کایه نشسته بود. با خواندن این نوشته تا اینجا، نباید تصورش برای تان سخت باشد که اگر آن روزها کسی در ایران به ما، که بسیار جوان بودیم و از همه‌جا بی‌خبر، می‌گفت کایه عکس جیغ را روی جلد انداخته، بی‌بروبرگرد با او هم‌صدا می‌شدیم که وامصیبتاً کایه هم کایه‌ی قدیم و چه و چه، و همه‌ی اینها بدون آنکه اصلاً دست‌مان به مطالب بررسد یا از تاریخ و سنت کایه چیزی بدانیم). در فیلم جیغ هم مثل فیلم هانکه قاتل قربانیان خودش را به یک بازی پرسش‌وپاسخ وادر می‌کرد. در وهله‌ی اول، به‌نظر می‌رسد بازی‌های مسخره در نمایش صحنه‌های کشتار محجوب‌تر است از فیلم کریون. نه صحنه‌ی شلیک به کودک را مستقیماً می‌بینیم، نه صحنه‌ی قتل پدر را. اما آیا رابطه‌ی شکنجه‌گرانه‌ی سینماگر با تماشاچی را صرفاً با نشان دادن یا نشان ندادن صحنه‌های خشن می‌توان سنجید؟

آنچه من امروز، و با خواندن سفیدی لابلای خطوط این دو پرونده، به یاد می‌آورم این است که برای ما، یعنی من و دوستان جوانِ دور و برم، شاید به تبع تعدادی از نویسندهان محبوبمان (و نه همه‌ی آنها)، وقتی کار به فیلم‌های روزِ سینماگران معاصرمان می‌کشید، کاربلدی او برای مان کافی بود تا عزیزش بداریم، و برای این‌کار اغلب موضع سینمای جریان اصلی را به عنوان نماینده‌ی سینمای بی‌ارزش گوشی ذهن‌مان داشتیم (و خب این یعنی ایستوود و اسپلبرگ و دی‌پالما و باقی رفقا را داخل آدم حساب نمی‌کردیم). با این مرجع مقایسه و به شیوه‌ی ادب از که آموختی، کاربلدی خلاصه می‌شد در بخش‌هایی از نوشه‌های نویسندهان آن دو پرونده‌ی مجله‌ی فیلم را نقل می‌کنم): «بازی گرفتن عادت‌های تماشاگر»، «باز نکردن گره‌ها»، «کمبود عدمی اطلاعات و دادن آدرس غلط و رد گم کردن»، «الگوشکنی»، «حمله به سینماگران قصه‌گو و روایت‌های کلاسیک»، «ضربه‌های غافل‌گیر کننده»، «آشنایی‌زدایی»، «ترکیب اپیزودیک». و بعد از این‌که فیلمساز از نظر کاربلدی نمره‌ی قبولی می‌گرفت، مفاهیمی را هم سوار می‌کردیم که، محض نمونه، در مورد هانکه می‌شد (نقل از پرونده‌ها): «هراس معاصر بودن»، «کالبدشکافی عذاب»، «ریشه‌یابی سرنوشت تلخ بشر»، «نقد به سرمایه‌داری و بورژوازی، خانواده‌ی خانواده».

این کایه‌ای‌ها

برگردیم به بیست سال پیش. کن تمام شده و نویسندهان کایه‌دو سینما یک میزگرد ترتیب داده‌اند و از فیلم‌های جشنواره می‌گویند. آنتوان دوبک سردبیر است. تیری ژوس و سرژ توبیانا، که هر کدام در دوره‌های قبل سردبیر بوده‌اند، در گفتگو حضور دارند. روی دو نفر اول تأکید ویژه دارم که اگر آنچه به اصطلاح عیار منتقد می‌نامند به مقالات مهم و کتاب‌های مهم بسته باشد، این دو از بهترین‌ها هستند. از جایزه‌ها راضی‌اند. فیلمساز محبوب‌شان، عباس کیارستمی‌ما، بالاخره نخل طلا را برای طعم گیلاس گرفته است. هانکه با بازی‌های مسخره حضور داشته است. بحث که به او می‌رسد، حرف‌های جالبی رد و بدل می‌شود:

ژوس [خطاب به توبیانا]: چیزی که داری [درباره‌ی فیلم متیو کاسوویتس] می‌گویی در مورد فیلم هانکه هم صدق می‌کند. اگرچه فیلم مرموختری است اما اعلان‌گر نابودی قضاوت آزاد پرسوناژها و تماشاچی است.

توبیانا: اما فیلم هانکه واقعاً می‌ترساند. این فیلم واقعاً مرا اذیت کرد ولی آخر سر به نظرم فیلم جالبی آمد. [...] آدم‌هایی که بد ما را می‌خواهند شبیه خود ما هستند، بین ما هستند...

للان: به نظر من، محدودیت فیلم آنجاست که آدم‌هایش روبات‌اند، شخصیت نیستند. یک برنامه‌ی مشخص دارند و زمان فیلم صرفاً برای به سرانجام رسیدن این برنامه تنظیم شده.

توبیانا: نه، تشویش ما وقتی به بالاترین حد می‌رسد که می‌بینیم این آدم‌ها وجود دارند، می‌توانیم با آن‌ها رو در رو شویم.

دویک [خاطرمان باشد که او در شماره‌های پیشین، مقاله‌ای به نفع ویدئوی بنی نوشه است]: چیزی که می‌گویی فقط با نیمساعت اول جور در می‌آید. بعد، فقط اجرای برنامه است، آدمکشی؛ و از این‌جا به بعد آزادی باور داشتن به دیگری به‌طور کامل از بین می‌رود.

توبیانا: با یک فاشیسم عجیب و غریب روبرویم: این جوانک‌ها جذاب‌اند، باهوش‌اند و بافرهنگ‌اند.

دویک: حرفم را تکرار می‌کنم. این یک فیلم بزرگ است تا نیمساعتش، بعد می‌شود اجرا کردن یک برنامه که فیلم را به همان راهی می‌کشاند که تو در بحث از متیو کاسوویتس گفتی.

ژوس: جایی که هانکه برای تماشاگر در نظر می‌گیرد وحشتناک است. در یک کلام، راهی برای تماشاگر باقی نمی‌ماند جز اینکه گروگان فیلم شود، و همین عمیقاً آزارنده است.

استراوس: قدرت فیلم اینجاست که آن را می‌بینی حتی وقتی به نظرت تحمل‌ناپذیر می‌آید چون اصلاً نمی‌دانیم کی باید چشمانمان را ببندیم.

توبیانا: هانکه خودش چشمانمان را می‌بندد.

استراوس: بله، اما چیزی که آن را در خیال می‌بینیم هم دست‌کمی در تحمل‌ناپذیری ندارد. یک فشار وحشتناک روی آدم هست، وحشتناک‌تر از آن صحنه‌ی فیلم کاسوویتس [آدمکش(ها)] که پیرمرد به قتل می‌رسد، چون آنجا می‌شود چشم‌ها را بست و بی‌خیال همه‌چیز شد.

دویک: اما آزادی تماشاگر در فیلم کاسوویتس بیشتر است. هانکه آزادی را کلا سلب می‌کند.

گمان می‌کنم آنچه تیری ژوس و آنتوان دوبِک اینجا می‌گویند، خصوصاً این جمله‌ی دقیق ژوس که فیلم هانکه تماشاگر را گروگان می‌گیرد، پیشگویانه مشکلات هانکه‌ی از بازی‌های مسخره به این طرف را عیان می‌کند. این موضع منفی، در نسل جوان‌تر کایه و در واکنش به فیلم‌های بعدی هانکه خود را بیشتر نشان می‌دهد و با فیلم *عشق* به اوج می‌رسد. به مناسبت این فیلم، برای اولین‌بار در تاریخ کایه، فیلمی از هانکه روی جلد رفت، و باز برای اولین‌بار در تاریخ کایه، فیلمی روی جلد رفت که پرونده‌ای در مذمت آن شامل نقدي تند بر سینماگر آن تدارک دیده شد – و البته تا آنجا که من دنبال می‌کنم، شاید بخشی از ضرورت این پرونده برای کایه از این نظر آنها سرچشم‌می‌گرفت که فرمول هانکه دارد بین سینماگران نسل بعد دست‌به‌دست می‌چرخد و جایزه‌ی جشنواره‌هایی مثل کن را تضمین می‌کند. آیا این به آن معناست که هانکه فیلمسازی کارنابلد است؟ جواب به این پرسش را در همان پرونده‌ی مذکور می‌خوانیم: «هانکه سینماگری است که می‌شود تحسینش کرد اما دوستش نداشت». اما اصلاً مگر نقادی محل دوست داشتن و دوست نداشتن است؟ پس متر و معیار چه می‌شود؟

نقد معطوف به سلیقه

زیاد شنیده‌ایم که سلیقه را نباید وارد نقد کرد. پیش‌فرض این جمله این است که معیاری ابژکتیو وجود دارد که آنرا دست هرکس بدھی (به شرط آنکه طرف اهلش باشد، و منصف و متعهد هم باشد) می‌تواند به شما بگوید این فیلم خوب است یا بد. معنی ضمنی این حرف این است که اگر فیلم خوبی را کسی گفت بد، طرف یا این‌کاره نیست یا معیار دستش نیست. همین حکم وقتی صادق است که کسی فیلم بد را بگوید خوب. این درست که چنین حکمی را شاید بشود سعی کرد با چند مثال بی‌ربط به کرسی نشاند (که مثلاً اگر کسی گفت فیلم کلاه‌قرمزی خوب است و دیوید لینچ بد، معلوم است که منتقد نیست)، اما این حکمی نیست که بتواند روی پای خودش بایستد. خودبسنده نیست. دست‌کم تاریخ این‌جور به ما نشان می‌دهد. اجازه بدهید اول مردم از سلیقه را کمی توضیح بدهم. مسلماً منظورم آن نوع از سلیقه نیست که بر اساس آن کسی بگوید من فلان رنگ را دوست دارم، یا فلان‌جور لباس را می‌پسندم. آنچه دارم «نقد معطوف به سلیقه» ترجمه می‌کنم (*critique de goût*) جانمایه‌ی نقدهای سینه‌فیلی است. سرژ دنه بود که می‌گفت اول فیلم‌ها را دوست داریم بعد درباره‌ی شان می‌نویسیم. این دوست داشتن، این سلیقه، برخاسته از یک سنت سینه‌فیلی است که در فرانسه، برای مثال، به حوالی دهه‌ی بیست میلادی برمی‌گردد، به اولین سنگ‌بناهایی که لویی دُلوك روی هم

گذاشت. این سنت، شاید بیش از آنکه محصول دیدن فیلم‌ها باشد، زاییده‌ی نوشتن و خواندنِ مدام است، محصول رابطه‌ی متقابل سینه‌فیلی و فلسفه. دُرک زبونیان در فرانسه‌ی امروز به ما نشان می‌دهد چطور می‌توان دَنه و دُلوز را کنار هم خواند. وقتی در این سنت از فیلم یا سینماگری دفاع می‌کنیم، در واقع داریم از یک جهان‌بینی دفاع می‌کنیم، از نوعی رابطه‌ی اخلاقی میان سینماگر، سوژه و تماشاگر، از نوعی نگاه به سینما و به جهان. در این نوع نگاه، در دامن این «سلیقه»، می‌توان نوعی از *Manipulation* در رابطه‌ی مقتدرانه‌ی سینماگر با تماشاگر را پذیرفت و حتی از آن دفاع کرد، آنجا که هیچکاک و سیرک در عین دست گرفتن زمام احساسات و واکنش‌های تماشاگر، با او وارد رابطه‌ی شکنجه‌گر و قربانی نمی‌شوند. اما نوعی دیگر از این دخالت‌گری برنامه‌ریزی شده‌ی واکنش‌های تماشاگر، آن جور که نزد هانکه می‌بینیم، مذموم خوانده می‌شود.

مسئله‌ی مهم دیگر پویا بودن این سنت است، به این معنا که نویسنده‌گان جوان‌تر مدام «سلیقه»‌ی نسل‌های پیش از خود را به پرسش می‌کشند و گاه در قالب پرونده‌های رتروسپکتیو برای کارگردان‌ها یا بازبینی فیلم‌ها، مسائل تازه‌تری را طرح می‌کنند که از چشم پیشینیان پنهان مانده بود. اینجا نباید فراموش کرد که صحبت از سنت به معنای چارچوبی از پیش‌تعیین شده و غیرفردی و ابژکتیو نیست. یکی از دلایلی که باعث شد بخشی از گفتگوی نویسنده‌گان کایه‌ی بیست سال پیش را به گوش شما برسانم، این بود که ببینید حتی نویسنده‌گان یک مجله، که قاعده‌تا در سنت سینه‌فیلی واحدی تنفس می‌کنند، ممکن است سر یک فیلم مشخص توافق نداشته باشند. حالا این را بسط بدھید به تفاوت بین مجلات، به «سلیقه»‌ی کایه که متقد هانکه است و «سلیقه»‌ی پوزیتیف که طرفدار او - و این طرفداری تا آنجا پیش می‌رود که چند سال پیش دو نفر از نویسنده‌گانش کتابی را به او اختصاص دادند به نام «هانکه به روایت هانکه» که اتفاقاً تازگی به فارسی درآمده است. امیدوارم با این نظر موافق باشید که وقتی از کسی می‌شنوید «این فرانسوی‌ها...» یا «این کایه‌ای‌ها...» تا چه اندازه باید به خطرات این کلی‌گویی غیرمسؤولانه آگاه بود. درباره‌ی نقد فیلم و متر و معیار آن، خوشبختانه همیشه چیزهای تازه‌ای برای کشف هست. و اصلاً جذابیت نقد این است.