ابد و یک روز یکی از فیلم‌های دسته دوم است. بادکنکی که، یک آن، جرقه‌آور باد شد، اما افسوس که هیچ کس دمش را گره نزده بود/ گدار می‌گوید که سینما همچون خورشیدی است که از درون تصویر به بیرون آن می‌تابد. ابد ویک روز، نه یک خورشید، که یک چاه فاضلاب است. چاهی که به زور سعی می‌کند بیرون تصویر را به درون تصویر بمکد.

درباره ابد و یک روز

حسام امیری/ ویتاسکوپ

حرف تکراری نزنیم. بعضی لحظاتِ تاریخ سینما مهم‌اند، نه به خاطر فیلم کردن یک اتفاق که به دلیل اتفاق افتادن یک فیلم. معمولا رسم بر این است که فیلم‌سازان، یک داستان را تبدیل به یک فیلم کنند اما بعضی وقت‌ها، این چرخه سر و ته می‌شود و یک فیلم تبدیل به یک داستان می‌شود. ابد و یک روز یکی از نمونه‌هاست. چه داستانی شده این فیلم. برخلاف انتظاری که از آن به عنوان اولین ساخته‌ی یک کارگردان می‌رفت، فیلم به طرز چشمگیری دیده شد. نه تنها منتقدین، سینمادوست‌ها و علاقه‌مندان هنر، بلکه حتی مردمِ عادی‌ای که خود را دارای درجه‌ای از فاضل‌مآبی می‌دانستند، برای تماشای فیلم به سینما رفتند. نتیجه این امر، تولید حجم وسیعی از بحث‌های شفاهی و نقدهای مکتوب درباره‌ی فیلم بین منتقدان، سینه‌فیل‌ها و بخصوص تماشاگران معمولی سینما بود. منصف باشیم، ابد و یک روز به دلیل ساختار دراماتیکِ خود، فیلمِ خوش‌نقدی است که در پایان، مخاطبش را مجبور به حرف زدن درباره‌ی سینما می‌کند. فیلمی در حال اکران است که پس از دو سه سال دوباره از دهان خاک گرفته‌ی تماشاگران ایرانی، غبار بلند می‌کند. پیش از آن‌که از فیلم حرف بزنیم، به سراغ چنین فضای نقدی که حول فیلم شکل گرفت می‌رویم.

بیشتر نقدهای منفی درباره فیلم، چه توسط منتقدان و چه توسط تماشاگران، معمولا با یک مضمون شروع و یا تمام می‌شد: دوباره یک فیلم درباره‌ی مردم بدبخت و مفلوک. این عبارتی بود که حتی توسط تماشاگرانی که اتفاقی و به اصطلاح "شب‌جمعه‌ای" به سینما رفتند هم تکرار می‌شد، کسانی که هیچ آشنایی‌ای با تاریخ بازنمایی فقر در سینما ندارند و تنها تجربه‌ی آن‌ها از تماشای تصویر مردمان بدبخت و مفلوک، در بهترین حالت به کلیپ‌های ان‌جی‌اویی و یا سریال‌های مضحکِ روستایی و جنوب‌شهری برمی‌گردد. آن‌ها چیزی را دوباره بر پرده‌ی سینما نگاه می‌کردند که هرگز ندیده بودند. تنها تصویری که می‌تواند برای بار دوم اتفاق بیافتد بدون آن‌که بار اول رخ داده باشد، چیزی نیست به جز کابوس. کابوسِ فقر. منطقِ تصویری کابوس با سایر تصاویر متفاوت است. کابوس، تصویری است که برای اولین بار در آینده رخ می‌دهد و سپس در حال، تکرار می‌شود. برای طبقات میانی جامعه، تصویر فقر چنین سازوکاری دارد. آن‌ها می‌دانند که هر آینه امکان دارد تمام چیزهایی را که به زور به دست آورده‌اند را از دست بدهند و برای همین، به کمک ایده‌ی موفقیت و همچنین نوعی زیبایی‌شناسی شخصی، تلاش می‌کنند تا از تصویر آینده‌ی خود فرار کنند. آن‌ها دوباره یک فیلم درباره‌ی مردم بدبخت و مفلوک دیده‌اند، یک کابوس از فردای خود. اما وضع منتقدانی که چنین نظری دارند، با تماشاگران معمولی فرق می‌کند. یکی از آدم‌های کله‌کوچکی که به واسطه‌ی یک مجله و نشر و مهمانی‌های آخر هفته‌ی خود، می‌خواهد سری تو سرها بزرگ کند نوشته که " من فیلمی را دوست دارم که حالم را خوب کند. فیلمی پر از تصاویر زیبا و رنگ و نور و دختران خوشگل و خوردنی‌های خوشمزه". خب، نیازی به نوشتن نیست، چنین آدمی نه می‌داند نقد یعنی چه و نه سینما. خاستگاه بحثِ او بیشتر به حساب بانکی، املاک و همچنین اوقاتِ همیشه در فراغتِ او بازمی‌گردد. خلاصه، سر کوچکش سلامت.

اما نقدهای مثبت بر فیلم هم دارای نقاط مشترکی هستند. یکی از این اشتراک‌ها، که به وفور در تاریخ نقد فارسی، تکرار می‌شود، تاکید بر اهمیت فیلم فقط و فقط در اوضاع فعلی سینمای ایران است. معمولا باز هم در ابتدا و انتهای نقد چنین مضامینی پیدا می‌شوند. منتقدی را تصویر کنید که پس از ناتوانی در دفاع از ارزشمند بودن یک فیلم، به یکباره می‌نویسد "به هر

حال، این فیلم در اوضاع آشفته‌ی سینمای ایران، فیلم خوبی بود". این تاکید مداوم بر اوضاع سینمای ایران، که حتی از دهان دانشجویان ترم اول سینما هم شنیده می‌شود، پیامدهای نامطلوبی در حوزه‌ی نقد به جا خواهد گذاشت. از یک سو، راه نقد را به طرز غیرنقادانه‌ای می‌بندد و اجازه نمی‌دهد که منتقد در تمام فضاهای درونی و بیرونی فیلم بچرخد و ساختمان اثر را با تمام نیروهایش، نقد کند. نتیجه‌ی این امر، برخلاف ایده‌ی اولیه آن، در نهایت موجب باز شدن دست فیلم‌ساز و بسته شدن دستِ منتقد خواهد شد. از سوی دیگر، این تاکید بیش از حد بر اوضاع و بضاعت سینمای ایران باعث بازتولید مداوم کلیشه می‌شود. کلیشه‌ها معمولا توسط نمایندگان، نهادها و بنگاه‌های هنری ایجاد می‌شوند و به طرز موذیانه‌ای سعی دارند کم‌عقلی موجود در فضا را سازماندهی کنند. البته، بدیهی است که هر اثری را باید در زمینه خودش نقد کرد، اما بعضی زمینه‌ها به صورت جعلی و خیالی ساخته می‌شوند تا اثر هنری، به واسطه تنگ شدن زمینه‌اش، باد شود و بزرگ به نظر برسد. سینما، همانطور که سرژ دنه می‌گوید، مشروط به چندین خطِ زمینه‌ی متفاوت است که در لحظه‌ی ایجاد فیلم همدیگر را قطع می‌کند. به خاطر همین تفاوت‌هاست که شاید زمینه‌ی خلق فیلم‌های جان جوست در آمریکای دهه‌ی هفتاد به زمینه‌ی فیلم‌های الیا سلیمان در دهه‌ی نود فلسطین نزدیک‌تر باشد تا به زمینه فیلم‌های کوبریک. البته همانطور که سنت کایه‌دوسینما و بعد از آن میراث‌بران آمریکایی‌شان، نشان دادند می‌توان در یک دوره‌ی زمانی معین و در یک حوزه‌ی جغرافیایی مشخص، گرایش‌ها و موج‌های همسانی را ردیابی و نقد کرد ولی به هر حال، تاکید مداوم بر وضعیت کلی و نامشخصی به نام اوضاع سینمای ایران، فضای نقد را به جای باز کردن، به نفع یک عده مسدود خواهد کرد.

دهه‌ی اخیر سینمای ایران را می‌توان دهه‌ی ورود خروجی‌های آکادمی به جهان فیلمسازی نامید. پس از یک جدایی نسبی سی ساله میان سینما و آکادمی، دوباره با رونق کارگاه‌های فیلم‌سازی وکلاس‌های فیلم‌نامه‌نویسی از اواخر دهه هفتاد و همچنین با وصل شدن دانشگاه‌های هنر تهران به دانشگاه‌ها و البته جشنواره‌های خارجی از نو شاهد شکل‌گیری پیوند بامعنایی میان سینما و آکادمی هستیم. افزایش موسسه‌های هنری، ورکشاپ‌های فیلم‌سازی و همچنین ایجاد دانشگاه‌های غیرانتفاعی هم از سوی دیگر به ظاهر باعث استحکام این پیوند شده است. آکادمیک شدن سینما در ایران، که در واقع ادامه‌ی جریان مشابه‌ای است که از دهه‌ی هشتاد در کشورهای آنگلوساکسون آغاز شده، مناسبات سینمایی موجود را تا حد زیادی تغییر داده است.

بزرگ‌ترین نتیجه‌ی این امر، نزدیک شدن سینما به مهندسی است. یک سینمادوست جوان می‌تواند با ثبت نام در یک کلاس چندجلسه‌ای، فن و فوت نوشتن یک فیلم‌نامه خوب را یاد بگیرد. او همچنین با حضور در یکی از کارگاه‌های دانشگاهی و یا آزاد فیلمسازی، ظرف یکی دو ماه، فرمول‌های مدرنِ تدوین و تصویرپردازی – دوربین همیشه روی دست، فیلم‌های بدون کات، چرخش‌های سرگیجه‌آور دوربین، سبک آلترناتیو دکوپاژ- را نیز فرا خواهد گرفت. برای چنین دانشجویی، فیلم ساختن یعنی آموختن فنون فیلم‌نامه‌ای و فرمول‌های تصویری. چند دانشجوی جوان را تصور کنید که سر این‌که فلان شخصیت در فلان سکانس باید چه برخوردی داشته باشد، در حال گفت‌وگوی جدی هستند. واقعا چقدر مضحک و مسخره. یکی از مهم‌ترین دلایلی که آندره بازن، و همچنین آن جمعیتِ پرشوری که به دنبال او آمده‌اند، را عاشق دنیای تصاویر متحرک کرد، ناخالص بودن سینماست. سینما، از دید بازن، یعنی هنری که روزی همه‌ی زندگی‌ها، تاریخ‌ها و البته هنرهای دیگر را درون خود جمع کرده و فروتنانه محو شود. یک واسطه‌ی اخلاقی و نه یک رسانه‌ی تکنیکی و زیبایی‌شناسانه. نسل جوان سینمای ایران اما تنها چیزی که از سینما می‌داند در بهترین حالت، خودِ سینماست و این را شاید بتوان بزرگترین تفاوت آن‌ها با فیلم‌سازان آکادمیک پیش از انقلاب دانست. آن‌ها هیچ نیازی ندارند که به نسبت پیچیده‌ی تصویر با زندگی، تاریخ، هنر، اجتماع و سیاست فکر کنند. به واسطه یک فیلم‌نامه‌ی خوب و تکنیک مدرن می‌توان در مورد بزرگ‌ترین مشکلات جهان و اقلیت‌ترین تصاویر تاریخ فیلمِ خوش‌ساختی ساخت بدون آن‌که حتی کارگردان یک لحظه درباره نسبت سینما با جهان بیرون از آن فکر کرده باشد. دقیقا همان منطقی که در تبلیغ تلویزونی یک کالا به کار می‌رود. بی دلیل نیست که آرزوی مستعدترین فارغ‌التحصیل دانشگاه‌های هنر تهران، بعد از حضور در کن، برلین و اسکار، استخدام در شرکت‌های تبلیغاتی‌ای همچون ایران‌نوین است. برای چنین موجی، هیچ جهانی وجود ندارد جز یک فیلمِ خوش‌پرداخت. هیچ واقعیتی وجود ندارد جز یک درام پر تنش. هیچ بیرون از قابی وجود ندارد جز یک قاب زیبا. "من هر چیزی رو می‌تونم تبدیل به فیلم کنم، البته اینم بگم، زمان می‌بره تا فیلم‌نامه‌ش در بیاد". تنها وظیفه‌ی اخلاقی یک نقد، اگر هنوز چیزی همچون وظیفه وجود داشته باشد، اعلان جنگ در برابر چنین مواضعی است. فیلم کردن یک ایده فقط به درد کمپانی‌های بزرگ، دولت و پلیس می‌خورد. کارگردان جوانی که ما منتظرش هستیم یک ایده را تبدیل به فیلم نمی‌کند، یک فیلم را تبدیل به ایده می‌کند.

فلوبر می‌نویسد که رمان‌نویس برای نوشتن یک اثر، باید جهان را دوباره خلق کند. منطق ادبیات در این معنا یک منطق افزایشی است. نویسنده از هیچ، سفیدی کاغذ، شروع می‌کند و به کمک کلمات به مرور جهان اثر را می‌سازد. سینما اما از این لحاظ سازوکاری متفاوت با ادبیات دارد. همانطور که دلوز در کتاب سینمای خود می‌نویسد، جهان پیشاپیش در اختیار دوربین قرار گرفته و تنها هنر کارگردان، کاستن از وسعتِ جهان به کمک قاب‌بندی است. یک قاب، فضای درون خود را از هیچ نمی‌سازد، بلکه آن را از یک فضای کلی‌تر کسر می‌کند. بنابراین به طور کلی می‌توان گفت تولید یک فیلم، دو مرحله دارد: مرحله‌ی اول، بیرون گذاشتن تصاویر بیرون قاب و مرحله دوم، سازماندهی تصاویری که درون قاب باقی مانده‌اند. کارگردانان خوب به مرحله اول اهمیت بیشتری می‌دهند، کارگردانان متوسط به مرحله دوم و کارگردانان بد به هیچ کدام. سعید روستایی را در بهترین حالت می‌توان یک کارگردان متوسط دانست. (البته در این‌جا من با هوبرمن موافقم که فیلم‌سازان بد از فیلم‌سازان متوسط، خوب‌ترند). ابد و یک روز، فیلمی است درباره‌ی فرودستان. سوژه‌هایی که در تاریخ سینما همواره بحرانی‌ترین قشر برای بازنمایی بوده‌اند و مجادله بر سر چگونگی بازنمایی آن‌ها تقریبا عمری به قدمت خود نظریه‌ی سینما دارد. آیا مردمانی که همیشه بیرون قاب بوده‌اند را می‌توان درون قاب نشان داد؟ آیا کسانی که هیچ تصویری ندارند را می‌توان تصویر کرد؟ بازن می‌نویسد که بعضی چیزها را نمی‌توان در سینما نشان داد و ادامه می‌دهد البته سینمای واقعی یعنی نشان دادن همین چیزها. مرگ و فقر و دیگری (به عنوان تصاویر بیرون قاب) را نمی‌توان درون قاب نشان داد، ولی باید مرگ و فقر و دیگری را نشان داد. چگونه می‌توانی قابی بست که گشوده به بیرون قاب باشد؟ چگونه می‌توان به سراغ بیرون قاب رفت و همچنان در قاب ماند؟ البته این تناقضِ پیچیده‌ی تاریخ سینما برای کارگردان ابد و یک روز به صورت معجزه‌آوری حل شده است. او دیگر نیازی ندارد مانند گدار، مارکر، پازولینی، کوستا، ژانگه، بینگ، بارتاس، امیربایف و دیگران، برای بازنمایی امر بازنمایی‌ناپذیر جان بکند و از دردِ اخلاقی و استتیکی به خود بپیچد. او با کرامات خود به درجه‌ای رسیده که دیگر به هیچ سبکی، به معنای فلوبری و برسونی‌اش، نیازمند نیست. تعارف را کنار بگذاریم، روستایی اصلاً نمی‌فهمد سینما یعنی چه. نمی‌فهمد رنج یک کارگردان برای بازنمایی رنج یعنی چه. نمی‌داند که همرسانی کردن درد جز با دردکشیدن امکان پذیر نیست.

نمی‌فهمد که همه چیز را نمی‌توان به کمک تعلیق و شخصیت‌پردازی و گره فیلمنامه و سایر حقه‌های نخ‌نمای سینمایی انتقال داد. او یکی از استاد کوچولوهای سینماست. فیلمسازانی که به قول دنه، سینما را به جای آن‌که از واقعیت یا تاریخ سینما بیاموزند، در آکادمی و کلاس‌های فیلم‌نامه‌نویسی یاد گرفته‌اند. آن‌ها نمی‌دانند بین جهان و معنا، بین واقعیت و زبان، بین بیرون قاب و درون قاب، شکافِ بزرگی است. یک استادکوچولو فکر می‌کند که می‌تواند هر تجربه‌ی انتقال‌ناپذیری را به کمک فن و فرمول انتقال دهد. ابد و یک روز ساخته‌ی یکی از همین استادکوچولوهاست. فیلمی که در آن هیچ خبری از کشمکش تصاویر خاموشِ بیرون قاب و تصاویرِ روشنِ درون قاب نیست. در یکی از صحنه‌های فیلم، پسر کوچک خانواده برای این‌که برادرش را از دست پلیس‌ها نجات دهد، آدرس اشتباه به آن‌ها می‌دهد. او به یک خانه دیگر اشاره می‌کند. یک لحظه فرض کنیم که دوربین به همراه پلیس‌ها به آن خانه می‌رفت. چه چیز در آن‌جا بود؟ هیچی. یک صفحه‌ی سفید فیلم‌نامه و البته دهان بازشده‌ی سعید روستایی پس از کسب جوایزش.

ابد و یک روز، بر خلاف ظاهر پیچیده، یک ساختار کاملاً مدرسه‌ای و بلاهت‌بار دارد. یک منطق ساده. چند قصه که مانند دایره‌های مختلف دور خورده و در نهایت حول یک نقطه به یکدیگر می‌پیچند. چیزی شبیه گلبرگ‌های یک گل. هر بار داستان روی یکی از این دایره‌های رنگ‌وارنگ می‌چرخد، قصه‌ی یکی از آدم‌ها را می‌گوید و دوباره به محل اشتراکِ اصلی بازمی‌گردد. یک فرمول مهندسی و پیش‌پاافتاده. کافیست این ساختار دایره‌دایره را با نمونه‌های پیچیده‌ی مشابه‌اش - آلتمن، تامس اندرسون، مارتل، دسپلشن، ریوت - مقایسه کنیم تا مشخص شود ابد و یک روز بیش از آنکه به یک فیلم سینمایی شبیه باشد، یادآورِ پروژه‌های کلاسی دانشگاه آقای روستایی‌ست. علاوه بر این ساختارِ روایی، یک منطق ساده‌ی روانی هم در فیلم حضور دارد که به طرزی نامحسوس تماشاگر را درگیر می‌کند. یک جور ساختارِ ارگازمیک که در تمام مدت فیلم حسِ تعلیق را تولید می‌کند. پیچیده حرف نزنیم، همان قایم‌باشک‌بازی. چیزی بیرون گذاشته می‌شود، یک فضا حول غیابش شکل می‌گیرد، آن چیز برمی‌گردد و به موقعیت پاسخ می‌دهد. دقیقا مانند همان فرمولی که شرکت‌های تبلیغاتی برای فروش کالاهای خود به کار می‌برند. همه‌ی فیلم استوار بر چنین منطقی‌ست. به چند صحنه‌ی مهم فیلم اشاره می‌کنیم. در میانه‌های فیلم، دو برادر برای نصیحت پسرِ خواهرشان به خانه‌ی او می‌روند. یک تردستی سه مرحله‌ای ساده: پسر درون اتاق قایم شده، یک فضای دراماتیک حول غیاب او شکل می‌گیرد، پسر به ناگهان (ناگهانی بودن در کل فیلم نقش بسیار مهمی دارد) بیرون می‌آید و به این فضا پاسخ می‌دهد. این منطق در بیشتر صحنه‌های فیلم تکرار می‌شود. معمولا در دو مرحله‌ی اول دوربین آرام حرکت می‌کند اما وقتی شخصِ بیرون گذاشته به درون فضا برمی‌گردد، فیلمبردار برای افزایش تنش با تمام توان، دوربین - و البته خودش - را می‌لرزاند و یا کارگردان از موزیک و اسلوموشن استفاده می‌کند. در صحنه‌های پایانی که خانواده‌ی افغان برای بردن دختر به خانه می‌آیند، این منطق چندبار تکرار می‌شود تا به اصطلاح پایان داستان را به اوج لذتِ چندگانه برساند. در ابتدا برادر معتاد حس می‌کند که توسط برادرش بیرون گذاشته شده، سپس به ناگهان (باز هم به ناگهان) وارد شده و با برادرش درگیر می‌شود. سپس نوبت کوچک‌ترین پسر خانواده می‌رسد. کارگردان به طرز ناشیانه‌ای او را توپ به دست چند ساعتی بیرون می‌فرستد و قایم می‌کند، یک فضا در غیاب او شکل می‌گیرد و پسرک به ناگهان دوباره وارد فضا می‌شود. با بازگشت نابه‌هنگام دختر به خانه دوباره این منطق تکرار می‌شود. کارگردان به طرز ترحم‌برانگیز و رقت‌آوری پشت سر هم آدم‌ها و چیزها را پنهان می‌کند تا دوباره آن‌ها را نشان دهد. خسته هم نمی‌شود. یک منطق مدرسه‌ای دیگر که بیشتر در کلاس‌های مدیریتی و آموزش تبلیغات برای فروش کالا به کار می‌رود. البته همانطور که - به قول بوریس گرویس - هیچ کالایی واقعا جدید نیست، این فیلم هم بر خلاف ظاهرش، واجد هیچ گونه امر نو و لحظه‌ی تصادفی نیست. همه‌ی شوک‌ها و تصادف‌ها نه یک لحظه‌ی آشوب‌مانند (از آن آشوب‌های دیوانه‌وار و بی‌دلیلی که در فیلم‌های کاساوتیس، پیالا و دنی می‌بینیم) که فقط یک بازی دنباله‌دار احمقانه برای قرض گرفتن میل تماشاگر در طول فیلم است . هر امر نویی که در فیلم رخ می‌دهد همان امر قدیمی‌ای است که توسط کارگردان پنهان شده بود. یک دم و بازدم تصویری برای زنده ماندن فیلم. انگار که از همان سکانس اول، تصاویر، نفس‌زنان و با سرعت پشت سر هم می‌دوند و فرار می‌کنند. یک دو امدادی، فرار بزرگ. روستایی به هیچ کدام از صحنه‌ها امان نمی‌دهد و با عجله آن‌ها را به یکدیگر کات می‌زند. از دل یک هیجان به دل یک هیجان دیگر. به خاطر همین منطق، نمی‌توان هیچ سکوتی را در فیلم جای داد. یک لحظه سکوت برای چنین فیلمی یعنی از هم پاشیدن کل این پیوستار با تف به هم چسبیده. یک ثانیه سکوت یعنی ورود همزمان تمامی تصاویری که بیرون قاب گذاشته شده بودند با تمام توانشان. حتی در چند جا از فیلم که برای افزایش بار دراماتیک باید سکوت حاکم باشد (صحنه لو دادن برادر بزرگ‌تر به پلیس‌ها) ، از اسلوموشن و صدای موزیک استفاده شده است. ابد و یک روز به همین خاطر ابداً قادر نیست حتی برای یک لحظه مهمان جهان بیرون از خودش باشد. نه سکوتی، نه تصادفی، نه لکنتی، نه لحظه‌ی سینه‌فیلیکی و نه البته هیچ آغوشی برای دیگری. یک فیلمِ ترسو، بسته و البته خودخواه.

گدار می‌گوید که سینما همچون خورشیدی است که از درون تصویر به بیرون آن می‌تابد. ابد ویک روز، نه یک خورشید، که یک چاه فاضلاب است. چاهی که به زور سعی می‌کند بیرون تصویر را به درون تصویر بمکد. چیزی همچون یک نمای پورن که در یک لحظه می‌خواهد تمام انرژی‌های جهان را به درون خود بکشد. من فیلم را در سینما سپیده تماشا کردم. بعد از پایان فیلم، پسرِ کناری، که تحت تاثیر بازی‌های فیلم، قرار گرفته بود به دوستش گفت که می‌خواهد در یکی از کلاس‌های بازیگری ثبت‌نام کند. فیلم، طوری امر بیرون از سینما را محو کرده بود که این تماشاگر احساس می‌کرد می‌تواند به همین سادگی توی جلد یکی از آن آدم‌های پاسگاه نعمت‌آباد برود. جواب او را سی سال پیش فرناندو سولاناس در فیلم جنوب داده است:" تو هرگز نمی‌دانی جنوب یعنی چه؟".

یک سینه‌فیل، فیلم را فقط دو ساعت تجربه نمی‌کند، او تا ابد مشغول تماشای فیلم است. فیلم از صحنه ابتدایی شروع می‌شود اما نه در پایان فیلم که در پایان جهان تمام خواهد شد. بعضی فیلم‌ها، که حتی شاید در حین تماشا چنگی به دل نزده بودند، بعد از آخرین صحنه‌ی فیلم و به مرور، به طرز معجزه‌آوری، تماشایی‌تر می‌شوند، بدون این‌که شاید حتی نیازی به دوباره دیدن آن‌ها باشد. بعضی‌ها، کاملاً برعکس، در زمان پخش، به راحتی تماشاگر را درگیر می‌کنند اما بعد از پایان فیلم همچون بادکنکِ معلقی که یکباره بادش خالی می‌شود، سوت‌زنان و به سرعت در هوا پیچ می‌خورند و از بین می‌روند. یک دو راهی همیشگی . باید یکی را انتخاب کنیم. راه اخلاقی یا راه زیبایی‌شناسی. فیلمی که فروتنانه در جبهه‌ی زندگی بایستد، برای یک عاشقِ سینما و زندگی، زنده خواهد ماند و فیلمی که در مقابل آشوبِ زندگی ادعای خوش‌ساختی کند، به سرعت محو خواهد شد. ابد و یک روز یکی از فیلم‌های دسته دوم است. بادکنکی که، یک آن، جرقه‌آور باد شد، اما افسوس که هیچ کس دمش را گره نزده بود.