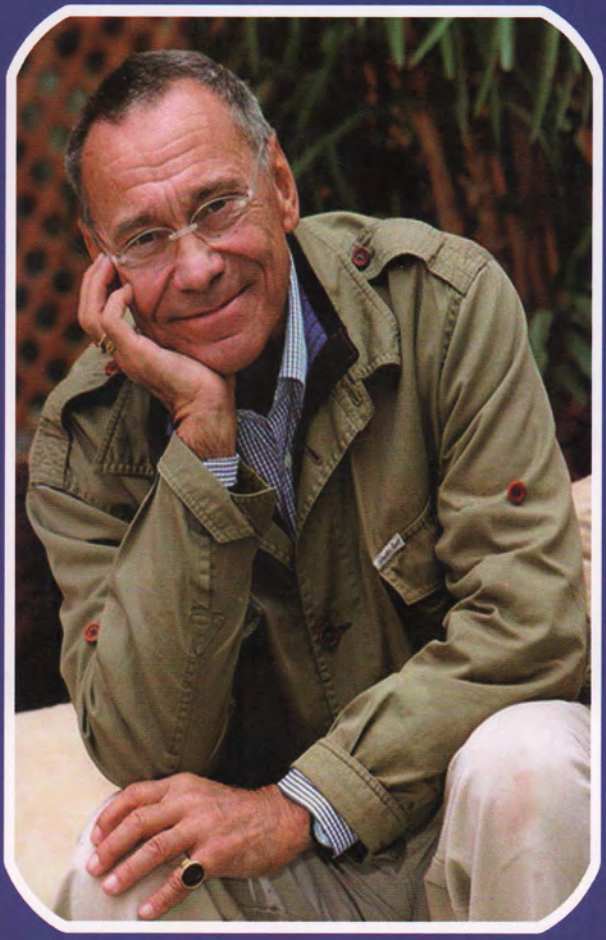
مكتبة بغداد

الخدعة السامية

أندريه كونشالوفسكي



ترجمة
نضال حسن

الفن السابع 189

الخدعة السامية

أندريه كونشالوفسكي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الفن السابع ١٨٩

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

الخدعة السامية

أندريه كونشالوفسكي

ترجمة : نضال حسن

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٠

https://telegram.me/maktabatbaghdad

العنوان الأصلي للكتاب :

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ

ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН

الخدعة السامية / أندريه كونشالوفسكي ؛ ترجمة نـــضال حـــسن .-
دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٠ .- ١٨٤ ص؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع؛ ١٨٩)

١- ٧٩١,٤٣ ك و ن خ ٢- العنوان ٣- كونشالوفسكي
٤- حسن ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

نحن والسينما الروسية

الخدعة السامية – كتابٌ عن كونشالوفسكي، مترجم إلى اللغة العربية في زمن تموت فيه السينما في العالم العربي وتحيا من جديد...

بين الموت غير المؤكد والحياة المشكوك بأمرها، يتبادل عشاق السينما الشباب، أبناء الطبقة الوسطى المهمّشة، أقراص الـ DVD المقرصنة لأفلام "تاركوفسكي" ويدخلون متاهة الجمال الممضة تلك، ويتساءلون: ما هو الأجمل؟ أين هو المعنى؟ لم فعل ذلك؟

قبلهم كان هنالك أجيال نظروا الى السوفييت باعتبارهم "الذين اكتشفوا طريقة أخرى للسعادة" كما كان يقول مایاكوفسكي، ورأوا في أبطال غوركي الذين ينتزعون قلوبهم من صدورهم لينيروا الطريق للمسيرة مثلاً حياً.

السؤال: كيف نطبّق في عاصمة عربية هذا الوصول الى السعادة؟

هذه الأجيال منهم من أُغرق في امبراطورية السكون ومنهم من نفر منها لأن الواقع تجاوز الصورة فيها...

لكن أحداً لم ينكر رحابة وعمق السهل الثقافي الروسي الذي لا ينتهي مع تلك الكتب المطبوعة الموزعة مجاناً، ترى على أغلفتها نظارات تشيخوف، قسمات غوركي القاسية، وأنف غوغول المتجول في ذات الشوارع التي سار فيها أبناء قرى ومدن سورية بعد قرن ونصف.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

انتهى ذلك الزمن.

زمن الفيلم الذي يستغرق مخرجه عشرين عاماً لينجزه. زمن (هاملت) باسترناك وكوزنتسيف، الزمن الممطوط لدقائق (سيدة – خيفيتز – ذات الكلب) الأولى.

ذات مرة حدثني (صلحي الوادي) عن (لير) كوزنتسيف، برنّة الأرستقراطي الانكليزية العراقية السورية تلك، لفظ اسم باسترناك وحدثني عن واجب الترجمة. وعن بطل (أنشودة الجندي) الذي يساعد الجميع في طريقه لزيارة والدته فلا يبقى له وقت سوى ليصافحها ويعود فيموت.

(أسامة محمد) في شقته يتحدث عن اللقالق والكاميرا التي تطير معها. تنفّس السهل والطبيب وسطه سائلاً عن الاتجاه الصحيح في بداية فيلم (المرآة). كم شاهدنا هذا المشهد؟ كم مرة تساءلنا عن المعنى؟ كم حاول مخرجونا تقليد تلك الصور وتلك السهول؟ ما هي تلك العلاقة؟ ماذا نحن بالنسبة لهم؟ والأهم والفعلي: من هم بالنسبة لنا؟

السينما الروسية من إيزنشتين ودفجنكو حتى سوكوروف ودفورتسيفوي كانت مرجعاً لا سبيل لتجنبه لا للسينما السورية فحسب (وخصوصاً السورية ضمن السينما العربية) بل للثقافة السورية بمعناها الكبير والعميق.

كما يعتبر طلاب معهد المسرح في سوريا (المؤسسة الثقافية الأهم في سوريا) (سعد الله ونوس) اسماً بديهياً للحديث عن المسرح، هناك تاركوفسكي في السينما. وهذا الكتاب عن صديق عمر ودرب تاركوفسكي والمخرج النسيج وحده في السينما الروسية، كونشالوفسكي – هو لبنة أخرى في عالم هذا الإرث الذي لا ينتهي.

قرأ (محمد ملص) في سرده الواصف للذات والمغرق في الشاعرية تاركوفسكي حتى العظم في (المرآة) ضمن فيلمه (أحلام المدينة) و(الليل). وتأمل (رياض شيا) في (اللجاة) إنجاز بارادجانوف الإيقوني التشكيلي وحاوره ليحكي بيئات نحتها الجمود وزمنها الخاص. تتلمذ طلاب الفجيك السوريون هؤلاء (مدرسة موسكو السينمائية) على ذات الأساتذة الروس وشاهدوا مخاض سينما السبعينات الروسية، وكونشالوفسكي هو أحد أهم أسمائها وطبعهم ذلك التأمل وتلك الحساسية بطابعهم.

لكن اللافت للنظر أنهم التقطوا سؤال السينما الصرف ولم يحاولوا إنجاز الشكل الثاني لطموح تلك السينما الفنية العالية. وأعني بذلك العلاقة مع الأدب الروسي العظيم. حتى ما قبل سفري إلى فرنسا لدراسة المسرح كنت أسمع عن عناوين من قبيل: (أبلوموف)، (عش النبلاء)، (الخال فانيا)، (السيدة ذات الكلب) لكننا لم نكن نشاهدها. كانت الغلبة بالنسبة لمراهق يحب السينما في سوريا الثمانينات وبداية التسعينات: أساتذته هم سعد الله ونوس وصلحي الوادي وأسامة محمد ومحمد ملص ورياض شيا، كانت الغلبة لتاركوفسكي وبارادجانوف. الباحث في الذاكرة بأشكالها المختلفة – والآخر المنشق الذي يرى في المعطى البصري ضمن (ثقافيته) شكلاً للمقاومة. الغلبة كانت للتعبير السينمائي عن الأزمات الروحية الكبرى في مواجهة فشل (و ليس تراجيديا) المثال المادي العلمي.

في مكتبة جامعة باريس الثامنة، دخلتُ للمرة الأولى لقاعة مكتبة الفيديو ووقفتُ خجلاً أمام الشاشات العشرين الموزعة والكراسي والسماعات أمامها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تعاملت للمرة الأولى في حياتي مع حاسوب لأرى ما هي العناوين: وكان الفيلم الأول الذي انتقيته: (الخال فانيا) لكونشالوفسكي مع اينوكينتي سموغنوفسكي في دور الخال (الذي كاد يكون شوبنهور أو دوستويفسكي) وبندرتشوك بدور الطبيب المثالي والفاقد للأوهام الذي سيقول (انتهت التمثيلية) بإيطاليته المترعة بالكحول. وكان الاكتشاف لسينما أخرى: في قاعة فيديو لجامعة فرنسية: أن نصاً مسرحياً طبيعياً عظيماً يمكن أن يغدو سرداً سينمائياً عظيماً مركباً ومترعاً بالأسى كما نهاية (ستالكر) أو تحولات (سايات نوفا).

كان ذلك اكتشافي الأول لكونشالوفسكي الذي لم نكن نعرفه جيداً. بعدها شاهدت (المعلم الأول) و(سيبرياد) و(عش النبلاء). واكتشفت تباعاً ألكسي غيرمان، ألكسندر سوكوروف، إنجازات ميخالكوف السابقة لـ (أحرقتهم الشمس) ثم كانت (عودة) أندريه ايفجينستين التي كانت عودة مستحيلة للأب وعودة ممكنة جداً للسينما الروسية في منتصف القسم الأول من القرن الواحد والعشرين.

أجل تابعت تلك السينما تجددها وأسئلتها الصعبة مع سوكوروف وألكسي غيرمان. فيما بقينا نحن على علاقتنا الثابتة مع إنجازات تاركوفسكي وبارادجانوف (السوفيتية) تحديداً.

وبدا جَوْ الإنهاك التشيخوفي ممثلاً لحالة السينمائيين والسينما السورية بوضوح. إلى أن اكتشفت في مشهد من فيلم (بعيد) للتركي نوري جيلان، معادلاً أكثر بلاغة وقسوة لحال هذه السينما: بطل الفيلم: المخرج اليساري المثقف يضيف ابن عمه القادم من الريف إلى إسطنبول. يحبه (إنسانياً وإيديولوجياً) ويضيق ذرعاً به (فردانياً وثقافياً). في مشهد ما يريد هذا المخرج الذي لا يلتزم بعلاقة عاطفية أن يشاهد

فيلماً إباحياً. ولا يجد طريقة لأن يدفع ابن عمه الساهر معه للنوم لإعطائه بالتالي خصوصية إلا أن يعرض في جهاز الـ DVD فيلم (ستالكر) الشهير (أجل ستالكر مرة أخرى لتاركوفسكي) واثقاً من الملل الذي سيصيب ابن عمه كي يتركه لمتعته الفردية.

ضحكتُ كثيراً عندما شاهدتُ هذا الفيلم وتذكرت الإحساس الاستنمائي الذي كانت العلاقة بتاركوفسكي تولده أحياناً في المدينة التي لم أر قط نسخة سينما لتاركوفسكي فيها. ثم شاهدتُ في نادي السينما في المركز الثقافي الفرنسي مع جمهور دمشقي فيلم (المناخات) لذات المخرج. وتأملتُ طويلاً إنجاز العمل البصري الناضج المنطلق من تاركوفسكي ليسجل فردانيته وأزمات رجل وامرأة تركيين في مشهد مغاير للسهل الروسي.

في فيلم (البشرة المالحة) لمترجم هذا الكتاب الشيق (نضال حسن)، تدخل الكاميرا داخل سفينة صدئة على شاطئ طرطوس وتستغرق في تأمل الأحمر والبني ودرجات المالح والمحترق والمهترئ.

كما كانت كاميرا تاركوفسكي تراقب الريح تعبر سهلاً أو كاميرا كونشالوفسكي تتأمل المطر الذي يغسل بطلة (المعلم الأول) من أدران التخلف مع طزاجة إمكانية يوم مختلف.

الإرث إذاً ما زال هنا والمحاولة العبثية للانتماء الى السينما ما زالت موجودة.

كتاب عن كونشالوفسكي إلى اللغة العربية في زمن تموت وتحيا فيه السينما من جديد...

د. أسامة غنم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

القسم الأول

«الحياة والمهنة»

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أنا أحب نفسي

أنا أحبُّ نفسي – في الحقيقة – أنا أعشق نفسي. لماذا ؟... لا أعرف. على الأرجح لأنّني ذكي، موهوب وجميل. في الجرائد يكتبون عن ابتسامتي: ساحرة وهوليودية. هي هوليودية حقاً. وكأن أسناني ليست لي. ولكنني إذا ابتسمت بشكلٍ أوسع سيظهر في المرآة أنَّ أسناني حقيقية، لكنّها اصفرّت وبدأت تتخلخل بسبب اللثة الضعيفة.

المرآة لا تُرينا كل شيء. إنك ترى نفسك من الأمام فقط. ولكنك إذا نظرت إلى المرآة الأخرى التي يُدنيها الحلاق من قذالك، ليريك التسريحة الجديدة، سيظهر بها وبشكلٍ جلي بداية الصلع المخادع الذي بدء زحفه. هذا يعني أنه يجب إطالة الشعر قليلاً، حتى يتم إخفاؤه. من الأفضل بالطبع نسيان أمره. فيا لها من سعادة أننا لا نستطيع رؤية أنفسنا من الخلف.

إذا نظرت إلى نفسك في المرآة عارياً، مرةً أخرى ستظهر تلك الثنيات حول الخصر، ستقوم بتذكير نفسك دائماً: يجب عليّ أن لا أنحني حتى لا تظهر طبقات الشحم تلك.

الناس يحاولون دائماً أن يتذكروا أنفسهم كما كانوا في العشرينيات من عمرهم، على الرغم أنهم ومنذ زمنٍ بعيد ليسوا في العشرينيات ...

المرآة لا تقول الحقيقة على الإطلاق.

نحن نرى أنفسنا في المرآة من زاويةٍ واحدة، هي تلك الزاوية التي نريد أن يرانا الناس من خلالها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هل لاحظتم مثلاً كيف ينظر المرء إلى نفسه مراراً في المرآة ؟ خاصةً إذا كان يقفُ بشكلٍ مباشر؟ لماذا ينظر الإنسان بشكل دائم إلى نفسه عبرها ؟

إنه يتأكدُ من رؤية الآخرين له، وهل كل شيءٍ على ما يرام ؟ إنه يعتقد أن الآخرين يرونه فقط من الأمام. وهنا يكمن الأمر برُمّتهِ، الناس لا يروننا فقط من الأمام.

إنّ المرآة في واقع الأمر رزينة ولا تتأثر بشيء، هي موضوعية بطبيعتها، توجد (الخدعة السامية) وهي أننا ننظر إلى أنفسنا من الأمام فقط .

تحدث الكاتب رازانوف عن أرملةٍ تلبس ثياب الحداد، وكيف كانت تتكلم بألم وحزن عن زوجها الميت، ولكنها بين الحين والآخر كانت تسرق نظرها إلى المرآة.

الأرملة ولّدت لدى رازانوف فكرة: أن الكاتب المهم يتميز عن الكاتب التافه بأمرٍ واحدٍ فقط. هل ينظر إلى نفسه في المرآة أو لا ينظر؟.

ذاك الذي ينظر في المرآة شكلاني. ذاته غير مهمة. الكاتب المهم لن ينظر إلى نفسه في المرآة.

المرآة هي خداعنا اليومي. كل صباح ننظر إلى أنفسنا في المرآة دون أن نلاحظ كيف بدأت تلك التغيرات المكروسكوبية، وعلامات الاقتراب تلك... نعم... نعم... الاقتراب كما هو عند بطل تشيخوف. فجأةً في منتصف الليل وكأنّ أمراً يدفعك للنهوض متعرقاً وتسأل نفسك... ماذا أفعل ؟؟

أنا أتكلّم عن اقتراب الموت، تنظر إلى نفسك في المرآة... لا ترى وجهاً وإنما شيئاً آخر.

أفكر في نفسي بهدوء: من الجيد أنّ لا أحد سواي يعرف بذلك.

وهكذا فإنّ كل ما أكتبه عن نفسي – هو فقط ما أريد أن تعرفوه عني – إنّه الخدعة السامية بي وبكم.

إذا فكرت وبحثت، ما هي أسباب محبتي لنفسي؟ على الرغم من المرات العديدة التي لم أتصرف فيها بشكلٍ جيد، ولكنني كنت أجد الأسباب والدوافع لسلوكي هذا. في البداية تجد المبررات، ثم بعد ذلك تحاول أن تنسى الأمر. إنها ضرورية حتى لا ينهار المرء.

من المؤكد أن محاولة إيجاد الأسباب والتبريرات وإن كانت غير حقيقة تساعد على التخفيف من روعنا، لأن الإنسان إذا لم يجد مبررات لسلوكه فهذا يعني أنه يملك ضميراً، وكما هو معروف فإن الإنسان صاحب الضمير الحي هو إنسان غير سعيد.

الناس السعداء هم أولئك الذين يغضّون النظر بخجل عن ضميرهم ويجدون – مستخدمين كافة الحيل – المبررات لأنفسهم. أنا من هؤلاء الناس، أعرف وبصدق أنني مخطئ أمام أحد أصدقائي، الذي قضى بمرض السكري. لمدة ثلاثة أعوام لم أقم بزيارته. يوليك سيميونوف كان مريضاً، مصاباً بالشلل وكنت أمرّ بالقرب من منزله دائماً ولم يحدث أن عرّجت عليه.

لم نكن في تلك الفترة أصدقاء مقربين، ولكن بكل الأحوال كان من الممكن ومن الضروري زيارته. لم أفعل ذلك، لم يكن بالأمر المريح زيارة مريض يلفظُ أنفاسه الأخيرة، وأختي الآن تقوم بتذكيري بهذا الأمر وهي بلا شك على حق.

في كلِّ مرة يبدأ الشعور بالذنب بإقلاقي، كنت أحاول التبرير لنفسي، مخفياً إياه تحت غطاء وعيي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مرةً أخرى من هو الأكثر سعادةً ؟ ذاك الذي يجد مبررات ودوافع لسلوكه، أم ذاك الذي لا يجد ؟

إن ذلك يقودنا إلى حقيقةٍ مفادها: أنَّ صاحب المبررات ليس لديه ضمير يقظ، وذلك الذي يملك الضمير غير سعيد في حياته، وهكذا نقوم بتهدئة أنفسنا بأفكارٍ كهذه.

عندما أقول أنني مذنب فهذا لا يعني في واقع الأمر أنني قد قمت بإيذاء أحد من الناس أو تسببت له بالألم. أنا لم أقتل أحداً، ولم أسئ لأحد، ولم أضمر الشر لأحد، وفي حال أضمرته لم أقم بفعله بل كنت أطرد هذه الأفكار من رأسي.

ولكن هل يكفي أننا لا نقوم بأشياء سيئة حتى يجعل منا هذا الأمر أشخاصاً جيدين؟

على الأرجح، لا... حتى نكون أناساً جيدين يجب علينا العمل على أنفسنا. لم أقم بأفعال جيدة كثيرة، ورغبتي في أن أعمل أشياء خيّرة ليست كبيرة على ما أذكر. وإذا لم يكن لديك الوقت لفعل أشياء خيّرة، فهذا يعني أنه ليس لديك الوقت لتصبح إنساناً جيداً.

وللأسف الشديد لم يكن لدي الوقت الكافي لأصبح إنساناً جيداً وخيّراً.

إذاً لماذا أحبُّ نفسي؟ فليس هناك كما يبدو من شيء جدير بمحبتي لذاتي.

نحن نكرر دائماً تلك العبارة في الكتاب المقدس " أحبب قريبك كما تحب نفسك "... هذه الوصية يمكن أيضا استخدامها بمثابة صك غفران لأنفسنا ذاتها، كتبريرٍ لمحبَّتنا لذاتنا.

إذاً في النهاية لماذا أحب نفسي ؟ هل لأنَّ ضميري ينام ويرقد بشكلٍ راضٍ ؟ أم لأنّه ليست لدي ذات أخرى – لدي فقط أنَّاي الخاصة؟

إذ يجب علينا محبة ما هو موجود أو ربما لأنه يتحتّمُ عليّ أن أموت كباقي الناس. أم هي محبتنا لكل ما تهيم به أنفسنا وأرواحنا في هذا العالم وللحظات الفرح والسعادة. من الممكن أيضاً أنني لا أحبُّ نفسي وإنما الحياة التي تعبر وتعيش من خلالي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الخدعة السامية

الإنسان في تركيبته يحتوي على المثالية. وكما هو معروف فإن الشيء المثالي هو الشيء الذي لا نملكه. بمجرد أن يصبح ما نحلم به وما نصبوا إليه حقيقةً وواقعاً فإنَّه بالتالي لا يعود شيئاً مثالياً.

لا يطمح الإنسان أن يكون مثالياً فقط، بل هو يعمل على أن يعمق هذا الشيء في نفسه.

الخدعة السامية – قد تكون: أن أَعِدُ نفسي بأمرٍ مثل "في الأول من كانون الثاني سأقلع عن التدخين" مستمتعاً بهذا الأمل والرغبة أيضاً، أواصل حياتي كما كنت أعيش سابقاً، وعندما يأتي الأول من كانون الثاني أقول لنفسي: "حسناً. بضعةُ أيامٍ فقط ، سأنهي الأعمال التي بين يدي وأترك التدخين" أو شيء من قبيل "حان الوقت أخيراً لأنهي موضوع الطلاق وبعد ذلك لن أدخّن سيجارةً واحدة".

نحن نضع لأنفسنا تلك الخطوط التي يجب علينا أن نبلغها لاحقاً، وفي تأجيلنا لهذه الأمور للمستقبل نستطيع أن نمتلك أفقاً أكثر هدوءاً وطمأنينة.

هناك جزء ما من الكذب، عندما تمتدح الأم إبنها، ولكن الأم مستعدة أن تصدق ذلك دائماً، وهذا يجردها من حقيقة الكذب.

وبشكل عام فإن الناس يصبون دائماً أن يكونوا أفضل مما هم عليه في واقع الأمر.

الحب – أيضاً خدعة. أو خدعة ذاتية. فنحن نبقى محبين ما دمنا نخدع أنفسنا، عندما نقوم بتحويل موضوع حبنا إلى شيء مثالي. والمثالية هنا هي اختفاء كل الصفات السلبية، بمعنى آخر خدعة سامية. نحب امرأةً فنجعل منها مخلوقاً مثالياً، لاحقاً بعد أن ينتهي الحب، لا تصبح هذه المرأة بالنسبة لنا مشوّهةً فقط وإنما مخلوقٌ وحشي، وفي هذا أيضاً كذب وخداع.

الأكثر سمواً بين كل الخدع السامية هو الفن.

قلائلٌ هم الفنانين الذين جعلوا موضوعهم الأساسي في الفن – إيصال الإنسان إلى حافة الاكتئاب. ففي علاقة الإنسان مع الفن وتواصله تتبدى رغبته في الحصول على الأمل. الفن الذي لا يخلق لديه الأمل لا يثير اهتمامه.

لا أتكلم هنا عن التراجيديا: فالأمل الذي تعطيه ينبثق من التضاد الآخر لدى الشخصيات، ويتجلى في ذلك التأكيد على قوة الإنسان الروحية، أن تكون مستعداً للموت من أجل وباسم الحقيقة، التراجيديا تقودنا للأمل عبر المعاناة. كثيرٌ من المشاهدين يرون بأن الكوميديا الهزلية هي تراجيديا كبيرة. لأن طريقها إلى الأمل مبسَّطٌ وسطحي وواضحٌ للجميع.

من المؤكد أيضاً بأن السينما هي خدعة، خدعة عظيمة، أيزنشتاين وكما يُروى عنه، كان يحب أن يبدأ محاضرته بالقول: إن السينما ــ خدعة في كل نواحيها، يعتقد المشاهد، بأنهم يعرضون أمامه على الشاشة فيلماً لمدة ساعتين، ولكنهم في الحقيقة يعرضون في نصف المدة ستائر سوداء، تغطّي عدسة جهاز العرض، بينما تقوم الكمّاشة بوضع الكادر اللاحق أمام العدسة، هذا على كل حال، خدعة تقنية ــ

https://telegram.me/maktabatbaghdad

عمل التقني يتجلى في خدعة المشاهد، لتأخذ الحركة عبر هذه اللقطات شكلاً حقيقياً كما هو في الواقع، وعمل الفنان، أن يخدع المشاهد ليتقبل المشاعر التي يؤديها الممثل كشيء حقيقي، وليؤمن بحقيقة العالم الذي يولد على الشاشة من خلال رؤى الفنان.

في هذا الكتاب سأعود مجدداً إلى سيرتي الذاتية ولكن السيرة المهنية منها، وسأتحدث عن أفلامي، وعن الأفكار، وعن مشاريع السيناريوهات وعن العمل في المسرح وفي الساحة الفنية.

ثمّة قاعدة معروفة، بأننا متأكدون أن العالم يبدو كما نراه، ومن النادرِ جداً أن تخطر في بالنا فكرة مثل "ربَّما كل ما أراه، لا يبدو في واقع الأمر هكذا ! في كثيرٍ من الأحيان يكون ضياعنا ناجم عن الإيمان والقناعات، الإيمان وإن كان لا يوصلنا إلى الحقيقة دائماً، لكنه يعطينا القدرة والطاقة، تولستوي دعى ذلك بـــ "طاقة الضياع"

ينطوي الفنان في تركيبته النفسية على المثالية، والمثالية كما هو واضح هي شيء غير واقعي. وقد قال دوستويفسكي بأنه لو تحتّم عليه أن يختار بين المسيح والحقيقة لاختار المسيح، بعبارة أخرى من غير المهم بالنسبة له كم تنسجم مثاليته مع الحقيقة الواقعية.

واختيار الضياع هذا يتوافق مع تلك القدرة والدفق الذي يعطيهما. من غير المهم إن كنّا سَنصِل إلى غايتنا، المهم هو أن لا نضيع عن الطريق الذي اخترناه وهنا تخطر لي فكرة غورنشتين حول أنَّه: إذا كان كل من تولستوي و دوستويفسكي بمثابة دون كيشوت الأدب الروسي، فإن تشيخوف هو هاملت هذا الأدب.

إنها فكرة حقيقية. لأن تشيخوف هو الوحيد في الأدب الروسي، الذي لم يكن لديه اعتراضٌ أو خوفٌ من معرفة الحقيقة. توجد وجهةُ

نظرٍ أخرى وهي مقنعة بما فيه الكفاية، إن معرفة الحقيقة غير ضرورية للإنسان. لأننا وببساطة موجودون في سياق الحياة الطبيعي في جريانها اليومي الدائم، ولسنا خارج هذا السياق.

إذاً لا بد من الاعتراف والقول بأن الخدعة السامية هي الشيء الذي لا نستطيع أن نحيا من دونه لأن الإنسان ومنذ تلك اللحظات التي يدرك فيها حقيقة أنه سيموت، لا يجد الهدوء والطمأنينة على الرغم من كل محاولاته في أن يجد صيغة للتلاؤم والتكيف مع هذه الحقيقة.

مثال على ذلك، هو أن نؤمن بأنه ثمة حياة أخرى بعد الموت، وهناك تطهير وأنَّ الروحَ خالدة وغيرُ فانيةٍ كل ذلك يجعل الأمل في الغفران حياً في أنفسنا، أعتقد أنه هنالك ضرورة في كل خدعة سامية، إذ أنه بغير ذلك سَنُعدم من الرغبة والقدرة على الحياة.

ولكن هنالك دائماً سحر ما يكمن بأن الخدعةَ تملكُ حظاً في أن تصبح حقيقة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مرحلة الفغيك

في جامعة السينما كان هناك شعور دائم بالحرية الداخلية، السعادة والخفة، كنت أعرف بأن هذه هي مهنتي*.

بالتأكيد كانت هناك محاضرات لا تطاق ومواد لم أكن أستطيع تحملها مثل الرياضة والمحاضرات الصباحية التي تأتي يوم الاثنين خاصة، بعد عطلة السبت والأحد والتي كانت تمضي بسرعة. كنت أنام في الخامسةِ صباحاً ويتحتّم عليَّ الاستيقاظ في السابعة لأكون موجوداً في الجامعة في الساعة التاسعة.

الروعة كانت في عروض الأفلام الصامتة، القاعة مظلمة وهدوء يقطعه صوت آلة العرض، تغلق عيناك وتغفو. أكثر من نصف الطلاب في القسم ينامون. يمكن أن أقول أني أمضيت فترة العروض نائماً، ولذلك لا أذكر أي فيلم منها الآن.

الحياة المندفعة والصاخبة بدأت منذ لحظة التعارف مع تاركوفسكي. كانت صاخبة لأنها أصبحت عملية واحترافية.

بدأنا بكتابة سيناريوهات عديدة... لم يكن شعور الاحتفال والسعادة يغادرنا تلك الفترة. وكان العملُ متعةً كبيرة حتى بدون مال. وعندما بدؤوا يدفعون لنا كان أمراً بغاية الروعة.

(*) درس كانتشالوفسكي في الكونسرفاتوار في قسم البيانو وبعد تخرجه التحق بجامعة السينما " الفغيك " وترافق ذلك مع انفصاله عن زوجته الأولى إيرينا. المترجم

كنا نلتقي دائما كمجموعة في منزلي. أندريه تاركوفسكي، محمد زياني "مغربي لطيف" كان يدرس في الصف الذي يديره ميخائيل روم، وكان أحياناً يأتي بوريس ياشين واندريه سميرنوف. كانت علاقتي في تلك الفترة مع فلاد تشيسنوكوفيتش أكثر قرباً من تلك المجموعة. كان يعملُ مترجماً في اتحاد الكتاب ويتكلم الفرنسية بشكل ممتاز. (فلاد) كان يجلب معه اسطوانات الموسيقى التي تعرَّفتُ من خلالها على الأغاني الفرنسية، وكنتُ في تلك الفترة مولعاً بفرنسا.

بالإضافة إلى ذلك كان فلاد يكتب بشكل رائع، لكنه يتقاعس على الدوام عن البدء في مسيرته الأدبية.

طلبت منه وبشكل حازم أن يهتم بمشروعه الأدبي، الشيء الذي لم يحصل أبداً. مكتفيا بتلك القصص القصيرة التي لا تتجاوز الواحدة منها النصف صفحة والتي كانت كل كلمة منها موجودة في مكانها ومكتوبة بشكل مثالي وجميل. مكرراً لي كل مرة "حسنا .... سأبدأ ..." ولم يبدأ الكتابة وبالمقابل بدأ يشرب الكحول وعندها لم يعد يثير اهتمامي.

كنت أصبحت في السنة الثالثة في معهد السينما. ورغبت في أن أجمع حولي أناساً مهتمين بعملهم، وثمّة أمل في أن يصنعوا شيئاً مهماً. (فلاد) بالنسبة لي لم يعد يعطِ هذا الأمل ولذلك بدأت بالتهرب منه. كنا نلتقي أحيانا في بيت السينما أو في بيت الأدباء (نادي الكتّاب) حيث كان يمضي أغلب أوقاته عادةً وهو يلعب البلياردو.

يقترب مني وينظر إلي بعينين يغشاهما السِكر.

– أندرون* لكم أحبّك يا صديقي.

(*) أندرون: تخفيف لاسم أندريه. ويستخدم للتحبب. المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كنتُ بارداً في حديثي معه، لم يعد بالنسبة لي مثيراً للإهتمام. فأجيبه قائلاً:

- شكراً فلاديك. بإمكانك أن تذهب، دعنا نكمل حديثنا.

يذهب وهو ينحني برأسه.

الشيء نفسه كان يتكرر في كل مرة. فيما بعد وقد مضت فترة طويلة لم نلتق. علمتُ أنه مريض. كان يعيش مع صوفيا (نادلة في نادي الكتّاب) انتقل للعيش عندها.

اتصلت بي وقالت:

- فلاديك يحتضر. إنه مريض بالسرطان ولكنه لا يعلم بذلك. وهو يعيش على الأبر والجرعات. هل بإمكانك التحدث إليه ؟

أدركتُ أسبابَ مرضهِ. فهو كان يشرب دون حساب، ويدخّن دون توقف. كان من المزعج بالنسبة لي التحدث إليه ولكنني تلفنت له.

- إذاً، كيف حالك أيها العجوز؟

- إيه، لا بأس (تكلم وهو يزفر بعمق) أقاوم يا صديقي أقاوم.

بعد مضي يومين توفي فلاديك ولم أذهب إلى الدفن.

لم يكن كاتباً عبقرياً فقط، إذ أنَّه وبعد مضيّ وقت طويل أدركتُ أهم ما في الأمر: إن عبقريته تكمن في أنه كان إنساناً جيداً ورائعاً، طيباً لم يسئ لأحد على الإطلاق، أعتقد بأنه أدمن الشرب، لأنَّه لم يستطع الكتابة بالشكل الذي يجعل ما يكتبهُ قابلاً للنشر. الجمعية التي كان يعمل بها، كانت مرتبطة بشكل واضح بأشخاص ذوي نفوذ. كانوا دائمي السفر إلى الخارج. كل ذلك كان يجعله يشعر بالقرف والغثيان.

ما زلت حتى الآن أشعر بالذنب تجاهه. سامحني عزيزي فلاديك... ..

حياة الطلاب، هي قصص حب، مغامرات عاطفية لا تعد ولا تحصى، وكالعادة كان كل شيء يبدأ مع موسم جمع البطاطا، الذي يتوجه إليه جميع طلاب الجامعات مع بداية الخريف. إذ بالكاد يبدأ تسجيلنا في الفغيك في ١٠ أيلول حتى طلبوا منا التوجه لجمع البطاطا.

كانت مجموعتنا في الصف جيدة، ممثلون موهوبون – فالوديا إيفاشوف، جانا بروخارنكو (بطلة فيلم تشوخراي – نشيد عن الجنود) الجميع سافروا فيما بعد إلى أميركا، وسفيتلانا سفيتليشنايا – التي أصبحت نجمةً، وكنت أدرس الإخراج بمتعة وأتعلم العمل مع الممثلين.

في السنة الثانية من دراستي. ظهرت جانا بولاتوفا التي كانت في السنة الأولى التي يرأسها غيراسيموف وكان يدرس معها في نفس الصف كوليا غوبنكو ومجموعة أخرى من الشباب الموهوبين، لكنَّ جانا في الثامنة عشر من عمرها كانت قد أصبحت نجمة. إذ أنها في السادسة عشرة مثلت لدى كوليدجانوف في فيلم "المنزل الذي أعيش فيه" كانت صغيرة وجميلة كما في الحكايات. في ذات الوقت جدية ومثابرة.

كانت تبدو كبيرةً في الثامنة عشرة من العمر. جانا كانت تذكرني بطريقتها في التمثيل إلى حدٍ ما بالممثلة الفرنسية إزابيل هوبير.

في وقت سابق وأثناء زواجي الأول من إيرينا، وكنا نجلس في صالة مسرح البولشوي، رأيت شاباً غير عادي يقف في الممر، من الواضح أنه يرغب في جذب الإنتباه. طويل بملابس أنيقة لا يلبسها أهل موسكو. كان من الواضح أنه ليس من سكان المدينة.

أقوم بسؤال إيرينا عنه:

– من هو؟

إنه كوليا الفرنسي، روسيّ الأصل ولد في باريس. كوليا دفيغوبسكي ابن عم مارينا فلادي، جاء للعيش في موسكو.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كنت أراقب كوليا. بحسدٍ لا يُخفى. " لماذا جاء إلى هنا ؟ فكرت في نفسي – بعد حياة باريس... موسكو؟!!!

عائلته جاءت به إلى روسيا، بعد أن قررت العودة إلى الوطن.جاؤوا به – كما علمت فيما بعد دون أن يسألوه إن كان يرغب بذلك أم لا."

بعد فترة من الزمن التقيت بكوليا في الفغيك. كان يدرسُ في صفٍ أعلى في قسم هندسة الديكور. تعارفنا وأصبح يزورني في بيتي. وبقينا سوياً لفترةٍ طويلة.

كانت العلاقةُ معه ممتعة. لم يكن يعرف اللغة الروسية جيداً، حتى أنه قرأ دوستويفسكي باللغة الفرنسية. لكنه كان يمتلك مجموعة من المعلومات والمعارف، والتي لم تخطر في بالي حينها، ولم تكن لدي أدنى معرفة عنها. كوليا علّمني أشياء كثيرة وعرّفني على الرسامين الفرنسيين المعاصرين في حينها، وعلى مهندسي الديكور الشهيرين اللذين يحبهم والمغنين مثل جورج براسانس وإديت بياف. أنا بدوري عرّفتُ أمي على كل ذلك. التي قامت فيما بعد بترجمة كتاب عن براسانس إلى اللغة الروسية، ووضعت كتاباً عن إديت بياف. كل ذلك كان بفضل كوليا.

جلب كوليا إلى منزلنا العالم الغني للثقافة الفرنسية المعاصرة، وكنتُ جائعاً ومتلهفاً لهذه المعلومات والثقافة.

أثناءها كنت أهذي بباريس. فيلم غودار "على آخر رمق" كان مفاجأة غير متوقعة. شوارع باريس. أصوات سيارات الشرطة. جان بولماندو في شبابه، كم هو جميل بوجهه غير الجميل. النساء ذوات السيقان الطويلة بقبعاتهن السود، الجميلات إلى حد الجنون.

من خلال شاشة غودار كانت باريس تُطل عليّ. كانت مدينةً للأحلام. برج إيفل، عطور "شانيل" والسجائر الغالية.

هذه الرائحة جلبها معه كوليا. رائحة العطور الغالية، السجائر الجيدة، وأحيانا الغليون.

كان أنيقاً بملابسه على الدوام. حذاء جميل فوق جوارب رقيقة في صقيع روسيا القاسي. لقد كان أوروبياً، وهذا ما جعلني أسيراً له.

كانت موسكو تصيبه بالرعب والخوف، لم يكن يعرف كيف يتحتم عليه الانسجام معها، كان يشعر بالبرد هنا، ولم تكن هناك بيوت كثيرة يرغب بالدخول إليها. بيتنا كان أحد هذه البيوت القليلة.

ذات مرة، في أحد ممرات الفكيك ابتسم كوليا بشكل استفزازي وقال لي:

هل تعرف تلك الفتاة، جانا بولاتفا ؟ أراهنك على زجاجة ويسكي بأنكَ لا تستطيع دعوتها إلى مجموعتنا - أراهنُ أنها لن تأتي إلى منزلك.

زجاجة الويسكي في تلك الأوقات لم تكن شيئاً يستطيع الطالب أن يفكر به، إضافةً إلى أنّها شيء نادر.

قلت له: قبلت المراهنة.

لم أكن على معرفة مع جانا، لكن ذلك لم يكن يسبب الخجل لي. كانت تجلس في البوفيه، اقتربت منها وجلست قبالتها.

- جانا. تعالي اليوم إلى بيتنا في زيارة. لقد تراهنت على أنك ستأتين وأريد أن أربح الرهان.

- حسنا - أجابت جانا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وجاءت ورقص معها كوليا طوال المساء الروك أندرول. محركاً ساقيه الطويلتين بشكل جميل، الشيء الذي لم أكن أتقنه.

الزجاجة التي تراهنّا عليها، جلبها كوليا، لكنها كانت مما يقدمونه في الطائرة للركاب، كنتُ أرغب بشيءٍ أفضل، لكن في كل الأحوال لا بأس بها.

على الرغم من أن جانا رقصت مع كوليا فإن ما حصل هو أن العلاقة العاطفية كانت معي ولم يكن كوليا يعلم بذلك.

بَعد مُضي عام تقريباً طلبت جانا مني أن أوافيها في منتزه غوركي. جلسنا ونحن ننظر إلى النهر.

- هل تتزوجني؟ سألت جانا بشكل مفاجئ.

- لا. أجبتها

- إذاً. تعالى يوم الأحد إلى عرسي.

- من ستتزوجين؟

- كوليا

كل شيء مقررا. هكذا تزوج صديقي كوليا دفيغوبسكي...

بعد ذلك بفترة طويلة، عندما طلّقتُ ناتاشا، تزوجها كوليا. وقبل ذلك تزوج بامرأة رائعة، والتي سأتحدث عنها قريبا.

ثلاث مرات تزوج كوليا من نساءٍ انفصلتُ عنهن... قدر أم حظ؟... هناك أحجية ما في هذا.

علمت من سيرغي سلافيغا عن حديث جرى في فترة قديمة عندما كان يصور فيلمه (مئة يوم بعد الطفولة) .

مساعدته في الفيلم كانت ناتاشا كورنيفا، والدة لينا، بطلة فيلمي (رومانس عن العشاق) وكانت هناك علاقة بيننا.

في السيارة التي تُقلّهم إلى موقع التصوير جلست ناتاشا وسيرغي والمصور ساشا كيناجنسكي.

ناتاشا كانت قلقة بسبب علاقتي مع ابنتها لينا، أخذت تتكلم بهلع وحزن.

– الفتاة المسكينة ماذا سيكون مصيرها؟

– ماذا سيحصل معها ؟ – قام كيناجنسكي بتهدئتها بشكل عملي – عندما يتركها أندرون، سيتزوجها دفيغوبسكي (كوليا).

... جاء كوليا ليقيم مع لينا. في ذات الشقة التي كنت أزورها فيها. أنجبوا فتاة جميلة أسموها كاتيا.

في فترة لاحقة، عندما لم أستطع أن أجد مهندساً للديكور لفيلمي (سيبريادا) كان كوليا الوحيد الذي وافق على العمل معي. مازلتُ ممتناً له لأجل ذلك.

كنا نسير ونتحدث أثنائها، بأننا سننهي هذا الفيلم وسنغادرُ سويةً خارج روسيا.

كان هذا موضوع حديثنا الرئيسي في ذلك الوقت.

كان لدى كوليا أخ يعيش في أمريكا. في نهاية عام ١٩٧٩ التقينا في لوس أنجلوس. كان قد جاء لزيارة أخيه وأخذ يفكرُ جدياً بالاستقرار في الغرب، وتشكّلت لديهِ قناعة بأنه لن يستطيع الاستمرار بالعيش في روسيا. حبه لناتاشا انتهى بإعلانه أنه لا يستطيع فيزيولوجياً أن يحتمل قسوة الحياة السوفيتية. عاد إلى الأستوديو الذي كان يقطنه سابقاً. حيث جئت مع صديقتي ومعها فتاة فرنسية وقلنا له:

– هذه زوجة مناسبة لك. وهي مستعدة أن تأخذك إلى الحرية. تزوجها وغادر.

كوليا تزوجها وسافر.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المعلـم الأول

كان من المفترض أن يكون فيلم "السعادة" عملي الكبير الأول. كنت قد كتبت السيناريو مع غيني شباليكوف.

الموسيقى كانت تخلقُ في نفسي شعوراً حيوياً بصناعة الأفلام. كنت أرغب في توليف شيء بصري معها، أن أجد في الكوادر المتلاحقة نسقاً صوتياً متجانساً.

رغبت في أن أبدأ في "السعادة" من ذروة التأثر والانفعال، كما هو الحال في الكونشرتو الأول لتشايكوفسكي. كان من المفترض أن يتألف السيناريو بأكمله من لحظات سعيدة، انفعالية، مواقف حماسية للغاية. كان نصاً مميزاً إلى حد معقول. على الرغم من أنه لم يحتو على خط درامي معين، فقد كان موزعاً عبر مشاهد منفصلة ومختلفة وقصص لا تتقاطع مع بعضها. المشاعر والأحاسيس كانت هي الخط الذي يتخلل النص من بدايته وحتى النهاية.

في اجتماع اللجنة الفنية قال الجميع " سيناريو جيد، ولكن أين السياق الدرامي للأحداث؟"

وكنت أنا نفسي أشعرُ بأنَّه ثمة شيء ناقص. بالنتيجة لم يتحقق الفيلم.

في ذات الفترة أعطاني بوريس دوبرديف سيناريو " المعلم الأول" رواية جنكيز ايتماتوف. درامياً لم يكن في أفضل حالاته، لكنني أخذت

الرواية وقرأتها، وعندها بدأ شيء ما يتشكل لديّ. في تلك الفترة كنت مولعاً بـــ كيروساوا. كانت قصص الساموراي تخطف أنفاسي عند مشاهدتي للوجوه الآسيوية، المشاعر العنيفة، الكره، الحب، المعارك...

في البداية كتبت السيناريو بمفردي، ثم دعوت فريدريك غورنشتاين فيما بعد، ودفعت له، والذي أدخل إلى الفيلم ذلك الوهج الغاضب والعنيف، بعد ذلك كان من الواضح أنه يجب التمسك بالفيلم وإنجازه.

كان من المفترض أن نحصل على موافقة الكاتب على السيناريو. التقينا بإيتماتوف في مستشفى الكرملين، والذي قام بقراءة السيناريو وهو يقف في الممر، وقال " لقد أعجبني" وقدّمنا النص من أجلِ الإنتاج.

السيناريو كان مختلفاً بشكلٍ كبير عن الرواية، كانت الأحداث تجري في الماضي فقط. لدى ايتماتوف كان العم يزرع شجرة الحور، لدينا في الفيلم كانت هناك شجرة حور واحدة، وقد قام المعلم بقطعها من أجل بِناء المدرسة الجديدة.

في قسمٍ كبيرٍ منه كان السيناريو مختلفاً عن الرواية والتي كنتُ في مرحلة عملي عليها على قناعةٍ ترسَّختْ بشكلٍ أكبر في الأعمال اللاحقة، بأنَّه من غير المهم أيّ عملٍ لتشيخوف أو دوستويفسكي – أو على سبيل المثال شكسبير – تختارُ من أجل تحويله إلى فيلم.

لم يكن الموضوع أو أهمية الفكرة التي يطرحها الكاتب وواقعيتها هو اهتمامي الأساسي بقدر ما يهمني عالم الكاتب ذاته. هذا العالم الذي يمكن التكهن به عند قراءة أي عمل من أعماله حتى الأضعف منها. كما أنه في قطرة الماء يتمثل انعكاس العالم، فإنه في أي مقطع أدبي صغير ينعكس ما هو مكتوب في عشرة مجلدات. إضافة إلى ذلك يمكن إضافة أو تَمثُّل عالمٍ مُبدعٍ آخر إلى هذا الانعكاس – على سبيل المثال، تمثّل برغمان لتشيخوف، أو تَمثُّل كيروساوا لشكسبير.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

عالم وأجواء "المعلم الأول" تشكلت من ذلك التكثيف لعوالم جنكيز إيتماتوف وأكيرا كيروساوا والشاعر بافل فاسيليف.

كازاخستان وقرغيزيا أتاحتا لي وللمرة الأولى إمكانية أن أتعرف على أعمال بافل فاسيليف. شاعرٌ ذو ألمعية واضحة للعيان، حسّاس، وفي أحيان أخرى قاس. وقد مات في بداية تفتح عبقريته في عام ١٩٣٧.

كان يعتبر نفسه سليل قبائل رُحّلٍ قديمة، وأنه مع حليب أمه قد رضع ثقافة سيبيريا وآسيا حيث ولد وعاش.

فاسيليف كان شاعراً ذو عبقرية لامعة ولذلك استطاع أن يتحدث عن التاريخ والمصير، وعن تلك الصفات القومية لدى شعوب آسيا الوسطى بشكل حقيقي وبأصالة، بتميز، وبرجولة، ولعل مجموعته " أغاني القرغيز ــ الكازاخ" كان لها التأثير الأكبر علي. وعلى اختياري لمواد فيلمي الأول. فيما بعد تأكدت بأنني لم أخطىء عندما اخترت الأسلوب التراجيدي للقصة القرغيزية.

الفنان الآخر الذي كان له التأثير الأكبر في صناعة فيلم "المعلم الأول" هو كيروساوا... الذي فتنت به عند مشاهدتي لأول مرة أفلامه في مؤسسة السينما "راشمون "، "عرش الدم"، "الحارس الشخصي". كان قادراً أن يكون جدياً وفي نفس الوقت مسلياً وغير ممل إطلاقاً. كلّ سكونٍ لديه مليءٌ بالمشاعر. كلّ لفظة مليئة بالمعنى. حركات الممثلين والتشكيل المسرحي، إضافة إلى أنه مسرحي بخصوصية مسرح " النو" الياباني القديم الذي يختلف بقواعده الستاتيكية كثيراً عن أيٍّ مسرح آخر. كل هذا – وللغرابة – يملك تأثيراً هائلاً ومباشراً على المشاهد.

ولذلك ليس من المستغرب أن أعتبر نفسي تلميذاً لكيروساوا.

إن السرد الحكائي لعالم كيروساوا هو أكثر ما أثار انفعالي، إحساس الريح، شعرية الطبيعة، وعناصر الحياة، الماء، النار، الأرض، المطر، الأوساخ، الرياح التي تحمل الغبار، أصوات الغابات – كل هذا يجعل أعماله ملحمية بشكل حقيقي.

في أفلام كيروساوا يعيش العالم بقوانين تراجيدية خاصة. فإذا كانت تمطر، فهذا ليس بمطر وإنَّما ماءٌ مغلي يهطل من السماء أو حمض كبريتي، ودرجة الحرارة لدى أبطاله فوق الأربعين دائماً ، إنهم يصعدون إلى قمة روحيتهم ثم يسقطون في لجَّة اليأس. كل شيء متحفز، كل شيء في حدود الرغبات والعواطف: الأمل واليأس، الحب والكراهية.

في فيلم "الساموراي السبعة" نرى البطل صامت دون أي حركة، وفي ذلك الوقت عندما يبدأ توسيرو ميغوني بالتلوي وهو يلومهم متهماً إياهم بالتكبر، تتكشف وتتوهج لحظة الحقيقة الصاعقة، لا يحاول كيروساوا أن يخلق لدى مُشاهدهِ شعوراً بالتعاطف مع شخصياته ونتيجة لذلك هو يحصل على هذا التأثير التراجيدي...

بالمقارنة مع قصة ايتماتوف الغنائية فإن حرارة الفيلم قد تم رفعُها إلى عدَّة درجات. وكان ما دفعني إلى ذلك هو رغبتي في أن أصنع سالفة أو حكاية حقيقية.

كان هذا فيلمي الروائي الأول، حضَّرتُ له بكلِّ دقةٍ وإتقان. وبكثير من القلق أيضاً.

قررت أن أعمل مع مدير تصوير من خريجي الفكيك وسألت فاديم يوسف* عن ذلك.

(*) فاديم يوسف أحد أشهر مدراء التصوير في الاتحاد السوفييتي وكان مدرساً في الفغيك. عمل مع تاركوفسكي في معظم أفلامه . المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- من تقترح؟

- يوجد شاب موهوب - أجاب يوسف - غوغا ريربرغ.

في البحث عن ريربرغ التقيت بمهندس الديكور ميشا رامادين. أنجزنا معاً ثلاثة أفلام " المعلم الأول"، " قصة آسيا كلياتشينا"، "عش النبلاء"، وصورت مع ريربرغ أيضا ما يقارب نصف "الخال فانيا".

فترة التحضير امتدت لفترة طويلة، بسبب تحضيري الدقيق للفيلم، طلبت من رامادين أن يقوم برسم اللقطات التي تم تقطيعها وفق السيناريو الإخراجي، السيناريو وروسومات رامادين أهديتها على ما أعتقد إلى المكتبة السينمائية الفرنسية.

اقترح رامادين أن نصور فيلماً بالأبيض والأسود. لا أن نستعمل فيلماً بالأبيض والأسود والذي ينتج عنه ألوان رمادية أو فضية، لم يكن لدينا ملابس ملونة في الفيلم، جميعها تمت صناعتها من أقمشة سوداء وبيضاء، وإذا كان القماش مخططاً فهو مخطط بالأبيض والأسود، الديكورات كانت أيضا بالأبيض والأسود، قمنا برسم وتلوين كل شيء وإعطاءِ كل التفاصيل مهما صغر شأنها ملمساً وشكلاً فنياً لنحصل عل أفضل تباين متدرج: وأحياناً كنا نقوم برسم ظلال باللون الأسود فوق الجدران.

كان ميشا في هذا الأمر ذو موهبة غير محدودة. لقد كنا موفقين في اختيارنا لأسلوب التصوير بعدسات ذات بعد بؤري طويل، الشيء الذي أعطى للفيلم إحساس بالوثائقي، قمنا بتحضير المشاهد الكبيرة للسوق بأسلوبية وثائقية أيضاً.

كان الناس يشربون، يأكلون، يلهون، وكنا نقوم بتصويرهم بعدة كاميرات مع عدسات ذات بعد بؤري طويل، خلقت انطباعاً وكأنك تراقب ما يجري بشكل حيادي.

التصوير بهذه العدسات توافق مع أسلوبية كوراساوا الشيء الذي أعطاني الثقة بالنفس.

من أجل دور ألتيناي كنت أطمح بالعثور على ممثلة لتقوم بالدور، وبدأنا بالبحث عن فتاة مناسبة، أحضروا لي عدة فتيات كازاخيات يدرسن في مدرسة الباليه التابعة لمسرح البولشوي وبينهم كانت ناتاشا أرينباساروف التي أعجبني وجهها البيضاوي، ونعومة بشرتها وأنوثتها. أجريت لها بعض البروفات والصور ثم ذهبت إلى قرغيزيا لرؤية فتيات أخريات على الرغم من وجود شعور داخلي بأنني لن أجد أفضل منها. سأقوم بتصويرها في الفيلم وهذا ما حصل.

بصعوبة بالغة سمحوا لناتاشا بالتصوير إذ أن دراستها في أكاديمية كازاخستان للأوبرا والباليه قد بدأت، وكانت أمها شديدة الخوف من أن تخسر لياقتها، من أجل ذلك أحضرنا إلى موقع التصوير أستاذها الخاص حتى لا تتوقف تمارينها.

أحببت ناتاشا، هذا ما أدركته خلال فترة قصيرة، اهتزاز سيارة الجيب العسكرية (كوزلي) كان يمنحني شعوراً بالسعادة وهي جالسة بالقرب مني متنسماً رائحة عطرها الرقيق، ميشا رامادين كان مهتما بناتاشا أيضاً وأذكر شعور الغيرة الذي كان يتملكني عندما أراه وهو يدفعها في الأرجوحة، كان عمرها ثمانية عشر عاماً – مازالت صغيرة ورقيقة، ناعمة، وممتلئة أنوثة.

أدركت أنني لا أستطيع حتى مجرد التفكير بتقبيلها قبل الزواج منها، وعندما قررت ذلك أمضينا ليلة العرس وأعلنا زواجنا.

اتصلت ناتاشا بأستاذها في موسكو وأخبرتْه عن زواجها بي.

بعد يومين اتصلت والدتها من (ألما–آتا) وأخبرتها أن لديها مشاكل في القلب وعليها الحضور بسرعة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

سمحنا لها بالذهاب دون أن يخطر ببالنا أنه ثمة خدعة ما، إذ لم يكن لدينا تصوير في هذه الفترة، في اليوم الثاني لم تتصل ولم يصلنا عنها أي خبر، وحان موعد التصوير ولم نستطع البدء.

اتصلت بمنزلهم فتكلمت معي والدتها قائلة: أنني قذر وأن ناتاشا لن تأتي إلى التصوير بعد الآن.

غادرت من فوري مع فالافويك (مدير الفيلم) باتجاه آلما – آتا، لم يكن أهلها يودون التحدث إلينا، اتصلت مراراً ولم يجب أحد على الهاتف، في الليل اتصلت ناتاشا دون علم أهلها وأخبرتني بأن والتها تضربها وأنهم قد حبسوها في المنزل مهددين إياها بتشويه وجهها بحيث لن نستطيع التمثيل مطلقاً. اتصلت مع إيتماتوف الذي اتصل مع سكرتير اللجنة المركزية للحزب في كازاخستان، الذي اتصل بدوره مع النائب العام من أجل مقابلته وبدأت المحادثات مع والد ناتاشا الذي قال: بأنه من الممكن التحدث عن الزواج بشرط أن يحضر سيرغي مخايلتشوك (والدي).

يجب على الآباء أن يتفقوا على موضوع الزواج وحوْل طلب يد العروس، كل شيء كما هو في العادات الشرقية، مضى اليوم الثالث والتصوير متوقف وتمت دعوة والد ناتاشا الذي كانَ مصراً على موقفه إلى اللجنة المركزية للحزب – قائلاً لهم: ماذا تريدون مني؟ هل تريدون أن تأخذوا بطاقة الحزب؟ تفضلوا خذوها.

ولم يتوصلوا أيضاً إلى نتيجة معه، عندها أمر النائب العام باعتقال ناتاشا من أجل الحصول على إفادتها إذ أنها كانت قد أصبحت في سن الرشد ولها مطلق الحرية في اختيار مستقبلها إضافةً إلى أن أهلها يحتجزونها عُنوةً في المنزل وفي هذا مخالفة للقانون.

قاموا بتحطيم الباب وأخذوا ناتاشا إلى مركز النائب العام. التقينا هناك ووقّعنا عريضة بأننا نريد الزواج فيما الأهل يعارضون ذلك.

أجلسونا في سيارتين من سيارات الشرطة التي اتجهت بنا نحو حدود قرغيزيا

وقالوا لنا:

– حسناً أنتم الآن لستم في كازاخستان. تعانقنا ونحن نبكي وتابعنا طريقنا لاستكمال تصوير الفيلم

أقمنا حفلة عرسنا الرائعة فيما بعد، كنا سعيدين وعشنا معا حياة كاملة وارتبطت تلك الفترة بالنسبة لي بالكثير من الذكريات السعيدة والمشرقة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وهم النجاح

متوجهاً إلى قرغيزيا كان الخوف يتملّكني من جانب ولكن من الجانب الآخر كنت مُعتداً بنفسي كسينمائي مهم. لم يسبق أن قدّمت نفسي كمخرج ولكنهم كانوا في مجلة (فن السينما) قد نشروا سيناريو فيلم (أندريه روبلوف) والذي تحدث عنه الجميع كعملٍ سينمائي كبير وناجح، بناءً عليه كنت قد أصبحتُ واحداً من الكلاسيكيين.

مرَّ الفيلم بصعوباتٍ كثيرة، فمؤسسة قرغيزيا للإنتاج السينمائي ليست مثل مؤسسة موسفيلم وقد علّق جنكيز إيتماتوف على ذلك ضاحكاً (شيئين اثنين لا أفهمهما، كيف يمكن لفيتنام الصغيرة أن تحارب أمريكا العظمى وكيف يمكن إنجاز فيلم في استوديو قرغيزيا). إضافةً إلى كل هذا أصبت بالحمى (الديزنطيريا) حيث كنا نعمل ودرجة الحرارة تقارب الأربعين تحت الصفر.

لم أتوقع أن يكون الفيلم بهذه الجودة ومحكماً بصناعته. إذ لم يسبق لي أن صورت سوى فيلم التخرج.

في واقع الأمر كنتُ أصور مشاهد الفيلم دون أن تكون لدي أدنى فكرة أو تصور عن الشكل النهائي للعمل، وكيف سيتم مونتاج اللقطات مع بعضها. إحساس بالسحر كان يسيطر علي، وكنت أكاد أقفز بالهواء عندما كنت أقوم بلصق لقطتين شاعراً أن شيئاً ما بدأ يتشكل من دمجها معاً. هذا الشعور، كان يتجلى دائماً في تلك اللحظات التي نشعر فيها أن

شيئاً يتحقق، بالتأكيد ليس لأن النتائج جيدة، إذ على الأقل هناك فكرة ما جيدة ومثيرة.

بعد فيلم (المعلم الأول) أيقنت أنني إلى حدٍ ما أفهم السينما، طبيعةً وتقنيةً ولغةً. وعندما حصل الفيلم على النجاح والإعجاب، جاءتني الوقاحة والثقة الزائدة وشعورٌ بأنني "أعرف كل شيء وأستطيع عمل كل شيء". وبإحساس داخلي كبير بالحرية المطلقة بدأت العمل على فيلم (آسيا كلياتشينا) .

القفزة الكبيرة من العمل المحترف إلى الوقاحة المحترفة كانت مثل وميض البرق علماً أن ذلك كان الخدعة السامية التي لا غِنى عنها.

(المعلم الأول) أحد الأفلام القليلة من بين أفلامي التي لم أرغب في إجراء تعديل عليها.

إذا أن فكرة إجراء بعض التعديلات على (الخال فانيا)، (عش النبلاء)، (رومانس عن العشاق) كانت تخطرني مراراً. إلا أن (المعلم الأول) كان مصنوعاً بدقة عالية. الشيء الوحيد الذي لم نستطع الحصول عليه هو شريط صوتي يحتوي على إيحاءات كثيرة للهمسات ذات الحس التراجيدي. وبالتالي لم يكن بالجودة المطلوبة. ولكن إذا نظرنا إلى تلك الميكروفونات التي كنا نعمل بها في تلك الفترة وبواسطة أية تقنيات تمت صناعة الشريط الصوتي للفيلم، فيمكننا اعتبار الصوت في الفيلم بمثابة هدية كبيرة.

الممثلون في الفيلم كانوا يتكلمون باللغة القرغيزية، وفي موسكو تمت عملية الدبلجة إلى اللغة الروسية وكانت تقنيات السينما المستعملة آنذاك هي ذاتها التي استعملت في أفلام شارلي شابلن – وخاصة فيما يتعلق بالمونتاج – صمغ وفرشاة وأسيتون " مذيب كحولي". لم يكن أحد قد سمع بعد عن السكوتش اللاصق.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أحضرتُ ناتاشا معي إلى منزلنا الريفي وعرّفتها على والدتي التي أُعجبت بها كثيراً (يجب القول أن والدتي تقبلت بكلّ حب جميع النساء اللواتي مررن في حياتي).

ناتاشا – ممثلة عبقرية، كانت بالنسبة لأي مخرج أداة رائعة والعمل معها متعة فائقة.

أنوثةٌ كاملة، وقدرة على التحكم بنفسها وبأدواتها بطريقة احترافية بالإضافة إلى مرونة جسدها وحيويته "كما يفترض براقصة باليه". فيما بعد عملت بمجموعة كبيرة من الأفلام ، القسم الأكبر منها كانت الأفلام التي كتبت لها السيناريوهات.

عندما افترقنا أنا وناتاشا كتبت لها سيناريو وداعي "أغاني مانشوك" عن حملة الرشاشات أبطال الحرب الوطنية العظمى.

في السيناريو أدخلت الكثير من الشخصيات التي أعرفها ومن الأصدقاء. كان فيلماً جيداً بمقياس تلك الفترة.

في التحضير لفيلم "المعلم الأول" تجولت كثيراً في قرغيزيا، كنتُ أودُّ أن أشعر بهذا البلد بموسيقاه وأن أنفذ إلى روحه. استمعت إلى القصائد والأغاني القديمة ونمت في اليورتا* وشربت اللبن المتخثر مع الفودكا.

في منتصف مرحلة التصوير كنت أتحدث مع سكرتير اللجنة المركزية للحزب في قرغيزيا وقلت له:

أرغب كثيراً أن أصور فيلماً قرغيزياً حقيقياً، تماماً مثل ما فعلت في سيناريو"أندريه روبلوف" محاولاً أن أصنع منه فيلماً روسياً حقيقياً.

(*) اليورتا: مساكن البدو الرحل في أسيا الوسطى . المترجم

نظر إلي ببرود وأجابني:

- يجب أن تصور فيلماً سوفيتياً حقيقياً.

كان في صوته شيء من النفور والكراهية. ربما قلت شيئاً غير مناسب؟

ما هو الأمر السيئ في أن أصنع فيلماً قرغيزياً؟ حينها لم أفهم حقيقة الأمر.

في السينما السوفيتية وفي تلك الأعوام شيء كهذا كان ممنوعاً.

تخضع الأفلام المصورة في استوديوهات الجمهوريات السوفيتية إلى تراتبية في المراقبة إذ تُشاهد أول الأمر من قبل السلطات المحلية ثم يتم إرسالها إلى موسكو. السلطة الحزبية في قرغيزيا، لم توافق على الفيلم الذي تم الانتهاء منه مؤخراً.

وتمت تصفيته ليوضع على الرف. ولم يكن ثمة أي حديث حول السماح بعرضه.

لم أفهم ما الذي يجري، كنت كمن تلقى ضربة بالفأس على رأسه. قالوا لي بأنه يجب حذف بعض اللقطات ومنها لقطة المرأة العارية، وتعديل بعضها الآخر، وكنت أرفض أي تعديل أو تدخل على الفيلم في صيغته النهائية.

ممثل اتحاد السينمائيين في قرغيزيا كان إنساناً بغاية الروعة (شيرشين أوسوباليف) وقد اتخذ موقفاً لصالحي مخاطراً بذلك بمنصبه الذي كانَ من الممكن جداً أن يخسره لموقفه هذا (وهو الشيء الذي حصل لاحقاً) كان يدافع عن فكرة أن الفيلم جيد وأنه من الضروري البدء بعرضه. وكان ينطلق في موقفه هذا من أنَّه يمكن الاعتماد على دعم جنكيز ايتماتوف والذي كان وَقع اسمه في جمهورية قرغيزيا ليس بالأمر السهل.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في ذات الوقت كان هناك شخصٌ آخر يحمل نفس لقب العائلة (شيرشين) من الهيئة المركزية للحزب قد أعربَ عن رفضه القاطع والصريح للفيلم.

توجه ايتماتوف إلى سوسلوف في الهيئة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي في قرغيزيا. مع وصول رسالة تشرح بأن الفيلم في مضمونه يُظهر بأن الشعب القرغيزي بدائي وغير متحضر.

– نحن لن نرفع دعوة ضدكم – قال ايتماتوف مخاطباً سوسلوف– إذا كانت الهيئة المركزية للحزب ترى بأن القرغيزيين لم يكونوا بدائيين ومتخلفين، فهذا يوصلنا إلى نتيجةٍ مفادها بأنه لم يكن هناك من دواع لقيام الثورة.

تم إطلاق الفيلم والسماح له بالعرض، بعد مضي عام كامل من المفاوضات حوله.

"المعلم الأول" تم اختياره للمسابقة الرسمية في مهرجان البندقية، جلست في الصالة وتابعت جميع الأفلام الأخرى المشاركة في المسابقة. مشاعري تجاه المنافسين على الجوائز لم تكن متكافئة. فيلم تروفو" فهرنهايت ٤٥١" مثلاً – كان ضعيفاً ولن يأخذ أياً من الجوائز. فيلم روجيه فاديم، خارج كل التوقعات. صوفيا لورين في فيلم

"الزواج على الطريقة الإيطالية" – للمخرج دوسيكي لا يمكن مقارنته مع فيلمي.

بعد المداولة الأولى للجنة التحكيم اقترب مني المخرج التشكيلي فوينيه، ربت على كتفي وهو ينظر حوله قائلاً.

– مبروك... ناتاشا حصلت على جائزة "أفضل ممثلة".

في اليوم التالي كان على لجنة التحكيم أن تعلن عن مصير الجائزة الكبرى.

"يا للهول ... فكّرت في نفسي ... يبدو أنّ الفيلم سيحْصلُ على جائزتين " الأسد الذهبي" و " أفضل ممثلة".

اللعنةُ على الثقة الزائدة بالنفس والغرور... الأسد الذهبي حصلَ عليه فيلم "حرب الجزائر" الفيلم الوحيد الذي حتى الآن لا أدري لأيّ سببٍ فاتتني رؤيته.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

آسيا كلياتشينا

سافرت إلى مهرجان البندقية في تلك الفترة التي كنت أصور فيها فيلم " آسيا كلياتشينا".

فكرة هذا الفيلم بدأت عندما كنت ما أزال في فترات التحضير لفيلم "المعلم الأول" جاء إلي يورا كليبكوف والذي كان يدرس في الصفوف العليا في قسم السيناريو قائلا:

– أندرون... أرغب في أن تقوم أنت بتحويل هذا السيناريو إلى فيلم.

قرأت السيناريو ثم قلت له:

– حسنا .. أنا جاهز لذلك. ولكنني لم أبدأ بعد بـــ "المعلم الأول". يتوجب عليك أن تنتظر طويلاً.

– كم؟

– عامين، على الأرجح.

– حسنا، سوف أنتظر.

فاجئني يورا بكلامه. إذ من غير المتوقع أن يوافق كاتب سيناريو علىَ شيءٍ كهذا.

أُعجبت بالسيناريو الذي ينمُّ عن سحرٍ خاص وجمال، لوحة ناعمة عن قصة حب. وعندما وصلت إلى مرحلة انتقاء الممثلين،

شعرت بأن الأدوار مرسومة مسبقاً وأنني إذا قررت العمل مع ممثلين محترفين فلن أحصل على تلك النكهة التي تميز أفلام الكولوخوز. ولن يكون التصوير حينها ممتعاً بالنسبة لي، ولن تكون رؤية الفيلم ممتعة للمشاهد.

لا يلزمنا ممثلين بل أناس عاديين. وأرسلنا المساعدين إلى المدن لاختيار الناس الملائمين للأدوار. توجَّب أيضاً أن نأخذ احتياطنا خوفاً من أي خطأ أو شيء غير مرتقب. فدعونا إيَّا سافينا التي لم أكن حتى ذلك الوقت قد تعرفت عليها وقلت لها:

– إيَّا... سنتحدث بصراحة. إذا وجدنا فتاة غير ممثلة مناسبة للدور فلن نقوم بتصويرك، إذا لم نجد فإنني أودُّ جداً أن تقومي أنت بدور آسيا.

تقبلت إيَّا الموضوع بكل فهم، وسافرنا للبحث عن الممثلين الذين هم غير ممثلين. تجولنا في القرى وشاهدنا الفرق المسرحية التي أنشأها الناس بأنفسهم. كانت النتائج مدهشة وغير متوقعة إطلاقاً.

في إحدى القرى دخلنا إلى نادي للممثلين الهواة، واللذين كانوا يقدمون شيئاً ما على خشبة المسرح. فجأة يأتي صوت من إحدى الزوايا في الأعلى:

– هراء ... باستطاعتي أن أفعل أفضل من ذلك.

نظرتُ باتجاه مصدر الصوت، حيث رأينا في الزاوية عامل الكهرباء الذي يقف على عارضة خشبية وهو يضع بعض اللمبات.

– حسناً، بإمكانك أن تنزل وترينا ما لديك.

نزل الكهربائي واقترب منا فسألته:

– إذا ماذا سترينا؟

https://telegram.me/maktabatbaghdad

– ما الشيء الذي ترغب في رؤيته؟

– لنفرض بأني مدين لك بثلاث روبلات، ولا أعطيك إياها. ماذا ستفعل؟

الكهربائي من فوره أمسك بياقتي وأيقنت، بالنظر إليه، بأنه مناسب جداً وأعطيته الدور فوراً. دون أن ندرك في تلك اللحظة ذلك الغنى الذي سيضفيه حضوره لاحقاً في الفيلم.

اسمه غينادي إيغورتشيف وكان مُنظّماً بطريقةٍ رائعة كممثل وظاهرةً لا تتكرر كإنسان. بعد إعطائه الدور لاحظت أن غينادي يحمل وشماً فوق صدره يمثل صورة لينين وستالين. أخذتني الدهشة، فشيءٌ كهذا لن يخطر ببالي على الإطلاق.

شيئاً فشيئاً وجدنا أغلب لاعبي الأدوار – غير الممثلين – ولكن من أجل دور آسيا لم نجد فتاة مناسبة وتوجهت إلى إيَّا.

بدأنا بتصوير بروفات – جرَّبنا أشياء كثيرة وكان الأمر ممتعاً بالنسبة لها أيضا.

أثناء تصوير البروفات جاءتنا فكرة أن نقوم بإثارة الممثلة أو استفزازها خلال المشهد أثناء التصوير. كنا قد أعددنا الميزانسين وأجرينا عدة بروفات، وفي أثناء التصوير ومن وراء الكاميرا أقول لها:

– آسيا... اتجهي نحو الباب.

أو اسألُها بغتةً:

– آسيا... أين الملح؟

– هناك... اجلبه بنفسك.

أجابتني وتابعت تمثيلها.

هذه الحوارات والجُمَل الغير متوقعة والتي كنت أبدأها معها، خلقت تحريضاً كبيراً للممثلة ولي، وبدأت الحرارة تتسرب بيننا وأصبح العمل أكثر متعةً. كان من الواضح أن سافينا تتجاوب بسرعة وبمتعة.

الطريقة أعجبتها وكان يفترض بنا أن نستعمل ذلك في عملنا لاحقاً؟

كانت تعمل بحرارة وغيرة، أما شخصيتها – فشيء ما من روح دوستفويسكي، أو ربما بدا لي هكذا. إن لم يكن هناك من أحدٍ يبكي في موقع التصوير، فهي ليست سعيدة، ومزاجها متعكر. وعندما يبدأ أحدهم بالشكوى أو البكاء – ويفضّل أن يكون المخرج – كل شيء يجري على أكمل وجه وتتحول في لحظة إلى ملاك. هادئة ومطيعة. ويمكننا عندئذ مواصلة العمل.

كانت رغبة كبيرة تتملكني في أن أثبّت عميقاً – فوق شريط السينما – الحياة في دفقها وسيرها الطبيعي البسيط.

في فتراتٍ سابقة فكرنا كثيراً أنا وأندريه تاركوفسكي حول القواعد والأسس المناسبة لبناء القصة في الفيلم. أليس من الممكن حقاً أن تصور بشكل وثائقي حياة الإنسان بكل لحظة من وجوده دون التركيز على شيء ما واستثناء شيء أخر ومن ثم منتجة المادة التي سنحصل عليها فيما بعد، تاركين كل اللقطات العديمة الفائدة على طاولة المونتاج؟

كان تاركوفسكي مأسوراً بكليته لهذه الفكرة. وكانت مثيرة بالنسبة لي أيضاً. رغبت أن أجرّب فقط أن أصنع حياة فوق شريطي المصور.

في "المعلم الأول" رسمت ميزانسين الفيلم بأكمله، وقمت بكل التقطيعات في المشاهد بناء على التيمة التي اخترتها "البطل والجمهور" متعقباً كل المراحل التي تتصاعد فيها العلاقة التي تتشكل بينهما، تقاربها

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وتباعدهما واحتدام الصراع منذ اللحظة التي يصل بها البطل إلى المنطقة وحتى نهاية الفيلم. للمحافظة على هذا التصادم أو الإحساس به في كل مشهد من مشاهد الفيلم يتطلب ذلك بأن أعمل على كل لقطة من اللقطات مراقباً كل شيء في آنٍ واحد.

في "آسيا كلياتشينا" طريقة العمل كانت مختلفة جذرياً، تخليت عن أسلوبي السابق. شيء واحد يهمني فقط، أن أخلق الشعور بالحياة وأثبته فوق الشريط.

لم أفكر مطلقاً بالميزانسين وبتشكيل الكادر. بينما كنت في "المعلم الأول" أقترب دائماً من الكاميرا، متحققا بنفسي من كل لقطة من الفيلم.

أما في "آسيا كلياتشينا" لم أنظر تقريباً عبر الكاميرا – اليوم لا أفعل ذلك مطلقاً – تكوين الكادر – برأيي – لا يؤثر على طبيعة استقبال الفيلم.

في مرحلة مبكرة من العمل أدركت أن الممثلين غير المحترفين لا يجب تصويرهم بكاميرا واحدة، فعندما تكون الكاميرا قريبة من مؤدي الدور فإنه يشعر بها ويبدأ دون إرادته بفقدان تلقائيته. وحتى لو تم وضع الكاميرا بشكل جانبي فإنه سوف ينجذبُ صوبها، وهكذا سيبدأ بالتمثيل مستعملاً رقبته بشكل لافت.

أما إذا تم وضع كاميرتين في المشهد فإنه كممثل غير محترف لن يعرف أية مادة من المواد المصورة عبر هاتين الكاميرتين، ستدخل في تركيب الفيلم. ثلاث كاميرات سيكون أكثر حرية... بهذه الطريقة يتحقق حلم ستانيسلافسكي حول الجدار الرابع. على الممثل أن ينسى وجود الكاميرا، بالتأكيد إذا لم تكن كاميرا فيلليني.

كنا نقوم بتصوير "آسيا" عبر كاميرتين (أحياناً عبر ثلاث كاميرات). وكثيراً ما كنا نضع الكاميرا الثالثة فقط للإيحاء بوجودها ونُجلِسُ وراءها أحد عمّال الإضاءة متظاهراً أنه يراقب عبر المنظار.

الإحساس بالمغامرة والخطر لم يبارحنا طوال فترة التصوير، كان ذلك ضريبة رغبتنا في الحصول على الإحساس بالحقيقة، والشعرية في الفيلم عند مشاهدة الحياة مصورةً كما هي.

عند تصوير مشهد الخطوط في الحرب. شكّلنا مجموعة من مئتي مزارع. ووضعنا صندوقين من الفودكا. بدأ الشرب والاحتفال. بالطبع الجميع يدرك أن الأمر ليس مجرد نزهة واحتفال، وإنما تجري عمليات التصوير. كل شيء كان على حقيقته باستثناء سائق جرار نَسي كلّ شيء وقد ساق جراره بطريقة جنونية جعلته ينحرف ويقع في مسيل الماء مما اضطرنا لاستعمال رافعة لانتشاله. ولكن يمكن القول أن الأمر برمته هو لعبة تم التحضير لها من قبلنا. الكحول ساعد الناس في أن ينطلقوا من دواخلهم ويتخلوا عن التوتر ويحصلوا بالمقابل على المتعة في العمل.

أثناء العمل لم أشاهد أيّاً من المصورين. اندسست بين الحشود مرتدياً معطفاً قصيراً وواضعاً قبعة قديمة على رأسي، كانوا يصورون دون أية ملاحظات مني. أحدهم جلس مع كاميرته فوق رافعة التصوير والآخر مع كاميرته مختبئاً وراء صندوق إحدى سيارات النقل. ولم أرَ المادة التي قاما بتصويرها إلا بعد عدة أيام، بعد انتهاء عمليات التحميض.

القصص والحكايات التي رواها الجد وكبير العمال في الفيلم هي قصص الذين أدّوا بعض الأدوار في الفيلم عن حوادث من حياتهم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الخاصة. ولم يكن لها وجود في السيناريو. وهي في البناء الدرامي للفيلم لم تكن ضرورية، ولكن أثناء حديثي معهم في فترة التحضير كنت قد عرفت قسماً كبيراً عن ماضيهم وحياتهم، وفكرة استعمالها في الفيلم جاءت مصادفة ضمن سياق العمل.

هذه المونولوجات وهذه الوجوه هي من الانسجام والغنى في حقيقتها بحيث أنّي أقدرها كأهم شيء حصلت عليه في عملي.

أصعب الأشياء كانت تصوير قصة عابر السبيل. كان حواراً مكتوبا من صفحتين، بالنسبة لممثل محترف لم تكن هناك من صعوبة، فبإمكانه أن يحفظ دوره وأن يقوم بكل شيء وكأنَّ القصة حقيقية وجرت معه. ولكنني لم أصور ممثلاً محترفاً وإنما مجرد رجل عادي، طلبت منه أن يحفظ الحوار. وقد قام بذلك دون إبطاء، وعندما بدأ بإلقاء الحوار كانت الكارثة: كان متوتراً للغاية، وعيناه باردتين مثل الزجاج.

– حسناً – أقول له – فيما بعد. حدثني الأن عن حياتك الخاصة.

وبدأ يتكلم بحرارة وعفوية. "ماذا أفعل – أفكر في نفسي – لأدخل إلى ذاته ليستطيع أداء الدور المكتوب كما يتكلم الآن؟"

لم أكن أريد العودة عن الحوار المكتوب، كانت هناكَ أشياءٌ ضرورية متعلقة بسيناريو الفيلم ولحظاته.

أقول له في اليوم التالي:

– إذاً... حدثني مرة ثانية عن حياتك.

وأخذ يسهب في حديثه، وبدأت بمقاطعته مذكراً إياه بتفاصيل من حديثه في اليوم السابق.

فيما بعد أقول له:

– اسمع، سوف تحدثني عن تفاصيل حياتك فيما أنا سأسألك كما هو في السيناريو، وعليك أن تجيبني كما كان المونولوج مكتوباً.

باختصار بدأت مرحلة من المناورة النفسية. هو يكلمني عن نفسه وأنا أقوده عبر حوارات المونولوج سائلاً إياه:

– ماذا حصل معك على الجبهة ؟ وأين كانت زوجتك في ذلك الوقت ؟

أسبوع كامل ولمدة ساعتين يومياً كنا نقوم بهذه البروفات. في النهاية كان هو نفسه. قد فقد القدرة أن يميز بين حياته الخاصة وبين البطل الذي يجسِّده. كل شيء انصهر في حكايةٍ واحدة انسجمت معه بأكملها. مصيرٌ مختلف وحوارٌ مكتوب دَخلا ضمن اللاوعي لديه. وأثناء التصوير لم يكن هناك من داع لأن نعيد تذكيره بشيء. كل شيء جرى بسلاسةٍ وحيوية. المونولوج الصعب والطويل تم تصويره بنجاح من المرة الأولى. الحوار اكتسب حياة – لم يعد شيئا آلياً – وقد أعاد صياغته مُدخلاً عليه كلمات من قاموسه اليومي وتلك الوقفات والتنهدات.

كنتُ بذلك قد اكتشفتُ لنفسي، كم هو ضروري أن يلتحم الممثل مع مادته، أن يحوّلها ويجعلها خاصة به وأن يعيد إخراجها عبر إدراكه الواعي كشيء أساسي من لاوعيه الخاص. لأنه بعد هذه المرحلة فقط يمكن له أن يرتجل بحرية وأن يكون تلقائياً وغير محدود.

عالم الفيلم قام بصناعته الثلاثية ذاتها. أنا و(غوغا ريربرغ) و(ميشا رامادين). المجموعة نفسها التي عملت في فيلم "المعلم الأول" لكن في هذه المرة المهمة كانت مختلفة، فالبنية الجمالية للمشهد، والصورة والتي قمنا ببنائها في الفيلم السابق، لم تكن ضرورية هنا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

على الرغم من أن الملابس كانت كما في السابق مكونةً من قماش أبيض وأسود.

في فيلم "آسيا كلياتشينا" ذهبتُ بعيداً في غرائبية العالم السريالي للحكايات. شيئاً فشيئاً كنتُ أترك العنان للفنتازيا في بعض المشاهد، باحثاً عن إمكانية اندماج الأسلوب الوثائقي الرومانسي مع عناصر الحكاية والفنتازيا لتلتحم جميعها في عالم سريالي. عالم يمكن من خلاله لولد في السادسة من العمر أن يُدمي رجلاً بواسطة خشبة. وأن ينهض الجد من النعش معتذراً من أقربائه اللذين يبكونه.كما يمكن للديك أن يطير ويقف على رأس الجد وكأنه قام تماماً من لوحة لـــ شاغال.

إذا حاولنا أن نجد توصيفاً حقيقياً لأسلوب (شاغال) في الرسم فإن أدق شيء وصفه به هو"السيرة الشعبية السريالية" وتبين لي بأن هذا الأسلوب هو ما كان يلزمني ويشدني في نفس الوقت وخاصة عندما كانت هذه الحكاية السريالية تنسجم بامتياز مع المادة الوثائقية. وكتذكار عن هذه الأمور بقيتْ لدينا صورُ الديك فوق رأس الجد وصور لي وأنا أحمل بيدي رأس بقرة مضرجاً بالدم.

بهذا الرأس كان على شيركونوف (إحدى شخصيات الفيلم) أن يهجم على (ستيبان) وينطحه بواسطة القرنين، كان على الصبي أن يضرب ستيبان لأنه أساء معاملة آسيا. كل هذا كان في الحلم والذي يستيقظ ستيبان في منتصفه. كنت أرغب أن أخلق عالم الرؤية هذه، مستخدماً شيئاً من أسلوبية بونويل، تم تصوير كل شيء ولكن لم يظهر شيء من هذه المادة في الفيلم.

ربما لم تكفني الثقة والرجولة لأن أذهب إلى الحدود القصوى، أو ربما لم يكن كل ذلك ضمن أسلوبية الفيلم. في كل الأحوال، الحكاية

السريالية لم تُستَخدم، بينما بقيت الحكاية الوثائقية. ضمن هذا السياق، أعتبر أن الفيلم لم يكن موفقاً.

الشيء الذي أردته لم أنفذه، وبقي لدي أن أرغب بما حصلت عليه من نتائج. كما هو لدى الكثير من السينمائيين الذين يمرون بنفس الحالة هذه ولكن من النادر أن يعترفوا بذلك.

أذكرُ جيداً عندما كنا نبحث عن أجواء داخلية من أجل التصوير، القرية بحد ذاتها كانت جميلة بشكل لا يُعقل، بيوت على ضفاف الفولغا وعلى عدة مستويات ، بعضها قائم فوق الماء تماماً. بيوت جميلة ومتينة، الطوابق الأولى مصنوعة من القرميد بينما الطوابق التي تعلوها من الخشب . وفي الداخل كانت الأجنحة والغرف بالإضافة إلى العلّيات التي تسر العين وتدهشها.

مشاهد جديدة تكونت لدينا على الفور. وانطلقنا من الحياة نفسها التي تحيط بنا.

فرضت على "إيَّا سافينا" أن تعيش في أحد البيوت الريفية –المنزل نفسه الذي صورنا به مشاهد الفيلم.

كان يعيش في ذلك المنزل أربع عجائز – والدة الجدة، الجدة، الأم وابنتها. على الجدران كانت هناك مجموعة من الصور الفوتوغرافية وقد روت نساء المنزل لـــ إيَّا عن الشخصيات التي تُمثّلها تلك الصور. في هذا البيت الريفي عاش كلياتشين. رجلٌ حقيقي كان يحمل هذا اللقب. اسم "آسيا كلياتشينا" خطر ببالي في تلك اللحظة التي أتينا بها للتصوير في المنزل.

(إيَّا سافينا) وبكل حرارة حفظت جميع الشخصيات التي تظهر في الصور وكل تلك الأحاديث والحكايات التي روتها نساء المنزل، وفي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الدوبل الأول خلال التصوير وبدون بروفة رَوت كل شيء في المشهد أمام الكاميرا، وروت كيف أن أحد أفراد عائلة (كلياتشين) قد قتل أحدهم بدافع الغَيرة، وعن تلك اللوحة التي أهداهم إياها أحد الرسامين وعن الأيقونة التي كان ينظر إليها أثناء احتضاره.

المشهد في صياغته الأولى كان يتحدث فقط عن مجيء (تشيركونوف) إلى منزل (آسيا) وكيف يبدأ بمضايقتها ومكاشفتها، بداية المشهد والذي تتحدث به آسيا عن كل تلك الأمور السابقة لم يكن له وجود.

كانت تتملكني رغبة عميقة في أن أملأ الفيلم بكثير من هذه القصص الحقيقية، والتي لا تخطر ببال أحد أثناء كتابة السيناريو. على سبيل المثال التفكير بكتابة شيء مثل؛ أحدهم يقتل شخصاً بدافع الغيرة، سيقول الجميع، بأن ذلك غير معقول وخارج المنطق. ولكن كل ما قالته سافينا في هذا المشهد كان جزءاً من حياة هذه العائلة وتاريخها.

بما أن (إيغورتشيف) كان يتقن العزف على القيثارة، إضافة إلى أنني كنتُ معجباً بصوته الأجش فقد جاءتني فكرة أن أجعله يجلس ويغني، وهذا المشهد لم يكن له أن يوجد، لو أن إيغورتشيف لا يجيد الغناء والعزف. ولو أنه لم يكن يملك ذلك الوشم على صدره الذي يمثل لينين وستالين لما فكرت أيضاً في المشهد الذي ينظر به الصبي الصغير إلى الوشم، مشيراً إلى ستالين "من هذا ؟" الصبي ولد في تلك الفترة التي كان ممكناً خلالها أن لا يعرف من يكون ستالين.

المشهد الذي يتحرش به شيركونوف بـــ آسيا. مشهد الصندوق، والذي رأيته لأول مرة في علّية أحد البيوت. هذه الأجواء الداخلية كلها موديلات وصفية لعالم سريالي من أفلام ماكس إرنست أو رينيه

ماغريت. بعد مشاهدتها أصبح من الواضح بالنسبة لي كيف ستكون أجواء هذه المشاهد.

بضعة أحداث ومشاهد لم يكف الوقت لتصويرها. لذا توجَّب علينا أن نكتب بعض المقاطع في السيناريو من أجل إنشاء روح متكاملة في الفيلم انقطعت لعدم قدرتنا على تصوير بعض المشاهد. استدعيت كليبيكوف وقمنا بكتابة المشهد الذي يجري في العربة عندما يقول ستيبان لـــ آسيا:

- "إذاً أنت تختبئين هنا!"

ثم عندما يحاول شيركونوف إقناع آسيا بالزواج منه والتي تجيبه "أنا لا أحبك. اعذرني محبة بالله" ومن ثم تغادر...

هذا المشهد الأساسي والذي توسط السيناريو ساهم في إعادة ربط الفيلم من جديد وتوالفت الدراماتورجيا. وأصبح واضحاً لنا الأسباب التي دعت آسيا للتفكير بالإنتحار. في النسخة الأولى للسيناريو، آسيا تقرر أن تشنق نفسها... في الفيلم يتحول ذلك إلى اختبائها في الصندوق. الصندوق نفسه الذي وجدته في العليّة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

التحليق الحر - الاحتفال

جميع التعديلات التي طرأت على السيناريو تمت أثناء مرحلة التصوير. أدركت عند بدء التصوير بأنني لن أنجز الفيلم إلا إذا أبقيت كل شيء كما هو مكتوب. علماً أن السيناريو كان مكتوباً بشكلٍ جيد! الآن أفكر: هل كان هذا التغيير ضرورياً؟ كنا سنحصل على فيلم ممتاز. على الرغم من أنه سيكون مختلفاً جداً عن الشيء الذي صنعته.

ولأن الفيلم قد وُلدَ من الحرية في العمل والتي تشبه تحليقاً حراً، فإنه بالتالي اكتسب روح الحرية هذه. متحرراً من كل القيود.

مشهد الغجر في الختام لم يكن موجوداً أيضاً في السيناريو. ببساطة كانت هناك قرية للغجر غير بعيدة عن نهر الفولغا. وقد قررت أن أصنع احتفالاً في نهاية الفيلم. وأخذت أقود أحداث الفيلم بكل هدوء وروية إلى هذه الخاتمة.

يمكنني القول بأن فكرة الاحتفال هذه جاءتني من فيلليني " ثمانية ونصف "نهاية كرنفالية مشابهة، حيث الضحك من خلال الدموع والدموع من خلال الابتسامة، حلٌّ موسيقي عظيم، كنتُ قد استعملته مرتين. المرة الثانية كانت في فيلم " سيبريادا " في مشهد الختام أيضاً. كل هذا كان من ذلك العبقري الذي لن يتكرر مثله " فيلليني ". ولأنني لم أقم بسرقة هذه الصيغة منه وإنما فقط استوحيت الإلهام والإحساس بموسيقى الروح. فإن فكرة الانتحال أو السرقة لم تخطر ببال أحد.

فقط فيلليني ببصيرته الفذة في مشهد الاحتفال الرائع هذا، استطاع أن يعطي الشرارة ليتولد لدي هذين المشهدين والذين تم إخراجهما بشكل ديناميكي جداً، كل شيء فيهما يتحرك – الناس يتراكضون هنا وهناك – البعض يرقص – أحدهم يسحب الآخر إلى مكان آخر ويدفع به. في "سيبريادا" الأموات ينهضون من قبورهم، الجَرّار، النار... احتفال روسي حقيقي تم استلهامه من مبدعٍ إيطالي.

كنت قد حضّرت لمشهد الختام في فيلم " آسيا كلياتشينا " بكل هدوءٍ ورويّة. لم يكن من الممكن تصويره ببساطة وبمجرد الصدفة، كان يتوجَّب التفكير بكل شيء.

يجب علينا أن نتقن الخداع. لقد تعلمت هذا من العظماء. عظماءُ الخدعةِ السامية، كوروساوا، بونويل، فيلليني وبيرغمان.

إنهم عظماء لأنهم يصنعون عالمهم الواقعي والذي لا يشبه الحياة إطلاقاً. ولكن هذا الوقع المتخيل محرض ويجعلنا نضحك ونبكي. فقط في هذا العالم الممسرح على الشاشة توجد روح الحياة، والحقيقة المطلقة بإقناعها.

من المؤكد أن الخدعة العظيمة للفن يجب أن تكون سامية.

يمكنني أن أشير في كل فيلم من أفلامي إلى تلك المشاهد التي قمت باقتباسها من الآخرين، يمكنكم أن تقولوا بأنني سرقتها. أو إذا أردتم من هو الذي أعطاني الإلهام والتحريض. وما زال حتى الآن يَمدّني بهما. عندما يكون العمل صعباً ولا أستطيع الوصول إلى حلول ونتائج لبعض المشاهد، أخذ فيلماً لا على التعيين من أفلام كوروساوا وأضعه في مسجل الفيديو وأقوم بتمرير الفيلم حتى منتصفه. ثم أبدأ المشاهدة. خلال الثواني الأولى ، يتبدى بشكل جلي الشعور والصدق

https://telegram.me/maktabatbaghdad

والواقعية. وغالباً ما أتوصل وبشكل سريع إلى حلٍ لكيفية صنع مشاهدي وكيف يَجبُ علي أن أصور.

بيرغمان كذلك الأمر - وهو يكتب عن ذلك - يفتح بدون سابق تحديد على أي من كتب تشيخوف ، لا أؤكد هنا أنه يقرأ بإمعان أو يعيد القراءة مراراً. إنه يفتح فقط على إحدى الصفحات ويبدأ القراءة. ماذا يأخذ من هناك؟ التناغم والفهم الواضح هو ما يجعله يدرك كيف يصنع فيلمه.

أحد أهم الأشياء التي يمكن اقتباسها من هؤلاء العظماء ، هو جرأتهم. عندما تكون عاجزاً عن أمرٍ ما تصل إلى طريق مسدود ويبدأ الشعور بالوجل. عندها يبدو الأمر وكأن أحد هؤلاء العظماء يقول له وبشكل واضح:

"لا تخف، يا صغيري! حلّق فلن تقع".

فيلم " آسيا كلياتشينا " بأسلوبيته وشكله العام يخلق إيحاءً فرنسياً وخاصة "الموجة الجديدة" ولكن روح الفيلم والإحساس بالعالم كانت تجعل منه فيلماً فيلليناً*.

وعلى الرغم من أنه كانت هناك إيحاءات أخرى من بونويل، ولكن لم يكن لها فيما بعد من أثر في الفيلم. إذ أن جميع هذه المشاهد تم استبعادها من الفيلم .

عند تسليم الفيلم إلى الإدارة جاء إلي إرماش الذي كان في حينها مشرفاً على إدارة قطاع السينما في اللجنة المركزية للفيلم السوفييتي مرتدياً سترة رصاصية اللون.

(*) نسبة إلى المخرج الإيطالي فدريكو فيلليني، وقد دخل مصطلح filinisqe إلى معجم اللغة الإنكليزية كإشارة إلى التأثر بأسلوبية فيلليني . المترجم

عانقني وهنئني قائلاً كم هو الفيلم أجمل وأرقى من فيلم " المعلم الأول". تبين أن السعادة قريبة جدا. لكن بعد ثلاثة أسابيع جاء قصف الرعد، تم منع الفيلم وترافق ذلك أيضاً مع ضجةٍ كبيرة حوله.

قبل أن يصبح (إرماش) رامانوف رئيساً للسينما الوطنية في عموم الإتحاد السوفييتي كان رئيساً للتحرير في صحيفة " غوركفسكايا برافدا " فيما بعد تم استدعاؤه إلى موسكو. كان قصيراً وسميناً ، بشكل عام مثال عن الموظف الحزبي العادي.

كان عمله هو ومن كان في المنصب قبله أو حتى من سيأتي بعده، شيء لا يحسدون عليه.

كان يتحتم عليهم طوال الوقت أن يكذبوا ويختالوا، لتنفيذ الملاحظات والتصويبات السخيفة لأعضاء المكتب السياسي. الذين كانوا يحكمون على مصير أي فيلم من الأفلام بعد مشاهدتهم.

من المعروف أنه كان هناك مجالين من العمل يفهم الجميع بهما – السينما والزراعة.

في شهر آذار من عام ١٩٦٧ قمت ولسذاجتي بأخذ الفيلم إلى " كستافا " لأريه للمشاركين في التصوير. كان سكرتير الحزب لمقاطعة " غوركي " في تلك الفترة يدعى كاتوشيف. كانوا قد شاهدوا الفيلم في المقاطعة دون معرفتي بالتأكيد. ببساطة أخذوا الفيلم من غرفة عروض الأفلام في " كستافا ". بدا فوراً أن هناك شيء غير مريح. كانت هناك دعوة على الغداء في المقاطعة. وكنت موجوداً مع والدي الذي قَدِم عندما شعر بالخطر المرتقب.

وجاء سيرغي كاتوشيف لحضور العرض الأول للفيلم في غوركي. كان الحديث رسمياً وفاتراً. من الواضح أن الفيلم لم ينل إعجابه، ولم أدرك آنذاك بأن مصيره قد حُددَ مسبقاً.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

حسب مقاييس الحزب التراتبية، لم يكن سكرتير المقاطعة ذي أهمية خاصة ومقارنته مع موظفي مدينة مثل موسكو لم يكن أمراً وارداً. إذاً لماذا كان رأي كاتوشيف ذو أهمية كبيرة حينها؟ التفسير جاء بعد أعوم كثيرة.

في تشيكوسلوفاكيا كانت قد بدأت أحداث ربيع براغ. وقد وصلت إلى ذروتها في أيار من عام ١٩٦٨ وفي شهر أب كانت دباباتنا تجوب شوارع براغ.

المحاولات السابقة لإقناع التشيكيين الذين يُعرِضون الآن عن " الاشتراكية بوجهها الإنساني " لم تُعطِ أيَّة نتائج.

قائد ربيع براغ. والذي تحول إلى الثورة التشيكوسلافاكية فيما بعد، كان ألكسندر دوبتشيك. وكان (كاتوشيف) صديقا لـــ (دوبتشيك)، درسا معاً في المدارس الحزبية العليا وكان لديهما تاريخاً مشتركاً من الذكريات حول المشروب والنساء والمناقشات.

وتقرر إرسال كوتوشيف إلى دوبتشيك من أجل إقناعه. فقد تبين أنه الوحيد الذي، عبر صداقتهما المشتركة، يستطيع إقناع دوبتشيك بالتعقل. ولكن مركز سكرتير المقاطعة لم يكن يؤهله للدخول في مفاوضات مع قائد الحزب في الدولة. ولذلك تم ترفيعه إلى كاتوشيف مباشرةً إلى منصب سكرتير اللجنة المركزية. وقد حصلَ نتيجةً لذلك على ثقلٍ هائلٍ في الدولة.

لم أكن أعرف أي شيء عن هذا. ولم تكن لدي أدنى فكرة، بأن حركات القوى السياسية سيكون لها هذا التأثير وبطريقة ما على مصير فيلمي المتواضع.

رئيس الـــ " ك.ج.ب " في حينها قال لي:

– فيلم " آسيا كلياتشينا " يمكن لشخصٍ عميل فقط أن يصنع شيئاً مثله.

وبدأت سلسلةٌ لا تنتهي من التحقيقات والتأويلات. لماذا مئزر الممثلة في ذلك المشهد ملطخٌ بالوسخ ؟ هل كان من الضروري أن نقوم بتصوير التواليت؟ لماذا جميع الأبطال بشعين؟ الأول أحدب والثاني من دون أصابع والبطلة تعرج في مشيتها؟

– هل حقاً لا يوجد في الواقع السوفييتي أناس جميلون؟

أسئلة أخرى مشابهة ولَّدت في نفسي خيبة أمل في إمكانية حل أية مشكلة.

من المؤكد أنه في الفيلم كانت القواعد الجمالية لـــ غوغول واضحة وموجودة. قواعد المبالغة والمغالاة. وقواعد أفلاطون أيضاً. كانت كتب أفلاطون قد نُشرت حديثاً بعد منع دام طويلاً. وكان بالنسبة لنا شيئاً جديداً.

من ناحية القواعد الجماليةِ فإن الاعتماد على فلسفة أفلاطون لعب دوراً حاسماً في فيلم "آسيا كلياتشينا". السذاجة، الطيبة، والقسوة إضافةً إلى ذلك، كما هو في الحياة نفسها.

في الصالة الصغيرة لمجلة "فن السينما" تجمَّع عددٌ هائلٌ من الناس، مما اضطر شكلوفسكي أن يجلب عدداً من الكراسي. مشاهدة الأفلام الممنوعة في روسيا كانت تنطوي على معاني روحية ومسحة دينية. معرفة المشاهد المسبقة بأن الفيلم ممنوع كانت كافية لتجعله يُحب الفيلم ويعجب به.

أثناء مشهد دفن الجد. سُمِعَ نشيجٌ خافت في الصالة، وبدأ شكلوفسكي يعاني من مشكلة في قلبه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أعتقدُ أن التأثير الذي خلقته مشاهدة الفيلم على المتفرجين الذين كانوا كمن تلقى صدمة كبيرة يعود لسببٍ بسيطٍ وواضح. بعد الاعتياد على نمط الحياة الاشتراكية. ومن ثم مشاهدة الصفات والخصائص التي ميزت الحياة السابقة، أدركت الناس بأنها تشاهد الحقيقة. الحياة الروسية الطبيعية كما هي. وهذا ما ولَّد لديهم الشعور بالصدمة والمفاجأة، لأن هذه الحياة كانت نظيفة ونَيّرة وفي نفس الوقت كانت تنطوي على شيءٍ من الألم. على شيءٍ من الفقر والبؤس والبرد القارص.

لم يكن من الممكن في روسيا السوفيتية أن يكون الناس غير سعداء. غير مسموح بهذا على الإطلاق. علماً أن الدماء كانت تجري... لكن صرخات الاستغاثة لم تكن مسموعة.

أذكرُ جيداً العرض الوحيد للفيلم في مدينة لينينغراد. كانت هناك أسئلة ومناقشة بعد العرض، على المنصة وقف (كيشا سماكتونوفسكي) العظيم، كان وجهه منفعلاً ومتأثراً، وعيناه الزرقاوان مليئتان بالدموع. حاول كيشا أن يقول شيئاً ما، ولكنه بدل أن يتكلم اتجه صوبي وانحنى على ركبتيه... يا إلهي!

سماكتونوفسكي على ركبتيه أمامي... لم أعرف كيف أتصرف بسبب الخجل والسعادة.

الجميع امتدحوا الفيلم، وكنت أرغب بعرضه، لكن ذلك كان ممنوعاً. خلا بعض المرات القليلة وبشكلٍ سري تام. كنا نُدخلُ نسخةً لا يعلم بها أحد وبشكل سري إلى القاعة عن طريق الأصدقاء الذين يدخلون إلى القاعة، وفي أغلب الأحيان بوثائق مغايرة للوثائق الأصلية.

الحظر الذي تم فرضه على الفيلم كان له تأثير أليم وموجع بالنسبة لي. لكنه بالإضافة إلى ذلك خلق لدي إحساساً بالقوة والمواجهة. فيلم

"المعلم الأول" مَرَّ بعد كثير من الضجة حوله. لكن الوضع هنا مختلفٌ تماماً وعملياً دون أمل: فالفيلم وبعد التعديلات التي أجريت عليه، تم وبكل حزمٍ وضعه على الرف. في نفس الوقت تم منع فيلم "أندريه روبلوف" والذي عملت فيه ككاتب سيناريو وفيلم "آسيا كلياتشينا".

ذهبت مع أندريه تاركوفسكي لزيارة باندارتشوك. معتقدين بأنه يمكن أن يتدخل لمساعدتنا. في ذلك الوقت كان باندارتشوك قد أنهى الجزء الثاني من "الحرب والسلم " وقد سجل الموسيقى للفيلم وكان مستعجلاً من أجل المشاركة في مهرجان موسكو السينمائي. كان حينها ذا تأثير ونفوذ وكان الجميع يهابه. لكننا لم نكن في باله، استمع إلينا وكأنه لم يسمع. كنا ساذجين جداً، توقعنا بأنه سيذهب لتوه ويحلّ المشكلة فوراً!. أو ربما كان يعرف بأن تَدخّله لن يأتي بنتيجة؟ ماذا كان سيقول حقاً في اللجنة المركزية؟

" أيها السفلة! أيها المجرمون! اسمحوا بالفيلم! أطلقوه! " ؟

هكذا تشكلت أسطورتي الثانية، حكايتي السينمائية الثانية.

تم إطلاق الفيلم وعرضه لأول مرة بعد مضي عشرون عاماً. كنت متوتراً وقلقاً، ألم يصبح الفيلم قديماً؟. عملياً... لا... لم يصبح قديماً ولأنه على الأرجح مصنوع دون أسلوبيةٍ واضحة. فالشيء الذي يتقادم في الأفلام هو أسلوبيتها وطريقة صناعتها. وفيلمنا كان مصنوعا بِنفسٍ واحد ورمقٍ واحد.

لقد صوره إنسانٌ حرٌّ ودون أية مسؤوليات. والمسؤولية هنا ليست أمام السلطة وإنما أمام الطبيعة الحرة للفن. وكأنه لم يكن يدرك حينها عن القواعد الفنية وأصولها. كمن يمضي على سجيته في الغابة وهو يصفر دون أن تخطر بباله أية حيوانات وكائنات تختبىء وراء الأشجار. لقد كان سعيداً بعدم معرفته تلك.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لعلَّ أحد أصعب الأشياء وأعقدها في الفن – أن تكون في العمق حراً بشكلٍ مطلق. مرة واحدة بعد فيلم" آسيا كلياتشينا " كنت مرة أخرى حراً في داخل نفسي عندما صورت فيلم " معطف الأرقش ".

من الصعوبة علي الآن أن أشاهد فيلم " آسيا كلياتشينا ". بعض قرائي يعتقد بأنه أفضل عمل سينمائي من بين أفلامي. فهو يبدو وكأنه لا يخطر ببال أحد، ومليء بروح التلقائية والحقيقة....

الآن لا يبدو ذلك شيئاً جديداً. كل هذا موجود في الأفلام الوثائقية، في التقارير التلفزيونية. وهم يصورون كل شيء بذات الطريقة. يضعون الكاميرا ويعطون لإحدى العجائز خمسون غراما من الفودكا، لتشرح فيما بعد ودون موارية حقيقة الحياة.

ربما أتكلم بشيء من الإطراء. لكن بالتأكيد في فيلم " آسيا كلياتشينا " توجد روح روسيا، يوجد الجمال والألم – ولكن الأهم من كل ذلك – الحرية المطلقة. والكثير من المشاهدين وخاصة الذين هم من محيطي – لا أتكلم عن الأجانب – فإن مشاهدة الفيلم مُملَّةٌ بعض الشيء. حتى بالنسبة لي فهو من الصعوبة بمكان أن أستمع إلى تلك المونولوجات الطويلة.

قد تكون مملة ولكنها ليست ميتة، لم تصبح قديمة وهذا ما يريحني.

السيناريوهات وكتّاب السيناريو

العلاقة بين السيناريست والمخرج صوّرها تشيزار دزافاتيني بالطريقة التالية:

شابٌّ خجول رأى فتاة جميلة، وأخذ يحلم بها ويتنهد من الحسرة، في النهاية، تجرّأ وتكلم معها داعياً إياها إلى السينما. بعد عدة أسابيع أقنعها بالمجيء لزيارته في بيته. وضع موسيقى هادئة. وعرض عليها كأساً من النبيذ. وتجرأ أيضا أن يقبلها للمرة الأولى وأخذ يقنعها بأن تخلع ثوبها. وفي تلك اللحظة جاء شخص آخر وسحب الفتاة إلى غرفة النوم. هذا الشخص – هو المخرج.

كما أن السيناريست يرعى فكرته التي تعيش المخاض لديه، مثلَ حلمٍ ومثل أغلى شيء لديه. فإن المخرج وبحكم مهنته التي تمتلكه، يستحوذ عليها ويبدأ بتفكيكها، ثم يعيد تفصيلها وصياغتها بناءً على رؤاه وعلى مزاجه.

فيما يخصني. فإن العذابات النفسية بما يتعلق بالسيناريوهات التي كتبتها للآخرين كانت قليلة. كتابة السيناريو كانت بالنسبة لي عملاً فنياً بالتأكيد، ولكن من حيث الأهمية كان الإخراج في المرتبة الأولى.

لن أكون مخادعاً لذاتي. إذا قلت، بأنه بالنسبة للفنان فإن الحصول على المال – ليس أصعب الأمور في العملية الإبداعية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في السبعينيات كانت كتابة السيناريو عملاً رابحاً بجدارة. في الإخراج كان الناس يأخذون مالا أقل وهذا كان واضحاً. فأولاً مدة صناعة الفيلم تتطلب وقتاً طويلا، بينما يمكن كتابة سيناريو خلال شهرين أو ثلاثة أشهر.

وثانياً – شئتم أم لا – كانت هناك حقوق التأليف بالنسبة لكاتب السيناريو وكانوا يدفعون لهم حسب عدد نسخ الفيلم، العمل الإخراجي كان أقل تواضعاً. المخرجون وفي كثير من الأحيان كانوا يتقاضون أقل بمرتين من كاتب سيناريو الفيلم ذاته.

كنت ككاتب سيناريو أملك دخلاً مالياً بشكل كبير نسبياً، عملت كما يجب ولم أكتب سيناريو واحد فقط مع تاركوفسكي، أو يوجافيم، وفريدريخ غورنشتاين.

فريدريخ ظهر في حياتي عندما كنت مازلت أدرس في معهد " الفغيك ". وكنت أتردد كثيراً إلى استوديو " موسفيلم " وهناك في قسم " ميخائيل روم " رأيت شخصاً غريب الشكل مبتسماً بسخرية. وذا مظهر مثل مفيستوفيلس بأذنين بارزتين. قالوا لي بأنّه عبقري جداً وبأنه في سن مبكر " ومنذ فترة قصيرة " نشرت له رواية بعنوان " المنزل ذو البرج. العجوز بائعة السمك والرجل المعقد ذو الملقط "

العنوان الغريب كان يسترعي الاهتمام. والرواية بحد ذاتها تركت انطباعاً لا ينسى.

بعد فيلم "المعلم الأول" والذي كتبنا له السيناريو أنا وغورنشتاين، أصبحت أُعدّ كاتب سيناريو محترف. وقد سبق لي أن كتبت سيناريوهات "المدحلة والكمان"، " طفولة إيفان " ، " أندريه روبلوف " *

(*) أفلام تاركوفسكي الروائية الأولى وفيلم المدحلة والكمان هو مشروع التخرج من معهد الفغيك . المترجم

فيما بعد وفي السبعينيات كتبت بشكل أساسي لآسيا الوسطى، كانوا يحبونني كثيراً- وكنت بشكلٍ ما اختصاصياً بآسيا الوسطى.

في تلك الفترة تحديداً بدأ حكم بريجنيف للبلاد ولوقت ليس بالطويل كان هناك أمل لدى الكثيرين بحصول تجديد واصلاحات في مجالات كثيرة.

وانتعشت المحاولات القديمة لإدخال قواعد وأسس عقلانية جديدة في حكم البلاد، كأن يوضع الاقتصاد في المقام الأول من اهتمام الدولة بدلاً من الأيديولوجيا.

فيما يخص السينما فإن المحاولات الأولى والوحيدة لتغيير شيء ما كانت إنجاز استوديو للأفلام التجريبية الفنية. وكان يديره غريغوري تشوخراي. الذي كان قد حصل على وسام لينين، كان مسموحاً له بالكثير وقد كان ممتلئاً بالقوة والرغبة بتغيير العالم.

مؤسسته هذه قامت على أسس اقتصادية ومالية جديدة. وبدأت في البلاد محاولات لتغييرات اقتصادية، ولو أن دباباتنا لم تدخل إلى تشيكوسلوفاكيا لكان - باعتقادي - من الممكن لأشياء كثيرة أن تتغير وحتى قبل مجيء غورباتشوف.

جيل الشباب الذي كان يدعو للتغيير و الإصلاح في الستينات والذي كان يعمل في اللجنة المركزية مثل - أرباتوف - شيشلين - بوفين وآخرون غيرهم ... كانوا يحثون ويدفعون ديناصورات المكتب السياسي للإعتراف و الإقتناع بأن التغيير يجب أن يكون على الطريقة اليوغسلافية التي تمثلت بالشيوعية الأوربية .

تشوخراي أقام المؤسسة التي كان يجب عليها أن تعمل بتمويل ذاتي وليس على المنح المقدمة من الدولة. كانت هذه بمثابة خطوة ثورية في تلك الأوقات.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مدير هذه المؤسسة كان شخصاً غير عادي بالنسبة لنمط الحياة السوفيتية : شعر مُصفّفٌ بعناية، وبذلة مخاطة بأناقة، وكان يبدو وكأنه أميركي . حَريٌّ بالقول أنه أميركي. كان يتكلم ثلاث لغات وعمل لفترة من الزمن في كولومبيا، لقب عائلته كان (بازنيور) واسمه (فلاديمير بازنيور).

في تلك الفترة – على ما أذكر – كان ما يزال لا يتقن الروسية بشكل جيد، جميلاً وأرستقراطياً ، ولم يكن قد مضى على مجيئه من أمريكا فترة طويلة .

قام (تشوخراي) و بازنيور بدعوة مجموعة كبيرة من المخرجين للعمل: تاركوفسكي، شيبتكو، كليموف ، و أندريه سميرتوف بالإضافة إلى دَعوتي أنا أيضاً.

للأسف، مُنيتْ المؤسسة بالفشل، كانت مثل سائر المحاولات الأخرى في إدخال الديمقراطية إلى الاقتصاد، لم تستطع تحمل وطأة بيروقراطية الحزب. تم إغلاقها لتتعفّن. وكم كان من المؤلم النظر إلى عيني بازنيور الحزينتين، وابتسامته الساخرة. لم يستمر التجريب طويلا. دخلت الدبابات السوفيتية إلى براغ لتُري العالم كيف تنتهي محاولات الإصلاح والتجريب.

بازنيور الذي لم يُبد أيَّة مرونةٍ في التعامل مع الحكومة، تم طرده. بينما سَلِم تشوخراي من ذلك، ليس كمديرٍ لمؤسسةٍ مستقلة، وإنّما لتمتّع استوديوهات مؤسسة

"موسفيلم" باستقلالية كبيرة لحدٍ ما. ولكن تحت سلطة التحكم الشديدة للإدارة العامة. في الفترة القصيرة بين " ١٩٦٧ – ١٩٦٨ " كان استوديو الأفلام التجريبية الفنية بمثابة وكرٍ للتغيير وإعادة النظر في المفاهيم، مَنبتاً

للأفكار المتمردة، وملجأً للناس الذين كانوا يملكون أفكاراً تخلق من حولهم الريبة والشك حتى من أصدقائهم.

سكرتيرة تشوخراي في تلك الفترة كانت الرائعة لورا يابلتشكينا. والتي هي الآن زوجة تونينو غويرّا*. وكانت في تلك الفترة من أشد المعجبين ب رستم حمادوف الذي صور فيلماً رائعاً بعنوان " في الجبال يوجد قلبي " **

من أجل الأستوديو التجريبي كتبت مع غورنشتاين سيناريو " باسماتشي " ***

وقد كنت مُتيَّماً بالنص وأرغب بإنجازه. وكان من المفترض أن يمثل به كوليا غوبنكو وبولات بيشيناليف.

لم يُنجز الفيلم ولا أذكر ما هي الأشياء التي لم تعجب أحدهم في السيناريو. وقررت بعد ذلك كتابة سيناريو – من نوع الويسترن – ولكن حول موضوعٍ آخر.

وسافرنا لكتابته في كوكتيبل – رستم وفاليا يوجوف وأنا.

كان رستم شاباً ذكياً ويَعد بآمال كبيرة – حينها كان يدرس في الصفوف العليا للسيناريو. قرأت أحد سيناريوهاته والذي كان مؤثراً ومضحكاً في آنٍ. وأُعجِبت لتوي بحساسيته العالية للمرح والنكتة.

(*) سيناريست إيطالي عمل مع فيلليني في كثير من أعماله ومع أنطونيوني والكثير من المخرجين في العالم . المترجم

(**) فيلم روائي قصير ل روستام حمادوف عن قصة قصيرة للكاتب الأميركي الأرمني الأصل وليم سارويان. المترجم

(***) لقب أطلق على المتمردين في آسيا الوسطى واللذين كانوا يعادون الثورة في فترة الحرب الوطنية. المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وقررت أنا وفاليا أن نَضمّه إلى مجموعتنا من أجل إنجاز فيلم الويسترن.

بدأنا العمل فور وصولنا. في ألسيناريو الجديد ظهر (الباسماتشي مجدداً، الحريم، المستودعات الحديدية الكبيرة للنفط). البناء الجمالي والدرامي للسيناريو تولّد من أفلاطون والذي كان بالنسبة لي منذ فيلم "آسيا كلياتشينا" بمثابة النجم الذي يهدي السبيل.

بعد فترةٍ قصيرة سَأمتُ من العمل ورغبت بالسباحة وبحمّامات الشمس.

قررت أن أتكاسل في هذا العمل، وكنت في أعماقي بدأت أميل إلى "عش النبلاء" قلت لهم:

– أريد أن أرتاح. أنجزوا النص بأنفسكم.

بعد خمسة أسابيع كانوا قد انتهوا من السيناريو، الذي – قام فلاديمير موتيل بتحويله إلى فيلم "شمس الصحراء البيضاء" الذي أصبح إحدى تحف السينما الروسية.

الفترة التي أمضيناها في كوكتيبل تشبه الحكايات. كنت أذهب إلى هناك كل صيفٍ تقريباً – وكتبت مجموعة من السيناريوهات مع أندرية تاركوفسكي وفريدريك غورنشتاين وإدوارد تروبينين.

إدوارد تروبينين، أحد الأشخاص الرائعين الذين مَرّوا في حياتي، التقينا في الفترة التي كنت أكتب فيها " نهاية قائد القوزاق ". كوليا شيشلين الذي يعمل في اللجنة المركزية عرفني به، وكان يعمل في القسم الخارجي، مختصاً بقضايا الشرق، ومسؤول بشكلٍ مباشر عن أفغانستان. كان إنساناً ذو روح رائعة.

وكانت تتملكه رغبة كبيرة في أن يصبح كاتباً للسيناريو، وكان يحب الكتابة، فيما بعد تم طرده من ال " ك.ج.ب "، لاهتماماته المفرطة بالمواضيع الأدبية.

أثناء الشرب كان الحزنُ يتملّكه ويكرر جملةً واحدة وهو مطأطئ برأسه:

- آآآخ.... أندرون.... أندرون.

كان دائماً على علمٍ بكل الأحداث التي تجري، ولكنه لم يكن يستطيع التكلم عن تلك الأشياء التي تسيئه.

أذكر ذات مرة عندما كان عائداً من إحدى مهماته الخارجية، قال لي:

- لقد أفسدنا أفغانستان.

موسكو صنعت هناك ثورة، وقلبت السلطة، ولعل إدوارد كان المسؤول عن ذلك - ولكن بكل تأكيد - ليس برغبته الحقيقية.

في الثمانينات توفي بمرض السرطان.

حسناً... لأتكلم الآن عن شخصية مدهشة وبديعة، عن يوجافيم، كحالة إنسانية بالتأكيد هو أكثر من مجرد سيناريست. ففي داخله تعيش روحٌ متجددة بشكل مطلق. وأشيعت عن مقدرته في غواية الجنس اللطيف أساطير وحكايات كثيرة.

أذكر أثناء عرض فيلم "سيبريادا" عندما جاء مع إحدى النساء. والتي التقى بها في ممرات "موسفيلم". ساعتين بالكامل في عتمة الصالة وهو يهمس في أذنها.

قلت له هامساً:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

– فاليا، إخرس، دعنا نشاهد الفيلم.

ولكن كان من الصعب التحكم به. في نهاية العرض، كان من الواضح، أنه تمكن من أسرها، وأُغرمت به. (يوجافيم) الذي لا يكل ولا يتعب. كانت النساء تهيم به كما كان هو أيضا يهيم بهن.

إضافة إلى ذلك كان قاصاً رائعاً. وبشكل عام ذو مزاج مشرق ومريح، موهوب في الكذب، واختراع القصص، خبير عظيم في التهرب من العمل.

وفي تلك الفترات التي كنا نقضيها في الكتابة كان يتحتم علينا أن نُبعدَ عنه الكحول. دون أن يثمر ذلك عن نتيجة: كان يخرج بِحجّة التنزّه قليلاً، ثم يعود بمزاج لطيف لمواصلة الكتابة التي لم تكن تنجح في مثل هذه الحالات.

في كل الأحوال لم أستطع معرفة الطريقة التي يستخدمها للشرب عند خروجه وعودته السريعة، حتى قمت بمراقبته. ليتضح لي بأنه قد خبأ زجاجة من المشروب في الوجار الخشبي للكلب.

السهولة والخفة، الإشراق، ورحابة المزاج واتساعه، قام بإضفائها على جميع أبطاله في " نشيد عن الجنود " وفي فيلم " شمس الصحراء البيضاء" وفي فيلم "سيبريادا". جميع الشخصيات في هذه الأفلام كانت تشبهه.

السيناريوهات المكتوبة من قبل الآخرين لم تكن تثير اهتمامي على الإطلاق. أذكر أنّه مرة واحدة فقط في حياتي قرأت أحد السيناريوهات ورغبت في تحويله إلى فيلم دون تغير أيّ حرفٍ في النص. كان ذلك سيناريو " طلقة عن قرب " لـــ نيكوس كازان، ابن إيليا كازان. عملٌ مدهش بحقّ. ولم أقرأ منذ تلك الفترة شيئاً مشابهاً.

بالتأكيد هو أمر جيد أن تجد كاتب سيناريو تستطيع أن تتقاسم معه المهام الإحترافية للمهنة: هو يكتب وأنا أصور.

لكن ما العمل؟ إذا لم يكن هذا الشخص موجوداً، يتعين عليَّ حينها أن أجد شخصاً ذي عقل وأفكار جميلة.

من الأفضل أن يكون شاباً، ممتلئاً بالصور والحكايا والأفكار.

لم أستطع أن أجد في أي من روسيا أو أمريكا أو فرنسا شريكاً في العمل، من الممكن إعطاءه الفكرة ليقوم فيما بعد بإعطائي نتائج كاملة. لعلها المرة الوحيدة التي كان العمل فيها بهذا الشكل ناجحاً هي مع الفرنسي جيرار براشيه. على الرغم من أنه يفرض على المخرج أن يجلس معه مراراً لمناقشة (دراماتورجيا) بشأن الفيلم.

كان براشيه دراماتورجياً مشهوراً، سبق له أن كتب سيناريوهات أفلام ل رومان بولانسكي "المستأجر"، "حفلة راقصة لمصاصي الدمامي"، وكتب ل جان جاك أنو " قتال من أجل النار ". بالإضافة إلى سيناريوهات أفلام كانت جيدة جداً.

المنتجة الفرنسية (ليز فايول) هي من قررت أن تعرفني عليه، التقينا في مطعم صغير بالقرب من المنزل الذيٍ يقطنه. كان براشيه يخرج من المنزل بشكل نادر جداً. مرة أو مرتين في الشهر كحدٍ أقصى. كان يمضي جُلّ وقته يكتب في السرير أو خلف طاولته وكان لديه عصا خاصة لتشغيل التلفاز دون أن ينهض من سريره.

عندما التقينا في المرة الأولى، تبيّن أنه إنسان قصير القامة، ذي طباعٍ معقدة وحادة، حساس وذو عيون نفاذة، ويكبرني بعشرة أعوام .

أحببنا بعضنا فوراً، وسكنا في مكانين قريبين- أنا في شارع واشنطن وهو في شارع دوبويتي، حيث كان قد استأجر استوديو كبير، وكنت أحتاج إلى عشرة دقائق من المشي للوصول إليه .

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كتبنا السيناريو بشكل سريع نسبياً، ولرغبته في العمل اقترحت عليه – ما رأيك أن نكتب شيئاً آخر أيضاً.

كان قد أحبّني لدرجة أنه وافق أن يعمل دون نقود. كتبنا سيناريوهين دون توقيع أي عقد ودون أن نكون متأكدين من تحويلهما إلى أفلام.

السيناريو الأول اعتمد على عملٍ لأفلاطون والذي أصبح فيما بعد فيلم " ماريا العاشقة " أما السيناريو الثاني فقد اعتمدَ على فكرةٍ قديمةٍ لي، وتحوّل لاحقاً إلى فيلم "الناس الخجلون".

فيما بعد انضم (أُوتار يوسلياني) إلى مجموعتنا والذي أخذ يكتبُ أيضاً مع جيرار براشيه. كنت أرغب دائماً أن أصطحب جيرار إلى مكان ما، لكنه كعادته كان يفضل البقاء في المنزل. ولم يكن يحتمل خروج زوجته من المنزل إلى السينما أو المسرح، كان يغار عليها بشدة.

قضينا ساعات طويلة في النقاش والحديث، كان مهتماً بتاريخ روسيا وسياستها وبآرائي حول هذين الموضوعين. قضينا وقتاً رائعاً سويةً. من المؤسف بأنني لا أراه اليوم....

ما هي الصفات المُميزة لعالم كُتّاب السيناريو المحترفين في الغرب؟

المسؤولية عن كل كلمةٍ في السيناريو، الانضباط والنظام في العمل. على سبيل المثال بول شريدر، ماستر. وكاتب سيناريوهات لأفلام كثيرةٍ من أفلام مارتن سكورسيزي. عملتُ معه على أحد السيناريوهات الأمريكية لفيلم إليو بيتري (البحث في قضية مواطن خارج جميع الشبهات).

جلسنا لمدة ثلاثة أيام نناقش الفكرة ثم سافر، وقبل لقائنا الثاني حكى لي عن الفيلم حسب تسلسل المشاهد من البداية وحتى النهاية.

كل شيء كان مكتوباً والمشاهد قد تم تقطيعها. عملنا يومين آخرين وبعد ستة أسابيع كان لديَّ سيناريو كامل. كانت لدي بعض الملاحظات عليه. كتبنا على شيء مثل البنود. وجلسنا لنعمل يومين آخرين. كان مثل الخياط يتفحّص كُلّ درزة ليتأكد من كل شيء. وحتى أكون راضياً عن العمل بالمطلق.

(هذا المقطع لا يعجبك؟ حسناً، سأقوم بتعديله. هذا المشهد لا يجب أن يتجاوز الصفحة الواحدة. هذا المقطع مكتوبٌ لدي عبر ست صفحات – سأختصره إلى أربعة، وإلا فإن السيناريو لن تتسع له مائة وعشرون صفحة).

وهكذا حتى النهاية، مهتماً بكافة التفاصيل الصغيرة. بعد مضي أسبوعين حصلت على النسخة النهائية للسيناريو. كان رائعاً ومميزاً.

كان هذا عمل شخص محترف، المسؤولية عن كلّ كلمة يكتبها. دون أية مجادلات، تَفهّم مطلق. المخرج يعرف ما يلزمه، السناريست لديه القدرة على فهم ما يريده المخرج فيقوم بتوليف عبقريته على تلك الموجة.

بالإضافة إلى كل ذلك فإنه أصبح اسماً كلاسيكياً شهيراً كان بإمكانه القول: (من تكون أنت! أنا مؤلف فيلم "سائق التاكسي"!).

هذه الاحترافية في العمل لم نَعتد عليها في روسيا وعن هذا الشيء سبق أن تكلم تشيخوف وهو يصف الزيارة المسرحية لـــ(سارة برنار) علماً أنَّه تكلم بتحفظ عن عبقريتها لكنه كان شديد الإعجاب بالجهد والعمل المبذول في الدور.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

(في كل أدائها وعملها يبدو الجهد العظيم والهائل... أيّة أشياء كنا سنكتبها لو كنا نحبّ العمل كما تحبه هي... لا يجب على الممثلين أن ينزعجوا إذا قلنا عنهم، مقارنةً بها، أنّهم كُسالى بشكلٍ مخيف لو أنهم عملوا كما تعمل سارة برنار ولو أنهم يعرفون ما تعرفه لكانوا قد مضوا بعيداً في عملهم).

يمكن القول أن الوضع في روسيا ما زال على حاله منذ تلك الأيام.

عش النبلاء

فيلمي الأول قمت بتصويره بين الخيول والأغنام وخيام الرعاة الرحّل.

فيلمي الثاني في الريف... مرةً أخرى... المنازل الريفية، الأمطار، أتحرك مرتدياً معطفاً وسروالاً واقيين من المطر، وأكل البطاطا المشوية. حولنا حظائر الأبقار، التي تلتصق فضلاتها أيضاً بأحذيتنا.

سئمت من الأوساخ ومن الإحساس بحظائر الماشية. كانت تتملكني رغبة شديدة في أن أصور شيئاً جميلاً، نظيفاً، مليئاً بالألوان، بالفراشات والقبعات الكبيرة.

كان ذلك في عام ١٩٦٧. وفي مهرجان موسكو السينمائي تم عرض فيلم فيسكونتي "ليوبارد". رغبتُ أن أصور شيئاً مشابهاً. حيث لن أكون مضطراً لأن أسير فوق أرضٍ مليئةٍ بروث الحيوانات.

فكرت: سيكون الأمر جيداً إذا صورت شيئا لـــ تورغينيف "حيث يكون دقيقاً فإنه سينقطع" ولم أعرف لماذا اخترت هذه المسرحية بالذات.

تحويل نصٍ مسرحي إلى فيلم – أمر أعتقد أنه ليس صعباً. ولكنني كنت في هذه الفترة بالتحديد قد شاهدت فيلماً مصوراً عن نص مسرحي كلاسيكي. كان شيئاً مشوّهاً، يفتقد إلى الذوق، وإلى فهم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

جماليات القرن التاسع عشر، بثقافته، وفن الرسم، وأجوائه، في النهاية فكرت: "لو أنهم يسمحون لي بالتصوير!" لأنني في تلك الفترة أصبحت مخرج الأفلام المحظورة.

وحدثتْ معجزة، دعاني (سوركوف)، المدير العام للسينما الحكومية.

– ألا تريد أن تصور شيئاً من الكلاسيكيات؟

– هذا ما أفكر به حالياً، أرغب بشدة أن أصور فيلماً عن الفراشات التي تطير من زهرة إلى زهرة. " حيث يكون دقيقا فإنه سينقطع " مسرحية تورغينيف.

– أليس من الأفضل بمناسبة يوبيل (تورغينيف) أن تصور إحدى رواياته؟

وأقترح– "الآباء والأبناء" أو "عش النبلاء".

لم أكن أرغب بتصوير "الآباء والأبناء" كانت مليئة بالإيديولوجيا.

بدت لي رواية "عش النبلاء" أكثر متعةً. وافقت على ذلك، رغم أنّي لم أعد أذكر متى قرأت الرواية، ربما في المدرسة.

موافقاً بكلمة "نعم" توجهت لأعرف ما هو الشيء الذي وافقت على صناعته. قرأت الرواية مرةً أخرى وتملكني الرعب. لغة عاطفية، مشاهد رومانسية، وأبطال مثاليون... وبدأت تنقصني رائحة الزبالة التي كنت أريد الإبتعاد عنها.

غيابٌ كامل لـــ "الحقائق الدنيئة" – وكمٌّ هائل من "الخدع السامية" *.

(*) إشارة إلى كتاب آخر أصدره كانتشالوفسكي وهو بعنوان حقائق دنيئة. المترجم

بدأت بقراءة كل أعمال تورغينيف، كي أفهم عوالمه، وأحُضِر منها ما لم يحتويه هذا العمل. اتفقت مع (فاليا يوجافيم) على العمل. بعد الصيف في كوكتيبل وسيناريو " شمس الصحراء البيضاء " الذي تهرّبتُ من العمل فيه، بدأنا في موسكو وفي فصل الخريف بالعمل على سيناريو تورغينيف.

أذكر جيداً كيف توجّب علي أن أصطحب فاليا معي إلى اجتماع اللجنة الفنية التي ستدرس النص المقدم والموضوع بين غلافَي مصنفٍ كبير الحجم.

توجهت صباحاً إلى منزل صديقته، لأنتزعه من السرير – بالمعنى المباشر للجملة – وضعت له ربطة العنق، وبالتأكيد لم يستطع أن يحلق ذقنه، وفي الطريق إلى اللجنة الفنية كان عليه أيضاً أن يصحو من سكرة البارحة.

لم يَطُل الاجتماع كثيراً مع أعضاء اللجنة وتقرر الاتفاق معنا على العمل.

عند قراءتي لتورغينيف اكتشفت للمرة الأولى الثنائية القطبية في أذواقه الجمالية.

من جهة، عالم روائي تقليدي، رومانسي وإيديولوجي مشبعٌ بغرائبية الحياة الرغيدة للنبلاء.

من جهةٍ ثانية، الواقعية والطراوة كما في عمله "مذكرات صياد".

وكأنه يوجد من تورغينيف شخصان اثنان، أحدهما – معلمٌ حاذق في تصميم وبناء القصص، وشاعر أعشاش النبلاء، صانع متاحف تضم الأبطال الملهمين والرائعين بروحانيتهم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أما الثاني، فهو فنانٌ عظيم، يقطع عشرات القرى في الريف سيراً على قدميه ليرى الحياة كما هي على طبيعتها، ملتقياً بعدد كبير من الناس الغرباء والذين سيصفهم ويكتب عنهم بكلّ حبٍ وروح فكاهية.

في رسائل ومذكرات تورغينيف التي كتبها وهو في الخارج تُصادفنا مراراً جُملٌ مثل "البارحة شعرت بالملل". انتظرتُ القطار مطولاً. جالساً في مطعم المحطة. كان هناك نبيذٌ جيد. احتسيت زجاجة كاملة وتولّدتْ لدي قصّة على الفور، هذه "القصص" كان يكتبها دائماً وبشكلٍ متكرر في رواياته.

فيما بعد فإن تورغينيف هذا نفسه يأخذ ريشته ويكتب مشهداً من حياة روسية "مذكرات صياد".

وكأنها مكتوبة من قبلِ شخصٍ آخر، ففيها طراوة الأمزجة والشخصيات تبدو وكأنها مستوحاة من غوغول. مُزاحٌ لا توجد حتى إشارة إليه في روايات أخرى.

كانت لديّ رغبة كبيرة في أن أجمع هذين الأسلوبين في فيلمٍ واحد. وقررت أن يكونا بمثابة عالمين مقرونين ببعضهما البعض، وكأنّ أحدهما يكمّل الآخر.

الجزء الأخير من السيناريو كان ذلك المشهد الذي يلتقي فيه بطل الرواية لافريتسكي مع غيديونوفسكي في الخان حيث كانت تجري المسابقة بين المغنّين.

العالم الملون والمثالي والرومانسي لـــ " عش النبلاء " كان من المفترض أن يتقاطع مع عالم الأبيض والأسود في "مذكرات صياد" هذا الأخير الذي يَستمدّ شيئاً من الأسلوبية الجمالية لفيلم "آسيا كلياتشينا".

بمعنى آخر قررت أن أصنع عالماً من الزهور والعواطف، جميلاً وخلاباً – قالب من الكاتو مع كريمة مخفوقة جيداً، فيما بعد، إلقاء قطعة من الطوب بقوة فوق الكريمة الزهرية اللون. بمعنى آخر، تحطيم كل أسلوبٍ جمالي بأسلوبٍ آخر. وأن نُحضر للمشاهد جرعة نووية مُنشّطة، بعد الموسيقى الجميلة، والتنهدات الرومانسية، الخان القذر، الطاولات المغطاة ببقايا وقشور السلاطعين، الرجال الفقراء، لافريتسكي السكران مع غيديونوفسكي والذي يرتجل حديثاً عن معنى الحياة.

وفي هذا الخان أيضاً، مُغنّو تورغينيف. وكأنها بعيدةٌ كلَّ البعد عن بعضها. هذه الطاولات وهؤلاء الرجال: الجميع رائعون، الشخصيات التي يحبها الكاتب، ويفصل بينها وادٍ عميق، وامتداد الحضارة والتاريخ.

ومن هذا الوادي ينبع مصير روسيا ومستقبلها.

بهذه النوايا بدأتُ تصوير "عش النبلاء". وبمقدار كبير من الوقاحة أعلنتُ. بأنني أريد من أجل الفيلم ثلاثة من مهندسي الديكور الفنانين، شيءٌ كهذا لم يحصل في "موسفيلم".

كان على (دفيغوبسكي) أن يصمّم ما يتعلق بباريس، ميشا رامادين مسؤول عن قرية كاليتين أمّا بويم فيقع على عاتقه تصميم مناظر قرية لافريتسكي.

هؤلاء الثلاثة هم الأفضل في موسفيلم. رفضتْ إدارة موسفيلم طلبي هذا.

وردّاً على ذلك، أعلنت بأنني أطلب من الإدارة إعفائي من العمل على الفيلم. لم يكن لديهم مَخرَجٌ من هذه الورطة سوى الموفقة. كل واحد من هؤلاء الفنانين صنع عالماً مختلفاً عن الآخرين بأسلوبيته وتفرّده.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أعتقد بأننا أنجزنا سيناريو رائع. ولكن، اتضح لي، بأنَّني لم أكن جاهزاً بعد من الناحية الإخراجية. لم أكن قد اقتربت من المهمة الأساسية للفيلم. أغلب الظن بأنّ هكذا فيلم كان من الممكن أن يصوّره مُعلّم كبير مثل أنطونيوني، أو أحد آخر، يمتلك مفاتيح صناعة الأجواء في السينما، ربّما نيكيتا، كما سبق له ووجد أسلوبه الخاص في فيلم "أبلوموف" *.

إنجاز " عش النبلاء " كان أمراً صعباً للغاية، الشكل العام للفيلم وللأسلوبية كان أمراً يصعب إيجاده. كل شيء كان يُفلِت من بين أيدينا.

قرأت كل شيء لتورغينيف، كل شيء عن تورغينيف، وكل شيء يحيط بتورغينيف.

محاولاً معرفة وتحديد حجر العثرة الأساسي في كل تلك السجالات الفلسفية بين الطبقة البرجوازية الروسية - وبين السلافيين والغربيين.

وكيف كان تورغينيف ينظر إلى هذه السجالات والمناقشات، ولأيّ جهةٍ كان يميل بالرأي؟.

هذا السجال استمر لدي في الفيلم: هل توجد لدى الإنسان جذور روحية، أو وطن، وهل هي ضرورية، لماذا وما هي ضرورتها؟ هذه أسئلة خالدة، وبشكل منطقي لا توجد حلول لها أو تفسيرات عملية، وفي هذا الأمر تكمن أهميتها.

بروفات التحضير للفيلم قمت بتنفيذها بكل دقة وحساسية. كان من الصعب تحديد الشخصيات الرئيسية للفيلم من أجل أدوار لافريتسكي

(*) المخرج نيكيتا ميخالكوف أخ كانتشالوفسكي غير الشقيق والذي حاز على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عن فيلمه أحرقتهم الشمس. المترجم

وكاليتين. أما بالنسبة إلى ليزا فإن عدد هائل لا يحصى من الفتيات الجميلات ومن كل المعاهد قمن بأداء بروفات من أجل اختيار واحدة منهن.

الفتيات كنّ يحضرن على شكل مجموعات، وكان ذلك أمراً لطيفاً، خاصة بالنسبة لمخرج مبتدئ ووقح.

جاءت فتاة من مدرسة فاختانك. عينين ذات لون أزرق وكبيرتين، أنفٌ دقيق، وفمٌ مرسوم بشكلٍ جميلٍ جداً.

وفيما أجلس مثل مخرجٍ مُحنّك على كرسيي، واضعاً رِجلاً فوق الأخرى. وأنظر إليها متأملاً. بقيت الفتاة صامتة، وأنا أصمت. ونبقى على صمتنا هذا لمدة دقيقة. وفجأة تنتفض.

– هل بإمكاني الذهاب؟

وكانت قد نهضت من مكانها. قلتُ لها:

– كلا، ولماذا ستذهبين؟ انتظري قليلاً.

وبدأنا بإلباسها وإجراء بعض البروفات – كانت النتائج رائعة. وهكذا لعبت إيرا كوبتشنكو دور ليزا كاليتين في الفيلم.

من أجل دور لافريتسكي قمنا بإجراء بروفة مع سافونوف، كان ممثلاً أرستقراطياً ممتازاً.

لكن في كل الأحوال فإن الشكل الفني للفيلم لم يكن واضحاً بالنسبة لي. لم أكن أستطيع تحديد ما أريده بالظبط. في ذات الفترة قام أندريه سميرنوف بتصوير فيلم عن قصةٍ رائعة بعنوان " الملاك ".

بشكلٍ من الأشكال كان فيلم "الملاك" بمثابة اختراق للقواعد الجمالية والأسلوبية المتّبعة في السينماتوغرافيا السوفيتية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الأسلوبية والإحساس العالي في الشكل الفني للصورة، هذه الصنعة المتقنة كانت ذات تأثير رائع. بالإضافة إلى كل ذلك العمل الإخراجي على المادة الأساسية وتطويرها.

قام بأداء دور المفوّض "القوميسار" في الفيلم، ممثلٌ لم يَره أحد من قبل، ليونيد كولاغين. شَعْر روسي وعينين واسعتين وجمجمة كبيرة. أعجبت به كثيراً. وأخذت أميل إليه مفكراً بأن دور لافريتسكي سينال إعجابه. أما من أجل دور الألماني ليما قمنا باستدعاء عجوز رائع من مسرح "موسافيتا".

كنت بحكم طبيعة مهنتي كمخرج، أقوم أثناء عملي على الفيلم أو حتى أثناء مرحلة السيناريو والتحضير. بتجميع المواد اللازمة، جالباً كل شيء إلى المنزل.

ويوجد في دفاتر ملاحظاتي كل شيء، يمكن أن يكون ذي قيمة في العمل، أو يستخدم كجملة في الحوار، أو أن يوحي بفكرة ما. مجموعة كبيرة من أسماء الأشياء والمواد.

ففي فيلم "آسيا كلياتشينا" كانت المواد الأساسية هي كتب أفلاطون وغوغول. بالنسبة لفيلم " عش النبلاء " كانت هناك كل الأشياء التي تساعد في البحث عن الأسلوب وطبيعة الصورة، والحلول الحركية.

من فيدريكو فيلليني كان هناك اقتباسٌ مباشر. إذ يظهر لدينا في أحد المشاهد موسيقيين ثابتين في أماكنهم – في البداية يكونوا أربعة. ثم خمسة، سبعة، عشرة، ويبدأ عندئذ الإحتفال .

هذا الإقتباس المباشر من فيلليني مأخوذ من فيلمه " أماركورد " هل لاحظ أحدكم ذلك؟

من أجل مشاهد باريس صنع كوليا دفيغوبسكي ثوباً رائعاً – بياقات منتصبة – مصنوع من الورق المضغوط الذي يستعمله الممثلون عادةً من أجل إزالة الماكياج.

يوجد في الفيلم عددٌ لا بأس به من الأثواب المصنوعة من هذا الورق.

كان لدي إنسان مخلص هو "كانيبيول" أو "كانو" كازاخي كان يقوم بالتدرب في فيلم " عش النبلاء ". وقد سبق له أن كان مساعدي في فيلم " آسيا كلياتشينا "، وعلاوة على ذلك قام بتمثيل أحد المشاهد ــ دور الضابط الكازاخستاني والذي يصطحب مع جنوده " آسيا " التي تَلِدُ في الحقل. كانيبيول لفت انتباهي إلى أحد زملائه الذي درس معه في نفس الصف وهو روستام حمادوف.

شاهدت فيلمه القصير " في الجبال يوجد قلبي " والذي ترك لدي انطباعاً بالغ التأثير. حتى أن الفيلم لم يكن مشروع تخرجه وإنما كان أحد المشاريع الفصلية.

وفي هذا الفيلم بالذات كان كاستامالوتسكي يلعب دور عجوز ظريف وغريب الأطوار.

وبدأت أشعر – وللغرابة الشديدة – بأن هذا الفيلم الصغير للطالب حمادوف لا يغيب عن بالي طوال الوقت. وأني أفكّر فيه دائماً.

الفيلم كان جميلاً جداً، على الرغم من أنه احتوى على بعض التصنع.

كثير من الحلول في " عشّ النبلاء " تم تقريرها بناءً على أسلوبية هذا الفيلم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بسبب التأثير الذي تركه الفيلم، رجوت حمادوف بأن يقوم بصناعة أزياء الفيلم، وبشكل خاص قبعات الممثلات، الشيء الذي سبب الانزعاج لمصمم الملابس في الفيلم "تيسكوي" الذي قام بتنفيذ مجموعة من بروفات الملابس للفيلم كانت ثقيلة جداً. كانت تشبه تماماً الملابس التي كانت في زمن تورغينيف وكانت تظهر على الشاشة بشكلٍ سيء جداً.

كوليا دفيغوبسكي استاء أيضاً، وشعر بالإنزعاج "ولكن ما العمل!" دعوت حمادوف للعمل في الفيلم. وبالإضافة إلى كل الجهد الذي قدمه كل من رامارين وبويما ودفيغوبسكي، فإن عالم "عش النبلاء" بدرجةٍ ما، كان مصنوعاً بجهد الفنان الرابع (روستام حمادوف).

لقد صنع لنا قبعات رائعة بزهورٍ على الحواف، عملٌ مذهل، كانت القبعات بأكملها مصنوعة بيديه. وكان اسمه في لائحة الفيلم مجرد متدرب. روستام بالتأكيد شخص ذو عبقرية نادرة، كنت أتعامل معه بحب وباحترام أيضاً.

فيلم " في الجبال يوجد قلبي " كان العمل الوحيد في لائحته. فيما بعد جرت قصّة محزنة مع فيلمه " سعادة غبر متوقعة " الذي لم يكتمل، وجرّاء ذلك تمّت إعادة التصوير، وهكذا ولدَ فيلم " عبدة الحب " لـــ نيكيتا ميخالكوف.

وبعد ذلك قصّةٌ محزنة أيضا مع فيلم "أنَّا كارامازوف" الذي لم يره أحد إطلاقاً، ما خلا العرض الوحيد في مهرجان كان. أين الفيلم الآن؟

الطريف في الأمر، هو أن فيلم " عش النبلاء " تم إنجازه تحت تأثير كل من فيلليني وروستام حمادوف. كلاسيكي عظيم والآخر طالب في معهد الفغيك.

لعب دور غيريونوفسكي الممثل فاسيلي ميركوريف. أما بالنسبة لدور بانشين – غَريمُ لافريتسكي – اعتقدت أنه من المناسب أن يؤدي الدور شخص يشبه غوغول وقد جعلنا منه بالفعل مشابهاً له ــ أنفٌ غوغولي – وتسريحة شعر غوغولية أيضاً – الممثل سيرغاتشيف الذي لعب الدور، كان بحد ذاته شبيهاً ل غوغول.

جمعت كل شيء من العالم وحشرته دفعةً واحدة في الفيلم. ولفترة طويلة كان يلازمني شعور بأنه حتى الآن ليست لدينا نتائج جيدة.

كنت خائفاً من أن أعترف لنفسي بأنني لا أدرك كيف يتحتّم عليّ أن أصور. كانت هناك مرحلة من العمل، حيث كنّا نصور في ضواحي لينينغراد، وكنت بسبب فزعي الشديد ولضرورة وجودي في ساحة التصوير، أشرب منذ الصباح نصفَ كأسٍ من الكونياك. كان ذلك يمنحني شعوراً بوهم التحرر قليلاً والإسترخاء.

الوضع كان مَدعاةً لليأس، وفي هذا الوضع بالذات كانت لدي رغبة وحيدة، أن أشعر بالقرب مني بالأنفاس المتقطعة والدافئة للأنثى.

وهكذا بدأت القصة العاطفية مع (إيرا كوبتشنكو). لم يكن هناك من شيء يستطيع إيقافي. (إيرا) كانت ذكية جداً، إنسانة ذات طموحٍ واضح. كان بها، وفي عينيها، رصانة الشمال الروسي، الهدوء الإنساني العميق، النظرة الفلسفية لكل شيء في العالم.

بهذه الطريقة أيضاً كانت تنظر إلى الشيء الذي جرى بيننا، لن أنسى ما حييت ذلك المشهد حيث تكون ليزا مع لافريتسكي، عندما تخرج إلى البلكون بينما يبقى هو في الردهة معترفاً لها بحبّه.

هذه أجمل لقطات الفيلم: لقطة قريبة لوجه ليزا الممتلئ بالإلهام، عيناها الرائعتان تنظران إلينا بكل الصُفح والغفران. أثناء التصوير

https://telegram.me/maktabatbaghdad

شعرت بأنني لافريتسكي. لَكَم كانت سعادتي عظيمة، وكم كانت كبيرة تلك الطاقة التي أعطتني إيّاها إيرينا كوبتشنكو.

قصة حبنا هذه كانت قصيرة بما فيه الكفاية، في نهاية التصوير كنّا مجرد أصدقاء. لم أرَ منها أي شعور بالإنزعاج، أو الإزدراء، أو شعور بالألم رُسِم على وجهها.

كل ذلك والفيلم حتى الآن لا يمضي بشكلٍ جيد. وعندما حان وقت تصوير المشهد الأخير في الخان ، والذي يفترض أن يكون ذروة عملنا. قررت أن أبعث من جديد "آسيا كلياتشينا" لكن هذه المرة في القرن التاسع عشر.

لعب دور رجل الخان، تشيركونوف من فيلم "آسيا" والذي تم إحضاره من قرية سوزدال.

من أجل دور أحد المغنين أحضروا لي شاباً رائعاً - طالب - بوجه يشبه المسيح، ويغنّي بشكلٍ ساحر، ذلك الشاب كان ألكسندر غايدانوفسكي، وقد مثّل للمرّة الأولى في السينما.

لدور "مادونا الروسية" أحضروا فتاة جميلة، طالبة في السنة الثانية في الفغيك (كنت أبحث عن وجوهٍ معبّرة بطريقة خاصة، تساعد في نفس الوقت على إظهار جمال وقسوة بلادنا). جَلَستْ أمام الكاميرا وفي حضنها طفلٌ رضيع، كان اسمها إيرينا سالافي.

هؤلاء الممثلون الرائعون وافقوا على أن يلعبوا أدواراً صغيرة جداً، مدركين كم كان هذا المشهد مهماً بالنسبة لي.

إيّا سافينا، يفغيني ليبدين، كوليا بورلايف. وآلا ديميدوفا التي كانت رائعة بمكياج الشاب إينوك. هؤلاء العباقرة جميعهم كانوا مجتمعين معاً في الحكاية الأخيرة من الفيلم.

القسم الثاني

«عالم الإخراج»

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بياتا

في دور فارفرا بيتروفنا، زوجة لافريتسكي، قمنا بتصوير بياتا تيشكيفيتش. كانت ملائمة جداً للشخصية، لَبوة مميزة، بكتفين ناصعي البياض مثل الحليب، وأناقة باريسية.

تعرّفتُ عليها في عام ١٩٦١ على ما اعتقد، عندما جاءت إلى المهرجان. أُغرمتُ بها حتى الموت. وما زالتْ لدي صور من تلك الفترة حيث كنّا سويةً. كانت بالنسبة لي نجمة بولونية، بعيدة، مغرية ومثيرة. بجمالٍ يفوق التصور.

كنا نتنزه في الغابة الصيفية، اصطحبنا معنا غطاءً وسِرنا باتجاه أطراف الحرش.

ما زلت بشكلٍ واضحٍ جداً أذكر كل لحظة من هذه اللحظات.

رَقدنا فوق الغطاء، وأحسست بأن كل شيء جدّي وحقيقي. وتبادلنا القبل. سافرت (بياتا) وأخذت تبعث لي بالرسائل. وكانت عادةً رسائل من التصوير، على الجهة الثانية منها كانت هناك صورٌ من هذه الأفلام.

بدأت بيننا صداقة رائعة، لكنها لم تتزوجني أنا بل تزوجت آنجي فايدا، الشيء الغريب هو أنني شعرت بأن فايدا يغار عليها منّي، على الرغم من أن علاقتنا كانت عذرية بامتياز.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بالنسبة لي كانت جميلة جداً، ومشهورة جداً، وبقيتْ بيننا علاقة صداقة رائعة، كانت تأتي كل عام إلى المهرجان وتنزل في ضيافتنا في المنزل أو في البيت الريفي.

ونشأتْ صداقةٌ متينة بينها وبين والدتي، كانت تناديها – وكم كان ذلك غريباً– "ماما". كانت امرأة ذات جمالٍ من الدرجة الرفيعة. لكن كممثلة لم أعمل معها إطلاقاً قبل فيلم "عش النبلاء".

جاءت إلى التصوير. وكنت سعيداً جداً: سَتصوّر معي نجمة سينمائية.

قمنا بتفصيل ملابس جميلة، غنية بالزخارف من أجلها. لقطات التصوير الأولى. مشهد الإعتراف مع لافريتسكي. بدأنا بالبروفات. وشعرت بأن شيئاً ما لا يجري على ما يرام.

– هل ترين، مكتوب هنا، بأنه يجب عليك البكاء.

– أبكي؟ أنا لا أبكي في المشاهد.

– كيف لا تبكين؟

– أنا لا أبكي إطلاقاً. لا أعرف كيف يكون ذلك.

داهمني عندئذٍ شعورٌ بوقوع الكارثة.

حسناً – قلت للجميع – استراحة من أجل الغداء. صرفنا الجميع. ورجوت ريربرغ أن يبقى. غوغا بقي مع الكاميرا "مساعده من أجل ضبط الفوكوس صرفناه أيضاً" لدينا لقطة قريبة.

اقتربتُ من بياتا

– يجب أن تبكي. هل تفهمين.

– لا أفهم.

أمسكتُها من كتفيها وبدأت بهزّها.

- يجب أن تبكي، بروفة!

تقوم بأداء كل شيء كما في السابق. أدركتُ فوراً بأنّه يجب أن أفعل شيئاً ما.

كان الوضع مرعباً. بدأتُ أصرخ.

- هل ستبكين؟ اللعنة على أمك.

اصفرّ وجهها..!

- أين هي أغرضي؟ سأسافر إلى وارسو.

- كلا. الآن سوف تمثلين. سوف تبكين...

أخذ وجهها يحتقن، شفاهها ترتجف، "واحمرّ أنفها... وأنا أصرخ"

- الحوار! ليبدأ الحوار... ..

- تصوير.

غوغا يصوّر، وهو يضبط البعد البؤري للعدسة بواسطة قدمه... صوّرنا الدوبل الأول. الثاني، الثالث، ثلاثة دوبلات رائعة.

- كل شيء جيد يمكنكم تناول الغداء.

استدارت وانصرفت. قلت لنفسي "كارثة! ستغادر وسينتهي كل شيء. ماذا سنفعل بعد ذلك؟".

يأتي مساعدي ويقول بأن (بياتا) تطلب تذكرة الطائرة.

- حسناً، خذ التذكرة. ماذا باستطاعتي أن أفعل؟

مضت ساعة أو نحو الساعة والنصف. الجميع عاد إلى موقع التصوير. وأنا وكأنني لم أفعل أي شيء، أقول لهم:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

حسنا .. تعالوا لنجري بروفة على المشهد.

بياتا لا تأتي. ما العمل؟

أرسلت بطلبها. تأتي دون أن تتحدث معي بكلمةٍ واحدة. مَثَّل الجميع المشهد ذاته ولكن ليس من أجل اللقطة القريبة وإنما من أجل اللقطة العامة.

كانت رائعة. قمنا بتصوير المشهد والعبورات، كل ذلك دون أن نتكلم مع بعضنا.

غادرتْ بياتا إلى وارسو دون أن تسامحني على ما فعلت، لقد اختلفتُ معها إلى الأبد.

بعد مُضيّ شهرين كنا قد أنهينا التصوير في الموقع وانتقلنا للعمل في استوديوهات " موسفيلم " وكان يتعين أن نصور لها مشهداً آخر، أيضاً مع الدموع،

تسافر إلينا ولا أذهب من أجل لقاءها. كنت خائفاً. لا أعرف ماذا ستقول عندما ستراني.

يقومون بإلباسها ووضع ماكياجها، وهي تسأل طوال الوقت:

- أين كونشالوفسكي؟

- يصوّر.

- هل سيأتي أولا؟

ينقلون لي كلّ ما يجري. وأرفض الذهاب إليها لأنّني خائف إلى درجة الموت.

تأتي إلى موقع التصوير. أهرب منها واختفي قائلاً لمساعدي:

- أجروا البروفات دوني.

كُنت أتجنّب لقاءها. وكان المشهد مع لافريتسكي - الإعتراف بالحب - بعد عودتها مباشرة. عليها أن تمثل وتبكي فوراً.

أنهوا البروفات. كل شيء جاهز. الإضاءة تعمل. وهي تقف أمام الكاميرا وتسأل.

- هل سيقوم كونشالوفسكي بالتصوير؟

أخرج أنا في هذه اللحظة بالذات قائلا:

- مرحباً يا عزيزتي...

كانت تتصبب عرقاً بسبب التوتر. وأخذ المسؤولون عن الماكياج يضعون المساحيق على وجهها طوال الوقت. لعلها كانت خائفة أن أكرّر ما حصل سابقاً. أقوم بإعطاء الأوامر:

- تصوير.

دوبل رائع. لا توجد أيّة مشاكل. كانت الممثلة قد دخلت في الحالة وبدأت تعيشها. قبّلت يداها وعانقتها. كانت سعيدة بذلك. استمر التصوير وبقيتْ علاقتنا على حالها. وأستطيع القول بأن دور (فارفرا) كان أفضل ما قدّمتْهُ في حياتها.

رغبت أن يكون في الفيلم عالمٌ صغيرٌ آخر (ماكروميز): من هذه النقطة مثلا، نرى نحلةً تطنّ فوق زجاج النافذة المغلقة - نحن لا نسمع أي شيء من حديث الناس في الداخل والذين يقفون خلف النافذة. فيما بعد، يدفع أحدهم مِصراع النافذة - ونسمع الحوار الذي يجري في الداخل، بينما تطير النحلة من مكانها.

متعقباً هذه الطريقة في استخدام المكان واللعب مع الأجواء، تَطلّب الأمر أن نقوم بتضييق زاوية الرؤية وذلك من خلال عوائق طبيعية،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الشيء الذي تعلمته من بيرغمان. فالكاميرا عنده تتوقف مرراً عند تفاصيل وموجودات الغرف، ونرى من خلال الباب المفتوح جزءاً صغيراً من الأحداث التي تجري.

يدخل شخص ما من أحد الأبواب ويقف في الفتحة تماماً، نحن نرى جزءاً من المشهد أمّا ما تبقى سنقوم برسمه في خيالنا.

في "عش النبلاء" استخدمت هذه الطريقة للمرّة الأولى في المشهد الذي تم تصويره. من فوق الترّاس.

أثناء التصوير جرت حادثة مزعجة وحزينة.

كانت تملئني رغبةٌ شديدة في تجسيد عالم حقيقي، الدقة المتناهية في إعادة تشكيل وصناعة الواقع، من خلال لقطات قريبة كثيرة وعظيمة ــ الحُليّ، المنَمنَمات، النحاسيات المنقوشة باليد، الفضّيات، هذه الأشياء التي أعطت سيرغي باراجانوف مبرراً للقول عن الفيلم "عش السماسرة" كنت مهتماً بهذه الأشياء لدرجة أنني أردت أن أصور بياتا تيشكيفيتش بمجوهراتٍ وحُليٍّ حقيقية وليست مزيفة كما هو العادة.

من أجل ذلك طلبت من والدتي مجوهرات العائلة، هدايا الجدة، الأشياء التي توارثتْها العائلة من جيلٍ إلى جيل، أقراطٌ من الألماس، دبابيس مزيّنة بأحجار الزمرّد الكبيرة، وكتاب (منمنمات صغيرة) لــ لافونتين مذهّب ومزيّن بالصدف (أهداها إياه جدها في عيد ميلادها السادس عشر). كلّ هذه الأشياء ما عدا الذهب كانت موضوعة في صندوقٍ جميلٍ من حَجر اليَشب.

أعطتني والدتي كل شيء دون أن يخالجها للحظة واحدة شعور بالتردد، ودون أن تطلب مني شيئاً، قلت لها:

– أريد أن أصور كل هذا بشكل جميل، بلقطات قريبة.

أيّ غباء! لن يلاحظ أحدٌ هذا على الإطلاق، حتى ولو كانت هذه المجوهرات مزيفة. وضعت الصندوق في غرفتي في الفندق. وعندما حان وقت التصوير أرسلت أحد الأشخاص ليُحضره - وهنا تبرز حماقتي للمرّة الثانية.

هذا ما يعنيه عدم احترامي وتقديري للأشياء الثمينة لأمي!

الآن لا أستطيع حتى مجرد التفكير بتكرار ذلك.

عاد الشخص الذي أرسلتُه إلى الفندق وقال بأنَّه لم يجد شيئاً. ذهبت بنفسي لأتأكد - اختفت المجوهرات، وأصبت بصدمةٍ شديدة، قبل كل شيء لم أكن أعرف ما يتوجّب علي أن أقوله لأمي. وكان ذلك أحد الأسباب التي جعلتني لا أفارق زجاجة الكونياك منذ الصباح. أصحو قليلاً وأفكر: ماذا سأفعل؟.

الشك في هوية السارق!!!. يمكن فقط لشخص يعرف القيمة الحقيقية لهذه الأشياء أن يقوم بذلك. وأخذت فِكرة، ضرورة إخبار والدتي بالأمر، تضغط عليّ بشكلٍ مرعب.

كلّ أفراد المجموعة علموا بالأمر. وبدأت شائعات غريبة تسري بينهم. أخذوا يقولون، بأنَّه لم يُسرق أيّ شيء، وأنني أنا نفسي قمت بإهداء المجوهرات إلى بياتا تيشكيفيتش. لأُرسلها إلى خارج البلاد، وهناك أقوم ببيعها.

وصلت هذه الأخبار إلى مسامع أختي كاتيا، فاتصلت بي من لينينغراد:

- هل حقاً اختفت مجوهرات أمي؟

وتملّكني خواء داخلي غريب... في نهاية الأمر اتصلت بأمي بعد أن شربت قليلاً من أجل أن أستمد شيئاً من الشجاعة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

– ماما، لديّ أخبارٌ سيئة لك. لا أعرف كيف أخبرك بالأمر. لقد اختفت المجوهرات.

صعقني جواب أمي:

– لقد سَمعت بالأمر. هل تعرف؟!!... لا شَيء يستدعي القلق. يجب بطريقةٍ ما أن ندفع ضريبةً للسعادة في الحياة. أنا بصحّةٍ جيّدة (كان عمرها آنئذ خمس وستون عاماً)، ولديّ أبناءٌ بصحةٍ جيدة وكل شيء حَسنٌ لدينا، كل هذا يستدعي التضحية، هكذا قَدّرت الأمر.

شعرتُ براحةٍ في صدري. يا إلهي! لقد تقبلت الموضوع بطريقة فلسفية رائعة وجميلة، وبهدوء حكيم، الشيء الذي جعلني أشعر طوال حياتي بأنني مَدين لها.

وحاولت أن أدفع ثمناً لكل ذلك. عندما بدأت أعمل بشكل جيد، أتيت من أمريكا، وكان الوضع الصحي لأمي قد أصبح سيئاً. وضعتُ لها مبلغاً كبيراً من المال وقلت:

– هذه النقود من أجل الممرضات، ومن أجل الخدم في المنزل، والسائق وكل شيء تحتاجينه.

فيما بعد أعطت كل النقود إلى أختي كاتيا.

عندما كنت أقوم بمونتاج "عش النبلاء" كُنت بسبب خوفي من أن هناك شيء ما لن ينجح، شيء ما غير متوافق، حيث ظهرت لدينا عندئذ فجوات غريبة بين المشاهد، وكانت مشاهد الفتاة مع الزهور قد تم تصويرها بكل هدوء وعن سابق قصد: أصبحت الفتاة فجأةً بمثابة التيمة للفيلم. أخذتُ أبحث في المونتاج عن الأشياء التي يمكن توليفها ولم تكن لدي فكرة عنها أثناء التصوير، عملية توليف يمكن من خلالها للمشاهد واللقطات أن تعطي أفكاراً أخرى غير التي صُوِّرت من أجلها. هذه الفتاة مثلاً تَمرّ عبر الفيلم بأكمله مثل رمزٍ، أو حلمٍ، أو خيال...

من المؤكد أنّه في الفيلم لم أستطع تحقيق الشيء الأساسي، بناءُ حبكةٍ درامية، ولكن مع ذلك كان هناك الكثير من الأمور الناجحة الأخرى، نجحنا في بناء عالم الريف وحياة النبلاء فيه.

لكن الأمر يكمن في أنني قمت بصناعة كل ذلك، من أجل أن أقوم فيما بعد بإظهارِ قسوة الحياة الروسية وأدخّل إلى باطنها وأقلبه إلى العلن.

تمكنتُ من إظهار الجمال والكياسة، أما القسوة والجلافة، ولحماقتي، قمت بقصّها.

كنت أثناء المونتاج أقول لنفسي بأن هذه المشاهد غير مهمة، وأنني صورتها بغير ضرورة. لم يكفني أنني قمت بقصها، بل قمت بإرسالها للإتلاف. أحمق!

كنت أظن بأنّ الفيلم وبهذه النهاية سيكون سيئاً. ولم يخطر ببالي أنه ربما وبسبب هذه المشاهد النهائية والمصورة بالأبيض والأسود والتي تختلف بأسلوبيتها عن الفيلم بأكمله. بأنّ ذلك سيكون إنجازاً في السينما في ذلك الوقت.

هذه المشاهد كانت تحتوي على حلول فنّية وعلى أفكارٍ إخراجية جدية. لم تكن هناك مباشرة فيها أو لعب على الأسلوبية وإنما هدم كل أسلوب فني بأسلوبٍ آخر.

المعنى بأكمله كان يكمن في هذا وليس في فكرة البحث عن اللغة.

اعتقدت بأن الفيلم طويلٌ جداً ولم أكن أريد مشاكلاً في التوزيع. شعور الخوف هذا هو الذي منعني مِن أن أصنَع عملاً رائعاً وغنياً، الخوف من تجاوز حدود المسموح.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

على الرغم من أنني كنتُ دائماً أكتب في مفكرتي ويومياتي "يجب تجاوز الحدود" ولكنني لم أفعل ذلك مطلقاً. منطلقاً وراء الأفكار المنطقية والتي ظهر لي أنها موجودة لديّ بكثرة.

ولكن الأعمال العظيمة تُصنع عندما ينسى المرء المحاكمات العقلية المنطقية.

مرّةً أُخرى عن تاركوفسكي

فيلم "عش النبلاء" لم يُعجب تاركوفسكي. مع أنه في الحقيقة كان ينظر إلى فيلمي التالي "الخال فانيا" بطريقة جيدة، ولكن كل الأفلام التي أنجزتها بعد ذلك – بما فيها "رومانس عن العاشق" و "السيبريادا" وأفلامي الأمريكية – لم يكن ينظر إليها بشكل جدي.

في الأعوام الأخيرة، التي تخللها إنجازُ أفلامهِ الأربعة الأخيرة، لم نكن نتواصل عملياً. كانت علاقتنا المهنية قد وصلت إلى مرحلةٍ، لم تكن المصالحة بعدها ممكنة.

لعل ذلك بمثابة إحدى الصفات الروسية الطبيعية، الإفراط في التطرف.

أجبت تاركوفسكي بالطريقة غير اللطيفة ذاتها، معتبرا أن فيلميه "الحنين" و "القربان" مليئين بالتصنّع والإدّعاء. وأنه مشغولٌ في واقع الأمر بالبحث عن ذاته أكثر من البحث عن الحقيقة. وقد ذكّرني بتلك الأرملة التي تحدث عنها رزانوف، التي كانت تنظر إلى نفسها في المرآة.

حتى أن الرغبة في المحافظة على الأسلوبية التي سبق ووجدها كانت بالنسبة لي ذات تأثيرٍ سلبي وضاغط على أفلامه. بالتأكيد هذا رأي ذاتي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ما يمنعني أن أكون موضوعياً في الحديث عنه هو تلك السنوات الطويلة من الصداقة التي جمعتنا، العمل المشترك، المنافسة، الغيرة، يمنعني أيضاً ذلك التردد الدائم.

الجميع على الأرجح، تعرّض وخَضع لذلك من خلال تقدير الناس ورؤيتهم وتحليلهم لهذه الأفعال.

وأنا هنا قبل كل شيء أقصد الأفلام، لأنها هي الأفعال الأساسية والمهمة للمخرج.

أعتقد بأنني لست وحدي، فكل من يكتب عنه اليوم هم بدرجةٍ كبيرة كانت أم صغيرة ذوي أحكامٍ مسبقة.

برغمان رأى أن تاركوفسكي هو الوحيد بين المخرجين، الذي غاص في عالم الأحلام. ذلك العالم الذي كان بيرغمان يَهجس بتلمّسه. تاركوفسكي استطاع أن يحقّق ويجد شيئاً في السينما.

أكثر من هكذا مديح لم يكن بإمكان أندريه أن ينتظر. لقد كان يُقدّر من كل أعماقه كل كلمة يقولها بيرغمان عن أفلامه.

مع أنه في الحقيقة، قال بيرغمان أن أفلام تاركوفسكي الأخيرة صوّرها

" متأثراً بتاركوفسكي " – لكنّ هذا الشيء كُتِبَ بعد غياب أندريه.

من المستغرب أنني أرى أندريه بكثرة في أحلامي، وأكثر من أيّ شخصٍ أخر. أتكلم معه في أحلامي. حتى أنني طِرتُ معه في الشقة. الشيء الذي يدهشني أنا نفسي. فأنا لا أحلم بأمّي بمقدار ما أحلم به. لعله هناك شيء يتعلق به يمضي معي في حياتي.

أظن بان الخلاف الذي فرّقنا، يستمر حتى الآن.

نعم، كان يبدو بالنسبة لي متصنّعاً بطريقة مُحبطة نظرته وعلاقته الجدّية مع ذاته الخاصة وشخصيته لَم تترك مجالاً للحيوية والمُزاح، كان يشعر بنفسه قدّيساً.

لا أعتقد أن هكذا نوع من التفكير يساعد الفنان في عمله. "المُزاح، الموجّه إلى ذاتنا، يُنقذنا من الإعجاب الشديد بأنفسنا ومرض العظمة" هكذا قال ميخائيل تشيخوف. علاقة مع النفس كهذه تشبهني إلى حدٍ ما.

أفلامه بمثابةِ بحثٍ مضن عن شيء ما، لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. ولعل ذلك ما يجعلُ منها مثيرةً إلى هذا الحد.

خلافنا بدأ مع فيلم " أندريه روبلوف ". السبب الأساسي لهذا الخلاف كان النظرة والمعنى المبالغ بِهما في التعامل مع نفسهِ كمخرجٍ.

عندما أصوّر مشهدا أحاولُ قدر الإمكان أن أكونَ مقتضباً وقاسياً في التعامل معَ كلِّ شيءٍ أقوم بتصويره. أحاول دائماً أن أجّعل من المشهد معبراً بالحد الأقصى من خلال الإختصار والإيجاز.

اليوم أصبحتُ أكثر تصميماً في هذا الأمر من السابق.

أندريه كان يحصل على نفس النتائج عن طريق الإطالة في زمن المشهد. وقد كان لديهِ إصرار على هذا الأمر بشكلٍ مميت.

قليلاً ما كان يعنيه كيف سَيستقبلُ المتفرّج هذه المشاهد، كان يعيشُ الأمر بتأثيرِ المشهد على ذاته فقط.

مكرراً عبارة بونين*: "لستُ روبلاً ذهبياً، كي يعجبَ الجميع بي".

(*) إيفان بونين كاتب روسي ينتمي إلى الموجة الرومانسية ، صدر له باللغة العربية مجموعة قصصية بعنوان الدروب الظليلة. المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الفيلم بالنسبة لي كان يقترنُ عادةً مع الموسيقى، مع الحركة وليس المعنى، ولكن مع التأثّر والإنفعال. وفي حال انقطاع هذا التأثير، فإنّ تلك الشحنة التي تَصِلُ بين الشاشة والمتلقي والتي تشكّل غاية الفيلم. ستنقطع حتماً.

في أفلام أندريه كثيرةٌ هي اللحظات التي ينقطع فيها هذا التواصل وتغيب العلاقة مع الشاشة. ويلزم الكثير من القدرة للمشاهد لإبقاءِ شعور الإنتباه والملاحظة هذه.

من غيرِ الممكن أنّ نفرض على أحدٍ أن يشاهد أعمال رافاييل، الموضوعة أمامه على الطاولة بعد أنّ نقومَ بربطه إلى الكرسي. حتى يفهم الإنسان رافاييل ويتقبّله. يجب عليه أن يجلس بنفسه أمام الطاولة ويشاهد هذه اللوحات بالقدرِ الذي يحلو له.

أثناء مشاهدة الفيلم، من غير الممكن أن لا يخرجَ الناسُ أحياناً من الصالة أو أن يستديروا بوجوههم عن الشاشة، وهذا يعادلُ الجلوس مرغماً وراء الطاولة.

من أجل كل ذلك فإنّ الحركة تعدُّ بمثابة الشكل الأساسي والحيوي للشاشة وللعمل البصري.

لَم يكن تاركوفسكي ينظرُ إلى السينما كعملٍ ينطوي على المتعة. السينما بالنسبة له كانت بمثابة خبرة وتجربة روحية، تجعل من الإنسان شخصاً أفضل.

إيمَانه بهذه الحقيقة كان صادقاً حتى النهاية وجدياً بشكل قاطع.

سكريابين كان يؤمن أيضاً بأنّ الموسيقى تجعل من المجرمين أشخاصاً أفضل، كان أندريه يؤمن بالقوى الغير محدودة للفن. هكذا إيمان وهكذا قناعة لم تكن موجودة لدي. كنتُ في أغلب الحال متفقاً مع

رأي فيلليني الذي يقول بأن السينما لعبة رائعة، لعبة خطرة، ولكنَّها في كل الأحوال لعبة.

براءة تاركوفسكي تتجلّى في إيمانهِ العميق والساذج بالقوةِ المطلقة للفن. ومن هنا- أيضاً- بدوره المقدس في ذلك، أحياناً كثيرة كان يفتقد إلى اللطافة الإنسانية، وكان حاداً وغاضباً، وعصبيّاً بشكلٍ دائم.

ولكن خلفَ كلِّ ذلك كانت تنتصب إرادة فولاذية لا تقهر، بأن كل شيء يجب أن يُعملَ كما يفعل هو.

لعلّه يوجد لدى تاركوفسكي شيءٌ صعب المنال بالنسبة لي، حتى أنني أحسد أولئك الذين تُدهشهم أفلامه. الشيء المؤكّد أن أعماله تترك تأثيراً وانطباعاً مُدهشين بين المخرجين الشباب الذين يتحدثون عن أهميتها وقيمتها.

قال بوينن عن " آنَّا كارنينا " كانَ من الممكنِ أن يكون عملاً جيداً لو تم إجراء بعض التعديلات الطفيفة عليه. بالنسبة لي. أفلام تاركوفسكي طويلةٌ جداً وينقصها الإحساس بقياس الشعور الزمني. وتلزم إعادة منتجتها من جديد. هي مثل الموسيقى الجميلة، التي يتمُّ عزفها بشكلٍ بطيء. جرّبوا مثلاً أن تعزفوا "صول مينور" من سيمفونية موتزارت مُبطئين العزف بمقدار ثلاث مرات.

لم أفهم إطلاقاً، ما هو لزوم هذا البطء بالنسبة لأندريه. لكنّه في كلِّ الأحوال كان مقتنعاً بدرجة لا تقبل الشك. بأنَّ هذا الإيقاع بالتحديد هو الذي يخلق الشعور والتأثير الذي يريده.

الموسيقى ليست إيقاعاً واحداً، بل هي مجموعة منسجمة منها. أندريه باعتقادي كان يقوم بتقويض الطريقةِ الطبيعية في التلقي. ربّما أكونُ مخطئاً في ذلك، ربما هو الخوف من الشعورِ بالإعتدال. بالنسبة للإنسان الذي لا يجد في نفسه القدر الكافي من العبقريّة المجنونة لتحطيم كل الحواجز.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ربما استطاع أندريه أن يحصل - على حد تعبير شكلوفسكي - على حريةٍ تذهب بالرأس. هذه الحرية التي لم توهب لي.

أنا أحبُّ أندريه كثيراً. لعلّه بسبب رؤيتي المتكررة له في أحلامي. الشيء الغريب أنّه في أحلامي يطاردني شعورُ الإحساس بالذنب تجاهه. علماً أنّه بشكل منطقي لا أستطيع إطلاقاً في أي جزء من علاقتنا أن أضع نفسي في موضع المُلام. لكنّه هناك في لاوعيي يوجد حيّزٌ للشعور بالذنب، لا أعلم لأيّ سببٍ في المرة الأخيرة التي حلمت به، سألته قائلاً:

- لماذا هي طويلةٌ أفلامك؟ إنّها تُسبّب الملل عند مشاهدتها!

ابتسم بمكر وقال:

- لو كان لدي الوقت، لشرحت لك...

وأذكر أنّه كان يقف خلفه مُمرّض.

كل فنٍ عظيم هو بمثابة سحر غامض. سحرٌ لا نستطيع أن نخلقه بعقلنا بل يجبُ أن يولد من تلقاءِ نفسه. سيبقون وحيدين دائماً كل من بريسون* وتاركوفسكي هؤلاء المتوحّدين قدموا كثيراً للسينماتوغرافيا. كل منهم وبمفرده كان يلقي بنفسه إلى الهوّة، على أملِ أن يصلَ إلى العمق الذي لا قرارَ له.

سيكون من الجيد أن أعُيد ذات مرة رؤية أفلامه بأكملها. ربما بعد ذلك سأقول لنفسي "نعم. لقد كان محقاً في كلِّ شيء!" من الصعب أن يحدث ذلك، ولكن من يعلم!...

(*) روبيرت بريسون: سينمائي فرنسي تميز بأسلوب مختلف في العمل والبحث الفنـــي . صدر له كتاب بعنوان ملاحظات في السينماتوغرافيا - عن وزارة الثقافة - سلـــسلة الفن السابع. ا لمترجم

من حُسنِ حظّه أنه بدأ عمله في روسيا، على سبيل المثال، في السويد. هناك لن يكونَ باستطاعتهِ مُطلقاً أن يُنجز هذا العدد من الأفلام المختلفة. حتى بالنسبة لبرغمان لم يكن من السّهل تصوير الأفلام التي أنجزها هناك. وبالتأكيد لن يكونَ باستطاعته أن يصوّر "أندريه روبلوف" فهذا الفيلم هو مكلفٌ جداً بالنسبة للسويد.

متذكراً أندريه اليوم، لا أستطيع الإبتعاد عن الشعور بالتعاطف مع هذا الإنسان ذو الرأس الكبير، النحيل، الذي يتمايلُ مع كل اتجاهات الريح، وهو يقرض أظافره، وهو يعيش إحساس تميّزه وفرادته.

على الرغم من كل نضجه فإنه سيبقى بالنسبة لي ولداً طيباً وساذجاً يقفُ وحيداً في هذا العالم المفتوح على آخره لكل الصواعق والتيارات.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الخال فانيا

في أحدِ أيّام صيف ١٩٧٠ كنتُ أعيش في شارع غوركي، حيث التقيت مع كيشا سماكتونوفسكي، والذي كانت تَجمعني معه صداقةُ، وخلافاتُ، وغَيرةٌ سَببها ماريانا فيرتينكسي، بالإضافة إلى خلافنا لأنّه رفض أداء دور روبلوف. كنت حراً مثل طائر، لا توجد لدي أيّة مخطّطات لمشاريع أفلام. دخلنا إلى مقهى " ماروجني " الذي يقع على تقاطع شارع غوركي مع ساحة بوشكين، هناك كانوا يُقدّمون أفضل أنواع البوظة بالكريم في العالم.

قلتُ له:

– ما رأيك أن نصنع سويةً عملاً ما؟

– حسن – أجابني قائلاً – أنا الآن أقوم ببروفات القيصر فيودور. من الممكن أن

تقوم بتصويره؟

– ماذا هناك أيضا؟

– " الخال فانيا ".

– من الأفضل أن نصوّر " الخال فانيا ".

احتسينا الشمبانيا. خرجتُ من المقهى وانعطفتُ إلى جهةِ اليمين وذهبت باتجاه مبنى مؤسسة السينما الحكومية. لا أذكر جيداً لمقابلة من. ربما للقاء كاكاريفوي.

قلت له بأنني أريد تصوير تشيخوف.

– ماذا ؟ بالتحديد.

– " الخال فانيا ".

– رائع!...

هل من المعقول أن الأمور تَم حلّها بهذه الطريقة ؟! ربّما، لم يكن الأمر هكذا إطلاقاً. ولكنّني أعتقد الآن، بأنّ القرار اتُخذَ حقاً بكلّ بساطة، الشيء الذي لم يحدث قبلاً، ولم يحدث أيضاً فيما بعد بالنسبة لكلّ أفلامي.

لم يكن هناك من داع لكتابة السيناريو. حتى أنني لم أقم بكتابة " سيناريو أ. كونشالوفسكي "بين تيترات الفيلم، بل كتبت" عن مسرحية أ. تشيخوف"

"على الرّغم من أنني حصلتُ على المكافأةِ الخاصّة بتحويل العمل إلى فيلم وكانت كبيرة على كلّ حال" .

الشيء المهم والوحيد الذي كان ضرورياً – هو عدمُ تحوير المسرحية. من أجل ذلك كان يجبُ الإبقاء على القدرِ الأصغر من الحوارات مع القدر الأكبر من الصمت والوقفات، في مسرحيةٍ مدّتها ثلاث ساعات ويَجبُ تحويلها إلى فيلمٍ مدته ساعة وأربعون دقيقة. كان الأمر يتطلب إجراء تشريحٍ لطيف وخفيف جداً، ثم إخفاء جميع القطب. الشيء الذي – كما أعتقد – استطعت تنفيذه.

كعادتي عند شُروعي بالتحضير لفيلمٍ جديد، أقوم بجلبِ وتحضير كلّ ما يقع تحتَ يديّ من أشياءٍ تُساعد في بناء الفيلم. عملتُ بشكلٍ جاد على كل المواد المتعلقة بتشيخوف. أفكاره المسجّلة في المذكرات، رسائلهُ، كلّ شيء يتعلق بالدراماتورجيا الخاصة به. وبخاصّة منها "الخال فانيا " كل هذا كان ضرورياً بالنسبة لي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في نفس الفترة تقريباً كان كاراسيك يقوم بتصوير " النورس ". رأيتُ بعض المشاهد المصوّرة، وأذكر الانطباع والتأثير السلبي الذي تَركته لديّ مونولوجات تشيخوف المصطنعة.

ما الأمر؟ أليست المشكلة، بأنَّ الكلمات كانت تصدح في الأماكن المفتوحة، في أجواءٍ طبيعية، بين الزهور والفراشات والنحل؟ من الممكن جداً، بأنّ الأجواء الطبيعية قامت بتعرية حوارات تشيخوف المسرحية وبَدت اصطناعية؟

بالمقارنة بين حوارات تشيخوف في القصص والمسرحيات يبدو من الواضح، أنّها تختلفُ بشكلٍ من الأشكال. في القصص تبدو متوازنة ومتسقة تماماً، ولا توجد بها أيّة فخفخة وتزويق زائد ودون أيَّة شَرطيّة.

أما مسرح تشيخوف، فهو تطويرٌ للمسرح " الحديث " الشيء الذي كانَ يردّده دائماً. تطويرٌ لتقاليد إبسن، غاوتمان، مترلينك. حتى أنّه قال ذات مرة: " أريد أن أصنع مسرحاً، بحيث لن يكونَ هناك وجودٌ بعد الأن ل الديكادانس * " شيءٌ من هذا القبيل ".

دراماتورجيا تشيخوف وحواراتهُ هي مسرحيةٌ بشكلٍ صَرف. لذلك قررتُ أن لا أصوّر أي مشهدٍ في الخارج، وحشرُ كلَّ شيءٍ في المواقع الداخليّة.

المواقع الداخلية، مكانٌ اصطناعي، يبنيه الإنسانُ بنفسه. وهي ليست مثل الأماكن الطبيعية الخارجية. من أجلِ ذلك ليسَ من المُستغرب أن تظهر الأوبرا المصورة في الشارع بشكلٍ سيءٍ ورديء. حتى لدى المخرجين الكبار، ولنقل لويزي في أوبرا " دون جوان ".

(*) الديكادانس: اتجاه في الفن يمثل الذوق المائل للإنحطاط . المترجم

بينما تبدو حقيقيةً جداً لدى برغمان في "الناي السحري" المصورة في ديكورات مسرحية. إنَّه مسرحٌ شَرطي مَليءٌ بالحقيقة وأمور غير مقيدة أيضاً، من أجل ذلك كل شيءٍ هناك هو شرطي.

بهذا المعنى فإنَّ فيلم " الخال فانيا " كان بالنسبة لي بمثابة المعرفة للقوانين الشرطية والواقعية في السينماتوغرافيا.

كانت أمور الفيلم تجري بشكلٍ جيد. بدءاً من السيناريو الذي أنهيت العمل عليه خلال أسبوعين. وبدأت باختيار الممثلين. فكرت بأنه سيكون من اللطيف بالإضافة إلى وجود سماكتونوفسكي أن أجمع هنا بعض العمالقة الآخرين.

اتصلت بِسيرغي باندارتشوك في إيطاليا (كان في ذلك الوقت يصور فيلم " واترلو ") واقترحت عليه دور أستروفا. باندارتشوك قرأ المسرحية بشكلٍ سريع ووافق على الدور.

من أجل دور سيريبرياكوف دعوت بوريس بابوتشكين. وبدأنا البروفات.

كنت أثناء التحضير للعمل أحاول بشكلٍ لطيفٍ وأنيق أن أقدّم له بعض الاقتراحات، مع كل الاحترام والتقدير لإبداعه ولعمره.

أيُّها الشاب – قاطعني فجأةً – لا تحاولوا أن تَصفروا لي، أنا لا أعمل بالصفير. أنا أمثّل من تلقاء نفسي.

عملُنا المشترك انتهى في تلك اللحظة. وأخذ زيلدين دور سيريبرياكوف، ممثلٌ رائع ذو شخصيةٍ ساحرة.

أما دور يلينا أندرييفنا فقد وافقت إيرينا ميروشنيتشنكو على أداءه. لم نكن قد تعارفنا قبل ذلك، ولقاؤنا الأول كان أثناء البروفة. ممثلة مدهشة بقوتها وحضورها. لدور سونيا بقيتُ فترةً طويلة دون أن أجد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ممثلة مناسبة. سافرت إلى لينينغراد من اجل مشاهدة فيلم تلفزيوني ورأيت ممثلة شابة.

كانت من حيث الشكل والبنية مناسبة بالمطلق، أنفٌ أفطس وشفتان ممتلئتان، وحسّاسة بشكلٍ كبير. كنت سعيداً بذلك. أدركتُ بأنَّها سونيا التي أبحث عنها.

تأكدتُ من ذلك دون أن أُجري أية بروفة للكاميرا. في الحقيقة كانت هناك بروفة كاميرا، ولكنّها كانت غير موفّقة. " ليس بالأمر السيئ –فكرت في نفسي – سوف نعمل ونحقّق نتائج جيدة ".

بدأنا التصوير – صوّرنا مشهداً، ثم التالي – ألاحظ أن هناك أمورٌ سيئة. الممثلة لا تعمل بشكل جيد. شاهدَ باندارتشوك المواد وقال:

– ماذا تفعل؟ سوف تفسد الفيلم.

– ما العمل؟ لقد بدأت بتصويرها.

– خذ كوبتشنكو: كانت لديك ممثلة كهذه!

كان ذلك من قبله بمثابة مَنحي صكّ غفران من أجل استبدال الممثلة في دور سونيا.

اتصلت بكوبتشنكو، يمكن القول بأنني ارتميت على قدميها راجياً:

– إيرا... أنقذيني!

وافقت إيرا على الدور. ومرة ثانية قامت إيرا بإنقاذي وبدأنا بإعادة التصوير.

بالإضافة إلى هؤلاء كان نيكولاي باستوخوف وآنا سيموفا، يمثّلان معي. كانت المجموعة مذهلة بالانسجام. أما مهندس الديكور فكان كوليا دفيغوبسكي.

حاولت أثناء العمل أن أرى الأبطال ليس كما يتم تقديم في العادة وإنما كما – برأيي – استطاع المؤلف فهمهم. كان قد سبق ل ستانيسلافسكي أن قدَّم في المسرح الفنّي عرض "الخال فانيا" بشكل رومانسي، وقد تم تقديم دور أستروف كما هو دور الأرستقراطي في مسرحية "النورس". كان يسير فوقَ المنصّة وهو يضعُ قبعةً بيضاء، ويرتدي ثياباً فاخرة. كان ذلك بمثابة المثقف المؤدلج، على الرغم من أن أستروف كان في الحقيقة غير ذلك. كانت لدى تشيخوف معارف جيدة عن حياة الأطباء في الأقاليم.

هل تذكرون الطبيب في مسرحية "العنبر رقم ٦"، إنّه مثل أستروف، يثملُ طوال الوقت، ويملك مظهراً يوحي بالإستخفاف وعدم الإكتراث بالإضافة إلى إهماله لشكله الخارجي ولهندامه، كلّ ذلك من أجل أن يكون على حالهِ وسجيّته.

شخصية أستروف كانت تتراءى بالنسبة لي على أنّه إنسانٌ فاسد، يرتدي بذلة مدعوكة. وليسَ بمحضِ الصدفة أنّه في المسرحية يدور حديثٌ عن العمليات الجراحية الفاشلة التي يقوم بها، وعن المرضى الذين يرقدون على الأرض بين العجول في الزرائب.

إيلينا أندرييفنا تقول عن أستروف: " لا يمكنُ لشخصٍ عبقري في روسيا أن يكون نظيفاً وصاحياً طوال الوقت ". بينما قام ستانيسلافسكي. بجعل أستروف شخصية نظيفة وصاحية تُحارب من أجل مستقبل الناس.

باندارتشوك أيضاً وقع في هذه المتاهة وسوء الفهم، كان يريدُ أن يظهرَ بمظهر أرستقراطي وقد فصّل لنفسه في إيطاليا بذلة فاخرة تناسبه جداً، وكان يدخّن سجائر إيطالية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان وجه الممثل الشاحب ذو الخدين الغائرين مناسباً لي، ولكن " باندارتشوك " كان يريد أن يظهر دون تجاعيد في الوجه. وأخذ يقول، بأنهم أضاؤوا وجَهَه بشكلٍ سيء. شاهد المواد المصورة وقال:

– حسناً، انظر... هذا ليس بوجه، بل....!، يجب إعادة التصوير!

كان من الصعب النقاش معه، فهو نجمٌ معروف. كنت أحب سيرغي باندارتشوك جداً، وبالتأكيد كان ممثلاً موهوباً وعظيماً. لكنّ الأوسمة والألقاب وأراء المجتمع والجمهور التي كان يستمع إليها، كانت تهينُ عبقريّته.

عندما كان يريد أن يعمل بشكلٍ صحيح، كان يتحول عمله إلى شيءٍ نخبوي. كان مؤهلاً لأداءٍ أفضل بكثير. فهو ممثل من مستوى " ستايغر " الذي عمل معه مؤخراً في فيلم " واترلو " وكان باندارتشوك يتحدث عنه مراراً.

بدأ الخلاف بيننا يتصاعد. بالنسبة لباندارتشوك، وقد اعترفَ بشكلٍ صريحٍ بالأمر، بأنّني لا أصوّر تشيخوف، وإنما سقَط متاع. بالتأكيد لم يعبّر عن الأمر بهذه الكلمات ولكن المعنى كان نفسه.

تبيّن لي فيما بعد أن باندارتشوك توجّه إلى اللجنة المركزية للسينما وقال هناك:

– كونشالوفسكي يصور فيلماً ضد روسيا وضد تشيخوف.

حمداً لله أنّهم لم يستمعوا إلى كلامه بشكلٍ جدي.

سماكتونوفسكي كان مختلفاً عنه كممثل. لم تكن لديه تحفظاته ورؤيته الخاصة، كان مرناً مثل ممثلٍ حقيقي وعظيم، وكان يصدّقني ويؤمن بي، خلافاً لباندارتشوك. سيرغي باندارتشوك كان مثل الأسد، يجب العمل معه بكلّ لطفٍ ورقة، والمحافظة على مسافة معه.

بعد أن توقّف عن تصديق ما أفعله، أخذ ينظرُ بشكٍ إلى أيّ اقتراح أقدّمه له، كان خائفاً من الظهور على الشاشة مثل مدمنٍ للكحول، وليس بشكل أرستقراطي كما كان يتصور نفسه في دور أستروف.

لا أعتقد أن باندارتشوك كان يفهم تشيخوف بشكلٍ جيد، وقد أخبرته بالأمر. قطّب جبينه، وانزعج مني – ولكن لحسن الحظ – ليس لفترة طويلة.

سماكتونوفسكي كان إنساناً يعمل كانعكاس لرؤية المخرج، ولم يكن من النادر أن يفقد الإيمان والثقة بقدراته، لكنّه يتعطّش للحصول على الطاقة من المخرج.

مرات كثيرة، مجيبا على أسئلته حول أنه لا يعرف ما يتوجب عليه أن يفعل. كنتُ أصرخ به قائلاً بأنه قد انتهى كممثل، نضب، وهو ليس فناناً بعد الآن.

– أنت لا تستطيع عمل أي شيء! لا تشبه أي شيء! الأفضل أن تذهب إلى البيت!.

باختصار، كنت فظاً معه. اصفرّ وجهه وركض باتجاهي ممسكاً بيدي:

– لا تغضب.. لا تغضب! دعني أجرّب مرةً أخرى!

وكان ما يفعله بعد ذلك شيء رائع جداً، كان بحاجة إلى جرعة من الأدرينالين. لا أن تُقدم له كعكةً محلاة بل سَوط.

ربّما لأنه أعطى الكثير من طاقته في العمل، وتعب بسبب ذلك. في جميع الأحوال كنا نعمل كأصدقاء، وإن كنت في مرات عديدة مارستُ ضغطاً نفسياً عليه، فإنّه كان يدرك بأن ذلك أمرٌ ضروري.

كان من الضروري حَثّه على العمل حتى نحصل على النتائج المرجوة. سماكتونوفسكي وبشكلٍ عام كان فناناً رائعاً.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أثناء التصوير، التقيت بالصدفة في أحد ممرات الأستوديو مع كاراسيك الذي كما قلت سابقاً بأنه يقوم بتصوير " النورس " وسألته:

– كيف تجري الأمور؟

– لقد مللت.. لم تَعد لدي القدرة.. لو ينتهي هذا الفيلم إلى اللعنة بأسرع ما يمكن.

مَضيتُ وأنا أفكّر: "يا إلهي! لو أنّ الأمور تتعلق بي، لكنت سأطيل عملية التصوير بقدر المستطاع، حتى لا أفارق هذا الغنى وهذه المتعة".

كان العمل في فيلم "الخال فانيا" متعةً كبيرة بالنسبة لي. على خلاف فيلم

"عش النبلاء". كنت هنا أعرف تماماً ما أفعل، وكانت لدي مجموعة رائعة من الممثلين.

في تلك الفترة كنتُ تحت تأثيرٍ كبيرٍ لبيرغمان، وفيلم "الخال فانيا" إلى حدٍ كبير كان نتيجةً لهذا التأثير. وخاصة في فيلميه "الصمت" و"بيرسونا". لقطات بيرغمان القريبة وتشكيلاته البصرية كانت تلهمني في العمل بشكلٍ متكرر. اكتمال هذا العمل بالإضافة إلى نواقصهِ تتعلّق إلى حدٍ كبير ببيرغمان.

لقد صنعت فيلماً فجائعياً، كما قال تشيخوف في ذلك التمازج بين المزاح والسخرية اللاذعة. في "الخال فانيا" المزاح قليل، ولعلّ ذلك يعود إلى أنني كنت في تلك الفترة متأثراً جداً بأسلوب بيرغمان.

شيئاً فشيئاً بدأ يتّضح لي الموضوع الأهم في عملية الإخراج، فن تأويل الشخصيات. إذ أنّ الإخراج، هو فن التفسير والتوضيح. ففي التفسير وحده يتضح غِنى المؤلف وذكاءُ المخرج.

وبدأتْ تَخطر في رأسي أفكار حول إمكانية ردود الفعل الغير متوقعة في تصرّف وسلوكيات الأبطال، تحقيق هذا الشيء كان أمراً صعباً، لأنّني وقبلَ كل شيء كنتُ أريد سلوكاً قريباً من الحقيقة، وكنت أخاف من تجاوزه بالقفز فوقه.

أتذكر، عندما قمنا بتصوير مشهد سونيا وإيلينا أندرييفنا، كانت إيلينا قد التقت منذ فترةٍ قصيرة مع أستروف، وأصبحت تعلم بأنّه لا يُحب سونيا، أما سونيا التي تنتظر نتيجة محادثتهم. تسألها قائلة:

– ماذا هناك؟ ماذا قال؟

فيما بعد – تجيبها إيلينا أندرييفنا.

– ماذا ؟ هو لا يحبّني؟ ألن يأتي إلى هنا بعد الآن؟

إيلينا أندرييفنا لا تجيبها. تفهم سونيا أن أستروف لا يُحبّها.

إن المنطق السلوكي سيشير لنا، بأن سونيا ستنزعج وتتأثّر، مع دموعٍ في عينيها.

خطر ببالي، أنه يمكن المُضيّ أبعدَ من ذلك. طلبت من إيرا أن تمثّل دور المحتارة. وأن ترسمَ وجهاً بملامح غبية، وكأنها لم تفهم شيئاً ممّا حصل.

أمرٌ طبيعي بالنسبة للإنسان أن لا يتقبل المصائب التي تنهال عليه بشكل عميق. وكانت النتيجةُ غير متوقعةٍ ولكنّها منطقية.

كنتُ مذهولاً من عثوري على هذه النبرات والألحان الطفيفة التي أغنت الفيلم. وبشكلٍ عام فإن دور سونيا بالنسبة لي كان صعباً للغاية لأنّه يجب أن يكون دوراً طبيعياً وعفوياً.

في تلك الفترة كنت مهتماً بعمل بوريس زينغرمان، الذي يدعى " الزمن في مسرحيات تشيخوف ". حيث يتحدث هناك، حول أنّ بعض

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أبطال تشيخوف يعيشون في زمنٍ واقعي، والبعض الآخر خارج الزمن. فكّرت بأن سونيا بالتحديد تعيشُ في الزمن غير الواقعي. فهي تتأثرُ بالأحداث بشكلٍ مغاير للإنسان المعني بها.

لنقل مثلاً، تلك اللحظة التي يقوم فيها الخال فانيا بإطلاق النار على سيريبرياكوف، الجميع بشكلٍ أو بآخر، سيكون لديهم ردّ فعل يشبه صدمةً نفسيةً كبيرة، بينما طلبتُ من إيرا أن تتعامل مع الأمور وكأن شيئا لم يكن، عدا بعض الأحداث المعيّنة فإنّ سونيا في الفيلم لا توجدُ لديها أية ردود فعل، كأن ذلك لا يعنيها البتّة، هي تجلسُ فقط وتردد:

– أخ، أيتها المربّية... أيتها المربّية...

لقد أوجدتُ لنفسي عدداً كبيراً من الحالات والإيقاعات في العمل على الشخصيات. وكان ذلك شيئاً جديداً بالنسبة لي.

ما كان يثير اهتمامي أيضاً هو استخدم بيرغمان للإضاءة بطريقةٍ مسرحية. فالضوء لديه يَتغيّر ضمن اللقطة. أحياناً كثيرة يكون الضوء لديه طبيعياً، ثم ينتقل فجأةً من الضوء النهاري إلى الضوء الليلي.

لقد سرقتُ هذه الطريقة واستخدمتها بشكلٍ موفّق في "الخال فانيا".

عندما تكون إيلينا أندرييفنا وسونيا تقفان متعانقتين، فإن الضوء ولسبب غير معروف يبدأ بالإنحسار وعِوضاً عن مشاهدة وجهين على الشاشة فإننا نرى خيالهما فقط.

استعملتُ هذه الطريقة في الإضاءة المسرحية بالإنتقال من الضوء النهاري ضمن الديكورات الطبيعية مرّاتٍ عديدة في الفيلم. نعم، يمكن القول بأنَّ فيلم " الخال فانيا " صنعه تلميذ بيرعمان.

استقبلَ النّقاد فيلم "الخال فانيا" بشكلٍ جيد وبإجماعٍ كامل ووجدوا حلولاً فنيةً في انتقال الصورة من الألوان إلى الأبيض والأسود. أحنيتُ

رأسي موافقاً، متحدثاً بكلمات ذكية عن التأثير النفسي للألوان على المتلقي. لم يكن أحد يعلم أنّني كنت وبسبب نقص أفلام "كوداك" الملوّنة لدينا، رفضتَ التصوير بالأفلام المصنوعة في الإتحاد السوفيتي "سوف كولور" وفضّلت عليها استعمال الأبيض والأسود.

بالتأكيد كنتُ سأصور الفيلم بأكملهِ – وبكل سرور – بأفلام كوداك لو توفرت لدي.

تمَّ إرسال الفيلم إلى مهرجان "سان سيباستيان" ولم يوافقوا على ذهابي مع الفيلم. في إحدى ليالي شهر أب، كنت أسيرُ في شارع نوفوسلابودسكي حيث كنت استأجرت شقة أنا وفيفيان*.

وعندما مررتُ بالقربِ من كشك بيع الصحف. انتابتني قشعريرة المفاجأة على إحدى صفحات الجرائد وفي زاوية صغيرة كان هناك خبر:

(" الخال فانيا " يفوز بالجائزة الفضية).

بعد مُضيّ سنين كثيرة التقيت مع سيرغي باندارتشوك في مهرجان سوتشي وسألته قائلاً:

– سيريوجا، هل تذكرُ عندما ذهبتَ إلى اللجنة المركزية للسينما، وقلتَ أنّني أصورُ فيلماً ضد روسيا؟

ابتسم بحزنٍ وأجابني:

– كنتُ أحمقاً.

(*) فيفيان: زوجة كانتشالوفسكي في تلك الفترة وهي من أصل فرنسي. كانت تعيش في موسكو ، وارتبط بها بعد الإنتهاء من تصوير فيلم "عش النبلاء" . المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

غـوغـا

أثناءَ عملنا في فيلم " المعلم الأول " شاهدنا بكثرة أفلاماً من الفترة التي تجري فيها أحداثُ الرواية. حاولنا أن نصنعَ فيلماً مشابهاً للأفلام الصامتة بالأسلوبية والشكل. وحصلنا على صورةٍ ذاتِ طبيعةٍ حُبيبيةٍ في الشكل، والتي كانت موجودة في الأفلام التي تتم طباعتها بشكلٍ متكرّر، مبتعدين بشكلٍ مقصود عن أيّة حركةٍ للكاميرا، وحتى في لقطات البانوراما، كانت الكاميرا طِوالَ الوقت تُصوّر لقطاتٍ ثابتة تقريباً.

بدأتُ تصوير " المعلم الأول " في الربيع، وانتهيت منه في شباط من العام التالي.

حقق غوغا ريربرغ نتائج مذهلة في فيلمه الأول. لقد صور المشاهد الداخلية بطريقةٍ تبدو وكأنها في الطبيعة. وكان ذلك بفضلِ الفهم الدقيق لعملية توازن الضوء.

المنظر الطبيعي خلفَ النافذة كانت تجب إضاءته، وفي الديكورات التي قمنا ببنائها لم تكن هناك جدرانٌ خلفية.

في نظام السينما الكلاسيكية كان يتوجّب دائماً وجود منظرٍ طبيعي خلف النوافذ. ويتجلّى عملُ المصور في إظهار هذه المناظر. ولكن عندما تكون الطبيعة الخارجية وراء النافذة مرئية فإنَّ ذلك يجعل من توازن الضوء أمراً غير حقيقي. المشاهد يلاحظ ذلك، ويدركُ أنّ هذا الفيلم مُصورٌ في الأستوديو.

ولكن غوغا وضع الإضاءة وخلق توازناً كما هو في الحياة الواقعية، إذ سلّط الإضاءة على النافذة، بحيث بَدت وكأنّها تنهالُ منها. وحصلنا على تأثيرِ شمس ساطعة محرقة.

العمل مع ريربرغ كان يجري بشكلٍ سهل دائماً. بدأ ذلك في فيلم " المعلم الأول " واستمرّ في فيلم " آسيا كلياتشينا ". وقد أوحى بشكلٍ كبير في اللقطات ذات التعبير الفني الكبير.

ففي " عش النبلاء " تمثّل ذلك في تلك النقوش وأسلوب الفن التشكيلي الذي كان يميّز عصر تورغينيف.

ريربرغ يحبُّ أن يعمل مستنداً إلى طُرق الفن التشكيلي، ويقوم بوضع الإضاءة بحسب قوانين الضوء والظل في اللوحات الكلاسيكية.

استطعنا الحصول على روح الضوء، ولمعان البقع التي تصنعها أشعةُ الشمس، موافقين بين طبيعة الصورة وأسلوبية الفيلم.

هو بالتأكيد، مُعلّم حاذق. يرسمُ بالضوء. لقطاته فريدة بتوازن الإضاءة التي يصنعها، وبتشكيل الوجوه، وتجسيد الأشياء، التي يقوم بنحتها بواسطة الضوء. لن أنسى إطلاقاً، عندما استخدمَ جهاز إضاءةٍ ذو شكلٍ قوسي وكبير جداً، في المشهد حيث التفاح الموزع على منصة المسرح، عندما يتحدث لافريتسكي مع الخادم.

غوغا كان يخاطبُ رئيسَ عمّال الإضاءة قائلاً:

– إلى اليسار!

قلت له مقاطعاً ودون تفكير:

– ماذا تريدُ أن تفعل؟. كل شيءٍ يبدو بشكلٍ رائع!

– لن تفهم الآن...

https://telegram.me/maktabatbaghdad

فيما بعد وعندما رأيت المادة المصورة، شاهدتُ ضوءاً أبيضاً وبداخله حزمة شعاعٍ غريبة.

سألتُ غوغا:

- ما الأمر؟

وحدّثني عن السّر. بأنّه لدى جهاز الإضاءة القوسي وفي محيط الشعاع الضوئي الذي يصدره يتشكّلُ قوسُ قزح، يحتوي على كلِّ ألوان الطيف، وعندما يقع طرف الشعاع فوقَ جسمٍ ما، فإنَّ هذا الأخير يُصبحُ ملوناً. غوغا اكتشف هذا الأمر وبدأ يلعب بمحيط الشعاع الذي ينشطر إلى ألوانِ قوس قزح. لقد كنت معجباً جداً بدقّتهِ وحذاقتهِ. ومع ذلك فأن أفضل ما صنعه غوغا هو الضوء الطبيعي والحقيقي في المواقع الداخلية.

كنا نصورُ غرف منزل كاليتين الكبير، خلف النوافذ إمّا يهطل المطر أو يحل الظلام، أو غسقٌ أزرق مع بعض الفسحات الليلكية، وكان في كل الأحيان يصنع ذلك بحيث يبدو حقيقياً. هذا أمرٌ صعبٌ ومعقّد، وقلائلٌ جداً من باستطاعتهم أن ينفّذوا ذلك ضمن الأستوديو.

أثناء الغسق كان الضوء المتشتت يملأُ الغرفة مثل سيلٍ خفيف، ولكن تنفيذ هذا الأمر في الأستوديو أمرٌ صعبٌ عملياً. إذ ينتجُ لدينا ما يشبه الشمسَ الشاحبة.

عين الإنسان مُركّبة بطريقةٍ صعبة. فبمقدار ما ينقص الضوء، تزداد الحدقة اتساعاً وتصبح أكثرَ حساسية. ويمكن الجلوس في العتمة ومشاهدة الشخص الذي يجلس بالقرب منك. شيءٌ كهذا ليس ممكناً في الشريط السينمائي، ولذالك فإنَّ العتمة وضوء القمر من الصعب الحصول عليها فوق شريط السللويد.

عين الإنسان بمقدورها أن تزيد استطاعتها الضوئية عند الانتقال بالنظر من زاويةٍ معتمة إلى زاوية النافذة. بينما لا يمكن تعديل الحساسية في الفيلم.

في فيلم " الخال فانيا " تم بناء الأسس التعبيرية للصورة بالاعتماد على عمق الظلال المعتمة. وعلى الأجواء الداخلية المغبرّة، التي تخلق لدى المشاهد شعورٌ باحتباس الهواء وثِقَله، وكأنّ هذا البيت مغلقٌ على موتى وأنّ الأبواب أُوصدت بإحكام على الأبطال في الداخل.

وإذا كانت الألوان في " عش النبلاء " حيوية – مجموعةٌ من الألوانِ المتناغمة والمنسجمة والمتغيرة – فإنَّ طبيعة اللون ومَزاجه هنا تمّ بناؤها بدرجةٍ واحدةٍ من درجات الكروم، وتمت إزالة ألوان الملابس والجدران في مواقع الديكور...

ريربرغ إنسان لم يكبر حتى الآن، فهو وفي عمر الستين لايزال صبياً. الشيء الجيد والسيئ في آنٍ معاً.

جيدٌ .. لأنّ عواطفه ومشاعره مازالت تتأجّج بشكلٍ جميل، مثل طالب يعشق الفن ولم يتعب من النجاحات. وسيءٌ .. لأنّه وباعتقادي لم ينضج بطريقة تفكيره. فما زالت بهِ حتى الآن وقاحةُ الأولاد وعدم قدرتهم على التمييز والتقدير.

مجيئه إلى التصوير وهو غير صاح نتيجة الكحول، لم يؤثّر مطلقاً على سوية العمل ونتائج التصوير، ولكنني كنتُ أستاء دائماً من غياب القدرة لديه على كبح نفسه بأيّ شكلٍ من الأشكال.

عندما بدأنا بتصوير " الخال فانيا " كان ريربرغ يعملُ في فيلمٍ آخر. من أجل ذلك دعوتُ مدير تصوير ثانياً للفيلم – يفغيني غوسلينسكي– وعندما بدأا بالعمل معاً، كان غوسلينسكي يجلس وراء الكاميرا، وغوغا يضع الإضاءة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

غوغا كان ينظرُ بطريقةٍ ناقدة لما كنت أقوم بعمله، كان من طبيعته بشكلٍ عام أن ينظرَ بانتقاد إلى كل شيءٍ في العالم.

أثناء التصوير سَمح لنفسهِ ولعدّة مرات – بشكلٍ عادلٍ أحياناً وأحياناً أخرى بدون ذلك – أن يهمسَ لي من بين شفتيه " هُراء... ما نصوّرهُ هُراء " وهذا ألطف شيء من بين الأشياء التي قالها. والتي كانت تثير سُخطي.

في أحد الأيام، كنّا نركبُ السيارة متوجهين إلى موقع التصوير، وكان قد شرب بشكلٍ كبير، ولم أكن أحبّه عندما يكون سكراناً، حينها يفقدُ إمكانية أن يتمالك نفسه، ويبدأُ بالسباب، ويعتبر نفسه بالتأكيد مركزاً للكون.

قال لي:

– أندرون، أنت تدركُ تماماً بأنّني عبقري...

كنت قد سئمتُ حتى الموت من تكرار سماع ذلك. أوقفت السيارة وقلت:

– حسناً – أيها العبقري، إنزل من السيارة إلى اللعنة...

ذُهلَ غوغا من كلامي، وخرج من السيارة. في اليوم التالي قمت بشطبِ اسمه من مجموعة الفيلم. غوسلينسكي أكملَ تصوير " الخال فانيا ". ولم اعمل بعد ذلك مع غوغا، على الرغم من أنّني أحبُّ ما يصنعه، أعتقد أنّه كان في مهنة التصوير أحد أفضلِ المصورين.

فقدتُ الناس الذين جئتُ معهم إلى عالم السينما. تاركوفسكي لم يَعد معي، والذي كان بالإمكان التفكير معه، والنقاش، واكتشاف ذاتك في هذا النقاش.

الفيلم التالي قمت بتصويره مع مصورٍ آخر ومهندس ديكور آخر أيضاً.

القسم الثالث

« الإعتراف »

https://telegram.me/maktabatbaghdad

رومانس عن العشاق

بعد فيلم "الخال فانيا" كانت لدي مشاريعٌ كثيرة. فيلم عن "سكريابين" ومشروع "حكاية رجل غير معروف" لــ تشيخوف، "بوريس غودونوف" لــ بوشكين. وفيلمٌ مشترك مع يوغسلافية حول حيثيات الحرب الأهلية. فوتو فيلم "يفغيني أنيغين" لــ بوشكين وأشياءٌ آخرى.

عندما كنت في مرحلة مونتاج " الخال فانيا " جاءني جينيا غريغورييف حاملاً سيناريو " رومانس عن القلوب العاشقة " (هكذا كان عنوان الفيلم في البداية)، طالباً مني النصح، مَنْ مِنْ المخرجين يُمكنه أن يقومَ بإخراج الفيلم. حتى ذلك الوقت بقي السيناريو لمدّة عامين في مؤسسة السينما مرمياً بإهمال.

بداية القراءة ولّدت لديَّ شعورٌ بالهراء. بالمعنى المباشر للكلمة. لكنّني كلما تابعت متعمقاً في القراءة، كلما تملكني النص أكثر.

بدأتْ العدوى تنتقل، وأخذتُ بشكلٍ لا شعوري أغوص في مزاج وطبيعة الأشياءِ في النص. وعندما وصلت إلى المشهد الذي يموت فيه البطل، لم أستطع حبس دموعي.

أخذ السيناريو يتملكني ويلاحقني طوال الوقت. كنت قد أنهيت "الخال فانيا"، وسافرت إلى باريس، ولكن "رومانس" لم يغادر تفكيري.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

شيءٌ لا يُدرك كُنهه، وعالمٌ حكائي يتراءى من خلال صفحات غريغوروييف الشعرية المكتوبة نثراً. عالمٌ من الوله والعشق، لا مثيلَ له في الوضوح والتألّق. وبدأت أشعر بأنه لن يكون بمقدوري ألا أصور هذا الفيلم.

هناك فنانون، يقومون طوالَ حياتهم بإعادة إنجاز لوحة واحدة. منهم مثلاً (سيزان) أو (مايول). فأيّ من أعماله – سواء التمثال الذي يُخلّد ضحايا الحرب، أو تمثال لزوجته أو تماثيل عن ذكرى إنشاء مدينة ما – فإنه يقوم دائماً بتجسيد الشخصيات ذات المؤخرات المنتفخة، والسيقان القصيرة، والأيدي السمينة، مكرراً إيّاها في كلّ أعماله. دون الشعور بالحاجة إلى صنع تماثيل نساءٍ جميلات، واضعاً إياهن في وضعياتٍ مختلفة. فهو وجد عالَمه الخاص، المنسجم والمتكامل، والذي يوجد فيه شيء استثنائي وخاص به.

بينما يوجد معلمون آخرون، حققوا نتائج عظيمة من خلال إحدى الطرق، ولم يخافوا بين وقتٍ وآخر أن يجرّبوا أنفسهم في أشكالٍ فنيةٍ أخرى وأسلوبيةٍ جديدة. وبيكاسو من هؤلاء.

سواءٌ كان ذلك أمراً جيداً أو سيئاً، فإنّه لم يكن لديّ ذلك العالم الأحادي الذي أغوصُ فيه في كل فيلمٍ من الأفلام التي أصنعها. حتى أنه بالإضافة إلى ذلك فإن قراري بتحويل سيناريو غريغوروييف إلى فيلم كان محيراً بطريقة لم أعهدها من قبل.

إذاً أين تكمن خصوصية هذا السيناريو؟ الحكاية عادية جداً، فقصص الحب هذه موجودة بالآلاف في السينما، ما كتب عنه غريغوروييف في السيناريو، كان الجميع ومنذ زمن بعيد قد سئموا من تَكراره. ويمكن القول أن الجميع أصبح يبخس قيمته. حتى أن اللغة

ليست سينماتوغرافية في كتابتها وتصويرها، بل لغة متحذلقة ومزيّنة بشكلٍ مبالغ فيه.

في اجتماع اللجنة الفنية التي ناقشت نص الفيلم المقبل، أبدى الجميع دهشته من السيناريو، (تالانكين، باندارتشوك)، عبّروا بصراحة عن سعادتهم، أنه وأخيراً وُجد مخرج سَيحوّل السيناريو إلى فيلم، لكنّهم في نفس الوقت رفعوا أكتافهم عالياً: إذ كيف سَيتمُّ نقل ذلك إلى الشاشة، أمرٌ لا يعرفه أحد، بمن فيهم أنا.

مع ذلك فإن سيناريو غريغورييف كان يحتوي على الشيء الأهم، وهو ما يملكه الفنان الحقيقي فقط. إنَّه الإحساس بالعالم. فهو يتكلم عن الأشياء البسيطة بصدق مُعدٍ وبعاطفة، الأمر الذي لا يمكن معه إلا وأن تُدهشنا عبقرية الكاتب، الذي قرّر لنفسه أن يجد في أبسط الأشياء ما كان مخفياً حتّى الآن عن الآخرين.

اتضحَ لي بأن المؤلف إنسان سعيد، فهو لشدة استغراقه في تلك المشاعر التي تتملكهُ، لم يكن يفكرُ بأيّ شيءٍ آخر.

الأسلوبية، الحركة، العالم المادي للفيلم، كل ذلك كان متروك لرؤية المخرج.

الإحترافية لا تكفي فقط، من أجل بناء عالم الفيلم. فمن الممكن تقويض بناء الأشياء، وإعطائها من جديد بُنيةً ديناميكية مختلفة، بحوارات مقتضبة وحادة.

العاطفة أيضاً والمزاج يمكن خلقهما بأدواتٍ ومواضيع احترافية بشكلٍ كامل، لكنّ عالَم الروائي " الكاتب " فإنه، وبشكل خاص، ينتمي إلى مجال العبقرية والإبداع.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان من غير المُمكن أن يتحول " رومانس عن العشاق " إلى دراما عادية، أو كوميديا، أو قصّة واقعية. ففي حوارات السيناريو توجدُ إشارات جلية قائمة على الإعراض عن "الواقعية" حيثُ كان من الممكن جداً العمل على أسلبة هذا الأمر، والفكرة تكمن في صنعِ شيءٍ غير متوقع.

من وجهة نظر الفهم التقليدي للواقعية، يمكنُ اعتبار السيناريو قائمٌ على السخرية، فالبطلة تردد بمفردها أو مع المجموعة حقائق أولية بسيطة.

"آه يا أمي، كم أنا عاشقة! ... كم هو جميل وقوي!" يخرج شخص إلى الشرفة ويصرخ: " يا لها من شمسٍ رائعة، يا لها من غيوم!". يلتقط أخوته الحالة ذاتها ويرددون "يا لها من غيوم! يا لها من شمسٍ رائعة ".

كيف يجب تصوير ذلك، بحيث لا تبدو سخيفة؟

أصعب ما في الأمر كان اتخاذ القرار بالمخاطرة، أن تقفز على رأسك في حفرةٍ عميقة.

في الحقيقة، فإنّ أيّ فيلمٍ جديد هو بمثابة تجريب. كما في حياتنا نفسها، من بدايتها وحتى النهاية. كل يومٍ يحملُ معه تجربةٌ جديدة، لا شيء يمكن أن يحلّ مكانها، هو يوم خاص بذاته لا يمكن تغييره.

عند قراءتي لسيناريو " رومانس عن العشاق " تذكرت السيناريو الرائع الذي كتبه دوفجنكو " قصيدة عن البحر ". كل شيء به كان متوافقاً ومختلطاً ببعضه بانسجامٍ فريد من الصعب تفريقه. مُجريات الأحداث الواقعية مع الفانتازيا، الأشياء التي حدثت والتي يمكن لها أن تحدث الآن أيضاً.

في هذا السيناريو كانت هُناك حلولٌ وأفكار كثيرة سَبقت ما جاء به فيلليني في فيلم " ثمانية ونصف "، لكنّ إنجاز دوفجنكو الأكبر هو

البشر – فَرِجْلا بَطله تقفان بثباتٍ فوق الأرض، ولكن رأسهُ يُحلّق في السماء.

الشيء ذاته موجود أيضا لدى غريغورييف. فهو صنع قصة وجدانية، قمت أنا من بعده بتحويلها إلى فيلمٍ مَلحمي.

مَلحميٌ بمعنى العناية بتفاصيل الحكاية وسبرِ أعماقها. فقصة الحب الموجودة في النص هي عادية تماماً، ولكن الأمر لا يكمن هنا، وإنما بالطريقة التي يتكلم بها غريغورييف في السيناريو عن هذا الحب.

والمعنى بأكمله يكمن في فكرة بأن الحب هو باعث الحياة. ونحن أحياء ما دمنا نملك الحب في داخلنا، أو الأملَ في الحب. وفي حالِ غيابه فنحنُ أموات.

في الصيغةِ النهائية للسيناريو، لم تَعد الفكرةُ مبنيةٌ على ذهاب البطل العاشق إلى الخدمة العسكرية، وإنّما حول الفتاة التي لم تنتظره، وتزوجت بعد ذهابه، هذا ليسَ مجرّد حل، وإنّما الشكل الذي بناءً عليه يتقاطع عالمان متضادان في الفيلم، الأول، عالمٌ سعيد، احتفالي يُرَى بعيون العشاق. والثاني فَقَدَ معناهُ ولونَه وروحه. عالمٌ دونَ حب.

في هذا الأخير تنضجُ شخصية البطل، بعد أن تقسو عليه الحياة وتصدمه بطريقةٍ تجعل عيناه تُظلمان، وتعود إليه القدرة على رؤية الأشياء التي حوله بألوانها الحقيقية. ويشعرُ بوحشةٍ مُرعبة حوله. وبوحدته في هذا العالم. الذي كان حتى الأمس القريب بمثابة عائلة واحدة منسجمة من الأخوة والأصدقاء.

وكنتُ مصراً على استخدامِ الأسلوبية التي أعرضتُ عنها في فيلم "عش النبلاء" وهي تحطيم الأسلوب الفني بأسلوبٍ آخر، في المقطع الثالث والأخير من الفيلم تتوقف الشخصيات عن إلقاء الأشعار وتبدأ حياةٌ بالأسود والأبيض.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذا المقطع النهائي من سيناريو " رومانس عن العشاق " والذي سَيُصوّر بالأبيض والأسود، والذي يُصوّرُ كيفَ تمضي الحياة بعدَ موتِ الأبطال، لم يكن موجوداً في النسخة الأولى من السيناريو، وكنت مع لينا نيخاراشوفيم. رئيسة التحرير في " موسفيلم " نتوجه كلَّ يوم إلى منزل غريغورييف من أجل إنهاء الكتابة.

أحد المشاهد الرائعة التي كتبناها سويةً، كانت حيث يلتقي العشاق السابقون، سيرغي مع زوجته وأولاده، وتانيا مع زوجها، وطفلها الرضيع. يلتقون بالمصادفة ويسيرون معاً وهم يتحدثون عن الحياة.

- كيف الحال؟

- لا بأس...

كل شيءٍ قد مضى، وخَبت العاطفة والمشاعر. الحياة تمضي في طريقها...

اعتياديةُ وسذاجة هذه النهاية كانت مرعبة، وغير قابلة للتعديل. ولكنني كنت أريد التأكيد على هذا التطهير الذي يجري بعد الألم الكبير الذي عاشته الشخصيات، عندما تتسامق الروح مرةً آخرى من خلال المشاكل والمصاعب إلى حياةٍ آخرى جديدة.

وعندما شعرنا بأنّنا قد وصلنا إلى هذه المرحلة من العمل، حيث يبدأ التطهير والشعور بأملٍ جديد، كان السيناريو قد وصلَ إلى صيغتهِ النهائية والتي أستطيعُ معها، أن أُصدّقَ بأنني أستطيعُ تصوير الفيلم.

كما هو في الحياة، كما هو في الفن

لم يخطر ببالي مطلقاً، كم سيكون صعباً البحث عن الأبطال من أجل فيلم "رومانس عن العشاق".

بحثنا في أقسام الممثلين في جميع الاستوديوهات، والمسارح، وشاهدنا آلاف الصور، التي وصلتنا بالبريد، وأخذنا نبحث عن أبطالنا في الشارعِ أيضاً.

لم أستطع أن أحدّد ما هي المهمات، التي يَجب على ممثلينا أن يقوموا بها. لِنَقل، بأنّني كنتُ أعرف أن البطلة يجب أن تكون ذات بنيةٍ مرنة وحيوية، ولكنني لم أتوقع، أنه كان يلزمها أن ترقص بذكاء. كنت أعرف بأنها يجب أن تكون ذات مزاج حسّاس ولديها إحساس بالإيقاع، والمقدرة على قراءة الشعر. ولكن قطعاً لم أدرك مدى صعوبة إلقاء الشعر أمام كاميرا السينما. وهو ما توصلت إليه أثناء اختبارات الممثلين أمام الكاميرا.

أحضرنا إحدى الممثلات، وبدأنا بالبروفات، بدأتُ أشعر بأنَّ كلّ شيء ميت ولا يملك روحاً، كلّ حركة، كلّ كلمة.

هل كنت أستطيع أن أتوقع، بأن الشِعر يقيّد ويعيق الممثل؟ وكل محاولاتنا لم تعط النتائج المطلوبة، على الرغمِ من كثرتها ؟

عندما ظهرت لينوشكا كورينييفا في مجموعتنا – فتاة صغيرة ورقيقة، ذات جفون منتفخة، لم تَخلق لدينا تأثيراً أو انطباعاً خاصاً. على الرغم من أن وجهها لم يكن عادياً، وبهِ شيء خاص.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان وجهها باكياً، وغير مهتمةٍ إطلاقاً كيف ينظرون إليها من أجل الدور المقترح. وأيّ دور! فرصةٌ نادرة الحدوث. ستصبحُ من بعده نجمة. سألتها قائلاً:

- ما الأمر؟

- لقد افترقت عن الشخص الذي أحبه.

أعجبتني لينا جداً. هناك ملامح في بعض الوجوه، تصبح بالنسبة لي وعلى الفور عزيزة على النفس. لم أعرف لماذا أعجبتني بهذا القدر. ربما لأنها تشبه الممثلة شيري ماكلين - نموذجي المفضّل - الأنف القصير، الوجنات العريضة، العيون الواسعة، شقراء ذات وجه أنمش. لقد كانت تشبهها بدرجةٍ كبيرة، ولم أنتبه في الحقيقة إلى هذا الأمر منذ اللحظة الأولى.

بعد مُضي يومين جاءت لينا إلى البروفة، وفي اللحظة التي فتحت بها فمها، ونطقت بأول جملة، حصلت المعجزة، كل كلمة قالتها كانت مليئةً بالصدق والحقيقة. على الرغم من الصعوبة الغير مفهومة في مفردات الجملة: "لكم أنا أحبك! وكم أحب وجهك " نصٌّ مثل هذا هو بمثابة تعذيب للممثل، الكلمات تَعلَق في الحلق، لأنها تُخجلهم بسبب عدم صدقها وعدم واقعيتها.

الحديث بصدق عن المشاعر أمرٌ يستطيع فعله فقط الإنسان الذي يملك روحاً نظيفةً.

بدأت البروفات من المشاهد الأكثر صعوبةً، ومن المكان الذي كنت أختاره بشكلٍ عشوائي، (لينا) كانت طبيعية وحقيقية مع جميع الممثلين. قمنا بتصوير نحو عشر بروفات (لم تكن ضروريةً من أجلها وإنّما من أجلِ شركائها الممثلين) ولم تكرّر نفسها في أيٍّ منها، نبراتٌ

مختلفة، إحساسٌ مختلف، وأداءٌ جسدي متعدّد الأشكال. ودائماً مع تقديرٍ جيدٍ للشعور الهارموني الداخلي، والمقدرة على العيش بفرحٍ وبهجة، وهو إيقاعٌ غير مألوف بالنسبة للناس العاديين.

إيرا كوبتشنكو لعبت دورها بشكلٍ رائع، بالإضافة إلى كل من، (إيّا سافينا، ساشا زبروييف، سماكتونوفسكي، جينيا كيندينوف). يمكن القول بأنه قد اجتمعت في الفيلم مجموعة شديدة اللطف.

لم أتوقع أن يلعب فيلم "رومانس عن العشاق" دوراً مهماً في حياتي الخاصة. حكايتي مع لينا كورينييفا بدأت قبل الإقلاع في عملية التصوير.

كمخرجٍ كنت أتعامل معها دون شفقة، كي تستطيع أن تقوم بتنفيذ أي شيء، الغناء، الرقص، إلقاء الشعر،، وأن تعيش في الحدود القصوى من مشاعرها.

حتى ذلك الوقت لم تكن لينا قد مثّلت سوى في فيلمٍ واحد، وكان هذا دورها الكبير الأول، دور يجعلُ منها نجمةً.

كان ذلك في حزيران من عام ١٩٧٢ . عادت فيفيان من باريس وأخبرتُها بأنّي تعرفت على امرأةٍ أُخرى.

– وغد! أجابتني قائلة.

وبدأتْ بيننا نقاشاتٌ حادة، غادرتُ المنزل واستأجرت في مكان آخر حيث عشت أنا ولينا معاً.

كانت توجدُ في السيناريو عدة مشاهد محببةٍ بالنسبة إليّ، وكانت تبدو لي رائعة. وخاصة المشهد الذي يموت فيه البطل. الإنسان الذي بقي وحيداً، بجسدهِ الممزّق وليس بمقدور أحد مساعدته. يصرخ بيأسٍ وهو يمزق ثيابه ويصرخ بالجميع: " ألم يكفكم ذلك ؟ خذوا ؟ لست مديناً لكم! لست مديناً لأحد! ... وإن كنتُ وحيداً... فليكن ذلك ... ".

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إنَّه يحتقر الجميع ويزدريهم، ليس بحاجةٍ لأحد. بعد أن فقد أهمّ شيءٍ في الحياة، الحب.

على الرغمِ من قراءتي المتكرّرة لهذا المشهد، إلا أنّني لم أستطع تجنب شعور الخوف والتردد في كلِّ مرة. إنسانٌ يموت بسبب الحب. لم يحدث شيءٌ مماثل في السينما من قبل...

مشهد "موت البطل " قررتُ أن أصوره تحت وابل المطر، وكأنّه يتطهر بزخّاتِ الصيف، مع وجود حشود كثيرة من الناس الذين انتشروا حول القطار. كانت تتراءى لي حشودٌ مبللةٌ بالمطر، مع المظلات، الأجساد المنحنية فوق جسد الرجل الميت، القميص المفتوح فوق جسدِ البطل، الجزء المرئي من جسده العاري. كنت أرغب أن تجتمع في هذا المشهد البساطة والعنف والقسوة.

الإخراج في السينما عملٌ يحتاج إلى حلولٍ وسطية. طوال الوقت يتم البحث عن الحلول المثلى، المطلوبة في كثيرٍ من الأحيان. لم يأت أحد الممثلين – تقوم بتصوير الآخر. اللحية الاصطناعية تم نسيانها في حجرة المكياج، تفكر حالاً: فليؤدي الممثل عمله وهو مستديرٌ بظهره إلى الكاميرا. تنفيذ المشهد الذي يوجد به ثلاثمائة من الكومبارس بينما لم يستطع المساعدون إحضار سوى خمسون شخصاً. تم تصويرُ مشهد رائع، ولكن المادة المصورة بها خللٌ ما، وإعادة التصوير غير ممكنة. الحلول الوسطية تمنعك من أن تغفل عن الطريقة التي بدأتها في العمل، هناك بحثٌ طوالَ الوقت عن الحلولِ الممكنة، من أجل المحافظة بالشكل الأمثل على التصور الأولي للعمل.

كنت مشدوداً بكليتي لهذا المشهد، ولكنني لم أفكر أن أحضّر نفسي، لفترةٍ طويلة الأمد، إذ كنتُ قد عصرتُ نفسي دفعةً واحدة.

تأخرت فترة التصوير، واضطررنا أن نصور مشهد محطة القطار أثناء الشتاء.

من الصعب تصوير المشاهد التي تتطلب أداءً خاصاً من الممثلين في فترة الشتاء. خاصةً إذا كانت عاطفية. الممثل يرتجف ومن فمه يخرج البخار. وتبرد العاطفة والأحاسيس.

محطة القطارات التي كانت تجري بها عمليات التصوير، كانت تقدمُ مناظراً ومشاهداً كئيبة بقدرٍ لم نتوقعه، بحيث كان الحلّ الوحيد أمامنا هو التصوير في الليل، من أجلِ أن ننقلَ إلى ظلمةِ الليل كلَّ كآبة هذا التشوه. بالإضافة إلى أن النهار قصيرٌ في الشتاء، وبالكاد نستطيع أن نلحق تصوير شيء ما. وقررنا البدء بالتحضير عندما تبدأ العتمة بالهبوط.

قمنا بتوزيع مصادرِ الإضاءة في كل مكانٍ من المحطة، وفوق الجسر، وعلى الأدراج، بحيث أعطت انطباعاً احتفالياً كما هو في السيرك.

عندما انتهت عمليات التصوير، دبَّ الحزنُ في جميع أفراد المجموعة، كان من المؤسف مفارقة هذا المكان الغني بالعوالم السحرية، وبسبب ذلك ولدت لدينا فكرةُ تصوير – مشهدٍ وداعي – المغادرة على متن القطار بعيداً عن المحطة حيث الحياة الاحتفالية والموت الاحتفالي، وأن نجعلَ من أضواءِ هذا الاحتفال تبتعد وتغيب عن عين الكاميرا التي على متن القطار المسافر.

واليوم، عندما أشاهد هذا الفيلم ، ألاحظُ ذلك التوتّر الذي رافقَ إنجازه. الأساليب الفنية المتمازجة في الفيلم كانت وما تزال غير مألوفة للكثيرين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الحوارات الشعرية، الرقصات، الفقرات الموسيقية – كلُ ذلك كانَ جديداً ومع ذلك متسقاً ومنسجماً بشكلٍ جميل.

الجمهور الشاب تَقبّل الفيلم أكثر من غيره، وفهمه بنفس الطريقة التي كنا نفكر فيها أثناء العمل عليه. شعرت في نفسي: هذا هو فيلمهم!...

أما في الغرب فلم يفهموا الفيلم، وأظن أنّهم من غير الممكن أن يفهموه في وقتٍ آخر – فهو فيلمٌ سوفييتي بشدة – الوطن الأم، خدمة العلم، المشاعية.

أذكرُ أنّه بعد عرض الفيلم في روما أمام برناردو برتالوتشي. جاءَ إليَّ بسيارتهِ التي أحلمُ بامتلاكِ واحدةٍ مثلها – مرسيدس ضخمة.

وقال بعد رؤيته للفيلم:

– لقد خيبت ظني. نحن – الفنانين اليساريين– نحاربُ هنا في إيطاليا ضدَ كلِ أشكال الحياة الأمريكية، الدراجات النارية، تسريحات الشعر الطويل، الغيتارات، وضد كل الأشكال القذرة للبرجوازية، بينما أنت تتغنى بها.

نظرت إلى سيارته المرسيدس ثم فكرت.

" كيف أشرح له، أنَّه في روسيا الفقيرة، وفي المرحلة الجليدية من حكم بريجنيف. كانت موسيقى الروك أند رول، والشعر الطويل. هو بمثابة جرعةٍ من الحرية، بمثابة صرخة، وعلى الرغم من كل دوغمائية الفيلم، إلا أنَّه يمثلُ تحدياً ودعوةً للحرية. من أجل ذلك فإن جيل الشباب تقبل الفيلم بحماس ".

بعد العرض الأول للفيلم في بيت السينما، جاء إلي فالوديا ديمتريف، ناقد سينمائي وهو نائب رئيس مؤسسة " موفوندا " السينمائية الحكومية وقال لي:

– أندريه، لقد صورت فيلماً عظيماً تقريباً.

لم أستطع أن افهم، ماذا يعني بـــ " تقريباً " ولكنّه كان أمراً جميلاً في كل الأحوال.

الإدارة لم تكن تدركُ كيف يتوجّبُ عليها التعامل مع الفيلم، ومن أجل عملية المشاهدة والموافقة على الفيلم في صورته النهائية، جاء ديميتشيف، عضو المكتب السياسي. وتكلم بعد مشاهدة الفيلم عن أهمية الحساسية والدقة في قراءة العالم، مستشهداً بشوبنهاور، معطياً دلالة، على أنَّه ليس بشخصٍ ذو عقلية حزبية بيروقراطية، وإنما هو إنسانٌ فيلسوف. وتمت الموافقة على " رومانس عن العشاق ".

لينا كورينييفا ذهبت للعملِ في المسرح، طوال فترة تصوير "رومانس " كنا نعيشُ سويةً، وسافرنا إلى عدةِ مدن معاً كأنّنا نشكلُ عائلةً واحدة.

بعد ستةِ أشهر وعندما بدأت بالعمل على فيلم " سيبيريادا " بدأت العلاقة بيننا بالفتور، كنتُ أرغب ببناء جوٍ أُسَري، مثل تناول الطعام في المنزل، بالقرب من زوجتي، لكن لينا لم تكن الإنسانة المخلوقة لهذا الشيء. قضينا ثلاثة أعوام معاً، وأصبح واضحاً بأننا سنفترق.

بذلك انتهت مرحلة من حياتي، وكنت أفكر في تلك الفترة بالسفر خارج البلاد. أذكر بأنني ذات مرة، رافقت (إيَّا سافينا) إلى المنزل بعد انتهاء التصوير، وقلت لها:

– سأسافر... لم أعد أستطيع العيش هنا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

سيبيريادا

في صيف عام ١٩٧٤ دعاني إرماش لزيارتهِ وعرض علي أن أصنعَ فيلماً عن مؤتمر الحزب حولَ عُمّال النفط في سيبيريا.

كنت في تلك الفترة أحضّر لإخراج مسرحية تشيخوف "بستان الكرز"، وفجأةً يأتي اقتراح إرماش... الفكرة أثارت اهتمامي. وأدركت، بأنني أوافقُ على إنجازِ عملٍ هو في غاية الصعوبة: فالمادة استثنائية في صعوبتها، مثل غرانيتٍ نقي، الشيء الذي ألهب حماستي في الوقت ذاته.

استشرت (يوجافيم)، مدركاً بأنّ كتابة نصٍ عن هذا الموضوع بمشاركته، هو أمرٌ بغاية المتعة.

وبدأنا معاً بالبحث عن الفكرة الدرامية، والشكل الفني للفيلم القادم. وبدأنا عملنا من دراسة ومشاهدة جميع المواد الوثائقية المتوفرة عن هذا الموضوع. وتعرفنا على تاريخ اكتشاف منابع الغاز في مناطق البلطيق، والطريق الطويل الذي أدى في النهاية إلى اكتشاف النفط ، وبيوغرافيا المستكشفين الأوائل، روفينا، سالمانوف، إيرفي. كل ذلك كان بغاية الأهمية من أجل العمل المقبل.

خلال هذا البحث استطعنا أن ندرك ونتعرف على المصاعب التي واجهت الجيل الأول من أبطالنا المستكشفين. هذه المصاعب لا تتعلق بالطبيعة، أو النظام الجغرافي، بل هي نفسية قبلَ كل شيء. كما أن

اكتشافات النفط السيبيري كان يعرقلها ضيق العقل الإنساني وخمولة أكثر بكثير من مناخ سيبيريا القاسي.

خلال العمل على السيناريو، أخذنا نبتعد أكثر فأكثر عن موضوع النفط، وأخذت الخيوط تتوسع بشكلٍ يستوعب تاريخ سيبيريا.

في مرحلة السيناريو هذه، ومرحلة تنفيذ الفيلم التي تلتها، لاحظتُ أنّنا دخلنا في مستوى آخر من التفكير الذي قادتنا إليه كلُّ الحيثيات التي صادفتنا خلال بحثنا، وهو الإنسان والمحيط الذي أنجزه من حوله.

فالنفط، مثل جميع الأشياء الأخرى والتي توجّهت إليها جميع أشكال الإنتاج، لا يشكلُ غايةً في حد ذاته. هو فقط مجرد مادة أو وسيط لجعل حياة الإنسان على الأرض أفضل من السابق.

في تلك الفترة لم تكن قد حدثت بعد كارثة تشرنوبل، لكن نتائج السياسةِ الغير واعية، كانت قد بدأت تُعطي ثمارها المريعة. كارثة الأورال، كارثة سيفان *.

فمن أجلِ حل مشكلةٍ ضرورية تواجه حياته اليوم، صنعَ الإنسان عشر مشكلات أخرى، ستواجهه في العقود القادمة من الزمن.

تفكيرنا في الشخصية الرئيسية في الفيلم – ألكسيس –، قادنا إلى نتيجةٍ مفادها، بأنه لا يمكننا فهمه إن لم نستطع معرفة الطريقة التي

(*) يشير كانتشالوفسكي هنا إلى ذلك التدخل الكارثي في الطبيعة، من تجفيف بحيرات الأورال والذي أدى إلى تغييرات مناخية في المنطقة. ويمكن اليوم مشاهدة سفن في وسط المناطق التي تصحرت . أما بحيرة سيفان التي تقع في أرمينيا فقد تم خفض مستوى المياه فيها بشكل كبير بحيث أن الجزيرة التي كانت تقوم في وسطها والتي بنيت فوقها كنيسة قديمة كان الرهبان يقصدونها بواسطة القوارب أصبحت اليوم موصولة مع اليابسة . المترجم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تشكلَ بها وعيه وبناءه النفسي خلال الزمن، فهو لا يتذكر مكان وتاريخ ولادته، ولكن لماذا لا يتذكر؟

وبدأت الأسئلة تتراكم فوقَ بعضها بشكلٍ متداخل. حتى نستطيع معرفة كيف هي شخصية هذا العامل في فترة السبعينيات، يجب أن نعرفَ طبيعة أهله، الأب والأم، وسيرتهم الحياتية.

بطلنا ولد في العام ١٩٤٥. وهذا يعني بأن والدته يفترض أن تكون من مواليد عام ١٩٢٠. إذاً كيف كان الناس في تلك الفترة، طريقة تربيتهم، الحماسة والغيرة، والصراع الطبقي في الأرياف... هذه الحماسة كانت لها نهايات تقليدية دائماً، فهؤلاء الناس كانوا يعانون جرّاء حماستهم هذه، إما من العدو الطبقي أو من الحكومة نفسها.

وأخذ تفكيرنا يقودنا إلى أنه يجب معرفة طبيعة هذا الحماس الريفي، من أين أتى، وما هي جذوره؟ وما هي علاقته بالثورة فيما بعد؟

وأخذنا نبحث، من ألقى بذرة الثورة هذه، من جلب هذا الفيروس إلى روسيا. وحتى نصل إلى معرفة هذه الأشياء - التي تبدو سهلة ظاهرياً - استغرق بحثنا خمسة أشهر.

أصبح من الواضح لنا بأنَّ الفيلم سيكون عن تاريخ هذا القرن. وتطلب الأمر عدة شهورٍ أخرى، لندرك هذا التاريخ يجب أن يجري في قرية واحدة. أجيال تَتبدل وراء أجيال، الناس يأتون إلى هذه القرية ثم يغادرونـــها، حتى أنهم يهربون منـــها، أو يبقون فيها إلى الأبد، تحت التراب.

أصبح من المؤكد، بأن السيناريو سوف يتكون من عدة فصولٍ كبيرة. فقط بعد هذا، بعد مضي عام ونصف، أدركنا بأنه يمكننا الجلوس الآن وكتابة سيناريو الفيلم.

أستطيع القول بأنني راضٍ عن فيلمي هذا، على الرغم من أنه وبحسب ذائقتي الفنية اليوم، أعرف أنهُ بطيء قليلاً، ويمكن أن تكون مدة الفيلم أقل بساعة كاملة. أشياءٌ كثيرة كنت اليوم سأنفذها بشكلٍ مختلف تماماً، ولكن في جميع الأحوال فأنا أفخر بهذا الفيلم، لأن تصوير فيلم طويل أصعب من ثلاث أفلام قصيرة. فبناء ثلاث جسور قصيرة هو أسهل بكثير، من جسر طويل الامتداد ويساوي طول الجسور الثلاثة معاً، تلزم مواد خاصة كي تتحمل هذا الضغط، في الأفلام فإن الأمر مطلوبٌ حتى لا يفقد المخرج انتباه المشاهد في الفيلم. من وجهة نظر البناء العام للأشياء، وهندستها، وتفاعلها التلقائي، وهبوط وارتفاع الإيقاع، فإن ذلك يتطلب حساباً جدياً وعملياً للبناء الدرامي وللقصة بأكملها.

الأشياء العزيزة على نفسي في الفيلم هي تلك الأشكال الفنية التي تتخذ مع بعضها نسق القوافي، وهي هنا بالتحديد أصبحت بالنسبة لي بمثابة المذهب والطريقة الفريدة من نوعها، التي تُنظّم المادة الفيلمية، فلنقل مثلاً، مشهد شوكة الحصاد ذات الحراب، فالوالد يحصل عليها من ذلك الشريد الهارب من الحكم عليه بالأشغال الشاقة – روديون، شوكة الحصاد تنتقلُ ملكيتها من شخصٍ إلى آخر، ومن جيلٍ إلى جيل.

أو ذاك العجوز الذي يعيش أبداً، والذي يظهر على الشاشة في تلك المرات، التي تعطي إحساساً بالعالم الميتافيزيقي.

أو النجم التي يقوم أفانسيا مستهدياً به بقطع طريقه. الطريق فوق الأرض، النجم في السماء، والأشجار تقع تحت ضربات سيف أفانسيا مصدرة أنيناً، النجم يعطي الطريق اتجاهاً سيقود إلى مخدع الموت، إلى مستنقع لا يمكن اجتيازه، إلى الشيطان. الطريق التي يفترض أن تقوده إلى الخروج من القرية إلى الحياة، توصله هي إلى الموت بحد ذاته.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الشكل التوظيفي للنجم وكأنه إحدى الشخصيات جاءنا من أشعار (باسترناك) عن المجوس، الذين رأوا في السماء من بعيد ولادة نجمٍ جديد، فأتوا لرؤية الطفل، المسيح، وغنّوا أمام المهد.

البطل في الفيلم يتوق للتخلص من هذا المكان. لكنَّ هروبه يقوده إلى الموت.

في " سيبيريادا " لا يوجد أبطالٌ سلبيون، كل الأبطال جيدون. لا يوجد جلادون وضحايا. وإنما الجميع ضحايا.

هذا الفيلم بشكلٍ عام، هو عن، كيف أن التاريخ والثورة وأوامر الحكومة، ومتطلبات الحضارة قامت بإبعاد الإنسان رغماً عنه، عن منزله، وعن أرضه، هذا الانتزاع الذي يشبه اقتلاع عشبةٍ من الأرض، جعل قيمة هذه الأرض تسقط بنظرهِ وتصبح دونَ أية قيمة وغير جديرة بأية تضحية... وعند هذا الأمر قام هو نفسه بإحراق هذه الأرض.

من وجهة النظر هذه، أصبح الفيلمُ بعيداً جدا عن أن يكون " فيلماً مُنتجاً بطلب السلطة " أو من نوع الواقعية الاشتراكية، وإنما منذ البداية هو إيديولوجيا خاصة وغريبة. كان ذلك بمثابة حكاية تشرح كيف أن الحضارة التقنية تقوم بقتل الثقافة، الطبيعية والإنسان.

في مشهد الختام عندما يشتعلُ النفط ويجرفُ معه كلَّ شيء، الصلبان في المدافن، المقابر، حيث ترقد بسلام أرواح أجيالٍ كاملة من أهل القرية، آباء وأجداد أبطالنا في الفيلم، من باطن الأرض، ومن قلب روحها تظهر أرواح الموتى والقتلى.

بالنسبة لي كان ذلك حلاً صوفياً وشعرياً، والذي في معناه العام يتعارض مع مبدأ الفيلم الموصى به من قبل الحكومة والمكتب السياسي.

الفيلم بأكمله يتخلله الشعور بوجود الله. وأستغرب، كيف تمت الموافقة عليه. بالتأكيد لم يجرِ قبول الفيلم بشكلٍ سهل. فبعد مشاهدة الجزأين الأوليين من الفيلم، دعاني سيزوف إلى مكتبه قائلاً:

– هل تدرك ما تقوم به؟ حسن. أنا سوف أتقاعد قريباً. ولكن كيف سيكون وضع فيليب، كيف سيتغافل عن الأمر؟

تحدثت معه عن أشياءٍ ما، ووعدته بأمورٍ عديدة، وقمت فعلاً بحذف بعض المشاهد، ولكن كل ذلك لم يغير من معنى الفيلم الذي بقي كما هو ويتحدث عن الأمور ذاتها.

الفيلم الذي جرى العمل عليه مطولاً، ولحسن حظ إرماش وحظي أنا أيضاً. لم ينتهي في موعد انعقاد المؤتمر. وقمت بإجراء تعديلات عليه بناء على طلب إرماش. أغرب شيء بالنسبة لي كان الأمر الذي تلقيته بإعادة تصوير المشهد الذي يجري في قاعة عضو المكتب السياسي للحزب، والذي قام لاريونوف بأداء دوره.

السبب في ذلك، هو أنه لدى لاريونوف " ثؤلولٌ " فوقَ خده الأيسر، كما هو تماماً لدى كوسفينا. يجب علينا التصوير وعدم إظهار " الثؤلول " فوق الخد. وضعٌ "كافكاوي" (نسبة إلى فرانز كافكا).

أعدنا بناء الديكور من جديد، وصورنا المشهد بشكلٍ جدي تماماً. حتى الآن لا أستطيع التخلص من سيطرة السحر العبثي للخوف السوفييتي.

ما يثير استغرابي أكثر من قبول الفيلم والسماح له بالعرض، هو الطريقة التي استقبلَ بها النقاد الفيلم بكلِّ ضغينةٍ وحقد، حقاً لا أستطيع فهم ذلك.

المقال النقدي الأول والحقيقي عن الفيلم، تطلب انتظاره عشرة سنوات، عندما بدأت مرحلة البيروستريكا. ناقدٌ شاب، وعلى ما أعتقد،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان في تلك الفترة ما يزال طالباً في الفغيك، (ساشا شباغين). إنسانٌ من جيلٍ آخر، شاهد الفيلم دون أية خلفيات أو إسقاطات إيديولوجية، فهم وكتب عما يتحدث عنه الفيلم.

في فيلم " سيبيريادا " أثبتُّ لنفسي مرةً أخرى، بأنه لا توجد قصص مُملة، كل شيء يمكنه أن يكون موضوعاً للفن، قصة عضو في الحزب، أو أي موضوع من المواضيع العامة والرسمية. التفسير والتأويل، هما ما يقوم عليه الفن. ومهنة الإخراج السينمائي هي قبلَ كلٍ شيء فن التأويل. أما صديقي ميشا رامادين، فقد قلت له:

– سأصور فيلماً عن عمال النفط. هل ترغب بالعمل في الفيلم مهندساً للديكور وتنسيق المناظر؟

– أنا ؟ هل تريدني أن أعمل فيلماً عن الطمي الأسود؟ كلا، شيء كهذا لم أفعله ولن أفعله أبداً.

أخذوا يقولون، بأن كونشالوفسكي باعَ نفسه للبلاشفة، وهو يصور فيلماً للحكومة. من المحزن التفكير بذلك، ولكن تشيخوف كان محقاً عندما قال: بأن الطبقة المثقفة في روسيا تفكّرُ بشكلٍ حزبي. وحتى لو كانت هذه الفكرة ضد البلشفية وليبرالية، ولكن في كل الأحوال فإنها في واقع الأمر هي بلشفية. النظر إلى ظاهر الأمور، دون التعمق في المعنى.

منذ فترةٍ قصيرة سمعت عبر الراديو لقاء مع أحد المخرجين السينمائيين، وكان يقول:

– أنا لا أحب كونشالوفسكي...

وشرح السبب قائلاً:

كونشالوفسكي عاش حياته سعيداً، مكتفياً، وفي جميع الأحوال فنحن وكما يقال لدينا وجهاتُ نظرٍ مختلفة.

وأخذت أفكر، بأنَّ ما قاله هذا الشخص الذي لم أتبادل معه طوال حياتي أكثر من كلمتين، كان يعكسُ معنى النفور والكراهية تجاهي من قبل الطبقة المثقفة الروسية – السوفيتية. كنت قد ذكرت في كتابي الأول. بأنني لو كنت كحولياً، وفقيراً بائساً، أو إبناً غير شرعي، لكانوا سيتقبلون أفلامي بطريقةٍ أفضل بكثير.

نعم، لقد كنت مع ذلك إنساناً موفقاً وسعيداً بدرجةٍ كبيرة، بحيث لا يستطيع معها زملائي أن يعتبروننني فناناً جديراً بالإهتمام.

ولكن هل كنتُ مستعداً لتبديل مصيري هذا، أحلامي، سعادتي، أفراحي، آمالي، الغيرة من نجاحاتي والاعتراف بما أصنعه من قبل الأشخاص الذين لا يحبونني؟

كلا، لا أعتقد. بالتأكيد هو أمرٌ سيء الإعتماد على أحكامٍ مسبقة. ولكنني لن أكونَ تعيساً من أجلِ كلِّ هذا. وكما يقال، نفسي هي الأغلى....

أما الجمهور فقد استقبل " سيبيريادا " بشكلٍ رائع. أذكر أننا أخذنا الفيلم إلى مدينة تومسك حيث كُنّا قد صورنا مشاهد كثيرة هناك. العرض جرى في قصر الرياضة، في صالة تتسعُ لخمسة عشر ألف متفرج، خمس ساعات متواصلة مع استراحاتٍ قصيرة. لم يخطر ببالي مطلقاً من قبل، أنه يمكن لخمسة عشر ألف مشاهد في صالة واحدة أن يتابعوا بصمت مشدود الفيلم المعروض على الشاشة. حتى أنه كان يمكن سماع كيف أفلتت المفاتيح من يد أحد الأشخاص، في المشهد الذي يقوم فيه سبيريدون بقتل كولكا.

صمتٌ مطبق، ولحظة توتر وتأثير.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

جائزة لجنة التحكيم الكبرى

كان إرماش متوتراً جداً بعد انتهاء الفيلم الذي أعجبه، فهو وعلى الرغم من ماركسيته فإنَّ القضايا الإنسانية الحساسة لم تكن غريبةً عنه. أتذكّر جيداً كيف كان يسير في مكتبه جيئةً وذهاباً وهو منفعل... في النهاية قال:

- حسناً سأرسل الفيلم.

وكان يعني بذلك أنه سيرسل "سيبيريادا" إلى المنتجع الخاص بأعضاء المكتب السياسي لمشاهدته. ردّ الفعل جاءَ بعد مُضي أسبوعين. وكما يقال، حلوٌ ومرٌ. كوسفين لم يعجبه الفيلم إطلاقاً وقد علَمتُ بذلك من إرماش.

لن نسمح لكونشالوفسكي - قال كوسفين - بأن يُعلّمنا كيف نُطوّر الصناعة ونبني الاشتراكية.

في حديثه هذا كان يقصد الإشارة إلى موضوع بناء محطة التوليد الكهربائية. والتي كانت ستتسببُ بغمر أراضي سيبيريا، إضافة إلى القرية نفسها التي ينحدر منها جميع أبطالِ فيلمنا.

إرجاع الفيلم وإيقافه كان أمراً واقعياً، ولكنّ أحد أعضاء المكتب السياسي قد أُعجب بالفيلم رغم كلِّ ما قيل، لا أذكر الآن من هو بالتحديد ولا أستثني أندروبوف أيضاً، أذكر أن سيزوف قام بدعوة بابكوف، رئيس جهاز الاستخبارات (ك. ج. ب) لمشاهدة الفيلم، وهو نائب

أندروبوف ومسؤول القسم الإيديولوجي في إدارته. وكنتُ مدعواً أيضاً إلى هذه المشاهدة ورأيت الشخص المسؤول عن مراقبة كل المثقفين والبؤساء، يجلسُ بمرحٍ، ولا يُعطي أي شعورٍ بالخوف، رجلٌ ذو بنيةٍ قوية، ينتعل حذاء قصيراً من تلك الخاصة بالجنرالات. نظرت إلى حذائه وفكرت: أيّة سلطةٍ عظيمةٍ لدى صاحب فردتي الحذاء الرخيصتين هذه!

كنا ثلاثة فقط في الصالة، وكان مهماً جدا بالنسبة لـــ سيزوف ما سيقوله بابكوف عن الفيلم.

فيلمٌ جيد – قال بابكوف بعد انتهاء العرض – عميق، ولا يوجد بهِ شيءٌ معاد للنظام السوفيتي.

من الممكن جداً أن يكون بابكوف نفسه هو من اقترح على أندربوف مشاهدة الفيلم.

في جميع الأحوال فإن المشاهدة جرت قبل موعد مهرجان كان، ولعل رأي بابكوف هو ما ساعد إرماش على اتخاذ القرار بإرسال الفيلم إلى كان.

نجاح الفيلم في " كان " كان مهماً جداً بالنسبة لهُ، بمثابة الورقة والتي كما كنت أظن، يتوقفُ عليها مستقبله وسيرته الحزبية.

المهرجان كانَ مهماً بالنسبة لي أيضاً. وقد جرى حديثٌ بيني وبين فرانسيس فورد كوبولا والذي أعربَ عن استعداده لتقاسم جائزة " السعفة الذهبية " معي. كان يعلم بأنّه سيحصل عليها، وقد كلمني بكلِ قناعةٍ عن ذلك عندما التقينا في سان فرانسيسكو، بأنه قبل ستة أشهر من موعد المهرجان قد وعدوه بذلك وبشكلٍ مضمون. قائلين له:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إذا أحضرتم فيلم " القيامة الآن " إلى المهرجان، ستحصلون على السعفة الذهبية. وهذا يفيدنا عند الحديث عن حيادية وموضوعية أي مهرجان في العالم.

انقسمَ المحكّمون في اللجنة. وقالوا بأنه من غير الممكن اقتسام "السعفة الذهبية" بين روسيا وأمريكا، ويجبُ إعطاء جائزةٍ ما لفيلمٍ أوروبي.

ونتيجةً لذلك تم اقتسامها بين كوبولا وفيلم " قارع الطبل " للألماني الغربي شلندروف. فرانسو ساغان والذي كان رئيس لجنة التحكيم في تلك الدورة (١٩٧٩) أعلنَ أنهُ سينسحب من اللجنة وسيقيم مؤتمراً صحفياً، إذا بقي فيلم " سيبيريادا " دون جائزة السعفة الذهبية.

ومن أجل تهدئته، وتهدئة أشخاصٍ آخرين ربما، قاموا سريعاً باختراع جائزة لجنة التحكيم الكبرى. الشيء الذي لم يكن موجودا قبل فيلم "سيبيريادا". كانت هناك السعفة الذهبية والفضية، كنتُ مقتنعاً بالتأكيد أنني جدير بالجائزة الذهبية، وهذا ما سيفكر بهِ أي فنانٍ آخر في مكاني، وكنت غاضباً جدا لأنَّني لم أحصل عليها، وخاصة بعد ذلك الحديث مع كوبولا، الذي جعلني مقتنعاً بالمطلق بأنّ الذهب سيكون من نصيبنا.

مرتين اثنين أسافر مع قناعةٍ كاملة وثقة بالنفس في الحصول على الجائزة مع " المعلم الأول " في البندقية ومع " سيبيريادا " في كان.

إن الاعتقاد بأنَّ المهرجانات السينمائية تقومُ بعرض وتقدير حقيقي للأفلام ذات الطبيعة الفنية الجيدة لهو أمرٌ غير حقيقي ومخاتل.

هل يمكن أن يكونَ الإنسانُ موضوعياً في العلاقة مع الفن، وخاصةً إذا كانت أحكامه تتعلق بالذائقة الفنية؟ أحد أعضاء لجنة التحكيم

يعجبه فيلمٌ ما، بينما الآخر يفضلُ فيلماً ثانياً، لدى أحدهم رؤية محددة للعالم، بينما لدى الآخر رؤية مختلفة. كل منهم يبحث عن الأشياءِ التي تثير إعجابه أو تؤكّد طبيعة آراءهِ الفنية، أو يقف مع المخرج الذي يفضّله قياساً على الآخرين.

لمراتٍ عديدة كنتُ عضواً في لجان التحكيم. وفي مهرجان موسكو قمتُ بكل ما هو باستطاعتي من أجل أن لا يحصل فيلم كوليش على الجائزة الأولى. وفي مهرجان برلين حاربتُ حتى الرمق الأخير من أجل أن يحصل فيلم شيبيتكو "الولادة" على الجائزة. بينما فاسبيذر الذي كان في برلين أيضاً، يدافع عن فيلم من إنتاج استوديو دوفجنكو، والذي كان فيلماً سيئاً برأيي، وقلت له معترضاً:

– ولكنَّ هذا ذوق رديء جداً.

– من أجلِ هذا السبب، أنا معجبٌ بالفيلم، أجاب فاسبيذر، فهو كان عاشقاً لفنّ الكيتش .

قبل عامٍ واحد من فيلم " سيبيريادا " كنت عضواً في لجنة التحكيم في مهرجان كان. وأستطيع أن افخرَ بكلِّ نتائج عملي في جميع اللجان التي كنتُ في عضويتها، ومن بينها كان، ولكن جميع هذه اللجان كانت تعاني من ضغوط إدارات المهرجانات عليها، في برلين بشكلٍ خفيف، في موسكو بشكلٍ أكبر، ولكن الضغط الأكبر والذي يصل حدوداً مخجلة بشكلٍ غير معقول فهو في مهرجان كان.

في ذلك العام، عندما كنت من أحد أعضاء لجنة التحكيم، كان فيلم آلان باركر. "قطار منتصف الليل" مشاركاً في المسابقة الرسمية، والذي كان مُنتجه يدافع باتجاه الجائزة.

الفيلم الذي يتحدث عن مواطنٍ أمريكي يجد نفسه في أحدِ سجون تركيا. كانَ يُخجلني بسببِ عنصريّته المبالغ بها، المخرج الشاب، والذي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان قد صور أول فيلمٍ روائي له، قام بإظهار الأتراك على أنَّهم خنازيرٌ قذرة، ومثل البهائم.

يُقال أنه بعد عرض هذا الفيلم قد تغيرت النظرة في جميع أنحاء العالم إلى الشعب التركي، كثيرٌ من الناس اليوم يحكمونَ على شعبٍ بأكمله بسبب فيلم " قطار منتصف الليل ".

من المؤكد بأن السجن في أيّ بلد ليس مكاناً جميلاً، ومن أجل ذلك لا يجب الحكم على أنّه في تركيا فإن الوضع أسوء من روسيا أو أمريكا. وما هو وضع السجون الروسية؟ لديَّ معرفةٌ تقريبية عنها (كان لدي من أستمع إلى تجربته في السجن). أما السجون الأمريكية فقد قُدَّر لي مع الزمن أن أراها في الواقع.

مدير مهرجان كان في تلك الفترة " فابرلي بري " والذي كان آخرَ عام له في رئاسة المهرجان، شخصٌ سيء الطبع بدرجةٍ كبيرة.

كنا نلتقي خفيةً عنه في أماكن غير معروفة. كنا نتفق عبر إرسال بعض الملاحظات المكتوبة "نلتقي في الساعة الثالثة قرب نافورة المياه". هذه المجموعة التي بادرت باتخاذ القرار من أجل الجائزة كانت تضم باكولا، ليف أولمان، أنا وشخص آخر إيطالي.

جائزة السعفة الذهبية قرّرنا إعطاؤها إلى فيلم " شجرة القباقيب " للمخرج إرمانو أولمي، فيلم عظيم، ومدهشٌ بشعريتهِ ورقته. ولكن إدارة المهرجان أخذت تضغطُ من أجلِ إعطاء هذه الجائزة إلى فيلم فرنسي، مؤكدين لنا في ذات الوقت بأنه من غير الممكن أيضاً أن لا يأخذ الأمريكيون أية جائزة *.

(*) يتكلم كانتشالوفسكي هنا عن دورة مهرجان كان لعام ١٩٧٩ حيث حصل فيلم شجرة القباقيب مناصفة مع فيلم ألان باركر "قطار منتصف الليل" على جائزة السعفة الذهبية. المترجم.

وبدأت المبارزة من أجلِ كل جائزةٍ من الجوائز. ودون أي شعور بالخجل سألونا " إذا صوّتنا لهذا الفيلم، هل ستقومون بالتصويت من أجل ذلك الفيلم؟ ".

بالتأكيد هذا أمرٌ طبيعي، العالم قائم في طبيعتهِ على النفاق، ونِفاقُ مهرجان كان لا يقلّ عن ذلك بشيء، فإذا هم أعطوا في هذا العام الجائزة لفيلمٍ فرنسي فإنهم في العام التالي سيعطونها بالتأكيد إلى الأمريكيين.

هذه سياسة، تقف ورائها رؤوس أموال ضخمة، تجارة حقيقية. كل جائزة، هي نتيجة لتجارة عنيفة بين الأطراف.

خلف الواجهات الزجاجية، وسيارات الليموزين، وملابس الحرير وعطور

" شانيل " والأجساد النحيلة ... بالإضافة إلى ذلك، سعادةُ الحصولِ على الجائزة، فليكن لديك إذاً من يتاجر للحصول عليها. ومع ذلك فإن الفن يبقى فناً، على الرغم من كونه سلعة للتجارة.

مهرجان كان السينمائي لديهِ، مع ذلك، علاقةٌ صادقة وصريحة مع فن السينما. على الرغم من معرفتي بهذه الأمور جميعها، فقد كان من المُحزن بالنسبة لي البقاء دون " السعفة الذهبية " – فيلم " سيبيريادا " كان بمثابة الجسر الذي سأعبر عليه إلى مكانٍ آخر. بالنسبة لإرماش فإن جائزة لجنة التحكيم الكبرى هي بمثابة إنقاذ.

كنتُ أعرف بأنني سأنهي الفيلم وأغادرُ البلاد. ولولا هذا الفيلم لما استطعت الحصول على عملٍ في أمريكا.

أذكر جيداً ردة الفعل الحماسية عند مشاهدة الفيلم في هوليود من قبل شيرلي ماك لي، جون وايت، وأورين بيتي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

منذ فترةٍ قصيرة اتصل بي أرمان أسانتي والذي عَملَ معي ممثلاً في فيلم "الأوديسة". كان قد شاهد " سيبيريادا " للمرة الأولى، وقال بأنه بَكى لدى مشاهدته للفيلم الذي كان قد مضى على تصويره عشرون عام.

في نفس الفترة التي كنت فيها عضواً في لجنة التحكيم في كان، جاءت إلي الفرنسية ليز فايول وقالت:

– سيد كونشالوفسكي، أريدُ أن أعرضَ عليكم العمل في الغرب. ألا توافقون على كتابة سيناريو؟

كان هذا بمثابةِ هديةٍ لي. وقّعت عقداً معهم، وإن كان ذلك مخالفاً للقانون، ولكن بالنسبة لي كنت سأبصق على كلِّ شيء. لم أكن قد انتهيت من " سيبيريادا " ولم أعش لفتراتٍ طويلة في الغرب، وكل عملي الفني الوظيفي بحسب القانون السوفيتي يجبُ أن يكون من أجلِ الدولة السوفيتية.

النتيجة العملية لهذا الاتفاق، كانت سيناريو من أجل المخرج سيمون سينوري بعنوان " بعثت برسالة إلى حبيبتي "، والذي قام بتصويره مخرجٌ آخر.

بعد أن اعتذر سيمون عن العمل معي (همس له البعض بأنّني عميل للاستخبارات ك.ج.ب) سافرتُ مع المنتج من أجل إعداد السيناريو بشكلٍ يناسب التصوير في أمريكا. وهناك تعرفتُ على سيلفيت ديميوز، فرنسية صغيرة الحجم مع كومة من الشعر الذهبي الأشقر فوق الرأس.

سيلفيت كانت تعمل في إدارة مهرجان كان. عندما وصلت النسخة الجديدة من " سيبيريادا " بمقاس ٧٥ مم. كان يجب التأكّد من صلاحيتها للعرض. الصالة كانت متاحةً لنا فقط في الليل. أخذتُ زجاجةً من

الشمبانيا، وتحت إبطي، صديقتي الفرنسية الحسناء (كانت صغيرةً جداً جداً) وتوجهنا إلى قصر المهرجان، كنت قد ثملتُ بأدب، عندما ظهر إرماش في الصالة كان منفعلاً جداً.

ناداني في العتمة:

– أندريه!

بينما أنا أشاهد الفيلم وللمرة الأولى فوق شاشة عملاقة. شعور مختلفٌ تماماً.

– من معك هنا؟

– إنها صديقتي.

– مفهوم.

وبقينا حتى الساعة الرابعة صباحاً ونحن ثلاثتنا نشاهد الفيلم ونشرب الشمبانيا، العرض كان رائعاً، ويَعدُ بالكثير.

" من غير الممكن – فكرتُ في نفسي – أنَّه ومع هكذا فيلم، لن نحصل على الجائزة الكبرى! " ذات الشيء، حصل تماماً ولكن في وقت متأخر جدا مع نيكيتا، والذي كان يطمحُ إلى الفوز بالسعفة الذهبية عن فيلمه "أحرقتهم الشمس" ولكنه حصل مثلي على جائزة لجنة التحكيم الكبرى.

المهرجان هو احتفالٌ كبير. وخاصةً بالنسبة للمخرجين السوفييت. فالجميع يحلمُ بالذهاب إليه. ويتقاتلون من أجل السفر، حتى ولو كان ذلك ضمن المجموعة التي تذهبُ من أجل السياحةِ فقط، دون التكلم الآن عن أن تسافر إلى هناك مشاركاً بفيلمٍ ما.

كم من الأشياء التي تجري وراء كواليس هذهِ الحشود المختلفة، والتي لا علاقة لها بالفن أو ثمّة علاقة ولكنها هزيلة جداً. حربٌ ضروسٌ تجري في الأروقة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كل واحدٍ من المشاركين – الاستثناءات قليلة جداً – واثقٌ من أنّ فيلمه يستحق الفوز بالجائزة الكبرى. قلائلٌ هم الأشخاص الذين يستطيعون أن يُقيّموا الأمور بشكلٍ موضوعي، وأن يعرفوا ما هي احتمالات فوزهم.

في هذا الشيء توجد بالتأكيد خدعةٌ سامية للذات. حتى إذا حصلتَ على الجائزة الرئيسية فإنه في هذا – أيضاً – خدعةٌ سامية.

لا يوجد ولن يوجد مقياس واحد، يمكن من خلاله الحكم والتقدير، أيّ مَنْ الأفلام هو الأفضل، فهذهِ ليست رياضة، حيثُ يمكنُ من خلالِ النظر إلى الصورة المُلتقطة عندَ خطّ النهاية، معرفةُ أيّ من المتسابقين قطع شريط النهاية أولاً.

أصحاب القرار هم في النهاية بشرٌ لهم تَحيزهم، ويصادفُ أحياناً بأنّهم مُحابون أو لديهم مصالحهم الخاصة.

الأفلام الأمريكية

أتذكرُ جيداً تلك اللحظة: عندما كنتُ في بيفرلي هيلز خارجاً من إحدى الوكالات، والتي لسببٍ ما وافقت على مقابلتي من أجل تقديم نفسي.

تمشّيت في الداخل وفي قدمي جوربين بلونٍ أبيض مائل للرمادي. ولم أكن أعرفُ حينها، أنَّه إذا كانت الجوارب بيضاء فيجبُ أن يكونَ بياضها ناصعاً.

لم أكن مشغولاً بأيّ شيء، ولا يوجد لدي عمل، وحسب العادة السوفييتية، تدخلُ إلى أحد النوادي، وكما هو في الوطن عادةً، تودُّ أن تربّت على كتفِ أحدهم وتتحدث معهُ بشيءٍ ما. أما هنا فينظرون إليكَ كبهلولٍ أو شخص شاذ وغريب (لم أدرك أنني كنتُ أبدو حقاً بهذه الشاكلة) ، الجميع مشغولون، ولا وقت لديهم للثرثرة، يعرضون علي شاياً .. أجلس في الزاوية ، وأشربُ الشاي وحيداً.

ما حصل عند خروجي من الوكالة ، هو أنّني رأيتُ شخصاً يبيع السندويش فوقَ عربةٍ صغيرة . لم أكن أملكُ أية نقود. ولا توجد لدي وعودٌ بعملٍ قريب. ماذا أفعل؟ هل يتوجّب عليّ أن أبيع السندويش؟

لم أكن في داخل نفسي جاهزاً لمثل هذا التحول، أفضل شيء هو أن أعود إلى موسكو نادماً على كلٍّ ذلك . ولكن كان يجب علي أن أكونَ جاهزاً لعملية بيع السندويش هذه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لحسن حظي، لم يتطلّب الأمر عودتي إلى موسكو، إذ تَوفرت فرصةٌ مفاجئة لأن أصور فيلماً. من المعروف أنه حتى تصنع إسماً لك في هوليوود يجب عليك أن توافق على أيّ عملٍ يُعرض عليك.

عندما أتت هذه الفرصة لتصويرِ فيلمٍ في أمريكا، كنت قد فقدتُ الأملَ تقريباً. فقد مضت ثلاثةُ أعوامٍ على وجودي هناك دونَ أيّ عمل، وأعظم ما أمكن تحقيقهُ، هو تصويرُ فيلم قصير من أجل برنامج تلفزيوني تعليمي. بعد عشرين عاماً من العمل في السينما، وأربعة اجزاء من " سيريادا " وجوائز من مهرجانات كثيرة، وعقود مع الفرنسيين، أقوم بتصوير فيلمٍ قصير، ولكن مع كلّ ذلك فقد كان هذا بمثابة الهدية. كنت سعيداً لأنّهم وثقوا بي كي أقفَ وراءَ الكاميرا، ولأنني أعملُ كمخرجٍ مرةً أخرى وأستطيعُ أن أثبتَ ذلك للجميع.

كان أمرا" مضحكا" النظرُ إلى مديرة الإنتاج التي تحاولُ أن تتأكد من أنّني أستطيعُ أن أصوّر فيلماً . معرفتها في السينما كانت بالتأكيد أقل بمئة مرة مما أعرفه، ولكنّها كانت مسؤولة عن النقود، عن بضعة آلاف الدولارات الحقيرة هذه، والتي قدمتها الشركة لمخرجٍ روسي لم يسمع به أحد منهم من قبل.

بعد هذا الفيلم، جلستُ لفترةٍ طويلة دون عمل أيضاً. وبدأت تظهر لدي عُقدة الإنسان الفقير المعدم، بالطبع لم أكن أسمح لنفسي بالإعتراف بذلك والتأكد من حقيقة شعوري هذا، وكنت أدركُ في قرارة نفسي، أنّه لا يمكن أن يستمر الوضع على هذا المنوال .

إذ أعيش لدى بعض الأصدقاء في غرفة الإستقبال مقابل ثلاثمائة دولار في الشهر وأقود سيارةً مهترئة، أعارها لي صديق، وأعطي دروساً في الجامعة مقابل بعض القروش.

أتذكر بأنني ذهبتُ مرةً للقاء أنستاسيا كينسكي، وعندما اقتربت من الفندق الذي تقيمُ فيه، فكرت في نفسي " يا إلهي هل سأتمكن في يومٍ من الأيام أن أحجزَ غرفة في هكذا فندق؟ " توقفتُ بالقرب من سيارةٍ يابانية ذات سعر متوسط "، يا ربي! هل سأستطيعُ أن أعملَ بحيث أتمكنَ من شراء سيارةٍ جيدة!"

ابتسمَ القدرُ أخيراً، وأرسل لي إنقاذاً تجلّى في المنتج غولان وغلوبوس . الطاقة التي كانت لدي أثناء تصوير فيلم " ماريا العاشقة " كانت تكفي لصناعة ثلاثة أفلام، الطلاقة والحيوية التي تملكتني وكأنني ما أزال في الخامسة والعشرين من عمري، وأصور أول أفلامي في الحياة.

عملتُ بشكلٍ سريعٍ جداً، وفي جميع الأحوال كان مدير الإنتاج يقف بالقرب مني مراقباً، من أجلِ محاولة توفير المصاريف، كنت أكرهه جداً، إذ كان باستطاعته أن يقولَ في أيّ لحظة " حسناً، تمَ تصويرُ هذه اللقطة، سنصور التالية " وقد قال لي هذا فعلاً، أنا مخرج الفيلم!؟ حاولتُ الإعتراضَ قائلاً:

- ولكنها لم تصور.

- هذا لا يَهم... اللقطة التالية.

على الرغم من كل ذلك، فقد كان هذا سعادةً كبيرة!

كنتُ أهمس لنفسي : أليسَ هذا حُلماً؟

لديّ مكتب في الإستوديو ومجموعة تصوير، وأنا مخرج الفيلم.

ويدفعون لي أجراً يومياً. بمستطاعي أن أستأجرَ لنفسي شقة جيدة. وأن أعِدَ نفسي بإجازةٍ إلى مكان ما من أجل الإسترخاء قليلاً.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

خلالَ أعوامٍ من البحث عن فرصة عمل في أمريكا أدركتُ حقيقةً بسيطة وهي: من يشاهد ويفهم الأفلام ليسوا هم – إطلاقا – من يدفع الأموال من أجل إنتاجها.

هؤلاء الأخيرون ليست لديهم معرفةٌ بالمخرجين أو الممثلين، لا يعرفون أي شيء..!

إن الميزان الأساسي للحكم بالنسبة لهم هو شُبّاك التذاكر. بالنسبة لهم، إذا كان أجر الممثلِ مرتفعاً، فإن المشاهدين سَيودون رؤيته، أما إذا كانَ أجرهُ منخفضاً، فيجب عدم تصويره في الفيلم.

أصحاب شركة "كينون" المُنتجة للفيلم لم يكونوا يعرفونني كمخرج، ومن أجل ذلك كانوا ينظرون إلى عملي بحذرٍ وريبة. ولكن بعد مُضي أسبوع تقريباً على بدء التصوير، ورؤية المواد الأولى، قال غولان: رائع!!!....

ولم أره بعد ذلك حتى نهاية الفيلم. علماً أن مدير الإنتاج بقي على عادته في الموقع، عابساً متجهماً ومراقباً إيّاي حتى لا أهدر الوقت.

في هوليود يراقبون المخرجين طوال الوقت، ويتكلمون عنهم بأسوأ الألفاظ. لقد كنا مُدللين حقاً من ناحية الإمكانيات في التصوير، وإعادة التصوير إذا تطلّبَ الأمر، الخروج عن الميزانيات المقررة، وكنا نسمحُ لأنفسنا في موقع التصوير بمتعةِ التأمّل في كيفية تصوير المشهد اللاحق.

في السينما الأمريكية يعمل الجميع حتى تتقوس ظهورهم، ليس بسبب الضمير، وإنّما بسببِ الخوف. فيومُ التصوير هو إثنتا عشر ساعة، ويجب العمل ثم العمل.

وإذا لَزِم الأمر يوم تصويرٍ إضافي من أجل إنهاء الفيلم، فإن ذلك لن يتم قطعاً.

رجوت المنتج "بالمعنى الحرفي للكلمة" أن يمنحني يومين إضافيين من أجل إنهاء التصوير، لكن دون نتيجة. من أجل ذلك ضغطتُ على أسناني بأسى، إذ يجب عليّ إنهاء العمل في الوقت المحدد، وإن كان ذلك على حساب النوعية. مدركاً بأنه يجبُ علي أن أبرهن على معرفتي بالمهنة، وقدرتي على العمل في الشروط التي تعتبر أموراً عادية في هوليوود.

هل يمكنُ مع كل هذا أن يحافظ المخرج على أسلوبيته الخاصة، وشعريته، وعالمه الذاتي الخاص؟

فأنت تعمل، وكأنك فوق حلبة المصارعة: كل شيءٍ غائم وضبابي، وترى أمامك وجه الخصمِ فقط، قدماك ترتجفان، ومجموعة من البرجوازيين يرتدون قفازات بيضاء يتبخترون يميناً ويساراً. جرعة من الأوكسجين في فاصل الإستراحة ثم جولةٌ أخرى.

يجب عليك الحضور إلى موقع التصوير، وأنت على علمٍ بكلِّ شيء من الألف إلى الياء، لابأس من التحضير بالحد الأدنى، ولكن يجب عليك أن تنفذَ كل ما فكرت به من خلال الحدود والإمكانيات المسموح بها.

عندها ومع مرور الزمن، قد تتمكن من الحصول على بعض الحقوق في شروطِ عملٍ أفضل تجعلكَ تشعرُ بأنك تمارسُ عملَ الفنان.

لاحظت من خلال نفسي، كيف تؤثر شروط العمل في هوليوود على لغة الفيلم النهائية. أياً كان المخرج صاحب خبرة كبيرة واحترافية عالية، فإن الأسلوبية في فيلمه ستكون في النهاية نفعية ومكررة. فالجميع يصور بالطريقة ذاتها، لقطة عامة، متوسطة، قريبة، كما كانوا يعملون لدينا في فترة الثلاثينات.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الأسلوبية الخاصة، وذاتية فيلليني، أو أنطونيوني، تاركوفسكي، أليكسي غيرمان، غير مسموحٍ بها عملياً في هوليوود.

السينما الأمريكية ذاتُ فعاليةٍ وتأثيرٍ كبيرين من ناحية الصناعة والربح المادي، ونتيجةً لذلك فإن الكثيرين يدفعون ضريبة هذا الأمر، باستثناء عدد قليل من المعلمين الكبار مثل (كوبولا، سكورسيزي، سيدني بولاك، بودي آلن) الذين استطاعوا في مجالٍ ما أن يحافظوا على قدرٍ من الحرية في التعبير البصري عن الذات.

أدركتُ أنه لا يوجد حل لهذا الأمر، سوى التضحية بالأسلوبية الذاتية من أجل الحفاظ على المحتوى والموضوع، الذي أرغب بالتعبير عنه.

فلنقل مثلاً، أنه لم يكن بالإمكان أن أسمح لنفسي بأن أقوم ببروفات مشهد بانورامي مُعقّد، لمدة يومين، ثم أصوّره في اليوم الثالث من خلال لقطةٍ وحركة واحدة مستمرة.

كان يتوجّب عليّ من أجلِ المحافظة بالقدر الممكن على قواعدي في العمل وطريقتي في تركيب الفيلم، أن أتجاوز قدراً هائلاً من الصعوبات والضغوطات...

بدأنا بعد انتهاء التصوير، بالعمليات الصوتية للفيلم، التي أجريناها في استوديو المونتاج التابع لشركة " وارنر براذر ".

كنتُ أتجوّل في الأستوديو بشعورٍ هائل من العظمة والأهمية...

أنا في " وارنر براذر "!. أقوم بالعمليات الفنية الأخيرة لفيلمي!

سحر الأوبرا

البداية كانت، عندما كنتُ أقيم في باريس لدى صديقة والدتي، السيدة جولييت كارنو، والتي كانت صديقةً لجدي أيضاً، الذي رسم لها بورتريهاً، وعلى الأرجح كان يُحبها، على الرغمِ من أنه كان يملك في حياته كلها حباً وحيداً، إذ أحبَّ جدتي فقط.

الشقة الباريسية لم تكن مزودة بالغاز، وكانت السيدة جولييت تستحم بالمياه الباردة وفي الشتاء تسبح في النهر بالقرب من باريس. ولم تكن هناك أية وسيلة للتدفئة، وأنا أتجمدُ من البرد محاولاً أن أدفئ نفسي في السرير بعددٍ من الأغطية أضعها فوقي. فجأة يرن جرس الهاتف وكان المتحدث مدير أوبرا " لاسكالا ":

– نريدُ أن نعرضَ عليكم إخراج أوبرا " يفغيني أونيغين ".

كان ذلك بالنسة لي سعادةً عظيمة لا أعرف من أين هبطت. واتضح لي بشكلٍ سريع أنَّ الأوبرا تم اقتراحها على (نيكيتا)، الذي كان قد انتهى منذ فترة قصيرة من فيلم

" العيون السود " الذي حصل على شهرةٍ كبيرة في إيطاليا. لم يكن لدى نيكيتا الوقت من أجل الأوبرا، ولذلك اتصلوا بي.

يمكنُ القول بأني أصبحتُ مخرج أوبرا لأن أخي اعتذر عن العمل. شكراً له على كل ذلك.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وافقتُ على وضع أوبرا "يفغيني أونيغين" والخوف يجمّدُ أوصالي. فأنا سينمائي، وأفلامي بشكلٍ عام لا أعتبرها مسرحيةً أو متأثرة بشيء من المسرح، ولكن جمال المسرح كان يثيرني دائماً ويؤثر بي.

وها هم فجأة يدعونني للعمل في " لاسكالا ".

جزء من وعيي كان يقول "لا تقم بعملٍ ليس من اختصاصك" وفي واقع الأمر فإن الأوبرا ليست من اختصاص السينمائيين.

أما الجزء الآخر فكان يقول، عليكَ القيام بذلك. ما هو الشيء الذي يمكن أن يحصل في أسوأ الأحوال؟ لن يقتلونك في نهاية الأمر.

بدأتُ التحضير لعرض الأوبرا معتمداً في الأساس على بوشكين، كنت أودُّ قبل كلِّ شيء أن أضع " أونيغين " بوشكين، ثم " أونيغين " تشايكوفسكي.

قمتُ بدراسة كل ما فعله (ميرخولد) بعنايةٍ وتفصيل، وقرأت مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات. فيما بعد بدأت بالبروفات.

في تلك المرحلة ينسحبُ خوف المخرج من الفشل إلى المستوى الثاني. وتبدأ بتحليل جميع الأفعال. المقاطع تبدو وكأنها جزءٌ من العمل الذي تجيده، ولكن لا - إذ يتضح لك أن الأوبرا أمرٌ مختلف - ليست كالسينما أو المسرح، كل شيء مختلف ومغاير.

حمداً لله، إن السنوات التي أمضيتها في دراسة الموسيقى، ساعدتني كثيراً.

فقبل كل شيء، كان باستطاعتي أن أقرأ النوتات الموسيقية. ولم يكن من الصعب بالنسبة لي أن أجلس أمام البيانو وأعزف الموسيقى التي ستعزفها الأوركسترا. وكنت أستطيع التحدث مع المغنين بلغتهم. ولم تكن كلمات مثل "أتشيليراندو"، "ديمينويندو"، "كريشيندو" تشكّلُ أحجيةً بالنسبة لي. لذلك كان باستطاعة فناني الأوبرا أن يثقوا بي.

وهكذا إذاً... إيطاليا في الصيف الحار، وبروفات للأوبرا لم نكن نجريها في "لاسكالا" وإنما في أطراف المدينة. لن أنسى أبداً، عندما كنا نجلس للغداء في تلك المطاعم الرخيصة حول الطاولات المغطاة بقطعٍ من النايلون الرخيص. ومعي مغنّو أوبرا عظماء، ونحن نأكل اللحم المقلي ونشرب النبيذ.

فجأة تنهض ميريلا فريني من مكانها وتذهب باتجاه سفحٍ مُعشب في الجهة الأخرى من الطريق، تجمع بعض الأعشاب. وتقوم بتنظيفها في سبيل مياه موجود في الشارع مباشرة، ثم تقطّعها بواسطة أصابعها وتنثرها فوق اللحم المقلي. رائحة وطعم شهي ينبعث عندها من الطعام.

هذا المشهد بأكمله، بإحساسه العفوي والطبيعي، يبدو وكأنّه ينبعُ مباشرةً من الواقعية الإيطالية الجديدة.

الإخراج الأوبرالي والإخراج السينمائي، هما مهنتان لا تلتقيان ولا تتوافقان تقريباً. البروفات الأولى التي كنت أقوم بها، كانت إخراجية إلى حدٍّ ما.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أدركتُ لاحقاً، أتركْ تحليلَ المقاطع والحركة والأفعال لنفسك، وأعطِ المغنّين رسماً للحركة فقط. في عالم الأوبرا هناك طرق ووسائل مختلفة للتعبير.

ليس بوسع فنان الأوبرا أن يغني ويمثّل في آن واحد.

فقط عندما قمت بإخراج " سيدة البستوني " للأوبرا، اكتشفت لنفسي ما هو فن الحركة الكبيرة. في السينما تظهر الحركات الكبيرة والأفعال المبالغ بها للممثل بشكل سخيف.

في المسرح الدرامي، هي مبالغٌ في مسرحيتها.

أما في الأوبرا، فهذا هو ما يجبُ أن تكونَ عليه.

السينما .. فنٌ يحتاج إلى الدقة، إذ غالباً مايكون اهتزاز أو حركة أهداب العين كافياً، أو التنفس الخافت والذي بالكاد يمكن سماعه. أما في المسرح فإن ذلك غير ممكن، وفي الأوبرا أمرٌ غير وارد إطلاقاً، حيث يقف الممثل محركاً فمه في وضعٍ جامد.

أيُّ تحريكٍ للرموش هنا ؟!! يجب عليه أن يقوم بحركةٍ على اتساعِ يديه.

في المرة الأولى التي وقفت فيها على مسرح أوبرا " لاسكالا " انحنيت جاثياً وصلّيتُ .. " يا إلهي! أنا أقفُ حيث غنّت ماريا كالاس!".

ماريا كالاس بشكلٍ عام لم تكن تُسلّم نفسها للمخرجين. ولذلك فإن المخرج كارالي كان يقومُ بإخراج كل عروضها. يقومون بإلباسها ثياب

العرض، وتخرج إلى المنصة لتقف في مكانٍ محددٍ لا تغادره طوال فترة العرض، بينما كانت المنصة تعيش وتتحرك حولها. ولكن في هذه المنطقة " منطقة كالاس " كان صوتها يصدحُ بقوةٍ ونقاء، لدرجة أن همسها أيضاً كان يُسمَعُ في كل زوايا الصالة.

فنان الأوبرا مقيد، إنه يعيش ضمن الشروط الخاصة لفنِّه. وبالتالي سيكون وهماً بغير طائل أن نجعله يُمثل ويتحرك على طريقة ستانيسلافسكي.

بالتأكيد هذا ممكنٌ في بعض الحالات، ولكن في غالب الأمر، سيعيق ذلك آلية التلقي في فن الأوبرا. فجمال الموسيقى في معظم الأحيان أكثر أهميةً من جمال الميزانسين.

الناس يأتون إلى الأوبرا ليس من أجل الحكاية وإنما من أجل الموسيقى.

أحد أكثر الأشياء إغراءً في الأوبرا، هو خلقُ مشاهد سحرية. الإفتتاح المبهر، الستائر التي ترتفع، المغنون، كل هذا بمثابة طقسٍ أوبرالي لا غِنى عنه.

دخول الغناء إلى حياة البشر كان بمثابة طقس، سواء أكان طقساً للعمل، أو تعبيراً عن المشاعر، أو توجهاً إلى الخالق. غناءُ الأناشيدِ من أجل ديونيس، الإحتفالات الدينية، أناشيدُ الصيد، كل ذلك تغيّر عبر القرون العديدة وعبر الشعوب المختلفة. لكنه في النهاية يشكّل طقوس الغناء.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

دوفجنكو الذي لم يقبل بالشروط الفنية لأفلام أيزنشتين الأخيرة "ألكسندر نيفسكي" و "إيفان غروزني" قال عنها بأنها " أوبرا نهارية ".

شيءٌ من العبث تَخيّلُ أوبرا في ضوء النهار وليس ضمن الإضاءة المسرحية.

في فيلم ستيفن سبيلبرغ، عندما يطير الولد على دراجته، وتقوم الديناصورات بملاحقةِ البشر، وعندما يدور رأس الإنسان فوق رقبته ست مراتٍ، أو يتحول جسده إلى شيءٍ غير مرئي، أو تذوب أمام أعيننا أجزاء من جسده بالأكمل لتتحول بعد ذلك إلى قطعةٍ من المعدن المتوهج، ندركُ عندها بأن ذلك ليس سوى مؤثرات بصرية خاصة. السينما قادرة بشكلٍ رائع على صناعةِ هذه الأشياء، وهي لا تتوقفُ عن خلق أشياء جديدة في هذا المجال.

لقد أصبحنا مشاهدين محنكين، لدرجةٍ يصعبُ معها أن نُبهَرَ أمام هذهِ الحيل البصرية.

إن السحر في السينما لا ينبعُ من إعادة صياغة الواقع، وإنما من ملئهِ بمعانٍ مختلفة عن المتوقع أوالسائد.

لأفلام تاركوفسكي تأثيرٌ سحري، على الرغم من أنه بالكاد تجري فيها أشياء غير واقعية. أحد أكثر الأمكنة سحراً في فيلم " المرآة " هو تلك اللقطة التي تظهر فيها المرأة النائمة، والمعلقة في الهواء فوق السرير. إن الواقع هنا مُحوّرٌ بشكلٍ واضحٍ وصريح.

لكن التحوير الأكثر تأثيراً، والذي استطاعَ تاركوفسكي الحصول عليه، هو عندما قام بتمديد الطفلين النائمين بشكلٍ متعاكس.

سحرُ هذه المشاهد يكمنُ في أمرين، صراحتها وعفويتها.

عندما ترون أمام أعينكم على المسرح كيفَ ترتفع الممثلة المعلقة بالحبال عن المنصة لمسافة مترٍ أو مترين فقط، فإن التأثير ساحرٌ بالفعل. كلّ ذلك بمثابة معجزة، سحر، وردود فعل طفولية. سيكون ذلك أكثر تأثيراً بوجود الموسيقى، لأنها تُعمّقُ الإحساس السحري للمشَاهدِ المحوّرة عن واقعيتها. وهذا بمجمله يخلقُ سحر الأوبرا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ضد السينما الروسية

عبر سماعة الهاتف أتاني الصوت الغضب والساخط لممثلتي المفضلة إيا سافينا.

– ماذا تفعل؟ هل تدرك، أنك تتحدث عن الشعب الروسي، هذه سخرية! إنهم ،عليك اللعنة، ليسوا هكذا إطلاقاً! إنهم أناسٌ طاهرون! أنت...، إبن...، هل تدركُ ما هي حقيقة هذا الشعب ؟!

الحديث كان يدورُ حول قيامها بدور آسيا كلياتشينا، الذي اقترحت عليها القيام به. آسيا كلياتشينا ذاتها، الذي قامت ذات مرة بتمثيله، والذي وبعد مرور ثلاثين عاماً، كانَ عليها مرةً أُخرى أن تُصبح بطلة الفيلم.

لم أدركُ أين تكمن المشكلة. واعتقدت أنَّه لم يكن في السيناريو من شيءٍ معيب. إنه بمثابة أمثولة أو حكاية متحولة المعاني، والتي سيدركُ المشاهد من خلالها أشياء كثيرة، حتى تلك التي لم يكن يعلم عنها في الحياة شيئاً.

الحسد. من منّا لم يصطدم به؟ إنه خاصّيةٌ متجذرة في الوعي الفلاحي. وجزء كبير من البشرية يعاني منه.

ذات مرة كنت برفقة والدي، نقضي استراحة الصيف، اقترحت عليه كتابة حكايةٍ أسطورية عن الحسد. لم يوافق على الفكرة. وفكرتُ في نفسي، أليسَ من الأفضل تصوير فيلم عن ذلك؟

في ذلك الوقت كنتُ أعمل على مشروع تحويل رواية مالرو "طريق الملك" إلى فيلمٍ سينمائي. وبينما كان المنتجُ يحاول الحصولَ على المال من أجل الفيلم، ولدتْ لديَ فكرة. وقررت أن أصور فيلماً في هذا الوقت. وكنت بحاجةٍ إلى سيناريو.

فكرة كتابة جزءٍ مكمّلٍ لفيلم "آسيا كلياتشينا" بدت لي منطقية جداً. كنت أعلم أن معظم الذين شاركوا في العمل ما زالوا أحياء، وكنت آمل أن (يورا كليبيكوف) سوف يقوم بمساعدتي. كان ذلك في العام ١٩٩١. كنا نتنزه أنا ويورا ونحن نناقش الفكرة، وكيف من الممكن أن يكون شكل هذا الفيلم.

وعدني يورا أن يفكر بالأمر. بعد مرور ستة أشهر، اتصل قائلاً:

– هل تدرك... يبدو أن الأمر صعب التحقيق.

فكرت مطولاً في سيناريو الفيلم، وأخبرت الكثيرين عنه، وكيف أتصور مشاهده. في البداية كانت ثمة مشكلة في جمع وتوليف الفكرتين الأساسيتين في الفيلم. فكّرتُ أنه من الأفضل أن أصور فيلماً عن الدجاجة الرقطاء، حكاية شعبية وخرافة عن البيضة الذهبية. في أمريكا أخبرت إيراكاليو كفيركادزة عن الفكرة ونحن نتنزه في الجبال فأجابني قائلاً:

– حكايةٌ رائعة!.

فيما بعد خطرت لي فكرة، (ماذا لو قمت بتنفيذ هذه الحكاية ضمنَ أجواءٍ معروفة لي. الأجواء ذاتها، حيث قمت بتصوير فيلم "آسيا كلياتشينا"). بالتأكيد، قلائلٌ هم اليوم الذين يتذكرون فيلم "آسيا كلياتشينا".

ما الشيء الذي يمكن أن نتذكره الآن أمام هذه الغزارة من المعلومات، والتي تنهالُ علينا بشكلٍ دائم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أفلامٌ جديدة تظهرُ دون توقف، أسماءٌ جديدة، نجومٌ جدد، أعمال ذات ضخامةٍ إنتاجية مذهلة.

الناس لا ينظرون إلى الماضي، فليكن الله في عَونِهم أن يلحقوا فقط بحاضرهم. وبالتالي بدت لي الفكرة منطقية جداً.

في النهاية، من غير المهم أيضاص إن كان ما زال هناك من يقرأ كتب فولكنر، وهل قراءه معجبون بكون كل أحداث رواياته تجري ضمنَ مدينةٍ واحدة اخترعها من بناة خياله.

اعتقدت بأنَّ الفيلم سيكون مضحكاً. إذ أنه مبنيٌ على مواقف كوميدية مضحكة، كوميدية وفي ذات الوقت درامية أيضاً. من أجل ذلك فإن اعتذار (إيا سافينا) عن أداء الدور في الفيلم لم يكن له تأثير كبير في إثباط عزيمتي.

ضحكتُ من الأمر، إذ لم أستطع أن أفهم، سببَ تصرفها هذا. أو أنني لا أستطيع أن أفهم طريقة تفكيري وتصرفاتي.

أدركتُ أن طريقتي في تلقي الأفلام مختلفة عن الآخرين، وخاصةً عندما رأيت وجوه المشاهدين وهم يخرجون من الصالة أثناء عرض الفيلم في مهرجان كان. حصل تصفيقٌ هائل وفكرت، حمداً لله، هناكَ أملٌ أن تحصل تشوريكوفا على جائزة. " حقيقةً كان هنالك حظ كبير أن تحصل على جائزة ". فقبل ختام المهرجان، اتصلوا بي وهم يسألون عن تشوريكوفا وأين هي، كان ذلك بمثابة إشارة. ولكن في النهاية لم تحصل هي على الجائزة.

الجمهور الذي كان يخرج من الصالة كان يتكلم قائلاً: "يإلهي! كم هو حزين! لكم هو فيلمٌ قاسٍ ومؤثّر!". حتى الآن لا أفهم لما هو الفيلم قاس. فأنا لا أرى به أيّ شيء كارثي. والسبب على الأرجح أنني اعتدتُ على ما يجري في بلادي. أعتقد بأن هذا أمرٌ طبيعي.

كنت أعلم، أنه دونَ ممثلةٍ كبيرة لن يكون هناك أي وجود للفيلم. تلزم ممثلة، عاطفية من جهة، ومن جهةٍ أخرى ذات إمكانياتٍ نوعية عظيمةِ الحريةِ، الغنائية الشعرية، المبالغة الفنية الساخرة. من أجل ذلك توجهت إلى إينا تشوريكوفا.

إينا تشوريكوفا بمثابة تجسيد مشرّف للثقافة الروسية، إنها ثروتنا القومية – كإنسانةٍ وكممثلةٍ. العمل معها كان متعةً هائلة. فعدا عن أنها أثناء التصوير تعطي طاقتها القصوى، وعدا عن أنها منظمة للغاية، لديها دائماً ذلك الحضور والجاهزية واللياقة للعمل، وهذا على الأرجح متجذرٌ في اللاوعي لديها.

شخصيةُ (آسيا) في الفيلم الأول وشخصيةُ (آسيا) في هذا الفيلم، مختلفتان بشكلٍ جذري. فهذهِ الأخيرة، امرأةٌ مشاكسة ووقحة، تضع نظاراتٍ سميكة، ولفافة التبغ في فمها دائماً، ويسيلُ لعابها لرؤية النقود، امرأة ذات شكيمةٍ قوية ولاذعة، بإمكانها أن تدافعَ عن نفسها، وإن تطلّبَ الأمرُ يمكنها أن تقتلَ أيضاً. آسيا تلك، كانت امرأةً حالمة ورومانسية، رقيقة، وساحرة. ليس بإمكانها أن تؤذي ذبابة. أما هذه فيمكنها أن تؤذي الذبابة والفيل أيضاً.

آسيا الأولى عمرها خمس وعشرون عاماً، عاشتها بذهنية عذرية. أما آسيا الثانية فقد عاشت الكثير، وقامت بتربية ابنها بمفردها. من أجل ذلك كان يتحتمُ عليها أن تكون قوية، وأن تكون قادرةً على حماية نفسها. ولذلك فهي فظة. ولكنها– أيضاً – قائدة.

كان من الممتع العودة إلى تلك القرية، ولقاء الناس الذين عرفتهم أثناء تصوير "آسيا كلياتشينا". ووضعهم من جديد أمام الكاميرا. من بين الشخصيات الأساسية لم يبق حياً سوى شخصين، براخور والعم فيودور

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ميخايلوفيتش. أما ساشا سورين وغينادي إيغورتشيف، ونااديا وسونيا فكانوا بانتظارنا وقمتُ بتصويرهم مرةً آخرى.

سيناريو الفيلم في هذه المرة كان مبنياً بشكلٍ أوضح وأكمل. في فيلم "آسيا كلياتشينا" كان السيناريو على قدرٍ كبيرٍ من الحرية في المواضيع والخطوط التي تُشكّلُ بمجموعها النتيجة النهائية للفيلم.

أما هنا وكون الفيلم مغالاةٌ في الكوميديا، فقد توجَّب أن يكون كلّ شيء مكتوباً بدقة ومحبوكاص بأناقة.

أثناء التصوير، اكتشفتُ أنني لا أقوم بتصوير الفيلم من وجهة نظر آسيا، وإنَّما من وجهة نظر الدجاجة. لاحظتُ أنني وبشكلٍ لا شعوري أضع الكاميرا على الأرض وعلى مستوى رأس الدجاجة.

في واقعِ الأمر كان يجب تصوير الفيلم بأكمله بهذه الطريقة. إذ أن – ولكم هو مستغرب – الدجاجة الرقطاء هي الشخصية المحورية في الفيلم. فلو لم تكن موجودة، لما كانَ هناك وجودٌ للبيضة الذهبية.

قسمٌ كبيرٌ منا ترعرعَ على سماعِ هذه الحكاية، التي تحملُ معها حكمة الشعوب القديمة.

الحكاية الأسطورية عن الدجاجة، التي تمنح الخير والغنى، تتحدث عن أنه ليست القيمة للمال في واقع الأمر، فوحده لا يكفي، يجب أن يوجد تناغم في الوجود الإنساني، وكمال العالم الذي نعيشه.

الشعور بالثروة والذي ظهرَ فجأةً في القرية كان تجربة صعبة. إذ بدأ معهُ الشعور بالغيرةِ والحسد. والذي كادَ أن يصلَ إلى حدّ العراك.

آسيا اعتقدت بأن دجاجتها هي التي جاءت بالبيضة الذهبية. في نهاية الفيلم يقوم أهالي القرية بملاحقة الدجاجة الرقطاء من أجل القضاء عليها، إذ أن جميع الأحداث السيئة جرت بسببها.

كنت أقول عندما يسألني أحدٌ ما عن فكرة الفيلم:

– إنها حكايةٌ عن امرأة ريفية ودجاجتها. المرأة كانت وتحت تأثير الشراب تتحدث مع دجاجتها. الدجاجة كانت تجيبها حيناً، وتصمت حيناً آخر.

إنها فكرةٌ مجنونة تنتمي في روحها إلى عوالم غابرييل غارسيا ماركيز.

منذ فترةٍ قصيرة اتصلت بي إحدى معارفي قائلة:

– أندرون، لقد اشتريت منزلاً في الريف. أعيشُ هناك وكل يوم أتذكر فيلمك "الدجاجة الرقطاء".

– من الجميل سماعُ ذلك.

– ولكن يجب أن أعترف لك. بأنني عندما شاهدت الفيلم في باريس، لم يعجبني كثيراً!... حينها فكرت في نفسي "ها هو كونشالوفسكي! يعيش في أمريكا، ويتنقل في المرسيدس. فيما بعد يأتي إلى قريةٍ روسية ويصور فيلماً عن أشياء لا يعرفها هو بنفسه ". والآن يجب أن أقول لك: نعم... كل شيء كما وصفته تماماً في " الدجاجة الرقطاء ". وأنا أعيشُ وسطَ هذا. كم سأستمر في ذلك؟ لا أعرف حتى الآن...

مثل هذا الرأي سمعته من أناسٍ كُثر: كونشالوفسكي لا يعرفُ الريف جيداً. ولكن هذا الرأي كان يصدر في الحقيقة عن الناس الذين لا يعرفون الريف في واقع الأمر.

لكم هي اعتيادية هذه الطريقة الروسية في الأحكام المسبقة. لو لم تكن هذه القصة محزنة لأمكن أن تكونَ مضحكة جداً ومدعاةً للسخرية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

عندما نُوقش الفيلم في أحد البرامج التلفزيونية، أمام الجمهور وفي بثٍ مباشر، وليس أمام اللجنة المركزية للحزب أو في قاعة اجتماع في الكولوخوز. كما حصل في فيلم " آسيا كلياتشينا "، كانت ردود الأفعال هي ذاتها. كان الناس حتى وإن أحبوا الفيلم، يقولون، بأنه لم يعجبهم، وأن هذه الأمور لا تحصل لدينا، والناس لا يشربون الكحول بهذه الكثرة.

مرةً أخرى كنتُ على قناعةٍ تامة بكل ما يجري. عن فيلم " آسيا " قالوا بأنه معادٍ للإتحاد السوفييتي، وعن " الدجاجة الرقطاء " بأنه فيلم معادٍ للروس.

من الجيد أنهم لم يمنعوا الفيلم. أو ربما كان من الأفضل أن يحصل ذلك. عندها سيقول كل من شاهد الفيلم وحتى الذين لم يشاهدوه: بأنه تحفة سينمائية.

ولكن ماذا لو تم وضع هذا الفيلم على الرف؟ لو كنت أعرف تماماً بأنني سأعيش طوال هذا الوقت، لربما وافقت على المنع...

تشوريكوفا .. إنسانةٌ عميقة جداً، وكائنٌ حقيقي جداً. سعة ورحابة في الروح حيث تتوالف التراجيديا مع السخرية والتهريج. هذه الحرية الداخلية لم أجدها لدى أي إنسان قط. إنها تجمع في آن معا شيئاً من جولييتا مازيني وآنا مانياني. يمكنها أن تلعبَ دور الأم لدى غوركي، وشخصيةٌ من مسرحيات بريخت، ويمكنها أن تكون امرأةً جميلة ومثيرة، وأن تكون أيضا غرترود لدى شكسبير. إنها ممثلة عظيمة!

أعتقد بأننا فهمنا بعضنا بشكلٍ جيد. مثل هذا التفاهم حصل مع الممثلة إيرين باباس في فيلم " الأوديسة ".

هناك ممثلون يعطون انطباعا بأنهم محترفون بالكامل. لكن، عندما يصلون إلى مشهدٍ صعب نسبياً، وتبدأ عمليات التصوير، تجد أن القدرة والطاقة لديهم لا تكفي. أما هؤلاء الممثلين فإنهم ممتلئين دائماً بقدرةٍ هائلة ومدهشة على العمل.

كنت واثقاً أن تشوريكوفا جديرةٌ بأن تحصل في مهرجان كان على جائزةِ أفضل تمثيل، لكنهم هناك لديهم سياستهم الخاصة.

الجائزة حصلت عليها فيرينا ليزي، عن فيلم " الملكة مارغو " والذي كان الفرنسيون يدافعونَ عنه بكلِّ ما لديهم من قوة.

ليزي لعبت دورها بشكلٍ جيد، ولكن بشكلٍ عام فإنها بعيدة جداً عن تشوريكوفا. لا مجال للمقارنة إطلاقاً.

لكن ما العمل؟ إنهم أصحاب السوق، ونحن نأتي إليهم زواراً محملين ببضاعتنا. لمن نشتكي؟

مرة أخرى في فيلم " الدجاجة الرقطاء " لم أكن خائفاً من شيء أثناء التصوير، كما حصل ذلك معي في فيلم " آسيا ". كنت في هذه المرة كما لم أكن من قبل قط من حيث الحرية والراحة في العمل.

اللقطة الأولى من الفيلم، أظهر أنا، وهم يحلقون لي شعري بأكمله. لماذا؟... لا أحد يدرك السبب. اعتقدنا بأنه يجب علينا فعل ذلك.

الأسلوبية في هذا الفيلم كانت حرة ودون أية قيود أو صيغ مسبقة، كل ذلك جعل منها قريبة مني.

"الدجاجة الرقطاء" فيلم كلاسيكي. وأنا أتكلم بجدية. إذ توجد مجموعة من أفلامي والتي يصنّفها النقاد بأنها ضمن كلاسيكيات السينما. وأنا أصنف هذا الفيلم من بينها. أعلم أنه لن يصبح قديماً. إذ لا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يوجد به أسلوبٌ واضح. توجد الحرية ونماذج حقيقية لشخصياتٍ إنسانية. ومشاعر عنيفة متوقدة.

اتهمني الكثيرون، بأنني أظهرت الناس في الفيلم -على أنهم همجيون وبرابرة. وهذا غير صحيح. نعم في فيلم " الدجاجة الرقطاء " الناس يشربون كثيراً، ولكن لا أحد منهم يبدو بمظهر السكران.

أحدهم قال بأن الفيلم صُوِّرَ من قبلِ مخرجٍ ذي نوايا سيئة مسبقاً. حينها تذكرت ما قيل أيضاً عن فيلم " آسيا كلياتشينا " حول أن الفيلم صنعه عميلٌ للإستخبارت الغربية.

اتُهِمتُ أيضا بأنني متشائم، وخلف كلمة " متشائم " ينطوي عدم الإيمان بالإنسان. بينما أنا أؤمن بالإنسان. ولكن لا يوجد لدي رأي مثالي رفيع عنه.

الحقيقة الأخرى ، عندما تقول الممثلة والتي هي أيضاً جزء من هذا المجتمع " لربما نحن همجيون؟ " هو علامةٌ على حدوث تطور روحي لديها. لأن الهمجي لن يقول أبداً عن نفسه بأنه همجي، إنه لا يعلم أنه همجي بل يعتبر نفسه إنساناً متحضراً. عندما يقول الإنسان عن نفسه " أنا همجي " فهذا يعني أنه ارتفع عن ذاته، لكي يرى ويدرك أين موقعه ومن هو في حقيقة الأمر. وعندها يبدو من المؤكد أنه ليس بهمجي.

التفاؤل الإنساني مرتبطٌ في أغلب الأحيان مع الدين والإيمان، حيث كل شيء سيكون جيداً ولكن فيما بعد ستصبح الأمور أفضلَ بكثير.

أعتقد، بأن التفاؤل يجب أن يكون مرتبطاً مع فكرة أن لا شيء سيكون جيداً في هذه الحياة، ولكن يجب أن نعيش ضمن هذا الشيء ومعه أيضاً.

في هذا التفاؤل، يجب أن نجد أنفسنا القوة دائماً من أجل الحياة، مدركين بأن هذا العالم ونحن من ضمنه بعيدون جداً عن الكمال.

إذاً بماذا يفيد هذا الكتاب؟ ماذا يمكنه أن يفيدني أنا على وجه التحديد؟ ربما، بشيء وحيد، هو أنني لا أريد أن أُعرِض عن كل ما جرى في حياتي. ولتبقَ معي كل اللحظات المعاشة والتجارب التي خبرتها. ومن بينها مشاعر الخجل والخطيئة أيضاً...

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الفهرس

الصفحة

نحن والسينما الروسية ٥

القسم الأول – الحياة والمهنة

أنا أحب نفسي ١٣

الخدعة السامية ١٨

مرحلة الفغيك ٢٢

المعلم الأول ٣٠

وهم النجاح ٣٨

آسيا كلياتشينا ٤٤

التحليق الحر – الإحتفال ٥٦

السيناريوهات وكتاب السيناريو ٦٥

https://telegram.me/maktabatbaghdad

عش النبلاء ٧٧

القسم الثاني - عالم الإخراج

بياتا ٩١

مرة أخرى عن تاركوفسكي..... ١٠١

الخال فانيا ١٠٨

غوغا ١٢٠

القسم الثالث – الإعتراف

رومانس عن العشاق ١٢٧

كما هو في الحياة، كما هو في الفن ١٣٣

سيبيريادا..... ١٤٠

جائزة لجنة التحكيم الكبرى ١٤٨

الأفلام الأمريكية ١٥٧

سحر الأوبرا..... ١٦٣

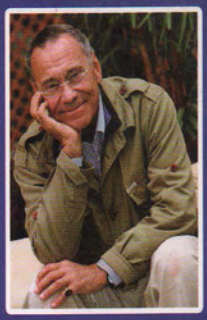
ضد السينما الروسية ١٧٠

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الطبعة الأولى / ٢٠١٠

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

٧٥٠



АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ
ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН

Designed by: A.Aziz Mohammad

مكتبة بغداد

مطابع وزارة الثقافة
٢٠١٠

سعر النسخة ١٤٠ ل.س أو ما يعادلها

https://telegram.me/maktabatbaghdad