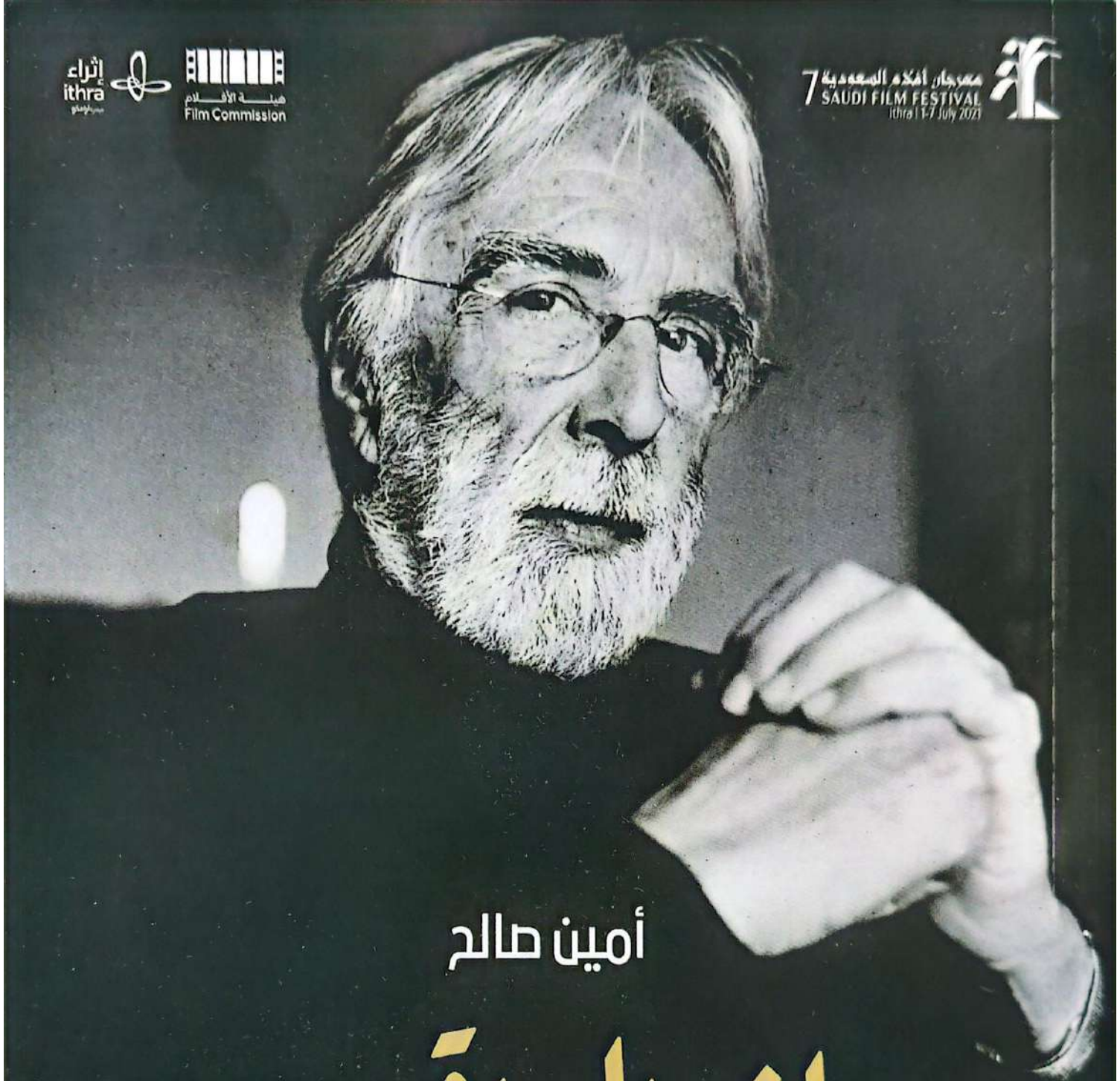

مهرجان أفلام السعودية 7
SAUDI FILM FESTIVAL
ithra | 1-7 July 2021

إثراء ithra

هيئة الأفلام
Film Commission

أمين صالح

لغز الواقع عنف الميديا

في سينما مايكل هانيكه

الدمام

الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون

أمين صالح

لغز الواقع
عنف الميديا

في سينما مايكل هانيكه

يتذكّر هانيكه افتتانه بالسينما وهو طفل، في الرابعة من عمره، حيث كان يرافق جدّته لحضور الأفلام في الصالات.

عندما بلغ الخامسة، أرسلته أُمّه إلى الدنمارك، مع مجموعة من الأطفال، ضمن اتفاقيّةِ تبادلٍ أُجْريت بعد الحرب. أمضى هناك ثلاثة أشهر من التعاسة «كانت التجربة الشاقة الوحيدة في طفولتي، وعندما عدت، خاصمت والديّ ولم أتحدث إليهما مدة أسبوعين».

لكن من رحلته إلى الدنمرك يتذكّر دهشته عندما أخذوه إلى صالة سينما وهناك.. «شاهدنا فيلمًا يدور في أفريقيا حيث الجِمال والنخيل. كنت مأسورًا بالفيلم إلى حد أنه عندما انتهى، وأضاءت الأنوار الصالة، وخرجنا من الأبواب المفتوحة، تفاجأنا بالجو البارد وتساقط الثلج في مساء كوبنهاجن.. ولحظتها لم أستطع أن أفهم ما يحدث.. كيف انتقلنا بهذه السرعة من أفريقيا إلى كوبنهاجن».

ISBN: 978-9938-9962-5-8

لغز الواقع، عنف الميديا
في سينما مايكل هانيكه

أمين صالح

لغز الواقع، عنف الميديا
في سينما مايكل هانيكه

الكاتب: أمين صالح

عنوان الكتاب: لغز الواقع، عنف الميديا في سينما مايكل هانيكه

تصميم الغلاف: عبد الفتّاح بوشندوقة

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

ر.د.م.ك: 978-9938-9962-5-8

الطبعة الأولى 2021

يصدر الكتاب ضمن السلسلة المعرفية
من مهرجان أفلام السعودية، بالتعاون
مع دار رشم للنشر والتوزيع©

دار رشم للنشر والتوزيع

السعودية - عرعر - حي الجوهرة- شارع الخمسين

+ 966 54 709 470 9

rashm.ksa@gmail.com

rashm-store.com

@rashm_ksa

المحتويات

السيرة ١١

هانيكه وعناصره ٣٣

الإخراج ٣٣

السيناريو ٤٤

التمثيل ٤٩

الموسيقى والصوت ٥٤

الإنتاج ٥٦

هانيكه وتقنياته ٥٩

هانيكه ورؤاه ٦٥

الواقع ٦٥

الشخصيات ٦٧

الثيمات ٧٠
البيت/ العائلة ٧٣
الميديا ٧٦
العنف ٧٩
الجمهور..... ٨٥
السياسة ٩٩
النقد ١٠١

أفلام هانيكه

• القارة السابعة التي لا يمكن بلوغها ١٠٧
• فيديو بيني... العالم بوصفه واقعًا افتراضيًا ١٢٣
• ٧١ شذرة من يوميات صدْفة ما.. عن الجريمة وما قبلها وما حولها ١٣٣
• ألعاب مسليّة.. الألم في مداه الأقصى ١٤١
• شفرة مجهولة.. وشظايا الواقع ١٥٣
• معلّمة البيانو.. والجنون الذي يدنو على مهل...١٧٣
• زمن الذئب.. الوقت الذي يسبق انهيار العالم...٢٠٧

• المخفي.. استجواب الإثم ٢٢٥
• ألعاب مسليّة.. أفعال شيطانية ٢٦٧
• الشريط الأبيض.. وجذور الشر ٢٩١
• حب.. القتل بوصفه فعل حب ٣٣٥
• نهاية سعيدة.. وانعدام الرحمة..... ٣٦٧

إصدارات أمين صالح ٣٩١

إهداء إلى..

حمزة محمد

أخي وصديقي

الذي يشملني بعنايته ورعايته

منذ الحبو الأول

منذ دهشة الطفولة الأولى

منذ عتبة البلوغ الأولى

وحتى مسرى الكهولة فيّ.

إليه مع كل الحب.

السيرة

الفنان النمساوي مايكل هانيكه Michael Haneke، مهما اختلفت الآراء حول أعماله وموضوعاته وأساليبه، يظل مخرجًا سينمائيًا فذًّا واستثنائيًا في عالم السينما اليوم. عبر أعماله الجادة والملفتة، استطاع هانيكه أن يكرّس حضوره كواحد من أهم وأبرز المخرجين المعاصرين في السينما العالمية، وأكثرهم إثارة للخلاف والجدل.

أحرز شهرة عالمية واسعة مع فوز فيلمه The Piano Teacher بجائزة أفضل مخرج في مهرجان كان ٢٠٠١.. إذ حتى ذلك الوقت، ظلت أعماله -رغم أهميّتها وجِدَّتِها- بعيدة عن الانتشار الذي تستحقه بجدارة.

تناول في أعماله موضوعات مقلقة واستفزازية، من خلالها وجّه نقدًا حادًا لعناصر الميديا (التلفزيون، الفيديو، السينما) في علاقتها بمظاهر معينة في الواقع الأوروبي الحديث: العنف، العزلة، الاستلاب، المحن الفردية والاجتماعية.

إلى جانب إلحاحه على تناول قضايا انسانية فردية وعامة تتصل بتأثير الماضي على الحاضر، الشعور بالذنب على المستوى الشخصي والجماعي، تفشي حالات الارتياب في الآخرين في المحيط العائلي والاجتماعي، نفور الفرد أو عجزه عن تحمّل مسؤولية أفعاله.

هانيكه راصد يقظ للسلوك الإنساني في أكثر الأوضاع والحالات تأزمًا وتطرفًا.

***

ولد في ميونيخ بألمانيا، العام ١٩٤٢. ابن ممثليْن محترفيْن. أمه نمساوية كاثوليكية، وأبوه ألماني بروتستانتي. كلاهما كانا ممثليْن التقيا أثناء الترفيه عن القوات أيام الحرب العالمية الثانية. وأثناء جولة لهما في ميونيخ، أنجبا مايكل.

قبل أن يبلغ الثالثة من عمره هجر أبوه عائلته، ليستقر في ألمانيا، بينما ظل هو مع أمه في النمسا. مع ذلك يصرّ هانيكه على أنه عاش طفولة مريحة.. «في الواقع كنت طفلًا مدللًا، فقد كنت الابن الوحيد».

ويضيف: «كل طفولة لها صعوباتها وعوائقها. عن نفسي، كانت طفولتي مريحة جدًا، يسيرة الحال، ولم تكن لدينا مشاكل مالية. لكن هل كانت طفولتي سعيدة حقا؟ لا، لم تكن كذلك. لقد نشأت في زمن الحرب، بالتالي لم تكن الحياة ممتعة جدًا».

غياب الأب لم يؤثر سلبًا على نفسية هانيكه، الذي يقول:

«غياب الأب لم يسبب لي آلامًا على الإطلاق، ولم يؤد إلى معاناة حادة. على العكس تمامًا، في طفولتي كنت ميالًا أكثر إلى رؤية الرجال كعامل مقلق ومعكّر. وهذا جعل الأمور أصعب بالنسبة لي عندما بدأت العمل كمخرج. لقد واجهت صعوبة في التعامل مع الرجال».

وعندما سئل: ألهذا السبب كنت دائمًا تنحاز إلى النساء في أفلامك؟

ردّ قائلًا: «أظن أن من التبسيط بعض الشيء تفسير العمل من خلال نفسية مؤلفه. بتعبير آخر، بما أن هانيكه لديه مشاكل عاطفية، لذا لا يتعيّن عليّ أن أتعامل مع أفلامه بجديّة. باستخدام هذه الحجّة، ينسحب المتفرج ويبتعد عن التحديات التي يطرحها الفيلم. البعض غالبًا ما يلجأ إلى طريقة الفهم هذه، والتي تعوّدت عليها، متسائلًا: أي نوع من البشر هو هانيكه ليصنع هذه النوعية من الأفلام؟».

عمومًا، عندما وصل سن البلوغ، بدأت علاقته بأبيه في التحسّن:

«كانت علاقتي بأبي طيّبة، خالية من التوتّر، فقد كان يتمتّع بحس دعابة عالية. هو يشبهني في الشكل قليلًا لكن من غير لحية. كان مظهره أشبه برجل إنجليزي أنيق».

أما أمه فقد تزوجت ثانية من يهودي نمساوي أجبر على النزوح إلى انجلترا خلال الحرب.

في طفولته لم يكن هانيكه واعيًا لما يحدث في ألمانيا النازية إلا في حدود ضيقة.. «لم نكن نتحدث عن الحرب. لا أعرف إن كان لدى أبي أي إحساس بالذنب. أعرف أن أمي في شبابها كانت تخرج مع ضابط نازي شاب، لكنها لم تكن تعلم شيئًا عما يحدث، كانت معجبة بالزي النازي. عندما أخبرها عن الأفعال التي ارتكبها، شعرت بالاشمئزاز وانفصلت عنه».

أمضى هانيكه فترة مراهقته في مزرعة ببلدة فاينر نيوستادت، تحت رعاية خالته وجدّته -لكنها لم تكن تنشئة ريفية- قبل أن يغادر إلى فيينا بالنمسا.

يقول: «مثل أي شخص في مخاض سن البلوغ، شرعت في كتابة القصائد. لكن في الأصل، أردت أن أترك الدراسة للتدرّب على التمثيل. أنا من عائلة من الممثلين: أمي ممثلة، وأبي كان ممثّلًا ومخرجًا. بل أني ذات يوم قررت أن أتخلى عن الدراسة وأنتقل إلى فيينا لتقديم اختبار في الأداء من أجل المشاركة في حلقة دراسية يشرف عليها المخرج ماكس رينهارت. الجميع هناك كانوا يعرفون أمي، وكنت أعتبر نفسي موهوبًا على نحو مدهش. لذا لم أتوقع أو يخطر ببالي أنهم سوف يرفضون قبولي، لكن هذا ما حدث، وقرارهم صدمني إلى حد بعيد. لذلك عدت للدراسة لنيل دبلوم الثانوية».

عن تكوينه النفسي في مرحلة المراهقة، يقول هانيكه:

«منذ وصولي سن البلوغ وأنا احتفظ بمسافة معينة بيني وبين

الآخرين، وأحدّد نفسي باتخاذ موقف معيّن. أرى ذلك حتى في المحادثات اليومية. حالما تتخذ الغالبية شكلًا ما، أكون ضدها من حيث المبدأ. إنه شيء غريزي. كلما اتفق الناس على شيء ما، أصير عدوانيًا. في المدرسة، تجنبت أخذ دروس دينية كاثوليكية. لكنني كنت أحضر الدروس البروتستانتية مرّة في الشهر. وكنت أستمتع بكوني مختلفًا عن الآخرين في الفصل. لم أكن أحب التملق والتزلف. منذ صغري كنت وحيدًا، وظلت الوحدة معي، لم تغادرني. ولم أتغيّر. لست فخورًا بذلك، لكنها الحقيقة».

منذ مراهقته أظهر عشقًا للمسرح والموسيقى والأدب. وكان طموحه أن يصبح عازف بيانو..

«في مرحلة الشباب، كان حلمي أن أصبح موسيقيًا. لو كان الأمر بيدي، لو كنت موهوبًا في هذا المجال، لوددت أن أكون موسيقيًا وليس مخرجًا. كنت أحب أن أصير مؤلفًا موسيقيًا أو قائدًا لفرقة موسيقية. زوج أمي كان موسيقيًا وقائدًا للأوركسترا، وقد لاحظ ضعف موهبتي كعازف بيانو. ملاحظته جعلتني أستبعد فكرة أن أصير موسيقيًا. مع ذلك، لم أفقد عشقي للموسيقى».

إن إدراكه المبكر لافتقاره إلى الموهبة جعلته يختار دراسة الدراما في الكلية، لكنه تخلى عن ذلك بعد نصف السنة الدراسية، ليتحول إلى دراسة الفلسفة.. «كنت أعتقد أن هيجل سوف يفسّر لي العالم، لكنني فهمت أن الأمر ليس كذلك».

في تلك المرحلة، نشر مقالات عن المسرح والسينما في الجرائد اليومية السويسرية. وكان، مثل فرانسوا تروفو، يشاهد ثلاثة أفلام في اليوم.

يقول هانيكه:

«في مرحلة الدراسة تلك، تعاملت مع الكتابة بجديّة أكثر. كذلك قدّمت أعمالًا للإذاعة، ونشرت في عدد من المجلات مقالات نقدية في الأدب والسينما، رغم إني لم أكن أمتلك ثقافة واسعة في هذين المجالين.

في تلك الفترة، بدأت في كتابة القصص القصيرة. عندما وُلد ابني، قرّر والداي الاستقلال عني، وهذا أجبرني على البحث عن مصدر للرزق. بحثت عن عمل في دار للنشر، وأرسلت لهم بعض محاولاتي القصصية، وبدلًا من تعييني محررًا في الدار، كما كان مبتغاي، طلبوا مني المزيد من القصص. كنت منزعجًا جدًا، لكنني واصلت الكتابة.

سمّيت ابني ديفيد تيمّنًا باسم الكاتب الذي كنت أبجّله وأعظّمه في ذلك الحين: ديفيد هربرت لورنس.. رغم أن تداول اسم ديفيد غير اعتيادي تمامًا في البلدان الناطقة باللغة الألمانية. لورنس بالنسبة لي كاتب عبقري حقيقي، وقد التهمت كل ما كتبه.

وقتذاك شرعت في كتابة رواية لم أنشرها، ومؤخرًا عثرت على المخطوطة في حقيبة قديمة، في الموضع الواقع تحت سطح منزلي

الريفي. لم أتذّكر موضوعها إلا حين قرأتها من جديد، وفي الواقع لم أصدّق أنني كتبتها، إذ لم تكن سيئة، وتأثير لورنس كان جليًا، وقد سنحت لي الفرصة لأن أقرأ أجزاء منها في مسرح صغير في فيينا. كانت تلك الأمسية مهمة جدًا بالنسبة لي، وحضرها والداي».

بعد أن رفضت دار النشر توظيفه..

«في تلك الفترة أتيحت لي الفرصة لأن أتمرّن في محطة تلفزيون في مدينة بادن – بادن. كانوا يبحثون منذ سنوات عن دراماتورغ جديد وانتهى بهم الأمر إلى توظيفي لأصبح أصغر دراماتورج تلفزيوني في ألمانيا، وبدأت في صقل اهتمام أكثر احترافية بالسينما. في غضون ثلاث سنوات، تعلمت كلّ ما أحتاج إلى معرفته عن كتابة السيناريو».

في البداية، عمل في قراءة وتقييم النصوص، وهو يضفي أهمية على هذا العمل..

«بدايتي كانت فحص ودراسة أكوام من النصوص الفقيرة جدًا. الذي علمني كتابة السيناريو، قبل أي شيء آخر، هو قراءتي لتلك السيناريوهات الرديئة. على مدار سنتين، من تلك السنوات الثلاث، كنت أذهب كل صباح إلى العمل لأجد على مكتبي كومة من المخطوطات، من النصوص السيئة التي يتعيّن عليّ قراءتها وتقييمها. كانت بداية جيدة لأن بقراءة الكتب السيئة تكتشف ما هو جيد. إنك تلاحظ خللًا ما في النص يجعله غير مقبول، وتتساءل

ما الذي يجعل النص مقبولًا، فتبحث عن الجوانب التي يمكن أن تجعل النص جيدًا، وبذلك تتجنب الأخطاء. ورغم أن قراءة تلك النصوص السيئة لم تكن ممتعة على الإطلاق، إلا أنها ساعدتني كثيرًا. أما النصوص الجيدة فإنها تثير إعجابك إلى حد أنك تنسى أن تكتشف ما الذي يجعلها جيدة».

المجال الفني الآخر الذي كان موضع ولع هانيكه هو المسرح.. يقول هانيكه:

«الشيء الآخر الذي تعلمته أثناء وجودي في بادن – بادن هو الإخراج. تجاربي الأولى كانت في المسرح المحلي. كنت على علاقة عاطفية مع ممثلة منتسبة إلى المسرح. المدينة في تلك الفترة كانت في حالة ركود ثقافي. الممثلون كانوا عاديين في أفضل الأحوال، واحتجت إلى فترة طويلة كي أكتشف كيفية النفاذ إليهم واستنباط أداء معقول منهم. الإخراج والتعامل مع الناس مسألة تعتمد على التجربة، وقد تعلمت ذلك بطريقة شاقة في تلك المدينة».

كتب هانيكه وأخرج عددًا من المسرحيات التي عرضت على مسارح برلين وميونيخ وفيينا في بداية السبعينيات من القرن الماضي. قبل أن يعمل مؤلفًا ثم مخرجًا في التلفزيون منذ العام ١٩٧٣. أثناء عمله في المسرح، استعان بوالده كممثل في عمل يخرجه.. «كان التعاون بيننا مثمرًا وممتعًا. كان أبي ذا حضور قوي في الأدوار الكلاسيكية».

***

كان في ذلك الحين مولعًا بالفلسفة الوجودية. وقد أصيب بخيبة أمل في الكاثوليكية التي نشأ في كنفها، ومع ذلك ظلّ مؤمنًا بأهميّة الدين.

رؤاه الفنية والفكرية تشكّلت من خلال تعرّضه، في بداية الستينيات، لتأثيرات المخرج الفرنسي روبير بريسون والفيلسوف والعالِم بليز باسكال، إضافة إلى دراسته الينسينية Jansenism، وهو مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الإرادة، وأن البشرية مقدّر لها بالفطرة أن تعاني وتكابد إزاء اللامبالاة العدائية، الفجة، للحياة. وهي جوهريًا رؤية تراجيدية للعالم ذات منطق يأس وقنوط يشكّل أفكار هانيكه عن الجنون والانتحار والفتور. كذلك تأثر بنظرية ثيودور أدورنو الجمالية وكتاباته في الصناعة الثقافية. وتوجّه إلى برتولت بريشت واطروحاته عن المسرح الملحمي، التي شجعته على اتخاذ موقف نقدي من التلاعب العاطفي الناشئ من خلال سيكولوجية الشخصية وتطابق المتفرج مع الشخصية وما يحدث أمامه. لقد نظر بريشت إلى الكائنات البشرية بوصفها متغيّرة وقابلة للتغيير، كما اعتبر الإنسانية نفسها مادة رئيسية للبحث والاستقصاء، لكن حصيلة ذلك لا يجب أن تكون مفروضة أو مُسَلّمًا بصحتها سلفًا.

هانيكه أبدى ترددًا في الاعتراف بتأثير بريشت، بسبب موقفه السياسي الموجّه، رغم استفادته منه واستنباط نقد فعّال للعنف في السينما وعبرها.

فنيًا، بالإضافة إلى بريسون، هو عادةً يشير إلى أنتونيوني وكوبريك كأسماء مؤثرة وملهمة.

***

صناعة السينما النمساوية، في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، كانت صغيرة ومحدودة وميّالة إلى الأعمال الوجدانية. بينما كانت هناك، في تلك المرحلة، فرص أكثر وحريّة إبداعيّة أكبر في العمل التلفزيوني.

يقول: «بالطبع هناك قوانين ينبغي أن احترمها، لكنني كنت قادرًا على كتابة النصوص التي أريدها، وأن أخرجها وفق رؤيتي».

لقد قضى هانيكه ١٨ عامًا وهو يعمل في التلفزيون. أثناء ذلك حقق العديد من البرامج إضافة إلى سبعة أفلام تلفزيونية، من بينها Lemmings (١٩٧٩) عن مراهقين يتحولون إلى متمردين ومعادين للمجتمع، ولديهم نزعة لتدمير الذات، وعن الصدوع التي يمكن أن تتسع بين الأجيال. وهو مؤلّف من جُزأين. «عندما شاهد أبي الفيلم شعر بالصدمة، وقال لي: من أين جاءت هذه الكراهية للآباء؟.. قلت له: ليس ثمة كراهية. إني أنظر إلى العالم من حولي، ولديّ عين دقيقة تحسن التقاط الألم».

ومن الأعمال التلفزيونية الأخرى: «نعي قاتل» (١٩٩١)، «التمرد» The Rebellion (١٩٩٣)، وهو مأخوذ عن رواية لجوزيف روث عن مصير جندي عائد في فيينا بعد الحرب العالمية الأولى.

كذلك اختار أن يحوّل رواية كافكا «القصر» إلى فيلم تلفزيوني العام ١٩٩٧، بمعالجة قاتمة ومتقشفة.

عن عمله في مجال الأفلام التلفزيونية، يقول هانيكه:

«عندما بدأت أحقق أفلامًا تلفزيونية، كان من الممكن تنفيذ نوع من الأعمال مختلف عما كان سائدًا وقتذاك. كان ممكنًا تحقيق أعمال جادة. أغلب أفلامي التلفزيونية كانت معدّة عن أعمال أدبية. تلك كانت الإمكانية الوحيدة لاستخدام ذلك الوسط على نحو جاد. لقد أتاح لي التلفزيون أن أطوّر وسائلي كمخرج سينمائي. الطريقة الوحيدة التي تستطيع تعلّمها لكي تصبح مخرجًا سينمائيًا هي بصنع الأفلام،.وهذا ما فعلته. العمل في التلفزيون ساعدني في تعلّم المهنة. كذلك ساعدني عملي في المسرح لعشرين سنة. إذن كلا المظهريْن ساعداني في اختبار مهاراتي وفي تعلّم الحرفة. لكن أيديولوجيًّا، أعتقد أن عملي التلفزيوني لم يساهم إلا قليلًا في إضاءة عملي في السينما.

طبعًا الأفلام التي حققتها للتلفزيون يمكن تمييزها كما هو الحال مع أفلامي الأخرى. مع ذلك، تظل أفلامًا تلفزيونية. وكما سبق أن قلت، الأفلام التلفزيونية مختلفة تمامًا عن الأفلام السينمائية، لأن الأفلام التلفزيونية عليها أن تؤدي غرضًا خاصًّا، إذ يتعيّن عليها أن تتعامل مع جمهور ذي بنية معيّنة، ومع ما يتوقعه الجمهور. لذا فإنها لا تستطيع أن تنجز ما يمكن للأفلام السينمائية أن تفعله. تلك

السنوات العشرون التي قضيتها وأنا أصور أفلامًا تلفزيونية وأعمالًا أخرى، لم تكن بسبب عدم توفر الفرص لتحقيق فيلم سينمائي، بل بالأحرى لأنني أردت أن أجد لغتي الخاصة».

الجدير بالإشارة هنا إلى أن التلفزيون وسط دائم الحضور في أفلام هانيكه، حيث يشجبه بقوة باعتباره موصّلًا قاسيًا للعنف.

***

يتذكر هانيكه افتتانه بالسينما وهو طفل، في الرابعة من عمره، حيث كان يرافق جدّته لحضور الأفلام في الصالات.

عندما بلغ الخامسة، أرسلته أمه إلى الدنمرك، مع مجموعة من الأطفال، ضمن اتفاقية تبادل أجريت بعد الحرب. أمضى هناك ثلاثة أشهر من التعاسة «كانت التجربة الشاقة الوحيدة في طفولتي، وعندما عدت، خاصمت والديّ ولم أتحدث إليهما مدة أسبوعين».

لكن من رحلته إلى الدنمرك يتذكر دهشته عندما أخذوه إلى صالة سينما وهناك.. «شاهدنا فيلمًا يدور في أفريقيا حيث الجِمال والنخيل. كنت مأسورًا بالفيلم إلى حد أنه عندما انتهى، وأضاءت الأنوار الصالة، وخرجنا من الأبواب المفتوحة، تفاجأنا بالجو البارد وتساقط الثلج في مساء كوبنهاجن.. ولحظتها لم أستطع أن أفهم ما يحدث.. كيف انتقلنا بهذه السرعة من أفريقيا إلى كوبنهاجن».

***

بعد تجارب متميزة في هذين المجالين، المسرح والتلفزيون، خاض هانيكه المجال السينمائي، في العام ١٩٨٩، وهو في السابعة والأربعين من عمره بفيلم «القارة السابعة» The Seventh Contin-ent.

يقول هانيكه:

«عندما بلغت الخامسة عشرة تمنيت أن أصير ممثلًا مثل أمي. قبلها بسنة أردت أن أكون عازف بيانو، وقبلها بسنة أردت أن أصبح قسيسًا. لم يقبلوني في الأكاديمية كممثل، لذا اتجهت إلى دراسة الفلسفة، ومارست كتابة العديد من القصص القصيرة والقليل من النقد السينمائي. لكنني كنت طالبًا سيئًا لأنني كنت أرتاد صالات السينما ثلاث مرات في اليوم. بعدئذ عملت في التلفزيون كمحرر للنصوص ثم كمخرج لأفلام تلفزيونية. في تلك الفترة عملت في المسرح لعشرين سنة. عندما بلغت السادسة والأربعين، قررت أن أحقق فيلمي الأول الطويل. أعتقد أن أغلب الأشياء، في حياة المرء، يقرّرها الحظ والصدفة».

في فيلمه الأول يقدّم بورتريهًا واضح المعالم للعزلة، الكبح، السلبية، والوحدة. هانيكه يستخدم الانتقالات المفاجئة في السرد، التكرار المنهجي للأفعال، والأجزاء المتشظية، من أجل توكيد حالة الضجر والفراغ في حياة الشخصيات.

إنه مبني على قضية حقيقية نشرت في إحدى الجرائد. عن

عائلة صغيرة تعيش حياة هادئة لكن تعيسة، رتيبة، خالية من المعنى والهدف، تدفع بأفرادها إلى تدمير كل شيء، ثم إلى الانتحار الجماعي:

الفيلم هو الجزء الأول من ثلاثية مكرّسة لعرض «البرود العاطفي».

فيلمه الثاني «فيديو بيني» Benny's Video (١٩٩٢)، فيه يقدّم سبرًا عميقًا للعزلة، اللاانتماء، التوحّد. إضافة إلى انحراف العائلة النووية، البورجوازية، وانهيارها، في غياب الاتصال، الثقة، التوجيه الأخلاقي، والمشاركة العاطفية.

الفيلم يرسم صلةً قويّة بين الميديا وانسلاب العائلة، متحريًّا تأثير الميديا المنتجة للصورة على إحساس الفرد بالواقع، من خلال فتى مراهق يرتكب جريمة قتل (من باب الفضول، ولكي يعرف كيف يبدو قتل إنسان) ويصور الضحيّة وهي تحتضر. والداه يقرران التغطية على الجريمة، لأن افتضاح الأمر يؤدي إلى تعريض مهنتهما ومكانتهما الاجتماعية للخطر.

الفتى هو المستهلك المثالي، إلى حد الإدمان، لأشكال الميديا -التلفزيون، الفيديو، الثقافة الشعبية- هذه الأشكال التي يتخذها كعوامل ملهمة، مربّية، محرّضة ومشجّعة.

في فيلمه الثالث «٧١ شذرة من يوميات صدفة ما» 71 Fragments of a Chronology of a Chance (١٩٩٤)، يوسّع هانيكه البؤرة

منتقلًا من العائلة النووية إلى مجال أكبر من الشخصيات الذين، من قصصهم غير المترابطة وغير المتصلة في ما بينها، وفي مشاهد مستقلة، ينسج بنية درامية معقدة تمكّنه من استكشاف وتحرّي التشعبات الثقافية والفلسفية المتنوعة، المتعددة الأشكال. كما يبحث في طرائق تعامل المجتمع الأوروبي مع الآخر، المختلف، عرقيًا وثقافيًا واجتماعيًا.

الفيلم مبني على حادثة حقيقية، وينتهي بمجزرة يرتكبها طالب.

***

في العام ١٩٩٤ كتب هانيكه سيناريو فيلم Moor's Head، لكن لم يخرجه. وهو عن عالِم يفقد عقله بسبب ذعره المتزايد من حالة العالَم. أثناء غياب عائلته، يحوّل شقته إلى مكان مستقل، يتمتع باكتفاء ذاتي، فيه يربي الحيوانات ويزرع النباتات مستخدمًا إضاءة اصطناعية.

في فيلمه «ألعاب مسلية» Funny Games (١٩٩٧)، ومن خلال سرد خطي، نرى عائلة غنية صغيرة، مؤلفة من زوجين وابن، تتعرض للأسر والتعذيب في منزلها الريفي، أثناء قضاء العطلة الصيفية، على يد شابين غريبيْن، غامضيْن، ذوي نوازع إجرامية، يخضعان العائلة لألعاب سادية، يزعمان أنها مسلية وبريئة، تنتهي بإذلال وقتل أفراد العائلة.

هنا يصعّد هانيكه من نقده لعنف الميديا، والمضامين العنيفة لألعاب الفيديو، عن طريق تقويض نوعية الأفلام الإثارية.

السينما النمساوية لم تكن معروفة جيدا على الخارطة السينمائية العالمية، حتى عرض هانيكه فيلمه هذا، وبه أحرز سمعته كصوت خلاق في السينما الأوروبية، وأفلامه الأولى التي لم تجذب انتباه الجمهور عادت إلى الواجهة لتلقى اهتمامًا نقديًا كبيرًا، ومن خلالها تعرّف الجمهور على أعمال غنية فلسفيًا، جديدة أسلوبًا ومعالجةً، وتطرح أسئلة غير مألوفة.

في العام نفسه، ١٩٩٧، حقق هانيكه فيلمًا تلفزيونيًا عن رواية فرانز كافكا «القصر» The Castle، عن رجل يصل إلى قرية نائية، معزولة، يفترض فيها الأهالي أنه مسّاح أراضٍ جاء ليؤدي مهمة رسمية، فيما يحاول هو أن يوضح بأن ثمة سوء فهم. كل محاولاته لتوضيح الأمر إلى المسؤولين تتعرض للإخفاق لأنه يفتقر إلى السلطة السليمة أو المستندات الصحيحة. الرجل يجد نفسه في مواجهة مجتمع منغلق، غريب، مصاب بالاختلال الوظيفي. وهناك المتاهة البيروقراطية التي يضيع فيها الرجل. في هذا العالم لا أحد يعرف ما الذي يجري، والبعض يمتثل ببساطة من دون فهم حتى ما هو مطلوب منهم. من المعروف أن كافكا لم يكمل روايته هذه، وفي معالجة هانيكه لها، لم يخترع لها نهاية بل حافظ على نهاية الكتاب نفسه، من دون أن نعرف مصير البطل.

هذا العمل عُرض في الصالات السينمائية النمساوية بعد نجاح فيلمه «ألعاب مسلية». يقول هانيكه:

«في ١٩٩٧ كنت قادرًا بالفعل على تحويل رواية كافكا (القصر)، لصالح التلفزيون السويسري. ذلك لم يكن ممكنًا، بالنسبة إليّ، إلّا كنتيجة لنجاحي في المشهد السينمائي العالمي. لولا ذلك لواجهت صعوبة شديدة. أمّا بالنسبة إليهم، فهذا العمل ضرب من العذر أو الواجهة، وشيء يتيح لهم أن يهنئوا أنفسهم به قائلين: اُنظروا كم هي رائعة نتاجاتنا».

فيلمه «شفرة مجهولة» (٢٠٠٠) Code Unknown، كان عن انهيار اللغة، وصعوبة الاتصال بفعل العنصرية والظلم الاجتماعي/ الاقتصادي، والتفاوت الإجتماعي الضمني المتأصل في أي مجتمع مدني معاصر، ومتعدد الثقافات على نحو متزايد.

إنه عن الإخفاق في الاتصال في المدن الحديثة المتعددة الثقافات، وأيضًا عن تدهور إحساس الناس بالواقع.

الفيلم، كما الحال مع بعض أفلامه السابقة، مؤلف من بناء سردي يعتمد على أجزاء أو شظايا قصيرة. هذه الشظايا تدور حول العلاقات بين سكان المدينة، المنتمين إلى جنسيات وأعراق وطبقات مختلفة، وكيف أنها مبنية على تسوية الخلافات بطريقة تتسم بالفتور أو اللامبالاة أو سوء الفهم. وهانيكه هنا يخرج من المواقع النمساوية منتقلًا إلى فرنسا متعددة الثقافات.

في فيلمه «معلمة البيانو» The Piano Teacher (٢٠٠١)، المأخوذ عن رواية الكاتبة النمساوية إلفريده يلينيك، يسبر نفسية شخصية مركّبة، بلا روابط اجتماعية ولا ميل إلى ممارسة متع الحياة. هي حية لكنها لا تعيش حياتها كما ينبغي. محكومة بالرتابة والخضوع. إنها مدرّسة الموسيقى، أسيرة الرغبات الغريبة، والتي تعاني من الكبت العاطفي والجنسي، ومن استبدادية أمها. ومن خلال علاقة جامحة، معقدة، وموجعة مع تلميذ شاب، تختبر فيها نوازعها المازوشية التي ترعب الشاب.

فيلمه «زمن الذئب» Time of the Wolf (٢٠٠٣) عن عائلة صغيرة تتجه ليلًا إلى الريف لقضاء العطلة في البيت الريفي، لتكتشف أنه محتل من قِبل عائلة نازحة. الأب يتعرّض للقتل، والأم تهرب مع ابنتها وابنها إلى قرية مجاورة لكنها أمست مهجورة. العائلة تناضل من أجل البقاء في عالم حلت به كارثة مدمرة، غامضة، فشحّت موارده وعمّ فيه الخوف وانعدام الأمان. عنوان الفيلم -الذي يقدّم صورة مخيفة عن مستقبل محتمل، دون أن ينتمي إلى نوعية الخيال العلمي- يشير إلى الوقت الذي يسبق نهاية العالم.

في ٢٠٠٥ حقق فيلم «المخفي» Hidden عن عائلة بورجوازية صغيرة تتلقى أشرطة غامضة، مجهولة المصدر، ومهدّدة. والسؤال عن المصدر يكشف عن أسرار دفينة تعود إلى الطفولة.. وهي تتكشف على الرغم من محاولات الإنكار والنفي.

الفيلم هو استنطاق للإثم والتواطؤ وتصفية الحساب. هانيكه هنا يسبر اللامبالاة الاجتماعية وفتور المشاعر، ويستجوب الإثم السياسي والقمع التاريخي من خلال الصفحات المدفونة من ماضي فرنسا، كما يستجوب طبيعة الواقع المنحرف.

في العام ٢٠٠٧، قدّم هانيكه النسخة الأميركية من «ألعاب مسلية» Funny Games بالعنوان نفسه، بالشخصيات والأحداث نفسها، مع تغييرات طفيفة، لكن مع نجوم من السينما الأميركية.

بعد عامين قدّم «الشريط الأبيض» The White Ribbon الذي حاز الجائزة الكبرى في مهرجان كان ٢٠٠٩. كما حاز على العديد من الجوائز الأخرى، وفيه يستكشف جذور الفاشية والإرهاب عبر قصة ترصد الحياة في المناطق الريفية من ألمانيا، خلال الأشهر التي سبقت الحرب العالمية الأولى، وتتناول مساوئ أسلوب التربية، شديدة القمع. سلسلة من الحوادث الغريبة والعنيفة تحدث ولا نعرف من مرتكبها، وهي تخلخل المجتمع الهادئ في ظاهره.

في فيلم «حب» Amour (٢٠١٢) يكون الزمن هو المنتهِك، هو العدو. زوجان في الثمانين من العمر، يجمع بينهما حب عميق وألفة مديدة. عندما تمرض الزوجة، يجد الزوج نفسه مرغمًا على تكريس كل طاقته وكل مشاعره من أجل رعايتها والاعتناء بها، بينما تتدهور حالتها البدنية والذهنية ببطء وعلى نحو يتعذّر اجتنابه.

في العام ٢٠١٧ عرض فيلمه «نهاية سعيدة» Happy End، عن عائلة بورجوازية مأزومة، ممسوسة بكراهية الذات. أفراد العائلة شخصيات، في الغالب، محرومة من البهجة، مغلّفة باليأس، غير قادرة على الانسجام مع نفسها أو مع الآخرين أو العالم المحيط بها. إن هانيكه هنا يحفر بداخل الكيان العائلي ليقوّضه من الداخل.

***

إلى جانب عمله السينمائي، فإن هانيكه يتجه أحيانًا إلى إخراج أعمال أوبرالية، وقد بدأ في هذا الاتجاه منذ العام ٢٠٠٦ حين أخرج أوبرا موزارت «دون جيوفاني» في أوبرا باريس الوطنية، إضافة إلى ممارسته التدريس في أكاديمية السينما بفيينا. وعن أسلوبه في التدريس يقول: «أعتقد أنّي مدرّس كثير المطالب نسبيًّا لأنّني أظنّ أنّ من غير المجدي التعامل مع الطلبة كما لو أنهم صغار. في الأكاديمية أحاول أن أرفع المطالب من أجل إعدادهم للحياة المهنية. أيضًا أحاول أن أجعلهم يكتسبون الخبرة العملية من خلال مشاركتهم في مشاريعي، فأختار مع كل فيلم طالبيْن فقط. وعادةً لا أميل إلى التعامل مع الطلبة على مستوى شخصي. بوسعي أن أوجّه لهم النصائح عندما يتصلون بي، لكنني لا أخرج لقضاء السهرة معهم. أنا لا أحبّذ أن يلعب المدرّس أو الأب دور الصديق المفضّل. أعتقد أن الصغار يكرهون ذلك، فهم يجدون الأصدقاء في المدرسة، بينما يرون في الأب أو المدرّس دور النموذج.

في شبابي كنت أذهب إلى صالات السينما ثلاث مرات في الأسبوع. كنت حينذاك مدمنًا على مشاهدة الأفلام، وليس كما الحال في الوقت الحاضر. كل ما أعرفه عن السينما تعلمته في تلك السنوات من خلال المشاهدة الدقيقة واليقظة. غالبًا ما أقول لطلبتي في الأكاديمية إنّهم لا يعلمون كم هم محظوظون وذوو امتياز. في يومنا تستطيع ببساطة أن تشتري شريط DVD وتتابع المشهد لقطة فلقطة. عندما كنت شابًا، هذا لم يكن ممكنًا. لو كان في الفيلم شيء لم تستطع إدراكه أو فهمه، أو لم يتضح لك مونتاج بعض المشاهد، فإنه يتعيّن عليك أن تعود إلى الصالة وتشاهد الفيلم عشر مرات. بينما في الوقت الحاضر، يمكنك أن تحلّل كل شيء وأنت مرتاح في بيتك.

أذكر حين شاهدت فيلم هيتشكوك Psycho للمرة الأولى، كنت مفتونًا بمشهد جريمة القتل تحت الدُش. واضطررت إلى مشاهدة الفيلم ٥٠ مرةً في صالة السينما لفهم براعة المشهد. أما اليوم فيكفيني أن أشتري DVD وأشاهده إطارًا إطارًا، حتى أحلله بنفسي. هذا تقدّم لا يُصدق.

أعتقد أن هناك معاهد في أميركا لتدريس الكتابة والإخراج. وهناك فعليًّا الآلاف من الكتب عن هذا الموضوع. لكن هذا لن يفيد كثيرًا. إنك تتعلّم الكتابة بالكتابة، وتتعلّم الإخراج بالإخراج. الكتب الذكية لا تعلّمك كيف تكتب أو تصنع فيلمًا. لا شك أن الكتب الذكية عظيمة، لكن كل الفنون تقتضي الممارسة».

في الأكاديمية هو لا يناقش أفلامه مع طلبته. يقول: «الطلبة يرغبون في مناقشة أفلامي معي، إلا أنني أرفض ذلك تمامًا. هذا أمر محرج بالنسبة لي. أضطر إلى فعل ذلك أثناء المقابلات. بعد عرض فيلمي أفقد اهتمامي به. دائمًا أنظر إلى الأمام ولا ألتفت إلى الخلف. في الأكاديمية نتناقش حول الأفلام الكلاسيكية. هناك العديد من الأفلام الكلاسيكية».

هانيكه وعناصره

الإخراج

يتحدث هانيكه عن الإخراج وصنع الأفلام فيقول:

* لا أعرف حقًا لم أصنع أفلامًا.. ربما لأنني لا أحسن فعل شيء آخر.

* أنا محظوظ لتمكّني من صنع الأفلام، وبالتالي فإنني لا أحتاج إلى زيارة طبيب نفساني. باستطاعتي اكتشاف مخاوفي والأشياء الأخرى من خلال عملي. ذلك امتياز عظيم... أن يكون الفنان قادرًا على كشف مكامن التعاسة، والحالات العصابية، في سبيل خلق شيء ما.

* الصحافة تميل إلى قولبتي وتنميطي على أساس أنني لا أظهر إلا الجوانب المعتمة. أعتقد أنّني أحبّ الناس، لكن حتى الأفراد الجديرين بالحب لا يوجد لهم ضمان بأنهم سيظلون دائمًا جديرين بالحب. كل واحد منا قابل لأن يرتكب أي شيء، ضمن ظرف معين أو وضع ملائم.

* لا أفهم الناس. لم أفهم شيئًا، ولا أظن أنني سوف أفهم. لهذا السبب أحقّق أفلامًا، ولهذا السبب أعمل.. على أمل أن أفهم القليل.

* أعمالي ليست ذاتية، بمعنى أنها تنبع من جروحي الخاصة. ثمة جروح في كل ضرب من ضروب الحياة. ولا مبرر لدي للشكوى والتذمر. لكن إن سألتني ما إذا كنت سعيدًا، فتلك مسألة أخرى. إن نظرت إلى المعاناة من حولك، فإنك لن تكون سعيدًا.

* لست مخرجًا فرنسيًّا، ولا ألمانيًّا، ولا نمساويًّا. أنا أنتج أفلامي أينما يكون ذلك ممكنًا، وحيثما أستطيع أن أجد الممثلين الذين أحتاجهم لرواية القصة.

الإيجابي الأكبر في الفن الأوروبي يكمن في تنوّعه: هناك العديد من العقليات والهويات والتقاليد التي طوّرها كل قطر في مسار تاريخه. هذا الغنى في التعدد والاختلاف يصعب إيجاده في مكان آخر.

* أنا لا أحاول أن أكسب رزقي كمخرج فحسب، إنما أحاول أن أحقق مساهمتي في ذلك التقليد الفني.

* أصعب جزء في مهنتك كمخرج سينمائي، والأكثر مشقة، هو على الأرجح محاولتك التحكم في أعصابك وعدم الشعور بالتوتر والعصبية عند استيقاظك من النوم صباحًا. الشيء الصعب هو أن تكون جاهزًا ومستعدًا قبل التصوير، هذا يشبه موقف الممثل

قبل لحظات من دخوله خشبة المسرح، فالممثل عادةً يكون في غاية التوتر أثناء انتظاره في الكواليس، وما إن يدخل حتى يتكثّف تركيزه كليًّا على الأداء.

إنه ذلك الضغط المستمر الذي تشعره يوميًا، والخوف من أنك سوف لن تكون قادرًا على إنجاز العمل بنجاح، وبلوغ ما تبحث عنه. لكن بخلاف ما يحدث في المسرح، حيث يمكنك، إن أخفقت في شيء، أن تعود في اليوم التالي وتحاول من جديد، فإن في العمل السينمائي لا يتوفر لك هذا الترف. إنك تصور مشهدًا، وإذا اتضح في ما بعد أنه لا يتوافق مع ما كنت تريده، فسوف تضطر إلى تجاوز ذلك، لأنه يتعيّن عليك أن تصور مشهدًا مختلفًا في اليوم التالي. هذا أحد العوائق في عملية صنع الأفلام قياسًا إلى المسرح والأوبرا.

* عندما أعمل أكون قلقًا على الدوام، كل صباح، وأتساءل إن كان كل شيء على ما يرام. سمعت أن إنجمار بيرغمان، عندما يصور فيلمًا، يشترط وجود مرحاض على مقربة من الموقع لأنه يكون في حالة عصبية ومتوترة إلى حد أنه يحتاج إلى الذهاب إلى المرحاض مرارًا. لا أعرف مدى صحة هذه القصة، لكنني لا أستبعد حدوثه.

* طوال السنوات السابقة، حصلت على فرصة شحذ مهاراتي لأصبح حرَفيًا أفضل. أقول حرَفي لأنني لا أعتبر نفسي فنانًا. وكحرفيّ، من مسؤوليتي ومن واجبي أن أشحذ مهاراتي، وأحاول أن أكون قادرًا على تحقيق أفلام أفضل.

في السينما، أي هاوٍ بإمكانه أن يحقّق فيلمًا ويدّعي أنه مخرج. في حين لو بدأ موسيقيّ في العزف على البيانو، سرعان ما تكتشف ما إذا هو بارع أم لا يملك البراعة الفنية الضرورية للعزف. أي شخص يستطيع الزعم بأنه مخرج، والنتيجة تكون جليّة جدًّا على الشاشة.

أظن أنني عبر السنوات التي قضيتها وأنا أحقّق الأفلام، سنحت لي الفرصة لأن أتعلّم مهنتي على نحو أفضل، وربما بسبب إحساسي بالمسؤولية، أجاهد باستمرار لأصنع أفلامًا أفضل.

* بالطبع اهتماماتي تكون مختلفة حين أكتب وحين أصوّر. عندما أكتب السيناريو فإنني أهتم بالقضايا الاجتماعية والفلسفية. بينما في موقع التصوير، أنت تتساءل عمّا إذا كان الممثّل يرتدي ربطة العنق المناسبة، وإذا كان التسجيل الصوتي جيدًا. التفاصيل مهمة. هنا يأتي دور المخرج السينمائي.. وإلا فإن أي باحث اجتماعي بإمكانه أن يصنع فيلمًا.

* كمخرج، أنت تستمتع باللهو بعناصرك، بتلك الإحالات والتكرارات والتلميحات والإشارات الضمنية.

* أنا أختار الموضوعات التي تثيرني وتهيجني. الغاية هي خلق إحساس بالاهتمام أو الصدمة، للشعور بشيء أكثر عمقًا مما نحسه في السينما السائدة، التي -مع التلفزيون- تستخدم نوعًا من استراتيجية تسكين الألم التي تتعارض مع الفكرة الأساسية للدراما: أننا نحتاج أن نعرض الصراع بطريقة تجعل المتفرج يشارك في ما بعد.

* آمل أن تكون كل أفلامي استفزازية، محرضة، وفاحشة. وعندما أقول فاحشة فإنني أعني أن تتعارض أفلامي مع وجهات النظر المقبولة عمومًا.

* المراد من أفلامي أن تكون بيانات جدلية ضد السينما الأميركية «المنطلقة بسرعة فائقة»، وتجريدها المتفرج من أية سلطة. أفلامي تحتكم إلى سينما الأسئلة اللحوحة بدلًا من الأجوبة الزائفة (بسبب سرعتها)، إلى الاستفزاز والحوار بدلًا من الاستهلاك والاتفاق الجماعي في الرأي.

* الجزء المفضّل لديّ، والذي يثير متعتي، هو عندما أصل إلى مرحلة إعادة التسجيل ومزج الأصوات. عندئذ لن يكون هناك ضغط ما، وكل أجزاء الفيلم تكون متوفرة لديك، وبإمكانك أن تجعل الأشياء تبدو أفضل. إننا نمزج الأصوات لمدة شهرين، وفي هذا المجال أعمل مع فنان مبدع تعاونت معه منذ سنوات طويلة.

أنا شخص سمعي ولست بصريًا. أهتم بالسمع أكثر من البصر.

* أعتقد أن الأذن أكثر حساسية من العين. أحيانًا عندما أنظر إلى مشهد ما، فإن آلاف التفاصيل تصرف انتباهي وتحيّرني. لكن حين لا أنظر، فإنني أسمع في الحال إن كان ثمة خطأ في الصوت، أو إن قال أحد شيئًا لا يبدو مناسبًا. خلال اشتغالي في المسرح كمخرج طوال سنوات عديدة، كنت في إدارتي للممثلين أثناء البروفات، في بعض الأحيان، أخفض رأسي وأحدّق في الأرض، ومن خلال

الإصغاء بهذه الطريقة أستطيع أن أبدي ملاحظاتي بشأن الأداء بشكل أفضل.

* كمتفرج وقارئ، أميل إلى الأفلام والروايات التي تفضي بي إلى تأمل ما شاهدته وقرأته. أظن أن عليك أن تحقق أفلامًا بطريقة تجعل المتفرج يكتشف شيئًا جديدًا فيها كلما تكررت مشاهدته للفيلم، وإلا فإنه يموت. أنا شاهدت فيلم تاركوفسكي «المرآة» ٢٥ مرةً على الأقل، وفي كل مرّة أكتشف شيئًا جديدًا.

* إذا أنت مخرج سينمائي يحقق اليوم أفلامًا تتعامل مع واقعنا المعاصر، فعندئذٍ يتوقعون منك، على نحو آلي، أن تتحدث بجديّة عن المجتمع الذي تعيش فيه. وأنت، بطريقة آلية، سوف تمس مواضيع فجّة لا تستطيع أن تعالجها أو تعدّلها. ولا تستطيع أن تتجنب ذلك. القصد هنا أنك لا تسعى إلى استغلال ذلك بل تتشبث بما يثير اهتمامك، رؤيتك.

* أحاول أن أحقق النوعية ذاتها من الأفلام التي أرغب أيضًا في مشاهدتها. والفيلم الذي يرضيني هو الذي، بطريقة أو بأخرى، يجعلني أنمو وازداد حكمة. عندما أذهب إلى السينما أو أقرأ كتابًا، وأجد شخصًا يشرح لي كل شيء، فإنني أشعر بالضجر. لكن لو غادرت صالة السينما وأنا شخص مختلف عن الذي كنته قبل دخولي إلى الصالة، فهذا يعني أن شيئًا ما قد حدث. نحن نتفاعل مع الفن، لأن شيئًا لا بد أن يحدث.

* لستُ موهوبًا في الكوميديا، مع أن الكوميديا الجيدة شيء رائع تمامًا. إنها الكأس الشهيرة -نصفها مليء أو نصفها فارغ- وأنا دائمًا أرى الكأس باعتبارها نصف فارغة. إنها مسألة الشخصية والذهنية. أخرجت عملًا واحدًا كوميديًا، وكان للمسرح، وهو العمل الوحيد لي الذي لم يحقق نجاحًا.

* أنا أستخدم تقاليد النوع genre، كالإثارة البوليسية thriller لكن، بوجه عام، ما يضجرني في أفلام النوع تلك التجريدية أو عدم تحقق الواقع الذي يحدث هناك.. إنه يضجرني كمتفرج وليس كمخرج. هذا يشبه ما يحدث في المسرح، في أعمال يونيسكو أو جومبروفيتش: عندما يُختزل العالم إلى نموذج (موديل)، أفقد اهتمامي بعد خمس دقائق، لأنني وقتذاك أعرف ما الذي سيتحوّل إليه. أيضًا أحاول أن أبني نماذج في أفلامي، لكنها تكون متخمة بالعالم، حيث النتيجة ليست مجازية فحسب بل مغموسة في واقع يمكن إثباته أو التحقّق منه. وأغلب الأنواع السينمائية -بصرف النظر عن النوع الإثاري البوليسي- لا تفعل ذلك، فهي تقدّم أشكالًا نمطية من السلوك، والتي لا تثير اهتمامي إلا إذا استطعت أن أعكسها كمخرج.

لهذا السبب أود أن أنجز عملًا من نوعية الويسترن، الذي هو سوبر واقعي. أحب أن أتفرج على أفلام الويسترن الإيطالي، ذلك هو الجانب الطفولي فيّ.

* هناك الكثير من المؤلفات الأدبية التي أعيد قراءتها، وأشعر بصلة قرابة مع مؤلفيها. مكتبتي تحتوي على أكثر من ستة آلاف كتاب. في كل أسبوع أقرأ كتابًا واحدًا على الأقل. من الكتب المفضلة لدي رواية «دكتور فاوست» لتوماس مان. كما أشعر بقرابة قوية مع الأدب الألماني. ومن الروايات المفضلة «رجل بلا صفات» (وفي ترجمة عربية أخرى «الرجل الذي لا خصال له») لروبرت موزيل. كما أفضّل تولستوي ودوستويفسكي (أعظم العظماء). من بين الكتّاب المعاصرين، أميل إلى ميشيل هاولبيك.

* في الموسيقى أيضًا، يثير اهتمامي عدد من المؤلفين الموسيقيين، وليس كلهم. الأمر نفسه ينطبق على السينما. لا أشعر بالحاجة لأن أهتم بكل شيء. آه، نعم، روبرت أولتمان. هو أيضًا حقّق أفلامًا تنتمي إلى نوع معين، لكنه فعلها بطريقة آسرة.. في بعض أفلامه، على الأقل. ليست كل أفلامه عظيمة، غير أن بعضها مدهشة حقًا.

* أظن أن من المهم للمخرج السينمائي أن لا يتأثر بالآخرين، وأن يجد لغته الخاصة. كفنان، توازنك الفني هو جوهريًا النتيجة لكل الأفلام التي شاهدتها، وكل الكتب التي قرأتها. ويتعيّن عليك فحسب أن تحاول فعل ما ينبغي عليك أن تفعله بدلًا من أن تتساءل طوال الوقت عما سيفعله المخرج الفلاني بهذا المشهد لو كان مكانك.

*إذا كان عليّ أن أذكر مخرجًا سينمائيًا واحدًا جعلني أتأمل السينما بوصفها فنًا جادًا فهو روبير بريسون. ما يفتنني في بريسون الجديّة

التي فرضها على الوسط وعلى الجمهور. أيضًا أحب تحديقته. حقيقة أن لديه القدرة على خلق لغة خاصة، فريدة، والتي تنتج طريقته في رؤية العالم وإدراكه، وهو شيء يصعب فعله حقًا. أغلب المخرجين يأخذون الكليشيهات السينمائية ويستخدمونها مثل قوالب إسمنتية في بناء أفلامهم. لكن إيجاد الصوت الفردي، الشخصي، هو الشيء الصعب جدًا. هناك فقط قلة من المخرجين القادرين على فعل ذلك، من بينهم تاركوفسكي وكازافيتيس.. هؤلاء المخرجون أراهم كمنارات في السينما.

* في شبابي، كنت أعتبر إنجمار بيرجمان إله السينما.

* من بين المخرجين المعاصرين، القريبين من نفسي والذين أعمالهم تظل عالقة في الذهن، كيارستمي. لم يتجاوزه أو يتفوّق عليه أحد بعد. كما قال بريشت: «البساطة هي أصعب شيء يمكن تحقيقه». كل شخص يحلم بفعل أشياء ببساطة، وفي الوقت ذاته يجعلها تحمل خصوبة العالم. فقط أَفْضَلُ الفنّانين هم الذين يبلغون هذا الهدف. كيارستمي فعلها، كذلك بريسون.

* لكن يجب أن أعترف بأني أشاهد القليل من الأفلام الجديدة. كنت أشاهد الكثير، أما الآن فغالبًا أتابع الأفلام القديمة في البيت. أشعر بامتلاء وغنى أكثر حين أشاهد ثانيةً فيلمًا لكارل درايير أو أعمالًا كلاسيكية أخرى. إنها تخبرني عن عالم اليوم أكثر مما تفعله أفلام اليوم. لكن، بالطبع، هناك العديد من الاستثناءات. أحرص

على مشاهدة أفلام لارس فون تريير. هو بلا شك فنان استثنائي، ولعله يمثّل الدرجة المثلى في ما يتصل بالعمل مع الممثلين. أيضًا أحب أفلام الأخوين داردين. كذلك تجارب فاليريا بروني تيديشي في الإخراج. هي أسست شيئًا، شكلًا إبداعيًا أصيلًا ومبتكرًا.

أيضًا أنا معجب بأصغر فرهادي. أعتقد أنه كاتب عظيم. سيناريوهاته مدهشة، وهي في مستوى أعمال تشيخوف. أحب أيضًا أفلام يورغوس لانثيموس وروبن أوستلوند.

* أحب أن أعيد مشاهدة أفلام معينة المرّة تلو الأخرى، لأن الفيلم إذا كان جيدًا حقًا، وحتى لو شاهدته عشرين مرة، فإنك تتعلم المزيد منه. من ناحية أخرى، وبحكم عملي كمدرّس للسينما في الأكاديمية، يتعيّن عليّ أن أعيد مشاهدة أفلام كلاسيكية مختلفة لكي أعرضها على الطلبة. وفي بداية كل عام أختار لهم فيلم تاركوفسكي «المرآة». ثم «بالتازار» بريسون، و«امرأة تحت التأثير» لكازافيتيس.

* هناك مخرجون أحبهم كثيرًا. بالنسبة لي، عباس كيارستمي هو مخرجي المفضل. هو الأفضل. كذلك الفرنسي برونو دومون. أميل كثيرًا إلى أعمال هذين الفنانين. لكن يصعب تقرير الأفضل.. هناك العديد من المخرجين الممتازين الذين أحب أعمالهم. ديفيد لينش مثلًا. لكن ما يجمع هؤلاء أنهم جميعًا في تعارض مع الاتجاه السائد. ذلك هو الاختلاف: في الستينيات كان لفناني السينما

جمهورهم. جودار أو أنتونيوني. كانت أعمالهم ناجحة جدًا في ذلك الحين. لكن تغيّر الحال مع بروز التلفزيون. الآن ثمة دائمًا مقارنة بين السينما والتلفزيون، والسينما تنحدر، تهبط.

* عندما أستلم جائزة فإن ذلك من اللحظات السعيدة في حياتي. نحن جميعًا كائنات إنسانية، نناضل من أجل الحصول على تقدير ما من الآخرين. إذا كان عملك محور وجودك، فسيكون من الرائع أن ينال عملك الاعتراف. أنت لا تنتج كل هذا لنفسك بل تريد أن تتواصل مع الآخرين. قد تنتج عملًا من أجل متعتك الخاصة، لأنك تحب ما تفعله، لكن هذه الطاقة سوف تتوقف إن لم تجد استجابة أو لم تحقق نجاحًا.

ما يجعلني سعيدًا عندما أستلم جائزة هو بالتأكيد ليس السحر والفتنة التي تصاحب ذلك، إنما لأن ذلك يعبّر عن الشكل الأمثل للاعتراف بمهنتي، بأعمالي. ينبغي للعمل أن يتألق. لكن كشخص، أنا أفضّل الهدوء والأمان.

* الحصول على الجوائز الفنية أمر مبهج. ومن يتظاهر بأنه لا يستمتع بالفوز لابد أنه يمزح. بالنسبة لي، الشيء الأكثر أهمية لإحراز الجوائز هو أنها تمنحك المزيد من الفرص، وتيسّر لك الحصول على الدعم المالي، وتسهّل لك تحقيق فيلمك التالي.

* كل شخص يعمل في هذه المهنة، صنع الأفلام، يأمل دائمًا في الفوز بجائزة ما.

* أعرف الكثيرين من صانعي الأفلام العظام الذين لم يحصلوا على الأوسكار. من أعظم المخرجين، بالنسبة لي، هما روبير بريسون وأندريه تاركوفسكي، لكن سيكون غريبًا جدًا إن حصل بريسون على الأوسكار.

* السينما كشكل فني في حالة تغيّر دائم. في هذه الأيام، بإمكان أي شخص أن يسجل فيلمًا بالكومبيوتر أو الهاتف. وإذا توفرت لديه أفكار جيدة، فقد يحقق نجاحًا.

* تأثير صناعة الفيلم الأميركي ازداد على نحو هائل في السنوات الأخيرة، خصوصًا في مجال توزيع الأفلام. إذا كنت ممن يحقق أفلامًا غير تجارية، فأنت تحتاج أن تعتمد على فوزك بجوائز في المهرجانات من أجل البقاء. في السابق، كان التلفزيون ملعبًا للمخرجين الشبان، لكن لم يعد كذلك الآن. اليوم، تحتاج أن تلبي متطلبات المنتجين في ما يتعلق بالمضمون والانتاج.

لقد ازداد الأمر صعوبة، بالنسبة للمخرج الشاب، لكي يدخل في الصناعة. بوسعه أن يحقق فيلمًا أو فيلمين، لكن إن لم ينجحا فإن الصناعة سوف لن تقبل به.

السيناريو

السيناريو، بالنسبة لهانيكه، مجرد مخطط، أو برنامج عمل، للنتاج النهائي. السيناريو العظيم قد يفضي إلى فيلم سيء، والسيناريو العادي قد يفضي إلى فيلم عظيم.

عند هانيكه، الصراع هو الذي يغذّي الدراما الجيدة. وينصح المخرجين بإيجاد هذا الصراع في محيطهم الخاص. الدراما، جوهريًا، هي مصبّ الصراع. من غير الصراع، القصة لن تتحرك إلى الأمام.

يقول هانيكه:

* الكتابة لا تستغرق مني وقتًا طويلًا. العثور على الفكرة هو الذي يأخذ وقتًا طويلًا. عندئذ تصبح الكتابة عملية سريعة جدًا. الصعوبة تكمن في بناء السيناريو. المتعة تجدها في الكتابة وليس في عملية البناء. يتعيّن عليك أن تروي القصة بطريقة لا تثير ضجر الجمهور. ولفعل ذلك، ينبغي أن تراعي القواعد السينمائية.

* عندما أشرع في كتابة السيناريو الفعلي، يكون الخط القصصي مقررًا ومحدّدًا. الكتابة الفعلية عملية ممتعة وتتضمن أيضًا الحالة اللاواعية. لكن قبل ذلك، أحتاج أن أعرف بالتفصيل تنظيم السرد ووسيلته. لا أظن أن أي عمل فني مبني على القوة الموجهة للزمن يمكن تشييده بطريقة التدفق الحر. يقينًا تستطيع أن تكتب رواية أو قصيدة من دون أن تعرف في البداية إلى أين سيقودك النص. مؤلف النص يستطيع أن يبحر على نحو مختلف عن قارئ النص. لكنّ القوة الموجهة للزمن، المتضمّنة في أيّ دراما أو فيلم أو قطعة موسيقية، تتطلّب منك أن تضمّ فكرة المتفرّج أو المستمع في بنائك الفني. في الفيلم، هذا يفترض سلفًا أنّ «الميزانسين» سيكون على المستوى الفني ذاته كما الكتابة.

الأفلام التي أثارتني حقًا، عاطفيًا وفكريًا، تخلقت دائمًا من هكذا وحدة، وحدة الشكل والمضمون. قد يبدو هذا تقليديًا، لكنني لا أعرف أي طريقة معقولة أخرى يمكن أن تكون بديلة.

* لا أجلس لكتابة السيناريو إلا بعد أن تتكوّن لديّ خطة مفصّلة للفيلم بأكمله. قبل ذلك، أعمل وفق المنهج الكلاسيكي. أقضي الوقت في تجميع كل أفكاري، وما إن أشعر بأن لديّ ما يكفي حتى أشرع في تقسيم كل الأفكار الفردية في دفتر ملاحظات صغير، محددًا لونًا معينًا لكل شخصية. بعد ذلك أبدأ في تنظيم وترتيب تلك الملاحظات على لوح كبير من أجل اكتشاف مجرى القصة. وينتهي الأمر بي إلى التخلص من ثلاثة أرباع ملاحظاتي تقريبًا.

من الطبيعي أن تحذف حتى الأفكار الجيدة، ذلك ببساطة لأنك لا تستطيع أن تضع كل شيء في القصة. فقط عندما تكتمل القصة، بمعنى أنني أعرف كل خيوط الحبكة الرئيسية في ما يتعلق بالشخصيات الرئيسية، أجلس لأكتب السيناريو. وتلك عملية ممتعة ومرضية. ما إن تكون على المسار الصحيح حتى يمكنك إطلاق العنان لنفسك. قبل ذلك، لا تستطيع أن ترى الغابة بسبب الأشجار الكثيفة. الفيلم يقتضي منك أن تخطط لكل تفصيلة بدقة بالغة، وهذا بالضبط ما يجعل كتابة السيناريو مختلفة تمامًا عن كتابة الرواية.

*الأفلام التي حرضّتني، وأثّرت فيّ، وتركت ختمها عليّ، هي

تلك التي حققها مبدعون، مخرجون يكتبون سيناريوهات أفلامهم. حين يكتبون، يعرفون من سيكون المخرج، ويعرفون كيف سيكون النتاج النهائي. إنهم يتعاملون مع الموضوع والحوار وطريقة تصويرها في الوقت نفسه. على سبيل المثال، في فيلمي «شفرة مجهولة» هناك مشهد يتألف من سلسلة من اللقطات الطويلة جدًّا، التي تستغرق حوالي عشر دقائق. إنه مشهد مركّب جدًا، ويستحيل علي كتابته لو لم أخرجه بنفسي، كما يستحيل علي إخراجه إن لم أكتبه بنفسي. عندما أكتب المشهد، أفكر في كيفية تنفيذه. في نتاجات هوليوود نلاحظ أن القصة تُروى بشكل جيد، وتقنيًا الفيلم منفّذ ببراعة من قِبل تقنيين وخبراء محترفين، لكن الفيلم لا يعبّر عن رؤية خاصة. لا يمكن معالجة الشكل على نحو منفصل عن الموضوع.

* بشكل عام، أعتبر نفسي مؤلّفًا. الفرنسيون لديهم كلمة جميلة، auteur (تعني المؤلف أو المبدع)، لتشير إلى صانع الفيلم المسؤول عن محتوى فيلمه. شخصيًا لم أكن قط مهتمًّا بإخراج أعمال كتبها آخرون.

حتى في ما يتصل برواية «معلّمة البيانو»، فقد كتبت السيناريو بنفسي. بالنسبة لي، عدم اللجوء إلى سيناريو كتبه شخص آخر، مسألة مبدأ. حتى عندما اشتغلت في التلفزيون. كانت هناك حالات قليلة فيها عرضت عليّ سيناريوهات لآخرين، لكنني كنت أجري تغييرات بحيث تتحول إلى سيناريوهات مختلفة تمامًا. بالطبع، هذا لم يكن يعجب المؤلفين، لكن الكلمة الأولى والأخيرة هي للمخرج.

لقد اكتشفت بأنني لا أصلح للتعاون مع آخرين، بخلاف غيري ممن يستطيعون التعاون مع آخرين في الكتابة وفي الإخراج، مثل الأخوين كوين.. وهذا أمر أعتبره لغزًا كليًّا.

* هناك اختلافات هامة، جديرة بالاعتبار، في إعداد العمل الأدبي إلى السينما والتلفزيون. بدايةً، العملية تبدو متماثلة تمامًا، ففي كلا الوسطين، تحتاج إلى أن تقرأ النص الأدبي وتحلّله وتفهم مجريات الحبكة من أجل إعادة تنظيمها وترتيبها في ما بعد وفقًا لرؤيتك الجمالية.

إعدادي لرواية «معلّمة البيانو» انطلق من الرواية في ما يتصل بالبناء، وهذا راجع إلى حقيقة أنه إعداد تصوّرته للسينما. بينما في إعداد الأعمال الأدبية للتلفزيون، عليّ أن التزم بالمادة الأصلية. في إعدادي لرواية «القصر» لكافكا قمت بنقل كل الحوارات من الرواية، وذلك بسبب «التفويض التعليمي» الذي تلتزم به محطات التلفزيون المدعومة من الدولة في ألمانيا، والذي يهدف إلى تشجيع الجمهور على قراءة الرواية. هذا الأمر لا ينطبق على السينما. هنا العمل الأدبي يصبح الملعب الثقافي للمخرج، في حين يتقهقر النص وكاتبه إلى الخلفية.

* لا أعيد كتابة المشاهد إلا في أحوال نادرة. يحدث أحيانًا أن تتخيّل موقعًا ماديًّا لمشهدٍ ما، غير أنك لا تستطيع أن تجد الموقع المناسب حين تقوم باستكشاف مواقع التصوير. هذا يرغمك على

إعادة ابتكار الموقع، على أن تتخيّل مشهدًا مختلفًا. لكن من بين خمسين مشهدًا، هذا لا يحدث إلا في مشهد أو مشهدين.

أحيانًا تضطر إلى إعادة كتابة المشهد بناءً على الممثلين أيضًا. في هذه الحالة، يتعيّن عليك أن تترك الأشياء مفتوحة حتى يكتمل اختيار الممثلين. إذا أنت كتبت نصًّا عن متسلّق جبال، واخترت ممثلًا يخشى من الأماكن المرتفعة، فسوف تواجه مشكلة صعبة.

التمثيل

بعض الممثلين يعتبرون العمل مع هانيكه صعبًا وعسيرًا، والبعض الآخر يرى العكس تمامًا، إذ يجدها تجربة ممتعة. أما هانيكه فيعلّق قائلًا: «أنا أحب الممثلين، وأعتقد لهذا السبب أنّهم يحبون العمل معي كثيرًا». وأيضًا لأن لدى هانيكه قدرة فائقة على استنباط أداء رائع واستثنائي من ممثليه. وهو يعترف بأن «المخرجين يدينون للممثلين بكل شيء».

ردًّا على هذا السؤال في أحد لقاءاته: هل يعاني الممثلون في أفلامك؟

أجاب: «إني أخلق في أكثر الطرق الممكنة فعاليةَ، وبتحديقة هادئة. إنها فكرة رومانسية أن تعتقد بأن موقع التصوير ينبغي أن يكون حزينًا من أجل صنع فيلم تراجيدي. في ما يتعلق بالممثلين، ليس مهمًّا لهم المعاناة بل التركيز».

عن تعامله مع الممثلين، يقول هانيكه:

* باستمرار يسألني طلبتي عن كيفية العمل مع الممثلين. إنهم لا يخشون الكاميرات، بل يخشون التعامل مع الممثلين. عندما يواجهون ممثلًا، لا يعرفون ما الذي يتعيّن عليهم فعله أو قوله. في رأيي، ينبغي للمخرج أن يمتلك أذنًا رهيفة وحساسة. عندما أعمل في المسرح، يشكو الممثلون من واقع أنني لا أنظر إليهم، ذلك لأنني أجلس معطيًا لهم ظهري وأصغي فحسب. كنت أقول لهم: بهذه الطريقة أراكم على نحو أفضل. بالسماع يمكنك أن تكتشف الخطأ على الفور. إن أهم شيء بالنسبة للمخرج أن يمتلك أذنًا حساسة.

* عندما أعمل مع الممثلين، الجيدين خصوصًا، ببساطة أطلب منهم التواجد في الموقع. إنهم يقرؤون السيناريو، نتفحصه وندرسه بدقة، ونرسم الحركات. ثم نبدأ التصوير، وأفحص النتائج، إذا وجدت خللًا ما، فإننا نحاول شيئًا آخر، ونستمر في التصوير حتى نحصل على ما نحتاجه. لكن ليس لدي أي وصفة خاصة، وليس هناك أي سرّ، في هذا الشأن.

* في تعاملي مع الممثل أحاول إيجاد أداة نقل ملائمة ومناسبة لنقل المشاعر والحالات. من المهم بالنسبة لي أن يشعر الممثل بالراحة والاطمئنان أثناء تأدية الدور. الممثلون يشعرون بالحماية عندما يعملون معي.

* كمخرج، أظن أن من المهم منح ممثليك الإحساس بأنهم

محميون، الإحساس بالثقة بالنفس، الإحساس بأنهم لو ارتكبوا الأخطاء فسوف تعرف كمخرج كيف تساعدهم. إذا كنت قادرًا على توصيل هذا فسوف تحصل من الممثلين على أداء رائع. يتعيّن عليك أن تكتب للممثلين مشاهد تمنحهم الفرصة لإبراز ما هم قادرون عليه.

* يتعين عليك أن تتلاعب بالممثلين لجعلهم يعطون ما ترغب في الحصول عليه. الشيء المهم هو أن تتعاطف معهم، مع مخاوفهم، وأن تنشأ بينكم الثقة.

* ما أبحث عنه في الممثل هو مدى تفاعل أو ارتباط ذاتيته الخاصة مع الشخصية التي من المفترض أن يؤديها. يمكنك أن تتعاقد مع أفضل ممثل، لكن إن لم يناسبه الدور فسوف تكون النتيجة كارثية.

* في ما يتصل بإدارة الممثلين، فإنني ألفت نظرهم فحسب عندما أرى خللًا ما في أدائهم. عندما يكون اختيارك للممثلين سليمًا، وأداؤهم جيدًا، ستكون الشخصيات مقنعة ومتفاعلة بشكل جيد.

* تعلمت مهنتي في المسرح وفي التلفزيون، خصوصًا التعامل مع الممثلين. بوسعك تعلّم ذلك من خلال عملك في المسرح أكثر مما تتعلمه من خلال إخراج الأفلام. لأنك عندما تصوّر فيلمًا لا يكون لديك الوقت الكافي للعمل مع الممثلين. عليك أن تتعلّم هذا الجانب في مكان آخر.

* أكره رغبة الممثلين في مناقشة أمور مثل سؤالهم عن السبب الذي يدفعهم لفعل شيء ما. بالنسبة لي، إذا أدى الممثل دوره بشكل جيد، فهذا يكون مرضيًا. إن لم يؤد على نحو ملائم فسوف أخبره لم لا يبدو ذلك جيدًا. لكني لا أريده أن يسألني: لماذا؟ لقد اخترته للدور وعليه أن يكون هو نفسه، وذلك أفضل ما يستطيع فعله.

* بوسعك أن ترتجل في المسرح، لكن ليس في السينما. إني أعتمد على رسم المشاهد وألتزم بها بدقّة. إذا جاء الممثل بفكرة أفضل، واقتنعت بها، فسوف أتبناها بالتأكيد. لكن الفيلم ذا الشكل الجمالي الخاص ينبغي التحضير له سلفًا. فكرة أن مخرجين مثل جون كازافيتيس يحقق أفلامه ببساطة عن طريق الارتجال هي فكرة غير صحيحة. لقد كان يجري البروفات لأشهر قبل التصوير. أي فيلم ناجح ينبغي التحضير له على نحو كامل.

* في كل أفلامي، أضع الممثلين في أوضاع وحالات صعبة. لست من المولعين بالبروفات التي تستغرق وقتًا طويلًا. في الواقع أنا لا أجري بروفات لأي مشهد. من خلال تجربتي، اكتشفت أن البروفات تؤدي إلى التقليل من التلقائية. لقد عملت لسنوات عديدة كمخرج مسرحي، وهناك كانت البروفات تستغرق وقتًا طويلًا، لكن حين يتعلق الأمر بتحقيق فيلم فإنني أفضّل أن أعمل على حل المعضلات في الموقع.

في ما يتصل بالممثلين الصغار الذين يستعين بهم هانيكه في أفلامه، وكيفية التعامل معهم، يقول هانيكه:

«الشيء الأكثر أهمية أن يكون الطفل موهوبًا. عملية اختيار الممثلين الصغار صعبة وشاقة جدًا، وتحتاج إلى وقت طويل حتى تعثر على الطفل الموهوب والمناسب. في هذا المجال، موهبتك الوحيدة التي تحتاجها كمخرج هي أن تعرف ما إذا كان الطفل مناسبًا أو غير مناسب للدور. ينبغي أن تكون لديك حاسة سادسة. بإمكان الطفل أن يتقمص الشخصية عاطفيًا دونما صعوبة، وأنت تستطيع أن تستفيد من هذا».

عن هانيكه، تقول إيزابيل أوبير (التي شاركت في أربعة من أفلامه): «حين يشعر بأنه اختار الممثل المناسب، فإنه يتيح له الحرية الكاملة. ليست لديه أي رغبة في السيطرة على الممثل، ولا يمتلك أية أفكار متصورة سلفًا بشأن ما ينبغي أن تكونه الشخصية، وما ينبغي أن يفعله الممثل على الشاشة. لهذا السبب أحب العمل مع هانيكه، لأنني أشعر بالحرية».

وفي موضع آخر تقول إيزابيل: «يندهش الناس كثيرًا حين يلتقون به، ذلك لأنه لا يشبه ما يظنه الآخرون أنها طبيعته. هو ليس ذلك الشخص الجاد جدًا. إن بوسعه أن يكون مضحكًا جدًا، ومرحًا جدًا. هو لا يأخذ نفسه بجدية تامة. لكن حين يعمل، يأخذ عمله بجدية تامة. وهناك اختلاف كبير بين الحالتين».

الموسيقى والصوت

مايكل هانيكه يوظف الموسيقى في أفلامه، لكن ليس لتحريك الحدث إلى الأمام كما يفعل الكثيرون. بمعنى أنها لا تستبد بالحدث أو بالصورة.

يقول هانيكه: «أنا أعشق الموسيقى، وأعرف الكثير عن الموسيقى. كما أجد متعة في اختيار المقطوعات. ودائمًا أستمتع بتوظيف الموسيقى في أفلامي، إن كان ذلك ممكنًا، وعندما يكون هناك داعٍ لتوظيفها. لكنني لا أستخدم الموسيقى بالطريقة المألوفة والتقليدية، التي تُستخدم عادةً في السينما السائدة حيث يتم اللجوء إليها لتغطية خطايا المخرج ونقاط ضعفه. أحب الموسيقى كثيرًا إلى الحد الذي يمنعني من استخدامها لتلك الأسباب».

هانيكه في أفلامه لا يعتمد على الموسيقى، التي لا تكون حاضرة إلا إذا كانت معزوفة أو مسموعة من قِبل الشخصيات. «إذا كانت القصة جيدة، وإذا كان البناء جيّدًا، فأنت لا تحتاج إلى الموسيقى. أنا من أشد المعجبين بديفيد لينش، لكن الشيء الوحيد الذي لا يعجبني في أفلامه هو الموسيقى. لماذا؟ الفيلم في غاية القوة، بينما الموسيقى ليست مناسبة، ليست صادقة، إنها سهلة».

لكنه يبرّر توظيف الموسيقى في نوعية معيّنة من الأفلام:

«توظيف الموسيقى يعتمد على نوع الفيلم. أفلام الويسترن الإيطالية يمكن تمييزها بموسيقى إنيو موريكوني. الموسيقى في هذه

النوعية من الأفلام تحمل قصصها الخاصة. وشخصيًا ليس لديّ أي تحفظ على الأفلام الموسيقية الاستعراضية، أو أفلام النوع.. أعني أفلام فِرد أستير أو هيتشكوك. وهي أفلام غير واقعية. لكن الموسيقى، في معظم الأفلام، توجد لملء المشاعر التي تفتقر إليها. وهي أعمال تزعم أنها واقعية. أنا أتفهم ذلك في حالة وجود شخص موسيقيّ أو موسيقى منطلقة من الراديو ضمن المشهد، لكن ما لا أفهمه، وأجده إشكاليًا، استخدام الموسيقى بسبب الافتقار إلى التوتر أو إخفاق المخرج في خلق المشاعر. أعتقد أنّ الموسيقى تخلق إحساسًا بالإثارة الزائفة. لا ينبغي أن تستخدم الموسيقى إلا إذا كنت تعرف السبب الذي لأجله أنت تستخدمها»

إنّ هوليوود تستخدم عنصر الموسيقى من أجل توحيد القياس وخلق معيار عام به تختبر تجربة المشاهدة السينمائية حول العالم، وتجعل الجمهور العام يتقاسم الاستجابات الشعورية ذاتها تجاه مشاهد القصة. بينما يسعى هانيكه إلى إحداث العكس: أن يجعل المتفرج يختبر استجابته الشخصية تجاه مفعول الفيلم وتأثيره عليه.

وفي ما يتعلق بمسألة الصوت، يقول هانيكه:

«يمكنك عبر الأذن أن تدنو من القلب على نحو مباشر أكثر مما عبر العين. آذاننا أكثر مقاومة من أعيننا المغمورة بالصور. بالصوت، تستطيع الوصول مباشرةً إلى عقل المتفرج اللاواعي.

أنا أميل إلى العمل على العواطف، على صحتها. على نحو طبيعي،

ثمة حساسية موسيقية داخلية ترافق كل الحوارات التي يتعين على المرء أن يجدها. إني أعوّل على الأذن أكثر من العين».

الإنتاج

على الرغم من شهرته وسمعته، كواحد من أبرز وأهم السينمائيين في السينما العالمية، وحصول أعماله على جوائز كبرى في مهرجانات دولية، إلا أن هانيكه لا يزال يواجه مشقة في الحصول على التمويل اللازم لإنتاج أفلامه. ولولا الإنتاج المشترك مع مؤسسات فنية وجهات ثقافية مدعومة من الحكومة في فرنسا وألمانيا ودول أوروبية أخرى لتأخر إنتاج عمله فترة طويلة.

في العام ٢٠٠٥، وأثناء بحثه عن ممولين لفيلمه «المخفيّ»، لاحظ هانيكه بأن «الإنتاج المشترك يمثّل الفرصة الوحيدة أمام أوروبا لصنع الأفلام».

على الرغم من الجوائز التي نالها عن فيلمه «معلّمة البيانو» إلا أنه اضطر إلى تأجيل الاشتغال على فيلمه «المخفيّ» عامًا كاملًا حتى توفّر له الدعم والتمويل. كما أن سيناريو رائعته «الشريط الأبيض» ظل في الأدراج سنوات حتى رأى النور.

يقول هانيكه: «في كل مرّة تريد أن تصنع فيلمًا، ستجد أن الأمر سهل أو صعب اعتمادًا على نتيجة فيلمك الأخير. هو الذي يحدّد أهليتك لصنع الفيلم أو عدمه. إن أخفق تجاريًا فسوف تجد صعوبة

في الحصول على تمويل لفيلمك القادم. وإذا نجح فسوف يكون الأمر أكثر يسرًا. وهذه معضلة تواجه كل المخرجين، سواء الذين يحققون أفلامًا تجارية أو غير تجارية. لكن ما هو النجاح؟ هل هو بإحراز إيرادات عالية؟ أم بالحصول على الجوائز والكثير من الدعوات لحضور المهرجانات؟ أم بالنجاح التجاري والتقدير النقدي معًا؟ في رأيي، إذا كنت تسعى وراء أحد تلك الأهداف، وتغيّر فيلمك وفقًا لذلك الهدف، حتمًا سوف تفقد صوتك الخاص».

وهو يرى في النجاح عبئًا:

«العديد من أفلامي كانت ناجحة، وهذا جعل الآخرين يتساءلون عما إذا سينجح فيلمي القادم. هذا يشكّل عبئًا إلى حَدٍّ ما. لا يمكنك أن تتوقع النجاح، وأن تكون أفضل، وأن تتحسن دائمًا. أحيانًا تحقق نجاحًا في تقديم ثيمة ما، وأحيانًا لا تحقق ذلك.. هذه حقيقة لا بد من قبولها والا فسوف لن تنجز شيئًا».

بعض المخرجين يضطرون إلى تحقيق أفلام تجارية ليتمكنوا بعدها من الاشتغال على مشاريع فنية تعبّر عن رؤاهم الذاتية.. هكذا صرّح يومًا المخرج ستيفن سودربرغ.

لكنْ لهانيكه رأي آخر.. إذ يقول:

«أحمد الله أنني لم أضطر بعد إلى فعل ذلك، ويقينًا سوف لن أفعل ذلك. لو كان عليّ أن أختار، فسوف أختار ألا أفعل شيئًا أو أن أخرج أعمالًا أوبرالية».

هانيكه وتقنياته

أفلام هانيكه منفّذة ببراعة فنية، مرتكزة على لغة بصرية جذابة، وحركة كاميرا دقيقة، ومونتاج متقن، مع عناية شديدة بالتفاصيل.

أشكال السرد تميل إلى التشظي أو الانتقالات السريعة من حدث إلى حدث آخر، أو من شخصية إلى شخصية أخرى.

تقنيًا، هو غالبًا ما يميل إلى تصوير مشاهده في لقطات ساكنة وطويلة زمنيًا تستغرق دقائق دونما قطع، والتي تعطي إحساسًا بالزمن الحقيقي.

يقول هانيكه: «ميلي إلى استخدام اللقطة الطويلة take، المديدة، له ربما ارتباط بمسألة التلفزيون. التلفزيون يسرّع طرائق وعادات الرؤية عندنا. انظر، على سبيل المثال، إلى الإعلانات التجارية في ذلك الوسط. كلما عُرض الشيء بصورة أسرع، ضعفت قدرتك على ملاحظته كشيء يحتل مساحة في الواقع الفيزيائي، وتضخم حضوره كشيء مُغْوٍ. وكلّما بدت الصورة أقل واقعية، ازدادت سرعتك في

شراء السلعة التي تصفها. بالطبع هذا النوع من الجمالية قد كسب سلطة وهيمنة في السينما التجارية. التلفزيون يسرّع التجربة، لكن المرء يحتاج إلى وقت ليفهم ما يراه، ليس على المستوى الفكري فقط، لكن العاطفي أيضًا.. وهذا شيء لا تجيزه الميديا الراهنة. السينما ليس بوسعها أن تقدّم إلا القليل جدًا مما هو جديد. كل ما يقال، قد قيل ألف مرّة، لكن لا تزال السينما قادرة على جعلنا نختبر العالم بشكل جديد. اللقطة المديدة هي وسيلة جمالية لإنجاز ذلك».

لكن هل اللقطة الطويلة المتواصلة مخطط لها في مرحلة كتابة السيناريو؟

يجيب هانيكه: «نعم. أنا دائمًا أتصور ذلك بتلك الطريقة. إذا أردت أن توظف عناصر شكلية معينة لتناسب الفيلم، فعندئذ يتعيّن عليك أن تجد الدوافع لذلك. على سبيل المثال، في مشهد موت الطفل (في فيلم ألعاب مسلية) كان علينا أن نصور الحجرة كلها في لقطة واسعة وشاملة لأنك لا تستطيع أن تأسر الحزن واليأس في لقطات قريبة. لا بد أن تُظهر احترامًا للمعاناة، وهذا يستدعي استخدام عدسة متسعة الزاوية wide angle. علاوة على ذلك، اللقطات المتواصلة تساعد الممثلين. يتعين عليهم أن يعرفوا النص، وعندئذ ستتاح لهم الكثير من الفرص.

يتحدث هانيكه عن الجانب التقني فيقول:

«الجانب التقني في عملية صنع الأفلام كان دومًا عنصرًا هامًا

بالنسبة لي. لدي طاقم فني رائع، من بينهم كريستوف كانتر، مصمم المناظر، الذي أعمل معه منذ سنوات طويلة.

لا أظنّ أنّ المخرج يحتاج أن يكون بارعًا في كل هذه المهن: التصوير، تصميم المناظر، إلخ. لكن يحتاج إلى القدرة على إدراك كل التفاصيل بشكل سريع، وأن يعي مكامن الخلل».

هانيكه يرفض الالتزام بالتقاليد المتعارف عليها بشأن المونتاج، التوقيت، تكوين الصورة، توظيف الصوت، بناء التشويق والرسم المنطقي للحبكة. وهو لا يقلق من إمكانية أن يسبّب المشهد في إثارة ضجر المتفرج أو سخطه أو خيبة أمله. مشاهدة أفلام هانيكه ليست دائمًا تجربة مريحة لبعض المتفرجين.. تحديدًا المغرمين بأساليب السينما الرائجة.

يقول هانيكه: «أنا أتحاشى استخدام اللقطات القريبة. قبل كل شيء، اللقطات القريبة غالبًا ما تكون زائفة، طائشة، ومبتذلة أيضًا. إنها غير واقعية. أعتقد أن تعبير الألم سيكون أقوى إن شاهدته على نحو غير مباشر. أنت تسمع الآهة، وذلك سيكون مثيرًا للمشاعر أكثر مما لو عرضنا الشخص وهو يتألم».

بالنسبة لرسم اللقطات storyboards، كل شيء مرتب ومرسوم سلفًا قبل المباشرة بتصوير الفيلم.

يقول هانيكه: «المرء يحاول أن يعيد خلق تعقيدات الحياة، لكن بطريقة منظمة ومرتبة تمامًا».

دقة هانيكه في العمل السينمائي تجعله لا يميل إلى الارتجال..

«بشكل عام، أنا أرسم لقطات القصة storyboards بعد أن أحسم اختيار المواقع. لكنني لا أؤمن بالأحداث الاتفاقية التي تقع صدفةً في الموقع. أنا لا أؤمن بالصدفة أثناء التصوير. الصدفة هي هبة اللحظة، إن وجدت، لكن ذلك استثناء. يتعيّن عليك أن تهيّئ الصدفة للممثل، على سبيل المثال، وحثه في وضع معيّن. إذن، باستثناء ما يتعلق بأداء الممثل، أبدًا لا أثق بالأشياء الرمزية التي تحدث مصادفةً أثناء التصوير. هي أحيانًا تبدو مثل اقتراحات مفاجئة، لكنني عادةً لا أستطيع أن أحكم في تلك اللحظة المعينة ما الذي قد تعنيه للفيلم بأسره لو تعيّن عليّ أن أدخلها ضمن السياق. أنا لا أحبذ فعل ذلك، لا يبدو ذلك أمرًا سليمًا. شخصيًا ألتزم بالسيناريو مئة بالمئة».

عن موقف هانيكه من التقنيات الحديثة في التصوير وفي مختلف العناصر الفنية، يوضح قائلًا:

«الآن بإمكان أي شخص أن يحقق فيلمًا لأن الكاميرات هي في كل مكان. وأنا أجد هذا الأمر رائعًا. إنها ديمقراطية السينما. وأنا مقتنع تمامًا أن العديد من الأفراد، الذين لم تسنح لهم الفرصة لتحقيق أفلامهم بسبب شح التمويل، بإمكانهم الآن صنع أفلام ممتازة. حتى الشخص الذي لم تتح له الدراسة، بإمكانه أن يحقق فيلمًا رائعًا إذا امتلك الموهبة والكاميرا. بل قد تتوفر له ميزة امتلاك

نظرة أصيلة على نحو فريد للأشياء مقارنةً ببعض مخرجي السينما السائدة الذين لديهم رؤية محدودة للأشياء. أيضًا بإمكان الطبقة الأدنى الآن صنع أفلام ورواية قصصهم الخاصة، وأنا أجد ذلك أمرًا مثيرًا جدًا.

لا مانع لدي من العمل وفق التقنية الحديثة، المتطورة رقميًا، المنتجة بواسطة الكومبيوتر، لكنني سأفتقد متعة وقيمة التعاون مع الآخرين، مع الممثلين في المقام الأول. ثمة نوع من التوتر تبحث عنه دائمًا، بين الدور المكتوب والشخص الحقيقي الذي يؤدي الدور، الذي يسكن ذلك الدور بكل الخاصيات الإضافية التي هي فذة وفريدة عند الممثل، مثل هذا العنصر سوف يزول آنذاك.

ما يهم في التعامل مع التقنية الحديثة هو النتيجة، مدى تأثيرها على المتفرج. إذا كان العمل يحترم الجمهور، فإن كل أنواع التدخل الفني أو التقني لن يكون مشروعًا فحسب، بل ينبغي أن يكون مطلوبًا.

الواقع يقول إنّه خلال سنوات قليلة سوف لن يستخدم أحد شريط الفيلم بمقاس ٣٥ ملي. هذا أمر يدعو للأسف. لكن الأسف، والالتياع لفقد هذا، لن يجدي نفعًا.. فلا أحد قادر على صد هذا التغيير المحتوم. المشكلة تكمن في هذا التطور السريع للتكنولوجيا، هذا التطور الذي لا يمكن إيقافه. كل عام تظهر كاميرا جديدة، بإمكانيات حديثة وعظيمة. هذا يعني أن أحدًا من التقنيين لا يستطيع

حقًا أن يسيطر على ما يوجد في متناول يده، إذ يتفاجأ بعد فترة ليست طويلة باختراع كاميرا مختلفة بمواصفات وإمكانيات أحدث وأكثر تطورًا، هكذا يتعيّن علينا باستمرار أن نجرب ونختبر الكاميرا الأحدث والأدوات الجديدة. لذلك فإن كل هذه التطورات في تقنية الكاميرات لا تثير فيّ الحماس والإعجاب. حين تحدث مشكلة ما، يأتي التقنيّ ليلوم المصوّر، والمصوّر يلوم التقنيّ. شخصيًا أجد العمل بكاميرا ٣٥ ملي أكثر إثارة للمتعة. إنها تقنية ناضجة، بإمكان الفرد أن يسيطر عليها ويتحكم بها، بعكس ما يحدث الآن مع الأجهزة الحديثة».

هانيكه ورؤاه

الواقع

العديد من أفلام هانيكه مستوحاة من حوادث واقعية. من خلال هذه الأحداث التي يتعذر فهمها وتبريرها، والشخصيات التي فقدت انسجامها مع الواقع، ولم تعد قادرة على احتماله، يفضح الفنان المظهر الزائف لمجتمع لا يعرف كيف يحب، مجتمع يتظاهر بالاستقامة والسوية، ويتباهى بالأمان، ويتحصن بمعايير خادعة ومضللة، فيما هو يفرّخ مختلف أشكال الجنون والعنف والعزلة واللامبالاة والفتور.

يقول مايكل هانيكه:

* الشعور العام، في يومنا، أننا لا نعرف ما هي الحقيقة. أسئلة مثل: (ما هو الواقع؟) و(ما هو الواقع في الفيلم؟) هي من الثيمات الأساسية في أعمالي.

* شخصيًا لا أجد أفلامي أكثر قتامةً من أفلام غيري. إذا كان

الآخرون يشعرون أنها كذلك، فذلك أمر حسن جدًا، ولا يقلقني. لكن القصد هو أن هذه الأفلام أكثر واقعية من أفلام أخرى. السينما السائدة ليست واقعية.

* أريد أن أوضّح شيئًا: أنا لا أكره السينما السائدة. إنها ممتازة وجميلة. هناك الكثير من الناس الذين يحتاجون إلى الهروب من الواقع، ذلك لأنهم يعيشون أوضاعًا صعبة جدًا، لذا فإن لديهم الحق في الهروب من العالم. لكن ليس لهذا علاقة بشكل فنيّ ما. الشكل الفني ملزم بمجابهة الواقع، بمحاولة إيجاد جزء بسيط من الحقيقة.

* لا أظن أن إدراكنا للواقع هو متشظٍّ. وفي أدب القرن العشرين، من الطبيعي تمامًا ألا تجد وصفًا للواقع باعتباره شيئًا كاملًا وقابلًا للتفسير والنقل كليًا. ذلك كان مقبولًا في الروايات. لكن أفلام النوعية genre دائمًا تزعم أن الواقع قابل للنقل، والذي يعني أنه قابل للتفسير.

* الطبيعة هي دائمًا جميلة طالما نحن لا نقوم بتدميرها. بالطبع، استغلال هذا التباين هو فعال دراميًا. ليس من الضروري أن يكون كل شيء حزينًا وقبيحًا من أجل عرض كل المهاوي التي بداخلنا. أظن أن الاستفادة من التباين أكثر إثارة للاهتمام من الناحية الدرامية.

الشخصيّات

شخصيّات مايكل هانيكه الرئيسية غالبًا ما تكون منتمية إلى الفئة أو النخبة المثقفة (الإنتلجنتسيا) المنتسبة إلى البورجوازية الأوروبية أو الطبقة المتوسطة الميسورة الحال، التي لديها امتيازات عديدة، لكن هذه الامتيازات تخفق في النأي بها عما يدور في الحياة اليومية من عنف ورعب.

أغلب شخصياته لديها إحساس حاد بالعزلة، وهي تعاني من أشكال مختلفة من الاستلاب والإقصاء. حياتها تتعرض لانقلاب عنيف على يد قوى لا تستطيع التحكم فيها.

وهناك العنف المفاجئ، غير المتوقع، الذي تمارسه شخصيات لم تشذّبها الحضارة والتمدّن، بل لا تزال البدائية عالقة بها.

منذ السبعينيات وهو يحقق أفلامًا من خلالها يرسم صورة قاتمة للسلوك المدمّر والانتحاري عند شخصيات تسعى إلى التمرد ضد أشكال من الخلل الاجتماعي الذي يصعب إصلاحه، وهي تعبّر عن تمردها في صيغ عنيفة، صادمة، يتعذر السيطرة عليها. وهذا العنف يماثل العنف السائد في المجتمع الأوروبي، من خلال عيّنات نموذجية، تنتمي إلى الطبقة البورجوازية، وهي على شفير الانحلال والدمار.

الشخصيات في أفلامه غالبًا ما تتعامل بقسوة وعنف في ما بينها..

يقول هانيكه: «أعتقد أن كل شخص قادر على ارتكاب الأفعال الشريرة. الأمر فقط يعتمد على الوضع الذي يجد فيه المرء نفسه. من السهل علينا، نحن الذين نعيش في يسر وفي أوضاع مريحة، أن نصدر أحكامًا على الآخرين، ونزعم استحالة ارتكابنا لمثل تلك الأفعال العنيفة والشريرة. ماذا لو كنا نعيش في ظل الفاشية الألمانية، تحت حكم النازية، وطُلب منا أن نشي بجيراننا إذا أردنا أن ننقذ عائلاتنا.. شخصيًا لا أعتقد بأني سأكون قويًا إلى حد يكفي لأن أعارضهم. في هذه الحالة لن تعرف أبدًا كيف سيكون رد فعلك».

بعض شخصياته مجموعة من المتلصصين السلبيين، المعزولين عن تجربة الحياة الحقيقية. عبيد القيم الاستهلاكية.

الشخصيات تتكرر في أكثر من فيلم، أو تتكرر في سلوكها بسبب تشابه الأحداث مع تلك المصورة في أفلام سابقة. كما نلاحظ تكرارًا في اختياره لأسماء شخصياته، ففي أغلب أفلامه البطل يحمل اسم جورج والبطلة تحمل اسم أنّا. وعن هذا يقول هانيكه: «في الأساس، الأسماء ليست مهمة بالنسبة لي. أسماء شخصياتي هي ذاتها دومًا، لا تتغيّر، ذلك لأنني لا أريد أن أقضي الكثير من الوقت في التفكير في أسماء جديدة للشخصيات كلما شرعت في تنفيذ فيلم ما. أعتقد من السذاجة جعل الأسماء تحمل معنى ما في الأفلام. يمكنك أن تفعل ذلك في النصوص الأدبية. في الفيلم الذي يزعم أنه الواقع، الأسماء تكون متطابقة. عندما كتبت فيلمي التلفزيوني الأول، كان عليّ أن أختار أسماء للشخصيات، فكنت أبحث عن أسماء قصيرة

تتألف من مقطع لفظي واحد أو مقطعين، وتكون شائعة نسبيًا. في الحياة الواقعية، وأيضًا في الفن الواقعي، الأسماء لا تحمل خاصية رمزية. لذلك ما إن وقع اختياري على تلك الأسماء، حتى شعرت بعدم الحاجة لتغييرها. من جهة أخرى، أفلامي عادةً تدور في البيئة الاجتماعية ذاتها، لذلك فإن تكرار الأسماء أمر طبيعي».

سلوك الشخصيات ليس مُبرّرًا دائمًا، ودوافعها ليست واضحة دائمًا. وهانيكه لا يشبع فضول المتفرج ورغبته في معرفة المزيد عن الشخصية.

لكن عندما يخلق شخصياته، هل يضع نفسه داخلها؟

يقول هانيكه: «نعم، أفعل ذلك بالطبع. لابد أن تقحم نفسك داخل الشخصية. كل شخص يفعل ذلك حين يكتب. وهذا الأمر لا يتعلق بالماضي، بل ينبغي أن تتماهى وتتطابق مع الشخصية لكي تكون قادرًا على كتابتها. هذا يحدث سواء أكنت تكتب رواية أو مسرحية. يجب أن تتماهى مع الشخصية. ذلك ينطبق أيضًا على الممثلين، وهو أمر مثير للاهتمام، إذ يتعيّن عليهم أن يتطابقوا مع أدوارهم، وأن يضعوا أنفسهم تحت بشرة الشخصية. على النقيض من أغلب الناس، الذين يعيشون حياة واحدة فقط، الممثلون يعيشون مئات الحيوات».

ماذا تمثل شخصيات هانيكه، هل هم أفراد من لحم ودم أم مجرد أفكار وتمثلات مجردة؟

يقول هانيكه: «أجاهد كثيرًا من أجل خلق أفراد. لست مهتمًا بها كأفكار. أظن لهذا السبب هذه الشخصيات تقلق الجمهور، لأنها شخصيات حقيقية. في السينما السائدة تجد الأفراد وقد تم اختزالهم إلى أفكار، إلى كليشيهات، إلى نماذج خيّرة أو شريرة. في الحياة الحقيقية لا يوجد أشخاص طيبون تمامًا أو أشرار تمامًا. نحن قادرون على فعل الخير والشر معًا. حياتنا مؤلفة من مزيج من الاثنين، وفي نواحٍ متناقضة. في الروايات العظيمة، الشخصيات متناقضة جدًا. فقط في الأدب الرديء نجد الإنسان طيبًا أو شريرًا».

الثيمات

أفلام هانيكه خضعت للتشريح والتحليل الدقيق من قِبل نقاد السينما ومنظريها. إذ أنها تسبر وتستجوب مظاهر متعددة من الواقع والطبيعة الإنسانية، مثل: الاغتراب، الشعور بالذنب، صعوبة الاتصال، المعاناة، النزوع السادي، العنف بكل أشكاله والذي غالبًا ما يكمن أسفل سطح الأوضاع المتحضرة، هيمنة الميديا.

كما تتحرّى أفلامه الانحلال السيكولوجي والانهيار الاجتماعي، انسلاب الفرد في الزمن الراهن، عجز الناس عن تحقيق الاتصال في ما بينهم، الفتور العاطفي، فقدان الطاقة على تبادل الحب، بلوغ الشباب حالة مريعة من التوحش. التوترات والمخاوف المتزايدة. الدوافع والبواعث التي يصعب التحكم بها.

يقول هانيكه: «أحاول في أفلامي، قدر الإمكان، أن أصوّر الوضع كما أراه من دون مهادنة أو تضليل أو تزييف، لكن بفعل ذلك أنا أقرّ بفكرة أن الاتصال لا يزال ممكنًا، وإلا لما فعلت ذلك. أنا لا أستطيع أن أحقق أعمالًا كوميدية عن هذه الموضوعات، لذلك تبدو أفلامي كئيبة وقارسة حقًا».

قال مرّةً إنّ كلّ أفلامه تتعامل مع مخاوفه الخاصّة.. فما هي تلك المخاوف؟

يقول هانيكه: «بعض تلك المخاوف شخصية جدًا. وأنا لا أميل إلى محاولة فهم الفيلم من خلال معرفة نفسية مبدع الفيلم أو سيرته الذاتية، لأن هذا يفضي إلى التفكير، أكثر مما ينبغي، في ذاتية المخرج بدلًا من التعامل مع الفيلم بذاته وبمعزل عن الأشياء أو الاعتبارات الأخرى».

أفلام هانيكه هي محاولة لإعادة شحذ مشاعرنا واستجاباتنا تجاه العالم المحيط بنا، الذي صار عديم الحس، متبلّد المشاعر، بفضل أشكال الميديا.

في أفلامه، ينأى هانيكه عن السيرة الذاتية، قائلًا: «لم يحدث قط أن حققت أفلامًا لها علاقة بسيرتي الذاتية أو بعائلتي، إلا في حدود ضيقة». عوضًا عن ذلك يتناول الموضوعات القاتمة، العنيفة، المثيرة للخلاف والجدل، عبْر رؤية حادة، ثاقبة، واسعة الأفق، للوجود الإنساني في عالم اليوم، وللمظاهر القاتمة من التجربة الإنسانية.

يقول هانيكه:

* عندما أحقق فيلمًا لا أقلق أبدًا بشأن ما إذا كانت الثيمة جديدة أو إنها نُفّذت من قبل في السينما. ما يدفعني إلى تحقيق فيلم ما هو وجود ثيمة تثير اهتمامي، أو تجربة شيء مرّ في حياتي الخاصة والذي يجعلني أواجه شيئًا أريد أن أتعامل معه. إنها الثيمة التي تثير اهتمامي وتحرّك رغبتي في سبرها والتحرّي عنها.

* أنا لا أباشر العمل في فيلم حاملًا فكرة جعله يدور حول ثيمة معينة. التجارب الشخصية أو كوكبة من الأفراد هي ما تثير اهتمامي. قد يضطر الصحفيون إلى تكثيف هذه الأشياء وتلخيصها والكتابة عنها بطريقة جذابة، لكن الفن لا يعمل هكذا. بمجرد أن تصف شيئًا بعبارة واحدة، فإن هذا الشيء يموت فنيًا.

* لستُ مهتمًا بشجب التكنولوجيا، بل بوصف حالة أو وضع ما في مجتمع صناعي متطور، لذا فإن أفلامي -في هذا الشأن- معنية كثيرا بطبقة خاصة بهذا المجتمع، المجتمع الأوروبي أكثر من، لنقل، العالم الثالث. أفلامي بالتالي تتوجه أكثر نحو جمهور هو جزء من أوضاع المجتمع الغربي. أنا لا أستطيع أن أتعامل إلا مع العالم الذي أعرفه.

* على الفن أن يضع الملح على الجروح. غالبًا ما أقول، إذا كان عليّ أن أختار عنوانًا واحدًا لأعمالي الكاملة، فسيكون: الحرب الأهلية.

البيت/ العائلة

تصوير العائلة من الموضوعات المفضلة عند هانيكه. وما هو ملفت للنظر في أعماله أنه يهتم في الأغلب بالمظهر الذي يتسم بالإختلال الوظيفي من العائلة. إنه يركّز على إظهار انهيار هذه الوحدة الاجتماعية، والذي يحدث نتيجة عوامل داخلية أو خارجية لم تكن معلومة سابقًا.

البيت البورجوازي، في أعمال هانيكه، يصبح الموقع المثالي الذي فيه ينتعش جنون الارتياب وأشكال البارانويا، وحيث الكبح والكآبة وانعدام الثقة تكاد تخنق الشخوص القاطنة/ المسجونة في هذا المكان.

يقول هانيكه: «لو كنا قادرين على التعلّم من أخطاء الماضي، لظهر العالم في صورة مختلفة تمامًا، ولأصبحت البشرية على الأرجح في وضع مختلف تمامًا عن الوضع الراهن. للأسف الأخطاء نفسها تتكرّر المرّة تلو الأخرى، وكل جيل يتعيّن عليه أن يبدأ من الصفر. إن المشاكل التي يواجهها الآباء هي نفسها دائمًا، وليس ثمة إلا القليل جدًّا من المعرفة المتراكمة التي نقدر أن نمرّرها من جيل إلى جيل آخر».

البيت عرضة باستمرار للانتهاك والتطفل والاقتحام من قوى خارجية تهدد أمن وسلامة قاطنيه أو تمارس ضدهم عنفًا غير مبرر أو لا تفسير له، هذه القوى تتخذ شكل شريط فيديو (كما في

«المخفيّ») أو شكل شابين مهذبين يطلبان بعض البيض (كما في «ألعاب مسلية»).

في أفلام هانيكه يمكن للبيت أن يتحول سريعًا من مكان آمن ودافئ إلى مكان خطر وغريب، ويسهل غزوه.

قال هانيكه ذات مرة أنه يصوّر ما يخافه أكثر، وبلا شك أن غزو بيت العائلة، الذي يشكّل الحبكة الأساسية لبعض أفلامه (ألعاب مسلية، وقت الذئب، المخفي) يُعد من الكوابيس. إنه أيضًا تذكير بمخاوف الأطفال بشأن موت أو هجر الوالدين لهم. ويبدو أن هذه الأفلام تتعامل تقريبًا مع هذا الفقد.. ماذا يحدث عندما تصبح كوابيس أطفالنا حقيقية، عندما الاستجابات الاعتيادية لمرحلة البلوغ لا تعود تعمل ولا يعود هناك شيء متروك للتعويل عليه؟

في فيلم هانيكه «الشريط الأبيض»، نرى قرية ألمانية تعاني وتتعذّب من جراء أفعال عنيفة، من الجلي أن مرتكبيها مجموعة من أطفال القرية. ورغم أن مسؤوليتهم عن ذلك مشار إليها ضمنيًا، وعبر الإيحاء فحسب، إلا أن الفيلم يُظهر بشكل بيّن وصريح أهمية الأطفال في أعمال هانيكه، وأدوارهم الأساسية، وموضعهم الغامض والملتبس فيها. الأطفال لهم حضور قوي في كل أفلامه. غالبًا ما يكونون ضحايا للعنف والاستبداد، وأحيانًا هم الذين يرتكبون أفعالًا عنيفة.

في أفلام هانيكه، المجتمع فاتر، مستهتر، قاس، مقصّر في حق الكائنات الأكثر ضعفًا، عاجز عن الأداء بطريقة سويّة. العديد من الأطفال الذين يقطنون أفلامه هم ضحايا، أحيانًا ضحايا عنف مباشر وصريح، كما في حالة الابن في «ألعاب مسلية»، الذي يلقى مصرعه كطرف من لعبة مميتة مفروضة على العائلة من قِبل شابين غريبين.

لكن هناك أيضًا مظهرًا أعمق لحالة الطفل كضحية، نجدها في أفلام هانيكه، ليس كضحية لعنف مفاجئ، غير متوقع.. بل نجدها في عملية التوحش البطيئة التي يتعرض لها الصغار من قِبل البالغين ذوي النوايا الحسنة، الراضين عن أنفسهم. الظروف والتربية تجعل من هؤلاء الصغار وحوشًا. إن أطفال هانيكه غالبًا ما يكونون معقّدين إلى حد بعيد، وهم ليسوا ضحايا فحسب بل في أحوال كثيرة يرتكبون بأنفسهم أعمالًا عنيفة. في «فيديو بيني»، يقوم بيني المراهق بدعوة فتاة إلى شقة والديه ثم يقتلها بدم بارد.

يقول فيليبا برادنوك: «البالغون في أفلام هانيكه يبدون محاصرين في مفاهيمهم عن أنفسهم وعن العالم، غير قادرين على الإفلات من طرائقهم الراسخة والمحصّنة في التفكير، وهي في الغالب تدفعهم إلى ممارسة الرياء بعمق. الصغار، مثل الكبار، لديهم القدرة على ممارسة الخير والشر، لكن الاختلاف هو في قابليتهم الكامنة للتغيير، للملاحظة، للمرونة. الأطفال لديهم القابلية للفهم والتقمص العاطفي... الأشياء التي فقدها الكبار».

في أول أفلام هانيكه «القارة السابعة» نجد عائلة نمساوية بورجوازية، مؤلفة من أب وأم وابنة صغيرة، تخطط لانتحار جماعي. رسالة الانتحار تؤكد أن الابنة، البالغة من العمر خمس أو ست سنوات، موافقة على المعاهدة المبرمة بينهم. لكن كيف بإمكان طفلة أن توافق على فعل كهذا أو حتى أن تفهم ما يعتزمه وينويه والداها؟ وكيف يمكن لها أن تعترض وهي لا تعرف أحدًا غيرهما؟

هذا الاستغلال يستمر في فيلمه «٧١ شظية» حيث ينوي زوجان تبنّي طفل لاجئ، طليق اللسان، موضع اهتمام الميديا والناس.. بدلًا من الصبيّة (آن)، التي فكرا في البداية في تبنيها، والتي تعاني من انجراح وصعوبة في التكيّف. إنها تظل تلك المخلوقة المحجوبة، المتوارية، المحرومة، غير المرغوبة.

من خلال هؤلاء الأطفال نكتشف عجز البالغين عن الإفلات من الاهتمامات الأنانية، حتى عندما يحسبون أنهم يتصرفون على نحو غير أناني.

الميديا

في أغلب أفلامه، يعكس مايكل هانيكه مدى حضور وتأثير الميديا، وبصفة خاصة التلفزيون، أو ما يسميه «إمبريالية الميديا».

«إن كنت تسعى لتقديم بورتريه للمجتمع المعاصر فعندئذ لا يمكنك أن تتجنب عرض كيف أن السوشيال ميديا غيّرت كليًا،

وجذريًا، حياتنا اليومية. الميديا، عالم الميديا، كان حاضرًا في كل أفلامي منذ (فيديو بيني). العالم، مع الميديا الرقمية، يتغيّر على نحو سريع إلى حد أنه يتعين عليك أن تنسجم مع هذا التغيّر».

عن أهمية هذا الحضور وضرورته، يقول:

«في الكثير من أفلامي تحدثت عن دور الميديا في مجتمعنا، ليس فقط لأنها تبدو مهمة نظريًا بل بالأحرى لأنني جزء من المنظر الطبيعي الذي تشتمله الميديا: إنها تمسّني، وجزء منها يثير غضبي، ولهذا السبب أرغب في التعامل معها. الأفلام النظرية مضجرة جدًا، والأفلام ذات النوايا الطيبة هي حتى أكثر إملالًا».

من خلال وسائط الميديا، يتعرّض الفرد لوابل من صور العنف، إما في واقعه، أو المحيط العالمي، أو عبر الحروب والمجازر وأعمال الشغب.

إن جذر الشر، حسب تصور هانيكه، يكمن في التواطؤ، أو التآمر، بين الميديا والعنف العالمي والعائلة.

يقول هانيكه: «التقنيات الجديدة، في مجال تمثيل الميديا وعالم السياسة معًا، تسمح بإحداث ضرر أكبر وبسرعة متزايدة دومًا. الميديا تسهم في الوعي المشوّش من خلال هذا الوهم بأننا نعرف كل شيء وفي كل الأوقات، ودائمًا بهذا الإحساس بالبداهة. نحن نعيش في هذه البيئة حيث نظن أننا نعرف أمورًا أكثر على نحو أسرع، بينما في الحقيقة نحن لا نعرف شيئًا على الإطلاق. هذا يدفعنا نحو

تعارضات ونزاعات داخلية رهيبة، والتي عندئذ تخلق حالة من الذعر والقلق، والتي بدورها تسبّب نزوعًا عدوانيًا، الأمر الذي يفضي إلى العنف. إنها دائرة ضارية ووحشية».

للتلفزيون، في أغلب أفلام هانيكه، حضور منذر بسوء. هذا الجهاز يخترق كل البيوت، وغالبًا ما يعرض نشراته الإخبارية لأفراد يتجاهلونه، غير أنه يترك تأثيرًا ضارًّا: إنه يساهم في تخدير أو تسكين قدرة الفرد على الاستجابة تجاه صور العنف والمعاناة، وذلك بجعل العنف مادة يومية، عادية ومألوفة.

في أفلامه، يعرض هانيكه العنف الوحشي، الذي لا معنى له. لكنه لا يهتم بالعنف، في ذاته، إنما يهتم بتصوير العنف في الميديا.

يقول هانيكه: «أظن أن المدى الذي تذهب إليه الميديا في تكريس لامبالاتنا المتزايدة تجاه العنف، هو قضيّة مهمّة. أنا لا احتمل مشاهدة أفلام الأكشن لأن العنف في هذه الأفلام هو نتاج استهلاكي. إن الحضور الدائم، اللانقدي، للعنف في الميديا يقلل حساسية الفرد تجاه العنف. أثناء الحرب في يوغوسلافيا، شعر الناس بالصدمة حين شاهدوا الصور الأولى للضحايا. لكن بعد سنة، اعتادوا على مثل تلك الصور. وهذا خطير جدًا. لو أن عالمنا هو العالم الذي تُظهره الميديا في نشرات الأخبار، لقتلت نفسي منذ زمن. إذا كنت تتعرّض لقصف مستمر بالصور الصادمة، فسوف تصبح متحجر القلب أكثر فأكثر. وإذا كنت تسمع صوت آلة الثقب طوال الوقت، فإن ذلك

سيدفعك إلى الجنون في البداية ثم مع مرور الوقت سوف تعتاد على الصوت. تلك هي المعضلة: الناس ينزعون إلى التعوّد على الأشياء، وتصوير العنف في الميديا يتمّ على نطاق واسع، وهو ما يزعجني كثيرًا».

العنف

العنف، سواء أكان بدنيًّا أو نفسيًّا أو اجتماعيًّا، من الملامح المتكررة في أفلام هانيكه.

يقول هانيكه: «ليس السؤال كيف أعرض العنف، بل بالأحرى، كيف أعرض على المتفرج وضعه إزاء العنف وتصوير العنف».

منذ السبعينيات وهو يحقق أفلامًا، من خلالها يرسم صورة قاتمة للسلوك المدمّر والانتحاري عند شخصيات تسعى إلى التمرد ضد أشكال من الخلل الاجتماعي الذي يصعب إصلاحه، وهي تعبّر عن تمردها في صيغ عنيفة، صادمة، يتعذّر السيطرة عليها. وهذا العنف يماثل العنف السائد في المجتمع الأوروبي، من خلال عيّنات نموذجية، تنتمي إلى الطبقة البورجوازية، وهي على شفير الانحلال والدمار.

يقول هانيكه: «بالنسبة لموضوع العنف، هناك أعداد متزايدة من الأشكال التي بها يمكن للمرء أن يقدّم العنف، إلى حد أننا نحتاج إلى إعادة تحديد المفهوم الكامل للعنف ومصادره ومنابته».

الحياة الاعتيادية تتعرّض للمقاطعة من قِبل أفعال عنف مفاجئة، غير متوقعة، وغير مفسّرة. «في مجتمعنا، مسألة العنف لا يمكن تفاديها. وفي ما يتصل بالشعور بالذنب، أنا نشأت في بيئة مسيحية - يهودية، حيث هذا الشعور موضوع حاضر دومًا. لا يتعيّن عليك أن تكون شخصًا شريرًا لكي تصبح مذنبًا: إنه جزء من حياتنا اليومية».

هانيكه لا يتعامل مع العنف كسلعة استهلاكية، كمشهد للإثارة، كوسيلة جذب، من أجل دغدغة مشاعر الجمهور. أفلامه توصل رسالة واضحة مفادها أن تاريخ العنف في المجتمع سببه أن البشر لا يتعلمون من ماضيهم.

يقول هانيكه: «لا يوجد شخص يخلو من الصدوع، من المخاوف. أعتقد أننا جميعًا مسكونون بالخوف. الخوف هو أحد الحالات الأساسية في الوجود الإنساني. أنا أخاف من أشياء كثيرة. من المرض، من الألم. من خسارة شخص أحبه. الخوف من الموت. أخاف من العنف، سواء البدني أو أي نوع من العنف. كذلك أخاف من الإذلال. في حياتنا اليومية نتعرّض باستمرار للإذلال سواء على نحو متعمّد أو لا. بسبب ذلك نحن نعاني. العنف ببساطة جزء من مجتمعنا. الجزء الذي يخيفنا كثيرًا عندما نواجهه. لكنني لا أفهم لماذا يتم تصنيفي دائمًا كاختصاصي في العنف. لا أظن أن العنف هو الشيء الوحيد الحاضر في أفلامي. إني أتناول الكثير من القضايا الاجتماعية، مثل مسألة الميديا في مجتمعنا. شخصيًا، لا أطيق

العنف. في أي فيلم هوليوودي تجد مشاهد عنف أضعاف ما تجده في أي فيلم لي.. مع ذلك لا أحد يسأل مخرجي تلك الأفلام لِمَ هُم اختصاصيون في العنف».

في حديثه عن العنف في السينما الأميركية يشير إلى أن:

«هذه الأفلام تجعل العنف غير حقيقي وبالتالي قابلًا للاستهلاك. إنه أشبه بالألعاب المرعبة في مدن الملاهي، حيث على نحو متعمّد تعرّض نفسك لأشياء مخيفة عارفًا أنك في مأمن وأن لا شيء سيحدث لك. أتذكّر عندما عُرض لكوينتن تارانتينو فيلمه Pulp Fiction، كنت جالسًا في صالة مزدحمة بالشباب، ولما ظهر المشهد الشهير الذي فيه ينفجر رأس الفتى، ضجّت الصالة بصيحات وضحك الجمهور. لقد حدث اهتياج شديد، واعتبروا المشهد عظيمًا. لقد شعرت بانزعاج شديد لأنني رأيت أنه فعل يفتقر إلى المسؤولية. أنا لا أحتمل العنف. لدي حساسية من أي شكل من أشكال العنف البدني. يصيبني بالغثيان. من الخطأ جعل العنف قابلًا للاستهلاك بوصفه شيئًا مضحكًا».

رغم أن أفلام هانيكه تحتوي على مشاهد عنف، إلا أن طبيعة شخصيته، على المستوى النفسي والاجتماعي، تتعارض كليًا مع مظاهر العنف وما يسببه من رعب. ويعترف هانيكه بأن حتى اضطرابات الطلبة تسبب له الذعر.. «في مظاهرات ١٩٦٨، نزلت في شوارع بادن بادن، وما إن لمحت مجموعة من الشرطة، حاملي

التروس والهراوات، حتى انطلقت هاربًا مثل طلقة، مثل رجل مجنون».

هانيكه يعزو هذا الخوف من العنف إلى تربيته.. «نشأت في كنف ثلاث نساء: جدتي، أمي، خالتي. كان ذلك أمرًا عظيمًا. عشت طفولة مدللة. لم أجد نفسي مجبرًا على التعارك مع أي رجل. لم أتعرّض للضرب».

ويحكي عن تجربة مشاهدة أول فيلم في حياته، عندما أخذته جدته لمشاهدة فيلم لورنس أوليفييه «هاملت».. «كان هذا الفيلم الأول الذي شاهدته ولم أشاهده. افتتاحية الفيلم التي تصوّر القصر كانت قاتمة جدًا، كئيبة جدًا، مع موسيقى مقلقة. شعرت بخوف شديد، وبعد خمس دقائق من عرض الفيلم انخرطت في بكاء صاخب أزعج الجمهور، فاضطرت جدتي إلى إخراجي من الصالة».

ماذا عن الجماهير أو الحشود الرياضية؟.. يقول هانيكه: «عندما كنت في الحادية عشر من عمري، ذهبت ذات مرة لمشاهدة مباراة في كرة القدم. كانت المرّة الأولى والأخيرة التي أتواجد فيها داخل الأستاد الرياضي. شعرت بخوف شديد. هدير الحشود أرعبني ولم أستطع المكوث هناك فهربت ولم أعد ثانيةً».

عن الإنسان وعنفه المتأصل، يؤكد هانيكه أنه «قادر على ارتكاب أي جريمة يمكن تصورها»، موضحًا ذلك بقوله: «من

السهل الادعاء باستحالة ارتكاب أي فعل إجرامي، لكن ذلك كذب وتضليل. نحن قادرون على فعل أي شيء. عندما تأتي من خلفية موسرة، ثرية، متمتعة بامتيازات، يكون سهلًا عليك أن تزعم بأنك إنساني وتحافظ على القيم الإنسانية».

لا أحد يستطيع توقع أفعاله وسلوكه ومواقفه، تحت ظروف سيئة أو قاسية. في حالة هانيكه، نجده يقول: «السبب الوحيد الذي جعلني لم أنتسب إلى النازية هو أنني لا أستطيع أن أحتمل الحشود. أشعر برهبة إزاء الحشود وفزع حقيقي. والحشود ليسوا أناسًا».

ليس من السهل التعامل مع الثيمات التي تتناولها أفلام هانيكه، مثل العنف والموت، بطريقة صادقة. يقول هانيكه: «هذه الموضوعات ليست مريحة بالنسبة لي أيضًا. لهذا السبب أنا أحقق أفلامًا عنها. لإثارة استجابة عاطفية، ذلك هو جوهر الدراما. التراجيديا الإغريقية ليست مسلية».

أفلامه تكشف معضلة العدمية في المجتمع الحديث. وهو يجعلنا نُقرّ بالحقيقة المروّعة للواقع، وعواقب الخدر والانعزال واللامبالاة.

يقول هانيكه: «لا يمكن إنكار أن كل قصة خيالية، مهما كانت مرعبة ولا قرار لها، هي شيء تافه مقارنةً مع الرعب الذي يصيبنا في الواقع. من أجل رؤية هذا، لا يجب أن يكون المرء متشائمًا، يكفي أن يكون يقظًا. ما هو إيجابي لا يمكن أن يكون إلا الحاجة الملحة،

عديمة الرحمة، للمصداقية الشخصية. مع ملاحظة أن الصدق لم يعد جميلًا».

ورغم اهتمام هانيكه بالعنف الذي يمارسه المجتمع والأفراد، إلا أنه يحرص على تحاشي تصوير مظاهر العنف على الشاشة، وعلى عدم إظهار هذا العنف على نحو تصويري صريح، بل يلجأ إلى الإيحاء، ليظهر رد الفعل والنتيجة فحسب. إنه لا يجعلنا نرى العنف، بل يبعد كاميرته بحركة سريعة عن الفعل المحتمل، أو يركّز بؤرته على شيء لا يتصل بالعنف الحادث خارج الكادر. إنه يهتم أكثر بالكشف عن تأثير العنف على الضحايا.. لذلك يبدو مخيفًا أكثر.

يقول هانيكه: «لقد حاولت أن أجد شكلًا جماليًا يعبّر عن العنف من دون الحاجة إلى عرضه صراحةً. ينبغي للمتفرج أن يرى العنف كشيء مخيف وبغيض جدًا. أفلامي صادمة لأن الجمهور اعتاد على الطريقة التي تصوّر بها العنف غالبًا في السينما: كنتاج استهلاكي».

إنه يرفض أن يلبي توقعات المتفرج الراغب في مشاهدة فيلم عنيف. يرفض أن يتلاعب بمشاعر جمهوره. لذلك هو يتجنب إظهار العنف، الذي تقتضيه أحداث الفيلم، وذلك بتحريك الكاميرا بعيدًا عن الحدث مفضلًا اللجوء إلى الإيحاء.

هانيكه يهتم بتأثيرات العنف ونتائجه أكثر من مسبباته. إنه يرصد استجابات وردود أفعال شخصياته إزاء أفعال العنف.

الجمهور

ذات مرّة قدّم مايكل هانيكه أحد أفلامه إلى جمهور أحد المهرجانات قائلًا: أتمنى لكم أمسية مزعجة.

هل يستمتع باستفزاز وإثارة الجمهور؟

يقول: «دومًا أتمنى للجمهور أمسية مزعجة. لكن الاستفزاز ليس غايتي. عندما تضع أصبعك على الجرح، فإنه يكون مؤلمًا. ما أهدف إليه هو أن أضع أصبعي بدقةٍ على ذلك الموضع».

ليس صحيحًا ما يشاع أن هانيكه لا يهتم بالجمهور أو لا يكترث به، أو يتعامل معه بقسوة وعلى نحو سادي. إن موقفه من الجمهور مختلف جذريًا، ويتسم بالفهم والتواضع.. يقول هانيكه:

«أنت تصنع فيلمًا من أجل التواصل مع الآخرين، وعندما ترى أنك قد أحرزت هذا الهدف، فإن ذلك يحقق لك السعادة. الاستجابات وردود الفعل تأتيك من طرف النقاد وزملائك الفنانين، وآراؤهم تكون مهمة لك، وتأتيك أيضًا من طرف الجمهور العادي. عندما يخبرك شخص ما بأهمية فيلمك بالنسبة له، وإلى أي مدى حرّك مشاعره، فعندئذ تشعر بالرضا والسرور».

وعن حاجة الفنان إلى جمهور، يقول:

«إذا صرّح مخرج ما قائلًا بأنه لا يهتم على الإطلاق بعدد الأشخاص الذين يشاهدون أفلامه، فإنني ببساطة لا أصدقه. وإلا فلماذا يرهق نفسه في صنع الفيلم؟

أظنّ أنّ كلّ فنّان يبحث عن متلقٍّ. يبحث عن جمهور. هناك طرفان من المعادلة: الخالق وبالضرورة متلقّي العمل.. تمامًا مثل الرسام الذي يريد للوحاته أن تكون مرئية. لكن إذا خنت مبادئك أثناء محاولتك الوصول إلى جمهور أوسع فإن ذلك أشبه بخيانة إيمانك. حتى إذا زعم مخرج أو مؤلف نخبوي أنه لا يهتم إن كانت أعماله مرئية أو لا، فإنني سوف أضطر إلى النظر إليه كشخص كاذب أو منافق».

لكن حاجته إلى الآخر، إلى الجمهور، لا تعني ضرورة تملقه ومهادنته..

«كل مخرج يرغب في الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور، لكن السؤال هو: إلى أي حد أنت راغب في التضحية مقابل ذلك؟ شخصيًا، لست مستعدًا للتضحية بشيء أحبه من أجل الحصول على المزيد من المتفرجين».

إنه بالأحرى يتوجه إلى متفرج يماثله تقريبًا في الاهتمامات والميول والذائقة.

«أنا أهتم بمشاهدة الأفلام التي تجابهني بأشياء جديدة، أفلامٍ تجعلني أستجوب نفسي، وتساعدني على تأمل موضوعات لم أفكر فيها من قبل.. أفلامٍ تساعدني على التحسّن والتقدّم. شخصيًا أعتبرها مضيعة للوقت مشاهدة فيلم لا يقول لي شيئًا بل ببساطة يؤكّد ما أشعر به.. هذا لا ينطبق على الأفلام فقط، بل على الكتب وكل الأشكال الفنية».

ويضيف في هذا الصدد:

«دائمًا أبحث عن مواضع في القصة حيث ترك الأشياء مفتوحة يمكن أن يصبح مثمرًا حقًا بالنسبة للمتفرجين. غالبًا ما أقارن صنع الفيلم بعملية القفز التزحلقي، حيث الوثب الفعلي ينبغي أن يقوم به المتفرج. بالنسبة لصانع الفيلم، هذا شاق جدًا. سيكون أسهل بكثير لو توليت الوثب بنفسك، أن تؤديها من أجل المتفرج. لأن هناك دائمًا الخوف من إحباطهم وتخييب ظنهم. ما الذي يتعيّن عليّ أن أظهره أو أشير إليه؟ ما الذي أتركه خارجًا؟ إلى أي مدى يكون بإمكاني عدم التوضيح فيما أنا أبني الفيلم من دون أن أسبّب إحباطًا أو خيبة أمل للجمهور؟ مثل هذه الاستراتيجيات أصبحت مقبولة على نحو واسع في الأدب الحديث، لكن ليس في السينما.. وهذا شيء مؤسف».

هانيكه لا يستهين بالجمهور، بل يأخذه بجديّة..

«في جميع أفلامي، ثمة محاولة للاقتراب من الحقيقة. سواء نجحت في ذلك أو أخطأت، فذلك شأن آخر. وكنت دائمًا أحاول أن آخذ جمهوري بجديّة. عندما تأخذهم بجديّة، تستطيع أن تخبرهم أشياء بغيضة تقلقنا جميعًا».

لقد اعتاد هانيكه أن يغوي جمهوره بالعناصر السينمائية الكلاسيكية مثل استخدام بنية النوع الإثاري، على سبيل المثال، والسرد الخطي، والاستعانة بنجوم مشهورين، ومن خلال هذه

الوسائل يحاول أن يرغم المتفرج على اتخاذ موقف فعال في علاقته بالشاشة، أن يصير واعيًا بعقلانية في عملية المشاهدة.

«أنا أمنح المتفرج إمكانية المشاركة. الجمهور يكمل الفيلم بالتفكير فيه. لا ينبغي للمتفرج أن يكون مستهلكًا للصور. أنا أحقق أفلامي لأنني تأثرت بحالة ما، بشيء جعلني أرغب في تأمله مليًا.

دائمًا أسعى إلى تحريك ذهن المتفرج، إلى استدعاء مخيلته. من المعلوم أن الصور التي تخلقها مخيلة المرء هي أقوى من أية صورة يمكن أن أعرضها. في الواقع، من الخطأ -وهو خطأ واسع الانتشار في السينما السائدة- أن ترغب دائمًا في عرض الأشياء وفي تصوير الأشياء. نحن مغمورون بالصور.. ثمة الكثير من هذه الصور، ومن فرط الاستعمال نصبح متعودين عليها. هذا يبدو سخيفًا. بالنسبة لي، أجد تحريك المخيلة عملية فعالة اكثر. كذلك هو سماعك الخطى التي لها صرير، على سبيل المثال.. إنه فعال أكثر من رؤية وجه الوحش، الذي يبدو عادةً سخيفًا ومضحكًا، وحيث تعرف أن الدم مجرد صلصة طماطم».

بتلاعبه بتوقعات المتفرج، بشأن عملية التنفيس، فإنه يجبر المتفرج على الاستجابة عاطفيًا وفكريًا لما يعرضه على الشاشة.

«لا أظن أن بإمكانك تحقيق التنفيس من خلال رواية أو فيلم ما، على الأقل ليس بالحس الكلاسيكي. إذا أدى الفيلم أو الكتاب

بالبعض إلى التأمل، والتفكير في الأشياء، وإلى أن يكونوا أكثر حساسية، فإنك تكون قد حققت الكثير، ولا يمكنك أن تتوقّع أكثر من هذا».

أفلامه تسعى إلى تحدّي المتفرج الذي اعتاد على نوعيات معينة من السرد والحبكة والشخوص، ومن أشكال المتعة والترفيه، فهي تقتضي منه تركيزًا دقيقًا، واهتمامًا شديدًا، وانتباهًا فائقًا إلى التفاصيل التي يراها على الشاشة لكي يستنبط تأويله الخاص من جهة، ولكي يستخلص متعة من نوع آخر.

«إذا كان الفيلم عملًا فنيًا عظيمًا، فإنه يستدعي مساهمة أفراد الجمهور في إنتاج معنى الفيلم. الشيء نفسه ينطبق على أي شكل من الإنتاج الفني».

عبر أعماله القيّمة والمهمة، لا يهادن هانيكه جمهوره ولا يهدف إلى تسليته والترفيه عنه، بل يسعى إلى مفاجأته واستفزازه ورجّه وإزعاجه وإثارة الصدمة لديه.

إن كانت أفلامه تسبب للمتفرج الانزعاج وعدم الارتياح فذلك -كما يقول هانيكه- «لأنني أحترم المتفرج».

إنه يحثّه على تأمّل وضعه الخاص، ووجوده في مجتمع يفرض عليه الاستلاب والاغتراب والعزلة ومختلف أشكال الكبح.

يقول هانيكه:

«أعتقد حين تحاول أن تحفر عميقًا في المجتمع وتتعامل مع قضايا اجتماعية فإنك بالضرورة سوف تجد من بين الجمهور من يقدّر ما تفعل ومن لا يقدّر ذلك. وعليك أن تتعايش مع ذلك التباين في المواقف. لكن هذا لا ينبغي أن يفضي بك إلى تغيير نظرتك أو الطريقة التي تتعامل بها مع أشياء معينة لكي تكسب من لا يتفق معك. حتى في هذه الحالة، من المستحيل أن ترضي كل شخص. لذلك عليك أن تتناول القضايا الاجتماعية بصدق وأمانة».

هل يشعر بأن لديه مسؤولية في إحداث تغيير اجتماعي بأفلامه؟

يقول: «إني أضع أفلامي في سياق الفن. الفيلم بمفرده لا يستطيع أن يغيّر العالم، لكن الأفلام التي تأخذ جمهورها بجديّة ومسؤولية، قد تستطيع معًا، مع الوقت، أن تغيّر شيئًا. تغيّر القليل. تجعلها حساسة أكثر. مثل أي شكل فني. شكسبير، ليوناردو دافنشي، وغيرهما، لم يغيّروا شيئًا. العالم سيكون أكثر فقرًا من دون الفن».

أفلامه تبدو واقعية في شكلها الظاهر، لكن في أحوال كثيرة تتعرّض الحياة الاعتيادية إلى مقاطعات غير متوقعة من الأفعال العنيفة، ويتعرّض الواقع إلى اختراقات غير مفسّرة، وشبيهة بالحلم، ترجّ طمأنينة المتفرج وتوقعاته.

يقول: «لا أظنّ أنّي متشائم أو كنت يومًا إنسانًا متشائمًا. لو كنت كذلك لما حققت غير الأفلام الترفيهية، لأنني عندئذ سوف

أسلّم بأن الناس لا يهتمون، وليسوا أذكياء بما يكفي لأن يرغبوا في التعامل مع الأسئلة التي أطرحها في أفلامي. بهذا المعني، أظن أن كل فنان هو متفائل بالضرورة، وإلا لما شعر بدافع لأن يطرح الأسئلة ولأن يتواصل مع جمهوره. المتشائم سوف يقول ببساطة: لا جدوى من أي شيء، لذا لن أفعل شيئًا».

أفلام هانيكه تحرص على عدم تقديم تنازلات للمتفرج ومهادنته وتملقه، بل هي تطمح إلى إقلاقه واستفزازه وتحريضه. عبر أفلامه يطرح أسئلة فلسفية ضمن لغة سينمائية متقدمة يتناغم فيها الشكل مع المضمون.

«أعتقد أن الفيلم هو، من غير منازع، الوسط المثالي للتلاعب بالمتفرجين. وهذا يحدث على نحو آلي وتلقائي، إذا أنت وضعت الكاميرا هنا بدلًا من هناك، فإنك سوف تعطي انطباعًا مختلفًا جدًا.. بالتالي فإن صنع الأفلام دائمًا يتضمن التلاعب. السؤال هو، إلى أي حد أنت تتلاعب بالمتفرج؟ كنتُ أقول في أحوال كثيرة إنّ التلاعب هو شكل من أشكال الاغتصاب».

لكن ماذا ينبغي للفنان أن يفعل بهذه الطاقة.. طاقة التلاعب؟

«من واجبك كصانع أفلام أن تستخدم هذه الطاقة بشكل مسؤول. من الضروري أن تأخذ المتفرج بالقدر نفسه من الجديّة التي تأخذ بها ذاتك. السينما السائدة تسلب من المتفرج حس المسؤولية بينما تحقّق الرغبات التي توهم الآخرين بأنها تملكها.

وكل ما تفعله في الواقع هو سلب نقود الناس. إذا كنت تنظر إلى الفيلم بوصفه شكلًا فنيًا فمن الضروري أن تتعامل مع المتفرج باحترام يليق به. عندما أشاهد فيلمًا يوفر لي كل الأجوبة فإنني أشعر بالضجر، ذلك لأنني أعلم أن مثل تلك الأجوبة لا وجود لها، وأن التفسيرات البسيطة لا وجود لها في عالمنا. إذن، من المهم للأفلام أن تعرّج على مخيلة المتفرج، وأن تجذبه إلى العمل وتجعله ينهي فيلمك نيابةً عنك. لا ينبغي للفيلم أن ينتهي على الشاشة، بل ينبغي أن ينتهي في أذهان الجمهور.

لو كنا نملك الأجوبة لظهر المجتمع بشكل مختلف جدا عما هو عليه الآن. موقفي بالأحرى هو أن نتعامل مع الأسئلة، أن نطرح السؤال بحيث نجابه به الجمهور ونرغمه على إيجاد أجوبته الخاصة. لا يمكنك أن توفّر له أجوبة تعيد له الطمأنينة لعدم وجود أية أجوبة.

الجمهور دومًا يرغب في الحصول على إجابات، لكن الكذابين وحدهم يملكون الأجوبة. السياسيون يملكون الأجوبة.

الأسئلة مخيفة أكثر من الأجوبة، وطرح الأسئلة هو عمل مهم في الفنون الدرامية. وإذا كنت تزعم أن الأجوبة موجودة فعلًا، كما تفعل السينما السائدة، فأنت مخطئ تمامًا.

أفلامي تطرح أسئلة وجودية، والأمر راجع إلى كل متفرج ليقرر إن كان الدين أو المعتقد يوفر إجابات على تلك الأسئلة المطروحة.

بوسع المتفرج أن يجد في بعض المشاهد عناصر دينية ويفسرها دينيًا. أفلامي لا تسعى إلى تلقين المتفرج. كل متفرج حرّ في اختيار إجابته الخاصة، وطريقة فهمه للأسئلة. الاختلاف بين الدين والفن هو أن الفن لا يوفّر أجوبة، إنه يطرح الأسئلة فحسب.

لو كانت هناك أجوبة، لما ظل العالم على حاله، لصار مختلفًا. السينما السائدة تحاول أن تغذّي جمهورها بفكرة أن هناك حلولًا. لكن هذا محض هراء. بوسعك جني الكثير من المال بإشاعة هذه الأكاذيب، لكن إذا أخذت المتفرج بجديّة كشريك لك، فإن الشيء الوحيد الذي تستطيع فعله هو أن تطرح الأسئلة بقوة. في هذه الحالة، ربما سوف يجد إجابةً ما. لو قدّمت إجابة، فسوف تكذب. أي نوع من الأمن والطمأنينة تحاول أن تغذّي به شخصًا ما، هو مجرّد وهْم. أظن أن كل شكل فني اليوم لا يمكنه أن يطرح سوى الأسئلة، إنها حالة جوهرية.

لو أجبت على الأسئلة التي طرحتها فإن المتفرجين سوف لن يفكروا في الفيلم بعد الانتهاء من مشاهدته. بتركي الأسئلة دونما إجابات، سوف يستغرق المتفرجون بالتفكير في الفيلم من أجل إبعاد الفيلم عن أذهانهم.

عندما أذهب إلى السينما فإنني أختار تلك الأفلام التي تقلقني، وتجعلني غير مستقر. الأفلام السائدة تعطيك الإجابة قبل أن تطرح عليك السؤال».

بدلًا مما يراه كتفسيرات مبسطة، فإنه يسعى إلى تحويل المتفرج من مستهلك بسيط إلى ناقد نشط.

«كلما حرمناه جذريًا من الأجوبة، صار أكثر استعدادًا لإيجاد أجوبته الخاصة».

وفقًا لهانيكه، أفلامه عبارة عن بيانات هجومية ضد السينما السائدة، ضد السينما الأميركية (التي لا تفكر)، وما تمارسه من تلويث للمتفرج.

أفلامه مبنية، على نحو صريح، في تعارض مع الأشكال المهيمنة للفرجة وفق معايير سينما هوليوود، والتلفزيون. إذ يميل إلى إبطاء الإيقاع، وحرمان المتفرج من تحقيق التطابق الذاتي مع الشخصية، وترك خيوط القصة في حالة انفلات وعدم ربطها بإحكام.

يقول: «كل أفلامي عبارة عن رد فعل ضد السينما السائدة. كل شكل جاد من الفن يرى المتلقي كشريك في المشروع. في الواقع، ذلك هو أحد شروط التفكير الإنساني. في السينما، هذه الحقيقة، التي ينبغي أن تكون بديهية، صارت مهمَلة، مُتغاضًى عنها، واستُبدلت بالتوكيد على المظاهر التجارية للوسط الفني».

ويضيف في هذا الصدد:

«إني أقترح عقد اتفاقية تعاقدية قديمة جدًا: أن يأخذ كلٌّ من المنتج ومتلقّي العمل الفني أحدهما الآخر بجديّة. السينما التقليدية اليوم، أو السينما الجماهيرية، لا تأخذ المتلقّي بجديّة كشريك. إنها

تنظر إلى أفراد الجمهور بوصفهم آلة صرّاف آلي، وظيفتها الوحيدة هي ضخّ النقود. هذه السينما تدّعي بأنها تشبع حاجات ورغبات الجمهور، لكنها في الحقيقة لا تفعل ذلك. إن صحة وشرعية ما أقترحه هنا، برهنه تاريخ الفنون عبر آلاف السنين. خذ التاريخ المبكّر للمسرح، على سبيل المثال، ثمة مجابهة، لكنْ أيضًا احترامٌ متبادل، بين المبدع والمتلقّي».

عبر سنوات من الإبداع الفني، استطاع هانيكه أن يوصّل إنتاجه إلى الجمهور العام، ويخلق معه حالة من التفاعل ومن التفاهم.

«لا أستطيع أن أحاكم الجمهور. حتى وقتنا الحاضر، كل أفلامي لقيت نجاحًا جماهيريًا. أشعر أن الأفلام المفتوحة مثمرة أكثر للجمهور. شخصيًا، تضجرني الأفلام التي تجيب على كل الأسئلة التي تطرحها. وبالمثل، عندما أقرأ روايةً لا تترك لي أسئلة، أسئلة محرّكة ومثيرة، تجابهني وتناوشني، عندئذ تكون القراءة مضيعة للوقت».

أي فيلم لهانيكه يعد تجربة مقلقة ومثيرة للتحدي، تجربة لا تجعلنا نستجوب أحداث الفيلم فحسب بل طبيعة الفيلم نفسه. كل أفلام هانيكه تولّد أسئلة تبقى غير محلولة، بلا أجوبة.

اللقطات جزئية، المعلومات دومًا مكبوحة وغير عرضة للإفشاء، ويتعيّن علينا أن نخمّن ما يحدث حيث الأحداث الرئيسية تقع خارج الشاشة.

يقول هانيكه:

«إذا شرحت أحداث الفيلم بنفسي، وقدمت لهم تأويلي الخاص، فإن هذا سوف يقلل آليًا من قدرة المتفرجين على إيجاد إجاباتهم الخاصة بهم. أفلامي هي قرابين، أقدّمها داعيًا المتفرج إلى أن يتعامل معها، ويفكّر فيها، ويتأمّلها، وأن يجد أخيرًا إجابته الخاصة. أيضًا أعتقد أن المبدع لا يعرف دومًا بالضرورة ما يقصده وما المعنى الكامن وراء عمله. شخصيًا، تدهشني الأطروحات والكتب التي أقرؤُها عنّي وكلّها تزعم أنّها تكشف ما أردت أن أعبّر عنه في أفلامي.

أحاول أن أبني كل أفلامي بطريقة تجعل كل متفرج يبني فيلمه الخاص. ليس هناك أكثر إثارةً للضجر من فيلم يجيب فورًا على كل سؤال يطرحه، الفيلم الذي تنساه مباشرة بعد مغادرتك صالة السينما».

هل يمكن للفن أن يكون ترفيهيًّا؟

يقول: «بالطبع، لا بد أن يرفّه ويسلّي. لكن السؤال: ما هو الترفيه؟ في اللغة الألمانية هناك معنيان: الترفيه حتّى لو كان فنًّا ساميًا وراقيًا. والترفيه من أجل إضاعة الوقت. وهذا النوع هو عديم القيمة، هو تجارة».

عن التأويل يتحدث هانيكه، فيقول:

* نحن نوفّر المبنى ولا شيء آخر. أما تأويل الفيلم فمن مهمات المتلقّي. لا ينبغي للفيلم أن يصل إلى نهاية ما على الشاشة، بل عليه

أن يغري المتفرج بالمشاركة، ويجد مكانه في الهيكل المعرفي والعاطفي للمتفرج. إن مبدع الفيلم يضع علامات وإشارات ومعالم في أماكن معينة، وبين هذه العلامات تتفتّح وتتجلى إمكانية المتفرج للتخيّل والتعبير عن مشاعره.

* يمكنك، كمتفرج، أن تفسّر أعمالي بوصفها نقدًا متواصلًا للحضارة الغربية الراهنة. لكن أعتقد أن من الصعب للمخرج أن يعطي تأويلًا لعمله. بالأحرى، لست مولعًا بالتأويل الذاتي. إن غاية أفلامي أن تطرح أسئلة معينة، والأمر سوف لن يكون مثمرًا لو أجبت بنفسي على هذه الأسئلة.

* كل ضرب من الشرح والتفسير هو موجود هناك لجعلك تشعر بأنك في حال أفضل، مع أنه مجرد أكذوبة. محاولة تهدئتك وتطمينك هي محض أكذوبة، لأن التفسير الحقيقي لابد أن يكون معقدًا جدًا، ويستحيل الحصول عليه في ظرف ٩٠ دقيقة من زمن الفيلم أو ٢٠٠ صفحة من رواية ما.

* كل متفرج حرّ في تأويل المشهد الذي يريد، اعتمادًا على مدى أهليته وفق التربية الروحية. إني أحاول حقًا، في كل أفلامي، أن أتيح للمتفرج عددًا كبيرًا من الاحتمالات لكي يستخدمها، ومعها يوظف مخيلته الخاصة. هناك الكثير من الوسائل المختلفة لفعل ذلك.

ليس من المفيد أن تفرض معنى واحدًا، معينًا، صارمًا على العناصر التي تتناولها في فيلمك. لو أخبرت الجمهور بما ينبغي أن

يفكروا فيه، عندئذ أكون قد سلبت منهم مخيلتهم وقدرتهم على اتخاذ قرار بشأن ما هو مهم بالنسبة لهم.

* أحاول أن أستغل القدرة التخيلية عند المتفرج. أظن أن هذا من أكثر الأشياء أهمية بالنسبة لصانع الفيلم: أن يوظّف مخيلة الجمهور. يتعيّن على المتفرج أن يخلق فيلمه الخاص. عندما أكشف وأوضح وأفسّر فإنني أحط من قيمة الخيال عند المتفرج.

لكن هانيكه لم يعد يرتاد صالات السينما.. «صرت أكره رائحة الفُشار. نادرًا ما ارتاد الصالات. ذات مرة ذهبت لأشاهد فيلم جوناثان ديمي (راشيل تتزوج)، كان يجلس خلفي شاب وفتاة لم يتوقفا عن الثرثرة طوال الوقت. بعدها نهضا، وتناولا وجبة خفيفة. يبدو أن الجمهور فقدَ احترامه للفيلم».

يقول هانيكه إنّه، في فترة نشوئه، كان يبحث عن أي فيلم جديد لجودار.. «الناس كانوا يذهبون إلى الصالات لمشاهدة أفلام جادة بطريقة جادة».

والآن، هل يميل هانيكه نفسه إلى مشاهدة أفلامه؟

يقول هانيكه: «هنالك دائمًا شيء تستطيع فعله على نحو أفضل. لهذا السبب لا أميل إلى مشاهدة أفلامي. حين أشاهدها فإنني لا أرى إلا الأخطاء. أظن أن كل فنان حقيقي يعاني من هذه المعضلة. وعندما أرى الأخطاء، أشعر بالضيق والانزعاج، لكنني أضطر إلى القبول بها. وشخصيًا لا أشعر بالحرج من أي فيلم حققته».

السياسة

العالم الذي يصوّره هانيكه يتّسم بالعقم، عالم خانق للحس الفرداني. والواقع الذي تعالجه أفلامه محكوم بمظاهر الرأسمالية، الهجرة، تعدّد الجنسيات والثقافات، إرث المرحلة الاستعمارية، الميديا وتصويرها للعنف.

إن التشوّهات مفروضة على الحياة الإنسانية من قِبل المجتمع الرأسمالي القائم على مبدأ البقاء للأقوى، حيث السليم جسميًا وعقليًا، والأكثر قسوة، وحده المؤهل للبقاء. العالم الذي تصوره أفلام هانيكه عنيف، فوضوي، وغير إنساني.

يقول مايكل هانيكه:

* أعتقد أن أي مخرج، أي مؤلف في الواقع، هو أكثر اهتمامًا بالأسئلة الوجودية. المكوّن السياسي هو ثانوي. سواء كنت تصنع فيلمًا أو تكتب روايةً، فإنك تتعامل بدرجة أقل مع الأسئلة السياسية وبدرجة أكبر مع الأسئلة الشخصية، مع الدراما الشخصية. الأوجه السياسية هي إضافية، تكميلية، وذات قيمة إضافية تأمل أن تنشأ من الشخصي. لكنها أساسية بدرجة أقل. المظاهر لا تقصي بعضها البعض.

* أظن أنني، في كل فيلم، أتعامل مع عناصر اجتماعية. السؤال هو ما إذا أنت تركّز بدقّة أكثر على الأفراد أم على العائلة أم على الطيف الأوسع من المجتمع. بصرف النظر عن ذلك، أنت لا تزال

تتعامل مع التوترات ذاتها. في فيلمي «شفرة مجهولة»، على سبيل المثال، صحيح إنني أتعامل مع قضايا خاصة مختلفة، إلا أن هناك محيطًا اجتماعيًا أوسع وهو الذي فيه تقع تلك القضايا الخاصة.

* أعلم أن الكثير من النقاد يصنفونني كشخص متشائم. لقد قرأت أعمال شوبنهاور حين كنت أدرس الفلسفة، لكنني لا أرى نفسي في صورة المتشائم. قبل كل شيء، السؤال هو كيف تعرّف المتشائم؟ كيف أعرّف نفسي؟ إني أرى نفسي أكثر كشخص واقعي يحاول أن يرصد المجتمع بدقة وعلى نحو نافذ.

إذا أنت تقدّم أعمالًا درامية، فمن الضروري عندئذ أن تستمر في التعامل مع أشكال الصراع والتعارض، وليس مع أوضاع يسودها جوٌّ من الرضا والطمأنينة. صحيح أن أفلامي غير مسلية، غير خفيفة ومضحكة، كما هي عادةً أفلام السينما السائدة، إلا أن طموحي يتعدى ذلك لتقديم منظور اختراقي قدر الإمكان، واقعي قدر الإمكان.

* الذين يصنعون أفلامًا ترفيهية هم المتشائمون. المتفائل يحاول أن يرجّ الناس وينتزعهم من حالة اللامبالاة وفتور المشاعر.

* رؤيتي للإنسانية ليست سلبية، لكن العالم الذي فيه نعيش تسوده الفوضى والاضطرابات. أعتقد أن غاية الدراما هي تقديم صورة توضيحية عن التعارضات والنزاعات، وهذا شيء آخذه بجديّة.

النقد

ما قيمة النقد بالنسبة لهانيكه؟

يردّ قائلًا: «أنا نفسي أطرح هذا السؤال. إذا أنت محظوظ، ستجد النقد الذي يجعلك واعيًا للأخطاء التي ترتكبها. وإذا لم تكن محظوظًا، فإن النقاد سوف يهاجمونك على أشياء فعلتها بشكل صحيح. الأمر ملتبس حقًا. مع ذلك، هذا النقد سوف يبقى. عندما يساء تأويل عملي، فإنني لا أشعر بالزهو. إنك تصغي إلى ردود فعل النقاد -المحترفين والهواة- وأحيانًا يتكوّن لديك انطباع بأن ما يقولونه لا علاقة له بالفيلم الذي حققته. غالبًا ما يحدث أن أذهب لمشاهدة فيلم ما، بعد قراءة تحليل نقدي للفيلم نفسه، فأجد نفسي كما لو أنّي أشاهد فيلمًا مختلفًا تمامًا. في الواقع، كل متفرج يرى فيلمًا مختلفًا. هذه هي المشكلة: على الشاشة ليس هناك مجرد فيلم واحد، بل أيضًا كل الأفلام المختلفة التي تدور أحداثها في ذهن كل متفرج. وإذا كتب شخص عن فيلمك بطريقة لا علاقة لها بما صنعته، فإن ذلك لن يساعدك كصانع أفلام».

ويضيف هانيكه:

«من علل النقاد أنهم ما إن يصنّفون شخصًا حتى يكون من الصعب تغيير وجهة نظرهم.. إنه الكسل».

ثمة نقد إيجابي ونقد سلبي، ويوضح هانيكه موقفه منهما في قوله:

«تستطيع تعلّم الكثير من النقد الذكي والبارع، حتى لو كان سلبيًا. أنا أفضّل النقد السلبي الذكي على النقد الإيجابي الغبي. في البداية، كان النقد مهمًا جدًا بالنسبة لي، لكن مع مرور الوقت صار النقد أقل أهمية. وصرت لا أقرأ إلا لأسماء معينة في النقد».

وردًّا على سؤال عمّا إذا كان يقرأ تحليلات النقاد لأفلامه، أجاب:

«نعم، لكن ليس كلها، فقط الصحف المهمة. في مجال النقد هناك قول ذكي جدًا لسوزان سونتاج أعجبني. تقول: التأويل هو انتقام المفكر من الفن».

اعتمدنا في كتابة الفصول السابقة على المصادر التالية:

- Cineast, Spring 2007.
- Cineaste, Summer 2003.
- Sight & Sound, Oct. 2003.
- Movieline, 2 December 2009.
- Film Comment, Nov./Dec. 2009.
- At The Movies, 2010.
- Catherine Wheatley, Sight and Sound, Feb. 2006.
- Edward Douglas, December 28, 2009.
- Lisa Coulthard, Cinephile, Vol. 6, No. 1, Spring 2010.
- Seraina Nett, 16 June, 2014.
- Kee Chang, 19 June, 2018.

- حوار مع هانيكه أجراه دامون سميث، Reverse Shot، ٢٠٠٩.
- حوار مع هانيكه أجراه مارك بين، ديسمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع هانيكه أجراه ماتياس فري، ديسمبر ٢٠١٠.
- حوار مع هانيكه أجراه سكوت فاونداس، IndieWire، ديسمبر ٢٠٠١.
- حوار مع هانيكه أجراه نيك داوسون، Filmmaker، مارس ٢٠٠٨.
- حوار مع هانيكه أجراه كريستوفر شاريت، Real Time، العدد ٥٣، فبراير ومارس ٢٠٠٣.
- حوار مع هانيكه أجراه ستيف ماكفرلين، ديسمبر ٢٠١٧.
- حوار مع هانيكه أجراه الكسندر هورواث، Film Comments، نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع هانيكه أجرته لويزا زايلنسكي، The Art of Screenwriting، شتاء ٢٠١٤.
- حوار مع هانيكه أجرته باميلا جاهن، نشر في ١٦ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع هانيكه أجرته هيلاري ويستون، نشر في ٢٦ ديسمبر ٢٠١٧.

أفلام هانيكه

القارة السابعة التي لا يمكن بلوغها

مايكل هانيكه واحد من الطاقات الخلاقة، في السينما العالمية المعاصرة، التي تبدع أعمالًا بارزة ومهمة، تثير الكثير من الخلاف والجدل، وتحفّز المخيلة، وتتحدى الذهنية التقليدية. أفلامه تسبر، بعمق وعلى نحو مثابر، حالات العزلة والغربة والانسلاب في الحياة الحديثة، إضافة إلى انهيار جسور الاتصال بين الأفراد، وتلاعب الميديا بالأفكار والمشاعر.. وذلك من خلال منظور وجودي، حيث تركيز البؤرة على أفعال ومبادئ الأفراد في عالم يبدو خاويًا.

بعد تجارب متميزة في مجالَيْ المسرح والتلفزيون، خاض المجال السينمائي وهو في السابعة والأربعين بفيلمه الدرامي الطويل «القارة السابعة» The Seventh Continent (١٩٨٩).. وهو عنوان غامض، ملغز، يحتمل أكثر من تأويل. جغرافيًا، لدينا ست قارات. القارة السابعة قد تكون تلك غير المستكشفة، التي لا يمكن الوصول إليها.

الفيلم مبني على قضية حقيقية قرأ عنها هانيكه في الصحف،

عن عائلة صغيرة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة تتألف من زوجين وابنتهما الصغيرة. العائلة كانت تعيش حياة هادئة، هانئة، في بلدة عادية. فجأة تُقْدم على انتحار جماعي.

الأهالي رأوا في فعل الانتحار هذا عملًا يصعب احتماله ولا يمكن تصديقه، وأن مثل هذه العائلة الهادئة والمسالمة يستحيل عليها أن ترتكب مثل هذا الفعل الشنيع، لذلك طالبوا السلطات بالتحقيق والتحري في الأمر، لعل وراء ذلك شبهة جنائية، غير أن الجهات الرسمية لم تتوصل إلى ما يخالف فكرة الانتحار، خصوصًا وأن الأب أشار إلى فكرة الانتحار بوضوح في رسالة له موجهة إلى والديه، وشرح عملية التخطيط، متطرقًا إلى الواقع المَعيش الذي صار ضاغطًا وكابحًا ولا يطاق.

الصحفي، الذي نشر الحادثة في المجلة الألمانية الأسبوعية شتيرن، قدّم للقراء شروحات وإيضاحات، تيسّر له الحصول عليها، بشأن سلوك العائلة، ضغوط العمل، الخلافات الزوجية، الأزمات الاجتماعية.. إلخ. لكن ليس لهذه الأسباب اهتم هانيكه بمعالجة القصة سينمائيًا، وإنما لأنها تتخطى وتسمو فوق مثل هذه الاستنتاجات أو الحجج والبراهين.

في مقابلة مع المخرج هانيكه يوضح أن دافعه لتحقيق هذا الفيلم هو أن يضع لغز الحدث الواقعي، الذي منه استمد الفيلم، في خدمة نقده للمجتمع المعاصر.

يقول هانيكه (في حوار مع سكوت فاونداس، ديسمبر ٢٠٠١): « ما أثار اهتمامي حقًا، ليس أن هناك عائلة ارتكب أفرادها الانتحار، لأن هناك، للأسف الشديد، الكثير من تلك العائلات. لكن ما كان ملفتًا هو أن هناك عائلة قررت الانتحار، وقبل أن تفعل ذلك، دمّر أفرادها كل ما يملكون. لقد رأيت في ذلك مجازًا جيدًا لوضعنا».

البرُود العاطفي وخواء الوجود

الفيلم هو الجزء الأول من ثلاثية مكرّسة لعرض «الفتور العاطفي». وهانيكه يقدّم الثلاثية بوصفها «تحرّيًا في البرود العاطفي العدواني السائد في بلادي». الثلاثية تركّز بؤرتها على: التلاعب الذي تمارسه الميديا (وسائل الإتصال) الجماهيرية، الانسلاب الشخصي والاجتماعي وإحساس الفرد بالغربة، العنف الذي لا يمكن التحكم به.

هانيكه يبني قصته على نحو غير متماسك عبر مشاهد تظهر الطقوس اليومية، الأفعال الروتينية، التي تمارسها الشخصيات. إنه يستخدم ما هو تقليدي في الشكل والتقنية والبناء، ومن خلال ذلك يضع المتفرج الذي اعتاد على تقاليد السينما الاستهلاكية في حالة من الارتباك حيث لا يجد المنافذ المألوفة والمريحة بشأن فهم الشخصيات وأسبابها ودوافعها.. إذ عوضًا عن الوضوح يجد نفسه أمام غموض يتعين عليه إزاءه أن يشغل تفكيره ومخيلته لفك بعض مغاليق الحالات.

حتى من الناحية التقنية، فلقد اعتاد المتفرج أن يفهم من الـfade أي الاختفاء التدريجي للصورة على أنه يتضمن معنى مرور الزمن أو الانتقال في الزمن، بينما يستخدم هانيكه هذه التقنية لربط أفعال تحدث في مساحة قصيرة من الزمن، أو أفعال متوازية. وبالنسبة للعائلة، تفيد هذه التقنية في إظهار عادية ورتابة وخواء وجود العائلة، الوجود الذي يكاد يخلو من الاختلاف والتنوع، فالأيام تتشابه، ولا جديد يحدث. في الواقع لا شيء يحدث. نحن لا نجد أنفسنا أمام وضع غير عادي أو مألوف، أو مواجهة ما مع طرف مضاد. الأمور تسير بشكل طبيعي وروتيني. الأفعال اليومية –من الاستيقاظ من النوم، والاستعداد للذهاب إلى العمل أو المدرسة إلى تناول العشاء– تتسم بالتكرار والآلية، وهي مصوّرة في لقطات معزولة ومحكمة، لقطات قريبة في الأغلب.

بعيدًا عن السيكولوجيا

هانيكه، في كل أفلامه، لا يريد أن يحقق أفلامًا سطحية أو هروبية، تريح الجمهور وتطمئنه وتفكر نيابةً عنه وتؤكد له أن كل شيء على ما يرام. أفلامه تتحدى المتفرج، تستفزه، تستثيره.. يقول في أحد لقاءاته: «أريد أن أرجّ الناس وأخلّصهم من حالة اللامبالاة وفتور المشاعر».

يريد أن ينتزع من الجمهور إحساسهم بالرضا بشأن العيش في العالم الحديث حيث الإنسان يهمل، أو ينكر، تلك القوى الجوهرية،

الأساسية، الكامنة في ذاته الباطنية فتتحوّل إلى قوى تدميرية.. يريد أن يفعّل طاقات جمهوره.

هانيكه يزودنا بالظروف التي فيها يحدث الرعب، لكنه لا يحدّد هذا الرعب ولا يقدّم تحليلًا سيكولوجيًا للحالات التي يعرضها، ولا يشرح لماذا وكيف. هو ينجح في تحويل المتفرج من متلق سلبي إلى مشارك فعال، إذ يصعب عليه أن يحافظ حتى على حياديته وهو يرى أمامه تجربة عميقة، صادمة، قد لا تتماثل مع تجاربه الخاصة لكنها تترك أثرًا في نفسه لصدقيتها، وقد تحاكي مشاعر دفينة أو تستحضر تجارب شخصية أو تحرّض على اتخاذ قرارات أو مواقف بشأن حالات مماثلة لما يراه على الشاشة.

فيلم «القارة السابعة» يبدأ بلقطات قريبة لسيارة العائلة في محل لغسل السيارات بطريقة آلية، ثم تنتقل الكاميرا إلى داخل السيارة، وفي لقطة طويلة long take متواصلة دونما قطع، مع نزول أسماء العاملين في الفيلم، نرى أفراد العائلة من الخلف جالسين في صمت تام. لا نرى وجوههم ولا نسمع لهم صوتًا. بعد أن تنتهي الأسماء، وينتهي الغسل، تتحرك السيارة مارة بإعلان سياحي ضخم عن أستراليا.

هذه الافتتاحية، حسب تحليل الناقد الأميركي أدم بينجهام، يمكن اعتبارها مجازًا لوضع العائلة: محاصرة بداخل السيارة، التي تبدو أشبه بقفص أو زنزانة، وهم يتحركون ببطء وبصمت

وعلى نحو آلي عبر الحياة، والإعلان السياحي بمثابة حلم في هرب مستحيل.

رتابة الحياة العائلية

الفيلم يغطي السنوات الثلاث الأخيرة من حياة عائلة نمساوية عادية، لا شيء يميّزها عن غيرها من العائلات، كما إنها لا تختبر أحداثًا استثنائية غير عادية، فلا شيء مثير يحدث لها. السنوات تمر على نحو سريع على العائلة التي يرصدها الفيلم وهي تمارس روتينها اليومي في البيت والعمل والمدرسة، أو تتسوق وتنجز مهماتها.

العائلة بورجوازية نموذجية، مؤلفة من الزوج جورج (ديتر بيرنر) وزوجته أنّا (بيرجيت دول) وابنتهما الصغيرة إيفا. إنها تعيش في بلدة اعتيادية، هادئة، غير متميّزة بصورة استثنائية. أفراد العائلة يتحركون في مناخ يسوده الصمت، وانعدام الاتصال في ما بينهم أو مع الآخرين. وهم عاجزون عن التعبير عن مشاعرهم. ولا يبدو أنهم يستمتعون بالحديث في ما بينهم.. حتى وقت تناول الطعام معًا. والأسوأ من ذلك أنهم لا يُظهرون في ما بينهم مشاعر الحب والتآلف.. مشاعرهم فاترة ومحجوبة، يغلب عليها التحفظ والتكتم. ثمة حواجز بينهم تفصلهم وتعزلهم، وهم لا يسعون إلى اختراقها وتحطيمها ليتصلوا في ما بينهم. لذلك هم عاجزون عن إدراك معاناة وآلام بعضهم البعض.

العائلة لا تبدو في أزمة مادية أو أنها تعاني من محن ومشاكل،

بل تظهر وهي تعيش في مستوى جيد ووضع مريح. غير أنها تعيش حياة غير متميزة، غير مثيرة للإهتمام، تكرارية، بليدة، رتيبة، محكومة بالسلوك الآلي. العائلة كما يُظهرها الفيلم: سطح هادئ، منظم. تركيز البؤرة على تفاصيل الحياة اليومية.

لا أحد يقترب من الآخر

الزوج (جورج) مهندس. طموح في عمله، يميل إلى أن يتقدم على أقرانه وأن يحقق النجاح تلو النجاح، أن يكون الأفضل والأنجح والأكثر استحقاقا للمكافآت والترقيات. لكن ثمة عدة لقطات مديدة متصلة دونما قطع تُظهره يسير في موقع عمله وهو في عزلة تامة. العزلة تفضي به إلى الإحساس بالغربة والتي بدورها تؤدي إلى اليأس والنزوع إلى التدمير الذاتي.

الزوجة بائعة نظارات وأدوات بصرية. هي لا تختلف عن زوجها، لكنها تكبح في داخلها حزنًا لا تريد التعبير عنه. في أحد المشاهد، أثناء غسل السيارة، هي تنهار فجأة وتنخرط في البكاء، لسبب غير معلوم.

طفلتهما تشكو إلى معلمتها عن أعراض جسدية (ناشئة عن اضطرابات عقلية أو عاطفية) تجعلها تقوم بحك جلدها على نحو متكرّر، أو تدّعي العمى، لكن بدلًا من التعاطف والدعم العاطفي، فإن المعلمة تخبرها أن ذلك مجرد وهْم، أما أمها، عندما تستجوبها بشأن تظاهرها بالعمى، فإنها تعدها بأنها سوف لن تعاقبها إن

اعترفت بأنها تتظاهر، لكن ما إن تعترف الصغيرة حتى تتلقى صفعة على وجهها.

إن ما تفعله الصغيرة من تظاهر وادعاء بالمرض أو العمى ما هو إلا محاولة للفت الأنظار، وكنوع من التعبير عن وحدتها، غير أن الآخرين، الأم والمعلمة، لا تفهمان ذلك بل تحاولان إقناعها بأنها تتوهم، وعندما لا تقتنع تتعرّض للعقاب. الصغيرة تشعر بالوحدة، وبأنها سجينة، وأن أحدًا لا يفهم احتياجاتها، لا في البيت ولا المدرسة. في الدقائق العشر الأولى من الفيلم لا نرى أفراد العائلة (الذين يصحون من نومهم على صوت المذيع وهو يقرأ نشرة الأخبار عن التوترات والعنف في الشرق الأوسط) إلا من خلال أطراف من أجسامهم، نرى ظهورهم، أياديهم، أقدامهم، أعناقهم، لكن ليس الوجوه. إنهم يمارسون الفعل اليومي بشكل روتيني: الاستيقاظ من النوم صباحًا، إعداد الفطور، وضع أوراق في حقيبة جلدية، إطعام السمك في الحوض، انفتاح باب المرأب.

الشخصيات لا تنمو، بل هي منغلقة، نائية، كل منها تعيش في قوقعة خاصة. ولأننا، كمتفرجين، لا نعرف إلا القليل عن هذه الشخصيات، ولا نتعرّف على مشاعرها، فإننا نحتفظ بمسافة بيننا وبينها. ومثلما هناك حواجز بين شخصيات الفيلم، كذلك هناك حواجز بين المتفرج والشخصيات. هذا يخلق عند المتفرج حالة متوترة وشعورًا مثيرًا للأعصاب.

هانيكه لا يتخذ موقفًا من شخصياته، لا يحاكمها، لا يتعاطف معها ولا يدينها. إنه يحاول أن يعرضها بموضوعية، وفي حياد تام. تاركًا للمتفرج حرية الاستنتاج، وأن يربط بين الأحداث والعلاقات، وأن يشارك في إيجاد المعنى النهائي للفيلم. يقول هانيكه: «بإمكاني أن أقود الشخصية في القصة بحيث لا تعطي خلاصة سلوكها تفسيرًا وافيًا لقراراتها. يتعيّن على الجمهور أن يجد ذلك التفسير».

البيت بوصفه ملاذًا أو سجنًا

المجتمع النمساوي يظهر هنا في صورة سلبية، فاقدًا الحساسية والشعور بالانتماء وروح التعاطف بين أفراده، والإحساس بالآلام الداخلية التي يعاني منها الآخرون.. كما في حالة الطفلة التي تعاني من العمى المتخيّل وهرش الجلد.

وسط تخمة أو إفراط في السلع الاستهلاكية والرفاهية، يعيش الفرد حالة من المجهولية والفتور والاغتراب والعزلة. الأفراد يتجولون هنا وهناك بلا هدف ولا دافع، متنقلين من البيت -الملاذ الذي يمكن أن يكون سجنًا أيضًا- إلى مواقع مألوفة لكنها لا تضمن الأمان. إنه عالم فارغ، وجود خاوٍ يهشم الروح. ومن هذا العالم تنسحب العائلة، مفضّلة الانتحار على العيش في مجتمع بورجوازي متوحش، مضاد لكل ما هو إنساني.

دمّر ما يدمّرك

هذه العائلة تختار، في هدوء وإذعان تام، الانتحار الجماعي بدلًا من الاستمرار في العيش في رعب الحياة اليومية، الخاوية والعقيمة، الخالية من المعنى، وداخل عالم يفرض الاستلاب والغربة على الأفراد، مع إحساس طاغ بالعبث واللاجدوى والتفاهة.

في لقطات قريبة وسريعة الانتقال، نرى الأب والأم (بالأحرى نحن لا نرى غير أيديهم فيما) يقومان، بطريقة آلية، بتمزيق الثياب والستائر والدفاتر المدرسية والصور وأقمشة الأرائك، بتهشيم الأسطوانات، تحطيم الطاولات والكراسي، تخريب وتدمير كل قطع الأثاث ومحتويات الشقة، التخلص من أموالهم برمي الأوراق النقدية في المرحاض. وعندما يتهشم حوض الأسماك وتتخبط الأسماك حتى تخمد حركتها وتموت، تبكي الصغيرة حزنًا.

بتدميرهم لكل مقتنياتهم الدنيوية يبدون كما لو يحرّرون أنفسهم من كل القيود التي فرضها عليهم المجتمع، من كل رباط أو علاقة بالواقع. هذه المقتنيات والممتلكات (من ثياب وأثاث وصور ونقود) لم تعد تعني لهم شيئا، ولم يعد لها قيمة.

التدمير ليس عشوائيًا أو مفاجئًا. تلك الأشياء، التي ناضلوا من أجل الحصول عليها، ودفعوا الكثير مقابل امتلاكها، سلبت منهم راحة البال، ولم توفر لهم البهجة والوحدة العائلية.

يقول هانيكه (في حواره مع سكوت فاونداس): «هناك الكثير

من الأفلام، وأغلبها مجرد إعادة تدوير لما سبق وجوده هناك. ليس ثمة حاجة لأن تكون شخصًا آخر يكتفي بتدوير وتكرار ما هو موجود. الفيلم يحاول أن يُظهر بأننا ضحايا للبُنى التي شيّدناها، ضحايا بيئتنا ومحيطنا. وكل الأشياء، من مقتنيات وموجودات، هي مجازات لتلك البُنى».

في إحدى حواراته يلاحظ هانيكه أن المتفرجين، إزاء مشهد تدمير الشقة، تأثروا بلقطة تدمير حوض الأسماك ورمي النقود في المرحاض أكثر من اللقطات التي تظهر انتحار العائلة، فيقول: «أينما عرضنا الفيلم، كنا نسمع شكوى الجمهور واستياءهم من اللقطات التي تُظهر التخلص من المال لأن هذا من أكبر المحرّمات. إن قتل الآباء لأبنائهم وقتل أنفسهم أهون، وأقل إزعاجًا، من رؤية تدمير المال. مثل هذا الفعل يُعد محرّمًا في مجتمعنا».

بعد تدمير الأشياء، يُقْدمون على إنهاء حياتهم بتناول جرعات مفرطة من الحبوب المنوّمة. العائلة تحتضر، وتموت ببطء، بينما هم جالسون على الأريكة، يشاهدون التلفزيون ويتنقلون، عبر الريموت كونترول (جهاز التحكم عن بعد)، من محطة إلى أخرى، حتى تستقر على أغنية «قوة الحب» فيما يفارقون الحياة.

إن هانيكه لا يسعى إلى تفسير الحالة النفسية أو المَرَضية التي ألّمت بالعائلة، بل يترك هذا لتقدير المتفرج وتأويله الخاص للدوافع والأسباب.

يقول هانيكه: «أحاول أن أحقّق أفلامًا مضادة لتلك الأعمال السيكولوجية، مع شخصيات هي بالأحرى إسقاطات تطلع إلى السطح ليشتغل عليها المتفرج بوعيه وحساسيته. المساحات الفارغة ترغم المتفرج على جلب أفكاره ومشاعره الخاصة إلى الفيلم. ذلك هو ما يجعل المتفرج منفتحًا على حساسية الشخصية».

هانيكه يتيح مساحة للمتفرج لكي يملأ الفراغات ويوصل ما انقطع من علاقات، ويستل استنتاجاته واستدلالاته. المتفرج هو الذي يخلق المعنى.

ليس في الفيلم مشهد واحد فيه تجتمع العائلة وتتحدث عن الانتحار. هانيكه يريد أن يقول لنا أن ليس كل شيء قابلًا للفهم أو التفسير. هناك إحساس بالوهن والكآبة والعزلة نصادفه عند أفراد العائلة، من دون توفّر أسباب وافية، وأفعالها تبدو غامضة وفجائية وصادمة، من دون توفر دوافع مقنعة. الزوج في رسالته يقول «لا شيء هنا يغرينا على البقاء». ربما يجدون في الموت ما لم يجدوه في الحياة.

في حديثه عن الفيلم يقول هانيكه:

«الفيلم هو عن حياة جورج، زوجته أنّا، وابنتهما إيفا، على مدى ثلاث سنوات. إنها قصة مسيرة مهنية ناجحة، قصة ثمن الامتثال والخضوع، قصة قصر النظر الذهني، قصة العائلة، وقصة العواقب المعاشة».

***

ترجمة لحوار مع مايكل هانيكه عن فيلم «القارة السابعة» أجراه: كريستوفر شاريت، ونشر في: Real Time, issue 53, Feb. Mar. 2003

- أعمالك هي نقد متواصل للحضارة الغربية الراهنة.

* أعتقد بإمكانك أن تتبنى مثل هذا التأويل، لكن كما تعلم، يصعب على الفنان أن يقدّم تأويلًا لعمله. أنا لن أعترض أبدًا على هذه الرؤية، لكنني شخصيًا لا أهتم بتقديم تأويل ذاتي.

- أنا مهتم بإحساسك بالمنظر الطبيعي الحديث، خصوصًا صورك لفن العمارة والتكنولوجيا. في فيلم مثل «القارة السابعة» منظر المدينة يبدو مغريًا ومهلكًا في آن.. ويقترب من تصوير أنتونيوني للمدينة.

* أظن أن هذا المنظر الطبيعي يعمل في كلا الشكلين اللذين ذكرتهما. ليس في وارد اهتمامي أن أشجب التكنولوجيا، وإنما أن أصف الوضع في المجتمع الصناعي. بهذا المعنى أفلامي معنية كثيرًا بالمأزق الخاص بهذا المجتمع، المجتمع الأوروبي، أكثر من العالم الثالث. أفلامي بالتالي موجهة، بدرجة أكبر، إلى الجمهور الذي هو جزء من الأوضاع الاجتماعية في المجتمع الغربي. لأكون دقيقًا أكثر، أنا لا أستطيع أن أتعامل إلا مع العالم الذي أعرفه. في ما يتصل بأنتونيوني، أنا معجب كثيرًا بأفلامه.. لا شك في ذلك.

- في «القارة السابعة» هناك استخدام ثري للتلفزيون وموسيقى البوب في اللحظات التي تسبق مباشرة الانتحار. العائلة تشاهد فيديو الروك بعنوان «قوة الحب» على شاشة التلفزيون فيما هم جالسون في الشقة المدمّرة. ثمة إحساس بالأغنية كإلتماس حقيقي، بالإضافة إلى عدم ملائمة الثقافة الشعبية.

* طلبت من المنتج أن يوفّر لي نماذج معينة من الأغاني، لكن مسألة حقوق المؤلف حالت دون ذلك.. لذلك اخترت أغنية، أو بالأحرى، سلسلة من الأغاني التي راقت لي، ليس بسبب النص فقط، لكن بسبب حالة عاطفية معينة.

- هناك قطعة موسيقية أخرى مثيرة للإهتمام في «القارة السابعة»، حيث تستخدم كونشرتو ألبان بيرغ (المؤلفة في ١٩٣٥)، والذي تتم مقاطعته فجأة عندما نرى الصغيرة تراقب السفينة وهي تعبر بينما والدها يبيع سيارة العائلة. يبدو أن الصغيرة هنا تمتلك رؤية ليوتوبيا لا تستطيع عائلتها أن تدركها.

* بوسعك أن تفسر الأمر بهذه الطريقة، أو ببساطة تنظر إلى الصغيرة وهي تراقب السفينة باعتبارها لحظة عادية جدًا. بالطبع، اختيار مقطوعة بيرغ لم يكن اعتباطًا أو عن طريق الصدفة. هناك أيضًا تضمين لكورال باخ والذي يمكن أن يكون شعارًا للفيلم كله.

- في الفيلم ذاته، سلسلة من اللقطات تُظهر الزوجين وهما

يدمران الشقة، وهذا ذكّرني بنهاية فيلم أنتونيوني «نقطة زابريسكي» Zabriskie Point (١٩٧٠). لقطات تدمير الأثاث تبدو جميلة، لكن ثمة رعبًا وألمًا حقيقيًا أيضًا في الفعل. الألوان، هنا وفي مواضع أخرى في الفيلم، تبدو رائعة.

* أنا مندهش بعض الشيء من عثورك على الجمال في هذه اللقطات المتتابعة. بإمكانك أن تنظر إلى ظاهرة تدمير المرء لمحيطه الخاص من خلال المفهوم الألماني، الذي في الترجمة يعني «دمّر ما يدمّرك». يمكن أن يُرى هذا كتحرير. لكن الطريقة التي صُوّرت بها اللقطات هي بالأحرى النقيض من ذلك. الزوجان ينفّذان التدمير بالدقة المحدودة ذاتها التي بها هما عاشا حياتهما. لذلك أرى هذا كنقيض الرؤية في التدمير الشامل في فيلم أنتونيوني. لقد أردت أن أصور مشهد التدمير كشيء لا يطاق. وكل هذا العمل الشاق الذي بُذل في التدمير يسبق التدمير الذاتي.

في ما يتعلق بالألوان، كنت دائمًا أجرّب الألوان الباردة، المحايدة. في (القارة السابعة) تتركّز جماليتي، في المقام الأول، على اللقطات القريبة، والتوكيد على الوجوه والأشياء المكبّرة. من منطلق جمالي، يمكن القول أن الكثير من الفيلم يشبه الإعلان التجاري التلفزيوني. شخصيًا لديّ الكثير من التحفظات بشأن التلفزيون، لكن رأيت أن أستفيد من أسلوبه هنا. لو حققنا الفيلم للتلفزيون لمني بفشل ذريع، من وجهة

نظري. لكن في المحيط السينمائي، اللقطات القريبة للحذاء أو مقبض الباب تكتسب حسًا مختلفًا تمامًا عن اللقطات المماثلة في التلفزيون، حيث ذاك الأسلوب هو المعيار. هذا كان اختيارًا واعيًا جدًا بما إنني لم أرد أن أوصّل صور الأشياء فحسب، وإنما موضوعية الحياة.

فيديو بيني... العالم بوصفه واقعًا افتراضيًا

«فيديو بيني» Benny's Video (١٩٩٢) هو الفيلم الثاني من ثلاثية البرود العاطفي بعد «القارة السابعة». وهنا يشنّ هانيكه هجومًا عنيفًا وصارخًا على أشكال الميديا، خصوصًا التلفزيون الذي يساهم في تخدير أو تسكين قدرة الفرد على الاستجابة تجاه صور العنف والمعاناة، وذلك بجعل العنف مادة يومية، بأصوات معلقّين محايدين مجرّدين من العاطفة، حتى تصبح عادية ومألوفة، إضافة إلى إضفاء جمالية خاصة للعنف.

إنها حكاية مقلقة عن مراهق نمساوي في الثالثة أو الرابعة عشرة من عمره يدعى بيني، ينتمي إلى عائلة غنية، ويتجنب الاتصال بالعالم الخارجي. وهو ممسوس بالأجهزة الإليكترونية، وبتصوير العالم المحيط به بكاميرا الفيديو. إنه يجرّب كل شيء من خلال عين كاميرا الفيديو، ذلك لأنه لا يشعر بالحاجة إلى الاتصال بمحيطه، بل يؤمن أن كاميراته تلبي هذا الغرض.

لكن كيف يبدو عالم بيني؟ إنه يرى أو يفهم العالم كشيء مجهول المصدر، غير مميّز.. كواقع افتراضي يراقبه وهو يترشّح ويُصفّى من دون أن يكون هو نفسه مرئيًا. يقول هانيكه: «من خلال التحريف المستمر للعالم عبر أوساط الميديا، والتي تفضي بنا إلى رؤية أو إدراك العالم فقط بلغة الصور، فإن وضعًا خطيرًا يتخلّق (..) إن الإعلان التجاري للكوكا كولا ينتحل المستوى نفسه من الواقع كما الأشرطة الإخبارية».

بيني يقضي أغلب أوقاته في حجرته الأشبه بستوديو، المزدحمة بالأجهزة السمعية البصرية والكاميرات والأشرطة وأجهزة المراقبة. ستائر النوافذ مسدلة طوال الوقت، وخارج النوافذ نصبت كاميرات من خلالها يرصد العالم الخارجي. واقع الشارع الفعلي يصبح رقميًا قابلًا للاستهلاك، وعلاوةً على ذلك، يتحوّل إلى واقع افتراضي يمكن ضبطه والتحكم فيه على نحو أفضل.

يبدأ الفيلم بلقطات، مصورة بكاميرا فيديو، على طريقة الأفلام المنزلية home video لخنزير يقاد خارج الحظيرة وعبر المزرعة ثم يُعدم بطلقة في الرأس من مسدس مخصص للقضاء على الحيوانات.

هذا الفيديو، الذي صوره المراهق الهاوي بيني، بطريقة بدائية من دون أن يخضع للمونتاج، يعد عنصرًا حاسمًا في القصة، ويخدم للتحذير بالقادم من الأحداث. وهذا الشريط يعاد عرضه بالحركة البطيئة، وتشغيله إلى الأمام ثم رجوعًا إلى البداية ثم تجميد الصورة،

على نحو استحواذي.. وعن هذا يقول هانيكه: «إنها صورة معبّرة للنظام الكلّي للفيلم، إنه يحوّل الواقع إلى شيء قابل للتلاعب به واللهو به».

بيني، بعد تنقلاته بين القنوات التلفزيونية التي تعرض صور الحروب والكوارث وأحداث الشغب، وبعد مشاهداته المستمرة للفيديوهات العنيفة، الهوليوودية والمنزلية، وتكراره لمشاهدة إعدام الخنزير على نحو يوحي بافتتانه بعملية القتل (والذي بالتأكيد يعبّر عن تحجّر عاطفة الفتى وهشاشة الحساسية لديه)، يلتقي بفتاة مراهقة في محل فيديو، ويدعوها إلى بيته، أثناء غياب أبويه. هناك هو لا يبدي أي رغبة جنسية فيها بل يصوّر نفسه وهو يقتلها بالسلاح ذاته الذي تم استخدامه في قتل الخنزير، لا لسبب ما، فهي لم ترتكب ما يثيره أو يستفزه أو يغضبه، وإنما لكي يعرف أو يرى كيف يبدو قتل إنسانٍ ما. القتل من أجل المتعة. يريد أن يرى نفسه على المرقاب (أو الشاشة) وهو يقتل.

القتل هنا فعل محيّر، مبهم ولا يسبر غوره. عندما يقتلها لا يبدو أنه يدرك خطورة، ومن ثم عواقب، ما يفعله، وذلك بسبب عجزه عن التمييز، أو ملاحظة الفرق، بين الفعلي والافتراضي، الحقيقي والخيالي.

بالنسبة له، هو فعل يمكن التحكم به وإعادته كما كان قبل أن يحدث.. تمامًا مثل شريط فيديو مقتل الخنزير. من جهة أخرى،

الكاميرا لا تصوّر الجريمة، بل هي تحدث خارج الكادر، ونحن نسمع فقط صرخاتها وأنّاتها. بعد ذلك يتعرّى، وينظر إلى نفسه في المرآة، ثم يلطخ جسمه بدماء الفتاة.

بيني لا يشعر بالذنب أو الندم، لا يتفاعل عاطفيًا أو أخلاقيًا، بل لا يكترث على الإطلاق بالنتائج والعواقب. كما أنه لا يهتم بالتخلص من الجثة وتنظيف آثار الجريمة، قدر اهتمامه بمشاهدة، وإعادة مشاهدة، شريط القتل. مباشرة بعد ارتكابه الجريمة، يتناول الزبادي، يهاتف صديقًا له ويخططان لسهرة ما، ثم يذهب ليغتسل.. كما لو أن ما فعله مجرد عمل يومي روتيني، أو نشاط عادي يشغل به نفسه.

في حديث للمخرج عن فيلمه هذا، يشير إلى أن بيني لا يعود قادرًا على وضع الصورة في علاقة ملائمة بالواقع. إنه عاجز عن التمييز بين صور العالم الواقعي والعالم الافتراضي. هو يعرف أن الفيديو ليس هو الواقع، لكنه يفضّل الفيديو على الواقع، يريد للواقع أن يكون مثل الفيديو.. سيكون أفضل لو تحوّل إلى فيديو. إنه لا يرى أي معنى أو أهمية للواقع.

ويعلّق هانيكه قائلًا: «لأننا لا نشاهد العالم إلا من خلال الميديا، فنحن في خطر تصديق أن الواقع لا يمكن إحرازه إلا من خلال الميديا».

بيني نتاج سلبي للواقع الرأسمالي والدور الذي تلعبه الميديا

في عالم اليوم. هو يشاهد فيديو مقتل الفتاة، المرة تلو الأخرى، بلا مبالاة وفي فتور تام. وهو يخفي الجثة ويعود إلى حياته الطبيعية. عندما يعود والداه، يخبرهما بما حدث. الأب رجل أعمال. الأم تتاجر في اللوحات الفنية. يجدان نفسيهما أمام مأزق صعب: إما أن يبلغا الشرطة فيتعرض ولدهما للسجن وتتشوّه سمعة العائلة والصورة المثالية ويتأثر وضعهما الاجتماعي، أو أن يتسترا على الجريمة ويعالجا الوضع بالتغطية عليها والتخلص من الجثة. ينحازان إلى الخيار الثاني، ليس لحماية ابنهما فحسب بل لتفادي تعريض مسيرتهما المهنية للخطر. بالنسبة لهما، وللأب خصوصًا، الحياة ينبغي أن تستمر، وكل شيء ينبغي أن يعود إلى مساره السابق، ولا يجب لحادثة عابرة، حتى لو كانت فظيعة وجسيمة، أن ترجّ الحالة السوية، المريحة، التي اعتادا عليها.

هكذا يبقى الأب للتخلص من الجثة، في حين يسافر بيني مع أمه إلى مصر في إجازة قصيرة من أجل الراحة ومحو آثار الجريمة.

في الأخير يدرك بيني أن الحياة ليست شريطًا يمكن التحكم فيه بالترجيع أو تجميد الحركة أو الانتقال إلى الأمام بضغطة زر، وإخضاعه للمونتاج.

التباعد وانعدام الاتصال بين الصبي وأبويه لم يطرأ عليه أي تغيّر، حتى بعد تسليط الضوء على الجريمة. الصبي لا يبدي استجابة منطقية أو طبيعية إزاء استجواب الأب له لمعرفة ظروف الحادثة، بل

يقابله بالبرود واللامبالاة. والأب من جهته لا يبادر إلى ردم الفجوة بينهما، إنما يحافظ على المسافة ذاتها بينهما، ولا تبدو عليه الصدمة إزاء الجريمة قدر ما يبدو عليه الانزعاج والضيق لما يسببه هذا الفعل من حرج وإساءة لسمعته ومكانته ومركزه الاجتماعي والاقتصادي.

أما الأم فنشعر بانهيارها العاطفي، ربما بخيبة أملها، وهي لا تتخذ موقفًا حاسماً بل تتذبذب من حالة الصمت الذي تتشبث به وبكائها المفاجئ، مع انحياز واضح لما يرتأيه زوجها. ولا تتردد في قبول اقتراحه بالسفر.

في النهاية، بيني يسلّم نفسه للشرطة، ويقدّم لهم تسجيلًا بالفيديو لأبويه وهما يتحدثان عن كيفية التخلص من الجثة. هذا الشريط يكون دليل إدانة ضد الوالدين على تواطؤهما أو مساعدتهما لابنهما الجاني.

عندما يؤخذ الوالدان للتحقيق والاستجواب، يتعامل بيني مع الوضع بلا مبالاة ومن دون أن يبدي تعاطفًا معهما. والفيلم هنا لا يوضح ما إذا كان فعل بيني -الاعتراف بالجريمة وتوريط والديه- يمثّل فعلًا أخلاقيًا وصحوة ضمير، أم أنه مجرد فعل عنف ضد والديه.

في تحليل فيليبا برادنوك للفيلم نجد هذه الإشارة المهمة:

«العديد من النقاد نسبوا اعتداء الصبي بيني على الفتاة إلى حالة الاستلاب والاختلال وتحجر العاطفة لديه بفعل أشكال ميديا

العنف (نشرات الأخبار، أفلام الرعب، الرسوم الهزلية) المتوفرة والمتاحة له على الدوام. لكن هناك أيضًا الإحساس المحدّد بنقطة التحوّل، الاختيار الذي يقوم به لحظة ضغطه على الزناد. الذين يعانون الدوار، نتيجة الخوف من الأماكن المرتفعة، يتحدثون عن خوفهم ليس من السقوط بل الرغبة في السقوط، كما لو أن السقوط يمارس عليهم جاذبية وراء ما هو عقلاني. إنه هذا الحد الفاصل، بين رجاحة العقل والفوضى، الذي يعْبره الكثيرون في تلك اللحظة. الفيلم لا يدعنا نصنّف بيني، على نحو آمن، بوصفه شخصًا وحيدًا أو مختلًا أو مسخًا. ما يفعله أمر مرعب، لكن ذاك الاختيار الذي يقوم به، بين الهاوية أو حاجز السلامة، يوجد بداخل كل واحد منا. إذا كان بيني أقل شيطانية مما يعتبره الكثير من النقاد، فإن والديه هما الوحشان الحقيقيان. هما معنيان أكثر بما قد يتسببه الكشف عن جريمة ولدهما من اضطراب اجتماعي (إضافة إلى العواقب التي سوف تلحق بمستقبله الباهر) لذلك يباشران في تنفيذ خطة رهيبة للتخلص من جثة القتيلة».

إن هانيكه، في أفلامه، يتجنب التحليل السيكولوجي للشخصيات وبواعثها ودوافعها. لذلك فإن سلوك وتصرفات شخصياته لا يمكن شرحها وتفسيرها بسهولة عبر تعبيرات سوسيولوجية أو سيكولوجية.

الفيلم لا يوضح، أو بالأحرى لا يحدد، موقفه من بيني: هل هو مسؤول عما فعله؟

يقول هانيكه: «دائمًا أرغب في ترك الجواب مفتوحًا على هذا السؤال: لمَ يرتكب الشخص فعلًا آثمًا وشنيعًا؟ في هذه الحالة، أي إجابة ستوجد فحسب من أجل تهدئة المتفرج وطمأنته. القول بأن الأم لم تحب الولد الصغير بالدرجة الكافية، هو قول سخيف. الأمر ليس كذلك. اعتقد أن السبب في ارتكاب جريمة أو حدثٍ ما هو أكثر تعقيدًا مما تستطيع أن تصفه أو تصوره في سبعين دقيقة».

هانيكه يريد أن يقول أننا نعيش في عصر، أو زمن، تبلّدت فيه المشاعر والأحاسيس، وفترت العواطف، وتعطّل التواصل بين البشر، وانهارت العلاقات، وتآكلت الروابط حتى بين أفراد العائلة الواحدة.. العائلة البورجوازية تحديدًا.

إن رغبة هانيكه في إزعاج الجمهور وإقلاقه واستفزازه تبدو هنا، ضمن سياق هذا الفيلم، قابلة للفهم والإدراك. الناس، بشكل عام، لم تعد تصدمهم، بل حتى لم تعد تزعجهم، حوادث العنف اليومية، الروتينية، التي تدور حولهم. استجاباتهم تبدو بليدة إن لم تكن لا مبالية. وهانيكه يريد، من خلال استخدامه المفرط للعنف، أن يصدم جمهوره ويُظهره كمتواطئ سلبي يستهلك ما توفره الميديا، ويكشف له إلى أي مدى هو بعيد عن معاناة الحياة الواقعية من حوله.

الفيلم لا يسبر العنف الجسدي فحسب، لكن يتحرى العنف العاطفي أيضًا. من أكثر المشاهد التي تبرز العنف العاطفي عندما

يكون بيني مع أمه في رحلة إلى مصر. وحدهما في الحجرة يشاهدان التلفزيون، فجأة تنهار الأم وتبدأ في البكاء والأنين، ثم تبتعد عن ابنها الذي يمد يده ليلمسها لكنها لا تدعه يلمسها، وهو لا يبدو عليه التأثر أو الانفعال. إنها لحظات جلية من الانفصال الإنساني حيث الأم وابنها جالسان على السرير متباعدين، من دون أي تلامس أو اتصال أو مواساة أو حوار من أي نوع. هو يكتفي بالتحديق في شاشة التلفزيون بينما أمه على مقربة تتوجع في صمت.

هانيكه، في أفلامه، يميل إلى إضفاء حالة من الغموض أو الالتباس، لدى جمهوره، خصوصًا في محاولة التمييز بين ما هو حقيقي وما هو افتراضي أو تخيّلي أو وهمي (في هذا الفيلم: بين ما يظهر في الواقع وما تصوّره كاميرا الفيديو). إنه لا يفصح عن مقاصده بل يدع الأمر لتأويلات المتفرج، ولكي يتوصّل بنفسه إلى حسم أمرٍ ما أو اصدار حكمٍ ما أو اتخاذ موقفٍ ما.

حاز الفيلم على جائزة الفبريسي (الاتحاد الدولي لنقاد السينما) في مهرجان كان ١٩٩٣.

٧١ شذرة من يوميات صدْفة ما..
عن الجريمة وما قبلها وما حولها

المخرج مايكل هانيكه بفيلمه «٧١ شذرة من يوميات صادفة ما» 71 Fragments of a Chronology of Chance (١٩٩٤) ينهي ثلاثية أفلام «البرود العاطفي»، بعد «القارة السابعة» و«فيديو بيني». وعن فكرة الثلاثية، يقول هانيكه: «لا شيء مخطط سلفًا. ومن الصعب الحديث عن منطق داخلي لأعمال الفرد. أنا نادرًا ما أفكر في مثل هذه الأشياء. ما تسمى الثلاثية النمساوية، أو ثلاثية البرود العاطفي، لم تكن نتاج تخطيط. فقط بعد انتهائي من (فيديو بيني) قلت لنفسي: ثمة حاجة لتحقيق فيلم ثالث».

الفيلم مبني على حادثة حقيقية تضمنت في تحقيق صحفي (مثلما جاءت فكرة فيلمه الأول «القارة السابعة» من تحقيق صحفي أيضًا): مذبحة ارتكبها طالب في بنك نمساوي في ٢٣ ديسمبر ١٩٩٣، وراح ضحيتها أبرياء لا علاقة لهم بالقاتل.

الفيلم يتناول الجريمة، والأحداث التي سبقتها والمتصلة بحيوات

الضحايا، في ٧١ لحظة أو جزء أو شذرة. وهو خروج عن مألوف ما عالجه هانيكه في فيلميه السابقين، حيث ركّز هناك على محنة عائلة قليلة الأفراد، في حين يقدّم هنا شيئًا مغايرًا: مجموعة متنوعة ومتباينة من الحالات والمواقف، نشير إلى بعضها: كهل قلّما يرى حفيدته ويتحدث معها في حين تتجاهله ابنته وتتجنبه، زوجان يعيشان علاقة تتّسم بالاختلال الوظيفي، امرأة ترغب في تبنّي طفل، مهاجرون من رومانيا.

كل شخصية تعيش في قوقعة خاصة، في إطار معزول ومنفصل عن غيره. إنهم أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة، أعراق متباينة، خلفيات اجتماعية واقتصادية وطبقية متغايرة.

الفيلم إذن مبنيّ على ٧١ مشهد قصير ومختصر من حيوات عدد وافر من أفراد، منتخبين على نحو عشوائي، والذين سوف يصلون في آخرِ الأمر إلى البنك أو قريبًا منه ليكونوا في خضم عنف مجاني يستهدف حياتهم.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما الذي تسبّب في هذا الحدث؟ هل هي المصادفة، حسب ما يتضمنه العنوان؟ هل كل ما هو مصوّر في الفيلم من أجزاء قصيرة هي التي أفضت إلى الفعل الإجرامي؟

لكن هانيكه، كعادته، لا يقدّم أجوبة محددة. الملاحظ أن العديد من تلك الأجزاء أو الشذرات ليس لها تأثير على حادثة إطلاق النار في النهاية. هناك مشهد لرجل يتناول الحساء، رجل كان يصلي كل

صباح داعيًا الله أن يجعل زوجته تشعر ثانيةً بالحب تجاهه، وعندما يصرّح لها بحبه لها تشكّ في أنه مخمور فيحدث شجار بينهما ينهيه بصفعةٍ، بعدها يعودان إلى تناول الطعام في صمت مشحون بالضغينة. مديرة بنك تنهي بجديّة ورسمية بالغة معاملة زبون مسن ليتضح أنه والدها وليس مجرد زبون عادي. ومشهد آخر لصبي روماني مهاجر يسرق كتابًا يحتوي على رسوم هزلية (وهذا الصبي يعيش حالة من التشرّد والمعاناة نتيجة ما يصادفه من تمييز ولا مبالاة)، وآخر لفتاة يتيمة تهتم بغرفتها الجديدة في منزل العائلة التي تبنتها أكثر من اهتمامها بالعائلة.. وغيرها من المشاهد التي لا تتصل في ما بينها، ولا علاقة مباشرة لها بحادثة القتل الجماعي، لكنها توحي بأنها جزء من المشكلة ذاتها، بأنها أعراض للمرض ذاته، بأنها تفجرات للعنف العاطفي الذي تسبّبه الجروح ذاتها التي تفضي إلى العنف البدني الحادث في ذروة الفيلم.

الخط القصصي متشظٍ ويشمل أحداثًا متوازية لا تتصل على نحو تقليدي. هذه الأحداث أو القصص تقع في الفترة من أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٩٣، عبر خمسة فصول غير متساوقة، وتلتقي فعليًا في النهاية حيث يختم القتل الجماعي، في البنك النمساوي، مصير الشخصيات.

هنا يلجأ إلى وسيلة ذكية لضم عناصر متفاوتة من حادثة مأساوية تسبّب بها طالب جامعي في التاسعة عشرة من عمره، عندما أطلق الرصاص في بنك، وخارج البنك، على نحو عشوائي، ليقتل عددًا

من الغرباء.. أفراد لا تربطهم به أية علاقة، ولا صلة في ما بينهم. وهو يفعل ذلك بعد أن عجز عن صرف ورقة نقدية للحصول على قطع نقدية يدفعها مقابل البنزين عند المحطة، فيذهب إلى البنك غاضبًا، مشحونًا بالإحباط، شاعرًا بالغثيان من العالم البارد الذي يعيش فيه. وهناك يشرع في إطلاق النار من مسدسه على كل من يصادفه، وهم من الشخصيات المتفاوتة والمتباينة التي التقيناها، على نحو متفرق، في مشاهد سابقة من الفيلم. وبعد ارتكابه لهذا الفعل الجنوني، القتل المجاني، يعود إلى سيارته وينتحر.

هانيكه يوجّه كعادته نقدًا لاذعًا للميديا المتحكمة في عقول الناس وعواطفهم، كاشفًا عن التأثير السلبي للميديا التي هي كليّة الوجود في الحياة اليومية، سواء في شكل تلفزيون، فيديو، كومبيوتر. منذ البداية، وبين الفينة والأخرى، يعرض لنا، أو بالأحرى يبعثر، صورًا من نشرات الأخبار للمجازر وأشكال الدمار التي تحدثها الحروب، والإبادة الجماعية في البوسنة والصومال، إلى جانب أخبار الكوارث والفواجع.

ردًا على سؤال (طُرح في مايو ١٩٩٤) عن سبب تكراره لاستخدام النشرات الإخبارية على شاشات التلفزيون، يقول هانيكه: «ليس ثمة أي تفسير منطقي أو علمي أو سوسيولوجي لهذا الاختيار. كما أن العنف المفرط الذي تتسم به تلك الأشرطة ليس له تفسير منطقي. إنه عنف صرف، ومطلق. وهو يكشف عن عنف

ووحشية مجتمعنا، عالمنا الذي نعيش فيه. هذا ما كنت أرغب في وسمه، مع إنني غالبًا ما أخاطب المشاعر. أظن أن المتفرج متورط إلى حد بعيد. والمتفرج هو من سوف يشعر بالكبح، ويجد نفسه مرغمًا على إيجاد تفسير.

ثمة ربط مباشر بين انعدام التواصل بين الأفراد في منازلهم والطريقة التي تتعامل بها الميديا (تحديدًا التلفزيون) مع العالم بصورة عامة، موهمة الناس بأنها تقدّم لهم المعلومات والمعرفة، في حين أنها تسلبهم القدرة على النقد، وتبلّد مشاعرهم، وتفقدهم حس المبالاة. إن ما يحدث من مآسي في أنحاء العالم ينعكس على سلوك وتصرفات شخصياته. هكذا نرى رجلًا عجوزًا وحيدًا لا رفيق له غير جهاز التلفزيون الذي يعرض له، على نحو متواصل ولا نهائي، أخبارًا وصورًا لعالم في حالة تفكك واضطراب وصراعات لا تنتهي.

يقول هانيكه: «قبل سنوات، عندما كنا نشاهد، للمرّة الأولى، التقارير التلفزيونية عن الحرب في يوغوسلافيا، كنا نشعر بالصدمة. لكن اليوم، أغلب الناس ينظرون إلى مثل هذه التغطيات بوصفها مشاهد غير مرحّب بها، ومثيرة للاستياء. لِمَ ذلك؟ لأن تكرار عرض مثل هذه المشاهد يبلّد الحس ويفضي إلى فتور الإدراك. هذا لا ينطبق على الصور التي تُظهر الفظاعات والأعمال الوحشية وحدها، إنما يشمل أيضًا كل صورة وكل معلومة».

هناك مشهد مصوّر في لقطة طويلة مدتها أربع دقائق تقريبًا، من

دون قطع، يُظهر الشاب ماكسميليان (القاتل) وهو يتدرّب وحده على لعبة تنس الطاولة مع آلة ميكانيكية. هنا هانيكه يدعو المتفرج لأن يجد الإيقاع في الطبيعة التكرارية للمشهد، حيث يشعر بالضجر من رتابة المشهد، ثم بالغضب، بعدها يبدو الوضع مثيرًا للدعابة. يقول هانيكه: «كان بإمكاننا أن نعرض المعلومة (شخص يلعب ضد الآلة) في دقيقة واحدة، لكن لأن المشهد يستمر طويلًا فإنك تفهمه على نحو مختلف. السر هو في إيجاد الطول المناسب في تخيّل كيف سأتفاعل كمتفرج مع ذلك. في البداية تقول لنفسك، حسنًا لنرى ما يحدث، ثم تشعر بالضجر، ومع استمرار المشهد تشعر بالغضب، تتمنى أن ينتهي المشهد، لكن بعد وقت تبدأ في مشاهدته بشيء من الفضول والاهتمام شاعرًا بنبض المشهد».

يقول هانيكه أن بؤرة هذا الفيلم مركّزة على فكرة الاتصال، أو بالأحرى «الاتصال الذي لا يتصل». بالنسبة له، الفيلم يمثّل المجتمع الذي يعيش فيه حيث الفتور يهيمن. حسب هانيكه، هذا النوع من الاتصال «هو شعوري الأقوى، وأنا دائمًا أحاول أن أتعامل معه في أفلامي. نحن نتحدث ونتحدث لكننا لا نتصل. وكلما اقتربت أكثر، صار الأمر أسوأ».

بالنسبة لهانيكه، هذا الفيلم لا يتعامل فقط مع الميديا، بل على نحو أكثر مع فقدان الاتصال ككل والذي يفسد الأفراد ويعزلهم، ويفضي إلى مجتمع مؤذ وخطر ككل. كذلك يحلل، من منطلق وجودي، مسألة الاغتراب والانسلاب في المجتمع الرأسمالي.

هنا، كما في معظم أفلامه، يهدف هانيكه إلى رجّ المتفرج، إرباكه، صدمه، إقلاقه، إزعاجه. إنه يرى في هذا الهدف الوظيفة الأكثر أهمية للسينما: أن يزعزع موقف المتفرج السلبي مما يراه أمامه، ويغيّر منظوره المعتاد والمألوف إزاء الواقع.

فنيًا أو أسلوبيًا، يستخدم هانيكه المنهج البريشتي في تجنيب المتفرج من التقمص العاطفي، وعدم استخدام الوسائل الشائعة في الطابع السردي التقليدي. في تصوير المشاهد القصيرة الموجزة غالبًا ما تكون الكاميرا ساكنة، تعكس الحيوات الساكنة، الراكدة، للشخصيات. وفي معظم الأوقات تقريبًا تظل الكاميرا محايدة، موضوعية، محتفظة بمسافة بين المتفرج والحدث بحيث لا يدعه يتطابق مع الشخصيات بل يريد منه، بالأحرى، أن يحلّل ما يرى ويتأمل سلوكهم وأفعالهم، أن يتفاعل أيضًا مع مآزقهم ونواقصهم ومواطن ضعفهم لكن من دون أن يصدر أحكامًا.

للتأكيد على عزلة الشخصيات والتباعد بينهم، يلجأ هانيكه إلى استخدام فترات تعتيم بين مشهد وآخر، وأحيانًا بين لقطة وأخرى، وذلك للتعبير عن انعدام التواصل.

الفيلم يبدأ بتقارير مصورة تلفزيونيًا عن العنف في الصومال وهاييتي. ثم ينتقل من شخصية وحدث إلى مجموعة متنوعة من الشخصيات، تاركًا أمر التركيب والربط والتأويل للمتفرج. وينتهي الفيلم بلقطة مدهشة من أعلى لشارع في فيينا.

الفيلم يستجوب مظاهر وأوجه متعددة في المجتمع الغربي. وهانيكه يؤكد أن فيلمه ليس مأهولًا بشخصيات درامية تقترب من الواقع، بقدر ما هي «تمثّلات خارجية لمخاوف ورغبات وتخيلات المتفرجين»، وبذلك فإنه لا يريد أن يقترح واقعية ما بل يهدف لخلق مثال نموذجي. هو يرى دوره كمخرج في توفير بنية بسيطة بها يتمكن الجمهور من تأويل المعنى ودمج القصة في نظام قيمة. الفيلم، من منظوره، لا يجب أن يصل إلى نهاية مصطنعة بل ينبغي أن يستمر في ذهن المتفرج.

ألعاب مسليّة.. الألم في مداه الأقصى

ألعاب مسلية Funny Games (١٩٩٧) للمخرج مايكل هانيكه كان أول فيلم نمساوي درامي طويل يشارك في مسابقة مهرجان كان، منذ الستينيات.

شابان (بول وبيتر) نمساويان يدلّ مظهرهما وسلوكهما على التهذيب والرزانة والدماثة والكياسة، لكن يتضح أن هذه الصفات مجرد أقنعة، تخفي نزوعًا ماكرًا ونوايا إجرامية عنيفة، لوحشيْن ضاريْن، مضطربيْن عقليًا، يكمنان في الداخل وينتظران الفرصة السانحة للكشف عن هويتهما الحقيقية: قاتلان يرتكبان الجرائم بدم بارد، بلا مبرّر، ومن أجل المتعة فقط.

إنهما ينسلّان بطريقة مهذبة وماكرة داخل بيت عائلة ألمانية صغيرة، ثرية، مؤلفة من الزوج جورج، والزوجة أنّا وابنهما الصغير.. انتقلوا لتوهم إلى البلدة النمساوية المطلة على البحيرة لقضاء الإجازة الصيفية. الشابان تدريجيًا يفرضان نفسيهما على العائلة حتى يتخذان

منهم رهائن ويبدآن، على نحو نظامي، في ممارسة الإرهاب العنيف والإذلال والتعذيب الجسدي والنفسي.

إنهما يجبران أفراد العائلة المشاركة -في صورة بيادق- في ألعاب «مسلية»، حسب ادعائهما، لكنها في حقيقتها ألعاب منحرفة وشيطانية، ألعاب سادية، خطيرة، ومهدّدة. ويراهن بول الجمهور، فيما يخاطب الكاميرا والابتسامة الودودة مرتسمة على وجهه، أنه سوف يهزم الثلاثة (أفراد العائلة) خلال ١٢ ساعة قادمة.. أي يفنيهم صباح اليوم التالي.

يشرعان أولًا في قتل كلب العائلة بمضرب الغولف، ثم بالمضرب نفسه يحطمان ركبة الزوج. بعدئذ يرغمان الزوجة على التعرّي لإنقاذ ابنها من التعذيب أو القتل.

الزوجان يجدان نفسيهما في وضع كابوسي مرعب لأنهما لا يستطيعان حماية ابنهما ولا النجاة بنفسيهما. العائلة مرغمة على المشاركة في لعبة غير مسلية تمامًا، لعبة لا يريدونها ولا يستطيعون فهمها. وهي تنتهي بموتهم جميعًا.

القاتلان يفلتان من العقاب، فلا يكونان هدفًا لملاحقة العدالة، ولا لمحاولة أهل الضحايا الانتقام منهما، كما يحدث غالبًا في أفلام النوع الإثاري العنيف ضمن الاتجاه التقليدي السائد، خصوصًا في السينما الأميركية، بل يستمران في ارتكاب المزيد من الجرائم.. بكثير من الجذل والتسلية والمتعة.

في هذا الفيلم، الكاميرا تتجنب إظهار العنف الصريح، وتلجأ إلى التلميح، بحيث يتخلق العنف في ذهن المتفرج. البؤرة هنا ليست مركزة على الحدث بل على نتائج الحدث. الآلام التي يعانيها ضحايا العنف تنعكس على تعابير الوجه، الإيماءات، ردود الفعل. الفيلم لا يريد أن يُظهر العنف في صورة فاتنة أو مدغدغة للغرائز. وهذا ملمح آخر للمغايرة مع أفلام العنف السائدة. إضافة إلى ابتعاد الفيلم عن الحلول المألوفة التي توفرها تلك الأفلام لطمأنة جمهورها بالتوكيد على انتصار الخير واستعادة النظام وتوضيح الأسباب والدوافع وراء جرائم القتل وتحقيق القصاص العادل. كما أن هانيكه يبني عناصر التوتّر والإثارة ويجعلها في حالة تصاعد حتى يضاعف من حالة الترقب والتوتّر لدى المتفرج ثم فجأة يهدم كل هذه العناصر ويوقظ المتفرج على حقيقة أنه يشاهد فيلمًا مركّبًا لغرض التلاعب به، بمشاعره وتوقعاته.

يقول هانيكه: «الفيلم هو، جزئيًا، محاكاة ساخرة لنوعية أفلام الإثارة والتشويق. إنه التواء متطرّف لهذه النوعية».

إنها تجربة سينمائية صادمة، غير مريحة، توجّه نقدًا لمفهوم الترفيه في الميديا الجماهيرية والسينما السائدة بشكل عام، حيث استغلال العنف المفرط كسلعة ترفيهية رائجة، وذلك بجعل أفعال العنف حسّية، خفيفة، مثيرة، ظريفة. الفيلم يستجوب استخدام العنف كعنصر سردي بارز. وهو يدعو جمهوره إلى اتباع التفكير النقدي،

ويحثهم على استنطاق، وربما إعادة تحديد، علاقتهم بالعنف المصوّر في وسائط التواصل.

هانيكه يحذّر من الصورة المشوّهة أو المحرّفة التي تقدمها الميديا عن العالم. الميديا لا تعكس الواقع ولا تصفه بل تعيد خلقه على الصورة التي يناسبها، معتمدةً على التبسيط والتعميم.

الرعب الذي يُظهره فيلم «ألعاب مسلية» مبني على حقيقة أن الأوضاع والحالات التي يواجهها أفراد العائلة هي مخيفة وفي الوقت ذاته عبثية وغير منطقية، ولا مبرّر لها. إنها منافية لكل معايير السلوك المعقول، وليست ناشئة نتيجة أي باعث نفسي أو تفسير منطقي. يقول هانيكه: «أريد أن أعيد إلى العنف ما يعنيه حقيقةً: الألم، انتهاك الآخرين».

أفراد العائلة والجمهور معًا يجدون أنفسهم إزاء أفعال شريرة، خارجة عن السيطرة، تستعصي على الفهم أو التفسير أو التبرير. إنه عنف مجاني، جنوني، تصعب مقاومته ويتعذّر تجنّبه، وأمامه يقف المرء حائرًا وعاجزًا، بلا حول ولا حماية. في حين نجد أن الجناة في حالة هدوء، ومرح، وتوازن.. وهي صفات تتناقض مع السلوك القاسي، العنيف، البدائي. القتل بالنسبة لهما فعل ترفيهي، مسلٍ، وطبيعي.

إلى جانب العنف البدني، هناك عنف لفظي يحفل به الفيلم. في هذا الصدد، يقول هانيكه: «في هذا الفيلم، وهو من بين أكثر أفلامي إثارةً للصدمة، نحن نعرض العنف اللفظي، الذي هو غير

اعتيادي، غير مألوف. العنف الذي تراه على الشاشة، في أفلام الرعب والإثارة، ذو صفة عبثية لأنه يصعب على أي أحد في الصالة أن يختبر هذا النوع من العنف، لكننا جميعًا نختبر العنف اللفظي كل يوم: بين الآباء والأطفال، بين الزملاء. العنف اللفظي جزء من الحياة اليومية، وإذا عُرض بطريقة مبالغ فيها، فإنها تمارس تأثيرًا أقوى على المتفرجين لأنهم يدركونه ويميّزونه».

الفيلم يدمج عناصر من التغريب البريشتي (قطع الخيط التسلسلي ومخاطبة الجمهور) مع العناصر التي تشجّع على التطابق مع الشخصيات والتعاطف معها، وهي محاولة فعّالة لإشراك المتفرج في الحدث واتخاذ موقف ما. إنه يريد أن يستفز المتفرج، يثير قلقه، ويرغمه على التفاعل.

وبما أن أغلب مظاهر العنف تحدث خارج الشاشة، فإن المتفرج يجد نفسه محرومًا من ابداء ردود فعل معيّنة تجاه أفعال العنف، وكل ما عليه أن يفعله هو رصد ما يحدث فحسب.

من وجهة نظر هانيكه، كل شخص يشاهد فيلمًا حافلًا بالمشاهد العنيفة، ويجد متعة بالغة في مشاهدة أفراد يتألمون ويعانون على أيدي أفراد قساة حتى تصل النهاية السعيدة الضرورية، هذا الشخص يكون جوهريًا على المستوى نفسه من أولئك الذين يرتكبون الأفعال الشنيعة. لذلك اختار هانيكه أن يورّط المتفرج بطريقة مباشرة وغير متوقعة، فهو يجعل الشخصيات تخاطب الجمهور مباشرة، وترفض

تلبية الحاجة الماسة إلى تفسير مقبول لما يجري، وتتلاعب بسادية في احتمالات إيجاد خلاص وتحرّر من الوضع الكابوسي المرعب.. في أحد المشاهد تتمكن أنّا من قتل بيتر، لكن صديقه بول يلتقط جهاز التحكم عن بعد (الريموت كونترول) ويعيد المشهد بحيث يلغي ما حدث ويعود بيتر حيًا كما كان ليستأنف المشهد الذي سبق مقتله وكأن الحادث لم يقع على الإطلاق. بمعنى أن القاتل صار يتحكم في الحبكة مثلما يتحكم في العائلة.

من خلال ملاحظات بول، بين الحين والآخر، والتي يوجهها إلى الكاميرا، يوحي هانيكه للمتفرج بأنه طرف مشارك في الانتهاك والاعتداء الوحشي الذي تتعرض له العائلة وذلك بجلوسه على نحو سلبي في الصالة والاكتفاء بالتفرج على العائلة وهي تتعرض للتعذيب والإذلال والقتل مع إنه (أي هانيكه) يتيح للمتفرج عددًا من الفرص طوال الفيلم للكفّ عن المشاهدة ومغادرة الصالة.

الفيلم هنا يخلق علاقة غريبة وغامضة بين الشخصية والمتفرج: في أحد المشاهد نرى الشاب بول يغمز بعينه للكاميرا فيما يلهو بالزوجة أنّا بينما هي تبحث عن كلب العائلة. في ما بعد، يلتفت إلى الكاميرا ويخاطب الجمهور متسائلًا: «ماذا تعتقدون؟ هل تعتقدون أن لديهم فرصة للفوز؟ أنتم تقفون إلى جانبهم، ألستم كذلك؟ على من تراهنون؟». في مشهد آخر، عندما يطلب الزوج منهما أن يقتلا العائلة كلها لينتهوا من هذا العذاب والجنون، يرد الشاب بول بأنه

لا يستطيع فعل ذلك لأن الفيلم سوف ينتهي قبل المدّة المحددة للفيلم الطويل.

لكن هذا الاتهام الموجّه للمتفرج بالتواطؤ في الجرم هو موضع شك. الأفلام العنيفة تعبّر عن الجانب المظلم من الحياة الواقعية، لكن فكرة أن مشاهدتها تشجع العنف في المجتمع هي من الافتراضات التي لم تُحسم وليس هناك ما يؤكدها من بيّنات ودلائل وتشريعات.

الفيلم على نحو متعمّد يرفض أن يقدّم تفسيرات وتبريرات، أو أن يوضّح دوافع وبواعث الشابين في القتل. ثمة إيحاء بأنهما يرتكبان هذا الإرهاب والقتل لغرض وحيد هو امتحان غريزة الخوف عند الإنسان ومشاعر الألم في درجته القصوى.

***

ترجمة لحوار مع مايكل هانيكه عن فيلم «ألعاب مسلية»، أجراه: كريستوفر شاريت، ونشر في Real Time، العدد ٥٣، فبراير ومارس ٢٠٠٣:

- في أفلامك يبدو أن هناك نوعًا من التنافس بين الثقافة الكلاسيكية والثقافة الشعبية. هذا نجده خصوصًا في إفتتاحية فيلمك «ألعاب مسلية»، حيث موسيقى ماسكايني، هاندل، وموزارت فجأة تتغير لتحل محلها موسيقى جون ثورن.

* هذا السؤال طُرح عليّ مرات عديدة. أظن أن ثمة قدرًا معيّنًا من سوء الفهم هنا، على الأقل في ما يتصل بفيلمي «ألعاب

مسلية». هذا الفيلم، جزئيًا، هو بارروديا (محاكاة تهكمية) للنوع الإثاري، واستخدامي لموسيقى جون ثورن هو أيضًا مقصود به أن يكون محاكاة. لست ضد الموسيقى الشعبية، ولم يخطر لي أن أضع أشكالًا شعبية لقاء الأشكال الكلاسيكية. أنا شخص شكوكيّ في ما يتصل بالتعارض الزائف، القائم سابقًا، بين ما يُسمى الموسيقى «الجادة» والموسيقى المصنّفة بصرامة كترفيه. هذه فروقات عبثية تمامًا.

- **في هذا الفيلم، اللعبة المسلية الأولى هي لعبة التخمين التي يلعبها الزوجان البورجوازيان، حيث يتعلّق التخمين بالمؤلفات الكلاسيكية. هل ثمة ارتباط هنا بامتلاك البورجوازية للثقافة الكلاسيكية؟**

* ذلك لم يكن اهتمامي الأول. بالطبع، ثمة مفارقة معيّنة هنا في الطريقة التي بها تدسّ البورجوازية نفسها في التاريخ الثقافي. لكنني لم أكن أريد لموسيقى جون ثورن أن تُرى فقط كموسيقى للقتلة، إن جاز التعبير، والموسيقى الكلاسيكية كثيمة للبورجوازية. هذا أمر تبسيطي أكثر مما ينبغي. مع لعبة التخمين في بداية الفيلم هناك مفارقة في الطريقة التي بها تقترح الموسيقى عزلتها المتعمّدة عن العالم الخارجي، وفي النهاية يكونون محاصرين، بمعنى ما، من قِبل مفاهيمهم البورجوازية، وليس فقط من قِبل القتلة وحدهما.

- الشخصان السايكوباثيان (المريضان نفسيًا) يبدوان مثقفيْن، خصوصًا أثناء حديثهما فيما يقرران مصير الزوجة. هما، بالأحرى، مرتكبا جرائم قتل بالتسلسل غير عاديْن.. على الأقل عندما ننظر إلى الفيلم في سياق هذا النوع من الأفلام.

* أعتقد أن هذا ربما ينطبق على أحدهما، وليس السمين، البطئ. الشابان القاتلان لا يحملان أسماء حقيقية. إنهما ينتحلان أسماء عديدة. بطريقة ما، هما ليسا شخصيتين على الإطلاق. هما نتاج الميديا. الشاب الطويل، الذي من المفترض أنه المخطِط، قد يُرى كمثقف لكن يتّسم بالمراوغة والمخادعة والانحراف، هذه السمات التي تتصّل بهذا النوع من الفكر الفاشي الهدّام.

في الواقع، ليس لدي مشكلة مع هذا التأويل.

- فيلمك «ألعاب مسلية»يبدو أنه يندرج ضمن الأفلام ذات الاستبطان الذاتي، التي تتحدث عن الميديا والعنف، على غرار «قتلة بالفطرة» Natural Born Killer (١٩٩٤) و«رجل يعض كلبًا» Man Bites Dog (١٩٩٢).

* هدفي يتعارض تمامًا مع «قتلة بالفطرة». في رأيي، فيلم أوليفر ستون، وأنا أتخذه كمثال فحسب، هو محاولة لاستخدام جمالية فاشية من أجل تحقيق هدف مضاد للفاشية، وهذا شيء لم ينجح الفيلم في تحقيقه. ما تم إنجازه هو العكس، بما

أن ما هو منتَج شيء شبيه بفيلم يكون فيه أسلوب المونتاج يتمّم العنف الممثّل ويقدّمه بصورة عامة في ضوء إيجابي. قد يقول البعض أن «قتلة بالفطرة» يجعل صورة العنف فاتنة ومغرية، من دون أن يتيح حيّزًا للمتفرج. أشعر أن من الصعب جدًا أن يُقال هذا عن فيلمي «ألعاب مسلية»، الذي هو نوع مختلف من الفحش، بمعنى إنني كنت أقصد صفع المتفرج في الوجه واستفزازه.

- **الصور المنبعثة من شاشة التلفزيون تتكرّر مرات عديدة في أفلامك. هل يمكنك أن تتحدث عن استخدامك للتلفزيون، وفهمك للميديا في العالم المعاصر؟**

* على نحو بيّن، حاولت في أفلامي «فيديو بيني» و«ألعاب مسلية» أن أتحرّى ظاهرة التلفزيون. اهتمامي بالموضوع قد لا تجده في الأفلام الأخرى، على الرغم من أن موقع التلفزيون في المجتمع يؤثر أيضًا في هذه الأفلام. أنا أهتم بالتلفزيون بوصفه رمزًا رئيسيًا، في المقام الأول، لتمثيل العنف في الميديا، وعلى نحو عام أكثر، رمزًا لأزمة أعظم، والتي أراها كفقدان جمعي للواقع وتحريف اجتماعي. التغريب والانسلاب معضلة معقدة جدًا، لكن من المؤكد أن التلفزيون متورط في هذا.

نحن، بالطبع، لا ندرك الواقع وإنما، عوضًا عن ذلك، نرى

تمثيل الواقع في التلفزيون. أفقنا التجريبي محدود جدًا. ما نعرفه عن العالم هو أقل مما نعرفه عن العالم غير المباشر، وعن الصورة. ليس لدينا أي واقع، بل لدينا ما هو مشتق من الواقع، والذي هو خطير جدًا من وجهة نظر سياسية، وبمعنى أكبر، على قدرتنا على امتلاك حسّ ملموس بحقيقة التجربة اليومية.

شفرة مجهولة.. وشظايا الواقع

فيلم «شفرة مجهولة» Code Unknown (٢٠٠١)، والذي يحمل عنوانًا فرعيًا «حكايات ناقصة عن رحلات عديدة»، هو أول أفلام مايكل هانيكه الناطقة كليًا بالفرنسية، وأول عمل يحققه خارج النمسا. وهو يعلّل هذا التعاون مع الفرنسيين بسبب النقص في التمويل داخل بلاده ومحدودية السوق هناك. صار يدرك أنه لكي ينمّي مجاله السينمائي، يتعيّن عليه أن يفكر في خيارات وبدائل أخرى، وأن يبحث عن بيئات أخرى، والانتاج المشترك أحد هذه الحلول.

الفيلم يبدأ بمشهد قصير في صف مدرسي، نرى فيه الأطفال الصم يحاولون تأويل التمثيل البصري والإيمائي، الذي تقوم به فتاة صغيرة بكماء، لشعورٍ أو مفهومٍ معيّن، وكل تخمينات الأطفال، مثل: هل هي وحيدة، حزينة، هل هي في مخبأ، هل يهدّدها مجرم.. وغيرها من التخمينات تكون خاطئة. بهذه الافتتاحية يوحي لنا

الفيلم أنه سوف يعالج مسألة اللغة والاتصال وسوء الفهم.. خصوصًا وأن الشخصيات متعدّدة اللغات والثقافات، وهي تنطق بالفرنسية والألمانية والعربية والانجليزية والمالية والرومانية. بالتالي فإن فرص سوء الاتصال وسوء الفهم متوفرة بكثرة.

يلي هذا مباشرة مشهد مصوّر في لقطة طويلة تستغرق تسع دقائق من غير قطع، من كاميرا متحركة على نحو رائع، حيث نرى هنا الشخصيات التي سوف تكون حاضرة، بدرجات متفاوتة، وعلى نحو مؤثر في بقية القصة. الكاميرا هنا تتابع آن (جولييت بينوش) منذ خروجها من شقتها، والتقائها بشقيق حبيبها، والسير بمحاذاة الشارع، وتوقفها لشراء الفطائر، ثم افتراقها عن الشاب الذي يعود ليسير بمحاذاة الشارع نفسه، ويتوقف عند طريق فرعي للتفرّج على بعض المؤدين، ثم يهين المتسولة الرومانية برمي النفاية في حضنها، فيندلع الشجار. هذا الحادث يربط التجارب المتباينة للشخصيات الرئيسية التي تمثّل التعدّد الثقافي المتواجد في فضاءات باريس العامة، ومن خلالها يختبر الفيلم، المتعدّد الطبقات، العلاقة بين الواقع وتمثيل الصورة.

العمل، كما هو حال فيلميه السابقين «القارة السابعة» و«٧١ شذرة من يوميات صدفة ما»، يعتمد البناء المتشظي الذي يطرح ثيماته من خلال توظيف سرد متجزئ. وهو لا يعتمد على حبكة نموذجية، إنما يتألف من مشاهد متعدّدة تتمازج وتتناسج أحيانًا في ما بينها، والمشاهد غير محكومة بتسلسل معيّن، بل أن خيوط القصص

المختلفة تتقاطع وتتداخل عمومًا على نحو عشوائي طوال الفيلم. وعبر هذه المشاهد (أو الشظايا التي تشكّل عوالم شخصية واجتماعية معًا) يطرح هانيكه رؤيته لانحلال إحساس الفرد بالواقع، ويوضح الإخفاق في الاتصال بين الناس على المستوى الاجتماعي والسياسي والعائلي، وعلى مستوى العلاقات بين الأشخاص.

عن السبب في اختياره لبناء الفيلم كسلسلة من الأجزاء غير المترابطة، يقول هانيكه: «هذه تقنية فنية تهدف إلى إظهار أن إدراكنا الحسّي هو متشظ وغير متماسك. في السينما السائدة، يتظاهرون بعرض كليّة الواقع، لكنها مجرد شظايا».

هذه الشظايا تدور حول العلاقات بين سكان المدينة، المنتمين إلى جنسيات وأعراق وطبقات مختلفة، وكيف أنها مبنية على تسوية الخلافات بطريقة تتسم بالفتور أو اللامبالاة أو سوء الفهم.

تدور أغلب الأحداث في باريس. آن ممثلة تحاول تجنب المواجهات والصدام مع الآخرين، ومن خلالها أو انطلاقًا منها نتابع الشخصيات الأخرى في مساراتها المغايرة. إن موقفها المتصلب، غير المرن، تجاه العالم ناشيء من علاقاتها الخاصة، من حياتها المهنية كممثلة، من لقاءاتها العشوائية بأفراد غرباء.

آن تلتقي بجان، شقيق حبيبها جورج، المصور المحترف الذي يقوم بتغطية بشاعة الحرب في كوسوفو. جان هارب من مزرعة والده، الذي يريد منه أن يدير المزرعة ويستقر في الريف. وهو يلجأ

إليها ليقيم معها في شقتها التي تتقاسمها مع أخيه، لكنها لا تؤيد فكرته، غير أنها تسمح له بالاستراحة فيها خلال فترة الظهيرة. يفترقان. بعد عبوره الشارع، جان بفظاظة، شاعرًا بخيبة أمل واستياء، يرمي نفاية عبارة عن كيس ورقي في حجْر ماريا، المتشردة الجالسة تشحذ. رجل أسود، هو ابن مهاجر من أفريقيا، ويعمل مدرّسًا لأطفال من الصمّ، يلاحظ ذلك التصرف الأهوج فيدنو من جان غاضبًا ويعنّفه ويطلب منه أن يعتذر. ينشب شجار بينهما، في حضور آن، تفضي إلى تدخّل رجال الشرطة الذين يكشفون عن تبلّد في الشعور، وعنصرية صريحة تتمثّل في احتجاز الأفريقي وماريا لأنها مهاجرة رومانية دخلت البلاد بطريقة غير قانونية، بينما يدعون جان يمضي في حال سبيله.

رد الفعل العنيف الصادر من الأفريقي، رغم أنه على صواب، إلا أنه يبدو متطرفًا أكثر مما ينبغي بالقياس إلى الفعل المعيب أو المهين الذي ارتكبه جان. في ما بعد، عندما يكشف لنا الفيلم خلفية الأفريقي، وما عاناه من اضطهاد وتعصب، نفهم السبب الذي جعله ينفعل بشدّة إزاء ما فعله الشاب.

نتيجة الحادث البسيط هو: تعرّض ماريا للإبعاد عن البلاد، وإساءة معاملة الأفريقي واهانته واحتجازه لفترة من الوقت. أما جان فيعود غاضبًا إلى مزرعة والده.

من ذلك المشهد، من تلك الحادثة، يتشظى أو يتجزأ الفيلم، على

نحو معقّد، إلى صور موجزة ذات طبقات مرتّبة أشبه بالأحجية ذات القطع المفقودة، ويجد المتفرج نفسه مدعوًا لملء الفجوات في الزمن، وفي السرد، وفي المساحات الكائنة خلف الكادر أو خارج الشاشة. المتفرج هنا يحتاج إلى وقت ليتأقلم مع ايقاعات الفيلم المتنافرة.

من تلك الحادثة، يتابع الفيلم كل شخصية كان لها دور في الحادثة، مستعرضًا حياتهم العائلية والمهنية، وآراءهم السياسية. لكن المتابعة، كما تقول الناقدة كاثرين جرانت، ليست وفق النمط المعتاد حيث الاتجاه نحو شبكة مترابطة تفضي إلى تجميعهم والتعريف بهم، بل يلجأ هانيكه إلى تهشيم الحدث المركزي وأخذ المتفرج إلى دروب متفرعة، ومحطات لا يمكن التنبؤ بها، بحيث يبدو الفيلم أشبه بسلسلة من الشظايا، من المشاهد الفردية غير المتصلة أو المترابطة بواسطة قواعد الفيلم التقليدية (الإحلال dissolves، القطع المفاجئ، الترابط التصويري). حتى الشخصيات لا ترتبط ببعضها على النحو الدرامي المعتاد، فبعضها تبزغ فجأة من دون أن نعرف صلاتها بالأخرى إلا بعد حين.

الممثلة آن تؤدي مشهدًا من فيلم إثاري يتم تصويره. صديقها جورج يعود من كوسوفو. في رومانيا، ماريا تعود إلى زوجها وعائلتها. وهي تشعر بالخجل والعار لأنها اضطرت إلى التسول، مع إنها كانت تساعد عائلتها بإرسال المال إليهم. بالطبع هي تخفي الأمر عنهم، وعوضًا عن ذلك، تتباهى بأنها كانت تمارس التدريس في باريس. لكن يتعيّن عليها أن تعود مرة أخرى بسبب متطلبات

العيش وزواج ابنتها. الأفريقي يعيش مع أم متديّنة، ووالده سائق التاكسي يهجر عائلته ليعود إلى أفريقيا ويقضي سنواته الأخيرة هناك. في الريف الفرنسي يقتل والد جان مواشيه في الحظيرة كرد فعل على هروب جان ولأنه لا يستطيع وحده أن يدير المزرعة. آن، في شقتها، تصيخ إلى أصوات ألم صادرة من فتاة يبدو أنها صغيرة، تسكن في الشقة المجاورة، لكن آن لا تعرف كيف تتصرف، إنها تبدي قلقها ويأسها، غير أنها تقف عاجزة ولا تتدخل. والفيلم لا يقدّم لنا تفسيرًا أو حلًا. هي تلتقي بجارة عجوز تعتقد أنها هي التي تدس لها عبر الباب رسالة قصيرة توحي بأنها موجهة من طفلة يساء إليها في الشقة المجاورة على يد شخص من عائلتها يعاملها بعنف، لكن العجوز تنكر ذلك (والفيلم لا يوضح ما إذا كانت صادقة أم كاذبة).

في السوبرماركت تحدث مشاحنة بين آن الغاضبة وصديقها جورج بسبب عدم رغبته في الاستقرار، وتدّعي أنها أجهضت جنينها أثناء غيابه (لكننا لا نعلم إن كان ذلك حقيقيًا أم مختلقًا). في المترو، جورج يقوم بتصوير الركاب خلسةً.

ماريا تدفع نقودًا لكي يتم تهريبها ثانيةً إلى باريس. آن، أثناء عودتها إلى منزلها بالمترو، وفي لقطة عامة مديدة مرصودة من كاميرا ثابتة ومحايدة، يتهجم عليها شاب عربي بعدوانية غير مبرّرة، متهمًا إياها بتجاهله والاستخفاف به بسبب منزلته العادية وجنسيته كعربي. آن، بهدوء، تتحمّل عدوانيته المتزايدة وتعليقاته غير المحتشمة، من

دون أن يتدخّل أحد من الركاب الجالسين في صمت وعجز. آن تغيّر مكانها لكن العربي الشاب يتبعها ويجلس إلى جوارها ويواصل تهجمه عليها، مبديًا سخطه الشديد من سلبيتها وعدم استجابتها تجاه توبيخاته الساخرة، ثم يبصق في وجهها قبل أن يتدخل رجل عربي آخر، أكبر سنًا، ويوبخ الشاب الذي يغادر غاضبًا. آن تبكي.

في تعليقه على هذا المشهد الطويل، الذي يستمر خمس دقائق من غير قطع، يقول ريتشارد مارتن (Book Reviews، نوفمبر ٢٠١٢): «هذا المشهد يلخّص الروعة والخيبة التي يتميّز بها العمل. إنه يطرح أسئلة عميقة تتصل بحس المسؤولية لدينا تجاه المحيطين بنا، وتتصل بمسائل القرْب والبُعْد في المدينة، كما عن التخوم بين المكان العام والمكان الخاص. هانيكه هنا يفضح الرياء واللامبالاة أو الحياد. ويكشف هشاشة الوهْم البورجوازي بالثبات والمتانة والاستقرار. العزلة المريحة للحياة البورجوازية تتعرّض للاختراق والتمزّق، من دون أي إشعار، لتفضي إلى الألم. كما يُظهر المشهد تواطؤ الركاب والمتفرجين معًا، والشعور الجماعي بالذنب».

آن يتملكها إحساس داخلي بالذنب لأنها سابقًا لم تتدخل، ولم تفعل شيئًا، إزاء المعاملة القاسية والوحشية التي كانت تتلقاها جارتها الفتاة الصغيرة والتي تفضي إلى موتها. إنها تحضر جنازتها في صمت وحزن عميق.

عند هذه النقطة، يطرح الفيلم سؤالًا يتعلق بمسؤولية الفرد

إزاء حدث يستدعي التدخل وفعل شيء لوضع حد لإساءةٍ ما يتعرّض لها شخص في موقف ضعيف ويائس. ما الذي ينبغي فعله؟ هل يتدخل الفرد لفظيًا أو بدنيًا؟ أم يصمت ولا يكترث ويتجنب التورط في المشكلة؟ الأفريقي آثر التدخل لتصحيح فعل خاطئ، لكن النتيجة كانت كارثية. آن لم تتدخل لإنقاذ جارتها، وكانت النتيجة أيضًا كارثية. إنها أسئلة أخلاقية معلّقة.

هذه الإشكالية تواجه صديق آن، المصوّر أو المراسل الحربي. إنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا حيال الحرب والمجازر والإبادة الجماعية سوى أن يلتقط المزيد من الصور. ربما هو لا يكشف عن لامبالاة ظاهرة، لكنه لا يبدو غاضبًا أو خائفًا، بل يقول: هناك الأمور بسيطة وغير معقّدة، لكن هنا (باريس) الحياة معقدة جدًا. وهو يخرج بنتيجة مرعبة: إن الحرب ليست هناك فحسب، بل أن المجتمع البورجوازي أيضًا يعيش حالة حرب لكن غير معلنة، خفيّة، غير مكشوفة للعيان.

وفي هذا الصدد يقول هانيكه: «في المشهد الأول من الفيلم، ثمة تناقض في ما يحدث للأفريقي عندما يتدخّل ليدافع عن الشحاذة الرومانية. المساعدة هي إيماءة إنسانية لكن العواقب تكون سلبية. إني أحاول إظهار أن الحياة مليئة بالغموض، وأن صانعي الأفلام ليسوا هناك لتقديم النصيحة بل لطرح الأسئلة الصحيحة».

الطلبة الصم الذين يشكلون مجموعة متعددة الأعراق، بإشراف

الأستاذ الأفريقي، يقرعون الطبول الأفريقية في الهواء الطلق. أصوات الطبول ترافق اللقطات التالية. ماريا، التي عادت إلى باريس، نراها من جديد بلا مأوى وتشحذ لكن تتعرّض للطرد من المكان. آن تعود إلى شقتها. صديقها جورج، العائد من كابول بعد أن اختفى فجأة من دون أن يخبر أحدًا، لا يتمكن من دخول شقة آن بعد أن غيّرت رمز الدخول وغيّرت رقم هاتفها.

في المشهد الختامي نعود إلى الصف المدرسي، كما في بداية الفيلم، وفي هذه المرّة نرى طفلًا أبكم يحاول أن يعبّر عن نفسه من خلال الإشارات ولغة الجسد، لكن في هذه المرّة يتعيّن على المتفرج أن يخمّن ما يعنيه أو يقصده الطفل. يبدو أن الفيلم يريد أن يقول، من خلال لعبة التخمين في الافتتاحية والختام، أنه حتى في حالة انعدام الاتصال أو صعوبته، من المهم أن يبذل المرء جهده في التعبير عن ذاته والتواصل مع الآخرين.

في حوار مع هانيكه، أجراه كريستوفر شاريت Real Time, issue 53, Feb. Mar. ٢٠٠٣ يسأله: «من ضمن اهتماماتك، كما يبدو لي، على الأقل كما هو معبّر عنه في فيلمك (شفرة مجهولة)، أن كل اتصال، الشفرة اللغوية، قد فشل. مشهد الأطفال الصم وهم يقرعون الطبول، قبيل نهاية الفيلم، يبدو أنه يؤكّد هذا الإخفاق».

يرد هانيكه قائلًا: «الفيلم، بالطبع، هو عن هذا الإخفاق، لكن مشهد الأطفال يتعلق بالاتصال بالجسد، والأطفال الصمّ

لديهم الأمل على الرغم من كل شيء، مع إن قرع الطبول يتّخذ وظيفة مختلفة في الختام حين يوفّر خلفية معينة. نعم، الفشل في الاتصال يتم على كل المستويات: العائلية، الاجتماعية، السياسية، وتلك الخاصة بالعلاقات بين الأفراد. الفيلم أيضًا يستجوب ما إذا الصورة تنقل معنى ما. كل شخص يعتقد أنها تفعل ذلك. الفيلم أيضًا يستجوب الغاية من الاتصال، وما هو محظور وما يتم تجنبه في عمليات الاتصال. الفيلم يحاول تقديم هذه الأسئلة في نطاق واسع».

قليلة هي الشخصيات في الفيلم التي تتحدث فعلًا عن القضايا المطروحة، مباشرةً وضمنيًا، تاركًا الفيلم لأفعال الشخصيات أن تحدّد مشاعرها بشأن تلك القضايا مثل: الحروب، العنصرية، التشرّد، الهجرة والإقامة في بلدان أوروبية متعدّدة الثقافات، سوء معاملة الأطفال. الفيلم يطرح الأسئلة ولا يجيب عليها، يطرح القضايا من دون أي محاولة لتقديم حلول لها. إنه يتيح لكل متفرج أن يمتحن أو يستجوب استجاباته الخاصة وافتراضاته بينما ينتقل من مشهد إلى آخر ومن حدث إلى آخر من دون أن يتورّط أو يورّط متفرجه عاطفيًا، ومن دون أن يقترح تفسيرات لسلوك الشخصيات ومواقفهم. يقول هانيكه: «كل نوع من التفسير هو مجرد شيء يهدف إلى جعلك تشعر بالرضا والتحسن، وفي الوقت نفسه، هذا التفسير مجرد كذبة. الكذب في جعلك تطمئن في حين أن التفسير الحقيقي قد يكون معقّدًا جدًا».

إن الانتقال بين ما هو حقيقي وما هو وهمي يثير لدى المتفرج حالة من الارتياب، والتي هي بلا شك مزعجة ومقلقة.

في أحد المشاهد، تخضع الممثلة آن لاختبار أداء حيث تؤدي دور امرأة تقع في فخ قاتل. هنا يتلاعب هانيكه بتوقعات المتفرج عندما يجعل الممثلة تحتار (بل وتشعر بخوف حقيقي) هل تؤدي دورًا أم أنها فعلًا واقعة في شرك قاتل حقيقي. وهو بذلك يجعل المتفرج يتأرجح بين الحقيقة والوهم.

في مشهد آخر، نرى الممثلة آن في بركة سباحة وهي مستمتعة، فجأة تبصر طفلًا يزحف فوق حافة المبنى فتشعر بذعر شديد، لكن يتضح بعد قليل أن ما نراه غير حقيقي بل مجرد مشهد من فيلم تشارك فيه آن.

هانيكه يعرض، المرّة تلو الأخرى، حالةً أو وضعًا يثير ردّة فعلٍ ما عند الجمهور لكنه بعد قليل يخرّب ردّة الفعل تلك ويجعل المتفرج يرتاب في ردّة فعله عندما يكشف له ما يناقض الحالة التي بنى عليها استجابته العاطفية. فما يعرضه بوصفه «الحقيقة» سرعان ما يقوّضه. إنه يقدّم للمتفرج معلومة إضافية بشأن الأحداث تجعله يرى إلى الفعل أو الحدث السابق من زاوية أخرى ومن منظور مختلف. على سبيل المثال، في مشهد ما، نحن نستنكر تصرف شخصية ما تجاه الآخر ونرى تطرفًا ومبالغة في سلوكه، لكن في مشهد لاحق نكتشف أن لسلوكه المتطرف هناك ما يبرّره اجتماعيًا وأخلاقيًا.

الغاية الفلسفية هنا أن يرغم المتفرج على استجواب الواقع الذي يراه في الفيلم أولًا ثم الواقع الذي يراه من حوله.

تقول الناقدة كاثرين جرانت: «مخرج الفيلم يستجوب الاعتقاد بأن كل فيلم لا بد وأن يكون حافلًا بالمعنى. إنه يتساءل: هل نستطيع حقًا أن نؤول الواقع على نحو صحيح دائمًا؟».

أما هانيكة فيقول (في حوار معه نشرته مجلة Sight & Sound): «أنا ألهو مع الجمهور، وأجعلهم يقعون في شتى أشكال الفخاخ، وأبيّن لهم أنهم وقعوا في الفخ».

الفيلم يطرح، من بين ثيماته، استحالة الاتصال بين البشر وصعوبة تجسير الروابط بين الأفراد، الإحساس بالمسؤولية تجاه الآخرين. فتور العلاقات الإنسانية، العنف المتفجّر الناشئ من صعوبة الاتصال، الشعور بالذنب، الاغتراب، العزلة، الانتماء، التعصّب، التنافر والعداء المتبادل بين مختلف الأعراق.

الخوف من المشاعر المهيمنة طوال الفيلم. أفلام هانيكه، إلى حدٍ ما، تعكس عالمًا فيه يحقّق الخوف انتصاره. ثمة خوف دائم عند الشخصيات. هنا نجد الخوف من النفي والإبعاد، الخوف من التمييز العنصري، من الوحدة، من عنف الآخرين.

من جهة أخرى، الفيلم يركّز بؤرته على العلاقات بين المكان والهويّة والمنزلة الاجتماعية. مدينة باريس تظهر هنا بصورة مغايرة عن باريس كموقع سياحي، بل تبدو مدينة مجهولة تقريبًا، مليئة

بالتخوم والحدود المصطنعة. مجتمع متعدّد الثقافات أفراده يفتقدون التعايش الحقيقي. الفيلم يجمع قصصًا من أمكنة مختلفة تتجمّع في باريس. هنا التوكيد ليس على التصادم والتعارض بل على الإخفاق في تحقيق الاتصال. وكما يوضح العنوان الفرعي للفيلم (حكايات ناقصة عن رحلات متعدّدة) فإننا نجد أنفسنا أمام مشاهد قصيرة، ناقصة، غير مكتملة. الانتقال من مشهد إلى آخر لا يتم على النحو المألوف أو المتعارف عليه، بل يحدث غالبًا من منتصف الحوار، وقبل أن يكتمل الحوار، وذلك عبر استخدام تقنية الإظلام التدريجي fade، تاركًا أفعال الشخصيات واستجاباتها وتفاعلاتها غير منتهية وأيضًا ملتبسة. الشاشة السوداء أو المظلمة للحظات وجيزة هي التي تفصل تلك الأجزاء أو الشظايا. مثل هذا الانقطاع يعبّر عن تفكك النظام الاجتماعي، وتحلّل التفاعل الإنساني. العلاقات تكاد تخلو من المعنى، تصبح أشبه بشفرة يصعب حلّها.

أداء جولييت بينوش مدهش سواء في استخدامها الرائع، الاستثنائي، للغة الجسد، أو إيماءات الوجه المعبّرة بدقة عن مختلف المشاعر.

تقنيًا، يستخدم هانيكه اللقطات المتواصلة بلا قطع، واللقطات العامة، كما يوظف المساحات الواقعة خارج الكادر.

من ناحية الأسلوب، الفيلم يختلف عن أفلامه السابقة (ثلاثية البرود العاطفي) لكنه يتماثل معها من ناحية المضمون، حيث التركيز

على صعوبة الاتصال بين الأفراد، وإخفاقهم في إبداء التعاطف مع الآخرين.

***

ترجمة لحوار مع هانيكه أجرته كارين شيفر، ٢٠٠٢:

- بعد أن حققت أربعة أفلام نمساوية طويلة، «شفرة مجهولة» هو أول إنتاج فرنسي. ما الذي حثّك على تحقيق هذا الفيلم؟

* كل شيء بدأ مع جولييت بينوش، التي اتصلت ذات يوم وسألتني إن كان بالإمكان العمل معًا في فيلم. كنت دائمًا أرغب في تحقيق فيلم عن الهجرة في عصرنا، والتي ستكون الثيمة الرئيسية في هذا القرن. في نهاية العصور القديمة وحتى بداية القرون الوسطى كانت هناك أعداد وفيرة من الهجرات، وها هي تحدث من جديد الآن نتيجة عوامل مختلفة، مع أن في كلا الحالتين، الأسباب الرئيسية هي اقتصادية، التفاوت بين الأغنياء والفقراء. العديد من النمساويين ليسوا سعداء بشأن ذلك، لكن هذا متعذّر اجتنابه. هناك مدينتان في أوروبا تجلّت فيهما هذه الظاهرة، ونما فيهما مجتمع متعدّد الثقافات.. أحدهما باريس. بعد أن طلبت مني جولييت العمل معًا، سألت نفسي، ما الذي أستطيع، أنا غير الفرنسي، أن أقوله عن فرنسا والذي لا يستطيع المواطن الفرنسي أن يقوله على نحو أفضل.

هكذا، أنا بوصفي أجنبيًا، والموضوع عن شخص قادم من بلاد أخرى. أمضيت عدة شهور في باريس وأنا أبحث واتقصّى، والنتيجة كانت هذا السيناريو.

أستطيع الكتابة باللغة الألمانية فقط. ومنذ أن بدأت في تحقيق الأفلام في فرنسا، عملت مع مترجم واحد. هو يكتب النسخة الأولى من الترجمة، ونقوم معًا بتنقيحها. لغتي الفرنسية ليست جيدة بما يكفي للحكم على الحوار.

- **ما هي الاختلافات بين شروط العمل، بالنسبة لك كمخرج، في باريس، وتجربتك في النمسا؟**

* على نحو أساسي، هناك أفراد طيبون وأفراد سيئون في كلا المكانين. بالنسبة لي، الاختلاف كان بالطبع في واقع تنفيذ الفيلم بلغة لا تتكلمها بطلاقة، وهي مشكلة صعبة. هنا أنت تحتاج إلى مقدار أكبر من التركيز لكي تكون قادرًا على الاستفادة من كل الامكانيات. مثل هذا الاختلاف يسبّب كمًّا من الضغط والإجهاد.

- **لكنك كتبت السيناريو باللغة الألمانية..**

* بالطبع، ثم تعاونت مع المترجم في ترجمة النص إلى الفرنسية، وقمت بمراجعته جملةً جملةً. لغتي الفرنسية الجيدة تؤهلني لمعرفة ما إذا الترجمة صحيحة أم غير صحيحة.

- اللغة أو الصعوبات في تحقيق الاتصال من الموضوعات المهمة في فيلمك..

* أغلب الفيلم ناطق باللغة الفرنسية، لكن جزءًا من الحوار ناطق بلغات أخرى: رومانية، مالية من أفريقيا، ولغة الإشارة. كما في كل أفلامي، القضية الرئيسية هي الصعوبات التي تتعلق بالاتصال في العلاقات بين الأفراد.

جولييت بينوش ممثلة عظيمة ونجمة.

- ما أهمية ودلالة ذلك بالنسبة لك؟

* ليست هناك دلالة. عملي مع جولييت يشبه عملي مع أي ممثلة أو ممثل آخر. هي محترفة جدًا.. والممثلون البارعون هم دائمًا محترفون. وهي ممثلة محبة للبحث والتحقيق. العمل معها كان مشوقًا، مثيرًا للاهتمام، وثريًا.

- عناصر الفيلم الدرامية هي راديكالية جدًا ومختلفة تمامًا عن تلك التي كانت موظّفة في أعمالك المبكّرة. ما الذي أثار اهتمامك بشأن البناء السردي، والذي هو نتيجة للقطات المصاحبة tracking المتواصلة؟

* أفلامي الأخرى تحتوي على عدد من المشاهد المصوّرة في لقطة واحدة طويلة. بمعنى آخر، اتجهت دائمًا نحو ذلك الاتجاه. وكما في كل أفلامي، «شفرة مجهولة» يتعامل مع مسألة ما إذا من الممكن إعادة إنتاج الواقع في فيلم ما، أو ما

إذا القصد من تقديم الواقع بوصفه حقيقةً هو ليس كذبة من البداية. إقصاء المونتاج يزيل على الأقل جزءًا من التلاعب. بمعنى آخر، أنا مجبر على تصوير مشهدٍ ما في زمن حقيقي من دون أن تتاح لي فرصة تقصير أو إطالة الإطار الزمني المتواصل، كما هو ممكن مع المونتاج.

- هل كان لديك متسعًا من الوقت لإجراء بروفات على هذه المشاهد الطويلة المتواصلة؟

* هناك مشهد واحد تدربنا عليه بدقة تامة. المشهد الافتتاحي في الشارع، والذي يستغرق عشر دقائق، حيث يظهر فيه ٢٠٠ شخصًا من المجاميع، إضافة إلى كل الممثلين تقريبًا. لقد أجرينا البروفات لمدة يومين. وهناك مشهد آخر مع عدد من المجاميع في المطعم، والذي يستغرق المدّة نفسها تقريبًا، وقد تدربنا عليه ليوم كامل، وتطلّب تصويره يومًا آخر. بخلاف ذلك، صوّرنا بقية الفيلم بالطريقة المعتادة.

- أين تضع «شفرة مجهولة» بين أفلامك السابقة؟

* لا أستطيع أن أفعل ذلك، هذه مهمة الآخرين. تأويل عملك أو تصنيفه عملية صعبة دائمًا. وأنا أرفض فعل ذلك، لأني نتيجة ذلك سوف أجد نفسي في ورطة كبيرة. في رأيي، الأب يحب أطفاله بالتساوي، رغم أن الأصغر تكون له دائمًا الأهمية القصوى. من جهة أخرى، بعض المقوّمات المشتركة

تكون جليّة.. مثل نقد الطريقة التي يتم بها تصوير الواقع المعاصر في الأفلام. ذلك بشكل خاص جزء مهم في أفلامي «فيديو بيني» و«ألعاب مسلية»، وأيضًا، ناشئ عن اختزال الشكل في «القارة السابعة»، والذي هو فيلم غير طبيعي. تلك القضية شرط ضروري لكل صانع فيلم في عصر تلاعبات الميديا. لا أستطيع أن آخذ أي شخص بجديّة إن لم تعكس أعماله هذا الشأن. لا يمكنك أن تتصرّف كما لو كنت لا تزال في القرن التاسع عشر وكما لو أن الواقع يمكن إعادة إنتاجه في كليّته. ذلك شيء عبثي. لكن هذا ما يفعله ٩٠ في المئة تقريبًا من المخرجين. الناس يريدون ما يطمئنهم وليس من يرغمهم على التفكير. لكن غرض الفن كان دومًا استجواب الوضع الراهن.

- **في ضوء ذلك، بوسع المرء أن يقول أن كل أفلامك هي في الواقع سياسية بدرجة عالية..**

* ذلك يعتمد على تعريفك للسياسي.. إذا كان تعريفك رحب الأفق، سأقول لك نعم. لكن أفلامي لم تدعم قط مصالح أي حزب سياسي. ذلك أمر مضجر بالنسبة لي، ليس هذا فحسب، بل أظن أيضًا أن في ذلك تناقض. كل من يشعر بالتزام تجاه الحقيقة لا يمكن له أن يسلّم نفسه إلى خط الحزب. الثيمة المركزية في «شفرة مجهولة» هي رهاب الأجانب، أي الخوف من الأجانب أو الغرباء وكرههم. لكن هذه ليست

قضية سياسية، إنها مسألة إنسانية، أخلاقية. رهاب الأجانب ينتج من مزيج من الغباء والخوف. الطريقة الوحيدة لإبطال ذلك هو محاولة تنوير الناس ثقافيًا أو روحيًا، ومن جانب آخر، فضح الذين يريدون الانتفاع والاستفادة من ذلك.

معلّمة البيانو.. والجنون الذي يدنو على مهل

في العام ٢٠٠١ قدّم مايكل هانيكه فيلمه المثير للجدل «معلّمة البيانو» The Piano Teacher، أو La Pianiste، المأخوذ عن رواية الكاتبة النمساوية إلفريده يلينيك، الصادرة في العام ١٩٨٣. هذه الكاتبة، الحائزة على جائزة نوبل في العام ٢٠٠٤، من مواليد ١٩٤٦. في أعمالها الروائية والمسرحية تتناول -حسب تقرير لجنة نوبل في الأكاديمية السويدية- «عبثية المسلّمات الاجتماعية، والصور النمطية، والسلطة الاستبدادية لتلك المسلّمات، وما لها من نفوذ طاغ على حياة المجتمع».. ومعظم هذه الأعمال تتّسم بالسوداوية والسخرية والتلاعب اللفظي، وتعالج موضوعات حساسة ومعقّدة مثل العلاقات الجنسية والسلطة والنفاق الاجتماعي.

في «معلّمة البيانو» تقدّم يلينيك رؤية متطرفة لما يعنيه الافتقار إلى السلطة الاجتماعية والثقافية والجنسية. وهي تنظر إلى مازوشية البطلة بوصفها نتاجًا لنظام فاشي. الرواية تركّز بؤرتها على امرأة

ترغب بشدّة أن تكون مستقلّة، كإنسانة وفنانة، في مجتمع محافظ يمارس الكبح والكبت، لكنها تخفق في تحقيق ذلك فتصبح عصابية غير مستقرّة عقليًا.

من المعروف عن الكاتبة إلفريده يلينيك أنها تعيش في عزلة تامة، متجنبة الأضواء والظهور العلني. وهي تتصل بالعالم من خلال جهاز الكومبيوتر.. عن هذا تقول: «أعاني منذ أعوام، وبانتظام، رهابًا اجتماعيًا يجعل من الصعب عليّ أن أطيق الحشود».

عن روايتها «معلّمة البيانو» تقول: «إنها رواية ضد ابتذال الجنس واعتباره سلعة».

وقد تردّدتْ طويلًا في السماح لمنتجٍ ما بتحويل الرواية إلى السينما لأن «أعمالي النثرية ذات توجّه لغوي، بمعنى أن الصور تحدث في الداخل وتُنقَل عبر اللغة. لم أستطع أن أتخيّل أن بمقدور الصور السينمائية إضافة أي شيء جوهري. لكنني كنت دومًا أعرف أنني سوف لن أعمل إلا مع مخرج مثل هانيكه، القادر على مجاورة معياره الخاص عن الصور مع النص».

وردًّا على سؤال حول التماثل بينهما، هي وهانيكه، حيث أنه يستخدم الكاميرا كمِشْرط، وهي تستخدم القلم للغرض نفسه.. تقول إلفريده: «لهذا السبب رأيت أن هانيكه مناسب جدًا لتحويل هذه الرواية إلى الشاشة، لأننا كلينا نشرع في العمل على نحو تحليلي وبهدوء، ربما مثل علماء يدرسون حياة الحشرات».

وبحسب هانيكه، فإن غياب التبرير السيكولوجي هو الذي جذبه إلى الرواية. يقول في حوار له (منشور في The Guardian عدد ٢٤ مايو ٢٠٠١): «هذا العمل دراما نفسية، إذا جاز التعبير، لكن من غير تفسيرات متّصلة بالدراما النفسية. كنت دائمًا أتجنّب تحقيق أفلام مستمدّة من مصادر أدبية لأن سلوك الشخصيات يجد تبريره وتحليله في أغلب الروايات الكلاسيكية. هذا بالضبط ما أعمل ضده دومًا في الأفلام. ويلينيك لا تفعل ذلك. في أعمالها نجد قائمة بالوقائع السيكولوجية لكن من دون مبررات. وهذا ما سوف نجده في هذا الفيلم. ومن هذا نحصل على الحافز الرئيسي. الفيلم سوف لن يخبر الناس كيف يفهمونه».

هانيكه (الذي كتب سيناريو الفيلم) مخرج ذو رؤية خاصة، ممسوس بما يكمن وراء المظهر المألوف للأشياء والظواهر والعلاقات. إنه يتخطّى الأسباب الواضحة والمؤثرات المنطقية ليصل إلى السرّي والمتناقض والذي يستعصي على الإدراك المباشر.

هانيكه لم يلتزم حرفيًا بالنص، مع إنه حافظ على العديد من التفاصيل الخاصة بالبطلة إيريكا، كما جاءت في الرواية، مثل: تخصّصها في شوبيرت وشومان، المعاملة القاسية للتلاميذ، اقتحامها عالم البورنو الخاص بالرجال، كراهية الذات، الحاجة إلى إلحاق الأذى بالنفس.

الرواية تؤكد على وضع المرأة المحرومة من الحقوق الطبيعية أو

الإنسانية، وما يفضي ذلك إلى البغض بين الجنسين. شخصية إيريكا، في الرواية، مرسومة بوصفها امرأة كئيبة، قاسية، ساخرة. تعيش مع أم بغيضة، وضمن محيط يهيمن عليه الرجال الذين يعاملون النساء كأشياء غير ضرورية ويمكن الاستغناء عنها.

في الرواية، نجد أن علاقة إيريكا بتلميذها والتر مندمجة مع الصلات المدمرة بين الأم وابنتها.. وهي الثيمة الأساسية في الرواية. القارئ يجد نفسه أمام دراسة مركّبة ومتشائمة للمرأة التي تتوق بشدّة لأن تصبح ذاتًا مستقلةً، كإنسانة وكفنانة، في مجتمع محافظ.

بينما ينظر هانيكه إلى الصورة من زاوية أخرى: العزلة والانسلاب تحدث بسبب رموز السلطة البورجوازية. إنه يؤكد على مسؤولية الأعراف المحافظة للمجتمع النمساوي في قمع الأفراد، إضافة إلى دور العائلة كخليّة أساسية تنتج كل التعارضات والتناقضات المحتملة في ما يتصل بالعلاقات بين الأفراد. هذه الحياة العائلية البورجوازية هي التي تنتج الشخصيات الشاذة، المعقّدة، اللاسويّة.

الفيلم يسبر نفسية شخصية مركّبة، متقلبة، بلا روابط اجتماعية ولا ميل إلى ممارسة متع الحياة. هي حيّة لكنها لا تعيش حياتها كما ينبغي. محكومة بالرتابة والخضوع. إنها إيريكا (إيزابيل أوبير) معلّمة الموسيقى. في الأربعين من عمرها. عزباء وتعيش مع أم نزّاعة إلى التملّك على نحو ميئوس منه، أما والدها -الذي كان موسيقيًا- فقد مات في مصح عقلي.

إيريكا شخصية متقلّبة، متناقضة، متعارضة مع نفسها. إنها تحقّق إنجازًا فنيًا رفيعًا بالمشاركة في هيئة تدريس المعهد الموسيقي، في الوقت ذاته يدفعها الخلل النفسي إلى الوقوع تحت أسر الروح الانتقامية، وممارسة أبشع أشكال إيذاء النفس وإذلال الذات. من جهةٍ، نراها تفرض سطوتها وهيمنتها على الآخرين، لكن من جهة أخرى، هي تقبل أن تكون ضحية مستسلمة. حينًا تكون مثيرة للتعاطف، وحينًا لا تثير أي تعاطف. إنها شخصية تراجيدية، أسيرة رغبات غريبة، تعاني من الاضطراب العصبي، والكبت العاطفي والجنسي، ومن استبدادية أمها التي تعيش معها. لذلك كله هي مرشّحة للانهيار تحت ثقل عالم لا تشعر بالانسجام والتوافق معه.

الفيلم يبدأ (مثلما ينتهي) بلقطةٍ لباب موصد. إيريكا تدخل وتعيد غلق الباب. تلقي التحية على أمها (آني جيراردو)، لكن أمها لا تكترث بتحيتها، بل تسألها بحدّة: لم تأخرت؟.. ثم فجأة تنتزع منها حقيبة يدها وتفتشها: تجد ثوبًا جديدًا فاضحًا. الاستجواب والتوبيخ يفضي إلى تصعيد التوتر والانفعال، والذي يؤدي بدوره إلى العنف الجسدي. ينتهي المشهد ببكاء إيريكا واعتذارها من أمها.

هي تنام مع أمها في الغرفة نفسها، وعلى فراش واحد. لذلك هي خاضعة لرقابة الأم باستمرار. أحد المشاهد المبكرة يصوّر حفلًا موسيقيًا تعزف فيه إيريكا، في حضور أمها التي تراقبها طوال الوقت، وإيريكا تخترع الأكاذيب لكي تفلت من تحديقة الأم.

العلاقة بين إيريكا وأمها تتذبذب بين توترات تتفجّر إلى حالة من الغضب، والإحساس بالذنب، والتسوية والصلح. إن إيريكا تبذل كل ما بوسعها لتموّه رغباتها الجنسية عن أمها، لكنها في الوقت نفسه تتخيّل أنها ترغم أمها على اكتشاف هذه الرغبات.

كل منهما تعتمد على الأخرى، غير أن الأم تحرص من جانبها على أن تظل ابنتها معها، رافضة أن تدعها تستقل بحياتها، أو على الأقل أن تشعر بأنوثتها. هي بالأحرى تتعامل معها كطفلة، لذلك تصرّ على معرفة مكان وجودها كلما غابت عن البيت، وتراقبها باستمرار، وتتقاسم معها الفراش. من هنا نلاحظ تشوّش إيريكا بشأن هويّتها، ورغباتها، وحاجاتها النفسية والاجتماعية.

العلاقة السادية بين الأم وابنتها، التي يكشفها الفيلم منذ البداية، هي -كما يراها هانيكه- صورة مصغّرة للمجتمع النمساوي البورجوازي، في إطاره الثقافي والاجتماعي.

إيريكا تعمل في المعهد الموسيقي بفيينا كمعلّمة للبيانو. هي جادة ورصينة وحازمة ومتحفظة. لكن تحت هذا المظهر الذي يبدو طبيعيًا تكمن حياة سريّة، قاتمة ومنحرفة.

علاقتها بزملائها وتلاميذها فاترة، غير ودّية، وتعوزها العاطفة. وهي لا تهتم بخلق علاقة طيّبة بقدر ما يعنيها أن تفرض سطوتها وهيمنتها على تلاميذها الشبان، بفرض معايير قاسية، واللجوء إلى السخرية اللاذعة، وإذلالهم والتقليل من شأنهم. هذه القسوة التي

تمارسها، وهذا الفتور، يتباين بشكل حاد مع رهافتها وحساسيتها عندما تعزف على البيانو. ويبدو أن الهيمنة التي تمارسها في المعهد بمثابة تعويض عن عجزها على مواجهة هيمنة أمها في البيت. هي لا تجد مجالًا للتعبير عما بداخلها، لا في البيت الموحش ولا في أروقة المعهد. ومن الجليّ أن علاقتها غير الصحيّة بأمها تؤثر سلبًا في صلاتها بالعالم الخارجي، وفي أي ارتباط مع الآخرين. إنها تعمل على إبعاد أي شخص يحاول الاتصال بها.

هي ذات ميول سادية - مازوشية، تعيش حياتها الجنسية، غالبًا، من خلال التخيّل والفنتازيا. إنها لا تختبر الاتصال الحسّي إلا عبر محلات البورنو حيث تتجول، وتمارس فعل التلصّص على الذين يمارسون الجنس في السيارات أثناء عرض الأفلام، والتلصّص على عروض الجنس الحيّة. الغريب أن رد فعلها إزاء كل هذا يكون متحفظًا وفاترًا ومحايدًا.. كأنها تمارس ذلك بآلية. إنها تتفرّج وهي جالسة على نحو صارم، ولا يبدو عليها أنها تسعى وراء الإثارة والإشباع الفوري، بل تبدو أشبه بباحثة جادة تدرس ظاهرة معينة.

هنا هي تخترق المجال الذكوري بجرأة نادرة، غير متوقَعة.. فالمرأة لا يحق لها أن تنظر إلى ما هو بورنوغرافي. لا يجوز لها أن تبحث عن اللذّة في ما يعتبر حقلًا خاصًا للرجال. النظر من حق الذكر فقط. إنه نشاط ذكوري. المرأة كائن منظور إليه، هي مادة للتحديق فحسب.

لكن إيريكا، بجرأة وبلا خجل، تقتحم هذا المجال المتمثّل في العروض الإباحية، تنتظر دورها لتشغل حجيرة خاصة للتلصص، وعندما يحدّق إليها الرجال، في وقاحة وبذاءة، هي ببرود تتجاهل تلك النظرات. وعندما يحين دورها، تتفرّج في حياد.

من خلال شخصية إيريكا نتعرّف على الجانب المخيف والمدمّر من الرغبة، هذه الرغبة التي تنبثق من الجزء الغامض، الذي لا نعرف عنه شيئًا، من ذواتنا. عن هذا الجانب يتحدث الناقد بيتر سينسبوري ويقول: «الواقعية السيكولوجية، مع إلحاحها على السلوك العاطفي الناجم عن أسباب واضحة ونتائج منطقية مجرّدة من التناقض، هي -هذه الواقعية- ببساطةٍ غير وافية لتصوير آليات الرغبة المتناقضة، المشوّشة، اللامرئية، السريّة جوهريًا.. كما هي حال الرغبة التي نجدها عند إيريكا».

إيريكا غير قادرة على تحقيق اتصال مع الآخر، جنسيًا واجتماعيًا، إلا من خلال التلصص والميول المازوشية، حيث تجد لذّتها في إيذاء وجرح نفسها (في الحمّام هي تشق أعلى فخذها بموسى الحلاقة). الفيلم يعرض بوضوح أشكال الانحراف الجنسي عند إيريكا: من التلصصية إلى النزوع السادي- المازوشي.. وهي توظّف هذا في محاولةٍ لكبت الجروح الأعمق والأكثر إيلامًا المتجذّرة في طفولتها، وفي العلاقة القائمة على الإساءة والكبح مع أمها.

في تحليله للفيلم، يفرّق الناقد مارك شابمان (Bright Lights

Film Journal، عدد نوفمبر ٢٠١١) بين نظرة فرويد للسادية «السادي دائمًا يكون مازوشيًا في آن واحد»، ونظرة جيل ديلوز المعارضة، والذي يرى بأن المازوشي يستمد لذّته من الحرمان المتواصل من الإشباع، وإنكار الشهوة الحسّية، رغم أنه لا ينبغي الخلط بين هذا الإنكار والرفض التام للعاطفة. المازوشي يصبح مقنّعًا بواسطة الوجدانية ذات الحسيّة المفرطة، وبإعطاء الإيروسية شكلًا مثاليًا، هذه الإيروسية التي تُظهر نفسها في صورة برود خارجي. ويستنتج الناقد بأن فيلم هانيكه يلتزم بصرامة بالنموذج الديلوزي للمازوشية.

إيريكا تنجذب إلى العازف الشاب والتر كليمر (بينوا ماجيميل)، لكنها لا تُظهر له ذلك، بل إنها تصد كل محاولاته للتقرّب منها. وهو الذي افتتن بموهبتها أولًا، لا يتراجع ولا ييأس.

في الرواية، شخصية هذا الشاب مرسومة، منذ البداية، بوصفه ممثلًا حقيرًا للذكورة، والذي باعثه الوحيد هو أن يقهر إيريكا ويدمرها.

في الفيلم هو عازف بارع، وسيم، ثري، هادئ، واثق من نفسه، متوازن ورياضي، ويمتلك حساسية وجاذبية. هو نفسيًا نقيض إيريكا، مع ذلك يتعلّق عاطفيًا بها بعد أن شاهدها تعزف في صالون خاص. يحاول أن ينضم إلى المعهد ليدرس على يدها، وعلى الرغم من موقفها الرافض، العدائي، يتم قبوله في المعهد. هي

بدورها تنجذب إليه لكنها تشعر تجاهه بالاعجاب والنفور، بالودّ والكراهية، بالألفة والخوف.

العلاقة بينهما تتطور لتصبح جامحة، معقّدة، وموجعة. هي تختبر فيها نوازعها المازوشية التي ترعب الشاب فيبتعد عنها. إنها تستخدم تخيّلاتها المازوشية لا لتستسلم كليًا له، وإنما لتدفعه بعيدًا عنها.

في مشهد البروفة العامة، هي تراقب والتر بينما يتحدث في انسجام مع إحدى طالباتها الموهوبات. وجهها لا يوحي بشيء، ولا يمكن قراءة شعورها على وجه لا يشفّ عن أي انفعال محدّد. لكن فجأة نراها تهشّم كأسًا وتضع شظايا الزجاج في جيب معطف الطالبة. بعد قليل، تصيح الطالبة في ألم حيث نرى يدها الدامية. في ما بعد، تحرّيات الشرطة ترجّح وجود طالب ارتكب هذا بدافع الغيرة.

هل تسبّبها في إيذاء التلميذة الشابة بدافع الغيرة الجنسية أم لأنها ترغب في إنقاذها من أمها المهيمنة؟ نحن لا نعرف الدافع.

مباشرةً بعد ارتكاب هذا الفعل، تذهب إيريكا إلى الحمّام، يتبعها والتر ويوشك على اغتصابها، إلا أنها تتمكن من منعه واستعادة السيطرة ومن ثَم التحكّم فيه، وتحاول أن تعقد معه اتفاقًا: سوف تقبل بإقامة علاقة معه إذا هو امتثل للتعليمات التي سوف تسلّمها له كتابيًا.

في المساء، يتبعها والتر حتى شقتها، ويقتحم غرفة نومها. هي ترغمه على قراءة رسالتها، التي تحتوي على قائمة بالمطالب المازوشية المتطرفة لإشباع رغباتها، إنها تريد علاقة تماثل علاقة السيّد والعبد، واصفةً بالتفصيل ما يتعيّن عليه فعله بها من إيذاء وإساءة، ثم تسأله: «هل أثير اشمئزازك؟». هو يغادر مصدومًا ومشوّشًا ومشمئزًا. هي تبكي فيما تقرأ رسالتها بصوت عال.

في يوم آخر، تذهب إلى صالة تزلج لتتفرج عليه وهو يشارك في مباراة في لعبة الهوكي على الجليد. بعد المباراة، تعتذر له وتبكي، وتعبّر له عن رغبتها فيه، وتحاول أن تشجعه على ممارسة الحب معها في المكان نفسه غير أنه يبعدها. تحاول ثانية فيستسلم، لكنها تتقيأ.

في منتصف الليل، هو يدخل شقتها، يوقظها، يصفعها أمام أمها الذاهلة. يحبس أمها في الغرفة المجاورة، حيث تستطيع أن تشهد ما يحدث سمعيًا. عندما تصدّه إيريكا، يضربها بعنف، فتنزف وتبكي. كل هذا لا يردعه، بل يغتصبها. إن والتر، في بداية علاقتهما، كان يتعامل معها باحترام وحب، لكن تحوّله في ما بعد إلى شخص عنيف، نجد مبرره في رغبتها هي إلى هذا العنف، خصوصًا بعد إعلانها عن تخيّلاتها المازوشية. إن إيريكا تسكن في عالم من صنع خيالها وأوهامها. لقد وجدت في والتر المرشّح المثالي ليلعب دور الخاضع لهيمنتها وفق عالمها المتخيّل، ففي هذا العالم لا وجود للحب، لكن الواقع يثبت عكس ما تتصوره.

في اليوم التالي، تأخذ إيريكا سكينًا من المطبخ، وتضعها في حقيبة يدها، وتذهب إلى حفل في المعهد يشارك فيه الطلبة. هناك تطعن نفسها في صدرها، ثم تغادر من دون أن يلاحظ أحد.

الفيلم يتحرّى الحالات العصابية لهذه المرأة المكبوتة بعمق، التي تنطلق حثيثًا نحو تدمير الذات. كما يتضمن تحليلًا مركّبًا للعائلة وسياسة الكبح، ويقدمّ تأملًا في الصلات التي تربط الفن بقوى الكبت.

في الواقع، الفيلم لا يقدّم حلولًا وأجوبة، بل يطرح العديد من الأسئلة. ولا يعرض تفسيرًا مباشرًا للسلوك العنيف في العلاقة بين إيريكا وأمها، وبينها وبين الآخرين. إذ كلما أزال طبقة من شخصية البطلة، على نحو تدريجي، شعرنا بأن الأمور، التي تتصل بدوافعها وأفعالها ومبرّراتها، لا تتكشّف وتتوضّح بل تزداد غموضًا. إنك تشعر بأنها مرشحة لحالة مأساوية وشيكة.. حالة مخيفة لن تستطيع تفاديها.. كما لو أن الجنون الذي يدنو منها على مهل، ويحيط بها، سوف يلتهمها أخيرًا.

هانيكه في أسلوب إخراجه يبدو مقتصدًا ومحايدًا، وهو لا يلجأ إلى دغدغة مشاعر المتفرج وغرائزه بالصور الحسيّة، رغم إغواءات النص، ولا يتّخذ موقفًا نقديًا من الشخصيات وعلاقاتها.. إنه يُظهر الأفعال بكل عريها، لا يبرّر ولا يتغاضى. ولا يعلّق على دوافع الشخصيات. وهذا الأسلوب ينسجم تمامًا مع طبيعة شخصية

إيريكا وعلاقتها بمحيطها وعالمها، فهي تعيش حياتها بلا عاطفة، بلا شغف، بلا أي محاولة للإتصال مع الآخرين، عائشة في الوهم والتخيّل أكثر مما في الواقع.

كاميرا هانيكه تعتمد على الإيحاء أكثر من التصريح. إنها نادرًا ما تركّز بؤرتها على قلب الحدث، معطية المتفرج لمحات من دون الاقتراب من المرئي وحصر الشيء ضمن الكادر في لقطات قريبة. إننا نراقب انحدار إيريكا، ونتابعها محتفظين بمسافة بيننا، ولا يُسمح لنا بالاقتراب منها ومحاولة فهم دوافعها. وفي غياب صوت الراوي، أو الحوار الداخلي، الذي يشرح ويوضّح أفعال الشخصية، أو أي بيان تفسيري سردي، فإن عدم قدرة إيريكا على التعبير عما تريده بشكل مباشر، يحول دون غوص المتفرج في أعماق الشخصية، والاكتفاء بالمكوث عند السطح. هذا يعني أن المتفرج يكون محرومًا من المشاركة أو التعاطف مع الشخصية، كما يحدث غالبًا في السينما السائدة، وبدوره يتّخذ المتفرج موقف المحايد.

يقول هانيكه: «كل تفسير هو تقييد، وكل تقييد هو كذب غير مباشر».

حاز الفيلم على الجائزة الكبرى في مهرجان كان ٢٠٠١، إضافة إلى جائزة أفضل ممثلة، وأفضل ممثل.

كذلك نال الفيلم جائزة الفيلم الألماني كأفضل فيلم أجنبي.

كما حازت إيزابيل أوبير على جائزة الفيلم الأوروبي، ومهرجان سياتل، ونقاد سان فرانسسكو كأفضل ممثلة.

أما آني جيراردو في دور الأم، فقد حازت على جائزة السيزار الفرنسية كأفضل ممثلة مساعدة.

أداء استثنائي ورائع من إيزابيل أوبير (التي تعد واحدة من أعظم الممثلات في السينما العالمية). إنها تؤدي معتمدة على وجهها، الذي يكاد يخلو من المكياج، باستثناء أحمر الشفاه، ومرتدية ملابس داكنة اللون. على وجهها تنعكس تلك المشاعر والانفعالات المتضاربة، الغامضة. كما تكشف عن قدرة هذا الوجه على كبح تلك المشاعر، فلا يتراءى على السطح غير ظلال المشاعر المتوارية في العمق. أيضًا تكشف عن قدرة مدهشة على التحكم بحساسية عالية في كل حركة وإيماءة وتعبير.

هانيكه يجعل كاميرته تحاول إظهار ليس فقط العنف البدني على وجهها بل أيضًا الكشف عما هو أعمق وأكثر غورًا. في حالات عديدة، هو يجعل الكاميرا مركّزة عليها، محدّقة في وجهها. ليس غايته من ذلك فهم أو تفسير أفكار الشخصية، بل -كما يقول الناقد ريك بورك- محاولة فهم ما تفعله تلك الأفكار بها. في كل المشاهد التي تسبق لقاء إيريكا ووالتر في الحمّام، تكون هي في بؤرة أو مركز اللقطات القريبة أو المتوسطة، تعبيرًا عن تحكمها في محيطها، وكيف أنها تقيّم وضعها وتخطط في سبيل المحافظة على هذا التحكم والسيطرة. لكن

ما إن تضعف أمام والتر، وتسلمه مطالبها حتى تفقد تلك القدرة على التحكم والسيطرة، واللقطات -معبّرةً عن هذه الحالة الجديدة- تكتسب مظهرًا آخر، ومعنى آخر. هي، في علاقتها بالكاميرا، لا تعود في المركز أو البؤرة، ويطغى حضور والتر على حضورها. في نهاية الفيلم، مع ظهور وجهها المتوّرم -بفعل اعتداء والتر عليها- هي تستعيد قدرتها على التحكم، وما طعن نفسها بالسكين إلا تعبير عن التحكّم في مصيرها. الطعن ليس فعل يأس أو بدافع اكتئاب، بل الوسيلة التي بها تستعيد إيريكا السيطرة.. السيطرة على نفسها ووضعها وأفعالها، متجاوزةً كل أذى أو إساءة.

في حديثها عن دورها، تقول إيزابيل أوبير: «الفيلم هو عن الاختلاف بين الحب والإغواء. إيريكا تريد أن تكون محبوبة، لا أن تخضع للإغواء. هي لا تريد أن تفقد السيطرة والتحكّم، لا تريد أن تتعرّض للإيذاء».

وعن أداء أوبير هنا، يقول بيتر برادشو (٩ نوفمبر ٢٠٠١): «إيزابيل أوبير تقدّم هنا أداءً صادقًا ومقنعًا لشخصية تتسم بالفتور والخبث والاضطراب العميق. هنا هي مقتصدة في التعبير، ونادرًا ما تسمح بتعبيرات غير تلك الضرورية جدًا، مثل الاشمئزاز، كالذي تُظهره عند حدوث خطأ أثناء العزف الموسيقي، أو التواء قسمات الوجه تألمًا أو ازدراءً».

***

ترجمة لحوار مع مايكل هانيكه حول فيلم «معلّمة البيانو»، أجراه: كريستوفر شاريت، Real Time, issue 53, Feb. Mar. ٢٠٠٣

- في فيلمك «معلّمة البيانو»، يبدو أن الموسيقى الكلاسيكية، بينما تجسّد أفضل ما لدى البطلة إيريكا من حساسية ورقّة شعور، فإنها أيضًا تتضمن في أعراض مرضها..

*نعم، بإمكانك أن ترى الموسيقى تعمل في ذلك الاتجاه، لكنك تحتاج أولًا أن تدرك أننا في الفيلم نُظهر وضعًا نمساويًا جدًا. فيينا هي عاصمة الموسيقى الكلاسيكية، وهي بالتالي مركز شيء استثنائي جدًا. الموسيقى جميلة جدًا لكن، مثل المحيط أو البيئة، يمكن أن تصبح أداة للكبح والقمع، لأن هذه الثقافة تضطلع بوظيفة اجتماعية تضمن الكبح، خصوصًا فيما الموسيقى الكلاسيكية تصبح مادة للاستهلاك. بالطبع يتوجب عليك أن تدرك أن هذه القضايا ليست مجرد موضوعات لسيناريو الفيلم، إنما هي أيضًا من اهتمامات رواية إلفريده يلينيك، حيث لدى المرأة فرصة، وإن كانت صغيرة، لتحرّر نفسها كفنانة فقط. هذا لا يتحقّق، بالطبع، بما أن براعتها الفنية تنقلب ضدها من بعض النواحي.

- تبدو الأغنية السابعة عشر لشوبيرت محورية في الفيلم. البعض يرى أن هناك صلة بين إيريكا ومسافر شوبيرت في تلك

الأغنية. هذا يقودنا إلى سؤال أوسع عما إذا كانت الموسيقى تمثّل الجانب الصحي من نفسية إيريكا أم أنها ببساطة تساعد في كبحها؟

* بالطبع، الأغنية السابعة عشر تحتفظ بمكانة محورية في الفيلم، ويمكن النظر إليها كشعار لإيريكا والفيلم نفسه. المجموعة كلها تؤسس فكرة اتباع طريق لم يسلكه الآخرون. وأظن هذا يعطي للفيلم تأثيرًا تهكميًا. من الصعب الجزم بأن هناك ارتباطًا، علاقة متبادلة، بين عصابية إيريكا وما يمكن تسميته بالرسم النفسي لموسيقار عظيم مثل شوبيرت. لكن بالطبع هناك إحساسًا حادًا بالحزن عند شوبيرت، والذي هو جزء أساسي من بيئة الفيلم. شخص لديه مشكلات هائلة، كالتي تحملها إيريكا، قد يُسقطها على فنان له حساسية شوبيرت المركّبة جدًا. لا أستطيع أن أعطي تأويلًا إضافيًا. الموسيقى العظيمة تسمو فوق المعاناة إلى ما وراء الأسباب المحددة. الأغنية السابعة عشر تسمو فوق التعاسة حتى في الوصف المفصّل للتعاسة. كل الأعمال الفنية الهامة، خصوصًا تلك التي تهتم بالجانب الأكثر قتامة من التجربة، على الرغم من توصيلها لأي يأس، تتخطى -هذه الأعمال- قلق المحتوى في تحقّق الشكل.

- **والتر كليمر يبدو بطلًا للفيلم، غير أنه يتحوّل إلى وحش..**

* في الواقع، هذه الشخصية مصوّرة في الرواية على نحو سلبي أكثر مما في الفيلم. الرواية مكتوبة بصيغة ساخرة جدًا. إنها تحوّله من أحمق، غرّ وصبياني، إلى وغد فاشيّ، بينما الفيلم يحاول أن يجعله أكثر جاذبية وإثارة للاهتمام. في الفيلم، علاقة الحب، التي هي ليست مركزية في الرواية، تكون متضمنة أكثر في العلاقة بين الأم والابنة. والتر يقدح الكارثة فحسب. في الرواية، والتر هو بالأحرى شخصية ثانوية والتي كانت تحتاج إلى تطوير يساعدها على أن تكون موضعًا معقولًا أكثر للكارثة.

- **المرء يخرج، بعد مشاهدة الفيلم، شاعرًا بأن العلاقات الجنسية مستحيلة تحت افتراضات المجتمع الراهن..**

* نحن جميعًا مصابون بالأذى والضرر، لكن ليس كل علاقة تتمثّل في السيناريو المتطرف للعلاقة بين إيريكا ووالتر. ليس كل شخص يعاني من اضطراب عصبي مثل إيريكا. الحقيقة الشائعة تقول أننا لسنا مجتمعًا من الأفراد السعيدين، وهذا هو الواقع الذي أرسمه، لكنني لن أقول أن الصحة الجنسية مستحيلة.

- **تبدو مهتمًا كثيرًا باللقطة الطويلة long take هناك عدد من اللقطات الساكنة في أفلامك، مثل الصورة الختامية.. أيضًا تلك اللقطات التي تظهر الجدار العاري في الحمّام مباشرة قبل**

أن يندفع والتر صوب إيريكا، كذلك العديد من اللقطات لوجه إيريكا. نجد هذا أيضًا في أفلامك الأخرى.

* ربما أستطيع أن أربط هذا بمسألة التلفزيون. التلفزيون يسرّع عاداتنا في النظر. أنظر، على سبيل المثال، إلى الإعلانات في هذا الوسط. كلما كان عرض الشيء أسرع، قلّت قدرتك على إدراكه كشيء يحتل مكانًا في الواقع الفيزيائي، وأصبح شيئًا مغريًا أكثر. وكلما بدت الصورة أقل حقيقية، سارعتَ أكثر لشراء السلعة المصوّرة.

بالطبع، هذا النموذج من الجمالية اكتسب سلطة وهيمنة في السينما التجارية. التلفزيون يزيد في سرعة التجربة، لكن المرء يحتاج إلى وقت لفهم ما يراه، وهذا ما تنكره الميديا السائدة ولا تجيزه. ليس مجرد الفهم على المستوى الفكري بل العاطفي. السينما لا تستطيع أن تقدّم إلا القليل جدًا من الموضوعات الجديدة، فكل ما يقال الآن قيل سابقًا آلاف المرات، غير أن السينما ما تزال تملك القدرة والأهلية لتدعنا نختبر العالم بشكل جديد.

اللقطة الطويلة وسيلة جمالية لإنجاز هذا بتوكيدها الخاص. هذا كان مفهومًا منذ زمن طويل. فيلمي «شفرة مجهولة» يتألف من الكثير من اللقطات المتتابعة الساكنة، كل لقطة من منظور واحد، وذلك لأنني لا أريد أن أتفضّل على

المتفرج أو أتلاعب به، أو على الأقل إلى أصغر درجة ممكنة. بالطبع، الفيلم دائمًا عبارة عن تلاعب، لكن إذا كل مشهد هو مجرد لقطة واحدة، فعندئذ هناك على الأقل درجة أقل من الإحساس بالزمن الذي هو عرضة للتلاعب حين يحاول المرء أن يبقى قريبًا من بنية «الزمن الحقيقي». إن اختزال المونتاج إلى الحد الأدنى أيضًا ينزع إلى نقل المسؤولية من جديد إلى المتفرج، حيث يقتضي منه ذلك الكثير من التأمل.

عادةً طريقتي هي حدسية جدًا، من دون أي شيء مبرمج. الصورة الختامية في «معلّمة البيانو» هي ببساطة إعادة توكيد للمعهد الموسيقي، التناسق الكلاسيكي لذلك المبنى الجميل في الظلام. المطلوب من المتفرج أن يعيد النظر فيه.

- هل يمكنك أن توضح مفهومك للعائلة كما صوّرتها في «معلّمة البيانو»؟

* هنا أردت قبل كل شيء أن أصف المحيط البورجوازي، وأن أثبّت العائلة بوصفها خليّة مفرّخة لكل التعارضات والنزاعات. لقد أردت دائمًا أن أصف العالم الذي أعرفه، وبالنسبة لي فإن العائلة هي ميدان الحرب المصغّرة، الموقع الأول لكل حرب. عادةً المرء يربط الموقع السياسي - الاقتصادي الأكبر بالصراع أو الحرب، غير أن الموقع اليومي للحرب في العائلة يكون مهلكًا، بطريقته الخاصة، بالقدر

نفسه، سواء بين الآباء والأبناء أو الزوجة والزوج. لو بدأتَ في سبر مفهوم العائلة في المجتمع الغربي فسوف لن تقدر أن تتجنب الإدراك بأن العائلة هي منبت كل التعارضات والنزاعات. لقد أردت أن أصف هذا بطريقة مفصّلة قدر الإمكان، تاركًا للمتفرج حرية الاستنتاج.

السينما كانت تميل إلى إغلاق موضوعات كهذه مرسلةً الناس إلى بيوتهم وهم في حالة رضا واطمئنان، بعد إشباع رغباتهم. بينما هدفي هو زعزعة المتفرج وإقلاقه، وانتزاع أي مواساة أو رضا عن الذات.

- **البورنو والإيروسية تلعبان دورًا أساسيًا في «معلّمة البيانو»، وهذا أثار الكثير من الجدل والخلاف. هناك نقاش مستمر بشأن البورنو، وما إذا له وظيفة محرّرة أم لا..**

* أود أن يتذكّرني الناس لتحقيقي شيئًا فاحشًا لكن ليس فيلمًا بورنوغرافيًا. في تعريفي الخاص، أي شيء يمكن اعتباره فاحشًا ينطلق من المعيار البورجوازي. سواء أكان معنيًا بالنشاط الجنسي أو العنف أو قضية محرّمة (تابو) أخرى، فإن أي شيء ينحرف عن المعيار هو فاحش. بقدر ما الحقيقة تكون دائمًا فاحشة، آمل أن تحتوي أفلامي كلها، على الأقل، على عنصر من الفحش.

على نحو مغاير، البورنوغرافيا هي النقيض، ذلك لأنها تصنع

مما هو فاحش سلعة تروّجها، وتجعل ما هو غير عادي شيئًا قابلًا للاستهلاك، والذي هو مظهر مخز وفضائحي حقًا من البورنو. إنه ليس المظهر الجنسي بل المظهر التجاري للبورنو الذي يجعله منفرًا ومثيرًا للاشمئزاز.

أظن أن أي ممارسة فنية معاصرة هي بورنوغرافية إن حاولت أن تضمّد الجرح، إن جاز التعبير، والذي يعني الجرح الاجتماعي والنفسي. يبدو لي أن البورنوغرافيا لا تختلف عن الأفلام الحربية أو الأفلام الدعائية من حيث أنها تحاول أن تجعل عناصر الحياة، العميقة أو الرهيبة أو المنتهكة، قابلة للاستهلاك. إن الأفلام الدعائية (البروباغندا) هي بورنوغرافية أكثر من الفيلم البيتي home video الذي يظهر رجلًا وامرأة يمارسان الحب.

- يبدو أن هناك بعض الخلط أو التشوش بشأن عنوان الفيلم..

* في الأصل، عنوان الرواية باللغة الألمانية هو Die Klaviers-pielerin أي «عازفة البيانو».. وهو عنوان غير ملائم على نحو مقصود، كما أنه تعبير غير مألوف في الألمانية. هذا العنوان يشير إلى الشخص الذي يكون في المقام الأسفل ضمن المرتبة أو الهرمية الاجتماعية. وتلك الكلمة لا تعادل Pianisitin وهي كلمة ألمانية تشير إلى الشخص الذي يكسب رزقه بالعزف على الآلة، شخص يمتلك موهبة

حقيقية، وهو أكثر من مجرد حرفي يعزف بمهارة. الترجمة الإنجليزية للرواية هي «معلّمة البيانو»، وهي ترجمة غير سليمة، بل أنها تحط من قدر البطلة. لقد أردت عنوانًا يعبّر عن نبل البطلة.

- «معلّمة البيانو» هو من أكثر أفلامك رواجًا وشهرة.. هل تشعر أنه يمثّل، على نحو أفضل، حساسيتك وتطورك كمخرج سينمائي؟

* لن أتفق معك، طالما أن الفكرة ليست نابعة مني بل مأخوذة من رواية، في حين أن أفلامي الأخرى نشأت من أفكاري الخاصة. أنا أتعرّف على نفسي في تلك الأفلام أكثر مما أفعل مع أفلام مبنية على نصوص أخرى. بالطبع، أنا اخترت موضوع نص «معلّمة البيانو» لأنني كنت منجذبًا إليه كثيرًا، وما يمكنني أن أجلبه إلى هذا العمل. لكن هذا العمل، من بعض النواحي، بعيد عني.. إذ لا يمكنني أن أكتب رواية عن النشاط الجنسي عند المرأة. إن موضوع رواية يلينيك أثار اهتمامي، لكن اختياري لمصادر أخرى للفيلم سيبقى، على الأرجح، استثناءً.

- الملاحظ أن أفلامك الأخيرة ناطقة باللغة الفرنسية، مع أن الموقع يظل نمساويًا..

* هذا لكي يلائم المنتجين والممثلين. مصدر الدعم الأساسي

يأتي من فرنسا، والممثلون أغلبهم فرنسيون: إيزابيل أوبير، جولييت بينوش، بنوا ماجيمل، آني جيراردو.. وجميعهم رائعون. صناعة السينما النمساوية محدودة بعض الشيء في الموارد. الإنتاج الفرنسي ساعدني كثيرًا، كما إنني أشعر بالارتياح مع اللغة الفرنسية.

السبب في أن الكثير من أفلامي فرنسية، لغةً وبيئةً، أنني درست اللغة الفرنسية في المدرسة. آنذاك كانت فرنسا تمثّل الفتنة والجاذبية لجيل من المثقفين الشبان، كانت موضع رغباتنا. آنذاك كان عصر الوجودية والموجة الجديدة. الآن، كل شخص يوجّه بصره نحو أمريكا.

في الواقع، عملي في فرنسا كان ثمرة تعاون تصادفي. الممثلة جولييت بينوش شاهدت أفلامي النمساوية فاتصلت بي راغبة في التعاون في ما بيننا، مقترحة العمل معًا في فيلم، وكان «شفرة مجهولة» Code Unknown أول مشروع لنا، وكان بداية تعاون ناجح ومثمر.

***

حوار آخر مع مايكل هانيكه، أجرته: كارين شيفر، ٢٠٠١

- «معلّمة البيانو» هو فيلمك الأول المعد عن رواية أثارت الكثير من الجدل للكاتبة إلفريده يلينيك. ما الذي أثار اهتمامك بشأن مادة الكتاب؟

* النص أثار اهتمامي لأنه يمضي بعيدًا جدًا على الصعيد السيكولوجي.

- عندما قرأت الرواية، هل كنت ترى بأنها قابلة لأن تتحول إلى فيلم سينمائي؟

* نعم، ذلك لأن بناء الرواية خطي جدًا، وهذا يتلاءم مع إمكانية تحويلها إلى الشاشة، غير أن الشكل اللغوي للنص ليس مناسبًا على الإطلاق. إن جوهر أدب إلفريده يلينيك لا يكمن في القصص بل في الشكل السردي. إن اهتمامها الرئيسي يكمن في اللغة، وهذه اللغة غير قابلة للنقل أو التحويل. القصة ذاتها يجب أن تُروى بالوسائل التي يقترحها الفيلم. أنا لم أصنع نسخة سينمائية من الرواية، بل رويت قصة. بهذا المعنى، فيلمي ليس نسخة سينمائية من عمل أدبي.

- السيناريو كان مكتوبًا قبل عشر سنوات أو أكثر.. لم باشرت العمل في هذه المادة الآن؟

* أولًا، لأن شخصًا ما اقترحه عليّ. ثانيًا، لأن الشيء المفروض بالقوة بشأن القصة هو حالات الرصد المركّبة جدًا في ما يتصل بالمجتمع، والتي تتخطى العلاقات المتبادلة الخاصة. هذه القصة مليئة بالتداعيات من دون الاكتفاء برواية القصة وحدها. إضافة إلى ذلك، احتوى العمل على ثلاثة أدوار

عظيمة. أحد شروطي، عندما رُشحت لتنفيذ العمل هو التعاقد مع إيزابيل أوبير لتأدية دور إيريكا.

- لمَ هي تحديدًا؟

* لأنها في رأيي أفضل ممثلة في أوروبا، إن لم يكن في العالم بأسره. هي من جهة لديها الحساسية والقدرة على إظهار المعاناة، ومن جهة أخرى، هي قادرة على إظهار وحشية الشخصية. إضافة إلى جمالها.

- هل لنا أن نتوقع منك تحقيق المزيد من الأفلام المبنية على نصوص أدبية؟

* لا، لكن هذا لا علاقة له بالتجارب الجيدة أو السيئة، إذ لديّ ما يكفي من المواد التي أرغب في استخدامها. النقاش الذي يتعلق بالشكل والمحتوى، والذي يحسم خاصية وجوْدة الفيلم في النهاية، يسهل حلّه حين يكون كاتب السيناريو والمخرج شخصًا واحدًا. أجد أن هذه القاعدة مثيرة للإهتمام أكثر.

- كيف تتعامل مع مسألة ترجمة اللغة إلى الفيلم على نحو وافٍ وملائم؟

* اللغة مستخدمة في الحوار فقط، وقد ابتكرت بضعة مشاهد لم تكن واردة في الرواية. لقد قمت بمحاولة وصف العالم الداخلي ذاته في الفيلم، في الوقت نفسه، لم أفكر أبدًا في كيفية

استخدام لغة يلينك. مثل هذا الشيء سوف لن ينجح أبدًا، ومحاولة ذلك سوف لن تكون مفهومة. الفيلم شكل فني مستقل، وهو يوظّف الأدب لغايةٍ فكرية. إلفريده يلينيك نفسها كانت مفتونة بفكرة أن ترى كيف يستفيد شخص آخر من المادة التي توفرها.

- هل عملت مع الكاتبة أثناء كتابة السيناريو؟

* ناقشت معها الشخصية الرئيسية عدة مرات في البداية. المشكلة أن الرواية عمرها الآن ١٥ سنة، وهي تصف مرحلة معيّنة بكل تفاصيلها. بينما جعلت أحداث الفيلم تدور في الحاضر، فإن المسألة هي إلى أي مدى يمكن تجسيد العناصر المهمة بالنسبة لها. لكن بشكل عام، هي على نحو واعٍ أختارت أن تبقى في الخلفية. لم تطالب بالاعتراف بها كخالقة وحيدة للعمل.

- الشخصيات النسائية في أفلامك دائمًا هنّ الأقوى والأكثر غموضًا من الرجال..

* لست على يقين من أنهن الأعمق والأكثر غموضًا. النساء والأطفال (وهناك عدد غير متناسب من الأطفال في أفلامي) يلعبون دورًا مهمًا لأن الضحايا يثيرون اهتمامي أكثر من الجناة. إجمالًا، أنا أكثر اهتمامًا بالنساء.. الرجال يثيرون ضجري.

- المستوى الوحيد الذي لا تستطيع الرواية الاتصال به، والذي هو مثالي بالنسبة للفيلم، الموسيقى..

* تلك هي هوايتي أثناء تحقيق هذا الفيلم. شخصيًا أرى أن موسيقى الفيلم لا مكان لها في الأفلام، لأن ٩٩٪ من وظيفتها أن تكون تعويضًا عن عجزٍ ما في التشويق أو الإثارة. المشاعر التي لا يتم خلقها عبر الحبكة أو الحدث، التصوير أو بواسطة الممثلين، تكون عندئذ منتجة بصلصة موسيقية أسفل كل شيء. لهذا السبب لن تجد أي موسيقى في أفلامي، إلا إذا اقتضتها القصة. بالطبع، فيلمي «معلّمة البيانو» يوفّر فرصة حسنة لاستخدام الموسيقى. اخترت مقطوعات شوبيرت التي أشارت إليها يلينيك ضمنيًا في روايتها. بالطبع ذلك وفّر لي كقارئ سببًا منطقيًا لإظهار ولعي بموسيقى شوبيرت، وبالذات الأغنية الألمانية.

***

حوار آخر مع هانيكه، أجراه ستيوارت جيفريز:

في كل أفلامه، يعقّد هانيكه دور المتفرج ويجعله إشكاليًا وغير ثابت. فيلمه «معلّمة البيانو» مبني على رواية قائمة على السيرة الذاتية للروائية والكاتبة المسرحية إلفريده يلينيك، التي اختارت العزلة والابتعاد عن الحشود والأضواء. ومثل الشخصية الرئيسية في العمل، نشأت يلينيك مع أم كاثوليكية، مستبدّة، من الطبقة المتوسطة، والتي

كانت تريد منها أن تصبح عازفة بيانو. ومثل الشخصية أيضًا، والدها مات في مصح نفساني. بينما الرواية تشجب الثقافة الموسيقية في وسط البورجوازية الصغيرة في النمسا، وتدين قمع النساء في المجتمع النمساوي، نجد أن إعداد هانيكه يجاهد في أن لا يقول شيئًا معيّنًا عن بلاده، وعوضًا عن ذلك، يركّز على ثيمات التلصصية، والنزعة السادية المازوشية، والقمع الثقافي، من دون أن يطلق أحكامًا قاطعة.

يقول هانيكه:

عندما عرضتُ فيلمي الأول «القارة السابعة» هنا، في النمسا، قبل ١٢ سنة، كان المتفرجون غير النمساويين يأتون إليّ متسائلين في دهشة «هل حقًا النمسا فظيعة ومخيفة إلى هذا الحد؟». كنت أقول، هذا الفيلم ليس عن النمسا، بل عن الثقافات التي أصبحت صناعية، والموجودة في كل مكان. من اليسير على المتفرج أن يأخذ هذه العناصر التي تزعجه والتي أرغب منه في تلمّس طريقه بها ويقول «لا أريد أن أتعامل معها، هي لا تعنيني». وفي حالة «معلّمة البيانو» سيكون من اليسير على المتفرج أن يضع اللوم على الثقافة الموسيقية في فيينا لما تعانيه إيريكا من مشاكل وأزمات. لهذا السبب لم أرد أن أبالغ في عرض العناصر الموسيقية في فيينا.

المقطوعات الموسيقية الموظفة في الفيلم هي في كل مكان.. خصوصًا سوناتات شوبيرت الأخيرة على البيانو.

يقول هانيكه:

«اختيار الموسيقى كان أحد الأشياء الممتعة في تحقيق هذا الفيلم. لكنني أكنّ احترامًا بالغًا للموسيقى يجعلني أتجنب استخدامها بشكل عشوائي في الفيلم، ولهذا السبب يندر استخدامي للموسيقى في أفلامي. عادةً تُستخدم الموسيقى في الأفلام لتغطية بعض النواقص. هنا الموسيقى تصبح جزءًا من الفيلم نفسه. بعض المقطوعات واردة في الرواية نفسها.. كونشرتو باخ على سبيل المثال. في الرواية، تقول إيريكا أن الموسيقيْن المفضلّين لديها هما شوبيرت وشومان، لكن مسألة اختيار المقطوعات كانت راجعة إليّ».

دور الطالب والتر كليمر (ماجيمل) صعب لأن، قرب نهاية الفيلم، هو منح إيريكا أغلب الأشياء التي طلبتها منه في رسالتها. مع ذلك، رغم أن هذا استدعى الكثير من العنف، فإن الفيلم يساعد المتفرج على فهم سلوك الشخصية.

يشرح هانيكه قائلًا:

«في الرواية، يلينيك على نحو متواصل تحقّر والتر وتسميه الحمار. بإمكانك أن تفعل هذا في رواية ما، لكن في الفيلم إن أطلقت صفة الحمار على الشخصية فسوف ترى، في خمس ثوانٍ، كيف ينتهي فيلمك. كان من المهم ترك والتر كشخصية مفتوحة من أجل تطابق محتمل من خلاله يتفاعل معها المتفرج. إني أحاول أن أترك أفلامي مفتوحة قدر الإمكان. والأمر راجع إلى المتفرج إن أراد أن يمسك بما يراه ويحاول أن يجد تفسيرًا ما».

في نهاية الفيلم، إيريكا تتعرض للضرب والاعتداء الجنسي. هل علينا أن نعتقد بأنها ترحّب بمصيرها؟ أم الأسوأ من ذلك، أنها تستحق ما يحدث لها؟ وأن المعتدي لديه مبرراته؟

هانيكه يرفض أن يعطي أية إجابة سهلة:

«يتعيّن عليك أن تؤول ذلك بنفسك. أنا أتيح للمتفرج أن ينهي الفيلم في ذهنه».

***

حوار آخر مع هانيكه حول فيلمه «معلّمة البيانو»، أجراه سكوت فاونداس ونُشر في IndieWire، عدد ٤ ديسمبر ٢٠٠١:

- بما أن «معلّمة البيانو» هو ثاني أفلامك المعدّة عن مصدر أدبي، أردت أن أسألك كيف حدث اتصالك مع هذا النص ولماذا قررت أن تحوله إلى الشاشة؟

* الرواية نُشرت قبل حوالى عشرين سنة. بعد خمس سنوات من صدورها، قرأتها ومباشرةً أبديت اهتمامًا بها. اتصلت بالمؤلفة، إلفريده يلينيك، لكنها لم تبدِ تجاوبًا ورفضت طلبي بتحويلها إلى سيناريو. هي لم تكن مهتمة لأنها أرادت أن تكتب السيناريو بنفسها، وقد فعلت ذلك لكن لم تجد منتجًا متحمسًا للعمل. بعد خمس سنوات أخرى، نجح صديقي، وهو أيضًا مخرج، في إقناع المؤلفة بشراء حقوق تحويل النص إلى فيلم، فوافقت هذه المرّة. طلب مني صديقي أن أكتب السيناريو.

هذا الصديق كان يحاول، لمدة عشر سنوات، الحصول على تمويل لكن دون جدوى. الحقوق انتقلت إلى المنتج فيت هيدوشكا الذي لم يقتنع بصديقي كمخرج، وطلب مني أن أخرجه، فوافقت لكن بشرط أن يتعاقد مع إيزابيل أوبير لتؤدي الشخصية الرئيسية. تلك هي كل الحكاية.

- **ما هي حصتك من عملية الاعداد، لأن «معلّمة البيانو»، مثل فيلمك السابق المأخوذ عن رواية كافكا «القصر»، هي على نحو جليّ ومتميّز تأويل شخصي والذي، مع ذلك، يظل أمينًا تمامًا للأحداث الواردة في المادة الأصلية.**

* سوف أرسم خطًا محددًا بين الروايتين لأن «القصر» مصنوع للتلفزيون، وأنا واضح جدًا بشأن الفارق بين النسخة التلفزيونية والفيلم. الأفلام المصنوعة للتلفزيون يتعيّن عليها أن تكون قريبة من الكتاب، وذلك أساسًا لأن الغرض من الفيلم التلفزيوني الذي يترجم الأدب هو أن يجعل المتفرج، بعد مشاهدته لهذه النسخة، يلتقط الكتاب ويقرأه بنفسه. موقفي هو أن التلفزيون لا يمكن أبدًا أن يكون شكلًا فنيًا، لأنه يخدم توقعات الجمهور. لم أكن أجرؤ على تحويل «القصر» إلى فيلم يُعرض على شاشة السينما. كان ذلك ممكنًا على شاشة التلفزيون لأن الأهداف مختلفة. لكن مع «معلّمة البيانو»، لو قارنت بين بنية الرواية وبنية الفيلم ستجدهما مختلفتين تمامًا، وأشعر أنني كنت أتعامل بحريّة

تامة مع الرواية والطريقة التي كُتبت بها. أستطيع القول أن طريقتي في النظر إلى القصة هي متحفظة وفاترة بعض الشيء، بينما الرواية نفسها غاضبة وعاطفية جدًا. الرواية ذاتية أكثر، والفيلم موضوعي أكثر.

- في مقابلة معك وأنت تتحدث عن فيلم «شفرة مجهولة» قلت أن من المستحيل اختيار نجمة سينمائية، مثل جولييت بينوش، في فيلم لا ينتمي إلى نوع genre معيّن، إلا إذا أدّت في الفيلم دور ممثلة أو نجمة سينمائية. مع ذلك، أنت هنا اخترت إيزابيل أوبير التي هي نجمة سينمائية بامتياز لتؤدي في فيلم «معلّمة البيانو» الذي لا يمكن تصنيفه ضمن أي نوع سينمائي.

* إنها محاكاة ساخرة للميلودراما. كمخرج سينمائي أوروبي لا يمكنك أن تحقّق فيلمًا ينتمي إلى نوع معيّن بشكل جدّي. يمكنك فقط أن تحقّق محاكاة ساخرة.

- لم ذلك؟

* لأن فيلم النوع genre، تحديدًا، هو أكذوبة. الفيلم يحاول أن يكون فنًا، بالتالي يجب أن يحاول التعامل مع الواقع. ولا يمكن فعل هذا بواسطة الأكاذيب. إذا الفيلم مجرد مشروع تجاري فبمقدورك أن تكذب. تستطيع أن تبيع الكذبة بضمير حسن.

- لو كان الأمر بيدي لاخترت ممثلة أخرى، غير إيزابيل أوبير، لتأدية الدور. إيزابيل جميلة جدًا بينما الشخصية بسيطة وعادية.

* أنا لا أنظر إلى إيزابيل كنجمة فاتنة جدًا. بالنسبة لي، جوليا روبرتس هي النجمة الفاتنة الساحرة. لكن إذا نظرت إلى أفلام إيزابيل، ستجد فعلًا الكثير منها تظهرها في صورة عادية ورقيقة. انجذابي الرئيسي تجاه إيزابيل هو، من جهة، قدرتها على أن تكون في غاية الحساسية، وقابليتها للانجراح أمام أي أذى، ومن جهة أخرى، قدرتها على أن تكون باردة جدًا وعقلانية جدًا. هي ضحية وفي الوقت نفسه هي جانية، وليس هناك الكثير من الممثلات اللواتي لديهن هذا المدى.

زمن الذئب.. الوقت الذي يسبق انهيار العالم

زمن الذئب The Time of the Wolf أو Le Temps du Loup (٢٠٠٣)، من بين أفلام مايكل هانيكه السابقة، هو الأقل استفزازًا وإقلاقًا وإثارة للصدمة، على الرغم من موضوعه القاتم وأجوائه الكئيبة. ثمة بصيص من الأمل يبزغ في نهاية النفق الذي تسير عبره الأحداث والشخصيات.

الفيلم يلقي نظرة مروّعة على الحضارة التي تخرج عن مسارها، وتتفكك بناها (لكن دون أن تنهار كليًا)، وعن الهاوية التي تفتح شدقيها لتبتلع عالمًا عمّت فيه الفوضى، وانعدم النظام والأمن، وخلا من الشفقة والحنو، بعد أن تسمّمت المياه وقلّت المحاصيل الغذائية. مع ذلك، الفيلم يتجنب تصوير انحدار كل البشر إلى حالة تامة ومطلقة من الوحشية والهمجية. على الرغم من أن قصة الفيلم تنطلق من حدث كارثي عام، إلا أن الفيلم لا ينتمي إلى نوعية الخيال العلمي أو النوع الكارثي التقليدي، على الطريقة الهوليوودية.

يقول هانيكه (في مقابلة له مع مجلة Sight and Sound):

«قرأت عددا من روايات الخيال العلمي، ليس الكثير.. عشرة كتب طوال حياتي. وشاهدت الأقل من أفلام الخيال العلمي. أحببت فيلم Blade Runner، وبالطبع «سولاريس» لتاركوفسكي، وإن كنت لا أعتبره من أفلام الخيال العلمي، بقدر ما أنظر إليه كفيلم مجازي. لست من المعجبين بهذه النوعية من الأفلام لأن الغالبية منها هي غبية فعلًا. لا أعرف عن هذه النوعية من الأفلام ما يكفي لكي أكون قادرًا على تجنّب المشكلات التي قد تطرأ أثناء تحقيقي لفيلم (زمن الذئب). وأنا لست مهتمًا كثيرًا بصنع فيلم خيالي علمي.

فيلمي هو عن المجتمع المعاصر. في الوقت الراهن، نسبة كبيرة من الجنس البشري تعيش في أوضاع أسوأ بكثير مما هو مصوّر في فيلمي. الشيء الوحيد الذي فعلته هو أنني أخذت تلك الأوضاع المعيشية ونقلتها إلى منطقتنا الجغرافية.

الكوارث والنكبات، بالنسبة لنا، هي أمور تحدث في مكان آخر وليس عندنا. لذلك فإن هذا ليس فيلمًا معدًا للعالم الثالث، لأنهم ليسوا بحاجة إلى رؤيته، إنه مصنوع للأمم الغنية».

بعد حدث كارثي مدمّر، غير محدّدة هويته وطبيعته، تسبّب في إخلاء المدن، وأدى إلى تدمير البنى الفوقية، وتضرّر البنى التحتية على نحو خطير، وتفكك المجتمع إلى مجموعات متنافسة

بضراوة ووحشية، فأضحى العالم مكانًا موحشًا، قاسيًا، عنيفًا، مليئًا بالكراهية والتعصّب واليأس. الفيلم لا يفسّر ولا يبرّر شيئًا، لا يوضح نوعية الكارثة وأسبابها، وما نتج عنها من حالة فوضى شاملة، كما لا يحدّد الفيلم المناطق التي شملتها الكارثة، هل في مناطق معينة من فرنسا أم في العالم بأسره، حتى شخصيات الفيلم لا يبدو عليها أنها راغبة في الحديث عن أسباب محنتها.. وهذا ربما يعزّز الشعور بالرهبة والرعب.

كما يوحي العنوان، يريد الفيلم أن يقول أن في غياب القوانين التي تحكم البشر، يبدأ الناس في التصرف كالذئاب.

الفيلم يبدأ بسلسلة من اللقطات لعائلة صغيرة مؤلفة من أب وأم تدعى أنّا (إيزابيل أوبير) وابنة (إيفا) وابن (بن)، بداخل سيارة متجهة إلى سكنهم الريفي الذي هو عبارة عن كوخ يبدو عليه الترف، قادمين (أو بالأحرى هاربين) من المدينة من دون أن نعرف سببًا لهذا الهروب. هل بسبب اندلاع حرب ما، أم مرض معدٍ، أم نقص في المؤن. عندما يصلون، يكتشفون أن ثمة عائلة أخرى قد احتلت المكان بوضع اليد وترفض أن تتخلى عنه. بلا مبرّر يطلق المحتل النار على الأب ويرديه قتيلًا.

العالم الآمن، المطمئن والمريح، الذي كانت تعيش فيه العائلة البورجوازية، يتعرض للانهيار بعد موت الأب واحتلال البيت. الطبقة البورجوازية نفسها تكون مجرّدة من كل زخارف وجودها،

معرّاة من كل الوفرة والترف من المسكن والمحيط إلى الطعام والطاقة الكهربائية والأدوات التكنولوجية.

هكذا تغادر العائلة، بعد أن فقدت من يعيلها، بلا أي مقتنيات، ولا أي مساعدة من الجيران السلبيين، في خوف وحيرة شديدة، يعتريهم الجوع والبرد، ليهيموا في الأرجاء من غير هدى، وفي مناطق انقطعت عنها الكهرباء من دون أن نعرف سبب الانقطاع، بحثًا عن مكان آمن عبر حالة من الركود المهدّد، ووسط بيئة يندر فيها وجود الماء والطعام.

الأم تحاول، على نحو يائس، المحافظة على أسرتها وحماية أطفالها في مناخ كابوسي بدائي، ووضْعٍ يكاد يفقد إنسانيته.. حيث يخيّم الظلام والصمت، والحقول التي يغطيها السديم تضاء على نحو غريب ومخيف بفعل جثث مواشٍ مشتعلة. والإنسان يشعر بضآلته وهامشيته إزاء الحضور الشاسع والمهيمن للطبيعة. الطبيعة هنا، المحافظة على جمالها وجلالها، هي التي تحكم.

يقضون الليل في مخزن. أنّا وابنتها إيفا تستيقظان في منتصف الليل لتكتشفا اختفاء الابن. أمه تضطر إلى البحث عنه في الظلام الدامس وليس لديها غير ولاعة صغيرة، في حين تبقى ابنتها مع أكوام من القش المشتعل من أجل تعيين موقع المخزن لئلا تضل الأم طريقها. هنا يحافظ هانيكه على واقعية المشاهد فلا يستخدم إضاءة اصطناعية، معتمدًا فقط على وميض الولاعة التي تومض

وتخبو ضمن كادرات شديدة السواد فيما الأم تستكشف المكان، ثم يعتمد على الإضاءة الصادرة من حزم القش المشتعل، وبعد ذلك يصبح المخزن نفسه مصدر الإضاءة، بعد أن يحترق عن طريق الخطأ بفعل القش المشتعل. هذه المشاهد تعبّر عن ما يعتمل في دواخل الشخصيات من خوف وشكوك وقلق وشعور بفقدان الحصانة.

عندما يعود الابن إلى أمه وأخته، يلتزم الصمت على نحو غامض. في طريقهم يلتقون مصادفةً بفتى متشرد، نزّاعٍ إلى الشك والارتياب، فاقدٍ لحسّ المسؤولية الأخلاقية، ويعتمد كليًا على نفسه. في آخر الأمر، يوافق على الانضمام إليهم في مسيرتهم الغامضة. إنهم يصادفون مجموعة من الناجين الذين يعيشون في مستودع تابع لمحطة قطار مهجورة، منتظرين، على أمل أن يصل قطار وينقذهم. لكن انتظارهم يطول ولا قطار يصل. لذلك ينظمون أنفسهم تحت قيادة رجل فرض نفسه زعيمًا ولا يجد غضاضة في إساءة استعمال سلطته، ضمن نظام بدائي من التسلسل الهرمي، معتمدين على المقايضة، سواء بأشياء ومقتنيات أو بتقديم خدمات (ومن ضمنها الاتصال الجنسي). ضمن هذه المجموعة، لا يموت الفرد جوعًا، لكنه أيضًا لا يعيش وضعًا مثاليًا أو حتى مريحًا. الأوضاع بغيضة لكن قابلة للحياة. وعلى الفرد هنا أن يلتزم بالمشاركة والطاعة والامتثال لكي يكون مقبولًا. ويكون السؤال الأبرز بعد النجاة من الكارثة: ما الذي يتطلبه الأمر لإعادة بناء المجتمع على أرض محروقة؟

عند هذا الموضع، يبدأ الفيلم برصد الوسائل المتعدّدة والمتنوعة التي يستخدمها الناس في التعامل مع ضغوطات العيش ضمن ظروف وشروط صعبة جدًا، بعد كارثة بيئية واسعة، ومدى نجاح البشر أو إخفاقهم في تجاوز الأزمة واستعادة النظام.

وعند هذا الموضع أيضًا تتغيّر بؤرة السرد، فبعد أن كانت الأحداث مرئية من وجهة نظر الأم، تتحوّل البؤرة إلى ابنتها إيفا التي تجد بعض الأوراق وقلم رصاص فتكتب رسالة إلى أبيها المتوفى، وعبر هذه الرسالة نتعرّف على منظور موضوعي أكثر بشأن الأم والأحداث المحيطة. إننا، على مستوى السرد، نبتعد عن الأم ونقترب من ابنتها بكل ما تعكسه من سذاجة ومثالية وإحساس بالأمل، وما تحتفظ به من خاصيات إنسانية متحضرة.

الفتى سرعان ما يترك العائلة والمجموعة التي تعيش وضعًا بدائيًا، ليحيا على طريقته خارج الجماعة. والمجموعة تدريجيًا تزداد حجمًا واتساعًا مع قدوم آخرين أكثر تنظيمًا، ولديهم الماء والماشية، ومع حراس مسلحين. تحدث حالات سرقة وأعمال عنيفة، وحالات من الاغتصاب. مشاعر الشخصيات تتحوّل وتتناقض على نحو سريع وفجائي كما لو أن الوضع الاستثنائي، غير المستقر وغير المضمون، لا يتيح للشخصيات أن تحدّد موقفًا واضحًا أو تتّخذ قرارًا حاسمًا، لذلك تبدو متردّدة وحائرة وذاهلة.

الأم وابنتها تشعران بالهلع عندما يكتشفان، من بين الوافدين،

قاتل الأب وعائلته، لكن لعدم توفّر الأدلة، يفلت القاتل من العقاب. في الوقت نفسه، يوجّه أحد الحراس اصبع الاتهام إلى شخص بولندي مدّعيًا أنه قتل مزارعًا. هنا توجّه المجموعة حقدها وعداءها تجاه عائلة البولندي لتتكشف حالة من العنصرية وكراهية (أو الخوف من) كل من هو أجنبي وغريب.

في خضم تلك الفوضى والتشوّش والحالات العدوانية، يعرض لنا الفيلم بعض تجليات الإيمان والثقة والولاء، وبعض الأفعال البسيطة المتّسمة بالحنو والشفقة والمشاركة والتواصل الإنساني. هكذا نرى من يهب الحليب دونما مقابل وبلا مقايضة، ومن يكتب رسالة إلى آخر توفى منذ فترة قريبة. وآخرون يتقاسمون ما لديهم بلا أنانية ولا إيثار للذات على الرغم من شحّ الموارد والنقص في المؤن. وشخص آخر يرغب في التضحية بنفسه من أجل إنقاذ البقية، ورجل يدع الفتاة إيفا تصغي لفترة قصيرة إلى موسيقى كلاسيكية، ورجل عجوز يرفّه عن الأطفال بحيله وخدعه.

ينتهي الفيلم بخاتمة قوية، تدور ليلًا عند سكة الحديد، فيما الحرّاس يقومون بدوريات الحراسة، والظلام الحالك يضاء بفعل نار تُضرم على خط السكة. الابن بن يصحو في منتصف الليل، خائفًا وقلقًا، وأنفه ينزف دمًا. يتحرك نحو سكة الحديد ويذكّي النار ويقف قبالة اللهب. يبدو واقعًا تحت تأثير كلام سبق أن سمعه عن ضرورة التضحية بالنفس لإنقاذ الناس. بعد قليل يتعرّى من ثيابه كلها ويهمّ برمي نفسه في النار (كفعل تضحية بالنفس) لولا تدخّل

حارس (هو نفسه الذي اتهم البولندي، والذي يتّصف بالعنف والوحشية وسوء الخلق) وإنقاذه في اللحظة الأخيرة. ثم ننتقل إلى اللقطات الختامية حيث في لقطة طويلة متواصلة، ومأخوذة من داخل قطار متحرك، نرى الريف، التلال والأشجار، لمحات من الأودية، لكن من دون أي إشارة أو تلميح لوجود البشر، لا حضور إلا للطبيعة فحسب، ولا نسمع غير صوت عجلات القطار المتحركة على السكة.

هانيكه من بين المخرجين الذين لديهم رؤية خاصة للفن وللعالم، يقدّم هنا عملًا رائعًا وقويًا، ومحفّزًا على التأمل.

يتمتع الفيلم بجمالية بصرية أخاذة تحت إدارة المصور الألماني يورغن يورغس، الذي سبق له أن تعاون مع فاسبندر وفيم فيندرز، وعمل سابقًا مع هانيكه في فيلمه «شفرة مجهولة».

هانيكه يلجأ كعادته إلى اللقطات الطويلة التي تمتد دقائق بلا قطع، مع بعض حركات الكاميرا المصاحبة tracking، لكن غالبًا ما تكون الكاميرا ساكنة. في أفلامه لا نجد اهتمامًا كبيرًا بالانتقالات السريعة في المونتاج، أو فترات الانتقال من لقطة إلى أخرى عبر الإظلام التدريجي fade-out، أو استخدام الإضاءة الاصطناعية (مشاهد عديدة في هذا الفيلم تدور في الظلام التام)، كما يتجنّب الخدع السينمائية والمؤثرات البصرية.

تقنيًا، في تعامل هانيكه مع شخصياته، نلاحظ أنه يتراوح بين

الاقتراب من الشخصية، بحيث يأخذنا إليها، والابتعاد عنها. بهذه الطريقة يجعلنا نرصد الشخصية ونختبر حالاتها.. أو كوابيسها، كما في هذا الفيلم.

هذا الفيلم يختلف عن سلسلة أفلام الكوارث في اعتماده على السرد الإيجازي المكثّف، وامتناعه عن توفير المعلومات المسهبة بشأن الأحداث ودوافع الشخصيات. كما لا توجد خلفية واضحة عن أغلب الشخصيات، فلا نعرف شيئًا أو ربما نعرف القليل جدًا عنها. الحوارات قليلة أو موجزة، أو معدومة في مشاهد عديدة يسود فيها الصمت.

يقول هانيكه (المصدر السابق): «إن خطورة نوعية أفلام الكوارث في هوليوود تكمن في المبالغة إلى حد أنها تجعل الكارثة تبدو جذابة، شيئًا يثير المتعة لأنه غير واقعي إلى حد بعيد. إن عملي يتألف من محاولة الوصول إلى الناس على المستوى العاطفي، رافعًا مستوى تطابق الجمهور إلى أعلى ما أستطيع بتفادي الأسلبة الصريحة أو المبالغة».

لهذا السبب يتحدى هانيكه أفكار وتوقعات المتفرج، المتصورة سلفًا، بشأن طبيعة وخاصية الأفلام ذات النوعية genre المحددة، كما يخرّب توقعات الجمهور وما يريدونه من قصص هذا النوع.

بهذا الفيلم يقدّم هانيكه دراسة عن حالة الفرد العادي عندما يجد نفسه في مواجهة وضع استثنائي، مختلف، لم يألفه من قبل، وهو

وضع مخيف، مهدّد، ولا يمكن التنبؤ بمداه وخطورته. الفيلم يأخذنا مباشرة إلى لبّ الخوف.

***

ترجمة لحوار مع هانيكه حول فيلم «زمن الذئب»، أجراه: مارتن شفيغوفر، كارين شيفر ٢٠٠٣

- **أنت بدأت الاشتغال على مشروع فيلمك «زمن الذئب» منذ مدّة طويلة. لم قررت أن تحقّق الفيلم الآن؟**

* في الأصل، أنا كتبت العمل كفيلم من نوع الخيال العلمي، أما الآن فقد جعلته يدور في الزمن الحاضر.

منذ أن كتبت سيناريو الفيلم قبل عشر سنوات، لم يتغيّر النص على الإطلاق. الشيء الوحيد الذي تغيّر هو أنه في الأصل كان سيستغرق ثلاث ساعات. في الساعة الأولى كانت الأحداث تدور في عاصمة أوروبية غير معروفة، غير محدّدة، حيث الأشياء تبدأ تتجه على مهل نحو اتجاه خاطئ. هناك مشكلات لا نفهمها جيدًا: المياه لا تصل والكهرباء تتعطل. الأحداث من المفترض أن تدور في منطقة خاصة بالأثرياء كالتي تجدها في المدن الأميركية، وهي معزولة وتحت حماية البوليس.

بعد ذلك، تقرر إحدى العائلات الذهاب إلى بيتها الريفي. في الواقع، الفيلم المنفّذ يبدأ من هنا. بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١،

شعرت بأنه لم يعد ضروريًا شرح هذا البناء. إنه الآن شيء قابل للفهم والتصوّر بسهولة أن نواجه كارثة مماثلة في أي وقت.

هذا الحدث أذهلني بشدة، وقلت لنفسي: ها شيء يحدث الآن يماثل إلى حد كبير ما أردت أن أطرحه في «زمن الذئب». لم تعد هناك ضرورة لتهيئة الجمهور لاحتمال مشاهدة حدوث كوارث ما.

كان من المفترض أن يكون فيلمي الأول مع إيزابيل أوبير. لكن على الرغم من دعمها إلا أنني واجهت صعوبة في الحصول على ممولين، فالمشروع كان باهظًا أكثر مما ينبغي، معقّدًا أكثر مما ينبغي، ليس مسليًا، وبمعنى آخر، لا يمكن ترويجه تجاريًا. لكن بفضل نجاح فيلمي «معلّمة البيانو» أبدى الممولون استعدادهم لاستثمار أموالهم، وقد ساهمت أحداث البرجين المؤسفة في جعل تنفيذ المشروع ممكنًا.

- ما الذي يشير إليه العنوان؟

* إنه مأخوذ من كتاب إيدا Edda، أقدم مجموعة من الشعر الجرماني، والذي يحتوي على «نبوءة العرّافة» عن نهاية العالم. الأبيات التي ترد مباشرة قبل شفق الآلهة هي: عصر الريح، عصر الذئب حتى انهيار العالم/ لا إنس سوف يُظهر للآخر شفقةً.

- **قصة تنتمي للخيال العلمي تتحول إلى حكاية تدور في الوقت الحاضر.. هل لهذا ميزة وفائدة من الناحية الدرامية؟**

* لم أكن أرغب في تحقيق عمل ينتمي إلى أفلام الكوارث.. هناك العديد من هذه النوعية من الأفلام. المظهر الحاسم لأفلام الكوارث يكمن في وجود وضع بالغ التطرف، سواء أكانت حربًا ما، أو كارثة ذريّة، أو كارثة بيئية، وإغراء المستهلك يتضاعف عبر المبالغة في تصوير الكارثة. وكلما كانت الأحداث أكثر تطرفًا، تصبح مهمة الجمهور أيسر في المحافظة على مسافة بينه وبين الحدث. الشيء المهم هو جعل الناس يعتقدون بأن أي شيء يمكن أن يحدث لهم وفي أي وقت، هنا وفي هذه اللحظة، وأن القصة قابلة للتصديق قدر الإمكان بالنسبة لأفراد مدللين جدًا في مجتمعنا الصناعي. لقد أردت أن أحقّق فيلمًا لا علاقة له بالطبيعة المشهدية، ذات الفخامة، لنوعية أفلام الكوارث. على أية حال، نشرات الأخبار تعرض لنا يوميًا مشاهد من كوارث العالم.

- **الكارثة تبقى في الخلفية؟**

* بإمكان الجمهور أن يختاروا لأنفسهم نوعية الكارثة. ما أثار اهتمامي هو كيفية تعامل الأفراد مع أشباههم من البشر عندما يكونون تحت ضغط ما.

- **بما أن الغاية ليست عن كيفية إعادة الأمور إلى حالتها**

الطبيعية، هل القضايا المركزية نجدها في الصراع من أجل البقاء، والأمل الغامض في أن الأمور يمكن أن تكون أفضل في مكان آخر؟

* كيف يمكن أن أستجيب وأتفاعل عندما يكفّ التيار الكهربائي عن المرور عبر المقْبس، وعندما يتوقف الماء من النزول من الصنبور.. ذلك، ببساطة، ثيمة الفيلم. عندما لا تكون الشخص الجالس في غرفة القيادة والسيطرة والتحكم، فإنك لن تستطيع أن تفعل شيئًا غير الجلوس، والتمسك بالأمل، وأن تنتظر لترى ماذا سيحدث. عندما تنقطع الكهرباء ولا يتوفر الماء، فإن الأمور سوف تبدو كالحة ومروّعة إلى أبعد حد.

- **كنتيجة منطقية، القسم الأكبر من الفيلم يدور في الليل، في الظلام. هل هذا مبرّر جماليًا، وكذلك في ما يتصل بالقصة؟**

* الكثير من الأفراد تحدثوا عن تلك المشاهد العديدة من الفيلم، التي يغلّفها الظلام التام على الشاشة.. تفسيري البسيط هو أن المَشاهد تدور في الليل، في ريف محروم من الكهرباء، بالتالي لابد أن تكون معتمة جدًا. والجمهور يتفاعل في الظلام بطريقة مختلفة تمامًا. إذا جاء شخص ما نحوك في شارع مضاء على نحو ساطع، فسوف يتجاوزك ببساطة ويمضي في حال سبيله. بينما الشخص نفسه، القادم

نحوك في الظلام، سوف تراه من زاوية مختلفة، باعتباره يشكّل لك تهديدًا. باختزال إضاءة الفيلم إلى الحد الأدنى، أنت تتيح للمتفرج أن يختبر هذا القلق والخوف.

آمل أن القصة، إلى حد ما، تنسجم مع الشكل. نحن عوّدنا أنفسنا على حقيقة أنه ليس هناك ظلام تام على الإطلاق. ثمة دائمًا مصدر ما للإضاءة. ما أردت أن أعرفه هو كيف سيبدو الفيلم من دون إضاءة اصطناعية، بعيدًا عن النار بمسافة عشرين مترًا. جماليًا، هذا القصور في حقل الرؤية هو شيء جميل، ومقلق. هذه الحالة من العجز في الظلام تسحرني. بصرف النظر عن ذلك، الظلام في الفيلم هو بالطبع صعب تقنيًا، وكنا قريبين من الحافة.

- أغلب المشاهد صُوّرت في برجرلاند على الحدود الهنغارية، في أرضية مشتركة بين الغرب وما كان يدعى الكتلة الشرقية. هل هناك أي دلالة للموقع غير إظهار صفائح السيارات ذات الرخصة الفرنسية؟

* الممثلون يتحدثون الفرنسية، بالتالي فإن القصة على الأرجح تدور في فرنسا. لكن الموقع ثانوي تمامًا. محطة القطار في مكان مهجور، ويمكن أن يكون في أي مكان. الشيء المحدد الوحيد هو أننا في جزء صناعي من العالم، لأن الفيلم يعرض أفرادًا من مجتمع يتمتع بوفرة مفرطة من الأشياء المادية،

أفرادًا اعتادوا على حياة الرخاء. زوجان مهذبان يصلان مع ابنهما وابنتهما إلى بيت ريفي مترف، لكن بمجرد أن يفتحوا الباب حتى يتغيّر كل شيء فجأةً، ولا تعود الأمور كما كانت في السابق.

- بالمغايرة مع «معلّمة البيانو»، فيلمك «زمن الذئب» يضم مجموعات من الشخصيات.. هل فرض هذا أي مطالب إضافية عليك كمخرج؟

* أظن أن ذلك كان مشوقًا جدًا دراميًا. هذه ليست المرّة الأولى التي أنفّذ فيها فيلمًا يحتوي على شخصيات عديدة. هذا الشكل الكورالي من السرد، الذي فيه نسمع عددًا من الأصوات، ويمكن إضافة مساحة عامة وشخصية أكبر إلى القصة، يمثّل مظهرًا فاتنًا، لكن بالطبع يشكّل صعوبة في عملية الإخراج.

- يضم الفيلم ممثلين رائعين مثل إيزابيل أوبير، أوليفييه جورميت، باتريس شيرو، بياتريس دال.. لا توجد هنا فرص عديدة للممثل المنفرد كي يكون بارزًا وحده..

* ربما ليس سهلًا على الممثل أن يبقى في الخلفية، ويظل جالسًا منتظرًا حتى يقف أمام الكاميرا بين وقت وآخر. مع ذلك، كل الممثلين كانوا متآلفين مع السيناريو، وعلى ما يبدو، أحبوا أدوارهم.

- **الشخصيات الرئيسية في الفيلم هم ثلاثة ممثلين صغار. الأطفال غالبًا ما يؤدون دورًا مركزيًا في أفلامك. ما السبب؟**

* الأطفال يحتلون الطرف الأدنى على ميزان المعاناة. دراميًا، الضحايا هم منتجون أكثر من الذين يرتكبون في حقهم الظلم والاضطهاد. وبصرف النظر عن ذلك، العمل مع الأطفال ممتع جدًا. وهم لا يكذبون. عندما يتمتعون بالموهبة، فإن تلقائيتهم تجعلهم أفضل من أي ممثل. نحن كنا محظوظين معهم، لأنهم حملوا عبء الفيلم بشكل رائع.

- **العديد من أفلامك تتعامل مع قدرة الإنسان على المعاناة والمكابدة. هذا تقريبًا مظهر ديني.**

* كلما أبدأ في استنطاق شيء بجديّة، لا أستطيع أبدًا أن أتجنب المضيّ إلى لبّ الخوف. كيف يُفترض فينا أن نصوّر مجتمعنا من دون التحدث عن المعاناة؟ المعاناة والموت يمثّلان الصدوع الهائلة في الخلق. هذه هي الأسئلة التي تذهب عميقًا تحت جلد كل شخص.

- **هل يمكن للمرء أن يتعلّم شيئًا من ذلك كمتفرج؟**

* لا أظن أن الفيلم قادر أن يعلّم أحدًا أي شيء. لكن في الرسم الدقيق للشقاء والأمل، ثمة دائمًا وميض من اليوتوبيا، لأن الدقة ممكنة فقط من خلال التعاطف مع الآخرين.

- **ما هو الدور الذي تلعبه الموسيقى في «زمن الذئب»؟**

* دور جميل، في رأيي، لأنه مخفّض إلى الحد الأدنى. بوسعنا أن نسمع مقطعًا هادئًا جدًا من موسيقى بيتهوفن. في لحظة بائسة إلى أبعد حد في القصة، نستمع إلى شريط قديم عبر مسجّل تكاد بطاريته أن تنفد، حيث يصل إلينا لحن رائع. القوة اليوتوبية لهذه النغمات الموسيقية القليلة هي محركة للمشاعر إلى حد بعيد.

المخفي.. استجواب الإثم

يفتتح مايكل هانيكه فيلمه «المخفي» Hidden أو Cache (٢٠٠٥) بلقطة عامة طويلة، تستمر دقائق من دون قطع، من كاميرا ثابتة، لبيت يطل على شارع باريسي. في هذا المشهد -الذي قد يثير توتّر وانزعاج المتفرج بسبب مدّته الطويلة- لا نلاحظ وجود أي حدث، ما عدا عبور بعض السيارات، شخص على دراجته الهوائية، وامرأة تغادر شقتها، ولا نسمع غير أصوات سيارات تتحرك من بعيد وتغريد طيور. لا شيء استثنائي، ذي دلالة أو معنى، يحدث. بأعيننا الحائرة نفحص المشهد، بدقة وتوق، لعلنا نكتشف ما هو ملفت أو مثير للاهتمام، غير أننا لا نلاحظ إلا تفاصيل معينة مثل مدخل البيت وجغرافيا المكان. وعلى هذه الصورة الساكنة تنزل أسماء العاملين، لكن تظل الكاميرا ثابتة.

هذا التصوير، المنذر بسوء على نحو غامض، للحياة العادية والبسيطة في الشارع، يؤسس للحالة النفسية التي هي سمة مميزة

لأعمال هانيكه: الارتياب، القلق، الانزعاج. كما يعيد تشكيل منظورنا للزمن والمكان والوسط.

من خلال هذا الفعل الاعتيادي، الفحص والتدقيق والمعاينة، يجعلنا هانيكه نعي أو ننتبه، نحن المتفرجون، لدورنا ومشاركتنا المحتملة لفعل التجسّس أو التلصّص.

من جهة أخرى، لقطة الافتتاحية المديدة والساكنة، تعطينا -حسب ما تقول الناقدة هيلين ماكالان (في مقالة مشتركة مع أندرو بلين نُشرت في فيراير ٢٠٠٧) - إحساسًا مطوّلًا بالزمن الذي يقارب الزمن الحقيقي وهذا، بالإضافة إلى الحدث المتقشف ضمن الكادر، يتيح لنا أن ندخل فضاء الفيلم ونوجّه انتباهنا إلى الصوت والصورة بطريقة يستحيل أن نجدها في أفلام الإثارة والتشويق.

أيضًا إدراكنا لبطء الافتتاحية يتصل بغياب الموسيقى التي تعمل عادةً على تخفيف إحساسنا بمرور الوقت. هذا الغياب، والاعتماد على المؤثرات الصوتية والأصوات الطبيعية وفترات الصمت، يخلق جوًّا مضطربًا ومشوّشًا، ويشيع حالة من التوتر والقلق.

بعد وقت، وبلا إشعار، نجد الصورة تتحرك في وضع ترجيع للشريط، ونكتشف أن اللقطة الساكنة، الفارغة، مأخوذة من كاميرا فيديو كانت تراقب البيت. من الواضح أن المصور هاوٍ، والمشهد لم يخضع للمونتاج. هنا يحدث انتقال رشيق من شكل الفيديو إلى الفيلم، من الماضي إلى الحاضر، من الواقع إلى الواقع المصوّر على

شريط. ويتضح لنا أننا كنا نراقب فيديو المراقبة، والشريط الآن يتفرج عليه أصحاب البيت الذي كان هدفًا للمراقبة: زوج (جورج، يؤدي دوره دانييل أوتيه) وزوجته (آن، تؤدي دورها جولييت بينوش) تبدو عليهما الحيرة الشديدة والذهول والإحساس المرير بالانتهاك (غير المبرّر واللاعقلاني). من أرسل لهما هذا الشريط الذي وجدوه على عتبة أمام الباب الخارجي؟ ما مغزى محتواه الذي لا يعبّر عن أي شيء.. مجرد لقطة طويلة ثابتة للبيت؟ ما الغاية من إرسال الشريط، وما الدافع؟

إننا ننتقل من كوننا مجرد مشاهدين محايدين إلى الانغمار الكليّ في الحدث، في غموض الحالة التي يعيشها الزوجان. ومنذ هذه اللحظة فصاعدًا، لا يعود بالإمكان النظر إلى ما يحدث على الشاشة بعين الثقة والتيّقن والتسليم بحقيقته، بل بعين ملؤها الشك والريبة واللايقين. والذي يضاعف حالة الارتباك والتشوّش أننا لا نعرف، ولا نستطيع أن نحدّد، وجهة النظر التي تمر أحداث الفيلم من خلالها، خصوصًا مع تداخل واقع السرد وواقع الشريط المتروك لتلاعب المخرج.

الزوجان -ومعهما ابن لم يبلغ بعد مرحلة المراهقة، وهو متقلب المزاج، كثير الاستياء والسخط على والديه- ينتميان إلى الطبقة البورجوازية، ويعملان في الوسط الثقافي: جورج يعمل في التلفزيون مقدّمًا لبرنامج حواري أدبي، وآن تعمل في مجال نشر الكتب كمحرّرة أدبية ناجحة.

هذه العائلة الصغيرة تقيم في شقة فاخرة، مكتظة بأرفف تتكدّس عليها الكتب من الأرضية إلى السقف، وهي نسخة مطابقة لديكور برنامجه التلفزيوني المتّسم بالزيف. الشقة تعطي انطباعًا بالادّعاء وحب المظاهر من جهة، وبالمناخ الخانق الذي يسوده جوّ من النفور والاستياء والتباعد بين أفراده من جهة أخرى.

العلاقات بين أفراد الأسرة لا يمكن فهمها بالطريقة التقليدية من خلال الحوار، فاللغة هنا بذاتها، كما تقول هيلين ماكالان (المصدر السابق)، تبدو غير جديرة بالثقة أو الاعتماد. إن قدرة الكلمات على قول الصدق هي محدودة. طوال الفيلم نلاحظ أن جورج غير قادر على إدارة حوار حقيقي بسبب حاجته إلى التلاعب باللغة لتناسب غاياته أكثر من حاجته للاتصال بالآخرين. على المستوى المهني، وبحكم عمله كمقدّم برنامج حواري، هو يتحكّم في حوارات الآخرين من خلال عملية المونتاج، فيحذف ما لا يستسيغه أو ما لا ينسجم مع التوجّه الإثاري للبرنامج، ويعدّل في مسار الحوار. إنه يتعامل مع البرنامج أو العرض كسلعة. وعلى المستوى الشخصي، لا يبدو صادقًا في أحاديثه مع زوجته أو أمه أو الآخرين.

عاطفيًا، ثمة مسافة، ثمة تباعد، بين الزوجين.. والمخرج يوضح طبيعة العلاقة المتوترة بين الزوجين على نحو غير مباشر تقريبًا حيث قلّما يواجه أحدهما الآخر، أو تلتقي نظراتهما. والكاميرا لا تُظهرهما معًا في الكادر متقاربيْن، بل نجد بينهما مسافة توحي بفقدان الحميمية. استجابة كل منهما إلى الآخر تبدو متعبة وواهنة.

العائلة مصوّرة هنا كموقع للخداع والتضليل والاغتراب، ويفتقر إلى الثقة والحميمية.

الوسط الاجتماعي الذي يبدو مريحًا، متماسكًا، مغلّفًا ظاهريًا بالتفاهم والمودّة والتماسك والاكتفاء الذاتي، متمتعًا بامتيازات استثنائية، سرعان ما يتكشّف عن النقيض، عند حدوث تهديد عدائي خارجي: ثمة حياة غامضة، ثمة أسرار دفينة، ثمة حالة من انعدام الثقة والحب الحقيقي، ثمة هشاشة في العلاقات الاجتماعية والعائلية، ثمة خواء وكذب وخداع.. طبقات مخبوءة من الغيرة والسخط والنفور.

إن امتلاك الزوجين لناصية التقنية السمعية والبصرية، بحكم عملهما، لا يعني قدرتهما على استيعاب ما يحدث حولهما والتحكم في مجريات الأمور، كما أن التكنولوجيا تخفق في حمايتهما من التهديدات الخارجية، بل أنها تساهم في عملية تضليل الذات. من هذه الزاوية يوجّه هانيكه نقده للميديا والوسائط السمعية البصرية، منطلقًا من هذا إلى اتهام المجتمع الغربي وثقافته وسياسته.

في الفيلم، نلاحظ أن التلفزيون دائر باستمرار في خلفية الكثير من المشاهد، والشاشة تعرض مقاطع من الغزو الأميركي للعراق.. وهو اختيار غير مقصود بذاته، كما يصرّح هانيكه في قوله: «لقد ثبّتنا تاريخًا محايدًا واخترنا المادة الإخبارية من المحطة التلفزيونية في ذلك اليوم. ليس لهذا علاقة بالمضمون. لكنك بالطبع، دائمًا سوف ترى صورًا لحربٍ ما. وهذا يتوافق مع موضوع الفيلم».

جورج لا يرى ما يوجد وراء الكتب والنظريات، إلى أن يأتي شخص من العالم الحقيقي ليجبره على ذلك. بيته أشبه بالقوقعة التي تصونه من الواقع الكائن في العالم الخارجي. عندما تتصدّع القوقعة وتنشق، يبدو جورج عاريًا وتائهًا.

حالة الأمان الظاهرية تتعرّض للتشظي تدريجيًا مع استمرار الزوجين في تلقّي أشرطة الفيديو الغامضة، المجهولة المصدر، التي تضاعف من حيرتهما وقلقهما، وتعمّق من حالة التوتر بينهما. إحساسهما بالأمان يتصدّع، فهناك من يكمن في مكان ما، خفيّ، يراقبهما وربما ينتظر أن تسنح له الفرصة للانقضاض.

مع الشريط التالي، الذي يصوّر بيتًا نشأ فيه الزوج جورج وهو صغير، ثمة رسومات أطفال عنيفة ومخيفة لصبي يتقيأ دمًا، ودجاجة منحورة الرقبة. ليست الأشرطة بذاتها التي تمثّل تهديدًا بل مغزاها ودلالتها غير المعلنة. إن طبيعة الأشرطة تتغيّر من الاستفزاز إلى الاستحضار أو الاستدعاء، من المراقبة إلى التذكير.. لكن من الذي يرسل هذه الأشرطة، ولماذا؟ هل يسعى وراء الانتقام أم يريد لفت الأنظار والحصول على اهتمام خاص؟

الزوجة تشكّ في أن زوجها يخفي عنها سرّاً، تتهمه بأنه لا يثق بها، بينما هو يتحجّج -عن شكوكه بشأن هوية الفاعل- بأنه يريد حمايتها، ولا يريد أن يسبّب لها ضيقًا وإزعاجًا. من جهة أخرى، هو يحاول أن يكتشف مصدر التهديد وهوية المرسل، لكنه لا ينجح، كما

لا يجد أي إجابة عند أمه (آني جيراردو) التي ترفض أن تتحدث معه عن ذكريات سيئة تنتمي إلى الماضي. هكذا، مع إخفاء المعرفة، تتمزّق أواصر الثقة، وتتوارى الحقيقة تحت ركام من الكذب والتضليل والسريّة.

شعوره بالخطر والتهديد المتزايد يجعله يتحرّى بنفسه، ليشتبه في شخص منسي منذ زمن طويل، منذ طفولته: رجل جزائري يدعى مجيد، كان يعرفه في طفولته، والذي -حين يلتقيه في شقته الفقيرة، البائسة- ينكر معرفته بأمر الأشرطة والرسومات. بل يبدو في غاية الوداعة، ومفعمًا بالأسى، وليس كما تصورناه كرجل عدواني، مضطرب السلوك، وتوّاق إلى الانتقام. وبدلًا من أن يبدي جورج اهتمامًا به ويعرف ما حلّ به من اضطهاد وعوز، ويرحم انكساره ومعاناته ويأسه، فإنه يتخذ منه موقفًا عدائيًا، ويتعامل معه بفظاظة وغطرسة، رافضًا أن يتحدث معه عما حدث بينهما في فترة طفولتهما معًا، رافضًا بالتالي أن يتحمّل المسؤولية الخاصة في الدور الذي لعبه كطفل أناني في إذلال مجيد وتجريده من كل شيء، يتهمه الآن بأنه ينوي إيذاءه وتدمير عائلته بدافع الانتقام. وهو يحذّره من الاقتراب من بيته وعائلته.

الفيلم يُظهر الجزائري كرجل ذي عزّة وكرامة، في وئام مع نفسه، ورغم حرمانه من الشهرة والثروة، ورغم حياته البسيطة والمتواضعة، إلا أنه فخور بنفسه وبابنه الذي نال ما لم ينله من التعليم والتربية الحسنة. قياسًا إلى جورج، هو يبدو أكثر إنسانيةً وتحضرًا.

في اليوم التالي يتلقى جورج شريطًا آخر يصوّر ما دار من مواجهة في شقة مجيد، رغم سريّة اللقاء. الشرطة تؤكد أن الرجل لا يمثّل تهديدًا فعليًا. إن سلوك الزوج العدواني والعنيف هنا يعزّز شكوك الزوجة في أن الخلل يكمن في زوجها. لكن الشريط، المصوّر بكاميرا خفيّة، يثير أيضًا الشك في براءة مجيد، إذ يوحي بأنه الفاعل أو أنه متورط في التآمر.

الابن يختفي، لليلة واحدة، بعد أن يتّهم أمه بأن لها علاقة عاطفية مع رئيسها في العمل. وعن هذه العلاقة يقول هانيكه: «بإمكانك أن تفترض أن هناك علاقة ما، لكنها تنكر ذلك، والأمر متروك للمتفرج لكي يقرر بشأن وجود العلاقة أو انعدامها. هكذا قلّما يعرف المتفرج أين تكمن الحقيقة. فقط في السينما السائدة كل شيء يكون واضحًا، وكل المشاكل توجد لها حلول. غير أن الحياة الحقيقية معقدة ومتناقضة».

اختفاء الابن المؤقت يتم التعامل معه، من قِبل الأب، كاختطاف مدبّر من الجزائري، ليتضح أنه ليس كذلك، فقد كان يقضي وقته مع صديق، ويمكن اعتبار ذلك مجرد بادرة تمرد أو احتجاج من قِبل الابن. لكن هذا يكشف، على نحو جليّ، أن الأب والأم لا يعرفان شيئًا عن ابنهما وعلاقاته، رغم مظاهر الحب التي يبديانها على نحو صادق. هو موضع تجاهل غير مقصود بسبب انشغالاتهما.

مع ذلك يصرّ جورج على أن هنالك نيّة مبيّتة للانتقام عند

الآخر (مجيد). ولأن هذا الاتهام يعنى أن لدى الآخر أسباب قاهرة للانتقام، فإن الزوجة، التي لا تعود تثق به، وتزداد كراهيةً له ولأسراره التي يرفض أن يبوح بها، تصرّ أن تعرف حقيقة علاقته بالآخر، وأمام إلحاحها وضغطها يضطر مرغمًا إلى إفشاء ما كان مخفيًا ومخبوءًا في أغوار النفس:

في صغره، عندما كان في السابعة من عمره، مدفوعًا بالغيرة والخوف على مصالحه، تآمر جورج على مجيد بالكذب على أبويه وخداعهما من أجل أن يجعلهما يتخليان عن فكرة تبنّي الطفل الجزائري، وإرساله إلى الميتم، بعد مقتل والديه -اللذين كانا يعملان في المزرعة- أثناء مجزرة باريس، التي وقعت في ١٧ أكتوبر ١٩٦١، عندما قمعت الشرطة الفرنسية، بعنف وحشي، مظاهرة سلمية شارك فيها حوالى ثلاثة آلاف جزائري احتجاجًا على فرض حظر تجول عنصري، وعلى السياسة الاستعمارية التي تتبعها فرنسا في الجزائر، وراح ضحية المجزرة المئات من القتلى والجرحى (تشير بعض المصادر إلى أن عدد القتلى الجزائريين بلغ ٢٠٠ شخصًا على الأقل، بينما ادعت الشرطة آنذاك أن عدد الضحايا قتيلَيْن فقط). بل قامت الشرطة (تحت قيادة موريس بابون، المتعاون السابق مع النازيين) برمي العديد من الضحايا في نهر السين. (هذا الحدث المأساوي، ربما بسبب الرقابة السياسية، ظل مسكوتًا عنه، إعلاميًا، لسنوات طويلة باعتباره من الموضوعات المحظورة، وتم طمره أو محوه من الذاكرة الجمعية. ولم تعترف الحكومة الفرنسية بحدوث

المجزرة إلا في العام ١٩٩٨، من دون توجيه أصابع الاتهام إلى أية جهة).

بالتطرق إلى هذه الحادثة، لمرّة واحدة أثناء حديث جورج مع زوجته عن شكوكه في مجيد، يريد هانيكه أن يشير إلى أن إرثًا من الظلم والاضطهاد يظل جرحًا مفتوحًا، لا يندمل، في النفسية الجماعية، رغم أن فرنسا قد ودّعت رسميًا مرحلة الاستعمار في العام ١٩٦٢ مع منح الجزائر استقلالها بعد حرب استمرت ٩ سنوات (١٩٥٤- ١٩٦٢). حول هذه النقطة يقول هانيكه: «سأكون حزينًا إذا تم اختزال الفيلم إلى القضية الجزائرية. في كل بلد ستجد وضعًا سياسيًا مماثلًا، في يوغوسلافيا أو النمسا. إنه بالأحرى فيلم شخصي جدًا عن الإثم. بإمكانك أن تتحدث عن هذا الشخص (جورج) الذي يتناول حبوبًا منوّمة، ويسدل الستائر، ويستلقي على السرير محاولًا أن ينسى. ونحن نفعل الشيء ذاته مع العالم الثالث، نمنحهم مليونيّ دولار لكي نستطيع أن ننسى».

بعد أن يذكر جورج هذه الحادثة، يقول لزوجته التي تستجوبه: «هل هي مأساة؟ ربما كانت مأساة، لكنني لست مسؤولًا عنها. لمَ ينبغي أن أكون مسؤولًا عنها؟».

إن رفض جورج الاعتراف بالحقيقة وبالمسؤولية هو مجاز لرفض فرنسا (والدول الاستعمارية) الاعتراف بالماضي الاستعماري وما فعلوه في الأراضي المحتلة.

ينجح جورج الصغير في إقصاء مجيد، بعد أن ادعى أنه مريض ويتقيأ دمًا، وقد يكون مرضه معديًا، وأنه رآه يقطع رأس ديك بالفأس ثم استدار نحوه مهددًا وهاجمه، بينما في الحقيقة هو الذي حرّض مجيد على قطع رأس الديك، ولم يهاجمه الآخر، فقط لكي يبرهن لهما إلى أي حد طبيعته عنيفة، وبذلك أثار استياء والديه، وتسبّب في إرسال مجيد إلى الميتم، وحرمانه من الحياة الآمنة والمريحة التي كان من المفترض أن يعيشها في كنف العائلة الفرنسية الثرية.

عندما يعود جورج إلى شقة مجيد ليواجهه من جديد، وللمرّة الأخيرة كما سيتضح، يُقْدم الآخر على الانتحار أمامه بطريقة عنيفة وصادمة، حيث يجزّ رقبته، محاكيًا بذلك إحدى الرسوم المرسلة إلى العائلة مع الأشرطة، مولّدًا لدى المتفرج إحساسًا بأنه أراد من جورج أن يشهد موته مثلما شهد بؤسه وشقاء حياته، وأن يعمّق لديه الإحساس بالذنب. رد فعل جورج تجاه الانتحار يبدو غير اعتيادي: إنه يراقب في صمت ومن دون أن ينبس، ثم يتقهقر إلى الوراء، يستدير، ويبتعد عن الجثة.

بالطبع لا يمكن توجيه اللوم إلى جورج لما ارتكبه وهو في السادسة من عمره، لا يعي خطورة الفعل والنتائج الكارثية للفعل، لكن ما لا يمكن غفرانه تكراره لفعل مماثل وهو رجل ناضج، عندما يتّهم مجيد مرة أخرى بارتكاب فعل غير قانوني. هكذا يعرّض ضحيته من جديد إلى حالة من اليأس والعجز والإحساس بالفقد، والذي يدفعه في النهاية إلى الانتحار.

إن جورج يواصل إنكاره للمسؤولية أمام ابن مجيد، عندما يواجهه في مكتبه، بل يتهمه ويهدّده، تمامًا كما فعل مع والده. مما يعني بوضوح أن موقفه سوف لن يتغيّر، وأنه لن يندم على سلوكه في الماضي وعلى الدور الذي لعبه في تشكيل مسار حياة مجيد، وسوف يستمر في إخفاء أسراره عن زوجته، ليس لحمايتها -كما يدّعي- وإنما لحماية نفسه. بذلك هو يقبل أن يضلّل نفسه. في آخر مشهد له، نراه يخلد إلى الفراش، يتناول حبوبًا منوّمة، ثم يغطي نفسه في الظلام.

المخرج يأخذنا خطوةً خطوةً من حالة البارانويا (الارتياب) إلى الذعر إلى استجواب الماضي إلى الإنكار إلى الشعور بالإثم. ونحن المتفرجون نشعر طوال الوقت بأننا ممنوعون من الاقتراب من الشخصيات والأحداث، نراقب ما يجرى من خلال عدسة كاميرا بعيدة، محايدة، كما هو حال معظمنا حين نراقب العالم من حولنا.

عنوان الفيلم ملائم وشديد الصلة بالموضوع، ذلك لأن هناك الكثير من الأشياء المخفية، ضمن سياق القصة وفي صنع الفيلم نفسه. العنوان يتضمن معانٍ متعدّدة، بعضها حرفية والأخرى ميتافيزيقية.. فالكلمة قد تشير إلى الكاميرا الخفية التي تراقب وتنتهك الحياة العائلية. وقد تشير إلى السر غير المعلَن أو الشيء الخفيّ، المحجوب، المكبوت، المحظور. ومن ضمن دلالاته ما يتصل بالمكان والذاكرة والتاريخ. إضافة إلى تفاصيل من الفيلم متروكة من دون تفسير أو توضيح، فثمة مشاهد عابرة، قد تبدو غير ملفتة بالنسبة للمتفرج: مواجهة غاضبة في الشارع، لقاء في

مقهى، تقارير إخبارية معروضة على شاشة التلفزيون.. مثل هذه اللحظات تخفي شيئًا ما.

الفيلم يؤكد مسؤولية الفرد تجاه التاريخ، ويدحض مزاعم الفرد بالبراءة وبأنه مجرّد ضحية. من جهة أخرى، الفيلم يتهم الانتلجنتسيا الفرنسية، وإلى مدى أوسع، المجتمع الأوروبي، بالإنكار، المتفق عليه، للواقع السياسي والاجتماعي. المطلوب هو الاعتراف بما حدث في الماضي والاعتذار عنه.

هذا الفيلم، مثل سابقه «ألعاب مسلية»، يعتمد على خط سردي مألوف: العائلة تكون تحت تهديد قادم من مصدر خارجي. مع توكيد على موضوع سياسي مباشر يتصل بقضايا الهجرة والعنصرية ووضع الأقليات. وفي هذا الفيلم تتكرّر الثيمات التي تناولها في أفلامه السابقة: العنف، الإثم، التواطؤ، الرياء الاجتماعي، التلصص.

العائلة من الموضوعات المفضلة عند هانيكه، ويتناولها في العديد من أعماله. وهو يهتم خصوصًا بمظهر معيّن في العائلة: الاختلال الوظيفي. إنه يركّز على تصوير انهيار هذه الكينونة الاجتماعية نتيجة عوامل داخلية وخارجية. وإذا كان هانيكه في أفلامه السابقة يركّز على معاناة العائلة من الداخل، حيث تتعرّض إلى تمزّق اجتماعي وثقافي عنيف، فإن العائلة في «المخفي» تعاني من تهديد خارجي يفضي إلى التمزّق الداخلي. الفيلم هنا يوجّه نقدًا للعائلة الأوروبية المعاصرة، ويحطم السطح الخارجي الذي يبدو ظاهريًا قويًا وصحيًا

وودّيًا ليتضح أنه مجرد وهْم، فهذا المظهر يتصدّع ويتهاوى أمام أول اختبار حقيقي وجدّي له. العائلة المثالية تجد نفسها في وضع كابوسي لا تستطيع الخروج منه، ولا أحد يستطيع أن يسعفها، لا الثروة ولا النفوذ ولا المكانة الاجتماعية ولا الامتياز الثقافي أو الإعلامي.

الفيلم لا يعني فقط بالخاص والشخصي، بل أيضًا بالسياسي، خصوصًا بقضية الموقف الأوروبي تجاه الآخر.

من خلال هذه القضايا التي يتناولها هانيكه في أفلامه، يركّز بؤرته على مسائل التواطؤ والإحساس بالذنب، الناشئة من أحداث أو علاقات سياسية/ اجتماعية، دارت في الماضي وصارت الآن مطمورة في أحشاء مجتمعات لا ترغب في تحمّل مسؤولية أفعالها بل تريد أن تنسى، أو على الأقل أن تخفي آثامها ومصادر الخزي والعار، لكنها تبرز عنوةً بين وقت وآخر لتثير قلق الأفراد وتعكّر صفو علاقاتهم بالآخرين وبالمحيط: آثار الحروب الاستعمارية، التعاون مع النازية أثناء الاحتلال النازي والحرب العالمية الثانية.. الخ.

الفيلم يحافظ على غموض نهايته، فلا يوضّح هوية الشخص الذي كان يبعث بالأشرطة، ولا الأسباب أو الدوافع لمثل هذا الفعل، تاركًا الأمر لتخمين المتفرج وتأويله. هل هو مجيد؟ أم ابنه هاشم الذي بدوره ينكر ارتكاب فعل كهذا؟ أم أنه المخرج هانيكه نفسه؟

في اللقطة الختامية المديدة، المأخوذة من بعيد من كاميرا ثابتة، نرى شابيْن، فرنسي (هو ابن جورج) وجزائري (هو ابن مجيد)، يتحدثان بصوت غير مسموع وهما على عتبات المدرسة. إنها لقطة غامضة، تمتد دقائق من دون قطع. والتكوين، نتيجة غياب الحوار ووجود العديد من الأشخاص في الكادر، لا يتيح لنا تركيز الانتباه على شيء معيّن. الصورة توحي بأن كلًا منهما يعرف الآخر لكننا لا نعرف مدى هذه المعرفة في غياب الكلام. هل اللقاء بادرة مصالحة؟ صداقة جديدة ومختلفة تضع نهاية للكراهية المتبادلة بين أفراد الجيل السابق؟ أم مقدمة لأحداث عنيفة أخرى؟ هل الجزائري يتوعّد الفرنسي، أم أنهما يتآمران لخداع والد الفرنسي؟ هل هي نهاية القصة أم البداية التي سبقت افتتاحية الفيلم؟ إنها نهاية مفتوحة على عدد من الاحتمالات والتأويلات.

عن هذا المشهد يتحدث هانيكه فيقول: «في منتديات ومنابر عديدة على الإنترنت، هناك مناقشات بشأن الحديث المتبادل بين المراهقيْن في فناء المدرسة في نهاية الفيلم. بالطبع، كان عليّ أن أكتب حوارًا على لسانهما، لكنني لم أرد من المتفرجين أن يعرفوا عمّ يتحدث الاثنان. هذا يوفر للجمهور تأويلات محتملة مختلفة. بالنسبة لهذا الفيلم، الأجوبة التي يبحث عنها المتفرج لا تشكّل أهمية. الفيلم يركّز على شعور شخصية دانييل أوتيه بالذنب وكيف سيستجيب لالتزاماته. ذلك أهم بكثير من معرفة الشخص الذي يرسل الأشرطة. الأشرطة ببساطة هي وسيلة لخلق التشويق».

هانيكه في فيلمه هذا يتلاعب بأسس ومعايير النوع الإثاري والتشويقي في السينما السائدة، وبالتالي يتلاعب بتوقعات المتفرج في ما يتصل بحبكات النوع الإثاري، فعوضًا عن الوصول إلى ذروة الأحداث وحلّ العقدة والتنفيس، ومعرفة الأسباب والدوافع، فإنه لا يكشف شيئًا، ويترك النهاية مفتوحة وغامضة.

ربما ليس مهمًا عند هانيكه التساؤل عن مصدر الأشرطة، أو الدافع وراء هذا الفعل. إن ما يعنيه هو علاقة الصور بمن يستلمها، وأن هناك إثمًا ينبغي الاعتراف به والتكفير عنه. إنه يثير الأسئلة بشأن الإثم والبراءة، والشعور بالذنب.

وهو لا يريد من متفرجه أن يتورّط في ما يراه على الشاشة ويتعاطف أو يتسرع في الحكم أو اتخاذ موقف ما، بل عليه أن يتحلّى بالشك والارتياب في ما يراه ويسمعه. كما لا يريد منه أن يعتمد على منظوره الخاص وحده، وانما ينفتح على زوايا أخرى في النظر، متحليًا بالمرونة وسعة الأفق.

يقول هانيكه: «قوة الفيلم تكمن في قدرته على جذب انتباه المتفرج طوال الوقت. التأمل الذي يقوم به المتفرج هو في المقدمة».

أسلوبيًا، يعتمد هانيكه على اللقطات المتواصلة، والاختفاء ثم الظهور التدريجي البطئ fade للقطات، كما يستغل العناصر المعمارية. وهي المرة الأولى التي يستخدم فيها هانيكه كاميرا الفيديو عالية الوضوح، والتي تتيح له -كما تقول الناقدة كاثرين ويتلي-

تركيب وسيلة سردية قادرة على مزج صور شريط الفيديو، والصور التي تُظهر العائلة في حياتهم اليومية، وبذلك تصبح الصورة نفسها شخصية رئيسية في الفيلم. مشاهد الفيديو، بشكل عام، تتميّز عن الواقع الفيلمي عبر استخدام الكاميرا الثابتة. مع ذلك، ليس بوسع المتفرج أن يحدّد نوعية الصور التي يشاهدها بسبب ضبابية التخم، ليس فقط بين الفيلم والحياة، ولكن بين الصورة التي تخلقها الكاميرا والصورة التي نشاهدها عبر الشريط المصوّر.

عندما يزور جورج الجزائري مجيد في شقته للمرة الأولى، يكون المشهد معروضًا بأسلوب واقعي كلاسيكي يدمج اللقطات القريبة، واللقطات العكسية، والكاميرا المتحركة. المشهد ذاته نراه مرة أخرى لكن بكاميرا ساكنة. هنا نرى الزوجة وهي تراقب المشهد عبر الشريط. لكن في الزيارة التالية نلاحظ أن المشهد مصوّر من كاميرا ساكنة، من دون أي انتقال إلى شخص ما يتفرج على الشريط، وبذلك يصعب تمييز المشهد إن كان يُظهر الواقع أم أنه مجرد تسجيل. كذلك الدمج بين لقطات الحلم ولقطات الواقع. إضافة إلى ذلك، كما تلاحظ كاثرين ويتلي، فإن أغلب المشاهد المسجلة على الأشرطة هي مصورة من زوايا مستحيلة، إما مرتفعة أو مخترقة لأشياء أمامها تجعل العملية مستحيلة أو في غاية الصعوبة. هكذا، غالبًا ما نكون غير متيقنين بشأن كيفية النظر إلى المشهد، هل من خلال عينيّ الفاعل المتربص المجهول، أم من وجهة نظر مخرج الفيلم. المتفرج هنا يجد نفسه مرغمًا على استجواب أصل أو جذر

كل لقطة. من جهة أخرى، إلى أي حد يمكن التعويل على رؤية المتفرج؟ كيف يمكننا معرفة ما هو حقيقي وما يقع ضمن نطاق التذكّر أو الحلم؟

إن هانيكه، في عدد من أفلامه، يلمّح إلى قوة وفعالية الوسط السينمائي والتجربة السينمائية. وفي «المخفي» يحرّض اللاوعي من خلال تقنيات سينمائية غير تقليدية وغير متوقعة، خصوصًا عن طريق التلاعب في المنظور. منذ الافتتاحية يستجوب الفيلم إيماننا أو ثقتنا بالصور باعتبارها صادقة وناقلة للحقيقة. في إحدى لقاءاته، قال هانيكه أن «الفيلم هو كذب في خدمة الحقيقة. وأن الفيلم بناء أو تركيب اصطناعي».

«المخفي» عمل عميق وقوي، يحتمل قراءات وتأويلات متعددة، يقدّمه مخرج بارع، وعنه حاز على العديد من الجوائز مثل: جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان ٢٠٠٥، وفي مهرجان الفيلم الأوروبي. جائزة أفضل فيلم أجنبي من جمعية نقاد لوس أنجلس ونقاد سان فرانسسكو.

***

ترجمة لحديث مايكل هانيكه عن فيلمه «المخفي»، في حوار أجرته معه مجلة Cineast الأميركية، في عددها الصادر في شتاء ٢٠٠٥.

* نقطة انطلاق الفيلم كانت الرغبة في العثور على مشروع

مناسب للعمل مع (الممثل الفرنسي) دانييل أوتيه Daniel Auteuil الذي اقترح التعاون معي. في الوقت نفسه، كنت ألهو بفكرة كتابة سيناريو فيه شخص ما يجابَه بعقدة ذنب تجاه شيء ارتكبه في طفولته. وقد لعبت الصدفة دورًا في هذا، ففي تلك الفترة شاهدت عملًا وثائقيًا كانت تبثّه قناة فرنسية عن الأحداث التاريخية التي عجّلت بحدوث تلك المظاهرة في أكتوبر ١٩٦١. بعد مشاهدة هذا العمل، أخذت كل تلك العناصر المختلفة في الالتحام.

هذا العمل التلفزيوني الوثائقي، الذي عُرض بعد أربعين سنة من الصمت، شاهدته صدفةً ذات ليلة في النمسا، وقد شعرت بصدمة شديدة لأنني لم أسمع قط عن هذا الحدث من قبل. إنه أمر صاعق أن تكتشف بأن حدثًا كهذا، في بلاد مثل فرنسا تتباهى بحرية الصحافة، يبقى محظورًا وفي طيّ الكتمان لأربعين سنة. أعتقد أنه شيء عظيم أن يتم الكشف أخيرًا عن مثل هذا الحدث التاريخي. لكن في الوقت نفسه، لا أريد لفيلمي أن يشاهَد بوصفه مشكلة فرنسية خاصة. يبدو لي أن في كل قطر ثمة بقاع مظلمة، لطخات قاتمة، حيث الأسئلة عن الذنب الجماعي تصبح هامة.

السبب الذي يجعلني أؤكد على أهمية عدم مشاهدة فيلمي كمشكلة فرنسية خاصة، هو ما حدث في المؤتمر الصحفي بعد عرض فيلمي الأول «القارة السابعة» في مهرجان كان، فقد طرح عليّ أحدهم هذا السؤال: «هل الأمور رهيبة وفظيعة إلى هذا الحد في النمسا؟ هل هكذا تبدو الحياة هناك؟».

تلك هي الوسيلة الكلاسيكية للدفاع ضد رغبتي في جعل الناس يدركون مشاكل ومعضلات معينة. إنه الكنس النموذجي للعناصر غير المريحة وإخفاؤها تحت البساط. ليس لهذا علاقة بجنسية الفيلم. لقد حققت الفيلم في فرنسا، وكان بإمكاني أن أصوره، مع تعديلات قليلة جدًا، ضمن محيط نمساوي أو أميركي.

أثناء عرض الفيلم مؤخرًا في ليون، وأثناء المناقشة، نهض شاب في الصالة وسألني عما إذا عشت طفولة تعيسة.. هذه طريقة مماثلة لمحاولة تجنب التعامل مع قضايا حقيقية في الفيلم.

* في النمسا اليوم لا تزال تسمع الناس يعلنون قائلين «لا أحد منا كان نازيًا».. لا أحد سوف يعترف بأنه كان نازيًا، أو متواطئًا مع النازية، جميعهم كانوا ضحايا للنازية.

* الفيلم عن رجل في منتصف الخمسين من عمره، والذي في طفولته ارتكب شيئًا سيئًا، والماضي يبدأ في مطاردته بعد أربعين سنة. إنه عمل إثاري، تشويقي، إلى حد ما.. لكن الثيمة، مرة أخرى، عن الجريمة والإحساس بالإثم. السياق: هو ما فعله الفرنسيون في الجزائر.

* هناك بضعة أسباب لجعل جورج مقدّم برنامج تلفزيوني. قبل كل شيء، أردت شخصًا قابلًا لأن يكون معروفًا جيدًا ويمكن التعرّف عليه في الحال.. هكذا يتعرّف عليه مجيد. إن مذيعي التلفزيون هم الأكثر شهرة في عالم اليوم. والسبب في جعله يتعامل

مع الأدب هو أنني أردت إظهاره كمثقف.. وتلك الثقافة ليست كافية للحيلولة دون أن يكون جبانًا، أو أن تكون لديه شخصية ضعيفة.

من تجربتي الشخصية في العمل التلفزيوني، أعرف جيدًا أنواع الضغوطات التي يتعرض لها المرء في التلفزيون. أنا لم أعد أعمل في التلفزيون لكنني باستمرار أسمع عن زملاء لي يقدّمون نصوصهم إلى شبكات التلفزيون فيقال لهم: السيناريو معقّد جدًا. عليك أن تجعله بسيطًا لأن الجمهور غبي، لا يستوعب جيدًا. بإمكانك أن تحصل على الكثير من المال من المعلنين إن جعلته بسيطًا.

* الفيلم لا يقدّم إجابات أو حلولًا. أود من الجمهور أن ينهي الفيلم. الرواية تستحضر الصور، السينما تسرقها. أنا باستمرار أبحث عن سبُل لإعطاء تلك الطاقة إلى الجمهور ثانيةً.

* ليس ثمة خط أسود أو أبيض. نحن لا نعرف ما إذا كان جورج يقول الحقيقة، أو ما إذا كان مجيد يقول الحقيقة. لا نعرف أيهما يكذب.. تمامًا مثلما لا نعرف أن نميّز بين الصدق والكذب في الحياة الواقعية. لا يمكنك أن تجزم بأن الفقير طيب والغني شرير.. هكذا فحسب. الحياة أكثر تعقيدًا. كصانع فيلم وفنان، أنا أحاول أن أسبر وأتحرّى تعقيدات الحياة وتناقضاتها. لهذا السبب آمل أن يكون الفيلم مقلقًا ومزعجًا.. بالدرجة الأولى لأننا لا نعرف كيف نستجيب.

* أظن أن انتحار مجيد يمثّل أمرين. قبل كل شيء، هو فعل يائس من أفعال تدمير الذات، لكنه أيضًا فعل عدواني موجّه نحو جورج.

على نحو مثير للاهتمام، شخص أعرفه، كان قد شاهد الفيلم مؤخرًا، روى لي قصة سمعها عن رجل هجر زوجته. هي طلبت أن تقابله في مترو الأنفاق. التقيا هناك وفجأة رمت بنفسها تحت قطار متحرك أمام ناظريه. أظن أن هذا تعليق مثير للاهتمام على فيلمي.

* قال جودار ذات مرّة: «الفيلم هو الحقيقة في ٢٤ إطارًا في الثانية». أنا كيّفت هذه الملاحظة، من وجهة نظر خاصة، بحيث تُقرأ هكذا: «الفيلم هو الكذب في ٢٤ إطارًا في الثانية، في خدمة الحقيقة».. أو الكذب مع احتمال أن يكون في خدمة الحقيقة.

الفيلم بناء اصطناعي. إنه يزعم إعادة بناء الواقع، لكنه لا يفعل ذلك. هو شكل من أشكال التلاعب. هو الكذب الذي يمكن أن يكشف عن الحقيقة. لكن إن لم يكن الفيلم عملًا فنيًا فإنه مجرد متواطئ مع عملية التلاعب.

* في فيلم «المخفي» لم أستخدم الموسيقى. الموسيقى في الأفلام عادةً تستخدَم من أجل إخفاء عيوب ومآخذ معينة. في الفيلم الواقعي ليس ثمة موضع للموسيقى. على أية حال، الموسيقى لا ترافق حركاتك وأفعالك في الحياة اليومية. الأمر يختلف في فيلم النوعية genre والذي لا يزعم أنه واقعي. لكن في الفيلم الواقعي،

ما لم تكن الموسيقى مؤداة فعلًا في المشهد، فسوف لن تجد لها موضعًا.

***

حوار آخر مع هانيكه عن فيلمه «المخفي»، أجرته كارين بادت، ونشر في Bright lights Film Journal، العدد ٥٠، نوفمبر ٢٠٠٥:

- **هذا الفيلم، مثل أفلامك الأخرى، يبحث في العلاقة بين «المخفي» في العائلة و«المخفي» في السياسة.. هل يمكنك أن تعلّق، بصورة أدق، على مدى ارتباط المشكلات السريّة للعائلة بتلك المشكلات القائمة بين العالم الأول والعالم الثالث؟**

* يمكنك مشاهدة الفيلم مثل الدمية الروسية التي بداخلها دمية، وداخل الدمية دمية أخرى، وهكذا. القصة ذاتها يمكن رؤيتها على مستويات مختلفة، ويمكن أن تمثّل مستويات مختلفة: المستوى الشخصي، العائلي، الاجتماعي، والسياسي.

السؤال الأخلاقي الذي يطرحه الفيلم هو عن كيفية التعامل مع مسألة الإثم (أو الشعور بالذنب). كل واحد منا تمر عليه لحظات من الأنانية، لحظات نفضّل إخفاءها. وكان لدى شخصية دانييل أوتيه هذا الخيار. الفعل الذي اختار أن يمارسه قد لا يكون مستحبًا، قد يستحق التوبيخ أو الشجب، لكنه فعل واقعي. نحن جميعًا لدينا هذه اللحظات المخفية، المخبوءة، في حياتنا. كل واحد منا لديه مثل هذه

الزوايا المخفية في حياته، كلنا نشعر بالإثم، بشأن العلاقات بين العالم الصناعي والعالم الثالث، أو كيف نتعامل مع كبار السن، على سبيل المثال. كلنا نتناول الحبوب المنوّمة مثلما يفعل دانييل أوتيه، على الرغم من أن ذلك قد يأخذ عدة أشكال مختلفة: قد يكون كحولًا، شرابًا قبل أن نخلد للنوم، أو ربما حبوبًا منوّمة، أو ربما نتبرّع بالمال لأطفال العالم الثالث. لكن كل واحد منا يغطي رأسه بالبطانية ويرجو ألا تكون الكوابيس مخيفة أكثر مما ينبغي.

كمثال، أنا متيقّن من أنك تعارضين قوانين الهجرة الصارمة، المعمول بها الآن في كل بلد أوروبي تقريبًا، مع ذلك، ماذا ستقولين لو اقترحتُ عليك أن تقومي بإيواء عائلة أفريقية في منزلك؟ أظن هكذا هو الحال معنا جميعًا. كلنا لدينا المعرفة التي تنزع إلى أن تفضي بنا نحو التسامح، في الوقت نفسه، لدينا مصالح أنانية تتناقض مع غاية التسامح.

- أنت عملت لعشرين سنة في التلفزيون.. في فيلمك «المخفي»، جعلت المنتج التلفزيوني ينال عقابه من قِبل الفيديو.. إنها حقًا مفارقة معبّرة. من تجربتك المطلعة على بواطن الأمور، هل تستطيع أن تخبرنا ما الذي يجعل التلفزيون شريرًا إلى هذا الحد؟

* هناك مشهد قصير في فيلمي حيث يخضع النقاش الأدبي

للمونتاج، أي للتعديل والتنقيح. هنا نرى التلفزيون يتلاعب بالواقع ليكون جذابًا أكثر عند المشاهدين. التلفزيون يعيد إنتاج، وينقل، رؤية لواقعٍ من المفترض أن يكون أكثر إثارة لاهتمام المشاهدين. وأنا سعيد لأنني استطعت أن أشير إلى هذه النقطة في الفيلم.

نعم، تمامًا، هناك اليوم معضلة إرهاب الميديا الجماهيرية. هناك دكتاتورية تسعى إلى إخراس مجتمعاتنا.

- أفلامك غالبًا ما تصوّر حالات سيكولوجية مقلقة، مع اتجاه خفيّ إلى العنف. هل تتعمّد إقلاق المتفرج؟

* المجتمع الذي نعيش فيه مشبّع بالعنف. أنا أصوّره على الشاشة لأنني أخاف منه، واعتقد أن من المهم التفكير فيه مليّاً. كل أفلامي تتعامل مع قضايا أجدها وثيقة الصلة اجتماعيًا، وكل أفلامي تتعامل مع مخاوفي الخاصة. إنني أتعامل مع مسائل أجدها جائرة أو هامة، والتي تثير اهتمامي دراميًا. أظن أن الأمور التي تسير بشكل حسن في المجتمع يصعب تقديمها دراميًا. خلال عشرين سنة من العمل في المسرح، لم أقدّم غير عمل كوميدي واحد، وذاك كان إخفاقي الوحيد. أفلامي هي أيضًا احتجاج على السينما السائدة، ردّ على الأفلام التي تُعرض في صالاتنا اليوم. لو كانت الأفلام السائدة مختلفة، لأصبحت أفلامي مختلفة أيضًا.

- **ما الذي ألهمك لكتابة هذا السيناريو؟**

* دانييل أوتيه كان السبب في كتابتي هذا السيناريو. كتبته له. كل الممثلين تقريبًا كانوا في ذهني أثناء الكتابة، من ضمنهم جولييت بينوش.

- **لم لجأتم إلى الإنتاج المشترك؟**

* أعتقد أن الإنتاج المشترك يمثّل الفرصة الوحيدة أمام أوروبا في مجال السينما. وراء التنوّع والتخصيص لكل بلاد وإنتاج سينمائي، الإنتاج المشترك يوفّر الإمكانية للعمل معًا لخلق الأفلام، ولمقاومة الإمبريالية الثقافية الأميركية. لقد ساهم في إنتاج فيلمي أربعة منتجين. كان من المفترض أن ننتهي من الفيلم العام الماضي، وكان في الأصل مخططًا له أن يكون إنتاجًا فرنسيًا فقط، لكن لم يكن ذلك ممكنًا، إذ لم نحصل على ما يكفي من تمويل ودعم، ولم ننجح في تنفيذ العمل إلا بعد لجوئنا إلى الإنتاج العالمي المشترك. وأنا سعيد جدًا لتوفّر هذه الإمكانية، ومحظوظ أيضًا لأن بإمكاني الوقوف على ساقين: أستطيع أن أعمل باللغة الفرنسية واللغة الألمانية. هذا يعني إنني أستطيع أن أعمل بانتظام أكثر من زملائي الذين يتعيّن على أغلبهم الانتظار خمساً أو ست سنوات بين فيلم وآخر.

- **كيف تشعر بشأن حقيقة ندرة الالتزام في صنع الأفلام اليوم؟**

* الالتزام ليس خدمة، ليس شيئًا بإمكان المرء اختياره. إما أن يكون المرء ملتزمًا أو لا يكون. وإذا لم يكن المخرج ملتزمًا، لا ينبغي توبيخه. إنها ببساطة طريقة مختلفة في التعامل مع العالم، ومع فنهم. أعتقد أن ما هو أساسي للفيلم، بحيث يؤخذ بجدية، هو أنه لا يمثّل الاهتمامات الاجتماعية فحسب، بل أيضًا التفكير في وجوده ذاته: الوسط نفسه، تمامًا كما هو الحال مع الأدب وكل شكل فني جاد آخر. السؤال هو: هل الفيلم مجرد ترفيه، أم أكثر من ذلك؟ إذا كان فنًا، فينبغي أن يكون أكثر من ذلك. يمكن للفن أن يكون ترفيهًا.

- اللقطة الأخيرة في هذا الفيلم تذكّرنا باللقطة الأخيرة في فيلم «معلّمة البيانو»: في كلا الفيلمين لدينا لقطة ساكنة، مأخوذة من زاوية واسعة، لباب مغلق، حيث المتفرج يبقى في الخارج. كيف يمكن لنا، نحن المتفرجون، أن نجتاز هذه المسافة التي تبعدنا؟

* هذا سؤال مهم وثمين.

- هل تظن أن السينما قادرة على تغيير العالم؟

* لا، لكن باستطاعتها أن تجعل العالم مكانًا أقل تعاسة مما هو عليه الآن.

* * *

حوار آخر مع هانيكه حول فيلمه «المخفيّ»، أجراه دومينيك كمالزاده، ونشر في Die Tageszeitung بتاريخ ٢٦ يناير ٢٠٠٦.

- فيلمك «المخفي» يتناول التهديد القادم من الخارج. العائلة مرصودة من قِبل مراقب مجهول. والفيلم يصف ديناميكية الخوف في الوقت المعاصر..

* الفيلم يتنامى كأي عمل إثاري thriller كلاسيكي. الأعمال الإثارية دائمًا تتعامل مع الخوف. ثمة شخص جالس في حجرة، بعد وقت تصل رسالة أو شريط تسجيل أو علبة بداخلها رأس شخص، وكل شيء ينطلق من هذا الموقع. أثناء المعالجة، تتعلم الكثير من الأشياء بشأن العالم الداخلي والبنية التحتية الاجتماعية. لقد استخدمت هذا الشكل بالدرجة الأولى لطرح سؤال واحد: كيف نتعامل مع إحساسنا بالإثم وما يمليه الضمير؟

- بطل الفيلم مثقف باريسي معروف...

* والذي يظن أن الجزائري مجيد هو الرجل الذي يهدّده. كيف تتصرف عندما تجابَه بشيء يتعيّن عليك أن تعترف بمسؤوليتك تجاهه؟ تلك هي الاستراتيجيات التي تثير اهتمامي.

- تستثني نفسك من الذنب..

* إنه أشبه بهذا: نحن جميعًا نعتقد بأننا ليبراليون على نحو

رائع. لا أحد منا يؤيد التشديد في قوانين الهجرة. مع ذلك، عندما يأتي شخص إليّ ويطلب مني أن أقدم المأوى لعائلة أجنبية فسوف أرفض. الأقربون أولى بالمعروف، وتبقى أبوابنا مغلقة. الكثيرون يشبهونني في الجبن وطلب الراحة.

- أفلامك تركّز دومًا على آليات العنف مع نقد للميديا. لكن فيلم «المخفي» هو أكثر من تصوير للتوترات الاجتماعية. وهو ذو علاقة بالأحداث المحلية الجارية، كأحداث الشغب في ضواحي باريس في الخريف الماضي..

* لا أرى شيئًا جديدًا في تلك الأحداث. نحن نشاهد الصور ذاتها وما تثيره الميديا ذاتها عن حوادث الشغب منذ سنوات، ونعيد مشاهدتها، ذلك لأنها قضية أو مشكلة غير محلولة تمامًا وفي حالة جيشان. السياسيون يتحاشون المسألة لأنهم لا يعرفون كيفية التعامل معها. يدهشني دومًا حديث البعض عن مثل هذه المشاكل كما لو أنها حديثة، كما يدهشني زعم الكثيرين أن العالم صار مختلفًا بعد الحادي عشر من سبتمبر. لابد أن تكون ساذجًا جدًا لكي تحمل هذه الفكرة. في نظري، العالم هو نفسه، كما كان من قبل. وحوادث الشغب هي نفسها. إنه الإرث الأساسي للنزعة الاستعمارية، والأمم التي ترزح تحت ثقل نتائجها. ولا يوجد أي حل لهذه المشكلة.

- لكن الحالة الذهنية للناس، والتدابير الأمنية، تغيرت..

* وبالطبع هذا يأخذنا إلى الاتجاه الخطأ. بدلًا من تعيين المشكلة، وعوضًا عن مواجهتها، نحن نسأل أنفسنا ما هي الطريقة المثلى لدفع المشكلة بعيدًا عنا. وهذا يفضي إلى الحالة الشمولية.

- بالعودة إلى فيلم «المخفي»، التهديد من الخارج يجلب الإثم إلى السطح. جورج لا يستطيع أن يتكيّف مع هذا..

* هكذا نحن نعمل. ثمة شيء من نوع الذاكرة العاطفية للأفعال الشريرة. شخصيًا لا أستطيع التظاهر بعدم انتمائي للتقليد اليهودي المسيحي. مسألة الإثم هي حالة سائدة دائمًا، ولهذا السبب أعود إليها باستمرار. أحد الأفكار التي ألهمت الفيلم كان مجابهة شخصٍ ما بشيء ما فعله في طفولته. في حالات كهذه، نحن نجد الراحة في النأي بأنفسنا عن المشكلة. في فيلمي «شفرة مجهولة» نرى رجلًا أسود يساعد شحاذة، نتيجة ذلك يُلقى به في السجن، وهي تُطرد خارج البلاد. هل هو مذنب؟ من الصعب الإجابة، لأن الذنب ليس مسألة بسيطة. ونحن لدينا تنويعة من استراتيجيات الكبح للتكيّف مع الضمير الذي يشعر بالذنب.. مثل جورج الذي يتناول حبوبًا منوّمة لمساعدته في النوم.

- لكن فيلم «المخفي» ينتقل من الذنب الفردي إلى الذنب الجماعي، واللاوعي السياسي في ما يتعلق بالحرب الجزائرية.

* الثيمة الرئيسية للفيلم ليست الجزائر، لكنني كنت مفتونًا بمسألة الشخصي عندما يتحوّل إلى ذنب جماعي. ثمة وصمة عار من هذا النوع في كل بلد. ذات مرة شاركت في حلقة نقاش في باريس، مع باحث مختص في الشؤون الجزائرية، وقد تحدّث عن الفيلم قائلًا بأنه تعبير عن حقيقة أن معاناة الشعب الجزائري لم يتم الاعتراف بها قط. هذا شيء لم يخطر أبدًا في بالي أثناء كتابة الفيلم. لقد بنيت قصة مجيد على أساس مشاهدتي لعمل تلفزيوني وثائقي، كان يتحدث عن الأحداث التي وقعت في باريس في العام ١٩٦١ حين تعرّض ٢٠٠ متظاهر جزائري للضرب حتى الموت على أيدي الشرطة التي رمت الجثث في نهر السين. لم يكتب أحد عن الحادثة رغم وجود صحافة ليبرالية. هذه ظاهرة لم أستطع حتى الآن الإمساك بها وفهمها.

- في الفيلم، شريط الفيديو وصور الفيلم غالبًا ما تتداخل.. ما المقصود إثارته هنا؟

* في كل أفلامي أحاول أن أخلق حالة من فقدان الثقة في إيماننا بالواقع. نحن لا نعرف شيئًا عن العالم، باستثناء الأمور التي اختبرناها بشكل مباشر. وبإمكاننا أن نستنطق هذه الأمور. لكن كل ما عدا ذلك نحن نختبره من خلال الميديا. وهذا يعمل مثل «الهمسات الصينية» حيث جزء من المعلومة مسرود من شخص إلى آخر. ليس مصادفة أن أدب ما بعد

الحرب كان اعلانًا عن نهاية الأدب السردي الكلاسيكي. لقد جاء ذلك من تجربة الفاشية، والشيء نفسه ينطبق على السينما. ما أحاول في الواقع أن أفعله هو أن أوجّه نظر المتفرج إلى أن ما يواجهه ليس إلا نتاجًا اصطناعيًا. أنا أحثّه على أن يفكّر لنفسه، كما في فيلمي «ألعاب مسلية»، حيث يكون مستهدفًا بشكل مباشر. هذا شرط أساسي بالنسبة لي، بحيث أستطيع أن أتعامل مع المتفرج بجديّة. أريد أن أدعه يرى من خلال الأشياء التي يراها.

- **بخلاف «ألعاب مسلية»، أنت هنا لا تضع المتفرج على أفعوانية عاطفية. جورج مرصود من بعيد. وأنت تسأل نفسك كيف يكون على مستوى التهديد؟**

* لكن هنا أيضًا يكون المتفرج غير مستقر باستمرار. صورة الافتتاحية الساكنة للبيت هي مربكة ومحيّرة. هذا يتحوّل إلى فقدان الثقة بعد سلسلة من المشاهد حيث تسأل نفسك هل هذه صورة فيديو مرّة ثانية. أحب هذا النوع من انعدام الثقة الذي ينبثق من الصور. هذا شيء ينبغي على السينما أن تركّز عليه أكثر.

- **هل تعني فقدان الثقة في صور معينة؟ هل الفيلم، بتوصيله للرؤى، لا يفعل أكثر مما يفعله الفيديو الذي يسجل فحسب؟**

* لا. بالأحرى هو فقدان الثقة في كل صورة، لأن كل صورة

تسعى إلى التلاعب. في ما يتصل بالصورة الجمالية فإن الفيلم والفيديو متشابهان، ليس ثمة اختلاف أو تعارض بينهما. لقد حاولت أن أخلق العديد من التماثلات للوصول إلى هذا المتعذر تمييزه. حتى المشاهد التي تضم جورج ومجيد، والتي تأتي في شكلين مختلفين، هي متطابقة فعليًا. عمومًا، أنا سعيد جدًا لأن هناك العديد من التأويلات المختلفة.

- لا يبدو أن جورج سوف يفكّر مليًا في إثمه. كما لا يمكن التيقّن ما إذا كان مخطئًا..

* ينبغي على جورج أن يستجوب أسلوبه في الحياة. لكن الناس لا يريدون أن يواجهوا ببسالة مثل هذه الأمور.. ليس لأن ذلك صعب في ذاته، إنما لأن العواقب صارمة وقاسية جدًا.

***

حوار آخر مع هانيكه عن فيلمه «المخفي» أجرته كارين شيفر، ونشر في Austrian Film Commission ٢٠٠٥:

- «زمن الذئب» و«معلّمة البيانو» من المشاريع التي استغرق إنجازها وقتًا طويلًا. مع «المخفي» كل شيء يبدو أنه يتحقّق على نحو أسرع.

* «زمن الذئب» كان مكلفًا جدًا، والعثور على تمويل له كان صعبًا للغاية. بفضل نجاح «معلّمة البيانو» استطعنا أن نجد الدعم الضروري.

كنت منهمكًا في كتابة «المخفي» عندما حدث تفجير البرجين في ١١ سبتمبر. قلت لنفسي، إن لم نتفاعل مع الحدث بفيلم «زمن الذئب» فمتى يمكن أن نتفاعل؟ أنهيت كتابة «المخفي» لكنني أرجأت العمل فيه حتى أحقّق «زمن الذئب» أولًا. كان من المفترض أن يكون «المخفي» فيلمًا فرنسيًا محضًا، لكن بسبب حدوث مشاكل مع الشركة المنتجة، لم نحصل على التمويل حسب ما خططنا له، لذلك اتفقنا أن يكون الإنتاج أوروبيًا مشتركًا.

- حادث التفجير في سبتمبر كنقطة انطلاق في «المخفي» لا يمكن القول أنه غير وارد. الخوف الجيّاش من تهديدٍ ما لا يمكن أن تضع إصبعك عليه، هل تلك هي الثيمة؟

* ذلك الحدث كان ملموسًا. ليس لفيلم «المخفي» بالضرورة علاقة بالأحداث الجارية. إنه فيلم عن استنطاق كيفية التعامل مع الإثم. واقع أن حقائق اليوم يمكن أن تتغيّر غدًا، فإن الأحداث غير المتوقعة يمكن أن تطلق أشياء تجيش أسفل السطح، وهو دور مهم تلعبه السينما، خصوصًا في أفلام ذات عناصر إثارية.

- الحرب في الجزائر، رغم الإشارة إليها على نحو وجيز فقط، تلعب دورًا مهمًا في الصراع المصوّر في «المخفي». هل كان المقصود بذلك أن تكون إشارة إلى موضع حسّاس على نحو

موجع في التاريخ الفرنسي الذي لم يخضع للنقاش؟

* لا أريد أن ألفت انتباهًا شديدًا إلى هذه القضية لأنني لا أريد للفيلم أن يُنظر إليه في ضوء ما قيل عنه في مهرجان كان. إنه مجرد عنصر والذي يوفّر بنية ما. أثناء التحضيرات، قبل تصوير «المخفي»، علمت عن تلك المجزرة من عمل وثائقي عُرض في التلفزيون. لقد وقعت في باريس العام ١٩٦١، وأدت إلى مقتل حوالى ٢٠٠ عربي ورمي جثثهم في نهر السين. هذا الحدث تعرّض للطمس لمدة أربعة عقود. وقد استفدت من هذا الحادث لأنه مناسب بطريقة مرعبة. بالإمكان العثور على قصص مشابهة في أي بلد، حتى لو وقعت في أزمنة مختلفة. ثمة دائمًا إثم جماعي يمكن ربطه بقصة شخصية.. هكذا أريد للفيلم أن يُفهم.

- الثيمة الرئيسية للفيلم هي الطريقة التي يتم بها التعامل مع الإثم. هل يمكنك أن تحدثنا عن الإثم الذي يرتكبه طفل في السادسة من عمره؟

* بالطبع ليس القصد إظهار ما إذا الطفل مذنب بارتكاب شيء أم لا، إنما كيف أتعامل مع واقع أن شخصًا ما قد عانى نتيجة أفعالي. نحن كلنا مذنبون بارتكاب شيء ما، سواء على نحو مقصود أو غير مقصود. المعضلات المتعلقة بالإثم معقّدة جدًا. إنها ليست مسألة إرتكابي، على نحو متعمّد،

لفعلٍ سيء أو شرير، وبالتالي أكون مذنبًا بلا ريب. الإثم لا يمكن تحديده بسهولة. مع ذلك يتعيّن عليك أن تتعايش معه ومع عواقبه.

- هل للفيلم علاقة بالنسيان والقمع؟

* نعم، نحن جميعًا نتعايش مع ذلك. تمامًا مثلما الطريقة التي بها يتناول جورج حبتين من الحبوب المنوّمة في النهاية ويغطي رأسه بالبطانية. بهذه الطريقة نحن نتعامل مع الإثم الجماعي في ما يتصل بالعالم الثالث. في أسوأ الأحوال، نعاني من وجع معنوي، فنقوم بالتبرع ببعض المال لجمعية خيرية ما، ونعتقد بأننا قد أدّينا واجبنا.

- جورج يسدل الستائر ويغطي رأسه بالبطانية.. هل هذه لحظة استبطان، تأمل؟

* لا أعرف. بإمكان المتفرج أن يقرّر ذلك بنفسه. الفيلم مفتوح على مداه، حتى في ضوء ما يحدث في ما بعد. كما الحال مع كل أفلامي، يمكن تأويل الفيلم بعدد من الطرق المختلفة، رغم أنني دائمًا أحاول أن أحتفظ بالأشياء مفتوحة لأفكار المتفرج الخاصة بشأن ما يحدث تاليًا، وآمل أن يتساءل عن كيفية استمراره.

- عندما يشاهد المتفرج فيلمًا إثاريًا فإنه يريد أن يحصل على الحل في النهاية، لكنك ترفض أن تزوده بذلك..

* لهذا السبب الأفلام الإثارية تكون ناجحة جدًا، فبإمكانها أن تهزّ المتفرجين لساعتين، ثم تجعلهم يغادرون صالة السينما وهم في حالة ارتياح واطمئنان. وهم يدفعون في سبيل ذلك. بالنظر إلى العالم في حالته الراهنة، أظن أنه أمر تعوزه حس المسؤولية.

- العنصر الآخر الذي يتكرّر في أفلامك هو تأمل الفيلم بوصفه وسطًا. في «المخفي» أنت تخلق نوعًا معيّنًا من التوتر عن طريق تمازج الكاميرا المتلصصة والكاميرا السردية.

* توضيح المظهر المشكوك فيه لكيفية إدعاء السينما بأنها تقدّم الواقع للجمهور هو أمر مهم بالنسبة لي. كجمهور نحن نعرف أن هذا غير صحيح. لكن ثمة اختلافًا بين معرفة الشيء والإحساس به. لهذا السبب يكون هذا الشكل من الاستبطان أساسيًا ولا غنى عنه. في الأدب، لا يوجد هذه الأيام كاتب يزعم أنه يعيد إنتاج الواقع. وعلى السينما أن تفعل الشيء ذاته إن أرادت أن تكون شكلًا فنيًا.

- كيف تم الانتقال، تقنيًا، بين هذين المستويين من حركة الكاميرا؟

* لقد صورنا كل شي بكاميرا فيديو ذات وضوحية عالية. ذلك كان صعبًا جدًا بالنسبة لي، لأنها المرّة الأولى التي أصوّر فيها فيلمًا بكاميرا الفيديو، وتقنيًا هذه الكاميرات ليست متقدّمة

كثيرًا. لا يمكنك أن تعمل بدقة مع هذه الكاميرات مقارنةً بالكاميرا السينمائية. عملية ما بعد الإنتاج تتطلب الكثير من الجهد. مع هذا الفيلم احتجنا إلى إجراء تصحيحات متواصلة، حتى في مجال الصوت. لقد أقسمت بألا أستخدم كاميرا الفيديو في تصوير أي فيلم لي لمدة عشر سنوات. لكن ما كان ينبغي أن أقسم، لأن الفيديو، للأسف، هو مستقبل السينما. ربما مستقبلًا سوف تكون التكنولوجيا أكثر نضجًا. لقد حدث الكثير في السنوات القليلة الأخيرة.

- كيف كان عملك مع الممثل دانييل أوتيه Daniel Auteuil؟

* قبل فترة التقينا من خلال صديق مشترك، وكلانا عبّر عن رغبته في العمل معًا. بعد ذلك، كتبت سيناريو «المخفي» وأوتيه كان حاضرًا في ذهني. هذا يماثل ما فعلته مع جولييت بينوش أثناء كتابتي «شفرة مجهولة». وأنا سعيد جدًا لأن بينوش وافقت على المشاركة في «المخفي»، رغم أن الدور لم يكن رئيسيًا.

- ما الذي يسحرك بشأن دانييل أوتيه كممثل؟

* هو ممثل عظيم. يقينًا، هو من أكثر الممثلين الفرنسيين إثارة للإهتمام. لقد كتبت له الدور لأنه يمتلك شيئًا خاصًا. هو دائمًا يكبح نفسه كممثل. إنه الشخص الذي يحتفظ بجزء صغير من سرّه، ولا يكشف نفسه في البداية. بصرف

النظر عن الدور الذي يلعبه، هو دائمًا يكبح شيئًا لا يمكن التنبؤ به، شيئًا لا تستطيع أن تكتشفه. هذا يفسّر سبب انجذاب الجمهور إليه، وهذه الخاصية تتلاءم مع شخصية جورج.. الشخص الكتوم، المتحفّظ، ولا يُظهر حقيقة ما يحدث.

***

حوار آخر مع هانيكه عن فيلمه «المخفي»، أجراه كاميلو دي ماركو، ونشر في مايو ٢٠٠٥:

- **حكاية شخصية تروي قصة أكبر، عن تحرير الأخطاء الفرنسية، في ما يتصل بالجزائر، من العبء.**

* القضية الجزائرية هي في مركز الفيلم، لكن من الخطأ اختزال القصة في هذا الموضوع. إنه فيلم عن حس الخطأ بشكل عام، الأخطاء الشخصية التي يرتكبها كل فرد منا. قصة رجل يغطي عينيه من أجل أن ينسى خياراته. لكل بلد إثمه الذي يودّ أن يتحرّر من عبئه. ليس فقط فرنسا. ألمانيا أيضًا لديها ماض ترغب في نسيانه.

- **في الفيلم، شخص ما يهدّد العائلة بإرسال أشرطة فيديو تُظهر صورًا لحياتهم الخاصة، مصوّرة سرًا، لكنها لا تكشف الشخص الذي يرتكب هذا الإثم..**

* هذا راجع إلى المتفرج لكي يجد الحل، لكي يؤول. أنا أطرح

الأسئلة فحسب، والمتفرج مدعوّ لإيجاد الأجوبة. لهذا السبب تركت المشهد الأخير مفتوحًا، ولا أظنه أمرًا أساسيًا وحيويًا الكشف عن الجاني. الأفلام السائدة دائمًا تقدم الجواب قبل أن تطرح السؤال. الأفلام الجيدة التي أتذكرها هي تلك التي تجعلني غير مستقر.

- من الواضح أن الفاعل شخص لديه حساب قديم يريد أن يصفّيه..

* إننا نشعر بوجود حزن عميق وراء تلك التهديدات. لن أقول عن أيٍ من شخصياتي أنه مريض أو مجنون أو منحرف. أنا أقترح الحلول فحسب.

- والفيلم بالتأكيد لن يُظهر أين تكمن الحقيقة..

* كل أفلامي تتعامل مع الثيمة ذاتها، إنها توجّه سؤالًا عما تكونه طبيعة الحقيقة. الحقيقة في السينما، في الميديا، التلاعب بها. لهذا السبب أنا أستخدم الصور داخل الصور، لكي أقلق إدراك المتفرج وأطلب منه أن يطرح السؤال عن المكان الذي تختبئ فيه الحقيقة. إنه السؤال الذي أطرحه على نفسي طوال الوقت والذي يجعلني أتفاعل. لكنني لست معلّمًا. أنا ببساطة أحفّز إرادة المتفرج لكي يحقّق اتصاله بالفيلم.

- الشخصية الرئيسية تدير عرضًا تلفزيونيًا بعنوان «كتب وصور».. هل يواجه المثقف صعوبة أكبر في الإخفاء؟

* محتمل هو يعرف كل شيء، مع ذلك هو أعزل عاطفيًا. أنا مثقف لكن هذا لا يساعدني في حياتي الشخصية.

ألعاب مسليّة.. أفعال شيطانية

هذه هي النسخة الأميركية من فيلم «ألعاب مسليّة» Funny Games (٢٠٠٧)، وهي إعادة حرفية تقريبًا لفيلم سبق أن أخرجه مايكل هانيكه في النمسا، بالعنوان نفسه، في العام ١٩٩٧، لكن هذه المرة باللغة الإنجليزية وفي مواقع أميركية مع نجوم من السينما الأميركية. في حين حافظ على مجريات السيناريو حرفيًا من حبكة وحوارات، وحتى تكوين اللقطات وزوايا الكاميرا وطول أو أمد اللقطات.. فبدا متطابقًا تمامًا مع الأصل.

وعندما سئل هانيكه عن سبب إعادة تحقيق الفيلم، أجاب لأن النسخة الأولى، الأصلية، كانت ردة فعل على نوع معيّن من السينما الأميركية العنيفة التي تستخدم مشاهد من التعذيب الوحشي كوسيلة لغرض الترفيه عن الجمهور الأميركي الذي يستجيب بحماس لهذا النوع من الوحشية.

يقول هانيكه:

«حين حقّقت النسخة النسماوية من الفيلم، كنت واثقًا من أنه سيصل إلى الجمهور الذي كان يتوجه إليه، تحديدًا مستهلكي عنف الفيديو. لكن الفيلم بالطبع لم يصل إليه لأنه يفسد المتعة، لأنه لا يعطيهم ما يرغبون فيه. كذلك كان ناطقًا باللغة الألمانية مع ترجمة فرعية، بالتالي لم يحصل إلا على جمهور قليل العدد. لذلك عندما عُرض علي إعادة تحقيق الفيلم باللغة الانجليزية، أردت أن أجرب ذلك».

ربما أصرّ هانيكه على إخراج الفيلم بنفسه لكي لا يأتي مخرج آخر يتبنّى مفاهيم هوليوود فيركّز على تصوير العنف الصريح أو يختم الفيلم بنهاية سعيدة حيث يثأر أبطال الفيلم بطريقة مماثلة من العنف والوحشية يبتهج لها الجمهور.

كما يشير هانيكه إلى أن من بين أسباب إعادة تصوير الفيلم، أن يلبّي تلك الرغبة الشخصية العالقة منذ فترة طويله، وهي العمل مع الممثلة نايومي واتس.

وعندما سئل عن السبب الذي جعله يكرّر كل لقطة من فيلمه السابق من دون إحداث أي تغيير، أجاب: «لأن لا شيء لديّ لأضيفه. لقد سبق أن حقّقت الفيلم الأصلي للجمهور الأميركي، لجمهور يستهلك العنف، لكنه لم يصل إليه. لذا عندما عُرض عليّ أن أعيد تحقيق الفيلم وافقت.. خصوصًا وأن الموضوع لايزال ملائمًا لهذه المرحلة. أعني أن العالم ازداد عنفًا. كما إنني أردت أن

أتحدّى نفسي، أردت أن أجعله متطلبًا بعض الشيء، لذلك قررت أن أعيد تنفيذه لقطةً فلقطة».

كما أشرنا، أحداث الفيلم تدور في أميركا. القصة مرعبة عن زوجين عاديين: جورج (تيم روث) أنّا (نايومي واتس)، من الطبقة البورجوازية، يقضيان مع ابنهما الصغير عطلة في بيت صيفي ناءٍ يقع في الريف قرب بحيرة. في بداية الفيلم نرى العائلة (السعيدة، الثرية، الجذابة) في السيارة التي تسحب قاربًا خلفها وتتوجه نحو البيت. بداخل السيارة، يتسلى الزوجان بلعبة: أحدهما يختار مقطوعة موسيقية معيّنة وعلى الآخر أن يعرف اسم مؤلف المقطوعة. بعدئذ، تتغيّر الموسيقى الكلاسيكية فجأة إلى موسيقى عصرية صاخبة ومزعجة.. هذا التغيّر المفاجئ، بطريقة ما، يهيئنا لشيء غير طبيعي، أو كأنه ينذر بشرّ.

عندما يصلون إلى بوابة البيت يلمحون جيرانهما (رجل وزوجته) مع شابين غريبين. إنهم واقفون خارج بيتهم، في وضع هادئ أكثر مما ينبغي، مع شيء من التردد والارتباك. إنهم يلاحظون غرابة سلوك الزوجين الجارين لكن لا يرتابون في شيء، ولا يعيرون الأمر اهتمامًا كبيرًا. في ما بعد ندرك حجم الإرهاب الذي مورس ضد الجيران.

أحد الشابين، بول (مايكل بِت)، يتقدم نحو جورج عارضًا مساعدته في إنزال القارب إلى المياه، معرّفًا نفسه بأنه ابن رجل أعمال

شريك لجارهم. أما الشاب الآخر بيتر (برادي كوربت) فيظهر عند الباب طالبًا استعارة بعض البيض لبيت الجيران. أنّا تقدّم له البيض. لكن بهدوء وعلى مهل يصبح الوضع غريبًا ومريبًا بعض الشيء. على نحو متعمّد، يوقع بيتر البيض ويرمي هاتفها الجوال في المغسلة.

الشابان يمارسان ظاهريًا سلوكًا مهذّبًا، ويتصرفان بوداعة وهدوء، بينما هما في الحقيقة قاتلان قاسيان، يحبان التلاعب على نحو سادي بمصائر ضحاياهم. عندما تطلب منهما أنّا المغادرة، يرفضان. يصل زوجها ويحتار كيف يتعامل معهما، لكن أمام استفزازهما ووقاحتهما، يفقد بدوره أعصابه فيصفع بيتر، لكن بول يسارع إلى ضربه بمضرب الغولف فيكسر ساقه.

هكذا يتمكن الشابان من غزو البيت واحتلاله. ثم يبدآن في تعذيب أفراد العائلة نفسيًا وجسديًا على نحو قاس، في غضون ليلة واحدة طويلة، ومن خلال سلسلة من «الألعاب» العبثية، القاسية.

النهاية ليست سعيدة، أفراد العائلة يتعرضون للقتل، والقاتلان يتجهان إلى عائلة أخرى ليعيدا لعبة الإذلال والإرعاب والتعذيب والقتل.

بذلك يقوم هانيكه بتخريب تقاليد هذه النوعية من الأفلام، إذ لا يقدّم حلولًا ولا فسحة للتنفيس، ولا يقترح نهاية سعيدة، كما يتلاعب بتوقعات الجمهور.

الفيلم يتسم بعنف يصعب احتماله رغم أن هانيكه يتجنب إظهار العنف على الشاشة مكتفيًا بالإيحاء بالفعل العنيف من خلال إبراز ردود أفعال الضحايا، ومعتمدًا على الجو العام وعلى مخيلة المتفرج. وهو بذلك لا يشبع النزوع التلصصي عند المتفرج. نحن نشاهد نتيجة الفعل، وهذا يضاعف من توتر المتفرج ورعبه. كمثال، هناك مشهد للابن وهو يهرب متجهًا إلى البيت المجاور ليكتشف المصير المرعب للجيران، غير أن الكاميرا لا تُظهر جثث القتلى بل نرى انعكاس الرعب على وجه الولد.

في مشهد آخر، نكون مع بول في المطبخ وهو يعد لنفسه سندويتشًا. نسمع طلقة صادرة من الصالة، لكننا لا نرى ما حدث بل نشاهد الدم وقد تناثر على التلفزيون وجزءًا من الجثة.

حتى عندما تجبر الزوجة أنّا على التجرد من ملابسها فإن كل ما نراه هو كتفيها العاريتين ورد فعل الشابين حيث تنعكس على وجهيهما أمارات الشهوة والرغبة. هذا المشهد هو عن الهيمنة والإذلال أكثر مما هو عن الجنس.

يقول هانيكه: «الفيلم لا يُظهر الحدث (العنف) لكي يحوْل دون أن يحقّق المتفرج تطابقًا زائفًا مع ما يحدث. المتفرج عادةً يتطابق بيسر مع فعل العنف في العديد من الأفلام. هنا حاولت أن أجعله يتطابق مع نتائج العنف. أردت أن أصوّر واقع العنف، الألم، الجروح النازفة من كائنات بشرية أخرى».

أغلب النقد للفيلم انصبّ على افتقار الشخصيات للخصائص والصفات الشخصية التي تميّزها، وافتقادها للعمق السيكولوجي. المتفرج لا يعرف فعليًا أي شيء عن الشخصيات الرئيسية باستثناء ما يراه وما يصدر عنها، فضلًا عن غياب الدوافع. الفيلم لا يقدّم أي مفتاح لمعرفة السبب الذي يدفع بالشابين لممارسة التعذيب وارتكاب جرائم القتل. عندما يسأل الزوج الشاب بول عن سبب ارتكابهما هذه الأفعال (وهو السؤال ذاته الذي يراود الجمهور)، يرد عليه بلامبالاة قائلًا: «ولم لا؟». إن الردود التي يحصلون عليها سخيفة ولا يمكن أخذها بجديّة. من بين هذه الردود تبرير بول لأفعال صديقه لكونه فتى مدللًا يعذّبه الضجر والسأم من العالم، وأنه مثقل بخواء الوجود. يقول هذا وهو يغمز بعينه للكاميرا. والقاتلان باستمرار ينظران مباشرة إلى الكاميرا.

كما لو أن الفعل هو المهم وليس المعنى والسبب والدافع.. مثل هذه الأشياء متروكة لتأويلات المتفرجين. إنها شخصيات تحدّدها أفعالها وليس ما تكونه.

الفيلم قد يكون مقلقًا أو مزعجًا للبعض، لكنه في الأساس قاصد أن يثير استجابات وردود فعل متعارضة.

يقول هانيكه: «الفيلم مصنوع لكي يستفز الجمهور ويحرّضه. إنه يختلف عن أفلامي الأخرى حتى لو كانت تلك تتّسم بعنصر الاستفزاز».

قد يُعجب البعض، وقد يشعر البعض الآخر بالنفور وعدم القدرة على الاحتمال. إنه ينتقد الانجذاب الغريزي عند المتفرج نحو العنف. هانيكه لا يريد أن يستثمر موضوعه لجذب الجمهور والربح التجاري، فالفيلم يسعى إلى فضح توجّه مختلف أشكال الميديا لاستغلال العنف في الترويج ورفع نسب المشاهدة.

حاز الفيلم على جائزة أفضل مخرج في مهرجان شيكاغو. لكنه لم يحقق نجاحًا تجاريًا. ويبرّر هانيكه ذلك بقوله: «اكتشفت أن إعادة تصوير الفيلم عملية غير ناجحة، لأن الجمهور، مرّة أخرى، شعر بأن الفيلم يفسد المتعة التي يريد إيجادها في هذا النوع من الأفلام العنيفة. لحسن الحظ، لقي الفيلم رواجًا كبيرًا في مجال الفيديو، ونال نسبة عالية من المشاهدة. لكن ينبغي أن أسأل نفسي، كيف يشاهدون الفيلم؟ هل هم يستهلكونه من أجل الحصول على إثارة؟ إنه السؤال الذي طرحه ستانلي كوبريك بفيلمه (البرتقالة الآلية) لأن الطريقة التي بها تم استهلاك الفيلم ليست الطريقة التي كان كوبريك يهدف إليها. وتلك معضلة».

عندما سئل هانيكه (في حوار مع كاتي ريش، ١٢ مارس ٢٠٠٨) إن كان قد استمتع بإعادة تحقيق «ألعاب مسلية»؟ أجاب: «كان صعبًا لجميع الأطراف المشاركة. لقد واجهت صعوبة بسبب وجود عددٍ من الحمقى في قسم الإنتاج، الشيء الذي لم أصادفه أثناء تنفيذ النسخة النمساوية. في النمسا كان التصوير أيسر وأسرع، بينما في أميركا استغرق التصوير وقتًا أطول، وكان العمل بطيئًا وقاسيًا

ومكلفًا. في كل يوم كنا نجد خمسين سيارة من غير أي داع. والموقع كان مزدحمًا. لم تكن التجربة سارة. كنت طوال تلك الفترة أعود إلى المسكن وأنا في غاية الإنهاك. إنه خطأ الإنتاج وليس الممثلين. أحيانًا يكون العمل مع الممثلين صعبًا، لكنهم فعالون، وتواجدهم ممتع».

***

هنا ترجمة لحوار مع هانيكه، حول فيلمه «ألعاب مسلية»، أجراه: نيك داوسون، ونشر في Filmmaker، ١٤ مارس ٢٠٠٨

- أعتقد أن السؤال المنطقي الأول هو..

* لماذا؟ ما سبب إعادة تحقيق الفيلم؟

- نعم.

* لأنني عندما حققت النسخة الأولى من «ألعاب مسلية» كان المراد أن يكون موجّهًا إلى الجمهور الذي يستهلك العنف في العالم الناطق باللغة الإنجليزية، لكن لأن الفيلم ناطق باللغة الألمانية فقد انحصر عرضه في الصالات الفنية بعيدًا عن الجمهور الذي احتاج إلى الوصول إليه. عندما تلقيت عرضًا من المنتج كريس كوين لإعادة تحقيق الفيلم بممثلين ناطقين باللغة الإنجليزية. وافقت لأن الفيلم بهذه الطريقة سوف يتصل بالجمهور المنشود.

- كيف كانت تجربة العمل في فيلم باللغة الإنجليزية؟

* صعبة بالطبع، لأن لغتي الإنجليزية سيئة جدًا. الصعوبة تكمن في فهم الآخرين أكثر من تفسير ما أعنيه، فقد كان بوسعي أن أفسّر لكن ليس بطريقة جيدة. يزداد الأمر صعوبة عندما نكون في الموقع نصوّر وحولنا تدور الكثير من المحادثات. عندما أصوّر مع فريق ألماني فإنني أفهم كل ما يدور حولي، بينما هنا لم أكن أفهم شيئًا. أيضًا هناك أمور تتعلق بالنقابة وقوانينها الصارمة. عندما صوّرت الفيلم الأصلي في النمسا، استغرق التصوير ستة أسابيع، وكانت الأمور يسيرة. هنا كان لدي ثمانية أسابيع ولم يكن الأمر سهلًا أو مسليًا.

- هل كنت تعمل مع وجود مترجم أثناء التصوير؟

* نعم، لكن الوضع يختلف عندما يكون معك مترجم في محادثة، كما يحدث الآن بيني وبينك، حيث الأمر سهل وسلس، بينما في الموقع يوجد عشرة أشخاص وكل منهم يحتاج إلى شيء ما. في الموقع هناك مترجم آخر، مع ذلك الوضع صعب ومربك. على أية حال، أنا تعوّدت إلى حدٍ ما على العمل بلغة تختلف عن لغتي، فقد أمضيت سنواتي العشر الأخيرة وأنا أعمل في فرنسا. فرنسيتي أفضل من لغتي الانجليزية. عمومًا أنا لست ثنائي اللغة. إن أصعب شيء بالنسبة لي هو تواجد أعداد كبيرة من الناس في الموقع. عندما حضرت إلى الموقع في المرّة الأولى وجدت ٢٠٠ شخصًا، تساءلت: من يكونون هؤلاء؟

- عندما تعمل في فرنسا، هل دائمًا تكتب سيناريوهاتك باللغة الألمانية ثم يتولى أحد ترجمتها؟

* نعم، كل نصوصي أكتبها بالألمانية ثم أكلّف شخصًا بترجمتها، وبعد ذلك أشتغل مع المترجم على الترجمة حتى أشعر بالرضا والاقتناع. هنا، في أميركا، فعلت الشيء ذاته، اشتغلنا على الترجمة، ثم كلّفت مترجمًا آخر لمراجعة الترجمة، ومعًا غيّرنا بعض التفاصيل التي هي أوروبية ولا تتلاءم مع الواقع الأميركي.. كمثال، في الأصل هناك مشهد فيه يطلب الزوج من زوجته أن تتصل هاتفيًا بالشرطة فتخبره أنها لا تعرف رقم الهاتف. هذا ممكن حدوثه في النمسا لأنني لا أعرف رقم الشرطة، بينما في أميركا الكل يعرف الرقم ٩١١. لقد غيّرنا مثل هذه الأشياء.

- كم هي كمية التفاصيل التي تعرّضت للتغيير؟

* ليس الكثير. كان هناك تلاعب في الكلمات، في الصلاة، وأشياء من هذا القبيل. لكن، بشكل عام، السيناريو لم يتغيّر.

- إلى أي حد كان مهمًّا بالنسبة لك أن تلتزم حرفيًا، وإلى حد بعيد، بالنسخة الأصلية؟

* لقد اتخذت هذا القرار لأنه تكوّن لديّ انطباع بأن الفيلم مناسب اليوم، وبأنه جديد وعصري، أكثر مما كان قبل عشر سنوات. لذلك لم أكن بحاجة إلى تغيير أي شيء. إذا كنت

سأعيد تحقيق السيناريو ذاته، فلماذا أنفّذه بطريقة مختلفة؟ من جهة أخرى، كانت المسألة بالنسبة لي مقامرة بعض الشيء، فقد أردت أن أرى إن كنت قادرًا على تحقيق الفيلم ذاته في ظل ظروف وحالات مختلفة. كان الأمر صعبًا بعض الشيء.

- الفيلم يماثل الأصل إلى حد بعيد، وقد سمعت أنك أعدت بناء البيت ذاته كما هو مصوّر في فيلمك السابق.

* البيت الأصلي كان مبنيًا في الأستوديو، وهنا أعدنا بناء البيت حسب المواصفات السابقة، وكان الأمر سهلًا. الصعوبة كانت تكمن في إيجاد المواقع الخارجية التي تتيح لي خلق الإطار نفسه.

- في الفترة الواقعة بين تحقيقك للفيلم الأول والثاني، حدثت مجازر جامعتيّ كولومباين وفرجينيا، إضافة إلى حوادث مأساوية أخرى. هل غيّرت هذه الحوادث من إدراكك للأفكار التي طرحتها في فيلمك الأول؟

* هذه الحوادث جاءت لتؤكد وتعزّز ما يهاجمه الفيلم. لهذا السبب قلت لك بأن الفيلم اليوم عصري أكثر مما كان قبل عشر سنوات.

- ما هي العلامات الأولى لمثل هذه الحوادث التي اختبرتها أثناء كتابتك للفيلم الأول؟ ماذا في رأيك مصدر المشكلة؟

* هذا سؤال صعب لأنه شيء معقّد جدًا. ليس هناك مصدر

واحد لكن المجتمع بأسره هو في لبّ المشكلة. بالنسبة لي، أكثر ما يثير سخطي اليوم، بالمقارنة مع السنوات العشر الماضية، حتى بالنسبة لأفراد راجحي العقل، هو هذا النزوع عند المخرجين والنقاد إلى جعل العنف مادة للترفيه.. هذا أمر مثير للاشمئزاز.

- هل تشاهد أفلام تارانتينو والأعمال المماثلة؟

* بالطبع. مادمت تعمل ضمن هذا الوسط فأنت بحاجة إلى مشاهدة مثل هذه النماذج. لكنني لا أرتاد السينما كثيرًا. لا أهرع لمشاهدة أي فيلم جديد. أفضّل أن أشاهد الأفلام التي أحبها عندما يتاح لي الوقت.

- تحدثت سابقًا عن هذا الفيلم وكيف أنه عن العنف في السينما الأميركية، وأنك أردت منه أن يصل إلى الجمهور الناطق باللغة الإنجليزية. ما الذي كنت ترجوه من تأثير للفيلم؟ والتغيير الذي تمنيت أن يُحدثه؟

* لا يستطيع أي فيلم أن يصنع شيئًا، لكن في أفضل الأحوال يمكنه أن يحرّض المتفرج على صياغة أفكاره الخاصة بشأن دوره في هذه اللعبة العالمية القائمة على استهلاك العنف. على أية حال، أنا لست ناشطًا اجتماعيًا.

- إذن في عالم مثالي...

* أنا لا أؤمن بالعالم المثالي.

- سوف أعيد صياغة السؤال. هل تفضّل أن ترى السينما الهوليوودية وهي تشعر بمسؤولية أكبر في ما يتعلق بالعنف؟

* بالطبع. يمكن للسينما أن تكون شكلًا فنيًا. وهذا يحدث في حالات نادرة. ومادامت هي فن، فلابد أن تكون مسؤولة على نحو آلي. على الفيلم أن يكون حوارًا وليس مونولوجًا. الحوار يستفز في المتفرج أفكاره الخاصة، يحرّض مشاعره الخاصة. وإذا كان الفيلم حوارًا فلابد أنه فيلم جيد، أما إذا كان مونولوجًا فهو فيلم سيء.. الأمر بهذه البساطة.

- فيلمك هذا فيلم حوار إلى حد بعيد، وتوريطه للمتفرج يكون في ذروة حدّته وكثافته مع اللقطة الأخيرة، حيث نرى الممثل مايكل بِت وهو يحدّق مباشرة في الكاميرا. كيف يمكنك أن تصف تلك الصورة الختامية؟

* لا أحب أن أفسّر نفسي..

- أعتقد أنك قلت ذات مرّة بأن كل متفرج، وهو يشاهد الفيلم نفسه، يرى فيلمًا مختلفًا. إلى أي حد تكون مهتمًا أو معنيًا إن خرج المتفرج بمعنى مختلف تمامًا عن المعنى الذي قصدته؟

* تستطيع أن تبذل أفضل ما بوسعك لتجنّب سوء الفهم لكن ليس هناك ضمان على عدم حدوث سوء فهم. لو كان الشخص مجنونًا كليًا فسوف يجد هذا مثالًا جيدًا للخروج وقتل آخرين. ماذا عليّ أن أفعل؟ في هذه الحالة، السؤال هو:

ما هو البديل؟ عدم التحدث عن هذا الشيء (العنف) أم محاولة التحدث عنه بطريقة معقولة أو حصيفة؟ أنا أحاول أن أفعل هذا لكن ليس من ضمان على أن أحدًا سوف لن يسيء فهمك.

- لك قول مشهور غالبًا ما يُستشهد به عن السينما بكونها «٢٤ كذبة في الثانية»..

* إنها مجرد مزحة تعليقًا على قول مشهور لجان لوك جودار في وصفه للسينما إذ قال: «السينما هي الحقيقة في ٢٤ كادر في الثانية».. وكنت أعني أنها كذبة ٢٤ مرّة في الثانية لكي تخدم الحقيقة. الفيلم من وجهة نظري هو دائمًا عبارة عن تلاعب.

- أشرت إلى مقولتك لأن في حوار فيلمك وردت جملة تقول أن فعل العنف هو حقيقي إذا نحن شاهدناه، سواء أكان مزيفًا أم حقيقيًا.

* هذا الحوار تهكمي جدًا، لكن من نواح معينة، يبدو صادقًا. لأن العنف يوجد بداخلك، في عقلك، لذلك هو حقيقي.

- تتحدث عن العمل ضد الاتجاه السائد، لكن يبدو أن فيلمك واقع في الوسط بين الفيلم المستقل والفيلم الذي ينتجه الأستوديو..

* نعم، إنه حصان طروادة.

- إذا كان هذا حصان طروادة، فما الذي يحدث حين يخرج الجنود؟

* لا أعرف. ربما من سيخرج من جوف الحصان سيكونون الجمهور وقد توصلوا إلى فهم شيء ما. أقول ربما، ذلك لأنني لا أعطي دروسًا. أحاول أن أحرّض قليلًا، أن أتأمل المكان الذي منه أنظر إلى السينما. ذلك كل شيء. لا دروس لديّ كي أقدّمها. في الحقيقة لا أعرف ما هي الدروس.

- فيلمك التالي، الشريط الأبيض، سيكون نمساويًا. هل تخطط للعمل ثانيةً في أميركا؟

* هذا يتوقف على الظروف. إذا سُمح لي بأن أفعل ما أريد فعله، فلم لا؟ لست ضد أميركا. أنا ضد نوع معين من السينما. من خلال تجربتي مع هذا الفيلم، واجهت بعض المشاكل. البعض حاول إقناعي بإجراء تغييرات لكنني رفضت بناءًا على العقد المبرم بيننا، وفي العقد أنا الوحيد المخول لاتخاذ القرارات الفنية وليس من حق أحد أن يتدخّل في المونتاج النهائي. شخصيًا لا مانع لديّ في العمل في أي مكان.. فرنسا، أميركا، أستراليا، الهند..

***

حوار آخر مع هانيكه، حول «ألعاب مسلية»، أجراه ديفيد فير، ونشر في Movie Maker، شتاء ٢٠٠٨:

- لماذا نايومي واتس على وجه التخصيص؟ من الجليّ أنها ممثلة موهوبة، لكن بالتأكيد هناك ممثلات بوسعهن تأدية الدور.

* شاهدت نايومي في عدد من الأفلام، ولاحظت أنها من القلة بين الممثلات اللواتي يستطعن التغلب على أي عقبة تتصل بالحد الأقصى من الحالات السيكولوجية. لو نظرت إلى أدائها في «٢١ جرام» أو Mulholland Drive، فسوف تلاحظ كم هي رائعة. لذلك كانت هي خياري الأول والوحيد.

- شركة وارنر ساهمت في إنتاج الفيلم.. لابد أنهم شاهدوا الفيلم الأصلي ويعلمون بمحتواه..

* ذهنية الذين يديرون ستوديوهات الإنتاج تتخطى نطاق إدراكي المحدود. لا بأس من العمل مع الأستوديو، لكن العملية الإنتاجية لم تكن مرضية. النقابات التي يتعيّن عليك أن تتعامل معها لا تجعل العمل سلسًا ومرنًا بقدر ما تجعله ثقيلًا ومرهقًا، خصوصًا عندما تعتاد على الطريقة الأوروبية في العمل، حيث تستطيع العمل مع فريق فني صغير، وعلى نحو سريع.

- بمشاهدتي النسختين من الفيلم، الأصلية والأميركية، معًا

فقد لاحظت أنه على الرغم من تطابق القصة والتكوينات البصرية، إلا أن ثمة اختلافًا شاسعًا في الأداء. عندما تركّز على الأداء فإنك ترى فيلمًا مختلفًا.

* أتفق معك. من الأشياء المثيرة للاهتمام ما فعله طاقم الممثلين في تأدية أدوارهم. كنت دائمًا أقول أن الجزء الأفضل في صنع الفيلم هو العمل مع الممثلين. بعضهم تفرجوا على النسخة الأصلية ليروا كيف بدا أسلوب الأداء هناك. لكنني أخبرتهم بألا يفعلوا ذلك حالما نباشر في العمل. إذا فعلوا ذلك فسوف يكون هناك ميل إلى المحاكاة أو بناء الأداء على أساس التفاعل مع الأصل. أن يكون مختلفًا من أجل الاختلاف. لم أرد مجموعة من الدُمى، أردت أشخاصًا يساهمون.

- الفيلم الأصلي كان يبدو أشبه بترياق لأيديولوجية كوينتن تارانتينو التي ترى في عنف الشاشة متعةً وتسليةً، والتي كانت منتشرة في التسعينيات..

* ذلك صحيح. تارانتينو كان يبيع العنف بوصفه لهْوًا وتسلية.. كسلعة قابلة للاستهلاك. كان جزءًا أساسيًا من النظام الذي يدعو فيلم «ألعاب مسلية» جمهوره لتفكيكه وتعريته، بطريقة ما.

- أتساءل، في حالة إعادة صنع هذا الفيلم أيضًا بعد عشر

سنوات، هل ستكون النسخة الجديدة ترياقًا لشيء آخر في الثقافة؟

* للأسف، الأوضاع التي تناولها الفيلم في التسعينيات لم تتغيّر كثيرًا، بل صارت أسوأ بكثير. شاهد سلسلة أفلام Saw إن كنت لا تصدقني. فكرة العنف المفرط الذي يُنتَج ويُباع كنوع من الترفيه قد تزايد عشرة أضعاف.

- هناك تصريح لك بعد عرض النسخة الأصلية يقول أن أي شخص يغادر صالة السينما بعد منتصف الفيلم هو ليس بحاجة لأن يشاهد الفيلم، بعكس المريض الذي يحتاج أن يكمل الفيلم.

* هذا يصحّ أكثر في الوقت الراهن. الجمهور الأميركي، على وجه التخصيص، يحتاج هذا الفيلم الآن أكثر من أي وقت مضى. إنه مدعو للاستمتاع بالعنف، لكن في أفلامي سوف يستمتع بضمير مريض.

- هل تتذكر المرّة الأولى التي شاهدت فيها مثالًا لعنف الشاشة والذي جعلك تفكر بأنه لا ينبغي التعامل مع هذا الموضوع كمزاح ولهو؟

* أتذكّر مشاهدتي وأنا صغير لفيلم لورنس أوليفييه «هاملت»، والذي أخافني جدًا إلى حد أنه جعلني أهرب من الصالة.

كشخص بالغ، أنت تكون مكشوفًا -بشكل مباشر أو غير

مباشر- لأمثلة واقعية للعنف، لذا فإنك تبدأ في إدراك أن الأعمال الفظيعة والوحشية التي تراها في الأفلام ليست تمثيلًا لما يحدث في الواقع. لكن مشاركتك كمتفرج تبدأ في اللحظة التي تنطفئ أنوار الصالة.

- عندما كنت تكتب السيناريو، في نسخته الأصلية، في أي موضع أدركت أن الشابين بحاجة إلى التوجّه إلى الكاميرا، إلى الجمهور، ومخاطبته؟

* في مرحلة مبكّرة جدًا. تلك المشاهد كانت أساسًا السبب في تحقيقي لهذا الفيلم. الغاية ليست أن تكتب عملًا إثاريًا فحسب، بإمكاني أن أفعل ذلك كل سنة. إن أفضل طريقة لإظهار كيفية التلاعب بالجمهور هو أن تتلاعب بهذا الجمهور على نحو متقن. لا يمكنك أن تتحدث عن العنف من دون تصويره. بعض الأفلام حاولت ذلك، لكنها أخفقت جماهيريًا. لذا عليك أن تجد طريقة للإمساك بالجمهور بعدئذ تعرض له ما تريد. هذا ما فعلته أيضًا في فيلمي «المخفي». كنت أعرض له شيئًا، وعلى مهل أجعله يشكّك في واقع أو حقيقة ما يشاهده.

- ثمة دأب في أفلامك على نقد البورجوازية، وكشف مساوئ الطبقة الوسطى..

* هذه هي الطبقة التي أعرفها جيدًا، لذلك أميل إلى معالجة

القصص التي تتصل بها. القاتلان في «ألعاب مسلية» ينتميان إلى الطبقة ذاتها التي تنتمي إليها العائلة، ضحية إرهابهما. والجمهور يحاول أن يجد الأسباب النفسية التي تدفعهما لارتكاب تلك الجرائم، مثل: «آه، لابد أن أمه لم تحبه في طفولته بدرجة كافية، أليس كذلك؟ لهذا السبب يعذبان هذه الأسرة».

- أنت جعلت أحدهما يقول ذلك..

* نعم. وكان واضحًا أنه يتلاعب بعقولهم. وما يقوله محض هراء. بالنسبة لي، الأسباب السيكولوجية ليست ضرورية. في الواقع، هي تصبح اختزالية جدًا. إنها تنزع إلى وضع العالم على مستوى بسيط جدًا. الواقع هو أكثر تعقيدًا.

- هل نتوقّع إعادة تحقيق أعمالك، فيلمًا تلو فيلم؟

* بعد أن وقّعت عقد إعادة صنع «ألعاب مسلية»، عرض عليّ أحد المنتجين إعادة تحقيق «المخفي»، لكنني رفضت. لست واثقًا من إمكانية إعادة كتابة الفيلم بحيث يناسب الموقع الأميركي. «ألعاب مسلية» كان حالة خاصة.

- هل توافق أن يتولى مخرج آخر عملية إعادة تحقيق الفيلم؟

* تعني أن آخذ شيك منتج هوليوودي من دون أن أفعل شيئًا أو أكون مسؤولًا عن النتيجة؟ لا بأس في ذلك.

* * *

حوار آخر مع هانيكه أجرته كاتي ريش ونشر في ١٢ مارس ٢٠٠٨:

-هل كان تصوير النسخة الأميركية من «ألعاب مسلية» تجربة سادية؟

* بل كانت مازوشية. فلكي تعيد تحقيق الفيلم لقطة فلقطة، لا بد وأن تكون مازوشيًا إلى حدٍ ما، إذ أن ذلك يشكّل تحديًا كبيرًا. عندما تشتغل في فيلم أصلي، ولا يعجبك مشهد ما، تقوم مباشرة بحذفه. لكن في حالة هذا الفيلم، لم يكن لدينا خيار.

- ما الذي جعلك تُقْدم على إعادة تحقيق فيلمك؟

* لم يتعيّن علي أن أضيف شيئًا، وأي تغيير حتى لو كان ضئيلًا سيكون شائنًا. أصبح العمل مقامرة مع نفسي: هل أستطيع أن أحقّق الفيلم نفسه تحت ظروف مختلفة تمامًا.

- عندما عرض عليك المنتج فكرة إخراج النسخة الجديدة، وافقت شريطة أن تؤدي نايومي واتس دور الأم. لماذا؟

* الشيء نفسه حدث مع «معلّمة البيانو» عندما اشترطت اسناد الدور الرئيسي إلى إيزابيل أوبير. في ما يتصل بنايومي واتس، اعتقد لديها تلك الحساسية الضرورية لتأدية الدور على نحو مثالي.

- على أي أساس اخترت الممثلين؟ هل أردت منهم أن يكونوا مختلفين عن ممثلي النسخة الأصلية، أم أن يكونوا مثلهم تمامًا؟

* لا. أردت منهم أن يكونوا ملائمين لأدوارهم.

- هل عملت مع الممثلين الأميركان على نحو مختلف عن ممثلي النسخة الأصلية؟

* في ما يتصل باللغة، لغتي الانجليزية هي أسوأ بكثير من لغتي الألمانية. بالتأكيد هذا كان يشكّل عائقًا في التعامل معهم. باللغة الألمانية كنت أكثر حساسية تجاه الفوارق الدقيقة في كل شأن.

- هل هو فيلم إثاري، أم ينتمي إلى أفلام الرعب؟

* أترك التصنيف إلى النقاد.

- ثمة شكلانية تتصل بتكويناتك، والتي قد نراها في أفلام رومان بولانسكي وستانلي كوبريك. هل كنت متأثرًا بهما؟

* بالطبع، فأنا طفل الثقافة السينمائية الأوروبية. هناك عدد من المخرجين العظام الذين أعجبت بهم كثيرًا، والذين منهم تعلمت الكثير.

- قلت أنك حققت هذا الفيلم للتهكم من عشق السينما الأميركية للعنف. على نحو مقصود أنت انتهكت قواعد

الدراماتورغي، وحطمت الحائط الرابع. هل تعتبر هذا فيلمك الأكثر استفزازية؟

* نعم، بالطبع الفيلم هو استفزاز وتحريض. وبالطبع كل القواعد، التي تجعل المتفرج يعود إلى بيته سعيدًا ومطمئنًا، تعرضت للانتهاك في فيلمي. هناك تلك القاعدة غير المكتوبة التي تنص على عدم إيذاء الحيوانات. ماذا فعلت؟ قمت بقتل الكلب أولًا. الشيء نفسه ينطبق على الصبي. كذلك ليس من المفترض نقض الوهم، غير أني قمت بنقض الوهم. إنه مبدأ الفيلم بأسره. وهو فيلم تهكمي جدًا.

- هل بنيت الفيلم على قصة ما أو تجربة معينة؟

* الفيلم لم يتأثر بأي حادثة أو أي شيء بوجه خاص. عندما صورت العنف في فيلمي السابق «فيديو بيني»، شعرت بأنني لم أقل كل شيء. لكن مهما اخترعت من قصص مرعبة، فسوف تجد ما هو أكثر رعبًا في الحياة الواقعية.

- هل ترى هذا الفيلم كتجربة، وكعمل يختلف عن أفلامك الأخرى؟

* أنا اعتبر كل أفلامي تجارب.

- بجعل الممثلين ينظرون مباشرة إلى الكاميرا، هل تحاول التلاعب بالجمهور؟

* طبعًا، ذلك كان هو الغرض. أردت أن أظهر للجمهور إلى

أي مدى يمكن التلاعب به. في البداية، هم يظنون أن كل شيء وهْم، مجرّد فيلم، ومع إعادة الشريط ينكسر الوهم. هنا أنا أنظر إلى المتفرج مباشرةً، أتحدث إليه، أغمز له. إني أفعل ذلك المرّة تلو الأخرى لأظهر إلى أي مدى استطيع التلاعب.

- مع وجود ممثلين مبدعين في فيلمك، ألم تشعر برغبة في تغيير بعض الأشياء؟

* نعم، هذا قد يغويك، لكن ثمة مبدأ في إعادة تصوير الفيلم لقطة فلقطة. الممثلون، ضمن نطاق معين، كان لديهم ما يكفي من مرونة وحرية في التعبير عن أنفسهم.

الشريط الأبيض.. وجذور الشر

عبر أفلامه الهامة، سلّط مايكل هانيكه ضوءًا ساطعًا على أجواء النزوع إلى الشك والارتياب (البارانويا)، النابع من الشعور الحاد بالذنب، والذي يتصل بسلوكيات ومواقف العائلة المنتسبة إلى الطبقة المتوسطة. كما أظهر براعة في تحرّي القضايا الاجتماعية من خلال كاميرا حساسة وواعية، وعيْن قادرة على سبر مختلف المشاعر والانفعالات..

فيلمه «الشريط الأبيض» The White Ribbon (٢٠٠٩)، يمثّل عودة هذا المخرج المبدع، بعد أكثر من عقد، إلى التصوير في ألمانيا وباللغة الألمانية. هنا يركّز بؤرته، على نحو مكثف، على الطفولة، العائلة، العلاقات الطبقية في مجتمع قمعي وكابح. كاشفًا عن الطبيعة السّامة، الهدّامة، للتشدّد الديني. مقدّمًا تأملًا قاتمًا فيه يستكشف تأثيرات العنف البدني والنفسي. ومحققًا وثيقة رائعة عن الكبح الديني والإفلاس الأخلاقي والظلم الاجتماعي وتفشّي الشر

الذي ينخر أساس مجتمع يتّجه حثيثًا نحو تدمير نفسه والآخر عبر حروب طاحنة تلوح في الأفق. العالم الذي يصوّره هانيكه هنا ملئ بالحقد، الضغينة، المكر، الحسد، اللامبالاة، والوحشية. لكنه أيضًا يترك مساحة لمشاهد حافلة بالعاطفة والنعومة والمشاعر الرومانسية، في العلاقات الغرامية وفي العلاقات العائلية.

«الشريط الأبيض» مبني على رواية ألمانية غير مشهورة كتبها ثيودور فونتين في نهاية القرن ١٩. العمل كان في الأصل معدًّا كمسلسل تلفزيوني قصير، يتألف من ثلاثة أجزاء، لكنه لم يجد ممولين للعمل فقرّر أن يحوّله إلى سيناريو سينمائي.. «متخلصًا من الكثير من الشروحات والمبررات التي يحتاجها التلفزيون بينما هي تعتبر زوائد لا لزوم لها في السينما. كما استبعدت عددًا من الشخصيات الثانوية».

في سبيل إنهاء النسخة الختامية من السيناريو استعان بكاتب السيناريو الفرنسي الشهير جان كلود كاريير (الذي عمل مع بونويل في العديد من أفلامه) لكي يساعده في اختزال السيناريو في نسخته النهائية.. «كانت لديه بعض الأفكار الجميلة والذكية بشأن ما يمكن اختزاله وحذفه».

تدور أحداث الفيلم في قرية ألمانية صغيرة ومعزولة تقع في الشمال، في العام ١٩١٣، السنة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الأولى.

ها هنا من جديد، يعيّن هانيكه الدراما في مرحلة تاريخية ليتحرّى قضايا تتصل بمرحلة أخرى. إذا كان في فيلمه «المخفي» قد تناول الحاضر ليتأمل علاقته بالماضي. فإنه هنا يتناول الماضي ليتأمل مستقبل تلك المرحلة.

عن اختياره لتلك الفترة التاريخية، يقول هانيكه: «القصة تدور في تلك المرحلة الخاصة حتى تكتسب دلالة سياسية إضافية. يمكن بسهولة أن أجعل الأحداث تدور في قرية إسلامية. بالطبع، في هذه الحالة سيكون للفيلم مظهرًا مختلفًا، لكن العناصر الأساسية ستكون هي نفسها. أظن أن المشاكل والمعضلات التي كانت موجودة في ذلك الوقت لا تزال موجودة في حاضرنا: هل نحن محكومون بتقبّل واعتناق أيديولوجيات معيّنة؟ أنا ببساطة أحاول أن أعيد خلق مرحلة معيّنة. لست مدرّس تاريخ».

القصة تشمل نطاق سكان القرية بأسرهم: البارون مالك الأراضي، وكيل المزرعة المشرف على أملاك البارون، الطبيب، القس، القابلة، أسرة من المزارعين، المدرّس الذي يسرد الأحداث بعد سنوات طويلة من وقوعها، فنسمع صوته الذي يوحي بأنه عجوز في الثمانين من عمره (وهي المرة الأولى التي فيها يلجأ هانيكه إلى الراوي) حيث يقول في لقطات الافتتاحية:

«لا أعرف ما إذا كانت القصة التي سأرويها لكم حقيقية تمامًا. أعرف بعضها عن طريق الإشاعة. بعد سنوات طويلة، الكثير منها

لا يزال غامضًا، والعديد من الأسئلة تظل بلا أجوبة. لكنني أعتقد أن عليّ أن أخبركم بالأحداث التي وقعت في قريتنا، فلربما تلقي ضوءًا جديدًا على بعض الأمور التي حدثت في هذه البلاد».

منذ البداية يضرم فينا الراوي حس الالتباس والبلبلة، والارتياب في حقيقة ما سنراه على الشاشة من أحداث. قد يكون هذا المدرّس (الراوي) دليلنا الذي يأخذنا عبر الحكاية المتشابكة، لكننا سنكتشف أن الأحداث، في العديد من المواقف، مرئية من منظور الأطفال. البؤرة غالبًا ما تكون مركّزة على الأطفال، الذين يعكسون سلوك الكبار. على أية حال، هانيكه يرفض أن يقدّم أي شرح أو تأويل. يقول أن مهمته تنحصر في طرح الأسئلة فحسب.. «ليس من مهمتي تأويل أفلامي. على كل شخص أن يجد تأويله الخاص. إني أتعامل مع جمهوري بجديّة، لذلك أمنحهم الفرصة لأن يقرروا بأنفسهم ما يرغبون في تفسيره. أنا أخلق التوتر، وأطرح أسئلة معينة. ذلك هو هدفي. ما هو مجدٍ أكثر، بالنسبة لي، هو أن تجعل المتفرج يجابه الواقع المركّب الذي يعكس الطبيعة المتناقضة للتجربة الإنسانية».

وعن سبب اختيار المدرّس، وهو شخصية ليست رئيسية ولا حضور طاغيًا لها، ليكون راويًا للأحداث، يقول هانيكه: «من جهة، هو الشخص القادم من الخارج والذي لا ينتمي إلى القرية. إنه يشكّل الثقل المقابل أو الموازن في البناء كله، والذي يقف على بُعد

مسافة مع شكوكه وارتيابه. المدرسون غالبًا ما يؤدون هذا الدور. من مرحلة طفولتي أستطيع أن أتذكر مدرّسًا أو اثنين كانا مثاليين حقًا. من جهة أخرى، هو يتحوّل أحيانًا إلى شخص انتهازي. على سبيل المثال، حين يتبنى موقف القس السلطوي، الاستبدادي، تجاه التلاميذ».

على نحو مفاجئ، وبشكل يستعصي على الفهم، تشهد القرية أحداثًا غريبة، غامضة، مرعبة، تقع ضمن فصول تتعاقب ببطء على مدى شهور. تلك الأحداث تشمل سلسلة من الأفعال العنيفة التي -في معظمها- لا نرى مرتكبيها ولا نجد لها تبريرًا أو تفسيرًا، والتي ظاهريًا لا تبدو متصلة ببعضها أو ذات علاقة في ما بينها: تعثّر حصان الطبيب وكبوته بفعل مكيدة مدبرة، وذلك بعد مروره بسلك خفي مشدود إلى شجرتين، وينتج عن السقطة تعرّض الطبيب لأذى خطير يستدعي ادخاله المستشفى. اختطاف ابن البارون المدلل ثم العثور عليه مضروبًا بوحشية ومعلّقًا من قدميه. موت امرأة فلاحة والذي يفضي إلى انتحار زوجها المزارع من فرط اليأس والعجز. تعريض طفل وكيل المزرعة لخطر الإصابة بداء الرئة الفاتك عبر وضعه قرب نافذة مفتوحة في وقت شديد البرودة. احتراق مخزن المزرعة في الليل. تعرّض طفل معاق ذهنيًا (هو ابن القابلة) لاعتداءٍ ضارٍ كاد أن يفضي به إلى العمى، ويجدون حول عنقه رسالة من مجهول تعلن أن تعريض الأطفال للعقاب هو بسبب الآثام والخطايا التي اقترفها ذووهم.

كما أن هناك حوادث أخرى تقع على الشاشة أمام مرأى المتفرج: تخريب ابن المزارع حقل الكرنب الخاص بالبارون في محاولة انتقامية ثأرًا لموت أمه، رمي ابن البارون في النهر وهو لا يجيد السباحة في محاولة متعمدة لإغراقه، ابنة القس تقتل بقسوة طائر أبيها وتضعه على طاولته في شكل صليب.

هذه الأفعال العنيفة تثير الاضطراب عند سكان القرية الهادئة، المسالمة، وتشيع حالات من الارتياب والتوجس والقلق في الأوساط المختلفة والمتباينة. كما تؤدي إلى اختفاء أو رحيل عائلات من القرية إلى أماكن أخرى أكثر أمانًا، كعائلة الطبيب والقابلة.

تدريجيًا يبدأ المدرّس، راوي الفيلم، في الارتياب بمجموعة من الأطفال، من الجنسين، الذين يتواجدون معًا باستمرار، مترددين في فضول قرب موقع كل جريمة تقريبًا، متظاهرين بالبراءة والتقوى، والذين هم في الأساس ضحايا قمع وكبت واستغلال جنسي. لكن حتى لو كانت أصابع الاتهام موجهة نحو هؤلاء الأطفال، فإن الطرف المسؤول نجده في عالم الكبار.

كل فعل، يتاح لنا الاطلاع على سرّه، هو ثمرة تربة فاسدة وملوّثة، وهو فعل انتقامي موجّه ضد النظام الاجتماعي القمعي، الثورة أو التمرد ضد الأب وما يمثّله من سلطة. تحدّي كل سلطة. بعض الأفعال تحركّها الغيرة الطبقية، الثأر من الإذلال والقسوة وسوء المعاملة.

إن محاولات هذا المدرّس للكشف عن الجانب المخيف من حياة سكان المنطقة يفضي إلى طرده وإبعاده.. عندما يصرّح بشكوكه إلى القس متهمًا ابنه وابنته، مع آخرين، بارتكاب تلك الأفعال الشنيعة، يثور القس، رافضًا أن يصدّق ادعاءاته، ويطرده من بيته بعد أن يهدّد بمقاضاته إن كرّر اتهاماته.

عدد من النقاد تطرّقوا إلى سبر الفيلم لمفاهيم السلطة، الاستبداد، العنف، الفضيلة، الطهارة، الإيمان، البراءة، الإثم، العقاب، والدور الذي تمارسه مثل هذه المفاهيم في تنشئة أطفال القرية، لكنهم أيضًا أشاروا إلى اتصال موضوع الفيلم بالتاريخ الألماني، وتحرّي الأصول الاجتماعية للحركة الاشتراكية القومية في ألمانيا، مؤكدين وجود تلميحات، أو إشارات ضمنية في الفيلم، إلى النازية. بل أن بعض النقاد ركزوا في تأويلهم للفيلم على هذا المنحى: بحث الفيلم في جذور النازية واستقصاء المنابت العميقة لنشوء أو تكوّن النازية، أو بالأحرى استكشاف منبع الدعم الذي حصل عليه النازيون حتى يصعدوا إلى السلطة. هذا التأويل يستند إلى بعض الشواهد الواردة في الفيلم، وإلى الإشارات الضمنية: واقع أن الأحداث تدور في مجتمع تهيمن عليه المفاهيم البروتستانتية من كبح وانضباط وصرامة وقسوة وتعصّب، إرغام الأطفال على وضع أشرطة الطهارة والتي لا تختلف في الشكل عن الصليب المعقوف، الإيحاء بأن الأطفال الذين يرتكبون الآن أفعالًا وحشية على نحو عشوائي سوف

يكبرون ليشكلوا جيلًا ينتج أشكالًا متطورة ومنظمة من المجازر والإبادة الجماعية.

غير أن هانيكه ينكر أي علاقة بفيلمه مع النازية أو أي قضية في التاريخ الألماني.. بدلًا من ذلك، هو يصرّح بأن الفيلم يقدّم بيانا عامًا عما يمارسه أي نظام قمعي في تحريف أفراده من الشباب. يقول هانيكه: «الفيلم نفسه لا يقول شيئًا عن الفاشية. نحن ببساطة نصوّر مجموعة من الأطفال الذين يعيشون وفق المُثُل التي غرسها فيهم ذووهم. على أساس هذه المثُل يحاكم الأطفال آباءهم. عندما يدركون أن الآباء لا يعملون وفق القوانين التي يبشّرون بها، يقوم الأطفال بمعاقبة الآباء».

كما يؤكد أن فيلمه، جوهريًا، هو بحث في جذور نوع معيّن من الشر.. سواء أكان إرهابًا دينيًا أو سياسيًا. ذلك الشر الجوهري الذي يكمن في الطبيعة البشرية، والذي يمارَس على نطاق جماعي، حين تبدأ طرائق التفكير القديمة في الوقوع في دائرة النفاق والانتهازية، وتحل محلها أشكال أكثر قسوة وعنفًا.

يقول هانيكه: «ليس صدفةً اختياري تلك الفترة من التاريخ لتقديم قصتي. لا شك أن الأطفال سوف يكبرون ليمثّلوا الجيل النازي ويلعبوا دورًا في المرحلة الفاشية، لكنني لم أرد للفيلم أن يُختزل في هذا المثال، في هذا النموذج المحدّد. كان بوسعي أن أحقّق فيلمًا عن إيران المعاصرة وأطرح السؤال ذاته: كيف بدأ التعصّب؟».

الفيلم إذن يتحرّى أسئلة كونية عن ما يتلقّاه الأطفال من دروس وتعاليم بشأن السلطة والفضيلة والإيمان والامتثال والذنب.. وغيرها من المفاهيم العامة والمطلقة التي تتخطى أي حركة محلية أو قومية.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الفيلم عرض في ألمانيا وهو يحمل هذا العنوان الجانبي: قصة أطفال ألمان. بينما لم يظهر هذا العنوان في العروض الخارجية. ويعلّق هانيكه قائلًا: «ربما ثمة مفارقة هنا. لقد رأيت أن الجمهور الألماني ينبغي أن يفهم بأن هذا فيلم عن ألمانيا. لكنني لم أرد أن يحدث هذا خارج البلاد. على الجمهور العالمي أن يفهم الفيلم بعيدًا عن إطاره الألماني».

عالم الفيلم يهيمن عليه الأب ذو الحضور القوي، أو من هو في مكانته، أو من ينوب عنه (الأب البديل). كل وحْدة اجتماعية في القرية يحكمها شكل أبوي ما. وكل أب أو وليّ أمر أو سيّد أو رب عمل يمارس عنفًا بدنيًا أو نفسيًا أو جنسيًا. والأطفال بدورهم يوجّهون ما كابدوه واختبروه من عنف بدني ونفسي نحو آخرين لم يرتكبوا إثمًا. مع إنهم يفرضون بالقوة الطاعة والامتثال لنظام إلزامي وقسري من السيطرة والتحكّم والامتثالية. التفاعلات الأولى في الفيلم بين البالغين الكبار والأطفال ترسم سلسلة متصاعدة من الأمثلة أو الشواهد على التحكّم الأبوي البالغ: البارون الاقطاعي، سيد المزرعة، يعظ القرويين كأنهم أبناؤه عارفًا أنهم اقتصاديًا يعتمدون عليه كليًا، ولذلك يتحكّم في مصائرهم، فيغفر أخطاء

البعض ويطرد من غير إبطاء، وبلا سبب، مربيّة أطفال هي خطيبة المدرّس.

زوجته البارونة المحبطة تهجره لتعيش مع رجل آخر، وهي بدورها تمارس سلطتها في إجبار معلّمها الخاص في الموسيقى على مشاركتها في العزف في الوقت الذي تهمل ابنها الملول طالبة منه بفظاظة أن يغرب عن وجهها لأنها تتوتر عندما يحوم حولها.

وكيل أعمال البارون يضرب أطفاله في نوبة من الغضب الشديد.

الطبيب يسئ معاملة عشيقته القابلة، ويمارس ضدها عنفًا لفظيًا جارحًا وإذلالًا لا يطاق في محاولة منه لقطع علاقته بها، كما ينتهك جنسيًا ابنته المراهقة أمام حيرة وارتباك ابنه الصغير الذي يشهد ما يجري من دون أن يستوعبه.

القابلة تؤنب التلاميذ الذين لا يرحّبون بها.

القس يفرض عقابًا جماعيًا وفرديًا على أفراد عائلته.. حيث يحرمهم جميعًا من العشاء، ويلزم ابنته وابنه المراهقيْن على وضع الأشرطة البيضاء لإذلالهما.

حتى المدرّس، الذي هو من أكثر الشخصيات تفهّمًا وتعاطفًا، يهدّد الصغار بممارسة العقاب. وعندما تأتي إليه إحدى الطالبات (ابنة وكيل أعمال البارون) وتسأله دامعة العينين عن الأحلام وما إذا يمكن لها أن تصبح حقيقية، ثم تسرد له ما رأته في الحلم من فعل عنيف يتعرّض له ابن القابلة المعاق ذهنيًا، هو يطمئنها ويؤكد لها أن

هذه الرؤيا لا أساس لها في الواقع. لكن عندما يتحقّق هذا الحلم/ الفعل في الواقع، يسارع المدرّس إلى اتهامها بالمشاركة في الاعتداء، ويحرّض المحقّق على استجوابها.

عن فعل الاعتراف هذا، يقول هانيكه: «هنا كنت أبحث عن وسيلة لجعل واحدٍ من الصغار يقول شيئًا يترك فينا إحساسًا بالشك والريبة، إضافة إلى التشوّش. عندما تتحدث الفتاة عن حلمها، نعتقد نحن أنها تعرف شيئًا عن الحوادث، لكن من المحتمل أنها فعلًا لا تعرف. لقد قرّرت أن أنفّذ المشهد بتلك الطريقة لأنه ذكّرني بتجربة حقيقية عشتها منذ زمن طويل مع امرأة كنت أسكن معها. ذات صباح أيقظتني من النوم وسردت لي حلمًا رأت فيه شقيقها واقفًا على نتوء في الجبل وهو يصيح مستغيثًا. بعد ساعات، في ذلك اليوم، اتصلت أمها وأخبرتها أن شقيقها، الذي ذهب لممارسة التزلج في جبال الألب، لم يعد إلى المنزل. بعد ساعات، عثرت فرق الإنقاذ على الشقيق وصديقين له على نتوء في الجبل بعد أن ضلّوا طريقهم، وكانوا على وشك الموت من شدّة التجمد. كان ذلك مطابقًا لحلم صديقتي، وما كنت سأصدق هذا لو سمعته من آخرين، غير أني كنت شاهدًا على ذلك».

الشريط الأبيض: شارة عار يرغم القس ابنه وابنته على ارتدائها لأسابيع بسبب مخالفتهما لقانونٍ من وضعه.. كمثال: التأخر في العودة إلى المنزل، ممارسة ما تفرضه أمارات البلوغ واليقظة الجنسية، وغير ذلك. الشريط، كما يحدّده أو يعرّفه القس، هو رمز

للنقاء والطهارة والبراءة، تذكير بالمُثل العليا التي ينشقّان عنها، والتي ينبغي أن يجاهدا من أجل بلوغها. أيضًا الغاية من الشريط، كما يشير القس، حثّ المرء على تجنب الوقوع في الخطيئة، الأنانية، الحسد، البذاءة، الكذب، الكسل. إنه يستخدم الشريط الأبيض كأسلوب تربوي تعليمي، مع أنه في حقيقته عقاب ووسيلة قمع شنيعة.

هذا القس الذي يشعر بخيبة أمل دائمة من عدم التزام الناس بالقيم الأخلاقية، نراه يروّج للخطايا أو القوى ذاتها التي يعتقد أنه يحاربها (وهذا ما تؤكده زوجة البارون التي تشكو من تفشي الشر والحسد والوحشية وفتور المشاعر في محيطهم، بالتالي هي لا ترغب في شيء غير الرحيل عن القرية).

الشريط الأبيض أيضًا يستقطب تداعيات أخرى في الفيلم. هناك الرباط (كأداة كبح وقمع) المستخدم لربط يديّ ابن القس ليلًا في محاولة لمنعه من الاستمناء (الذي هو فعل طبيعي ومحتوم تفرضه وصوله سنّ البلوغ) فتغرس فيه المخاوف الوهمية وعقدة الذنب والشعور بالخجل والعار من حاجاته الجسدية ورغباته الطبيعية. هناك كذلك الضمادة التي توضع على العينين المصابتين والتي توحي بالعمى، بعجز المجتمع عن رؤية طبيعته الحقيقية، وبرفض هذا المجتمع لأي تغيير جذري في أسسه الاجتماعية والأخلاقية. في هكذا مجتمع، ثمة تدمير منهجي للحب والبراءة، وهيمنة للشر، ونفي لأي بارقة أمل.

هانيكه في أفلامه يحرص على أن يدع جمهوره يشارك في التأويل والتفسير. هناك دومًا فجوات في المعرفة، التباسات وحالات غامضة، نواقص سردية. المتفرج مطالب هنا بالمشاركة في تجسير العلاقات، في ربط الصلات، في توصيل القطع بعضها ببعض. الكثير من العناصر، الرئيسية والثانوية، متروكة من دون توضيح وفي غموض: هناك علاقات عديدة غير مفهومة أو أن الفيلم لا يوضحها عامدًا. ونحن لا نعرف من ارتكب كل تلك الاعتداءات. إنها جرائم غير محلولة أبدًا. قضايا مسجلة ضد مجهول.

كيف يمكن التمييز بين الحقائق والأكاذيب؟ ماذا عن الدوافع؟ ماذا عن مصائر الشخصيات الغامضة؟ واضح أن الأطفال مسؤولون عن الاعتداءات، ثمة إيحاءات ضمنية، إشارات خفية، مع أن المخرج على نحو مقصود يتجاهل التفاصيل، ولا يحدّد هوية الأطفال الذين يرتكبون الفعل العنيف.

يقول هانيكه: «كما في الحياة الواقعية، بل كما في روايات التحرّي الخاص، هناك عناصر مختلفة تعمل وتتفاعل في ما بينها لتزوّدنا بالعديد من التفسيرات المحتملة، المختلفة. من المحتمل أن لا تكون كل الجرائم في الفيلم ارتكبها شخص معيّن، أو مجموعة من الأشخاص. من الممكن، على سبيل المثال، أن يكون سبب الحريق في المخزن مجرد شرارة مسّت قشًا رطبًا، وأن سقوط زوجة المزارع وموتها كان محض صدفة، قضاء وقدر وليس جريمة قتل. هناك عدد من التفسيرات المحتملة، وليس مجرد حل واحد».

هانيكه لا يهتم بتوصيل الحالات وربطها معًا. عدد من الأفعال تبدو غامضة، غير مفسّرة. إنه لا يعرض على الشاشة كل ما حدث، كما لا يخبرنا شيئًا عما حدث.

عن هذه المسألة يقول هانيكه: « التفسيرات غير هامة. فقط في السينما السائدة، تفسّر لنا الأفلام كل شيء، وتزعم أنها تمتلك أجوبة على كل ما يحدث. في الحياة الواقعية، نحن لا نعرف الكثير. هناك الكثير من الأشياء والحوادث التي تقع ولا نفهمها. إذا كذب علينا شخص ما فإننا نادرًا ما نعرف أنه يكذب علينا. فقط في الأفلام السيئة نحن ندرك في الحال أن الممثل يكذب فيما يؤدي دوره، ويبدو غبيًا. أنت تخلق فيلمك بطريقة تجعل المتفرج مجبرًا على إيجاد تفسيره الخاص، تأويله الخاص، وأن يطرح الأسئلة بدلًا من تقديم كل الأجوبة».

الفيلم يظهر الطبيعة الجماعية لسلوك الأطفال، الإحساس الغامض بالتهديد المقلق الذي يجلبه حضورهم معًا، وفي أماكن متفرقة من القرية. غالبًا ما نراهم في حالة ترقب، يصغون ويراقبون ويرصدون كل شيء.. خصوصًا أخطاء الكبار وخطاياهم.

الأطفال هم ضحايا للعنف ومرتكبون له في الوقت نفسه. أبرياء وآثمون في آن. إنه مؤشّر للفساد المتأصّل في هذا المجتمع، ووعْد بالمستقبل الفاتر حيث «معاقبة الأبناء بسبب الخطايا التي يرتكبها الآباء حتى الجيل الثالث والرابع».

كعادته في معظم أفلامه، يتجنب هانيكه تصوير العنف البصري. الرعب لا ينشأ من الصور المعروضة على الشاشة، بل هناك انبثاق لإحساس مروّع بوجود عنف سريّ يكمن أسفل سطح المجتمعات والعائلات المتحضرة.

ضمن المواد الغنية هناك عنصر اللغز، الخفاء.. بل أن الراوي، الذي لا يمكن التعويل عليه، منذ البداية يعزّز الشك ويعمّق السر والغموض حين يقول: «لا أعرف ما إذا كانت القصة التي سأرويها لكم حقيقية تمامًا».

إلى جانب الحوادث المرعبة والمخيفة، يُظهر لنا المخرج مشاهد مصوّرة برهافة وحساسية فائقة: اللحظات التي تجمع بين القس وابنه الصغير الذي يهديه طائرًا مقابل الطائر المقتول. الحوار الذي يدور عن الموت بين ابنة الطبيب وشقيقها الصغير. المشاعر العاطفية التي يتبادلها المدرّس وخطيبته.

ينتهي الفيلم بكادر ثابت لأهالي القرية -من مختلف الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية- وهم يؤدون طقسًا دينيًا بداخل الكنيسة، قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى بأيام، بعد أن بلغهم نبأ عن اغتيال الأرشيدوق فرانز فرديناند (وهو من أمراء الأسرة الامبراطورية النمساوية) في يونيه ١٩١٤.. هذا الحدث الذي كان الشرارة لإعلان تحالف النمسا وهنغاريا الحرب على الصرب واندلاع الحرب العالمية. وبينما هم مجتمعون، هؤلاء الذين اختبروا

العنف واعتادوا عليه، يتولّد لدى المتفرج إحساس بأنهم على وشك فقدان اليقين بالمسلّمات، وبالكثير من الأشياء التي آمنوا بها، يعزّز هذا الإحساس تلاشي الصورة لتحل الظلمة.

فنيًا، ومن أجل الحصول على التأثير الذي أراده، قام هانيكه بتصوير الفيلم بالألوان، بكاميرا فيديو رقمية، ثم حوله رقميًا (عن طريق الديجيتال) إلى الأسود والأبيض الذي أعطى الفيلم عمقًا وصفاء.

عن الأبيض والأسود يقول مصور الفيلم كريستيان بيرجر: «الأمر لم يكن مألوفًا واعتياديًا، كان نوعًا جديدًا من الأبيض والأسود، والذي تم استخدامه مؤخرًا في أفلام أخرى، مثل Good Night and Good Luck للمخرج جورج كلوني. و The Man Who Wasn't There للأخوين كوْين. ولقد قمت بالاتصال بمصور فيلمهما، روجر ديكنز، لأسأله عن تجربته في الموقع وفي المعمل. إذن هذه ليست تقنية جديدة كليًا بل خطوة أخرى من جانب الديجيتال. إنها تعطي الانطباع بمستوى جديد من النوعية بالأسود والأبيض».

كريستيان بيرجر، الذي صوّر عددًا من أفلام هانيكه السابقة، والذي فاز بجائزة أفضل مصوّر عن فيلم «الشريط الأبيض» من نقاد نيويورك، يتحدث عن هانيكه فيقول: «هو لديه أفكاره الخاصة والتي قد لا تتوافق مع أفكاري، لكنني أحترمها. إنه ينفّذ ما يكتبه، ويقوم بالكثير من البحوث والتحضيرات. وهو منظم ودقيق جدًا

في عمله. وانت لا يمكنك أن ترتجل. هو يكره الارتجال لأنه يحتاج أن يتحكّم في عمله بشكل مطلق ويفرض سيطرته على كل عنصر. لكن من جهتي، أمتلك حرية تامة في تصميم الإضاءة وخلق الجو العام للمشاهد. كان يقول، على سبيل المثال، أحتاج إلى مصباح زيتي صغير في تلك الحجرة. ونحن نلبّي حاجته لكن باقي العمل يكون وفق ما أراه».

الفيلم من الإنجازات السينمائية الرائعة، على مستوى الموضوع والأفكار، وعلى المستوى البصري.. وقد حاز بجدارة على الجائزة الكبرى، إضافة إلى جائزة النقاد الدوليين، في مهرجان كان ٢٠٠٩. وجوائز الفيلم الأوروبي كأفضل فيلم، أفضل إخراج، أفضل سيناريو. وجائزة جولدن جلوب كأفضل فيلم أجنبي. وحصل على عشرة جوائز من مسابقة الفيلم الألماني من بينها أفضل فيلم ومخرج. وجائزة نقاد شيكاغو كأفضل فيلم أجنبي.

***

هانيكه يتحدث عن «الشريط الأبيض»

في ما يلي ترجمة لأحاديث مايكل هانيكه، منتقاة من حوارات أجريت معه حول فيلمه «الشريط الأبيض».. مع إشارة إلى المصادر.

مجازفات التمويل

* كتبت سيناريو الفيلم قبل عشر سنوات، وقبلها بعشر سنوات أخرى، كانت الأفكار والصور تترشّح في ذهني.

لم يكن سهلًا الحصول على تمويل يغطي الميزانية المقترحة، لذلك تأجل مشروع تصوير العمل كل هذه السنوات. لم يتشجع منتج أو مموّل لتنفيذه. من يغامر في استثمار أمواله في فيلم بالأسود والأبيض، وتبلغ مدّته ١٥٠ دقيقة تقريبًا، ولا يتضمن أي موسيقى؟ ستكون كارثة مالية. فقط بعد أن نجح فيلمي السابق «المخفي» صارت الفرصة سانحة لتصوير الفيلم.

خلفية الذات ومرآة المجتمع

* نقطة الانطلاق للفيلم، الفكرة الأصلية التي خطرت ببالي، كانت قصة جوقة من المنشدين الأطفال في الكنيسة، في منطقة بروتستانتية تقع في شمالي ألمانيا، قبل الحرب العالمية الأولى.

أظن أنه دائمًا في الأماكن «الصغيرة» تقع الأحداث الكبيرة أو التطورات الهامة، في ما يتصل بالمناخ الروحي والأخلاقي.

* في تلك المرحلة، كان ٨٥ أو ٩٠ في المئة من سكان ألمانيا يعيشون في القرى. لذلك فإن رؤية المجتمع الذي أصوّره هي مرآة لمجتمع اقطاعي فيه يكون البارون في قمته، والمزارعون في أسفله، بينهما المدرسون والحرفيون والقسيس. الفيلم هو إعادة إنتاج للطبقات التي كانت حاضرة في المجتمع في ذلك الوقت. لو كان عليّ أن أصور في المدينة، كموقع للفيلم، لأصبحت العلاقات الاجتماعية أكثر تعقيدًا، وليس من السهل تبيّنها وتمييزها.

* ثمة خلفية شخصية في جعل القصة تدور في بلدة صغيرة بألمانيا

البروتستانتية في عشيّة الحرب العالمية الأولى. اهتمامي بالبروتستانتية، على نحو خاص، نابع من تربيتي ونشأتي. أبي كان بروتستانتيًا ألمانيًا، وأمي كانت كاثوليكية نمساوية. البروتستانتية أثّرت فيّ بشكل كبير في مرحلة الطفولة.

لكن السبب الرئيسي هو أن ذلك أتاح للفيلم أن يشير ضمنيًا إلى الأمور التي استمرت في ما بعد في القرن العشرين، أو حتى في يومنا. المظهر الشخصي يكمن في أنني كنت حالة نادرة لطفل بروتستانتي في النمسا الكاثوليكية. والصرامة التي صادفتها في البروتستانتية، في طفولتي، كانت آسرة تمامًا. إنها أكثر نخبويةً وغطرسةً من الكاثوليكية، حيث يكون لديك وسيط بينك وبين الله، إذ بوسع القسيس الكاثوليكي أن يغفر لك ويزيل ذنوبك، بينما في البروتستانتية أنت مسؤول، وعرضة للمحاسبة، بشكل مباشر أمام الله.

* مع نشوب الحرب العالمية الأولى شهدت المجتمعات التغيّر المفاجئ والحاد، والأشياء بدأت تتغيّر وتتحول في مختلف مناطق العالم. المجتمع الاقطاعي، الذي كان موجودًا منذ آلاف السنين، بلغ نهايته المفاجئة، غير المتوقعة. لكن الفيلم ليس بالضرورة عن تلك المرحلة من الزمن، إذ يمكن أن يدور في زمن مختلف وعن وضع مختلف، بل يمكن أن يدور في قطرٍ عربي. إنه عن منبت الشر، أصل التطرف والإرهاب. الفيلم يوظف هذه الفترة لتصوير الآليات التي لا تحدث فقط مع المجتمعات الاقطاعية.

* في العام ١٩١٤ حدث التغيّر الثقافي الحقيقي. في ألمانيا والنمسا، وحدة الله والامبراطور والوطن تفككت مع نشوب الحرب العالمية الأولى. ومن نواح عديدة، الحرب العالمية الثانية وتطورات ما بعد الحرب يمكن ربطها بذلك. في أوج الاشتراكية القومية، الأطفال الذين تتراوح أعمارهم من ٨ إلى ١٥ سنة، في «الشريط الأبيض»، سوف يبلغون عمرًا يؤهلهم لتحمّل المسؤولية.

* من المهم رؤية الفيلم بوصفه سرمديًا، أي لا ينتمي إلى زمن معين، وليس مقيّدًا إلى المرحلة والمكان اللذين تدور فيهما الأحداث. لسوء الحظ، أنت تشعر بالعجز عندما يؤول الآخرون فيلمك على نحو خاطئ. هنالك أشخاص لا يستطيعون أو لا يريدون أن يفهموا أو يتقبّلوا ما تحاول أن تفعله. حين تجازف بالتعبير عن نفسك علانيةً، يتعيّن عليك أن تفتح نفسك لذلك الاحتمال.

* لا أظن أنها مصادفة أن يدور الفيلم في ألمانيا في هذه الفترة الزمنية المحدّدة، مع ذلك، سيكون تأويلًا خاطئًا إذا اعتقد المرء أن الفيلم لا يصوّر إلا تلك الفترة. أظن أن الآليات الاجتماعية والنفسية والسياسية الحاضرة في الفيلم هي حاضرة في كل عصر، مع أنها تأخذ أشكالًا مختلفة. الآليات ذاتها تعمل حتى في يومنا.

* سيكون أمرًا مبسطًا جدًا اختزال الفيلم إلى ظاهرة معيّنة أو إلى بُعد واحد. نماذج السلوك التي تراها في هذا الفيلم تنطبق على

أي قطر آخر وأي عصر. من الخطأ الاعتقاد بأن الفيلم يتحدث فقط عن ألمانيا وعن الاشتراكية القومية الألمانية.

* لا أثق بأي فيلم، خصوصًا الفيلم التاريخي، يزعم أنه يصوّر أو يمثّل الواقع. لا أحد يعرف حقًا كيف كانت تبدو الأشياء. لقد قرأنا عن تلك المرحلة التاريخية، رأينا صورًا عنها، لكننا لا نعرف كيف كان ذلك الواقع. في الحقيقة، تجربتنا في الحياة اليومية في وقتنا الحاضر هي نفسها. نحن نعرف القليل جدًا عن العالم الذي نختبره على نحو فيزيائي ومباشر. لهذا السبب، ولأني أحترم جمهوري، فإنني لا أستطيع الادعاء بأني أفهم الماضي.

من المثال إلى الأيديولوجيا

* بالطبع أنت تتفاعل مع ما تراه وما تسمعه كل يوم، وأي مخرج يحقّق فيلمًا جادًا لابد وأن يتعامل مع واقع اليوم. هذا الفيلم يتحدث عنا في الوقت الحاضر، وليس في فترة ماضية..

* فكرتي الأساسية كانت أن أروي قصة مجموعة من الأطفال الذين انغرست في أذهانهم قيم ومبادئ تحولت إلى حقائق مطلقة انصهرت مع ذواتهم وآمنوا بها. إنهم يجعلون من المُثُل العليا شيئًا مطلقًا، المُثُل التي غرسها فيهم آباؤهم ومعلموهم.

أحببت فكرة تناول الأطفال الذين يضفون على القواعد الأخلاقية، التي تعلموها من ذويهم، صفة ذاتية ومادية، فيحاكمون ذويهم وفقًا لتلك القواعد والمواعظ، ويعاقبونهم لأنهم لا يعملون

وفقًا لها. حالما يتحوّل المبدأ أو المثل الأعلى إلى أيديولوجيا، يصير شيئًا خطيرًا. الأطفال يميلون إلى أخذ كل ما يقال لهم على محمل الجد.. تلك كانت نقطة الانطلاق للفيلم.

أما في ما يتعلق بالاستشهاد من الكتاب المقدس في الفيلم: «أنا إله غيور، أعاقب الأطفال حتى الجيل الثالث والرابع على خطايا ارتكبها الآباء».. فقد استخدمت ذلك لأنه مرعب حقًا، والصغار أخذوا الكلام بجديّة، فهذا ما علّمهم القس. بالنسبة لهم، هذا يضفي شرعية على تعذيب الشخص الأضعف في البلدة. هذا ما يفعله المتعصبون.

إذا رفعنا المبدأ أو المثل الأعلى، سواء أكان سياسيًا أو دينيًا، إلى مرتبة المطلق، أو الحقيقة المطلقة، فسوف يصبح هذا المبدأ أو المثل الأعلى وحشيًا وغير إنساني، وسوف يؤدي إلى الإرهاب.

إنهم يتحولون إلى مخلوقات غير إنسانية، وحشية، بتعيين أنفسهم قضاة يحاكمون أولئك الذين لا يعيشون وفق ما يبشّرون به. إذا كانت التعاليم التي تتعرّض لها صارمة حقًا فإنها تصبح أرضية مثالية لتفريخ كل أنواع الإرهاب. إنك تحوّل المثل الأعلى إلى أيديولوجيا، وكل أولئك الذين يعارضونها، أو يتخذون موقف الحياد منها، يمكن تصويرهم كأعداء.

ذات مرّة فكّرت في عنوان آخر للفيلم هو «الساعد الأيمن للرب»، ذلك لأن هؤلاء الأطفال يحسبون أنفسهم يد الله لأنهم

يعرفون الفرق بين الخير والشر ولهم الحق في محاكمة الآخرين وتطبيق تلك المثل العليا حرفيًا، ومعاقبة الذين لا يشاطروهم الرأي ولا يتفقون معهم.. وهذا هو بداية الإرهاب.

براءة الأطفال

* لا أعتقد أن الأطفال، بشكل عام، أبرياء. في الواقع، لا أحد يصدّق ذلك بجديّة. اذهب فحسب إلى أي ملعب وشاهد الأطفال وهم يلعبون. إن المفهوم الرومانتيكي عن الطفل العذب الوديع ليس سوى إسقاط لرغبة الوالدين.

الأطفال ليسوا أكثر براءة من الكبار. قد يكونون سذّجًا ويصدّقون كل ما يقال لهم، قد تكون معرفتهم بالأشياء أقل من معرفة الكبار، لكنني لست واثقًا من أنهم أكثر براءة. منذ فرويد، لا أحد يعتقد ببراءة الأطفال. هذا ينطبق على الرجال والنساء. كل شخص قادر أن يمارس القسوة ضد الآخر. لا علاقة بالذكورة والأنوثة في هذا الأمر.

* عندما تأخذ الشيء حرفيًا، من المحتمل أن يشكّل خطورة. العالم ليس منقسمًا إلى أخيار وأشرار، كما يحب السياسيون والمؤلفون السيئون تذكيرنا به. من هذا تقتات الأفلام ذات النوعية المحدّدة، مؤكدين لنا بأنه لن يصيبنا سوء في النهاية. لكن الأمور تبدو مختلفة في الواقع، وأنا أبذل كل ما بوسعي لأستجوب الواقع المتناقض. الأطفال ليسوا أبرياء على نحو صرف، ولا وحوشًا على نحو

صرف، إنهم في مكان ما في الوسط.. مثلنا جميعًا. الأطفال أناس مثلي ومثلك، لا أفضل ولا أسوأ. لا أظن أن الفيلم يُظهرهم كمخلوقات سيئة. لكن إذا أردت أن تقترب من واقع الحياة وتعقيداتها فعليك أن تحفر عميقًا.

* أخشى أنني لا أرى نهاية لدائرة العنف، حيث يمارس الآباء إيذاء أطفالهم، والأطفال بدورهم يوجهون عنفهم نحو الآخرين. إني أرى الأطفال كحقل طريّ فيه يسير الناس بأحذيتهم المطاطية الصلبة. وكلما طال سير الناس على التربة الطرية، صارت التربة أكثر صلابةً. في نهاية المطاف، الأطفال أنفسهم يبدأون في السير بأحذيتهم الصلبة على التربة الناعمة. إنها دائرة حتمية. نحن ننسى بسرعة الألم البدني، لكن لاوعينا لا ينسى الإذلال الذي عانيناه والألم النفسي الذي كابدناه.

* ثمانون بالمئة مما نحمله معنا هو مبنيّ على آثار مميّزة لا سبيل إلى محوها من طفولتنا، من زمن فيه كنا غير قادرين بعد على تنمية آليات دفاعية. لذا إن أردت أن تصوّر دراما إنسانية، فبوسع الطفولة أن تخدم كما لو كانت أشبه بالعقل قبل تلقيه أي انطباعات خارجية. إذا أردت أن تصف نزاعات مجتمع ما، أو علاقات السلطة، فإن الطفولة عنصر هام، لأن عند ممارسة السلطة، الطفل عادةً يكون في الترتيب الأدنى، وأي طفل سوف ينقل هذه التجارب بطرائق مثيرة للاهتمام.

* بإمكانك أن تعرض كل عيوب ونواقص المجتمع من خلال أطفاله، لأنهم دائمًا في الدرجة الأدنى. كذلك الحيوانات. إنهم مخلوقات لا تستطيع الدفاع عن نفسها. هم محكومون بأن يكونوا ضحايا.

*بالطبع هي مسألة تربية وتعليم. في كل عهد يشهد حضورًا للإذلال والإحباط والمعاناة، نجد نموًا لبذرة العنف والتطرف. وبالطبع يلعب الوالدان دورًا مهمًا جدًا في هذا.

* في الفيلم جعلنا طفلًا صغيرًا يطرح أسئلته القلقة في مسألة الموت. إني أتذكر تلك اللحظة على المستوى الشخصي، عندما اختبرت للمرة الأولى فكرة الموت. الطفل، في سن الرابعة أو الخامسة، يتوصل إلى حقائق أساسية معيّنة بشأن الوجود الإنساني، ويدرك أن الحياة ليست أبدية وأن الإنسان ليس خالدًا. إنها لحظة مهمة، مثيرة للمشاعر وصادمة، لجميع الأطفال.

أعتقد أننا، في مرحلة الطفولة، نطرح على أنفسنا تلك الأسئلة الصعبة، ونفكر فيها بجديّة أكثر مما نفعل ونحن كبار، حيث تعلّمنا أن نكبت خوفنا من الموت وإزاحته جانبًا. إنك لا تفكر في الموت إلا عندما يحتضر أو يموت شخص تعرفه أو يقيم في محيطك المباشر. المجتمع صار يكبح الخوف من الموت. في الماضي، كان المرء يموت في منزله بينما اليوم يموت وحيدًا في وحدة العناية المركّزة حيث لا أحد يستطيع أن يراه.

مكان لا حب فيه

* كل الأعمال الدرامية تتناول حالة انعدام الحب بين البشر. تشيخوف مثلًا، الذي هو أعظم كاتب مسرحي بعد شكسبير. كم هو فاجع في «الخال فانيا»، الطريقة التي بها يعرض حالة الإهمال واللامبالاة والتوق اليائس إلى الحب، الذي في النهاية، المرء يكون عاجزًا عن حشده. وهذه الحالة أيضًا متفشية في الحياة اليومية، الشعور بالافتقار إلى الحب، والذي يبتلى به كل شخص.

أنا بالتأكيد جزء من الثقافة البورجوازية، وأنا أنظر إلى المجتمع الذي أعيش فيه كمكان لا حب فيه. هذه الثيمة في «الشريط الأبيض» تقدّم نفسها على نحو حاد وبارز أكثر، في شكلٍ نموذجي تقريبًا، بسبب المسافة التاريخية بين القصة وبيننا. لكنها ليست مقتصرة على الأعمال القديمة. أعتقد أن الأعمال الفنية القديمة زمنيًا تدخل ضمن بنية الحاضر. العمل الثقافي الذي ينتمي إلى القرن السابع عشر قد ينسجم مع وضعك الحالي، وإلا لما حرّكت مشاعرنا تلك الإبداعات الكثيرة من الماضي البعيد. هناك استمرارية لثيمات معينة لا يمكن صرف النظر عنها، حتى لو كانت أشكال الحياة الاجتماعية والتعبير الفني تخضع لتغييرات هائلة.

الخير والشر

* بقدر ما يوجد خير في دواخلنا، يوجد شر.

* أعتقد أن كل شخص قابل لأن يفعل أي شيء، أن يمارس كل

ضروب الشر والقسوة، وأن يمارس النقيض أيضًا. هذا يشبه ما قاله غوته: «لم أسمع قط عن أي جريمة ليس بإمكاني ارتكابها». التوازن بين الخير والشر موجود دائمًا، السؤال هو كيف تجعله الظروف والخيارات الفردية يميل إلى هذا الجانب أو ذاك. ثمة ظلم لا يوصف في العالم، لأن ليس كل وضع اجتماعي أو عائلي يوفّر الفرص ذاتها لكي يكون الفرد خيّرًا، ولا القدرة ذاتها لأن يشين سلوك وخيارات المرء. لكن بالنسبة لأولئك الذين يحصلون على تلك الفرص والقدرات، فإن مسألة الخير والشر حاضرة في الحال، وكذلك مسألة كيفية التعايش مع شيء أنت فعلته، وكيف تتحمّل المسؤولية.

الإيجابي والسلبي

* ليس هناك شخصيات إيجابية أو سلبية، على نحو مطلق، في الفيلم. المدرّس، الذي يروي الأحداث، هو المثالي الذي لديه شكوكه ومن جانب آخر، يكون انتهازيًا أحيانًا. والقس ليس شريرًا ولا ساديًا بل هو يحب أطفاله حقًا، ومقتنع بأن ما يفعله هو الصواب وبأن الطريقة التي يتبعها في تربية الأطفال هي الملائمة، ذلك لأنه لا يعرف أي منهج آخر. وهذا ما يبثّ الرعب هنا. أمر سائد أن نرى أبًا يضرب أولاده. حين يقول لهم «سوف لن أنام الليلة، لأنني مضطر أن أعاقبكم وأسبّب لكم الأذى في الغد» فإننا قد نتلمس سخريةً في كلامه ونشكّ في مشاعره، لكنني أظن أن من الأفضل تصديقه. ليس من المشوّق رؤيته في صورة شخص سادي أو كحالة ذهنية غريبة.

القس في البداية لا يقبل اتهام المدرّس لأبنائه، لأنه لو فعل ذلك فسوف ينهار عالمه بأسره. فقط عندما يرى الطائر مقتولا على مقعده، يشعر بالصدمة ويدرك أن الاتهامات حقيقية.

النظام التعليمي

* التربية والتعليم دائمًا يعني ترويض حرية الفرد بحيث يتمكّن المرء من الاندماج في المجتمع.

* لو كان هؤلاء الأفراد مجرد أشخاص منحرفين وضالين، لما كان لهذا النوع من السلوك مثل ذاك التأثير الواسع. وشخصيًا لست واثقًا من أن أي نظام تعليمي آخر هو، على نحو فطري أو متأصل، أفضل من هذا النظام. المسألة دائمًا تتصل بالباعث البيداغوجي (أصول التدريس) الفرداني. النظام التعليمي قائم على الحافز الذي يدفع الفرد للتدريس: هل يقوم بالتدريس لمجرد أن يمارس سلطةً ما، أم ليساعد الآخرين على إيجاد طريقهم في المجتمع؟

* النظام التعليمي كان بالتأكيد قمعيًا. كان قائمًا على العقاب، العقاب البدني، لكنه كان أيضًا النظام الوحيد المعروف والمتبع. حتى ضمن جيلي، كان الكثيرون يتعرضون للضرب من قِبل ذويهم، وهذا لا يعني كراهية الآباء لهم. ذلك كان الشكل الوحيد للتربية والتعليم الذي عرفوه واعتادوا عليه وتربوا عليه، والذي مارسوه بدورهم.

ضرب الأطفال، في ذلك الزمن، كان مقبولًا تمامًا، وهو متبع

وممارس ضمن كل عائلة تقريبًا. قرأت المئات من الكتب عن نظم التعليم، ووسائل التربية والتعليم، منذ العصور الوسطى، مع كل القصص المرعبة التي رافقت تلك المناهج. من منظورنا، نحن نعتقد أن عقابًا كهذا هو قاسٍ، لكن ضمن معايير ذلك الوقت، كان عقابًا طبيعيًا ومألوفًا. العديد من تقنيات العقاب المصورة في الفيلم مأخوذة مباشرة من تلك الكتب التربوية التي كانت تقترح على الآباء سبل معاقبة الصغار، ومن ضمنها الشريط الأبيض.

هذا النوع من العقاب البدني، والقمع والكبت، هو أحد الأعمدة الرئيسية للفاشية. الفاشية، بذاتها، طريقة معقدة جدًا، ولا يمكن حل أسئلتها في فيلم واحد، وشخصيًا لم أحاول فعل ذلك. إنه مجرد مظهر واحد.

أظن أن مسائل التربية والتعليم، كيف نربّي أطفالنا، هي مشكلة أساسية تتصل بالجنس البشري منذ بدايات الخليقة.

* لشخصية الراوي احتجت إلى شخص لا ينتسب إلى القرية بل يأتي من خارجها، ليروي القصة لنا، بحيث يوفّر الطباق الدرامي. كان مهمًا وجود شخص في القصة والذي سيكون قادرًا في ما بعد على التفكير مليًا في ما حدث، وتقديم الشكوك المختلفة. صحيح أن المدرّس شخص غير قياسي للمرحلة لأن المدرّسين آنذاك كانوا يلجأون إلى العقاب البدني، والذي كان يعتبر طبيعيًا.

الحاجات الدينية

* هذا الفيلم يتعامل مع سطح الدين، جانبه السياسي السلبي، وهو لا يثير قضايا دينية. ليس هناك دين ينتج الإرهاب على نحو آلي، بل دومًا نجد أن الكنيسة والناس هم الذين يستغلون الحاجات الدينية الأساسية عند الآخرين من أجل غاياتهم الأيديولوجية الخاصة، في تواطؤ مع التربية والتعليم والسياسة. الإيمان، في ذاته، شيء إيجابي.. إنه يولّد المعنى. المؤمن يمتلك رؤية للحياة مختلفة، أكثر اطمئنانًا وراحة بال.

*الفيلم، قبل كل شيء، لا يهاجم أي دين. لذلك لا بأس من تبنّيك أي فكرة، مهما كانت طيبة أو سيئة، لكن ما إن تتحول هذه الفكرة إلى عقيدة أو أيديولوجيا حتى تصبح ضارة وخطيرة. الدين، بذاته، ليس أمرًا سيئًا لكن عندما يتحول إلى مؤسسة ذات أعراف وقوانين فإن قوة الكنيسة عندئذ تصبح خطيرة جدًا. المسألة تتصل بكيفية توظيف الدين.

* الدين، في هذا الفيلم، من الثيمات المركّبة جدًا. لكن يخطئ من يرى في فيلمي نقدًا لاذعًا للمعتقد الديني. نحن في الواقع نتحدث عن الكنيسة وما تكونه الكنيسة. أعتقد أن الدين جزء متمم للحاجات الإنسانية، لكن السؤال هو أيضًا: كيف تفهم الدين؟ أظن أننا نحتاج إلى أهداف ومُثل عليا لكي نعيش. مع ذلك، الشئ الخطر جدًا يحدث عندما تقود الأفكار إلى الأيديولوجيا. عندئذ الأيديولوجيا تؤدي إلى خلق صورة لعدوّ ما، بالتالي تفضي إلى

الجريمة، إلى المجازر التي شهدها العالم منذ بداية التاريخ. إذا تأمّلنا حجم الدم المسفوك، نتيجة بطش الإنسان بالإنسان طوال مسار التاريخ البشري، فسوف تكون المعتقدات المتهم الرئيسي. المشكلة تنشأ عندما تُخلق الكنيسة، المؤسسة، العقيدة. الشيوعية أيضًا فكرة جميلة، لكن الملايين من البشر هلكوا حين أصبحت الشيوعية أيديولوجيا. لقد قادت الكثيرين إلى حتفهم. الأناجيل كذلك رسالة فاتنة ومحبّبة إلى النفس، لكن أيضًا الحملات الصليبية قادت الملايين إلى الموت.

* كنت أيضًا أفكر في تاريخ الإرهاب اليساري، عصبة الجيش الأحمر. بعض القيادات الراديكالية الألمانية كانت تنتمي إلى عائلات بروتستانتية. جودرون إنسلين وأولريكه ماينهوف جاءتا من خلفية متدينة جدًا. كانتا تحملان هذه الصرامة الأخلاقية التي وجدتها مثيرة للاهتمام جدًا.

لكن لا أريد أن يُفهم من كلامي أن الفيلم معادٍ للبروتستانتية، أو أنها تتجه نحو التطرف السياسي.

الشيء نفسه نجده في بيئة مختلفة، بجذور مختلفة، لكن ببنية أخلاقية مماثلة، عند المتزمتين دينيًا والإرهابيين في العالم الإسلامي. هناك أيضًا نجد استبدادية فكرة معينة ورؤية محدّدة للدين، والتي لا علاقة لها بجوهر الدين الحقيقي. ما تتقاسمه كل هذه الجماعات والأفراد هو إيمانهم بمُثُل عليا تتحوّل إلى أيديولوجيات، وهذه

بدورها تصبح مهدّدة ليس لحياة الآخرين فحسب بل لحياتهم أيضًا، لأنهم عندئذ يكونون راغبين في الموت في سبيل قناعاتهم.

جذر الإرهاب

* الفيلم هو عن جذور الشمولية والاستبدادية. إنه عن كل شكل من أشكال الإرهاب. إذا حوّل شخص فكرةً ما إلى أيديولوجيا، واعتقدَ أنه منبع كل حكمة، فسوف يشعر بضرورة تحويل أو تنوير كل الذين يشاطرونه معتقداته. هذا ينطبق على كل ضروب الإرهاب، بصرف النظر عما إذا هو إرهاب يميني أو يساري أو فاشي أو ديني.. وهذا ما رأيناه في مواضع عديدة عبر التاريخ.

* السؤال الذي أحاول أن أطرحه هنا: ما هي الشروط الضرورية التي تجعل الناس سريعي التأثر بالأيديولوجيا؟

الفيلم يحاول أن يعرض هذه الشروط التي ضمنها يبدي الناس استعدادهم لاتباع أيديولوجيةٍ ما، سواء أكانت دينية أو سياسية.

الفيلم هو عن كيفية التلاعب بالأفراد وجعلهم يؤمنون بفكرةٍ ما، وكيف أن النفس البشرية يمكن إجبارها على الطاعة وقيادتها نحو اتجاه معيّن.

أردت أن أُظهر أن كل ضروب القمع يمكن أن تجعل المرء منفتحًا وسريع التقبّل لفكرة الخلاص، ما إن يأتي شخص ما ويقول له: «بوسعي أن أنقذك».. ولا يهم من يكون، قد يكون فاشيًا ألمانيًا أو ستالينيًا أو متعصبًا دينيًا، الأمر سيان.

ذلك هو لبّ الفيلم. في الأماكن التي يعاني فيها الناس، ويشعرون بالقلق العميق، بالعجز والضعف، بالإذلال، فإنهم يصبحون أكثر تقبلًا للأيديولوجيا، لأنهم يبحثون عن الخلاص، عن شيء يتشبثون به، عن قشّة قد تنتشلهم من مستنقع البؤس والتعاسة والشقاء، وتحرّرهم من المأزق. والقشة هي الفكرة، المثل الأعلى، الأيديولوجيا. قد يكون الدين أو شيئًا آخر. الشروط هي دومًا متطابقة بصرف النظر عن المكان والزمن.

في أنحاء العالم، في كل بلاد، في كل عصر، هناك دائمًا الشيء ذاته: حين يعاني الناس، حين يتعرضون للإذلال، حين يشعرون باليأس، فإنهم سوف يصغون إلى أول شخص يتقدم ويقول: «أنا أعرف الحل لمشاكلكم». في الواقع، هم يكونون مستعدين وراغبين وتواقين للذهاب خلف ذلك الشخص والانصياع له.

إذا أوجدت فكرةً ما في المطلق، فإنها تصبح أيديولوجيا. وهي تساعد أولئك الذين لا يملكون أية إمكانية للدفاع عن أنفسهم على اتباع هذه الأيديولوجيا في سبيل الإفلات من شقائهم. وهذه مسألة لا تتعلق بفاشية اليمين فقط، إنما أيضًا تتصل بفاشية اليسار والفاشية الدينية. هناك دائمًا شخص ما يطلع من وضع بائس وينتهز الفرصة، عبر الأيديولوجيا، لينتقم لنفسه، وليخرج من بؤسه وشقائه ليعالج حياته. باسم فكرة جميلة يمكن أن تتحول إلى قاتل.

الحرب التي تنشب بين الناس، الحرب الأهلية التي تقع بين

جماعات من الناس، هي التي تجعلهم يتقبلون بلا تردد ولا تفكير عميق مثل تلك الأيديولوجيات.

تلك كانت الفكرة وراء الفيلم، ولهذا السبب اخترت أكثر الأمثلة بروزًا وشهرة للأيديولوجيا التي نعرفها.. أي الفاشية الألمانية. لكن أعتقد أن من الخطأ تقييد الفيلم ورؤيته باعتباره فيلمًا عن نهوض الفاشية فقط.

* سوف لن أكون سعيدًا إذا شوهد الفيلم كعمل يتناول مشكلة ألمانية، ويصور المرحلة النازية. الفيلم ليس فقط عن الفاشية الألمانية لمجرد أن القصة تدور في ألمانيا. هذا سيكون تأويلًا تبسيطيًا. الفيلم بالأحرى عن نمط محدّد، والمعضلة الكونية للمُثل العليا المحرّفة. إنه يتعامل عمومًا مع جذور الشر، جذور كل أنواع الإرهاب، سواء اليمين السياسي أو اليسار السياسي أو الديني.

* هناك عمليًا فيض من الأفلام عن ألمانيا النازية والفاشية الألمانية، لكن ولا فيلم واحد يتعامل مع جذور الفاشية، مع خلفيتها، مع ما سبقها. أظن أن من المثير للإهتمام تناول كيفية حدوث أو بروز ذلك. بالطبع، فيلمي ليس تحليلًا شاملًا عن كيفية ولادة الفاشية، بل ينظر إلى الجذور.

الارتياب في من يروي

* أميل دائمًا إلى تغذية ارتياب المتفرج في ما يعرضون عليه في الأفلام. هذا معبّر عنه في «الشريط الأبيض» عندما يقول الراوي مع

افتتاحية الفيلم بأنه ليس على يقين من أن كل تفاصيل القصة التي سيرويها هي صحيحة وأمينة للحقيقة، فقد نسي الكثير مما حدث، والكثير مما سيرويه يعتمد على الإشاعة.

إذن منذ البداية يخلق الراوي لدينا الارتياب في صحة وموثوقية ما سوف نراه، والقصة تكون مروية بطريقة متناقضة.. إن ما نشاهده ليس فقط ما يكون الراوي قادرًا حقًا على رؤيته، بل أن هناك مشاهد لا يظهر فيها ولا يشهدها. كان هذا ما أهدف إليه في البداية، أن أوضح بأننا لا نتعامل هنا مع قصة حقيقية. والفيلم لا يزعم أنه يصور أحداثًا واقعية.

* إن طريقتي في التعامل مع الراوي كانت أن أستجوب الحدث، أن أتركه مفتوحًا، أن أؤكد على حقيقة أن ما نراه عرضة للشك. بصورة عامة، في كل أفلامي، أميل إلى إحداث ارتياب معيّن بدلًا من الإدعاء بأن ما أعرضه على الشاشة هو نسخ صحيح ودقيق للواقع. أريد من الجمهور أن يستجوب ما يراه على الشاشة.

* صوت الراوي هو صوت رجل عجوز والذي، من وجهة نظره في الماضي، هو قادر على التفكير مليًا في الأحداث. من صوته يمكن القول أنه عاصر الفاشية وجماعة بادر ماينهوف الراديكالية أيضًا.

إن استخدامي للراوي مشروع في هذا الفيلم. إنها محاولة لإثارة اليقظة أو حسن الانتباه عند المتفرج، هذه الحالة التي لم تعد

نماذج السرد الراهنة في الأفلام قادرة على إثارته أو إحداثه، حتى لو كانت مصقولة ومركّبة جدًا. هناك أيضًا أناس في الوسط الموسيقي والأدبي، يخلقون أعمالًا متقدمة جدًا وفي مرحلة معينة يعودون إلى الأسلوب أو الشكل «الكلاسيكي».

الكلاسيكية

* الشكل الكلاسيكي بدا لي الاختيار الأنسب لهذه القصة، لهذا الشكل الروائي الذي يأتي إلينا من القرن التاسع عشر. الكلاسيكية تصبح طليعية عندما يبذل كل شخص أقصى جهده لتطوير أشكال أسلوبية جديدة. أظن أنه أمر صحي العودة إلى الأشكال الكلاسيكية.

الأسود والأبيض

* في ما يتصل بالصيغة الشكلية، قررت في وقت مبكر أن يكون الفيلم بالأسود والأبيض، وأن يكون هناك راوٍ. كلاهما وسائل لخلق مسافة تجاه ما هو مرئي، مسافة بين المتفرج والفيلم، ولتجنب أي طبيعية زائفة. إنها وسائل تفضي بالمتفرج إلى رؤية الفيلم كنتاج اصطناعي، أكثر مما هو إعادة بناء موثوقة للواقع الذي لا نستطيع أن نعرفه.

إنها ذاكرة شخص ينتمي إلى تلك الفترة الزمنية، لذا أردت العثور على لغة ملائمة لتلك المرحلة. أردت أن أكتب من الإحساس بكيفية اختباري لتلك المرحلة من خلال الأدب.. خصوصًا من خلال أعمال الروائي ثيودور فونتين. كتاباته تبدو ممثلة لتلك الفترة.

أحب لغته المدروسة، إنها تمنح الموضوع والقارئ معًا نوعًا من الوقار والسمو.

* هناك أيضًا سبب عملي هام جدًا في استخدامي للأسود والأبيض. أنت تلجأ إلى الخداع عندما تحقّق فيلمًا تاريخيًا، لأنك ببساطة لن تجد أبدًا المواقع الأصلية التي ظلت من دون تغيير. يتعيّن عليك دومًا أن تضيف إلى المواقع والمبانى التي تجدها، والتي ستكون أيسر بكثير لو أن النتيجة النهائية بالأسود والأبيض وليس بالألوان. لو تجولت بسيارتك في مناطق ألمانيا الشرقية سابقًا، على سبيل المثال، فسوف ترى أن المنازل مصبوغة بألوان تختلف كثيرًا عن ألوان منازلنا، وهي نتاج صناعة مختلفة أنتجت موادًا كيميائية مختلفة. إن كل مرحلة وكل منطقة لها ألوانها الخاصة التي تزول مع الشركات التي أنتجتها.

قلّما أشاهد أفلامًا تاريخية تكون مقنعة في اختيار الألوان الملائمة، باستثناء أفلام قليلة رائعة مثل «الملكة مارجو» لباتريس شيرو الذي نجح في خلق المناخ التاريخي القابل للتصديق رغم عدم توفر مصادر تصويرية. وفي الوقت نفسه، يصبح أوبراليًا. فيسكونتي أيضًا نجح في فعل ذلك، ربما على نحو أفضل.

* في أواخر القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠، كل الصور المألوفة والمتوفرة لدينا هي بالأسود والأبيض، وذلك بسبب وجود وسائل الإعلام من جرائد وتصوير فوتوغرافي. في حين أننا لا نعرف القرن

١٨ إلا من خلال اللوحات، التي هي بالألوان. أغلب الأفلام عن القرون ١٦ و١٧ و١٨ هي ملونة. ولأنني أحب الأسود والأبيض فقد تشبثت بهذه الفرصة لتحقيق فيلم غير ملوّن. إن سبب اختياري هذا النوع هو أنه يسهّل على الجمهور إيجاد طريقهم حول هذا العالم. السبب الآخر هو أن الأسود والأبيض يخلق تأثيرًا مضادًا للطبيعية، وليس مثل الفيلم الملون الذي يجعلك تظن أن ما تراه واقعي. إنه يدفع الأحداث إلى مدى بعيد عن المتفرج مانحًا منظورًا بعيدًا وموضوعيًا.

* بالنسبة لنا جميعًا، نحن العاملين في الفيلم، كانت التجربة جديدة لأننا جميعنا تقريبًا لم نجرب تصوير العمل بالأسود والأبيض. لقد قمنا بإجراء الكثير من الاختبارات لرؤية كيف سيبدو الفيلم قبل أن نبدأ التصوير، وكيف نضيء المواقع الداخلية لأننا أردنا استخدام مصادر الضوء الطبيعية. إذا استخدمت الشموع والمصابيح الزيتية كثيرًا فإنك تحتاج إلى مادة حساسة جدًا للضوء. كان علينا أن نستخدم مادة فيلمية ملونة لأن الأسود والأبيض غير حساس للضوء. بعد تصوير الفيلم، في مرحلة ما بعد الإنتاج، قمنا بتحويله رقميًا إلى الأسود والأبيض. حتى في الموقع، بينما نتابع تصوير اللقطات عبر المونيتور، كان هذا الجهاز (المونيتور) موجهًا لإظهار الأسود والأبيض لأنه كان علينا أن نرى كيفية نقل الألوان إلى الأسود والأبيض.

كان عليّ أن أكرّس الكثير من الوقت في إقناع المنتجين بأن

الأسود والأبيض خيار مناسب لموضوع العمل.. دراميًا وجماليًا. لقد أرادوا نسخة ملونة، ولم يتراجعوا عن مطلبهم إلا بعد حصول الفيلم على جائزة مهرجان كان.

الأبيض والأسود أيضًا ساعد كثيرًا في طمس الفوارق الدقيقة والتي غالبًا ما تفضح حقيقة أن الديكورات هي اصطناعية. الكثير مما يبدو الآن مثاليًا ما كان ممكنًا أن يكون كذلك قبل ١٠ أو ١٥ سنة من دون التصحيح الرقمي (الديجيتال). لقد قضينا وقتًا طويلًا ونحن نقوم بعملية الصقل والتحسين في مرحلة ما بعد الإنتاج. هناك أكثر من ستين خداعًا بصريًا في الفيلم عن طريق الديجيتال.. على سبيل المثال، قمنا -إطارًا إطارًا- بوضع القرميد، رقميًا، على أسطح مباني القرية، وهذا وفّر علينا مبالغ طائلة كنا سننفقها لو لجأنا إلى بناء الأسطح.

الفريق الفني

* بالنسبة لي، مظهر الفيلم كان دائمًا مهمًا. لكن كلما تعمقت تجربتك، تشعر بضرورة أن تتابع عن كثب ما يفعله المصوّر. على سبيل المثال، عندما نصوّر أسعى دومًا للحصول على إضاءة أقل.

إني أعمل مع فريق فني رائع: كريستوف كانتر، مصمم المناظر الذي عملت معه منذ سنوات طويلة. موديل بيكل، مصممة الملابس المبدعة، التي استعنت بها لأنها صممت ملابس فيلم «الملكة مارجو».. أروع ملابس شاهدتها في السينما.

لا أظن أن المخرج يحتاج أن يكون خبيرًا أو ضليعًا في كل هذه المهن، لكن يحتاج إلى امتلاك القدرة على أن يلاحظ بسرعة كل التفاصيل والأحجام والنسب، ويرى إن كان هناك خطأ ينبغي إصلاحه.

بحوث

* دومًا أجاهد أن أكون دقيقًا وشديد العناية بالتفاصيل قدر الإمكان. في حالة هذا الفيلم، قمت بالكثير من البحوث، رغم إدراكي أن الفيلم سيظل نتاجًا اصطناعيًا. إنه ليس وثيقة معاصرة. وأنت تبذل كل ما بوسعك للاقتراب قدر الإمكان من الواقع. مع ذلك، دائمًا أدرك أنه ليس الواقع نفسه وإنما مجرد طريقة لفهم الموضوع. لقد قرأت الكثير عن طرائق الدراسة، وأصول التدريس، والمناهج التعليمية في تلك المرحلة، وكيف كانت الحياة في القرى آنذاك. ومن أجل إعادة خلق الأزياء والمواقع، طالعنا الكثير من الصور الفوتوغرافية بالأسود والأبيض عن تلك الفترة، والتي من خلالها نتعرّف على مرحلة بداية القرن العشرين.. تحديدًا تلك الصور التي التقطها أوغست ساندر، المصوّر الفوتوغرافي الألماني الشهير، الذي كان حقًا مصوّر تلك المرحلة في ألمانيا. هناك مجموعة كبيرة من أعماله التي تشمل العديد من الأجزاء. والصور كلها دقيقة جدًا وشديدة الوضوح.

* لأن الفيلم يدور في مرحلة تاريخية معينة فقد لجأنا إلى صور تلك الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى للتعرّف على تلك

الأزياء والمواقع وحتى قص الشعر. أردت أن أصف أجواء الفترة التي سبقت مباشرة الحرب العالمية. هناك أفلام لا تُحصى تناولت المرحلة النازية، لكن ليس ما قبلها.

موهبة الصغار

* من الممتع العمل مع الأطفال في الموقع، مع أن ذلك يستغرق وقتًا أطول من المعتاد. في ما يتصل بالتمثيل، هم لا يستطيعون أن يكذبوا، هم ليسوا محترفين، لذلك يتعيّن عليك أن تعمل معهم على نحو مختلف. عليك كذلك أن تعوّل أكثر على موهبتهم، بالتالي فإن حسن اختيار الممثلين الصغار أمر هام جدًا. إن كانت الموهبة حاضرة والدور مناسبًا، فسوف تحصل على شيء خاص جدًا، أكثر مما تحصل عليه من ممثل محترف.

* كنت أخشى أن لا نحصل على ممثلين صغار مناسبين للأدوار المكتوبة. لهذا السبب بدأنا في البحث عنهم قبل فترة طويلة من شروعنا في التصوير. لم أرد أن أكون في وضع حرج عندما يحين وقت التصوير وأنا لم أحصل بعد على ممثلين مناسبين فأضطر أن أستخدم أي طفل. لحسن الحظ كان اختيارنا للصغار موفقًا. الأطفال أشبه باليانصيب، للحظ دور كبير. ولأن أغلب قصصي تدور في المحيط العائلي، فإنني لا أستطيع تجنب العمل مع الأطفال.

* ستكون محظوظًا إن عثرت على أطفال موهوبين، والا فستواجه صعوبة في تنفيذ فيلمك. ليست المسألة في أنهم يعملون

بطريقة مختلفة عن الممثلين المحترفين. الفيلم يقتضي مشاركة العديد من الممثلين الصغار المختلفين لتأدية الأدوار الصعبة العديدة. ذلك كان خوفي الأعظم قبل البدء في تنفيذ المشروع، أن نجد صعوبة في إيجادهم. ولهذا السبب بدأنا في البحث قبل ستة شهور من المباشرة في عملية الإنتاج والتقينا بأكثر من سبعة آلاف طفل لكي ننتقي منهم ١٥ طفلًا. المهمة كانت شاقة جدًا لأننا لم نكن نسعى وراء المظهر الجسماني فحسب، بل نحاول اكتشاف الموهوبين منهم.

* العمل مع الأطفال لم يكن يسيرًا بل سبّب لنا عددًا من المشاكل. في ألمانيا ثمة قوانين ولوائح تنظم تشغيل الأطفال في الأعمال الفنية وتفرض واجبات لابد من الالتزام بها. أنت لا تستطيع أن تصوّر الأطفال إلا خلال ساعات محدودة في اليوم، وإذا لم تلتزم بالقوانين فسوف تعرّض نفسك للمساءلة والتحقيق وربما السجن.

* أما في ما يتعلق بالكبار، فقد اخترت الممثلين الذين سبق أن عملت معهم، وأولئك الذين تعرّفت على أداءاتهم من خلال أفلامهم، والذين يبدون ملائمين للأدوار. أما بالنسبة للمجاميع فقد أردت وجوهًا تشبه تلك الوجوه التي نراها في الصور الفوتوغرافية لتلك الفترة، والتي تبدو مقنعة عندما تنغرس في المحيط التاريخي والاجتماعي آنذاك.

الغريب أننا لم نجد هذه الوجوه بين المزارعين الألمان المعاصرين،

الوجوه المسفوعة التي لها رائحة القِدم، التي وسمتها الرياح وعوامل الطقس كما في الماضي. كان علينا أن نذهب إلى قرى رومانيا للعثور على المجاميع الذين سوف يؤدون أدوار الفلاحين في الكنيسة وفي الاحتفال بالحصاد. جلبناهم بالحافلة، حوالى ١٠٠ شخص، عبر مسافة تبلغ ٢٠٠٠ كيلومترًا، لتصوير مشاهدهم مع ١٠٠ آخرين وجدناهم بعد تمشيط مناطق الشمال الألماني.

الموقع

* إنها المرة الأولى، بعد عشر سنوات، التي أصور فيها فيلمًا في ألمانيا. وفي الحقيقة كنت أكثر استرخاء في الموقع هناك من أي مكان آخر. متعة خالصة. من الأيسر كثيرًا التحكم في الوضع إذا كنت تعمل بلغتك الخاصة. لغتي الإنجليزية ليست ممتازة. وبوصفي شخصًا ممسوسًا بالسيطرة والتحكم، فإنني أحتاج أن أكون مدركًا تمامًا لما يجري من حولي في الموقع، وأن أعرف ماذا يقال وما يتم فعله في حضوري، وأن أكون متحكمًا في الوضع. إنها ليست مسألة أن تكون قادرًا على التعبير عن نفسك وشرح ما تريد فحسب، بل أيضًا أن تشعر بالراحة والاطمئنان وأنت تعرف ما يحدث حواليك. لذلك، رغم أن الفيلم هو الأكثر تعقيدًا وتكلفةً واستغراقًا للوقت، من بين كل أفلامي الأخرى، إلا أن العمل كان يسيرًا جدًا وطبيعيًا من وجهة نظري.

من جهة أخرى، في فرنسا، إمكانيات صنع الفيلم أسهل وأكثر تنظيمًا. إنه امتياز عظيم لي أن أكون قادرًا على العمل في أكثر من

بيئة واحدة. وهذا أتاح لي أن أصوّر فيلمًا تلو الآخر.. الشيء الذي لا يستطيع فعله الكثيرون من زملائي، الذين تقتصر أنشطتهم على محيط ثقافي واحد، إذ عليهم الانتظار فترة أطول حتى ينجزوا الفيلم التالي.

المصادر

- حوار مع الكسندر هورواث، Film Comments، نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع سام أدامز، The A.V. Club، ٣٠ ديسمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع ديف كالهون، Time Out.
- حوار مع إليزابيث داي، The Observer، ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٩.
- حوار مع فابيان ليميرسييه، ٢١ مايو ٢٠٠٩.
- حوار مع دامون سميث، Reverse Shot.
- حوار مع نيك أنتوسكا، ٤ يناير ٢٠١٠.
- حوار مع مارك بين، ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع روب كارنيفيل، ١٦ نوفمبر ٢٠٠٩.
- حوار مع كارين شيفر، Austrian Film Commission، يونيو ٢٠٠٩.
- حوار نشر في Movieline في ٢ ديسمبر ٢٠.

حب.. القتل بوصفه فعل حب

بالنظر إلى قائمة الأفلام التي حققها مايكل هانيكه خلال ربع قرن نجد أنها في معظمها تتناول طبيعة الإنسان العنيفة، والعنف – البدني واللفظي– الذي تولّده أشكال الميديا، في قالب إثاري.. لذلك فإن اختيار هانيكه للحب كعنوان لفيلمه الأخير «حب» Love أو بالفرنسية Amour (٢٠١٢)، ومعالجته لعاطفة الحب كموضوع رئيسي، أثار استغراب العديد من متابعيه، من النقاد والجمهور.

في هذا الفيلم يتناول هانيكه موضوعا كونيًا عن الحب والشيخوخة والموت. عن حتمية الموت، وما يلقاه المرء من إذلال وسلوك أو تعامل مهين كلما طعن في السن وازداد عجزًا عن الحركة وعن النطق. عن مواجهة المسنّين لمختلف المحن المتلاحقة بشجاعة ونبل. عن تشبث هؤلاء بالكرامة والسموّ والاعتداد بالنفس عندما يتصل الأمر بحقّهم في تقرير مصيرهم، وحقّهم في العيش والحب والحلم. عن رفضهم لأية وصاية أو تحكّم أو عزْل. عن الصعوبة التي

غالبًا ما يكابدها البعض في رؤية أحبائهم أو شركائهم يعانون المرض ويفارقون الحياة من دون أن يكون بمقدورهم فعل شيء غير الحزن والعذاب.. كأنهم أمام اختبار قاس مفروض عليهم ويتعيّن عليهم أن يجتازوه للبرهنة على مدى إخلاصهم وتفانيهم وحبهم للآخر، ومدى قدرتهم على الاحتمال والصبر والحنوّ. لكن في معالجته لهذه القضايا، يتحاشى هانيكه النزوع الوجداني والميلودرامي، وإضفاء هالة رومانسية ناعمة على الشخصيات وعلاقتها بالواقع، واجترار الكليشيهات المألوفة، والذي قد يفضي إلى تخريب القضايا وتوجيهها نحو مسار آخر ينتزع منها العمق والجديّة وحس الابتكار.

فيلم «حب» من بين أكثر الأفلام التي تناولت موضوع الشيخوخة جرأة وصدقًا وعمقًا، ويمكن القول أنه من أعظم الأفلام التي تتحدث عن الشيخوخة.

قصة الفيلم مستوحاة -كما يشير هانيكه- من حدث حقيقي وقع في محيط عائلته لامرأة عانت وكابدت انحدارًا مديدًا وشاقًا نحو العجز والوهن واليأس.

عنوان الفيلم قد يبدو غريبًا، وغير عادي، لفيلم يتحدث بالدرجة الأولى عن انحلال وزوال الجسد البشري (بفعل المرض)، على نحو تدريجي، والتأثير الذي يمارسه هذا على المريض من جهة، وعلى أولئك المحيطين به، الذين يشهدون التدهور والانحلال. مع ذلك، نحن أمام قصة حب عميقة: بورتريه لرجل يدعى جورج

(جان لوي ترينتينان) وزوجته آن (إيمانويل ريفا) في خريف العمر، في الثمانين من العمر، في أواخر علاقة طويلة، عميقة، حافلة باللحظات السعيدة والتعيسة، يجدان نفسيهما في مواجهة المحتوم: الموت. الموت الذي يملي شروطه. الموت الذي يقتحم المكان الهادئ ويعلن عن حضوره بأكثر الأشكال عنفًا.

في مشاهد الافتتاحية نرى (في ما هو مفترض أن يكون فلاش متقدّم flash forward) قوةً من رجال الشرطة يقتحمون شقةً محكمة الإغلاق ويكتشفون وجود جثة متحللة لامرأة عجوز (هي آن)، ممدّدة على سريرها، ومحاطة بالزهور. ثم مباشرة نرى الجمهور يحضر حفلة موسيقية، من بينهم جورج وآن.

لماذا اختار هانيكه أن يفتتح فيلمه بنهاية القصة ثم يعود إلى البداية عبر وسيلة الفلاش باك؟

يقول هانيكه: «الفكرة كانت، من المشهد الأول، أن نوضّح بأنه سوف لن تكون هناك نهاية أخرى لهذه القصة. لم أرد أن تكون هناك أي إثارة وتشويق زائف بشأن ما سوف يحدث. نحن نعرف ما سوف يحدث في هذه الحالة. الشيء نفسه فعلته من قبل في فيلمي (٧١ شذرة من يوميات صدفة ما) عندما وضعت كتابة في بداية الفيلم تقول: (فيينا، ٢٣ ديسمبر، طالب شاب قتل ثلاثة أشخاص في البنك ثم قتل نفسه). هكذا، سوف تشاهد الفيلم وأنت تعلم ما سوف يحدث في النهاية. ليس ثمة أي مفاجأة».

فيلم «حب» منفّذ في موقع واحد تقريبًا. باستثناء المشهد الذي يدور في الحفل الموسيقي في بداية الفيلم، والمشهد الخارجي الوجيز في الباص، فإن الكاميرا لا تغادر شقّة الزوجين المتقدّمين في السن: جورج وآن.. الشقّة الباريسية المؤثثة بأناقة وذوق رفيع، الرحبة والعامرة بالكتب في الموسيقى والفن والأدب والأشرطة الموسيقية، المصفوفة على الأرفف بشكل منظم وأنيق. وثمة بيانو ضخم يتوسط الصالة. الشقّة تصبح بذاتها شخصية هامة وأساسية. إنها تعبّر بفصاحة عن خلفية القاطنيْن والعمر الذي عاشاه. هي جزء منهما.

كلاهما كانا في السابق يدرّسان الموسيقى. وهما الآن متقاعدان. ينعمان بحياة هادئة، هانئة، ساكنة، دافئة، محاطة بالحب والقناعة والاطمئنان، من غير أن يخمد في روحيهما ذلك الشغف بالموسيقى والفن عمومًا.

في البداية، عندما يعود الزوجان من الحفلة الموسيقية يكتشفان أن شخصًا حاول كسر القفل واقتحام الشقّة، لكنه لم يسرق شيئًا (نحن لا نعرف هويته، لكن قد يكون نذير شر، وقد يكون الموت نفسه) ففي صباح اليوم التالي، بينما هما جالسان في المطبخ يتناولان الإفطار ويتحدثان في هدوء، وعلى نحو اعتيادي، عما ينويان فعله في هذا اليوم، بغتةً يكتشف جورج أن تحوّلًا مفاجئًا يعتري زوجته، إذ تتوقف فجأة عن الكلام، وتظل جالسة قبالته صامتة، جامدة بلا حراك، لا تستجيب له ولما يقوله، ولا تتفاعل معه على الإطلاق،

بل تبدو شاردة الذهن تمامًا.. تبدو كما لو في حالة إغماء تخشبي. بعد دقائق، تعود إلى حالتها الطبيعية وكأن شيئًا لم يحدث لها. إنها لا تتذكّر شيئًا. أما هو فينتابه مزيج من الخوف والحيرة والغضب، إذ يظن أنها تمازحه أو تسخر منه بتدبير مثل هذا المقلب. كما لو أنها تمارس لعبة فيها يكون هو أضحوكة، وهدفًا للتندّر.

في ما بعد يتضح أنها مصابة بالسكتة أو بالجلطة الدماغية. حالتها الصحية سرعان ما تسوء. تُجرى لها عملية جراحية غير ناجحة. الخطأ في محاولة فتح الشريان السباتي يفضي إلى شلل في جانب من جسمها، فلا تكون قادرة على المشي، وتحتاج إلى كرسي متحرّك، كما إنها تعجز عن العزف على البيانو.

حتى وهما في هذه المرحلة الحرجة، ورغم رعب الحالة، لا تفارقهما الكياسة واللطف والدماثة. يظلان على وئام وتفاهم وبالدرجة ذاتها من الحساسية. جورج شخص مباشر، صريح، حاسم. صوته هادئ وواثق. وهي، في لحظة صفاء ذهني، تطلب منه أن يأخذها إلى البيت وتجعله يعدها، على مضض، بأن لا يسمح لهم بأخذها ثانيةً إلى المستشفى حتى لو ساءت حالتها أكثر. بعد ذلك مباشرة تصاب بسكتة دماغية أخرى، أكثر خطورة، تجعلها عاجزة تمامًا عن الحركة والنطق.

الاثنان -جورج وآن- يشغلان حيّز الفيلم كله، ولا يشاركهما غير بضعة زائرين: ابنتهما الوحيدة إيفا (إيزابيل أوبير).. وهي أيضًا

موسيقيّة، متزوجة، وتعيش مع أسرتها. نراها حزينة على أمها وقلقة من ثقل العبء الذي يرهق كاهل أبيها بينما يتولى العناية بأمها. فضلًا عن توتّر علاقتها الزوجية. هي تقترح إدخال أمها مصحًا أو دار عناية خاصة، لكن أباها يرفض بشدّة، بل يجد أن حضورها غير نافع ولا يساعد. مع مرور الوقت تنتابها الحيرة أكثر فأكثر من محاولات والدها التحكّم كليًا في الوضع والسيطرة عليه.. إلى حد أنه يقفل باب حجرة النوم حتى لا يتمكن أحد من رؤية زوجته وهي في حالة عجز تام وتقترب من إقليم الموت، الأمر الذي يجعل ابنته تحتج قائلة في تحدٍ: «لن تقدر أن تمنعني من رؤيتها».

هناك أيضًا زوج إيفا البريطاني (ويليام شيميل) وهو عازف بيانو تتلمّذ على أيديهما.. بالإضافة إلى ممرّضة.

منذ تلك اللحظة فصاعدًا، تكون علاقة الحب التي ربطت بينهما موضع امتحان صعب. يبدأ جورج في التعامل مع طاقات وقوى زوجته الذابلة، المتدهورة، والمتلاشية تدريجيًا بعد إصابتها بالسكتة الدماغية. هذه المرأة التي كانت تنبض بالحياة تصبح عاجزة عن الحركة والكلام. نراها تضمحل أمام أنظارنا.. جسمانيًا وذهنيًا. في حين يعرض هانيكه، ربما بلا شفقة، تفاصيل هذا الانحلال أو التدهور بكل مظاهره وجوانبه المرعبة، حيث تفقد تدريجيًا السيطرة على حركة أعضاء جسمها ثم صوتها، والمرعب أكثر في الأمر أنها تدرك ذلك وتعي أنها في طور الاضمحلال وفقدان كل ما يربطها بالواقع وبالحياة.

الزوج يستنفد كل طاقته في القلق بشأن صحتها الذابلة وفي كيفية توفير العناية لها. لا يعود هناك حوار بينهما. إنه بالأحرى حديث متقطع، متشظٍ، ومن طرف واحد. الحالة الحميمية الوحيدة بينهما هي التي يتم توصيلها عبر النظرات المتبادلة.

مخاوفه تتجسّد في أشكال كابوسية: هكذا نراه في الرواق، خارج شقّته، يسير في الظلام مشحونًا بالرعب. وهو لا يتحرر من كوابيسه المفزعة إلا عندما يقرّر أن يحارب مخاوفه. إن مشاهد مثل محاولة اقتحام الشقة بقصد السرقة، وكابوس الهجوم على الزوج، هي أشكال تمثّل التهديد الذي يمارسه العالم الخارجي. عن هذا يقول هانيكه: «الأفراد الذين يكونون في حالة ضعف، بدني أو عقلي، يتملكّهم هذا الشعور، وينظرون إلى العالم الخارجي بوصفه عدائيًا ومهدّدًا. كل ما هو مجهول أو غير متوقّع يُرى كخطر محتمل».

هكذا تصبح الشقّة أشبه بقلعة، بحصن منيع ضد أي اختراق من العالم الخارجي.

أما الزوجة فإن كل محاولاتها الشاقة للنطق تبوء بالفشل. وحتى الموسيقى، مصدر الولع والشغف، تعجز عن تقديم العون والمواساة. وهي لا تصل إلى مرحلة العته والخبل بحيث تتصرف بلا منطق ولا عقلانية، فالمشهد الذي يصورها وهي ترفض بغضب وعناد أن تأكل أو تشرب يوحي بأن ثمة عقلًا محاصرًا داخل الجسد، هي تعرف أن الرفض هو الشكل الوحيد المتروك لها للتحكّم في

قرارها، في ما تريد.. رغم أن الامتناع عن ذلك سوف يفضي بها إلى الموت لا محالة. بالأحرى هي تريد أن تموت، وهو يحاول أن يبقيها حية.

رغم أن عالمهما يتعرّض للتصدّع والانهيار، ويتقوّض شيئًا فشيئًا، إلا أن الفيلم يستمر في التوكيد على حالة الحب التي تربط بين الاثنين وما يتقاسمانه من شغف ومعرفه.

هو يعتني بها بحرص وعناية ودقة، وبوفاء وإخلاص يكشف عن عمق مشاعر المحبة. يساعدها في قضاء حاجتها، يحمّمها، يطعمها، يغذّيها (قسرًا أحيانًا)، يعينها في إجراء التمارين البدنية، يغيّر لها ملابسها. يتحمّل أنّاتها وتأوهاتها التي لا تنقطع. يتولى حمايتها، ويحرص على تجنيبها كل ما يمكن أن يسيء إليها ويجرح مشاعرها. إنه يضطر إلى توبيخ ابنته ثم الممرضة بسبب افتقارهما للحساسية والرهافة في التعامل مع زوجته، أو التصرف معها بطريقة مهينة (كما في حالة الممرضة التي تثير غضبه بإيماءة طفولية تقوم بها، عندما تضع مرآةً أمام وجه زوجته لتلقي نظرة على مظهرها فيصرفها من الخدمة طالبًا منها عدم العودة)

وهو يجد ذلك شاقًا وموجعًا ولا يُحتمل، لكنه يستمر بلا تذمّر. إن حس المسؤولية ضمن شروط أو حالات أليمة يقتضيها حب غير مشروط. غير أنه، في أحد المشاهد، لا يتمالك نفسه ويفقد أعصابه فيصفعها. تعابير وجهها تتجمّد في رعب وذهول. أما هو

فيندم سريعًا ويبدو عليه الوجع والإحساس بالذنب لأنه تصرف بوحشية وبدائية. بعد هذا المشهد مباشرةً نرى سلسلة من اللوحات التشكيلية.

عندما طُلب من هانيكه، في إحدى المقابلات، أن يفسّر هذا الانتقال المفاجئ إلى اللوحات، قال: «المشهد مفتوح على التأويل. اللوحات والحمامة وغيرها هي أشياء قابلة لأكثر من تأويل. إنها موجودة لتحدّي الجمهور، لتحريض الجمهور على التفكير في هذه الأسئلة... تلك الأشياء تساهم في بلوغ الفيلم الذروة العاطفية. إنها تقترح مستوى ما وراء الواقعي».

وفي مقابلة أخرى، وردًا على سؤال حول الموضوع ذاته، يقول هانيكه: «هذا الانتقال حدث لأنها الطريقة الوحيدة لإكمال الفيلم. إنها مسألة توقيت، أيضًا مسألة اعتدال. هذه اللوحات تعطي انطباعًا ذهنيًا معينًا والذي بسمح لنا أن نعيش مع الوضع الذي شاهدناه».

حمامة ضالة تدخل الشقة، ولا تجد مخرجًا. تعجز عن الخروج. تصبح محاصرة. وجورج يلاحقها حتى يمسك بها ويحرّرها. هل ثمة رمزية هنا؟ ما دلالة الطائر؟

يرد هانيكه قائلًا: «انظر إلى الحمامة بوصفها حمامة فحسب. يمكنك أن تفسّر المشهد بأية طريقة تشاء. لكنني لا استطيع أن اعتبر ذلك رمزًا. شخصيًا لديّ مشكلة مع الرموز لأنها دومًا تعني

شيئًا محدّدًا. أنا لا أعرف ما تعنيه الحمامة. كل ما أعرفه، يقينًا، أن هناك حمامة تدخل الشقة.. قد ترمز إلى شيء ما بالنسبة لجورج أو لمتفرجٍ معيّن، لكنها لا ترمز إلى أي شيء بالنسبة لي. يتعيّن عليك أن تكون حذرًا عندما تتعامل مع عناصر ذات معانٍ متعدّدة. ينبغي التعامل مع هذه العناصر على نحو غامض. لقد حدث مثل هذا مرات عديدة في الماضي.. هناك الكثير من الحمام في باريس».

الزوج بدوره يخشى على نفسه من المرض والعجز، وهو يحس ببعض هذه البوادر، إذ في لحظة معيّنة يشعر بأنه لا يستطيع أن يتحرك.

إنه يبلغ النهاية المحتومة التي تقتضي منه أن يخلّصها من بؤسها وعجزها وحالة الإذلال التي تتعرض لها كل دقيقة. مع مرور الوقت يرى ضرورة أن يحرّرها من آلامها وعذاباتها. إنه ينهي حياتها بيديه كفعل حب أخير. يخنقها بالوسادة لأن رؤيته لها وهي تتعذّب من دون أن يكون في مقدوره تقديم أي لمسة راحة وفرج، ومن دون أن تكون هناك بارقة أمل لشفائها، كل هذا أصبح لا يُحتمل ولا يُطاق بالنسبة له. بقتلها هو ينهي عذابها وأوجاعها. إنه القتل بوصفه فعل حب.

لكن قبل أن ينهي حياتها بلحظات، يروي لها القصة الأخيرة.. يرويها بهدوء وحميمية: إنه يتذكّر حادثة من طفولته، عندما أصيب بمرض معدٍ أدى إلى منع أمه من الاعتناء به بشكل مباشر. وقتذاك

شعر بعجزها وعذابها وهو يراها تنظر إليه من بعيد، عبر زجاج النافذة في جناح المستشفى. إنه العجز ذاته الذي بات يشعره وهو يراقب زوجته فاقدًا القدرة على مدّ يد العون لها.

وهانيكه هنا لا يريد أن يثير الجدل حول فكرة القتل الرحيم، أو يطلب من المتفرج أن يكون مؤيدًا للفكرة أو معارضًا لها. بل يهتم أساسًا بسبر مفهوم الحب ومعناه، متحريًا الصورة المثالية للمحبوب والصورة الواقعية المخيفة. متى تكون الحبيبة حقيقية ومتى تكون نسخة مختلقة، مثالية.

إن أي حديث عن الفيلم لا يكون وافيًا من دون الإشارة إلى الأداء المذهل، المدهش، المؤثّر والمقنع، البالغ الحساسية، الذي قدمه اثنان من كبار الممثلين الفرنسيين: جان لوي ترينتينان الذي لمع نجمه مع فيلم «رجل وامرأة» (١٩٦٦) وايمانويل ريفا التي اشتهرت مع فيلم «هيروشيما حبي» (١٩٥٩)، والتي هنا تعرّي نفسها جسمانيًا وعاطفيًا. دورها لا يعتمد على الكلام، لكن كل مشاعرها ودواخلها تكشفها أو نجدها منعكسة في عينيها.

أما إيزابيل أوبير، التي أدت أدوارًا رئيسية في فيلميّ هانيكه السابقيْن «معلّمة البيانو» و«زمن الذئب»، فإنها هنا تؤدي دورًا صغيرًا، وعنه تقول (في حوار مع الكسندرا مارشال، نوفمبر ٢٠١٢): «الدور ليس رئيسيًا في حجمه ومساحته لكنه أساسي لأنني أمثّل، بالنسبة لوالديّ، كل ما يأتي من الخارج ليدخل عالمهما. عادةً

لا أوافق على تأدية أي دور قبل أن أقرأ السيناريو، لكنني تحدثت مع هانيكه وعرفت منه طبيعة دوري. وعندما قرأت النص وجدت ترجمته إلى الفرنسية جميلة، والحوار -الذي هو أول ما يسترعي اهتمام الممثلين- كان رائعًا. ومع هانيكه، ما تقرأه في النص هو بالضبط ما سوف تلقيه أمام الكاميرا، ليس ثمة أي ارتجال».

فيلم «حب» موجع، حزين، مرهف، وبالغ الحساسية. ولا يتكئ على الإثارة أو الميلودراما المفرطة، بل ينحاز إلى البحث الفلسفي عن العلاقات الإنسانية، هذا البحث المشحون عاطفيًا، الآسر دراميًا، الصادق في دراسته للسلوك الإنساني.

ومن ناحية الأسلوب، يستمر هانيكه في توظيف اللقطات المتواصلة لدقائق من دون قطع، والاعتماد على اللقطات الساكنة وتحاشي استخدام اللقطات القريبة إلا في حالات معيّنة تقتضيها الضرورة. كذلك يلجأ إلى استغلال المواقع الضيقة في الإيحاء بحالة العزلة والتوحّد التي تعيشها الشخصيات، وتوظيف المونتاج الصوتي جماليًا ولتعزيز المضمون.

«حب» عمل استثنائي، فذّ، حقّق نجاحًا هائلًا. حاز الفيلم على جائزة مهرجان كان الكبرى كأفضل فيلم. جائزة أفضل فيلم في مهرجان الفيلم الأوروبي، إضافة إلى أفضل مخرج وممثل وممثلة. جوائز جمعية النقاد في لوس أنجلس كأفضل فيلم وممثلة. جوائز الجمعية الوطنية لنقاد السينما في نيويورك كأفضل فيلم ومخرج

وممثلة. جائزة جولدن جلوب الأمريكية كأفضل فيلم أجنبي. جوائز الأكاديمية البريطانية (بافتا) كأفضل فيلم أجنبي وأفضل ممثلة. جوائز الأكاديمية الفرنسية (سيزار) كأفضل فيلم ومخرج وسيناريو وممثل وممثلة. جائزة سبيريت للسينما المستقلة في كاليفورنيا كأفضل فيلم أجنبي. أوسكار أفضل فيلم أجنبي.

* * *

هانيكه يتحدث عن «حب»

في ما يلي ترجمة لأحاديث مايكل هانيكه، منتقاة من حوارات أجريت معه حول فيلم «حب».. مع إشارة إلى المصادر.

العنوان والحب

* اخترت «حب» عنوانًا للفيلم لأنني لم أتوصّل إلى عنوان أفضل منه. وضعت قائمة تضم عشرين عنوانًا، غير أني لم أقتنع بأي واحد منها. وتصادف أن تناولت الغداء مع جان لوي (ترينتينان) وقرأت له القائمة، فقال لي: الفيلم يتحدث عن الحب، فلم لا تسميه ببساطة «حب»؟

في الحال اقتنعت باقتراحه. لو كنت أنوي تقديم قصة حب تقليدية، لما اخترت هذا العنوان على الإطلاق، لأنه سيكون جليًّا أكثر مما ينبغي.

* إنك تقدّم مظهرًا واحدًا فقط من الحب. لكي تنغمس حقًا في كل مظهر أو وجه من وجوه الحب فإنك تحتاج إلى خمسين ألف

رواية ومسرحية. إنني هنا أقدّم مظهرًا واحدًا من الحب، لكن أعتقد أنه مظهر هام. ما كنت لأجرؤ على اختيار «حب» عنوانًا للفيلم لو كان يتعامل مع قصة حب تقليدية، لكن في هذا السياق أظن أن العنوان يمنح الفيلم نبرةً معينة، قوة معينة.

* الحب الحقيقي يتصل بالأفعال أكثر من المشاعر. الحب، بمعناه الحقيقي، ينبغي أن يكون عمليًا. ما نفعله لمن نحب هو أكثر أهمية مما نشعره تجاهه.

* موضوع الفيلم هو الحب، لذا من الجلي أن تلجأ إلى طريقة مناسبة بها توصّل هذا الشعور إلى الجمهور.

الشيخوخة بوصفها سؤالًا كونيًا

* نقطة الانطلاق للفيلم كان مروري، منذ سنوات، بتجربةٍ ما في محيط أسرتي. واحدة من أفراد أسرتي كانت مريضة جدًا، وكانت تعاني وتحتضر. كنت على علاقة حميمة بها، وأحببتها بعمق شديد. لكنني لم أستطع أن أفعل لها شيئًا. كنت أراقبها في عجز تام فيما هي تكابد لفترة طويلة وتعاني آلامًا شديدة. كانت بالنسبة لي تجربة صعبة، مزعجة، رهيبة، ومروّعة. هذا ما حرّك مشاعري وحثّني على كتابة السيناريو. لكن لا علاقة لهذه التجربة بقصة الفيلم. هي مجرد مادة حافزة.

بعد أن شرعت في كتابة عدّة مشاهد، توقفت عاجزًا عن المواصلة. يومًا ما شاهدت فيلمًا كنديًا عن حالة مشابهة إلى حدٍ ما.

كان الفيلم عن رجل يصاب بمرض، ويشعر بأنه صار عبئًا على عائلته، في النهاية ينتحر في الحمّام، وزوجته لا تساعده. كان فيلمًا اجتماعيًا يصوّر العائلة، والمستشفى. لكنني استخدمته كذريعة بسبب عجزي عن الكتابة. قلت لنفسي: ها شخص ما حقّق فيلمًا عن القصة نفسها، لذا ينبغي أن أتجاوز الأمر واشتغل على قصة أخرى. حالما بدأت في كتابة قصة أخرى، خطرت لي أفكار بشأن نهاية الفيلم، وعندئذ صرت أكتب على نحو سريع.

* في السنوات القليلة الماضية تم إنتاج الكثير من الأفلام، أغلبها للتلفزيون، والتي تتناول مراحل الشيخوخة، وهي بالفعل هامة لأنها تتناول ثيمة حقيقية موجودة في مجتمعنا. لكن ليس هذا ما أثار اهتمامي. فيلمي ليس عن الشيخوخة بقدر ما يبحث في هذا السؤال الكوني الذي سوف نجابهه جميعًا يومًا ما، وفي مرحلة ما: «كيف أتعامل مع آلام شخص أحبه؟ كيف يمكنني التغلب على ما تسبّبه لي معاناة وعذابات من أحب في حين أنني عاجز عن القيام بأي شيء؟».

المعضلة التي يواجهها كل فرد، طوال الوقت: كيف يمكن العيش مع شخص آخر حتى النهاية.

ذلك هو الشيء الذي حرّك مشاعري، والذي كنت أرغب في التحرّي عنه واستقصائه. ما كان يعنيني هو سلوك الناس.

* ما كان بوسعي أن أتعامل مع الفيلم بجعله يتحدث عن

زوجين في منتصف العمر، ولديهما ابن في الخامسة من عمره، يحتضر نتيجة إصابته بسرطان أو مرض خطير. تلك ستكون حالة مأساوية، دراماتيكية مثيرة، لكنها حالة فردية، معزولة. لأن السرطان ليس قدَر كل فرد. بينما احتضار شخص متقدّم في السن ليس حالة مغزولة. هي مأساوية أيضًا لكنها كونية وأزلية. وهي عامة أكثر، تمسّ كل شخص. لكل شخص أب وأم وجد. ولأنها تحدث ضمن ذلك السياق، فإنها تتيح للجمهور إمكانية أكبر للتطابق والتماهي. الشيخوخة تنتظرنا جميعًا.. هي محتومة ويتعذّر اجتنابها.

* أيضًا أردت أن أتجنب تحقيق فيلمي كدراما اجتماعية. هناك ما يكفي من أفلام تعالج هذه الثيمات كدراما اجتماعية، حيث البيئة والمحيط والمستشفيات وسيارات الإسعاف والأطباء وكل الأشياء التي شاهدناها ألف مرّة. لم أكن مهتمًا بتصوير ذلك، بل أردت تحقيق دراما وجودية.

* من السهل جدًا استغلال الحالة الوجدانية عند الجمهور بعرض أشياء معيّنة، بالتركيز على المعاناة. ذلك قد يخرّب الفيلم ويفسده. من المهم أن تكون قادرًا على التعامل مع الفيلم وأنت تحترم كرامة الشخصيات التي تعرضها. الناس دائمًا يناضلون من أجل المحافظة على كرامتهم، وكلما ازداد الوضع صعوبة، صارت المعركة أكبر. ذلك هو قدرَنا كبشر، بصرف النظر عن أعمارنا. كل فرد يجد نفسه في مجابهة سؤال عن المدى الذي يكون فيه مستعدًا للتخلي عن قدرٍ من كرامته، أو إلى أي مدى يكافح ويقاوم.

* ثمة أجيال مختلفة تنمّي مفاهيم حياتية مختلفة اعتمادًا على بيئتهم. ذلك شيء يحدث في كل جيل. الشيء المثير للاهتمام والمحزن في ما يتعلق بهذا الشأن أن مع كل جيل جديد تنشأ صعوبات في التواصل. ذلك مصدر ثابت للنزاع والتعارض الكامن، ودائمًا يمثّل رحيلًا. والجيل الأقدم هو الذي يرحل دومًا. أنت لا ترى الكثير منهم في الحياة اليومية، والقليل جدًا من العائلات يعيش أفرادها معًا. المسنّون أصبحوا منبوذين من المجتمع. العالم من حولهم يتغيّر إلى درجة أنه لا يعود قادرًا على التعامل معهم.

بالنسبة لي، لا أستطيع أن أحقق فيلمًا إلا عن الجيل الذي أشعر بتآلف معه. عندما تصل إلى سن معيّنة، فإنك على نحو آلي تجد نفسك إزاء معاناة من تحبهم من الناس.. الوالدين أو الجدّين. إنها معضلة تواجه كل شخص في مرحلة ما، سواء في ما يتصل بوالديه أو بنفسه.

إن مجتمعاتنا لا تميل إلى التعامل مع قضايا معيّنة، فهي مؤسسة بطريقة لا تسمح لغير الأصحاء والأثرياء والناجحين بالانتساب إليها. كل معاق ومريض وفقير وغير منتج معرّض للطرد من بيته وبيئته التي تآلف معها، وحيث يشعر أنه في أمان.. وهذا هو كابوس كل فرد.

ذلك ليس موضوع فيلمي، لكنه بالتأكيد ينمو من هذا الجانب. وفيلمي لا يحاول أن يغيّر شيئًا. من المستحيل أن يفعل ذلك. كل

ما يستطيع فعله هو أن يجعلك تتأمل المسألة وتدركها وتستشرف مداها.

*الموت كان يُنظر إليه كشيء محظور، تابو، رغم تزايد مناقشته علانيةً كموضوع خلال العقود الأخيرة، نتيجة تزايد أعداد المتقدّمين في السن. بدأ الناس في قبول فكرة التحدّث عن الموت. وأنا كنت محظوظًا لأن الفيلم جاء في الوقت المناسب، من دون أن يكون الأمر مخططًا له. كنت أتأمل في هذا الموضوع بسبب حدوث شيء في عائلتي أرغمني على مواجهة المسألة. لكن الصدفة دومًا تلعب دورًا. لتحقيق فيلم ما، أقوم باختيار الموضوع الذي يحرّك مشاعري، أو يثيرني، أو يزعجني. بعد ذلك أحاول أن أفكر فيه، وأن أتوصّل إلى شيء ما.

* الطريقة المثلى للموت، من وجهة نظري، هي الطريقة التي ماتت بها جدّة زوجتي. كانت في الخامسة والتسعين. كانت جالسة إلى المائدة، ومحاطة بعشرين من صديقاتها وأصدقائها، وفي لحظة معيّنة قالت «أشعر بتعب»، ثم أراحت رأسها على سطح المائدة، ولفظت أنفاسها الأخيرة.

تحضير وبحوث

* كما قلت، وراء هذا العمل تكمن قصة شخصية هي التي حرّكتني وحرضتني على التعامل مع هذه الثيمة. لا علاقة لي، على المستوى الشخصي، بما تراه على الشاشة، لذلك كان من الضروري،

بالنسبة لي، أن أقوم بالكثير من البحوث والتحضيرات، فذهبت إلى المستشفيات، وقضيت أوقاتًا في دور المسنين، وتحدثت مع الأطباء. أيضًا حضرت عددًا من جلسات العلاج النفسي للتغلب على فقدان النطق عند ضحايا الجلطة الدماغية، حيث يستعيدون قدرتهم على النطق.

إيمانويل ريفا لم ترغب في القيام ببحوث في الشخصية وفي مرضها، بل طلبت مني أن أفعل ذلك بالنيابة عنها وأريها ما يتعين عليها أن تفعله. كانت تثق بي، وتعتمد على بحوثي. وقد شعرت أن من المهم أن نمتلك تلك الدقة والصحة في الفيلم.

بعيدًا عن الوجدانية

* خصوصًا مع قصة حميمية كهذه، من الضروري تمامًا المحافظة على مسافة بينك وبينها، وتظل تحليليًا، وإلا فإنك تنزلق سريعًا نحو العاطفية المفرطة والدراما المبتذلة، التي بالتأكيد سوف لن تنصف الموضوع. إنه موضوع جاد ومهم جدًا، ولا ينبغي تعريضه لحالة من الوجدانية الرخيصة. كان من المهم جدًا بالنسبة لي أن أتفادى كل أشكال العاطفية المفرطة، وأتفادى أي نوع من التصوير المشهدي المثير للمعاناة. هذا هو سبب اختياري البناء الشكلي المحكم، حيث هناك وحدة من الزمن والموقع والحبكة. وحدة التراجيديا الكلاسيكية.

كل شيء يحدث في شقة الزوجين المسنيْن. مكان محدّد، وإطار

زمني محدود جدًا. موضوع هام كهذا يحتاج إلى جمالية رزينة وجادة. كان عليّ أن أظل رصينًا مع الثيمة، أن أجد بالأحرى شكلًا صارمًا.

موقع أشبه بحصن

* عندما تكون هَرِمًا أو عاجزًا بسبب الشيخوخة، فإنّ حياتك تكون مقيّدة إلى، ومحصورة ضمن، الجدران الأربعة التي تعيش بينها. كلما طعن الأفراد في السن، وتناهبهم المرض، تقلّص عالمهم وتضاءل إلى حدود الجدران الأربعة التي يعيشون ضمنها. إنهم يوصدون الباب في وجه العالم: إنه التحدي الذي لا يستطيعون التغلب عليه.

لهذا السبب اخترت أن يدور الفيلم، في معظمه، في مكان واحد، داخل شقة. أما عن الأسباب الجمالية لهذا الاختيار، فقد خطر لي أنك عندما تتعامل مع موضوع جاد كهذا، فإنه يتعيّن عليك أن تجد مكانًا ملائمًا كما لو على خشبة مسرح. لهذا السبب عدت إلى شكل من أشكال المسرح الكلاسيكي: حدث مبني على زمن حقيقي.. بدا لي هذا مناسبًا للتحوّل الحاصل في طبيعة حياة الشخصيتين.

* لم يكن العمل سهلًا في موقع ثابت ومحدود. أن تكتب قصة لا تحتوي إلا على شخصيتين في حجرة واحدة هو أصعب من كتابة قصة تحتوي على عشرين شخصية مع ثلاثين موقعًا مختلفًا. هناك ثلاثون قصة ترويها على نحو متواز، بينما ليس لديك هنا سوى قصة واحدة وشخصين، ويتعيّن عليك أن تكون مبدعًا وخلاقًا

أكثر لكي تنجح في تحقيق عملك. بالنسبة للممثلين، ذلك يعد تحديًّا هائلًا.

* وأنا أكتب السيناريو، تبادرت إلى ذهني شقة والديّ في فيينا. ليس لأن ثمة علاقة بين قصة والديّ والقصة التي سأتناولها في الفيلم، بل بسبب التصميم أو التخطيط. الشقة في الفيلم مصممة بحيث تماثل كليًا شقة والديّ. إنها الشقة التي نشأت فيها. وأثناء الكتابة، وجدت العون في التعامل مع موقع مادي بدقة. من السهل هنا استخدام الجغرافيا التي تعرفها على نحو حميمي. لقد ساعدني ذلك في كتابة السيناريو وفي تخيّل بناء الفيلم وحركات الشخصيات بين المطبخ وغرفة النوم، على سبيل المثال، وماذا سيفعلان أثناء الحركة. لقد أعدت بناء الشقة في الأستوديو الفرنسي، مستخدمًا الأثاث الفرنسي حسب الذائقة الفرنسية.

اللوحات المعلقة وما يتعلق بالموسيقى هي من اختياراتي الخاصة وليست من متعلقات شقّة والديّ.

الشقّة هي شخصية بذاتها. إنها تقول الكثير عن أسلوب حياة هذين الشخصين. عن العمر، الخلفية. هي جزء منهما.

* محتويات الشقّة تتمتع بذوق رفيع يعبّر عن الذائقة الفنية العالية لدى الزوجين، سواء في اختيار الأثاث أو تناسق الألوان. وقد أردنا أن نؤثث الشقّة وفق أسلوب جيل معيّن. هناك قطع من الأثاث تنتسب إلى فترة الخمسينيات، بعض الأجهزة تعود إلى

الستينيات، وجهاز الـ DVD مصنوع في بداية الألفية. كنا مهتمين إلى حدٍ بعيد بالتفاصيل وكيفية تجمّع قطع الأثاث في الشقّة عبر السنوات. كان من الضروري أن تبدو الشقّة حيّة، حقيقية، ولا نشعر بأننا في استوديو.. وهذا كان من الأشياء الصعبة.

* ثمة مشهدان في بداية الفيلم يدوران في صالة شانزليزيه بباريس، ومشهد في الباص. هذه هي المشاهد الخارجية الوحيدة في الفيلم. أما بقية الفيلم فقد تم تصويرها في الأستوديو، وهو يقع خارج باريس. المناظر من النوافذ، كما الحال مع الستائر وهي تتحرك بفعل النسيم، والذي كان صعبًا جدًا عرضه بطريقة قابلة للتصديق.

النهاية الملتبسة

* أردت أن أستبعد أي نوع من التشويق الزائف. نهاية الفيلم هي النهاية الممكنة الوحيدة لقصة يتضح مسارها على نحو سريع. لكن ما كان يثير اهتمامي ليس الكيفية التي بها ينتهي الفيلم بل بالأحرى الأحداث التي تقود إلى تلك النهاية. ما كان يثير اهتمامي ليس الموت في ذاته، بل كيفية التغلّب على معاناة الشخص الذي تحبه.

* النهاية معروضة بحيث يراها كل متفرج بطريقة مختلفة.. هكذا تحدث الأمور في الحياة الواقعية. الأشياء نادرًا ما يمكن اختزالها إلى شيء واحد أو شيء آخر. هي دائمًا تكون مجموعة مركّبة بفعل تركيبة

من الأسباب والدوافع. لا يمكن اختزالها إلى ثيمة واحدة أو مبرّر واحد. السلوك هو نتيجة لحزمة من الأوجه والدوافع المتناقضة. ذلك هو عمل الفن: أن يقدّم بطريقة تختلف عن طرائق العلم أو الصحافة التي تسعى لتحديد الأسباب الفردية.

* صوّرت مشهد الحلم لأنني كنت بحاجة إلى إيجاد طريقة ما للتحرك بعيدًا عن الواقعية الصارخة في الجزء الأول من الفيلم، لأن نهاية الفيلم ليست واقعية كليًا. فأنت لديك، على سبيل المثال، اللحظة التي يسمع فيها الزوج عزف زوجته على البيانو. لذا كان من الضروري جلب الجمهور إلى مستوى روحاني أكثر. وأخيرًا، الفعل الأبسط وهو الحلم، الذي كان أصعب مشهد كتبته في الفيلم.

الثيمات

* لم أكن أحقّق فيلمًا يدافع عن حق الفرد في الانتحار، كنت أحقّق فيلمًا عن كيفية تغلّب المرء على الحالات الناشئة من موت شخص عزيز وحبيب. هناك العديد من الأفلام التي مسّت قضايا وثيمات عرَضية.. وهي ثيمات لم أهتم قط بالتعامل معها. ليس هكذا أباشر العمل في مشروعٍ ما. نقطة البدء، بالنسبة لي، دومًا تنطلق من مشاعر معيّنة كنت قد اختبرتها أو شهدتها أو قرأت عنها، وتلك العاطفة تفضي بي إلى الرغبة في التحرّي عنها وسبرها. إن ذلك نقيض الطريقة التي يتبعها التلفزيون في التعامل مع الثيمات اليومية أو الأسبوعية. إنها ليست طريقتي.

* إنها مسألة الثيمة التي تتعامل معها. إذا كنت تحقّق فيلمًا عن الحب، عندئذ ستكون أكثر رقة ودفئًا ونعومة. أنا دائمًا أحاول أن أقترب من الثيمة عن كثب واستخدم الشكل الأنسب قدر الإمكان.

السرد

لقد حاولنا قدر الإمكان تصوير الفيلم بالتسلسل الزمني الوارد في النص، باستثناء مشهد الكابوس الذي تركناه حتى الأخير، لكن اقتضى الأمر تفكيك الموقع وإعادة بنائه في الأستوديو. وفي النصف الثاني من التصوير، اضطررنا إلى إجراء تعديلات بسبب إصابة جان لوي بكسر في يده، ولم نستطع إظهار ذلك في مشاهد معينة نظرًا لالتزامنا بمواعيد التصوير.

الإضاءة

* في ما يتعلق بالإضاءة، كنت أبحث عن الضوء الواقعي. هذا الفيلم يستغرق زمنيًا عامًا واحدًا تقريبًا، ومن الصعب تجسيد ذلك على نحو غير مباشر. إنك ترى مرور الزمن على ملابس جان لوي، على الإضاءة، ما إذا كانت أدفأ أو أبرد. ذلك أمر يصعب إنجازه. كنا نصوّر في الأستوديو، بالتالي كان علينا أن نصوّر المنظر خارج النافذة بشكل منفصل ثم نضيفه رقميًا (بطريقة الديجيتال). وكان ذلك يتطلّب الكثير من العمل في مرحلة ما بعد الإنتاج. غير أننا كنا نسعى إلى جعل ذلك واقعيًا قدر الإمكان.

الأسلوب

* لم يتغيّر أسلوبي في إخراج هذا الفيلم ولم يختلف عن طريقتي في إخراج الأعمال السابقة. في كل الأحوال، من يقف خلف الكاميرا هو المخرج نفسه.. أنا. والعقل ذاته الذي كتب السيناريوهات. بالتالي ليس هناك اختلاف. الثيمات هي التي تختلف. من اليسير أن تكون ذا مزاج رائق ودافئ وحنون عندما تحقق فيلمًا عن الحب، في حين ربما لن تكون كذلك وأنت تتعامل مع تصوير العنف في أشكال الميديا.

* إلى الذين يبدون دهشتهم من مشاهدة فيلم لهانيكه يتسم بالحساسية البالغة والرهافة وتحريك المشاعر والعواطف، أقول لهم «أنتم لم تتمعنوا عن كثب في أفلامي الأخرى». بالطبع، الوضع في هذا الفيلم مختلف. كمخرج، أنت تحاول التعامل مع القصة التي ترويها على نحو واضح ومؤثر قدر الإمكان. في «ألعاب مسلية»، والذي هو بالتأكيد ليس فيلمًا رقيقًا، نجد أن العلاقة بين الزوجين تتّسم بالحب والحنوّ. غير أن هذه العلاقة ليست في المقدّمة، ليست موضوع الفيلم، لذلك فأنت قد لا تلاحظ ذلك. في فيلم «حب» الأمر يختلف، فالحب هو الموضوع، لذلك يحدث التركيز على هذه العاطفة.

* مع كل فيلم تصنعه أنت تتعلّم شيئًا جديدًا. عادةً، التعلّم عملية موجعة لأنها تنتج من ارتكابك للأخطاء. في حالة هذا الفيلم، الشيء الأكثر إيلامًا لم يحدث نتيجة التعلّم بل بسبب اختياري التصوير

بكاميرات رقمية (ديجيتال) جديدة تمامًا، ومعقّدة جدًا، والتي سبّبت مشاكل من مختلف الأنواع، والتي أخذت مني وقتًا طويلًا للتصحيح بعد الانتهاء من مرحلة الانتاج.

التمثيل

* بالنسبة لي، العمل في أفلام صغيرة، ذات تكاليف بسيطة، أكثر إمتاعًا لأن في الأفلام الكبيرة، ذات الميزانية الضخمة، أشياء كثيرة تحدث ولا يمكن التحكّم في كل شيء، واحتمالات الخطأ تكون واردة بوفرة. مع الفيلم الصغير هناك خطورة من نوع مختلف: إذا أخطأت في اختيار الممثلين، يستحيل أن تخفي الخلل. في فيلمي «حب» كنت محظوظًا بحصولي على ممثلين رائعين.

* مثلما كتبت فيلم «المخفي» للممثل دانييل أوتيه، كذلك كتبت هذا السيناريو وفي ذهني أن يمثل دور الزوج ترينتينان. الشيء نفسه حدث لي في الماضي مع ممثلين ألمان ونمساويين، لكن المشكلة تكمن دومًا في صعوبة إيجاد الدور المناسب للممثل.

إنها وسيلة فعالة في كتابة السيناريو عندما تعرف من سيؤدي الشخصية، لأنك عندئذ تكون قادرًا على إضفاء سمات مادية ملموسة على الشخصية المتخيلة.. غير أن هذا لا يحدث دائمًا.

أنا من المعجبين بجان لوي ترينتينان، كنت أحبه كممثل وأرغب في العمل معه. أشعر أنه دائمًا يحتفظ بسرّ ما، أنه يكبح شيئًا ولا يريد أن يفشيه. كل الممثلين العظام لديهم هذه الخاصية، مارلون براندو،

دانييل أوتيه. إلى جانب الغموض، ثمة ثراء في أداءاتهم لا تجده إلا في الحياة الواقعية. أردت ترينتينان لهذا الدور خصوصًا لأنه يحمل الكثير من الدفء والمشاعر الإنسانية. هو قادر على جعلك تفكر فورًا في الحب. ما كان بإمكاني تحقيق هذا الفيلم مع ممثل آخر. هناك عدد من الممثلين العظام الذين يقاربونه في السن، لكنني لا أعرف ممثلًا آخر في ذلك العمر يمتلك تلك الهالة الضرورية جدًا للدور.

المشكلة أن جان لوي كان قد اعتزل التمثيل السينمائي منذ ١٤ سنة، مركّزًا جهوده على المسرح فقط. منتجة فيلمي كانت على معرفة جيدة به، وتسكن إلى جواره في الجنوب الفرنسي، فتحدثت معه عن مشروع الفيلم الذي أنوي كتابته، وعن رغبتي في العمل معه.

التقيت به للمرة الأولى قبل كتابة السيناريو. كان قد شاهد فيلمي السابق «الشريط الأبيض» وأعجب به. بل أنه عمل معي في دبلجة الفيلم إلى اللغة الفرنسية عندما عرضت عليه أن يقرأ دور الراوي. أردت أن أعرف منه مدى استعداده ورغبته في العمل معي. وقتذاك كان يمرّ بأزمة حادة على الصعيد الشخصي، ولم يكن في صحة جيدة، بل كان يفكر في الانتحار. المنتجة طلبت منه أن يشارك في الفيلم أولًا ثم بإمكانه أن ينتحر لاحقًا.

بعد أن أخذت موافقته كتبت السيناريو، راسمًا له شخصية الزوج. كان الشخص الوحيد القادر على تجسيد الشخصية. ولو لم يكن متاحًا، لما حققت الفيلم.

من الممتع مراقبته وهو يحفظ بعض حواره، ورؤية مدى عمقه. إضافة إلى ذلك، هو شخص في غاية الجاذبية، وأثناء التصوير أحبه الجميع.

* كنت أعرف الممثلة الرائعة إيمانويل ريفا منذ أن ظهرت في فيلم «هيروشيما حبي»، الذي كان له تأثيرًا مهمًا عليّ. كل الشبان في ذلك الوقت وقعوا في غرام إيمانويل ريفا. كانت امرأة جميلة كما هي اليوم. لكن أخبارها انقطعت عني، ولم أتابع مسيرتها الفنية.

عندما جئنا لاختيار الممثلة التي تصلح لتأدية دور الزوجة، كانت ريفا مرشحة أساسية، وكنت منحازًا إليها منذ البداية. بعد أن أجرينا اختبار أداء معها، اتضح لنا أنها الأفضل، والمؤهلة أكثر لتأدية الدور.. ليس فقط لأنها ممثلة عظيمة، بل أيضًا لأنها مع جان لوي ترينتينان يشكلان ثنائيًا رائعًا، ولا يسعك إلا أن تصدق بأنهما فعلًا عاشا معًا لفترة زمنية طويلة. في هذا الفيلم كان يتعيّن عليها، من جهة، أن تكون مقنعة في شللها وعجزها، ومن جهة أخرى أن تظهر كامرأة ذات هيبة وسمو واعتبار. ولا تنسى أنها في الرابعة والثمانين من العمر، مع ذلك بذلت جهدًا كبيرًا في تأدية الدور وأظهرت إرادة حديدية وإحساسًا قويًا بالمسؤولية.

هناك مشهد واحد شعرتْ بصعوبة فائقة في تنفيذه، إذ كانت تشعر بخوف شديد من استخدام الكرسي المتحرّك الكهربائي، ولم تكن واثقة من قدرتها على التحكّم فيه. بعد أن انتهينا من

التصوير في ذلك اليوم، قضينا أمسيتين ونحن نحاول التعوّد على استخدام الكرسي. في الواقع، أنا من بدأ التعوّد عليه لكي يسهل عليّ طمأنتها والتأكيد لها على أن المسألة ليست بتلك الصعوبة التي تتصورها.

* العمل مع هذين الممثليْن كان ممتعًا، وتجربة مثيرة. لم يكونا في أفضل حالاتهما صحيًا وبدنيًا، لكنهما كانا يعملان بانضباط شديد، وبثقة تامة.

قبل المباشرة في تصوير الفيلم التقينا ثلاثتنا مرتين أو ثلاث مرات في باريس، لتناول الغداء والتحدث عن الفيلم. وجان لوي زارني ذات ظهيرة في شقتي بباريس لمناقشة السيناريو. في الواقع، تحدثنا عن كل شيء ما عدا السيناريو.

كلاهما ممثلان محترفان ولهما تجربة غنيّة في مجالهما، بالتالي هما يعرفان كيف يقرآن السيناريو وكيف يحضّران للدور. وأنا لا أجري بروفات مع الممثلين المحترفين.. البروفات نافعة مع الصغار وغير المحترفين.

* اشتغلت مع الممثلة إيزابيل أوبير من قبل، وبيننا علاقة عمل عظيمة. كم سأكون غبيًا لو غيّرت ذلك واستخدمت ممثلين آخرين لم يسبق لي العمل معهم. لقد طلبت منها أن تؤدي دورًا صغيرًا نسبيًا، وهي التي اعتادت على تأدية الأدوار الرئيسية، وافقت على الفور وبلا تردد كخدمة شخصية.

* هناك عدد من المشاهد الصعبة، التقنية والجسمانية، التي واجهها الممثلون بسبب المحتوى العاطفي، ولأن العديد من المشاهد تقتضي تركيزًا شديدًا. جان لوي، وهذا يبدو واضحًا على الشاشة، كان يجد صعوبة في التماسك والثبات على قدميه. أيضًا المشهد الذي يجمع بينه والحمامة. صورنا المشهدين في يومين حتى جاءا وفق ما هو مكتوب في السيناريو. لم يكن سهلًا على جان لوي التعامل مع هذا الحدث لأنه يتطلب التفاعل مع الحمامة التي لم نستطع التحكّم في مسارها. من العسير على المخرج أن يوجّه حمامة ويخبرها بما ينبغي عليها فعله. حتى البذور التي نثرناها على الأرض لم تنفع في توجيهها إلى المسار المحدد إلا في حدود ضيقة. أعدنا التصوير مرات كثيرة. كان ذلك مرهقًا جسمانيًا للممثل من ناحية التركيز والحركة.

شخصيًا، لا أميل إلى العمل مع الحيوانات، حتى مع الكلاب المدرّبة. أحاول أن أتفادى ذلك قدر الإمكان.

في ما يتعلق بالممثلة إيمانويل ريفا، منذ اللقاء الأول سألتها إن كانت قلقة أو خائفة من مشهدٍ ما في النص، فقالت: صراحةً، مشهد الاستحمام والذي فيه يتعيّن عليّ أن أكون عارية. قلت لها: أؤكد لك أننا سوف لن نظهرك في صورة غير لائقة، لكن من المهم أن نرى الجسد وهو في حالة ذبول. فقالت: لا بأس، لن أكون أنا في ذلك الوضع، بل شخصيتي آن.

أعتقد أنني تعاملت مع ذلك المشهد بحذر شديد.

في الواقع، الاثنان -ريفا وجان لوي- كانا خائفين من تنفيذ المشهد الأخير، مشهد الخنق بالوسادة. لقد صورنا المشهد في لقطة واحدة دامت ثمان دقائق دونما قطع، وهذا بحد ذاته كان صعبًا بالنسبة لهما. إضافة إلى إصابة جان لوي بكسر في يده، لذا كان علينا أن نلجأ إلى الحيلة قليلًا. في الحقيقة، كلنا كنا خائفين لكن لحسن الحظ أنجزنا المشهد بنجاح.

* الممثلون يمنحونك هدايا غير متوقعة. عادةً، عندما تصور فيلمًا، المفاجآت تكون سلبية. إنك لا تحصل على ما تريده وما ترجوه. المفاجآت الطيبة الوحيدة هي تلك التي يقدمها الممثلون عندما يوفرون لك الهدايا في شكل أداء رائع أفضل مما كنت تتصوره. وهذا شيء لا يحدث كل يوم في الموقع، لكن إذا حدث مرتين في غضون صنع الفيلم فيمكنك أن تعتبر نفسك محظوظًا جدًا. في هذا الفيلم، حصلت على الكثير من الهدايا العظيمة.

* عندما تعمل مع ممثل مشهور ومتقدّم في السن، فإنك بالضرورة تتعامل معه باحترام وتقدير. في الواقع، العمر، وليس الشهرة، هو ما يتطلب مثل هذه المعاملة. عندما أجري حديثًا خاصًا مع جان لوي فإنني لا أرفع الكلفة معه بل أخاطبه باعتباره صاحب مقام ومنزلة رفيعة. لكن عندما نعمل، نزيح الرسميات جانبًا، ولا يوجد اختلاف في التعامل مع الممثلين، سواء أكانوا أطفالًا أو في الثمانين من العمر. عندما لا تحصل على الأداء المطلوب فإنك تصرّ على الإعادة. أثناء العمل، كلهم سواسية. لا تمييز بينهم.

* لا ألجأ أبدًا إلى الارتجال. ما تراه على الشاشة هو بالضبط المكتوب في النص.

المصادر

- حوار مع دوستين شانغ، ١٧ ديسمبر ٢٠١٢.
- حوار مع كارين شيفر، مايو ٢٠١٢.
- حوار مع هيلاري ويستون، ١٩ ديسمبر ٢٠١٢.
- حوار مع ديف كالهون، Time Out، ١٦ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع لاروشكا إيفان زاده، ١٥ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع سكوت فاونداس، ٢٠ ديسمبر ٢٠١٢.
- حوار مع توم شون، نيويورك تايمز، ١٧ ديسمبر ٢٠١٢.
- حوار مع جيمس موترام، ١٣ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع ديف كالهون، ١٧ يوليو ٢٠١٣.
- حوار مع الكسندرا مارشال، ٢٢ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع فابيان ليميرسييه، Cineuropa، ٥ نوفمبر ٢٠١٢.
- حوار مع إيمانويل ليفي، ١٠ ديسمبر ٢٠١٢.
- حوار مع آن تومبسون، ١٥ فبراير ٢٠١٣.

نهاية سعيدة.. وانعدام الرحمة

استقبل النقاد والجمهور فيلم مايكل هانيكه «نهاية سعيدة» Happy End (٢٠١٧) بمزيج من الحفاوة والرفض، الاهتمام والاستخفاف، القبول والاستياء.

لفيلمه هذا اختار هانيكه عنوانًا مضللًا، خادعًا، وربما مراوغًا.. فالمتفرج يتوقّع، على غير عادته مع أفلام هانيكه السابقة، موضوعًا دراميًا ينتهي نهاية سعيدة، غير أن هانيكه يخرّب توقّعاته فيما يقوده عبر مواقع متنوعة تحتلها شخصيات مأزومة ويائسة، من دون أن يوفّر له أرضية مألوفة، أي تقليدية، ينطلق منها.

إنها قصة عائلة بورجوازية مأزومة، ممسوسة بكراهية الذات والموت انتحارًا.

يتخلّل نزول أسماء العاملين أربع لقطات مصوّرة من بُعد بالفيديو، ومعروضة على شاشة الهاتف النقّال، تصاحبها تعليقات أو حوارات مكتوبة على شكل رسائل قصيرة:

في اللقطة الأولى نرى امرأة (هي الأم) في الحمّام تمارس روتينها المسائي، في اللقطة الثانية نرى صبيّة، لا يظهر وجهها، وهي تضع السمّ لهمستر (وهو حيوان من القوارض شبيه بالجرذ) داخل قفص، وتراقبه حتى يموت، والسمّ يتكوّن من حبوب مضادة للاكتئاب تتناولها أمها، وأثناء ذلك توضّح الصبيّة أن هذا مجرد تجربة ناجحة لتطبيقها على أمها المريضة التي لا تكفّ عن الأنين على نحو مزعج، وعن ضرورة إنهاء حياتها بالسم نفسه. اللقطة الثالثة للأم في المطبخ. اللقطة الرابعة للأم مستلقية مسمومة والصبيّة تقول أن الوقت حان للاتصال بالإسعاف.

إذن هذه اللقطات مصوّرة خفية من قِبل إيف، ابنة المرأة البالغة ١٢ أو ١٣ عامًا والتي سنراها في ما بعد.

مباشرة ننتقل إلى موقع بناء، عبر لقطة ثابتة بعيدة، وفجأة ينهار جزء من البناء مؤديًا إلى موت عامل. نكتشف أن الموقع تحت إشراف شركة بناء كبيرة تمتلكها عائلة بورجوازية مؤلفة من الأب جورج (جان لوي ترنتينان) الذي يبلغ ٨٧ من عمره، والمصاب بنوع من الخبل. وهو أخفق في عدّة محاولات للانتحار، حتى صار لا يعبأ بما يدور حوله، فاهتمامه ينصبّ في إيجاد من يساعده على إنهاء حياته.

وابنته آن (إيزابيل أوبير) المدمنة على العمل كمالكة ومديرة للشركة، التي تنجز مشاريع ناجحة، وتحاول أن تؤهل ابنها الشاب

بيير للإدارة لكنه يخيّب أملها بحماقاته وتصرفاته المتهورة فتفقد صبرها إزاء سلوكه.. هو العالق في قضية قانونية محتملة نتيجة وفاة العامل. بيير هذا لا يشعر بالتآلف مع محيطه، بل يشعر بالاشمئزاز من عالمه المترف، ولا يحجم عن توجيه الإهانات، حتى إلى أمه، كلما سنحت له الفرصة. كما أنه يصدم عائلته عندما يجلب معه مجموعة من الأفارقة المهاجرين ويقتحم بهم الحفل العائلي.

يقول هانيكه: «الابن ببساطة يستخدم المهاجرين كوسيلة للانتقام من أمه بسبب قرارهم فصله عن شركة العائلة. بالتالي فإن هذا المشهد يعبّر عن جهلنا المتعمد للعالم المحيط بنا».

إن آن مرتبطة بعلاقة عاطفية مع رجل أعمال بريطاني، غير أن هذه العلاقة فاترة ولا نشعر بحميميتها. أما شقيقها توماس (ماثيو كازوفيتش) فهو طبيب متزوج لكنه يخون زوجته مع عازفة (يختزل الفيلم علاقتهما بالرسائل الجنسية المتبادلة عبر الانترنت)، وهو والد الصبيّة إيف من زوجته السابقة، والراقدة مسمومة في المستشفي. إنه يستعيد حضانة ابنته إيف ويجعلها تعيش مع عائلته. وللعائلة من يخدمها بتفان وإخلاص من الجالية العربية التونسية: جميلة ورشيد.

الأحداث تدور في بلدة ساحلية تقع في الشمال الفرنسي، وهذه البلدة استقبلت منذ العام ١٩٩٩ أعدادًا من النازحين الذين هاجروا من أوطانهم في أفريقيا ومن بلدان شمال أفريقيا ليستقروا هنا، وفي

الأراضي الفرنسية، بأعداد متزايدة، سواء بطريقة شرعية أو غير شرعية.

لكن لا يبدو على العائلة أنها مهتمة أو معنية بأزمة هؤلاء النازحين، كما أن هذه الأزمة ليست ضمن البؤرة الرئيسية للفيلم، إنما يستخدمها هانيكه ليُظهر لامبالاة الأغنياء وفتور مشاعرهم تجاه مثل هذه القضايا.

يقول هانيكه (في حوار له مع The Economist): «الفيلم ليس عن الأغنياء على نحو خاص، بل عن انعدام الرحمة. إنه عن كيفية التعامل مع الأجانب والفقراء، وافتقاد التعاطف ضمن المجتمع ككل. هناك كثير من الأفراد الأذكياء الذين ألّفوا كتبًا سميكة عن جذور انعدام الرحمة. مهمتي ليست أن أحلّل السؤال المعقّد جدًا، بل أن أعرض عليك ما أراه، وأن أثير لديك تداعيات وأفكارًا. الفن ليس معنيًّا بجعل الناس يشعرون بالطمأنينة تجاه أنفسهم وطرائقهم، بل معنيّ بجعل الناس يطرحون الأسئلة بشأن حيواتهم. كيف ستكون عليه الحياة لو لم تخضع للاستجواب بطريقة أم بأخرى؟».

ويضيف هانيكه في موضع آخر: «بقدر ما أستطيع تذكره، فقد شهدت مثل هذا الافتقار إلى العطف والحنوّ تجاه المعاناة والشقاء الذي نحن في الغرب مسؤولون عنه جزئيًا، نتيجة الاستعمار. إنه شكل من أشكال التوحّد. ولا أستثني نفسي من هذا».

في ما يتّصل بالمهاجرين، يوجّه هانيكه هذا النقد الذاتي، لنفسه ولطبقته وبيئته (في حوار نشر في مجلة شبيجل Spiegel):

«أنا ممتن للامتيازات التي حصلت عليها أثناء تربيتي وتنشئتي، وتمتّعت بها. كنا باستمرار نشاهد عبر الميديا أناسًا ينتمون إلى العالم الثالث، يحاولون الوصول إلى حيث نعيش، وكنا نحاول أن نمنعهم ونبتعد عنهم، لأننا كنا نخشى أن يتقاسموا معنا الوفرة التي لدينا، والخوف يمكن أن يفضي إلى العدوانية.

أنا جبان ومستغرق في شؤوني الذاتية كأي شخص آخر. لو جاء مهاجر ووقف عند باب بيتي قائلًا لي: لديك الكثير من الغرف. هل أقدر أن أقيم هنا؟.. فهل كنت سأدخله بيتي؟ الإجابة: لا. لستُ قديسًا. في أفلامي أحرث شكوكية معيّنة.. تجاه الآخرين وتجاه نفسي».

الصبيّة إيف، التي بدورها تخلو من البراءة كما رأينا، توجّه إلى المحيطين بها تحديقة فارغة، لا مبالية، فيها شيء من الازدراء، ولا تبدي رغبة في المشاركة. عندما ترصد ما يجري حولها لا تجد حبًا حقيقيًا. بل أنها تكشف لأبيها صراحة أنه لا يحب أحدًا، لا أمها ولا زوجته ولا هي ابنته وربما لا يحب حتى نفسه.

عندما تجلس مع جدها جورج، يتحوّل الاجتماع العادي والعابر إلى جلسة مكاشفة، فيها يعترف الجد بأنه اضطر إلى خنق زوجته العجوز لكي يحررها من معاناتها وآلامها بعد إصابتها

بمرض لا شفاء منه (وهو هنا يذكّرنا بأنه كان بطل فيلم هانيكه السابق «حب») أما الصبيّة فتعترف بدورها في تخليص أمها من المرض عن طريق السم. هنا يجد الجد ضالته في الصبيّة التي سوف تساعده على الانتحار.

في النهاية يغادر الجد حفل زواج ابنته آن وهو على كرسيه المتحرك، بمساعدة الصبيّة التي تأخذه إلى حافة البحر، وفيما هو يندفع بكرسيه نحو المياه، تأتي ابنته وابنه راكضين لإنقاذه، فيما الصبيّة واقفة جانبًا، تصوّر الحدث بهاتفها النقال، لينتهي الفيلم دون أن نعلم النتيجة. وهي حقًا نهاية جميلة ورائعة.

وعنها يقول هانيكه: «هنا أردت نهاية واقعية أكثر مما كانت عليه نهاية فيلمي (حب)، والتي كانت مجازية».

ثيمات عديدة تناولها هانيكه في أفلامه السابقة نجدها تتكرّر هنا، مثل:

أوجاع الشيخوخة، انعدام الاتصال بين الأفراد من جهة وبين الأجيال (الجيل القديم وجيل التواصل الاجتماعي) من جهة أخرى، التفاوت الاجتماعي، الكبح، الشعور بالذنب، تأثير الميديا، التكنولوجيا الحديثة بوصفها وباءً، نأي البورجوازية الأوروبية عن المشكلات الحقيقية في العالم.

عن تكرار الثيمات، يقول هانيكه: «هذه الأفلام نتاج العقل نفسه، حققها مخرج واحد، هو أنا.. لذا من الطبيعي أن تتكرّر بعض

الأشياء وبعض الموضوعات. كل المخرجين العظام - بيرجمان، كازافيتيس، كوبريك - فعلوا ذلك، كلهم وُجّه إليهم اتهام بالتعامل مع الثيمات ذاتها المرّة تلو الأخرى. كمبدع، يتعيّن عليك التعامل مع الأفق الذي تعرفه، وإلا فلن تنتج سوى الكليشيهات».

مشاعر شخصيات الفيلم، تحديدًا أفراد العائلة، لا تبدو واضحة وشفافة، بقدر ما هي مقنّعة أو مموّهة أو مراوغة، تمليها اللحظة وما تستدعيه اللحظة من تعاطف مع الآخر أو لامبالاة تجاهه. لا نشعر بأن العاطفة، التي يكنّها أحدهم إلى الآخر، صادقة أو صريحة، بل نشعر أنها ملتوية وفاترة.

وهانيكه لا يتوقف طويلًا عند كل شخصية إنما يتجاوزها حتى قبل أن يتوضح موقفها، وبذلك لا يتيح للمتفرج أن ينمّي روابط معيّنة مع الشخصيات. ثمة قسوة وعنف ورغبات منحرفة في دواخل الشخصيات تنتظر اللحظة المناسبة لتتفجّر وتنبثق إلى السطح.

الشخصيات، في الغالب، محرومة من البهجة، مغلّفة باليأس، غير قادرة على الانسجام مع نفسها أو مع الآخرين أو العالم المحيط بها. إن الفيلم يحفر بداخل الكيان العائلي ليقوّضه من الداخل.

يقول هانيكه: «لستُ معنيًا بتوقعات الجمهور. لا أرى نفسي كمؤلف سوداوي. أعتقد أن أعمالي واقعية، ومهمتي أن أضع المرآة أمام المجتمع».

يعتمد الفيلم على البناء المتشظي، حيث نتنقّل بين أفراد العائلة لنتابع أفعالهم وعلاقاتهم. وعبر هذا نجد أمامنا شبكة قاتمة من الاهتمامات والمنظورات.

تقنيًا، يستمر هانيكه في تجنب الوسائل التقليدية المألوفة. المشاهد هنا تنتهي من دون أن تحقّق الإشباع عند المتفرج الذي يريد أن يعرف وأن يتلقى المعلومات بيسر واطمئنان. لا توضيحات هنا ولا حلول ميسّرة. يقول هانيكه: «إذا كنت تأخذ الفيلم بجديّة بوصفه شكلًا فنيًا فسوف لن تشعر بالرضا إزاء الكليشيهات التي تقدّمها السينما السائدة والتي تغذّي جمهورها قسرًا بكل ما هو مستهلك. إنها تنظر إلى الجمهور بوصفه متلقيًا عليه أن يتقبّل، بفم مفتوح، كل ما توفره له».

كالعادة، لا يستخدم هانيكه هنا الموسيقى. أما اللقطات فهي طويلة وتمتد لدقائق، مركّزة بؤرتها على الأماكن وعلى الأشخاص.

إذا كان هانيكه في أعماله السابقة يؤكد على دور الميديا في تحريف الوعي وفي تعميق عزلة الفرد، فإنه في «نهاية سعيدة» يسلّط الضوء على التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي، كاشفًا عن الدور السلبي الذي تمارسه هذه الوسائط، التي لا يمكن ضبطها أو التحكّم فيها، في تفاقم نزوع الفرد إلى الانطواء والاعتزال في عالمه الخاص. تحت المظهر الصقيل للتكنولوجيا تتوارى العوالم المتوحّدة، المعزولة عن بعضها.

يقول هانيكه: «أطفال صغار تتراوح أعمارهم من ١٠ سنوات إلى ١٤ سنة يدوّنون اعترافاتهم وينشرونها على الملأ عبر التواصل الاجتماعي. في الماضي عندما تذهب إلى أي مقهى ستجد الناس يتحدثون في ما بينهم، الآن سترى كل شخص محنيّ الرأس يتطلّع إلى جهازه في صمت. الإنترنت، إلى حدٍ ما، حل محل كرسي الاعتراف. صرنا نعترف عبر وسائل التواصل».

وفي مصدر آخر، يقول هانيكه: «هنا حاولت أن أصوّر المجتمع الذي نعيش فيه اليوم، والذي يستحيل تصويره أو وصفه من غير عرض الميديا الرقمية التي غيّرت حياتنا على نحو جوهري. في فيلمي حاولت أن أقدّم الميديا من دون إصدار حكم عليها أو تقييمها باعتبارها صالحة أو سيئة. لقد عرضت ببساطة إلى أي حد هي متكاملة في حياتنا.»

***

في ما يلي ترجمة لمقتطفات من حوار مع هانيكه أجراه فابيان ليميرسيه، ونشر في ٢٣ مايو ٢٠١٧:

- لماذا جعلت هذه العائلة البورجوازية الغريبة في بؤرة فيلمك؟

* ككاتب، أنت دائمًا تبحث عن موضوع جديد. يمكنك القول أنك غافل عن الحياة. لكنني لا أبحث عن ثيمات معينة، فذلك أمر أجده مضجرًا ويفضي بك إلى إنتاج الكليشيهات. ينبغي أن يكون هناك شيء يحرّك مشاعري

كي أبدأ به. فكرة هذا الفيلم انبثقت من شعور بالمرارة إزاء طريقتنا في العيش، هذه الطريقة القائمة على عدم النظر إلى أبعد من طرف أنوفنا في هذا العالم الذي يحيط بنا. وهذه المعضلة ليست فرنسية بحتة، فبإمكاني أن أصور الفيلم في ألمانيا أو النمسا أو أي مكان آخر. الموضوع هو طريقتنا في العيش، التوحّد الذي ابتلينا به.

- كيف تعمل على كتابة السيناريو؟

* بعد فيلمي «حب» كتبت نصًا آخر لكن لم ينفّذ. لذلك كان عليّ أن أعود للتأمل والكتابة على نحو أسرع نظرًا لأنني بدّدت عامين من دون فعل شيء. الكتابة هي مزيج من الأشياء. أنت تبدأ بتطوير الشخصيات وفي الوقت نفسه تبدأ الحبكة في التشكّل. في فيلمي «نهاية سعيدة» ليس هناك حبكة حقيقية، ليس أكثر من مفاجأة كبرى تثير التوتر. منهجي هو أن أسرد أقل ما يمكن للحصول على أكبر عدد ممكن من ردود فعل الجمهور.

- الفيلم يعالج على نحو عرَضي شبكات التواصل الاجتماعي والتقنيات الجديدة في وسائل الاتصال..

* هذا الموضوع شغلني كثيرًا. إننا نتعرّض لقصف متواصل بالمعلومات، ونعمل تحت وهْم أننا نتلقّى المعلومات، لكن الحقيقة أننا لا نعرف شيئًا. ذات مرة، كان هناك مزارع

يعرف جيّدًا قريته، وهذا كان يكفيه، ويجعله سعيدًا. اليوم، المزارع نفسه صار يمتلك تلفزيونًا، ويتعامل مع الانترنت، ويتلقى معلومات وفيرة، لكنه في الواقع لا يعرف شيئًا.

الشيء الوحيد الذي نعرفه حقًا هو ما اكتشفناه عن طريق التجربة. كل هذه المعلومات هي مجرد قمة الجبل الجليدي. في عشرين سنة، العالم تغيّر بطريقة لم يسبق حدوثها من قبل في تاريخ البشرية مع تطوّر وسائل الاتصال. لقد كنت مهتمًا بهذا الجانب منذ أفلامي الأولى، إذ لا يمكنك أن تفهم تطوّر المجتمع ما لم تتطرّق إلى تطوّر وسائل الاتصال فيه.

- الفيلم يحتوي على إشارات إلى أفلامك الأخرى، خصوصًا «حب»، لم ذلك؟ هل من باب المزاح؟

* لا. المشهد الذي تشير إليه، والذي فيه يتحدّث جان لوي ترينتينان عن موت زوجته، يتعرّض لحدث مارس تأثيرًا عميقًا على حياتي الشخصية. وقد أردت أن أشير إلى هذا الحدث ثانيةً في «نهاية سعيدة» للأسباب ذاتها.

- ما الذي أردت أن تنقله كرسالة عن قضية النازحين؟

* لن أجيب عن هذا السؤال. أنا أعطيك قصاصات وعليك أنت أن تتوصّل إلى المعرفة عبر تأويلك الخاص. أنا أترك المفاتيح وعلى المتفرجين أن يبحثوا ويكتشفوا.

* * *

ترجمة لحوار مع هانيكه، أجرته روث شتاين، ونشر في ٢٧ ديسمبر ٢٠١٧:

- إن لم يكن «نهاية سعيدة» تكملة لفيلم آخر، فمن أين جاءت الفكرة؟

* أنا ممسوس بالثيمة، التي نبعت من تجربتي الشخصية. خالتي هي التي تولت تربيتي. كنا حميمين جدًا. عندما طعنت في السن (بلغت الثالثة والتسعين)، وصارت معزولة تمامًا، وواجهت المرض وحيدةً، طلبت مني المساعدة في قتل نفسها. وبما أنني وريثها الوحيد، فإن ذلك بدا أمرًا مستحيلًا، إذ سوف توجّه لي تهمة قتلها بغية الاستيلاء على الإرث. وحتى لو لم يكن هذا هو السبب، فإنني لا اعتقد إني قادر على مساعدتها. بعد فترة، حاولت الانتحار بنفسها، لكنني أنقذتها. أمضت يومين في غيبوبة، وعندما استيقظت ورأتني، قالت: «لم فعلت هذا بي؟». وقد انتهزت فرصة سفري إلى الخارج لحضور أحد المهرجانات، حاولت الانتحار ثانية، وفي هذه المرة نجحت المحاولة.

- أنت لا ترسم صورة جميلة للشيخوخة. هل تفكر كثيرًا في الموت؟

* فكرة الموت لا تستحوذ علي. إن ما يقلقني هو انتظار الموت.

- أدرك أن أفلامك غالبًا ما تتمحور حول ثيمات. ما هي الثيمات التي قمت بسبرها في «نهاية سعيدة»؟

* هناك ثلاثة عناصر مختلفة. الأول مبني على قصة حقيقية قرأت عنها في إحدى الجرائد عن فتاة مراهقة في اليابان حاولت أن تقتل أمها، ونشرت الحادثة على الانترنت. الثيمة الثانية عن رجل متقدّم في السن يحاول أن يقرّر ما إذا هو قادر على الانتحار. والثيمة الثالثة هي لامبالاتنا تجاه المشاكل التي تحيط بنا.

- الثيمة الأولى اقتضت منك أن تجعل شخصياتك تستخدم وسائل مثل أجهزة الكومبيوتر والهواتف النقالة للإتصال. بسبب ذلك يبدو الفيلم عصريًا. هل هذه محاولة مدبّرة من قِبلك؟

* في حياتي الخاصة سيكون من المستحيل البقاء مهنيًا من دون بعض هذه الأشياء. غير أني لا امتلك حسابات في الفيسبوك والسنابشات. هناك عدد من الصغار في عائلتنا، هم من الخبراء في هذا المجال، وعلى استعداد لمساعدتي.

- أنت وضعت ترينتينان في قمة الهرم العائلي، وجعلته يمر بحالات ربما تكون مروّعة بالنسبة لرجل في السابعة والثمانين، مثل القفز في البحر. ألم يكن ذلك شاقًا عليه؟

* قبل كل شيء، كان تصوير ذلك المشهد صعبًا جدًا لأسباب تقنية. كان على البحر والشمس أن يكونا على المستوى نفسه، وهذا لا يحدث إلا ساعة ونصف الساعة في اليوم. مع ذلك، هو استطاع تحمّل ذلك. كان يرتدي بذلة خاصة، كما كان محاطًا بعناية جيدة.

* * *

حوار آخر مع هانيكه، حول الفيلم، أجراه ستيف ماكفارلين، ونُشر في ٢١ ديسمبر ٢٠١٧:

- أعتقد أنها المرّة الأولى التي تستخدم فيها أجهزة الموبايل والكومبيوتر كعناصر حاسمة في قصتك..

* ليست المرة الأولى. فعلتها من قبل في فيلمي «فيديو بيني».

- أعني برامج المحادثة الإليكترونية.

* نعم، هذا صحيح. لأن الفيلم ليس قديمًا.

- في الواقع هناك حوار متبادل مكتوب من خلال الأجهزة.

* إني أحاول أن أصوّر المجتمع الذي أعيش فيه اليوم، والذي يستحيل وصفه من دون عرض الميديا الرقمية التي غيّرت طرائق عيشنا على نحو عميق جدًا. نحن حاضرون فيها تمامًا.

- كيف تقرّر ما سوف تفعله، وما لا تفعله، في تصوير ذهنية

صبيّة في الثالثة عشرة من عمرها، تستخدم خدمة المحادثة عبر الهاتف النقال؟

* قمت بالكثير من عمليات البحث، وقضيت أسابيع على منصات التواصل. وعندما تطبعها، ستجد مئات من الصفحات المحتوية على المواد المقروءة.

- ألم تعمل كقارئ نصوص أثناء عملك في التلفزيون؟

* لكن الأمر هنا مختلف تمامًا. عند قراءة النصوص، المادة تكون ضمن تقليد معيّن. بينما منصات التواصل هي وسط جديد تمامًا.

- كفنان درامي، هل تقرّر أن تستخدم المحادثة، أو المنبر أو المنصّة، كوسيلة لغاية ما؟ أم أن السيناريوهات تنفتح على امكانيات واحتمالات أثناء تصوير العمل؟

* عندما أكتب، أكون قد رسمت المشهد الذي سوف أصوّره.

- سوف أستخدم مثالًا مختلفًا، ثمة مشهد عبارة عن لقطة واحدة، نرى فيها ترينتينان وهو يقترب من مجموعة من المهاجرين الأفارقة. نحن لا نستطيع أن نسمع ما يقوله لأن الكاميرا موجودة في الجانب الآخر من الشارع، غير أن هذا يخلق زخمًا سرديًا. هل كان المشهد يحتوي على حوارٍ ما، أم أنه غير منفصل عن زاوية الكاميرا؟

* كتبت المشهد بحيث يدور في شارع مزدحم وضاج. قبل التصوير، بعد الكتابة، أقوم برسم المشاهد. لست بارعًا في الرسم، لكنني على الأقل أسمح للطاقم الفني أن يعلموا بشأن ما أنوي فعله وكيف يبدو المشهد.

- هل تقوم بعملية تنقيح؟

* قلّما أعيد كتابة النص. يحدث أحيانًا أن تتخيّل موقعًا ماديًا لمشهد ما، لكنك لا تستطيع أن تجد الموقع المناسب أثناء عملية البحث عن مواقع. هذا يرغمك على إعادة الابتكار، أن تتخيّل مشهدًا مختلفًا. لكن من بين خمسين مشهدًا، قد يحدث هذا مرةً أو مرتين. أحيانًا تضطر إلى إعادة الكتابة بسبب الممثلين أيضًا، كما الحال في مشهد الكاريوكي. عندما اخترت الممثل، اكتشفت أنه مغنٍ سيء، ولا يحسن تأدية الأغنيه، مع إنني كتبت المشهد خصيصًا له بسبب حضوره الجسماني. أحيانًا يتعيّن عليك أن تترك الأشياء مفتوحة حتى يكتمل اختيار الممثلين. إن كتبت سيناريو عن متسلق جبال واخترت ممثلًا يخشى الأماكن المرتفعة، فسوف تكون في ورطة حقيقية.

- في الفيلم، بيير يُحدث ثورة غضب عندما يجلب المهاجرين الأفارقة إلى حفل خطوبة أمه، خالقًا وضعًا يصعب تجاهله. نحن هنا ننظر إلى تفاوت النخبة. هل الانقسام الطبقي يتّسع في المجتمع الأوروبي؟

* الابن ببساطة يستغل المهاجرين كوسيلة للانتقام من أمه لأنها فصلته من شركة العائلة. إذن هذا المشهد يعبّر عن جهلنا المتعمّد للعالم من حولنا. لا اعتقد أن هذا يختلف عن كيف كانت الأمور سابقًا، غير أننا لا نحب أن نواجه ببسالة المشاكل من حولنا، وأن نتحمّل المسؤولية، خصوصًا تلك التي بسببها نستحق اللوم. إني أتحدث عن عدم استعداد الأوروبيين لمواجهة أزمة اللجوء، وربما بالمثل، عدم استعداد الولايات المتحدة للتعامل مع ميراث العبودية. إننا نتعامل مع حصاد زرعه آباؤنا وأجدادنا.. أشير هنا إلى الاستعمار تحديدًا.

- أي مشهد كان الأصعب تصويرًا؟

* بالنسبة لجان لوي ترينتينان، لم يكن مشهد النهاية سهلًا. في الواقع، ذلك المشهد كان مجهدًا لنا جميعًا، لأنه كانت لدينا ساعة واحدة فقط للتصوير حيث المد سيكون في المستوى الملائم، لذا كنا نحتاج إلى ثلاثة أيام للتصوير في طقس متماثل. كذلك مشهد الفتاة في السيارة مع أبيها كان صعبًا. إنه يسوق السيارة في الزحام، والمشهد يقتضي منها أن تبكي عند نقطة معيّنة. العمل مع الأطفال أصعب من العمل مع المحترفين الكبار.

- هل تميل إلى الحديث عن الثيمات؟ أو عن آليات العمل السينمائي؟

* البعض يحاول دائمًا إغوائي لإصدار دليل يتعلق بتأويل أعمالي، وأنا لا أرغب في فعل ذلك.

- لكن كم عدد التأويلات المحتملة التي توجد حقًا؟ الرسالة واضحة تمامًا في النهاية.

* ليس لدي رسائل. أكره الرسائل.

- هل نستطيع القول أن «نهاية سعيدة» أقل تفاؤلية من «حب»؟

* «أقل تفاؤلية»، هذا تأويلك. وإذا هذا ما وجدته، فأنت محق. كل تأويل هو على صواب. وإذا اعتبرته خاطئًا، فإنني أكون مصيبًا أيضًا.

- لكن بالتأكيد لا تستطيع قول ذلك للممثلين.

* بل أستطيع. لا أحب ميل الممثلين إلى مناقشة هذه الأمور، كأن يسأل الممثل: «لم عليّ أن أفعل هذا؟». بالنسبة لي، يكفي أن يؤدي الممثل دوره بشكل جيد، وإن لم يفعل ذلك، سوف أخبره عن مكمن الخطأ، لكن من دون أن يسألني عن السبب. أنا أختار الممثل، وأريده أن يكون نفسه.

- كيف تعرف متى يكون أداء الممثل صحيحًا أو خاطئًا؟

* بالغريزة. لدي حاسة سمع قوية. بوسعي أن أسمع أي نبرة زائفة.

* * *

حوار آخر مع هانيكه أجراه جوردان رومي، نشر في ٢٢ ديسمبر ٢٠١٧:

-هل كان غرضك من هذا الفيلم أن يكون تعليقًا على وسائل التواصل الاجتماعي، وربما اتهامًا لها؟

* لا، لم يكن ذلك من غايات الفيلم. في هذه الأيام نحن مجبرون تقريبًا على التحدّث عن الميديا الاجتماعية لأنها أضحت متممة في حياتنا. لا نستطيع أن نعيش في المجتمع من دون استخدام الميديا الاجتماعية. بل كان يتوجب علي أن أستخدمها من أجل مهنتي، وذلك عبر الاتصال الهاتفي وإرسال النصوص والرسائل الإليكترونية، وتحديث كل شيء. الأصغر سنًا يميلون إلى قضاء ساعات طويلة في الاتصال مع أشكال مختلفة، في سبيل التسلية واللهو. وقد وجد جيلي نفسه مرغمًا على أن يتعلم ذلك. بالنسبة للصغار، وسائل التواصل أشبه بحليب الأم. إنهم يشعرون بالراحة والطمأنينة في التعامل معها. لكن في المقابل، هناك أيضًا نوع من التبعية لهذه الميديا.. تبعية مشؤومة، شريرة.

- يبدو أن لدى هذه الميديا نتائج إيجابية، لكنها أيضًا تفسد جزءًا من المجتمع.

* لا أستطيع أن أتفق مع هذا. هذا شيء مختلف. كل اختراع،

منذ زمن سحيق، يحمل آثارًا سلبية. مع الميديا الاجتماعية، من السابق لأوانه إطلاق رأي بشأنه. ذلك لأنه جديد. تطور تاريخي في وجودنا ككائنات بشرية، بما أن كل شيء قد تغيّر في العقد الأخير بسبب ذلك. نحن في البداية، وثمة احتمالات لانهائية تتصل بها.

- لم أكن أعرف الكثير عن السنابشات قبل أن أشاهد «نهاية سعيدة»..

* قمت بإجراء بحوث، محاولًا أن أرى ما الذي يحدث. وتحدثت إلى اختصاصيين لكي يكون لدي اطلاع جيد. ثم فتحت حسابًا خاصًا في الفيسبوك لكي أكون داخل هذا الجنون، ولأرى طبيعة هذه التكنولوجيا التي يستخدمها الناس. لكن المؤكد أنه ليس أسلوبي في العيش، وليست طريقتي في الاستمتاع بالحياة.

- هل ما زلت تستخدم الفيسبوك؟

* لا. أنا لا أفهمه. أفهمه فكريًا لكن ليس عاطفيًا. لا أفهم الغاية من ذلك، من أن يكون لديك متابعين من مختلف الأقطار. هذا شيء لا يثريني. إذا استخدمناه لترويج أعمالنا، فذلك شيء آخر. هناك شبّان يستخدمون ذلك في الترويج لمدونة أو لكسب الرزق.. لم لا؟ لكن بالنسبة لي، لا يثير اهتمامي أن أكون طرفًا في هذه السلسلة المكيافيلية من

الرعب. لقد استخدمته لاكتساب المعرفة بشأن الجو الذي هو نموذجي للجيل الشاب.

- البعض يستخدم ذلك للبحث عن أصدقاء قدامى لم يتحدث معهم منذ سنوات.

* أغلب الذين أعرفهم لا يستخدمون الفيسبوك.

- هل الفيلم عن أزمة المهاجرين؟

- لا. لم يكن ذلك هدفي على الإطلاق. أردت أن أعرض مشكلتنا الذهنية، أننا مهتمون فقط بأنفسنا، وأننا دائمًا نركّز على ذواتنا. هذا ما أراه هذه الأيام، إنه جزء من معيشة الناس، هذه النزعات النرجسية.

نحن مستهلكون عميان، نحاول أن نمنع كل ما لا يتفق معنا، ونتجاهل ما يثير خوفنا. إننا نجني ما نزرع. ونحاول تجنّب المواجهة أو الجدل بأي ثمن لأن ذلك يزعجنا. نحن لا نهتم بأي شيء آخر سوى بمشاكلنا، رغم أن لدى كل واحد منا مسؤولية تجاه المجتمع وتجاه البشرية.

هناك الكثير تحت تصرفنا، لكن لا يبدو أننا نستخدم ذلك على نحو ملائم. لدينا حرية الوصول إلى كل شيء، غير أننا لا نرى شيئًا. الميديا الاجتماعية خطيرة جدًا لأن الناس يعتقدون أنهم يعرفون كل شيء، مع أن ذلك مجرد وهْم. إنها معرفة مكتسبة من الصور، الفيديوهات، المقالات. إنهم

يطرحون آراءهم حول كل شيء رغم أنهم لم يختبروا ذلك.

***

مقتطفات من حوار آخر مع هانيكه، أجراه دونالد كلارك، ونشر في ١ ديسمبر ٢٠١٧:

* الدافع الحقيقي لتحقيق (نهاية سعيدة) كان العمل ثانيةً مع جان لوي ترينتينان الذي صرّح أنه سوف يعيد النظر في اعتزاله ليعمل فقط مع مايكل هانيكه. الثيمة الاجمالية هي الحالة التي تؤثر فينا جميعًا: جهلنا بالعالم الذي يحيط بنا. إنها ليست المرة الأولى التي أعالج فيها هذا الموضوع. هناك الفتاة التي تسمّم أمها وتكتب عن ذلك في الانترنت. تلك حادثة قرأت عنها قبل بضع سنوات، وأردت أن استخدمها في فيلم ما. لم أرد للحادثة أن تكون واضحة. الغموض شيء أردت دائمًا أن أتعهده بالرعاية. هنا نحن لا نعرف إن كانت الفتاة تخطط لقتل أمها أم أنها ترغب فحسب في تهدئتها. إنها تأويلات محتملة.

الأمر يتوقف على من يشاهد الفيلم، يتوقف على كيفية تفاعل الجمهور مع العمل. الأفراد المختلفون يتفاعلون على نحو مختلف. بتحقيق فيلم كهذا، أنت تبيح نفسك لسوء الفهم. ذلك أمر مبرّر بما أنني أحقق أفلامًا يكملها المتفرج في ذهنه. لذا يتعيّن علي أن أقبل ما اعتبره سوء فهم بليد. تلك هي حقيقة المتفرج. العمل الفني الوحيد الذي يثير وجهة نظر واحدة هو العمل الدعائي.

* يثير حيرتي ذلك الذي ينظر إلى العالم الحديث، بأي درجة من الجديّة، ويشعر بالسعادة تجاهه. لا أعتبر نفسي متشائمًا، بل أنا واقعي. وما أراه من حولي يثير فزعي.

إصدارات أمين صالح

(المؤلفات الأدبية)

* هنا الوردة، هنا نرقص - ١٩٧٣
* الفراشات - ١٩٧٧
* أغنية ألف صاد الأولى - ١٩٨٢
* الصيد الملكي - ١٩٨٢
* الطرائد - ١٩٨٣ (الطبعة الثانية ٢٠٠٦)
* ندماء المرفأ.. ندماء الريح - ١٩٨٧
* الجواشن (نص طويل مشترك مع الشاعر قاسم حداد) ١٩٨٩
* ترنيمة للحجرة الكونية - ١٩٩٤
* مدائح - ١٩٩٧
* هندسة أقل، خرائط اقل (مقالات) ٢٠٠٠
* موت طفيف - ٢٠٠١
* رهائن الغيب - ٢٠٠٤ (الطبعة الثانية ٢٠٠٥)
* والمنازل التي أبحرت أيضا - ٢٠٠٦
* مجنون ليلى ومسرحيات أخرى - ٢٠٠٦
* السوريالية في عيون المرايا (ترجمة وإعداد) ٢٠٠٨

(الطبعة الثانية ٢٠١٠)

* شمالًا، إلى بيت يحنّ إلى الجنوب - ٢٠١٣
* جيوبي مليئة بالفصول أيتها الينابيع (ترجمات) ٢٠١٨
* المياه وظلالها (رواية) - ٢٠١٩
* صمت خفيف كالسديم (ترجمات) ٢٠١٩

(الكتب السينمائية)

* السينما التدميرية - أموس فوجل (ترجمة) ١٩٩٥
* الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي (ترجمة وإعداد) ٢٠٠٢
* النحت في الزمن - أندريه تاركوفسكي (ترجمة) ٢٠٠٦
(الطبعة الثانية ٢٠٠٦)
* حوار مع فدريكو فلليني - جيوفاني جرازيني (ترجمة) ٢٠٠٧
* الكتابة بالضوء (مقالات في السينما) - ٢٠٠٨
* عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي (ترجمة وإعداد ٢٠٠٩)
* عباس كيارستمي.. سينما مطرّزة بالبراءة (ترجمة وإعداد ٢٠١١)
* سينما فرنر هيرزوغ.. ذهاب إلى التخوم الأبعد - بول كرونين (ترجمة) ٢٠١٣
* أوديب ملكًا - سيناريو بيير باولو بازوليني (ترجمة) ٢٠١٩
* روبرت دي نيرو وصدمة التحوّل - ٢٠١٩
* شعرية السينما - ٢٠٢٠