

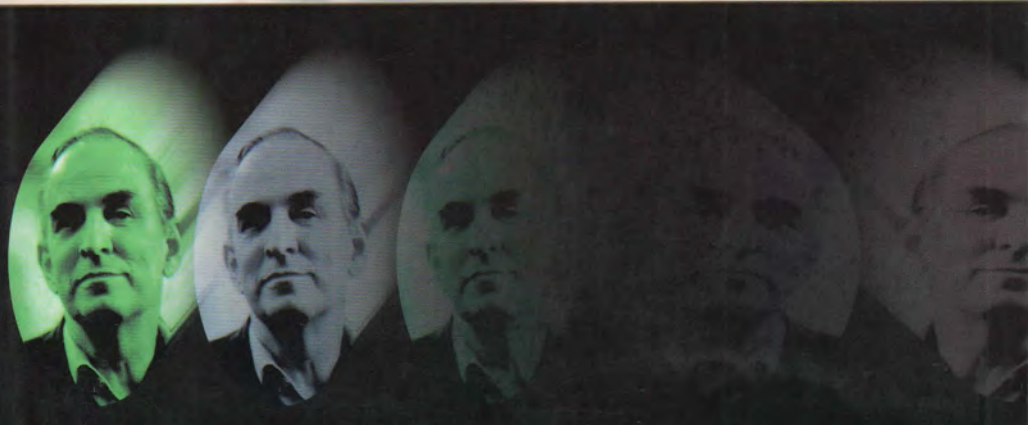


# انغمار برغمان

سيرة ذاتية، آراء وسيناريو

مكتبة بغداد

الفن السابع 137



# انغمار برغمان

## سيرة ذاتية ، آراء وسيناريو

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

---

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

## الفن السابع ١٣٧

رئيس التحرير: محمد الأحمد  
أمين التحرير: بندر عبد الحميد

---

انغمار برغمان : سيرة ذاتية ، آراء وسيناريو . - دمشق : المؤسسة العامة  
للسينما ، ٢٠٠٧ . - ٦٧٢ ص ؛ ٢٤ سم .  
(الفن السابع؛ ١٣٧).

١- ٩٢٠ : برغمان ، انغمار ب ٢- ٧٩١،٤٣٠٩٨٤٥  
ب ر غ ١ ٣- العنوان ٤- برغمان ٥- السلسلة  
مكتبة الأسد

---

# المصباح السحري

## السيرة الذاتية

تأليف : انغمار برغمان

ترجمة : باسل الخطيب

-٥-





عندما ولدت في عام /١٩١٨/، كانت أُمي مصابة بالإنفلونزا الإسبانية، ونظراً لسوء حالتي الصحية جرى تعميدي في المشفى. وذات يوم زارنا طبيب العائلة العجوز، وعندما رأني قال : « إنه يموت من سوء التغذية ». حملتني جدتي إلى دارها الصيفية في دالارنا، وخلال رحلة القطار التي كانت تستمر يوماً كاملاً آنذاك، كانت تطعمني كعكاً منقوعاً بالماء. وعندما وصلنا أخيراً، كنت على وشك أن أموت. لكن جدتي نجحت في العثور على ممرضة لطيفة، ندية الوجه وجميلة الشعر، في القرية المجاورة. ورغم تحسن حالتي فقد بقيت أتقياً باستمرار، وأعاني من آلام دائمة في المعدة.

أمراض مجهولة يصعب تحديدها كانت تعذبني دائماً، لم أستطع أن أقرر أبداً فيما إذا كنت راغباً حقاً في البقاء على قيد الحياة. بوسعي الآن أن أستذكر حالتي الحقيقية في ذلك الوقت : رائحة إفرازات جسدي النتنة، الملابس الرطبة والمتسخة، ضوء الليل الأحمر المتوهج بنعومة، الباب المفتوح قليلاً والمؤدي إلى الغرفة الأخرى، صوت تنفس الممرضة النائمة، الخطوات المستعجلة والأصوات الهامسة، انعكاسات الشمس على إبريق الماء الزجاجي. أستطيع أن أتذكر كل هذا، دون تذكر أي وجود للخوف.

الخوف جاء فيما بعد.

كانت عائلتي تسكن الطابق الأول في البناء الواقع على زاوية سكيبارغاتن وستورغاتن في استوكهولم، وكانت غرفة الطعام تواجه الفناء المعتم ذا الحائط الآجري المرتفع، والمرحاض الخارجي وصناديق تخزين

الفحم. أجلس في حوض أحدهم، يطعمني العصيدة من طبق أبيض مزين  
برسوم ورود زرقاء، يعكس الضوء المتناثر من النافذة، أميل برأسي إلى الأمام  
وإلى كلا الجانبين وأستكشف زوايا مختلفة للرؤية، فتتغير الانعكاسات على  
صحن العصيدة وترسم أشكالاً جديدة وفجأة أتقيأ على كل شيء.  
ربما كانت هذه ذكرياتي الأولى.

في خريف عام /١٩٢٠/ انتقلنا إلى فيلا غائن ٢٢ في مقاطعة  
أوسترالم باستوكهولم. كانت تسود المكان رائحة الطلاء الجديد والأرضية  
الخشبية الملمعة. أما غرفة نوم الطفل فقد غطيت أرضيتها بمشمع أصفر  
كالشمس، وعلقت فيها ستائر زاهية الألوان عليها رسوم لقصور ومروج  
مزهرة. كانت يدا أمي ناعمتين، وهي تجد الوقت الكافي لتروي قصصاً.  
وكان أبي يشتم كل صباح بصوت عال. وكانت هناك فتاتان ريفيتان من  
دالارنا تعيشان في المطبخ، تغنيان أحياناً بشكل عفوي، بالإضافة إلى فتاة في  
عمري، صديقتي في اللعب، تسكن في الجانب الآخر للبناء وتدعى تيبان،  
وهي مغامرة وذات خيال. قمت معها ذات مرة بإجراء مقارنة بين جسدنا  
فعرنا على فروق هامة، وقد ضبطنا أحدهم، لكن لم يقل شيئاً.

عندما كنت في الرابعة، ولدت شقيقتي واختلف الوضع تماماً.

مخلوق رهيب وسمين فاز فجأة بالدور الرئيسي، فأبعدت عن سرير  
أمي، في حين كان أبي ينحني مبتهجاً فوق تلك الرزمة الباكية. لقد أنشب  
شيطان الغيرة برائته في قلبي، فاغظت وبكيت وتدرجت على الأرض.  
كنت أنا وشقيقي الأكبر، أعداء أزيلين، فأرسينا السلام بيننا، وبدأنا نرسم  
خططاً مختلفة لقتل هذه الحقيرة والبغيضة، والسبب ما، قرر شقيقي أنه يجب  
عليّ تنفيذ الخطة بنفسه، فشعرت بالإطراء وأخذت أنتظر اللحظة المناسبة.

في ظهيرة يوم مشمس، تسللت إلى غرفة نوم والدي، حيث كان  
المخلوق نائماً في سلته الوردية. سحبت كرسيّاً وصعدت عليه، ووقفت أحرق

بالوجه المنتفخ والغم المفطر. كان شقيقي قد أعطاني تعليمات واضحة تماماً، لكنني أسأت الفهم، وبدلاً من أن أعصر حنجرتها، أخذت أضغط على صدرها، فاستيقظت على الفور مع صرخة حادة. دفعت بيدي إلى فمها فانحولت عيناها، خطوت إلى الأمام لأنال منها أكثر، لكنني فقدت توازني وسقطت على الأرض. أذكر أن هذا الحدث كان مرتبطاً بمتعة شديدة، ما لبثت أن انقلبت وبسرعة، إلى رعب.



واليوم أحنني على صور طفولتي لأتأمل وجه أمي من خلال العدسة المكبرة، وأحاول أن ألامس تلك المشاعر التي اختفت منذ زمن طويل. نعم لقد أحببتها، وهي تبدو جذابة في الصور، شعرها ممشط فوق جبينها العريض، وجهها بيضاوي ناعم، فمها شهواني رقيق، نظرتها صادقة ودافئة، يداها صغيرتان وقويتان.

كان قلبي ذو الأعوام الأربعة مولعاً بالحب والوفاء، مثل الكلاب. ومع ذلك كانت علاقتنا معقدة، وكان وفائي يزعجها ويضجرها. وكانت تشعر بالقلق تجاه طريقي في التعبير عن حناني وهيجاني العنيف، فتبعني عنها بكلمات ساخرة وباردة، فأبكي بغضب وخيبة أمل. أما علاقتها مع شقيقي الأكبر فكانت أبسط من ذلك، وكانت تدافع عنه دائماً من هجمات والدي الذي رباه بصرامة شديدة وجَدَّ وحشي كانا محل جدال متوتر.

وبالتدريج لاحظت أن إعجابي بأمي، الرقيق أحياناً، والغاضب أحياناً أخرى، له تأثير صغير. وسرعان ما بدأت أختبر السلوك الذي ربما يسعدها ويثير اهتمامها. كان المرض يثير تعاطفها على الفور، وعندما كنت طفلاً مريضاً ذا اعتلال جسدي مزمن، كنت أجد الطريق المؤلم، ولكن الناجح، إلى قلبها وحنانها. ومن ناحية أخرى كانت أمي ممرضة متمرسة. ما إن تكشف الخدعة حتى توقع العقاب وأمام الجميع.

وجدت طريقة أخرى ألفت انتباهها إلي، وكانت مؤذية أكثر من سابقتها، تعلمت أن أُمي لا تطبق اللامبالاة وانشغال الذهن، إذ كانت تستعملهما سلاحين خاصين بها. وتعلمت أيضاً أن أخفف من عواطفِي.

بدأت أَلعب لعبة غريبة كانت مقوماتها الأولية الغطرسة والبرود في التعامل. لا أستطيع أن أتذكر ماذا فعلت آنذاك، لكن الحب يدفع الإنسان ليغامر، وقد نجحت ، وبسرعة ، في خلق الاهتمام بتركيبتي المؤلفة من الحساسية والغرور.

أصعب مشكلة واجهتني، هي أنني لم أتمكن من البوح بسر لعبتي، وإلقاء القناع جانباً، والسماح لنفسِي بدخول عالم الحب المتبادل.

بعد سنوات عديدة، وعندما كانت أُمي راقدة في غرفتها بالمستشفى إثر أزمته القلبية الثانية، تحدثت معها عن حياتنا. أخبرتها عن المعاناة التي لقيتها في طفولتي، فاعترفت بأنها هي الأخرى كانت تعاني بسببها، ولكن ليس كما توقعت أنا. لقد حملت مشاكلها إلى طبيب نفسي مشهور، فخرها بعبارات كئيبة بأنها يجب أن ترفض بحزم كل ما دعاه « وسائل المرضية ». وأن أي تساهل قد يلحق الضرر بي مدى الحياة.

لا تزال ذاكرتي تحتفظ بوضوح بكل تفاصيل زيارة الطبيب. كنت أرفض الذهاب إلى المدرسة رغم تجاوزي السادسة من عمري. ويوماً بعد يوم كانوا يحملونني ويدفعون بي باكياً إلى الصف، فأثقياً على كل شيء أراه، وسرعان ما أصابني الوهن وفقدت توازني.

وفي النهاية ربحت يوماً جديداً دون مدرسة ، لكن زيارة الطبيب المشهور كان لا مفر منها.

كانت له لحية هائلة وياقة قميص مرتفعة، وكانت تقوح منه رائحة السيجار. أرخى سروالي ووضع عضوي الهزيل في إحدى يديه، وأخذ يتفحص بسبابه اليد الثانية بين الساقين، ثم قال لأُمي التي كانت تجلس ورائي مرتدية معطف الفرو وقبعة خضراء غامقة ذات حجاب : « إن الصبي هنا لا يزال يبدو كالطفل تماماً ».

وعندما عدنا ألبسوني ثوبي الأصفر الفضافاض ذا الخطوط الحمراء، ثم ذهبت إلى غرفة النوم التي استردتها الطفلة الصغيرة. كان أخي مصاباً بالحمى القرمزية، وكان في مكان ما خارج البيت. ( كنت أتمنى طبعاً لو أنه مات، فهذا المرض كان خطيراً في تلك الأيام ). مضيت إلى خزانة الألعاب وأخرجت منها عربة خشبية ذات عجلات حمراء ودرجات صفراء، وجهزت لها فرساً خشبياً. لقد تلاشى رعب المدرسة، أمام ذكرى الانتصار المفرحة.



ذات يوم شتوي في مطلع عام /١٩٦٥/، كنت في المسرح عندما اتصلت بي أمي وأخبرتني أنه تم نقل أبي إلى المستشفى لاستئصال ورم خبيث في حنجرته، وطلبت إليّ أن أذهب لرؤيته. لكنني أجبته إنني لا أملك الوقت، ولا حتى الرغبة لأن أفعل ذلك، وإنني وأبي لا يوجد لدينا ما يقوله بعضنا لبعض، وإن أبي إنسان لا أشعر إلا باللامبالاة تجاهه وقد أسبب له الخوف والإحراج بزيارتي، ورؤيته على ما يمكن أن يكون فراش موته. كانت أمي غاضبة وأصررت على ذهابي، فتضايقت وأخبرتني أنني أرفض أن تبتزني عاطفياً هذا الابتزاز الأبدي. « ألا تستطيع أن تفعلها لأجلي ؟ » صاحت وهي علي وشك البكاء، فقلت لها : إن الدموع لم تكن لتحدث أي تأثير علي، وأغلقت سماعة الهاتف بعنف.

في أمسية اليوم نفسه كنت أعمل في المسرح، ذهبت إلى الكواليس وتحدثت إلى الممثلين، ثم انفجرت بعدد من المشاهدين الذين وصلوا متأخرين بسبب العاصفة الثلجية، وعدت إلى غرفتي لأتابع إعداد مشهد من مسرحية (التحقيق) لبيتر وايز .

رن جرس الهاتف، وأخبرتني عاملة المقسم أن السيدة برغمان ترغب في التحدث مع مدير المسرح. وبما أنه كان يوجد العديد من النساء اللواتي يحملن اسم برغمان، فقد سألتها بنزق عن أية سيدة برغمان تتحدث، فأجابت

العاملة بذعر : إن المرأة هي والدة مخرج المسرح، وهي تريد أن ترى ابنها حالاً.

ذهبت لأبحث عن أمي التي كانت قد شقت طريقها إلى المسرح وسط العاصفة الثلجية، وكانت لا تزال تنتفس بصعوبة بسبب الجهد والقلب الضعيف والغضب. طلبت إليها أن تجلس، وسألتها إذا كانت راغبة بفنجان من الشاي، قالت: إنها لن تجلس وليست لديها أي رغبة لشرب الشاي، وإن الغرض من زيارتها أن أعيد على مسامعها تلك الكلمات القاسية والخالية من الرحمة التي أسمعنها إياها على الهاتف في الصباح. كانت تريد أن ترى كيف أبدو وأنا أعق والديّ وأهينهما.

ذاب الثلج حول هذه الإنسانية المكسوة بالفرو، مخلفاً بقعاً غامقة على السجاد عند قدميها. كانت شاحبة للغاية، عيناها السوداوان غاضبتان، وأنفها أحمر من البرد.

حاولت أن أعانقها وأقبلها، لكنها دفعتني عنها وصدفتني. ( كانت أمي تمتلك تقنية خاصة للصفع لا يمكن التفوق عليها ، فالضربة تهوي مثل البرق بيدها اليسرى المحملة بخاتمي الزواج الثقيلين، مؤكدة بذلك على ألم العقاب ) انتابني الضحك، أما أمي فانفجرت بالبكاء، وانهارت، بمهارة ملحوظة، على مقعد قريب من طاولة المكتب، وأخفت وجهها بيدها اليمنى، وأخذت تبحث بيسراها عن المنديل في حقيبتها .

جلست إلى جانبها، وأكدت لها أنني سوف أذهب لرؤية أبي، وأنني نادم على كل ما قلت، وطلبت منها أن تصفح عني.

طوقتني بذراعها، وقالت :إنها لن تزعجني أكثر من ذلك .

بعد ذلك شربنا الشاي، وبقينا جالسين نتحدث بهدوء حتى الثانية صباحاً. حدث كل هذا يوم الثلاثاء وفي يوم الأحد الذي تلاه، اتصلت بي امرأة من أقرباء العائلة، كانت تسكن مع أمي أثناء وجود أبي في المستشفى، وأخبرتني أن أمي في حالة خطيرة، وأن طبيبتها نانا سفارتز في طريقها إليها،

هرعت إلى ستورغاتن ٧ وعندما وصلت، وجدت الطبيبة تفتح لي الباب، وتخبرني دون تردد بأن أمي قد توفيت منذ دقائق .

ويا لدهشتي ! إذ بدأت أبكي بصوت عال دون أن استطيع السيطرة على نفسي. سرعان ما انقضت هذه الحالة، وكانت الطبيبة العجوز تقف صامتة إلى جانبي وهي ممسكة بيدي. وعندما هدأت قليلاً أخبرتني أن الأمر كله تم بسرعة ... نوبتان استمرت كل منهما عشرين دقيقة .

لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي وحيداً مع أمي في الشقة الساكنة. كانت مستلقية على سريرها برداء النوم الفلانيل وجاكيت صوف أزرق وقد أشاحت بوجهها جانباً، وانفجرت شفها قليلاً. كانت شاحبة، والظلال القاتمة تحيط بعينيها، وكان شعرها الأسود مرتباً بأناقة .. ولكن لا يشعرها لم يعد أسود، بل رمادياً فاتحاً، وقد عمدت خلال السنوات الأخيرة إلى الاحتفاظ به قصيراً، لكن صورتها في ذاكرتي لا تزال تشعرني بأن شعرها كان أسود وبه تموجات رمادية .

كانت يداها تستريحان على صدرها، وكان ثمة ضماد صغير يلف سبابتها. وفجأة غمر الغرفة ضياء ربيعي مشرق ومبكر، وكانت الساعة المنبه إلى جانب السرير لا تزال تعمل بنشاط .

خيل إلي أن أمي كانت تتنفس وأن صدرها يعلو ويهبط ببطء، وأن بوسعي أن أسمع صوت تنفسها، وخيل إلي أن جفنيها يتحركان، وأنها نائمة، وعلى وشك أن تستيقظ .

كانت هذه لعبتي الوهمية المعتادة مع الواقع .

أمضيت بقربها ساعات عديدة. بدأت أجراس كنيسة هيدفغ إليانورا تترع داعية للصلاة، وتبدلت الإضاءة داخل الغرفة، وسمعت صوت عزف على البيانو، لا أعتقد أنني كنت أعاني من الحزن وقتها أو أفكر، أو حتى أراقب نفسي أو أؤدي دوراً ما - هذا الداء المتعلق بالمهنة، والذي بقي يلاحقني طوال حياتي بلا رحمة، يسلبني أكثر خبراتي عمقاً .



لا أذكر كثيراً من تلك الساعات التي أمضيتها في غرفة أمي، أكثر ما أذكره، ذلك الضماد الذي كان يغطي سبابتها اليسرى .

بعد ظهر اليوم ذاته، ذهبت لأرى والدي في المستشفى وأخبره بموت أمي كان قد نجا من العملية ومن نتائج مرض ذات الرئة وكان يجلس على مقعد أزرق حليق الذقن ومرتب الثياب، نظر إليّ بتأمل .. عيناه هادئتان، صافيتان وواسعتان. وعندما أخبرته بما أعرف، أو ما برأسه، وطلب مني أن أدعه وحده .



ارتبطت نشأتنا بمفاهيم الخطيئة والاعتراف والعقاب والغفران وصلاة المائدة ... عوامل قاسية حكمت العلاقات بين الأبناء والآباء والله. كان ثمة منطق فطري في كل ما كنا نتلقاه ونعتقد أننا فهمناه، وربما ساهمت هذه الحقيقة في تقبلنا المدهش للنازية. لم نكن قد سمعنا بالحرية ولم نذوق طعمها أبداً.. ففي النظام الكهنوتي تكون الأبواب موصدة تماماً.

لهذا كان العقاب أمراً بديهياً لا يجوز التساؤل بصدده. أحياناً يكون سريعاً وبسيطاً مثل صفة على الوجه أو ضربة على المؤخرة، وأحياناً أخرى، يكون بالغ التعقيد ومتوارثاً عبر الأجيال.

عندما كنت أتبول في فراشي، الأمر الذي كان يحدث بكثرة وسهولة، كنت أجبر على ارتداء تنورة حمراء قصيرة لبقية اليوم، وكان هذا العقاب يعتبر مؤذياً ومضحكاً في آن واحد. الجرائم الكبيرة كانت تحصد عقاباً نموذجياً يبدأ من لحظة اكتشاف الجريمة. وفي حالات أخرى قليلة كان المجرم يعترف بفعله لأمه، أو لأحدى الخادمت، أو النساء الكثيرات اللواتي كن يوجدن في بيت الكاهن لأسباب مختلفة.

النتيجة الفورية للاعتراف كانت تتمثل في التجاهل المطلق ... فلا أحد يكلمك، ويطول زمن العقاب وموعد حلول الغفران. بعد العشاء والقهوة، يقام اجتماع في غرفة الآداب، حيث يعاد الاستجواب والاعتراف، ثم يؤتى

بالمضرب الخشبي الذي يستخدم عادة لتنظيف السجاد، و عليك أن تقرر بنفسك عدد الضربات التي تستحقها. وبعد أن تحدد حصتك، وينزع عنك البنطال والسرwal الداخلي، وتنبطح على الأرض، ويمسك أحد بعنقك ويبدأ بعد الضربات.

لا أذكر أن الأمر كان مؤلماً ، المؤلم حقاً كان الجو بحد ذاته، وإحساس الذل المرتبط به، وقد نال شقيقي نصيبه من هذا العقاب، وكانت أمي تجلس إلى جوار سرير، تعالج له مؤخرته التي ترك المضرب الخشبي عليها آثاره الدائرية الحمراء. وبما أنني كنت أكره شقيقي وأخشى من ثورات غضبه المفاجئة، فقد كنت أشعر بالرضى وأنا أراه يُعاقب بهذه القسوة.

وبعد أن ينتهي عدُّ الضربات، يجب أن تقبل يد والدك .. فيعلن بدوره الغفران... فيزول عبء الخطيئة، وتتلى الصلاة. ومع ذلك، عليك أن تمضي إلى فراشك دون عشاء، لكن شعوراً بالراحة يرافقتك آنذاك.

وكان ثمة نوع آخر من العقاب، غير سارٍ بالنسبة لطفل يعذبه خوفه من الظلام، إذ يحبس داخل خزانة خاصة. وقد أخبرتنا ألما في المطبخ أنه بداخل هذه الخزانة يعيش مخلوق مخيف، يلتهم أصابع أقدام الأطفال سيئي السلوك، وكنت أسمع بوضوح صوت شيء ما يتحرك داخل الخزانة في الظلام، فيصل رعبي إلى أقصى درجاته. لا أذكر ماذا كنت أفعل عندها، ربما كنت أتعلق بحمالة الثياب لأنقذ قدمي من الالتهام.

وسرعان ما فقد هذا العقاب فعاليته المخيفة عندما وجدت الحل .... فقد أخفيت في إحدى زوايا الخزانة مصباحاً يصدر ألواناً حمراء وخضراء. وما إن أحبس داخل الخزانة حتى ألتقطه، وأوجه حزمة الضوء الملونة على الجدار ... وأتظاهر أنني في السينما. وذات مرة فتح باب الخزانة فجأة، فألقيت بنفسي على الأرضية الخشبية، وأغمضت عيني وتظاهرت بأنني فاقد وعيي، فأصيب الجميع بالفرح، باستثناء أمي التي أحست بالخدعة، لكنها لم تجد الدليل على ذلك .. وهكذا تأخر موعد العقاب التالي.

عرفت أنواعاً أخرى من العقاب : حرمان من السينما والطعام، حجز في السرير، وظائف إضافية، ضرب على الرأس، شد الشعر، تنظيف المطبخ ( وقد كان عملاً لطيفاً ) ، لا أحد يتكلم معك لمدة من الزمن ... وهكذا.

أما الآن فإنني أستطيع أن أفهم سبب اليأس الذي كان ينتاب والدي، فأسرة الكاهن تعيش عادة بشكل مكشوف، غير محمية من عيون الآخرين. ويجب أن يكون بيت الكاهن مفتوحاً على الدوام لتعليقات وشكاوى رعايا الكنيسة. لقد كان والداي قرييين إلى درجة الكمال، لكنهما كانا يضعفان أمام ضغوط غير طبيعية، كان يوم عملهما يبدأ ولا ينتهي، وكان زواجهما صعباً، ونظامهما الخاص شديد الحزم، وكان ولدهما يعكسان كثيراً من الصفات الموجودة لديهما أساساً، والتي طالما عاقبا نفسيهما لأجلها. فشقيقي كان ابناً عاصياً وغير قادر على حماية نفسه، وقد استخدم والدي كل طاقته من أجل تحطيمه، ونجح في ذلك. أما شقيقتي فكانت محبوبة جداً لديهما، وكانت تستجيب لهما على نحو فيه كثير من الجبن وطمس الذات.

أعتقد أن أحوالي تحسنت عندما أصبحت كاذباً، وأوجدت شخصاً إضافياً في داخلي لا يشترك مع حقيقتي إلا بالشيء القليل، بعدها لم أتمكن من الفصل بين ذاتي وهذا الشخص، الأمر الذي ترك أضراراً لاحقة على حياتي وإبداعي في مرحلة النضج. أحياناً أكون مضطراً إلى مواساة نفسي بحقيقة أن الإنسان الذي عاش كذبة، يحب الحقيقة.

كذبتني الواعية الأولى تقف بوضوح في ذاكرتي ... فعندما أصبح والدي قسيساً ملحقاً بإحدى المؤسسات، انتقلنا إلى بناء أصغر قريب من الحديقة الواسعة التي تحيط بمنطقة ليجانسكوجن في استوكهولم.

كان يوماً شتائياً بارداً، وكنا نتسلى، أنا وشقيقي ورفاقه، بإلقاء قطع الثلج على نوافذ إحدى البيوت وتحطيمها، أسرع بواب البناء وأخبر والدي بالأمر. بدأت التحقيقات ... اعترف شقيقي، وتبعه رفاقه. في ذلك الوقت كنت موجوداً في المطبخ أشرب الحليب، وأراقب آماً تجهز الفطائر، عندما دخلت

سيرى خادمة المنزل، وأطلعتنا على عملية العقاب البشعة التي تجري خارجاً، ثم التفتت إلي وسألتي فيما إذا كنت قد اشتركت في هذا التخريب المتعمد، وهو الأمر الذي سبق وأنكرته أثناء التحقيقات الأولية ( وقد أطلق سراحي مبدئياً لعدم توفر الأدلة ). لذلك عندما سألتني سيرى، أدركت على الفور أنها تحاول الإيقاع بي، فأجبتها بصوت هادئ بأنني كنت أراقبهم، ثم رميت ببعض الكرات الثلجية الصغيرة، وعدت إلى المنزل لأن قدمي قد تجمدتا من البرد. بعدها فكرت بأنني يجب أن أتكلم بهذه الطريقة الهادئة عندما أكذب.

كان اكتشافاً حاسماً، وبالطريقة نفسها التي اتبعتها ( دون جوان ) موليير، قررت بدوري أن أصبح منافقاً. لا أستطيع الجزم بأنني كنت ناجحاً في ذلك دائماً، كانت تعوزني الخبرة، وأحياناً كان يفتضح أمري.

إحدى قريبات أسرتنا، كانت امرأة محسنة واسعة الثراء، تدعى العمدة أنا، وكانت تدعونا إلى حفلات للأطفال ممثلة بالمسرات، وتهدينا أشياء ثمينة ومشتهية في ليالي عيد الميلاد، وتأخذنا كل سنة إلى العرض الأول لسيرك شومان في دجورغاردن، هذا الحدث الذي كان يدفعني إلى حالة من الإثارة المحمومة : الرحلة بالسيارة مع سائق العمدة أنا، عبر الأبنية الخشبية المضيئة ذات الروائح الغامضة ، قبة العمدة أنا الفضفاضة، الأوركسترا المدوية، سحر التحضيرات، وزئير الأسود والنمور وراء ستائر مدخل السيرك الحمراء، أحدهم يهمس بأن أسداً ظهر تحت القبة وأن المهرج مصاب بالفزع. سرعان ما أغفو إثر إحساس شفاف، ثم أستيقظ على صوت موسيقا رائعة وأجد أمامي امرأة في ثياب بيضاء تمتطي صهوة حصان فحل أسود.

وفجأة وجدت نفسي أقع في حب هذه المرأة ، وأدخلها إلى عالم تخيلاتي، وأدعوها اسمالدا (ربما كان هذا اسمها)، لكن تخيلاتي سرعان ما أخذت طريقها وبشكل مخطر على عالم الواقع بعد أن عهدت بسري إلى صديق لي في المدرسة، يجلس بجانبني في الصف، ويدعى نايس ... أخبرته

بأن والدي قد باعني إلى سيرك شومان وأني، سأرحل قريباً عن المدرسة والبيت لأتدرب وأصبح بهلواناً وأعمل مع اسمردا التي تعتبر أجمل امرأة في الدنيا. وفي اليوم التالي انتشر سري في المدرسة كلها.

أستاذة الصف اعتبرت الأمر شديد الخطورة، فبعثت لأمي برسالة عنيفة. بعد ذلك بدأ مشهد المحاكمة المخيف، فوقفت ووجهي للحائط وعانيت من الإذلال والخزي في كل من المدرسة والبيت.

بعد خمسين سنة ، سألت أمي فيما إذا كانت لا تزال تذكر قصة بيعي للسيرك، فأجابت بأنها تذكر القصة جيداً، فعدت أسألها لماذا لم يسخر أحد مني، أو على الأقل لم يصب بالدهشة لهذا الخيال الجريء ؟ لماذا لم يتساءل أحد منهم حول السبب العميق الذي يجعل طفلاً في السابعة يتمنى لو يهجر بيته ويبيع إلى السيرك ؟ وعندئذ أخبرتني أمي بأنهم كانوا قد عانوا الكثير - وفي مناسبات عديدة - بسبب تخيلاتي وأكاذيبي، وأنها في فورة غضبها استشارت أخصائياً للأطفال فأكد لها أهمية ان يتعلم الطفل في مرحلة مبكرة التمييز بين الخيال والواقع. وهكذا كان يجب مواجهة أكاذيبي الوقحة والآثمة بالعقاب المناسب.

حاولت أن أنتقم من صديقي السابق الذي أفشى سري، فسرقته سكين شقيقي وطاردته وهو يفر أمامي ويدور حول بناء المدرسة، وعندما ألقته المعلمة بنفسها لتفصل بيننا، حاولت أن أقتلها.

أبعدت عن المدرسة وضربت بقسوة ، أما صديقي المزيف فقد أصيب بشلل الأطفال ومات .. ففرحت كثيراً. توقفت صفنا عن الدراسة لمدة ثلاثة أسابيع، وبعدها نسوا كل شيء.

أما أنا فقد بقيت أتخيل اسمردا. ازدادت مغامراتنا خطورة، وأصبح حبنا أكثر تأججاً، في الوقت الذي بدأت أتعلق بفتاة في صفي تدعى غلاديس، ومن ثم مع واحدة أخرى، هي تيبان ... الخائنة.

حديقة صوفيا همت، المشفى الملكي الكبير، الواجهة المطلة على فالهالفاجن، استاد على جانب، وكلية التكنولوجيا على الجانب الآخر، والأبنية التي تنتثر على المساحات الخضراء المنبسطة. ..

كنت أجول في هذه الأمكنة بحرية تامة، وأختبر الأشياء كلها.

أثارت اهتمامي كنيسة صغيرة مبنية من الحجر الصغير في عمق الحديقة، فاستطعت من خلال صداقتي مع خادم الكنيسة الذي يقوم بنقل الجثث من المستشفى إلى الكنيسة، أن أتعرف على كثير من القصص الجيدة، وأن أشاهد جثثاً في حالات مختلفة من تعفنها. كان هناك بناء آخر يحظر دخوله، ويؤدي إلى غرفة الأفران الأربعة الضخمة التي كان يؤتى بالفحم إليها بواسطة عربات صغيرة تجرها الخيول في أيام محددة من الأسبوع. واليوم، كما في الماضي، لا تزال هذه الأفران تستخدم لحرق حمولات سرية من الجثث المشوهة والأعضاء المبتورة.

في أيام الأحاد، كان والدي يرأس الخدمة الاجتماعية في الكنيسة التي كانت تمتلئ بالمرضات بزيهن الأسود الموحد والمرابيل البيضاء وأغطية الرأس الخاصة بصوفيا همت. وعلى الطرف المقابل لبيت الكاهن، كان يوجد بناء تقطنه الممرضات المسنات اللواتي وهبن حياتهن للمستشفى. كن شبيهات بالراهبات، يعشن ضمن نظام الأديرة الصارم، وكان بوسع جميع قاطني هذا البناء أن يروا كل ما يحدث داخل بيت الكاهن .. وكانوا يرونه فعلاً.

وكي أكون صادقاً، فإنني أنظر إلى سنواتي المبكرة بكثير من البهجة والفضول. كان خيالي وأحاسيسي مشبعين تماماً، ولا أذكر وجود لحظات باهتة في طفولتي. كانت الأيام والساعات تتفجر بالاكتشافات والرؤى غير المتوقعة واللحظات السحرية. لا يزال بوسعي أن أطوف الآن في عوالم طفولتي، وأختبر مرة أخرى كل الأضواء والروائح والغرف واللحظات والتلميحات والهمسات .... هذه الذكريات التي تشبه كثيراً فيلماً سينمائياً قصيراً أو طويلاً، تم تصويره بشكل عشوائي.

تمتاز الطفولة بأنها تزيل كل ما هو مخفي بين السحر والعصيدة الدقيقة، بين الرعب المطلق والفرح الغامر. لا وجود لتخوم سوى الحظر والأنظمة التي كانت مبهمة وغير مفهومة. أذكر على سبيل المثال أنني لم أستوعب مفهوم الزمن .. قيل لي : «يجب أن تتعلم كيف تكون دقيقاً في مواعيدك. لقد أعطيت ساعة يد ويجب أن تخبر الوقت بدقة». لكن الزمن يتوقف بالنسبة إليّ، شيء ما يخبرني أنني جائع، وسرعان ما يحدث شجار.

كان يصعب تمييز الخيال عن الحقيقة ، فعلت كل ما بوسعي ، وربما كان من الممكن الإبقاء على الواقع كحقيقة. ولكن ماذا أفعل بالأشباح والأطياف .. وقصص البطولة القديمة !!؟! أهى حقيقة ؟ الرب والملائكة ؟ المسيح ؟ آدم وحواء ؟ الطوفان ؟ حقيقة ما حدث بين ابراهيم وإسحاق ؟ هل كان إبراهيم سيدبحه حقاً ؟ وأنظر برعب، فأتعرّف على إسحاق في نفسي، هذه كانت حقيقة. الأب يريد أن يجز عنق انغمار. ماذا سيحدث لو تأخر الملاك ؟ سوف يكون، ويسيل الدم، وانغمار يبتسم بكآبة ... إنها الحقيقة. ثم جاءت السينما.

قبل عيد الميلاد بأسابيع، جاءنا سائق العمه الثرية أنا، بزيه الأنيق، حاملاً كمية من الهدايا وضعت كالعادة في السلة المخصصة لهدايا العيد في خزانة أسفل الدرج. ثمّة رزمة أثارت اهتمامي على نحو خاص ،كانت بنية اللون وتحمل صورة مخزن هامنغانن، الذي لم يكن يبيع آلات التصوير الفوتوغرافي فحسب، بل وأيضاً كاميرات سينمائية حقيقية.

شغفت بألّة السينما هذه أكثر من أي شيء آخر. وكنت قد ذهبت إلى السينما في العام الماضي لأول مرة في حياتي، وشاهدت فيلماً يحكي قصة حصان، وربما كان اسم الفيلم ( الأسود الجميل )، وهو مقتبس عن كتاب مشهور، وكان يعرض في سينما شتور حيث جلسنا في مقدمة الصالة. هذه كانت البداية بالنسبة إليّ، لقد أصبت بالحمى التي لم أشف منها قط. في السينما ظلال صامتة تلتفت إلي .. فأرى وجوهها الشاحبة، وأسمع أصواتاً

غير واضحة تخاطب أكثر أحاسيسي عمقاً وسرية. لقد مضى ستون عاماً ولم يتغير شيء : الحمى لا تزال هي نفسها.

وفي وقت مبكر من خريف العام ذاته، زرت صديقاً يملك آلة عرض سينمائي ومجموعة من الأفلام. فوضع لي ولصديقتي تيبان فيلماً، وسمح لي أن أدير الجهاز بيدي، في حين أخذ هو يعانق تيبان ويقبلها.

كان عيد الميلاد ممثلاً بالمسرات، وقد أدارته أمي بحزم ... إذ كان من الضروري وجود تنظيم معتبر خلف طقوس الضيافة ووجبات الطعام وزيارات الأقارب وهدايا العيد وإجراءات الكنيسة.

تبدأ عشية عيد الميلاد هادئة، فبعد صلاة الساعة الخامسة في الكنيسة، نتناول وجبة خفيفة على أضواء الشموع المثبتة على الشجرة، ثم نستمع إلى قصة الميلاد ونذهب إلى السرير في وقت مبكر ( إذ يجب علينا الاستيقاظ مبكراً في صباح اليوم التالي لحضور القداس ). الهدايا لم تُسلم بعد، لكن الأمسية تمضي مبهجة .. تعزف فيها مقدمات موسيقية لمهرجانات عيد الميلاد. بعد وجبة الطعام، يكون والذي قد انتهى من واجباته الكهنوتية، فيستبدل غفارته ببزة سوداء، ويصبح مزاجه في أفضل حالاته، فيرتجل حديثاً شعرياً، ويرحب بالضيوف، وينشد أغنية خاصة بالمناسبة، ويتبادل الأنخاب مع الموجودين، ويقلد بعض أصدقائه فيضحك الجميع. لقد كنت أفكر في أحيان كثيرة، بطيبة قلبه المفرحة وبلطافته، ودمايته وكرمه، كل هذه الصفات التي كانت تتوارى خلف سوداويته ووحشيته وجموده. أعتقد أنني لم أكن منصفاً بحقه في ذاكرتي.

بعد الإفطار في اليوم التالي، نعود إلى أسرتنا لبضع ساعات، ويستمر نظام المنزل الأزلي حتى الساعة الثانية عندما تقدم قهوة بعد الظهر، ثم نفتح أبواب المنزل لكل من يرغب بتهنئة الكاهن بالعيد، وكان عدد من الأصدقاء موسيقيين متمرنين ... فكانت فترة بعد الظهر مهرجاناً موسيقياً مرتجلاً. بعدها بدأ نزوة يوم الميلاد بالتصاعد، وجبة العشاء ..... وكانت تقام في



المطبخ الواسع حيث توضع المراتب الإجتماعية والكهنتوية جانباً لبعض الوقت، ويقدم الطعام كله على الطاولة ويغطى إلى أن يتم توزيع الهدايا في غرفة الطعام. كان والدي يشرف على العملية وهو يدخن السيجار ويحتسي الليكيور. تغطي الهدايا، وتتلى الأشعار بصوت عالٍ، فيطرى أو يعلق عليها. لا هدايا دون قراءة الأشعار.

بعدها حدثت قصة جهاز السينما، فقد حصل شقيقي عليه.

وعلى الفور بدأت أعوي، واختفيت تحت الطاولة و انفجرت بالبكاء. قالوا لي إنني يجب أن أسكت فوراً. لكنني اندفعت إلى غرفة النوم وأنا ألعن وأستم وأهدد بالهروب. وفي النهاية غفوت بعد أن أرهقني الحزن. واستمرت الحفلة.

وفي وقت متأخر من المساء، استيقظت على صوت غرترود وهي تتشد أغنية شعبية في الأسفل. كانت مصابيح المساء مضاءة، ولمحت من بين هدايا شقيقي الأخرى الموضوعه على الطاولة، آلة العرض السينمائي بغطائها الملتنوي ولوحة عدساتها الجميلة، ودولاب الأفلام المسنن.

اتخذت قراري دون تردد، فأيقظت شقيقي داغ وعرضت عليه صفقة : جيشي المؤلف من مائة جندي مقابل جهاز السينما. وبما أن داغ كان يمتلك جيشاً ضخماً، ويتورط مع أصدقائه دائماً في ألعاب الحرب، فقد تمت الصفقة وبموافقة الطرفين.

وأصبح جهاز السينما ملكاً لي ...

لم تكن آلة معقدة، فمصدر الضوء كان مصباح كيروسين، وذراع التدوير كانت مرتبطة بدولاب مسنن. وفي مؤخرة الصندوق المعدني توجد مرآة عاكسة بسيطة، وثمة شق صغير وراء العدسة لشرائح الفيلم. كذلك كان الجهاز يتضمن مربعاً أرجوانياً يحتوي على شرائح زجاجية، ومقطعاً من الفيلم ( قياس ٣٥ مم ) طوله ثلاثة أمتار، ملصق على الدولاب المسنن. وكانت هناك معلومات على الغطاء، تفيد بأن عنوان الفيلم ( السيدة هول ). لم

يكن أحد يعرف من هي السيدة هول، ثم اتضح أنها كانت المرادف الشعبي  
لآلهة الحب في دول البحر المتوسط.

وفي الصباح التالي، لجأت إلى خزانة الثياب الحائطية الواسعة في  
غرفة النوم، ووضعت آلة العرض السينمائي على قفص، وأضأت مصباح  
الكيروسين، ووجهت حزمة الضوء إلى الجدار المطلي بالأبيض ثم وضعت  
الفيلم داخل الآلة.

ظهرت صورة مرج أخضر على الحائط، وفي منتصف المرج كانت  
تنام فتاة ترتدي اللباس الشعبي فجأة أوقفت العرض! من المستحيل أن  
أصف ذلك. لا أستطيع أن أجد الكلمات المناسبة لأعبر عن إثارتي. ولكنني  
أستطيع في أي وقت أن أستحضر رائحة المعدن الساخن، الممزوجة في فضاء  
الخزانة، والمقبض في يدي، والمربع المرتعش على الحائط.

تابعت العرض فرأيت الفتاة تنهض، ثم تجلس، ثم تنهض من جديد،  
وتمد ذراعيها في الهواء وتستدير وتختفي في الجهة اليمنى. ولو كنت تابعت  
تحريك المقبض لظهرت الفتاة مرة أخرى، نائمة على العشب، تعيد تماماً كل  
حركاتها السابقة.

لقد كانت تتحرك.



-٢-

طفولة تمضي مع صلوات المائدة في بيت الكاهن بصوفياهمت، مع  
الإيقاع اليومي وأعياد الميلاد ومهرجانات الكنيسة وأيام الأحاد، مع الواجبات  
والألعاب، مع الحرية والإنسجام والأمان. في الشتاء طريق طويل ومعتم إلى  
المدرسة، وفي الربيع ركوب الدراجات ولعبة البلي، ثم القراءة بصوت مرتفع  
قرب النار في أمسيات الأحد الخريفية.

-٢٣-

لم نكن نعرف أن أمنا قد مرت بقصة حب عارم، وأن والدنا كان يعاني من إحباط قاس. كانت أمنا تستعد لإنهاء زواجها والإنفصال عن والدنا، الذي هددها بالانتحار لو فعلت. تصالحا، وقررا أن يستمرا سوية « لمصلحة الأطفال »، كما قيل لنا آنذاك.

ذات أمسية خريفية، كنت مشغولاً بالآتي السينمائية في غرفة النوم، وكانت شقيقتي نائمة في غرفة أمها، وشقيقي يلعب في الخارج، عندما سمعت فجأة صوت شجار في الأسفل، صوت مخيف لم أسمعته من قبل. كانت أمي تنتحب وأبي غاضباً. اقتربت متسللاً من الدرج ورأيت والديّ على وشك أن يتقاتلا، أمي تحاول سحب معطفها إليها وأبي يمنعها، ثم تركت معطفها واندفعت نحو الشرفة، لكن أبي هرع وراءها، ودفعها جانباً، ووقف مقابل الباب، صفعته على وجهه، فدفعها بقسوة تجاه الحائط، ففقدت توازنها وسقطت على الأرض. كانت شقيقتي قد استيقظت بسبب الضجة وبدأت تبكي ! عندها توقف والداي عن الشجار.

لا أستطيع أن أذكر تماماً ماذا حدث بعد ذلك .. كانت أمي جالسة على الأريكة في غرفتها، أنفها ينزف دماً، تحاول تهدئة شقيقتي. عدت إلى غرفتي ونظرت إلى آلة السينما، وتهالكت على ركبتني بشكل يدعو للشفقة، ووعدت الله أنه بوسعه الحصول على هذه الآلة والأفلام كلها إذا عاد أبي وأمي أصدقاء من جديد.

وقد استجاب الله لدعواتي. تدخل قس أبرشية هيدفع إليانورا، وكان يرأس والذي في عمله، فتصالحا، ثم دعتهما العمه أنا إلى إجازة طويلة في إيطاليا، وأخيراً تدخلت جدتي وحسمت الموضوع، وعاد الوهم بالأمان. كانت جدتي تعيش في أوبسالا، وتمتلك بيتاً ريفياً في دالارنا. فعندما ترملت في الثلاثين، ودعت شقتها الأنيقة في تراد غاردسغانن، وانتقلت إلى شقة أخرى مؤلفة من خمس غرف ومطبخ وغرفة للخادمة. عندما كنت صغيراً، كانت جدتي تسكن هناك مع الأنسة هيلين نلسون - النصب التذكاري

الخالد لنموذج المرأة في مقطعة سمالاند - كانت تطهو طعاماً طيباً، ومنتدنة جداً، وتدلنا نحن الأطفال. وبعد أن توفيت جدتي، جاءت إلى أمي التي شملتها بالرعاية. وعندما بلغت الخامسة والسبعين، بليت بسرطان الحنجرة، فاعتزلت حجرتها، وكتبت وصيتها، ثم رحلت إلى شقيقها في بارا هولم، حيث توفيت بعد بضعة أشهر. هيلين نلسون، التي كنا نحن الصغار ندعوها (لالا)، عاشت مع جدتي وأمي ما يربو عن الخمسين عاماً.

عاشت جدتي لالا باستقلالية مزاجية مشتركة، استلذمت قدراً كبيراً من التجاوزات دون أن تثير تساؤل أحد. بالنسبة إليّ، كانت تلك الشقة الواسعة في تراد غاردن سغاتن، مثلاً للأمان والسحر : الساعة الحائطية الضخمة، ضياء الشمس الذي يزهو على السجاد الأخضر، السنة النار في الموقد الآجري، المدخنة الهادرة، وأبواب الموقد الصغيرة الرنانة، أما الشارع، فثمة مركبة ثلجية بأجراسها المجلجلة تمضي في مكان ما، ونواقيس الكاندرائية تدعو لصلاة أو جنازة، ودائماً في الصباح والمساء، كنت أسمع أجراس كاندرائية غونيلاب العبيدة والمرهفة.

أثاث قديم، ستائر قاتمة، لوحات غامضة. وفي نهاية الصالة الممتدة والمظلمة، توجد غرفة عجيبة ذات أربعة نقوب في أسفل بابها، وورق جدران أحمر، وكرسي من خشب الماهوغاني، منحوت على شكل عرش ومزين بالنحاس والزخارف. كانت هناك مسافة قصيرة مغطاة ببساط ناعم تؤدي إلى كرسي العرش ذي الهوة القاتمة والرائحة الغريبة، وكان الجلوس على عرش الجدة يتطلب شجاعة حقيقية.

كان موقد الصالة يبعث رائحة خاصة به، هي مزيج من الفحم المحترق والمعدن الساخن، وعندما كانت لالا تحضر العشاء في المطبخ، كان شذى الطعام يطفو بدفء في الشقة كلها، ويندمج باتحاد علوي مع الروائح الغامضة المنبعثة من الغرفة السرية.

وكان السجاد يفوح برائحة النظافة وكرات النفتالين التي تُخزّن به عندما يطوى في الصيف. وكانت لالا تقوم كل جمعة بتلميع الأرضية الخشبية بشمع النحل والتربنتين وسائل ذي عبيرٍ نفاذ، أما اللينوليوم فكانت تستخدم لتنظيفه مزيجاً من الحليب الفاسد والماء. وهكذا كان الناس يسيرون في الشقة وكأنهم وسط سيمفونيات من الروائح ... وبالإضافة إلى روائح البودرة والعمود وصابون القطران والبول والجنس والعرق ومراهم الشعر والسعوط والطعام. بعض الأشخاص كانت لهم روائح بشرية، والبعض الآخر روائح تشعّر بالخطر. فالعمة إيما كانت تضع شعراً مستعاراً تلصقه على صلعتها بواسطة نوع خاص من الصمغ. فكانت تفوح منها رائحة الصمغ دائماً. أما جدتي فكانت لها رائحة الغليسرين وماء الورد. وأمي لها رائحة طيبة مثل الفانيليا. أما الرائحة المفضلة عندي فكانت لمرمضة شابة عرجاء، مكتنزة، ذات شعر أحمر. وكان أروع شيء في العالم أن أضع رأسي على ذراعها وأنام معها في سريرها، وأدفن رأسي في رداء نومها الخشن.

كان عالماً مغموراً بالأضواء والروائح والأصوات. واليوم، عندما أكون هادئاً، أستطيع أن أمضي من غرفة لأخرى، فأعرف وأشعر بكل شيء كان. في هدوء بيت جدتي تفتحت أحاسيسي التي قررت أن أحتفظ بها إلى الأبد. ولكن أين اختفى كل هذا الآن؟ هل ورث أحد من أبنائي تلك الانطباعات التي تركتها أحاسيسي؟ أبوسع أحد أن يرث الانطباعات التي تتركها الأحاسيس والتجارب والرؤى؟

الأيام والأسابيع والأشهر التي أمضيتها في بيت جدتي أشبعت قدرتي على الصبر وحاجتي إلى الصمت والنظام. كنت ألهو بالألعاب وحدثي دون رغبة بوجود أصدقاء معي، في حين كانت جدتي تجلس على كرسي في غرفة الطعام، متشحة بالسواد، تقرأ كتاباً أو تراجع حسابات أو تكتب رسائل، فأسمع صوت ريشتها الفولاذية تصرّ بوهن، وكانت لالا تغني وحدها في المطبخ. انحنيت على لعبة المسرح، وجعلت الستار يرتفع بشكل مثير، كاشفاً عن قاعة

الرقص المشرفة حيث ترقص سندريلا. كانت ألعاباً تجعلني سيد المسرح، وخيالي يجعل هذا المسرح مأهولاً بالشخصيات.

استيقظت ذات يوم أحد وأنا أشعر بالآلام في حنجرتي، فأعفيت من الذهاب إلى الكنيسة وبقيت في الشقة وحدي. كان الطقس ربيعياً وأشعة الشمس تروح وتجيء بحركات سريعة صامتة على الستائر واللوحات. جلست تحت طاولة الطعام الضخمة وأسندت ظهري إلى إحدى قوائمها المزخرفة. كانت الكراسي تحيط بالطاولة، والجدران مغطاة بالورق الأصفر الذي بدأ يبهت لونه مع الزمن ويفوح برائحة القدم. وكان بوفيه الغرفة يرتفع خلفي كالحصن، وإبريق الماء الزجاجي مع قطع الثلج فيه يتلألأ بأضواء متوهجة. وعلى الحائط المقابل علقت لوحة لبيوت بيضاء وصفراء وحمراء تقوم على ضفاف نهر ترسو فيه قوارب مستطيلة.

ساعة غرفة الطعام التي كانت تلامس السقف المزخرف، كانت تحدث نفسها مثلما يفعل إنسان منطوٍ على ذاته. وكان بوسعي أن أرى من موقعي تحت الطاولة، الخضرة المبهجة لغرفة الاستقبال ذات الجدران الخضراء والسجاد والأثاث والستائر، وأن أرى كذلك التمثال الصغير لتلك السيدة العارية البيضاء، المبتورة اليدين، وهي تتحني إلى الأمام قليلاً وتتنظر إليّ مبتسمة. وكانت هناك ساعة مطلية بالذهب وفيها قبة زجاجية، يوجد بداخلها شاب يمسك الناي، وفتاة بقبعة كبيرة وتنورة قصيرة. وكان كلاهما مطلياً بالذهب، وعندما كانت الساعة تدق الثانية عشرة، كان الشاب يبدأ العزف وترقص الفتاة.

يشع ضوء الشمس أكثر ويضيء المواشير الزجاجية للثريا، وتدق الساعة، فيعزف الشاب وترقص الفتاة، ويومئ رأس السيدة البيضاء العارية، وأرى شبح الموت يسحب منجله على الأرض، وأرى ابتسامة مجتمه الصفراء، وخياله على زجاج باب الشرفة.



تملكتني رغبة لأن أرى وجه جدتي، فأمسكت بصورة ورأيت فيها جدي، مدير المواصلات، وجدتي، وأبناء زوجها الثلاثة. كان جدي ينظر إلى جدتي بفخر، لحبته السوداء مشذبة بعناية، نظارته الأنفية ذات إطار ذهبي، ياقة قميصه عالية، وبزته دون أخطاء. أما أولاده الثلاثة فكانوا شباباً، لهم نظرات مترددة وهيئات واهنة العدسة المكبرة، وبدأت أتفحص ملامح جدتي، عيناها شاحبتان ولكنهما جادتان، وجهها ريان وممتلئ، رقبتها عنيدة وفمها حازم رغم الابتسامة اللطيفة التي تقتضيها كاميرا الاستديو. شعرها أسود وقصير ومرتب بدقة. لا أستطيع القول : إنها كانت جميلة، لكنها كانت تشع بقوة الإرادة والذكاء والمرح.

كانت وجدي عريسين جديدين، يعطيان انطباعاً قوياً بالثقة بالنفس وكأنهما يقولان : لقد قبلنا بأدوارنا وسوف نتصرف وفقاً لها. أما الأبناء فقد بدوا مشتتتين، مقهورين ومتمردين أيضاً

لقد بنى جدي في دالارنا واحداً من أجمل بيوتها الصيفية، وكان يطل على النهر العريض ومخازن الحبوب والهضاب. وكان جدي يحب القطارات وخط السكة الحديدية الذي يخترق أرضه في منحدر يبعد بضع مئات الأمتار عن الدار، فكان يجلس على الشرفة ويحدد مواعيد القطارات الثمانية واتجاهاتها وحمولاتها، وكان بوسعه أن يرى أيضاً الجسر الذي تمتد فوقه السكة الحديدية عبر النهر، والذي كان عملاً هندسياً مبدعاً يبعث في نفس جدي الفخر والسعادة. قالوا : إنني كنت أجلس طويلاً على ركبتي، لكنني لا أذكر شيئاً من هذا، لقد ورثت عنه شكل أصابعي الحاد، وربما حماسه المنقطع النظير للمحركات البخارية.

ترملت جدتي بسرعة، فانتشحت بالسواد وابتيض شعرها. تزوج الأبناء ورحلوا عن المنزل وبقيت هي وحيدة مع لالا. لقد أخبرتني أمي ذات يوم بأن جدتي لم تحب أحداً سوى ابنها الأصغر ارنست، وأن أمي حاولت أن تحظى

حبها عن طريق التشبه بها في كل مناسبة، لكنها أخفقت لأنها كانت إنسانة من النوعية الأكثر طيبة.

أما أبي فقد وصف جدتي بأنها بغي مستبدة، وطبعاً لم يكن وحيداً في رأيه هذا.

وعلى الرغم من كل هذا، فإن أروع أوقات طفولتي انقضت برفقة جدتي، كانت تعاملني بحنان قاس وبرغبة للفهم. لقد حافظت معها، ضمن أشياء أخرى عديدة، على طقس كنت أحبه للغاية. فقبل العشاء، كنا نجلس على الكنب الخضراء ونناقش أمور كثيرة لمدة ساعة من الزمن. كانت جدتي تحدثني عن العالم والحياة والموت ( الذي كان يشغل حيزاً كبيراً من تفكيري آنذاك ) : وكانت تريد أن تعرف كيف أفكر بدوري، فتستمع إلي باهتمام، وتراني من خلال أكاديمي، وأحياناً ترميها جانباً بسخرية ودودة. لقد منحتني الفرصة لأن أتحدث كإنسان حقيقي، له حق الكلام، دون أن يلجأ للخداع.

كانت أحاديثنا تدور في أمسيات الشتاء الحميمة.

جدتي كانت تمتلك صفة أخرى مفرحة. كانت تحب الذهاب إلى السينما، وإذا كان الفيلم مسموحاً به للأطفال، كانت تأخذهم معها.

وكان هناك عنصر واحد يفسد علينا متعتنا، وهو حذاء جدتي المطاطي. فجدتي كانت تكره مشاهد الحب التي كنت أعشقها، وعندما يجتمع البطل والبطلة في النهاية، ويفيض بهما الشوق، ويعبران عن مشاعرهما، كان حذاء جدتي المطاطي يصاصئ، وكان صوته يملأ قاعة السينما كلها.

كان كل واحد منا يقرأ للأخر بصوت مرتفع، كنا نخترع قصصاً، خصوصاً تلك المتعلقة بالأشباح وأمور الرعب الأخرى، وكنا نرسم أشخاصاً على شكل مسلسل، يبدأ أحدها برسم مشهد ويتابع الآخر رسم المشهد التالي حتى يتطور الحدث. كنا نرسم « أحداثاً » لأيام عديدة، ويتجمع لدينا حوالي أربعين أو خمسين مشهداً تضم نصوصاً وشروحات.



أما النظام المنزلي في تراد غاردسغاتن فقد كان صارماً جداً. فعندما تُشغل النار في المواقد الآجرية، تكون الساعة السابعة صباحاً، فنستيقظ ونغتسل بالماء البارد، ونتناول العصيدة والخبز المدهون بالزبدة، ثم نصلي وننصرف إلى وظائفنا ودروسنا تحت إشراف الجدة.

وفي الواحدة نتناول الشطائر والشاي، ثم نغادر المنزل مهما كانت الأحوال الجوية، ونمضي لنشاهد ما تعرضه دور السينما. العشاء في الخامسة بعد الظهر، ثم التسلية بألعاب قديمة تعود إلى طفولة العم آرست. نقرأ بصوت عال، نصلي صلاة المساء، ثم نقرع أجراس غونيللا. ويبدأ الليل في الساعة الثامنة.

أستلقي على السرير الضيق، وأنصت إلى الصمت، وأتأمل حزمة الضوء المتدفقة من مصباح الشارع عبر زجاج النافذة، ترسم أضواءً وظلالاً على السقف. وعندما تتعرض سهول أوبساللا للعواصف الثلجية، كان مصباح الشارع يتأرجح بعنف فتجدل الظلال، وتُسمع أصوات قصف في المواقد الأجرية.

في أيام الأحاد، كنا نتناول العشاء في الساعة الرابعة وذلك بسبب حضور العمه لوتن. كانت تقطن منزلاً يعود إلى إرسالية تبشيرية قديمة، وقد درست مع جدتي في المدرسة الثانوية نفسها، كانتا من الدفعة الأولى المتخرجة في هذه المدرسة، وعلى مستوى البلاد. بعدها ذهبت العمه لوتن إلى الصين، ففقدت جمالها وأسنانها وإحدى عينيها.

كانت جدتي تعرف بأنني أعتبر العمه لوتن مقززة، فرأت أن تقسو علي وتجلسني دائماً في مواعيد العشاء بجانب العمه، فأستطيع أن أرى أنفها ذا الشعر مباشرة، وداخل أنفها، حيث كتلة المخاط الصفراء المخضرة. كانت تقوح منها رائحة بول جاف، ويتخلخل طعم أسنانها عندما تتكلم. وأثناء الطعام ترفع صحنها إلى وجهها، وأسمع أحياناً هديرًا مكبوتاً يعلو في معدتها.

لكن هذه الإنسانية المثيرة للإشمزاز كانت تملك كنزاً. فبعد العشاء والقهوة كانت تُخرج من صندوق خشبي أصفر، مسرح ظلال صينياً. وكانت تمد قماشاً أبيض فوق عتبة الباب الفاصل بين غرفتي الاستقبال والطعام، وتطفئ الضوء وتبدأ باستعراض لعبة الظلال تلك. كانت ماهرة للغاية إذ تشكل عدة ظلال في آن واحد. في البداية تصبح الشاشة حمراء وزرقاء، وفجأة يندفع عفريت على الخلفية الحمراء، ثم يسطع القمر على الزرقاء، ثم يتحول كل شيء إلى اللون الأخضر ونرى سمكة عجيبة تغوص في أعماق البحر.

كان الأعمام يأتون للزيارة أحياناً ويرفقتهم زوجاتهم المرعبات.

كان الرجال سماناً، ملتحين، يتحدثون بأصوات مرتفعة. وكانت النسوة يرتدين قبعات كبيرة ويعبقن برائحة العرق. كنت أحاول أن أكتم أنفاسي قدر الإمكان، لكنهم كانوا يحملونني، ويضمونني ويقبلونني، يقرصونني ويعضونني، وكنت أنا هدفاً لأسئلة حميمة: هل بلل الصبي نفسه هذا الأسبوع؟ أو الأسبوع الذي قبله؟ افتح فمك ودعني أرَ هل يوجد لديك أسنان رخوة؟ هنا يوجد شيء سيء هل نخلعه؟ سوف تحصل على عشرة أورات أعتقد أن الصبي يعاني من بداية حول. انظر هنا إلى إصبعي، نعم، هذه عين لا تستطيع أن تتابع جيداً.

يجب أن تغطي عينك مثل القرصان. أغلق فمك. أنت تتأعب كثيراً.

لديك الزائدة الأنفية على ما أظن. أغلق فمك. الإنسان يبدو أبله إذا بقي فمه مفتوحاً. يجب أن تسعى جدتك لإجراء عملية جراحية لك. من المسيء أن تجول وفمك مفتوح باستمرار ....

كانوا يتحركون بسرعة، ويلتفتون حولهم بلا لباقة. وكانت الزوجات يدخن، لكنهن يمتنعن عن ذلك في حضور الجدة. فيستشطن غضباً، ويتعرقن. كانت أصواتهن حادة وسريعة ووجوههن مطلية.

لم يكن بيدين كأهات، رغم أنهم كن أهات. لكن العم كارل كان مختلفاً.

كان العم كارل جالساً على أريكة جدي الخضر، يتلقى اللوم منها. كان رجلاً ضخماً وسميناً ذا جبهة عالية، يعلوها القلق في هذه اللحظة بالذات. وكان رأسه الأصلع منقطعاً ببقع بنية، وشعيرات أذنيه حمراء. وكانت معدته تطفو فوق فخذيه ونظاراته المغبشة دائماً تخفي عينيه الزرقاوين اللطيفتين، وقد عقد بقوة يديه المكتنزتين الناعمتين بين ركبتيه.

أما جدي فجلست باتزان على مقعدها عند طاولة غرفة الاستقبال، ووضعت كشتباناً على سبابتها اليمنى. وعندما كانت تريد التشديد على كلمة ما كانت تدق بالكشتبان على سطح الطاولة اللامع. وكالعادة، كانت متسحة بالسواد، تضع ياقة بيضاء، وبروشاً من حجر كريم ذي نقش بارز. وكان شعرها الأبيض يلمع بسبب حزمة ضوء الشمس. كان يوماً شتائياً بارداً، النار متأججة في المواقد والنوافذ مزينة بأصص الأزهار المتجمدة. دقت الساعة معلنة الثانية عشرة، وبدأت الفتاة ترقص للشباب داخل القبة الزجاجية، وعبرت مركبة ثلجية بأجراسها المتراقصة الشارع المرصوف بالحصى، وتركت صدى ثقيلًا.

كنت جالساً على الأرض في الغرفة المجاورة، حيث انتهيت لتوي مع العم كارل من وصل السكة الحديدية للقطار الذي أهدته إليه العممة الثرية أنا بمناسبة عيد الميلاد، عندما ظهرت جدي في الباب فجأة ودعت العم كارل إلى المحاكمة بصوت مرتعش، فنهض، وتهد وارتدى سترته، وشد حزام بنطاله ولحق بجدي إلى غرفة الجلوس. أغلقت جدي الباب، لكنها لم تغلقه جيداً، فاستطعت أن أتابع ما يحدث كما لو كان على خشبة المسرح.....

كانت جدي تتحدث، والعم كارل يمطمط شفثيه المزرقنين استيَاء، ويغوص برأسه أكثر فأكثر بين كتفيه. كان العم كارل نصف عم، إذ كان الابن الأكبر لزوج جدي، ولم يكن يصغر جدي بفارق كبير، وكانت هي

وصية عليه، فقد كان رقيقاً وغير قادر على الاعتناء بنفسه، لدرجة أنه كان يبحث أحياناً عن مأوى يلجأ إليه، لكنه كان يعيش كضيف يدفع ثمن إقامته مع سيدتين في منتصف العمر، وهما العمتان بيذا وأستر اللتان كانتا تعتنيان به قدر الإمكان. كان مخلصاً ورقيقاً مثل كلب ضخم، لكنه تجاوز الحد كثيراً في الآونة الأخيرة، عندما اندفع ذات صباح، خارجاً من غرفته، شبه عار، وانقضّ بعنف على العمّة بيذا وأمطرها بوابل من القبلات والكلمات غير اللبقة. أما العمّة بيذا فلم تصب بالفزع، وركلت العم كارل في الموضع المطلوب، تماماً كما نصح الطبيب. ثم اتصلت بجديتي.

أحس العم كارل بالكرب الفظيع وسالت دموعه. لقد كان بطبيعته إنساناً مسالماً، يتردد كل يوم أحد على الكنيسة بصحبة العمتين بيذا وأستر، وهو يرتدي حلته الغامقة النظيفة، مظهره لطيف، وصوته من طبقة الجهر الأولى فكان غالباً أحد المنشدين، يشارك في جميع الفعاليات، ويقوم بدور حامل الصولجان، ويظهر في حفلات القهوة وتجمعات الخياطة، فيقرأ بصوت عالٍ للنسوة اللاتي ينصرفن بإنشغال كامل إلى خياطتهن.

كان العم كارل مخترعاً حقيقياً، حاصر مكتب براءات الاختراع الملكي بعشرات التصاميم والرسومات دون أن يلقى النجاح الكافي، واختاروا مشروعين اثنين فقط من كل ما قدمه : آلة تجعل حبات البطاطس ذات حجم واحد، وفرشاة مغسلة أوتوماتيكية.

كان العم كارل كثير الشكوك، يعي هاجساً مرعباً من أن أحدهم سوف يسرق أفكاره الجديدة، لذا كان يحمل أوراقه معه دائماً، يضعها في لفّة من القماش المشمع ويخفيها بين بنطاله وسرواله الداخلي الطويل، وقد كان القماش المشمع ضرورياً لأن العم كان يعاني من التبول المرصّي العفوي. وأحياناً، أثناء التجمعات الكبيرة لم يكن بوسعه مقاومة عواطفه الجياشة، فكان يلف ساقه اليمنى حول إحدى قوائم الكرسي الأمامية، ويرتفع قليلاً، ويدع بنطاله وسرواله الداخلي ينتقعان بالسائل اللطيف المستحث ذاتياً.

كانت جدتي والعمتان على معرفة بنقاط ضعفه، وكن قادرات على كبحه من خلال مناداته باسمه بشكل حاد وسريع : «كارل». ولكن ذات مرة سمعت العمّة بيّدا صوت أزيز في الموقد الحار، فأسرعت ووجدته يتبول في الموقد، ويقول لها : «ها أنا أصنع فطائر محلاة» .

كنت أحترم العم كارل وأعتقد جازماً بكلام العمّة سيغن حوله، بأنه واحد من أكثر أخوته موهبة. في الماضي وبدافع الغيرة القائلة وجه البرت ضربة بالمطرقة على رأس شقيقه الأكبر كارل، فأصابه بوهن مستديم في عقله.

وقد أعجبت به كثيراً عندما اخترع أشياء جديدة لمصباحي السحري وجهازي السينمائي. أعاد تركيب العدسات وحامل الشرائح الفيلمية، أدخل إلى الجهاز مرآة مقعرة وأضاف ثلاث قطع من الزجاج الملون، وأوجد خلفية متحركة للأشكال. وكانت الأنوف تكبر، والأسباح تظهر من القبور التي يضيئها القمر، والسفن تغرق، وأمّ ترفع بطفلها عالياً قبل أن تبلغ الأمواج كليهما. واشترى العم كارل شرائح فيلمية جديدة، دفع خمسة أورات ثمن المتر الواحد منها، ونقعها في ماء حار ممزوج بالصودا ليزيل المستحلب الأساسي، وبعد أن جفت الشرائح، رسم عليها مباشرة و بواسطة الحبر الصيني رسوماً متحركة، وأحياناً أشكالاً لا على التعيين يمكنها فيما بعد أن تتحول وتتفجر وتتقلص.

كان يجلس وراء طاولة العمل باستغراق مطلق، ويضع شرائح الفيلم فوق صحيفة زجاجية مضاءة من الأسفل، ويرفع نظاراته إلى جبهته، ويضع عدسة مكبرة على عينه اليمنى. كان يدخل غليوناً معقوفاً قصيراً، ويحتفظ بمجموعة من الغليونات المتشابهة أمامه على الطاولة، منظفة ومعبأة وجاهزة للاستخدام. أما أنا فكانت أحقق بتصميم في الأشكال الصغيرة تنشأ بسرعة ودون تردد في الكادرات الصغيرة، وأسمع العم كارل وهو يثرثر وينفخ غليونه ويلهث أثناء عمله ... ويتحدث :

« ها هو تيدي، كلب السيرك، يتشقلب إلى الأمام. إنه يعرف كيف يفعل هذا. لكن المدرب القاسي يدفعه ليتشقلب إلى الوراء ، وتيدي المسكين لا يعرف، ها هو رأسه يرتطم بالدائرة ويرى شمساً ونجوماً.

سوف نلون النجوم بألوان أخرى كالأحمر مثلاً. هناك نتوء يظهر مكان الضربة، لونه أحمر أيضاً. لا أعتقد أن العمتين بيذا وأستر موجودتان في المنزل. اذهب إلى غرفة الطعام وافتح الجارور الصغير على يسار البوفيه وستجد بداخله كيساً ممتلئاً بالشوكولا المحشية بالكريما. لقد أخفوها عني لأن أمك قالت: لا يجوز لي أكل الحلويات خذ أربع قطع واحذر أن يراك أحد... ».

أديت المهمة، وأحضرت أربع قطع أعطاني منها واحدة فقط، وألقى بالقطع الباقية في فمه وأخذ يستمتع بها، ثم أسند ظهره إلى الكرسي وأخذ يحدق بغسق الشتاء الرمادي، وقال فجأة: « سوف أريك شيئاً، ولكن إياك أن تقول لأمك ». ونهض وأضاء المصباح الرئيسي في الغرفة، فانعكس أصفر على سطح غطاء الطاولة الشرقي، ودعاني للجلوس مقابله، ثم مزق قطعة من قميصه حول معصمه الأيسر، بدأ بحذر، ثم اخذ يمزقها بعنف إلى أن تحرر معصمه وذراعه من كم القميص وبدا لي أن بضغ قطرات من سائل بلون الغيوم قد أخذ يتدفق فوق الطاولة. هكذا بدا لي.

«توجد عندي حلتان، ويجب علي أن أذهب كل يوم جمعة إلى بيت جدتك لأغير حلتي وملابسي الداخلية، إنني أقوم بهذا منذ تسعة وعشرين عاماً، ويجب أن أتعلق به كالطفل ... هذا ليس عدلاً ... سوف يعاقبها الله. إن الله يعاقب المتسلطين.. انظر هناك... إن النار تشتعل في البيت المقابل... ».

كانت شمس الشتاء قد ظهرت فجأة. وشقت فجوة بين الغيوم الرمادية القاتمة وصبت ضياءها مباشرة على اللوح الزجاجي لأحد بيوت البناء المقابل في غاملا آغاتن. وكانت انعكاسات الضوء تلقي بمربعات صفراء داكنة على سطح ورق الجدران، أضيء نصف وجه العم كارل بالضوء المتوهج، وكانت يده العارية تستند على الطاولة ... أو هكذا كان يبدو لي.

عندما توفيت جدتي أصبحت أُمي وصية على العم كارل، فانتقل إلى استوكهولم حيث استأجر غرفتين صغيرتين من سيدة عجوز تقيم في رينغاغن. واستمر النظام نفسه. كان يأتي كل يوم جمعة إلى بيت الكاهن ويتسلم ثياباً داخلية نظيفة ويرتدي بدلة نظيفة ومكوية وبلا بقع، ويتناول العشاء مع العائلة. لم يتغير مظهره أبداً، جسمه لا يزال مستديراً وضئيلاً، وجهه وردي منتفخ، عيناه الزرقاوان اللطيفتان خلف النظارات السمكية. واستمر يحاصر مكتب براءة الاختراعات بمشاريعه الجديدة وينشد التراتيل أيام الأحاد في الكنيسة. وكانت أُمي تدبر له أموره المالية وتمنحه مصروفاً ثابتاً، وكان يدعوها «الأخت كارين» ، ويسخر أحياناً من محاولاتها للتشبه بجدتي : «تحاولين أن تكوني زوجة أب. توقفي عن ذلك. فأنت طيبة أكثر من اللازم» .

في يوم جمعة، جاءت صاحبة المنزل حيث يسكن العم كارل وتحدثت مع أُمي طويلاً. كانت المرأة تبكي بصوت عال يمكن سماعه من خلال بضعة حيطان. وبعد ساعة أو ساعتين ودعتنا وكان وجهها منتفخاً وأحمر من البكاء. انضمت أُمي إلى لالا في المطبخ، جلست على الكرسي، وبدأت تضحك.

قالت : «لقد خطب العم كارل واحدة تصغره بثلاثين سنة» وبعد بضعة أسابيع جاء الخطيبان الجديان لزيارتنا، وللتحدث حول مراسم الزفاف التي يفترض أن تكون بسيطة للغاية وتقام في الكنيسة. كان العم كارل، على غير عادته، يرتدي قميصاً رياضياً وسترة فضفاضة وبنطالاً ضيقاً من الفلانيل دون بقع عليه. وكان قد استبدل بنظاراته القديمة أخرى حديثة، وبحدائنه ذي الأزرار آخر جديداً. كان صامتاً حزيناً ومنطوياً. لم يتفوه بكلمة اعتراف واحدة، ولم تبدُ عليه أية شطحة من شطحات الخيال العاصفة.

كان قد حصل على وظيفة حامل الصولجان في كنيسة صوفيا وتخلّى عن اختراعاته، لكنه همس لي: « هذا مجرد وهم ... سوف ترى...» .

كانت خطيبته قد تجاوزت الثلاثين، ضئيلة ورفيعة، عظام كتفيها بارزة وساقاها رفيفتان. كانت أسنانها بيضاء وكبيرة وشعرها بلون العسل، أنفها

حاد ودقيق، فيها رقيق ورقبتها مستديرة. عيناها سوداوان ولكن مضيئتان، وكانت تعامل خطيبها بحنان وتملك، وتسدن يدها القوية على رقبتها. لقد كانت معلمة رياضة.

وهكذا توقفت الوصاية التي كانت تبدو أبدية. قال العم كارل : « إن رأي زوجة أبي فيما يتعلق بحالتي العقلية هو أحد أوهاماها. لقد كانت شخصاً يحب السلطة، لذا فهي بحاجة دائماً لوجود شخص تتحكم به ».

أما خطيبته فأخذت تتأمل الأسرة بعينها البراقطين، ولم نقل شيئاً. بعد بضعة أشهر انفسخت الخطوبة. وعاد العم كارل إلى غرفته في رينغافاغن وترك عمله كحامل صولجان في الكنيسة. وقد اعترف لأمي أن خطيبته حاولت أن توقفه عن اختراعاته وانتهى الأمر بالصراخ والمشاجرات وبخدوش على وجنتي العم كارل الذي قال : « ظننت أن بوسعي التوقف عن الاختراعات، لكن الأمر كان مجرد وهم... ».

وعادت أمي وصية عليه من جديد، وعاد يأتي إلى بيتنا كل يوم جمعة، فيغير حلته وثيابه الداخلية ويتناول العشاء مع العائلة، وازدادت رغبته في أن يتبول على نفسه.

كانت لديه عادة أخرى أشد خطورة .. فأتساءل عبوره إلى المكتبة الملكية أو مكتبة المدينة، حيث كان يمضي معظم أيامه، كان يعبر الطريق من خلال نفق السكة الحديدية في جنوب استوكهولم. لقد كان في النهاية ابن مهندس مواصلات شيد الخط الحديدي الواصل بين كريلبو وابنسون فضلاً عن عشقه للقطارات. وعندما كانت القطارات تهر داخل النفق وتعب أمامه، كان يلتصق بظهره إلى الجدار الحجري. يسحره الصوت واهتزاز الحجارة القديمة. ويسكره الدخان والغبار.

وذاث يوم ربيعي، عثروا على جثته ممزقة عند قضبان السكة، ووجدوا داخل بنطاله ملف القماش المشمع وبداخله تصميم لمشروع يجعل عملية استبدال الكرات الزجاجية لمصابيح الشارع أكثر سهولة.



عندما بلغتُ الثانية عشرة، سُمح لي أن أرافق موسيقياً يعزف على آلة السلستا في كواليس المسرح أثناء مسرحية سترندبرغ ( لعبة حلم ). كانت تجربة قاسية. كنت أراقب ليلة بعد ليلة، من موقعي في برج ستار المسرح مشهد الزواج بين المحامي والفتاة. كانت أول مرة في حياتي أحس بسحر التمثيل. وكان هناك ممثل يؤدي دور ضابط، يقف في الكواليس بانتظار لحظة دخوله، كان ينحني ويتفحص حذائه وقد شبك يديه خلف ظهره، ثم يبدأ بتظيف حنجرته دون صوت. كان إنساناً عادياً على نحو مثير للدهشة. وعندما تحين اللحظة يفتح الباب ويدخل إلى بقعة الضوء. وهناك كان يتحول ... كان يصبح الضابط.



بالإضافة إلى أنني كنت أخفي في داخلي حالة اضطراب مستمرة وجب عليّ أن أراقبها وأسيطر عليها، فقد كنت أعاني من الغضب الشديد عندما أواجه أموراً لم تكن متوقعة أو متنبأ بها. وهكذا تتحول ممارسة مهنتي إلى إدارة متحلقة لأمر سيئة لا يصحّ ذكرها. إنني أتصرف كوسيط ينظم ويهيئ الطقوس المناسبة. ثمة منتجون يخلقون فوضى خاصة بهم، ومن ثم، في أفضل الأحوال، يخرجون بعرض مسرحي من هذه الفوضى. إن أسلوب عمل الهواة هذا يثير اشمئزازي. أنا لا أشارك في الدراما أبداً، بل أحولها وأجعلها صلبة. والأهم من هذا كله أنني لا أملك حيزاً لعقدي الذاتية، ولكن أملك مفاتيح لأسرار النص والسيطرة على نبضات إبداع الممثل. أكره الشغب والعدوانية والعواطف المتفجرة بلا حساب. إن البروفات التي أجريها بمثابة عمليات للمقدمات واستعداد للهدف حيث يجب أن يسود النظام الذاتي والنظافة والهدوء. إن البروفات عمل لائق وليس معالجة خصوصية للمنتج أو الممثل.

إنني أحتقر والتر الذي يأتي ثملاً في التاسعة والنصف صباحاً ويتقيأ كل عقده الذاتية، أشمئز من تيريزا التي تندفع وتعانقني وسط عاصفة من رائحة العرق والعطور، أود أن أضرب بول، هذا الرجل المخبول الذي يأتي بحذاء ذي كعب عال، وهو يعرف أنه سيمضي يومه ذهاباً وإياباً على الخشبة ، لا أستطيع تحمل فانيا، التي تأتي دائماً متأخرة وهي غير مرتبة، تثرثر وتتفخ، وتحمل الأكياس والحقائب، تضايقتني سارة التي نسيت نسختها، ولديها مكالمات هاتفية يجب أن تقوم بها. أريد هدوءاً مطلقاً ونظاماً ومودة. هكذا فقط نستطيع أن نلامس عالماً بلا حدود ؛ وأن نفسر الأمور الغامضة، ونتعلم آلية البروفة .. البروفة المتدفقة بالحياة. إنه العرض المسرحي نفسه يجري كل ليلة، ومع ذلك فهو دائماً يولد من جديد. الأمر يتعلق بإدراك السر، بحيث لا يتحول العرض إلى تكرار متعمد لا حياة فيه. الممثلون الجيدون يعرفون السر والممثلون متوسطو الجودة عليهم أن يتعلموا، أما السيئون فلن يتعلموا أبداً.

إذاً يكمن عملي في إدارة النصوص وساعات العمل. أنا مسؤول عن الأيام بحيث لا تمضي بلا جدوى. أراقب، أسجل، أبنّي وأسيطر. أنا العين والأذن البديلان للممثل. أقترح، أواسي، أشجع أو أرفض. لست ثلقائياً ولا مندفعاً. يجب أن أبدو وكأنني هكذا فعلاً. إذ يكفي أن أرفع القناع للحظة وأعبر عما أشعر به حقاً حتى يلقي بي أصدقاؤني من النافذة.

وعلى الرغم من القناع فأنا لا أنتكر أبداً. إن حدسي يتكلم بسرعة ووضوح. أنا حاضر دائماً. القناع مجرد مرشح لا يسمح لأي أمر شخصي أن ينفذ من خلاله. يجب أن يبقى اضطرابي في مكانه بحيث لا يلحظه أحد. لقد عشت لفترة طويلة مع ممثلة موهوبة للغاية، تكبرني سناً. كانت تحنقر نظريتي في النقاء والطهارة وتعتبر المسرح خراء وشهوة، غضباً وحقداً.

وكانت تقول لي : « الشيء الوحيد الممل فيك يا انغمار برغمان هو ولعك بالأشياء الصحيحة والمفيدة. يجب أن تتخلى عن هذا الولع فهو وهم

مشكوك به، وسوف يخلق أمامك عقبات لن تجرؤ على تجاوزها. يجب أن تتصرف كالدكتور فوست عند توماس مان، وتبحث عن عاهرة مصابة بالسفلس.»

ربما كانت محقة، وربما كان كل هذا مجرد هراء رومانسي في تيار فن البوب ومشاهد المخدرات المشبوهة. لا أعرف بالضبط. كل ما أعرفه أن هذه الممثلة الجميلة والمتألقة قد فقدت ذاكرتها وأسنانها وتوفيت في سن الخمسين بمستشفى للأمراض العقلية. وهذا ما حصلت عليه مقابل تعبيرها عن مشاعرها.

ولهذا فإن الممثلين الأذكى معرضون للخطر إذ تصبح تأملاتهم الجديدة ذات صفة كارثية. لقد كان أيغور سترافنسكي يحب التعبير عن نفسه وكان يكتب قدراً كبيراً من المقطوعات المرتجلة، فالبركان المتأجج في داخله يصعب كبحه. ثم يأتي موسيقيون متوسطو الجودة ويقروون أعماله ويؤمنون برؤوسهم تعبيراً عن إعجابهم. ومن ثم يبدوون وهم أشخاص لا وجود لأقل أثر من البركان في داخلهم - برفع هراواتهم، ويقودون العمل الموسيقي ويحاولون كبحه، في حين أن سترافنسكي الذي لم يكن معتاداً على قيادة مقطوعاته، قاد ذات مرة مؤلفة (أبولون موساغيث) كما لو كان تشايكوفسكي بنفسه. أما نحن الذين كنا قد قرأنا المؤلف، فقد استمعنا إليه بدهشة .



في عام /١٩٨٦/ شرعت بإخراج مسرحية سترندبرغ ( لعبة حلم ) للمرة الرابعة. وقد بدا القرار صائباً بتقديم ( الأنسة جولي ) و ( لعبة حلم ) في العام نفسه. كانت غرفتي في المسرح الدرامي الملكي، والمعروف باسم دراماتن، قد أعيد تصليحها فانتقلت إليها مجدداً وشعرت كأنني في بيتي. رافقت فترة التحضيرات مجموعة من المشاكل والتعقيدات. في البداية تعاقدت مع مصمم مناظر في غوتنزغ والذي ما لبث أن تخلت عنه زوجته بعد عشر سنوات من الحياة المشتركة وذهبت مع ممثل شاب. هبت على

مصمم المناظر الام القرحة ووصل إلى بيتي في فارو ( جزيرة الخراف ) بحالة بائسة، وكان ذلك بعد منتصف الصيف.

بدأنا اجتماعاتنا اليومية وكلنا أمل بأن أجواء العمل سوف تحتوي شعوره بالإحباط والقهر. كانت شفتاه ترتعشان، نظر إلي بعينين بارزتين وهامدتين وهمس قائلاً : « أريدها أن تعود ». لم أبأشر بعلاج الأرواح، وأكدت له ضرورة الاستمرار في العمل، لكنه بعد أسابيع قليلة انهار تماماً واعترف بأنه لن يكون بالمستوى المطلوب، ثم حزم حقائبه وعاد إلى غوتبرغ، حيث أبحر بعد فترة مع عشيقه جديدة .

اضطرت للاستعانة بصديقة قديمة وهي ماريك فوس. كانت ودودة وملتحمسة للعمل، فجاءت واستقرت في بيت الضيافة وبدأنا بداية طيبة. كانت ماريك قد عملت في المسرحية نفسها مع أولف مولاندر، مؤسس التقليد المسرحي الخاص بسترندبرغ.

لم أكن أشعر بالرضى تجاه الحلول الإخراجية الثلاثة السابقة، فالنسخة التي صورها التلفزيون السويدي كانت محزنة بسبب الكوارث التقنية، إذ لم يكن ممكناً في ذلك الوقت إجراء مونتاج للأشرطة. والعرض الثاني لم ينجح بسبب ضيق المسرح رغم وجود ممثلين ممتازين. أما التجربة التي أخرجتها للألمان فقد لاقت فشلاً ذريعاً.

هذه المرة قررت تقديم نص المسرحية كاملاً دون أي تعديل أو حذف، تماماً كما كتبها سترندبرغ، وكنت أسعى كذلك إلى إيجاد حلول تقنية وجمالية للمشاهد صعبة التنفيذ، أردت أن يشعر الجمهور بالجو القذر في فناء مكتب المحامي، بالجمال العريق لمنطقة فيغريفيك الريفية، بالضباب الجهني لجحيم سكامسوند، وبالأزهار الساحرة المحيطة بقلعة ريسنغ.

كانت خشبة المسرح في دراماتن غير عملية، مضغوطة وفي حالة يرثى لها. وكانت أساساً قاعة للعرض السينمائي قد حولت لمسرح دون أن

تخضع للإصلاحات منذ عام /١٩٤٠/، وقد قررنا إزالة أربعة صفوف من الكراسي الأمامية حتى نوسع خشبة المسرح، ونكسب خمسة أمتار إضافية. وبهذه الطريقة حصلنا على غرفتين إضافيتين، واحدة خلفية وأخرى أمامية. الغرفة الأمامية، الأقرب إلى الجمهور هي غرفة الكاتب، لها نافذة ملونة حديثة الطراز وتطل على شجرة النخيل وتضم خزانة الكتب ذات الباب السري. وإلى يمين الخشبة أكوام النفايات وحجرة المؤونة الغامضة، وفي الزاوية جلست « إديت البشعة » قرب البيانو ، كانت ممثلة وعازفة بيانو ممتازة، ترفق الأحداث بالفعل والموسيقا .

وكانت الغرفة الأمامية تفضي إلى غرفة أخرى سحرية. عندما كنت طفلاً، اعتدت أن أفق في غرفة الطعام المظلمة، وأنظر إلى الصالون عبر الأبواب المفتوحة قليلاً ... كانت الشمس تضيء الأثاث والأشياء وكل شيء يبدو أخضر مثل الأكواريوم، وكان الناس هناك يتحركون، يختفون، ثم يظهرون ويقفون ويتحدثون بأصوات خافتة، كانت الأزهار تتألق على حافة النافذة. والساعة تتكثك. كانت غرفة سحرية، أردت أن أخلق واحدة مثلها في الغرفة الداخلية على خشبة المسرح.

في أيار عام /١٩٠١/ تزوج سترندبرغ من فتاة جميلة وغريبة تعمل في مسرح الدراما الملكي. كانت قد بلغت الثلاثين من عمرها وحققت نجاحاً ملحوظاً.

استأجر سترندبرغ شقة جديدة في كارلابلان، تحتوي على خمس غرف واختار لها الأثاث وورق الجدران واللوحات والتحف العتيقة. وهكذا دخلت العروس الشابة إلى عالم من الديكور اختاره لها زوجها الكهل، وبدا الشريكان المتناقضان تماماً يتحملان بحب وإخلاص وذكاء، من أجل الاستمرار في الدورين المختارين لهما. ومع ذلك سرعان ما سقطت الأفتنة واتضحت مأساتهما، فتركت الزوجة المنزل غاضبة وذهبت لتقيم عند أهلها في إحدى

الجزر، وبقي سترندبرغ وحيداً مع ديكوراته في بيته، في مدينة هجرها أهلها هرباً من الحر، وأصيب بمرض مجهول.

في مسرحية ( إلى دمشق ) يقول الغريب رداً على السيدة التي جاءت لتلعب معه لعبة الموت : « تماماً مثلما أعب مع الحياة. لقد كنت كاتباً. لم أستطع أن أقاوم إحساسي الفطري بالكآبة ولا أنظر إلى الأمور بشكل جدي حتى عندما كانت تتعلق بأحزاني الكبيرة، وثمة لحظات كنت أشعر خلالها أن الحياة ليست واقعية أكثر من كتاباتي ».

والآن أصبح الجرح عميقاً وبدأ ينزف بغزارة، ولم يعد ممكناً تجاوزه كما يحدث أثناء مصائب الحياة الأخرى. إن الألم يشق طريقه نحو الغرفة المجهولة ويفتح مسرباً للفيضان. سترندبرغ يكتب في يومياته أنه يبكي وأن الدموع تطهر عينيه، وأن بوسعه رؤية نفسه بنظرات متسامحة وقانعة. لقد كان يتحدث بلغة جديدة .

ويمضي نصف المسرحية الأولى بسلاية، دون صعوبة في التأويل وكل شيء يبدو ممثلاً بالفرح والعذاب والحياة والأصالة والمفاجآت. إن هذه الدراما تخلق مسرحها بنفسها.

تبدأ الصعوبات بعد ذلك، فتحل مشاهد فاغريفك بعد سكامسوند. يتعثر الإلهام. لو لجأت إلى الاختصار فسوف تموت المشاهد، وإذا قدمتها كاملة، فسوف يتعب الجمهور.

كان الأمر يتطلب أعصاباً باردة ومحاولة التقاط إيقاع مفقود. وكان هذا ممكناً فالنص لا يزال قوياً ومسلياً وشاعرياً، ولم تعد ( لعبة حلم ) مجرد لعبة حلم، ولكن هي عرض موضوعي ذو نوعية مشكوك بها.

ومع ذلك بقيت لدينا أكثر المشاكل تعقيداً. نحن نعرف أن السلام يعم المنزل الآن، فالزوجة الشابة الحامل وهبت نفسها لزوجها الكاتب الذي توقف عن التدخين حتى يثبت حسن نيته. إنهما يذهبان إلى المسرح والأوبرا، ويقيمان حفلات عشاء وينظمان أمسيات موسيقية.

إن مسرحية الحلم تزدهر هنا. ويكتشف سترندبرغ أن الدراما تتبلور لتصبح بانوراما لحياة إنسانية يشرف عليها رب مشغول البال، ويشعر فجأة بأنه مدعو لأن يعبر بالكلمات عن الحد الفاصل الذي كان يستعرضه سابقاً بطريقة غير حازمة. تأتي ابنة أندرا وتمسك بيد الكاتب، لتأخذه بعيداً، ويقرأ أن أشعراً عديمة القيمة .

إن المخرج الذي يترك سترندبرغ يتخبط في عصارته الذاتية، سوف يواجه متاعب لا يمكن تحملها. كيف يمكن خلق كهف مينغل دون أن يفسد روح المشهد؟ كيف يمكن المناورة بصدد عويل الكاتب الطويل والموجه إلى أندرا والذي يتألف بشكل أساسي من الشكوى واللوم؟ كيف يمكن خلق عاصفة، وتحطم السفن، والأصعب من هذا كله، عرض المسيح وهو يسير على الماء؟

حاولت أن أقدم عرضاً مسرحياً صغيراً ضمن العرض الأساسي. ينظم الكاتب مكاناً للتمثيل يحتوي على شاشة وكروسي وغرامافون، ويغطي ابنه اندرا بشال شرقي، ويتوج نفسه أمام المرأة ويعطي لصديقه الممثل بضع صفحات من النص الأساسي، ثم يتدرجون من اللعب إلى الجد، من المحاكاة الساخرة إلى الهزل، ثم يعودون إلى الجد ثانية، مسرح عظيم وهارمونية نقية وبسيطة.

لقد أسعدنا هذا الحل، وعثرنا في النهاية على طريقة عملية.

أما المشاهد التالية التي تدور في كواليس المسرح فهي باهتة ولا نقول شيئاً، ومع ذلك فلا يمكن إلغاؤها.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإن المشهد الختامي عند المذبح يبدو رائعاً للغاية، حيث تعلن ابنة اندرا عن حل لسر الحياة وغموضها. ووفقاً ليوميات سترندبرغ؛ فقد كان يقرأ في تلك المرحلة كتباً حول الميثولوجيا والفلسفة الهندية. لقد مزج ثمار قراءاته بحبكة المشهد، لكن هذه الثمار لم تتجمع في

أسفل الصحن ولم تعطه أي طعم، وبقيت قطعة من القصص الهندية لا مكان لها في بقية النص.

يطرح مشهد البداية السريع ومشهد النهاية مشكلة مستعصية بشكل خفي .. في البداية يتحدث طفل إلى والده قائلاً : « إن القلعة تزداد ضخامة. هل لاحظت كم كبرت منذ السنة الماضية ؟ » وفي النهاية يعترف الكاتب العجوز: « أوه، الآن فقط أشعر بالآلام الوجود. وهذا ما يعنيه كوني إنساناً. » طفل في البداية ورجل عجوز في النهاية، وثمة حياة إنسانية كاملة بينهما. لقد وزعت دور ابنة اندرا على ثلاث ممثلات. البداية متوهجة والنهاية ملائمة، وحتى سر الحياة يصبح قصة بطولية حية من خلال الخبرة الحياتية والتفاني المدهش لممثلات عظيمات. إن التي تؤدي دور الابنة في مرحلة النضج قوية فضولية، مرحة، نزيّة، ومساوية عندما تمضي في الحياة.

لم يتطلب اتخاذ قرار مناسب من أجل المحافظة على الحلول الجيدة والملائمة للمفاهيم الجديدة مثل هذا الجهد والزمن في حياتي كلها. لكن عملية الإلغاء كانت ضرورية، وفقاً لنصيحة فولكنر القاسية : « اقتل أعباك ». وفي حين كان إخراج مسرحية ( الأنسة جولي ) مجرد لعبة مسلية، فإن إخضاع ( لعبة حلم ) تحول إلى حملة عسكرية متعبة.

أول مرة في حياتي أشعر أن العمر المتزايد قد بدأ يقوضني. فالصور لا تظهر إلا بصعوبة بالغة، واتخاذ القرار يصبح صراعاً، وينتابني خجل غير مألوف

ما كان مستحيلاً بقي مستحيلاً وأخذ يخنقني. كنت على وشك الاستسلام، وهذا أمر نادر جداً بالنسبة إليّ.

بدأت البروفات يوم الخميس الرابع من شباط، مع لقاء ناقشنا خلاله بعض التفاصيل العملية والتقنية. كنا قد اتفقنا على ضرورة حفظ النص في أسرع وقت ممكن. إن الدوران في المكان ووضع الأنف في الكتاب مع تجميد إحدى الذراعين بات شيئاً من الماضي. يعتقد الممثلون الكسالى أنهم سوف



يتشبعون بالنص بشكل حيوي أكثر خلال البروفات دون أن يكونوا قد قرؤوه جيداً قبل ذلك، لكن ذلك سيسبب الفوضى، إذ سيحضر ممثلون يعرفون ماذا سيقولون وآخرون لا يعرفون، وتصبح البروفا أشبه بقطعة قماش مرقعة. إن الإمتحان الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو التركيز والتجاوب المطلق مع زميله الممثل.

عندما أعود إلى قراءة يوميات العمل على ( لعبة حلم ) لا تبدو القراءة مشجعة ... كنت في حالة سيئة آنذاك، وكنت أشعر بالإرهاق وخيبة الأمل، وكان وركي الأيمن يؤلمني باستمرار، وكانت الصباحات ممثلة بالمتاعب والهموم. كانت معدتي تمارس عمليات تخريب ضدي من خلال التشنجات ونوبات الإسهال المبالغتة، وكان الملل مطبقاً على روحي ويخنقني .

لكنني لم أبدأ شيئاً. كان إهمالاً في الواجب أن أدع التأثيرات الشخصية تتطفل على عملي. يجب أن يكون المزاج هادئاً وقوياً وأن أقمع هذه النزوات التي لا تحصى. يجب الاعتماد على التحضيرات الدقيقة والتطلع إلى أشياء أفضل.

قبل شهر من بدء البروفات، طلبت لينا أولين أن نتحدث إلي، وكان مفترضاً أن تؤدي دور ابنة اندرا، لكنها كانت مصابة بداء الخصوبة السائد في المسرح. بحيث إنها ستكون في شهرها الخامس ليلة الافتتاح وسوف تلد في آب، وهكذا لم يعد ممكناً الحديث عن عروض في الخريف، كذلك لم يكن ممكناً تأجيل العروض إلى الربيع.

كان الوضع محيراً. أذكر أن مسرحيتي التلفزيونية (بعد البروفا) كانت تدور حول لقاء بين ممثلة شابة ( أدت الدور لينا أولين ) ومخرج عجوز يعمل على ( لعبة حلم ) للمرة الرابعة. تعترف الممثلة بأنها حامل، فنتهار أعصاب المخرج الذي كان يعتمد عليها منذ البداية، لكن الممثلة لا تلبث أن تجهض حملها.

أما لنا أولين فلم تكن عازمة على ذلك، كانت إنسانة قوية جميلة مفعمة بالحياة وعاطفية إلى حد بعيد، ومشوشة أحياناً، ولكن مستقرة دائماً وذات تفكير صائب. كانت سعيدة لأنها حامل، وكانت ترى كل الصعوبات وتقول إنها إذا كان لا بد أن تتجبد ولداً فيجب أن يحدث هذا الآن وليس فيما بعد، رغم أن نجمها بدأ يلمع لتوه.

قد يبدو الأمر مضحكاً بالنسبة للمخرج، لكنه ليس كذلك بالنسبة لمن ستصبح أمّاً في المستقبل. إن لنا اللطيفة والمحبوبة قد تخلت عن مهنتها وقررت أن تتجبد ولداً.

لم يكن ممكناً تحديد مشاعري. أعتقد أن لنا ألحقت بي هزيمة نكراء. إن ما يدعى بالواقع قد يبدل كل الأحلام والتخطيطات، ولكن سرعان ما تبدد إحساسي بالخيبة.

إن جهودنا المسرحية لا تشكل أهمية على المدى البعيد، أما ولادة طفل فإنه حدث ذو معنى. كانت لنا سعيدة، وكنت أنا سعيداً بها. أجواء البروفات الباهتة لم تكن مرتبطة بما حدث. مضت الأسابيع وبقيت نتائج جهودنا تدعو للاحترام.

وفي يوم الجمعة، ١٤ شباط، قمنا بمراقبة العرض كاملاً دون انقطاع أو إعادة. وقد كتبت في يومياتي: « العرض يشعرنى بالإحباط. جلست أتابعه محملاً، ساكناً. ولكن ، هناك متسع من الوقت ».

كان الافتتاح مقرراً في ١٧ نيسان، (وكان يصادف مرور تسع وسبعين سنة على يوم العرض العالمي الأول للمسرحية).

في يوم الأحد كنت جالساً في غرفتي مع أرلند يوزفسن، نتحدث عن باخ الذي عاد من أحد أسفاره ليجد أن زوجته وأولاده قد ماتوا جميعاً أثناء غيابه، فكتب في مذكراته: « يا إلهي، لا تدع فرحي يهجرني ».

لقد أمضيت حياتي كلها مع ما كان يدعو به باخ بالفرح. كانت حياة ممثلة بالأزمات والأحزان وبحالات يتعب القلب معها ولا يعود قادراً على

التحمل. لكن هذه الحالات لم تكن معادية أو مدمرة، وهي نفسها التي دعاها باخ «فرحي» .. يا ربي، لا تدع فرحي يهجرني.

وفجأة وجدت نفسي أقول لارلند : « إنني على وشك أن أضيع فرحي، أشعر بهذا، إن الفرح يهرب من داخلي، إنه يتلاشى ».

بدأت أبكي، ثم شعرت بالخوف لأنني لم أبك أبداً. في طفولتي كنت أبكي متعمداً، وكانت أمي ترى الكذب من خلال دموعي فتعاقبني. توقفت بعدها عن البكاء. لكنني أشعر أحياناً بصوت البكاء في أعماقي وكان صداه يصلني ويضربني دون تحذير ... إن طفلاً يبكي بشكل مكبوح يبقى سجيناً إلى الأبد.

في تلك الأمسية القائمة في غرفتي بالمرسح، هاجمتني نوبة البكاء على نحو غير متوقع. لقد كان حزني عميقاً وقاسياً.

منذ سنوات زرت صديقاً يموت بالسرطان. كان يتآكل ويتحول إلى قزم ذابل بعينين كبيرتين وأسنان صفراء. كان يرقد على جانبه وقد ارتبط جسده بعدد من الأجهزة الطبية، وكان يضع يده قريبة إلى وجهه ويحرك أصابعه. ابتسم ابتسامة مخيفة وقال : « انظر، لا أزال قادراً على تحريك أصابعي .. إنها تسلية دائمة » .

قلت لنفسي : يجب أن يتكيف الإنسان مع نفسه، وينسحب من الخطوط الأمامية، فالمعركة انتهت بخسارة ولا يمكن توقع أي شيء، رغم أنني عشت متأثراً بضلال مثير للفرح : بأن برغمان سوف يبقى معافى للأبد. يتساءل الممثل سكات في فيلم ( الختم السابع ) وهو متشبث بقمة شجرة الحياة : « ألا توجد أية استثناءات بالنسبة للمناقضين ؟ ». فيجيبه شبح الموت وهو يضع منشاره على جذع الشجرة : « لا توجد استثناءات بالنسبة للممثلين ».

وفي ليلة الإثنين ارتفعت حرارتي وبدأت أعرق وأرتجف. كانت تجربة غير مألوفة بالنسبة إليّ ، ولم أكن أبداً مريضاً على هذا النحو .... كنت

أمراض أحياناً ولكنني لم أكن أتوقف خلال المرض عن البروفات أو التصوير.

بقيت حرارتي مرتفعة لعشرة أيام أمضيتها نائماً في السرير غير قادر حتى على القراءة. كنت أفقد توازني عندما أنهض من السرير. وكان الأمر مثيراً أن أكون مريضاً لهذه الدرجة، أنعس فأنام، ثم أستيقظ فأسعل وأتثشق. ازدهرت الأنفلونزا وازدادت درجة حرارتي. لقد كانت فرصتي، إنها اللحظة المناسبة لو أنني قررت التخلي عن (لعبة حلم).

كنا قد صورنا العرض التجريبي على الفيديو، فشاهدته مرات عديدة ولاحظت نقاط الضعف والإخفاقات. وقد شجعتني إمكانية تجاوزها على النهوض والاستمرار .. لم أكن قد مت بعد.

قررت أن أعود للبروفات في ١ نيسان مهما كانت حالتي الصحية. وفي الليلة السابقة لهذا اليوم عادت حرارتي للارتفاع وهاجمتني تشنجات المعدة ومع ذلك فقد شرعت بالعمل. مزقت أوراقاً قديمة وبدأت كل شيء من البداية. وقد تجاوب الممثلون معي بحماس شديد. وفي الليالي كنت أعاني من الأرق والإجهاد الجسدي.

في يوم الأربعاء ٩ نيسان أنهينا عملنا في غرفة البروفات، وقد كتبت في يومياتي: «تحقق التفاهم وقويت دعائمه. يجب أن أتابع بقوة. أنا حزين ولكنني لست محطماً».

بعد ذلك انتقلنا إلى فوضى المنصة. وبدأنا بتغيير الأشياء وتعديل الإضاءة وتحضير الملابس والأقنعة. كان العالم كله يهتز ويتداعى. هل أنجح حقاً. ملاحظات كثيرة: تحتاج هنا إلى قطعة قماش كبيرة. إن مكياجك شديد البياض. قاتل بالمه لا يزال طليقاً. آلة الثلج لا تعمل جيداً. إن الثلج يخرج أكواماً. إن جهاز الإضاءة الأيمن يعطي ضوءاً مختلفاً عن غيره. لماذا؟ يوجد خطأ في هذه المرأة، الخطأ أساسه من المصنع. لا توجد مرايا في السويد، يجب أن نحضر مرآة جديدة من النمسا. اضطرابات في جنوب

أفريقيا، مزيد من القتلى والجرحى. لماذا تصدر المراوح هذا الضجيج ؟ إن أجهزة التكيف ميووس منها. لماذا لم تتعل حذاءك ؟ صانع الأحذية مريض ولا بد من الانتظار إلى يوم الجمعة. ألا أستطيع أن أتعامل مع الأمور ببساطة؟ إن حنجرتي متقرحة. ابق مكانك، خطوتين إلى اليمين، هذا جيد. هل تشعر ببقعة الضوء الآن ؟

الصبر والمرح، الضحك عوضاً عن الشجار، هكذا تمضي الأمور على نحو أسرع، لكنها تبقى مؤلمة. إن العالم يهتز ويتداعى. ونحن نغمغم بفضول داخل الحيطان السميقة لهذا البناء. إنه عالم صغير من الفوضى المزعجة، من الصناعة، من المهارة والحب. وهذا كل ما نعرفه.

في الصباح التالي لاغتيال أولف بالمه تجمعنا في قاعة الانتظار بالمسرح. كان من المستحيل أن نبدأ العمل. تحدثنا بتلكؤ محاولين الوصول إلى بعضنا بعضاً . أحدهم كان يبكي. إن مهنتنا تبدو غريبة عندما يشق الواقع طريقه إليها ويمزق ألعابها الوهمية. فعندما احتلت ألمانيا النرويج والدنمارك، كنت أحضر ( ماكبث ) مع مسرح للهواة في صالة مدرسة سفيا بلان. قمنا بإنشاء خشبة مسرح واستغرق إعداد المسرحية عاماً كاملاً. تحولت المدرسة إلى موقع لحامية عسكرية وتم استدعاء عدد منا للخدمة، ولسبب يصعب تفسيره سُمح لنا بأن نتابع عروضنا. كانت المدافع المضادة للطائرات قد نصبت في ساحة المدرسة وغطيت أرضية الصفوف والممرات بالرمل وانتشر الجنود في المكان. ثم جاءت الغارة.

كنت ألعب دور دنكان، وقد أعطيتُ باروكة صغيرة للدور. صبغت شعري باللون الأبيض وألصقت لحية. لم يكن أحد ممن لعبوا دور دنكان يشبهني وأنا أبدو كالكبش. أما السيدة ماكبث فلم تكن تتمرن دون نظارات ودون أن تطأ بقدمها طرف ثوبها. وكان ماكبث يبارز بوحشية لا مثيل لها

( كنا قد استلمنا السيوف في اللحظة الأخيرة ) بحيث أصاب ماكدوف بجرح يبلغ في رأسه فتطاير الدم منه ونقلناه إلى المستشفى.

أما الآن فقد اغتيل أولف بالمه. كيف سنتصرف وسط هذه الفوضى ؟ هل نلغي البروفات ؟ هل نلغي العرض المسائي ؟ أنتخلى عن ( لعبة حلم ) إلى الأبد ؟ لا يستطيع أحد أن يقدم مسرحية حول شخص ما يدور ويعط قاتلاً: إنه ليس من السهولة أن يكون المرء إنساناً.

وفجأة قالت إحدى الممثلات الشابات : « ربما أكون مخطئة، لكنني أعتقد أننا يجب أن نتمرن. يجب أن نستمر. إن الذي قتل بالمه كان يريد إحداث فوضى، وإذا تركنا المسرحية فإننا نشارك في هذه الفوضى وندع انفعالاتنا تسيطر علينا. إن الأمر يتجاوز مشاعر خاصة طارئة. يجب ألا تسود الفوضى .. ».

وشيئاً فشيئاً، ببطء وتردد، أصبحت ( لعبة حلم ) عرضاً جاهزاً. كنا نقوم ببعض البروفات أمام الجمهور. كان يقظاً ومتحمساً أحياناً، صامتاً ومتأملاً أحياناً أخرى. بدأ تفاؤل حذر يلون وجناتنا. كان الزملاء متعاطفين معنا، وبدأنا نتلقى رسائل تشجيع وتأييد.

إن أسبوع البروفات الأخير هو الفترة التي يصعب تحملها بالنسبة للمخرج، حيث تكون المغامرة قد فقدت خطورتها وبات القلق خانقاً، وإحساس بارد باللامبالاة يجثم كغشاوة ساكنة فوق الدماغ والرأس.

لا أعرف طعماً للنوم .. الكوارث، ونبرات الأصوات والتلميحات تمر في مخيلتي. الإضاءة المركزة بطريقة خاطئة تنتصب كشرائح حادة أمام عيني. لقد أصبحت لياليّ طويلة وبائسة. لم تكن قلة النوم تقلقني، كان يقلقني الانفعال. أين يكمن الإخفاق الأعظم ؟ هل هو في النص نفسه، في الصدع بين الإلهام اللامع والمواقف الواعظة، بين الجمال القاسي والثثرة العذبة ؟ هل المحاكاة الساخرة في مشهد كهف فينغل مجرد تجديد لا أكثر ؟ يجب ألا

أنسى توسيع بقعة الضوء في غرفة المحامي، إن مزيداً في الإضاءة سيخلق أجواء جديدة. سوف يكون سفن نيكفست مسروراً مني.

ها أنا على وشك أن أنام، وتتراعى لي الأبقار واقفة عند الحيز الضيق بجانب دكان الحداد، تحديق بي، وقد انتشرت عند خطومها وأعينها سحابات من الذباب. ثمة عجل صغير ملون له قرون قصيرة، ويقال إنه مفترس.

وهذه هيلغا بقميصها الرطب الملتصق بصدرها المنتفخ، تضحك فتظهر أسنانها البيضاء الكبيرة والثغرة في منتصفها حيث كان برينلوف قد ضربها ؛ ثم تمضي إلى ضفة النهر وتغرق قارب برينلوف، وتفتح علبة من سمك الأنشوف وتختبئ خلف الباب. وعندما يأتي برينلوف لتناول العشاء، تدفع بالعلبة المفتوحة إلى وجهه وتجرحه بها. يغيب برينلوف عن الوعي وعندما يستيقظ يتناول قبعته الصغيرة المستديرة ويمضي إلى بور لانغ والدم يتدفق من جبهته ووجنته وسمك الأنشوف معلق برأسه. يذهب إلى المصور هلتغرنى ويطلب منه أن يصوره بقبعته المستديرة وسرواله الملطخ وأنفه المدمى وأسماك الأنشوف على رأسه ووجنته، وهذا ما حدث. بعدها قدم الصورة إليها كهدية بمناسبة عيد ميلادها. سوف أذهب للنوم الآن .. الآن يدق جرس المنبه.

أرقد بلا حراك، مستيقظاً وقلقاً. أستطيع أن أقتل أي شخص قد يتفوه بكلمات غير مناسبة عن ممثلي. الآن بروفة الملابس وبعدها نفترق. سوف يقرؤون الجرائد بعد غد حتى ولو ادعوا بأنهم لن يفعلوا، سوف يئثنى عليهم ويهنتونهم ويشجعونهم أو يزجرونهم ويقابلونهم بالقطيعة. وفي الأمسية نفسها يجب عليهم الصعود مجدداً إلى خشبة المسرح.

منذ سنوات رأيت صديقاً يقف بكامل ثيابه ومكياجه في إحدى زوايا الكواليس. وكان من شدة قلقه قد التهم شفته السفلى فتدفق الدم منها على ذقنه وسال الزبد من طرفي فمه، وكان يهز رأسه بالنفي قائلاً : إنه لن يخرج إلى خشبة المسرح أبداً ... لكنه خرج إليها.

جرت بروفة الملابس مساءً في ١٤ نيسان، وأثناء النهار عقدنا اجتماعاً تمهيدياً لمشروع مسرحية ( هاملت ) التي كان مقرراً افتتاحها في ١٩ كانون الأول. أطلعتهم على تصوراتي الأولية، حيث تكون خشبة فارغة إلا من مقعدين ومضاعة بثبات ودون فلاتر ملونة أو أجواء خاصة، وهناك دائرة قطرها خمسة أمتار موصولة بأرضية المسرح قريباً من الجمهور، سيدور فيها الحدث بشكل أساسي، سوف يقتحم فورتنبراس ورجاله الباب في الحائط الخلفي وتدوي العاصفة الثلجية ويندفع الجميع إلى قبر أوليفيا. يهان هاملت ويقتل هوراشيو.

في لحظة ما كنت غاضباً للغاية وأردت الانسحاب من هذا المشروع. فقبل عدة أشهر طلبتُ انغفار كيلسون لدور حفار القبور فوافق، ثم ما لبثت، ومن وراء ظهري، أن ارتبط بمشروع آخر ينتظر فيه دوراً أكبر.

ولم أنجح بالعثور على ممثل شاب للدور لأسباب مختلفة. إن معظم الممثلين الشباب لا يحبذون الوقوف أمام من يؤدي دور هاملت ويكون في سنهم وأحياناً أصغر منهم. لم يعد مهماً بالنسبة إليهم أن يبقوا للعمل مع برغمان، فهو سيتوقف عن صنع الأفلام.

وفي الوقت نفسه فهمت ... بالطبع فهمت، ووجدت الأمر سهلاً لأن أفهم .. إن الممثل قريب جداً من ذاته، فهو يتلوى ويستغل ويزن الأمور. لقد فهمت، ومع ذلك فإنه شيء يدعو للغرابة. أذكر عندما أراد آلف سيوبرغ أن يضربني لأنني أخذت منه مارغريتا بايستروم ولم تكمل معه دورها في (السييتيس). وجدت نفسي في موقف مماثل. وأثناء جنازة سيوبرغ التقت أحد أعضاء هيئة المسرح إلى ممثل يقف بجانبه وقال له : « تهانيّ .... لقد أصبح عدد مشاكل المخرجين في الدرامات أقل الآن » .

وفي يوم الخميس ٢٤ نيسان، في السابعة مساءً ( وكنا قد أعلننا في جميع الصحف، بأنه لن يسمح لأحد بالدخول بعد بدء العرض )، كانت قد انتهت بروفة الملابس الأخيرة. وكان الممثلون يشعرون بنفحة واهية من



النجاح المقبل وكانوا مبتهجين. وقد وجدت معاناة في مشاركتهم توقعاتهم السعيدة. كنت قد سجلت في مكان ما من أعماقي إحساساً بالفشل، ليس بسبب عدم رضائي عن العرض، بالعكس، فبعد كل آلامنا سوف يُقدم على المسرح عرض من الدرجة الأولى، مؤدى بشكل جيد رغم كل الظروف. ومع ذلك، كنت أعرف أن مغامرتنا لن تتجح.

بدأ العرض، وغادرت القاعة برفقة مدير المسرح. وما إن خرجنا إلى الشارع من باب جانبي، حتى هاجمنا المصورون بعنف وهم يرموننا بأضواء فلاشاتهم القوية. أمسكني شخص من كتفي وقال إنني يجب أن أدعه يدخل فقد تأخر عن العرض لعشر دقائق واليوم هو فرصته الوحيدة لمشاهدته. وكان قد حاول إقناع البواب الذي رفض إدخاله إطاعة للأوامر. فقلت له بنزق : إنني لا أستطيع ولا أرغب أساساً في مساعدته وعليه أن يلوم نفسه لتأخره. بعد ذلك اكتشفت أنه محرر الصفحة الفنية في جريدة سفنسكا داغبلادت، وكان ناقداً مسرحياً. فحاولت أن أبدو ودوداً وأخبرته بأنه يجب أن يتفهم القوانين ويحترمها، وشعرت في الوقت نفسه برغبة لا تقاوم لضربه. كان يفترض انطلاقاً من موقعه المهني أن يحضر قبل بدء العرض بوقت كاف، لكنه وصل متأخراً. حاول ثانية مع مدير المسرح ثم استدار وابتعد غاضباً. عندئذ أحسست بالمضايقات التي ستظهر وتستمر على الصفحة الفنية في سفنسكا داغبلادت، فركضت وراء الرجل الحائق ووجدت له مقعداً في الصالة.

مشهد ثانوي أكد لي إحساسي بخيبة الأمل الكاملة : مرض مصمم المناظر الأولى وقرحة معدته، حمل لنا أولين، الحلول المكروهة، التّعقيدات أثناء البروفات، الانفلونزا التي أصابتي وما تلاها من إحباط، كوارثنا التقنية، الممثلين لمسرحية (هاملت)، المحرر الفني المهان، وفوق كل هذا اغتيال أولف بالمه. إن الأضواء تتغير حولنا وكل هذه الأمور قد خلقت لدي البصيرة.

في الأمسية التي سبقت الافتتاح، وبعد بروفة الملابس، تجمعنا في إحدى غرف البروفات وتناولنا سندويشات وشمبانيا، كان الجو مفرحاً وكثيباً في آن واحد. من الصعب دائماً الإفتراق عن مجموعة أشخاص ارتبط الإنسان معهم لفترة طويلة وبشكل قريب. انتابني إحساس بالحب العاجز تجاه هؤلاء الناس. لقد انقطع الحبل السري لكن جسدي يتألم. تحدثنا عن فيلم أندريه فايدا ( المايسترو ) حيث يقول: إنه لا يمكن تأليف موسيقا من دون حب. وأثناء التوتر الانفعالي لتلك اللحظة، اتفقنا أنه يمكن صنع مسرح دون حب، وبدونك « أنت » لا وجود لي « أنا » لقد عشنا تجربة مسرح رائع، نما وخرج من الكراهية والعريضة، لكن الكراهية هي طريقة للتواصل، والحب قد يكون خطيراً مثل الكراهية. تأملنا في هذه الأفكار ووجدنا أمثلة لها.

ذابت الشموع المثبتة على الطاولة وانطفأت. حان وقت الرحيل. عانق الجميع بعضهم البعض وتبادلوا القبل وكأنهم لن يلتقوا بعد هذه اللحظة أبداً، «لكننا بحق المسيح سوف نلتقي غداً صباحاً...»، قلنا ذلك وضحكنا. لقد كان الافتتاح في اليوم التالي .

ولأول مرة في حياتي المهنية أشعر بالحزن نتيجة الفشل لمدة تزيد على الثماني والأربعين ساعة. يستطيع الإنسان أن يواسي نفسه أحياناً بالقاعة المكتظة بالجمهور. لم يكن عدد الحضور سيئاً أثناء الأربعين عرضاً، لكنه لم يكن كافياً أيضاً. كل الجهود والتعب والقلق والملل والأمل .. كل هذا ضاع هباءً.



-٥-

كان البيت الصيفي في دارنا يدعى « فارموس » وهذه الكلمة تعني باللهجة المحلية « الشيء الخاص بنا». وكنت قد زرت المكان في طفولتي، ولا يزال يعيش في ذاكرتي. كان صيفاً دائماً، أشجار البتولا الضخمة

-٥٩-

تتراقص، وضياء الشمس ينتشر فوق التلال، الناس في ملابس الخفيفة يجلسون على الشرفات. النوافذ مفتوحة، واحدهم يعزف على البيانو، تتدحرج كرات الكروكيت، وتصفر قطارات الشحن بعيداً في محطة دوفناس، ومياه النهر تتدفق قائمة وغامضة حتى في أكثر الأيام إشراقاً، وتطفو عليها أخشاب الأشجار المقطوعة بكسل. كل الأطفال تلونت مرافقهم وركبهم تلونت بالعشب. كنا نستحم في النهر أو البحيرة وقد تعلمنا السباحة مبكراً، فكلما المكانين كان ممتلئاً بالصخور المائية الغادرة.

استعانت أُمِّي بفتاة من المقاطعة تدعى لينيا لتساعدنا في أعمال المنزل. كانت هادئة ولطيفة ومعتادة على الصغار. وكنت أنا في السادسة من عمري، عندما سحرتني هذه الفتاة بابتسامتها المشرقة وجلدها الأبيض وشعرها المائل للحمرة. كنت أطيع نزواتها وأقطع لها كميات من الفريز البري لأرضيها. كانت سباحة ماهرة علمتني كيف أسبح، وعندما كنا نذهب ونسبح سوية وحدنا، كانت تهمل ارتداء زي السباحة الأسود، وهي عادة كنت أحبها كثيراً. كانت طويلة ونحيلة ذات كتفين عريضين ونهدين صغيرين وقاسيين. لم أسبح في حياتي مثلما سبحت في ذلك الصيف، وعندما كنت أشعر بالبرد وتصطك أسناني وتزرق شفطاي، كانت لينيا تصنع خيمة من منشفة حمام كبيرة، تضمني إليها وتندفأ سوية .

في إحدى أمسيات أيلول، وقبل أن نعود إلى استوكهولم، دخلت إلى المطبخ فوجدتها جالسة قرب الطاولة وأمامها فنجان قهوة. لم تكن قد أضاعت مصباح الكيروسين، وكانت تسند رأسها بيدها وتبكي بغزارة ولكن بصمت. أحسست بالخوف، فاقتربت منها وأحطتها بذراعي، لكنها دفعتني بعيداً، شيء لم تفعله من قبل. بدأت أبكي بدوري إذ بدا لي البؤس في كل مكان. أردتها أن تتوقف عن البكاء وتصلحني، لكنها تجاهلنتني تماماً.

وعندما تركنا فارموس بعد أيام قليلة، عائدتين إلى استوكهولم، لم تكن لينيا معنا. سألت أُمِّي عن السبب، فراوغت في الإجابة.

بعد مرور أربعين عاماً سألتُ أمي عما حدث للينيا، فأخبرتني بأن الفتاة كانت حاملاً آنذاك وأن الرجل قد أنكر الحمل. وكان من المستحيل إبقاء فتاة حامل بطريقة غير شرعية في بيت كاهن، لذلك قرر أبي أن يطردها على الرغم من احتجاجات أمي العنيفة. وعندما تدخلت جدتي لمساعدة الفتاة كانت قد اختفت. وبعد أشهر قليلة عثروا على جثتها قريباً من خط السكة الحديدية، وافترض رجال الشرطة أنها أُلقت بنفسها من فوق الجسر.

كانت محطة دوفناس تتألف من بناء أحمر طليت زواياه بالأبيض، مع حجرتين صغيرتين كتب عليهما « للرجال » و « للنساء »، وكانت المحطة تضم أحياناً مخزناً للبضائع وعربتي تحويل ورصيفاً حجرياً وقبواً تحت الأرض نما في سقفه المكسو بأعشاب الفريز البري. كانت العربة الرئيسية متجهة دائماً صوب دجورما الواقعة قبل فارموس والتي يمكن رؤيتها من المحطة. وعلى مسافة مئات الأمتار إلى الجنوب كان النهر يغير اتجاهه بشكل حاد عند منطقة تدعى غرادن، ويصبح خطيراً ممثلاً بالدوامات الكبيرة والصخور البارزة. وفوق هذا التحول في اتجاه النهر كان ينهض جسر السكة الحديدية مع معبر المشاة الضيق إلى يمينه. كان اجتياز الجسر ممنوعاً، لكن أحداً لم يهتم بذلك، لأنه كان الطريق الأقرب والأسرع إلى ثروة الأسماك الموجودة في سفارتسيون.

كان مدير المحطة يدعى أريكسون، وكان يعيش منذ عشرين عاماً مع زوجته المصابة بالغة الدرقية في البيت الملحق بالمحطة، ويعتبره سكان القرية رجلاً غريباً يجب أن يعامل بحذر. كان هناك قدر كبير من الصمت يحيط بشخصية العم أريكسون.

حصلت على موافقة جدتي للتردد على المحطة دون استشارة العم أريكسون الذي كان يعاملني بصداقة وذهن شارد. كان مكتبه يفوح برائحة الغليون، والذباب الكسول ينز عند زجاج النافذة، وجهاز التلغراف يقرع ويخرج شريطاً ورقياً ضيقاً ممثلاً بالنقاط والقواطع.

وكان العم أريكسون يجلس وراء طاولته ويدون معلومات في مجلدات سوداء كبيرة ويصنف بواليص الشحن. أحياناً كان أحدهم يدق الباب ويشترى بطاقة إلى ريباكن أو إينسيون أو بورلانغ. وكان الصمت الذي يسود المكان مهيباً، مثل صمت الأزل، ولم أكن أقطعه بحديث غير ضروري. لكن الهاتف يرن فجأة حاملاً رسالة قصيرة بأن القطار القادم من كريلبو قد غادر لتوه محطة لانهيدن، فيجب العم أريكسون بشيء ما، ثم يضع قبعته الرسمية، ويحمل الراية الحمراء ويمضي إلى الخارج ويضيء الإشارة الجنوبية. لم يكن هناك وجود لأي قطار بعد، وكانت أشعة الشمس الحارة تتعكس على جدار مخزن البضائع وعلى الخط الحديدي، وعند الجسر كان النهر يهدر بعنف. صمت وانتظار، وقطة العم أريكسون نائمة على ترولي المحطة.

وفجأة يصفر القطار فوق المنعطف، قبل لانغسيون ويظهر في البعد كلطخة سوداء على المساحات الخضراء، صامتاً في البداية ولا يلبث أن يعلو ضجيجها، ثم ينقطع أثناء عبور الجسر، وكان الضجيج يغرق في النهر. تهتز الأرض ويقترب القطار من الرصيف وسحب الدخان تخرج على نحو إيقاعي من المدخنة ومكابس البخار، تندفع العربات بسرعة مخلفة زوابع هوائية عند مرورها، وتضرب العجلات الحديدية السكة بعنف فتهتز الأرض أكثر. يحيي العم أريكسون سائق القطار الذي يرد التحية بمثلها، وخلال بضع دقائق يتلاشى الضجيج وينعطف القطار عند فارموس ويختفي تحت الجبل وهو يصفر، ويعود الصمت ليسود المكان من جديد.

يرفع العم أريكسون سماعة الهاتف ويقول : « غادر دوفانس اثنين وثلاثين » ويعيد السماعة ويكف الذباب عن الطنين. يصعد العم أريكسون إلى الطابق الأول ليتناول وجبة طعام ويستمتع بقبولة قبل وصول قطار البضائع الجنوبي بين الرابعة والخامسة. هذا القطار لم يكن دقيقاً في مواعيده أبداً إذ كانت تلحق به عربات جديدة في كل محطة تقريباً.

في الطريق الصاعد إلى المحطة كان يوجد دكان حداد، وكان الحداد يشبه شيخ قبيلة منغولية، متزوج من امرأة جميلة ولكن مرهقة تدعى هيلفا، وكانا يعيشان مع أطفالهما في غرفتين فوق الدكان حيث يسود جو حميم وفوضى. كنت وأخي نحب أن نلهو مع أولاده، وهيلفا لا تزال ترضع أصغر أبنائها، وعندما يشبع الصغير كانت هيلفا تتأدي على صديقي في اللعب والذي كان في سني، وتقول له : « تعال يا جونت .. تعال وخذ حصتك ». وكنت أنظر إليه بحسد وهو يقف بين ساقى أمه، فتدفع له بصدرها الضخم فينحني قليلاً إلى الأمام ويبدأ برضع الحليب بنهم. سألت فيما إذا كان بإمكانني أن أتذوق قليلاً، فضحكت هيلفا قائلة إنه يجب أولاً طلب الإذن من السيدة أكربلوم. كانت السيدة أكربلوم هي جدتي، ولاحظت بخجل أنني قد تعثرت من جديد بهذه القوانين غير المفهومة والتي تعترض طريقي.

صورة خاطفة !! أرقد على سريري ذي الحواف العالية. الوقت مساءً وقد أضيئت الأنوار. بين يدي قطعة نقانق أتذذ بعصرها. إنها طرية وذات رائحة محببة. وفجأة أرمي بها بعيداً وأدعو لينيا بشوق.

يفتح الباب ويدخل والدي ويقف ضخماً. لا تبدو ملامحه. وقد حجب ضوء الصالة من خلفه، ثم يشير على قطعة النقانق ويسأل عن ماهيتها، فأنظر إليها وأجيبه بقلب مرتجف إنها لا شيء على الإطلاق.

المشهد الثاني : مؤخرتي محمرة من الضرب وأنا جالس على ركبتي أنتحب في وسط الغرفة. يضاء مصباح السقف وتدخل لينيا غاضبة لتبذل ملاءات سريري المبللة.

أسرار، صمت مفاجئ، اضطراب جسدي غامض .. هل تشبه حالة الارتباب هذه حالة ابنة اندرا في (لعبة حلم) عندما تسأل نفسها (ماذا فعلت؟). إنني أطرح السؤال نفسه، وأعرف الإجابة جيداً. طبعاً أنا مذنب. ثمة أعمال شريرة غير مكتشفة لا تزال تضايقتني في داخلي. كنا نجلس على نحو قريب جداً في أحواض الاستحمام ونتجسس على مؤخراتنا، كنا نسرق الزبيب من

المطبخ، ونسبح في الدوامات العميقة عند المحطة، وكنا نسرق النقود من معطف والدي، ونجذب بالرب. كنت أنا وشقيقي في معظم الأحيان، ننتشارك الأفعال، لكن كراهية متأكدة كانت تفصل بيننا، فقد كان داغ يعتبرني كاذباً بالإضافة إلى كوني مدلاً لدى والديّ. وكنت أنا أعتقد أن شقيقي الذي يكبرني بأربع سنوات، يتمتع بمزايا محروم أنا منها، كالسماح له بالخروج في المساء ومشاهدة أفلام سينما محظورة بالنسبة للأطفال. كان يضربني حين يشاء، ولم أدرك إلا في وقت لاحق أنه كان معرضاً باستمرار لمشاعر كراهية وحسد من قبل والدي.

وكادت الكراهية بيننا أن تصل إلى حد القتل ... لقد أساء داغ معاملتي وكنت مصمماً على الانتقام مهما كان الثمن.

حملت إبريقاً زجاجياً ثقيلاً وصعدت على كرسي واختبأت وراء الباب في الغرفة التي كنا ننقاسمها في فارموس. وعندما فتح شقيقي الباب ألقيت بالإبريق على رأسه، فتحطم الإبريق وسقط شقيقي على الأرض والدم يتفجر من جرح شق رأسه. بعد حوالي شهر هاجمني مباغته من دون تحذير وحطم لي سنين في مقدمة فمي، فقامت بوضع شمعة مشتعلة في سريره أثناء نومه، لكن النار انطفأت وحدها، وتوقفت الأعمال العدوانية مؤقتاً.



في صيف عام /١٩٨٤/ جاء شقيقي وزوجته اليونانية لزيارتي في بيتي بجزيرة فارو. كان قنصلاً عاماً متقاعداً في التاسعة والستين من عمره، وقد بقي في وظيفته لمدة طويلة رغم أمراضه الكثيرة. أما الآن فكان شبه مشلول، لا يستطيع أن يحرك سوى رأسه، وكان يتنفس بارتعاش ويصعب فهم كلامه، ومع ذلك فقد أمضينا الأيام نتحدث عن طفولتنا.

كانت ذاكرته أقوى من ذاكرتي. تحدث عن كرهه لأبينا وعن تعلقه القوي بأبنا. كانا لا يزالان بالنسبة له مجرد والدين، مخلوقين غريبين، نزيين،

لا يمكن فهمهما، كانا أكبر من الحياة نفسها. كنا نذهب ونتنزه سوية، يحدق كل منا بالآخر بدهشة ... رجلان مسنان تفصل بينهما مسافة لا يمكن تخطيها. اختفى النفور المتبادل بيننا وحل الفراغ مكانه، لا وجود لأي نوع من التواصل أو الحميمية. كان شقيقي يود لو يموت، لكنه كان خائفاً من الموت، لذلك حافظت إرادته الغاضبة على عمل رئتيه وقلبه، وكان قد أشار إلى أنه لا يستطيع الانتحار بسبب عجزه عن تحريك يديه.

كان هذا الرجل القوي والمتكبر والذكي يجازف باستمرار. كان يبحث عن الخطر ويستمتع بالصيد ويطوف بالغابات. كان قاسياً وأنانياً ومرحاً، ودائماً يفوز بالحظوة عند والدي رغم كراهيته له، ويتعلق بأمي رغم محاولاته المرهقة للتحرر منها.

بالنسبة إلي كان مرض شقيقي مفهوماً، لقد شله الغضب وشخصيتان ساحقتان، معقدتان وغامضتان، هما أبي وأمي. وربما يجب الإشارة إلى أنه كان يحترق التحليل النفساني والدين والواقع الروحي. كان كائناً عقلياً جداً، يتحدث سبع لغات ويفضل قراءة التاريخ والسير الذاتية للسياسيين، وقد أملى سيرته الذاتية، وحصلت عليها كاملة في ثمانمائة صفحة مكتوبة بأسلوب أكاديمي جاف ومازح في آن معاً. كان يتحدث عن حياته بعبارات مباشرة، وكانت سيرته تتضمن بضع صفحات عن أمي، وكل ما عداها هو سخرية ولا مبالاة تجاه الحياة التي اعتبرها مغامرة تفتقر إلى الإثارة. وفي الثمانمائة صفحة المذكورة لم يشر ولو بكلمة واحدة إلى مرضه. لم يتذمر أبداً، لكنه كان يكره قدره. فواجه آلامه المذلة بصبر وغضب، ولم يدع أحداً يشعر بأحزانه لأنه لم يكن يريد شفقة من أحد.

احتفل بعيد ميلاده السابعين في حفلة أقيمت له بالسفارة في أثينا. كان مريضاً جداً واعتقدت زوجته بضرورة إلغاء الحفلة، لكنه رفض وألقى خطاباً ترحيبياً رائعاً بضيوفه. بعد أيام قليلة نقلوه إلى المستشفى حيث أعطوه علاجاً خاطئاً فمات إثر نوبة اختناق طويلة. كان واعياً طيلة فترة اختناقه، لكنه



عاجز عن الكلام بسبب الثقب الذي أحدثوه في قصبته الهوائية. وبسبب عجزه المطلق عن التواصل فقد مات غاضباً .



كانت علاقتي مع شقيقتي الصغرى مارغريتا طيبة للغاية. كانت تصغرنى بأربع سنوات، لكننا كنا نلعب سوية بألعابها ونختلق سلسلة من الأحداث المعقدة التي تدور في بيت ألعابها. عندما أتأمل ألبوم صور العائلة أراها وهي طفلة صغيرة مدورة ذات شعر أشقر وعينين مفتوحتين باتساع من الخوف. كانت كتلة من الحساسية، من فيها الرقيق إلى يديها المضطربتين. كانت محبوبة جداً من قبل أبي وأمي، تحاول أن تكون الطفل اللطيف الذي يعوض عن الصبيين الشقيين.

نكريات طفولتي عن مارغريتا غامضة تكاد تفلت مني. أنشأنا سوية مسرحاً للعرائس، فكانت تخطط الملابس وأنا أصمم المسرح. وكانت أمنا مشاهداً صبوراً، وقدمت لنا قطعة قماش من المخمل الأزرق المطرز، لنستعمله كستار للمسرح. كنا نلعب بمزاج رائق، ولا أذكر أننا تشاجرنا قط. عندما كنت في الحادية عشرة وشقيقتي في السابعة، أمضينا الصيف في لانغانغن قرب استوكهولم. كانت قد أجريت لأمي عملية جراحية فوجب بقاؤها في صوفيا همت لعدة أشهر، وكان أبي يريدنا إلى جانبه تحت إشراف مربية لطيفة تعمل في مدرسة ابتدائية. لكننا كنا نجد نفسينا وحيدين في أوقات كثيرة، فكاننا نذهب إلى حوض الاستحمام في الحمام ونلعب ألعاباً محرمة، ولكن فجأة، ومن دون أي توضيح أو استفسار، منعنا من البقاء وحدنا في الحمام.

وبدأت مارغريتا تستغرق أكثر فأكثر في علاقتها مع والدينا، وفقدت العلاقة معها تواصلها الحميم. وعندما بلغت التاسعة عشرة من عمري هربت من المنزل ولم أعد ألتقي بها إلا نادراً. وقد ذكرت لي مرة أنها عرضت علي محاولتها في الكتابة فمزقتها من شدة جهلي آنذاك. أما أنا فلا أذكر هذه

الحادثة. وبقيت شقيقتي تكتب، وتنتشر كتاباً بين الحين والآخر. ولو أنني فهمت كل ما كتبه بشكل صحيح لأدركت أن حياتها جحيم لا يطاق. في بعض الأحيان كنا نتحدث بالهاتف، وذات مرة التقينا في حفل موسيقي .. وقد أصبت بالخوف والارتباك عندما شاهدت وجهها المعذب الغريب وسمعت صوتها البارد واللامبالي.

عندما أفكر أحياناً بشقيقتي أشعر بتأنيب الضمير. لقد بدأت تكتب سراً دون أن تطلع أحداً على كتاباتها، وأخيراً تشجعت وطلبت مني أن أقرأ لها. فأحسست أنني في ورطة، إذ كانوا يعتبرونني مخرجاً واعدأً ويدينونني ككاتب. كنت أكتب بطريقة سيئة متأثراً بهايلمر برغمان وسترنديبرغ، ثم وجدت الأسلوب المتوتر والمتعب نفسه في كتابات شقيقتي، فحكمت عليها بالموت دون أن أدرك أن هذه كانت طريقته الوحيدة للتعبير. وقد اعترفت فيما بعد بأنها تخلت عن الكتابة نهائياً : إما لتعاقب نفسها، أو ربما بسبب عدم التشجيع ... لست أدري تماماً.



-٦-

لم يكن قراري بالتخلي عن الكاميرا السينمائية مأساوياً، وقد خلصت إليه بعد العمل على فيلم ( فاني وألكسندر ). ولا أدري إن كان جسدي يتحكم بروحي أم أن روحي تؤثر على جسدي، لكنني وجدت شيئاً فشيئاً أنه بات من الصعب جداً التغلب على حالة الإرهاق الجسدي التي أصابتنني.

في صيف عام /١٩٨٥/ اعتقدت أنني وجدت فكرة أسرة لفيلم جديد أقترب من خلاله إلى عالم السينما الصامتة وذلك بالعمل على مقاطع طويلة تخلو من الحوار والمؤثرات الصوتية. كانت تبدو فرصة للخلاص من الشرثرة.

وعلى الفور بدأت بكتابة السيناريو، وكانت النعمة الإلهية إلى جانبي، وكانت لدي الرغبة للعمل، فامتألت أيامي بنوع من الطمأنينة الهادئة والإثبات القوي لصواب رؤيتي.

بعد ثلاثة أسابيع من العمل المثمر، شعرت فجأة بأنني مريض جداً، كانت ردة فعل جسدي مزيداً من التشنجات وفقدان التوازن. ويبدو أنني قد تسممت وسكنني ألم مبرح. أدركت بأنني لن أصنع فيلماً مرة أخرى فقد كان جسدي يرفض التعاون معي، وكان إحساس التوتر المستمر - الذي يشكل جزءاً أساسياً في صنع الفيلم - أمراً قد تعودت عليه. فوضعت النص جانبا، وكنت قد حولت فيه إحدى شخصيات الحكايات الشعرية للأطفال إلى صانع أفلام مجهول يعود عهده إلى زمن السينما الصامتة، عثر على أفلامه الذاوية في علب معدنية لا تحصى مدفونة تحت أرضية بيت ريفي متداع على وشك أن يعاد بناؤه.

كنت أعاني دائماً من معدة متوترة، وهذه كارثة سخيفة ومذلة في آن واحد. فأمعائتي تخرب عليّ قواي، لذلك كانت المدرسة بؤساً متواصلأ لا أستطيع فيه أن أقدر أوقات النوبات التي تهاجمني، فأتغوط فجأة في سروالي ويالها من تجربة محرجة. كانت النوبات تأتي كالصاعقة. دون إنذار، يرافقها ألم شديد يصعب تحمله.

وعلى مد السنوات، علمت نفسي أن أتحكم بهذه المتاعب بحيث أستطيع الاستمرار بالعمل دون أن يبدو عليّ أي اضطراب. كان الأمر يشبه إيواء شيطان شرير في أكثر مناطق الجسد حساسية. وبواسطة أنظمة صارمة كان يمكن السيطرة على هذا الشيطان وكانت قواته تنقلص بدرجة ملحوظة عندما كنت أقرر أنا بنفسني، وليس هو، ماذا يجب علي أن أفعل.

كل الأدوية كانت بلا فائدة وقد أخبرني طبيب حكيم بأنني يجب أن أتقبل عاهتي وأتكيف معها. وهذا ما فعلته بالضبط. ففي كل المسارح التي

عملت لديها خلال فترات زمنية مختلفة، كان يوجد مرحاض خاص بي وحدي. وربما كانت هذه مساهمتي الأكثر استمراراً في تاريخ المسرح. بالإضافة إلى كل هذا فقد عانيت ولمدة تزيد عن العشرين عاماً من الأرق المزمن، الذي لم يكن مضرّاً مثل معدتي، إذ بوسع المرء أن يتدبر أمره إذا نام عدداً من الساعات أقل مما يتوقعه، وبالنسبة إليّ فإن خمس ساعات من النوم كانت كافية تماماً. كان إحساس البلى والتمزق يأتي ليلاً، مصحوباً بأسراب من الطيور السوداء التي تلازمني طوال الليل، مثل القلق والغضب والخجل والندم والملل. فالأرق في النهاية يمكن معالجته بطقوس محددة، كتغيير السرير أو إضاءة المصباح وقراءة كتاب أو الاستماع إلى الموسيقى، وتناول البسكويت والشوكولا، وشرب المياه المعدنية، كما أن تناول أقراص الغاليوم في الوقت المناسب قد يكون فعالاً، ولكن في أحيان أخرى قد يكون مدمراً ومسبباً مزيداً من النكد والقلق.

وكانت الشبخوخة سبباً آخر لأن أتخذ ذلك القرار. الشبخوخة مرحلة لا أندم عليها ولا أفرح بها. لقد أصبح حل المشاكل بطيئاً واتخاذ القرارات تطلب وقتاً أطول، وبات الإخراج عملية مثقلة بهوم هائلة وفجأة وجدت نفسي عاجزاً بسبب عدم قدرتي، على التنبؤ بالصعوبات العملية المقبلة. ومع الإرهاق أصبحت أكثر تحذلقاً وتدمراً ومللاً، واحتدت مشاعري فصرت أرى الأخطاء في كل مكان.

وعندما أدقق النظر في أفلامي السابقة أجد كيف كان الحصر والتقييد يحيطان بي من كل جانب ويسلبانني حياتي وروحي. لم يكن الحظر كبيراً في المسرح حيث كان بإمكانني ملاحظة نقاط الضعف بالإضافة إلى مساعدة الممثلين في ذلك. أما في الفيلم فإنه يتعذر إصلاح أي شيء، وكان يجب إنجاز ثلاث دقائق كاملة من مدة الفيلم الأصلية يومياً، وبحيث يكون هذا الإنجاز حياً وممثلناً بالإبداع.

في بعض الأحيان، ألاحظه بوضوح، وأراه متجسداً، هذا المخلوق الذي نصفه وحش ونصفه الآخر إنسان، والذي يتحرك في أعماقي وأوشك أنا على ولادته. لقد قررت أن أتقاعد قبل أن يرى الممثلون ومن يعملون معي هذا المخلوق المرعب، فينظرون إلي بنفور أو بشفقة لقد رأيت عدداً كبيراً من زملائي يسقطون في الحلبة مثل مهرجين مرهقين ، بانوا يشعرون بالسأم من بلادتهم، وقد قتلهم صمت الآخرين اللبق أو استهجانهم. فدفعت بهم بعيداً عن الأضواء بأيدٍ لطيفة أو قاسية.

سوف أتناول قبعتي ما دام بوسعي أن أصل بيدي إلى مشجب القبعات، وأمضي خارجاً بنفسني رغم آلام جسدي. إن الإبداع في الشيخوخة أمر غير مضمون، ولكنه مشروط ومرحلي، ويكاد يشبه إلى حد كبير عملية جنسية منحلة.



اخترت أحد أيام التصوير القديمة من عام /١٩٨٢/. ووفقاً لمذكراتي فقد كان يوماً بارداً بلغت فيه درجة الحرارة عشرين تحت الصفر. استيقظت كالعادة في الخامسة صباحاً، وحتى أقاوم هيبستيريا أمعائي وعملياتها التخريبية ففرت من السرير بسرعة ووقفت على الأرض وأغمضت عيني لبضع دقائق اختبرت خلالها حالتي الفعلية، كيف حال جسدي ؟ وكيف حال روحي ؟ والأهم من هذا كله ما الذي يجب إنجازه اليوم ؟ لاحظت أن أنفي كان مسدوداً ( بسبب الهواء الجاف ) وأن خصيتي اليسرى تؤلمني ( ربما كان سرطاناً ) ، وأن وركي يحرقني ( الألم القديم ذاته ) وأن هناك طنيناً في أذني ( وهو أمر مزعج ولكن لا داعي للقلق بشأنه ). ولاحظت أيضاً أن هيبستيريا أمعائي تحت السيطرة وأن خوفاً من تشنجات المعدة لا ضرر منه. وكان يوم العمل يتضمن بشكل رئيسي المشهد بين اسماعيل وألكسندر في فيلم (فاني وألكسندر) ، وكنت قلقاً من عدم قدرة الممثل الشاب الجريء، برتيل غوف، والذي يلعب دور الكسندر، على تأدية الدور جيداً في هذا المشهد الصعب. لكن التعاون

المقبل مع ستينا إيكبلاد التي تؤدي دور اسماعيل، منحني جرعة من التوقعات المفرحة. وهكذا اكتمل الإلهام الأول في هذا اليوم وتوصلت إلى استنتاج صغير ولكن إيجابي: فإذا كانت ستينا جيدة كما أتوقع فإن بوسعي تنبؤ أمر ألكسندر. لقد كنت قد توصلت إلى خطتين اثنتين، الأولى أتبعها مع الممثلين الجيدين ذوي السوية المتكافئة، والأخرى مع ممثل رئيسي وممثل ثانوي. الأمر المهم الآن هو التعامل بهدوء.... وأن أكون هادئاً.

وفي السابعة صباحاً تناولت الإفطار مع زوجتي انغريد في جو من الصمت الودود. كانت معدتي لا تزال مطيعة وبقي لها أن تشعل الجحيم أولاً خلال الخمس والأربعين دقيقة القادمة. وبانتظار قرارها طالعت صحف الصباح، وفي الثامنة إلا ربعا وصلت السيارة وحملتني إلى الاستوديو في سانديبايرغ والذي كانت تملكه آنذاك شركة أوروبا فيلم.

هذه الاستوديوهات التي كانت تحظى في الماضي بسمعة حسنة بدأت تنهار الآن، وتعمل حصراً في إنتاج الفيديو، وقد تفرق واكتأب كل من كان يعمل فيها سابقاً. كان استوديو التصوير قديماً لا يعزل الصوت وغير مجهز بشكل جيد. غرفة المونتاج غير صالحة وأجهزة الإضاءة سيئة والصوت سيء. وأجهزة التكيف لا تعمل كما يجب، والأرض ممتلئة بالأوساخ.

وفي تمام التاسعة صباحاً بدأ يوم التصوير. كان مهماً أن تبدأ المجموعة عملها في الوقت المحدد تماماً. كل النقاشات والخلافات كان يجب أن تدور خارج دائرة التركيز. اعتباراً من لحظة البدء كنا نتحول إلى جهاز معقد ولكن متناسق، هدفه إنتاج صور حية.

وسرعان ما كان العمل يستقر في إيقاع هادئ وجو من الألفة والمودة. وكان الشيء الوحيد المزعج في هذا اليوم عدم وجود عازل للصوت وافتقار الاحترام للضوء الأحمر المضاء في الممر خارج الاستوديو، مشيراً إلى بدء عملية التصوير التي تتطلب الهدوء والصمت. وما عدا ذلك فقد كان يوماً من المزاج الرائق، ومنذ اللحظات الأولى شعرنا بتفهم ستينا لشخصية إسماعيل

وقد استوعب ألكسند الوضع تماماً ، فاستطاع بواسطة إمكانات الأطفال الغربية أن يعطي تعبيراً لخليط معقد من الفضول والخوف مع لمسة من العبقرية.

ومضت البروفات بسلاسة ومرح، عملية إبداعية راقصة. لقد وفرت المنتجة أنا أسب جواً مناسباً وجهاز سفن نيكسفت الإضاءة بحدسه الذي يصعب وصفه والذي جعله واحداً من أفضل مديري التصوير في العالم كله، إذا لم أقل أفضلهم على الإطلاق. عندما كنت أسأله كيف كان يجد حلاً لبعض المشاهد، كان يجيبني مفسراً الأمر بقواعد فنية بسيطة ( والتي كانت ذات فائدة عظيمة بالنسبة إليّ في المسرح ). لم يكن يريد - أو ربما لم يرغب - أن يطلعني على سره الحقيقي. وعندما كان يشعر بالقلق أو بالضعف والتعب أحياناً، كانت الأمور تسير بشكل سيء فيعيد كل شيء من جديد. لقد كانت الثقة والإحساس بالأمان يسودان عملنا المشترك. في أوقات كثيرة أشعر بالحزن لأننا لن نعمل سوية بعد ذلك، وأشعر بالحزن عندما أتصور هذا اليوم الذي سنفترق فيه. ثمة فتاعة حسية تنشأ أثناء العمل مع مجموعة واحدة و متماسكة مؤلفة من أشخاص أقوياء ومبدعين ومستقلين، الممثلين والمساعدين وعمال الكهرباء والإضاءة، وفريق الإنتاج ومسؤولي الإكسسوار والمكياج والملابس .. كل هذه الشخصيات تساهم في خلق يوم التصوير، وتجعل اجتيازه أمراً ممكناً بالفعل.

أحياناً أشعر بالخسارة الحقيقية لفقدان هؤلاء الناس وكل الأشياء المرتبطة بهم. وأستطيع الآن أن أفهم ماذا كان يقصد فيليني عندما قال : إن تصوير الفيلم بالنسبة إليه هو طريقة في الحياة، وأستطيع أن أفهم أيضاً قصته الصغيرة حول أنيتا إيكبرغ، فبعد أن صورت المشهد الأخير في فيلم ( الحياة حلوة ) داخل سيارة موجودة بالاستوديو، انفجرت بالبكاء وتشبثت بالمقود ورفضت أن تغادر السيارة، فاضطروا إلى حملها بلطف وحزم إلى خارج الاستوديو.

توجد سعادة أحياناً في أن يكون المرء مخرجاً سينمائياً. فعندما يولد تعبير لدى الممثل لم يتمرن عليه من قبل، وتقوم الكاميرا بتصوير هذا التعبير ... وهذا تماماً ما حدث في ذلك اليوم، عندما شحب وجه ألكسندر فجأة، وارتسم عليه تعبير حزن عظيم. لقد التقطت الكاميرا هذه اللحظة، إن ذلك الحزن، غير الملموس، والمعبر عنه في تلك اللحظة قد ظهر لثوان قليلة واختفى ولم يعد أبداً، كما أنه لم يكن قد ظهر في أي وقت سابق، وقد سجل شريط الفيلم هذه اللحظة، وهنا باعتقادي تكمن قيمة كل أيام وأشهر الروتين الماضي. إنني قد أعيش فقط من أجل لحظات مماثلة ..  
مثل صياد اللآلئ.



في عام /١٩٤٤/، كنت في السادسة والعشرين من عمري، وكنت مخرجاً في مسرح هيلسنغبورغ. قبلها عملت لوقت طويل ككاتب سيناريو في شركة سفنسك فيلم، وكنت قد كتبت سيناريو فيلم ( النوبة ) الذي أخرجه ألف سيوبورغ. كانوا يعتبرونني موهوباً ولكن صعب المراس. وكان يربطني بالشركة عقد يمنحني حقوقاً معينة ويمنعني من العمل مع شركات سينمائية أخرى، ولم يكن على درجة من الخطورة. فعلى الرغم من النجاح الذي حققه فيلم (النوبة) لم يتصل أحدٌ بي باستثناء لورنس مارستدت، الذي ظل يسألني بلهجة ساخرة ولطيفة إلى متى سوف أبقى مرتبطاً بشركة سفنسك التي قد أشهد نهايتي فيها عما قريب، وقال إن بوسعه أن يجعل مني مخرجاً سينمائياً جيداً، لكنني قررت أن أبقى لدى كارل أندرس دايملنغ في سفنسك فيلم والذي كان يعاملني بأبوية وبشيء من العطف.

ذات يوم وجدت نص مسرحية على مكتبي، وكانت بعنوان ( الأم ) ومن تأليف كاتب دانمركي مغموور. اقترح دايملنغ أن أكتب سيناريو عن المسرحية وإذا كان السيناريو جيداً فسوف يكون فرصتي الأولى للإخراج. قرأت المسرحية فوجدتها مرعبة لكنني كنت متشوقاً للإخراج فكتبت السيناريو



خلال أسبوعين وتمت الموافقة عليه وكان مخططاً أن يبدأ التصوير في صيف ١٩٤٥/. كانت الأمور جيدة للغاية، وكنت مجنوناً بفرحي، وبالطبع لم أكن لأرى الحقائق جيداً، وبالنتيجة كنت أسقط متهوراً في كل حفرة ساعدت الآخرين على حفرها.

كانت مدينة السينما في راسواندا عبارة عن مصنع ينتج ما بين العشرين والثلاثين فيلماً خلال فترة الأربعينات، وكانت تحتوي على ثروة من التقاليد الحرفية. وأثناء السنوات التي أمضيتها عبداً لكتابة السيناريوهات كنت أتردد كثيراً على الاستوديوهات وأرشيف الأفلام ومعامل التحميص وغرف المونتاج وأقسام الصوت والمخازن، لذلك كنت أعرف جيداً مباني المدينة السينمائية وكل العاملين فيها، وكنت مقتنعاً بأنني يجب أن أقدم نفسي على أنني واحد من أهم المخرجين السينمائيين في العالم.

الأمر الذي كنت أجهله آنذاك، هو أن الإدارة كانت تخطط لإنتاج فيلم زهيد التكلفة يستفيدون بواسطته من العقود التي وقعتها الشركة مع الممثلين. وبعد نقاشات عديدة سمح لي أن أجري اختباراً للفيلم مع انغا لاندر وستين أولين، وكان معنا المصور غونر فيشر. كنا من جيل واحد، ممثلين بالحماسة وأمورنا المشتركة جيدة. وأصبح فيلم الاختبار طويلاً، وبعد أن رأيته لم تكن هناك حدود لحماستي واندفاعي، فاتصلت بزوجتي التي كانت تقيم في هيلسنغبورغ وأخبرتها بصوت عال بأنه يجب على المخرجين أمثال سيوبرغ ومولاندر ودرير أن يتقاعدوا فوراً، فانغمار برغمان قادم في طريقه.

وبينما كنت أتباهى بثقتي بنفسي انتهزت الإدارة فرصة لتستبدل بالمصور غونر فيشر غوستار سلينغ، وهو مصور مقاتل وشجاع نال جائزة عن مجموعة أفلامه القصيرة عرض خلالها السماء الرحبة والغيوم المضيئة الجميلة. كان وثائقي النزعة ولم يكن قد عمل كثيراً داخل الاستوديو، لذلك كان عديم الخبرة عند التعامل مع الإضاءة بالإضافة إلى أنه كان يكره الأفلام الروائية وكل أنواع التصوير الداخلي. ومنذ اللحظة الأولى بدأ كل منا يختبر

الآخر دون أن نكون واثقين من أنفسنا، وأخفى كل منا يقينه وراء ستار من السخرية والفظاظة.

كانت الأيام الأولى من تصوير فيلم ( أزمة ) عبارة عن كوابيس حقيقية، وأدركت على الفور أنني وضعت نفسي داخل جهاز لا أستطيع السيطرة عليه أبداً، وأن الممثلة داغني لاند التي اختلفت بشأن حصولها على الدور الرئيسي، لم تكن ممثلة سينمائية وكانت تفتقد الخبرة. لقد رأيت بوضوح تام أنهم كانوا يدركون عدم كفاءتي، فواجهتُ عدم ثقتهم بانفجارات غاضبة ومهينة.

وجاءت النتائج مزرية، كانت هناك أعطال في الكاميرا وبعض المشاهد مغطاة بغشاوة والصوت سيء بحيث كان يصعب فهم حوار الممثلين.

كانت تجري نشاطات مكثفة وراء ظهري .. فقد اعتبرت إدارة الاستوديو أنه من الضروري إلغاء الفيلم أو استبدال المخرج والممثلين الأساسيين. وبعد عمل مضمّن استمر ثلاثة أسابيع تلقيت رسالة من كارل أندرس ديملنغ، والذي كان في إجازة، كتب يقول : إنه شاهد المادة المصورة ولا يعتقد أنها جيدة لكنها واعدة، واقترح أن نبدأ من جديد، فوافقت بامتنان دون أن أرى هذا الباب المسحور أمام جسدي النحيل.

وكان الأمر محض صدفة عندما التقيت بفيكتور سيوستروم، مخرج الأفلام الصامتة العظيم. أمسكني بثبات من مؤخرة عنقي وأخذ يسير بي ذهاباً وإياباً على الطريق الإسفلتي خارج الاستوديو، وفجأة بدأ يقول أشياء بسيطة ومفهومة : « إنك تصور مشاهدك بطريقة معقدة ولن تكون أنت وروسلينغ بمستوى هذا التعقيد. اعمل ببساطة أكثر. صور الممثلين من الأمام بحيث تبدو وجوههم، إنهم يحبون ذلك وهذه هي الطريقة المثلى. لا تستمر في الشجار مع الجميع، فإنهم سيغضبون ولن يعملوا جيداً. لا تعالج الأمور بشكل بدائي وإلا فسوف يتأفف الجمهور. يجب أن تتعامل مع التفاصيل الصغيرة على أنها صغيرة .... ».

وبقينا نسير على الطريق الإسفلتي وهو يمسك بي من مؤخرة عنقي، لم يكن غاضباً مني ولم أكن بدوري مسروراً.

كان صيفاً حاراً، وكانت الأيام في الاستوديو تحت السقف الزجاجي غير محتملة. كنت أسكن في غرفة مستأجرة بالمدينة القديمة، أعود إليها بعد الظهيرة وأرتمي على السرير كالمشلول وأنا أشعر بالقلق والخجل. وفي المساء أتوجه إلى مطعم صغير وأتناول وجبة ثم أذهب إلى السينما .. السينما دائماً. كنت أشاهد أفلاماً أمريكية وأفكر بأنني يجب أن أتعلم منها، إن حركة الكاميرا هذه سهلة للغاية وبإمكان روسلينغ أن يقوم بها. وهذه قطعة مونتاجية جميلة، سوف أتذكرها.

في أيام السبت كنت أتمل وأرافق مجموعة سيئة و أتورط في شجارات. وكانت زوجتي الحامل تأتي لزيارتي بين الحين والآخر، فنتشاجر وتتركني. وكنت أقرأ نصوصاً مسرحية وأستعد للموسم المقبل في مسرح هيلسنغبورغ.

اخترت مدينة هيدمورا بدلاً من أي مكان آخر لأصور فيه. لا أدري سبب اختياري هذا، ربما كنت أريد أن أستعرض نفسي أمام والديّ اللذين كانا على مسافة بضعة أميال يقضيان الصيف في فارموس. وهكذا تحركت قافلة سيارات فريق التصوير والمعدات ونزلنا في فندق هيدمورا البلدي.

وهناك حدث أمران ....

أولاً : انقلب الطقس وأمطرت السماء بلا توقف. وكان روسلينغ الذي استطاع أخيراً الخروج من الاستوديو، يتطلع فلا يرى أية غيوم جميلة في هذه السماء الرمادية فيعود إلى غرفته في الفندق ويثمل ويرفض أن يصور.

ثانياً : أدركت سريعاً بأنني كنت مديراً بانساً لفريق التصوير داخل الاستوديو، وأنني الآن في هيدمورا الممطرة أصبحت أكثر بؤساً.

وهكذا لازم معظم أعضاء الفريق الفندق يلعبون الورق ويثملون. أما البقية فكانوا يشعرون بالإحباط، لكن الجميع اتفقوا على أن المخرج هو السبب

في رداة الطقس. بعض المخرجين محظوظون بالطقس والبعض الآخر غير محظوظ، وأنا كنت منهم.

كنا نندفع إلى الخارج مرات عديدة، ن نصب الكاميرا الثقيلة من نوع دبلي ونركب أجهزة الإضاءة الخرقاء ومولدات الكهرباء ومعدات الصوت، ونجري بروفة مع الممثلين ونضرب الكلايتم، وفجأة ينهمر المطر من جديد، فنهرع نختبي في مداخل الأبنية أو في السيارات أو في مقهى قريب، في حين يستمر سقوط المطر وتتلاشى الإضاءة المطلوبة. بعدها نعود إلى الفندق لتناول العشاء. وعندما كنا ننجح أحياناً في تصوير لقطة خلال توقف المطر وظهور الشمس، كنت أشعر باضطراب وإثارة، وأتصرف كما شهد بذلك شخص وقور ومحترم مثل المجنون ... فأصرخ وأتوعد وأهين الناس الفضوليين الذين وقفوا للتفرج وألعن مدينة هيدمورا.

وفي الأمسيات كانت تحدث تجمعات فوضوية حول الفندق، فتتدخل الشرطة لحسم الموقف، وكان مدير الفندق قد هدد بطردنا بعد أن وقفت مريان لوفغرن على إحدى طاولات المطعم ورقصت الكانكان بمهارة مدهشة، ثم سقطت على الأرض وحطمت الخشبية المزخرفة. وبعد ثلاثة أسابيع كان وجهاء المدينة قد ضاقوا ذرعاً بنا فاتصلوا بشركة سفنسك فيلم وتوسلوا إلى الإدارة أن تبعد هؤلاء المجانين عن المدينة، بحق الله.

وفي اليوم التالي تلقينا الأوامر بالعودة فوراً بعد عشرين يوماً من التصوير، صورنا خلالها أربع مشاهد من أصل عشرين.

استدعاني ديملنغ وقام بتوبيخي وهددني علناً بأنه سوف يسحب الفيلم مني. لكن فيكتور سيوستروم تدخل لصالحني فيما يبدو.

كان الوضع شاقاً للغاية ولكن الأسوأ لا يزال أمامي. في الفيلم، وطبقاً للسيناريو هناك مشهد يوجد فيه صالون تجميل قرب صالة موسيقية حيث يسمع في المساء أصوات موسيقا وضحك. وقد أصررت على بناء الديكور

في شارع جديد، إذ أنني لم أجد مكاناً مناسباً في استوكهولم، واستطعت أن أدرك رغم حالتي العقلية المرهقة أن الأمر سيكون مكلفاً للغاية. لكنني كنت أرى المشهد واضحاً في ذهني : رأس جاك الغارق في الدماء والمغطى بالجريدة، أضواء المسرح البراقة، واجهة صالون التجميل الزجاجية والمضاءة حيث تقف خلفها العارضات ذوات الوجوه الشمعية الصارمة وباروكات الشعر المستعار والإسفلت المبلل بالمطر والحائط الآجري في الخلفية .. كنت على وشك أن أمتلك حيزاً خاصاً بي من شارع عام.

كانت دهشتي كبيرة، إذ تمت الموافقة على فكرة المشروع دون أية نقاشات. وتم إنشاء ديكور البناء دون تأخير على أرض قريبة من الاستوديو الضخم مساحتها مائة متر مربع، وكنت أتردد باستمرار على الموقع وأشعر بالفخر لنجاحي في تحقيق هذا المشروع، متوهماً أن الإدارة لا تزال تؤيد فيلمي رغم كل الخلافات والصعوبات . لكنني لم أدرك أن شارعي كان سيتحول إلى سلاح ممتاز في يد إدارة الاستوديو القوية، فقد كان يسود توتر دائم بين مديري المكاتب من جهة، والاستوديو الذي ينفذ الأفلام من جهة أخرى، وهكذا فإن كلفة الشارع الباهظ الثمن والسخيف، كانت ستسجل على حساب فيلمي، وستجعل استعادة ميزانية الفيلم شبه مستحيلة، وبهذا توجه الإدارة ضربة لي ولديملنغ الذي كان لا يزال يساندني.

أما التصوير نفسه فقد اتخذ منحى بشعاً : بدأنا تصوير المشهد الأول في إحدى أمسيات الخريف بعد حلول الظلام، وكان المشهد مؤلفاً من نقطة واحدة وسوف يتم تصويره بواسطة الكاميرا المثبتة على حامل ارتفاعه تسعة أقدام. كانت أضواء المسرح متوهجة، وذاك قد أطلق الرصاصة على رأسه، ومريان منكبة على جسده تصرخ. تصل سيارة الإسعاف، اسفلت الشارع يتلألأ ودمى صالون التجميل تحرق عبر الواجهة الزجاجية. كنت مستنداً إلى حامل الكاميرا، مريضاً ودائخاً، ولكن ثملاً بإحساس القوة : كل هذا كان إبداعي، حقيقتي التي أوجدتها وخططت لها ونفذتها.

الحقيقة تأتي وتضرب بسرعة وقسوة .. كان هناك أحد المساعدين يقف مع زميل آخر، مستنداً إلى حامل الكاميرا نفسه، عندما سقطت الكاميرا على رأسه فهوى على الأرض والكاميرا فوقه. لا أستطيع أن أنكر ماذا حدث عندئذ، لكن سيارة الإسعاف الموجودة قامت على الفور بنقل الرجل المصاب إلى مستشفى كارولينسكا، وأصر أعضاء الفريق على وقف التصوير لأن زميلهم لا بد قد توفي ... أو ربما يحتضر.

أصابتي نوبة ذعر ورفضت اقتراحهم وصرخت في وجوههم بأن الرجل كان ثملاً، وأنا جميعاً ثملون أثناء التصوير هذه الليلة ( وكان الأمر كذلك بالفعل )، وإبني محاط بمجموعة من الغوغاء وأن التصوير سوف يستمر إلى أن يأتينا خبر من المستشفى بأن الرجل قد توفي، واتهمتهم جميعاً بالكسل والقذارة واللامبالاة. لم يجاوبني أحد من الواقفين، وساد المكان صمت سويدي نكد. تابعنا التصوير وأنجزنا البرنامج كاملاً، ولكن شيئاً مما تصورته، مثل لقطات الإقتراب من الوجوه والأشياء، لم يتحقق. لم أستطع أن أحققه، فمضيت بعيداً واختفيت في الظلام وشرعت أبكي من الغضب وخيبة الأمل.

انقضى الأمر فيما بعد، فإصابة الرجل لم تكن خطيرة، بالإضافة إلى أنه لم يكن ثملاً .

ومضت الأيام، وكان روسلينغ كريماً معي إذ يسخر من اقتراحاتي بوضع الكاميرا عالياً. أما معمل التحميص فكان يعطينا صوراً إضاءتها غير صحيحة، وكنت أتساجر باستمرار مع عمال الكهرباء، وهكذا شيئاً فشيئاً تلاشى كل ما تبقى من النظام، وبدأ العاملون في الفيلم يأتون ويذهبون ساعة يشاؤون ... لقد قاموا بتجميدي تماماً .

صديق وحيد رفض أن يمضي معهم فيما هم عليه، إنه أوسكار روزاندر، مونثير الفيلم، والذي كان يبدو مثل المقص، حاداً وواضحاً تماماً. كان يتحدث بلهجة جنوبية مبجلة ويبدو متكبراً على الطريقة الإنكليزية : يكيل

الإهانات بلطف لكل المخرجين وإدارة الأستوديو والرؤوس الكبيرة في الشركة. وكان يعتبر اللحظة العظيمة في حياته، هي لحظة العمل مع الأمير ويلهم الذي يصور أفلاماً قصيرة لشركة سفنسك فيلم، كان الجميع يخافون أوسكار ولم يكن أحد يعرف متى يصبح ودوداً أو قاتلاً. كان يعامل النساء بفروسية لطيفة انقضت زمنها، ويحتفظ بمسافة تفصله عنهن، وكان يقرأ بنهم ويمتلك مجموعة جديدة بالاحترام من الكتب الإباحية، ويقال إنه بقي يتردد على العاهرة نفسها، لمدة ثلاثة وعشرين عاماً، مرتين في الأسبوع، وفي كل الفصول.

وعندما ذهب للقاءه بعد انتهاء التصوير وأنا أشعر بالقلق وخيبة الأمل استقبلني بمودة وموضوعية وأشار إلى كل ما كان يعتبره سيئاً وغير مقبول في فيلمي. لقد أطلعني على أسرار المونتاج وكان من بينها حقيقة أساسية مفادها أن المونتاج يحدث أثناء التصوير نفسه، وأن الإيقاع يولد أساساً في السيناريو. أعرف أن عدداً كبيراً من المخرجين يتمسكون بوجهة نظر معاكسة، لكن تعاليم أوسكار روزاندر فيما يتعلق بالمونتاج كانت أساسية بالنسبة إليّ.

يتم تحديد الإيقاع في أفلامي من خلال النص الموجود على الطاولة، والذي يولد فيما بعد أمام الكاميرا. كل أنواع الإرتجال تبقى غريبة بالنسبة إليّ، وإذا ما أجبرت على اتخاذ قرارات سريعة فإنني أتعرق من الخوف وأصبح قاسياً، إن التصوير بالنسبة إليّ هو وهم مكون من تفاصيل، وانعكاس للواقع الذي كلما عشته لمدة أطول، بدا لي وهمياً أكثر فأكثر.

عندما لا يكون الفيلم وثائقياً فإنه حلم .... ولهذا فإن تاركوفسكي هو أعظمهم على الإطلاق. إنه يتحرك بحرية مطلقة في عوالم الأحلام دون أن يقدم شروحات. وماذا يجب عليه أن يشرح أساساً؟ إنه قادر على إخراج رؤياه بطريقة غير شائعة، لكنها في متناول الجميع. كل حياتي أمضيته وأنا أدق أبواب الغرف التي كان تاركوفسكي يتحرك داخلها بحرية وطبيعية، وقد

استطعت أن أدخل إليها أحياناً، لكن معظم جهودي الواعية انتهت إلى فشل  
مخرج، كما حدث في أفلام ( بيضة الثعبان ) و ( اللمسة ) و ( وجهاً لوجه )  
وغيرها.

كذلك يتحرك فيليني وكوروساوا وبونويل في العوالم نفسها مثل  
تاراكوفسكي. أما أنطونيوني فكان في طريقه إلى ذلك لكنه انتهى وتعدت نتيجة  
ملمه الذاتي. أما ميليس فكان حاضراً هناك على الدوام، فهو ساحر بمهنته.

الفيلم كالحلم، الفيلم كالموسيقا ... لا يوجد أي نوع من الفنون له قدرة  
الفيلم على النفاذ إلى ما وراء الإدراك العادي وملامسة العواطف في أعماق  
الروح. ارتعاش في عصب العين، أثر صدمة : أربع وعشرون لقطة مضاءة  
في الثانية يفصل بين كل واحدة منها خط أسود لا تستطيع العين التقاطه.

عندما أمرر شريط الفيلم لقطة لقطة على طاولة المونتاج ينتابني  
إحساس السحر الذي كان يراودني في طفولتي، في عتمة خزانة الثياب وأنا  
أدير ببطء لقطة وراء لقطة، فأرصد كل التغيرات التي تحدث، وما إن أدير  
الآلة بسرعة حتى أرى الحركة ، ظلال الأشخاص الصامتين أو المتكلمين  
تتحرك دون مراوغة تجاه أكثر غرفتي سرية، رائحة المعدن الساخن، الصور  
المرتعشة، خشخشة الصليب المألطي، ويدي التي تمسك بمقبض الباب.



- ٧ -

قبل أن تكفهر سماء حياتي بظلمة سنوات سن البلوغ، كنت قد عشت  
قصة حب سعيدة خلال ذلك الصيف الذي أمضيته مع جدتي في فارموس.  
لا أذكر سبب بقائي هناك، لكنني أذكر إحساسي بالسعادة والطمأنينة  
والأمان. كان الضيوف يترددون علينا أحياناً فيقيمون لأيام قليلة ثم يغادرون  
بعد أن يعزروا بهجتي. ورغم أنني كنت لا أزال طفلاً إلا أن جدتي ولالا



كانتا تعاملانني كشاب، فإلى جانب المشاركة الإجبارية في الواجبات المنزلية مثل قطع الأخشاب وجمع الصنوبر وتجفيف الصحون وحمل الماء، كان يسمح لي بأن أجول بحرية، فكننت أفعل هذا وأستمع بوحدي. لقد تركتني جدتي بسلام مع أحلامي. كانت أحاديثنا الصريحة وقرأتنا بالصوت العالي لا تزال مستمرة في الأمسيات. لقد مارست حريتي في اتخاذ القرارات بطريقة لم أعرفها من قبل، كذلك لم يكن التقيد الصارم بالمواعيد أمراً هاماً، فعندما كنت أتأخر على الوجبات، كنت أجد دائماً شطيرة وكأس حليب في مكان حفظ الطعام.

القاعدة الوحيدة التي لم تكن تقبل التردد كانت الاستيقاظ المبكر، حيث يصدح البوق في السابعة صباحاً، دون تمييز بين الأحاد وأيام الأسبوع الأخرى، وكانت جدتي شخصياً تشرف على العملية. أما انتهاك حريتي الذي كنت أتحملة برباطة جأش ودون فهم، فهو الأظافر والأذان النظيفة، فقد كانت جدتي تعتقد أن النظافة الخارجية تحافظ على الأمور الروحية وتقويها.

لم أكن أعاني من أية مشاكل بعد، وكانت تخيلاتي الجنسية مسهبة وربما تتلاشى تحت غطاء من الإحساس بالذنب، ولم أكن قد اقترفت خطيئة الشباب الرهيبة، بل كنت بريئاً بكل المعاني، وكان ستار الأكاذيب الذي أرهقني في بيت والدي الكاهن قد سقط، ووجدت نفسي أعيش بحرية يوماً بعد يوم دون الإحساس بالخوف والذنب. كان العالم مفهوماً واستطعت أن أسيطر على أحلامي وواقعي. لم يغضب الرب مني، ولم يعذبني المسيح بدمه ودعواته الضبابية المظلمة.

لا أعرف متى بالضبط دخلت مارتا إلى كل هذا. كان ثمة عائلة من فالون، تستأجر كل صيف، وعلى مدى سنوات طويلة، الطابق العلوي، فوق قاعة تستخدم في الشتاء لدروس تقنيّة وعروض سينمائية. كانت السكة الحديدية تشق طريقها على بعد أمتار قليلة من البناء، وقريباً منها كان يوجد حوض سباحة، وفي أسفل المنحدر منشرة عائمة جرفها النهر. وكان المكان

ممتلئاً بالطفيليات التي كانت تلتقط وتباع لعالم كيميائي محلي، وكانت رائحة الأخشاب المقطوعة حديثاً والتي جففتها أشعة الشمس الدافئة تطفو فوق كل شيء.

كان شقيقي قد وجد أصدقاء له من عمره وسط أشقاء مارتا. كانوا فظين وعدوانيين ومحبين للمشاكل، ترافقوا مع أطفال آخرين يسكنون في الجانب الجنوبي للقرية، وقاموا بتحدي أشقاء القرية وتعاركوا معهم بالعصي والحجارة. أما أنا فقد بقيت بعيداً عن طقوس معاركهم لأنه كان يكفيني الدفاع عن نفسي ضد شقيقي الذي كان يضربني متى يشاء.

ذات يوم صيفي حار أرسلتني لالا إلى مخزن حبوب بعيد يقع وراء المرج على الضفة الأخرى للنهر. حيث كانت تعيش عجوز تدعى ليز - كولا، المعروفة بالعمة. كانت شخصية غامضة يحترمها الناس لخبرتها الطبية ووجبتها الممتازة. وكانت تعاني من أمراض عقلية لعدد من السنوات وبدلاً من إرسالها إلى مأوى خاص في ساتر، وخوفاً من العار الذي قد يلحق بالعائلة، تم حبسها في علية بالمزرعة وبقي عويلها يتردد في القرية كلها. وذات يوم، وجدوها تقف قريباً من فارموس، تحمل منديلاً بين يديها، كأنه صينية، ثم طلبت من جدي أن تضع لها في المنديل أربعة كرونر، وإذا لم تعطها فإنها سوف تضع ركاماً من الأغصان المقطوعة والممتلئة بالأفاعي التي سوف تهاجم أقدام الأطفال العارية. فقامت جدي بدعوته للدخول، وأعطتها بعض الطعام والمال فدعت أن يباركنا الله. ومدت لسانها لشقيقي ثم اختفت.

وفي يوم شتوي بارد حاولت أن تغرق نفسها في منطقة غرادا لكن رجال المدينة قاموا بإنقاذها، ومنذ ذلك اليوم أصبحت هادئة وواعية لا تتحدث إلا قليلاً، واعتزلت في مخزن الحبوب، تحيك الثياب وتحضر أدوية من الأعشاب تعتبر أكثر فعالية مما يعده الطبيب المحلي.

وكما ذكرت، كان يوماً حاراً عندما ذهبت إليها ... سبحت في المياه السوداء والباردة دائماً في بحيرة تعتبر بلا قاع ولها قنال تحت الأرض غير مكتشف بعد، يقود إلى النهر، وقد حاول أحد الصبية عبور هذا القنال، ثم وجدت جثته بعد أشهر مع مجموعة أخشاب في استوكهولم، وكانت معدته ممتلئة بأسمك الأنقليس التي كانت تخرج من فمه ومؤخرته.

سرت في الطريق المحظورة عبر المستنقع. كانت الرائحة نتنة والمياه البنية تبقب بين قدمي وقد تبعنتي سحابة صغيرة من الذباب. كان مخزن الحبوب يقع عند طرف الغابة، أسفل التل حيث تنحدر الأرض العشبية إلى الجنوب. وكانت الحظيرة وبيت السكن والمخزن بحالة جيدة وقد طليت جميعها بالأحمر وسقفت حديثاً بالأجر القرميدي. وكانت عائلة ليز - كولا من المزارعين الجيدين، وبعد أن عادت إلى رشدها لم يعد شيء يرضيها.

كانت ليز - كولا طويلة وكان شعرها رمادياً وعيناها زرقاوين غامقتين وكان وجهها يوحى بالقوة من خلال فمها العريض وأنفها الكبير وجبهتها الواسعة وأذنيها الناننتين. وجدتها تقف خارج المخزن تقطع الأخشاب، ومارتا تقف إلى جانبها ممسكة بالطرف الآخر من المنشار.

كانت مارتا تتردد على مخزن الحبوب فتساعد ليز - كولا في رعاية الحيوانات وشؤون أخرى، لقاء أجر بسيط.

قدمتا لي شطيرة وعصير عنب أسود، فجلست على طاولة قرب النافذة، في حين انهمكتا في تنقية القهوة عند موقد النار. كانت تفوح في الغرفة الضيقة والحارة رائحة حليب فاسد وكان الذباب يملأ المكان .

سألنتي ليز - كولا عن صحة السيدة نيلسون والسيدة أكريلوم، فأجبتني بأنها جيدة، ثم قمت بوضع قالب الجبن في حقيبة أحملها على ظهري فصافحتها، وانحنيت احتراماً وشكرتَهما على الضيافة وقلت لهما إلى اللقاء. ولسبب ما رافقتني مارتا بعض الطريق.

ورغم أننا كنا في سن واحدة لكنها كانت أطول مني. عريضة بارزة العظام وشعرها القصير قد ابيض من الشمس والسباحة. كانت شفتاها رقيقتين وفمها عريضاً، وعندما تضحك يخيل إلي أن طرفي فمها يصلان إلى أذنيها كاشفين عن أسنان بيضاء قوية. وكانت عيناها زرقاوين شاحبتين وتبدو الدهشة دائماً في نظراتها، وأنفها طويل ومستقيم مع انتفاخة صغيرة في نهايته. وكانت تتمتع بكتفين هائلين، وتفتقر إلى الورك، وقد أحرقت الشمس ذراعيها وساقها الطويلين. أما رائحتها فكانت تشبه رائحة حظيرة الأبقار، وقد بهت لون ثوبها الأصلي وتلطخ ببقع العرق الداكنة تحت إبطيها وعند كتفيها.

كان الحب فورياً وصاعقاً - تماماً مثل روميو وجولييت - مع فارق وحيد بأننا لم نفكر في أن يلمس أحدهنا الآخر، أو حتى يُقبله.

وبحجة القيام بالواجبات المطلوبة صرت أختفي في فارموس منذ الصباح الباكر ولا أعود إلا بعد الغروب. واستمر هذا الحال لأيام عديدة إلى أن سألتني جدتي ذات يوم فاعترفت لها. كانت حكيمة في ردة فعلها إذ سمحت لي أن أتغيب في التاسعة صباحاً حتى التاسعة مساءً. وأخبرتني أيضاً أنها ترحب بمارتا في أي وقت، لكننا لم نتردد سوية على فارموس إذ أن شقيق مارتا الأصغر قد انتبه إلى ما بيننا. وذات يوم تجرأنا على النزول إلى جيما لاصطياد السمك وجلسنا قريباً من بعضنا البعض دون أن نتلامس عندما ظهرت مجموعة من الأولاد الصغار وهم ينشدون أغنية مسيئة لنا فهجمت عليهم و ضربت أحدهم، لكنهم تكاثروا عليّ و أشبعوني ضرباً ولم تأت مارتا لنجدتي. ربما أرادت أن ترى هل بإمكانني أن أخلص نفسي أم لا.

لم تكن تتكلم، ولم يلمس أحدهنا الآخر أبداً، وكنا نجلس أو نرقد أو نقف بشكل قريب، نلعق جراح آلامنا ونحك لساعات البعوض. نسبح بخجل في كل الأحوال الجوية دون أن يلاحظ أحدهنا عري الآخر. وصرت أساعدها قدر الإمكان في أعمالها بمخزن الحبوب دون أن أجرؤ على الاقتراب من الأبقار.

أما كلب الصيد فكان يراقبني بغيرة وبعض قدمي باستمرار. أحياناً كانت العجوز توبّخ مارتا إذ لم تكن تقبل أي تقصير في الواجبات، وقد ضربتها على أذنيها ذات مرة فبكت مارتا وهي تستثيط غضباً، أما أنا فكنت عاجزاً عن مواساتها.

كانت هادئة، وكنت أنا المتحدث دائماً. كذبت عليها وأخبرتها بأن والدي هذا ليس والدي الحقيقي، وأنني ابن ممثل مسرحي مشهور يدعى أندرس دي فال ولهذا فإن الكاهن برغمان يكرهني ويضطهني دائماً وهذا أمر مفهوم. وأخبرتها أيضاً أن أمي لا تزال تحب أندرس دي فال وتذهب إلى كل عروضه الأولى، وقد سُمح لي أن ألتقي به مرة خارج المسرح، فنظر إليّ بعينين دامعتين وقبلني في جبيني وهمس لي بنبرة شجية : « ليباركك الله يا طفلي العزيز ». وأخيراً قلت لها إن بوسعها أن تسمع صوته في الراديو عندما يقرأ «أجراس العام الجديد». وإن أندرس دي فال هو والدي فعلاً وعندما سأترك المدرسة سوف أعمل ممثلاً في المسرح الدرامي الملكي.

سحبت دراجة جدتي القديمة ومضينا بها عبر جسر السكة الحديدية نتمايل ونتفرج على طرقات الغابة في الأسفل. كانت مارتا تقود الدراجة وأنا أجلس على الحامل الخلفي متشبثاً به بأصابعي، وكنا ذاهبين لحضور موعظة في لانهدن، فقد كانت مارتا مؤمنة حقيقية وتتشدد باستمرار أغاني الأمل الدائم بصوت خافت، في حين كنت أنا غير قادر على إخفاء كرهني لهذا. كنت أكره الله والمسيح، خصوصاً المسيح بنبرة صوته النائرة وعشائه الرباني المؤجل، ودمه. هل الله موجود ؟ لا أحد يستطيع إثبات ذلك. يكفي أن يقرأ المرء العهد القديم حتى يكتشف أن الله إذا كان موجوداً فهو بشع، غير مسامح، ومنحرف، وهو المفترض أن يكون رب الحب الذي يحب الجميع. إن بوسعهم الاحتفاظ به. أما العالم فليس سوى حفرة خراء، كما يقول سترندبرغ.

كان القمر بديراً أبيض فوق التلال، وثمة غشاوة ساكنة تغطي الأشياء كلها، وكان الصمت سيكون مطبقاً لو أنني لم أكن أتحدث كثيراً. وفجأة وجدت

نفسى أعترف لمارتا بأننى أخشى الموت. كان قد توفي كاهن عجوز في الأبرشية، وفي يوم دفنه، كان يرقد في التابوت المفتوح والضيوف يشربون النبيذ ويأكلون الكعك في الغرفة المجاورة. كان الطقس حاراً والذباب يحوم حول الجثمان، وقد غُطي الوجه بقطعة قماش بيضاء، إذ أن مرض العجوز كان قد أتى على فكه السفلي وشفته العليا، وكانت هناك رائحة ننتة اختلطت بشذا الأزهار. وفجأة تحرك الكاهن الملعون في نعشه واتخذ وضعية الجلوس وخرق قطعة القماش كاشفاً عن وجهه المتعفن، ثم هوى جانباً فمال النعش وسقط على الأرض. وقلت لمارتا: «إنها حقيقة يا مارتا، كنت هناك بنفسى، وإذا لم تصدقيني فاسألني شقيقي لقد كان هناك أيضاً، لكنه فقد وعيه. إن الموت مخيف. لا تعرفين ماذا سيأتي بعده. أما تلك القصور الفخمة التي تحدث المسيح عنها فأنا لا أؤمن بها. شكراً، إنها ليست لي. إن الموت رعب لا مفر منه، ليس لأنه مؤلم، بل لأنه ممثلي بأحلام موحشة لا يستطيع احد أن يستيقظ منها.»

كان يوماً مطراً، ذهبت ليز - كولا لمعالجة امرأة تعاني من آلام في المعدة وبقيت أنا ومارتا في الغرفة الضيقة الحارة. كان المطر ينقر على زجاج النافذة ويخشخش على السطح، عندما قالت مارتا: « سوف ترى، أن الخريف قادم بعد هذا المطر ... ». وفجأة أدركت أن ما تبقى لنا أيام معدودة، وأن هذه الأبدية التي عشناها قد اقتربت نهايتها وبات الفراق وشيكاً. انحنت مارتا على الطاولة، وكان لتنفسها رائحة الحليب، وقالت: « إن قطار البضائع يغادر بورلانغ في السابعة إلا ربع. أستطيع سماع صوته عندما يغادر، وعندئذ سوف أفكر بك، وعندما تراه يعبر فارموس يجب أن تفكر بي.»

مدت يدها العريضة ذات الأظافر المتسخة، فوضعت يدي عليها. أخيراً توقفت أنا عن الكلام إذ دفعني إلى الصمت إحساس بالحزن .. قاهر.

جاء الخريف واضطربنا لارتداء الجوارب والأحذية، وساعدنا بجمع نبات اللفت، ثم جاء الصقيع وتجمد كل شيء في الهواء والأرض وغطت

طبقة جليد سميكة البركة خارج البناء حيث بدأت والدة مارتا تحزم الأمتعة. احتدت الشمس في منتصف النهار، ثم بردت عند المساء. كانت الآلات بدأت بحراثة الحقول، كنا نحب تقديم المساعدة لكننا كنا نتصرف غالباً وحدنا. وذات يوم استعرنا قارب بيرغولوند وذهبنا لصيد سمك الكراكي. اصطدنا واحدة كبيرة عضت أصبعي، ولكن عندما فتحتها لالا لتتظيفها، وجدت بداخلها خاتم زفاف رائع، قرأت جدتي اسم كارين محفوراً عليه، وكان والدي قد أضاع قبل سنوات خاتمه في منطقة جيما، لكنه لم يكن بالضرورة الخاتم نفسه.

وذات صباح بارد وجاف، أرسلتنا جدتي إلى مخزن القرية الواقع بين دوفناس ودجورمو، فأوصلنا في طريقنا ابن بيرغولوند الذي كان متجهاً إلى القرية لبيع حصان عجوز، كانت الرحلة بطيئة وصعبة بسبب الطريق الموحل الممتلئ ببرك الماء، فانشغلنا بعدّ السيارات التي كانت تمر على الطريق نفسه، ووصل عددها بعد ساعتين إلى ثلاث سيارات. وفي المخزن حزمنا حمولتنا وقلنا عائدين سيراً على الأقدام، وعندما وصلنا إلى مكان المعديّة جلسنا على جذع شجرة سوداء وشربنا عصير نقاح والتهمنا الشطائر التي معنا. حدثت مارتا عن طبيعة الحب وقلت لها إنني لا أوّمن بالحب الأبدي، وأن الحب البشري ذو نزعة أنانية وقد ذكر سترندبرغ ذلك في مسرحية (البجع). وقلت إن الحب بين الرجل والمرأة هو في أغلب الأحيان فسق ودعارة، وأخبرتها عن سيدة جميلة كانت تمارس الحب مع والدي في غرفة مقدسات الكنيسة بعد طقوس التبادل كل مساء خميس.

انتهى عصير النقاح وألقت مارتا الزجاجاة بالنهر، في حين بدأت أنا أروي لها قصة حب مأساوية من الأدب، وأستعرض أمامها معرفتي. وفجأة أحسست بالإحباط والدوار. وسألت مارتا بشيء من الحرج فيما إذا كانت تعتقد أنني أتكلم أكثر من اللازم، فأجابت بالنفي وهزت رأسها بحزن. التزمت الصمت بعد ذلك، وتساءلت هل أُلْفِق قصة حول تجاربي الجنسية، لكنني

سرعان ما بدأت أشعر بالمرض وخطر بيالي أن يكون عصير التفاح مسموماً. استلقيت على المنحدر العشبي، وبدأت قطرات مطر تتساقط، واختفت ضفة النهر المقابلة وراء ستار من الضباب.

وذاًت ليلة هطل الثلج واسود لون ماء النهر أكثر من أي وقت مضى واختفت كل الألوان الخضراء والصفراء وساد الصمت في كل مكان. كان البياض يتألق عندما مشينا عائدين إلى حيث كانت مارتا تقيم مع أهلها. لم نستطع أن نقوه بكلمة، ولم نجرؤ على تبادل النظرات فقد كان الأكم لا يطاق. تصافحنا وقلنا إلى اللقاء، إذ ربما نلتقي في الصيف المقبل.

استدارت وركضت مبتعدة تجاه المنزل، أما أنا فمضيت عائداً إلى فارموس عبر جسر السكة الحديدية، وكنت أفكر لو أن قطاراً سوف يمر الآن من هنا فإنه سوف يمر من فوقني تماماً.



-٨-

استؤنفت البروفات على مسرحية سترندبرغ ( رقصة الموت ) يوم الجمعة ٣٠ كانون الثاني عام /١٩٧٦/، بعد أن توقفت لفترة بسبب مرض أندرس إيك الذي استرد عافيته بعد اسابيع وأعلن أنه مستعد للعمل من جديد. خلال هذا التوقف غير المتوقع، عملت على سيناريو ( مكان الجنة ) بالاشتراك مع الكاتبة أولا إيزاكسون والمخرج غوتيل ليندبلوم. وكانت شركتي سينما توغراف هي التي ستنتج الفيلم حيث سيبدأ التصوير في شهر أيار. انشغلنا بالتحضيرات وتوقيع العقود واختيار أماكن التصوير. وكنت قد انتهيت من مسلسل التلفزيوني ( وجهاً لوجه ) وسيعرض قريباً على مجموعة من المنتجين الأمريكيين، وقبل أشهر معدودة أنجزت سيناريو ( بيضة الثعبان ) الذي سينتجه دينو دي لاورنتيس.

-٨٩-



ببطء وتردد بدأت ألتفت صوب أمريكا، لما فيها من مصادر غنية لي ولشركتي. وكانت فرص العمل على أفلام ذات نوعية تتزايد بشكل حاد، يمولها الأميركيون ويخرجها مخرجون أجانب. بدوري لم أنجح تماماً في أن أكون منتجاً جيداً، وكانت شركتي سينما توغراف تقوم على عمودين توعمين، كانا صديقين حميمين لي لمدة سنوات طويلة، وهما لارس - أوكارلبرغ [الذي بدأ تعاوني معه في عام /١٩٥٣/ بفيلم ( الليلة العارية ) ]، وكان يتولى أمور الإدارة، بالإضافة إلى كاتينكا فاراغو، التي عملت معها عام /١٩٥٤/ بفيلم ( رحلة إلى الخريف ) والتي كانت تشرف على فعاليات التصوير. استأجرنا الطابق العلوي في بناء جميل يعود إلى القرن الثامن عشر، وكان يضم مكتباً فسيحاً وغرفة عرض وغرف مونتاج ومطبخاً، ويسوده جو منزلي.

منذ شهر أو أكثر قام بزيارتنا رجلان دمثان من مصلحة الضرائب وأخذا يراجعان كشوف حساباتنا، ثم عبرا عن رغبتهما في الاطلاع على دفاتر شركتي السويسرية برسونا فيلم، وعلى الفور كانت الدفاتر المطلوبة تحت تصرفهما.

تابع الرجلان عملهما دون أن يزعجها أحد. ووفقاً ليومياتي فإن مذكرة مصلحة الضرائب وصلت إلينا يوم الخميس ٢٢ كانون الأول، فلم أقرأها وأرسلتها إلى محامي.

قبل بضع سنوات، ربما عام /١٩٦٧/، وعندما بدأت أموري المادية تسير على نحو مفرح طلبت من صديقي هاري شين أن يجد لي محامياً شريفاً يستطيع رعاية مصالحني المادية، فوق اختياره على محام شاب ذي سمعة طيبة هو سفن هارلد باور الذي كان بالإضافة إلى عمله يتمتع بمنصب عالٍ في حركة الكشافة العالمية.

سارت الأحوال معه جيدة، كذلك كانت مع المحامي السويسري الذي يشرف على برسونا فيلم، وازداد نشاطنا، فأنتجنا ( صرخات وهمسات ) (مشاهد من حياة زوجية) ( دفاع رجل مجنون ) و ( الناي السحري ).

في يوميات ٢٢ كانون الثاني لا أبدو قلقاً على مذكرة مصلحة الضرائب بقدر قلقي من الأكزيما المؤلمة التي تفشت فجأة في أحد أصابع يدي اليسرى. كان قد مضى على زواجي من انغريد خمس سنوات، وكنا نعيش في بناء حديث بشارع كارلا بلان، في الموقع نفسه حيث كان يقوم بيت ستراندبرغ في الماضي.

عشنا حياتنا على النمط البورجوازي، فكننا نلتقي الأصدقاء باستمرار ونتردد على المسارح والحفلات الموسيقية ونشاهد الأفلام ونعمل حسب ذوقنا. وفيما يلي خلفية صغيرة لما حدث بتاريخ ٣٠ كانون الثاني وما بعده، مع العلم أنني لم أكتب في يومياتي ما حدث في الأشهر التالية، إلا بشكل منقطع وبعد مرور سنة كاملة. لذلك فإن ما سأكتبه الآن هو خلاصة أحداث وصور أذكرها من خلال تركيز شديد تغطيه غشاوة الشيخوخة.

بدأنا بروفات ( رقصه الموت ) كالمعتاد في التاسعة والنصف صباحاً وكان يعمل معي أندرس إيك ومارغريتا كروك وجان أولف ستراندبرغ، بالإضافة إلى الملحن ومساعد الإنتاج ومدير المنصة. كنا سعداء وأضواء الدراماتن فوقنا.

كان العمل يتقدم بطريقة سهلة ومريحة، مثلما يحدث عادة في بداية البروفات، عندما فتح الباب ودخلت مارغوت وبرستروم، سكرتيرة مدير المسرح، وطلبت إلي أن أتوجه فوراً إلى غرفتها حيث يوجد رجلان من الشرطة بانتظارني. قلت لها ربما يحتمسان بعض القهوة ويعودان للقائي في الساعة الواحدة أثناء فترة الاستراحة، لكنها أجابتي بأنهما يريدان التحدث إلي فوراً، وعندما سألتها عن سبب هذا كله أجابت بأنها لا تعرف. ضحكنا مندهشين من الموقف وطلبت من الممثلين أن يتابعوا البروفات على أن نلتقي في الواحدة والنصف، بعد الغداء.

توجهت مع مارغوت إلى غرفتها، خارج مكتب المدير، حيث كان يجلس رجل في معطف قاتم اللون، وعندما رأيته نهض وصافحني وعرفني

بنفسه. سألته عما يحدث، ولم هذه العجلة للقائي، فأجابني أن الأمر متعلق بشؤون الضرائب وأنه يجب علي الذهاب معه لإجراء التحقيق اللازم. حدثت به كالأبله وقلت له : « إنني لم أفهم شيئاً » ، وهذه هي الحقيقة، ثم تذكرت فجأة أن الناس الذين يتعرضون لمواقف مشابهة ( في الأفلام الأمريكية ) يطلبون استدعاء محاميهم فوراً. فأخبرته بضرورة وجود محاميّ معي أثناء التحقيق وأنني سأتصل به، فاعترض الشرطي قائلاً بأن محاميّ متورط هو الآخر في القضية نفسها وقد استدعي وتم التحقيق معه. عندئذ طلبت منه يائساً أن أذهب إلى غرفتي لأحضر معطفي فوافق قائلاً ( حسناً سوف آتي معك ). وفي الطريق إلى الغرفة التقيت عدداً من الأشخاص الذين كانوا ينظرون بدهشة إلى الرجل الغريب الذي يسير خلفي تماماً، ثم قابلت إحدى زملائي في ممر المنتجين، فسألني مستغرباً : « ألسنت في البروفات » ؟ فقلت له : « لقد اعتقلني رجال الشرطة ». وعندئذ انفجر زميلي ضاحكاً.

عندما ارتديت معطفي هاجمتني فجأة تشنجات حادة في المعدة، فقلت للشرطي : إنني يجب أن أذهب إلى الحمام. فقام الشرطي بتفتيش الحمام ومنعني من إغلاق الباب. وفي الحمام عانيت من دفعات إسهال ذات صوت مرتفع، في حين كان الشرطي يقف وراء الباب النصف مفتوح.

وأخيراً، كنت على استعداد لمغادرة المسرح، لكنني بدأت أشعر بالمرض وأرثي بصمت انتقادي موهبة الغياب عن الوعي. وأثناء مغادرة المسرح قابلت عدداً من الممثلين في طريقهم إلى الغداء، فبادلتهم التحية بكآبة، ولاحظت التساؤل المرسوم على وجه الفتاة المشرفة على لوحة المفاتيح الكهربائية.

وعندما خرجنا إلى شارع نيبوروغاتن أقبل شرطي آخر وحياتي، بعد أن كان يرصد المخرج المؤدي إلى شارع الملوفاسغاتن، خشية من هربي. كان المحقق كنت كارلسون من مصلحة الضرائب قد أوقف سيارته خارج المسرح ( أو ربما كان ذلك زميله، لم أستطع أن أميزهما، فكلاهما كان

مترهلاً، يرتدي قميصاً عليه رسوم أزهار، بشرته فذرة وأظافر يديه متسخة).  
ركبنا السيارة وانطلقنا. كنت أجلس في المقعد الخلفي بين شرطيين، في حين  
تولى المحقق كارلسون ( أو زميله ) القيادة. وكان أحد الشرطيين ذا روح  
طيبة فأخذ يروي القصص ويضحك. طلبت منه أن يصمت فأجاب بقليل من  
الحرص أنه كان يود تلطيف الجو فقط.

كان مكتب مدير الشرطة في شارع قريب من كونغشولمستروغ، ولست  
واثقاً من هذا تماماً إذ أن الصور في حالتي تلك، قد بدأت تضمحل وغابت  
الأصوات شيئاً فشيئاً.

أقبل رجل مسن وهو يبتسم وقدم لي نفسه ووضع أمامي مجموعة من  
الأوراق حتى أراجعها. أحسست بجفاف في فمي وحجرتي، فطلبت كأساً من  
الماء وشربته بيد مرتعشة وقد ضاق تنفسي. في الطرف الآخر من الحجرة  
(التي بدت بلا نهاية) تجمع عدد من الأشخاص الجالسين، كانوا خمسة أو  
سنة، ثم أخبرني المفوض بأنني كنت قد قدمت تصريحات كاذبة حول شؤوني  
المالية وأن شركة برسونا فيلم، مشروع باطل قانوناً، فأجبتته بأنني لم أكن أقرأ  
تصريحاتي، وليست لدي أية نية لإخفاء النقود عن الدولة. تابع المفوض  
أسئلته، وأخبرته بأنني طلبت من أشخاص آخرين متابعة أموري المالية  
والإشراف عليها لأنني لست كفوفاً ولن أتورط بالمجازفة في مثل هذه الأمور  
وهذا ليس من طبعي أبداً، واعترفت بكامل إرادتي أنني وقعت على أوراق لم  
أقرأها، ولو أنني قرأت شيئاً منها فلم أكن لأفهمه على أية حال.

في كل هذه القصة البائسة - التي استمرت عدة سنوات وكلفتني نفقات  
باهظة، بالإضافة إلى بقائي خارج البلاد لمدة تسع سنوات، ووجوب دفع  
ضريبة بلغت /١٨٠,٠٠٠/ كرونر - كنت مذنباً في أمر واحد فقط، هو أنني  
وقعت على أوراق لم أكن أقرأها أو أفهمها. وبهذه الطريقة فقد ساهمت  
بعمليات مالية لم تكن لدي أية فكرة عنها، ولا القدرة للإشراف عليها. كان  
يؤكد لي باستمرار أن كل شيء يسير بشكل قانوني، فإذا لم أكن أفهم

ما يحدث، ولم يكن محاميّ اللطيف، قائد الكشافة العالمي، على اطلاع بعمله، فإن عدداً من الصفقات قد تمت بطريقة غير صحيحة، وهذا ما أثار شكوك مصلحة الضرائب وزودها بأسباب جيدة، حتى اعتقد المحقق كارلسون وزميله أنهما وقعا على فريسة كبيرة هذه المرة، فقام المدعي العام الجاهل والحيران بإطلاق أيديهما في القضية بحرية مطلقة، خوفاً من أن أهرب من البلاد وأخرج السلطات.

انقضت الساعات، وبدأ الرجال الجالسون في الطرف الآخر من الغرفة الواسعة يختفون واحداً بعد واحد. التزمت الصمت، سوى أنني كنت أهدس بين الحين والآخر بأن هذه كارثة كبيرة، ولفت انتباه المفوض أنها قد تكون قصة للصحافة والإعلام. فهدأني قائلاً : إن حديثنا سري للغاية، وإن التحقيق يجري في هذا المركز بالذات بعيداً عن إدارة الشرطة العامة لتحاشي إثارة أي اهتمام غير ضروري. سألته إذا كان بإمكانني أن أتصل بزوجتي، لكنه رفض، فقد كانوا يفتشون شقتي في هذه اللحظة بالذات تماماً. رن جرس الهاتف، وكان المتحدث صحفياً من جريدة سبنسكا داغيلات، فارتبك المحقق وطلب إليه ألا يكتب شيئاً عن الموضوع. بعد ذلك أخبرني أنني ممنوع من السفر وأنهم سوف يصادرون جواز سفري، ثم قدم لي ورقة فوقعتها دون أن أعرف محتوياتها لأنني لم أعد أفهم أي شيء يقال لي.

نهضاً، وربت المحقق على كتفي وحثني على متابعة العيش والعمل كالمعتاد، لكنني قلت له إن هذه كارثة كبيرة. ألم يكن بوسعهم أن يفهم أنها كانت كارثة كبيرة فعلاً ؟

وأخيراً وجدت نفسي في الشارع من جديد. كان الثلج يتساقط بهدوء والظلام يخيم تدريجياً، وكان كل شيء واضحاً، بالأبيض والأسود، دون ألوان، قاسياً مثل نسخة مصورة. كانت أسناني تصطك وكل مشاعري وأفكاري مخدرة، استقلت تاكسي إلى المسرح حيث تركت سيارتي.

وعندما عدت إلى البيت وجدت انغريد بانتظاري. لقد فاجؤوها بتفتيش الشقة، وكان رجال الشرطة مهذبين معها، لكنهم صادروا بعض الملفات. وبعد خروجهم جلست وانتظرت، وعندما طال الانتظار أعدت كعكاً.

اتصلت بهاري شين وسفي هارلد باور، فوجدتهما في حالة من الصدمة والحيرة. أما ما حدث لاحقاً في تلك الأمسية فلا أذكره تماماً. هل تناولنا العشاء؟ ربما. هل شاهدنا التلفزيون؟ ربما.

في وقت متأخر من هذه الأمسية وبعدما ذهبنا إلى الفراش، خطر ببالي أن وسائل الإعلام سوف تحاصر البيت في الصباح التالي، فحزمت بعض الأمتعة الضرورية واتجهت إلى الشقة الصغيرة في غريفتور غاتن التي كنت قد انتقلت إليها أنا وغان بعد عودتنا من باريس في خريف عام ١٩٤٩/ ومنذ ذلك التاريخ كنت ألجأ إلى هذه الشقة كلما اعترضتني الكوارث أو انهيار زواج ما وصعوبات أخرى.

وصلت إليها في منتصف الليل تقريباً، ومنحني إحساس العزلة فيها إحساساً آخر بالأمان، فتناولت قرصاً منوماً وغفوت.

لم أعد أذكر ما حدث يومي السبت والأحد، سوى أنني كنت أغلق الباب على نفسي في شقة غريفتور غاتن، وأتسلل إلى البيت في المساء عن طريق الكراج دون أن يراني أحد، فأمضي بعض الوقت وأعود للشقة.

انتشر الخبر في التلفزيون وعلى صفحات الجرائد الأولى. ورفض ابني ذو الاثني عشر عاماً أن يذهب للمدرسة بعد أن تملكه الغضب، فاعتزل في غرفة آلات العرض بسينما رواد كفارون مع صديقه الذي يعمل هناك والذي كان مؤيداً مستمراً له في كل ما واجهه من صعوبات لاحقاً.

لا أدري كيف واجه أبنائي الآخرون القضية نفسها لأنني لم أكن أراهم، لكن معظمهم كان ينتمي إلى مجموعات يسارية، واكتشفت في وقت لاحق أنهم كانوا مقتنعين بأنني مذنب.

حدث الانهيار صباح الإثنين ... كنت جالسا في الغرفة الكبيرة بالطابق الأول للمنزل، أقرأ كتاباً وأسمع الموسيقى، في حين كانت انغريد قد ذهبت للقاء بعض المحامين. لم أكن أشعر سوى بأثار التخدير التي خلفتها الأقراص المنومة والتي لم أكن معتاداً على تعاطيها.

توقف شريط الموسيقى مصدراً تكة صغيرة، وساد الصمت، ونظرت فشاهدت الثلج يتساقط ويتراكم على أسطحه الأبنية المقابلة. توقفت عن القراءة. وكنت أجد صعوبة في استيعاب ما أقرؤه. كان الضوء في الغرفة حاداً دون ظلال. دقت الساعة عدة مرات. ربما كنت نائماً، وربما اجتزت الخطوة من واقع الأحاسيس المتلقاة، إلى واقع آخر. لم أكن أعرف شيئاً، ووجدت نفسي في فراغ عميق وساكن، خال من الآلام والمشاعر. أغلقت عيني، أو ربما خيل إلي ذلك، وشعرت عندئذ بوجود أحد ما في الغرفة، ففتحت عيني ورأيت نفسي أفق على بعد أمتار قليلة من الضوء الحاد، أنظر إلى نفسي. كانت تجربة مركزة لا تقبل الجدل. لقد كنت واقفاً على البساط الأصفر أنظر إلى نفسي جالسا على الكرسي وكنت جالسا على الكرسي أنظر إلى نفسي واقفاً على البساط الأصفر. وكنت أنا الجالس على الكرسي مسؤولاً عن ردود الأفعال. لقد كانت النهاية، وليس هناك طريق للعودة، لقد سمعت نفسي تنتحب.

مرة أو مرتين في حياتي كلها، راودتني فكرة الانتحار، وفي شبابي أقدمت على محاولة فاشلة، لكنني لم أنظر إليها بجدية. لقد كان فضولي عظيماً وحبتي للحياة قوياً وخوفي من الموت لا يتزعزع.

ومع ذلك فإن موقفي من الحياة كان يفترض وجود سيطرة مستمرة ولائقة على العلاقة بالواقع والتخيلات والأحلام. وعندما كانت تتعطل هذه السيطرة - وهو أمر لم يحدث لي من قبل حتى في طفولتي المبكرة - كانت أنظمتي تصاب بالخلل وتتعرض هويتي للخطر، فأسمع صوت أنيني، يشبه

أنين كلب جريح، نهضت من الكرسي وكنت على وشك أن ألقى بنفسي من النافذة.

لم أكن أعلم أن انغريد قد عادت إلى المنزل بصحبة الدكتور شتور هيلاندر .. أفضل أصدقائي. بعد ساعة وجدت نفسي في العيادة العصبية بمستشفى كارولنيسكا مستقيماً على سرير في غرفة واسعة تضم عدداً من الأسرة الأخرى. وكان البروفسور المسؤول يطوف حولي ويحدثني بلطف، فقلت له شيئاً حول الخجل والخوف. فحقنوني بأبرة فغفوت في الحال.

أمضيت ثلاثة أسابيع في هذا الجناح وأنا أشعر بالارتياح. كنا مجموعة خانعة من المخدرين الذين يتبعون نظاماً يومياً صارماً دون أي احتجاج.

كانوا يعطونني خمس حبات في اليوم زرقاء في النهار وحبتي موغادون في الليل، وعندما أشعر بأنني لست على ما يرام أطلب من الممرضة جرعة إضافية، فأنام دون أحلام في الليل وفي ساعات النهار.

وبين وقت وآخر. كنت أكتشف بما تبقى لدي من فضولي المهني، العالم المحيط بي. كنت أعيش وراء ستار في غرفة كبيرة خالية، أقرأ في معظم الأوقات دون أن أحتفظ بما أقرأه، وكنت أتناول الوجبات في غرفة الطعام، وأشارك دون إجبار في محادثات لطيفة. لم تصادفني انفجارات انفعالية باستثناء مرة واحدة عندما ثار نحات مشهور في إحدى الأمسيات وحطم أسنانه. وأذكر من الناس الموجودين معي في الجناح نفسه، فتاة حزينة كانت تشعر بضرورة غسل يديها باستمرار، وشاب رقيق طوله ستة أقدام مصاب باليرقان، يأخذونه مرة كل أسبوع إلى مستشفى أولراكر للأمراض العقلية ليجروا عليه فحوصات مختلفة. بالإضافة إلى وجود عجوز حاول الانتحار بواسطة قطع شرايينه بالمنشار اليدوي، وإمراة في منتصف العمر ذات وجه جميل وعابس، تعاني من قلق داخلي مستمر، فتمشي في الممرات قاطعة أميال عديدة بصمت.



في المساء كنا نتجمع ونتابع بطولة العالم في التزلج على الجليد، على جهاز تلفزيون أبيض وأسود، صورته مشوشة وصوته سيء. لكن أحداً منا لم يكن يعلق على الأمر.

وكانت انغريد تزورني مرتين يومياً، فنتحدث بهدوء ومودة، وأحياناً نذهب إلى عروض مبكرة في السينما.

لم أكن أقرأ الصحف أو حتى أسمع أية برامج إخبارية. وشيئاً فشيئاً، وعلى نحو غير مدرك اختفى قلقي وتلاشى إحساسي بالإهانة، غير القابل للإصلاح، لكن زخم إيداعي الجارف بدأ ينحسر ويغيب.

خيل إلي أنني قد أصبح قضية للعلاج حتى آخر عمري، فوجودي كان مثيراً للشفقة، غير متطلب. لم يعد يوجد شيء حقيقي أو عاجل، مؤلم أو مقلق. كنت أتحرك بحذر وكل ردود فعلي تأتي متأخرة. أما رغباتي الجنسية فقد انقطعت تماماً وأصبحت حياتي مرثية.

ذات يوم سألت البروفسور الصديق فيما إذا كان قد شفي أحدًا ما، ففكر بجدية ثم أجابني قائلاً: « الشفاء كلمة كبيرة ». ثم أوماً برأسه وابتسم مشجعاً. ومضت الدقائق والأيام والأسابيع.

لا أدري ماذا جعلني أخترق جدار الحبيطة المحكم حولي. سألت البروفسور فيما إذا كان بوسعي أن أذهب برحلة إلى صوفياهمت، فوافق محذراً إياي ألا أتوقف عن علاج الفالسيوم بشكل حاد. شكرت له لطفه، وودعت زملائي المرضى وتبرعت لهم بجهاز تلفزيون ملون.

في نهاية شباط وجدت نفسي في غرفة هادئة ومريحة بصوفياهمت، تطل نافذتها على الحديقة، ومن خلالها كنت أستطيع رؤية بيت الكاهن الأصفر، حيث أمضيت طفولتي. وفي كل صباح كنت أنتزه لمدة ساعة في الحديقة.

لقد كان زمن عذابات قاسية، توقفت عن تناول الفالسيوم والموغادون بسرعة احتجاجاً على تعليمات البروفسور، وكان التأثير فورياً، فاشتعل القلق

المقموع في داخلي، وعاد شيطاني بغضب وساد الأرق ليالي ثانية حتى ظننت أن أشلثني لن تلبث أن تتطير إثر انفجار داخلي عنيف. بدأت أقرأ الصحف وأحشر نفسي في كل ما حدث أثناء غيابي، وعاودت اتصالاتي مع المحامين والأصدقاء.

لم يكن الأمر شجاعة أو إحساساً باليأس، ولكن غريزة الحفاظ على الذات، والتي على الرغم مني، أو ربما بفضل وجودي في العيادة النفسية، استجمعت بعضاً من مقاومتها.

شننت هجوماً على الشيطان بداخلي بواسطة نهج أثبت فعاليته خلال أزمات سابقة. وكان هذا النهج يقوم على تقسيم أيامي وليالي إلى وحدات زمنية تتضمن كل واحدة منها نشاطات معدة سلفاً تتخللها فترات من الراحة. وقد استطعت من خلال اتباع هذا البرنامج بصرامة أن أحافظ على سلامة عقلي من العذابات المؤلمة. وباختصار، فقد عدت إلى تخطيط حياتي وممارستها بعناية فائقة.

وبواسطة هذا النهج تمكنت بسرعة من إعادة ذاتي المهنية إلى وضعها الطبيعي، وأصبحت قادراً على تقصي أسباب عذباتي باهتمام شديد. بدأت أدون ملاحظاتي ووجدت نفسي أقرب من بيت الكاهن. وجاءني صوت هادئ من مكان ما، مشيراً إلى أن ردة فعلي تجاه ما حدث كان مبالغاً فيه، وكانت أقرب إلى الإذعان منها إلى الغضب، وأنني رغم كل شيء، اعترفت بكوني مذنباً رغم أنني لست كذلك، وسعيت للعقاب حتى أنال الغفران والراحة بأسرع وقت ممكن. وتابع الصوت بازدياد ولطف : من سيغفر لك ؟ مصلحة الضرائب ؟ المحقق كارلسون بقميصه المورّد وأظافره المتسخة ؟ من ؟ أعدائك ؟ نقّادك، هل سيغفر الله لك ويمنحك الخلاص ؟ ماذا تعتقد ؟ هل سيصدر أولف بالمه والملك مرسوماً يعلنان فيه أنك قد عوقبت وطلبت الغفران، فغفر لك ؟ ( في وقت لاحق، وأثناء زيارتي لباريس، فتحت

التلفزيون. مصادفة فوجدت أولف بالمه يؤكد للجميع، وبلغة فرنسية ممتازة، أن قصة الضرائب مبالغ فيها وأنه صديق لي. في تلك اللحظة كرهته ).

وفجأة بدأ الغضب المكتوم والمضغوط في داخلي، يتحرك في ممرات أعماقي المظلمة. يجب ألا أبالغ ! بالنسبة للعالم الخارجي كنت شخصاً نزقاً باكياً ومثيراً للشفقة. حصلت على كل الرعاية والحنان المفترضين وصرت أشبه بطفل مدلل. ورغم نظامي الذاتي فقد كنت مشوشاً ومرتبكاً لا أعرف اليوم الذي سيأتي بعد الغد، ولا أستطيع أن أخطط لأسبوع مقبل. كيف ستصبح حياتي، وعملي في المسرح والسينما ؟ ماذا سيحدث لشركة سينما توغراف، بؤبؤة عيني ؟ وماذا سيحل بالموظفين العاملين عندي ؟ في الليل، عندما أعجز عن تركيز طاقتي للقراءة، تهاجمني كتيبة كاملة من الشياطين، وفي النهار أحس رغم النظام الظاهري بأن الفوضى تسودني مثل مدينة تتعرض للقصف.

في منتصف شهر آذان انتقلنا إلى فارو، حيث بدأ الصراع الطويل بين الشتاء والربيع ... إذ يأتي يوم مشمس ذو نسيمات لطيفة ويليه يوم آخر عاصف تكاد فيه الريح تقطع النوافذ وأعمدة الكهرباء.

ومع ذلك فقد كان الجو هناك مهدئاً بالنسبة إليّ، فعملت باجتهاد، وكتبت الخطوط العريضة لفيلم ( الغرفة المغلقة ). وشيناً فشيناً بدأت أشق طريقي في دروب غير مألوفة، تجعلني أحس دائماً بالصمت وبأنني فقدت طريقي فعلاً. لقد كانت الكتابة جزءاً من نظامي اليومي.

وفي الليل كنت أتناول الفاليوم والموغادون عندما يتفاقم إحساسي بخطر الإبادة الداخلي. كان بوسعي التحكم بهذه الجرعات على الأقل لأن توازني لا يزال غير مستقر.

كانت انغريد على وشك السفر إلى استوكهولم لقضاء أعمال مستعجلة، وعرضت علي الذهاب معها، لكنني لم أرغب بذلك فاقترحت أن يأتي أحد يشاركني إقامتي أثناء غيابها، لكنني رفضت هذا أيضاً.

أوصلتها إلى المطار. وفي الطريق بين فارو وبانغ، شاهدنا سيارة شرطة، وهو أمر غير مألوف أبداً في شمال غوتلاند. تملكني الرعب وظننت أنهم قادمون لإلقاء القبض علي، لكن انغريد أخبرتني بأنني مخطئ. هدأت، ثم ودعتها في مطار فيزيبي. وعندما عدت إلى المنزل، كان الثلج يتساقط قليلاً. ولمحت آثاراً لأقدام ولعجلات سيارة أمام المنزل، فاقتنعت تماماً بأن الشرطة كانت هنا تبحث عني. أوصدت الأبواب كلها، وحشوت بنديقتي وتمركزت في المطبخ حيث يمكن مراقبة الشارع ومرآب السيارات. انتظرت لساعات طويلة. جف فمي وحنجرتي، فشربت بعض المياه المعدنية وفكرت بهدوء، ودون أمل، أن هذه هي النهاية. أقبل غروب آذار بصمت وحده. لم تظهر الشرطة. وبالتدرج أدركت أنني كنت أتصرف مثل مجنون خطير. فأفرغت البندقية وأعدتها إلى مكانها وحضرت العشاء.

أصبحت الكتابة أكثر صعوبة، وزاد قلقي إذ انتشرت إشاعات بتهمة التهرب من الضرائب، وهكذا فالقضية برمتها، مجرد شأن سخي يعلق بالضرائب.

انتظرنا ولم يحدث شيء. أقرأ كتاب (القدس) لسلمة لاغرلوف، أحاول بصعوبة الحفاظ على نظامي الخاص. يوم الأربعاء ٢٤ شباط كان غائماً وهادئاً، تفتت الثلج وتساقط عن السطوح. ومن غرفتي سمعت جرس الهاتف يرن وأنغريد تجيب، ثم ألقيت بالسماعة وهرعت إليّ ترندي ثوبها اليومي الأزرق، ثم وقفت وضربت بيدها اليمنى على فخذاها وصاحت: «أسقطوا القضية»!

في البداية لم أشعر بشيء، بعدها تملكني إحساس بإرهاق فظيع، فحطمت نظامي الخاص وذهبت إلى السرير واستغرقت في النوم لساعات عديدة ولم أشعر بمثل ذلك الدفاء إلا مرة وحيدة، عندما كنت مسافراً بطائرة ذات جناح واحد واشتعلت النيران فيها، فاضطروا إلى التحليق حول أوريسوند لمدة طويلة حتى نفذ الوقود وهبطت الطائرة.

وعند المساء سمعنا طرقاتاً على الباب، وكانت القادمة صديقة طيبة، ما إن فتحنا لها حتى ألقّت إليّ بباقة أزهار وقالت إنها جاءت لتهنّئي وتعبر لي عن مدى فرحتها.

كانت ليلة بلا نوم، أيقظني فيها انفجار المشاريع والأعمال. وعندما لم تساعدني الأقراص المنومة والموسيقا وكتاب سلما والشوكولا والبسكويت، غادرت الفراش وجلست إلى مكتبي، وكتبت الخطوط العريضة لفيلم (الأم - الإبنة - الأم) مع ملاحظة بأن انغريد برغمان وليف أولمان يجب أن تلعبا الدورين الأساسيين.

في ٣٠ آذار عدنا إلى استوكهولم حيث كان بانتظاري كمّ لا بأس به من العمل. وبشيء من القلق الذي كان يصعبُ تحمله، بدأت أعالج أمور مستعجلة كان أولها متعلقاً بسيناريو (مكان الجنة) مع أولا ايزاكسون وغونيل ليندبلوم.

في ٢ نيسان، قامت مصلحة الضرائب بشن هجوم مباغت علينا، فاجتمعنا في الواحدة ظهراً مع المحامي رالف ماغريل، وبصعوبة وبطء بدأت أفهم محتوى الرسالة التي بعثتها مصلحة الضرائب. فيما بعد كتبت مقالة في إحدى الصحف، حول الموضوع نفسه، جاء فيها :

« في يوم الجمعة، الموافق ٢ نيسان، دُعي ممثلي القانوني رالف ماغريل للقاء موظفين من مصلحة الضرائب، هما بنغت كولن وهانز سفنسن. كانت الرسالة التي أراد هذان الموظفان نقلها إليّ بالغة التعقيد. ورغم محاولاته الصبورة فإنني لم أستوعب الأمر بكل تفاصيله من قبل ماغريل لكنني التقطت الفكرة الأساسية.

ومن أجل الوصول إلى الإعلام، قبل أن تفعل مصلحة الضرائب فعلتها من خلال اتصالاتها الحميمة بوسائل الإعلام، فإنني أرغب بإعلان ما يجول ببال هذين الموظفين، بعد أن توصلت إلى خلاصات معينة فيما أصبح يسمى

«مثلث برغمان». وسأحاول أن أصف باختصار مضمون رسالة سفنسن وكولن، وأرجو أن يتحلى القارئ بالصبر، فالقضية مثيرة للاهتمام.

لقد ادعى بأن مصلحة الضرائب الحكومية غير راضية عن إخفاق مصلحة الضرائب المحلية في إعلانها السابق الذي تورط فيه مدير المصلحة دالستراند، من خلال دعوته الجديدة التي يقترح فيها ضرورة قيامي بدفع ضريبة تبلغ مليونين ونصف المليون كرونر عن عام/١٩٧٥ ( من حصتي في شركتي السويسرية السابقة برسونا فيلم ). أما مصلحة الضرائب الحكومية فإنها ترغب بتغريمي المبلغ نفسه عن شركتي السويدية سنما توغراف لأنها تعتبر شركتي السويسرية «غير قانونية». ولم يكن يعينها أبداً أن تدفع الضريبة مرتين على الدخل نفسه، فقد أخطأ دالستراند ( أرجو أنك لا تزال معي أيها القارئ ) .

ومن ناحية أخرى لو أنني ودالستراند وافقنا على دفع الضريبة كما ترغب مصلحة الضرائب الحكومية، فإنها قد تكف عن مطالبتني بدفع ضريبة شركتي السويدية.

وببساطة أكثر، فقد أرادوا من خلال التهديدات والابتزاز أن يدفعوني أنا ودالستراند للاعتراف بأن مصلحة الضرائب الحكومية كانت محقة منذ البداية.

يسعدني أن أبلغ بنغت كولن، وهانز سفنسن من خلال هذه الصحيفة، أنني أرفض أساليبهما والتورط في مثل هذه المتاجرة.

ومن الطبيعي الآن أن أتأمل جيداً بالأسباب الكامنة وراء التصرف المدهش الذي قامت به مصلحة الضرائب الحكومية.

فيما يلي بعض الشروحات.. فعندما أعلن المدعي العالم نوردنادلر بأن القضية ضدي قد أسقطت، أحس بعضهم في مصلحة الضرائب الحكومية بأنه فقد ماء وجهه. فالمحقق كارلسون كان قد عمل مع معاونيه لمدة أشهر طويلة في هذه القضية، ووصل به الأمر إلى اقتيادي محجوزاً من المسرح الدرامي

الملكى. وعندما توضح لاحقاً أن كل ما قام به كان مجرد عبث بشكل أو بآخر، شعر بحاجة ملحة لأن يجد شيئاً، يستطيع من خلاله ولو مؤقتاً أن يبطل السمعة السيئة التي لحقت بمصلحة الضرائب الحكومية سواء داخل البلاد أو خارجها. ربما كانوا يعتقدون أن خوفاً من الدخول في تحد معهم، سوف يجعلني أخضع لابتزازهم وبالتالي فإن مصلحة الضرائب الحكومية ستكون هي الرابحة في النهاية.

لكنني أرفض مثل هذه الألاعيب.

وفي الوقت نفسه فإنني أعترف برغبتى في ضم هذين الموظفين إلى قلبي، لأنهما بالحقيقة قد نجحا في أمر لم يتمكن منه الطبيب النفساني، ولم أتمكن منه أنا أيضاً، خلال فترة مرضي.

ببساطة فقد تملكني غضب عنيف لأنني شفيت على الفور ... إن الرعب والإحساس بالذلل الذي يصعب استئصاله، والذي عانيت منه أياماً وليالي، تبخر خلال ساعات قليلة ولم يترك أثراً. لقد أدركت أن خصومي يفتقدون النزاهة والموضوعية، وليسوا سوى مجموعة من لاعبي البوكر الذين يبحثون عن النفوذ والسلطة.

لقد انتبهت إلى هذا الأمر، خصوصاً بعد ما ألقيت نظرة قريبة على المحقق كارلسون في مصلحة الضرائب، والذي كان حاضراً أثناء الاستجواب الأول في قسم الشرطة، ينصت باهتمام إلى كل كلمة، ويبدو عليه الارتعاش بسبب الإحساس بالنصر الوشيك. يجب علي أن أعترف بأنني ترددت قليلاً عندما قرر المدعي العام نوردانلر أن يواجه بشجاعة أخلاقية كل القوى المتسلطة التي أدانتني. ( ولكنني قررت أن أنسى الأمر برمته، وأن أعود إلى نشاطي، وأسلم قضية الضرائب إلى شخص خبير يتابعها. لقد كنت دائماً - وسأبقى - لا مبالياً تجاه المال والأشياء المادية. إنني لا أخشى فقدان ما أملك. لكنني كنت أفكر بأنهم أساؤوا معاملتي، ويجب علي أن أتجاوز الأمر وأعود إلى الواقع، لأنه لا بد أن يسود العدل والأخلاق في النهاية ).

لكن كولن وسفنسن، من خلال التهديد والابتزاز، قاما بترسيخ أفكاره حول جنون الاضطهاد. وفي الوقت نفسه فإن الأزمة الإبداعية الخائقة التي عانيت منها لأول مرة في حياتي، انتهت تماماً.

وهكذا، بالتعاون مع نفسي وأحد مساعدي المقربين، توصلت إلى مجموعة من القرارات، وإلا فسوف تنشأ غابة كاملة من الاستغلال والإشاعات والتلميحات وستكبر ويصبح من الصعب السيطرة عليها.

كان قراري الأول هو : « بما أنني أطلب بنوع من الأمان حتى أستطيع تحقيق شيء على الصعيد المهني، وبما أن هذا الأمان قد أحرم منه في يوم من الأيام، فإنني مضطر للبحث عنه في مكان ما خارج هذه البلاد ». وكان واضحاً تماماً بالنسبة إليّ أن الأمر ينطوي على مجازفة كبيرة إذ أن ممارسة مهنتي ترتبط إلى حد كبير ببيئتي ولغتي، وقد لا أستطيع النجاح في هذه المجازفة وأنا في الثامنة والخمسين. بالإضافة إلى ذلك فإنني مضطر لأن أجازف بالمحاولة نفسها لأنه يجب وضع نهاية لإحساس انعدام الأمان الذي يصيبني بالشلل، فلا أستطيع أن أعمل، ومن دون عمل فإن حياتي تصبح بلا قيمة.

أما قراري الثاني فيتلخص في إبقاء كمية من دخلي في حساب مغلق بالبنك وتحت تصرف مصلحة الضرائب الحكومية في حال أنني خسرت القضية. حتى لا يظن البعض بأنني هربت من البلاد كي لا أدفع الضرائب. وسوف أقوم بتحويل أي مبلغ إذا لم يكن حساب البنك كافياً. لقد قررت ألا أكون مديناً لوطني بسنت واحد.

قراري الثالث هو : « بما أنني دفعت ما يزيد عن المليون كرونر كضرائب خلال السنوات الماضية التي وظفت فيها عدداً كبيراً من الناس في أعمالي. وأشعر بالقلق فيما يتعلق بإتمام كافة الإجراءات بطريقة شريفة، وأفتقر في الوقت نفسه إلى فهم الأرقام، وأخاف من المال، فقد قررت أن أعهد بهذه المسائل إلى أشخاص خبراء ونزيهين ». لقد كانت فارو ملاذي



الآمن الوحيد الذي أشعر فيه أنني متمدد في رحم لا تراودني فكرة مغادرته أبداً. لقد كنت اشتراكياً ديمقراطياً، وقد اعتنقت بحماس مخلص أيولوجية التسويات هذه. ولا أزال أعتقد أن بلدي هو الأفضل في العالم، ربما لأنني لم أر إلا القليل جداً من البلاد الأخرى.

وجاءت يقظتي كالصدمة بسبب الإذلال غير المحتمل، ولأنني أدركت أن أي إنسان في هذه البلاد قد يتعرض للهجوم والإهانة بسبب هذه البيروقراطية التي تنفثني مثل سرطان سريع، والتي قدم المجتمع لمن يمارسونها سلطات قوية، ليست بأي حال من الأحوال بين أيدي مؤهلة لها. عندما جاء ممثلو مصلحة الضرائب الحكومية وعلى رأسهم المحقق كنت كارلسون، بشكل غير متوقع إلى مكتب شركة سينما توغراف وطلبوا أن يدققوا حساباتنا، وجدت طريقتهم في معالجة الأمور تافهة وكريهة، وعرفت فيما بعد أن هذه هي الطريقة المتبعة، وأن حساباتنا على ما يرام. عندئذ طلبوا الإطلاع على الإجراءات المتعلقة بشركة برسونا، فقمنا بدون أن نسألهم بوضع دفاتر الشركة تحت تصرفهم.

وبقلق شديد انتظرت أنا ومحاميّ اللقاء مع مدققي الحسابات من طرفهم، لكن هذا اللقاء لم يتم.

لقد كان لدى المحقق كنت كارلسون ورجاله خطط أخرى، يريدون من خلالها استعراض عضلاتهم أمام العالم بأسره ويفوزون لأنفسهم بمزيد من النقاط على طاولة البيروقراطية.

لكنهم لم ينجحوا معي. انقضت أشهر عديدة بين البدء بتدقيق الحسابات، واليوم الذي جاؤوا فيه ليحذروني أنا ومحاميّ « من إتلاف أية وثيقة إثبات ». لو كان لدينا ما نخفيه فعلاً، لقمنا بإتلافه خلال الأشهر الماضية، وهذه حقيقة يعرفها شرطي ريفي ساذج. ولو كان ضميري مثقلاً بالذنوب لكنت حولت نفسي إلى سويدي مبعد خلال هذه الفترة. وأخيراً لو أنني لم أكن مغرماً لحد الجنون بحب هذه البلاد وشريفاً لدرجة لا توصف، لكانت ثروات طائلة تحت تصرفي خارج البلاد.

لكن شيئاً من هذه الأفكار لم يخطر ببال المحقق كارلسون أو المدعي العام دريفالدت. ضربة كارلسون غير المتوقعة كانت حقيقية، وبعد أربع عشرة دقيقة من دفعي خارج المسرح اتصلوا من إحدى الصحف بالرجل الذي يقود العملية واستفسروا عن هذا الفصل المثير.

وما لبث أن أخفق استعراض العضلات المنظم وتحول إلى حرب خنادق عادية، استخدمت فيها أسلحة التهديد والابتزاز، وقد خشيت أن تستمر هذه الاستراتيجية لزمان طويل.

فأنا لا أملك الأفكار والأعصاب لمواجهة هذه الحروب، ولا وقت عندي لها .

لذلك قررت الرحيل، كنت سأغادر البلاد لأحضر لفيلمي الأول خارجها، وسيكون ناطقاً بلغة أجنبية، دون أن أجد سبباً يجعلني أئتم على قراري.

لقد أخبرني البعض بضرورة مهاجمة صحيفة آفتون بلادت لطريقتها في نشر القضية، لكنني قلت إن الأمر غير مجد، وإن الصحيفة المتفوقة بالتملق والدس، بالإهانات المعلنة والحقائق المشبوهة، مثل صحيفة آفتون بلادت، ليست سوى بالوعة مفيدة للمجتمع. وكنت أستغرب دائماً أن هذه البالوعة هي منبر الاشتراكيين الديمقراطيين، ورغم انهياراتها المتلاحقة لا يزال يعمل فيها عدد من الناس المحترمين واللطيفين.

كذلك أخبرني البعض الآخر بضرورة المطالبة بتعويض من قبل المدعي العام داريفالدت للأضرار التي لحقت بي ( أجري عن مسرحيتين : تسعين ألف كرونر - إلغاء مشروع الفيلم : ثلاثة ملايين كرونر، الضرر النفسي : قطعة كرونا واحدة، الشرف المهان : قطة كرونا واحدة، وهكذا يصبح المجموع ثلاثة ملايين وتسعين ألف كرونانين ).

لكنني وجدت هذا غير مجد وقريباً من عمل الهواة. يجب أن يفهم المرء، فالقضية برمتها تحمل طابعاً سويدياً بحتاً، وربما أكتب مسرحية هزلية

عنها يوماً ما. وأقول هنا، كما كان سترندبرغ يقول كلما غضب : « احذروا أيها الأوغاد ، فسوف نلتقي ثانية في المسرحية القادمة ».

قرأ بورن نلسون من صحيفة إكسبريس المقالة التي كتبتها. وذهبت أنا برفقة أنغريد إلى ليسو فورس لزيارة شقيقتها، وفي طريق عودتها إلى استوكهولم ،مررنا بفارموس الصامته والكامنة تحت ضياء شتوي باهت، نهرها أسود وتلالها مغطاة بالضباب، ثم اجتزنا شتوراتونا حيث دفنت والدة أنغريد، وتوقفنا لساعة أو أكثر في أوبسالا حيث شاهدت أنغريد بيت جدي في ترادغاردمستانن .وهناك وقفنا على ضفة نهر فايريس الغزير ... كان في الأمر حزن ووداع.

بعد ذلك ذهبنا إلى فارو حيث أمضينا بضعة أيام فيها كانت مؤلمة ولكن ضرورية. كان لارس - أوكارلبرغ وكانتكا فاراغو قد وعداني بأنهما سيحافظان على شركة سينماتوغراف بأفضل حالة ممكنة. وفي يوم جمعة رائق كتبت المقالة ثم أعدت كتابتها مرتين، وأنا أتساءل عن سبب خوضي في كل هذه المتاعب، لكن الغضب الذي جعلني أستمر خلال هذه الأسابيع قد أنتج الأدرنالين المطلوب.

في ٢٠ نيسان سافرت أنغريد وشقيقتها إلى باريس، أما أنا فأمضيت الأمسية مع صديقي وطبيبتي شتور هلاندر. لقد تعرف واحدنا إلى الآخر في عام /١٩٥٥/ حيث أحضروني وأنا أتشنج وأتقيأ إلى عيادته في مستشفى كارولينسكا، وكان وزني آنذاك لا يزيد عن الستة والخمسين كيلو، حتى إنهم شكوا بوجود سرطان في معدتي. ومع أننا كنا مختلفين إلا أننا أصبحنا صديقين حميمين، ولا تزال صداقتنا تعني الكثير بالنسبة لكلينا.

يوم الأربعاء ٢١ نيسان، وفي الساعة الرابعة والخمسين دقيقة أقلعت بي الطائرة إلى باريس، وبدأت أحكي قصصاً لفنائة صغيرة كانت تجلس بجانبني.

والذي حدث لاحقاً كان مثيراً للاهتمام بمضمونه. فقد نشرت الإكسبرس مقالتي في اليوم الذي تلا سفري مباشرة، وأثارت المقالة ضجة كبيرة حتى إن وسائل الإعلام أحاطت بفنلقي في باريس، وكاد أحد المصورين أن يقتل نفسه وهو يلاحق بدراجته النارية سيارتنا المتجهة إلى السفارة السويدية. لكنني كنت قد وعدت دينو دي لاورينتس بالتزام الصمت تماماً قبل أن نعقد مؤتمرنا الصحفي في هوليوود خلال الأيام القادمة.

أدركت أننا ربحتنا الجولة الثانية، لكنني تساءلت فيما إذا كان الثمن غالباً لذلك.

فكرت أنا وأنغريد بالاستقرار في باريس بعد أن عدنا إليها من هوليوود، وكنا سنقضي الصيف في لوس أنجلوس بعد أن تأجلت التحضيرات لفيلم ( بيضة الثعبان). كان الطقس حاراً في باريس وكانت مكيفات فندقنا الأنيق تهدر وتيار الهواء البارد يندفع منها. كنا غير قادرين على الحركة، فجلسنا عاريين أمام التيار البارد وأخذنا نشرب الشمبانيا، في حين انفجرت قنبلتان في الشارع المجاور ودمرت بعض المكاتب التابعة لألمانيا الغربية.

ازدادت حرارة الطقس، فطرنا إلى كوبنهاغن حيث استأجرنا سيارة وقمنا بجولة في الريف الدينماركي. وذات مساء استأجرنا طائرة خاصة وطرنا إلى فيسبي، ووصلنا إلى فارو في وقت متأخر. كانت أزهار الليلك متفتحة عند البيت القديم في دامبا، فجلسنا على عتبة البيت حتى الفجر وقد غلفنا شذا الليلك، ثم طرنا عائدين إلى كوبنهاغن.

كنت قد اتفقت مع دينو دي لاورينتس على تصوير الفيلم في ألمانيا حيث تدور الأحداث في برلين العشرينيات. سافرت إلى برلين لاستطلاع مواقع التصوير ولم أجد شيئاً سوى مكان قريب من الجدار يدعى كروز بورغ، وهو أشبه بمدينة مهجورة لم يصلح فيها شيء منذ الحرب، وكانت واجهات المباني متقبة من القنابل والرصاص، وقد أزيلت خرائب الأبنية المدمرة وبقيت مكانها مساحات خالية. وكانت الكتابات فوق المحلات التجارية

مكتوبة بلغة غريبة، ولم يكن ألماني واحد يعيش في هذا الجزء من المدينة الذي كان فيما مضى عاصمة أبنية. كان يقطن المكان عائلات مهاجرين أجنب. الأبنية التي يمكن السكن فيها تكتظ بالناس، والأطفال يلعبون في الساحات، ورائحة القمامة تملأ المكان، وشوارع مرقعة وغير صالحة.

إنني واثق من أن هناك سلطات معنية تشرف على هذا التورم السرطاني في هذا المكان من برلين الغربية. أما الألمان أنفسهم، بوعيم الذي يخفي بصعوبة كراهيتهم العرقية، فإنهم يقولون عن هؤلاء المهاجرين « على كل حال هذا المكان بالنسبة لهؤلاء الأوغاد أفضل بكثير من كل الأمكنة التي جاؤوا منها ». لم أشاهد في حياتي قط مثل هذا البؤس المادي والروحي. الألمان لا يرونه، أو ربما يرونه ويقولون يجب أن ينتقل هؤلاء إلى المخيمات. لكن هناك فكرة بسيطة وساخرة وراء كروزبورغ، مفادها أنه لو هاجم العدو من الطرف الآخر للسور فسوف نسد عليه الطريق بواسطة حواجز من الأجساد غير الألمانية.

كانت استوديوهات بافاريا في ميونخ عبارة عن مؤسسة راقية يعمل فيها أربعة آلاف شخص وتضم اثني عشر استوديو للتصوير.

وكانت مدينة ميونخ تضم دارين للأوبرا، واثنين وثلاثين مسرحاً وثلاث فرق سيمفونية وعدداً لا يحصى من المتاحف والحدائق الضخمة والشوارع النظيفة المكتظة بالمحلات التي تعرض واجهاتها الزجاجية رفاهيات معقدة يصعب وجودها في المدن الأوروبية الكبرى الأخرى.

وكان الناس ودودين ومضيافين، فقررنا أن نبقى في ميونخ خصوصاً بعد أن دعيت لإخراج ( لعبة حلم ) على مسرح الرزدنس، وهو المسرح البافاري الموازي لمسرح الدراما الملكي في استوكهولم.

تلقيت جوائز فخرية ، وهي جائزة غوته ، التي ستمنح إليّ في فرانكفورت، الخريف المقبل. وبعد أن بحثنا عن شقة مناسبة وجدنا واحدة

مضاعة وفسيحة في بناء عالٍ وبشع، نستطيع أن نشاهد من خلال شرفتها جبال الألب وميونخ القديمة وأبراج الكنائس.

وبما أن الشقة ستكون جاهزة في أيلول فقد عدنا لقضاء الصيف في لوس أنجلوس، التي ضربتها ذلك الصيف تحديداً موجة حر القرن. وصلنا إليها بعد يومين من منتصف الصيف، وجلسنا نشاهد التلفزيون في الغرفة المكيفة الشبيهة بالقبر. حاولنا الخروج مساءً إلى سينما قريبة، لكن الحرارة سقطت علينا مثل جدار إسمنتي.

في الصباح التالي اتصلت بي باربارا سترابنزد واقتربت علينا أن نحضر ملابس السباحة ونذهب إليها للمشاركة بحفلة تقيمها حول حوض السباحة في بيتها. شكرتها، ثم وضعت السماعة والتفت إلى أنغريد وقلت لها: « هيا نعود إلى بيتنا في فارو ونمضي الصيف هناك ».

بعد بضع ساعات كنا في طريقنا إلى السويد.

وصلنا استوكهولم عند المساء، فاتصلت أنغريد بوالدها الذي كان يحتفي بأقربائه وأصدقائه في مزرعته قرب نورتالي، وعندما علم بحضورنا أصر على انضمامنا إليهم فوراً.

كانت الساعة العاشرة والنصف، وكان المساء لطيفاً وطرأ، وأقبلت الليالي السويدية البيضاء.

وفي الصباح كنت مستلقياً على سرير أبيض في غرفة نفوح منها رائحة الأرضية الخشبية المنظفة حديثاً، وكانت توجد شجرة بتولا عالية في الخارج، تتراقص ظلال أغصانها وترسم أشكالاً على ستائر النافذة ذات الألوان المشرقة.

انتهت الرحلة الطويلة، وكانت كارثة حياتي مجرد حلم تراءى لشخص آخر غيري.

وبهدوء، تحدثت مع أنغريد حول حياتنا الجديدة المقبلة. كنا ندرك تماماً أنها سوف تكون صعبة.

قلت لها : « إما أن أموت، أو أن الحياة سوف تحثني على المواجهة بشكل جهنمي ... ».



- ٩ -

كان يوم أحد ذلك الذي بقيت خلاله وحيداً في بيت الكاهن، أعالج بعض مسائل الرياضيات المستعصية، وكنت قد بلغت الثالثة عشرة. دقت أجراس كنيسة انغلبركت تدعو إلى جناز ، وكان شقيقي في السينما ، وشقيقتي في المستشفى تعاني من التهاب الزائدة الدودية، أما والدي والمشرفات على البيت، فقد ذهبوا جميعاً إلى كنيسة صغيرة للاحتفال بذكرى الملكة صوفيا، مؤسسة المستشفى. تأملت أشعة الشمس الربيعية وهي تتوهج على سطح طاولتي، ثم شاهدت الممرضات المسنات يمضين على الجانب المظلل بالأشجار. كان ممنوعاً علي الذهاب للسينما لأنني كنت في غوتر دامرنج الليلة الفائتة. شعرت بالملل والتشويش، فرسمت امرأة عارية على دفتر الوظائف. لقد كنت دائماً رساماً ميووساً منه. كان صدر المرأة العارية ضخماً للغاية، وأعضاؤها التناسلية مبالغاً فيها.

كنت أعرف القليل جداً عن النساء، ولا شيء أبداً عن الجنس. وكان شقيقي يشير بتلميحات فاضحة بين الحين والآخر، أما والدي والمدرسون فلم يسيروا إلى الموضوع بشيء. وكان يمكن مشاهدة امرأة عارية في المتحف الوطني أو في كتب تاريخ الفن. وفي الصيف كانت تسنح فرصة للمح صدر عارٍ أو مؤخرة، ولم يكن افتقاد المعلومات حول هذه الأمور يمثل مشكلة بالنسبة إليّ. كنت أتجنب الإغراءات ولم يكن الفضول يعذبني.

ثمة حادثة تافهة لكنها تركت انطباعاً محدداً .. كانت لدى العائلة صديقة أرملة في منتصف العمر، ذات أصل فنلندي سويدي، ترعى بعض شؤون

الكنيسة، وتدعى آلا بتروس، اضطرت ذات مرة لقضاء بعض أسابيع في منزلها، بسبب مرض معدٍ انتشر لفترة في بيت الكاهن.

كانت تسكن في شقة ضخمة بستراند فاغن، تطل على النهر حيث تطفو أعداد هائلة من الأشجار المقطوعة. وكان ضجيج الشارع لا يصل أبداً إلى غرفة الشقة الهادئة والمشمسة، والمكتظة بقطع تزيينية حديثة مثيرة للاهتمام.

وبالطبع لم تكن آلا بتروس جميلة. كانت تضع نظارة سميكة وتمشي مثل الرجال، وعندما تضحك - وهي تضحك كثيراً - يظهر لعاب أبيض في زاويتي فمها. كانت ترتدي ثياباً أنيقة وقبعات كبيرة يجب نزعها في السينما، وكانت لها عينان بنيان دافئتان، ويدان ناعمتان، وقد انتشرت في مناطق مختلفة من جسمها وصمات ذات أشكال متنوعة، وكانت تفوح منها رائحة عطر غرائبي. وكان صوتها عميقاً، يكاد يكون رجولياً. كنت سعيداً للغاية بإقامتي معها، خصوصاً وأن المسافة إلى المدرسة باتت قصيرة. وكان يسكن معنا أيضاً الخادمة والطباخة، وكلاهما تتحدثان الفنلندية، وتدعبانني وتقرصانني من وجنتي ومؤخرتي.

ذات مساء دخلت الحمام لأستحم، ووجدت الخادمة قد أعدت لي مغطساً من الماء الساخن المعطر، فاستلقيت فيه بمتعة كبيرة. دقت آلا بتروس الباب وسألتي إذا كنت نائماً أم لا، لكنني لم أجب ففتحت الباب ودخلت مرتدية روب الحمام الأخضر الذي ما لبثت أن نزعته عنها.

أخبرتني بأنها سوف تفرك لي ظهري، فاستدرت واستلقيت على بطني، في حين ولجت هي إلى مغطس الماء بجانبني، وبدأت تفرك لي ظهري بفرشاة قاسية ثم دلكته بيديها الناعمتين. وبعد ذلك أمسكتني من يدي ودفعت بها بين فخذيهما. أحسست بنبض عنقي يتسارع وهي تدفع بإصبعي في عمق عورتها وتضغط بيدها الأخرى على قضيبتي الذي كانت له ردة فعل قوية ومدهشة فأفرز سائلاً أبيض. كل هذا كان ممتعاً ومخيفاً إلى أقصى الحدود.



كنت عندئذ في الثامنة، أو ربما في التاسعة من عمري. وعندما كنا نلتقي أنا والعمة آلا في بيت الكاهن كنا نتبادل النظرات الخفية وأراها تبتسم باستخفاف. لقد كان بيننا سر مشترك.

بعد خمس سنوات تلاشت هذه الذكرى وتحولت لاحقاً إلى طقس مؤلم وممتع، فيه إحساس مخفي بالذنب، طقس يتكرر باستمرار ويدور بقسوة مثل أنشودة آلة العرض السينمائي، طقس يدفعني إليه شيطان يكرهني ويتمني لي العذاب والألم.

وهكذا رسمت امرأة عارية على دفتر وظائف الأزرق. وشعرت بالدفع وأنا أتابع ممرضات مستشفى صولهمت يتمشين في الخارج. بدأت أفرك بين فخذتي بقوة، ثم أرخيت سروالي وجعلت متقبلي الأزرق المائل للحمرة ينتصب حراً وكبيراً، وتابعت فركه بحذر، وكانت عملية ممتعة على نحو مثير للخوف. وفي الوقت نفسه تابعت الرسم فرسمت امرأة عارية أخرى، أكثر جرأة من الأولى، ورسمت متقبلاً خاصاً بها، ثم ختمت ثغرة بين فخذتي المرأة، وقطعت المتقب، ودفعته إلى داخلها.

وفجأة شعرت بأن جسدي على وشك الانفجار، وأن شيئاً ما لا يمكن السيطرة عليه في طريقه خارج جسدي، فاندفعت إلى الحمام في الطرف الآخر في القاعة وأقفلت بابه خلفي. لقد انقلبت المتعة إلى ألم جسدي، أما عضوي اللطيف والصغير والذي كنت أنظر إليه باهتمام عادي فيما مضى، فقد تحول الآن إلى شيطان خافق يقذف أحاسيس ألم عنيف تجاه معدتي وفخذتي. لم أدر كيف أواجه هذا العدو المخيف، فأحكمت عليه يدي، لكن انفجاراته توالى، وأصابني الرعب عندما وجدت سائلاً أبيض مجهولاً يتدفق على يدي وسروالي وعلى مقعد الحمام وستائر النافذة والجدران والحصيرة. لقد تلوّثت وكل شيء حولي بهذا الخارج من جسدي. لم أعرف شيئاً، ولم أفهم شيئاً ولم تصادفني من قبل أحلام مبللة. حدث كل شيء وانتهى بالسرعة نفسها.

لقد هاجمتني أحلامي الجنسية مثل قصف الرعد ، جاءت غامضة وعدوانية ومعذبة. ما زلت لا أعرف كيف حدث هذا التغيير العويص في جسدي ؟ ولماذا حدث دون إنذار مسبق ؟ ولماذا كان مؤلماً، ومنذ اللحظات الأولى يرافقه إحساس بالذنب. وإذا كان الخوف من الجنس يتسلل إلينا نحن الأطفال عبر جلدنا، فقد كان في غرف نومنا أشبه بغاز سام غير مرئي. لم يخبرنا أحد بالأمر، ولم يحذرنا أحد منه.

لقد ابتلاني هذا الهاجس دون شفقة، وأخذ الفعل يتكرر معي باستمرار وبشكل إجباري.

كان يجب أن أعرف ، فسألت شقيقي فيما إذا كان قد مرّ بتجربة مشابهة، فابتسم بمودة وأخبرني أنه سبق وعاش حياة جنسية صاخبة مع معلمة اللغة الألمانية عندما كان في السابعة عشرة. لم يرغب بسماع بذاءاتي ونصحني لمزيد من المعلومات أن أقرأ حول العادة السرية في قاموس الأسرة الطبي. وهكذا فعلت.

في القاموس كان الأمر مشروحاً بلغة واضحة. فالعادة السرية هي إيذاء للنفس ورذيلة يقترفها الشباب يجب مقاومتها بشتى الوسائل الممكنة. وهذه العادة تصيب بالشحوب والتعرق والارتعاش، وتشكل هالات سوداء حول العينين وتحدث اختلالاً بالتوازن وتفقد القدرة على التركيز، وفي حالات أخرى، فإنها قد تضرب الدماغ والحبل الشوكي وتؤدي إلى الإصابة بداء الصرع والموت المبكر. أمام أبعاد المستقبل هذه ، تابعت ممارسة العادة السرية برعب ومنتعة. لم أجد شخصاً واحداً أستطيع التحدث إليه، فبقيت أنا الحارس على نفسي، وكتمت هذا السر الرهيب.

استجدت بالمسيح في لحظات اليأس وحاولت التخلص من لعنتي بممارسة التمارين الروحية وتأدية الصلوات. وفي الليلة التي سبقت طقس المشاركة الأولى، حاولت مقاومة شيطاني بكل ما أوتي لي من قوة، فصارعته طويلاً لكنني خسرت المعركة، وعاقبني المسيح على ذلك بظهور بثرة كبيرة

الحجم في منتصف جبته الشاحبة. وعندما جلست لأستمع إلى مواظ الصلاة، تقلصت معدتي وكدت أتقيأ.

واليوم يبدو كل هذا مضحكاً، لكنه في ذلك الوقت كان واقعاً مؤلماً. لقد كبر ذلك الجدار الفاصل بين حياتي الحقيقية وحياتي السرية وأصبح لا يمكن ارتقاؤه، وتحول الكذب إلى حاجة ملحة، وأصيب عالم تخيلاتي بأضرار تطلّب إصلاحها سنوات عديدة ومساعدة بعض الأشخاص الطيبين. لقد اشتد عليّ إحساسي بالعزلة حتى شعرت بأنني سوف أجن، ثم وجدت عزاء في نبرة سترندبرغ المازحة والفوضوية عندما قرأت مجموعته القصصية ( الزواج ). ولكن يا للجحيم ؟ كيف بإمكانني أن أحصل على امرأة ؟ أية امرأة ؟ ! كان الجميع يتدبرون أمورهم ما عداي. أنا الذي كنت أمارس العادة السرية ، أنا الشاحب ، المتعرق ، صاحب الهالات الزرقاء حول العينين، الضعيف القدرة على التركيز.

إلى جانب هذا كله، كنت نحيلاً، منكس الرأس، سريع الغضب، البائد بالشجار والصراخ، سيء العلامات الدراسية ومتورم الأذنين من العقاب.

لقد كانت السينما والمسرح هما ملاذّي الوحيدين.

ذاك الصيف، لم نذهب إلى فارموس كالمعتاد وبقينا في البناء الأصفر بجزيرة سمادالارو، وقد جاء هذا القرار نتيجة صراع عنيف ومزيج ساد في بيت الكاهن لفترة طويلة. فوالدي كان يكره فارموس ولا يطيق جدتي ولا حرارة ذلك الجزء الداخلي من البلاد. أما والدتي فكانت تشمئز من البحر والأرخبيل والهواء البحري الذي يسبب لها آلاماً في الكتفين. لكنها فيما بعد، ولسبب ما مجهول، تخلت عن موقفها من الذهاب إلى فارموس وأصبحت سمادالارو منتجنا الصيفي الريفي لسنوات عديدة مقبلة.

كان الأرخبيل بالنسبة إليّ مصدر وحي مذهل، يزوره كل صيف عدد من الزوار مع أولاد من قبلي نفسه، وكان هؤلاء الأولاد مغامرّين وجميلين ووقحين ، أما أنا فكانت منقط الوجه، غير لائق الثياب، متلعثماً، أضحك

بصوت مرتفع بدون سبب، وكنت شخصاً ميئوساً منه في كل أنواع الرياضة، لا أجرؤ على الغطس، وأحب التحدث عن نيتشه، وهي موهبة اجتماعية عديمة القيمة على ذلك الشاطئ الحجري حيث كنا نسيح.

كنت أجلس في غرفتي العلوية الخائفة، أراقب أنداء الفتيات وأوراكن ومؤخراتهن، أسمع ضحكتهن الفرحة تتردد عالياً، فأكرههن.

كانت حفلات الرقص تقام مساء كل سبت في مخزن حبوب القرية وكان كل شيء فيها تماماً كما وصفه سترندبرغ في مسرحية (الآنسة جولي): أضواء الليل، الجو المثير، العطور الثقيلة، الليلك، صوت الكمان المحتج، الرفض والقبول، الألعاب والقسوة. وبسبب النقص في عدد الراقصين الشباب كانت الفتيات يضطرن للرقص معي ولم أكن أجرؤ على لمسهن، بالإضافة إلى أنني كنت أرقص بشكل سيء للغاية، فسرعان ما تم استبعادي فشعرت بالغضب والغضب والحزن والسخافة والخوف والتراجع. إنه سن البلوغ، بأسلوب برجوازي، في صيف عام /١٩٣٢/.

كنت أقرأ باستمرار، دون فهم في أغلب الأحيان، إلا أنني كنت ألتقط بحساسية نبرة الخطاب : دوستوفسكي، تولستوي، بلزاك، ديفو، سويفت، فلوير، نيتشه، وبالطبع سترندبرغ.

لم أعد أملك أية كلمات. بدأت أتلعثم وأقضم أظافري. كان كرهني لنفسي وحياتي يعقدانني. كنت أسير وجسدي مدفوع للأمام ورأسي يسبقني، وكل هذا بسبب التآنيب المستمر. الأمر الغريب أنني لم أتساءل قط عن سبب حياتي البائسة هذه. كنت أعتقد أنها هكذا يجب أن تكون.

كنت أنا وأنا ليندبرغ في سن واحدة، ندرس في الصف التاسع، الذي يمثل المرحلة الأخيرة قبل الثانوية. بمدرسة خاصة تدعى بالمغرينسكا سامسكولا، وتقع على الناصية بين شارعي سكيبرغاتن وكوموندور غاتن. وكان طلابها البالغ عددهم ثلاثمائة وخمسين طالباً يتمتعون بشروط لطيفة وصارمة في آن واحد، أما المعلمون فكان يفترض أنهم يقدمون مستوى

تعليمياً وثقافياً أرفع بكثير مما يمارس في المدارس العامة. لكن الحقيقة ليست كذلك، فمعظمهم كان يعمل في الوقت نفسه في مدرسة أوسترمالم التي تبعد عن مدرستنا خمس دقائق سيراً على الأقدام.

وفي كلا المدرستين كان يدرس المنهاج السخيف نفسه، والفرق الرئيسي بينهما هو الاختلاف في رسوم الفصول الدراسية، التي كانت عالية بشكل ملحوظ في بالمغرينسكا، بالإضافة إلى كون مدرستنا مختلطة، وكان صفنا يضم واحداً وعشرين طالباً وثمانين فتيات، بمن فيهن أنا.

وكان الطلاب يجلسون على مقاعد مزدوجة من الطراز القديم، في حين يشغل الأستاذ مع طاولته إحدى الزوايا مقابلنا. كانت السماء تمطر باستمرار خارج نوافذ الصف الثالث، ويسود الصف في الداخل ضياء شفق مبكر ممزوج بضوء ستة مصابيح كهربائية. وكانت تتخلل جدران الصف وموجوداته روائح الأحذية المبتلة والملابس الداخلية غير النظيفة والعرق والبول. وكان الصف عبارة عن منمنمة تعكس مجتمع ما قبل الحرب بما فيه من الكسل واللامبالاة والانتهازية والتتمرد مع ومضات مشوشة من الثورة والمثالية والفضول. وكان العقاب مثلاً يحتذى به، يؤثر مدى الحياة بمن يوقع به. مناهج التعليم كانت تقوم على مفاهيم العقاب والمكافأة والإحساس بالضمير المذنب، وكان معظم الأساتذة اشتراكيين وطنيين، نصيرين للنازية، بعضهم بسبب حماقته، أو رغبته في الحصول على مرتبة أكاديمية متقدمة، والبعض الآخر بسبب مثاليتهم وتوقيرهم لألمانيا القديمة « أمة الشعراء والمفكرين ».

وبالطبع كانت توجد استثناءات : فقد كان قسم من الطلاب والمدرسين يتعذر كبحه، وهؤلاء كانوا يشرعون الأبواب ويدعون الهواء والنور يدخلان. لكنهم كانوا قلة. أما مدير المدرسة فكان رجلاً متملقاً، مجنون سلطة، وعضواً بارزاً في مجتمع الإرسالية، يحب إقامة صلوات الصباح التي تتألف دائماً من مناحات عاطفية حول أسف المسيح لو أنه جاء لزيارة مدرسة بالمغرينسكا في هذا الصباح بالذات، بالإضافة إلى مواعظه حول السياسة والمرور والداء المنتشر لثقافة الجاز.

الواجبات المنزلية المهملة، الخداع، الغش، العقوق، الغضب المكبوت، الأجساد النتنة.. كل هذا كان يشكل النظام اليومي الموحش للمدرسة. الفتيات يتجمعن ويحكن المؤامرات بهمس وقهقهة، والفتيان يصيحون بأصوات كسيرة، يتساجرون، يركلون الكرة، يعدون لسرقة ما، ويهملون واجباتهم. كنت أجلس في وسط الصف تماماً، وعلى الخط الأفي نفسي، إلى جانب النافذة، كانت تجلس أنا. أعتقد أنها بشعة، الجميع يعتقد كذلك. كانت طويلة وسمينة ذات كتفين مستديرين ووقفه سيئة وصدر ضخم ووركين كبيرين ومؤخرة بارزة، وكان شعرها قصيراً، أما عيناها فمنحرفتان، إحداهما زرقاء والأخرى بنية. عظام خديها ناتئة، وشفاتها منتفختان. وكان ثمة ندب يمتد من حاجبها الأيمن حتى قمة جبينها، يحمر لونه كلما بكت أو غضبت. كانت نفوح منها رائحة صابون الأطفال، وترتدي تنورة بنية غير مناسبة وقميصاً حريرياً أزرق، وكانت فتاة ذكية ولطيفة، تدور إشاعات حول والدها بأنه قد هرب مع شخص مخنث، وحول والدتها بأنها تعاشر بائعاً متجولاً أحمر الشعر يسيء معاملة كل من الأم وابنتها، كما قيل إنها لم تدفع حتى الآن كامل رسوم المدرسة.

كنا دخيلين : أنا غريب الطباع، وأنا بشعة. لكن أحداً من طلاب الصف لم يزعجنا أو يضطهدنا.

في أحد الأيام التقينا مصادفة في سينما كارلا واتضح أن كلينا يحب السينما ويتردد عليها باستمرار. وكانت أنا - عكسي تماماً - تملك مبلغاً كبيراً من المال تتفق منه، لذلك تركتها تدفع عني. وشيناً فشيناً بدأت أرافقها، وأعود بها إلى منزلها، وكانت شقة واسعة رثة في بناء يطل على شارع نيبرو غاتن. كانت غرفتها معتمة مستطيلة الشكل، تحوي أثاثاً متناسقاً وفيها سجادة ممزقة وموقد آجري، بالإضافة إلى طاولة مكتب بيضاء ورثتها عن جدتها لأمها، وكان سريرها عبارة عن نوع من الكنبات التي تتحول إلى سرير. أما أمها فكانت ودودة معي ولكن دون حرارة زائدة، وكانت تشبه ابنتها من حيث

شكلهما الخارجي بخلاف فمها القاسي وجلدها المصفر وشعرها الرمادي. ولم يكن في البيت أي أثر للبائع ذي الشعر الأحمر.

بدأنا أنا وأنا ننجز واجباتنا المدرسية سوياً، وكنت قد قدمتها إلى عائلتي في بيت الكاهن فقبلوا بها، ربما لأنهم كانوا يرونها قبيحة ولن تشكل خطراً على شرفي، فكانت تتردد على البيت تتناول العشاء معنا في أمسيات الأحاد، يتفحصها شقيقي بنظرات مهينة وساخرة، وتجيب هي على كل التساؤلات بسرعة وصراحة، وتساعدنا أثناء عرض مسرح العرائس، وقد أدت طيبة أنا الصريحة إلى تخفيف حدة التوتر بيني وبين أفراد عائلتي.

لكنهم لم يكونوا يعرفون بأن والدة أنا كانت نادراً ما توجد في البيت مساءً، وأن نشاطاتنا الدراسية ما لبثت أن تحولت إلى تمارين عنيدة ومشوشة على السرير الذي يصصر بعنف.

كنا وحيدين، متعطين، فضوليين وجاهلين تماماً. أبدت عذرية أنا مقاومة، وزاد الأمر صعوبة السرير ذو الأرجوحة الشبكية. لم نجرؤ على نزع ثيابنا، وكنا نمارس نشاطنا بكامل ثيابنا ما عدا جوارب أنا القطنية الطويلة، وكنت أفنف في مكان ما عند معدتها. كانت أنا جريئة وذكية واقترحت ذات مرة أن نستلقي على الأرض قرب الموقد، كما شاهدت في أحد الأفلام. أضرمنا النار في الموقد ومزقنا بعض الثياب التي نقيدها فصرخت أنا وضحكت، أما أنا فغطست إلى الأمام بطريقة غريبة، فتقلصت أنا وتألمت لكنها بقيت متشبثة بي، فحاولت أن أخلص نفسي. طوقت ظهري بساقيها ووجدت نفسي أغوص أكثر فأكثر. بكت فجأة وابتل وجهها بالدموع، ثم قبلتني وهمست: «أنا حامل الآن أستطيع أن أشعر بذلك»، ثم أخذت تبكي وتضحك في آن واحد، أما أنا فتجمدت من الرعب، وحاولت أن أهدئها لتذهب وتنظف نفسها والحصيرة على الفور، بعد أن لوثتتا بقع الدم.

في هذه اللحظة فتح باب الصلاة ودخلت والدة أنا. كانت أنا جالسة على الأرض تدفع بثدييها الضخمين داخل الصدرية، أما أنا فحاولت إخفاء البقع بقميصي.

صفعتني السيدة ليندبرغ على وجهي، وأمسكتني من أذني وجرتني مرتين حول الغرفة ثم توقفت وهوت بقبضتها على أذني، ثم قالت لي بابتسامة مهددة بأن يوسعنا أن نفعل ما نشاء دون أن تحمل أنا، وتتورط هي في هذه القصة. بعد ذلك استدارت وخرجت من الغرفة وأغلقت الباب وراءها بعنف.

لم أكن أحب أنا، فالحب لم يكن موجوداً في المكان الذي أعيش وأتنبس فيه. لقد نسيت طعم الحب الذي عرفته وفيراً في طفولتي، فلم أعد أشعر بالحب تجاه أي إنسان أو أي شيء، إلا تجاه نفسي فقط. أما مشاعر أنا فكانت مختلفة، إذ أصبح لديها إنسان تتعلق به، تقبله وتلهو معه، إنسان مشاكس، حيوي، سخيف، يتحدث باستمرار، أحياناً بشكل مثير للدهشة، وأحياناً أخرى ببلاهة وطفولية حتى ليصعب تصديق أنه في الرابعة عشرة. إنسان يرفض السير معها في الشارع أحياناً لأنها سميئة جداً وهو هزيل جداً، وسيبدو منظرهما معاً مثيراً للسخرية.

وعندما كان الضغط عليّ يغدو غير محتمل في بيت الكاهن، كنت أقوم بضرب أنا، فترد لي الضربة بمثلاً. كنا متساويين بالقوة، لكنني كنت أكثر غضباً منها، وكانت شجاراتنا تنتهي ببكائها وخروجي ولا نلبث أن نتصالح فيما بعد. ذات مرة، وبعد أن ضربتها، تورمت عينها وشقت شفتها، فكانت تتباهى بعرض جراحها في المدرسة، وإذا ما سألتها أحد من فعل بها هذا، تجيبه بأنه حبيبها، فكان الجميع يضحكون ولم يصدقوا بأن ابن الكاهن الهزيل والمتلعثم، قادر على مثل هذا العنف.

في صباح يوم أحد اتصلت أنا بي قبل الصلاة، وصرخت مستجدة لأن بول على وشك أن يقتل أمها. هرعت إليها، وعندما فتحت لي أنا الباب واندفعت داخلاً تلقيت ضربة على فمي، وارتددت إلى الخلف واصطدمت بخزانة الأحذية. وعندما استعدت توازني وجدت البائع المتجول ذا الشعر الأحمر في سرواله الداخلي وجواربه القصيرة يتصارع مع الأم وابنتها مهدداً بقتلها، قائلاً إنه يجب وضع حد لهذه الخيانات كلها، فقد تعب من الاحتفاظ



بعاهرة وابنتها. قبض بيديه على حنجرة الأم التي امتنع لون وجهها وانقلب أحمر داكناً. حاولت أنا وأنا أن نخلصها، ولما لم ننجح فقد اندفعت أنا إلى المطبخ وعادت تحمل سكيناً قاطعة، وهددته بالطعن حتى الموت إن لم يترك أمها حالاً، فتركها وضربني من جديد، فحاولت أن أرد له الضربة لكنني أخفقت. ارتدى ثيابه بصمت وحمل معطفه وقبعته، ثم ألقى بمفتاح البيت على الأرض، ومضى.

أعدت والدة أنا بعض القهوة والسندويشات، وجاءت إحدى الجارات لتسأل عما حدث. فأخذتني أنا إلى غرفتها وتفحصت جراحي. كان أحد أسناني فقد شظية من طرفه ( وخلال كتابتي هذه الأسطر، أشعر بفقدانها، بواسطة لساني ).

كل هذا كان مثيراً ولكنه غير حقيقي بالنسبة إليّ . كان ما يدور حولي أشبه بأجزاء من فيلم، مركبة بطريقة غير ثابتة ، توحى بالغموض وأحياناً بالحزن. وجدت بدهشة شديدة أن أحاسيسي قد سجلت الواقع الخارجي دون أن تلامس نبضاتي الداخلية.

أستطيع أن أذكر كل اللحظات التي أمضيتها في تلك الشقة البائسة، كل الأصوات والعلامات والأضواء المنعكسة على النوافذ من الشارع المقابل. أذكر روائح الشواء والقذارة، والشعر الأحمر الزيتي لذلك الرجل. أذكر كل شيء بالتفصيل ولكن دون وجود لأية عواطف مرتبطة بتلك الانطباعات. هل كنت خائفاً، غاضباً، محرّجاً، فضولياً، أم مهستيراً فحسب ؟ لست أدري.



والآن. بما أنني أملك المفتاح في يدي، أعرف تماماً بأنه يجب انقضاء أربعين عاماً قبل أن تتحرر مشاعري من سجنها، لقد عشت على ذاكرة الأحاسيس، وعرفت كيف أعيد خلق هذه الأحاسيس دون أن يكون التعبير العفوي عنها، عفويّاً وتلقائياً بمعنى الكلمة. ثمة جزء من الثانية يفصل دائماً بين تجربة حدسي وتجليها الحسي.

دعوت أنا للمشاركة في عيد ميلادي الخامس عشر والذي سنحتفل به في البناء الأصفر بجزيرة سمادا لارو، فأمضت الليل مع شقيقتي في غرفتها. أيقظتها عند الفجر، ثم تسللنا سوية عبر مخزن الحبوب وركبنا القارب وجذفنا بعيداً عبر السكون والأمواج المترامية وخيوط الضياء الأولى.

عدنا في موعد الإفطار تماماً وقبل أن أتلقى التهاني كانت أكتافنا محروقة من الشمس، وشفاهنا متشققة طعمها مالح، وأعيننا نصف عمياء من كل هذا الضياء .

كنا قد شاهدنا عرينا للمرة الأولى.



- ١٠ -

في الصيف، عندما بلغت السادسة عشرة، أرسلني أهلي إلى ألمانيا في نطاق تبادل الطلاب، وهذا يعني قضاء ستة أسابيع مع عائلة ألمانية لها ابن في مثل سني ، يعود معي بعدئذ إلى السويد ليقضي مع عائلتي المدة نفسها.

نزلت عند أسرة كاهن ألماني تقطن في هانيه، وهي مدينة صغيرة تقع بين فايمر وإيسناش، في واد تحيط به قرى مزدهرة، ويتخلله نهر بطيء. وكانت للمدينة كنيسة حجمها أكبر من المألوف، وساحة سوق مزينة بنصب تذكاري عن الحرب، ومحطة باصات.

كانت العائلة كبيرة فيها ستة أبناء وثلاث بنات مع والدهم ووالدتهم ، بالإضافة إلى إحدى قريباتهم، وكانت عجوزاً تعمل في الكنسية، لها شاربان، تتعرق كثيراً وتحكم الأسرة بقبضة من حديد. وكان صاحب البيت رجلاً هزياً له لحية ماعز، وعينان زرقاوان ودودتان، وكان صاحب ياقة قطنية تغطي أذنيه وبيريه سوداء تحجب جبهته. كان رجلاً واسع الإطلاع، موسيقياً يعزف على آلات مختلفة ويغني بطبقة ناعمة. وكانت زوجته سميئة مطيعة،

تمضي معظم وقتها في المطبخ، وطالما داعبت وجنتي بخجل، كأنها تريد أن تعتذر لتواضع بينهم.

أما صديقي هانز فكان أشبه بنشرة دعائية للاشتراكيين الوطنيين. كان أشقر، طويلاً، له عينان زرقاوان وأذنان صغيرتان وابتسامة منتعشة وبداية لحية. بذلنا جهوداً مشتركة كي يفهم أحدنا الآخر، ولم يكن الأمر سهلاً، فلغتي الألمانية كانت نتاج دراسة سريعة للقواعد، بحيث لم يتضمن منهاج المدرسة احتمال التحدث بهذه اللغة .

كانت الأيام مملة. يغادر الأطفال البيت في السابعة صباحاً ويتوجهون إلى المدرسة، وأبقى وحدي مع الكبار، فأقرأ ثم أجول قليلاً وأنا أشعر بالحنين إلى الوطن. كنت أفضل البقاء أحياناً في غرفة مكتب الكاهن أو أمضي برفقته لزيارة الأبرشية، بواسطة سيارته المهترئة الآيلة للسقوط، عبر الطرقات الترابية المحرقة.

سألت الكاهن إذا كان يجب علي أن أرفع يدي وأقول « هايل هتلر » مثل الآخرين، فأجابني : «عزيزي انغمار، إن هذا سوف يعتبر أكثر بكثير من مجرد لطف». فرفعت يدي وقلت : « هايل هتلر »، وشعرت بالغرابة.

اقترح هانز أن أذهب معه إلى المدرسة وأحضر الدروس، فوافقت وذهبت معه إلى المدرسة التي تقع في مدينة أكبر من هانيه وتبعد عنها بضعة كيلو مترات بواسطة الدراجة، وهناك استقبلوني بحماس ومودة ودعوني للجلوس بجانب هانز. كان الصف واسعاً وبارداً رغم حرارة الصيف خارج النوافذ الطويلة، وكانت المادة الأولى هي المعرفة الدينية. لكن كتاب هتلر «كفاحي» كان موجوداً أمام الجميع على مقاعدهم . قرأ الأستاذ شيئاً ما من ورقة يحملها، وتذكرت عبارة مألوفة بالنسبة إليّ، أخذ يكررها بنبرة صوت واضحة للغاية : « لقد دسّ اليهود السم له ... ». وعندما سألت هانز عن معناها، ضحك وقال : « آه يا انغمار، هذا ليس للغرباء».

في أيام الأحاد كانت الأسرة تذهب إلى صلاة الصباح، ومن المدهش أن الكاهن كان يقرأ أثناء الطقوس مقتطفات من كتاب ( كفاحي ) وليس من الأناجيل. وبعد الكنيسة كانت القهوة تقدم في قاعة مجاورة، وكنت ألتقي فيها عدداً من الرجال في زيهم العسكري الموحد فتسبح لي الفرصة بأن أرفع يدي وأقول « هايل هتلر ».

كان جميع الشباب والشابات في البيت منتسبين إلى منظمات شبيبية، ويقومون بتدريبات بواسطة الرفوش، بدلاً من البنادق، ويمارسون الرياضة في الملعب الكبير ثم يحضرون محاضرات أو عروضاً سينمائية في المساء، وأحياناً يغنون ويرقصون. وكنا نسبح بصعوبة في النهر الطيني ذي الرائحة الكريهة.

انشغل الجميع بمهرجان مثير للحماس على وشك أن يعقد في فايمر يتقدمه موكب هتلر العملاق. ساد البيت هرج ومرج، فغسلت القمصان وكويت جيداً ولمعت الأحذية والأحزمة، وانطلق الشباب في وقت مبكر جداً من صباح اليوم الموعد، أما أنا فكنت سألحق بهم مع الكاهن وزوجته، وكانوا جميعاً مهتاجين لحصولهم على تذاكر قريبة من منصة الشرف، حتى إن أحدهم أشار مازحاً إلى أن السبب في ذلك وجودي بينهم.

في ذلك الصباح، رن جرس الهاتف وكانت المتحدثة هي العمدة أنا بصوتها الرنان، تهتف إلينا من السويد. أما الذي جعل هذه المكالمة المكلفة أمراً ممكناً، فهو ثروة العمدة أنا. تحدثت بروية ودون استعجال حتى وصلت إلى هدف اتصالها، فأخبرتني أن صديقة لها، قد تزوجت من رجل مصرفي، تعيش في فايمر وأنها قد سمعت من أمي بأنني في مكان ما قريب منها، فاتصلت بصديقتها على الفور واقترحت أن أقوم بزيارتهم. بعد ذلك تحدثت العمدة أنا إلى الكاهن بلغة ألمانية متمكنة، ثم عادت فتحدثت إلي وأعربت عن سرورها في حال زيارتي لصديقتها.

وصلنا إلى فايمر في منتصف النهار، وكان العرض سيبدأ وحديث هتلر في الثالثة ظهراً، والمدينة تعيش في حالة من الإثارة، وقد ارتدى أهلها أفضل ثيابهم وأخذوا يسيرون في الشوارع حيث كانت تعزف فرق موسيقية تحت شرفات البيوت المزينة بالأكاليل والزهور والأعلام، وكانت أجراس الكنائس، البروتستانتية الكئيبة، والكاثوليكية الجذلى، تفرع سوية ودار الأوبرا تقدم مؤلفة فاغر (رينزي)، بالإضافة إلى أعمال أخرى ستعرض بعدها.

جلست مع أسرة الكاهن قريباً من منصة الشرف، وأخذنا ننتظر، نحسّي البيرة ونأكل الشطائر التي احتفظت زوجة الكاهن بها في أكياس دهنية، ضمتها طوال الرحلة إلى صدرها المتعرق.

ما إن دقت الساعة الثالثة حتى سمعنا صوتاً أشبه بالإعصار ينتشر ويدوي عبر الطرقات، وظهر في الساحة موكب من السيارات السوداء المكشوفة. وارتفع الهدير أكثر فأكثر حتى طغى على قصف الرعد وبدأ المطر يتساقط مثل ستارة شفافة وانفجر الضجيج في المكان.

لم ينتبه أحد إلى العاصفة والمطر، فكل الانتباه، كل الحماس، وكل المجد كانت مركزة على شخصية واحدة. كان يقف ثابتاً في السيارة السوداء الضخمة التي تتقدم ببطء عبر الساحة، يتطلع إلى الجماهير الفرحة والباكية، والمطر ينهمر على وجهه ويبلل زيه العسكري.

وعندما توقفت السيارة، ترحل منها إلى السجاد الأحمر وسار باتجاه المنصة الرئيسية وحاشيته ترافقه عن بعد.

وفجأة ساد الصمت وبقي صوت المطر وهو يتكسر على الطرقات الحجرية والشرفات. وتكلم الفوهرر. كان خطابه قصيراً لم أفهم منه الكثير، لكن نبرة صوته كانت متغطرة ومازحة وحركات يديه مترامنة مع ما يقوله. وما إن انتهى من حديثه حتى صاح الجميع « هايل »، وتوقف المطر وشق ضياء دافئ طريقه عبر الغيوم القاتمة، وبدأت فرقة موسيقية كبيرة تعزف وتدق العرض من جميع الشوارع إلى الساحة وحول المنصة، ومضى بجانب المسرح والكاتدرائية.

لم أر في حياتي مثل هذا الهيجان الهائل. هتفت مثل الجميع ورفعت يدي مثل الجميع، وعويت مثل الجميع، وأحببت مثل الجميع.

خلال أحاديث المساء، شرح لي هانز معنى وأهداف الحرب في أثيوبيا، وأنه من المهم حقاً أن موسوليني قد قرر في النهاية أن يلتفت إلى تلك الأمم الغارقة في الظلام ويمنحها بكرم شيئاً من مزايا الحضارة الإيطالية العريقة، وأضاف هانز إلى أننا في اسكندنافيا لم نكن نعرف كيف قام اليهود باستغلال الشعب الألماني الذي أقام المتاريس ليواجه الشيوعية. وشرح لي كيف علينا جميعاً أن نحب هذا الرجل الذي شكل مصيرنا المشترك ووجدنا بإخلاص في بوتقة إرادة واحدة وقوة واحدة وشعب واحد.

قدمت لي الأسرة هدية بمناسبة عيد ميلادي، وكانت عبارة عن صورة لهتلر، علقها هانز فوق سريري مباشرة حتى أستطيع « رؤية الرجل أمامي دائماً»، فأتعلم كيف أحبه مثل هانز وباقي أفراد أسرة هايد.

ولقد أحببته لسنوات طويلة، كنت مؤيداً له، أفرح لانتصاراته وأحزن لهزائمه.

كان شقيقي أحد مؤسسي ومنظمي حزب الإشتراكيين الوطنيين السويدي، وكان والدي يصوت لصالحهم في الانتخابات، وكان استاذ التاريخ يعبد « ألمانيا القديمة»، وأستاذ الرياضة يذهب كل صيف للقاء الضباط في بافاريا. وكان بعض كهنة الأبرشية نازي النزعة والانتماء، كذلك كان أصدقاء العائلة المقربون يعبرون باستمرار عن تأييدهم القوي « لألمانيا الجديدة».



وعندما جاءت كل الأدلة من معسكرات الإعتقال، لم أصدق عيني، واعتقدت مثل الكثيرين غيري أن الصور مركبة وتهدف إلى دعاية كاذبة. لكن الحقيقة هزمت مقاومتي في النهاية .

كنت مجرد طالب تبادل، غير محصن، وغير مهياً، وجدت نفسي فجأة في جو متوهج بالمثالية وعبادة الفرد، ومعرضاً لقدر كبير من العدوانية التي كانت تتلاعق هارمونياً مع تكويني. لقد أعمانى البريق الخارجي ولم أر العتمة. عندما ذهبت إلى مسرح غوتبزغ المركزي بعد عام من انتهاء الحرب كان هناك صدع عميق بين جبهتين، تضم الأولى المعلقين الألمان العاملين في جريدة أופا السينمائية، ومنظمي غرفة الفيلم الوطني السويدي وبعض أصدقائهم، وتضم الثانية معاديين النازية ومحرر جريدة غوتبزغ التابع للتحالف، وبعض الممثلين الدانمركيين والنرويجيين. كانوا يجلسون جميعاً في جو من الكراهية المتبادلة، يأكلون طعامهم الذي أحضروه معهم ويشربون القهوة الباردة.

وما إن يدق جرس المسرح حتى يخرجوا إلى خشبة المسرح ويصبحوا أفضل فرقة مسرحية في البلاد.

لم أتحدث حول ضلالي ويأسي السابقين أمام أحد، ولكن قراراً غريباً تشكل في داخلي : لا سياسة بعد اليوم ! بالطبع كان يجب أن أتخذ قراراً آخر مختلفاً تماماً .



استمرت الاحتفالات طيلة المساء وجزءاً من الليل، ثم أوصلني الكاهن إلى منزل المصرفي، وكان عبارة عن شقة حديثة ولطيفة تحيط بها حديقة عطرة. صعدت الدرجات القليلة وقرعت الجرس، ففتحت لي خادمة ترتدي فستاناً أسود وغطاء رأس مخزماً. عرفتني بنفسي وأنا أتلعثم، فضحكت وسحبنتي إلى داخل غرفة الاستقبال.

كانت صديقة العمّة أنا امرأة شقراء ضخمة، وطيبة للغاية، تدعى آني، وكانت أمها سويدية ووالدها أميريكياً، وتتحدث لغة سويدية مكسرة، وترتدي ثياباً أنيقة للغاية إذ كانت ذاهبة في تلك الأمسية مع زوجها لحضور عرض في الأوبرا. قادوني إلى غرفة الطعام حيث كانوا يتناولون وجبة باردة

ويشربون الشاي، وشاهدت أمامي أجمل مخلوقات إنسانية يمكن أن أراها، وقد تحلقت حول الطاولة المرتبة بعناية. كان الزوج رجلاً طويلاً أسمر له لحية مشدبة ونظرات ذات تعابير ساخرة، وإلى جانبه كانت تجلس الابنة الصغرى كلارا، أو كما يدعونها كلارشن، وكانت تشبه والدها، طويلة، سمراء، ذات عينيْن سوداوين وفم شاحب ممثلي، وكان بها حول طفيف يزيد من جمالها بطريقة غير مفهومة.

كان شقيقها الكبيران أسمرين ذوي عيون زرقاء، وكانا يرتديان سترتين فضفاضتين من الطراز الانكليزي، وقد طرزت عليهما من ناحية الصدر، شعارات الجامعة.

جلست إلى مقعد بجانب العمة آني التي كانت تصب الشاي وتوزع الشطائر، نظرت حولي فشاهدت اللوحات معلقة في كل مكان، وشاهدت الفضيات والسجاد الناعم على الأرضية الخشبية والأعمدة الرخامية والستائر الثقيلة، وفي الغرفة المجاورة كانت الشمس الغاربة تلقي بضئها على النافذة الوردية.

عندما انتهينا من تناول الوجبة، أخذتني العمة آني إلى غرفتي في الطابق الأول، بجانب جناحي الشقيقين، وبعد أن أرّتني كل هذه الرفاهيات، ودعتني إذ كان زوجها والسائق بانتظارها.

ظهرت كلارشن وهي ترتدي حذاءً عالي الكعب ( مما يجعلها أطول مني ) وفستاناً عادياً أحمر اللون، ووضعت إصبعها على شفثتها مثل من يدعو إلى مؤامرة لطيفة.

أمسكتني من يدي وقادتني عبر ممر طويل ومن ثم إلى غرفة علوية غير مستخدمة بسبب أثنائها المغطى وثرثرتها المغلفة بحريز رقيق ، وكانت الغرفة مضاءة بشموع ينعكس لهيبتها على المرايا الجدارية الضخمة وهناك وجدت شقيقي كلارشن يدخنان السيجار التركي العريض ويشربان البراندي، وقد وضعا أمامهما على طاولة مطلية بالذهب جهاز غرامافون.



كانت الأسطوانة وعليها شعار شركة تليفونكن الأزرق، جاهزة في مكانها، وعندما وضعت الإبرة على طرفها الخارجي بدأت تخرج من الصندوق الأسود ألحان مكبوتة وخشنة من ( أوبرا القروش الثلاثة ).

طافت في الغرفة رائحة السيجار المعطر اللاذعة وأضاء القمر الأشجار في الحديقة، ورأيت كلارشن وقد التفتت نصف التفتاة، تتحدث إلى انعكاس وجهها على المرآة المعلقة بين نافذتين وتضع يدها على إحدى عينيها. صب ديفيد المزيد في كأسه فانفجرت أمام عيني غشاوة رقيقة.

انتهت ( أوبرا القروش الثلاثة )، ولم أفهم الكلمات، أو على الأقل، قسماً كبيراً منها، لكنني عوضاً عن ذلك، ومثل حيوان داهية استطعت أن أفهم نبرة الصوت، وكان هذا الفهم يغوص عميقاً في داخلي ليبقى جزءاً مني.

بعد عشرين سنة سنحت لي الفرصة لإخراج ( أوبرا القروش الثلاثة ) على المسرح في السويد، ورغم كل الإمكانيات الفنية والمادية التي وضعت تحت تصرفي فقد فشلت لأنني كنت أحرق وعابثاً، ولم أستحضر وجه كلارشن نصف المضاء، وضوء القمر ورائحة السيجار التركي وصورة ديفيد وهو ينصت باهتمام للغرامافون. كانت لدي فرصة السماع لتسجيلات تليفونكن الخشنة تلك، لكنني أصررت على أداء أوركسترالي حديث. لقد كنت أبله من المقاطعات، عبقرياً ريفياً ساذجاً. هكذا كانت الأمور، وهكذا هي الآن.

في تلك الأمسية غفوت نتيجة الإثارة والبراندي، ثم استيقظت بعد وقت قصير فوجدت نفسي مستلقياً على سريرى الكبير، ورأيت كلارشن تجلس مقابلي، عند طرف السرير، تحرق بي بثبات وفضول. وعندما تأكد لها أنني أفتت، أومأت برأسها مبتسمة وغادرت الغرفة دون أن تتفوه بحرف.

بعد ستة أشهر تلقيت رسالة من كلارشن بعثت بها من سويسرا، ونكرتني مازحة بالوعد الذي قطعناه على أنفسنا بأن نتراسل. وكيف أنني لم أف بالوعد، وأخبرتني بأنها عادت إلى مدرستها المملة وأن والديها قد غادرا لزيارة أصدقاء في كندا، وأنها ستلتحق بمعهد الرسم بعد المدرسة، وأن

شقيقتها تمكنا من العودة إلى جامعتهما في بريطانيا بفضل وساطة السفير البريطاني، وأنها لا تعتقد أن العائلة ستعود إلى فايمر ثانية.  
ذلك ما جاء على الصفحة الأولى من الرسالة، أما على الصفحة الثانية فقد كتبت :

«اسمي الحقيقي ليس كلارا، وإنما ثيا، وهو غير مكتوب في جواز السفر. أما نشأتي الدينية ، فهي كما ذكرت لك، أرثوذكسية صارمة وأعتقد أنني أمثل ابنة طيبة وفق معايير والديّ.  
لقد عانيت من أمراض جسدية كثيرة، أسوأها حالة الهيجان التي تلاحقني كالكابوس منذ سنتين، بالإضافة إلى حساسيتي المفرطة. إن ردة فعلي عنيفة تجاه الأصوات المفاجئة والروائح الكريهة والأضواء الباهرة (أنا عمياء في عين واحدة). إن الضغط الطبيعي لفستان ما قد يدفعني للجنون والألم. عندما كنت في الخامسة عشرة تزوجت من ممثل نمساوي شاب، فقد أردت أن أبدأ مع المسرح، لكن زواجنا لم يكن سعيداً ورزقت بطفل ما لبث أن توفي، فعدت إلى المدرسة في سويسرا، وأنا أبكي الآن.  
حتى عيني الزجاجية تدمع.

ادعيت أنني قديسة أو شهيدة، بوسعي أن أجلس ساعات طويلة قرب الطاولة في تلك الغرفة المغلقة ( حيث كنا نستمع إلى التسجيلات الممنوعة )، وأتأمل راحتي يدي، وذات مرة احمرت راحتي اليسرى وبدا وكأن الدم سيتفجر منها. ادعيت أنني أضحي بنفسي من أجل شقيقي وأحفظهما من خطر مميت. ادعيت النشوة والحديث مع العذراء المقدسة، ادعيت الإيمان والكفر، التحدي والشك. ادعيت أنني خاطئة مرتدة يعذبها إحساس بالذنب غير محتمل. وفجأة رفضت الذنب وغفرت لنفسي. الأمر كله مجرد لعبة. إنني أدعي ذلك.  
وضمن اللعبة أكون أحياناً في غاية المأساوية، وأخرى مبتهجة إلى أقصى الحدود. لقد وثقت بأحد الأطباء ( كنت التقيت الكثير منهم ) وقال لي إن أحلامي وحياتي التافهة ستفسدان جهازي العصبي، ووصف لي أشياء

مجددة تجبرني على مغادرة سجن أنانيتي المركزة، منها النظام، والانتظام الذاتي والاختبارات والمشادات النسائية. أما والدي اللطيف والحكيم والذي يجمع حساباته بهدوء فأخبرني بأنني يجب ألا أفلق، وأن كل شيء موجود في كل الأشياء، وأن العيش هو عذاب يمكن التغلب عليه بالاستقالة من الحياة ولكن يفضل من دون سخرية. لست تواقفة لمثل هذه الجهود، وأفكر بالذهاب بعيداً في ألعابي، وعلى نحو أكثر جدية، إذا كنت تفهم قصدي.

أرجوك اكتب لي بسرعة وأخبرني عن كل شيء باللغة التي تريدها، ما عدا السويدية، التي ربما قد أتعلمها في يوم ما. اكتب وحدثني عن نفسك، أنت يا شقيقي الأصغر. أشتاق إليك .

بعد ذلك أوردت ملاحظات تتعلق بعنوانها الجديد، وأنهت رسالتها بشكل تقليدي ولكن مؤثر : « عزيزي انغمار، أعانقك بقوة أما زلت نحياً على ذلك النحو المخيف ؟ كلارا ».

لم أجب على رسالتها أبداً. كانت صعوبات اللغة شاقة، ولم أرغب في أن أبدو أحمق أمامها، لكنني احتفظت بالرسالة واستخدمتها كلمة كلمة في فيلم (الطقوس) عام /١٩٦٩/.

بعد أيام قليلة في فايمر، وأسبوع مرعب في هانويه، تورطت في جدال ديني مع الشماسة العجوز عندما اكتشفت أنني أقرأ سترندبرغ. قالت إنه راديكالي متطرف، يكره النساء ويهزأ بالرب، ثم وبختني وأبدت اعتراضها على قراءاتي متسائلة حول إمكانية زيارة هانز لأسرة مثل أسرتي تسمح بوجود أدب مماثل في بيتها وأجبتها بلغة ألمانية ركيكة أننا في بيتنا بالوطن نتمتع بحرية الدين وحرية التعبير (فجأة وجدت أن الديمقراطية أمر مناسب). خدمت عاصفة الجدل، وبدأنا أنا وهانز استعداداتنا للسفر.

توجهنا إلى برلين من حيث سيقلنا قطار خاص إلى استوكهولم، ونزلنا في فندق ضخم مخصص للشباب على مشارف المدينة، وبفضل تعزيزات

مادية سرية من قبل العمة أني فقد استطعت الهروب من جولة سياحة مقررة للأماكن الأثرية وما شابه.

ركبت الباص خارج الفندق وبقيت فيه حتى توقف عند المحطة الأخيرة. كان يوماً حاراً من شهر تموز، والساعة تقارب السادسة بعد الظهر. اخترت طريقاً بشكل عشوائي ومشيت فيه إلى أن وجدت أمامي جسراً هائلاً يسمى كرفور شتينبروك، وقصراً على الطرف الآخر للنهر. وقفت ساعات عديدة عند سور القصر أراقب الغروب والظلال القاتمة فوق النهر اللتّن، وأنصت إلى الهدير المتزايد.

عبرت جسراً آخر فوق نهر ضيق، وعلى طرفه رصيف خشبي غارق، حيث يرسو مركب رحلات كبير، يجلس على منته رجلان يصطادان السمك ويشربان البيرة. وجدت نفسي منقاداً إلى جانب المدينة حيث تخف الحركة. لم يحدث شيء، ولم تبادلني أية عاهرة بالكلام رغم أنهم بدأن يتخذن مواقعهن. شعرت بالجوع والعطش لكنني لم أجرؤ على الدخول إلى أي مكان.

سقط الليل، ولم يحدث شيء. أنهكني التعب وخيبة الأمل فركبت سيارة أجرة ابتلعت ما تبقى لدي من نقود وعدت إلى الفندق، وعندما وصلت وجدتهم على وشك الاتصال بالشرطة ليبلغوهم عن ضياعي.

في الصباح التالي سافرنا إلى استوكهولم بواسطة قطار بضائع خاص لا نهاية له، مقاعده خشبية وسقفه مفتوح. انهمر المطر. فوقفت تحت سيله المتدفق أنصت للضجيج وألعب دور شخص أحرق لعلمي أثير اهتمام أحد، أو فتاة ما. بقيت على هذا النحو ساعات، وعندما ركبنا المعديّة فكرت في القفز إلى الماء، لكنني خشيت أن تفرمني مراوح المعديّة. وباقتراب الليل تظاهرت بأنني ثمل قد سقط أرضاً يحاول أن يتقيأ إلى أن تدخلت أخيراً صبية ريانة لها نمش في وجهها، وسحبتي من شعري وهزنتي جيداً وحذرتني بصراحة بأنني لا يجب أن أبدو كالحمار. فتوقفت فوراً، ثم اتجهت إلى إحدى الزوايا،

وجلست والتهمت برتقالة وغفوت. وعندما استيقظت كنا قد وصلنا إلى سيودرتالي.

لقد زرت برلين في أحلامي مرات عديدة، ولم تكن برلين الحقيقية ولكن مدينة مبنية على خشبة المسرح، مدينة ضخمة ذات أبنية عملاقة، مسودة من الدخان، وأبراج كنائس وتماثيل. كنت أطوف فيها وسط زحام السير الرهيب وكل شيء يبدو مألوفاً وغريباً في آن واحد. أحياناً أشعر بالرعب والبهجة وأعرف تماماً إلى أين أذهب. أبحث عن مكان ما وراء الجسور، ذلك الجزء من المدينة حيث أعرف أن شيئاً ما سيحدث أتسلق هضبة شديدة الإنحدار وأرى الطائرة تحلق فوق البيوت، وفي النهاية أصل إلى النهر حيث يرفعون منه حصاناً ميتاً هائل الحجم كالحوت.

يدفعني الفضول والخوف إلى الأمام، يجب أن أكون هناك في الوقت المحدد وأشهد الإعدام العلني. بعد ذلك ألتقي زوجتي الراحلة، فنتعاق بحنان ونبحث عن غرفة في فندق حيث يمكننا أن نمارس الحب. إنها تمضي بخطوات سريعة ورشيقة أمامي وأنا أمسك بها من وركها. مصابيح الشارع لا تزال مضاءة رغم الشمس الساطعة، السماء سوداء لها صرير عال. والآن أعرف أنني وصلت إلى المنطقة المحرمة. هاهو المسرح هناك، مع ذلك العمل الفني العميق الذي لا يمكن سبر أغواره.

لقد حاولت ثلاث مرات أن أخلق مدينة حلمي. في المرة الأولى كتبت مسرحية إذاعية بعنوان ( المدينة )، وتدور أحداثها حول مدينة ضخمة غارقة بالفساد والتعفن، أبنيتها منهارة وشوارعها مهدمة.

بعدها بسنوات قليلة أخرجت فيلم ( الصمت ) حيث تضع شقيقتان وصبي صغير في مدينة هائلة موحشة لا يعرفون لغتها. وأخيراً قمت بمحاولة جديدة من خلال فيلم (بيضة الثعبان) ، والذي يعود سبب إخفاقه الفني إلى أنني أسميت المدينة برلين وقررت أن تكون الأحداث في زمن العشرينيات. كان هذا قراراً أحقق وبلا معنى. ولو أنني خلقت مدينة حلمي، هذه المدينة

التي لم ولن تعلن عن نفسها خلال خطورتها وروائحها وصخبها العالي، لو أنني خلقت هذه المدينة فعلاً، فعندئذ لا أكون قادراً على التحرك بحرية كبيرة، والإحساس المطلق بالانتماء فحسب، بل الأهم من ذلك أنني سأخذ جمهور المشاهدين إلى عالم غريب وغير مألوف بالنسبة إليهم من سوء الحظ أنني سمحت لتلك الرحلة التي قمت بها في برلين، في منتصف الثلاثينيات، أن تقودني بشكل خاطئ، وفي أمسية لم يحدث فيها شيء. في فيلم ( بيضة الثعبان ) قدمت مدينة برلين بحيث لم يتعرف عليها أحد، ولا حتى أنا.



- ١١ -

عين والدي مسؤولاً في أبرشية هيدفغ اليانورا في استوكهولم، وانتقلت العائلة إلى شقة تابعة للكنيسة في شارع ستورغاتن، حيث خصصت لي غرفة كبيرة تطل على ساحة أوسترمالم. أصبح طريقي للمدرسة مختصراً وبدأت أستمتع بمزيد من حرية الحركة.

كان والدي واعظاً ذا شعبية يكتظ بيته بالزوار دائماً . وكان راعياً صالحاً، يقظ الضمير، يتمتع بموهبة نادرة تتمثل بذاكرته الخارقة في استيعابها الناس. فخلال السنوات الماضية، كان قد عمد ومنح التثبيت الديني وزوج ودفن أكثر من أربعين ألفاً من رعايا الأبرشية، وكان يعرفهم جميعاً، ويعرف أسماءهم وأحوالهم، لذلك كان السير معه إجراءً معقداً لأنه كان يتوقف باستمرار لتبادل التحية مع الناس والتحدث إليهم والسؤال عن أطفالهم وأحفادهم وأقاربهم. وبقي والدي، رغم تقدمه بالسن، يحافظ بنجاح على هذه الموهبة.

كان راعياً للأبرشية وإدارياً حاسماً وديبلوماسياً في آن واحد. لم تكن لديه فرصة لاختيار الأشخاص الذين يعملون معه، فبعضهم كان ينافس على

منصبه والبعض الآخر كانوا كسالى، منافقين ومتذللين، وقد تمكن والدي من إبقاء كل نشاطاته وفعالياته خارج إطار المشاجرات والمكائد الكهنوتية.

ووفق العادة كان بيت الكاهن مفتوحاً للجميع، وكانت أمي تمثل قوة أساسية في الأعمال الخيرية التابعة للكنيسة. توجد باستمرار إلى جانب والدي في كل المناسبات وتجلس أثناء المواعظ تتصت باهتمام وصدق، وتشارك في المؤتمرات وتقيم حفلات عشاء. أما شقيقي الذي بلغ العشرين من عمره فقد التحق بجامعة أوبالا، وكنت أنا قد بلغت السادسة عشرة وشقيقتي الثانية عشرة. كانت حريتنا النسبية مرتبطة تماماً بعبء العمل المفرط الذي يتحمله والدانا، كانت حرية مسمومة، وتوتراً هائلاً، ومشاكل يصعب حلها. ما كان يبدو من الخارج صورة متكاملة لمجتمع عائلة صالحة، كان في حقيقة الأمر بؤساً وصراعات مضنية، وكان والدي يتمتع بقدر لا بأس بها على التمثيل، أما بعيداً عن المنصة فكان عصبياً ونزقاً ومتجبراً، ينتابه خوف دائم من ألا يكون ملائماً، فيكاد ينازع قبل ظهوره أمام الرعية، ويعيد كتابة مواعظه مرات عديدة، ولا يتساهل مطلقاً تجاه واجباته الإدارية، ويبقى قلقاً، يفقد مزاجه وينفجر بسرعة حتى لأتفه الأسباب. لم يكن مسموحاً لنا أن نصفر أو نسير وأيدينا في جيوبنا، وكان يقرر فجأة مراجعة وظائفنا المدرسية، ومن يخطئ يعاقب فوراً. لقد كان والدي يعاني من حساسية زائدة في السمع تجاه الأصوات المرتفعة التي تثير غضبه، فقام بعزل جدران غرفتي ونومه ومكتبه لكنه بقي يتذمر من ضجيج السيارات القليلة في ذلك الوقت.

أما أمي فكانت تتحمل عبئاً مزدوجاً، فبقيت متوترة باستمرار، لا تنام جيداً وتتعاطى علاجاً قوياً سبب لها تأثيرات داخلية ضاعفت من قلقها وتعبها. وكانت تشبه والدي عندما يمتلكها إحساس بأنها غير ملائمة للطموحات الكبيرة، وكان عذابها الأكبر يتمثل في هاجسها بأنها قد تفقد التواصل معنا، نحن أولادها، فبدأت تعطي اهتماماً أكثر لشقيقتي المهذبة والمطبعة، وأرسلت

شقيقي إلى جامعة أوبسالا بعد محاولته الفاشلة للانتحار، أما أنا فكنت أغوص في عالمي الخاص، أعمق فأعمق.

من المحتمل جداً أنني أبالغ في قتامة المشهد. كان والدي يعبر أحياناً كثيرة عن رغبته في العمل كقس في الريف. إذ أن التحديات التي يتطلبها مثل هذا العمل أكثر ملاءمة بالنسبة إليه، أما أمي فكتب في يومياتها السرية أنها تريد الانفصال عن والدي والرحيل إلى إيطاليا.

ذات أمسية سمحت لي أمي بمرافقتها لزيارة صديق قديم يعمل مديراً لدار النشر التابعة للكنيسة ويدعى العم بير الكبير. كان قد تزوج. ثم انفصل عن زوجته وعاش وحيداً في شقة كبيرة معتمة في فاساتادن. وعندما وصلنا إلى شقته وجدنا الأسقف، العم تورستن، صديق والدي منذ الطفولة.

عهد إلي بمهمة العمل على غرامافون العم بير الكبير في غرفة الطعام حيث كانت الموسيقى تصدح بصوت عالٍ، وكانت غالباً لموزارت أو فيردي. توارى العم بير في مكتبه لبعض الوقت وجلست أمي مع العم تورستن قرب المدفأة في الصالون واستطعت أن أراها من خلال شق الباب الفاصل بين الغرفتين. كانت نار المدفأة تضيء جانباً من وجهيهما، وكان العم تورستن ممسكاً بيد أمي، وكانا يتحدثان بهدوء فلم أستطع سماع حديثهما بسبب الموسيقى، ثم رأيت أمي تبكي والعم تورستن ينحني قريباً منها وهو لا يزال ممسكاً بيدها.

بعد ساعات قليلة أوصلنا العمل بير إلى المنزل بسيارته السوداء الكبيرة ذات المقاعد الجلدية.

في الصيف والشتاء كنا نتناول العشاء عند الخامسة مساءً. فعندما تدق ساعة غرفة الطعام كنا نقف هناك، كل وراء كرسيه، نظيف اليدين ممشط الشعر. نتلى الصلاة. ثم نجلس، أبي وأمي عند حافتي المائدة المتقابلتين، أنا وشقيقتي في جانب وشقيقي والآنسة آغدا في الجانب الآخر. وكانت الآنسة



أعدا لطيفة وطويلة، ومتقلبة بشكل ما، تعمل معلمة في مدرسة ابتدائية، وبقيت لمدة طويلة تعطينا دروساً خصوصية وأصبحت صديقة حميمة لأمي.

كانت كريات الثريا الزجاجية تتشر ضوءاً ضبابياً أصفر فوق المائدة .. تبدأ الوجبة مع مخلل الرنجة والبطاطا أو مع اللحم والبطاطا، وكان والدي يشرب الشنابس ممزوجاً بالبيرة. تضغط أمي على زر جرس كهربائي صغير مخفي أسفل حافة المائدة فتظهر الخادمة بزيها الأسود وتأخذ الصحون والسكاكين، ثم تقدم الطبق الرئيسي الذي يكون في أفضل أحواله عبارة عن كرات من اللحم وفي أسوأها معكرونة بالسجق.

كنا حذرين للغاية في عدم التعبير عن استيائنا. كان يجب أن نأكل كل شيء، وكنا نأكل كل شيء.

عندما تنتهي الوجبة الرئيسية ويفرغ والدي من مشروبه، تحمر جبهته لسبب ما. كنا نأكل بصمت فالأطفال لا يتكلمون أثناء الطعام إلا إذا وجهت أسئلة إليهم. السؤال الإلزامي : « كيف كنت اليوم بالمدرسة ؟ ». يليه الجواب الإلزامي (جيد). « هل اضطررت لإعادة كتابة الموضوع ؟ » ( لا ). « أي سؤال وجه إليك ؟ وهل استطعت الإجابة عليه ؟ ». ( نعم بالطبع ) « لقد اتصلت بمعلم الصف وعرفت أنك نجحت بالرياضيات ... هذا جيد ... ».

ويبتسم والدي بسخرية وتتناول أمي دواءها. كانت قد أجرت عملية جراحية كبيرة مؤخراً وواظبت على الدواء لفترة طويلة. التفت والدي إلى شقيقي قائلاً : « قلنا لنا ذلك الأبله نلسون ». كان شقيقي موهوباً في تقليد الآخرين وعلى الفور تدلت شفته السفلى وجحظت عيناه وانضغط أنفه وبدأ يتمتم بصوت ثخين. ضحك والدي وابتسمت أمي على مريض. قال والدي فجأة : « يجب أن تطلق النار على رئيس الوزراء بير ألبين وعلى مجموعة الاستراكيين كلهم ». فردت أمي بنبرة حازمة : « يجب ألا تقول مثل هذا الكلام ». « مثل أي كلام ؟ ألا أستطيع أن أقول إننا محكومون من قبل زعاع وقطاع طرق ؟ ».

حاولت أُمي أن تغير الموضوع، فقالت : « يجب أن نرتب المواعيد للقاء مجلس الكنيسة ». فأجاب والدي وقد أصبح لون جبهته قرمزيًا : « لقد سبق وقلت هذا مرارا ». خفضت أُمي عيناها وحدقت بصحن الطعام، ثم التفتت إلى شقيقتي وسألته بلطف : « أما زالت ليليان مريضة ؟ » فأجابت مارغريتا بصوت ضعيف : « سوف تعود للمدرسة غدًا»، ثم أضافت بتردد : « ألا نستطيع دعوتها للعشاء مساء الأحد القادم ؟ ».

ساد الصمت في الغرفة المضاءة بالنور الأصفر، وبقيت الساعة تتكثك. قال والدي : « لقد عينوا بيرونيوس على الرغم من توصية الكاتيدرائية بالآغراد. هكذا هي الأمور وهكذا ستبقى ... لا كفاءة ... وحماقة » هزت أُمي برأسها وقد ارتسم على محياها تعبير ازدرأ خفيف، وسألته : « أصبح أن أربوليوس سوف يلقي عظة الجمعة الحزينة ؟ ».

فأجاب والدي : « لا أحد يستطيع أن يسمعه وهو يتكلم ... وربما هذا أفضل ... » وانفجر ضاحكًا.



بعد الامتحانات النهائية في المدرسة سافرت أنا ليندبرغ، حبي الأول إلى فرنسا لتحسين لغتها الفرنسية، وبعد سنوات قليلة تزوجت هناك وأنجبت طفلين ثم أصيبت بشلل الأطفال. أما زوجها فقد قتل في ثاني أيام الحرب، بعد أن فقدت الاتصال بها وجدت لنفسى صديقة جديدة.

كانت سيسيليا فون غوتهارد فتاة ذكية سريعة البديهة حمراء الشعر وأكثر نضجاً من كل معجبيها، وبقي اختيارها لي من بين الجميع سراً غامضاً. كنت عاشقا ميؤوساً منه وراقصاً سيئاً ومتحدثاً لا يهدأ عن الكلام حول نفسه. ارتبطنا سوية لفترة ثم أنهت سيسيليا علاقتنا قائلة إنني لن أحقق شيئاً ولن أصل إلى أي مكان في حياتي، وهو رأي كنت أشاركها به، ويشاركها به أيضاً والدي وكل من يحيط بي.

كانت سيسيليا تعيش مع أمها في شقة عبثية بأوسترمالم. كان والدها شخصاً مهماً في الإدارة. عاد ذات يوم مبكراً من عمله وذهب إلى سريره ورفض أن يغادره، ثم أمضى بعض الوقت في مشفى للأمراض العقلية وأنجب طفلاً من ممرضة شابة وانتقل ليعيش معها في مزرعة صغيرة في جامتلاند.

أما والدة سيسيليا فقد شعرت بالخجل الشديد تجاه هذه الكارثة الاجتماعية، فانطلقت إلى غرفة الخادمة المعتمدة خلف المطبخ ولم تظهر إلا نادراً مع أول الليل. تشفق وجهها الضعيف تحت شعرها المستعار من الألم والمعاناة وبدأت تبقي كالدجاج عندما تتحدث فلا يفهم كلامها إلا بصعوبة، وتهز رأسها وكتفها بحركات عنيفة ومفاجئة، وكان واضحاً أن في لمحات سيسيليا الجميلة وتصرفاتها شيئاً من أمها. وقد قادني هذا في وقت لاحق إلى اتخاذ القرار بأن دوري الأم وابنتها الشابة في مسرحية سترندبرغ ( سوناتا الأشباح ) يجب أن تؤديهما الممثلة نفسها



ما إن تحررت من أنظمة المدرسة الحديدية حتى اندفعت مثل حصان هائج ولم أتوقف إلا بعد ست سنوات عندما أصبحت مخرجاً في مسرح هيلسنبورغ البلدي. تعلمت شيئاً من تاريخ الأدب بواسطة مارتن لام الذي كان يقرأ محاضرات حول سترندبرغ بنبرة مازحة تأسر انتباه القاعة كلها. وقد أدركت فيما بعد روعة تحليلاته. انتسبت إلى منظمة شبابية في المدينة القديمة تدعى ماستر - أولفسغاردن وحصلت على الامتياز بالإشراف على نشاطات الدراما فيها، ثم التحقت بدورة للدراما في جامعة استوكهولم وتعرفت إلى ماريان. كانت تؤدي دور الأم في مسرحية ( البجع ) ولها صيت ذائع داخل الأوساط الطلابية. مكتتزة الجسم، كتفاها منحدران، صدرها مرتفع ووركها كبيران، وجهها مسطح وأنفها طويل ودقيق، جبهتها عريضة وعيناها زرقاوان داكنتان معبرتان ، فمها رقيق تميل زاويته إلى الأسفل قليلاً، شعرها

ناعم أحمر. كانت موهوبة فيما يتعلق باللغات الأجنبية وقد نشرت مجموعة شعرية بمباركة من آرثر لوندكفيست . وفي الأمسيات كانت تجلس إلى طاولة في إحدى زوايا مقهى الطلاب تشرب البراندي وتدخن سجائر أمريكية تدعى غولدفلاك.

لقد منحتني ماريا كل التجارب والخبرات الممكنة وأصبحت تريباقاً رائعاً لكسلي العقلي وهمودي الروحي واضطرابي العاطفي، كذلك أرضت تعطشي الجنسي وحطمت قضبان السجن وحررت ذلك المجنون الهائج. استأجرنا غرفة ضيقة في الجانب الشمالي لاستوكهولم، تحتوي على رفوف للكتب وكريسيين وطاولة مع مصباح للقراءة وسريرين وخزانة. كنا نحضر الطعام داخل الخزانة ونستخدم حوض المغسلة للاستحمام وغسل الأطباق. كنا نجلس ونعمل. كل منا ينهمك في أموره الخاصة، وكانت ماريا تدخن بلا توقف، فقامت ذات مرة بإجراء هجوم مضاد وأشعلت سيجارة دفاعاً عن النفس وسرعان ما تحولت إلى مدخن شره .

اكتشف والداي أنني أمضي الليالي خارجاً، فأجريا التحقيقات اللازمة وظهرت الحقيقة، فطلبوا مني أن أوضح موقعي لكنني رفضت، ونتج عن ذلك مشادة كلامية مع والدي. حذرته من أن يضربني، لكنه ضربني فوجهت له ضربة مقابلة فترنح إلى الخلف وسقط أرضاً في حين كانت أُمي تنتحب وتناشدنا العودة إلى صوابنا. دفعته جانباً فصرخت. وفي تلك الأمسية كتبت لهما رسالة، قلت فيها إننا لن نلتقي ثانية أبداً.

تركزت المنزل يغمرني إحساس بالراحة وبقيت بعيداً عنه لسنوات عديدة.

حاول شقيقي أن ينتحر، وأجبرت شقيقتي على الإجهاض حرصاً على سمعة العائلة ورحلت أنا عن المنزل. وهكذا عاش والداي في حالة إرهاق دائمة ممثلة بالأزمات التي لا بداية لها ولا نهاية. لكنهما استمرا في تأدية حياتهما باذلين أثناء ذلك جهوداً جبارة، وتضرعا إلى الله طلباً للرحمة إذ لم

يجدا الخلاص في معتقداتهما وأفكارهما وتقاليدهما. كانت دراما أسرتنا قد أعدت ومثلت سابقاً أمام أعين الجميع على خشبة بيت الكاهن المضاء بقوة. لقد خلق الخوف ما كان يخشى منه.



تلقيت عروضاً مهنية. فقد عرضت علي مديرة الإنتاج بالمسرح بريتا فون هورن وكاتب مسرحياتها أن أعمل مع ممثلين محترفين، كما طلبت مني لجنة الحدائق العامة أن أقدم مسرحيات خاصة بالأطفال، فبدأت أعمل في مسرح صغير وسط المدينة. وقدمت غالباً مسرحيات للأطفال، لكنني حاولت في الوقت نفسه أن أجرب العمل على مسرحية سترندبرغ (سوناتا الأشباح)، وكان جميع الممثلين محترفين، يتقاضى كل منهم عشرة كرونات كل ليلة. لكن هذه المغامرة انتهت بعد سبعة عروض.

ووجدني بعد ذلك ممثل جوال كان يبحث عني ويريدني أن أخرج له مسرحية أخرى لسترندبرغ وهي (الأب)، بحيث يؤدي هو الدور الرئيسي فيها. كان الإغراء قوياً فوافقت، خصوصاً وأنتني كنت سأسافر مع الفرقة في جولة وبهذه الطريقة أستطيع تأجيل الامتحان في تاريخ الأدب. وهكذا تركت دراستي وودعت ماريا وغادرت مع شركة جونانان أبسبيورنسون وقدمنا عرض الافتتاح في مدينة صغيرة بشمال السويد وحضره سبعة عشر شخصاً فقط. وجاءت تعليقات الصحف المحلية في الصباح التالي مريرة ولاذعة، فتشنتت الفرقة وبدأ كل واحد من أعضائها يبحث عن طريقه للعودة إلى منزله. أما أنا فكنت أملك بيضة مسلوقة ونصف رغيف خبز وستة كرونات.

كانت عودتي مشينة للغاية، ولم تستطع ماريا، التي كانت ضد ذهابي منذ البداية، أن تخفي إحساسها بالنصر، أو أن تخفي سر عشيقها الجديد. فأمضى ثلاثتنا بعض الليالي في الغرفة الضيقة قبل أن يلقي بي خارجاً متورم العينين وملوي الإبهام. لقد كان منافسي أقوى مني.

في المرحلة ذاتها عملت مساعداً للإنتاج، من دون مرتب، في دار الأوبرا، وساعدتني راقصة باليه لطيفة فأعطتني نقوداً ووفرت لي غرفة مناسبة لبضعة أسابيع، وكانت أمها تحضر لنا الطعام وتغسل الملابس الداخلية. شفيت من قرحتي المعدية وحصلت على عمل جديد كملقن أثناء أوبرا ( أوفريوس في العالم السفلي ) لقاء ثلاثة عشر كروناً في الليلة مما مكنتني من استئجار غرفة جديدة والحصول على وجبة جيدة كل يوم.

وفجأة كتبت اثنتي عشرة مسرحية وأوبرا واحدة ، وبعد أن قرأها كلايس هوغلاند، مدير المسرح الطلابي، قرر أن نعمل على ( موت المتقرب ) وهي مسرحية منتحلة عن إحدى مسرحيات سترندبرغ، الأمر الذي لم يخرجني البتة.

ونجحت المسرحية وأشادت بها صحيفة سفنسكا داغبلادت، وحضر العرض الأخير منها كارل أندرس ويملنغ، الذي عين مؤخراً مديراً لشركة سفنسك فيلم، وستينا برغمان مديرة قسم النصوص بالشركة. وفي اليوم التالي اجتمعت مع ستينا وحصلت على وظيفة لمدة عام كامل وأصبح لدي مكتب خاص وطاولة وكروسي وهاتف ومشهد يطل على الأسطح في منطقة كونغسغانتن، بالإضافة إلى مرتب قدره ( ٥٠٠ ) كرون شهرياً .

أصبحت شخصاً محترماً يعمل بوظيفة دائمة، يجلس إلى طاولته كل يوم يحرر النصوص والسيناريوهات، يكتب الحوارات ويضع الخطوط العريضة لمشاريع الأفلام. كنا خمسة أشخاص « عبيدين للسيناريو » نعمل تحت إدارة ستينا برغمان المقتدرة والحنونة، وكان يظهر في منطقتنا أحياناً بعض المنتجين، مثل غوستاف مولاندر، والذي يبقى ودوداً كلما بعدت المسافة الفاصلة بيننا. قدمت له سيناريو حول مرحلة دراستي في المدرسة فأعجب به ونصح بإخراجه. وهكذا اشترت الشركة السيناريو ودفعت لي خمسة آلاف كرون، وهو مبلغ ضخم جداً ، وعهدت بإخراج الفيلم إلى ألف سيويرغ الذي كنت معجباً به. وفي وقت لاحق استطعت أن أشق طريقي إلى داخل الاستوديو.

كان اقتراحي بأن أعمل أثناء الفيلم كسكريبته، وكان كرمًا من آلف سيوبرغ أن يوافق فأنا لم أجرب المشاركة بتصوير الأفلام حتى الآن ولم تكن لدي فكرة عن طبيعة عمل السكريبته، وأثناء التصوير كنت شخصاً مزعجاً وشكلت عبئاً عليهم، فكنت أنسى وظيفتي الأساسية وأتدخل بعمل المخرج إلى أن وجه إلي اللوم فحبست نفسي في غرفة ضيقة وبكيت. لكنني لم استسلم ، فغرض الاستفادة والتعلم من خبرات هذا المخرج الكبير كانت غير محدودة. تزوجت إلزافيشر، وكانت زميلتي في أيام الجولة الأخيرة وتعمل راقصة ومصممة للرقصات، وتعتبر موهوبة جداً. كانت لطيفة وذكية ومرحة وعشنا في شقة بابراهامسبرغ. قبل أسبوع واحد من زواجنا هربت منها، ثم عدت إليها ورزقنا بطفلة في الأمسية التي سبقت ليلة الميلاد عام /١٩٤٣/.



أثناء تصوير فيلم ( الأزمة ) تلقيت عرضاً بإدارة المسرح المحلي في هيلسنبورغ، وكان واحداً من أقدم المسارح المحلية في البلاد وقد أغلق لفترة ما. تحمس الوطنيون من أهل المدينة لإعادة افتتاحه واتصلوا بالعديد من المسرحيين الذين رفضوا العرض بعد اطلاعهم على المعطيات الأولية والأحوال المالية للمسرح، فاتصلوا أخيراً بالناقد المسرحي هربرت جرفينوس وطلبوا مشورته فاقترح عليهم بأنهم إذا كانوا يبحثون عن شخص مهووس بالمسرح، وموهوب ويتمتع بالمهارات الإدارية الكافية ( كنت قد أدرت مسرحاً للأطفال في المركز المدني لمدة سنة ) فإن عليهم أن يتحدثوا إلى برغمان. وبعد تردد قصير عملوا بنصيحته.

اشتريت أول قبعة في حياتي ووضعتها على رأسي لأعطي انطباعاً بالثبات الذي كنت أفتقر إليه تماماً، وسافرت إلى هيلسنبورغ لألقي نظرة على المسرح. كان في حالة مروعة، وكان بناؤه قذراً وامتداعياً. وكانت الشركة تقدم عرضين أسبوعياً وتشير إحصائياتها إلى أن العرض الواحد يحضره جمهور مؤلف من ثمانية وعشرين شخصاً.

أحببت هذا المسرح منذ اللحظة الأولى.

قدمت لائحة بالمطالب : يجب تغيير الشركة وتصليح البناء وإعادة تجهيزه وزيادة عدد المسرحيات، والمباشرة بجمع التبرعات. ويا لدهشتي إذ وافقت الإدارة على مطلبي وأصبحت أصغر مدير للمسرح في تاريخ البلاد، وبوسعي اختيار من أشاء من الممثلين والفنيين، وكانت مدة عقدي ثمانية أشهر وعلي أن أتدبر أموري بأفضل شكل ممكن.

كان المسرح ممثلاً بالبراغيث التي اكتسبت الشركة القديمة مناعة ضدها، أما الأعضاء الجدد نوو الدماء الشابة فقد تعرضوا للقرص بشدة، وكانت أنابيب الماء الممتدة من المطبخ تخترق غرفة ثياب الرجال والبول يسيل من المراحيض على المكيفات المثبتة بالحائط، وأجهزة التدفئة تعمل بشكل سيء، وعندما نزعوا أرضية الصالة وجدوا مئات من الجرذان الميتة والتي تسمت بدخان فحم الكوك، أما الجرذ الحي الوحيد فكان قوياً ولا يخشى الظهور أبداً ويهاجم قط مهندس المسرح فيفر القط السمين هارباً.

لا أريد أن يثيرني الحنين، لكن هذا المكان كان بالنسبة إليّ جنة على الأرض. كانت خشبة المسرح مهترئة وقذرة لكنها كانت تتحدر بانسياب تجاه أضواء المقدمة، الستارة مرقعة وممزقة ولكن مطلية بالأحمر والأبيض والذهبي. وكانت غرف الملابس بدائية وضيقة ومجهزة بأربع مغاسل، وكان هناك مرحاضان فقط لثمانية عشر شخصاً.

كنا نجري البروفات ونقدم العروض باستمرار. في السنة الأولى قدمنا تسع مسرحيات خلال ثمانية أشهر وفي السنة الثانية عشر مسرحيات، وكنا نتدرب على المسرحية الواحدة لمدة ثلاثة أسابيع ثم يكون الافتتاح. لم تقدم أية مسرحية أكثر من عشرين عرضاً، باستثناء رقي رأس السنة الذي كان نجاحه باهراً فعرضناه خمساً وثلاثين مرة.

(١) عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء .



كانت حياتنا اليومية مرهونة بالمسرح، منذ التاسعة صباحاً وحتى الحادية عشرة ليلاً، وكنا نلهو قليلاً لكن أحوالنا المادية تحد بقسوة من ابتهاجنا، فيحظر علينا دخول مطعم الغراند الفاخر ويرحب بنا صاحب مطعم متواضع ويعد لنا طبقاً خاصاً من اللحم مع البيرة والشنابس ويتسامح معنا بالدفع، وبعد بروفات أيام السبت كنا نتناول شوكولا ساخنة مع كريم مخفوق رائع المذاق ( كانت أيام حرب ) بالإضافة إلى كعك شهى في مقهى فالمن للحلويات بستورتورغت.

استقبلنا أهل هيلسنبورغ بكرم ومودة، وكان بعض مواطنيها البارزين يدعوننا إلى وجبات طعام متأخرة في بيوتهم، وكان هناك صاحب متجر ثري يقدم لنا الطبق اليومي مقابل كرون واحدة ويؤجرنا غرفاً في بناء قديم يعود زمنه إلى القرن الثامن عشر تغطي واجهته نباتات الفيرجينيا المتسلقة وتزود بالماء فيه بواسطة مضخة يدوية موجودة في الفناء.

المرتب الأعلى كان /٨٠٠/ كرون والأدنى /٧٠٠/ كرون. تدبرنا أمورنا بأفضل طريقة ممكنة، فكنا نستدين ونأخذ سلفاً ولم يفكر أحد منا بالاحتجاج ضد هذه الظروف البائسة. كنا نشعر بالامتنان لهذه الثروة المذهلة التي نملكها والتي تتمثل بإمكانية تقديم العروض المسرحية وإجراء البروفات كل يوم. ونجح عملنا وكوفئنا عليه بعدد الحضور الكبير، وبدأت صحف استوكهولم تشير إلى عروضنا ونهضتنا المعنوية. أقبل ربيع ذلك العام مبكراً فذهبنا برحلة إلى أرليد، وأقمنا عند طرف غابة تطل على شاطئ البحر وتناولنا طعامنا المقلب وشربنا نبيذاً أحمر سيئاً، فتملت بسرعة وأقيت خطاباً مشوشاً وأشرت بمصطلحات وتعابير قاتمة إلى أننا نحن العاملين في المسرح نعيش من روح الله وقد اختارتنا العناية الإلهية لنتحمل الألم والفرح. قام أحدهم وأدى دوراً لمارلين ديتريش نقول فيه : « عندما يكون عيد ميلادك ساكون ضيفتك الليلة كلها ». لم يعد أحد يستمع إلي، وسرعان ما بدؤوا

يتحدثون بأمور أخرى ونهض بعضهم للرقص، فشعرت بأنه أسيء فهمي، فانسحبت بعيداً وتقيأت.

لم أصطحب زوجتي أو ابنتي إلى هيلسينبورغ، فقد حدث أن أصيبتا بالسل في الربيع وذهبت إلزا لتلقي العلاج في مصح خاص قرب ألفتستا حيث كانت رسوم العلاج تعادل راتبي الشهري، وبعثنا بليتنا إلى مستشفى ساشسكا للأطفال، واستمرت بتحرير النصوص لشركة سفنسك فيلم حتى أتمكن من مساعدتهما.

كنت وحيداً في إدارة المسرح، يساعدي مدير مالي، وهو شخص متميز يمتلك عدداً من محلات الخردة في استوكهولم، وكان قد عمل لسنوات عديدة في مسرح البولفار برنيغفاغن، حيث قدمت عدداً من المسرحيات، وعندما عرضت عليه مرافقتي للعمل في هيلسينبورغ وافق دون تردد. كان ممثلاً هاوياً ويحب تأدية أدوار ثانوية، وكان أعزب يعشق امرأة شابة وله شكل منفر، ويعتبرني شخصاً مجنوناً، لكنه يبتسم دائماً ويطلب مني أن أقرر شيئاً ما، فكننت أتخذ القرار بقسوة وقلب متحجر، مما زاد إحساسي بالوحدة.

وكان من المفترض أن تعمل إلزا مصممة للرقصات في المسرح لكنها وبسبب مرضها أوصت بإحدى صديقاتها وهي هيلين لوندستورم التي كانت قد تزوجت لنها من أشهر المصورين الفوتوغرافيين آنذاك، كريستر ستورمهولم. وهكذا حضرت إلى هيلسينبورغ وسافر زوجها إلى أفريقيا. كانت هيلين فتاة رائعة الجمال، موهوبة وصادقة وشهوانية للغاية.

ساد جو من الارتباك اللطيف في الشركة، وظهرت حالات من الغيرة لفترة ما. كان المسرح بيتنا ولم يمنع هذا من أن يشعر كل منا بالاضطراب وبال الحاجة الماسة إلى رفيق.

بدأت علاقتي مع هيلين وسرعان ما أثمرت حملاً. وفي ليلة الميلاد التقيت إلزا في استوكهولم بعد أن سمح لها الأطباء بزيارة أمها. أخبرتها بما حدث وقلت لها إنني أريد الطلاق. ما زلت أحتفظ في ذاكرتي بتعبير وجه إلزا

عندئذٍ إذ امتزج فيه الحزم والألم. كانت تجلس إلى الطاولة في المطبخ وقد احمرت وجنتاها من المرض وأغلقت فيها الطفولي، ثم قالت بهدوء: «عليك أن تدفع الإعالة. هل تستطيع توفيرها أنت أيها الشيء الفقير؟». فأجبتها بمرارة: «إذا كان بوسعي أن أدفع ٨٠٠ كرون شهرياً لمصحك الخاص للعين فلا شك أنني أستطيع توفير الإعالة أيضاً. لا تقلقي».

أكاد لا أتعرف على هذا الإنسان الذي كنته قبل أربعين عاماً. كانت محنتي عميقة، وآلية القمع عندي تعمل بشكل فعال جداً، وبصعوبة أستطيع الآن استحضار صور تلك المرحلة. عندما كنت أشعر بالخطر، كنت أعض مثل كلب خائف. لم أثق بأحد ولم أحب أحداً ولم أشتق إلى أحد. استحوذ الجنس علي فكان يدفعني إلى خيانات دائمة وكانت تعذبني الرغبة والخوف والألم والإحساس بالذنب.

وهكذا كنت وحيداً ومهملأً، وكان العمل في المسرح يخفف بعضاً من التوتر الذي كان يزول في لحظات النشوة و الثمالة. كنت أعرف أنني أمتلك قوة مقنعة وأن بوسعي إرغام الناس على فعل ما أريد، وأن لدي جاذبية خاصة أوظفها حسب رغبتني، وكنت أعرف أيضاً أن لدي موهبة لأن أكون خائفاً ينتابني الإحساس بالذنب، فقد عرفت منذ طفولتي الكثير عن آلية الخوف. وباختصار، كنت رجلاً ذا سلطة لا يعرف كيف يستمتع بها.

كنا نشعر على نحو غامض بالحرب العالمية المستعرة حولنا. وعندما اخترق فضاء المدينة سرب طائرات أميركية، مخترقاً حاجز الصوت، ضاعت كلمات الممثلين ولم نعد نسمع شيئاً.

أستأمل أحياناً كيف تبدو طريقة عملنا، فعندما أبدأ لا يكون لدي سوى بعض الصور الفوتوغرافية وقصاصات جرائد مصفرة اللون. أوقات البروفات قصيرة، وكل ما حققناه كان يشبه حيلة مركبة بسرعة، وأعتقد أن هذا جيد ومفيد. يجب أن يواجه الشباب باستمرار تجارب واختبارات جديدة، يجب أن تجرب الأداة وتمارس جيداً، فالتقنية لا تتطور إلا من خلال التواصل

الثابت والمستمر مع الجمهور. في العام الأول أخرجت خمس مسرحيات، ورغم أن النتائج مشكوك فيها إلا أنني أعتقد أنها كانت تجارب مفيدة. ولم يكن أحد منا يتمتع بالإدراك الكافي والخبرة الحياتية العميقة من أجل سير أغوار وخفايا دراما ماكبث.

غادرت المسرح ذات ليلة وتوجهت إلى المنزل عندما بدأت أشعر بالقلق فجأة حول الطريقة التي سأعالج بها ظهور الساحرات الثلاث في المسرحية. تصورت ماكبث وزوجته في السرير، الليدي ماكبث مستغرقة في نومها وماكبث بين الحلم واليقظة، تمر على الجدار بسرعة أخيلة محمومة، ثم تظهر الساحرات من الأرض ويقفن عند مقدمة السرير، يتهامسن ويضحكن ضحكات خافتة وأذرعهن تتحرك باتجاه واحد مثل أعشاب مغمورة بالماء. وفي الكواليس يقوم أحدهم بطرق أصابع البيانو بصخب وعنف، ينهض ماكبث من فراشه نصف عارٍ ويشيح بوجهه بعيداً متجاهلاً وجود الساحرات.

توقفت في الشارع المقفر، وبقيت واقفاً لوضع دقائق وأنا أحدث نفسي قائلاً: « اللعنة، إنني موهوب .. إنني مدهش حقاً .. ». انفجار داخلي جعلني أشعر بالدفء والدوار، لقد ظهرت فجأة وسط بؤسي وشقائي ثقةً بالنفس لا تتزعزع وانبتق عمود فولاذي من بين أنقاض روعي المتداعية للسقوط.

لقد حاولت إلى حد بعيد أن أقلد معلمي، آلف سيوبرغ وأولوف مولاندر، فكنت أسرق منهما ما يمكن سرقة وأرقيه مع الشيء الخاص بي. لم تكن لدي خبرة نظرية كافية. قرأت بعضاً من ستانسلافسكي الذي كان شائعاً بين الممثلين الشباب فلم أفهمه ولم أرغب في فهمه. كذلك لم تسنح لي الفرصة لأن أشاهد عروضاً مسرحية خارج البلاد. كنت عبقرياً ريفياً تقف نفسه بنفسه.

ولو أن أحداً قد سألني وأصدقائي عن سبب نشاطنا المستمر دون توقف لما استطعنا إجابته. بنينا مسرحاً لأننا بنينا مسرحاً. كان يجب أن يقف شخص

ما على الخشبة ويخاطب الناس الجالسين في الظلام، كانت ضربة حظ أن نكون نحن وليس غيرنا، واقفين هناك.

كان كل شيء رائعاً رغم أن النتائج لم تكن مؤكدة دائماً. أردت أن أكون بروسبيرو، لكنني كنت غالباً أتصرف مثل كاليبان.

بعد عامين من الجهد والحرث استدعيت إلى غوتنبرغ فرحلت إليها يملؤني حماس وثقة بالنفس لا يتزعزعان .



- ١٢ -

كان تورستن هامرن في الثانية والستين من العمر وقد شغل منصب مدير مسرح مدينة غوتنبرغ منذ تأسيسه عام /١٩٣٤/، وعمل قبل ذلك مديراً لمسرح لورنسبرغ، وكان ممثلاً مدهشاً.

كان يتمتع بمكانة مرموقة، وتعتبر شركته الأفضل في البلاد، وتضم كنوت ستروم، المنتج الأول في المسرح، ثوري قديم تمرن على يدي رينهاردت، وهيلغا ولغرن، الصموتة والحادة والدقيقة، وكان المسرح يضم أيضاً عدداً من الممثلين الذين عملوا سوية لسنوات طويلة، دون أن يعني هذا بالطبع أن أحدهم كان يحب الآخر .

في مطلع خريف عام /١٩٤٦/ انتقلت مع هيلين والطفلين إلى غوتنبرغ وكنت قد بلغت الثامنة والعشرين. كان العاملون بالمسرح مشغولين ببروفات الملابس لمسرحية ( سوناتا الأشباح )، وكان أولوف مولاندر المنتج الفني. تسللت إلى مؤخرة الخشبة الواسعة الغارقة في العتمة واسترقت السمع إلى أصوات الممثلين الموجودين في مقدمة الخشبة ولمحت بعضهم أثناء عبوره دوائر الضوء. وقفت أتأمل المسرح الضخم حيث الإمكانات كلها، والممثلون الكبار، والمهمات الكبيرة. لا أود أن أقول إنني شعرت لحظتها بالخوف. لقد كنت أرتعش.

- ١٤٦ -

وفجأة لم أعد وحدي إذ وجدت بجانبني مخلوقاً ضئيل الحجم، وربما كان شبحاً. كانت ماريًا شيلدنيسث، عجوز المسرح، وقد ارتدت زياً على هيئة بيبغاء وأخفت وجهها وراء قناع مومياء شنيع. « أعتقد أنك السيد برغمان » سألتني هامسة وابتسمت على نحو لطيف، ولكن مروع. أكدت لها هويتي وانحنيت محبباً بشكل غير ملائم. وقفنا صامتين للحظات، ثم عادت تسألني بصوت قوي ومتحد : « ما رأيك بهذا إذا ؟ ». فأجبتها بصراحة : « إنني أعتبر هذه المسرحية من أعظم الأعمال في تاريخ المسرح ». نظرت المومياء إليّ بازدياد وقالت : « أوه، إنه مجرد خراء تغطوه سترندبرغ من أجل أن نقوم نحن بتمثيله في مسرحه المفضل » وأومات إلي بلطف وانصرفت، ثم ظهرت على خشبة المسرح بعد دقائق تجرّ ثوبها وتحركه كأنها بيبغاء يفرد ريشه.

إنها باقية في هذا الدور الذي تكرهه مع المخرج الذي تكرهه أيضاً.

كانت تجربتي الأولى في هذا المسرح ( كاليغولا ) لكامو، وقام بأداء الدور الرئيسي أندرس إيك، صديقي من أيام استوكهولم المثيرة.

وقف حشد الممثلين البارزين حولنا، يتأملنا، نحن المبتدئين، بارتياح ونوايا سيئة، بعد أن وضعت تحت تصرفي كل إمكانات المسرح المادية والتقنية.

ذات يوم، وأثناء إحدى البروفات، دخل تورستن هامرن إلى القاعة دون أن يعلن عن حضوره وجلس يراقب عملنا في لحظة لم تكن مناسبة أبداً. فأندرس إيك كان يرسم خطوط حركته في حين انشغل باقي الممثلين بقراءة أدوارهم. وبسبب نقص الخبرة فقدت السيطرة على مجرى الأحداث واستطعت أن أسمع أنين هامرن وهو يتململ في مكانه، إلى أن فقد صبره في النهاية، فنهض وصاح : « إلى ماذا تسعون بحق الجحيم ؟ أعتبرون الأمر صلوات خاصة ؟ لعبة فاخرة ؟ ماذا تفعلون بحق الجحيم اللعين ؟ ».

واندفع إلى المنصة وهو يلعن ويتوعد وبدأ يجادل أقرب الممثلين إليه، فتمتم الممثل المتهم بشيء ما حول الإرتجال والأساليب الجديدة ونظر إليّ شزراً، فقاطعه هامرن بحدة وأخذ يجري تعديلات على المشهد. انفجرت غاضباً وصرخت معلناً بأنني أرفض التعدي ولغة القوة. فرد هامرن وهو يدير ظهره إلي: « اجلس واخرس فربما تتعلم شيئاً ما في النهاية ». أحسست بشرايين الدم تتفجر في داخلي فصرخت من جديد وقلت إنني لن أتحمل هذا. فضحك هامرن وصاح بعدوانية: « إذا باستطاعتك أن تذهب إلى الجحيم أيها العبقرى الريفى التافه ».

اندفعت صوب الباب، وجاهدت حتى فتحته وغادرت المسرح كالزوبعة. في صباح اليوم التالي اتصلت بي سكرتيرة المدير وأخبرتني بأن عقدي سوف يلغى إذا لم أحضر بروفات اليوم.

هدأ غضبي للحظة، ثم عاد وتجمّع ثانية فهرعت إلى المسرح لأقتل هامرن، وهناك التقينا على نحو غير متوقع عندما اصطدم أحدنا بالآخر عند زاوية الممر. وجدنا الأمر طريفاً وبدأنا نضحك. عانقتي هامرن وفي تلك اللحظة أحسست بقلبي أنه الأب الحقيقي الذي كنت بحاجة إليه منذ أن حرمني الله منه، وقد قام بهذا الدور بصدق وضمير طوال السنوات التي عملت فيها بمسرحه.

تبدأ مسرحية كاي مونك ( الحب ) مع حفلة كاكاو.

يدعو الكاهن زملاءه من الأبرشية لمناقشة موضوع بناء سدود مواجهة للبحر، ويجلس على خشبة المسرح ثلاثة وعشرون ممثلاً تتفاوت حجوم أدوارهم. لقد وزع هامرن الممثلين بطريقة جيدة، حتى أولئك الذين لا يتحدثون أبداً أثناء المسرحية، وكانت تعليماته مفصلة للغاية بحيث تمثل اختباراً لصبر الآخرين. عندما يقول كولبورن جملته حول الطقس الشتوي يتناول قطعة كعك ويحرك فنجان الكاكاو بالمعلقة. يطلب هامرن منه أن يجرب هذا، يجربه، فيدخل هامرن تعديلاً. تقوم واندا بصّب الكاكاو بيدها

اليسرى وتبتسم بلطف لبنتك - اكي عندما تقول : «أنتم بحاجة إليها فعلاً» .  
ويستمر الممثلون بالبروفات والمخرج يوجههم .

أعتقد أن المخرج هو حفار قبور، وهنا يكمن فساد المسرح.  
ويتابع هامرن عمله بثبات .

يطلب من الممثلين تقديم اقتراحاتهم بشأن ما، يوافق عليها، ويستمر  
الممثلون .

كنت أراقب وأفكر : لقد استطاع هذا المخرج العجوز المصنوع من  
الشمع أن ينتزع عبقرية المشهد ويقتله . بقيت واقفاً أتابع عمله، ربما بدافع  
فضولي وتجسسي . كان يلغي التوقيفات أو يضيفها أحياناً، يزن حركات  
الممثلين بدقة ويربطها مع نبرات أصواتهم وبالعكس، وأنا أتابع وأنتأعب كقط  
خبث . وبعد عدة ساعات من الإعادة والتدخل والتصحيح والإقحام، اعتبر  
هامرن الوقت مناسباً لأداء المشهد منذ بدايته وحتى نهايته .

وعندئذ حدثت معجزة :

تدفق الحوار سهلاً ومدهشاً، متناسباً مع كل التلميحات والنظرات  
والمعاني المستترة . كان الممثلون يشعرون بالأمان أثناء عبورهم مساحات  
الخشبة ويخلقون شخصياتهم بكل حرية ويرتلون بدقة وبلا توقع، وكل منهم  
يحترم الآخرين والإيقاع الواحد .

كان درسي الأول تدخل هامرن أثناء بروفات ( كاليفولا ) ..

يجب أن يكون الإخراج واضحاً وموجهاً، لا وجود فيه لغموض النوايا  
والمشاعر، ويجب أن يتوجه الممثلون للجمهور بإشارات بسيطة ونيرة بحيث  
يتلقى المشاهد الأحداث الجارية في لحظتها، ثم يلي ذلك من حيث الأهمية  
صدق التعبير . إن الممثل الجيد يملك دائماً مصادر كافية ليؤدي دوره كوسيط  
للحقيقة التي يراد التعبير عنها .

وكان درسي الثاني حفلة الكاكاو في مسرحية كاي مونك ( الحب ) ..



إن التمثيل هو فعل تكرر، ولهذا فإن كل مساهمة يجب أن تنشأ عن التعاون الطوعي بين الأطراف المعنية. إذا أُجبر المخرج ممثليه على أن يعملوا وفق طريقته فسوف يصل إلى ما يريد، أما إذا ترك لهم حرية التصرف فسوف يقوم كل ممثل بمراجعة دوره وفق رؤيته الخاصة، مما سيؤدي في النهاية إلى فشل عرض تنقصه الحرارة والمتعة إلا إذا بقي المخرج يتابع عن قرب جميع ممثليه. للوهلة الأولى تبدو حفلة الكاكاو عرضاً (تنقصه الحرارة)، لكن الحقيقة أن الممثلين كانوا يرون فرصهم داخل الحدود المرسومة، وكانوا ينتظرون بفرح اللحظة التي يستطيعون فيها تطعيم المشهد بإبداعهم الخاص. وهكذا فإن حفلة الكاكاو لم تعشل أبداً.

ذات يوم، لمحت تورستن هامرن وهو يقلّب صفحات دفتر عملي الذي لم يكن يضم رسماً واحداً، وعندما شاهدني سألت بسخرية: «إذا فأنت لا ترسم مشاهدك». فأجبتّه: «كلا، أنا أفضل أن أخرج مباشرة ومع الممثلين». فقال وهو يغلق الدفتر بقوة: «سنرى إلى متى سيبقى بوسعك تحمّل هذه الطريقة».

وسرعان ما ثبت لي صحة كلامه، ومنذ ذلك الحين وأنا أقوم بتحضير أدق التفاصيل وأرغم نفسي على رسم كل مشهد، بحيث إنني عندما أبدأ البروفات أجد كل لحظة من العرض جاهزة، وتكون تعليماتي واضحة وعملية ومشجعة. إن من يحضّر عمله بشكل جيد وحده يمتلك الفرصة للارتجال.



كبرت عائلتي. ففي ربيع عام /١٩٤٨/ رزقت بتوعم وانتقلت إلى شقة بخمس غرف في ضاحية جديدة خارج غوتنبرغ، وكان لدي غرفة صغيرة بالمرح أمضي فيها الأمسيات وأحرر النصوص وأكتب مسرحيات وسيناريوهات أفلام.

انتحر زوج والدة هيلين تاركاً خلفه ديوناً كثيرة، فانتقلت هي وابنها الصغير وأقاما معنا في غرفة مكتبي المجاورة لغرفة نومنا. وكانت تمضي

ليالي كاملة وهي تبكي. وانضمت إلينا ابنتي الكبرى لينا لأن زوجتي السابقة إلزا كانت لا تزال متوعدة، واكتملت الأسرة بوجود شخص عابث ولكن لطيف، يساعد في إدارة شؤون المنزل. كنا عشرة أشخاص، ولم يكن لدى هيلين الوقت الكافي لتخصصه لمهنتها ، وزادت التعقيدات المالية من سوء الوضع، وتوقفت حياتنا الجنسية، التي كانت خلاصنا ، بسبب الجدار الرفيع الفاصل بيننا وبين والدة هيلين في الغرفة المجاورة.

كنت في الثلاثين وقد طردتني شركة سفنسك فيلم بعد إخفاق فيلم (الأزمة). تأزمت أحوالي المادية وبدأت تدور في المنزل مشاحنات قاسية حول النقود. كنت وهيلين شخصين مسرفين ولا مبالين.

أحرز فيلمي الرابع نجاحاً متواضعاً والفضل يعود إلى حكمة وصبر لورنس مارمستد، ذلك المنتج العبقري الذي كان يعيش ويحارب في سبيل أفلامه، بدءاً من السيناريو وانتهاءً بالعرض.

لقد علمني كيف أصنع الأفلام.

بدأت أنتقل بين غوتنبرغ واستوكهولم حيث استأجرت غرفة في البيت الداخلي التابع للأنسة نيلاندر. كانت عجوزاً أرستقراطية لها جسد ضئيل وشعر أبيض لامع وعينان داكنتان ووجه شاحب يغطيه مكياج متقن، وكان قد عاش في منزلها ممثلون عظام اعتنت بهم وكأنها مهم. كانت خيرة، تتغاضى عن التجاوزات في أساليب الحياة وعن المشكلة الرئيسية التي تورق قاطني بيتها : دفع الأجرة.

لم أكن سعيداً في غوتنبرغ. كانت مدينة معزولة، والمسرح فيها عالم محدود لا يتحدث أحد فيه إلا عن المهنة. أما المنزل فيضج بالأطفال الباكين والمرأة الناحبة والغسيل وأحاسيس الغيرة الغاضبة التي كانت دقيقة تماماً في معظم الأحيان. كل طرق الهروب كانت موصدة ، وأصبح الخداع أمراً إلزامياً.

كانت هيلين تعرف أنني كاذب وكان إحساسها باليأس مزعجاً. طالما توصلت إلي أن أخبرها بالحقيقة ولو لمرة واحدة لكنني لم أستطع ذلك لأنني لم أعد أعرف أين تكمن الحقيقة. في لحظات السلام القصيرة بين المعارك كان أحدنا يشعر تجاه الآخر بالتعاطف والتسامح والمودة العميقة. كانت صديقاً جيداً وقوياً، ولو كانت ظروفنا أقل كآبة لاستمتعنا بحياتنا. لكننا لم نكن نعرف شيئاً عن أنفسنا واعتقدنا أن الحياة يجب أن تكون كما هي عليه. لم نتذمر من الظروف ولم نندم على شيء. كنا نحارب ونحن مقيدون سوية، لكننا كنا نغرق.

منحني تورستن هامرن فرصة إخراج اثنتين من مسرحياتي في الاستوديو، وكان هذا قراراً شجاعاً وصعباً. لقد سبق أن أخرج بعضهم عدداً من مسرحياتي التي لاقت استحسان النقاد فقالوا إن برغمان مخرج جيد وموهوب لكنه كاتب سيء، وكانوا يقصدون بالسيء أنه هاوٍ مدّعٍ ومقلِّبٍ وصعبٍ وعاطفيٍ وسخيفٍ وفقيرٍ وكئيِّبٍ .... وهكذا.

وبدأ أولوف لاغركرانتز، الذي كنت معجباً به، يلاحقني على صفحات الجرائد وعندما أصبح المحرر الثقافي في جريدة داغنز نيتر اتخذت هجماته طابعاً ساخرًا، فقد كتب عام 1955/ حول فيلم (ابتسامات ليلة صيف) : «خيال فقير لشاب منقلب، أحلام متغترسة لقلب هاوٍ واحتقار لا حدود له للحقيقة الإنسانية والفنية. هذه هي القوى التي صنعت هذه «الكوميديا» . أشعر بالخجل حقاً لأنني شاهدها».

اليوم لا تتعدى هذه الكلمات مجرد طرفة مضحكة، أما في ذلك الوقت فكانت أقرص سم أحدثت كثيراً من الضرر والمعاناة.

أما تورستن هامرن، ذلك الرجل الشجاع والمدهش، فقد ظل ملاحظاً من قبل أحد نقاد غوتبرغ لسنوات عديدة. وعندما قدم عرض (بيكون) انتهز الفرصة خلال فترة الاستراحة بين الفصلين وظهر أمام الستارة وطلب من الجمهور بعض الانتباه، وبدأ يقرأ النقد القاسي الموجه له، فكافأه الجمهور

بعبارات من التعاطف الهائل. توقف الناقد عن الملاحقة العلنية واستبدل بها نوعاً آخر أكثر تعقيداً وأخذ يروج إشاعات قدره عن علاقة زوجة هامرن، الممثلة، مع أقرب أصدقائه في المسرح.

واليوم أجد نفسي أتخذ موقفاً مهذباً، بل ودوداً تجاه قضاتي. فذات مرة وجهت ضربة لأحد النقاد المفسدين فسقط على الأرض وسط حاملات النوتات الموسيقية، وبعدها دفعت مبلغ خمسة آلاف كرون غرامة وكنت أعتبر الأمر أهم من النقود، وأن الصحيفة التي يعمل فيها لن تسمح له بنقد أعماله ثانية. اختفى لعدة سنوات، ثم عاد من جديد ينثر فكره السفيه على جهود سنواتي الكثيرة، حتى إنه سافر إلى ميونخ لإنجاز مهمته فشاهدته في أمسية ربيعية بشارع ماكسميليان، وكان ثملاً للغاية يرتدي قميصاً ضيقاً وبنطالاً من المخمل ويحاول أن يحدث أحداً من المارة لكن الجميع كانوا ينظرون إليه بازدراء ولا يردون عليه. كان واضحاً أنه مريض ويعاني البرد .

في ردة فعل لحظية فكرت أن أتوجه إلى الرجل المسكين وأصافحه ، بوسعنا أن نتصالح بعد هذه السنوات. إننا هادئان الآن، أليس كذلك ؟ لماذا يجب أن يستمر أحدنا بكرهه للآخر بعد تلك الضجة ؟ لكنني سرعان ما تراجع عن فكريتي. ثمة عدو قاتل يقف أمامي. يجب أن أدمره. الحقيقة أنه كان يدمر نفسه بكتاباتهِ الفاسدة، يجب أن أرقص فوق قبره وأدعو له بأبدية خالدة في الجحيم حيث يستطيع أن يجلس ويقرأ مقالاته.

الحياة تتألف من تناقضات، ويجب أن أشير هنا إلى أنني أعتبر هربرت غريفيانو، وهو ناقد مسرحي، واحداً من أعز أصدقائي. إننا نلتقي يومياً في المسرح الدرامي الملكي، وأثناء كتابتي لهذه الأسطر يكون قد بلغ السادسة والثمانين عاماً، ولا يزال يتحدى بقوة ويدخن خمسين سيجارة في اليوم.

عندما كنت في أسوأ حالاتي، كان تورستن هامرن وهربرت غريفيانو يقفان إلى جانبي كملكين قويين غير قابلين للفساد. تعلمت الحرفة من

هامرن، وتنظيم الأفكار من غريفيانو. لقد جبلاني ووضعاني على الطريق الصحيح.

كانت المقالات السيئة والإساءات المعلنة تعذبني. وذات مرة قال لي غريفيانو : « تصور أن أمامك خطأ مرسوماً بالطباشور. أنت تقف إلى جانب والناقد يقف إلى الجانب المقابل، وكل منكما يستعرض حيله للجمهور .. ». ساعدتني هذه الكلمات. وفي مناسبة أخرى كنت أجري بروفة مع ممثل رائع لكنه سكير، عندما مخط هامرن وقال : « تصور أن السوسن ينبت أحياناً من الجثث النتنة ». شاهد غريفيانو أحد أفلامي واعترض لوجود فجوة في منتصف الفيلم، فدافعت عن نفسي بأن الممثل كان يجب أن يؤدي دور شخص متوسط المقدرة، فأجاب غريفيانو : « يجب ألا يؤدي شخص متوسط المقدرة دور شخص متوسط المقدرة، ولا امرأة فظة دور امرأة فظة ولا مغنية أوبرا مغرورة دور مغنية أوبرا مغرورة. ». وقال هامرن : « الممثلون هم الشيطان بعينه. ما إن يلصقوا وجهاً بأنفسهم حتى يفقدوا ذاكرتهم ».



- ١٣ -

لم أكن قد سافرت إلى خارج البلاد، باستثناء تلك المرة الوحيدة، عندما أمضيت ستة أسابيع في ألمانيا. وها أنا أسافر من جديد برفقة صديقي وزميلي في الفيلم بيرغر مالمستن لنمضي بعض الوقت في كتابة سيناريو الفيلم الجديد، في قرية جبلية بين مدينتي كان ونيس، قرية لم يكن يعرفها السياح من قبل إذ كان يقصدها حصراً الرسامون وفنانون آخرون. كانت هيلين قد ارتبطت بعمل في مسرح ليزنبرغ بغوتنبرغ، وبقيت أمها تعنتي بالأطفال، وكانت أحوالنا هادئة ووضعنا المادي قد تحسن قليلاً بعد أن انتهيت من تصوير فيلم ووقعت عقداً لإخراج فيلم جديد أثناء الصيف. وصلنا إلى القرية

الجبليّة. وكانت تدعى كان - سور - مير، ونزلت في غرفة مشمسة تطل على حقول القرنفل في الوادي، تجاه البحر الذي كان يتلون أحياناً كثيرة بلون النبيذ، كما قال هوميروس.

سرعان ما التهمت امرأة انكليزية ، جميلة ولكن مستهلكة، صديقي بيرغر مالمستن. كانت تكتب الشعر وتعيش حياة محمومة. أما أنا فبقيت وحيداً أجلس في الشرفة وأكتب سيناريو الفيلم الذي يجب أن نبدأه في آب. كان زمن التحضير واتخاذ القرار قصيراً في تلك الأيام. وكان عنوان الفيلم (الفرح) ويروي قصة عازفين شابين يعملان في فرقة هيلسنبورغ السيمفونية، لكنه في حقيقة الأمر كان عن قصتنا أنا وهيلين، عن الظروف التي يوجد فيها الفن وعن الإخلاص والخيانة. فيلم سوف تتخلله الموسيقى منذ بدايته وحتى نهايته.

بقيت أعمل وحدي دون أن ألتقي أو أحدث أحداً، وفي الليل كنت أتمل فتأخذني صاحبة الفندق العجوز إلى فراشي وهي تعبر عن قلقها تجاه عادتي في شرب الكحول. وفي التاسعة صباحاً، رغم أية ظروف، أكون جالساً وراء طاولة عملي تاركاً المجال للأثار التي خلقها إسرافي في الشراب لأنّ تساعد على تكثيف إبداعه.

بدأنا أنا وهيلين، يكتب كل منا للأخر رسائل لطيفة وحريصة. تحت تأثير الأمل بمستقبل ممكن لزواجنا المعذب. تحولت صورة الشخصية النسائية الأساسية في الفيلم إلى معجزة من الجمال والصدق والحكمة والوفاء الإنساني، أما شخصية الرجل فقد أصبحت بالمقابل مغرورة، خادعة، مدّعية وكاذبة.

بدأت تغازلني رسامة أميركية من أصل روسي بخجل ولكن بإصرار. كان جسمها رياضياً ولها عينان سوداوان ولامعتان، وفم كريم. كانت تشبه تمثال امرأة أمازونية تشعّ منها شهوانية مثيرة. لكن إخلاصي لزواجي حثني على عدم التورط بعلاقة معها، فبقيت هي ترسم وأنا أكتب. شخصان وحيدان في جو من الزمالة الإبداعية غير المتوقعة.

جاءت نهاية الفيلم مأساوية ومرّوعة. انفجر موقد الكيروسين بالشخصية النسائية ( ربما كان الأمر رغبة سرّية حقيقية )، ونسمع الحركة الأخيرة من سيمفونية بيتهوفن التاسعة وتذكر الشخصية الرئيسية أنه يوجد « فرح أعظم من الفرح». ( وهي حقيقية لم أدركها إلا بعد مضي ثلاثين عاماً ).

انتزعت بيرغر بالمستن من برائن فينوس وودعنا صاحبة الفندق وعدنا إلى بلدنا. وبعد قليل من التردد تمت الموافقة على السيناريو.

كان لقائي مع هيلين سريعاً وغير ناجح تماماً. كنت أشعر بغيرة فظيعة بعد اكتشافي أن هيلين كانت تعبت مع أحد الممثلين، سوينا الأمر إلى حد ما وسافرت إلى استوكهولم وبدأت تصوير الفيلم حيث يقوم فيه بيرغر بالمستن وستيغ أولن بأداء نموذجين مختلفين للرجال، وحيث نجحت ماي - بريت نلسون بأداء دور الزوجة المثالية اليائسة بشكل مقنع للغاية.

تم تصوير المشاهد الخارجية في هيلسنبورغ. وذات ليلة في مطلع شهر آب كنا نصور مشهد الزفاف في قاعة المدينة، وهي القاعة نفسها التي شهدت زواجي وهيلين قبل سنوات عندما جاء لمقابلتنا صحفيون من المجلة الأسبوعية ( مجلة الفيلم )، وقد حضرت معهم مديرة تحرير المجلة، امرأة فائقة تدعى غونيل هولغر ومعها صديقتها غان هاغبرغ فدعوتهم لتناول العشاء في الغراند وعلى حساب الفيلم.

بعد العشاء خرجت مع غان وتمشينا. كانت ليلة دافئة وبلا رياح، تبادلنا القبل ببهجة واتفقنا أن نلتقي عندما نعود للتصوير في استوكهولم. سافرت مجموعة (مجلة الفيلم ) ونسيت الأمر برمّته.

عدت إلى منزلي في منتصف آب فاتصلت بي غان واقترحت أن نتناول العشاء سوية ونذهب إلى السينما بعد ذلك، فشكرتها ووافقت من كل قلبي، وأنا أشعر بطعنة الرعب.

وسارت الأمور فيما بعد بسرعة، ففي العطلة الأسبوعية التالية ذهبنا إلى تروسا ونزلنا في فندق وتوجهنا إلى السرير حيث بقينا فيه حتى صباح

الإثنين. وإلى ذلك الحين اتفقنا أن نساfer إلى باريس سرأ حيث كان يقيم صديقي فيلغوت سيومن والذي كانت روايته الأولى بصدد اقتباسها لفيلم سينمائي يخرجهُ غوستاف مولاندر الذي سبق ورفض كل السيناريوهات المقدمة إلى أن استجذبت بي أخيراً شركة سفنسك فيلم، كملاذها الأخير، لأسافر إلى باريس وأنهى العمل مع فيلغوت العنيد. وكانت غان ستنتهز فرصة وجودها بباريس لتغطي بعض عروض الأزياء لمجلتها الأسبوعية. فعهدت بطفليها لمربية فنلندية، وكان زوجها يزور مزرعة عائلته المنتجة للمطاط في جنوب شرق آسيا لمدة ستة أشهر.

عدت إلى غوتبرغ لأتحدث مع زوجتي بالأمر، ووصلت في وقت متأخر حيث كان الجميع نائماً. سرت هيلين بزيارتي غير المتوقعة، جلست على حافة السرير دون أن أنزع معطفي وأخبرتها بكل شيء.

إن أي شخص يهمله الأمر، يستطيع متابعة أحداث الجزء الثالث من فيلم (مشاهد من حياة زوجية). أن غان على النقيض تماماً من باولا التي لعبت دور العشيقة في الفيلم، فغان امرأة من الطراز الأول، جميلة، طويلة، رياضية الجسم، لها عيان زرقاوان وضحكة عالية وشفتان ممثلتان وهي امرأة صريحة وقوية وفخورة لكنها كانت تسير أثناء نومها.

لم تكن تعرف شيئاً عن نفسها لأنها لم تكن مهتمة بذلك. فواجهت الحياة بصراحة وصدق وشجاعة دون أية مقومات للدفاع. كانت تتجاهل قرحتها المعديّة التي تنفجر بين الحين والآخر، فتتوقف عن شرب القهوة لبضعة أيام وتتناول بعض الأدوية وسرعان ما تتحسن حالتها.

لم تكن تعترض على علاقتها الضعيفة مع زوجها، فكل الزيجات تبتهت عاجلاً أم آجلاً، وتبقى الحياة الجنسية هي المرهم الوحيد المنقذ، ولم تتأثر بأحلامها القلقة والمتكررة التي تبرزها بكثرة الطعام والشراب. كانت الحياة بالنسبة إليها أمراً واقعاً وساحراً في وقت واحد. كان من المستحيل مقاومة غان.



مزق الحب قلبينا منذ البداية، وحمل معه بذور الدمار.  
سافرنا في الأول من أيلول عام /١٩٤٩/ ووصلنا باريس في منتصف  
النهار ونزلنا في فندق عائلي حسن السمعة بشارع القديسة آنا. كانت غرفتنا  
مستطيلة تشبه النعش وفيها سريران منفصلان وتطل نافذتها على فناء مغلق  
تماماً من حيث ينبعث هواء عفن ورطب. ولمزيد من المعلومات حول  
تفاصيل الغرفة، يمكن العودة إلى غرفة العاشقين في فيلم ( الصمت ).  
من شدة روعنا وإرهاقنا استلقينا على أسرّتنا وقد أدركت أن هذا هو  
العقاب الإلهي على خيانتني المطلقة. فرحة هيلين بعودتي غير المتوقعة،  
ابتسامتها، وصورتها الواضحة التي تراود مخيلتي باستمرار، ولا تزال حتى  
الآن.

في صباح اليوم التالي تحدثت غان مع إدارة الفندق وانتقلنا إلى غرفة  
أخرى مريحة تطل على الشارع ولها حمام واسع مثل صالة الكنيسة ونوافذ  
ملونة وأنابيب تدفئة أرضية ومغسلة ضخمة. وفي الوقت نفسه استأجرت  
غرفة صغيرة تحت السطح فيها طاولة متزعزعة وسرير متداع، وتطل على  
أسطح باريس وبرج إيفل.

أمضينا في باريس ثلاثة أشهر وكانت فترة عصيبة في حياة كل منا.  
في صيف عام /١٩٤٩/ صادف عيد ميلادي الواحد والثلاثون، وكنت  
أعمل لمهنتي بجد ومثابرة. وجاء خريف ذلك العام في باريس دافئاً وكان  
تجربة أثرت في سقوط جميع الحواجز. كان للحب الوقت والفرصة حتى يكبر  
بحرية ويفتح الغرف الموصودة ويهدم الجدران، كانت مشاعر خيانتني لهيلين  
والأطفال غائبة في مكان ما وسط الضباب، لكنها كانت حاضرة دائماً وتحثني  
بشكل غريب. وخلال هذه الأشهر كان ثمة إنتاج جريء يعيش ويتنفس، كان  
حقيقياً ولا يقدر بثمن، رغم أن الفاتورة التي استلمتها في النهاية كانت مرعبة  
جداً.

لم تكن الرسائل القادمة من المنزل مشجعة. هيلين كتبت تقول : إن صحة الأطفال سيئة، وإنها أصيبت بالأكزيما في يديها وقدميها وبدأت تفقد شعرها. قبل سفري كنت قد تركت تحت تصرفها مبلغاً كبيراً من المال، وها هي تشكو الآن أنه نفذ. عاد زوج غان بسرعة إلى استوكهولم وأرسلت عائلته محامياً هدد بإقامة دعوى قضائية إذ أن جزءاً من ثروة العائلة مكتوب باسم غان.

لكننا لم ندع شيئاً يزعجنا، وكان فيض من الانطباعات والتجارب الفنية يتدفق فوق رأسينا.

كان أعظم شيء اكتشاف موليير، الذي كنت قرأت بعض مسرحياته أثناء دراسة تاريخ الأدب فلم أفهم شيئاً واعتبرته مبتذلاً وغير ممتع.

وهاهو العبقرى الريفى القادم من السويد، يجلس الآن في المسرح الكوميدي الفرنسي يشاهد (مبغض البشر) في عرض جميل وحيوي وعاطفي. كانت تجربة لا توصف، فالناس على خشبة المسرح كانوا يجتازون مشاعري ويدخلون قلبي ، هكذا كان الأمر ، ربما يبدو سخيلاً لكنه كان كذلك حقاً. دخل موليير قلبي لبقى فيه إلى آخر حياتي. إن دورة دمي الروحية والمرتبطة سابقاً بسترندبرغ فتحت الآن شرياناً باتجاه موليير.

في مساء يوم أحد ذهبنا إلى الأوديون، المسرح الملحق بالكوميدي الفرنسي حيث كانوا يقدمون أوبرا مع موسيقا لبيزيه.

كانت القاعة مكتظة بالأهالي والأبناء والجدات والأعمام والعمات، جميعهم ينتظرون بدء العرض. إنهم أناس لطفاء امتلأت بطونهم بوجبة يوم الأحد المؤلفة من ديك مطهي بالنبيذ، إنهم البرجوازيون الفرنسيون الصغار في رحلة إلى عالم المسرح.

ارتفع الستار عن منظر مروّع لديكور يعود إلى القرن الثامن. وكانت تؤدي دور الفتاة إحدى الممثلات المنتسبات إلى جمعية للممثلين وقد تجاوزت سن التقاعد. كانت تمثل بطريقة هشّة، شعرها المستعار أصفر بشكل مزعج.

جميع الممثلين كانوا يخطبون وهم يسرون أو يركضون. أَلقت الممثلة بنفسها على أرضية المسرح عند الضوء الأمامي الساطع وعزف رجال الأوركسترا الخمسة والثلاثون موسيقاً عاطفية وقوية دون أن يجهدوا أنفسهم.

عندئذ سمعت أصواتاً غريبة تصدر في ظلام القاعة، فتلفتُ حولي ولدهشتي ووجدت الجميع يبكي، بعضهم بحذر وتكتم، والبعض الآخر بشكل علني وممتع. وحتى السيد ليبرون الجالس إلى جانبي بشعره الممشط جيداً وشاربيه المصمغين كان يرتعش وكأنه محموم. وكانت الدموع تنهمر من عينيه السوداوين على وجنتيه الورديتين، ويدها الصغيرتان الممثلتان تهتران فوق تجاعيد بنطاله.

وأسدل الستار وسط عاصفة من التصفيق، وظهرت الفتاة المسنة من وراء الستار وقد اعوجَّ شعرها المستعار، ووضعت يدها الصغيرة على صدرها العظمي ووقفت بنبات تحقُّ بالقاعة. كانت لا تزال في حالة النشوة، تنصت إلى صيحات التشجيع الصادقة، شديدة الابتهاج، كل هؤلاء الناس الذين كانوا يحجّون باستمرار إلى عرض يوم الأحد المسرحي ليشاهدوا حياة هذه البطلة أرسين، كانوا قد جاؤوا في الماضي أطفالاً مع جداتهم وهامهم يأتون اليوم أجداداً وجدات مع أحفادهم، مطمئنين إلى أن المدام غورلين موجودة دائماً على المسرح، في وقت محدد، سنة بعد سنة، وأنها سوف تهوي بجسدها إلى مقدمة المسرح. ترثي نفسها من قسوة الحياة.

كان الجميع يصيحون فرحين. لقد لامست قلوبهم هذه العجوز الصغيرة الواقفة على الخشبة المضاءة بلا رحمة. إن المسرح كالمعجزة. وتابعت أراقب بفضول هذا العرض الأساسي، ثم قلت لغان :  
« الناس الباردون يصبحون عاطفيين بسهولة ». بعد ذلك ذهبنا وصعدنا برج إيفل.

قبل ذهابنا للمسرح تناولنا الغداء في مطعم مميز مقابل الأوديون، وأثناء الساعات التالية عبرت وجبة الكلاوي التي أكلناها مراحل مختلفة، وعندما

وقفنا عند قمة برج إيفل نتفرج على بانوراما المدينة بدأت عصيات الكولون تضربنا وأصابتنا تشنجات حادة فهرعنا إلى المصاعد لكننا فوجئنا بأنهم أغلقوها ووضعوا لافتات بأن عمال المصاعد لن يعملوا لتعاطفهم مع احتجاج عمال التنظيفات، فاندفعنا نازلين عبر السلالم ولم يكن بوسعنا منع حدوث الكارثة. قام سائق تكسي لطيف لدرجة لا توصف بوضع صفحات جرائد على المقعد الخلفي وأوصل هذين الشخصين ذوي الرائحة البشعة الفاقدين للوعي جزئياً إلى فندقهما، حيث بقينا بعدها أربعاً وعشرين ساعة نرحف على الأرض، وقد ساهمت حالتنا الجسدية البائسة في التقريب بيننا أكثر.

أصبح السيناريو جاهزاً فغادر فيلغوت سيومن، وتركنا وحيدين، ولم يعد لنا أي مبرر للبقاء في باريس. أقبلت أيام الهواء البارد وغطى الضباب برج إيفل فلم أعد أراه من أسطحه الفندق، وكتبت مسرحية عنوانها (يواكيم عارياً). أرسلت النسخة الوحيدة للمسرحية إلى المسرح الدرامي الملكي على أمل أهورج أن يقبلوا بها، لكنها اختفت دون أثر، وربما كان هذا جيداً. طفنا بالمدينة دون هدف محدد، فكنا نضيع الطريق، ثم نجد، ثم نضيعه من جديد. شاهدنا بوابات مارن وحديقة صغيرة مدهشة في ضاحية بوادوفينس.

معرض الانطباعيين في جو دي يوم. (كارمن) لرولان الأضرغ.  
(كونشيرتو لليد اليسرى) لرافيل في مسرح الشانزليزيه. مسرحية (فيدرا) لراسين. أوبرا (هالك فاوست) لبرليوز في الأوبرا الكبيرة.  
باليه بالانثين. السينماتيك. أفلام ميليس والسينما الفرنسية الصامتة.  
تراكمت الخبرات وكنت متعطشاً للمزيد.

ذات ليلة ذهبنا إلى مسرح الأتنيه لمشاهدة لويس جوفت في مسرحية لغيرادو، وكانت هيلين جالسة في الصف الذي أمامنا مباشرة. التفتت إلينا وابتسمت، فهربت وغان من المسرح، ثم جاء إلينا محام في بدلة زرقاء شاحبة وربطة عنق حمراء، وقد أرسله أقارب غان لدراسة وضعها. فاتفق

معها على تناول الغداء سوية، ووقفت أنا عند نافذة الغرفة بالفندق أراقبهما وهما يسيران سوية في شارع القديسة آن. كانت غان ترتدي حذاءً كعبه عالٍ فبدت أطول من المحامي القصير، وكان ثوبها الأسود ملتصقاً بوركبها، وأخذت تمرر يدها في شعرها الأشقر القصير. في تلك اللحظة اعتقدت أنها لن تعود إلي أبداً. لكنها عندما عادت مساءً، متوترة ومرتعشة، وجهت إليها سؤالاً وحيداً بفضول وهوس : « هل نمت مع المحامي ؟ هل نمت معه ؟ اعترفي بأنك فعلت. أنت تعرفين ذلك. ». سوف يخلق الخوف قريباً ما كان يخشى منه.



في أحد أيام كانون الأول الباردة النقينا في بيت مستأجر باستوكهولم حيث كانت أنظمة الفنادق السويدية تحظر علينا الإقامة فيها.

انهارت غان بسرعة لخوفها من أن تفقد أطفالها. فعندما عادت إلى المنزل في ليندغو وجدت زوجها وقد كان لديه الوقت الكافي ليقرر كيف سينتقم منها، وكنت سأذهب إلى غوتبزغ لأنهي عملاً يتعلق بعقدي.

لم يكن مسموحاً لنا أن نلتقي أو نتحدث بالهاتف أو يكتب أحداً للآخر، فكل محاولة للاتصال كانت تزيد من خطورة فقدان غان لأطفالها، ففي تلك الأيام كانت القوانين صارمة للغاية فيما يتعلق بالمرأة التي تهجر منزلها.

وهكذا استطعت تأمين شقة صغيرة ( ما زلت مستأجرتها حتى الآن ) وانتقلت إليها مع أربع أسطوانات وملابس داخلية فخررة وفنجان شاي مصدوع. وفي أوقات حزني تلك كتبت سيناريو عنوانه ( لحن صيفي ) وموجزاً لسيناريو آخر ومسرحية ضاعت فيما بعد. وكانت تسود إشاعات حول توقف إنتاج الأفلام بسبب احتجاج المنتجين على ضريبة التسلية التي فرضتها عليهم الحكومة. إن مثل هذا الإجراء سوف يستتبع كارثة مالية بالنسبة إليّ ، فأنا أعيل عائلتين اثنتين.

في اليوم الذي تلا عيد الميلاد قررت غان أن ترفض هذا الإذلال والآ تلعب وفق قوانين الذكور، فدفعنا أجراً باهظاً لشقة مفروشة مؤلفة من أربع غرف وتقع في الطابق الأخير من بناء جميل، وانتقلنا إليها مع طفلي غان والمربية الفنلندية.

لم تكن غان تعمل، وأصبح لدي ثلاث أسر أعيلها. ما حدث بعد ذلك يمكن سرده باختصار .. أصبحت غان حاملاً، ومع نهاية الصيف توقف إنتاج الأفلام. طردت من شركة سفنك فيلم وعملت مديراً فنياً في مسرح لورنس مارستد الحديث، لكنني فشلت في عملي ففصلت من هناك أيضاً.

اتصل زوج غان بها في أسية خريفية واقترح نوعاً من المصالحة والاتفاق عوضاً عن المحكمة، وطلب أن يلتقي بها حتى يتوصلا إلى اتفاق ويثبتاه عند المحامي. منعتهما من أن تراه وحدها لكنها كانت عنيدة، وبدت أثناء حديثها معه شبه باكية. بعد العشاء جاء ليصطحبها بسيارته، وعادت في الرابعة صباحاً، تعبير وجهها صارم ونبرة صوتها مراوغة، وأرادت أن تنام فوراً وقالت إن بوسعنا التحدث في الصباح، لكنني لم أدعها لأنني أريد أن أعرف ما حدث، فأخبرتني أخيراً أنه أخذها إلى خارج المدينة واغتصبها. تركت الشقة وأخذت أركض في الشوارع.

ولم أكتشف أبداً حقيقة ما حدث إذ كان مؤكداً عدم حدوث اغتصاب بالمعنى الحقيقي، وربما قد دفعت إلى نوع آخر من العنف عندما قايتها زوجها أن تنام معه مقابل احتفاظها بالأطفال.

ولم أعد أدرك ما يحدث. غان كانت حاملاً في شهرها الرابع وأنا أتصرف مثل طفل غيور. كانت وحيدة ومعاقبة.

في لحظة واحدة أحسنا بنفاد كل الفرص لتجاوز الأزمة. كانت بداية النهاية أمراً حقيقياً، ومع ذلك تمسك كل منا بالآخر في محاولة يائسة للمصالحة.

توقفت إجراءات المحاكمة بفضل محامي غان الذي هدد بإشهار الأعمال المالية غير المشروعة التي يزاولها الزوج. لا أعرف التفاصيل كلها، لكن الطلاق كان مؤكداً وبلا متاعب، وبعد تحقيقات مهينة، أوصت لجنة رعاية الطفل بأن تحتفظ غان بأولادها .

انتهت هذه الدراما، لكن حيناً كان جريحاً وينزف بشكل مميت، وكانت المشاكل المالية تلقي بظلالها فوق كل شيء.

لا نقود، لا تصوير أفلام، وكل شهر يجب تأمين مبلغ كبير لإعالة زوجتين سابقتين وخمسة أطفال. كانت كل زيارة للعائلة في غوتنبرغ تبدأ باللطافة الشكلية المعهودة وتنتهي بالصراخ وبكاء الأطفال المؤلم.

وأخيراً توجهت إلى شركة سفنسك فيلم وطلبت منهم قرصاً فوافقوا واضطرت لأن أوقع عقداً معهم يلزمي أن أعمل على خمسة أفلام أنقاضي عليها ثلثي أجري عن السيناريو والإخراج. وأن أسدد القرض خلال ثلاث سنوات، بما في ذلك الفوائد المترتبة عليه، وحيث يقطع المبلغ آلياً من دخلي الذي تدفعه الشركة لي. وهكذا نجوت مؤقتاً من كارثة مالية لكنني أصبحت مقيداً تماماً.

رزقنا أنا وغان بصبي في نهاية نيسان عام /١٩٥١/، فاحتقلنا بالمناسبة، وشربنا شمبانيا، ثم خرجنا بجولة في سيارتي الفورد الأيلة للسقوط. وبعد أن أوصلت غان وتركتها لرعاية الممرضات في المستشفى، عدت إلى المنزل وشربت المزيد وثلمت أكثر، ثم فتحت علبة تحتوي على لعبة قديمة أهديت لي في الماضي، وكانت عبارة عن قطار وسكك. بدأت ألعب بصمت وعناد إلى أن غفوت على الأرض.

رفع الحظر عن تصوير الأفلام ، وحصلت غان على عمل مؤقت كصحفية في جريدة مسائية بالإضافة إلى قيامها بترجمة بعض الأعمال. وكنت سأخرج فيلمين، أولهما ( انتظار النساء ) عن سيناريو لي، وثانيهما (صيف مع مونيكا) عن رواية لاندرس فوجلستروم، وقد اخترت ممثلة شابة

تعمل في مسرح سكالالا لتؤدي دور مونيكيا، وهي هاريت أندرسون، وكانت عملت في بعض الأفلام سابقاً، ومخطوبة لممثل شاب. وفي نهاية تموز ذهبنا للتصوير في الأرخبيل الخارجي.

اعتراني إحساس بالراحة والمحبة المشرقة. لقد ولت جميع المشاكل العملية والمادية، وهاهو فريق تصوير الفيلم يعيش حياة مريحة نسبياً يعمل في كل الأوقات ومهما كانت الظروف الجوية. كانت الليالي قصيرة والنوم بلا أحلام. بعد ثلاثة أسابيع من العمل أرسلنا الأفلام للتحميض، لكن أجهزة المعمل أفسدت آلاف الأمتار منها، وأصبح ضرورياً إعادة تصوير كل شيء. بكينا قليلاً من دموع التماسيح لكننا في سرنا كنا مبهجين لتمديد فترة حريتنا. إن خلق الفيلم هو عمل شهواني ذو قوة هائلة : فلا تحفظ في التقارب مع الممثلين، والمكاشفة المشتركة أمام العيان مطلقة. الحميمية والإخلاص والحب والثقة والمصداقية تتحول أمام عين الكاميرا السحرية إلى إحساس دافئ بالأمان. الإجهاد والتحرر من التوتر، حبس الأنفاس المشترك ولحظة الانتصار التي يتبعها هبوط مفاجئ : إنه جو مشحون بالجنس بشكل يصعب مقاومته، وقد تطلب الأمر سنوات عديدة قبل أن أدرك بأنه سيأتي يوم تتوقف فيه الكاميرا وتطفأ الأضواء.

عملت هاريت أندرسون معي لمدة طويلة. كانت إنسانة قوية وحساسة للغاية. علاقتها مع الكاميرا مباشرة وذات حساسية عالية. بالإضافة إلى تقنياتها الرائعة فبإمكانها أن تنتقل كالبرق من حالة عاطفية قوية إلى أخرى رزينة وهادئة، روح المرح لديها حادة ولكن غير ساخرة. إنها إنسانة رائعة، وواحدة من أعز أصدقائي.

عندما عدت من رحلة الأرخبيل أخبرت غان بما حدث وطلبت منها أن أذهب لفترة راحة طويلة، فقد أدركت أنا وهاريت أن علاقتنا محدودة بوقتها. غضبت غان وصاحت بوجهي بأن أذهب للجحيم. شعرت بالدهشة لغضبها الذي لم أشهد له مثيلاً من قبل، وانتابني إحساس عميق بالراحة.



حزمت بعض أمتعتي وانتقلت إلى شقتي ذات الغرفة الوحيدة. خلال السنوات التالية كنا نلتقي دون اتهامات أو إحساس بالمرارة وبعد أن طلقتهما، بدأت غان تقرأ باللغات السلافية ونالت درجة الدكتوراه وأصبح عملها بالترجمة أكثر تعقيداً، وسرعان ما حظيت بسمعة جيدة وكونت لنفسها حياة مستقلة خاصة بها، لها أصدقاؤها وعشاقها ورحلاتها خارج البلاد.

لكن فرحتنا بعودة التقارب بيننا كانت حذرة وأنانية، ولم نلاحظ ردة فعل ابنتنا المحكومة بالألم والغيرة.

وعندما توفيت غان في حادث سير، اتفقت مع انغمار الصغير أن نذهب للجنائز سوياً. التقينا في شقتي الصغيرة، وكان في التاسعة عشرة من عمره، شاب وسيم وطويل القامة، ولم يكن أحدنا قد رأى الآخر منذ سنوات. جاء مرتدياً بذلة ضيقة استعارها من أخيه لأمه.

جلسنا صامتين نأمل أن يمضي الوقت بسرعة؛ لكنه لم يمض كذلك.

سألني إذا كان لدي خيط وإبرة فأحضرتهما له، وبدأ يخيظ زراً.

كان شعره الأسود الطويل ينحدر على جبهته ويدها الحمران القويتان مشغولتين بالخياطة، وكان يتشقق بإحراج بين الحين والآخر. تأملته واكتشفت كم هو شبيه بجده لوالده عندما كان طالباً : العينان الزرقاوان الداكنتان نفسهما، الشعر نفسه، والجبهة والفم الرقيق، والوقفه البرغمانية نفسها التي تحتفظ بمسافة بينه وبين الآخرين، وكأنه يقول لهم : « لا تلمسوني، لا تقتربوا مني بحق المسيح فأنا برغمان».

أقدمت على محاولة خرقاء لأقول له شيئاً عن أمه، لكنه رد بإيماءة رفض عنيفة وعندما ألححت على المتابعة رماني بنظرة ازدراء باردة جعلتني أصمت فوراً.

كانت غان نموذجاً للعديد من النساء في أفلامي : كارين لوبيليوس في (انتظار النساء)، آغدا في ( الليلة العارية )، ماريان في ( درس في الحب )، سوزان في (رحلة إلى الخريف )، ديزير أرمفلا في ( ابتسامات ليلة صيف ) .

وجدت مثيلة لشخصية غان في إيفا دالبك التي لا يمكن مقارنتها بأحد. فكلتا المرأتين استطاعتا تجسيد نصوصي الغامضة والتعبير عن حالات من الأنوثة التي لا تقهر، بطريقة لم أجرؤ على تخيلها قط.



- ١٤ -

ثمة أحلام تتراءى لي باستمرار، وأكثرها مرتبط بأجواء المهنة. أرى نفسي واقفاً في الاستوديو على وشك إخراج مشهد ما والجميع موجودون بانتظاري : الممثلون ،المصور، المساعدون، عمال الكهرباء والكومبارس. ولسبب ما لا أستطيع أن أتذكر نص السيناريو الذي يجب تصويره اليوم فأسترق النظر إلى دفتر ملاحظاتي حيث لا أجد فيه سوى خطوط مبهمة. فالتفت إلي الممثلين وأحاول خداعهم بالحديث عن الوقفات أثناء الحوار، ثم أستدير ناحية الكاميرا وأقرأ خطأ ما، وأعيد قراءته ثانية بهدوء.

الممثل ينظر إلي بارتياح لكنه يطبع تعليماتي. أنظر إليه عبر الكاميرا فأرى نصف وجهه وعيناً واحدة محدقة. هذا غير صحيح، وألتفت إلى سفن نيكفست الذي ينظر عبر محدد اللقطة، يضبط البؤرة ويختبر الزوم. وفي هذه الأثناء يختفي الممثل ويقول أحدهم إنه ذهب ليدخن سيجارة.

ألاحظ صعوبة إضاءة المشهد، وأرى وجه سفن غير المقتنع ولكن بتهديب. إنه يكره الإضاءة القوية فوق الرؤوس والأخيلة المزوجة.

أمر بإزالة الحائط بحيث نحرر أنفسنا ويصبح بإمكاننا تصوير المشهد من الجانب الآخر. لكن أحد المساعدين يقول إن إزالة الحائط سوف تستغرق ساعتين من الزمن، لأن هذا الحائط بالذات هو حائط مزدوج ومرتبط بحائط آخر ثقيل يصعب تحريكه، وربما تسبب تحريكه بانهييار الديكور كاملاً. أبدي

تدمري بكلمات مبهمة ،وأحس بالأسى لأنني أنا من أصر منذ البداية على ربط الداخلي بالخارجي.

أمر بتحريك الكاميرا إلى الباب وأنظر من خلال محدد اللقطة. إن الكومبارس يخفون الممثل، يجب أن يتحرك إلى اليمين حتى تمكن رؤيته، لكن فتاة السكربيت تشير وبلباقة إلى أن الممثل قد تحرك إلى اليسار في اللقطة السابقة.

الهدوء يسود الاستوديو. الجميع ينتظرون بصبر ولكن دون أمل. أحقق بياس من خلال محدد اللقطة فأرى نصف وجه الممثل وعينه. وللحظة أعتقد أن هذه اللقطة ستكون مدهشة وستحظى بإعجاب وتقدير النقاد العالميين، ثم أعود وأرفضها.

وفجأة أجد الحل : لقطة مع حركة كاميرا .. يجب أن تتحرك الكاميرا حول الممثلين وتجتاز الكومبارس. إن تاركوفسكي يحرك كاميرته باستمرار في كل مشهد ويطير بها في كل اتجاه. كنت أعتقد أنها تقنية كريهة لكنها ستحل جميع مشاكلي. ويمضي الوقت.

يخفق قلبي بقوة وأجد صعوبة بالتنفس. سفن نيكسفت يقول إن تحريك الكاميرا مستحيل. لماذا يجب أن يكون سفن أخرق هكذا ؟ بالطبع إنه يخشى حركة الكاميرا الصعبة وقد تقدم به السن وازداد جبنه. أنظر إليه بياس، فيشير إلى خلفي وهو حزين. ألثقت فلا أجد أي أثر لمكونات المشهد. لا شيء سوى جدران الاستوديو. إنه محق، فحركة الكاميرا مستحيلة.

ومن شدة ياسي أقرر أن ألقى خطبة قصيرة أمام العاملين. أردت أن أقول إنني أعمل في السينما منذ أربعين عاماً وإنني أخرجت خمسة وأربعين فيلماً، وأبحث الآن عن حلول جديدة وأريد تجديد مخيلتي. يجب على كل واحد أن يتساءل حول نتائج عمله باستمرار. أردت أن أقول لهم إنني كفو وذو خبرة عظيمة، وإن هذه المشكلة ليست سوى شيء تافه، وإنني لو أردت لحركت الكاميرا قليلاً إلى الخلف وصورت لقطة عامة وهذا سيكون حلاً

ممتازاً. أنا لا أؤمن بالله، وأعرف أن الأمر ليس بهذه السهولة. فكل منا يحمل إليها في داخله. أردت أن أقول لهم كل هذا، ولكن لا داعي. لقد تراجعوا وتجمعوا داخل الأستوديو المظلم وبدؤوا يتجادلون. لم أستطع أن أسمع حديثهم ولم أكن أرى شيئاً سوى ظهورهم.

أجد نفسي في طائرة كبيرة وأنا الراكب الوحيد فيها. تسرع الطائرة على المدرج لكنها لا تستطيع أن ترتفع فتحلق فوق الشوارع العريضة والأبنية، وأرى من خلال النافذة أناساً يلوحون بأيديهم. إنه يوم ثقيل وعاصف. أتق بمهارة الطيار لكنني أدرك أن النهاية وشيكة.

ها أنا أطيّر الآن دون طائرة، أحرك ذراعيّ بطريقة معينة وأرتفع عن الأرض وأستغرب كيف أنني لم أجرب هذا من قبل. إنه سهل للغاية. وأدرك في الوقت نفسه أن إمكانية الطيران موهبة خاصة لا يمتلكها أي إنسان. ومن بوسعه أن يطير فإنه يبذل جهداً خارقاً، أما أنا فأطير بحرية وسهولة مثل الطير.

أجد نفسي فوق أحد السهوب في روسيا. أطيّر فوق نهر عريض وجسر مرتفع يقوم إلى جانبه بناء آجري تتصاعد من مداخله سحب الدخان، وأسمع هدير الآلات .. إنه معمل.

ويتغير مجرى النهر، ضفافه مزروعة بالأشجار، وبانوراما الرؤية غير محدودة. اختفت الشمس وراء الغيوم لكن الضياء قوي. مياه النهر الخضراء تتدفق بقوة عبر أخدود عريض وأرى أحياناً أخيلة تمضي فوق الحجارة في أعماق الماء وأسماكاً كبيرة مضيئة. أشعر بهدوء وثقة مطلقة.

عندما كنت صغيراً وأنا م جيداً كانت تعذبني أحلام بغیضة : جرائم، تعذيب جسدي، اختناق، سفاح القربى، تدمير، غضب أهوج. أما اليوم ومع تقدمي بالسن فإن أحلامي تغيب عن ذاكرتي ولا أحتفظ عنها إلا بانطباعات ودودة ومريحة.

أحياناً أحلم بإنتاج ضخم يضم مجاميع هائلة من الناس مع موسيقا ومشاهد ملونة، وأهمس لنفسي وقد تملكها إحساس بالرضى المطلق : « هذا إنتاجي، وأنا الذي أبدعته » .



- ١٥ -

في مطلع الخمسينيات تلقيت وعداً بالعمل في المسرح الدرامي الملكي، لكن فرحتي لم تكتمل إذ سرعان ما تغير نظام المسرح مع قدوم مدير جديد تتصل من كافة الوجود السابقة، وأخبرني بنبرة مهينة أن مستواي لا يرتقي إلى مقاييس مسرحنا الوطني. وحتى أواسي نفسي كتبت مجموعة مسرحيات رفضت جميعها. واستمرت هاريت بعملها في مسرح سكاللا، وكانت تقول: «لا أمانع أن أكون متوحشة وحررة إذا كان انغمار برغمان مولعاً بي».

أثناء ذلك لم تعد علاقتنا واعدة، فقد كانت شياطين الغيرة تسمم حياتنا. لذلك انتقلت إلى فندق حقير في أعلى بناء مسرح الجنوب. وأثناء انفجار غير مألوف بالنسبة إليّ، لحالة من الكراهية العميقة، كتبت سيناريو فيلم ( الليلة العارية ) .

وبما أن أحداً من مديري مسارح العاصمة لم يرغب بخدماتي، فقد قبلت عرضاً مسرحياً من مسرح مدينة مالمو، وسافرت إليها مع هاريت وأقمنا في شقة من ثلاث غرف تقع في حي سكني جديد على الطريق المؤدي لليمهامن، واشترت بعض الأثاث الضروري.

بعد ذلك أخذنا نفوس في عالم المسرح.

للوهلة الأولى يبدو مسرح مدينة مالمو مؤسسة كريمة تضم قاعتين للأوبرا والباليه والأوبريت والمسرح. القاعة الأولى كانت كبيرة جداً ( ١٧٠٠ مقعد ) وتدعى بو الكبير، أما الثانية فصغيرة جداً ( ٢٠٠ مقعد ) وتدعى

سكويك الصغير. وكانت حالة المسرح فيما يتعلق بالتجهيزات الصوتية، سيئة للغاية، حفلات الأوركسترا كانت تفتقد الرنين المطلوب. بالإضافة إلى وجود قوس حجري عريض عند ستارة المسرح ومسافة كبيرة تفصل بين الجمهور والخشبة ذات الأرضية المهترئة.

وكان يخدم هذا الوحش عدد لا بأس به من العاملين ذوي الأجور الضئيلة الذين يقدمون عشرين عرضاً في العام الواحد، وكان مدير المسرح، الأوتوقراطي لارس - نفي لاستادبوس، قد جاء إليه مباشرة من عمله كواعظ نهضوي. كان قارئاً جيداً وشخصاً طائشاً مزهواً بنفسه بشكل مهووس، وهذه تركيبة لا يمكن ازدرأؤها في شخصية مدير المسرح.

كانت السنوات الثماني التي أمضيتها في مسرح مدينة مالو من أفضل سنوات حياتي .. كنت أخرج ثلاثة عروض مسرحية كل شتاء وفيلمين سينمائيين كل صيف. كانت يدي طليقة وحياتي الخاصة قد توقفت عملياً. عشت منطوياً على ذاتي أبذل جهداً لأزود ذلك الوحش بالعروض المسرحية، وكنت متحرراً من أية أعباء إدارية، فنذرت نفسي بإخلاص وحرية من أجل اكتشاف مهنتي.

وأصبح مسرحنا مركز اهتمام، وأدرك ممثلون مشهورون ميزات تقديم مسرح جيد في الشتاء وتصوير أفلام مع برغمان في الصيف. وتطور عمل مجموعتنا المسرحية وتشجعنا على أن نغامر أكثر فأكثر في عالم الدراما. ولو خطر لأحد أن يسألنا عن أهدافنا التي نسعى إليها. لما كان بوسعنا أن نجيب.

لا أستطيع أن أتذكر أية أهداف سياسية أو دينية أو فكرية حاولت إيصالها من خلال أعمالنا الثلاثة عشر في مسرح مالو. كنت أعرف فقط أن المسرح بحاجة لبرنامج وأنه من غير المجدي على الإطلاق، كما قال هاملت: « أن تقدم الكافيير للجميع » على خشبة المسرح الكبيرة. كان العمل يتمثل في وضع برنامج مسرحي مقنع ومؤثر.

كنت أصل إلى المسرح كل صباح في التاسعة، أتناول إفطاري المؤلف من ست قطع من البسكويت وفنجان شاي، ثم أبدأ البروفات في التاسعة والنصف ونستمر حتى الواحدة. عند الغداء أتناول وجبة من البيض واللحم مع فنجان من القهوة المركزة، ثم أتابع عملي حتى الرابعة .. فأجري بعض اللقاءات وأعطي دروساً في مدرسة المسرح وأكتب سيناريوهات. وأغفو للحظات على كرسي. أتناول العشاء في بوفيه المسرح، وهو دائماً عبارة عن شريحة لحم حمراء مع البطاطا، وأتابع تحضير أعمال لي لليوم التالي.

عندما تنزع هاريت مكياجها وتبدل ثيابها، نعود إلى المنزل لننام دون أن يكون لدى أحدها الكثير ليقوله للآخر. كنت أسافر إلى استوكهولم باستمرار لأتابع مشاريع أفلامي، وكنت أقيم هناك في شقتي ذات الغرفة الوحيدة وأتناول طعامي في الاستوديو. كان يوجد لدي بنطالان وبضعة قمصان وملابس داخلية مهترئة وحذاءان. كانت حياتي عملية ودون متطلبات. توصلت إلى قرار بأن الضمير المذنب مجرد تكلف لأن عذابي لن يصلح أبداً للضرر الذي سببته. كنت أعاني من قرحة معدية. أتقياً باستمرار، تهاجمني نوبات تشنج في المعدة يليها إسهال مزعج. في خريف عام /١٩٥٥/ وبعد تصوير فيلم (ابتسامات ليلة صيف) كنت أزن ستة وخمسين كيلو غراماً، فأرسلوني إلى مستشفى كارولينسكا بعد الاشتباه بوجود سرطان في المعدة، حيث أشرف الدكتور شتور هيلندر على متابعة فحوصاتي. وذات أمسية جاء إلى غرفتي حاملاً صور الأشعة وجلس يشرح لي حالتي بصبر وتأن، وشخص اعتلاله بأنه (نفسى - جسدي)، وأخبرني بأنني يجب أن أبدي اهتماماً أكثر بتلك المنطقة الغامضة التي تشكل الحدود بين الجسد والروح، ونصحني بتناول اليوغارت، وهي نصيحة ما زلت أعمل بها حتى الآن، وكان يعتقد أنني أعاني من ردات فعل ذات حساسية معينة، وأن الأمر يتعلق بكيفية تعاملي مع الأشياء التي لا أستطيع تحملها. كان إنساناً يشع بالمقدرة والمودة والحكمة.



أقنعت ذلك الممثل والمخرج المخضرم، فيكتور سيو ستروم بأن يؤدي الدور الرئيسي في فيلم ( الفريز البري ). كنا قد عملنا سابقاً في فيلم (الفرح) ولم يشعر أحدنا بحاجة ماسة لتكرار التجربة. كان فيكتور متعباً ومريضاً ويجب أخذ كثير من شروطه بعين الاعتبار، ومنها أنني وعدته بأن يكون في منزله كل يوم عند الساعة الرابعة والنصف ليتناول كأس الويسكي المعهود. بدأ التعاون بيننا بشكل مرعب .... كان فيكتور عصبياً، وكنت أنا متوتراً. كان يباليغ في الأداء أحياناً فألفت نظره إلى ذلك، فلا يكون منه إلا أن يحتمي بانسحاب الوثائق من نفسه ويقول إنه لا بد من وجود شخص ما غيره يستطيع القيام بالدور وفق ملاحظاتي، وإن طبيبه لا بد أن يعطيه في يوم ما شهادة تثبت سوء حالته الصحية.

وعندما كانت تظهر الفتيات في ساحة التصوير تنتعش أحواله ويفرح لمزاحهن اللطيف، فيغازلهن ويشترى لهن زهوراً وهدايا صغيرة. وذات مرة، وبشكل خفي، قمت بتصوير بيبي أندرسون جالسة على ضفة المرج وهي تطعمه بيدها كرزاً برياً، وكان كل مرة يعض أصابعها ويضحكان بصوت عالٍ. وأثناء فترات الاستراحة كنا نتحلق حول فيكتور ونهال عليه بالأسئلة كالأطفال، ونطلب منه أن يحدثنا عن أيامه القديمة وعمله، عن المنتجين وزملائه من المرحلة الصامتة أمثال موريس ستيلر وشارلز ماغنوسن، وعن الممثلين ومدينة السينما القديمة، فكان يتحدث بسرور وطيب خاطر واعترف أنه في لحظات كثيرة كان لا يستطيع أن يتقوه بكلمة تعبيراً عن رأيه، فيبتعد عن الجميع ويضرب رأسه بحائط ما، وعندما تخف حدة توتره، يعود بانفتاح في جبهته. كان يرى فشله في أحيان كثيرة فيتضايق من نفسه ومن افتقاره للمهارة. وكان يمتدح ستيلر المتعطرس دون أن يقارن نفسه بأحد من زملائه القدامى.

وتحدث بصراحة عن حبه لزوجته السابقة، أديث إيراستوف، وعن الدراما الكامنة وراء ( عطيل وزوجته )، وهو أحد أفلامه القديمة. وفجأة لاذ بالصمت، وتراجع مبتعداً، وأصبح وجهه قناعاً من الحزن.



استمر التصوير بنجاح، وذات يوم ذهبنا لتصوير المشهد الأخير من الفيلم في منطقة مجاورة لمدينة السينما. عند الساعة الخامسة بدأت الشمس تتحدر وأصبحت الغابة معتمة، وكان فيكتور غاضباً وحاقداً وجاء يذكرني بوعدي حول الساعة الرابعة والنصف، البيت وكأس الويسكي. ناشدته بأن نستمر في العمل ولكن دون جدوى. مضى بتناقل وبعد ربع ساعة عاد وهو يقول : ألن نصوّر هذه المشاهد اللعينة ؟

لم يكن مزاجه بحالة أفضل لكنه قام بواجبه. فعندما سار مع بيبي أندرسون على العشب المضاء بأشعة الشمس، وهو يدمدم متذمراً ويرفض كل محاولات التودد إليه، صورنا اللقطة العامة، وبعد ذلك جهزنا للقطة وجهه القريبية، فابتعد قليلاً وجلس ودفن رأسه بين كتفيه، وأخذ يرفض باحتقار عرض كأس الويسكي في موقع التصوير. وعندما أصبح كل شيء جاهزاً، أقبل مترنحاً، يعاونه بعض المساعدين، وقد أرهقه مزاجه السيء. دارت الكاميرا وطقت الكلاكييت، وعندئذ تغيرت ملامح وجهه فجأة وأصبحت ناعمة، وغمره الهدوء واللفظ : إنها لحظة مباركة. لقد كانت الكاميرا هناك، وكانت تدور، ولم يفسد معمل التحميض لاحقاً شيئاً من المشهد.

فوجئت بعد زمن أن احتجاج فيكتور حول وعدي بكأس ويسكي الساعة الرابعة والنصف، وغضب شيخوخته، كانا بسبب خوف مقلق من أن يجد نفسه غير ملائم، مرهق ولا فائدة منه، أو ليس جيداً بالقدر الكافي « ... لا أريد. ليس لديهم الحق لأن يطلبوا مني ذلك. لم أرغب بأداء هذا الدور. لقد خدعت. لا، ليس ثانية، هذا الرعب والإحساس بعدم الملاءمة، لا، لا أريده من جديد. لست مضطراً، ولا أحد يستطيع إرغامي. أنا عجوز متعب. لا جدوى من أي شيء، فلم كل هذا العذاب ؟ اذهبوا إلى الجحيم، أريد أن أبقى وحدي. لقد قمت بواجبي وانتهى الأمر. أما التتمرد على رجل مريض فهذه قسوة. إلى الجحيم أنتم والفيلم، ومع ذلك دعوني أجرب. لن يلوموا سوى أنفسهم ولن أكون بالمستوى الجيد، سوف أظهر وأريهم بأنني لم أعد أصلح

وأرى هذه الحشرة الصغيرة بأنه لا يستطيع معاملة أناس مسنين بهذه الطريقة، وسوف يقدم لي تأكيداً ثابتاً على عدم قدرتي، والتي، كما يعتقد، ظهرت في يوم التصوير الأول ... ».

ربما كان ذلك الصديق العجوز يفكر بهذه الطريقة. الآن فقط استطعت أن أفهم سبب غضبه، عندما وجدت نفسي في الورطة نفسها قريباً. كل الألعاب اللطيفة أوشكت على نهايتها، وبدأ الملل يحرق بوجهي. إن الخوف من عدم القدرة يهاجم قدرتي ويدمرها. في الماضي كنت أطير بحرية وأساعد الآخرين على الطيران، أما الآن فأشعر بحاجة إلى إيمان الآخرين بي، ويجب أن يساعدوني على الطيران. فأنا ما زلت أرغب بأن أطير.



عندما بدأنا بالعمل على مسرحية ( رقصة الموت ) للمرة الثانية عام ١٩٧٨/، كانت قد تأكدت إصابة أندرس إيك بسرطان الدم. كان المرض يسبب له آلاماً مبرحة حاول تخفيفها بتناول أدوية قوية، وكانت كل لحظة تكرهه. إلى أن أكدت لنا رقصة السيف، وهي من أهم مفاصل المسرحية، استحالة العرض. فقررنا تأجيله للمستقبل بعد أن قطع طبيبه وعوداً غامضة بأن الآلام سوف تتحسر مع تقدم العلاج. واستمرت البروفات على نحو غريب، وكانت الساعات تتقضي ببطء وأدركنا جميعاً أن العرض لن يكون عملياً وملائماً، لكنني ولأسباب واضحة لم أرغب في أن ينسحب من العمل ولم يرغب هو بذلك أيضاً.

كنا قد عملنا سوية منذ مطلع الأربعينيات، وخلال السنوات الماضية تشاجرنا مراراً وأهان أحدهنا الآخر وتصالحنا، ثم عدنا واختلفنا وافترقنا غاضبين، وشعرنا بالندم فعدنا أصدقاء من جديد. وكانت ( رقصة الموت ) تمثل قمة تعاوننا في عرض كان يضم ممثلين متميزين وخصوصاً مارغريتا كروك وجان - أولوف ستراندبرغ.

ها أنا الآن أراقب أندرس بحزن وقلق وهو يبحث عن خوفه من الموت، ويتعرف إليه في شخصية الكابتن. وتتحول كلمات سترندبرغ التي توجز حالة يرثى لها لشخص مصاب بوسواس المرض، من خلال تأويل أندرس لها، إلى رعب ساموراي رزين وفضولي. كانت حالة مروعة ومخجلة وميؤوساً منها جعلت عملنا في المسرح يبدو سخيلاً.

ذات صباح اجتمعت مع أندرس في غرفة الملابس. كان يجلس إلى طاولة المكياج، يده مرتختان ووجهه رمادي من الألم والتعب وقد أضاءه ضياء خريفي. اعترف بأنه يستسلم وأن استهلاكه المتواصل للعقاقير قاتلة الألم قد شوش ذهنه وتفكيره، وأنه أدرك بأنه يستخدم خوفه من الموت في تمثيل شخصية الكابتن.

ولامني لأنني لم أقل له شيئاً.



التقيت فريق العمل في مكتب السينما توغراف لإجراء بروفة على سيناريو (سوناتا الخريف). قرأت أنغريد برغمان دورها بصوت جهوري مع حركات وتعابير معينة. وكانت قد راجعت دورها كاملاً أمام المرأة وقررت كيف ستؤديه. كان الأمر أشبه بالصدمة حتى إنني أصبت بالصداع، وهربت فتاة السكريبب إلى الممر وهي تبكي برعب. لم يعد أحد منذ الثلاثينيات يسمع مثل هذه النبرات الزائفة التي كانت أنغريد تقرأ بها، وقد قامت النجمة بشطب ما تشاء من النص لأنها ترفض الكلمات الكريهة.

وقالت إن قصة السيناريو باهتة ويجب إبهاجها ببعض النكات - «لماذا أنت ممل إلى هذه الدرجة عندما تكتب يا أنغمار؟ إن بوسعك أن تكون مسلياً»، ثم استمعت إلى إحدى معزوفات شوبان التي ستمثل لحظة الذروة في النصف الأول من الفيلم وعلقت قائلة: «يا ربنا الذي في السموات! هل ستعزف هذه المقطوعة السخيفة مرتين في الفيلم؟ انغمار أنت مجنون حقاً

فالجمهور سوف ينام. يجب أن تختار شيئاً جميلاً وأقصر. أما هذه فإنها مملة لدرجة أنني أتثاءب الآن.»

كانت أنغريد برغمان تقوم في الفيلم بأداء دور عازفة بيانو، ومن المعروف أن معظم عازفي البيانو ظهورهم منحنية، لذلك يمضون بعض الوقت مستقلين على أرض صلبة. وفي أحد المشاهد طلبت من أنغريد أن تستلقي على ظهرها، فضحكت وقالت: «لا بد أنك جننت يا عزيزي انغمار، هذا مشهد جدي ولا أستطيع القيام به وأنا مستقيمة على ظهري هذا سخف وسوف يضحك الجمهور منا. أعرف أنه لا يوجد كثير من الضحك في هذه القصة المروعة، ولكن لماذا تريد أن يضحك الناس في مكان غير مناسب؟ أخبرني لماذا؟»

وبدأ التصوير بشكل مزعج.

كانت شركة التأمين قد رفضت التأمين على حياة أنغريد بعد أن أجريت لها عملية استئصال ورم خبيث. وبعد أسبوع من بدء التصوير جاعنا من لندن، حيث كانت أنغريد تجري فحوصها الروتينية، خبر مفاده أن الأطباء وجدوا أوراماً جديدة ويجب أن تخضع أنغريد على الفور لعملية جراحية وعلاج بالأشعة. لكنها قالت: إنها تنوي إنهاء الفيلم أولاً، وسألنا فيما إذا كان بالإمكان ضغط أيام التصوير الخاصة بها، وكانت كمن تضعنا أمام الأمر الواقع.

عادت إلى العمل وكان شيئاً لم يحدث، وتحول اعتراضها الذي أبدته في أيام التصوير الأولى إلى اعتداء مهني وقح، واتهمتني بقلة الشرف وألحت أن أطلعها على رأيي الحقيقي، وقد أحببتها بما كنت أعتقد تماماً... فتشاجرنا.

في الوقت نفسه اكتشفت أنغريد ظاهرة لم ترَ مثيلاً لها في حياتها المهنية كلها. كانت ثمة وحدة وأخوة تجمع بين مجموعة النساء العاملات في الفيلم، وكن نساءً قويات ومستقلات، محترفات وخبيرات. كانتكا فارغو في إدارة الإنتاج، أنغر برسون مسؤولة الملابس، سيليا دروت للمكياج، سليفيا

انغمارسون للمونتاج، وأنا أسب مصممة المناظر، كرستين ايركسدوتر، فتاة السكريبب وزوجتي ومديرة المكتب، ليف أولمان الممثلة. انجذبت أنغريد برغمان إلى هذه الوحدة وكانت تضيي بين الحين والآخر لمساة من مشاعر المودة.

كانت أنغريد تحتفظ بعلبة قصدير رثة تضم شرائح من أفلام النُقُطت لها في طفولتها وشبابها، وتأخذها معها إلى أي مكان تذهب إليه في العالم. كان والدها مصوراً فوتوغرافياً يستأجر كاميرا سينمائية في المناسبات. وخلال الأربع عشرة دقيقة، زمن عرض هذه الشرائح، يمكن رؤية أم أنغريد مع كلب صغير عند قدميها، ثم أنغريد الطفلة عند قبر والدتها، ثم وهي تضحك وتغني وتعزف البيانو، ثم وهي امرأة شابة تبتسم وتقطف أزهاراً من الحديقة. كانت أنغريد تعتبر هذه الأفلام كنزاً لا يُقدر بثمن، وقد استطعت أن أقنعها بعد جهد بأن تعيرني إياها لأخرج منها نيجاتيفاً ونسخاً جديدة.

واجهت انغريد مرضها بغضب ونفاد صبر، لكن جسدها القوي انهار وتأكلت مشاعرها. كانت منتظمة أثناء عملها داخل الاستوديو. وذات صباح التفتت إلي بعنف وصفعتني ( مازحة ؟ ) وهددتني بأنها ستمزقني إرباً إذا لم أخبرها فوراً بكيفية إعداد المشاهد. أجبته وأنا غاضب لهجومها المفاجئ بأنني سبق وحذرتها مئات المرات بالأ تفعل شيئاً. وأن الهواة اللعينين وحدهم يفكرون بما سيفعلونه في كل خطوة. عندئذ أخذت تهزأ بحدة ومرح من سمعتي كمخرج يعرف كيف يدير ممثليه، فأجبتها بالمقابل وباللهجة نفسها : أنني أشفق على المخرجين الذين عملوا معها أثناء شهرتها. وهكذا تبادلنا الكلمات بهذا الأسلوب، ثم بدأنا نضحك وعدنا إلى الاستوديو حيث كان الجميع ينتظرون بفضول. هدأت أنغريد، وانتفخ جفناها وكأنهما امتلأاً بالدموع، سقط القناع الصارم وسجلت الكاميرا وجهاً إنسانياً يعاني.

تم تصوير فيلم وثائقي عن مراحل التصوير، وكانت مدته خمس ساعات كاملة. بعد ستة أشهر جاءت أنغريد لزيارتنا في فارو وأصرت على

مشاهدة الفيلم الوثائقي. وعندما انتهت من مشاهدته جلست صامتة لبضع دقائق، وهو أمر غير مألوف بالنسبة لأنغريد، ثم قالت بصوتها ذي النبرة الفذة: « كان يجب أن أشاهده قبل البدء بتصوير الفيلم ». وفي أحد الأيام كنا جالسين في الاستوديو بانتظار أن تجهز الإضاءة. كانت الشمس على وشك الغروب وقد توزعنا في زاويتين متقابلتين لصوفا جلدية مهترئة. قامت انغريد بحركة نادرة بالنسبة لممثلة .. رفعت يدها ومررت بها على وجهها عدة مرات، ثم تنهدت بعمق ونظرت إلي دون مودة ولا حتى محاولة للتواصل، وقالت : «أنت تعرف أنني أعيش زمناً مستعاراً» ... ابتسامة مفاجئة .. زمن مستعار.



-١٦-

التحقت بالدراماتن - المسرح الدرامي الملكي في استوكهولم - قادماً من مدينة مالمو، وعلى الرغم من وجود طاقم فني رائع فقد قدمت عرضاً سيئاً لمسرحية ( نورس البحر )، وطلبت من الإدارة أن أتفرغ بعض الوقت لفيلمي المقبل. وجدت نفسي فجأة شخصاً ناجحاً، يكسب نقوداً ولم أعد أعاني من الاضطرابات العصبية نتيجة تحملي مسؤولية إعالة أسر مختلفة.

أرهقني أسلوب حياتي البوهيمي، فتزوجت كابي لاريتي، وكانت عازفة بيانو صاعدة وانتقلت معها إلى فيلا أنيقة في منطقة جورشولم وقد نويت أن أعيش حياة بورجوازية ومنظمة.

ذات مساء كنت أعمل في غرفة المونتاج، عندما اتصل بي وزير الثقافة وسألني إن كنت راغباً في استلام منصب مدير المسرح الدرامي الملكي. ذهبت لمقابلته وأطلعني بسرعة وحيوية على مطالبه. كان يريد خلق مسرح معاصر من الدراماتن، فأشرت له بأن مثل هذا المشروع سوف يكلف أموالاً ،

طائفة فأجاب الوزير بأنه مستعد للدفع إذا قبلت العرض. ومن شدة جهلي بصدق السياسيين النسبي في هذا العالم، لم أطلب منه أي تأكيد مكتوب لوعده، وأكدت له من ناحيتي أنني سأعمل كل ما بوسعي رغم كل الاحتجاجات التي ستواجه هذا المشروع. اعتبر الوزير موقفي ممتازاً. وهكذا أصبحت مدير المسرح الدرامي الملكي.

أتخيل أن ردة الفعل الأولى داخل المسرح كانت مؤيدة لي. صحيح أن أعضاء مجلس الإدارة كانوا فظين إذ أنهم بالاشتراك مع المدير السابق قاموا بترشيح شخص آخر، لكنهم سرعان ما ابتلعوا انزعاجهم. واستقبلوني بلطافة محايدة.

ولأسباب تكتيكية احتفظ المدير السابق بموضوع نقاعده سرياً لأطول فترة ممكنة، وهكذا وجدت أمامي ستة أشهر لتحضير موسمي المسرحي الأول، بالإضافة إلى أنني كنت مرتبطاً بإنتاج تلفزيوني ضخم في الربيع وتصوير فيلم سينمائي في الصيف.

لم تكن أحوال المسرح التنظيمية تسير جيداً، وكان المسرح يفتقر إلى قسم للاستشارة الفنية وانتظر مديرو الإنتاج السنة السياسات الجديدة، ووجدت أمامي جملة من الأعمال الشاقة كقراءة نصوص المسرحيات وتحديد البرنامج وإيرام العقود والتخطيطات الأخرى.

وكان أول إجراء رسمي اتخذته جعل عملية اتخاذ القرارات أكثر ديمقراطية، واتخذت نموذجاً لنا فيلهارمونيا فيينا. نعقد اجتماعاً وننتخب هيئة إدارية مكونة من خمسة ممثلين يجب عليهم، بالاشتراك مع مدير المسرح، تولي شؤون الإدارة واختيار البرامج والاتفاق مع الممثلين الآخرين وأداء أدوار في المسرحيات، وأن يكونوا على علم تام بكل أحوال المسرح المالية والإدارية. وفي حال حدوث خلاف ما، يجري اقتراح ويدلي كل منهم برأيه، بما في ذلك مدير المسرح. وبدورها فإن هذه الهيئة الإدارية تكون مسؤولة

أمام الشركة وبهذه الطريقة يتم القضاء على سياسات الكواليس والإشاعات المزيفة والمؤامرات.

تلقى الممثلون اقتراحي ببعض التردد .. من المريح دائماً أن يبقى المرء سلبياً ويتذمر من القرارات التي يتخذها الآخرون أبدى بعضهم تفهماً فيما يتعلق بهيئة الممثلين، لكن هذا التفهم سرعان ما تلاشى.

كانت الإدارة شحيحة بأعضائها ومثقلة بمسؤولياتها، وكانت غرفة السكرتارية عبارة عن مكتب صحفي، وملابس المسرح في حالة رثة. أما مهندسو الديكور فهم باستمرار إما مرضى أو سكارى. وكان مفهوم التواصل في المسرح غير معروف.

أما المطعم فاكتسب سمعة سيئة نتيجة رواده المرييين وطعامه المروّع. تفقدت مع الوزير أولويات المسرح، حيث كان كل شيء معطلاً عن العمل، فالتصليحات السابقة لم تكن كافية. وما إن نفذت النقود من اللجنة السابقة حتى توقف العمل وغرق المسرح في رائحة النتانة.

بالإضافة إلى هذا كانت توجد مشكلات أخرى مؤلمة من وجهة النظر الفنية، وكان أولوف مولاندر يمثل واحداً منها. لقد أمضى عقوداً طويلة كان خلالها المعلم الكبير في المسرح، يناقسه آلف سيوبرغ باستمرار وكان مولاندر قد تجاوز السبعين ومع تقدمه بالسن بدأ خوفه أكثر وضوحاً، وأصبح رجلاً معذباً يعذب الآخرين.

تجاوزت إنتاجاته كل الجداول المتعارف عليها، وبسبب مزاجه فقد حول المسرح إلى حالة من الفوضى المحمومة ذات الطابع غير المبدع ولكن المدمر. لم يشك أحد بقدراته الفنية لكن أحداً لم يعد راغباً في التعاون معه. أوكلت الهيئة الإدارية إليّ مهمة إيلاغ مولاندر بأن نشاطه في المسرح سوف يتوقف.

كان يرتدي كعادته ثياباً أنيقة، بذلة مكوية جيداً، وقميصاً أبيض وربطة عنق داكنة وحذاءً لامعاً. كان قد فقد إظفر إحدى أصابع يده البيضاء الجميلة،



الأمر الذي ضايقه قليلاً. وكانت نظرتَه الجليدية مركّزة على نقطة ما وراء أنفي اليمنى، وكان يميل إلى جانبه بدرجة بسيطة مثل القياصرة ويبتسم ابتسامة خفيفة.

كان الموقف غريباً للغاية. لقد كان مولاندر رجل المسرح الذي علمني سحر الدراما العميق والذي تلقيت من خلاله دوافعي الأولى القوية، وفجأة بدت لي مهمة الهيئة الإدارية مستحيلة تماماً خصوصاً وأنه بدأ يتحدث عن مشاريعه للموسم القادم حيث كان ينوي إخراج ثلاثية سترندبرغ المسرحية (إلى دمشق) مع مجموعة قليلة من الممثلين. كان يتحدث ويشير بإصبعه ذي الإظفر المكسور، ثم ابتسم وركز نظرتَه على الحائط، وخيل إلي أنه يعرف بالأمر لكنه يحاول تأدية مشهد ما، مما كان يجعل الوضع أكثر إيلاماً.

قلت له: «دكتور مولاندر، أنا أتحدث الآن بالنيابة عن مجلس الإدارة» وللمرة الأولى نظر إلي مباشرة وقاطعني قائلاً: «تقول بالنيابة عن مجلس الإدارة؟ ألا تستطيع أن تقول شيئاً بالأصالة عن نفسك؟».

فأجبتَه بأنني أشارك مجلس الإدارة الرأي.

«هل لي أن أعرف رأي مجلس الإدارة يا سيد برغمان؟» سألني وقد اتسعت ابتسامته وأصبحت أكثر ودية:

«يجب أن أخبرك يا دكتور مولاندر بأنك لن تقدم شيئاً لهذا المسرح خلال الموسم المقبل.»

تلاشت ابتسامته، ومال رأسه الكبير إلى اليمين وبقيت يده البيضاء مشغولة بالإصبع ذي الإظفر المفقود.

«أوه... أهكذا هو الوضع؟» وساد الصمت.

قلت لنفسي: «هذا مخالف للعقل والطبيعة. إنني أرتكب خطأ جسيماً. سوف يبقى هذا الرجل في المسرح حتى لو حططنا جميعاً. إنني مخطئ جتماً، وياله من خطأ رهيب.»

« إن قرارك سيسبب لك بعض المتاعب يا سيد برغمان. هل أخذت ذلك بعين الاعتبار ؟؟ ».

أجبتة : « لقد كنت بنفسك مديراً للمسرح يا دكتور مولاندر، وأعرف من تاريخ هذا المسرح أنك أقدمت على قرارات كثيرة غير سارة ».  
أوما برأسه وابتسم : « لن تتال مبادرتك هذه إعجاب الصحافة يا سيد برغمان ».

فقلت له : « لست أخشى الصحافة ... والحقيقة يا دكتور مولاندر أنني لست أخشى شيئاً على الإطلاق ».

« لا تخشى شيئاً ؟ » قال بهدوء، ثم نظر إلي وتابع : « أهنئك. في هذه الحالة فإن أفلامك هي اختراعات ذكية جداً ».

ونهض بسرعة وهو ينهي حديثه : « لا يوجد لدى أحدنا ما يقوله للآخر، أليس كذلك ؟ ».

تساءلت إذا كان بوسعي العودة والبدء من جديد ومحاولة إصلاح هذا الضرر، ولكن فات الأوان وبذلك ارتكبت خطئي الرهيب الأول كمدير للمسرح.

وقفت ومددت يدي لمصافحته، لكنه تجاهلها قائلاً :

« سوف أكتب إلى مجلس الإدارة ». ومضى خارجاً.

كانت تقاليد المسرح تقضي أن يشارك المدير في جميع القرارات من أكبرها إلى أصغرها. وقد بقي الحال كذلك بالرغم من عملية اتخاذ القرارات المشتركة وإعصارات الاجتماعات المستمرة. إن الدراماتن مؤسسة فاشستية ميثوس منها يمتلك مديرها فرصاً هائلة لتشكيل فعاليتها الداخلية والخارجية. أحببت هذه السلطة، وكان مذاقها طيباً وحافزاً. من الناحية الأخرى اتخذت حياتي الخاصة طابعاً أشد تعقيداً، لكنني كنت أتحاشى التفكير بها أثناء وجودي

بالمسرح من الثامنة صباحاً وحتى الحادية عشرة ليلاً. وخلال فترة الإثنتين والأربعين شهراً التي عملت فيها مديراً للمسرح، أخرجت سبع مسرحيات وفيلمين سينمائيين بالإضافة إلى كتابة أربعة سيناريوهات.

غرقنا جميعاً في العمل وكنا نقدم إحدى وعشرين مسرحية خلال العام الواحد، ثماني عشرة منها على المسرح الكبير وثلاثة على المسرح الصيني، وهو مسرح للشباب.

كانت رواتب الممثلين ضئيلة فرفعتنا بمقدار أربعين بالمائة، إذ كنت أعتبر الممثل مفيداً مثل أسقف أو راعي أبرشية. واقترحت فكرة أسبوع إجازة حيث تمنع خلاله العروض والبروفات، وقد سرّ الممثلون لذلك واستفادوا من هذه الأيام للتنزه في ضوء القمر.

قوبلت إجراءاتي بصمتٍ قلق من قبل المعارضة التي جمعت صفوفها بطريقة سويدية نكدة، والتقى مديرو مسارح البلاد في مطعم أوتر الذهبي لمناقشة ما أنا بصده .. إن المسرح الذي ينتشر بسرعة يجلب الانتقاد لنفسه وبدأ أحدهم يسرب معلومات عن المسرح إلى جريدة مسائية. وجهت لنا انتقادات مختلفة، ومنها أننا لا نقدم مسرحيات سويدية معاصرة بالقدر الكافي، وهذا الانتقاد بعينه كان يزعج المسرح الوطني خلال القرون الماضية وليس بوسع أحد أن يفعل شيئاً تجاهه.

لا أعرف تماماً كيف كان الوضع، أعتقد أنه كان مسلياً ولكن بطريقة مجنونة: رعب وتسلية في آن واحد. أذكر أنني كنت أشعر بالمرض والتعب وفي الوقت نفسه أحترق من الفضول كل يوم، وأذكر كيف كنت أصعد الدرج الخشبي الضيق إلى غرفتي السكرتارية والإدارة، يملكني إحساس هو خليط من الرعب والبهجة. تعلمت أن كل شيء هو مسألة حياة أو موت، وأن الفهم وسوء الفهم يسيران سوية مثل توعم سيامي، وأن المحنة هي الجرعة الطبيعية السائدة والمؤدية للفشل، وأن نقص الثقة بالذات أخطر شيء بالعالم وأن الرغبة بالانسحاب هاجس قد يملك حتى أقوى الناس، وأن التذمر اليومي

الذي يتكرر مثل نوتة طنانة عبر الجدران والسقوف يمنح نوعاً من الطمأنينة.  
كنا نصرخ ونتذمر ونتذنب، لكننا كنا نضحك أحياناً.

من وجهة النظر المهنية أعتقد أن سنواتي كمدير للمسرح انقضت عبثاً.  
لم أتطور ولم يكن لدي وقت لأفكر وكنت أبحث دائماً عن كلمات معاكسة  
لحلول مثبتة، وعندما كنت أصعد على خشبة المسرح في التاسعة والنصف  
أجد رأسي مزدحماً بمشاكل المسرح الصباحية، وبعد البروفات يمكن توقع  
لقاءات واجتماعات حتى وقت متأخر من المساء.

أعتقد أن مسرحية أبسن ( هيدا غابر ) هي إنتاجي الوحيد الذي منحني  
بعض الرضا، وكل ما عداها كان مجرد خليط تم تنفيذه على عجل.

ومع نهاية موسمي الأول في المسرح بدأت تواجهنا المحن ... فالافتتاح  
العالمي لمسرحية هاري مارتينسون ( ثلاث سكاكين من فيي ) لاقى فشلاً  
ذريعاً في أحد مهرجانات استوكهولم، كذلك كان الإخفاق المقنع والتام بانتظار  
العرض الأول لفيلمي الكوميدي ( والآن بصدد أولئك النساء ).

كان صيفاً حاراً، ولم نشعر أنا وزوجتي كابي بأية رغبة لحجز مكان  
نمضي به إجازتنا، فبقينا في جورشولم وقد أقعدنا القيظ الشديد وإحساسنا  
بالقنوط.

كثبت في يومياتي المنقطعة : « إن للحياة القيمة نفسها التي يقرر  
الإنسان أن يحددها ». إنها طريقة ساذجة لطرح الأمور، لكنها بالنسبة إليّ  
كانت حالة من التبصر، حابسة للأنفاس، ولا أستطيع الاستفادة منها.

أمضى مساعدي تيم صيفاً قاسياً .. كان يعمل في السابق راقص باليه  
في مسرح مالمو، لكنه لم يحصل على دور رئيسي بسبب قصر قامته على  
الرغم من مهارته، وعندما بلغ الأربعين خرج إلى التقاعد فعينته مساعداً لي  
بعد أن تعقدت أمور الحياة وأصبحت مخرجاً سينمائياً مشهوراً وكان لا بد من  
وجود شخص ما يرد على الهاتف ويكتب الرسائل ويراجع النفقات ويعتني  
بتنظيم القائمة الأساسية، شخص يتحمل متاعب لكونه يدي اليمنى.

عاش تيم سعيداً واتخذ له صاحباً ذكراً وكان الأخير متزوجاً ولديه أطفال، وكانت زوجته امرأة حكيمة فسمحت بالعلاقة بينهما، بل وشجعتها. بالنسبة إليّ كان تيم لا غنى عنه وبقيت العلاقة معه دون تعقيدات نسبياً، ثم تعرض للمأساة فجأة عندما وقع صاحبه في غرام جديد وأبعد تيم عن العائلة والرفقة المنتظمة. اندفع تيم بعنف إلى مستنقع الكحول والمخدرات وممارسة الجنس بأحط أشكاله، وتحول الحب إلى فسق ودعارة، وبدأ هذا الرجل الأنيق والدقيق والمسؤول يهمل عمله ويظهر مع شخصيات غريبة تسيء معاملته.

وأحياناً كان يختفي لأيام، ثم يتصل مبرراً غيابه بالتهاب معوي أصابه، ودائماً التهاب معوي حاولت إقناعه بأن يجد لنفسه طبيباً نفسانياً لكنه رفض. كان يقول لي : « لا يوجد وفاء عند الرجال لأننا لا نستطيع إنجاب أطفال. ألا تعتقد بأنني كنت سأصبح أما جيدة ؟ نحن مرغمون على العيش وأنوفنا غارقة في الخراء. إننا نختق. أنا لا أومن بالخلاص وربما كان من الأفضل لنا أننا لم نقم علاقة جسدية بيننا لأنها ... كانت ستؤدي إلى الغيرة والخصومة، ولكن من المؤسف أنك لم تحاول أبداً ولو قليلاً. على العموم أنا أفضل منك، فأنا رجل وامرأة في آن واحد، وأكثر إشراقاً منك ».

مات تيم في صباح يوم أحد بينما كان يعد إفطاره وقد ارتدى ثياباً مسرحية ووزرة مطبخ رسم عليها دونالد داك. سقط على الأرض وبقي ممدداً مكانه ومات خلال ثوان قليلة. موت جيد لرجل صغير شجاع كان يخشى الموت الرحيم أكثر من الحياة الوحشية.

اختار ألف سيوبرغ مجموعة فتيات طويلات القامة للكورس في مسرحية «أليستس»، بالإضافة إلى الواعدة مارغريتا بيستروم التي تخرجت لتوها من مدرسة الدراما، وتلقت عرضاً من أحد المنتجين لتلعب دوراً أساسياً، فسمحت لها بالانتقال دون أن أسأل سيوبرغ ووافقت هيئة الممثلين على قراري وعلقت قائمة بأسماء الممثلين. بعد بضع ساعات اخترق الجدران صوت هادر، تبعه ضجيج وصخب، ثم اقتحم سيوبرغ مكتبي غاضباً وطالبني

بإعادة مارغريتا بيستروم فوراً فقلت له إن هذا مستحيل وإن هذه فرصة لا تعوض بالنسبة إليها بالإضافة إلى أنني أرفض كل أنواع التمرد، فأجاب سيوبرغ بأنه حان الوقت ليحطم أنفي أخيراً. تراجعت إلى وراء الطاولة وذكرت له شيئاً حول السلوك المهذب، لكنه رد قائلاً إنني عملت ضده منذ لحظة وجودي الأولى في المسرح وقد زاد الأمر عن الحد المحتمل. اقتربت منه وعرضت أن يضربني فوراً إذا كان يعتقد بمثل هذا النوع من الجدل. كان وجهه يرتعش وجسده يرجف وكنا نتنفس ببطء، ثم أدركنا كم كان الموقف كوميدياً وجنونياً ولكنه بعيد عن الضحك كلية.

جلس سيوبرغ على أقرب مقعد وتساءل كيف يمكن لشخصين ذوي تربية حسنة أن يتصرفا بهذه الحماقة. وعدته أن أعيد مارغريتا بيستروم لكنه رفع يده بحركة رفض مزدرية وغادر الغرفة. عندما التقينا بعد ذلك لم يشر أحدهما للموضوع. وكنا نختلف في أحيان كثيرة حول شؤون فنية وشخصية، لكننا كنا نتعامل بلطف ودون ضغينة.

في عام ١٩٣٠/ زرت المسرح الدرامي الملكي لأول مرة في حياتي، حيث كانوا يقدمون مسرحية خيالية للأطفال من تأليف غريستام بعنوان «كلاس الكبير وكلاس الصغير». وكان آلف سيوبرغ مخرج المسرحية في ذلك الحين وهو يبلغ من العمر سبعة وعشرين عاماً، وكانت هذه المسرحية ثاني أعماله. أذكر كل التفاصيل والإضاءة والمناظر وشروق الشمس فوق الأقرام الصغار الذين يرتدون الأزياء الشعبية والقارب في النهر والكنيسة القديمة التي يحرسها القديس بيتر. كنت أحياناً جالساً في الصف الثاني من الطابق العلوي، قريباً إلى باب المخرج. خلال السنوات الماضية وفي ساعات هدوء المسرح الفاصلة بين البروفات والعروض المسائية، كنت اجلس إلى مقعدي القديم وأستسلم للحنين وأشعر بكل نبضات قلبي أن هذا المقعد غير العملي هو بيتي. وكانت الصلاة الضخمة غارقة في الصمت وشبه العتمة، وفكرت أن أكتب : «البداية والنهاية وكل شيء تقريباً بينهما». يبدو الأمر

سخيفاً ومبالغاً به، ولكنني لا أستطيع أن أحدهه بشكل أفضل - البداية والنهاية وكل شيء تقريباً بينهما.

أخبرني آلف سيوبرغ ذات مرة أنه لم يستعن في حياته بمسطرة لقياس مساحة الخشبة ورسم المشاهد. كانت يده تعرف القياس الصحيح.

وهكذا استقر في الدرامات منذ عمله الأول كممثل عاطفي شاب، (حيث قالت عنه معلمته ماريا شيلكنشت : كان ممثلاً موهوباً ولكنه كسول لذلك أصبح مخرجاً )، وبقي فيه حتى وفاته، وكان قد غادر مرتين أو ثلاثاً كمخرج ضيف على مسارح أخرى، لكنه كان يعود إلى الدرامات حيث أصبح أميره وسجينه في آن واحد. لا أعتقد أنني قابلت أحداً يمثل هذه التناقضات العنيفة والموجودة لديه. كان وجهه يشبه قناع دمية تسيطر عليه الإرادة وجاذبية خاصة، وخلف هذه الواجهة الصارمة ثمة تززع اجتماعي وعاطفة عقلانية، معرفة للذات وخداع لها، شجاعة وجبن، مزاج أسود وجدية قاتلة، لطف وفضافة، نفاذ صبر وصدر رحب، كل هذا كان يمتزج مع بعضه في هارمونية واحدة. ومثل كل المخرجين، كان يمثل دور المخرج، ولأنه أساساً ممثل موهوب فإن عروضه مقنعة.

لم أحاول منافسته أبداً .. كان أرفع مقاماً مني في المسرح وهي حقيقة تقبلتها دون ضغائن. إن تأويلاته بالنسبة لشكسبير قد استوفت كل شيء ولم أستطع أن أضيف إليها شيئاً. كان يعرف أكثر مني ويرى بعمق أكثر، ثم يعيد خلق ما رآه.

وكان قد تأثر بلا شك بالثورة الثقافية الإقليمية التي جرت في بلادنا أثناء مد اضطرابات الطلاب العالمية، وكان، خلافاً عني، ذا ارتباطات سياسية، وتحدث بحماس عن المسرح كسلاح. وعندما انفجر الوضع في الدرامات أراد أن يزود متاريس المسرح بالدماء الشابة، ثم أحس بمرارة فظيعة عندما قرأ في مكان ما بأنه يجب إحراق الدرامات وشنق سيوبرغ وبرغمان عند ساعة تورنبرغ، خارج نيبروبلان.

ربما يأتي في المستقبل باحث جريء ويحقق في مدى الضرر الذي ألحقته حركة عام /١٩٦٨/ في حياتنا الثقافية. قد يكون هذا ممكناً ولكنه غير مرغوب فيه. واليوم لا يزال الثوريون المحبطون متمسكين بمكاتبهم ومناصبهم ويتحدثون بأسى عن (التجديد الذي لم يتم). إنهم لا يرون ( وكيف بوسعهم أن يروا ؟ ) بأن مساهمتهم كانت جرحاً قاتلاً في عملية تطور لا يجوز أن تنفصل عن جنورها أبداً. ففي بلاد أخرى حيث يسمح بتداول وازدهار أفكار متفاوتة، يحظر تدمير التقاليد والثقافة. ولكن في الصين والسويد فإن الفنانين والمعلمين محترقون.

لقد تعرضت بنفسى للإبعاد خارج مدرسة الدراما الحكومية وأمام ناظري ابني. فعندما ذكرت أن الطلاب سوف يتعلمون مهنة تمكنهم من الخروج حاملين معهم رسالة ثورية، لوح البعض أمامي بالكتاب الأحمر محذراً.

يستطيع الشباب أن ينظموا أنفسهم بسرعة ومهارة ويثيروا انتباه وسائل الإعلام ويتركونا، نحن العجائز المرهقين، في عزلة موحشة. بالنسبة إليّ فأنا لم أشعر بالمضايقة أثناء عملي. فجمهوري كان في بلاد أخرى وهو الذي وفر لي سبل العيش وجعلني أعيش في مزاج طيب. أكره التعصب الذي عرفته منذ طفولتي، فعوضاً عن الهواء النقي نجد أماننا التشويش والانتماء الإقليمي والتعصب والتملق وسوء استخدام السلطة. فسدت الأفكار .. وهذا الفساد قد يحدث بسرعة وقد يستغرق مئات السنين، لكنه في عام /١٩٦٨/ حدث بسرعة مخيفة وألحق في مدة قصيرة ضرراً يتعذر إصلاحه.

أنجز ألف سيورغ خلال سنواته الأخيرة أعمالاً عظيمة، فترجم واقتبس (بشارة مريم) لكلودل، وكان عرضاً مسرحياً خالداً، ثم قدم (غاليليو) لبريخت وأخيراً (مدرسة للزوجات)، العرض الممتع والمتحفظ والغامض. كانت غرف مكاتبنا تقع في الممر نفسه وكنا نلتقي أحياناً بسرعة في طريقنا للبروفات والاجتماعات، وكنا نجلس أحياناً أخرى على مقاعد خشبية



ونتحدث وننهمك في القيل والقال ونتذمر، ولكننا لم نلتق بشكل شخصي خارج المسرح. كنا نجلس على المقاعد الخشبية لساعات عديدة، وأصبحت جلستنا طقساً متكرراً.

بعد سنوات، وعندما أكون مندفعاً إلى غرفتي في الممر المعتم ذي الرائحة الغريبة، أقول لنفسى: «ربما قد يظهر مسرعاً ونصطدم ببعضنا..».



شيد في مدينة أوربرو، غرب استوكهولم، مسرح جديد ووجهت دعوة للمسرح الدرامي الملكي لحضور حفل الافتتاح. اخترنا نصاً مسرحياً غير منشور لهيلمار برغمان، ابن أوربرو الشهير، ويدعى ( سيدة نعمته )، وقبل بدء البروفات أصيب الممثل أولوف ساندبرغ بوعكة صحية فطلبت من هولغر لوفينادلر أن يحل مكانه فوافق دون حماس لأنه كان يعرف بأن ساندبرغ متفوق ولا يمكن مقارنته في هذا الدور، وأن النقاد المبدعين سوف يستفيدون من مقارنة غير محبذة وقبل أيام من السفر إلى أوربرو أقعدت المخرج بير - أكسل برانر آلام عصبية في الظهر، فتعذر سفره، وكنت بدوري قد تعرضت لنزلة برد، لكني شعرت بضرورة السفر لإلقاء كلمة وتوزيع الهدايا.

كان المسرح الجديد في أوربرو وحشاً اسمئياً شنيعاً يكن ازدياءً متأصلاً لفن التمثيل ( كانت مدينة أوربرو تضم أحد أجمل مسارح البلاد والذي تحول بفضل اللامبالاة السويدية تجاه الثقافة إلى حطام كامل ).

في اليوم الذي سبق الافتتاح كنا نجري بعض البروفات ونختبر الإضاءة عندما تعرض أندرس هنريكسون، الذي يؤدي دور ويكبرغ، لنوبات دوار ورفض استدعاء الطبيب وأصر على الاستمرار وإلا فإن الحفل سوف يفشل. وفي صباح يوم الافتتاح وصلت درجة حرارتي إلى الأربعين وبدأت أتقيأ فاستسلمت وطلبت من المدير المالي أن يتسلم عجلة القيادة.

وبداً حفل الافتتاح المهيّب. كتب لارس فورسل خطبة عصماء وقامت بإلقائها بيبي أندرسون وقد ارتدت ملابس دورها في مسرحية ( ساغان ) لهيلمار برغمان. وما إن بدأت بإلقاء الخطبة حتى انهار رجل جالس في الصف الثاني ومات، فحملوه خارجاً وأعدت بيبي أندرسون الخطبة منذ بدايتها وفي جو غريب للغاية. كانت حالة أندرس هنريكسون الصحية قد ازدادت سوءاً لكنه رفض الانسحاب، وجاء العرض رهيباً في النهاية واضطر الملحن لأداء دور أساسي، وكان النقاد شديدي القسوة ولم ينل أندرس هنريكسون سوى البصاق مقابل شجاعته.

من المفهوم لماذا يشعر بالتطير كل من يعمل بالمسرح. إن فننا هذا غير معقول وهو معروض باستمرار وغموض لمختلف الحوادث والمصادفات. وقد تساءلنا ( مازحين بالطبع ) إذا كان هيلمار برغمان يتدخل بشكل ما في عملنا ليمنعنا من تقديم مسرحياته.

لقد واجهت مواقف مماثلة كثيرة. يتراءى لي سترندبرغ غير راضٍ عن عملي في السنوات الأخيرة. كنت سأخرج ( رقصة الموت ) عندما ألقت الشرطة القبض علي، وأصيب أندرس إيك بمرض خطير أثناء إعداد المسرحية نفسها في مناسبة أخرى، وقد محامي صوابه وجن أثناء بروفات ( لعبة حلم ) في ميونخ، وبعد سنوات جنت الممثلة التي تؤدي دور جولي أثناء بروفات ( الأنسة جولي ) وحبلت ممثلة أخرى كان يفترض أن تؤدي الدور نفسه في استوكهولم، وعندما بدأت التحضير لمسرحية ( لعبة حلم ) انهار مصمم الملابس نفسياً وحبلت ابنة أندرا وأصبحت أنا نفسي بعدوى غريبة. إن هذه الحالات من سوء الحظ ليست محض مصادفة. إن سترندبرغ يرفضني لسبب ما، وقد أحزنتني هذه الفكرة لأنني كنت أحبه.

تصورت أنه اتصل بي ذات ليلة واتفقنا أن نلتقي في كارلافاغن. كنت منفعلاً ومراعياً لرغبات الآخرين، وحاولت أن أتذكر كيف يلفظ اسمه الأول (أوغست). وعندما التقيته وجدته محباً وودوداً. كان قد شاهد ( لعبة حلم )

على المسرح الصغير ولم يقل شيئاً عن المحاكاة الساخرة اللطيفة التي قدمتها في مشهد الكهف.

وفي الصباح التالي أدركت بأنه يجب توقع فترات من الخزي عند التورط مع سترندبرغ، ولكن سوء التفاهم زال في هذه المناسبة.

أتحدث عن كل هذا كقصة طريفة، ولكن عميقاً في قلبي الطفولي الذي لا أعتبره كذلك، أشعر بأن الأشباح والشياطين ومخلوقات أخرى مجهولة الأسماء والعناوين، لا تزال تحوم حولي منذ الطفولة.



عندما كنت في العاشرة أغلق الباب عليّ في مستودع للجنث بصوفياهمت. وكان يعمل بالمستشفى وكيل دفن يدعى الغوت، وكان رجلاً ريفياً، له شعر قصير وأبيض مائل للصفرة، رأسه كروي وعيناه ضيقتان وزرقاوان لامعتان، يدها كبيرتان، لونهما أحمر مائل للزرقة. وكان مسؤولاً عن نقل الجنث ويحب التحدث عن الموت والأموات.

كان مستودع الجنث يتألف من غرفتين، الأولى عبارة عن كنيسة صغيرة حيث يستطيع الأقارب أن يودعوا ذويهم المتوفين، والثانية كانت غرفة الجنث بعد الانتهاء من تشريحها.

في يوم شتائي مشمس أغراني الغوت بالدخول إلى الغرفة الثانية وكشف الغطاء عن جثة وصلت لتوها. كانت لفتاة شابة ذات شعر أسود طويل وفم ممتلئ ورقبة مستديرة. حدثت بها طويلاً بينما كان الغوت مشغولاً بأمر آخر. وفجأة سمعت صوت انغلاق باب فالتفت وشاهدت الباب الخارجي مغلقاً ووجدت نفسي وحيداً مع الأموات، الفتاة الجميلة وخمس أو ست جنث أخرى موضوعة على رفوف عريضة بمحاذاة الجدران وبالكاد تغطيها أغطية صفراء مبقعة. اندفعت إلى الباب وصرخت منادياً الغوت ولكن دون جدوى. كنت وحيداً مع الأموات، وبأي لحظة يمكن أن ينهض أحدهم ليخنقني. ظهرت الشمس وتسللت أشعتها عبر ألواح النوافذ الزجاجية البيضاء وتراكم السكون

فوق رأسي وسمعت صوت نبضي في أذني. وجدت صعوبة في التنفس  
وشعرت بالبرد يجمد أعماق معدتي وسطح جلدي.

جلست على أحد مقاعد الكنيسة الصغيرة وأغمضت عيني فزاد رعبي.  
أردت أن أعرف ما يمكن أن يحدث وراء ظهري أو في أي مكان لا أراه.  
عبرت مجموعة أشخاص من خارج الكنيسة واستطعت أن أسمع أصواتهم  
والمحهم من خلال زجاج النافذة المتجمدة. وبالدهشتي ! إذ لم أفكر بالاستغاثة  
بهم وبقيت جالساً بهدوء وصمت إلى أن اختفوا تدريجياً وتلاشت أصواتهم .

تملكني دافع لافح ومدغدغ فنهضت وتوجهت إلى غرفة الموتى. كانت  
الشاببة ممددة على طاولة خشبية في وسط الغرفة، عارية تماماً وكان هناك  
شق ممتد من حنجرتها إلى عورتها مغطى بشريط طبي لاصق. دفعت يدي  
ولمست كتفها، كنت قد سمعت عن رعشة الموت لكن جسد الفتاة كان دافئاً  
وليس بارداً. حركت يدي باتجاه الثدي الصغير الرخو ذي الحلمة السوداء  
المنتصبة. كانت تتنفس. كلا لم تكن تتنفس. هل فتحت فمها ؟ شاهدت أسنانها  
البيضاء وراء قوس شفثتها. تحركت حتى أرى جهازها الجنسي، أردت أن  
ألمسه ولكنني لم أجرؤ. بعد ذلك رأيتها تنظر إليّ من وراء جفنين شبه  
مغمضين أحسست بالتشويش وتوقف الزمن وأصبح الضوء أكثر توهجاً. كان  
أفغوت قد حكى لي قصة صديق له أراد أن يمازح ممرضة شابة فدرس لها يداً  
مبتورة تحت غطاء فراشها، وعندما لم تظهر الممرضة في صلاة صباح اليوم  
التالي ذهبوا إلى غرفتها ووجدوها قد جنت تماماً، تمضغ بأسنانها اليد  
المبتورة بعد أن قطعت الإبهام ودفعت به إلى عورتها. شعرت بأنني سأجن  
بالطريقة نفسها. هرعت إلى الباب الذي فتح تلقائياً.. لقد تركتني الفتاة أهرب .  
حاولت أن أقدم هذا المشهد في فيلم ( ساعة الذئب ) لكنني لم أنجح  
ورميت المشهد جانباً، ثم عاودت المحاولة في فيلم ( صرخات وهمسات ) ..  
حيث لا يموت الإنسان نهائياً ويبقى الميت ليزعج الأحياء.

الأشباح والشياطين، الأخيار منهم والأشرار، يظهرون أمامي، يدفعونني، يقببون خصيتي وينزعون قميصي . إنهم يتحدثون ويتهايمسون. أصواتهم واضحة، كلماتهم غير مفهومة ولكن لا يمكن تجاهلها.

بعد مرور عشرين عاماً خضعت لعملية جراحية بسيطة وكانت تتطلب تخديراً بدرجة معينة، لكنه حدث خطأ وأعطوني جرعة زائدة، وهكذا اختفت ساعات من حياتي لا أستطيع أن أتذكر أية أحلام خلالها : لم يعد للزمن وجود، ست ساعات، ستة أجزاء من الثانية، أو الدهر كله... ونجحت العملية. طوال حياتي كنت أصارع العلاقة المعذبة مع الله. الإيمان ونقص الإيمان، العقاب، النعمة الإلهية والكران، كل هذا كان حقيقياً وإلزامياً بالنسبة إليّ، وكانت صلوات نفوح بروائح الأكم والتضرع والثقة والكرهية واليأس. لقد تحدثت الله. لم يتحدث الله. لا تشح بوجهك عني.

أما ساعات العملية المفقودة فقد حملت إلي رسالة مهدئة. لقد ولدت دون سبب وتعيش بلا مغزى. العيش يمثل مغزاه الخاص. وعندما تموت فإنك تتطفئ وتسدّد ديناً، وسوف تتحول، من كونك أنت، إلى اللاشيء. إن الله لا يقيم بالضرورة وسط ذراتنا ذات الطابع الهوائي.

هذا التبصر حمل معه شيئاً من الطمأنينة التي قضت على إحساسي بالألم والاضطراب، ومن ناحية أخرى فإنني لم أنكر أبداً حياتي الثانية ( أو الأولى )، حياة الروح.



عندما عدت من مدينة أوربرو كانت درجة حرارتي إحدى ورأبعين ، وكنت شبه غائب عن الوعي. حضر طبيبي وأكد إصابتي بذات الرئة المضاعفة. فاستسلمت للفراش ، أتناول المضادات الحيوية وأقرأ المسرحيات. وبالتدريج بدأت استعيد قواي رغم بقاء حرارتي مرتفعة لبضعة أيام. وفي النهاية التحقت بمستشفى صوفياهمت لإجراء الفحوصات.

كانت غرفتي تشرف على الحديقة وبيت الكاهن الواقع على الهضبة والكنيسة الصغيرة، حيث كان يدخل ويخرج أشخاص متشحون بالسواد، مع نعوش أحياناً، ومن دونها أحياناً أخرى.

كنت أتردد على المسرح، كلما استطعت، لأفند الشائعات حول اقتراب وفاتي، فتسوء حالتي وتهاجمني نوبات دوار. كان يجب أن أقوم ببعض التمارين وأقف في غرفتي وأركز نظري على نقطة معينة، وعندما أتحرك أشعر بأن الجدران وأثاث الغرفة تسقط على رأسي فأتقيأ مباشرة. أصبحت مثل رجل عجوز، يسير خطوة خطوة وبحذر شديد وهو يمك بمقابض الأبواب ويتحدث ببطء.

وفي أيام معينة، بعد زوال علائم المرض وعودتي إنساناً طبيعياً، كانت تزورني صديقة حميمة هي أنغريد فون روزن ، وتأخذني بسيارتها إلى سمادالارو ونجلس على عتبة البيت الصيفي المظلمة بشجرة بلوط قديمة ونأكل الشطائر ونشرب البيرة. كان أحدنا يعرف الآخر منذ سبع سنوات ولم يكن يوجد لدى أحدنا ما يقوله للآخر، لكننا كنا نستمتع بوجودنا سوية.

تعدت على نظام المستشفى فكنت أنهض مبكراً وأتناول الإفطار وأتمشى في الحديقة قليلاً وأجري بعض الاتصالات الهاتفية مع المسرح لمناقشة الكوارث الأخيرة، وأقرأ الصحف وأجلس إلى مكنتي لأرى إن كان بوسعي تحقيق شيء مبدع.

كان يجب أن أنتظر حتى تحرر مخيلتي نفسها وتتشكل بواسطة الكلمات الحائرة والعبارات المتلثمة.

كنت مرتبطاً مع شركة سفنك لإخراج فيلم في حزيران، وكانت قصته مقبولة ويدعى ( أكلة لحوم البشر ). وعند نهاية آذار أدركت أن المشروع غير واقعي واقترحت بديلاً منه فيلماً صغيراً يتحدث عن امرأتين. وعندما سألني مدير المؤسسة عن الفيلم الجديد أخبرته بمراوغة وتملص بأنه فيلم يروي قصة سيدتين شابيتين تجلسان على شاطئ البحر وترتديان قبعتين

ضحمتين وتجريان مقارنة بين أيديهما، فاحتفظ المدير بوجهه صارماً وقال بحماس شديد : إن الفكرة رائعة.

ومع نهاية نيسان جلست إلى مكتبي في غرفتي بالمستشفى، أراقب قدوم الربيع حول بيت الكاهن ومستودع الجثث.

بقيت المرأتان تقارنان بين أيديهما، وذات يوم اكتشفت أن إحداهن كانت صامئة مثلي، أما الثانية فكانت متحدثة وفضولية وحريصة، مثلي أيضاً. لم تكن لدي قوة لأكتب السيناريو بالصيغة التقليدية ... كانت المشاهد تولد بصعوبة بالغة ترافقها شبه استحالة في كتابة الكلمات والعبارات. لقد انقطع الاتصال مع آلية التخيل وعجلة الاختراع، أو أنه أصيب بضرر بالغ. كنت أعرف ما أريد أن أقوله لكنني لم أستطع التعبير عنه.

تقدم العمل ببطء شديد مثل الحلزون، وتخللته هجمات من الحمى واضطراب التوازن والقنوط، وبدأ الوقت المحدد ينفد، ولا بد من الاتفاق مع الممثلات. كنت أتناول العشاء مرة أو مرتين بالإسبوع مع صديقي الدكتور شتور هيلاندر والذي كان هاوي تصوير فوتوغرافي. كانوا يصورون فيلماً في لوفونن تحت عنوان مؤقت ( الصيف قصيراً)، وقام هيلاندر وزوجته بزيارة موقع التصوير لأنهما كانا صديقين حميمين لبيني أندرسون. التقط الدكتور مجموعة صور وعرضها علي بعد عودته وكانت معظمها لزوجته وللجبال ماعدا صورتين أثارنا اهتمامي، ببيني أندرسن تجلس مقابل حائط خشبي أحمر، وإلى جانبها ممثلة شابة تشبهها ولا تشبهها في آن واحد، وعرفتني مباشرة. كانت عضواً بالبعثة النرويجية التي زارت الدراماتن وتعتبر ممثلة واعدة وقد سبق لها أن لعبت دوري جوليت في ( روميو وجوليت ) ومرغريتا في (فاوست)... كان اسمها ليف أولمان.

بعد انتهاء تصوير ذلك الفيلم سافرت الممثلتان برفقة زوجيهما لقضاء الإجازة في يوغسلافيا.

مع انتهاء الموسم المسرحي في الدراماتن أصبح سيناريو ( برسونا ) جاهزاً بين يدي. فالتقيت الممثلتين اللتين شعرنا بالدهشة والخوف في مواجهة هذه التجربة.

وأثناء المؤتمر الصحفي الذي سبق تصوير ( برسونا ) عاودتني نوبات الدوار، وأراد المصور أن يلتقط لي صورة مع الممثلتين بالقرب من شجرة بتولا، فرفضت لأنني لم أكن قادراً على الحركة. وكانت الصورة التي التقطها أخيراً صورة لثلاثة أشخاص شاحبين وقلقين، يميلون بوجوههم إلى اليسار. تم تحديد موعد بدء التصوير واعتمدت فارو موقعاً رئيسياً له. كان الاختيار سهلاً لأن فارو بقيت على امتداد سنوات طويلة حبي السري.

لقد حدث أنه في عام /١٩٦٠/ كنت سأصور فيلماً بعنوان ( عبر مرآة معتمة ) عن أربعة أشخاص في جزيرة، يظهرون في لقطة البداية وكأنهم قادمون من البحر. أردت أن أصور في أوركينز. عصر أعضاء مجلس إدارة الشركة أياديهم عندما عرفوا حجم النفقات المقبلة ووضعوا طائرة هيليكوبتر تحت تصرفي لأستطلع الشاطئ السويدي. عدت وأنا أكثر تصميماً على التصوير في أوركينز فاقترح أحد المنتجين المنفذين أن نصور في فارو، فهي تشبه أوركينز لكنها أرخص منها وأكثر ملاءمة وعملية.

ومن أجل حسم الموضوع نهائياً وصلنا إلى جزيرة غوتلاند في يوم نيساني عاصف لاستطلاع فارو واتخاذ قرار أخير. أقلتنا سيارة أجرة متداعية عبر الأمطار والثلوج إلى مكان المعديّة التي نقلتنا بصعوبة إلى فارو وهناك بدأنا جولتنا على الطرقات الساحلية الزلقة.

يفترض أن نشاهد في الفيلم حطام مركب غارق .. ما إن اجتزنا منعطف الجرف حتى شاهدنا حطام مركب غارق، تماماً كما وصفته في السيناريو. وكان يفترض أن تحيط بالمنزل القديم حديقة فيها أشجار تفاح قديمة، فوجدنا الحديقة وانفقنا على بناء المنزل، وكان يفترض أخيراً وجود شاطئ حجري، ووجدنا الشاطئ الحجري يواجه اللانهاية.



لا أعرف ماذا حدث تماماً، فإذا أراد المرء أن يبدو كئيباً لقال إنه وجد مشهده الطبيعي وبيته الحقيقي، ولو أراد أن يبدو مضحكاً لقال إنه حب من النظرة الأولى.

أخبرت سفن نيكفست بأنني أريد أن أعيش هنا بقية حياتي وأبني منزلاً في المكان نفسه حيث يقوم المنزل المخصص للتصوير، فاقترح سفن أن أختبر موقعاً آخر يبعد بضعة كيلو مترات إلى الجنوب، وهو الموقع نفسه الذي يوجد فيه بيتي اليوم وقد تم بناؤه بين عامي / ١٩٦٦ و ١٩٦٧ /.

إن لإرتباطي بفارو أصولاً عديدة أولها الحدس .. هذا هو مكانك يا برغمان، إنه يتوافق مع أعرق تصوراتك عن الشكل .. توجد هنا الألوان والآفاق، الأصوات والصمت، الأضواء والانعكاسات. يوجد أمان هنا ولا تسأل عن السبب. إن الطبيعة في فارو تمنحك كل ما تحتاجه في مهنتك من البساطة والتناسب، الجهد والاسترخاء.

الأسباب الأخرى : يجب أن أجد موازياً للمسرح، فإذا أردت أن أتحدث بصخب وحماس على الشاطئ فربما يطير النورس، لكن مثل هذا الاستعراض على خشبة المسرح سيكون كارثة حتماً.

الأسباب العاطفية : أريد أن أعتزل العالم وأقرأ كتباً لم أقرأها وأطهر روحي وأوازنها (بعد حوالي شهر أو أكثر وجدت نفسي متورطاً مع مشاكل سكان الجزيرة... وأثمر هذا التورط فيلماً وثائقياً عن الجزيرة في عام /١٩٦٩/).

أسباب عاطفية أخرى : فإثناء تصوير ( برسونا ) تملكنا أنا وليف عاطفة قوية، ومع نقص هائل بالقدرة على المحاكمة شيدت المنزل وأنا تراودني فكرة العيش المشترك معها، دون أن أسألها رأيها، وقد اكتشفت الكثير بعدما قرأت لاحقاً كتابها (التغير)، واقتنعت بصدق اعترافاتها المذكورة فيه. عاشت معي بضع سنوات حاربنا خلالها شيطانينا بكل ما لدينا من قوة، ثم حصلت على دور كريستينا في فيلم (المهاجرون) ... الذي أخذها بعيداً. وعندما رحلت عرف كل منا ذلك .

العزلة المفروضة ذاتياً أمر لا بأس به. قمت بتحصين نفسي وأسست نظاماً ثابتاً. كنت أستيقظ مبكراً وأخرج للتنزه وأعمل وأقرأ. وفي الساعة الخامسة كانت تأتي زوجة جاري فتعدُّ لي طعام العشاء وتتصرف فأعود وحيداً في الساعة السابعة.

كان لدي سبب لأفكك أجزاء نظامي وأختبرها. لم أكن راضياً عن أفلامي وأعمالي الأخيرة، وكان عدم الرضى يأتي بعد الحدث تماماً. وأثناء استمرار العمل قمت بحماية نفسي وأعمالي من الانتقادات الهدامة، ولم أتعرف على الفشل والضعف إلا فيما بعد.



-١٧-

في ربيع عام /١٩٣٩/ ذهبت لمقابلة باولين برونيوس، مديرة المسرح الدرامي الملكي آنذاك، وطلبت منها أن توظفني بالمسرح لأعمل أي شيء وأتعلم المهنة. كانت امرأة نحيلة وجميلة، لها وجه شاحب وعينان زرقاوان كبيرتان وصوتها هادئ. أخبرتني خلال المقابلة التي استمرت ثلاث دقائق بأنها ترغب جداً بأن أعمل لديهم بعدما أنهيت دراستي الأكاديمية وأكدت على الصلة بين الدراسة وفن المسرح، خصوصاً بالنسبة لشخص جريء مثلي يود أن يصبح مخرجاً. وعندما لاحظت علائم اليأس الرهيب على وجهي، أمسكت بيدي وقالت : « إن عيوننا مركزة عليك يا سيد برغمان ». بعد أربع دقائق وجدت نفسي في الشارع وقد انهارت أحلامي وآمالي التي علقتها على مقابلة السيدة برونيوس.

أدركت بعد انقضاء فترة طويلة أن والدي كان قد اتصل بالسيدة برونيوس، التي يعرفها من خلال مركزه الرسمي، وأخبرها برغبته المتعلقة بإتمامي للدراسة أولاً. وربما كان هذا للأفضل.

في لحظات يآسى تقدمت بطلب للعمل في دار الأوبرا وبدون أجر، وكان هارلد أندري قد استلم منصب المدير لنوره، فتأمل حالة الكرب التي أعانيها من خلال شقي عينيه الصغيرتين وهمس بأمر ما خير لم أسمعه جيداً. وفجأة وجدت نفسي بوظيفة مساعد للإنتاج.

كان هارلد أندري منتجاً شهيراً ومخرجاً ماهراً، يعمل معه في قيادة الفرقة الموسيقية ليوبليش ونيلز غريفيلوس وكان لدار الأوبرا شركة ممولة دائمة وفرقة كورس جيدة وفريق مروع من راقصي الباليه. وكان برنامج الدار شاملاً وصالتها صغيرة وحميمة. أما الخشبة فكانت واسعة تتحدر قليلاً باتجاه أضواء المقدمة.

وكان تورولف جانسون قد صمم عدداً هائلاً من المناظر وقام برسمها بنفسه لأعمال من تأليف سترندبرغ. أما الإضاءة فكانت ذات نوعية غير مفهومة تعود إلى عام ١٩٠٨/ ويشرف عليها رجل عجوز نبيل يطلقون عليه لقب ( سيد النار ) يساعده ابنه الشاب الصموت، وكانا يعملان في مساحة ضيقة تشبه الممر وتقع إلى شمال الخشبة حيث تنعدم كل فرصة تقريباً لمشاهدة ما يجري عليها.

كان بناء المشهد يتطلب قوة وعملاً متواصلين ، أما اليوم فإن تعقيدات الكمبيوتر الإلكترونية تعمل بشكل أسوأ من آلات الثلاثينيات الخرقاء.

وثمة تفسير وحيد لهذه الظاهرة الغربية، يتمثل في وجود عمال دائمين، متقدمين في السن إلى حد ما وثمانين أحياناً، يعملون ليل نهار على خشبة المسرح بعزم وتصميم. كانوا يشعرون بالمسؤولية ويعرفون جيداً ماذا يفعلون. يعرفون موعد تبديل المشاهد، وربما كانوا يعملون فرقاً متناوبة، لست أدري. وأعتقد ان الرجال العجائز أنفسهم هم الذين يمسون الحبال ليل نهار، سنة بعد سنة، وربما تأثروا بنوات فاغزر الطويلة وموت ايزولدا العاصف، لكن كل شيء كان يبدأ وينتهي في وقته، وترتفع المناظر الخلفية أو تهبط

بالسرعة المطلوبة دائماً، أما ستارة المسرح فإنها تفتح وتغلق ببراعة فنية لا يمكن استبدال الآلات ذات السرعة المتدرجة بها.

بقيت أجول في المسرح لبضعة أسابيع وكأنني غير مرئي. لم ينتبه أحد إلي، فحاولت أن أجري اتصالات حذرة لكنها صدّت ببرود. وفي الليل كنت أجلس في زاوية بمكتب إدارة المنصة، وكانت غرفة كبيرة ذات سقف منخفض ونافاذة مقنطرة . ترن أصوات الهواتف، يأتي الناس ويذهبون. أنهض وأحيي القادم كائناً من كان. ويقرع الجرس مشيراً إلى انتهاء فترة الاستراحة، فتطفأ السجائر ويعود كل واحد إلى مكان عمله.

ذات مساء أمسكني الدكتور مابوس، مدير الخشبة، من طية سترتي وقال لي : « إن الآخرين لا يرغبون بجلوسك هنا أثناء الاستراحة، تستطيع أن تجلس في ممر الكواليس ». أخفيت نفسي خلف باب غرفة الباليه وابتلعت دموع الإهانة والإحساس بالذل. لمحتني راقصة باليه جميلة عندما أضاعت النور فجأة في غرفة الباليه فقالت لي : « يبدو أنك مهتم جداً بالباليه، لكننا لا نحب أن تحرق بنا ونحن نعمل ».

وبعد شهر من التجوال في أرض اللا أحد هذه، أرسلوني للعمل في أوبرا (فاوست) لغونود والتي كان يخرجها فيامتا، رجل نشيط طويل القامة ترتسم على محياه ملامح النبيل.

وكان بالنسبة إليّ شخصاً يمكن الاعتماد عليه. وكنت أعرف أنه كتب كثيراً من السيناريوهات وأخرج مجموعة من الأفلام العظيمة بالإضافة إلى عدد لا يحصى من الأوبرات، ورأيت كيف يعمل مع المغنين والكورس. كان صوته أجش ويلبغ قليلاً، رأسه مندفع للأمام وكتفاه منتصبان للأعلى ويدها طويلتان ترفرفان كالأجنحة. أدركت أنه رجل واسع الإطلاع وحيوي، يراه النجوم لطيفاً وخييراً وممتعاً، أما الآخرون فيرونه ساخراً وفضاً وخبيثاً. كانت شفتاه الرقيقتان تبتسمان باستمرار سواء كان ودوداً أو غاضباً.

وسرعان ما لاحظ جهلي التام، فأنزل مرتبتي إلى مجرد مراسل تساء معاملته. وكان يقرص وجنتي بقوة أحياناً لكنني كنت ضحية ممتنة لسخريته. وعلى الرغم من خوفي واحتقاري فقد تعلمت الكثير من توجيهاته العملية. لقد استطاع بعد جهد عظيم وبمشاركة مصمم المناظر الرائع في الدراماتن، سفن أريك سكاوونيوس. أن يقدم عرضاً ساحر الأجوأ لأوبرا غونود الشعبية القديمة.

ذات مرة أوقفني ليون بيوركر، مغني طبقة الباص العظيم، والذي كان يجهل قراءة النوتات الموسيقية، وسألني : « لماذا تبدو متعجرفاً ؟ هل أنت صبي متسكع أيضاً ؟ ». حدقت به دون أن أفهم ماذا يقصد بالمتعجرف. فتابع قائلاً : « إننا هنا في المسرح نتبادل التحية عادة، ولقد مررت بجانبك أكثر من مرة ورفضت أن تقول لي مرحباً. هل أنت صبي متسكع ؟ » لكنني لم أستطيع إجابته.

كان فيامتا جريئاً وساخرأ وقاسياً ولكن غير مزعج . أحببته فعلاً وأعجبت بإخلاصه وعناده الذي لا يقهر .

بعد انتهاء إحدى البروفات ذات مساء وقف وراء كرسي خشبي، يمتلكه الحزن، ثم انحنى على الطاولة إلى حيث كنت جالساً أنون بعض الملاحظات وسألني بصوت هادئ ونبرة مدافعة : « ماذا يجب أن أفعل يا سيد برغمان ؟ إن هيوردرس لا تزال مصرة على الضفائر الشقراء الطويلة. إنها متبجحة هنا مثلها في الحياة الخاصة ». ثم جلس بصمت على كرسيه الهزاز وقال : « أنت اخترت مهنة غريبة يا سيد برغمان، وقد يبدو الأمر محبطاً للغاية عندما يتقدم السن بالمرء ».



حلوت في فيلمي ( ساعة الذئب ) أن أخلق مشهداً له تأثير عميق في داخلي .. يبقى تامينو وحيداً في حديقة القصر فيصرخ قائلاً : « آه أيتها الليلة القاتمة ! متى سوف تنتهين ؟ متى سأجد النور بعد الظلام ؟ ».

فيجيبه الكورس من داخل المعبد : « قريباً، قريباً أو ليس أبداً ! » .  
تامينو من جديد « قريباً ؟ قريباً ؟ أو ليس أبداً . أجيبيني أيتها المخلوقات  
المختلفة، ألا تزال بامينا حية ؟ » فيجيب الكورس من بعيد : « بامينا، بامينا  
لا تزال حية » .

تتضمن هذه الأسطر تساولين عن الحياة والإجابتين كذلك . عندما كتب  
موزارت هذه الأوبرا كان مريضاً وشبح الموت يلقي بظلاله عليه . فصاح  
موزارت في لحظة يأس وألم : « آه أيتها الليلة القاتمة ! متى سوف تنتهين ؟  
متى ساجد النور بعد الظلام ؟ » ويجيبه الكورس بغموض : « قريباً ؟ قريباً ؟  
أو ليس أبداً » . إن موزارت المريض على نحو مميت يطرح تساؤلاً في  
الظلام، ومن أعماق الظلام يجيب على تساؤله الخاص - أو ربما يأتيه  
الجواب بطريقة ما ؟ .

ومن ثم التساؤل الثاني : « ألا تزال بامينا حية ؟ » وتحول الموسيقى  
مضمون هذا التساؤل البسيط، ليصبح أعظم تساؤل يمكن أن يطرح : « هل  
يوجد الحب حقاً ؟ هل الحب حقيقي ؟ » . وتأتي الإجابة مرتعشة ولكن مفعمة  
بالأمل وبلطف منقطع لاسم بامينا : « با - مي - نا - لا تزال حية » . لم يعد  
الأمر مجرد اسم امرأة جذابة لكنه مفتاح السر لكلمة الحب : « با - مي - نا  
- لا تزال حية » . الحب حقيقي، الحب موجود في عالم الإنسان .

في ( ساعة الذئب ) تستعرض الكاميرا بحركة بانورامية الشياطين التي  
هدأت للحظات بفعل الموسيقى، ثم تتوقف عند وجه ليف أولمان . إنه تعبير  
مزدوج عن الحب ورقة القلب، واليأس .

بعد بضع سنوات اقترحت على التلفزيون السويدي إعادة تقديم فيلم  
( الناي السحري ) للتلفزيون . قوبل اقتراحي ببعض التردد والقلق، ولولا تدخل  
ودعم اماغوس انهورننغ، مدير البث في ذلك الوقت، لما كتب لهذا المشروع  
أن يتحقق .

لم أحقق خلال حياتي المهنية كثيراً من الأعمال الدرامية الموسيقية والسبب في ذلك محرج ... إذ إن حبي للموسيقا متزعزع ولا أملك القدرة لأحفظ أو لأعيد الجمل الموسيقية بترتيبها الصحيح، أستطيع أن أتعرف عليها بسرعة ولكن دون أن أكررها حتى بالغناء أو التصفير. إن حفظ عمل موسيقي عن ظهر قلب هو عمل شاق للغاية بالنسبة إليّ، وطالما جلست لأيام مع المسجل وجدول النوتات، يصيبيني الشلل أحياناً لافتقادي المهارة والقدرة. وربما كان هذا الصراع الشاق يتضمن بعض الملامح الإيجابية إذ كنت أضطر لقضاء وقت طويل أستمع فيه بحذر واهتمام إلى كل جملة، وكل نبض وكل برهة.

إن أعمالي تنشأ أصلاً من الموسيقا ولا أستطيع أن أمضي في أي اتجاه غير الذي يؤدي إليها.



أحبت كابي لارتي المسرح وأحببت أنا الموسيقا. وخلال زواجنا حطم كل منا حب الآخر بسذاجة وعفوية عاطفية. ففي الحفلات الموسيقية كنت ألفت إليها والسعادة تعمرني، فتتظر إلي بشك وتسالني : « هل تعتقد حقاً أن هذا جيد ؟ ». وكان البؤس نفسه يتكرر في المسرح. كنت أكره ما تحبه والعكس بالعكس.

واليوم نحن صديقان حميمان لا يزال كل واحد منا متمسكاً بحكمه الهاوي على فن الآخر، ومع ذلك لا أستطيع أن أنكر بأنني أثناء حياتي مع كابي تعلمت الكثير عن الموسيقى.



- ١٨ -

كانت أندريا كورللي تنتمي إلى أسرة ثرية من الطبقة الراقية في تورين، وقد نشأت وفق التقاليد المتبعة، فتلقت تعليمها من الأدب الكلاسيكي

واللغات في مدرسة للراهبات ونالت مقعداً في أكاديمية الموسيقى بروما. كانت تعتبر عازفة بيانو واعدة وعاشت قريباً من عائلتها، متديّنة، تحميها معتقدات الطبقات الإيطالية الراقية.

كانت امرأة جميلة ومرحة وإلى حد ما رومانسية، وتتمتع بفضول للمعرفة والثقافة، يحيط بها المعجبون دائماً. قام جوناثان فوغلر، وهو فنان متذوق وعازف كمان في متوسط العمر، بزيارة للأكاديمية لإلقاء دروس فيها، وكان مترهلاً وشاحباً وله عينان سوداوان كبيرتان تتظران شزراً. جاء من برلين وأثار الإعجاب بعزفه وحضوره المتألق.

واختيرت اندريا لترافقه أثناء حفلات الأكاديمية الموسيقية، فوُقت في حبه وهجرت عائلتها والأكاديمية وتزوجته وانضمت إليه في رحلاته الكثيرة. وفي وقت لاحق شكل فوغلر رباعياً للوترات نال شهرة عالمية، وكانت أندريا تشارك في العزف بالخماسيات التي يوجد فيها بيانو، ورزقت بطفلة فتركبتها لرعاية الأقارب ومن ثم المدرسة الداخلية.

وسرعان ما اكتشفت أندريا أن فوغلر لم يكن مخلصاً لها، فشبهته كانت مفتوحة لجميع أنواع النساء. هذا الرجل القصير، الضئيل الحجم، صاحب النظرة الشزراء والقلب المريض، كان عاشقاً للحب والمتعة وموسيقياً بارزاً. وعندما تركته أندريا أقسم بأنه سوف ينتحر، فعادت إليه وعاد كل شيء إلى طبيعته.

أدركت أنها تحبه الآن دون تحفظات، فوضعت جانباً كل المعتقدات ولم تصبح مديرة للرباعي فقط، بل ومديرة لعلاقات زوجها العاطفية، وجعلت عشيقات زوجها صديقات لها وأشرفت على هذه الحركة الشهوانية مثل ناظر المحطة وحظيت بثقة زوجها، لكنه لم يتوقف عن الكذب أبداً لأنه لم يكن قادراً على قول الصدق، إلا أنه لم يعد مضطراً للتنمويه فيما يتعلق بفسقه. ومن خلال إصرارها وموهبتها التنظيمية استطاعت أندريا أن تسافر مع موسيقييها في رحلات لا نهاية لها داخل البلاد وخارجها.



خلال فترة ما بين الحربين، وفي كل صيف، كانا يتلقيان دعوة لزيارة قصر شلوس بالقرب من شتوتغارت، وكان القصر يقع في ريف ساحر تحيطه الجبال والأنهار، وتملكه سيدة غريبة الأطوار تدعى ماتيلدا فون مركنز، أرملة أحد أقطاب الصناعة، وقد اندثرت لاحقاً هي والقصر.

لكنها كانت تدعو إليها كل صيف أهم الموسيقيين في أوروبا، ومن بينهم كسالس ورونشستاين وفيشر وكريسلر وفور تفانغلر وفوغلر، وكانوا يلبون دعوتها ويتناولون الطعام على موائدها الفاخرة ويشربون نبيذها، يستغرقون في زوجاتهم وزوجات غيرهم ويعزفون موسيقاً عظيمة.

وكانت أندريا لا تزال تحتفظ بموهبتها في سرد قصص إيطالية فظة، وكانت لها ضحكة رنانة، أما قصصها الجنونية والغريبة والساخرة فكانت مادة لفيلم سينمائي وقد قررت أن أجمعها في كوميديا واحدة.

جاءت أندريا لزيارتنا أنا وكابي في جورشولم وأحضرت معها بعض الصور لذلك الصيف في قصر ماتيلدا فون مركنز، وكانت بينها صورة جعلتني أنتحب من البؤس، وفيها تجلس المجموعة على الشرفة بعد ما كان يبدو غداءً رائعاً، والأعشاب الخضراء تزحف في المكان وتغطي السلام الحجرية والدرابزين والتماثيل والقناطر. وكانت مجموعة من عباقرة الموسيقيين الأوروبيين تجلس مبعثرة في الشرفة ذات الأرضية المهترئة. كانوا غير حليقي الذقون، يدخلون السيجار ويتفقدون عرقاً.

جاك تيبولت يغطي أنفه بقبعته وينحني ليقول شيئاً. أدوين فيشر يسند بطنه على الدرابزين، ألفريد كورتوت يضحك وماتيلدا فوت مركنز تمسك فنجان قهوة بيد وسيجاراً باليد الأخرى. بعض النسوة يقفن وراء النوافذ الكبيرة وإلى الجانب البعيد منهن تقف امرأة رفيعة التهذيب والأناقة، جمالها شرقي، إنها أندريا فوغلر كورللي، وهي تحمل بين يديها ابنتها ذات الأعوام الخمسة.

كانت الصورة تشع بالغذاء الفخم وحرارة الطقس المرتفعة والفسق والفساد الرقيق، وبعد أن انتهى هؤلاء السادة من تناول عشايتهم وقهوتهم الممزوجة بالمسكرات، تجمعوا في صالون ماتيلدا فون مركنز وعزفوا الموسيقا.

شعرت باليأس والخجل بسبب فيلم ( والآن بصدد أولئك النساء ) لتصنعه وزيفه. كان خلطي واضحاً وكريهاً، وكان لدي قبل التصوير الكثير جداً لأفكر به بعد أن أصبحت مدير الدراماتن، وأواجه موسماً لا أعرف كيف سأنتقل به. وهكذا تمسكت بأبسط الحلول وكنت أفضل الاستسلام لكني أدنت نفسي، فالعقود كلها أبرمت وتم تحضير التفاصيل كاملة لبدء التصوير والسيناريو يبدو ممتعاً والجميع مسرور بالعمل.

إن وضع المكابح يتطلب أحياناً شجاعة أكثر من إضرام النار بالجبال، لقد افتقدت حينها الشجاعة الكافية، لكنني أدركت فيما بعد أي نوع من الأفلام يجب أن أخرجها.

وكان العقاب مؤكداً إذ انتهى المشروع إلى فشل كئيب على صعيدي الجمهور والمال.

جاءت الحرب وأغلقت المسارح وقاعات الحفلات وتشتت الفرق الموسيقية، لكن رباعي فوغلر حصل على إذن استثنائي بإقامة الحفلات.

في يوم خريفني وجدت أندريا وباقي الموسيقيين أنفسهم في شرق بروسيا بالقرب من كونيسبرغ، يقيمون في فندق صغير بجوار شاطئ البحر ويعزفون الموسيقا.

وذات مساء كانت أندريا تسير وحيدة بمحاذاة الشاطئ تراقب الشمس الغاربة وسط الضباب والبحر الساكن وتتصت إلى أصوات المدافع البعيدة، عندما توقفت فجأة وقد أدركتها فكرتان عفويتان وقويتان : الأولى أنها كانت حاملاً، والثانية أن الملاك الحارس يحميها.

بعد بضعة أيام احتلت القوات الروسية مدينة كونيسبرغ وتم اقتياد أندريا وابنتها وزوجها والموسيقين إلى نقطة التجمع، وهناك أثار إذن السفر الخاص الذي بحوزتهم ارتياب الروس فسجنوهم جميعاً في أحد الأقبية وصادروا آلاتهم الموسيقية، ثم أمروا جوناثان فوغلر أن ينزع ثيابه وساقوه مع بعض السجناء لإعدامهم في باحة المدرسة، حيث كانوا يقفون لساعات عديدة في مواجهة الحائط بانتظار إجراءات معينة، وفي النهاية يعيدونهم إلى الأقبية، ليتكرر الإجراء نفسه في اليوم التالي.

اغتصب الحراس زوجات السجناء، وحتى لا تثير أندريا خوف ابنتها فقد تركت الرجال يستخدمونها وأحصت عدد المرات. لقد اغتصبوها ثلاثاً وعشرين مرة .

وبعد أيام أخرى وصلت إلى المدينة وحدات روسية من النخبة، وأقامت إدارة جديدة وأعدمت بعض الجنود الروس الذين اعتبرتهم مرتدين، فالجيش الأحمر لا ينهب الفقراء ولا يغتصب الضعفاء.

تحول القيو إلى مكان للإقامة واستعاد فوغلر ملابسه وانهارت أعصابه فانزوى بعيداً يرتجف طوال الوقت ولا يحدث أحداً، وانطلقت أندريا مع الموسيقين للعثور على طعام.

أثناء إحدى جولاتها التقى مدير مسرح المدينة وبعض الممثلين وقرروا جميعهم أن يزوروا قائد المنطقة ويطلبوا منه تصريحاً باستمرار النشاطات الموسيقية والمسرحية. كانت أندريا تتحدث بالروسية وأبدى الضابط اهتماماً بالمشروع، وبشكل ما غير مفهوم استعاد الموسيقيون آلاتهم سليمة وبلا أضرار.

وخلال أيام أعلنت أندريا عن إقامة حفلة في صالة المدينة التي فقدت طابقتها العلوي. وفي الثامنة مساءً كانت القاعة قد اكتظت بأهالي المدينة واللاجئين والمحتلين الروس. وعزف الموسيقيون معزوفات لباخ وشوبرت

وبرامز وقدمت الفرقة المسرحية مشاهد من ( فاوست ). استمر العرض ساعات حتى انهزم المطر وتسرب عبر السقف المنقوب معلناً نهاية الحفل.

وتكررت العروض بنجاح كبير وكان رسم الدخول قطعة فحم أو بيضة أو شريحة زبدة أو ما شابه من الاحتياجات الضرورية وكانت أندريا تشرف على العروض وتنظيمها في أثناء تمارين زوجها والموسيقيين.

بعد الحرب هجر فوغلر زوجته وأصبح بروفيسوراً في إحدى الأكاديميات الألمانية. بحلول ذلك الوقت كان شعره قد ابيض تماماً وأصبح لون بشرته كما لو أنه مطلي بالطباشير الأبيض، وتحولت آلام معدته ومتاعب قلبه إلى أمراض مزمنة، وعاش مع ثلاث عشيقات دائمات.

أما أندريا فاستقرت في شتوتغارت وكرست نفسها معلمة للموسيقا، وكانت كابي لارتي طالبتها المخلصة التي عاملتها بلطف غير عاطفي وتصميم قاس كحجر الصوان.

كانت مشكلة كابي جدية. لقد كونت لنفسها مهنة انطلاقاً من موهبة موسيقية ودفء وحيوية ممتزجين بالجمال والحضور المتألق. لكن هذا التكوين كان يشبه بناءً جيداً يقف على أرضية مهتزة. كانت كابي تفكر إلى تقنية الصوت مما يؤدي بالنتيجة إلى شك وخوف وراء الثقة الباهرة بالنفس، وقد تكون حفلاتها الموسيقية رائعة أو مروعة، حسب الظروف.

وهكذا لجأت كابي لارتي إلى أندريا فوغلر كورلي لتتشيئ أساساً قوياً تحت هذا البناء الجميل، وتحول الأمر إلى اختبار قاس استمر سنوات عديدة ترسخت خلالها صداقة حميمية بين المرأتين.

أحبت أندريا يدي كابي وحيويتها وموهبتها الموسيقية وكانت تشكو من كسلها ونقصها عليها أحياناً ، أما كابي فكانت لا تهدأ أبداً لكنها تستسلم بسهولة، وأثناء الدروس تحولت الحلول ذات الطابع التقني البحت إلى اعتبارات روحية ونفسية : «ضمي أصابعك، يدك، ذراعك إلى الأعلى، إلى الأسفل، الكتف، الظهر، الانحناء، الأصابع.

لاتخاذعي ولا تتعجلي، تمهلي وفكري. في هذه الجملة لديك الحل للسطر بأكمله. تابعي. يجب أن تتنفسى هنا. لماذا تكتمين أنفسك طوال الوقت يا طفلاتي العزيزة؟ بقي لدينا نصف ساعة فقط، اصبري قليلاً وستالين فنجاناً من الشاي. والآن اعزفي نوتة ( فا ) عشرين مرة، كلا، ثلاثين مرة. ولكن فكري جيداً بما تفعلين ! إن القوة تتبع من معدتك، لا تخادعي بانحناءتك. لا توجد آلة موسيقية واحدة تستطيع أن تعزف ديناميكية بيتهوفن التي تخيلها في عالمه الصامت. أترين، لقد أحسنت الآن. أنت جميلة، ويجب أن تعرفي كيف تظهرين هذا الجمال. هنا يوجد تحذير مسبق لما سيحدث لنا بعد تسعة وعشرين سطرأ، قد لا تلاحظين ذلك لكنه هام للغاية. لا وجود للحشو عند بيتهوفن فهو يتحدث بإقناع وعنف، بحزن وفرح، إنه لا يدمدم أبداً، وأنت أيضاً يجب ألا تدمدمي، وألا تقدمي حشواً. يجب أن تعرفي ما تريدين حتى ولو كان خطأ. المعنى والمضمون. تابعي الآن. هذا لا يعني ضرورة التأكيد على كل شيء، هناك فرق بين التأكيد والمغزى. دعينا نكمل وكوني صبورة، علمي نفسك الصبر. وعندما تريدين التوقف يجب أن تشغلي بطارية خاصة لتضاعف لك جهودك، لا يوجد أكثر فظاعة من الضمير المذنب في الفن. توقفي هنا. كان لدي صديق يذهب إلى البيانو كل صباح بعد الإفطار ويعزف نغمات من سي ماجو ويقول إنه بذلك يغسل أذنيه.»

كنت أستمع إلى أندريا في إحدى المرات القليلة التي سمحت لي بأن أحضر دروسها، وأخذت أفكر بالمرشح وبنفسي وبالممثلين، بقذارتنا وجهلنا والحشو الفارغ الذي ننتجه مقابل المال.

إن مشهدنا الثقافي الضئيل يحوي عدداً من الممثلين البارزين الذين يفتقدون التقنيات الأساسية، فيعتمدون على جاذبيتهم الساحرة ويخرجون إلى خشبة المسرح ليقيموا علاقة جنسية مع الجمهور، وعندما تفتقد هذه العلاقة يصابون بالتشويش وينسون كلماتهم ( التي ربما لم يحفظوها من قبل ) ويرتّبكون ويتحولون إلى كابوس بالنسبة لزملائهم الممثلين والملقن. لعلمهم

كانوا هواة راعين للحظات، وربما لأمسيات كاملة من التجلي المسبب للدوار، ولكن دونما مستوى مستقر وليس دونما مخدرات وكحول.

الممثل العظيم غوستا إيكمان هو خير مثال : لم يستفد من خبرته وجاذبيته الساحرة ويمكن رؤية بؤسه في أفلامه حيث تظهر الكاميرا خداعه وفراغه وتزعزعه وحاجته للهوية الجنسية.

ربما كانت عروضه الافتتاحية رائعة، أما العرض الخامس، أو الخامس عشر؟! لقد شاهدته في دور هاملت أثناء عرض عادي، يستعرض غطرسته ويمثل دون دوافع أو مؤثرات ويلقي حواراً يحرضه الملقن وحده على مضمونه.



على امتداد بضع سنوات، وفي الصيف، كنا نستأجر أنا وكابي منزلاً في الأرخبيل بشمال أورنو، وكان المنزل عبارة عن فيلا حجرية رومانية الطراز تطل على خليج دالارو، وتفصلها عن باقي الجزيرة غابة قديمة كثيفة الأشجار، يزحف عليها الفريز وتنمو بجانبها نباتات السحلب التي تلتصق في الظلام.

في هذه الأجواء الغرائبية كنا نحتفل بالصيف، كابي وأمها، وخادمتنا الألمانية وأنا. كانت كابي حاملاً وتعاني من حكة دائمة ومؤلمة في ساقها، كانت تحك طوال الوقت ولا تستطيع الجلوس كثيراً، وكانت لياليها سيئة لا تعرف فيها مذاقاً للنوم. كان من عادة كابي أن تتذمر من الأشياء الصغيرة، لكنها تحملت هذه المعاناة بصبر. وهي تقرأ روايات روسية ضخمة. كانت تمضي ساعات العتمة بالتجوال وتنام أحياناً أثناء سيرها وعندما تستيقظ تجد أنها أقدمت على فعل أشياء تجهلها تماماً.

ذات ليلة أيقظني صوت ضجة عنيفة وصرخة رعب، أسرعت فوجدت كابي ملقاة على الأرض أسفل الدرج. لقد غفت أثناء سيرها ووقعت.

انهارت آلية نومي إلى أجزاء وأصبح أرقى مزمناً. لكنني أغدو على ما يرام عندما أنام لأربع أو خمس ساعات. ثمة لولب يشدني من أعماق النوم بقوة تصعب مقاومتها. أهو إحساس قلق بالذنب أو حاجة للسيطرة على الواقع؟ لا أدري. إن المفتاح الوحيد الذي يجعل الليل محتملاً يكمن في الكتب والموسيقا والبسكويت والمياه المعدنية. أسوأ الساعات هي ( ساعات الذنب ) بين الثالثة والخامسة صباحاً عندما تأتي شياطين إماتة الأجساد والكراهية والخوف والغضب، ولا تعود مقاومتها ممكنة لأن ذلك سيزيد الأمور سوءاً. عندما تتعب عيناى من القراءة وأغضهما وأستمع للموسيقا بتركيز وأطلق العنان للشياطين : « تعالوا، أنا أعرفكم جيداً وأعرف كيف تعملون، تستمرون حتى تصابوا بالتعب ». وبعد فترة يتحولون إلى حمقى ثم يختفون وأستطيع عندئذ أن أنام بضع ساعات.

ولد دانييل سباستيان بعملية قصيرية في السابع من أيلول عام /١٩٦٢/، وبقيت كابي تتلقى دروسها من أندريا حتى اللحظة الأخيرة.

وبعد الولادة استغرقت كابي بالنوم بعد سبعة أشهر من العذاب، وكنت جالساً مع أندريا التي تناولت الجدول الموسيقي لفيلم ( الناي السحري ) وأخذت تتصفحه. أخبرتها عن رغبتى في إنتاج هذا الفيلم. قرأت أندريا أغنية الكورس وأشارت إلى روعة موزارت الذي اختار لرسالته على الرغم من كونه كاثوليكياً أعمالاً كورالية لباخ، ثم قالت : « هذا هو الرافد الأساسي لديك. لن يعمل ( الناي السحري ) من دون هذا الرافد، إنه كورس باخ ».

ووصلنا إلى مشهد بابانو وبامينا، فقالت لي : « انظر هنا، إنها مثل جملة اعتراضية، رسالة أخرى. الحب هو أفضل شيء في الحياة. الحب هو المغزى الأعمق للحياة ».

إن عملي الفني يمتد بمجساته وجذوره عميقاً في الزمن والأحلام. أحب تخيل هذه الجذور مقيمة في غرفة الروح الواسعة، تتضج مثل قرص جبن كبير.

لقد بدأ مخزون الأفكار والوحي السريع ينضب الآن، لكنني لا أشعر بالحزن والخسارة.



- ١٩ -

أخرجت في مطلع السبعينيات مجموعة أفلام مشكوك بأمرها، لكنها عادت علي بأموال طائلة، كنت في حالة بائسة بعد مشروع عظيم وغير الناجح الذي قمت ببطولته مع ليف أولمان وجرت أحداثه في فارو.

تركزت إحدى الشخصيتين الأساسيتين المكان وبقيت أنا وحدي، تقدمت إخراجاً جيداً لمسرحية ( لعبة حلم ) ووقعت في حب ممثلات شابات. وكانت تروعي آلية البروفات فأعود إلى جزيرتي، وخلال تلك الفترة الطويلة التي كنت فيها فريسة للكآبة الموحشة، كتبت سيناريو فيلم ( صرخات وهمسات ).

جمعت كل مدخراتي وأقنعت الشخصيات الرئيسية الأربع بأن يستثمروا أجورهم في الفيلم، واقترضت نصف مليون كرونو من معهد الفيلم، الأمر الذي أثار امتعاض عدد من المخرجين الذين احتجوا بأن برغمان يخطف الخبز من أفواه زملائه السويديين الفقراء، رغم أنه قادر على تأمين تمويل لأفلامه من الخارج. كانت القضية مختلفة، فبعد مجموعة من شبه الإخفاقات التي أصابت أفلامي لم يعد هناك خبازون لا في داخل البلاد ولا خارجها. حسناً ... لقد كنت دائماً أقدر الوحشية الصادقة في عالم الفيلم، يجب ألا يشك المرء بقيمته الحقيقية في السوق. كانت قيمتي صفراً. وللمرة الثانية في حياتي بدأ النقاد يتحدثون عن اقتراب نهايتي، ومن الغريب أنني لم أتأثر بكلامهم مطلقاً.

أنجزنا الفيلم في جو من الثقة والبهجة، وجرى التصوير في بيت ريفي متداعٍ، يقع خارج ماريفيرد، وكانت غرفه في حالة سيئة للغاية فأصلحناها كما شئنا وعشنا وعملنا فيها مدة ثمانية أسابيع.

- ٢١٣ -

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>



أحياناً يتتابني الأسى لأنني لم أعد أصنع أفلاماً ... إنه إحساس طبيعي لكنه يمضي. وأكثر ما أفقده العمل برفقة سفن نيكفست، ربما لأننا كلينا أسيران لمجموعة من المشكلات والهواجس الواحدة : الإضاءة، الهدوء، الخطر، الأحلام المتشابهة، الحياة، الموت، الوضوح، الضباب، الحر، العنف، الشعاع، الظلام، السقوط، الانحدار، الحسية، الخضوع، المحدودية، السم، الهدوء، النور الشاحب، الإضاءة.

تطلب إنجاز ( صرخات وهمسات ) وقتاً طويلاً، ودون انتظار نتائجها النهائية بدأنا بفيلم ( مشاهد من حياة زوجية )، عمل لمجرد المتعة. وفي منتصف فترة التصوير اتصل بي المحامي ليخبرني بأن نقودنا ستنفد خلال شهر على الأكثر، فبعت الحقوق الاسكندنافية للتلفزيون السويدي وأنقذت فيلماً مدته ست ساعات.

كان العثور على موزع أميركي ( لصرخات وهمسات ) أمراً في غاية الصعوبة، وقد بذل وكيلي بول كونر، وهو تاجر عجوز وماكر، جهوداً حثيثة دون فائدة، حتى إن أحد الموزعين صرخ في وجهه قائلاً : « سوف أقدمكم للمحاكمة بسبب هذا الفيلم اللعين ». وفي النهاية عطف علينا إحدى الشركات الصغيرة المتخصصة بأفلام الرعب والبورنو الخفيف، واشترت الحقوق. وكانت إحدى دور العرض في نيويورك تعاني من حالة فراغ بسبب تأخر وصول فيلم لفيسكوتني في الوقت المناسب، فقررت عرض الفيلم، وكان افتتاحه قبل يومين من عيد الميلاد.

تزوجنا أنا وأنغريد في تشرين الثاني وانتقلنا إلى شقة في كلارلابلان ، رائعة روعة قطعة حلوى. وكان البناء يقوم على أنقاض البيت الأحمر الذي عاش فيه سترندبرغ وهاريت بوس. وفي الليلة الأولى استيقظت على عزف بيانو بعيد، وكانت إحدى مقطوعات شوبان، وهي نفسها المعزوفة المفضلة لدى سترندبرغ. ربما كانت تحية ودودة ؟

بدأنا نحضر لعيد الميلاد مع إحساس بالقلق تجاه المستقبل. كانت كابي تقول إنها لا تأبه للنقود ولكن النقود مريحة للأعصاب.

شعرت بالأسف لأن شركة سينما توغراف قد تضطر لوقف نشاطاتها. قبل يوم واحد من ليلة الميلاد اتصل بي بول كونر من أميركا كان صوته غريباً وهو يصيح : « إنه الهديان بعينه يا أنغمار. إنه الهديان ». لم أفهم قصده وتطلب الأمر بعض الوقت لاستيعاب النصر الكبير. وبعد عشرة أيام كان فيلم ( صرخات وهمسات ) قد بيع لكل دولة ما زالت توجد فيها دور عرض سينمائية.

وهكذا انتقلت شركة سينما توغراف إلى موقع جديد، خصصنا فيه غرفة عرض جميلة ب تجهيزات ممتازة وتحول مكتبنا إلى مكان رائع للقاءات والفعاليات المكثفة، وبدأت أعمل كمنتج سينمائي في أفلام مخرجين آخرين. لا أعتقد أنني كنت منتجاً جيداً لأنني بذلت جهوداً كبيرة كي لا أتحوّل إلى مستبد وبالتالي إلى مخادع. كنت أشجع المخرجين ولا أطلبهم بالكثير. زوج ناجح وأصدقاء جيّدون ومؤسسة تعمل برشاقة ومثابرة، ونسمات لطيفة تهب حول أذني النائتتين قليلاً. والحياة طعمها أفضل من أي وقت مضى. نجح فيلم (م شاهد من حياة زوجية)، ونجح بعده فيلم (الناي السحري). ومن أجل أن نحكّ أكتافنا بالشهرة ولو مرة واحدة، سافرت مع أنغريد إلى هوليوود بعد أن تلقيت دعوة لإلقاء محاضرات بمدرسة الفليم في لوس أنجلوس.

وفاقت الرحلة كل توقعاتنا : السماء الصفراء والمسممة فوق لوس أنجلوس، دعوات الطعام الرسمية مع المخرجين والممثلين، والعشاء الذي لا يوصف في قصر دي لورينش الذي يطل على مشهد للمدينة والمحيط، مع زوجة دينو، سيلفانا مانغانو، ملكة الجمال في الخمسينيات والتي تحولت الآن إلى هيكل عظمي متجول بجمجمة مصنوعة جيداً وعينين جريحتين لا تهدأ. الطعام السيء، والمودة الرقيقة غير المبالية.

في مناسبة أخرى دعا وكيلي بول كونر، جنيد هوليوود المخضرم، مجموعة من المخرجين القدامى لتناول العشاء، فجاء وليام ويلر وبيلي ويلدر ووليام ولمان، وتحدثنا عن نشاط الأفلام الأميركية الرائع، وروى لنا وليام ولمان كيف بدأ بالعشرينيات مع ممثلين اثنين، وكان يجب أن يجعل كل شيء واضحاً منذ البداية، فصور مشهداً لشارع ترابي خارج الحانة وكلب صغير يجلس على العتبة. يأتي البطل خارجاً فيداعب الكلب بحنان ويمتطي حصانه ويمضي، ثم يظهر الشرير خارجاً بدوره فيركل الكلب بقدمه ويبتعد. الآن يمكن أن تبدأ الدراما بعد أن قرر الجمهور في دقيقة واحدة من سيحب ... من سيكره.

كنت أنوي أن أتحدث في فيلم ( وجهاً لوجه ) عن الأحلام والواقع، حيث تصبح الأحلام واقعاً ملموساً، ويتلاشى الواقع ليتحول إلى حلم. وكنت قد استطعت في محاولات كثيرة أن أزيل الحواجز بين عالمي الأحلام والواقع كما في أفلام ( برسونا ) و( الليلة العارية ) و( صرخات وهمسات ) لكن الوضع مختلف الآن. لقد تطلبت نواياي إلهاماً خذلني، فأصبح تسلسل الأحلام مربكاً والواقع غير واضح، ثمة مشاهد قوية هنا وهناك وليف أولمان تكافح فيها بضراوة، لكنها لم تستطع إنقاذ الذروة.

كان الظلام يخيم حولي دون أن أراه. أرادوا في التلفزيون الإيطالي أن يصوروا фильماً عن حياة المسيح، وكان يقف وراء هذا المشروع خبازون أقوياء، حضر خمسة منهم إلى السويد ليفاوضوني على العمل، فعرضت عليهم ملخصاً للفيلم يستعرض الثماني والأربعين ساعة الأخيرة من حياة المنقذ، ويتألم من مجموعة مشاهد يروي كل منها قصة إحدى الشخصيات المهمة في هذه الدراما : بيلادطس البنطي وزوجته، بطرس، مريم والدة المسيح، مريم المجدلية، الجندي الذي ثنى التاج وسمعان الذي حمل الصليب، ويهوذا الخائن. كل شخصية لها مشهدها الخاص الذي تتضح خلاله مواجعتهم للمأساة التي دمرت واقعهم وغيرت حياتهم.

من ناحية أخرى أخبرت جماعة التلفزيون الإيطالي أنني أنوي التصوير في فارو، حيث ستكون قاعة المدينة القديمة سور القدس والبحر بحيرة طبرية، وسوف أرفع الصليب فوق هضبة لانغهامر.

قرأ الإيطاليون الملخص، وتأملوه بكآبة ثم رحلوا ووقعوا عقداً سخياً مع فرانكو زيفيريلي الذي أخرج لهم فيلماً عن حياة وموت المسيح. كان الظلام يخيم حولي دون أن أراه.

عادت حياتي هائلة بعد أن تخلصت من الصراعات المضنية، وتعلمت كيف أتعامل مع شياطيني واستطعت تحقيق أحد أحلام طفولتي، فبعد انتهاء تصوير (مشاهد من حياة زوجية) في البيت القديم الذي أعدهنا إصلاحه في دامبا بفارو، حولت البيت إلى قاعة للعرض مع غرفة مونتاج في مخزن التبن.

وبعد الانتهاء من مونتاج (الناي السحري) قمت بدعوة كل من شارك بالفيلم، بالإضافة إلى أهالي فارو وبعض الأطفال، لحضور العرض الأول. كان شهر آب والقمر بدرًا والضباب فوق دامبا والطواحين تدور في الضياء البارد.

عندما يتقدم السن بالمرء تخف حاجته للتسلية واللهو، وأشعر الآن بالإمتنان لكل أيامي اللطيفة وليالي المؤرقة. لقد منحنتي غرفة العرض السينمائي في فارو متعة لا توصف، واستطعت من خلال علاقتي الطيبة مع أرشيف معهد الفيلم أن أستعير أفلاماً قديمة من مستودعهم الذي لا ينضب. لدي كرسي مريح وغرفة دافئة، يسود الظلام لبرهة ثم تظهر الارتعاشات الأولى على الحائط الأبيض. الهدوء يعم المكان وآلة العرض تصدر صوتاً خافتاً في غرفة العرض المعزولة، وتتحرك الظلال، ويلتفتون بوجوههم إلي وكأنهم يحثونني أن أتابع مصائرهم.

لقد انقضى ستون عاماً وما زالت الإثارة هي نفسها.



في علم /١٩٧٠/ دعاني لورنس أوليفيه لإخراج ( هيدا غابلر ) على خشبة المسرح الوطني في لندن، مع ماغي سميث للدور الرئيسي، فحزمت أمعتي وسافرت يراذوني إحساس بالواجهة والتفاؤل.

كانت غرفتي بالفندق قذرة ومعتمة، تهتز مع البناء كله بسبب حركة السير الفظيعة في الشارع، وتفوح منها رائحة نتنة، وكانت تعيش في الحمام حشرات صغيرة خجولة، جميلة ولكن في غير مكانها. أما العشاء الذي أقامه لورنس أوليفيه، الذي نال لقب لورد مؤخراً، ترحيباً بي ودعا إليه بعض الممثلين، فكان سيء الطعام وغير صالح. ثمل أحد الممثلين وأخبرني بأن سترندبرغ وابسن ديناصوران لا يمكن العمل معهما مما يعني ببساطة أن المسرح البورجوازي في طريقه للاندثار. سألته عن سبب مشاركته (بهيدا غابلر) ما دام هذا اعتقاده، فأجابني أنه يوجد في لندن حوالي خمسة آلاف ممثل وممثلة عاطلين عن العمل. ابتسم اللورد أوليفيه بقليل من السخرية وأخبرني بأن صديقنا هو ممثل ممتاز في الحقيقة. ولكونه أصبح ثورياً بعد أن ثمل، أمر لا يعني شيئاً على الإطلاق.

انقضت الجلسة بسرعة.

كان مقر المسرح الوطني المؤقت في مكان مستأجر لأن المسرح الجديد لا يزال قيد البناء على الضفة الجنوبية. وكانت البروفات تقام في قاعة إسمنتية ذات سقف حديدي، تقع قريباً من ساحة تضم صناديق قمامة ذات روائح كريهة، وعندما كانت تحتد الشمس وتصب جام غضبها على السقف الحديدي يصبح البقاء في القاعة جحيماً لا يطاق. وكان يوجد مرحاضان بين قاعة البروفات ومركز الإدارة تفوح منهما روائح البول والأسماك الفاسدة.

كان الممثلون ممتازين والبعض منهم خارقاً، وقد أخافتني قليلاً حرفيتهم وسرعتهم العالية، ولاحظت فوراً أن أساليب عملهم تختلف عن أساليبنا. إنهم يحفظون أدوارهم أثناء القراءة الأولى، وعندما تبدأ البروفة يمثلون بإيقاع

سريع. طلبت منهم أن يخففوا سرعتهم فحاولوا بإخلاص لكن المحاولة ضايقتهم لأنهم لم يعتادوا بعد.

كن اللورد أوليفيه مصاباً بالسرطان، لكنه كان يوجد في مركز الإدارة اعتباراً من التاسعة صباحاً كل يوم، فيعمل طيلة النهار ثم يؤدي دور شايوك في عدة أمسيات بالأسبوع وأحياناً يقدم عرضين في اليوم الواحد. في أمسية أحد ذهبت لرؤيته في غرفة الملابس الضيقة بعد انتهاء العرض الأول، فوجدته جالساً بملابسه الداخلية والمكياج يغطي وجهه الشاحب شحوب الموت والمتفصد عرقاً، وكانت أمامه بعض الشطائر غير المشجعة، وزجاجة شمبانيا، شرب الكأس الأولى والثانية والثالثة ثم اقترب الماكبير منه، وساعده عامل الملابس على ارتداء الزي الخاص بالدور.

لم أستطع عندئذ إلا أن أفكر بالممثلين السويديين الشباب الذين يتنمرون لوجود بروفات أثناء النهار وعروض في المساء: ياله من عمل شاق ! هذا مسيء لأحاسيسهم الفنية ! كم سيصعب العمل في اليوم التالي ! كم هو الوضع كارثي بالنسبة لحياتهم العائلية.

قررت أن أنتقل إلى فندق آخر جيد مهما بلغت النفقات، لكن اللورد أوليفيه عرض علي الإقامة في استراحته الخاصة الواقعة في ألطف أحياء المدينة، وأكد لي بأنني لن أشعر بالإنزعاج هناك. كان يقيم في برايتون مع زوجته بلوريت ونادراً ما يقضي الليل في لندن، لذلك لن يسبب أحد منا الإحراج للأخر. قبلت العرض وشكرته وانتقلت إلى الاستراحة حيث استقبلتني واحدة من شخصيات ديكنز، وكانت امرأة إيرلندية تشرف على المنزل، وتقرأ صلواتها كل ليلة بصوت عالٍ حتى إنني ظننت لدى سماعي لها لأول مرة أن الصلاة تثبت في غرفتها بواسطة مكبرات للصوت.

وعملياً كنت أقابل اللورد أوليفيه كل صباح على مائدة الإفطار، وكانت اللقاءات منيرة بالنسبة إليّ. وأثناء احتساء القهوة كان لورنس أوليفيه يحدثني عن شكسبير وكان حماسي لسماعه بلا حدود. كنت أسأله وهو يجيبني

ويستفيض بالإجابة حتى إنه كان يتصل بالهاتف أحياناً ويعتذر عن حضور اجتماع ما، ويصب فنجاناً جديداً ويتابع حديثه.

هذا الصوت اللطيف والوحيد يتحدث عن حياة كاملة أمضاها مع شكسبير، عن الاكتشافات والمحن، عن البصيرة والخبرة، وبالتدرج بدأت أفهم، وبمتعة، مودة الممثلين الإنكليز العميقة وفهمهم العملي وتعاملهم مع قوة طبيعية مجهولة كان يمكن أن تحطمهم أو تحولهم إلى عبيد، ولقد عاشوا أحراراً ولكن ضمن التقاليد. طيبو القلب، متكبرون، عدوانيون ولكن أحرار. مسرحهم، أوقات البروفات المحدودة، الضغط القاسي، الالتزام بضرورة الوصول إلى الجمهور، كل هذه كانت أمور أساسية لا رحمة فيها. كان ارتباطهم بتقاليدهم متعدد الأبعاد ومطلقاً لقد تمسك لورنس أوليفيه بالتقاليد وتمرد عليها في الوقت نفسه. وذلك بفضل تعاونه المستمر مع زملائه، الأصغر والأكبر سناً، الذين كانوا يعيشون ظروف الإبداع القاسية ذاتها، وبفضل علاقاته الكثيرة خلال حياته المهنية العظيمة، وحيث أصبحت علاقته الخاصة بفنه أكثر عمقاً وقدرة على التدبير، لكنها بقيت خطرة ومرهقة ومفاجئة.

التقينا مرات عديدة. كان اللورد أوليفيه قد انتهى لتوه من إخراج فيلم (الشقيقات الثلاث)، وكنت أعتبره سيناً بإخراجه وتصويره ومونتاجه، بالإضافة إلى افتقاده للقطات الكبيرة لوجوه الممثلين.

حاولت أن أخبره برأيي بقدر المستطاع من اللطف والتهذيب، مع الإشادة بأداء الممثلين وخصوصاً جوان بلورايت، ولكن دون جدوى. لقد تحول لورانس أوليفيه فجأة إلى شخص يتعامل بشكل رسمي، وانقلبت مودتنا واهتماماتنا المشتركة إلى شجار متبادل حول تفاصيل تافهة.

جاء إلى بروفة الملابس لمسرحية ( هيدا غابلر ) متأخراً نصف ساعة ولم يعتذر، بل حاول أن يشير بتهكم إلى ضعف العمل.

غادرت لندن، التي كرهتها من كل أعماقي، في يوم افتتاح المسرحية، ووصلت استوكهولم في أمسية بيضاء من شهر أيار. وقتت على الجسر الشمالي تأمل الصيادين وقواربهم. كانت ثمة فرقة موسيقية تعزف في مكان قريب، وعبير أزهار الكرز يملأ الفضاء، وإحساس بالبرودة ينبعث من مياه النهر المتدفقة.



خلال الستينيات زار شارلي شابلن استوكهولم ليشارك بالحملة الدعائية لكتاب سيرته الذاتية، واتصل بي الناشر لاس برغستروم وسألني إن كنت راغباً بلقاء هذا الرجل العظيم في فندق الغراند، وكنت راغباً في الفعل. وفي العاشرة من صباح اليوم التالي كنا ندق باب غرفته، وسرعان ما فتح لنا شابلن نفسه وقد ارتدى ثياباً أنيقة لا عيب فيها، ورحب بنا وقدمنا إلى زوجته أوانا وابنتيه الصغيرتين، الجميلتين كغزالتين.

جلسنا نتحدث حول كتابه، وسألته عن المرة الأولى التي اكتشف فيها أنه كان مضحكاً للجمهور، فأوماً برأسه بثلهف وروى لنا الحادثة عن طيب خاطر: «كان قد عيّن من قبل كيستون مع مجموعة من الممثلين، ليؤدوا دور رجال الشرطة. وفي أحد المشاهد طاردوا رجلاً شريراً، وبعد عدة لقطات من المطاردة والسقوط وقع الشرير في قبضتهم، فطرحوه أرضاً وانهالوا عليه بهراواتهم، وخطر لشابلن ألا يضرب الرجل بشكل متكرر كما أخبره المخرج، فوقف في مكان بحيث يشاهدونه جيداً ضمن الرجال الآخرين وأمضى وقتاً طويلاً وهو يحدد الهدف بهراوته، وكان في كل مرة يشرع بضرب الشرير، يتوقف في اللحظة الأخيرة ويعيد الكرة من جديد. وعندما قرر أن يسدد ضربه الأخيرة رفع هراوته وهوى بها، لكنه فقد توازنه وأخطأ الهدف وسقط أرضاً.

عرض الفيلم في نيكيلدون، وذهب شابلن لمشاهدته. وعندما أخطأ الهدف وسقط أرضاً ضحك الجمهور على شارلي شابلن للمرة الأولى.





وصلت غريتا غاربو إلى السويد في زيارة سريعة لاستشارة أحد الأطباء السويديين، واتصل صديق يخبرني عن رغبة النجمة بزيارة مدينة السينما في وقت متأخر من بعد ظهر اليوم، وكانت قد اعتذرت عن حفل استقبال وطلبت أن أرافقها في المكان الذي عرف خطواتها الأولى.

وفي حوالي السادسة من مساء يوم ربيعي بارد توقفت سيارة سواد فاخرة في ساحة الاستوديو، ونزلت منها النجمة. استقبلتها مرحباً، وبعد قليل من الاضطراب والعبارات الإجبارية انسحب كل من مساعدينا لتناول البراندي وتبادل الحديث، وبقيت مع غريتا غاربو وحدنا في غرفة عملي الضيقة والمتواضعة.

جلست على الكرسي وأضأت مصباحاً صغيراً، أما غريتا فجلست على الكنبه وقالت : « لقد كانت هذه غرفة ستيلر »، وبدأت تتفحصها بنظراتها. لم أدر بماذا أجيب فقلت لها إن غوستاف مولاندر كان يعمل في هذه الغرفة قبلي، لكنها عادت تقول « نعم إنها غرفة ستيلر، أنا متأكدة »، ثم تحدثنا بشكل غائم عن ستيلر وسيوستروم، وأخبرتني بأن ستيلر أخرج لها فيلمها الأول في هوليوود رغم أنه كان مطروداً من العمل. « كان مطروداً ومريضاً وأنا لم أعرف بذلك فهو لم يكن يتذمر أبداً، وأنا كانت لدي مشكلاتي الخاصة ».

وساد الصمت.

وفجأة نزعت نظاراتها الشمسية السوداء وقالت لي : « انظر إلي كيف أبدو يا سيد برغمان »، وابتسمت ابتسامة سريعة ومتألقة.

يصعب القول فيما إذا كانت الأساطير العظيمة ساحرة بسبب كونها أساطير أو أن سحرها وهم خلقناه نحن المستهلكين. ولكن في تلك اللحظة لم يكن يوجد مجال للشك. في تلك الغرفة الضيقة ذات الإضاءة الخافتة كان جمالها خالداً، ولو أنها كانت أحد ملائكة الأنجيل لقلت إن الجمال يحلق حولها، هذا الجمال المتجسد بملامح وجهها الصافية وبجبهتها وعينيها وحتى

تقبي أنفها. انتبهت غريتا إلى ردة فعلي فوراً، فانتعشت وبدأت تتحدث عن دورها في مسرحية لسلما لاغرلوف.

توجهنا إلى الاستوديو الصغير وأخذت تذكر أسماء المساعدين والفنيين الذين ماتوا جميعاً باستثناء واحد. قمنا بجولة سريعة في المنطقة وكانت تستند إلى ذراعي بين الحين والآخر بسبب الطرقات الزلقة، وعندما عدنا إلى الغرفة كانت مبتهجة ومسترخية، وكان مساعدي يمرح مع ضيوفه في الغرفة المجاورة.

« أراد آلف سيوبرغ أن نصنع فيلماً سوية، وأمضينا الليل كله جالسين في السيارة نتحدث. كان ملحاً وتصعب مقاومته. قبلت عرضه لكنني غيرت رأبي في صباح اليوم التالي ورفضت. كان هذا غباء مروعاً من طرفي. ألا تعتقد ذلك يا سيد برغمان ؟ ».

وانحنيت قليلاً بحيث انكشف وجهها أمام ضوء المصباح الموجود على طاولة المكتب.

وفجأة رأيت ما لم أراه من قبل. كان فيها بشعاً. شق رمادي محاط بالتجاعيد. كانت الرؤية غريبة ومزعجة. كل هذا الجمال وفي وسطه نشاز عالي النغمة، ولن يكون بوسع أي جراح تجميلي أن يصلح هذا الفم. قرأت أفكاره بسرعة فلاذت بالصمت ودبّ الملل إليها وافترقنا خلال دقائق قليلة.

لقد شاهدت بتمعن فيلمها الأخير الذي صورته وهي في السادسة والثلاثين. كان وجهها جميلاً ولكن مشدوداً، فمها بلا رقة ونظراتها مشتتة وحزينة رغم الكوميديا. ربما لمّح الجمهور لها بما كانت مرآة مكياجها قد أسرت إليها.



في صيف عام ١٩٨٣/ قدمت مسرحية موليير ( دون جوان ) في مهرجان سالزبورغ، وكان التخطيط لهذا العرض قد استمر ثلاث سنوات وبدأ في مرحلة شهر العسل بيني وبين مدير مسرح الريزدنز، النمساوي كورت

بزل الذي كان سيؤدي دور سغاناريل، ثم اختلفنا فطرديني من المسرح لكن عقدي ظل ساري المفعول، فاخترت ممثلاً آخر لأداء دور سغاناريل وكانت تعمل تحت تصرفي مجموعة رائعة، منها مايكل ديغن في دور دون جوان العجوز.

تلقيت دعوة لزيارة هربرت فون كارايان الذي كان يحضر لإعادة تقديم أوبرا (الفارس حامل الورد) خلال المهرجان، وكان يعتبرها من أهم أعماله. أقلتني سيارته، ثم وصلت إلى مكتبه الخاص داخل أحد الأبنية الضخمة، ووصل متأخراً بضع دقائق. كان رجلاً نحيلاً ورأسه كبيراً، وكان يساعده على السير أحد مساعديه بعد أن أجرى مؤخراً عملية في ظهره وأخرى لساقه. جلسنا في غرفة أنيقة ومريحة تغلب عليها الألوان الرمادية الباردة والملائمة، وانسحب كل المساعدين والسكرتيرات وكان يفترض أن تبدأ بروفات (الفارس حامل الورد) خلال نصف ساعة.

دخل المايسترو في الموضوع مباشرة، كان يريد أن يصور (توراندوت) كفيلم أوبرالي للتلفزيون على أن أقوم بإخراجه بنفسي. ونظر إلي بعينين مرهقتين وباردتين (وكنت أعتقد أن توراندوت عبارة عن خليط مزعج وتقليل) لكنني كأنما خضعت لجلسة تنويم مغناطيسي أثناء نظرات هذا الرجل النحيل إليّ، فقلت له إن هذا شرف عظيم بالنسبة إليّ وإنني كنت دائماً مسحوراً بتوراندوت وأن الموسيقى رائعة ولا يوجد ما يشجع أكثر من التعاون مع هربرت فون كارايان.

حددنا موعد الإنتاج في ربيع عام /١٩٨٩/، واقترح كارايان بعض الأسماء من نجوم الأوبرا في العالم، ومصمم المناظر والاستوديو، وسيكون الفيلم مقتبساً عن تسجيل سوف ينجزه في خريف عام /١٩٨٧/.

وفجأة أصبح كل شيء غير واقعي، الشيء الواقعي الوحيد هو (توراندوت). كنت أعرف أن هذا الرجل أمامي قد بلغ الخامسة والسبعين وأنا أصغره بعشر سنوات. في عام /١٩٨٩/، سيقوم مايسترو في الواحدة

والثمانين، ومخرج في الواحدة والسبعين بنفخ الحياة في عمل موسيقي غريب ومحنت. لم أشعر بمثل هذه الغرابة، لكنني كنت سعيداً بها.

وبعد الترتيبات الأولية بدأ المايسترو يتحدث عن شتراوس، وعمله (الفارس حامل الورد)، الذي قام كاريان بقيادته للمرة الأولى عندما كان في العشرين من العمر، وعاش معه هذا العمل طوال حياته ولا يزال يراه جديداً وممثلثاً بالتحديات، ثم قال فجأة: « لقد شاهدت مسرحيتك ( لعبة حلم ) أنت تخرج وكأنك موسيقي لديك إحساس بالإيقاع والموسيقا، كذلك كان الحال في ( الناي السحري ). توجد فيه مشاهد رائعة، لكنني لم أحب الفيلم وكان يجب أن تضيف بعض المشاهد إلى النهاية. لأنك لا تستطيع أن تفعل هذا بموزارت، فكل شيء عضوي ومتربط.»

ظهر أحد المساعدين بالباب وقال إن وقت البروفة قد حان، فلوح له كاريان بيده مشيراً إلى أن ينتظروا.

بعد لحظات نهض بصعوبة وأمسك عصاه وجاء مساعده ليمسك بيده أثناء عبور الممرات الحجرية الطويلة في مسرح المهرجان. وما إن سرنا حتى تحولنا إلى موكب امبراطوري من المساعدين والسكرتيرات ومغني الأوبرا من كل الأجناس والنقاد المتذللين والصحفيين الخانعين.

كان العازفون المنفردون يقفون باستعداد على خشبة المسرح، أما أعضاء فيلهارمونيا فيينا فأخذوا موقعهم في المكان المخصص للأوركسترا، وامتألت القاعة بمئات من مواطني امبراطوريته.

وعندما ظهر الرجل النحيل ذو الساق العرجاء، وقف كل الموجودين احتراماً له وانتظروه حتى تبوأ منبره.

وبدأ العمل فوراً، وغرقنا في موجة من الجمال.



بدأت عملية النفي الذاتي في باريس عام /١٩٧٦/. وبعد فترة من التجوال انتهيت إلى ميونيخ ومن ثم إلى مسرح الرزيدانز، الذي يعادل بالنسبة للباريين المسرح الدرامي الملكي في استوكهولم، ويضم ثلاث قاعات، وعدد العاملين نفسه وحجم الإنتاج نفسه أيضاً. خلال فترة وجودي قدمت أحد عشر إنتاجاً مسرحياً، واكتسبت قدراً كبيراً من الخبرة، وارتكبت قدراً أكبر من الحماقات.

يوجد في ألمانيا الغربية عدد هائل من المسارح، يجتذب بعضها أفضل الكوادر المسرحية في البلاد لأسباب منها الأجور العالية، وانتفاء خطورة الغرق بالنسيان. يتحرك المخرجون والنقاد باستمرار، ويأتون من أقصى الأمكنة لمشاهدة كل جديد، وبالمقارنة مع بلاد أخرى فإن صفحات الثقافة والفنون في الصحف الرئيسية تخصص حيزاً للنشاطات المسرحية مستقلاً عن حيز أخبار الفيديو والأغاني، ويصعب أن يمضي يوم واحد دون وجود تقرير عن أحداث مسرحية معينة، أو تغطية لحوارات حامية الوطيس عن المسرح. كما يصعب وجود منتجين أو مصممي مناظر ممن يتمتعون بامتيازات خاصة. ويرتبط الممثلون بعقود سنوية ويمكن أن يطردوا من العمل بشكل اعتباطي ما عدا أولئك الذين مضى أكثر من خمسة عشر عاماً على وجودهم بالمسرح. الإحساس بعدم الأمان مطلق وهو أمر له حسناته وسيئاته بالنسبة للحسنات فهي واضحة ولا تحتاج لتعليق وأما السيئات فتولد المكائد وسوء استخدام السلطة والعدوانية والإحساس بالذل والخوف وعدم الاستقرار. وعندما يتسلم مخرج جديد إدارة المسرح، ينقل معه عشرين أو ثلاثين ممثلاً ممن كانوا يعملون معه في مسرحه السابق ويطرد العدد نفسه من ممثلي المسرح الجديد. هذا نظام ساري المفعول ولا يناقشه أحد بمن فيهم مسؤولو النقابات.

وكان العمل يسير بسرعة ... ثماني مسرحيات على الأقل للقاعة الكبيرة، وأربع لقاعة أنكس، ومجموعة من الأعمال المنوعة للقاعة التجريبية، العروض تقدم يومياً بلا توقف، البروفات طوال سنة أيام في الأسبوع وأحياناً في المساء أيضاً. البرنامج المسرحي أمر يجب الالتزام به كليةً. البرامج تتغير يومياً. ثمة عروض تستمر لسنوات، وعروض أخرى تزيد مدة عرضها عن العشر سنوات.

الحرفية تقدر عالياً، وكذلك المعرفة والمهارة والقدرة على تحمل المحن والمضايقات بلا تذمر.

وهكذا فالعمل طبيعته شاقة للغاية، والوقت المخصص لبروفات العمل الواحد يحدّد بين ثمانية وعشرة أسابيع. أعتقد أنه لا يوجد في العالم كله مسرح مستبد ومتطلب كما هو المسرح الألماني، ربما باستثناء المسرح البولوني.

عندما ذهبت إلى ميونخ اعتقدت أن لغتي الألمانية جيدة بما فيه الكفاية، لكنني سرعان ما اكتشفت عكس ذلك.

واجهتني المشكلة للمرة الأولى أثناء القراءة المشتركة لمسرحية ( لعبة حلم )، حين وجدت أربعة وأربعين ممثلاً وممثلة راعين يجلسون أمامي وينظرون إلي بتوقّع. شعرت بالإخفاق التام، فتلعثمت ولم أعثر على الكلمات المناسبة وتشوشت وتوردت خجلاً وعرقت واعتقدت أنني إذا اجتزت هذه اللحظات الصعبة أستطيع اجتياز أي شيء .

كانت السنوات الأولى شاقة، أحسست خلالها كأنني عاجز مقطوع اليدين والساقين وأدركت أن الكلمة الصحيحة الرشيقة في وقتها المناسب هي أداتي القوية بوصفي موجّهاً للممثلين، الكلمة التي لا تكسر إيقاع نفسها ولا تزعج الممثلين أثناء تركيزهم أو استماعهم لي، الكلمة السريعة والفعالة التي تولد حدسياً وبالشكل الصحيح. وقد لاحظت بغضب وأسف ونفاد صبر أن هذه الكلمة لا تولد من لغة المحادثة القذرة.

استطعت بعد سنوات أن أتعلم كيفية إقامة اتصال مع الممثلين الذين يفهمونني بحدسهم، وتمكنت معهم من إرساء نظام للإشارات كان مقنعاً في أحيان كثيرة. ويعود الفضل بأنني استطعت، ورغم عجزتي، تقديم أفضل عروضي في ميونخ، إلى حساسية الممثلين الألمان العالية وفهمهم السريع وصبرهم. إن تعلم لغة جديدة في مثل سني أمر لا يمكن مناقشته.

ثمة شيء رائع فيما يتعلق بجمهور مسارح ميونخ، فهم أناس يعرفون الفن جيداً رغم أنهم ينتمون إلى شرائح اجتماعية مختلفة، ولديهم جرأة كبيرة لانتقاد ما لم يعجبهم والتعبير بالصفير عن عدم إعجابهم. لكن الطريف فيهم أنهم يذهبون إلى المسرح بغض النظر عن مستوى المسرحية، وهذا لا يعني أنهم لا يصدقون كتابات نقاد الصحف اليومية التي يقرؤونها حتماً، لكنهم يحتفظون بحقهم ليحددوا بأنفسهم موقفهم من المسرحية.

وتكون نسبة الحضور بحدود ٩٠ بالمائة ويكون التصفيق هو التعبير عن أنهم أمضوا أمسية جيدة، يغادرون بعدها المسرح ببطء وعلى مضض ويقفون بدوائر يناقشون انطباعاتهم، وبعد قليل تكتظ بهم حانات البيرة والمقاهي بشارع ماكسيمليان. الطقس دافئ ورطب وثمة رعود تقصف فوق الجبال البعيدة، وحركة المرور صاخبة، فأقف قلقاً ومثاراً أنتشق روائح الطعام وأدخنة عوادم السيارات وعبير الحدائق المبللة، وأستمع إلى وقع آلاف الخطوات واللغة الأجنبية الغريبة وأقول لنفسي : «لا شك أنني في بلد أجنبي».

وفجأة أشعر بالحنين إلى جمهوري الخاص الذي يصفق بلطف ويغادر المسرح بسرعة وكان النار قد شبت فيه .

كان استقبالي الأول في ميونخ رائعاً، فأشروعوا أيديهم مرحبين بي. إنه برغمان الذي فرّ هارباً من جحيم الاشتراكية في الشمال ووجد ملاذه في مجتمع بافاريا الديمقراطي، حيث عانقه بحب فرانس - جوزيف شتراوس.

في حفلة خاصة أقيمت على شرفي، التقطت لي صورة مع شتراوس استخدمتها لاحقاً في حملته الانتخابية. وتالت حفلات التكريم واحدة تلو الأخرى، وكان فيلم (النأي السحري) يجتذب الجمهور في واحدة من أكبر دور العرض السينمائية بالمدينة، وقدّم التلفزيون (مشاهد من حياة زوجية) وألحقه بمقابلات ونقاشات حادة. حاولت بدوري أن أبادل هذه النوايا الطيبة بجهود حثيثة لأن أكون لطيفاً مع الجميع، إلى أن لاحظت متأخراً أن المجتمع البافاري مجتمع مسييس، تفصل بين أحزابه وزمره حواجز عالية.

خلال فترة قصيرة للغاية نجحت في أن أبوء أحق.

دخلت مسرح الريزيدانز حاملاً مبادئ وأفكاراً تشكلت وتطورت عبر حياتي المهنية الطويلة في تلك الزاوية من ضاحية العالم، وارتكبت خطأ شنيعاً بمحاولة تطبيق النماذج السويدية على الظروف الألمانية، فأضيت وقتاً طويلاً وجهوداً كبيرة في محاولة جعل عملية اتخاذ القرارات في المسرح أكثر ديمقراطية.

كان هذا غباء مني.

كنت أندفع إلى اجتماعات الشركة وأقترح فكرة المجلس الإداري المؤلف من خمسة ممثلين، لكن المشروع لم ينجح في البداية، ويجب الإشارة في هذا السياق إلى أنه لا يوجد مجلس إدارة في مسرح بافاريا الوطني الذي تديره بشكل مباشر وزارة الفنون، وعن طريق شخصية مغرورة يصعب الوصول إليها أكثر من امبراطور الصين.

وأخيراً بعد صراع طويل مع الشرطة تم اعتماد فكري وتشكل المجلس الإداري الاستشاري وبأشغال أعماله، وعندئذ لاحظت ذلك الوحش المخيف الذي استطعت أن أخلقه في داخلي، لقد خرجت إلى النور تلك الكراهية التي تراكمت وتقيحت عبر السنين ووصل معها الإحساس بالخوف والذل إلى درجة لا توصف. لقد أصبحت المكائد التي يصعب في السويد تصور حدوثها حتى في كواليس الكنائس، أمراً يومياً ومألوفاً.



كان مدير مسرحنا في السبعين من عمره، وقد جاء من فيينا. وكان ممثلاً باهراً ومتزوجاً - لسوء حظه - من ممثلة جميلة ولكن أقل موهبة منه، حاولت التعويض عن ذلك بأن أصيبت بجنون العظمة وبدأت تتصرف بلا وعي وتحوك المكائد. وتكافح مع زوجها ليشفيا الطريق سوية عبر مذلة وعظمة المسرح الألماني.

وعاش المدير متوهماً أنه يستطيع إدارة المسرح بحكمة أبوية، لكن مجلس الممثلين المشكل حديثاً قوّض أوهامه بقوة، ولأسباب واضحة عدّني المدير شخصاً مدمراً لعلاقة الحب بين الأب وطفله، وأكثر أعدائه ضراوة فبدأ يحاربني، تسانده بكل طاقتها زوجته التي كانت تؤدي دور أولغا في مسرحيتي ( الشقيقات الثلاث )، والتي كانت تضايقني بطريقة حديثها التي ربما اعتقدت أنها مثيرة جنسياً، حتى إنني نصحتها أخيراً بأن تواظب على دروس الإلقاء، فلم تغفر لي نصيحتي أبداً.

واحتد الصراع بيني وبين المدير واتخذ طابعاً قاسياً وفضاً، وأصبح أكثر مأساوية لأن كلاً منا كان معجباً بالآخر فيما مضى.

وكانت النتيجة أن عاش المسرح في حالة من التوتر واللاجدوى، وقد نسيت أثناء تطلعي الدائم إلى الأفضل، أمراً أساسياً وهو أن هؤلاء الممثلين يفتقدون الإحساس بالأمان، فكان خوفهم مفهوماً وشجاعتهم لا تصدق.

طردت من العمل في حزيران / ١٩٨١.

شطبّت أعمالى من جداول العروض وأبعدت عن المسرح، ورافق ذلك اتهامات وإهانات سرّبت إلى الصحافة ووزارة الفنون. ولا أريد أن أقول : إنني عوملت بغير نزاهة، لأنني لو كنت مديراً للمسرح لأقدمت على الخطوة نفسها ولكن في وقت مبكر.

عدت إلى العمل بعد ستة أشهر مع تولي مدير جديد إدارة المسرح إثر فوزي بحملة انتخابية سياسية وصحافية شنيعة، غير مقنعة في مجتمع منفتح

مثل بافاريا. وكانت نتائجها مثيرة لأي شخص من خارج المسرح لكنها مذلّة ومرعبة للضحايا في داخله.

من حماقتي الأخرى أنني قطعت كل صلة ممكنة مع صحافة ميونخ ورفضت مقابلة أي من النقاد مهما كان حجمه، وكان هذا خطأ آخر ارتكبه، لأن وجود تفاعل معين بين الضحية والجالد يعتبر عاملاً مهماً في لعبة التمجيد والذل البافارية ذات الطقوس الصارمة.

ذات مرة قال لي صديقي أرلند يوزنس إن الإنسان يجب أن يكون حذراً أثناء تعرفه على الناس لأنه قد يبدأ بحبهم. هذا ما حدث لي تماماً. وعجبت بالكثير من زملائي وكان من المؤلم فك الارتباط معهم، هذا الارتباط الذي كان سبباً في إرجاء رحيلي سنتين على الأقل.

لم أعرف في حياتي كلها صحافة سيئة مثل التي عرفتھا خلال السنوات التسع من وجودي في ميونخ، حيث قوبلت مسرحياتي وأفلامي ومقابلاتي وأي ظهور آخر لي بالإهانات والازدراء، مع وجود بعض الاستثناءات بالطبع.

توجد توضيحات لذلك : فأعمالي الأولى لم تكن جيدة بالقدر الكافي بل كانت تقليدية بطريقة مضجرة وأثارت قلقاً وتشويشاً، وكنت أرفض وبشكل مبدئي أن أقدم شروحات حول أفكاري وأعمالي مما أثار مزيداً من القلق والإزعاج.

لكنني تحسنت مع الوقت وكنت بحالة جيدة في معظم الأحيان، ومع ذلك فقد وقع الضرر، وأتخم الناس بهذا الاسكندنافي غير المحتمل الذي يفكر كثيراً بنفسه، ثم جاءني الظم وانهالت علي أصوات الاستهجان والازدراء بعد العرض الافتتاحي لمسرحية ( الأنسة جولي )، وكانت تجربة مثيرة.

يجب على المخرج أن يقف مع الممثلين في نهاية عرض الافتتاح ليتلقى معهم تحية الجمهور. خرج الممثلون وقبولوا بالتصفيق وصيحات الاستحسان لكنني عندما خرجت إليهم أخذوا يصفرون ويستهجنون، وماذا بوسعك أن تفعل ؟ لا شيء. يجب أن تبقى مكانك وتتحني مع ابتسامة مرتبكة

وفي الوقت نفسه قلت لنفسي : «والآن يا برغمان هذا جديد بالنسبة لك، ولكن لا بأس أن يكون الناس قادرين على الغضب من أجل لا شيء».

الجمهور يغضب ويصفق، والنقاد يغضبون ويصفقون، وأنا أحس النار تشتعل في رأسي والأرض تميد تحت قدمي. ما هذا الذي أراه وأسمعه، هل هذا أنا - أم ؟

إن معظم الذي سقط فوق رأسي داخل المسرح الألماني لم يكن حرية مطلقة، بل عصاباً مطلقاً.

ولكن في وسط هذه الفوضى كانت تزدهر تجارب مسرحية عظيمة. شاهدت قبل سنوات فيلماً من الرسوم المتحركة لوالث ديزني، يتحدث فيه عن بطريق صغير يحنّ إلى بحار الشمال ولكن ينتهي به المطاف إلى مياه زرقاء دافئة عند شاطئ ممثليّ بأشجار النخيل، حيث يعلق صورة للقطب الشمالي على إحدى الأشجار ويبدأ ببناء قارب يعيده إلى موطنه الذي يشعر بالحنين إليه.

أنا أشبه هذا البطريق، فأثناء عملي في مسرح الرزيدانز بميونخ كنت أفكر كثيراً بالمسرح الدرامي الملكي وأشعر بالحنين إليه وإلى لغتي الأم وأصدقائي. وما أنا عدت أتوق إلى التحديات والمعارك الدرامية.

في مثل سني يصبح المستحيل مهمازاً وحافزاً، وأستطيع هنا أن أفهم شخصية البناء لدى إيسن، والذي بدأ يصعد أدراج برج الكنيسة رغم معاناته من الدوار. إن المحلل النفسي قد يقول إن الدافع نحو المستحيل له علاقة بالفعالية المتقهرة. وماذا بوسع المحلل النفسي أن يقول غير ذلك ؟

أعتقد أن لدي دوافع مختلفة، فقد يكون للفشل طعم طازج وحاد، وقد تحرض المحن مشاعر العدائية وتدفع بالحياة إلى الإبداع الذي ربما كان ساكناً.

إن المستحيل مغرٍ ولا يوجد لدي ما أخسره.

وفي إحدى لحظات الغضب التي يرافقها وضوح بالرؤية، أدركت أن مسرحي ينتمي إلى الخمسينيات وأن أساتذتي ينتمون إلى العشرينيات. هذه الفكرة جعلتني حذراً ومنقلاً الصدر. يجب أن أفصل المفاهيم المترسخة عن التجارب الهامة، وأفند الطول القديمة دون أن أحلّ محلها بالضرورة، حلولاً أخرى جديدة.

إن الحقيقة في أعمالنا مرتبطة بالزمن، فإننتاجنا المسرحي لا يلبث أن يختفي في الظلمة ولا يتبقى سوى لحظات خاصة من الإحساس بالعظمة أو البؤس. أما الأفلام فتعيش وتبقى شاهداً على تقلب الحقائق الفنية القاسي.

عندما أصبح يوربيديوس، والد المسرح، عجوزاً، نفي إلى مقدونيا حيث كتب آخر مسرحياته (باخوس). بنى جداره حجراً حجراً، بغضب وضراوة، فتعارضت المتناقضات مع المتناقضات، والعبادة مع التجديف بالله، واليومي المبتذل مع الطقوس. كان قد سئم الأخلاقيات ورأى أن اللعبة مع الآلهة انهارت تماماً، وأنداك تحدث المعلقون عن سأم وضجر الشاعر الطاعن في السن. لكن الأمر كان مختلفاً تماماً. إن بناء يوربيديوس الخطير يقدم النوع البشري والآلهة والعالم في حركتهم القاسية وغير المجدية تحت سماء فارغة. إن (باخوس) تقدم شاهداً على الشجاعة في تحطيم القوالب.



-٢١-

عند غروب شمس يوم الثلاثاء ٢٧ كانون الأول عام ١٩٨٣/، انقطعت الكهرباء عن مدينة استوكهولم بينما كنا نقوم بالبروفات لمسرحية (الملك لير) في غرفة فسيحة ومريحة بالدراماتن اجتمع فيها ستون شخصاً بين ممثلين وراقصين ومساعدين.

كان الملك المجنون واقفاً في وسط الخشبة محاطاً بكل أنواع الرعاع، مشيراً إلى أن الحياة مسرح للحمقى، عندما انقطعت الكهرباء في تلك اللحظة عينها فضحك الجميع، كانت الريح تضرب ندف الثلج بزجاج النوافذ التي تسلك عبرها إلى غرفة البروفات ضياء رصاصي. اتصل أحدهم بواسطة الهاتف الداخلي وأخبرنا بأن المدينة كلها غارقة في الظلام.

اقترحت أن ننتظر قليلاً فلا يمكن أن تقطع الكهرباء عن المدينة لأكثر من دقائق، جلسنا على الأرض والكراسي نتبادل الأحاديث بهدوء، وانسحب المدخنون المدمنون إلى غرفة الانتظار، لكنهم ما لبثوا أن عادوا بسبب الظلام الدامس هناك.

انقضت الدقائق وبدأ يتلاشى ما تبقى من ضياء النهار الرمادي. وكان الملك لا يزال واقفاً بثيابه ومتوجاً بإكليل من الأزهار، شفتاه تتحركان، يده تحسب الزمن وعيناه مغلقتان. أما غلوستر فكان واقفاً يغطي عينه المفقوءة برباط ملطخ بالدم ويتمم بشيء ما حول سمك الرنكة المقلي. جلس بعض الراقصين في الزاوية يستمعون إلى تهكمات النبي الذي كان يحمل سيفاً ويرتدي بذلة رياضية، ويضحكون أحياناً بسعادة ولكن بتحفظ، فالجو في الغرفة لم يكن ساراً.

نزع أذغار نظاراته وبدأ يتحدث إلى مدير الخشبة الذي كان يدون ملاحظاته، في حين استلقى إيرل أوف كنت على الأرض وكأنه يعاني من آلام بالظهر أو متاعب صحية لعينة أخرى، وأشعلت كورديليا الجميلة شمعة وأخذت تطوف بها في عتمة غرفة الانتظار باحثة عن سيجارة.

مضت نصف ساعة، ازدادت قوة العاصفة الثلجية وخيم الظلام على زوايا الغرفة البعيدة، فتجمع قائد الفرقة الموسيقية وبعض الشباب والشابات ذوي الأصوات الجميلة وجلسوا في وسط الغرفة حول خمس سماعات مضاءة وأنشدوا قصيدة غزلية.

صمت الباقون وأنصتوا. كانت أصوات الغناء تطوف حولنا بلطف،  
والعاصفة تعوي خارجاً ولا أثر لضوء في الشارع. لامست الأغنية مشاعرنا  
وأصبحت وجوهنا غير واضحة. لقد توقف الزمن وكنا هنا، عميقاً في عالم  
كان قريباً ودائماً هنا. كنا بحاجة إلى قصيدة غزلية وعاصفة ثلجية ومدينة بلا  
كهرباء. في مهنتنا هذه كنا نلعب كل يوم مع الزمن، فنمدده أو نقصره أو  
نوقفه، وقد توقف الآن من تلقائه .. إن الزمن هسّ وهاهو الآن يتلاشى تماماً.  
كان ( الملك لير ) قارة بحد ذاتها، تزودنا لاستكشافها بمهارات مختلفة  
وبخريطة لمروج ونهر وشواطئ وجبل وغابات. وكنا أحياناً نصطدم بعضنا  
ببعض أثناء تجوالنا ونكتشف بيأس أن ما كان جزيرة بالأمس أصبح جبلاً  
اليوم. رسمنا خرائطنا، ناقشناها ووصفناها لكنها لم تتجج. في البداية كان كل  
شيء منتظماً ثم انقلب إلى فوضى وكارثة كونية.

كنت أعرف ماذا يحدث : فقد جربت الدراما واختبرتها بأعماق روحي.  
كيف يمكن أن أوظف خبرتي بحيث يستطيع الملك أن يهدم حواجزه المحصنة  
ضد الفوضى والانحلال.

لكن عروضنا يجب ألا يتقلها العمق الزائد : يجب أن تكون رشيقة  
ومنبسطة ومفهومة. لا يوجد لدينا نحن السويديين أية خبرة أو أية تقاليد  
شكسبيرية. لدينا تعاليم مدرسية سيئة. هل يمكن أن تحل الرغبة محل التقنية ؟  
أو هل نموت في مستنقع هذا الكم الهائل من الكلمات ؟ نحن الذين مارسنا فقط  
حوار سترندبرغ المباشر والذي يقف على قدميه. هل يستطيع ممثلون عاديون  
أن يعبروا عن ألم غلوستر المزدوج وغضب كنت الزائف وجنون أدغار  
المدعي وشيطانية ريغان ؟

شقت بعثتنا طريقها عبر الحرارة اللافتة وكنا نتصيب عراقاً. وفجأة  
تسقط الشمس مثل حجر متوهج ويسود الظلام وندرك أننا في مستنقع لا نهاية  
لأعماقه. أياماً وأياماً : كانت هذه لحظة حقيقية، نقطة ثابتة، وأخيراً نستطيع  
أن نكون منهجيين بهدوء. المسافة من هنا إلى هناك متران وسبعون سنتمراً.  
نسجل ذلك. يفضل أن نقيسها ثانية. إنها الآن أربعة عشر ألف مترًا!

والمخرج والممثل والناقد، كل منهم يرى ( الملك لير ) بطريقة مختلفة،  
أحياناً بضبابية وأحياناً أخرى بوهم، كل وفق حدسه وشعوره الذاتي.  
أرى وأدرك أنها لحظة انتصار : فاليوم لم ينقض عبثاً وحياتنا المترددة  
اكتسبت معنى ولوناً ... يا للروعة.



-٢٢-

قال أحدهم إنني يجب أن أكتب عن أصدقائي، وهذا غير واقعي إلا إذا  
كان المرء طاعناً في السن، وأصدقائه قد غادروا الحياة، وإلا فإنه سينتهي  
إلى توازن غير دقيق بين الطيش وكتم الأسرار.

ذات مرة كتب أحد الأشخاص مذكرات مفصلة قرأتها عشيقته السابقة  
فذهبت إلى الحمام وتقيأت، ثم طالبته بحذف اسمها فوافق لكنه في الوقت نفسه  
ألغى كل آرائه الإيجابية عنها وأبقى السلبية فقط.

الصداقة مثل الحب، وجوهر الصداقة يقوم على الصراحة والعاطفة  
والصدق. من المريح أن ترى وجه صديقك أو تسمع صوته بالهاتف وتتحدث  
معه حول أمور مؤلمة وملحة، وتسمعه يعترف بما يخشى التفكير به. إن  
للصداقة لمسة من الحسية، فشكل الصديق ووجهه وعيناه وشفاته وصوته  
وحركاته ونبرة صوته، كل هذا محفور في ذهنك، مفتاح سري يمنحك الثقة  
لأن تبوح بنفسك في صداقة حقيقية.

إن علاقة الحب تنفجر متحولة إلى صراعات لا يمكن تفاديها، أما  
الصداقة فلا تحتاج إلى الرغبة نفسها من الاهتمام والتعظيم. في أحيان كثيرة  
يلتصق الرمل بين أسطحه التواصل القابلة للخدش ويولي ذلك الأسف  
والصعوبات. أفكر وأقول لنفسي إنني أستطيع تدبير أموري جيداً دون هذا  
الأحمق، ثم يمضي بعض الوقت ويظهر إحساس غير سارٍ بفقدان هذا

الشخص، إحساس يعبر عن نفسه بمستويات مختلفة، واضحة أحياناً ومكتمة غالباً.

الصدقة لا تعتمد على الوعود والاحتياجات أو على الزمان والمكان. الصدقة غير متطلبة إلا في أمر واحد. إنها تتطلب الصدق، وهو مطلبها الوحيد، ولكن الصعب.

كتب أحد أصدقائي من الممثلين دراما إذاعية رائعة المستوى فسألته إذا كان بإمكانني أن أخرجها. بعد بضعة أشهر عرضت عليه أن يؤدي دوري الشبح والعازف الأول في ( هاملت ) واحتد النقاش بيننا، ثم خذلني. شعرت بالغضب وقلت له إنني في هذه الحالة لن أخرج مسرحيته الإذاعية، فأصيب بالصدمة وأجاب أنه لا يرى الصلة بين الأمرين، والتي كانت واضحة بالنسبة إليّ. وبعد أخذ ورد أنهينا خلافاتنا دون أن يبذل أحداً موقعه، لكن صداقتنا كانت قد تأثرت.

كان أحد أصدقائي من الشخصيات الاجتماعية والسياسية الناجحة يعيش حالة خوف عصابي من كل أشكال العدائية المباشرة. وكنت أحب أن أستمع إليه لأنه يعلمني أشياء كثيرة. ومنذ سنوات حاضري طويلاً عن مستواي المتذبذب في سوق الفيلم العالمي، الشيء الذي كنت أعرفه أكثر من أي شخص آخر، وفي المرة الأخيرة التي عاد يتحدث فيها عن الموضوع نفسه انفجرت غاضباً ونصحته بعبارات غير مباشرة أن يصمت ويذهب إلى الجحيم، ثم اقتضى الأمر سنوات أخرى حتى استطعنا استعادة صداقتنا.

وبشكل عام لا أوهام عندي بشأن موهبتي للصدقة. أنا مخلص للغاية لكنني مرتاب جداً. وإذا فكرت بأن أحداً خانني فإنني أرد له الخيانة بسرعة، وإذا قاطعني أحد أقاطعه فوراً. إنها موهبة مشكوك بأمرها وذات طابع برغماني بحت.

أجد صداقة النساء أكثر سهولة. فالصراحة واضحة ( كما أحب أن أعتقد ) لا مطالب فيها ( كما آمل ). الإخلاص غير قابل للخدش ( كما



أُتصور). الحدس يتحرك بلا تحامل أو ضرر، العواطف غير مقنّعة أو متكررة ولا دخل للصيت والشهرة. الصراعات التي تنشأ غير معدية. لقد رقصت معهن في كل وجهة ممكنة : المعاناة، الحنان، العاطفة، الحماسة، الخيانة، الغضب، الكوميديا، الملل، الحب، الأكاذيب، المتعة، الغيرة، الزنا، تجاوز الحد، الوفاء، وهناك المزيد أيضاً : الدموع، الشهوانية، الشهوانية المجردة، الكوارث، الانتصارات، المتاعب، الأذى الجسدي، القلق، الوخر بالدبابيس، الخصيتان، المنى، النزف، الرحيل. ويستحسن أن ننتهي من هذا قبل أن نصل إلى آخر السكة، فهناك أيضاً العنة، الفسق، الرعب، قرب الموت، الموت نفسه، الليالي، الليالي البيضاء، الليالي المؤرقة، الموسيقى، الإفطار، الأنداء، الشفاه، الصور. والآن ندير الكاميرا باتجاه آخر لنرصد خليطاً آخر من الصور: الجلد، الكلب، الطقوس، لحم الحوت، المحار سيء الطعم، الاغتصاب، الملابس الأنيقة، المجوهرات، اللمسات، القبلات، الأكتاف، الأرداف، الأضواء، الشوارع، المدن، المنافسة، المغريات، المشط في الشعر، الرسائل الطويلة، الشروحات، كل الضحك، التلقم بالسن، الرماد، الأيدي. وتأتي المنطقة الآن إلى نهايتها : الظلال، الرقة، شاطئ البحر، البحر.

والآن يسود الهدوء، وأنظر إلى ساعة والدي الذهبية القديمة ذات الزجاج المكسور، والموجودة أمامي على المكتب. إنها تشير إلى الثانية عشرة إلا سبع دقائق .

كلا، لن أكتب عن أصدقائي أو زوجتي أنغريد. هذا مستحيل. منذ سنوات أخرجت فيلماً غير ناجح تماماً يدعى (حب مع العاشقين )، عبارة عن بانوراما للحياة في ألمانيا الغربية، ثم مات الفيلم بشكل طبيعي لكنني نحتّ منه شريحة أصبحت فيما بعد فيلماً تلفزيونياً بعنوان ( من حياة الدمى ) أعدّه واحداً من أهم أفلامي، وهو رأي يشاركني فيه قلة.

ويوجد في سيناريو الفيلم حكاية مأخوذة من أوفيد حول الآلهة التي تنكرت ونزلت إلى الأرض لترى كيف يعيش الخلق. وذات أمسية ربيعية

باردة وصلت الآلهة إلى مزرعة مهملة عند شاطئ البحر حيث يعيش رجل عجوز وزوجته، فيدعونها للعشاء وقضاء الليل. وفي الصباح تابعت الآلهة طريقها بعد أن سمحت للعجوزين بالتعبير عن أملهما الوحيد بألا يفرق الموت بينهما. استجابت الآلهة لرغبتهما وحولتها إلى شجرة واحدة كبيرة تظل المزرعة.

نعيش أنا وزوجتي سوية، وإذا فكر أحدنا بأمر فإن الآخر يجيبه. لذلك لا توجد لدي أية وسيلة لوصف هذه الصلة الروحية. ولكن ثمة مشكلة لا يمكن حلها، ففي يوم ما سوف نفترق، ولن توجد الآلهة الطيبة التي ستحولنا إلى شجرة تظل المزرعة. إن لدي موهبة في تخيل معظم مواقف الحياة فأنا أكدر في حدسي وخيالي ومشاعري. ومع ذلك فإنني أفكر إلى وسائل تصور لحظة الفراق، وبما أنني لست قادراً ولا راغباً بتصور حياة أخرى وراء الآفاق، فإن تلك اللحظة تبدو مروعة. سوف أتحوّل من شخص ما إلى لا أحد على الإطلاق، وهذا اللا أحد لن تكون لديه الذاكرة لأية صلوات روحية.



-٢٣-

عندما ذهب والدي إلى فارموس لقضاء إجازته في منتصف شهر تموز، كان يبدو متعباً وقلقاً، فأمضى وقته يسير وحيداً في الغابات وينام في مخازن الحبوب.

وذاث يوم أحد كان متوجهاً لإلقاء موعظة في كنيسة أمسبرغ. وكان الصباح رعدياً ومغيماً انتشرت خلاله فوق التلال سحب زرقاء قاتمة. وكان قد تقرر منذ مدة طويلة أن أصطحب والدي في رحلته هذه فوضعتني أمامه على الدراجة وثبتت خلفه صرة الطعام وحقيبة تضم غفارته.

-٢٣٩-

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

كانت قدماي عاريتين، وأرتدي بنظالاً أزرق قصيراً وقميصاً لونه باهت ووضعت رباطاً حول معصمي بعد أن لسعتني بعوضة وتورم موضع اللسعة. أما والدي فكان يرتدي بنظالاً أسود وجزمة سوداء ورباط وقميصاً أبيض وقبعة بيضاء وسترة صيفية.

أستطيع أن أؤكد هذا لأنني عثرت مؤخراً على صورة، وفيها تقف غرترود، صديقة العائلة الشابة، في الخلفية، تنتظر إلى والدي بحب وتبتسم بغیظ، وكانت المفضلة بالنسبة إليّ لأن الأمور تتحسن بوجودها فتجعل والدي يضحك دائماً وتلطف مزاجه. ويمكن رؤية جدتي في طريقها إلى المرحاض، وشقيقي منكباً على إحدى الوظائف اللعينة وشقيقتي نائمة وأنا في حوالي الثامنة من العمر. وكانت أمي تمسك الكاميرا وتحب التقاط الصور.

اجتزنا منحدر الغابة المزروع بالسنوبر، عبر روائح الصمغ والطحالب، ومررنا بجانب حديقة مزروعة بالفراولة. وكان شقيقي ورفاقه من دار الإرسالية قد قاموا منذ أسابيع بسرقة الفراولة وهرسها على ملاءات السيدة تورنكفيست. واشتبه بنا جميعاً، ثم أطلق سراحنا لعدم وجود الأدلة.

في أحد الأيام دلّني شقيقي أمام أنفي دودة تستخدم لصيد السمك وقال لي: «إذا أكلتها أعطيك خمس أورات». تدبرت أمري وأكلت الدودة وبعد أن ابتلعته نهائياً قال لي: « ما دمت أحقق لدرجة أنك تأكل الدود فلن أعطيك الأورات الخمس ».

كان يسهل خداعي، وكنت أعاني من زائدة أنفية وأنتفس غالباً عن طريق فمي الذي يبقى مفتوحاً فيجعلني أبدو كالأبله.

وفي مرة أخرى قال لي شقيقي: « خذ مظلة جدتك واصعد بها إلى الشرفة. والآن افتحها. اقفز وسوف تطير». كنت غيبياً للنهاية فبكيبت بغضب لا لأنني خدعت ولكن لأنني لم أطر بواسطة مظلة جدتي.

وذات يوم قالت لي لالا العجوز: « أنت ولدت يوم الأحد يا أنغمار وتستطيع أن ترى الجنّيات، ولكن لا تتسّ أن ترفع غصنين أمام عينيك ».

لا أعرف إلى أية درجة كانت لالا تؤمن بما تقوله، لكنني لم أشاهد جنيات بل رجلاً رمادياً صغيراً ذا وجه كرية يمسك بيد فتاة لا يزيد حجمها عن حجم أصبعي، أردت أن أمسك بها، لكنها اختفت هي والقزم.

عندما كنا نقطن فيلا غائن كان يأتي لزيارتنا موسيقيون جوالون فيعزفون ويمضون، وذات يوم جاءت عائلة كاملة منهم فدخل والدي إلى غرفة الطعام وقال : « لقد بعنا أنغامار للعجر وحصلنا على سعر جيد ». بدأت أنتحب من الرعب وانفجر الجميع ضاحكين فأخذتني أمي إلى أحضانها وداعبت رأسي برفق وقد دهشت لكوني ساذجاً إلى هذه الدرجة : « إنه يخدع بسهولة وليست لديه روح دعابة ».

وصلنا إلى مكتب البريد في قمة الهضبة ونزلت عن الدراجة وتابعت الطريق سيراً على الأقدام. ألقينا تحية الصباح على ساعي البريد الذي كان في طريقه إلى المحطة ليسلم البريد لقطار الصباح المتجه إلى كريليو.

بعد الهضبة تابعتنا الطريق صاعدين واجتزنا مزرعة برغلوند الكبير، من حيث كنا نأخذ الحليب، ثم اجتزنا بيتاً تقطنه الأشباح، وبيت الإرسالية حيث يعيش عدد من الأطفال الذين يعمل أبائهم في بعثات تبشيرية لصالح الله في حقول أفريقيا. وكانت تحكم هذا البيت مسيحية مبهجة دون قوانين أو إكراه، وكان الأطفال يقضون أيامهم متجولين حفاة الأقدام، ويتناولون وجبات الطعام عندما يشاؤون، ويشاهدون مسرحاً بناه خصيصاً لهم بنغت فريكهولم نقلاً عن موديل موجود في إحدى المجالات المتخصصة بالعائلات.

وها نحن نعدو الآن باتجاه المنحدر المؤدي إلى سولباكا. الطريق يمتد بمحاذاة النهر والشمس متوهجة والعجلات تصرصر على الأرض المبللة بالماء، والغيوم لا تزال فوق التلال. كان والدي يغني بصوت خافت وقطار الصباح يصفر بعيداً، وفكرت بقطاري الموجود في البيت. فقد كان يمكن أن أكون هناك في هذه اللحظة، أمد السكة في القبو المعشوشب وألهو وحدي. إن

الرحلة مع والدي مشروع متقلقل لأنك لا تعرف كيف سينتهي، فأحياناً يبقى مزاجه رائقاً طيلة النهار وأحياناً أخرى تتلبسه الشياطين فيصبح صامتاً ونزقاً. وجدنا بعض العربات التي نقل الناس الذاهبين إلى الكنيسة واقفة بانتظار المعدية، وكان هناك رجل مع بقرة قذرة ومجموعة صبية في طريقهم للسباحة والصيد في جوبتارن.

وبدأت المعدية عبورها إلى الطرف الآخر وانشغل والدي بالحديث مع إحدى النساء، فجلست عند الحافة وأسقطت قدمي في الماء البارد كالثلج رغم حرارة الصيف.

منذ طفولتي أرى النهر في أحلامي دائماً ... يجري ملتقاً وقائماً مثل نهر غرادا أسفل جسر السكة الحديدية حيث تمتد جذور أشجار جار الماء والبتولا، ثم تضيئه الشمس للحظات وعندما تختفي يعود أشد قتامة من قبل ويمضي بحركته الأزلية تجاه المنعطف.

كنا نذهب أحياناً لنسبح قريباً من ضفة النهر ونأخذ الطريق المنحدر من فارموس عبر بناء المحطة وطاحونة برغلوند، وكنا نقفز إلى الماء من طريق خشبي موثق إلى الضفة بإحكام، وذات مرة وجدت نفسي أغوص تحت الطوف ولا أعرف كيف أعود إلى السطح، لكنني لم أشعر بالخوف وفتحت عيني فشاهدت الأعشاب المائية تتراقص أمامي وفقاعات الهواء تتصاعد من فمي والأسماك الصغيرة تتوارى بين الحجارة. بعد ذلك أذكر أنني كنت ممدداً على الطوف أتقيأ ماءً ومخاطاً والجميع حولي يتحدثون بوقت واحد.

لكنني الآن أجلس على حافة المعدية أبرد أخمص قدمي وأداوي لسعات البعوض. وفجأة رفعتني أحدهم من كتفي ودفعتني إلى الخلف وهوى بضربة قوية على رأسي. ووجدت والدي يصيح غاضباً : « أنت تعرف بأن هذا ممنوع، ألا ترى كيف يمكن أن تسقط إلى الأسفل ». وضربني من جديد. لم أبك لكنني امتلأت كراهية. هذا السفاح اللعين الذي يضرب دائماً. سوف أقتله.

لن أصفح عنه، وعندما نعود إلى البيت سأفكر بموت مؤلم له وسوف يتوسل الرحمة وسأسمعه يصرخ فزعاً.

وصلنا الشاطئ، وجرت العربات بعيداً، وودع والدي الناس. كان يجد سهولة دائمة في التحدث إليهم. ابتسم الصبية بازدياد ومضوا وأخذ الرجل العجوز يصعد المنحدر مع بقرة القذرة.

قال والدي بصوت ودود : « تعال الآن يا بني ». لكنني لم أتحرك وأشحت بوجهي وكدت أن أبكي بعد أن سمعت صوته الودود. اقترب مني قائلاً : « لا بد أنك رأيت كم كنت خائفاً عليك. كان يمكن أن تغرق دون أن ينتبه أحد إليك ».

ومد يده الكبيرة يبحث عن يدي فزال غضبي ببرهة سريعة. لقد كان خائفاً. هذا مفهوم. إذا كنت خائفاً فسوف تغضب. أستطيع أن أفهم هذا. إنه لطيف الآن. لقد ضربني بقسوة لكنه يشعر بالندم.

كان المنحدر شديداً، فساعدت والدي على دفع الدراجة إلى القمة وهناك كان الحر ينتصب مثل الجدار ولا يوجد أثر لنسمة باردة.

دخلنا ساحة الكنيسة عندما كانوا يعلنون الساعة العاشرة تماماً. كانت ساحة الكنيسة مظلمة وبعض النساء المتشحات بالسواد يسقين زهور الأضرحة. وكان الجو لطيفاً داخل الأروقة. لحق أمين الكنيسة الذي كان يقرع الأجراس بوالدي إلى غرفة المقدسات حيث يوجد حمام وأبريق ماء داخل الخزانة. نزع والدي قميصه واغتسل، ثم ارتدى قميصاً نظيفاً وياقة ورداءه الكهنوتي وجلس إلى طاولة يكتب أرقام الأناشيد على ورقة. بعد ذلك قمت وأمين الكنيسة بتوزيع الأرقام في الكنيسة دون أن يحدث أحداً الآخر أثناء هذه المهمة، لأن الرقم الخاطئ كان يعني كارثة.

كنت أعرف أن والدي يود البقاء وحيداً بعض الوقت فخرجت إلى الساحة وقرأت الكتابات على الأضرحة في مقبرة الأطفال. كانت قبة السماء

بيضاء والحرارة تتربّص بلا حراك. ثمة نحل شديد الطنين. بعوضة. خوار بقرة. أشعر بالنعاس. أغفو لبرهة. أنام.



أثناء التحضير لفيلم ( ضوء الشتاء ) كنت أجول في كنائس أوبسالا، وأمضي فيها ساعات طويلة أراقب حركة الضوء بداخلها وأفكر بنهاية الفيلم. كل شيء كان جاهزاً باستثناء النهاية.

ذات يوم، وكان الأحد، اتصلت بوالدي وسألته إن كان يرغب بالخروج معي، فأمي كانت ترقد بالمستشفى بعدما داهمتها أزمة قلبية وبقي هو وحيداً في البيت وقد ساءت حالته الصحية وأصبح يرتدي حذاءً طبيّاً مقوماً ويسير مستنداً إلى عكاز، لكنه بقوة إرادته ونظامه الذاتي الصارم استمر بواجباته في أبرشية القصر الملكي، وكان في الخامسة والسبعين.

كان صباحاً ربيعياً وضبابياً، وصلنا في الوقت المحدد إلى كنيسة صغيرة تقع شمال أوبسالا، ووجدنا أربعة أشخاص يجلسون أمامنا على المقاعد الضيقة ينتظرون بدء الصلاة. كان أمين الكنيسة وحامل الصولجان يتهامسان في الرواق، وعازفة الأورغن في العلية تبحث عن شيء ما. تلتشى صوت الجرس الذي يدعو للاجتماع ولم يظهر الكاهن بعد. ساد صمت طويل، وكان والدي يغمغم بقلق. مضت بضغ دقائق، ثم سمعنا صوت سيارة مسرعة تتوقف خارجاً وصوت إغلاق الباب بعنف، وشاهدنا الكاهن يدخل الكنيسة لاهثاً.

وعندما صعد إلى المذبح تلفت حوله ونظر إلى رعاياه بعينين حمراوين، وكان رجلاً نحيلاً طويل الشعر. لوّح بذراعيه كمن يتزحلق على الثلج وسعل، ثم قال : « أنا مريض. حرارتي مرتفعة ولدي رعشة ». وبحث عن تعاطف في أعيننا، وتابع : « لدي إذن بأن تكون الصلاة قصيرة ولكن من دون المشاركة لهذا اليوم. سأعظ بأفضل ما أستطيع وسننشد أغنية وهذا كل شيء، أما الآن فسأذهب إلى غرفة المقدسات وأضع ردائي الكهنوتي ».

وحدق للحظات دون أن يحسم ذهابه، وكأنه ينتظر تصفيقاً أو استحساناً أو دلائل استيعاب لكلماته. وعندما لم يجد ردة فعل من أحد استدار واختفى وراء الباب الضخم.

نهض والدي عن مقعده. كان يشعر بالضيق. « دعني أمر، يجب أن أتحدث إلى هذا المخلوق » أفسحت له المجال فمضى باتجاه غرفة المقدسات وهو يستند إلى عكازه بصعوبة. بعد ذلك دار نقاش عنيف بالداخل. ظهر أمين الكنيسة، وابتسم بحرج وأوضح أن المشاركة ستكون بعد الصلاة، وأن زميلاً مسناً سوف يساعد الكاهن.

أشدت عازفة الأورغن والحاضرون لحن المقدمة، وخرج والدي برداء كهنوتي أبيض، وعندما انتهى اللحن بدأ والدي يتحدث بصوت حرّ وهادئ. وهكذا حصلت على نهاية فيلم ( ضوء الشتاء )، وعلى قاعدة مازلت أتبعها حتى اليوم : يجب أن تتمسك بمشاركتك بصرف النظر عن أي شيء. هذا مهم بالنسبة لرواد الكنيسة، وأكثر أهمية بالنسبة لك أنت.



نمت جيداً على المقعد الطويل المظلل، وأفقت على قرع الأجراس فتوجهت إلى الكنيسة حافي القدمين، حيث أمسكتني زوجة الكاهن ودفعتني لأجلس بجانبها تحت منبر الوعظ مباشرة رغم أنني كنت راغباً بالصعود إلى عليّة الأورغن. وفجأة شعرت برغبة للذهاب إلى الحمام وأدركت أن محنتي سوف تطول ( إن صلوات الكنائس والمسرحيات السيئة تستمر أكثر من أي شيء آخر بالعالم، وإذا شعرت بأن الحياة تمضي بسرعة كبيرة فأذهب إلى الكنيسة أو المسرح. عندئذ سوف يتوقف الزمن وتظن أن ساعتك لا تعمل جيداً، وكما يقول سترندبرغ في ( العاصفة ) : « إن الحياة قصيرة، لكنها قد تكون طويلة أثناء استمرارها ».

مثل كل رواد الكنيسة في كل العصور استغرقتني تفاصيل المذبح والألواح الثلاثية والصليب وزجاج النوافذ الملون واللوحات الجدارية التي



أرى فيها المسيح والعذاب ومريم والقديس يوحنا ومريم المجدلية، والفارس يلعب الشطرنج مع الموت، والموت ينشر شجرة الحياة وساحر شرير يفرك يده. الموت يقود الرقصة إلى أرض الظلمات ويستخدم منجله كالراية، ورعايا الكنيسة يقفون في طابور طويل والشياطين تتسرك قدور الماء تغلي ، والخاطئون يندفعون إلى الأعماق، وآدم وحواء يغطيان عورتيهما. لا وجود لبقعة خالية في الكنيسة، فالناس يملؤونها، والقديسون والأنبياء والملائكة والشياطين، كلهم أحياء يلمعون على الجداريات. الواقع والخيال ينبثقان في صنع أسطوري قوي.

عندما عملت مدرساً في مدرسة مالمو للدراما كان يجب أن نقدم عرضاً لكننا لم نعرف ما هو، وعندئذ فكرت بتلك الجداريات التي رأيتها في طفولتي، وخلال أيام كتبت مسرحية بعنوان ( الرسم على الخشب ) ووجدت فيها دوراً لكل طالب.

وبالتدريج تحولت : ( الرسم على الخشب ) إلى ( الختم السابع )، وهو فيلم متفاوت المستوى لكنه قريب إلى قلبي لأنني أخرجته في ظروف صعبة ومع دفق من الحيوية والبهجة، ويستطيع المشاهد أن يلمح في مشهد الغابة السوداء حيث تُعدم الساحرة، من بين الأشجار، النوافذ العالية لضاحية قريبة من الاستوديو، أما مشهد موكب الضاربين أنفسهم بالسوط فتم تصويره في موقع مهجور شيدت عليه فيما بعد معامل التحميص التابعة للاستوديو.

لقد صورنا لقطة رقصة الموت تحت الغيوم المظلمة بسرعة عجيبة لأن يوم العمل قد انتهى بالنسبة للممثلين، فارتنى المساعدون والفنيون والماكين، بالإضافة إلى زائرين لم يفهما أبداً ماذا كنا نفعل، ملابس المحكومين بالموت، ونصبت الكاميرا وصورت اللقطة قبل أن تتبدد الغيوم.



لم أكن أجرؤ على النوم أبداً أثناء مواظ والدي في الكنيسة. كان يرى كل شيء. وحدث ذات مرة أن نام أحد أصدقاء العائلة أثناء صلاة الصباح في

كنيسة مستشفى صوفيا همت، فأوقف والدي طقوسه وناداه بوضوح وهدوء، « استيقظ يا إينار، إن الذي سيأتي له علاقة بك »، ثم تحدث عن موضوع الأخير الذي يصبح الأول. وكان العم إينار موظفاً في أرشيف وزارة الخارجية ويطمح لاستلام منصب أعلى.

بعد انتهاء الصلاة قدمت القهوة في بيت الكاهن الذي كان له ابن سمين ذو شعر أصفر في مثل سني، اسمه أوسكار، وكان مثيراً للقرف لإصابته بالأكزيما في فروة رأسه وتفوح منه رائحة مبيد للحشرات.

صعدنا إلى غرفة نومه التي حولها إلى كنيسة فيها مذبح وأعمدة شموع وصليب وقماش ملون ملصق على النوافذ وزاوية للأورغن. خيرني أوسكار بين سماع موعظة أو لعب جنازة حيث كان يحتفظ بنعش طفل صغير في خزانة الثياب، فقلت له إنني لا أؤمن بالله، فحك رأسه وقال إن وجود الله مثبت علمياً، وسرعان ما تتساجرنا، وكان أقوى مني فأمسك بذراعي ولوهاها وطالبني بالاعتراف بوجود الله. أحجمت عن طلب المساعدة، فمن المحتمل أن يكون أوسكار مجنوناً ولا يمكن التنبؤ بما سيفعل، واعترفت بسرعة أنني أؤمن بوجود الله.

بعد اعترافي جلس كل منا عابساً في إحدى زوايا الغرفة، ثم قلنا وداعاً وافترقنا. كان والدي قد حزم رداءه وأمتعته ورائدى قبعته استعداداً لرحلة العودة. أراد الكاهن وزوجته أن نبقي حتى تمرّ العاصفة فالشمس على حافة غيمة كثيفة، ولكنها لا تزال مشعة والحرارة تزداد مع اقتراب المطر. ابتسم والدي وشكرهما مؤكداً بأننا سنجتاز العاصفة ولا بأس بقليل من المطر المنعش. ضمنتني زوجة الكاهن إلى بطنها وكانت تفوح منها رائحة العرق، وصافحني الكاهن، أما أوسكار فلم يكن له أثر في المكان.

وأخيراً قلنا عائدين. لم نقل شيئاً لكنني شعرت بأن والدي كان مرتاحاً، يردد لحناً ويفقد الدراجة بسرعة.

وعندما اجترنا المنعطف المؤدي إلى جوبتارن أقترح والذي أن نسبح قليلاً، وكانت فكرة جيدة، فاستدرنا إلى طريق صغير ومضينا باتجاه النهر. نزعنا ثيابنا وألقى والذي نفسه بالماء وأخذ يسبح ويلهث، أما أنا فكننت حذراً وبقيت قريباً من الشاطئ، فعمق النهر هنا بلا قرار. بعدها جلسنا على الشاطئ نجفف أنفسنا بحرارة الشمس الحارقة، والحشرات الطائرة تطوف حولنا. كان لوالدي كتفان عريضان وصدر مرتفع وساقان طويلتان وقويتان وقضيب كبير، وجلد بلا شعر تقريباً. جلست بين ركبتيه كما جلس المسيح مستنداً إلى الصليب، ولمحت ورده أرجوانية اللون وسألته عن اسمها فقد كان يعرف كل شيء عن الورود والعصافير. وعلى الرغم من تناولنا للطعام بوفرة في بيت الكاهن، فقد أتينا على الشطائر التي كانت بحوزتنا. بدأ الظلام يخيم تدريجياً، وقامت مجموعة دبابير بهجمات سريعة على بقايا الشطائر، ثم تكاثرت وتجمعت بحلقات فوق سطح الماء واختفت. قررنا أن نتابع الطريق.



عندما ترمّل والذي اعتدت أن أذهب لزيارته وأتحدث إليه. وذات يوم كنت جالساً مع مشرف البيت أعالج معه بعض الأمور العملية، فسمعنا صوت والذي وهو يجرجر قدميه في الممر ويدق الباب ويدخل الغرفة ويحدق في الضوء الباهر وقد استيقظ من النوم لتوه. نظر إلينا بدهشة ثم سألنا : « ألم تعد كارين بعد ؟ ». وفي اللحظة نفسها أدرك التشويش المؤلم الذي أصابه فابتسم بحرج. كانت أمي قد توفيت منذ أربع سنوات وقد جعل نفسه يبدو أحرق بالسؤال عنها، وقبل أن يجيبه أحد مثاً بكلمة واحدة لوّح بعصاه وعاد إلى غرفته.

كتبت في دفتر يومياتي : « ٢٢ نيسان / ١٩٧٠ / والذي يحتضر. ذهبت لرؤيته أمس الأحد في مستشفى صوفيا همت فوجدته نائماً يشخر، وبجانبه

أديت التي لا تفارقه أبداً. أيقظته أديت وغادرت الغرفة. همس بشيء ما، وكان مستحيلاً أن أفهم كلماته، وافترضت أنه مضطرب قليلاً، وكنت أرى التحولات السريعة التي تطرأ على تعابير عينيه : التحدي والتساؤل، نفاذ الصبر والخوف ومحاولة للتواصل. كان يقرأ شيئاً وأدركت أنها المباركة. والد محتضر يدعو الله ليبارك ابنه ! كل شيء حدث بسرعة ودون توقع .»

« ٢٥ نيسان /١٩٧٠/، والذي لا يزال على قيد الحياة لكنه غائب عن الوعي تماماً، وقلبه القوي لا يزال ينبض. أديت تعتقد أنها تتواصل معه بواسطة اليدين. تتحدث إليه فيرد عليها من خلال يده ... الأمر غامض ومؤثر. إنهما صديقان منذ الطفولة .»

« ٢٩ نيسان /١٩٧٠/ مات والدي. رحل في الساعة الثامنة وأربع دقائق من مساء يوم الأحد. كان موته هادئاً. وانتابني إحساس يصعب تفسيره عندهما رأيت وجهه ولم أتعرف إليه. كان وجه الموت. أفكر به من مسافة بعيدة يائسة، ولكن بحنان. الأمور سيئة اليوم بالنسبة لبرغمان. أتوق إلى أحد يلمسني ويباركني. الأمور سيئة اليوم، لست أنا الذي أشعر بالمرض - بالعكس - إنها روعي ... »



عندما خرجنا من غابة البتولا إلى الحقول العريضة المنبسطة، شاهدنا الشمس تضيء التلال. قلت لوالدي: «يجب أن نطوف العالم هكذا، أنا وأنت»، فضحك وأعطاني قبعته لأمسكها. كنا في مزاج رائع. هبت العاصفة أثناء صعودنا الهضبة باتجاه قرية مهجورة، وخلال دقيقة تقريباً اشتدت العاصفة وأخذ البرق يلتمع في السماء المظلمة وتحول الرعد إلى هدير مستمر وحببات المطر إلى كتل ثلجية قاسية. أسرعنا إلى أقرب مزرعة مهجورة واختبأنا في مخزن للتبن.

جلسنا على عارضة كبيرة نتأمل الطقس بالخارج، عبر الباب المفتوح ضرب البرق شجرة بتولا مرتين وبدأ الدخان يتصاعد من جذعها، واهتزت

الأرض نتيجة الرعد المتواصل. جلست متكوماً عند ركبتي والدي. فأجبتُه بأنني لست خائفاً، وفكرت بأنه ربما كان يوم القيامة حيث تنفخ الملائكة أبواقها وتهوي النجوم في البحر. كنت أنكر وجود الله وأعتقد بأن العقاب لن ينالني لأن الله والمسيح إلى جانبه، سيراني أنني مختبئ.

أصبح عصف الريح أكثر شدة وبرودة وبدأت أسناني تصطك من البرد، فنزع والدي سترته ولفني بها. كانت مبللة قليلاً لكنها دافئة بدفء والدي. توقفت العاصفة واستمر المطر وأخذ ضياء النهار الرمادي ينقلب كما في ساعة الغروب دون شمس.

وتابعنا الطريق وكانت أمامنا مسافة طويلة قبل بلوغ المنزل، رغم أن الساعة قد تجاوزت موعد العشاء. كانت قيادة الدراجة صعبة وسط الدروب الموحلة، وفجأة انزلقت الدراجة فسحبت ساقي بسرعة وتدرجت على منحدر عشبي بسيط، أما والدي فوقع على الطريق، فنهضت ونظرت إليه، كان يرقد بلا حراك وساقه محشورة تحت الدراجة، وعندئذ خيل إلي أن والدي مات.

بعد لحظة أدار وجهه وسألني إذا ما أصبت بضرر، ثم ضحك ضحكته العادية والمبتهجة، ونهض ورفع الدراجة، وكان خده قد جرح قليلاً وبدأ ينزف. كنا متسخين تماماً والمطر لا يزال يتساقط فتابعنا السير ووالدي يضحك بين الحين والآخر وكأنه تحرر من أمر ما.

دق والدي باب مزرعة صادفناها قبل الوصول إلى المعديّة، وسأل صاحبها العجوز أن يسمح له باستخدام الهاتف، لكن العجوز أجاب بأن العاصفة قد قطعت الخطوط، ودعتنا زوجته للدخول واحتساء القهوة، ثم أصرت أن أغير ثيابي وأحضرت لي سروالاً داخلياً من الكتان الخشن وسترة صوفية محبوكة باليد وجوارب صوفية سميكة. في البدء رفضت أن أرثدي ثياب العجوز لكن نظرة صارمة من والدي جعلتني أطيعها حتى النهاية. واستعار والدي بدوره بنظراً من الرجل العجوز وارتدى صدرية جلدية قديمة

فوق رداءه الكهنوتي، وأعد العجوز لنا عربة مغطاة، ووصلنا فارموس عند الغروب.

وهناك ضحك الجميع من منظرنا.

في الأمسية نفسها طار شقيقي واثان من رفاقه بواسطة بساط الريح وحلقوا فوق الغابة، بعد أن أمرني شقيقي بأن ألتزم فراشي ولا أتحرك.

لم يكن بوسعي أن أطير معهم لأنني كنت صغيراً، بالإضافة إلى أن البساط السحري لا يتحمل أكثر من ثلاثة أشخاص. في البداية سمعت صوت حديثهم الخافت وضحكاتهم المكتومة عبر الباب النصف مفتوح، وكان الرعد يقصف في مكان بعيد والمطر يتساقط على السطح، وتضاء الغرفة بومضات من البرق.

بعد ذلك سمعتهم يفتحون النافذة ويلقون البساط السحري على رواق السطح ويصعدون إليه. تعصف الريح بالبيت فتتهز الجدران وينهمر المطر بغزارة أكثر. لم أستطع أن أتمالك نفسي فهرعت إلى الغرفة المجاورة حيث كانوا ينامون، فوجدتها خالية وقد اختفت السجادة، والنافذة مشرعة لليل والريح.

في صباح اليوم التالي كانوا متعبين وصامتين، وأثناء تناول الإفطار مع العائلة حاولت أن أشير إلى موضوع رحلتهم الطائرة، لكن شقيقي أسكتني بنظراته المتوعدة.



كنت جالساً في كنيسة هيدفغ أليانورا بعد ظهيرة يوم أحد في شهر كانون الأول، أستمع إلى موشحة باخ الدينية لعيد الميلاد. كان الثلج يتساقط بهدوء، وفجأة أشرقت الشمس.

توهجت النوافذ الملونة للحظات، وسقطت حزم الضوء من أعلى القبة وتحرك الكورس بثقة عبر الكنيسة. إن تقوى باخ تشفي عذاباتنا..

برد الطقس ولم تضأ مصابيح الشارع بعد وكان الثلج يخشخش تحت الأقدام والبخار يتصاعد مع أنفاسي. برد قارس حلّ قبل أوانه، ولا تزال صورة الكورس تطوف بمخيلتي.

عبرت حي شتورغانن الهادئ يوم الأحد، وأثر خاطرة سريعة دخلت إلى بيت الكاهن الذي تفوح منه رائحة المنظفات والقداسة، تماماً كما كان قبل خمسين عاماً.

كانت الشقة واسعة غارقة بالصمت، ضياء متسلل من الخارج يتحرك على سقف الصالون ومصباح مكتبي يشع من غرفة نوم أمي، أما غرفة الطعام فكانت معتمة، ويعبر أحدهم بسرعة إلى حجرة المؤن وأسمع أصواتاً خافتة من بعيد، أصواتاً نسائية، وضجة الملاحق والصحون الخفيفة. إنه موعد قهوة المساء في المطبخ.

أنزع معطفي وخذائي وأسير على الأرضية الخشبية الملمعة حديثاً، أمي جالسة إلى مقعدها وقد وضعت نظاراتها. شعرها غير مرتب ولم يبيض بعد، تتحني على دفتر مذكراتها وتكتب بقلم رفيع. أصابعها قصيرة وقوية يزينها خاتم الزفاف الثقيل وخاتم آخر بجوهرة لامعة. أطافرها قصيرة وبشرتها بلا عناية.

تلقت بسرعة وتلمحني. ( كم أتوق إلى هذه اللحظة. منذ أن توفيت أمي وأنا أتوق إليها ). تبتسم بشكلية وتعلق دفترها وتنزع نظاراتها. أقبل جبهتها، والشامة البنية فوق عينها اليسرى.

« أعرف أنني أضايقك، فهذا وقتك الخاص، والذي يستريح قبل العشاء وأمي تقرأ أو تكتب في غرفتها. لقد كنت لتوي في الكنسية واستمعت لإحدى موشحات باخ الدينية. كانت جميلة، والضوء كان جميلاً، وقلت لنفسني : سوف أحاول ،ربما أنجح هذه المرة .»

تبتسم أُمي بشيء من التهكم كما أعتقد. أعرف بماذا تفكر ! أنت تمر بهذا الحي كل يوم في طريقك للمسرح ونادراً ما يخطر ببالك أن تأتي لرؤيتنا. كلا، لم يكن يخطر ببالي.

وتنهض أُمي وتسير بسرعة ( خطواتها سريعة دائماً )، تغادر الغرفة وتختفي في عتمة غرفة الطعام، ثم أسمع همهمة، وأراها تضيء مصباح الطاولة المستديرة وتعود إلى الغرفة وتستلقي على السرير وتتدثر بشالها الأزرق.

وتقول معتذرة : « ما زلت متعبة .»

« أريد أن أسأل أُمي عن أمر هام، فمُنذ سنوات كنت جالساً في مكتبي بفارو، وكانت السماء تمطر مطراً صيفياً هادئاً لم نعد نرى مثيلاً له هذه الأيام. كنت أقرأ وأنصت إلى صوت المطر، وأحسست فجأة بأن أُمي كانت قريبة مني وبوسعي أن أمسك بيدها وأضمها إلي، لم أكن أحلم بذلك. كنت أعرف أن أُمي معي في الغرفة، أو ربما خيل إلي ذلك ! لا أستطيع أن أجزم بالأمر، لذلك أريد أن أسألك يا أُمي .»

وتجيب بصوت هادئ : « بالتأكيد لست أنا. ما زلت متعبة. هل أنت متأكد من أنها لم تكن شخصاً آخر ؟ .»

أهز رأسي، إحساس بالقنوط والألم.

« لقد أصبحنا أصدقاء، ألسنا كذلك ؟ انتهينا من توزيع الأدوار القديم، الأم والابن، وأصبحنا أصدقاء، نتحدث بصراحة ومودة. ألسنا كذلك ؟ ألم تصبح الحياة مفهومة ؟ ألا أقترب قليلاً من الفهم ؟ لا أعتقد أنني جالس هنا وأنا مضطرب يقرّعني ضميري. ليس الوضع هكذا أبداً. ولكن الصداقة ؟



الحب ؟ أعرف أننا لا نستخدم هذا التعبير في أسرتنا فوالدي يتحدث دائماً عن حب الله في الكنيسة، ولكن ماذا عن المنزل ؟ كيف كان يبدو الحب بالنسبة لنا ؟ كيف انتهينا إلى قلوب محطمة مشبعة بالكرهية ؟ .»

« تحدث مع أحد آخر حول هذا، فأنا متعبة .»

« مع من ؟ لا أستطيع أن أحدث نفسي. أمي متعبة الآن، وأنا أيضاً أشعر بالتعب في أعصابي وأحشائي». وتقول أمي : « يجب أن تتسلى قليلاً، اذهب والهو بألعابك الجديدة. لا أريد أن تلاطفني، أنت تبدو كالفاتة عندما تلاطفني .»

وتشبح بوجهها، وتحقق بضوء المصباح.

« لقد أخذنا أقتعة عوضاً عن الوجوه، وهيستيريا عوضاً عن المشاعر والخجل والإحساس بالذنب عوضاً عن الحب والتسامح .»

نظرتها كثيبة وساكنة، وعيناها لا تطرفان أبداً.

« لماذا أصبح شقيقي عاجزاً ؟ لماذا انهارت شقيقتي ؟ لماذا عشت مع داء لا يشفى أبداً ؟ لا أريد أن ألوم، كما أنني لا أسترد أية ديون، أريد أن أعرف فقط لماذا بات بؤسنا مرعباً إلى هذا الحد وراء صيئنا الاجتماعي الهش؟ لماذا ابتلي شقيقي وشقيقتي رغم كل العناية والدعم والثقة ؟ لماذا لم أكن قادراً على علاقة إنسانية طبيعية لمدة طويلة من الزمن ؟ .»

وتنهض أمي وتنتهد بعمق، وألمح الضماد الصغير يلف أصبعها، ثم تزدرد لعدة مرات.

« لدي مخزون هائل من التفسيرات لكل إحساس وكل لحظة وكل نوعك جسدي. لقد اندفعت إلى هاوية الحياة : إنها كلمات ذات وقع رائع، الاندفاع إلى هاوية الحياة، لكن الهاوية حقيقية وسحيقة وبلا قرار فالإنسان لا يقتل نفسه في وهد صغير أو مياه ضحلة. أستغيث بأمي كما كنت أفعل دائماً، وأنا محموم في الليل، عائد من المدرسة، أهرع من المستشفى والأشباح تطاردني، أبحث عن يد أمي في تلك الأمسية الماطرة بفارو. لا أعرف.

لا أعرف شيئاً على الإطلاق. إلى أين نحن ذاهبان؟ لن ننجح ... نعم هذه حقيقة مؤكدة، فأنا أعاني من ضغط دم مرتفع، وقد حدث لي هذا في وقت المذلة والإهانة. إنني أسمع عويل شخص ما، أعتقد أنه عويلي.

يجب أن أهدأ وأسيطر على نفسي، فاللقاء لم يستمر على النحو الذي تخيلته. كان يجب أن نكون أقل كآبة ونتحدث بهدوء عن هذه الأسرار الغامضة. كان يجب أن تسمعي وتفسري، وكان يجب أن يصوغ كل شيء نفسه بهدوء وكمال كما في كورس باخ. لماذا لم نستخدم أبداً تعبير «بفضل أبي وأمي»؟ ولماذا كنا مضطرين لأن نخطبهما دائماً بلغة قواعدية سخيفة؟».

عثرنا على يوميات أمي في خزانة الودائع، وبعد موتها كان والذي يجلس كل يوم ويستعين بالعدسة المكبرة لقراءة خطها. وشيئاً فشيئاً أدرك أنه لم يعرف أبداً تلك المرأة التي تزوجها خمسين عاماً. لماذا لم تحرق أمي يومياتها؟ ربما تركتها كعقاب مخطط له؟.

لماذا كنا نتشاجر؟ لماذا كل هذه الدموع والانفجارات الغامضة؟ لا أستطيع أن أتذكر السبب باستثناء آخر مرة تشاجرنا فيها عندما كان والذي بالمستشفى؟ أذكر عندما تصالحنا والإحساس الرائع بالراحة.



منذ سنوات صورت فيلماً عن وجه أمي بواسطة كاميرا من قياس ٨ ملم وبعض العدسات الخاصة. فعندما توفي والذي سرقت ألبومات العائلة ووجدت بحوزتي مادة معتبرة. وهكذا كان الفيلم عن وجه أمي، وجه كارين، من الصورة الأولى عندما كانت في الثالثة وإلى الصورة الأخيرة التي التقطت لجواز سفرها قبل أشهر قليلة من وفاتها.

يوماً بعد يوم قمت بدراسة مئات الصور بواسطة عدسات مختلفة .. ها هي طالبة مع صديقاتها في مدرسة العمة روزا . إنه العام /١٨٩٠/ ، ترتدي قميصاً أبيض روسي الطراز وكأنها إحدى فتيات تشيخوف الغامضات. ممرضة شابة في الزي الخاص بها، امرأة ذات كفاءة عالية، تملؤها الثقة

والإصرار. صور الخطوبة التي التقطت عام /١٩١٢/ في أورسا، الخطيب  
يجلس على الطاولة بردائه الكهنوتي الأول يقرأ كتاباً والخطيبة تجلس إلى  
الطاولة نفسها تطرز قطعة ثياب، وتتحني إلى الأمام قليلاً وتتنظر إلى  
الكاميرا. الصورة التالية مؤثرة، وفيها تجلس على مقعد طويل وأمامها كلب  
ضخم، وتضحك بفرح ( وهي إحدى الصور القليلة التي تضحك فيها أمي ).  
إنها حرة، متزوجة حديثاً.

الحمل الأول، أمي تتحني باستسلام على كتفي والدي وهو يبتسم بفخر،  
فمها ذابل وكان ذلك حصل من كثرة القبل، ووجهها ناعم ومنسرح.  
ثم تأتي صور استوكهولم، الزوجان في شقتهم الجديدة بحي أوستر مالم  
الهادئ، يرتديان ثياباً أنيقة ويبتسمان شكلياً بعد أن تقبل كل منهما دوره وبدأ  
يؤديه بحماس.

صورة أخرى لأمي وهي تضحك. إنها جالسة على درجات الشرفة  
بفارموس وأنا في حضنها، وربما كنت وقتها في الرابعة، وشقيقي في الثامنة  
يقف بعيداً، ترتدي معطفاً قطنياً أبيض وحذاءً عاليًا رغم حرارة الصيف. إنها  
تضمني بقوة وتشبك يديها على بطني. يداها قصيرتان وقويتان، أظافرها  
مقصوصة. وأكثر ما أذكر في يدها خط الحياة العميق، هذه اليد الناعمة، شبكة  
من العروق، نفوح بروائح الأزهار والأطفال والمسؤولية والحرص والقوة  
والحنان والواجب.

تابعت مشاهدة الصور وشيئاً فشيئاً بدأ ينحسر وجود أمي في صور  
العائلة. كانت قد أجريت لها عملية جراحية واستئصل رحمها ومبيضاها، إنها  
تحقق بوهن، وابتسامتها لم تعد تصل إلى عينيها. مزيد من الصور، تبدو  
مرهقة وربما غاضبة، لقد بقيت وحيدة مع والدي بعدما رحل عنهما جميع  
الأبناء والأحفاد.

وأخيراً تأتي صورة جواز السفر. كانت أمي تحب السفر والمسارح  
والكتب والأفلام والناس، أما والدي فكان يكره السفر والزيارات غير المتوقعة

والغرباء. ازداد مرضه سوءاً وأصبح محرّجاً بسبب تلعثمه واهتزاز رأسه وصعوبات السير، وأصبحت أمي مقيدة به. كانت تزور إيطاليا باستمرار حتى انتهت صلاحية جواز سفرها فتطلب الأمر جوازاً جديداً لتزور ابنتها وزوجها في إنكلترا، والتقطت صورة لجواز السفر، ثم تعرضت أمي لنوبتين قلبيتين، وتبدو في آخر صورة لها وكأن ريحاً ثلجية مرت أمام وجهها فجزأت ملامحها إلى أقسام، غارت عيناها، ولم يعد باستطاعتها أن تقرأ بعد وهي الشغوفة بالمطالعة، وانقر قلبها إلى الدم الكافي، ومشطت شعرها الرمادي إلى الخلف وابتسمت على عجل .. يجب أن يبتسم المرء أمام الكاميرا. كانت بشرة خديها منتخخة تتقاطع فيها التجاعيد والأخاديد، وقد جفت شفناها.



وهكذا ذهبت إلى كنيسة هيدفغ إليانورا في مساء يوم الأحد مع حلول البرد، وشاهدت انعكاسات الضوء على القباب، ثم صعدت ثلاثة طوابق إلى الشقة ووجدت أمي منكبة على يومياتها وأذنت لي أن أتحدث معها قليلاً. لكنني سرعان ما أصبحت متناقضاً وبدأت أسأل عن أشياء اعتقدت أنها ماتت ودفنت.

أدعواها للحساب وأوجه الاتهام إليها، فتتحدث أمي عن تعبها، وهذا ما كانت تفعله في الفترة الأخيرة، لقد هزلت وأصبحت شبه مرئية. يجب أن أفكر بما هو موجود عندي وليس بما هو غير موجود أو لم يوجد قط. في لحظة سريعة، أسبر غور آلامها عندما واجهت إخفاقاً في حياتها. لم تكن مؤمنة، وكانت قوية لتحمل اللوم حتى وإن لم تكن مشاركة بما يستحق اللوم. لقد كشفت بصيرتها عن كارثة حياتها.

وها أنا الآن أجلس في مقعدها وأتهمها بجرائم لم نقتربها، وأطرح عليها أسئلة لا أجوبة لها، وأغرق ببحثي في تفاصيل التفاصيل.

وأسأل بعناد كيف ولماذا، وفي برهة سريعة تومض البصيرة وأعتقد أنني وجدت أثراً لقوة جدتي الباردة وراء مأساة والدي. فعندما كانت جدتي

امراً شاباً تزوجها رجل عجوز له ثلاثة أبناء لا يصغرونها كثيراً. كان زواجاً قصيراً الأمد، وتوفي الزوج تاركاً وراءه زوجة وخمسة أبناء فما الذي اضطرت إلى قمعه وتدميره؟.

ربما تكون الإجابة سهلة لكن الغموض باق، وأستطيع أن أرى بوضوح أن عائلتنا كانت تتألف من أشخاص طبييي الإرادة والنوايا، لكنهم يحملون موروثاً كارثياً من الضمير المعذب والواجبات المسندة إليهم.

أبحث في يوميات أمي عن شهر تموز عام ١٩١٨/ فأجدها كتبت :  
« كنت متعبة خلال الأسابيع الماضية ولم أستطع أن أكتب. لقد أصيب إريك بالإنفلونزا الإسبانية للمرة الثانية، وولد ابننا في صباح الأحد ١٤ تموز، وأصيب بحرارة مرتفعة وإسهال قوي. إنه يبدو مثل هيكل عظمي وله أنف أحمر كبير، ويرفض بعناد أن يفتح عينيه، وبعد أيام من ولادته نفذ حليبي بسبب المرض وعمدناه في المستشفى بحالة طارئة، اسمه انغمار. وقد أخذته أمي إلى فارموس لترعاه ممرضة مختصة. إن أمي قاسية جداً تجاه عجز إريك عن معالجة بعض شؤوننا العملية، وهو بالمقابل يرفض تدخلها في حياتنا الخاصة. أرقد الآن ضعيفة وبائسة، وأحياناً عندما أكون وحيدة أبكي. إذا مات الرضيع فسوف تطلب أمي أن تأخذ داغ وأن أعود إلى عملي ثانية. تريدني أن أنفصل عن إريك في أسرع وقت ممكن قبل أن تدفعه كراهيته الجنونية لشيء خطير. لا أعتقد أنني أملك الحق بالتخلي عن إريك. لقد أمضى الربيع الأخير مجهداً وقلقاً، وأمي تقول إنه يدعي كل ذلك، لكنني لا أصدقها. أدعو إلى الله دون إيمان. يجب على المرء أن يتدبر شؤونه وحده وبأفضل ما يستطيع ». »

فارو ٢٥ / ٩ / ١٩٨٦

# أنغمار برغمان

## ( وقائع حياته وأعماله )

أعدّها : بيتر كوي

- ١٩١٨- ولادة أنغمار برغمان في ١٤ تموز بأوبسالا ، السويد، والده أريك ،  
( راعي أبرشية هيدفغ اليانورا ) وأمه كارين .
- ١٩٢٠ - العائلة تنتقل إلى أوستر مالم باستوكهولم .
- ١٩٢٢ - ولادة شقيقته مارغريتا .
- ١٩٢٤ - تعيين والده قسيساً في المشفى الملكي ، صوفياهمت .
- ١٩٣٤ - تعيين والده كاهناً في أبرشية هيدفغ اليانورا .
- التحاق أنغمار بمدرسة بالمغربي بأوستر مالم (هذه الفترة تشكل قاعدة لفيلم /النبوة/ ) .
- يمضي شهراً من إجازته الصيفية في تورنيغيا بألمانيا ، وفي طريق عودته للسويد يزور برلين للمرة الأولى .
- ١٩٣٧ - ينال الشهادة الثانوية .
- ١٩٣٨ - يلتحق لمدة قصيرة بالخدمة العسكرية الإلزامية في سترانغاس .
- /أيار/ يخرج مسرحياته الأولى في ماستر - أولفسغاردن :  
(الحد الخارجي) لفان ، (رحلة بيتر السعيد) لسترنديبرغ ، (الطائر الأزرق) لمترلينك ، (المعلم أولف) لسترنديبرغ .

- ١٩٣٩ - يفشل بالحصول على عمل في مسرح الدراما الملكي باستوكهولم ،  
ويعمل مساعداً للإنتاج في أوبرا استوكهولم .
- ١٩٤٠ - يغادر جامعة استوكهولم .
- يخرج (ماكبيث) لشكسبير في الماستر - أولفسغاردن باستوكهولم .
- (البجعة ) لسترنديبرغ في مسرح الطلاب باستوكهولم .
- ١٩٤١ - (حلم ليلة صيف) لشكسبير في مركز استوكهولم المدني .
- (سوناتا الأشباح) لسترنديبرغ في مركز استوكهولم المدني.
- ١٩٤٢ - تعيين كارل اندرس ديملنغ مديراً لشركة سفنكس فيلم .
- /أيار/ : (بيبو المهرج) لإلزا فيشر في حديقة الشعب باستوكهولم.
- /أيلول/ : (موت المنقب) ، مسرحية من تأليفه ، في مسرح الطلاب .
- تدعوه ستينا برغمان للعمل في سفنكس فيلم .
- ١٩٤٣ - [ كانون الثاني]: يبدأ عمله في قسم السيناريو ( بسفنكس فيلم )
- [ آذار] : يتزوج ألزا فيشر.
- [تيفولي]: أنغام برغمان في مسرح الطلاب باستوكهولم.
- ( قبل أن يستيقظ المرء ) لبنت أولوف فوس في مسرح الطلاب
- ( من أنا؟ ) لكارل أريك سويافيا في مسرح الطلاب.
- ( أوبوت ٣٩ ) لردولف فارلوندي في استوديو الكاتب المسرحي باستوكهولم.
- (نلز ايبسن) لكاي مونك في استوديو الكاتب المسرحي باستوكهولم.
- ١٩٤٤ - [ شباط - أيار ]: ألف سيوبرغ يخرج فيلم (النوبة) عن سيناريو لبرغمان.
- ( بيت اللعب ) لهيلمار برغمان في استوديو الكاتب المسرحي باستوكهولم.

- ( حضور السيد سليمان ) لهيلمار برغمان في استوديو الكاتب المسرحي باستوكهولم.
- [ نيسان]: يعين مديراً لمسرح مدينة هيلسنبورغ.
- [ أيلول]: ( الليدي اسبرغ ) لبريتافون هورن زالزاكولين في مسرح هيلسنبورغ.
- [ تشرين الأول]: ( من أنا ؟ ) لكارل اريك سويبا في مسرح هيلسنبورغ، افتتاح فيلم (النوبة).
- [ تشرين الثاني]: ( ماكنث ) لشكسبير في مسرح هيلسنبورغ.
- ١٩٤٥ - [ شباط]: (سكابن، بيمبل وكاسبر ) مسرحية من تأليفه
- في مسرح هيلسنبورغ. ( القصة البطولية ) لهيلمار برغمان، مسرح هيلسنبورغ.
- [ نيسان]: ( الأخلاق تتراجع ) لشون بيرغستروم، مسرح هيلسنبورغ
- ( تموز): يبدأ تصوير فيلم ( أزمة ).
- [ تشرين الثاني]: (البجعة ) لسترنديبرغ، مسرح مدينة مالمو
- يطلق الزا فيشر، ويتزوج هيلين لوند ستروم.
- ولادة ابنته ايفا.
- ١٩٤٦ - [ شباط]: افتتاح فيلم ( أزمة ).
- [ آذار]: ( القداس ) لبيورن - اريك هدير، مسرح هيلسنبورغ.
- يلتحق بلورانس مارستدت في تيرا فيلم.
- يصور فيلم (إنها تمطر على حينا ).
- أيلول]: (بواب المسرح) مسرحية من تأليفه، مسرح مالمو
- يلتحق بالعمل كمخرج في مسرح مدينة غوتتبرغ.
- [ تشرين الثاني]: (كاليجولا ) لا لبير كامو، مسرح غوتتبرغ
- افتتاح فيلم ( إنها تمطر على حينا ).



- ولادة ابنه جان.

١٩٤٧ - يكتب سيناريو ( امرأة بلا وجه ) ويخرجه غوستاف مولاندر.

- يكتب مسرحية ( جاك بين الممثلين ).

- [ كانون الأول ]: (اليوم ينتهي باكراً ) مسرحية من تأليفه، مسرح غوتنبرغ.

- [ آذار ]: ( السحر ) لشسترتون، مسرح غوتنبرغ.

- يخرج للإذاعة مسرحيتين لسترنديبرغ (اللعب بالنار) و(الهولندي).

- يصور فيلم ( أرض الرغبات ).

- [ أيلول ]: افتتاح فيلم ( أرض الرغبات ).

- [ تشرين الأول ]: (من شدة رعي) مسرحية من تأليفه، مسرح غوتنبرغ.

- يصور فيلم ( موسيقا في الظلام ).

١٩٤٨ - ولادة التوعمين أنا وماتس.

- [ كانون الثاني ]: افتتاح فيلم ( موسيقا في الظلام ).

- [ شباط ]: ( الرقص على الرصيف ) لبيورن - اريك هوير

مسرح غوتنبرغ.

- [ آذار ]: ( ماكبث ) لشكسبير، مسرح غوتنبرغ.

- يصور فيلم ( مرفأ النداء ).

- [ أيلول ]: ( لصوص الكرنفال ) لجين انويل، مسرح غوتنبرغ.

- يتعاون في كتابة سيناريو ( ايفا )، إخراج غوستاف مولاندر .

- [ تشرين الأول ]: افتتاح فيلم ( مرفأ النداء ).

- [ تشرين الثاني ]: يصور فيلم ( السجن ).

يخرج للإذاعة ( حب الأم ) لسترنديبرغ.

- [ كانون الأول ]: ( رسم الفراغ )، مسرحية من تأليفه، مسرح

هيلسنبورغ.

١٩٤٩ - [ كانون الثاني، شباط ]: يصور فيلم (الظماً ).

- [ شباط ]: ( طير متوحش ) لجين انويل، مسرح غوتنبرغ.
- [ آذار ]: ( عربة اسمها الرغبة ) لتتسي ويليامز، مسرح غوتنبرغ. افتتاح فيلم ( السجن ).
- يخرج للإذاعة مسرحيته ( رسم الفراغ ).
- [ تموز - آب ]: يصور فيلم ( إلى الفرح ).
- يقضي ثلاثة أشهر في باريس مع غان هيغبرغ.
- [ تشرين الأول ]: افتتاح فيلم ( الظمأ ).
- ينتهي عقده مع مسرح غوتنبرغ.
- ١٩٥٠ - يقدم ملخصاً لفيلم ( عندما تنام المدينة ) من إخراج لارس- اريك كيلغرين.
- [ شباط ]: افتتاح فيلم ( إلى الفرح ).
- ( الكلمات المقدسة ) لدي فال انكلان، مسرح غوتنبرغ.
- [ نيسان - حزيران ]: يصور فيلم ( لحن صيفي ).
- [ تموز - آب ]: يصور فيلم ( هذا لا يحدث هنا ).
- [ تشرين الأول ]: ( اوبرا القروش الثلاثة ) لبريخت، مسرح انتمتا باستوكهولم.
- افتتاح فيلم ( هذا لا يحدث هنا ).
- [ كانون الأول ]: عرض مزدوج لمسرحيتي ( الظل ) لهيلمار برغمان و ( ميديا ) لجين انويل، مسرح أنتيما باستوكهولم.
- يطلق هيلين لوندستروم.
- ١٩٥١ - يكتب سيناريو ( طلاق ) من اخراج غوستاف مولاندر.
- يتزوج غان هيغبرغ.
- [ نيسان ]: ( ضوء في الكوخ ) لبيورن- اريك هوير، المسرح الدرامي الملكي.
- [ أيار ]: ولادة ابنه انغمار.

- [تشرين الأول]: افتتاح فيلم ( لحن صيفي ).
- [تشرين الثاني]: ( الوردة تاتو ) لتتسي ويليامز، مسرح نور كوينغ.
- في فترة اغلاق الاستوديوهات بالسويد، يصور برغمان مجموعة من الدعايات لصابون بريس.
- ١٩٥٢ [ شباط ]: (الجريمة في بار جارنا ) مسرحية من تأليفه، مسرح مالمو.
- يعين مديراً لمسرح مالمو.
- [حزيران - تموز]: يصور فيلم ( انتظار النساء ).
- [آب]: يصور فيلم (الصيف مع مونيكأ).
- تبدأ علاقته مع هاريت اندرسون.
- [تشرين الثاني]: ( العروس العذراء ) لسترنديبرغ، مسرح مالمو.
- افتتاح فيلم ( انتظار النساء ).
- ينتج ثلاث مسرحيات للإذاعة: ( هناك وجرائم )، و ( عيد الفصح ) لسترنديبرغ، و ( عرس الدم ) للوركا.
- ١٩٥٣ [ شباط ]: افتتاح فيلم ( الصيف مع مونيكأ ).
- [ شباط - حزيران ]: يصور فيلم ( الليلة العارية ).
- [تموز - أيلول]: يصور فيلم ( درس في الحب ).
- [أيلول]: افتتاح فيلم ( الليلة العارية ).
- [تشرين الأول]: ينتج للإذاعة (الهولندي ) لسترنديبرغ.
- [تشرين الثاني]: ( ست شخصيات تبحث عن مؤلف ) لبييراندلو، مسرح مالمو.
- [كانون الأول]: ( القصر ) لكافكا، مسرح مالمو.
- ١٩٥٤ [ آذار ]: ( سوناتا الأشباح ) لسترنديبرغ، مسرح مالمو.
- [حزيران- آب]: يصور فيلم ( رحلة إلى الخريف).

- [ تشرين الأول]: افتتاح فيلم ( درس في الحب ).
- ( الأرملة السعيدة ) لليهر، مسرح مالمو.
- ١٩٥٥ - [ كانون الثاني]: ( دون جوان ) لموليير، مسرح مالمو.
- [ آذار ]: ( الرسم على الخشب )، مسرحية من تأليفه، مسرح مالمو.
- [ حزيران - آب ]: يصور فيلم ( ابتسامات ليلة الصيف ).
- تبدأ علاقته مع بببي اندرسون.
- [ آب ]: افتتاح فيلم ( رحلة إلى الخريف ).
- [ كانون الأول]: افتتاح فيلم ( ابتسامات ليلة صيف ).
- ١٩٥٦ - [ كانون الثاني]: ( الطير الفقير ) لألكسندر أوستروفسكي، مسرح مالمو.
- يكتب سيناريو ( آخر زوجين خارجاً ) ويخرجه آلف سيوبرغ.
- [ أيار ]: يفوز فيلم ( ابتسامات ليلة صيف ) بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان.
- [ تموز - آب ]: يصور فيلم ( الختم السابع ).
- [ تشرين الأول ]: ( قطعة على سطح قصدير حار ) لتتسي ويليامز، مسرح مالمو.
- [ كانون الأول ]: ( اريك الرابع عشر ) لسترنديبرغ مسرح مالمو.
- ١٩٥٧ - [ شباط ]: افتتاح فيلم ( الختم السابع ).
- [ آذار ]: ( بيير غانيث ) لإيسن، مسرح مالمو.
- [ نيسان ]: يخرج عمله الأول للتلفزيون عن مسرحية ( حضور السيد سليمان ) اهيلمبار برغمان.
- [ أيار ]: يفوز فيلم ( الختم السابع ) بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان.
- [ تموز - آب ]: يصور فيلم ( الكرز البري ).

- [ تشرين الثاني - كانون الأول ]: يصور فيلم ( قريباً من الحياة ).
- [ كانون الأول ]: ( مبعوض البشر ) لموليير، مسرح مالمو.
- افتتاح فيلم ( الكرز البري ).
- ١٩٥٨ - [ شباط - آب ]: يصور فيلم ( الوجه ).
- [ نيسان ]: ( القصة البطولية ) لهيلمار برغمان، مسرح مالمو.
- [ حزيران ]: يفوز فيلم ( الكرز البري ) بجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين.
- [ تشرين الأول ]: ( فاوست ) لغوته، مسرح مالمو.
- [ كانون الأول ]: ( شعب فارملاند ) لدالغرين، مسرح مالمو.
- افتتاح فيلم ( الوجه ).
- ١٩٥٩ - يلتحق بالعمل كمخرج في المسرح الدرامي الملكي باستوكهولم.
- [ أيار - تموز ]: يصور فيلم ( الربيع البكر ).
- [ أيلول ]: يتزوج كابي لارتي.
- [ تشرين الأول - كانون الثاني ١٩٦٠ ]: يصور فيلم ( عين الشيطان ).
- ١٩٦٠ - [ كانون الثاني ]: ( جو عاصف ) لسترنديرغ، للتلفزيون.
- [ شباط ]: افتتاح فيلم ( الربيع البكر ).
- [ تموز - أيلول ]: يصور فيلم ( عبر المرأة المظلمة ).
- [ آب ]: ( التحذير الأول ) لسترنديرغ، للتلفزيون.
- [ تشرين الأول ]: افتتاح فيلم ( عين الشيطان ).
- ١٩٦١ - [ كانون الثاني ]: ( النورس ) لتشيخوف، المسرح الدرامي الملكي.
- ( اللعب بالنار ) لسترنديرغ، للإذاعة.
- وفاة كارل أندرس ديملنغ، وتعيين انغمار برغمان مستشاراً فنياً لشركة سفنسك.

- يكتب سيناريو ( حديقة المتعة ) بالاشتراك مع أرلند يوزفسن وإخراج آلف كيلين.
- يفوز فيلم ( الربيع البكر ) بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي.
- [ نيسان ]: ( عملية المدمة ) لسترافنسكي، أوبرا استوكهولم.
- [ تشرين الأول ]: افتتاح فيلم ( عبر المرأة المظلمة ).  
يصور فيلم ( ضوء الشتاء ).
- ١٩٦٢ - [ تموز - أيلول ]: يصور فيلم ( الصمت ).
- [ أيلول ]: ولادة ابنه دانييل سيباستيان.
- ١٩٦٣ - [ كانون الثاني ]: يعين مديراً للمسرح الدرامي الملكي باستوكهولم.
- [ شباط ]: افتتاح فيلم ( ضوء الشتاء ).
- ( لعبة الحلم ) لسترنديرخ، للتلفزيون.
- [ تموز ]: يباشر عمله في المسرح الدرامي الملكي.
- [ أيار - تموز ]: يصور فيلم ( كل أولئك النساء ).
- [ أيلول ]: افتتاح فيلم ( الصمت ).
- [ تشرين الأول ]: ( من يخاف فرجينيا وولف؟ ) لأدوار ألبى، المسرح الدرامي الملكي.
- ( القصة البطولية ) لهيلمار برغمان، المسرح الدرامي الملكي.
- ١٩٦٤ - [ حزيران ]: ( ثلاث سكاكين من في ) لهاريت مارتينسون، المسرح الدرامي الملكي.
- افتتاح فيلم ( كل أولئك النساء ).
- [ تشرين الأول ]: ( هيدا غابيل ) لإيسن، المسرح الدرامي الملكي.
- ١٩٦٥ - خلال أشهر العام الأولى يصاب بفيروس معدٍ فيلغي مسرحية ( الناي السحري ) بهامبورغ.
- [ تموز - أيلول ]: يصور فيلم ( برسونا ).
- تبدأ علاقته مع ليف أولمان.

- يفوز بجائزة أراسموس ( مناصفة مع شارلي شابلن ).
- [ كانون الأول ]: ( أليس الصغيرة ) لأدوار ألبى، المسرح  
الدرامي الملكي.
- ١٩٦٦ [ شباط ]: ( التحقيق ) لبيتر فايس، المسرح الدرامي الملكي.
- [ آذار ]: وفاة والدته.
- شركة الفنانين المتحدین تدفع مليون دولار لحقوق فيلم (برسوننا).
- ليف أولمان تلد له ابنة يسميها لين.
- [ أيار - أيلول ]: يصور فيلم ( ساعة الذئب ).
- [ تشرين الأول ]: افتتاح فيلم ( برسونا ).
- [ تشرين الثاني ]: ( مدرسة للزوجات ) لموليير، المسرح الدرامي  
الملكي.
- يستقيل من عمله كمدير للمسرح ويبنى منزلاً في جزيرة فارو.
- ١٩٦٧ [ آذار ]: افتتاح مشهد ( دانيل ) من فيلم ( الحافز ).
- [ نيسان ]: ( ست شخصيات تبحث عن مؤلف ) لبيراندلو، المسرح  
الوطني، أوصلو.
- [ أيلول - تشرين الثاني ]: يصور فيلم ( العار ).
- يؤسس شركته السينمائية السويسرية " برسونا ".
- ١٩٦٨ [ شباط ]: افتتاح فيلم ( ساعة الذئب ).
- يؤسس شركته السينمائية السويدية "سينما توغراف".
- [ أيار - حزيران ]: يصور فيلم ( الطقس ).
- [ أيلول ]: افتتاح فيلم ( العار ).
- [ أيلول - تشرين الأول ]: يصور فيلم ( عاطفة ).
- ١٩٦٩ [ شباط ]: يفوز فيلم ( العار ) بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي.
- [ آذار ]: ( فوينتشك ) لغيورغ بوشنر، المسرح الدرامي الملكي  
باستوكهولم.

- [ آذار - أيار ]: يصور فيلماً وثائقياً بعنوان ( فارو ).
- يكتب مسرحية تلفزيونية ( الكذبة ).
- [ تشرين الثاني ]: افتتاح فيلم ( عاطفة ).
- ١٩٧٠ - [ كانون الثاني ]: التلفزيون يعرض فيلم ( فارو ).
- [ آذار ]: ( لعبة حلم ) لسترنديبرغ، المسرح الدرامي الملكي.
- [ نيسان ]: وفاة والده.
- [ حزيران ]: ( هيدا غابلر ) لإيسن، المسرح الوطني، لندن.
- [ أيلول - تشرين الثاني ]: يصور ( اللمسة ) أول فيلم له ناطق بالإنكليزية.
- ١٩٧١ - وفاة غان هيغبرغ بحادثة سيارة في يوغوسلافيا.
- [ آذار ]: ( العرض ) للارس فورسل، المسرح الدرامي الملكي.
- [ نيسان ]: ليف أولمان تتسلم نيابة عنه جائزة تالبرغ التذكارية في هوليوود.
- [ آب ]: افتتاح فيلم ( اللمسة ).
- يصور في الخريف فيلم ( صرخات وهمسات ).
- [ تشرين الثاني ]: يتزوج انغريد فون روزن، وينتقل إلى حي كارلابلان باستوكهولم.
- ١٩٧٢ - [ آذار ]: ( البط البري ) إيسن، المسرح الدرامي الملكي.
- يصور فيلم ( مشاهد من حياة زوجية ).
- [ كانون الأول ]: افتتاح فيلم ( صرخات وهمسات ) في الولايات المتحدة.
- ١٩٧٣ - [ كانون الثاني ]: ( سوناتا الأشباح ) لسترنديبرغ، المسرح الدرامي الملكي.
- [ آذار ]: افتتاح فيلم ( صرخات وهمسات ) في السويد.
- نيسان - أيار ]: التلفزيون السويدي يعرض ( مشاهد من حياة زوجية ).



- [ نيسان ]: ( مبغض البشر ) لموليير، المسرح الدانماركي الملكي، كوينهاغن.
- [ أيار ]: يشارك بفيلم ( صرخات وهمسات ) في مهرجان كان.
- ١٩٧٤- [ شباط ]: ( الطريق إلى دمشق ) لسترنديرغ، المسرح الدرامي الملكي.
- [ نيسان ]: يفوز سفن نيكفست بأوسكار أحسن تصوير عن فيلم ( صرخات وهمسات ).
- يصور في الربيع فيلم ( الناي السحري ).
- ١٩٧٥- [ كانون الأول ]: التلفزيون يعرض ( الناي السحري ).
- [ آذار ]: ( الليلة الثانية عشرة ) لشكسبير، المسرح الدرامي الملكي.
- يسافر إلى الولايات المتحدة للقاء دينو دي لاورينتس الذي يريد تمويل فيلم ( وجهاً لوجه ).
- [ نيسان - تموز ]: يصور فيلم ( وجهاً لوجه ).
- يكتب سيناريو لم يصور بعد بعنوان ( الأمير المتحجر ).
- يمنح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة استوكهولم.
- ١٩٧٦- [ كانون الثاني ]: يُلقى القبض عليه أثناء بروفات ( الرقص مع الموت ).
- [ نيسان ]: يغادر السويد إلى منفاه الاختياري.
- [ نيسان - أيار ]: التلفزيون السويدي يعرض فيلم ( وجهاً لوجه ).
- يوقع عقداً مع مسرح الرزيدانز في ميونخ.
- [ آب ]: ينال جائزة غوته.
- [ أيلول ]: يستقر في ميونخ ويصور فيلم ( بيضة الأفعى ) لاستوديو باقاريا.
- ١٩٧٧- [ شباط ]: افتتاح فيلم ( قصر الفردوس ) من إنتاجه وإخراج غونيل ليندبلوم.

- [تشرين الأول]: افتتاح فيلم ( بيضة الأفعى ).
- [أيلول - تشرين الأول]: يصور فيلم ( سوناتا الخريف ) في أوصلو.
- ١٩٧٨- [حزيران]: (الشقيقات الثلاث) لتشيخوف، مسرح الرزیدانز، ميونخ.
- [تموز]: يحتفل بعيد ميلاده الستين في فارو بحضور جميع أولاده.
- [آب]: تتوقف بروفات ( الرقص مع الموت ) بسبب مرض أندرس إيك المميت.
- [تشرين الأول]: افتتاح فيلم ( سوناتا الخريف ).
- ١٩٧٩- [كانون الثاني]: ( طرطوف ) لموليير، مسرح الرزیدانز، ميونخ.
- [نيسان]: ( هيدا غابلر ) لإيسن، مسرح الرزیدانز، ميونخ.
- يكتب في الصيف سيناريو فيلم ( فاني وألكسندر).
- [آب]: ( الليلة الثانية عشرة ) لشكسبير، المسرح الدرامي الملكي، استوكهولم.
- [تشرين الأول]: يصور فيلم ( من حياة الدمى ).
- [تشرين الثاني]: تنتهي قضيته مع مصلحة الضرائب ببراءته التامة.
- [كانون الأول]: التلفزيون يعرض الفيلم الوثائقي ( فارو ).
- ١٩٨٠- وفاة ألف سيوبرغ.
- [أيار]: ( ايفون، أمير بورغندي ) لفيتولد غومبروفيتش، مسرح الرزیدانز.
- [تموز]: افتتاح فيلم ( من حياة الدمى ) في اكسفورد.
- [تشرين الثاني]: الإعلان عن فيلم (فاني وألكسندر) بمؤتمر صحفي.
- ١٩٨١ - [نيسان]: عرض مزدوج لمسرحيتي (بيت الدمى) لإيسن و (الآنسة جولي) لسترندبرغ، مسرح الرزیدانز.
- [حزيران]: يطرد من مسرح الرزیدانز بميونخ.

- [تشرين الثاني - صيف ١٩٨٢]: يصور فيلم ( فاني والكسندر ).
- [كانون الأول]: يعود إلى مسرح الرزيدانز بعد تغيير الإدارة.
- ١٩٨٢- يعلن اعتزاله للسينما.
- [كانون الأول]: افتتاح فيلم ( فاني والكسندر ).
- ١٩٨٧- يصور فيلم ( بعد البروفة ) للتلفزيون.
- ( دون جوان ) لموليير، مسرح هوف بسالزبورغ.
- [أيلول]: يشارك بفيلم ( فاني والكسندر ) بمهرجان فينيسيا.
- ١٩٨٤- ( الملك لير ): لشكسبير، المسرح الدرامي الملكي، استوكهولم.
- [نيسان]: يفوز فيلم ( فاني والكسندر ) بأربعة أوسكار.
- [أيار]: عرض فيلم ( بعد البروفة ) في مهرجان كان.
- ١٩٨٥- [حزيران]: ( جون غابريل بوركمان ) لإبسن، مسرح بافاريا، ميونخ.
- يصور فيلم ( المباركون ) للتلفزيون.
- وفاة شقيقه داغ برغمان.
- ١٩٨٦- [شباط]: اغتيال أولف بالمه في استوكهولم.
- [نيسان]: ( لعبة حلم ) لسترنبرغ، المسرح الدرامي، استوكهولم.
- [أيلول]: ينتهي من كتابة سيرته الذاتية ( المصباح السحري ).
- [كانون الأول]: ( الأنسة جولي ) لسترنبرغ، المسرح الدرامي الملكي، استوكهولم.
- [كانون الأول]: ( هاملت ) لشكسبير، المسرح الدرامي الملكي، استوكهولم.
- ١٩٨٧- نشر كتاب سيرته الذاتية في السويد.
- يخبره الأطباء بضرورة الراحة والتخلي عن برنامج المسرحي اليومي.
- ١٩٨٨- [نيسان]: ( رحلة اليوم الطويلة إلى الليل ) لأونيل، المسرح الدرامي الملكي.



# إنغمار برغمان

## صور

ترجمه عن السويدية ك. ج. بيورستروم ولوسي البرتيني

منشورات دار غاليمار

ترجمه إلى العربية

زياد خاشوق



عندما تبدأ مسرحيتي، ينزل الممثل  
إلى الصالة ويخفق ناقداً ويقراً في  
دفتر أسود كل الإهانات التي تلقاها  
وسجلها هناك. ثم يتقيأ على الجمهور.  
بعد ذلك، يمضي ليطلق رصاصاً في  
رأسه.

مذكرات، في ١٩ تموز ١٩٦٤



# أحلام و حالون

---





تظهرنا الصور الفوتوغرافية مشططين بأناقة، نتبادل الابتسامات بأدب. عاقلين، نحن الأربعة، كما الرسوم، مستغرقين بالكامل في مشروع كتاب كان سيدعى : "برغمان يتحدث عن برغمان" وتقوم فكرته على أن ثلاثة من الصحفيين، مدججين بالوثائق، يطرحون عليّ أسئلة حول أفلامي. جرى ذلك في العام ١٩٦٨ بعد أن فرغت من العار. واليوم، عندما ألقب ذلك الكتاب، أجدّه مراتياً. مراتياً؟ طبعاً مراتياً. كان مُحاوريّ الشبان الثلاثة يملكون ناصية الرأي السياسي الوحيد الصحيح. وبالإضافة لذلك يعرفون أن الزمن قد عفا علي وقد أطاحت بي الجماليات الجديدة، الجماليات الفتية. بالرغم من ذلك، لم أشك قط من لباقتهم ولا من حسن إصغائهم. ولكن ما لم أدركه أنهم، خلال أحاديثنا، كانوا يركّبون صورة لديناصور وذلك بموافقة طائعة من الديناصور نفسه. في هذا الكتاب، أبدو قليل الصراحة، دائم التيقظ والحذر وجباناً بعض الشيء. فبعض الأسئلة، حتى ما ينطوي منها على شيء من الإحراج، تتلقى أجوبة مجاملة، محاولاً جهدي تقديم إجابات من شأنها على الأغلب استرعاء التعاطف. كنت اعتمد على تفهم لا يمكن أن أمنحه في أي حال من الأحوال إلا من قبل ستيف بيوركمان الذي يمثل إلى حد ما استثناء. فقد كان هو بالذات في بداية حياته العملية مخرجاً موهوباً. لذا اتصفت

تعايرنا بالحسية مرتكزَيْن إلى قاعدة مشتركة ألا وهي ممارستنا المهنية. بالإضافة لذلك، فإننا ندين لبيوركمان بكل ما هو جميل في هذا الكتاب : من وفرة الوثائق المصورة إلى مونتاج الصور المتقن.

لست ألقى تبعة هذا الكتاب الغريب على شركائي. فقد كنت أتحضر لهذه اللقاءات بغرور وافتتان طفل. تخيلت أنني سأسترسل في الكلام على هذه الصفحات مدفوعاً باعتزازي، اللذيذ والمبرر، بالأعمال التي أنجزتها طيلة حياتي. وعندما أدركت، بعد فوات الأوان، أن الهدف كان غير ذلك، بدأت أخادع وأشعر بالخوف.

إذاً ، بعد العار الذي يعود تاريخه إلى العام ١٩٦٨، مرت بالرغم من كل شيء سنون عديدة أخرى وأفلام عديدة أخرى. بعدها قررت أن أترك الكاميرا. حصل ذلك في العام ١٩٨٣. ومنذ ذلك الحين، صار بإمكانني إلقاء نظرة على نتاج مكتمل ولاحظت أنني أستسهل الكلام عما فات وانقضى. بدا المستمعون مهتمين، لا بدافع التهذيب ولا أملاً في اكتشاف الثغرات، إذ أنني، بمجرد اعتزالي، أصبحت مأمون الجانب.

بين فينة وأخرى، كنا نتحدث، أنا وصديقي لاس برغستروم، عن تأليف كتاب آخر بعنوان " برغمان يتحدث عن برغمان " بحيث يكون أكثر صراحة وأكثر موضوعية : برغستروم يطرح الأسئلة وأنا أتكلم، ويكون هذا هو الشبه الوحيد الشكلي مع الكتاب السابق. فصار كل واحد منا يحمس الآخر وفجأة، انطلقنا.

ما لم أكن أتوقعه هو أن تلك النظرة على الماضي يمكن أن تغدو، بين حين وآخر، ممارسة مؤلمة إلى حد لا بأس به. "ممارسة مؤلمة"، قد يبدو ذلك التعبير مبالغاً به بعض الشيء، إلا أنني لا أجد تعبيراً أنسب منه.

ولسبب من الأسباب، لم يسبق لي أن فكرت به حتى ذلك الحين، تحاشيت دائماً رؤية أفلامي. وكلما أجبرت على رؤيتها، أو دفعني الفضول إلى ذلك، أصبحت عصبياً — وذلك دون أي استثناء وأياً كان الفيلم — وشعرت بالرغبة في التبول أو الذهاب إلى المراض، شعرت بأنني قلق، على وشك البكاء، غاضب، خائف، تعس، شديد الحنين، عاطفي وهلمّ جراً. إذن، بسبب هذه البلبلة غير المرغوب فيها، تحاشيت أفلامي. كنت أفكر بها بشيء من التسامح، حتى ما كان منها رديئاً، قائلاً في نفسي: لا شك في أنني قد حاولت جهدي، في تلك المرة كان الأمر شائناً. تروء، ستري كم كان الأمر شائناً في ذلك الحين. ومضيت إذاً أجول في ذلك الطريق، طريق كواليس الذاكرة المغمور بضياء عذب.

وعلى هذا أصبح الآن ضرورياً أن أرى أفلامي وقلت في نفسي : اليوم، أصبح كل ذلك ماضياً منذ زمن بعيد، اليوم صار بمقدوري أن أواجه هذا التحدي الانفعالي. يمكنني بدءاً إلغاء بعض الأعمال. فليشاهدها لاس برغستروم وحده. إنه ناقد سينمائي وقد اعتاد على تحمل كافة النوعيات حتى ولو لم يكن متحجراً تماماً.

أن أشاهد على مدى عام نتاجي خلال أربعين سنة كان بالنسبة إليّ بمثابة تمزق غير متوقع وأحياناً لا يحتمل. فوجدت نفسي في مواجهة عنيفة، مادية، مع واقع أن أفلامي غالباً ما تم تصويرها في خبايا نفسي، في قلبي، في

دماغي، في أعصابي، في ذكورتِي وفي أحشائي. رغبة ليس لها اسم جعلتها تولد ورغبة أخرى يمكن أن نسميها " فرحة الحرفي " دفعتها إلى الظهور في عالم المحسوس.

و أصبح لزاماً علي الآن أن أبين مصادرها وأن أبرز الصور الشعاعية المبهمة لنفسِي. سيتم ذلك بواسطة ملاحظاتي المدونة في دفاتر العمل أو غيرها، وبواسطة الذكريات المسجلة والصحف وبشكل خاص نظرة السبعيني الحكيمة وعلاقته الممتلئة بالموضوعية مع تجارب مؤلمة وشبه دفينَة. كان عليّ العودة إلى الأفلام والدخول إلى عالمها. ويا لها من نزهة مقبلة.

هناك مثال جيد : الفريز البري. يمكنني، انطلاقاً من الفريز البري تبيان إلى أي حد يصبح وجودي في الحاضر خداعاً. شاهدنا الفيلم أنا ولاس برغستروم بعد ظهر أحد أيام الصيف في صالة العرض العائدة لي في فارو. كانت النسخة جيدة وقد تأثرت بشكل عميق بوجه فيكتور سيوستروم، بعينيّه، بفمه، بهشاشة قذاله تحت شعراته التي أصبحت نادرة وصوته المتردد الحائر. نعم كان ذلك مؤلماً. في اليوم التالي، تكلمنا عن الفيلم طيلة ساعات وتحديث عن فيكتور سيوستروم وعن صعوباتنا المتبادلة وعن نواقصنا ولكني أيضاً تحدثت عن لحظات التواصل والنصر.

لا بد من الإشارة إلى أن دفترِي مع ملاحظات العمل حول مخطوطة الفريز البري مفقودة (بنوع من التطير، لم أحتفظ بأي شيء قط. هناك آخرون احتفظوا بدلاً عني).

وعندما قرأنا، فيما بعد، النسخة الكاملة المكتوبة لمجمل حديثنا المسجل على آلة التسجيل، اكتشفت أنني لم أقل أي شيء معقول عن الطريقة التي تم بها عمل الفيلم. فعندما حاولت تذكر طريقة إعداد ذلك العمل، كان كل شيء قد اختفى. ذكري الوحيدة، التي يغلب عليها الغموض، أنني كتبت المخطوطة في كاولينسكا سيوخوسيت، المشفى الذي أدخلت إليه من أجل الفحص واستعادة القوى العامة. سمح لي صديقي شتور هيلاندر، الذي كان رئيس الأطباء، بحضور المحاضرات التي يلقيها حول موضوع جديد تماماً ومذهل : الإصابات النفسية الجسمية. كانت غرفتي غرفة مشفى صغيرة لا تكاد تكفي لوضع طاولة للكتابة، نافذتها تنفتح إلى الشمال مع إطلالة يضيع فيها النظر.

كانت السنة محمومة بعض الشيء : خلال صيف ١٩٥٦، صورنا الخاتم السابع. ثم تتالت عمليات الإخراج في المسرح البلدي في مالمو: قطة على سطح حارق، إيريك الرابع عشر وبيير غينت الذي عرض لأول مرة في ٨ آذار ١٩٥٧.

ومن ثم إقامة في المشفى لقراءة شهرين وتصوير الفريز البري الذي بدأ في نهاية تموز وانتهى في ٢٧ آب والعودة مباشرة إلى مالمو من أجل البدء بعدو البشر.

لا أحتفظ إلا بذكرى غامضة عن شتاء ١٩٥٦ وإذا حاولت التوغل بضع خطوات ضمن ذلك الغموض، فإن ذلك يؤلمني. تبرز بضع أجزاء من رسالة من بين كومة من الرسائل المختلفة الأخرى. لقد كتبت بمناسبة عيد رأس السنة وعلى ما يبدو كانت موجهة إلى صديقي هيلاندر – "بدأنا التجارب على بيير غينت بعد عيد الملوك ولو لم أكن بمثل تلك الحالة الصحية

السيئة لكان الأمر مسلياً. الفرقة كلها تجنّدت وماكس سيكون رائعاً، يمكننا من الآن الشعور بذلك. اللحظة الأسوأ بالنسبة إليّ هي الصباح. أستيقظ في الرابعة والنصف على أبعد حد وتبدأ الأمور: أعاني تتشنج، وينطلق القلق في الحال مثل فوهة لحام تشتعل. فما هو هذا القلق؟ لست أدري. إنه يفوق الوصف. ربما هو ببساطة خوفي من ألا أكون على المستوى. فيوم الأحد والثلاثاء (حيث ليس هناك تدريب) أشعر بأنني أحسن "

لم ترسل هذه الرسالة قط. لا بد أنني قلت في نفسي إنني لا أفتأ أشكو وإن هذا الأنين ليس من ورائه طائل. ليس لدي صبر لتحمل لا أنيني أنا ولا أنين الآخرين. وإن الميزة الكبرى والسيئة الكبرى في كونك المخرج هما أن لا يكون هناك في الواقع أي شخص أو أي شيء توقع عليه تبعه الخطأ. الناس جميعاً تقريباً يمكنهم إلقاء التبعة على شخص ما أو شيء ما. أما المخرجون فلا. فإن لديهم إمكانية لا يدركونها على إعطاء شكل لواقعهم، لأقدارهم أو لحيواتهم — سمّ ذلك ما شئت. ولطالما استقيت من تلك الفكرة عزاءً، عزاءً قاسياً وشيناً من الاستياء.

عندما أفكر في ذلك عن كثب أكثر، وكلما تقدمت خطوة في كل هذا الجزء الغامض من الفريز البري، اكتشفت، ضمن العمل المشترك نفسه والجهد الجماعي، فوضى سلبية من العلاقات الإنسانية. الانفصال عن زوجتي الثالثة كان لا يزال يضنني كثيراً. إنها لتجربة غريبة في أن تحب إنساناً لا يمكنك العيش معه. حياتي المشتركة مع بيبي أندرسن، وهي حياة ملؤها اللطافة والإبداع، بدأت بالتفكك بشكل بطيء ولم أعد أذكر لماذا. كنت أعيش صراعاً مع أهلي ممثلتاً بالمرارة. فلم أكن أريد، ولا أستطيع التكلم مع والدي.

أما أنا ووالدتي فقد حاولنا عدة مرات الوصول إلى مصالحة عابرة ولكن هناك الكثير من الأسرار الدفينة والكثير من سوء التفاهم المسمم. حاولنا جهدنا، وسعينا بشدة لإرساء الوئام بيننا ولكننا فشلنا دائماً.

أتخيل أن إحدى القوى المحركة الرئيسة للفريز البري تكمن في ذلك الأمر تحديداً فمن مثله بشخصية والذي هو أنا، ساعياً من خلال ذلك إلى تفسير لصراعاتي المريرة مع والدتي. وحسبما فهمت، بدا لي أنني ولد غير مرغوب فيه، ترعرعت في حضن بارد وأنتي ولدت في زمن متأزم - بدنياً ونفسياً. أكدت يوميات والدتي، فيما بعد، فكرتي. فأمام هذا الرضيع البائس، الذي يبدو على وشك الموت، اتصفت مشاعر والدتي بالالتباس العنيف.

خلال أحد الأحداث الإعلامية، صرحت بأنني لم أفهم إلا في وقت متأخر معنى اسم الشخصية الرئيسة: إيزاك بورغ. ومثل غالبية الأشياء التي نصرح بها لوسائل الإعلام، كانت كذبة تتدرج ضمن سلسلة الحيل اللبقة نوعاً ما لاستدراج الصحفيين لإجراء مقابلة.

إيزاك بورغ = I B = Is (مرأة)، وبورغ (حصن)

كان ذلك بسيطاً وسهلاً. فلقد كونت شخصية تشبه والذي من الناحية الخارجية ولكنها كانت تماماً أنا. كان عمري حينها سبعة وثلاثين عاماً، وأنا منقطع تماماً عن أية علاقة إنسانية وكنت أنا من يقطع تلك العلاقات رغبة مني في تأكيد نفسي، كنت إنساناً منطوياً، إنساناً فاشلاً، لا فشلاً بسيطاً، وإنما بالكامل. بالرغم من أنني ناجح. بالرغم من أنني قوي. مرتب. ومنضبط.



بحثت عن والدي ووالدتي إلا أنني لم أكن قادراً على إيجادهما. في المشهد الأخير من الفريز البري، ثمة شحنة من الحنين ومن التمني : تأخذ سارة إيزاك بورغ من يده وتقوده إلى فرجة في الغابة تغمرها الشمس. يمكنه، من الجهة الأخرى من الفرجة، رؤية والديه. ويلوحيان له بالأيدي.

عبر هذه القصة كلها لا يمر إذاً سوى موضوع واحد مع تنويعات لا حصر لها: الشعور بعدم الاكتفاء، الفقر، الفراغ، غياب النعمة. لا يمكنني حتى الآن أن أقدر، وكنت أجهل إلى أي حد، عبر الفريز البري، كنت معتمداً على والدي : " انظرا إلى ما أنا عليه، افهماني و— إذا أمكن — سامحاني".

في "السينما كما يراها برغمان"، قصصت، بقدر لا بأس به من التفاصيل، رحلة بالسيارة إلى أبسالا في ساعة مبكرة جداً من أحد الأيام. كيف رغبت، وقد استولى عليّ دافع مفاجئ، برؤية منزل جدتي في تريديغاردسفاتان . كيف وجدت نفسي أمام باب المطبخ وكيف شعرت، خلال لحظة سحرية، بإمكانية الغوص من جديد في طفولتي. إنها كذبة. كذبة لا ضرر منها. فالحقيقة هي أنني أعيش دائماً وباستمرار في طفولتي وأنتزّه في الشفق التي يغشاها شيئاً فشيئاً ضوء الشفق وفي شوارع أبسالا الصامتة وأنتي أجد نفسي أمام المنزل الصيفي مصغياً إلى شجرة السندر ( البتولة ) الفارعة ذات الجذع المزدوج. إنني أنتقل هناك بسرعة جنونية. في الحقيقة، أنا أسكن باستمرار في حلمي ومنه أقوم أحياناً بزيارات للواقع.

في الفريز البري، أتحرك دون جهد وبشكل طبيعي بين مستويات مختلفة : الزمان - المكان، الحلم - الواقع. لا أستطيع التذكر ما إذا كان الانتقال بحد ذاته قد شكّل لي بعض الصعوبات التقنية. هذا الانتقال تسبب لي

فيما بعد - في وجهاً لوجه - بمشاكل لا يمكن تخطيها. كانت في جزئها الأساسي أحلاماً حقيقية : عربة الموتى المنقلبة مع النعش المنفتح، الفحص الشفهي المأساوي، الزوجة التي تمارس الحب علناً ( والتي سبق أن رأيناها في ليلة المهرجين).

القوة المحركة للفريز البري هي إذاً المحاولة اليائسة لتبرير ذاتي تجاه أبوين مضخمين بشكل أسطوري يديران لي ظهرهما - وهي محاولة محكوم عليها بالفشل. ولم يتحول أبي وأمي بالنسبة إليّ إلى كائنين بالحجم الطبيعي إلا بعد ذلك بسنوات فتلاشى حقدتي الطفولي والعارم بل إنه زال تماماً. والتقينا حينها ضمن جو من الحنان والتفاهم المتبادل.

وهكذا كنت قد نسيت دوافع الفريز البري وفي الفترة التي توجب علي فيها الكلام عنه، لم يكن لدي أي شيء أقوله. كان الأمر مكتتفاً بالغموض وأصبح، شيئاً فشيئاً، مشوقاً - على الأقل بالنسبة إليّ .

أنا الآن مقتنع بأنني إذا نسيت أو محوت كل ذلك فهذا بسبب شخصية فيكتور سيوستروم. في الفترة التي صورنا فيها الفيلم، كان الفارق في العمر بيننا كبيراً ومنذ الآن، لم يعد هذا الفارق موجوداً بشكل فعلي.

منذ البداية، كان الفنان سيوستروم ساحقاً. فهو مخرج الفيلم الذي طالما اعتبرته أكثر الأفلام أهمية على الإطلاق. وهذا الفيلم شاهدته لأول مرة عندما كنت في الخامسة عشرة من عمري. وما زلت أشاهده اليوم، على الأقل في كل صيف، إما وحدي أو مع أشخاص أصغر مني عمراً. وأرى حينها إلى أي حد أثر فيلم العربة الشبح في عملي، حتى في التفاصيل. ولكنها قصة أخرى.

كان فيكتور سيوستروم قاصاً متميزاً، لا ينقصه لا روح الدعابة ولا القريحة وبشكل خاص إذا كانت هناك امرأة شابة وجميلة. ومعنا كنا ننتقل إلى منابع الأولى لتاريخ السينما، السينما السويدية والسينما الأميركية. آه لو أن استخدام المسجلة كان دارجاً في تلك الأثناء.

كل هذه الأمور الخارجية يسهل تذكرها. ولكن ما لم أدركه إلا مؤخراً هو أن فيكتور سيوستروم استولى على نصي واستحوذ عليه وقامر عليه بتجاربه: ألمه، عدائه للبشر، رفضه، وحشيته، حزنه، خوفه، وحدته، برودته وحرارته، قسوته وضجره. وقد شغل نفسي حين اتخذ شكل أبي، استولى على كل شيء - ولم يبق لي أي شيء. قام بذلك بسيطرة وشغف شخصية كبيرة. لم استطع إضافة أي شيء ولا حتى أي تفسير أكان معقولاً أم غير معقول. لم يعد الفريز البري فيلمي أنا وإنما فيلم فيكتور سيوستروم.

ولاشك في أنه لأمر ذو مغزى أنني عندما كتبت النص، لم أفكر ولا لحظة واحدة بسيوستروم. كارل أندرس ديملينغ هو الذي رشحه. وعلى ما أذكر أنني ترددت طويلاً.

لم أتمكن في البداية من إيجاد دفتر الملاحظات الخاص بساعة الذئب. وشم فجأة، ها هوذا. يمكن للعفاريت أحياناً أن تكون ذات عون بشرط أن نبقى على حذرنا. إنهم يساعدوننا، نعم، ولكنهم أحياناً يقودوننا إلى الشيطان. يعود تاريخ الملاحظات الأولى إلى ١٢ كانون الأول ١٩٦٢، تماماً في الوقت الذي أنهيت فيه المتناولون.

أبشر هذا المشروع بنوع من الحماس اليائس ومن التعب. عرض علي مبلغ مليون من أجل الذهاب إلى الدنمرك للشروع بفيلم. قاسيت طيلة ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ من الإمساك الروحي والحشوي. ثم صرفت النظر عن ذلك. هناك لحظات يصبح فيها الانضباط، وهو أمر مستحب، نوعاً من إكراه الذات، وهو أشد الأمور ضرراً. بعد أن كتبت صفتين وابتلعت علبة من المليّنات، صرفت النظر.

لا أحتفظ عن ذلك الأمر بأية ذكرى. أذكر أنني ذهبت ذات مرة إلى الدنمرك لكتابة شيء ما. ربما كان ذلك ملخص سيناريو لرواية هيالمار برغمان، الكاتب السويدي المعروف، بعنوان : الزعيم، السيدة إنغبرغ وكانت إنغريد برغمان متمسكة جداً بهذا المشروع.<sup>٢</sup>

<sup>٢</sup> ليس هناك أية رابطة قرى بين الروائي هيالمار برغمان ( ١٨٨٣ - ١٩٣١ ) والممثلة إنغريد برغمان ( ١٩١٥ - ١٩٨٢ ) وإنغمار برغمان . ( المترجمان )

لقد أراحتني العودة إلى المنزل بعد أن خف التوتر، مؤقتاً على الأقل. ليست الرحلات المحفوفة بعدم الأمان مدعاة للإبداع. في تلك الأثناء كان هناك أمر وحيد أكيد. سوف أهتم بـ " غرقاي ". كنت سأتحقق، دون أي التزام من أي نوع كان، مما إذا كان لدينا فعلاً شيء نقوله لبعضنا أم أن كل شيء ليس سوى سوء تفاهم ويرتبط في النهاية بمجرد رغبتني في أن أتواجد في أماكن تصوير ممتعة. إذ أن كل شيء بدأ في الواقع مع رغبتني في مشاهدة البحر ثانية. تورو، والجلوس على أرومة السندر ( البتولة ) والنظر إلى الأمواج إلى ما لا نهاية. ثم لا بد أن هناك ذلك الشاطئ الأبيض اللاواعي تماماً والعملية. الشاطئ المنبسط وأمواج البحر العارمة.

ما كان علي إلا أن أشرع بالعمل. أعرف ما سيلني ذلك : غرقت الباخرة الفخمة والحفلة التنكرية في أوجها. غرقت قرب أرخبيل ما قاحل، في عرض المحيط. توصل عدد من الأشخاص إلى السباحة حتى الجزيرة.

كان ينبغي أن يأتي كل شيء عن طريق التلميح فلا يجدر التأكيد على أي شيء ولا سبر أي شيء. والقبض على زمام كافة العناصر كما في المسرح. دون واقعية. ينبغي أن يكون كل شيء باهر النظافة، لطيفاً، خفيفاً، تماماً حسب زي القرن الثامن عشر، غير واقعي، فوق واقعي، وألا تكون الألوان حقيقية أبداً.

كنت بصدد الدخول في نوع من المهزلة.

أعتقد أن هذا سيصبح لا محالة شرخاً ملتبساً بين الرغبات والأحلام. تدخل صفوف من الكائنات الملعونة ثم تختفي بطريقة مذهلة جداً. مع ذلك، هناك شيء واضح، إنه لا يسيطر على شخصياته. إنه يضيعها ثم يعود فيجدها.

وإليكم ما كتبته فيما بعد مخاطباً نفسي :

صبراً، صبراً، صبراً، صبراً، صبراً، صبراً، بلا زعر، هدوءاً، لا تخف ، لا ترهق نفسك، لا تفكر مباشرة أن كل شيء صعب. لقد انقضى منذ مدة طويلة الزمن الذي كنت تستطيع فيه إنجاز مخطوطتك في ثلاثة أيام.

ولكن هنا انطلق الأمر :

بلى يا سيداتي، لقد رأيت سمكة كبيرة. ربما لم تكن سمكة بل فيلاً بحرياً أو ربما أيضاً فرس نهر وأفعى بحرية يتجامعان. كنت أجلس في هدوء في أقصى مكان من الحفرة.

ثم يتضح الأنا بشكل أفضل بقليل :

كنت أحد كبار فناني العالم وساهمت بصفتي هذه في الجولة البحرية. لقد تم استخدامي لقاء مبلغ ضخم. فترة الهدوء والاسترخاء في البحر كانت تمثل بالنسبة إليّ شيئاً ممتعاً للغاية.

و لكن، بصراحة، لقد وصلت إلى عمر لم يعد فيه للمال أهمية كبرى. من الآن فصاعداً، أعيش وحدي مخلفاً ورائي عدة زيجات. ولقد كلفنتي مبالغ لا بأس بها. لدي عدة أولاد لا أكاد أعرفهم أو لا أعرفهم البتة. إخفاقاتي الإنسانية جليلة. وبسبب ذلك

أحاول أن أكون شخصاً خفيف الظل من الدرجة الممتازة. ولا بد لي من التأكيد على أنني لست مرتجلاً على الإطلاق. عروضي، أحضرها بمنتهى الدقة وحتى بشيء من التحنلق. خلال تلك الفترة التي أمضيتها على الجزيرة، بعد الفرق، سجلت عدداً كبيراً من الأفكار الجيدة أرجو أن أتمكن من التوسع فيها لدى عودتي إلى الاستديو.

٢٧ كانون الأول :

كيف تسير مهزمتي ؟ لقد تقدمت قليلاً. قصتي : مع أشباحي ما زالت كما هي. أشباح محببة، محرقة، ساخنة، باردة، غبية، قلقة. إنها تتأزر ضدي أكثر فأكثر، تصبح غامضة، ملتبسة، غريبة الأطوار وأحياناً خطيرة. ومن ثم تسير الأمور من تلقاء ذاتها. أجد نفسي مزوداً برفيق محبب يقدم لي زوايا نظر متنوعة هلوسات. مع ذلك، يتحول شيئاً فشيئاً، يصبح خطراً، قاسياً.

اعتبر البعض ساعة الذئب تراجعاً بعد برسونا. ليس الأمر بهذه البساطة. لقد كان برسونا انطلاقة ناجحة زودتني بالشجاعة لكي أستمر في طرق غير مكتشفة. ولأسباب عديدة، غدا هذا الفلم قضية أكثر وضوحاً، وملموسة أكثر : هناك امرأة تبقى خرساء وأخرى تتكلم : هناك إذن صراع. ساعة الذئب أكثر غموضاً : يجري فيه انحلال واعٍ للشكل والموضوع. عندما أعود لمشاهدة هذا الفيلم، أدرك أنه يتكلم عن شرخ في أعماق نفسي، شرخ خفي ومراقب بشكل جيد في آن معاً. محسوس في أعمالي السابقة كما هو في أعمالي اللاحقة : أمان في الوجه؛ استير في الصمت ؛ توماس في وجهها لوجه ؛ اليزابيت في برسونا؛ اسماعيل في فاتي وألكسندر . ساعة

الذئب مهم بالنسبة إليّ لأنه محاولة لتطويق إشكالية صعبة المنال وصعب النفاذ إليها. لقد تجرأت على القيام بوضع خطوات هناك إلا أنني لم أقطع الطريق كله.

لو أن برسونا كان فشلاً لما كانت لدي الجراءة قط للشروع بساعة الذئب . وبهذا الشكل لا يكون ساعة الذئب تراجعاً وإنما خطوة متعثرة في الاتجاه الصحيح.

يمكننا أن نرى على لوحة محفورة لأليكس فريدل مجموعة من الأدمين<sup>٣</sup> الكاريكاتوريين على أهبة الانقراض على بنت صغيرة. كلهم ينتظر أن تنطفئ شمعة في غرفة تجتاحها الظلمة ببطء. هناك عجوز هزيل يحمي الطفلة. آدم حقيقي متربص في العتمة، إنه ينتظر أن ينطفئ اللهب. ونلمح في الظلام، في كل مكان، أشخاصاً مقلقين.

اقترح للمشهد النهائي : أشنق نفسي بعارضة في السقف. لقد خططت لهذا العمل طويلاً لكي أتصادق مع أشباحي. إنها تحت قمي، تنتظرنني. حينئذ يتحول المشهد، بعد الانتحار، إلى عشاء احتفالي فخم. تنفتح الأبواب على مصراعيها، وعلى صوت الموسيقى ( بافانية<sup>٤</sup> ) أدخل مستنداً إلى ذراع امرأة وأتقدم إلى المائدة المعدة بشكل فاخر.

هذا الأنا لديه خليقة. لا تسكن الجزيرة ولكنها تهتم بمنزلي في الصيف. إنها امرأة طويلة القامة، صموتة وهادئة. معاً وصلنا إلى الجزيرة في زورق شراعي، معاً نجول في البيت، معاً نأكل.

<sup>٣</sup> آدم : أكل لحوم البشر ( م )

<sup>٤</sup> موسيقى راقصة سادت في القرنين السادس عشر والسابع عشر ( م )



خلال الوجبة، أعطيتها بعض المال من أجل أعمال المنزل. فجأة، تنفجر ضاحكة. لقد فقدت سناً. هذا يرى عندما تضحك ويسبب لها الضيق. لا أريد الادعاء بأنها جميلة إلا أنني أستمتع برفقتها وقد أمضينا خمس صيفيات معاً.

يمكن القول إن «المتناولون» يمثل انتصاراً أخلاقياً وانطلاقةً. لطالما ضايقتني رغبتني بالفوز بالإعجاب. والحب الذي أحمله للجمهور كان معقداً بما فيه الكفاية. مع عناصر قوية من الخوف من فقد الإعجاب. وفي تعزيتي الفنية الذاتية اختلطت أيضاً رغبة في تعزية الجمهور. انتظروا. ليس الأمر بهذه الفظاعة. كان هناك خوفاً من فقدان سلطتي على الناس وخوفاً المشروع من فقد لقمة العيش. فقط، يحدث أحياناً أن تأخذنا رغبة في إشهار السلاح والتخلي عن كل خلاعة. مع احتمال أن نجبر في مناسبة أخرى على حلول وسط مزبوجة (عالم السينما ليس حسن النوايا تماماً تجاه هؤلاء الفوضويين)، إنه لنوع من الخلاص أن يقف المرء منتصباً وأن يقدم، دون أن يبدي أسفاً أو لطفاً، موقفاً صعباً من الناحية الإنسانية. لن يطول انتظار العقاب. ما زالت لدي نكري محرقة عن استنقبال ليل المهرجين وهو أول أفلامي من هذا النوع.

يرتبط الشرح أيضاً بالموضوع. مع «المتناولون» ينغلق الجدل الديني وأقدم النتيجة. وهو أمر أقل أهمية بالنسبة للمشاهدين مما هو بالنسبة إليّ. الفيلم هو شاهدة موضوعة على صراع اخترق كامل حياتي الواعية مثل عصب مُعرّى. حطمت صور الإله دون أن يمحي أبداً شعوري بالإنسان الحامل لقدر مقدس. أخيراً وصلت العملية إلى نهايتها.

يعود تاريخ هذه الملاحظات إذاً إلى العام ١٩٦٢ قرب موعد عيد الميلاد. بعدها بقيت دون أخبار عن الأديمن في ساعة الذنب لمدة سنتين تقريباً.

عندما أغلق المسرح الدرامي أبوابه، في ١٥ حزيران ١٩٦٤، وجدت نفسي منهكاً تماماً. تم عرض الصمت لأول مرة. والناس الذين كانوا قد أجرونا منزلهم حتى ذلك الحين في أورنو ما عادوا يريدوننا لديهم. كانوا يعتبرون أن المستأجرين اللطفاء ليس من شيمتهم عمل فيلم إباحي. كنا ننوي قضاء الصيف في الجزيرة والذهاب إليها بالمركب وفرحنا كلانا كابي أيضاً كانت قد عملت كثيراً لفكرة أن نتمكن من الانغمار مجدداً في الصمت والعزلة.

ولكننا أجبرنا على البقاء طيلة الصيف في ديورسهولم ولم نكن فيها مرتاحين. كان صيفاً حاراً بشكل خاص وأقمت في غرفة الضيوف المطلّة على الشمال وحيث هناك بالرغم من كل شيء بعض العذوبة. فمدير المسرح ملزم بتحمل عبء قراءة المسرحيات دون هواده. وإذا مثلنا اثنتين وعشرين مسرحية خلال فصل واحد، فإن هذا يمثل عشرة بالمائة تقريباً مما قرأه مدير المسرح. ولكي أتحرر من المشاريع التي كانت تدور في رأسي بلا هواده والأفكر ثانية بالفصل المقبل، شرعت بالكتابة للسينما محيطاً نفسي بالموسيقى وبالصمت وهذا ما تسبب في مواقف عدائية بيني وبين كابي التي كانت تتدرب على البيانو في الصالون. قَمَع سمعي متناه في الدقة. لدرجة أنني أضطر أحياناً لركوب السيارة حتى دالارو لكي أجلس لاهناً على صخرة وأتأمل البحر.

وضمن هذا الجو بدأت بكتابة الآدمين.

مثل بودة أرض كنيية، أقتلع نفسي من مقعدي للذهاب إلى مكتبي ولأحاول الكتابة. أشعر بأنني أخرق وبأن العمل يقرفني. عند كل حرف شيطاني أخطه، تهتز الطاولة وتصر. عليّ تغيير طاولتي. ربما كان من الأفضل البقاء في مقعدي واضعاً مسنداً تحت ركبتي. هذا أفضل ولكنه مع ذلك لا يفي بالغرض. ومن جهة أخرى ريشتي سيئة ولكن جو الغرفة عذب. اعتقد مع ذلك أنني سأبقى هنا في غرفة الضيوف. لنأخذ : يتعلق الأمر بـ ألما، عمرها ثمانية وعشرون عاماً وليس لديها أطفال.

هكذا تبدأ قصة الآدمين. لقد قلبت المنظور لكي يُرى من خلال ألما.

إذا لم يؤدي كل هذا إلا إلى لعبة مبنية في تأمل ذاتي علني، مع كومة من التباهي غير المبرر من جهة، واهتمام مشتت من جهة أخرى فلا يكون له أي معنى. على كل حال، يمكن أن لا يكون لهذا أي معنى.

يمكننا أن نؤكد بهدوء أن الأمر لم يعد يتعلق بمهزلة. عندما يكون المرء تعباً فإنه لا يبسط، بل يعقد الأمور. يقوم بجهد، وبجهد مضن. كل البطاريات الاحتياطية موصولة، الدورة تتسارع، الحس النقدي يضعف وتأتي بعدها القرارات الخاطئة إذ أن المرء لا يكون قادراً على اتخاذ القرارات الجيدة.

في ساعة الذئب ليس هناك أي أثر لمثل هذا التعب. مع أن الفيلم قد أنجز في فترة عصبية من ضغط العمل حينما كنت أدير المسرح الدرامي. يبقى الحوار صارماً، أو ربما مفرطاً في أدبيته ولكن ذلك لا يعوق كثيراً.

أريد العودة أيضاً إلى الموضوع الجنسي: التكلّم عن مشهد أجده معدّاً بشكل جيد، المشهد الذي يقتل فيه جوهان العفريت الصغير الذي عضه.

ليس هناك سوى غلط واحد: كان ينبغي أن يكون العفريت عارياً. وإذا اجتزنا خطوة أخرى أيضاً، جوهان كذلك كان ينبغي أن يكون عارياً.

لقد شعرت بذلك بغموض عندما صورنا المشهد ولكن لم يكن لدي القوة ولا الشجاعة لأقترح ذلك على ماكس فون سيدو. لو أن الممثلين كانا عاريين، لأصبح المشهد عنيف الوضوح. عندما يتعلّق العفريت بظهر جوهان محاولاً عضه، يصبح محصوراً على الحافة الصخرية مع كل قوة النشوة العارمة.

من ثم: لماذا يبذل ليندهورست سحنة جوهان قبل أن يذهب إلى مواعده الغرامي مع فيرونیکا فوغلر؟ منذ البداية، نعرف بوضوح أن هواهما خالٍ تماماً من المشاعر وأن هناك هوساً شهوانياً. منذ المشهد الأول، يفهم المرء. وفي وقت لاحق، نقرأ ألما يوميات جوهان التي يستشف منها أن علاقته مع فيرونیکا كانت كارثة.

عمل له ليندهورست قناعاً نصفه مهرج ونصفه امرأة وألبسه غلالة من الحرير مما أنثّه أكثر. المهرجون البيض يعطون رمزية ملتبسة: إنهم جميلون، قساة، خطرون ويتحركون عند الحد الفاصل بين الموت والسلوك الجنسي الهدام.

ألما، الحبلى، تمثل الحياة تماماً كما يعبر عنها جوهان : " لو أنني  
أرسمك بصبر، يوماً بعد يوم "

تفرّق العفاريت ما بين جوهان وألما، ليس هناك أدنى شك في ذلك،  
إنهم يفصلون بينهما مع القيام ببعض المداعبات المازحة وبشكل مصمم  
ووحشي.

عندما يعود جوهان وألما من القصر عند الفجر والرياح تعصف بقوة،  
تقول : " لا، لن أهرب، لن أتركك بالرغم من خوفي، وهناك أمر آخر أيضاً :  
إنهم يريدون التفريق بيننا. إنهم يريدون الاحتفاظ بك لأنفسهم. ولكن إذا كنت  
معك، سيكون ذلك أصعب بكثير. لن يجعلوني أهرب مهما حاولوا، مهما فعلوا  
سأبقى إلى جانبك. أبقى، أبقى، سأبقى طالما أنني "

بعدها يوضع بينهما سلاح الموت وجوهان يختار. إنه يختار حلم  
العفاريت بدلاً من حقيقة ألما. كنت أسلك طريقاً إشكالية لا يمكن، في الواقع،  
بلوغها إلا بواسطة الشعر أو الموسيقى.

أما أن تكون تربيتي قد قدمت تربة خصبة لعفاريت العصاب فهذا أمر  
لا شك فيه.

حاولت شرح ذلك في المصباح السحري :

تأسس الجزء الأكبر من تربيتنا على مفاهيم مثل الخطيئة،  
الاعتراف بأخطائنا، العقاب، الغفران والنعمة. كانت عوامل  
حقيقية في العلاقة بين الأهل والأولاد وفي علاقتنا مع الله. كان  
في ذلك منطوق داخلي نقبله ونتصور أننا نفهمه. وربما هذا، أيضاً،

ما ساهم في جعلنا نقبل النازية دون أن تصر عنا ردة فعل. لم نكن قد سمعنا قط عن الحرية بينما معرفتنا بطعمها كانت أقل. في ظل السلطة التسلسلية، تكون كافة الأبواب مغلقة. وهكذا كانت العقوبات تحصيل حاصل فلا يعترض أحد عليها. يمكن أن تكون سريعة وبسيطة مثل الصفعات والضربات على المؤخرة. ولكن يمكن أن تكون بأساليب متطورة جداً ومرهفة بفضل الطرق التي اخترعت على مر العصور.

إذا كان إرنست برغمان يتبول في سرواله، وهذا ما يحصل غالباً جداً وبسهولة كبرى، فإن عليه أن يلبس طيلة ما تبقى من اليوم تنورة حمراء تصل إلى ما فوق الركبة. كان ذلك يعتبر أمراً لا ضير فيه ومسلماً .

أما الجرائم التي تزيد عن ذلك في الأهمية فتتمتع بشكل رادع : ولكن، هناك قبل شيء، إفشاء الجرم. يعترف المنذب اعترافاً من الدرجة الأولى، أي أمام المربيّات أو أمام الأم أو أمام إحدى القربيات العبيدات جداً اللواتي، في كثير من الأحيان، يسكن في بيت الكاهن.

النتيجة الأولى للاعتراف هي الحجر. لا يحق لأحد التكلم مع المجرم، لا يحق لأحد أن يرد عليه. وإذا كنت قد فهمت جيداً، فإن هذا من شأنه أن يدفعه شخصياً إلى الرغبة في العقاب والمغفرة. بعد العشاء والقهوة، يستدعى الفرقاء إلى غرفة الأب. وهناك يعاد الاستجواب والاعترافات. ثم يمضي المنذب لإحضار عصا الخيزران التي تستخدم عادة لتنفيذ السجاد. وبعدها يحدد بنفسه عدد الضربات التي يقتر أنه قد استحقها. وما إن يحدد نصيبه يذهب لإحضار مسند أخضر وقاسٍ ويخفض سرواله ولباسه

الداخلي وينبطح على المسند. أحدهم يمسك بعنق المجرم بقوة ويأتي دور توزيع الضربات. لا أستطيع القول إن ذلك كان مؤلماً ولكن الطفل كان يتألم من هذه الطقوس ومن هذه المثلة. كان أخي الأكثر تعرضاً. بقيت والنتي عدة مرات جالسة قرب سريريه لتمسح له ظهره وقد شققت له الضربات جلده حتى الإيماء.

بما أنني كنت أكره أخي وتخيفني ثورات غضبه المفاجئة، كنت أشعر برضى كبير لرؤيته يعاقب بمثل هذه القسوة.

ما إن ينتهي توزيع الضربات، ينبغي تقبيل يد الوالد فيمنح لنا حينها العفو ويمحي عبء الخطايا. فهذا هو وقت الخلاص والنعمة. صحيح أننا نذهب للنوم دون تناول العشاء ودون القيام بمطالعة المساء ولكن الانفراج مع ذلك كبير.

هناك نوع من العقاب التلقائي بالنسبة لطفل يخاف العتمة يمكن أن يكون صعباً جداً : تحتجز في خزانة لتعليق الثياب من نوع فريد لمدة تتفاوت في طولها. كانت ألما الطباخة تروي بأن في هذه الخزانة يعيش كائن يأكل أصابع أقدام الأطفال العاقين. بالنسبة إليّ كان ذلك بمنتهى الجلاء بحيث إنني كنت أسمع بوضوح أحدهم يتحرك في تلك الغرفة وهذا ما يرعبني تماماً. لم أعد أذكر ما كنت أفعله، أفترض بأنني أتسلق على الرفوف أو أتعلق بكالابات كي لا يأتي أحد ليأكل أصابع قلمي.

وجد هذا في فاتي وألكسندر ولكني هناك عرضت نفسي لضوء النهار واستطعت الابتكار دون ارتجاف ودون شعور بأنني متورط شخصياً.

في فاتي وألكسندر استطعت فعل ذلك أيضاً بسرور. أمّا في ساعة الذئب، ليس هناك لا تجرد ولا موضوعية. لقد حاولت تجربة وحسب. حقاً

كل ذلك ممتلئاً بالحياة. ولكن السهم أطلق كيفما اتفق في الليل والتسديد تنقصه الدقة.

في الماضي تسرعت في بخس ساعة الذئب قيمته. ربما كان ذلك لأن الفيلم يلامس جوانب من ذاتي كنت أكتبها. برسونا يتمتع بنور كثيف وضياء غير منقطع. ساعة الذئب يجري ضمن بيئة شفعية. استخدمت هناك أيضاً عناصر جديدة بالنسبة إليّ: السخرية الرومانسية، الأشباح، والفيلم يستخدم كل ذلك. أجد مضحكاً المشهد الذي يتسلق فيه البارون دون عناء على السقف معلناً: " لا تعيروا ذلك انتباهاً، هذا فقط لأنني غيور " وأرسم شبه ابتسامة عندما تخلع السيدة العجوز وجهها وتقول: " هكذا أسمع الموسيقى بشكل أفضل " ثم تضع عينها في كوب النبيذ.

خلال العشاء في القصر، العفاريات لها هيئة عادية. حتى ولو أنهم على حدة قليلاً. إنهم يجولون في الحديقة، يتحادثون، يلعبون بالعرائس. كل شيء هادئ نوعاً ما.

ولكنهم يحيون حياة الملاحين، ضمن عذاب لا يحتمل. لكونهم متداخلين بعضهم في بعض، يعضون بعضهم الواحد تلو الآخر، ويتغذون من أرواحهم بشكل متبادل.

ولفترة وجيزة، تهدأ الأهمم : عندما مثلت الناي المسحور في مسرح العرائس الصغير، تقدم الموسيقى حينها بضع ثوان من السكنينة والارتياح.

تمر الكاميرا على كافة الوجوه. إيقاع النص يشكل رمزاً : با - مي . نا تعني الحب. هل مازال الحب حياً ؟ الحب ما زال حياً. تتجه الكاميرا إلى



ليف : إنه اعتراف بالحب من طرفين. في تلك اللحظة، كانت ليف تحمل لين. ولدت لين في نفس اليوم الذي صورنا فيه دخول تامينو في باحة القصر. يظهر جوهان، متحولاً إلى كائن مخنث غريب، وترقد فيرونيكا عارية على أنها ميتة فوق طاولة تشريح. يلمسها بحركة لا تنتهي. تستفيق، تضحك، تبدأ بإعطائه قبلات-عضات. العفاريت الذين ينتظرون ذلك يستمتعون كثيراً بالمشهد. نلمحهم في آخر القاعة، جالسين، أو نائمين بعضهم فوق بعض ومنهم من تسلق على النافذة أو على السقف. يقول جوهان حينها : " أشكركم، المرأة مكسورة ولكن ماذا تعكس القطع؟"

لم أكن قادراً على إعطاء إجابة. وإنما نفس العبارات بالضبط التي يتفوه بها بيتر في حياة العرائس عندما اكتشف، في حلمه، أن زوجته قد قتلت، قال :

" المرأة مكسورة ولكن ماذا تعكس القطع؟"

وحتى الآن ليس لدي شيء أقوله.

لدي انطباع بأن برسونا مرتبط بشكل متين بنشاطي كمدير للمسرح  
الدرامي في استوكهولم. كان لهذه التجربة نوعاً ما تأثير فوهة لحام وأحدثت  
فيّ نضجاً صاعقاً جسدت بشكل عنيف وجليّ علاقتي مع المهنة.

كنت قد أنهيت الصمت الذي كان يحيا بقوته الذاتية. وإذا ما تركت  
نفسي فيما بعد أنساق مع كل هؤلاء النساء، فإن ذلك على سبيل الأمانة.  
وكتنازل متوجب علي تجاه سفينسك فيلم أندستري. وهو برهان أيضاً على  
عجزني المثير للرتاء عن الضغط على المكابح حين يلزم الأمر.

كنت قد عينت مديراً للمسرح الدرامي في فترة عيد الميلاد ١٩٦٢.  
كان علي إعلام سفينسك فيلم أندستري مباشرة أننا سنترك لفترة ما كافة  
المشاريع السينمائية. ولكن، لسوء الحظ، كان لدي شعور أن ليس من الممكن،  
ولا من المعقول، توقيف تصوير طال تحضيره إلى هذا الحد.

عندما عرض علي مركز الإدارة هذا، جعلني تفاؤلي الجريء وميلي  
غير المعقول إلى العمل أرد على الوزير، كما رددت على نفسي: "اتفقنا،  
سأدير لكم الأمر"

في الأول من شهر كانون الثاني ١٩٦٣، أصبحت المدير الجديد  
لمسرح في وضع متقدم من التفكك. ليس هناك قوائم للأعمال ولا عقود مع  
الممثلين للموسم التالي.

حينها قلت: لا نفقدن كل أمل. سأحاول رغم كل شيء عمل فيلم. هناك فرصة ضعيفة أن يؤدي ذلك إلى شيء ما، ولكن لنحاول مع ذلك.

وبدأت إذن في نيسان ١٩٦٥ بتدوين بعض المسودات خلال عقابيل التهابي الرئوي الذي لم يتلق العناية الكافية. ولكن كان ذلك أيضاً نتيجة لقفزي بكرات ننتة سقطت فوقني في عقر مكتب الإدارة. الأمر الذي جعلني أطرح على نفسي بعض الأسئلة: لماذا إذاً أستمر؟ لماذا أقلق بهذا الشكل؟ هل انتهى دور المسرح؟ رسالة الفن هل استبدلت بها قوى أخرى؟ كانت لدي مبررات قوية لأقلب مثل هذه الأفكار في ذهني.

لم يكن الأمر عبارة عن قرف تجاه عملي المهني. وبالرغم من أنني شخص عصابي، فإن علاقتي مع عملي، ومهما بدا لكم ذلك مدهشاً، لم تكن عصابية.

لقد اكتسبت القدرة على تكدين عفاريتي بعربتي. وأجبروا على أن يكونوا ذوي فائدة. مع استمرارهم بتعذيبي ومضايقتي في حياتي الخاصة. من المعروف تماماً أن مدير سيرك البراغيث يدع فنانيه يتغنون من دمه.

أدخلت إلى المشفى في صوفيا هيमित. وبتؤدة وعيت أن نشاطي كمدير مسرح كان عائقاً في وجه قدرتي على الإبداع. لقد جعلت المحركات تدور بأقصى سرعتها فحطمت المحركات العربية القديمة. أصبح من الضروري بالنسبة إلي أن أكتب شيئاً ما من شأنه تبديد هذا الشعور بالعدم وبالمرآوحة في المكان. تمكنت مشاعري من التعبير عن ذاتها بشيء من الدقة في نص كتبته عندما حصلت على جائزة إيراسم في هولندا. سميت هذا النص جلد الأفعى ونشرته كمقدمة لبرسوننا.

طالما تبدى الإبداع الفني عندي مثل الجوع. كنت ألحظ هذه الحاجة برضى هادئ. ولكن طيلة حياتي الواعية، لم أتساءل قط من أين يأتي هذا الجوع ولماذا يلح في طلب الإشباع. في هذه السنوات الأخيرة، بدأ جوعي يخف وحتى صار لزاماً علي البحث عن مبرر لنشاطي.

أذكر أنني، منذ نعومة أظفاري، كنت أرغب في استعراض مواهبي: مهارتي في الرسم، وتفنني في ضرب كرة على الحائط وأول باعاني في السباحة.

أشعر بأنني كنت بحاجة ماسة لجذب انتباه الكبار إلى مظاهر وجودي في الدنيا. وأجد أن الآخرين لا يهتمون كفاية أبداً بي. ومن ثم، بما أن الواقع لم يعد كافياً، بدأت أتخيل، وأسرد على من هم من عمري قصصاً مختلفة حول مغامراتي السرية. كانت أكاذيب مربكة تنداعى بشكل حتمي أمام تشكك من هم حولي الواقعي. وانتهى بي الأمر إلى أن انسحبت من المجموعة واحتفظت لنفسني بعالمي الحلمي. وبهذا الشكل تحول بسرعة الطفل المتعطش للتواصل والمهووس بخياله إلى حالم مجروح وماكر.

ولكن الحالم لا يكون فناناً إلا في أحلامه.

وبطبيعة الأمور أصبحت السينما وسيلتي للتعبير. صرت أعبر عن نفسي بلغة لا تمر بطريق الكلام الذي أفتقر له، بالموسيقى التي لست متمكناً منها وبالرسم الذي أشعر نحوه ببرودة. فجأة صار لدي إمكانية للاتصال مع العالم المحيط بلغة تنتقل من الروح إلى الروح وبصور بيانية تفلت، بشكل شيق تقريباً، من سيطرة العقل.

و بكل الجوع المكبوت للطفل الذي كنته، ارتميت على وسيلتي الإعلامية وخلال عشرين عاماً، دون أن أكل، بنوع من الهياج، نقلت أحلاماً وإحساسات وهلوسات ونوبات جنون وعصاب وركود في الإيمان وأكانيب محضة. كان جوعي دائم التجدد. المال والشهرة والنجاح حفت طريقي بشكل مدهش ولكن في نهاية الأمر ليست ذات أهمية. وبقولي هذا لا أخفف أبداً من قيمة ما حققته عن طريق المصادفة. الفن من حيث هو إرضاء للذات، يمكن بالطبع أن يكون ذا أهمية وبالأخص للفنان.

إذاً ، إذا كنت أريد أن أكون صريحاً تماماً، الفن ( وليس فقط الفن السينمائي ) هو بالنسبة إليّ عديم الأهمية.

الأدب والرسم والموسيقى والسينما والمسرح تتولد وتتغذى من تلقاء ذاتها. تحولات جديدة، تركيبات جديدة تبرز وتضمحل. إذا نظرنا إلى الحركة من الخارج فإنها تبدو ذات حيوية محمومة يغنيها اندفاع الفنانين الرائع لأن يعرضوا أمامهم لجمهور يزداد شروداً أكثر فأكثر عالماً لم يعد يهتم لما يفكرون به. هناك بعض "التحفظات" النادرة حيث يعتبر الفن كمخاطرة تستحق عناء كبتها أو توجيهها. بشكل إجمالي، مع ذلك، الفن حر، عديم الخجل، عديم المسؤولية وكما قلت لتوي، الحركة مكثفة، شبه محمومة، يشبه إلى حد ما جلد أفعى ممتلئ بالنمل. الأفعى بالذات ماتت منذ زمن، تفرغت وحرمت من سمها ولكن الجلد يتحرك، ممتلئاً بالحياة الدؤوب.

أرجو، أو لنقل أنا مقتنع، أن لدى آخرين مفهوماً عن الموقف أكثر اتزاناً ويزعم الموضوعية. وإذا كنت أخذ بعين الاعتبار كل هذه المنغصات، وإذا كنت أدعي بالرغم من كل شيء بأنني أُرغب

في الاستمرار بـ "تعاطي الفن " فهناك سبب بسيط جداً ( أترك جانباً الأسباب المادية المحضة ).

السبب هو الفضول. فضول دون حدود، لا يهدأ أبداً، دائم التجدد، لا يحتمل، ينخرني، لا يدعني بسلام أبداً وقد أخذ بالكامل مكان تعطشي للمساهمة، كما كان في الأزمنة الأولى.

أشعر بأنني مثل سجين بعد عوبته من عقوبة طويلة. ينزل فجأة ضمن صخب الحياة وصراخها. يأخذ بي فضول جامح. أدون ملاحظات، أراقب، أنظر في كل مكان. كل شيء غير واقعي، خيالي، مرعب أو مضحك. أمسك بذرة غبار تطير في الهواء، ربما هي بداية لفيلم. ما أهمية ذلك ؟ لا شيء. ولكني أجد ذلك شائقاً وأدعي إزاً : هذا فيلم. أروح وأجيب مع هذا الشيء الخاص بي، الذي أمسكه بنفسه وأهتم به بفرح أو بحزن. أسارع مع النملات الأخرى ونقوم بعمل ضخم. جلد الأفعى يتحرك وهذا، هذا فقط، هو حقيقتي. لا أطالب بأن تكون حقيقة بالنسبة لواحد آخر وكتعزية للأبد، إنها بالطبع هزيلة، ولكن كأساس لنشاط فني للسنوات القادمة فهي بالطبع كافية، على الأقل بالنسبة إليّ .

أن يكون المرء فناً لحسابه الخاص ليس ممتعاً على الدوام ولكن لهذا الأمر ميزة غير اعتيادية : يتقاسم الفنان حالته مع كل كائن حي، الذي، هو أيضاً، لا يوجد إلا لذاته. في نهاية المطاف، تخلق هذه الحالة دون شك أخوة تتواجد فيما بين أفراد مجموعة أنانية على أرضنا الساخنة والقفرة تحت سماء باردة وفارغة.

كتبت **جلد الأفعى** وكان ذلك على علاقة مباشرة مع عملي في برسونا. ويمكن الاستشهاد على ذلك بالملاحظة التالية المدونة على دفترتي بتاريخ ٢٩ نيسان :

سأحاول اتباع القواعد التالية :

إفطار في السابعة والنصف مع باقي المرضى.

ثم النهوض مباشرة ونزهة صباحية.

لا صحيفة ولا مجلة طيلة هذا الوقت ولا أي احتكاك مع المسرح

رفض كل رسالة أو برقية أو اتصال هاتفي.

زيارة المنزل مسموح بها مساءً.

أشعر الآن أن المعركة الحاسمة تقترب. ينبغي عدم تأجيلها إلى ما بعد، يجب أن أصل إلى شكل من الوضوح وإلا ذهب برغمان إلى الجحيم بشكل نهائي.

ينتج عن ذلك أن الأزمة عميقة. لقد أخضعت نفسي لذات الضوابط التي وضعتها، فيما بعد، عندما حاولت معاودة النهوض بعد قضية ضرائبي. وهكذا يغدو الهوس محاولة للعيش.

إذا كانت ممثلة ، هل يمكننا أن نمنح لأنفسنا هذه الهبة الإضافية؟ ثم، ما عادت فتحت فمها. لا شيء فائق للعادة في هذا. يجب أن أبدأ بمشهد يُعلم فيه الطبيب ألما، الممرضة، بالوضع. هذا المشهد الأول أساسي. يصبح المعالج والمريض

قريبين قرب اللحم من العصب. فقط، إنها لا تتكلم. ترفض صوتها بالذات. في الواقع لا تريد الكذب.

هذه إحدى أوائل الملاحظات التي أجدتها في دفتر العمل. إنها مؤرخة في ١٢ نيسان. هناك أيضاً ملاحظة أخرى لم أستخدمها ولكنها، مع ذلك، على علاقة مع برسونا، وبالأخص مع العنوان: "عندما يأتي خطيب الماء، الممرضة، ليراها، تسمع فجأة لأول مرة كيف يتكلم، وتلاحظ أيضاً كيف يلامسها. تشعر بنوع من الخوف من ذلك. لأنها تلاحظ أنه يتصرف ويسلك كما لو أنه يؤدي دوراً"

*عندما يسيل الدم، يشعر المرء بالألم وحينها لا يمثل.*

كانت تلك فترة عصبية جداً. تولّد لدي شعور بأن هناك تهديداً يثقل على وجودي.

هل يمكن أن نجعل من ذلك سيرورة داخلية ؟ أعني، هل يمكن الإعلام أن الأمر يتعلق بتوزيع بعدة أصوات داخل الكونشرتو غروسو<sup>٥</sup> في ذات الروح. على كل حال، ينبغي أن يكون العامل الزماني-المكاني ذا أهمية ثانوية. ينبغي أن تتمكن كل ثانية من الامتداد إلى زمن طويل جداً وأن تتضمن حفنة من الجمل المشتتة، دون علاقة بين بعضها.

يدرك المرء ذلك في الفيلم. يمضي الممثلون من غرفة إلى أخرى دون فترة ضعف. وعندما يبدو أن لذلك ضرورة، يمدد سير الأحداث أو يقلص. الزمن كمفهوم يغدو معلقاً.

<sup>٥</sup> نوع من الكونشرتو يتحاور فيه العازفون المنفردون مع الأوركسترا ( م )



ثم يطفو شيء يأتي من أعماق طفولتي .

أتخيل قصاصة فيلم أبيض، مغسول. يمر في جهاز العرض. وشيئاً فشيئاً تظهر كلمات على شريط الصوت ( الذي ربما كان يمر على طرف الصورة). شيئاً فشيئاً تظهر بالتحديد الكلمة التي أتخيلها. ثم، وجه لا يكاد يلمح ينحل ضمن كل هذا البياض. وجه ألما. وجه السيدة فوغلر .

عندما كنت طفلاً، كان هناك دكان ألعاب حيث يمكن شراء قصاصات من أفلام، بسعر خمسة أوير للمتر. كنت أضع ثلاثين أو أربعين متراً من الفيلم في محلول صودي قوي وأترك الأشرطة نصف ساعة في هذا الحمام. فينحل المستحلب وتختفي طبقة الصور. ويغدو الشريط بياضاً، طهارة وشفافية. نظيفاً من الصور .

بواسطة الحبر الصيني من ألوان متعددة، يصبح بمقدوري رسم صور جديدة. عندما ظهرت، بعد الحرب، أفلام ماكلازين المرسومة مباشرة على الفيلم، لم يكن ذلك بالأمر الجديد عليّ. شريط الفيلم الذي يمر بسرعة كبرى في جهاز العرض والذي يتفجر صوراً ومقاطع قصيرة كان شيئاً قمت بحمله في داخلي مدة طويلة.

استمرت نوبات الحمى التي تتأبني أيضاً خلال فترة لا بأس بها من شهر أيار .

كل تلك الحمى الغريبة وكل تلك الأفكار المستوحشة. لم أكن قط على مثل هذا القدر من الارتياح ولا على مثل هذا القدر من السوء. وأعتقد أنني لو قمت بجهد لربما توصلت إلى شيء فريد،

شيء لم أعرف حتى تلك الحين كيف أصل إليه. مسخ الموضوعات.  
ببساطة تامة، يحصل شيء دون أن نتساءل كيف يحصل هذا.  
فعلى ذاتها بدأت ألما تتعرف. وبحثاً عن نفسها، عبر السيدة  
فوغلر، انطلقت.

تروي ألما قصة طويلة عادية تماماً، قصة حياتها وحبها  
الكبير لرجل متزوج، وإجهاضها وكارل هنريك الذي لم تكن تحبه في  
الواقع والذي يخيب أهلها أحياناً في السرير. ثم، تشرب الخمر،  
تستسلم وتبدأ بالبكاء، تبكي بين ذراعي السيدة فوغلر.

السيدة فوغلر تأسى لها. ويمتد المشهد من الصباح إلى  
الظهيرة والمساء والليل وحتى الصباح أيضاً. فتتعلق ألما أكثر  
فأكثر بالسيدة فوغلر.

أعتقد أنه يستحسن أن تظهر هنا بعض الوثائق، على سبيل  
المثال رسالة السيدة فوغلر إلى الدكتور ليندكفيست. رسالة تتطرق  
إلى أشياء وأشياء ولكنها قبل كل شيء تعطي، بلهجة ساخرة، صورة  
طريفة وقاسية في آن واحد عن طبع ألما.

أتظاهر بأنني بالغ. وأنا أتفاجئ طيلة الوقت برؤية أناس  
يأخذونني على محمل الجد. أقول : أريد هذا الشيء، أتمنى ذلك...  
يُصغى لوجهات نظري باحترام كبير وغالباً يُنفذ لي ما أقول. أو  
يثنى عليّ لكوني على حق. وأنا، لا أعتقد مطلقاً أن كل أولئك الناس  
أطفال يمثلون دور البالغين. الفارق الوحيد، هو أنهم قد نسوا أو في  
الحقيقة لم يفكروا قط أنهم، في صميمهم، أطفال.

كان أهلي يتكلمون عن التقوى والمحبة والتواضع. لقد حاولت جهدي حقيقة في هذا المجال. ولكن طالما كان هناك إله في عالمي، لم أكن أتمكن حتى من الاقتراب من غايتي. لم يكن تواصلني متواضعاً بما فيه الكفاية. محبتي أضعف بكثير من محبة المسيح أو القديسين أو حتى محبة والدي. وتقواي لا تفتأ تسممها الشكوك. الآن وبعد أن غاب الله، أشعر أن كل هذا يخصني: التقوى أمام الحياة والتواضع أمام قدرتي العبيثي ومحبة الأطفال الآخرين الذين ينتابهم الخوف وينتابهم الألم ويتصفون بالقسوة.

كُتِبَ ما يلي في أورنو، في شهر أيار. أقترب في الوقت نفسه من نواة برسونا ومن نواة جلد الأفعى.

ترغب السيدة فوغلر بإيجاد الحقيقة. بحثت عنها في كل مكان واعتقدت، أحياناً، أنها قد وجدت شيئاً راسخاً ويمكنه أن يدوم، ولكن فجأة انشقت الأرض من تحت أقدامها. وتلاشت الحقيقة، اختفت أو، في أسوأ الأوضاع، استحالت كذباً.

لا يستطيع فن أن يتمثل أو يحول أو ينسى : الولد في الصورة رافعاً يديه في الهواء. أو الرجل الذي يضحى بنفسه في النار شهادة على إيمانه.

أعجز عن استيعاب الكوارث الكبرى. فهي لا تلامس فكري. وجل ما في الأمر أنني أستطيع قراءة هذه الفظاعات بشيء من الشهوة - عهر الرعب. ولكنني لن أستطيع أبداً التخلص مما ترسمه تلك الصور. تصاوير تحول فني إلى تصنع، إلى شيء غير جدير بالاكتراث، إلى تهاة. والقضية هي معرفة ما إذا كان للفن

إمكانية البقاء حياً غير كونه مجالاً للتسلية والترفيه. تلك النبرات، تلك الدورات البهلوانية وكل تلك العبثية وكل تلك الغطرسة. وإذا ما تابعت عملي كفنان بالرغم من ذلك، فإنني لا أقوم به كمحاولة للهرب وكلعبة للبالغين، بل أقوم به وأنا مدرك تماماً أنني أنفذ اتفاقاً أذعنت له وهذا ما يمكن أن يقدم لي، ويقدم لقريبي، في مناسبات نادرة جداً بضع ثوانٍ من الهدوء ومن التفكير. المهمة الأولى في عملي هي، في نهاية المطاف، أن أجعل نفسي أعيش، ولأطول مدة ممكنة بحيث لا يتمكن أحد من التشكيك بذلك، وسأتابع الظهور لمجرد غريزة البقاء.

"ثم اكتشفت أن كل رعشة في صوتي، كل كلمة في فمي هي كذبة، لعبة لا تفيد إلا في تغطية الفراغ والضجر. لم يكن هناك سوى طريقة واحدة للإفلات من اليأس والانهيار. ملازمة الصمت. محاولة الوصول، من خلف الصمت، إلى النور أو على الأقل لتجميع المصادر التي يمكن أن تكون بحوزتي."

هنا، في مذكرات السيدة فوغلر، ينكشف أساس برسونا. بالنسبة إليّ كانت تلك أفكاراً جديدة. لم أتخيل قط أن فعاليتي على علاقة مع المجتمع ومع العالم. الوجه الذي يحتل المركز فيه فوغلر آخر، صامت هو أيضاً، ما هو إلا طريقة ساخرة لتناول الأمر، ليس أكثر.

ثم يأتي، في الصفحات الأخيرة من دفترتي، البديل النهائي والحاسم:

بعد الحديث الطويل، يهبط المساء ثم الليل. عندما تنام ألما أو عندما تذهب للنوم، يبدو الأمر فجأة وكأن هناك أحداً ما يتحرك في الغرفة، كما لو أن الضباب يبخل إليها ليحولها إلى حجر، كما لو أن قلماً كونياً يسقط فوقها، تجر نفسها لتذهب وتتقياً، دون

طائل، وتعود لتأوي إلى الفراش من جديد. ترى حينئذ أن باب السيدة فوغلر مشقوق. تدخل وتجد السيدة فوغلر غائبة عن الوعي، أو كالميتة. فيستولي عليها الخوف وتمسك بالهاتف ولكن ليس هناك حرارة. عندما تعود نحو الميتة، ترمقها هذه الأخيرة بنظرة ماكرة و، فجأة، تتبادلان طبيعتهما. وهكذا، لست أدري بالضبط كيف، تحيا إحداهما حالة الأخرى النفسية إلى درجة غير معقولة، بصفاء ذهن مجزأ. تلتقي السيدة فوغلر التي هي الآن ألما والتي تكلمها بصوتها. تجلسان الواحدة قبالة الأخرى، تتبادلان الحديث بنبرات وحركات عبيدة، تؤذي كل منهما الأخرى، تشتم كل منهما الأخرى، تعذب كل منهما الأخرى، تضحكان، تلعبان. إنه مشهدٌ -مرأة.

حديثهما عبارة عن مونولوج مزدوج. كما لو أن المونولوج يصل من الجهتين، أولاً من إليزابيت فوغلر، ثم من ألما. سفين نيكفيست وأنا كنا نخطط لأن تكون إضاءة ليف أولمان وبيبي أندرسن إضاءة تقليدية. ولكن هذا لم يصلح. اتفقنا حينئذ أن نترك نصف كل وجه في ظلام تام - حتى إنه لا ينبغي أن يكون هناك ضوء تصحيحي.

من بعد ذلك، في نهاية الحديث نفسه، قمنا، وبشكل طبيعي جداً، بدمج النصفين المضاعين من الوجهين حتى ينصهرا في وجه واحد.

معظم الناس لديهم جانب في وجههم يعطيهم إلى حد ما مسحة من الجمال أكثر من الجانب الآخر. الصور نصف المضاعة لوجهي ليف وبيبي التي دمجناها كانت تبين الجوانب الأبعث في كل منهما.

عندما استلمت الشريطين المجموعين بشریط واحد، طلبت من بيبي ومن ليف الحضور إلى قاعة المونتاج.

صرخة دهشة من بيبي: أوه، يا ليف، كم إن شكلك غريب! وقالت ليف: ولكن هذه أنت يا بيبي، ولك شكل غريب حقاً! أنكرت كل منهما بشكل عفوي نصف وجهها الذي كان أقل جمالاً.

مخطوط برسونا لا يشبه "سيناريو" عادياً. فعندما يكتب السيناريو، يتم توقع الصعوبات التقنية. وكأننا نكتب كما يقال التوزيع الموسيقي. فلا يعود هناك بعدها سوى وضع "النوتات" الفردية على المحامل وتعزف الأوركسترا. وهنا، يستحيل الوصول إلى الأستوديو أو إلى أماكن التصوير الخارجي متخيلاً أن: "ستصح الأمور بشكل أو بآخر". يستحيل الارتجال على الارتجال. أجرؤ على الارتجال بشرط وحيد هو أن أكون قادراً على العودة إلى المخطط الموضوع بعناية فائقة. لا أستطيع الوثوق بالهامي في اللحظة التي أكون فيها في مواقع التصوير.

عندما نقرأ النص، يبدو برسونا كارتجال. إلا أنه مخطط بعناية. بالرغم من ذلك، لم ألجأ قط إلى مثل هذا العدد من الإعادات خلال أي عملية تصوير أخرى. وعندما أقول إعادات، لا أقصد بذلك تصوير مشهد معين المرة تلو الأخرى خلال اليوم الواحد، بل أتكلم عن إعادة تأتي نتيجة رؤيتي لما قطع صورتها البارحة وهذه المقاطع بعد تظهيرها لم تعجبني.

بدأنا التصوير في استوكهولم، وفي البداية، لم تسر الأمور على مايرام أبداً.

ثم، ببطء، بدأ العمل يسير بالرغم من بعض التلكؤ. وصرت أجد شيئاً من التسلية في قلبي: لا، سنقوم بهذا بشكل أفضل، سنقوم به بهذا الشكل أو بذاك الشكل، ومن ثم هذا، يمكننا تدبيره بشكل آخر. ولم يشعر أي كان بالاستياء من ذلك. فعدم شعور أي كان بأنه مذنب يعتبر مكسباً كبيراً. ومن ثم فقد استفاد الفيلم كثيراً من قوة المشاعر الشخصية التي برزت خلال التصوير. كان تصويراً سعيداً. فبالرغم من العمل المضني، تكون لدي شعور بأنني أتقل بحرية تامة مع الكاميرا ومع معاوني الذين رافقوها في تقلبات آرائي كافة.

عندما عدت في الخريف إلى المسرح الدرامي، انتابني شعور بأنني عائد إلى الأشغال الشاقة. يا للفارق بين عملي الإداري الشاق والعبثي في المسرح وبين الحرية التي شعرت بها وأنا أصور برسونا ! قلت ذات يوم إن برسونا أنقذ حياتي. لم يكن ذلك من قبيل المبالغة. لو لم أجد في القوة للقيام بذلك الفيلم، لكنت دون شك رجلاً منتهياً. وهناك أمر له أهميته : للمرة الأولى لم أهتم مطلقاً بمعرفة ما إذا كانت النتيجة ستكون نجاحاً في نظر الجمهور أم لا. والمثل التي ينبغي على المرء بموجبها أن يكون مفهوماً على الدوام، والتي طالما أضجرتني تكرارها على مسامعي منذ أن كنت أقوم بالأعمال المضنية في قسم المخطوطات لدى سفينسك فيلم أندستري، يمكنها أخيراً الذهاب إلى الجحيم (حيث هناك مكانها فعلاً).

أشعر الآن أنني في برسونا - وفيما بعد في صرخات وهمسات - بلغت أبعد شأواً فيما يمكن أن أصل إليه. وأنتي استطعت أن ألامس هناك، بحرية مطلقة، أسراراً دون كلمات لا يستطيع اكتشافها سوى السينما.

كتبت في المصباح السحري :

كان على وجهاً لوجه أن يكون فيلماً عن الأحلام والواقع: وكان على الواقع أن ينحلّ ويتحول إلى حلم. وفي مرات نادرة، حصل لي أن تنقلت بين الحلم والواقع : برسونا، ليل المهرجين، الصمت، صرخات وهمسات. هذه المرة، الأمر أصعب بكثير. كانت غاييتي المرجوة تتطلب إلهاماً وهذا الإلهام خذلني. أصبحت المقاطع الحلمية مجردة والواقع فظاً. هنا وهناك، توجد مشاهد متينة وقد ناضلت فيها ليف أولمان بشراسة لبوة. صمد الفيلم بفضل قوتها وموهبتها. ولكن ليف أولمان نفسها لم تكن قادرة على إنقاذ نقطة الأوج، الصرخة البنيية<sup>١</sup>، ثمرة مطالعاتي الحماسية ولكن غير المهضومة. وبدأ الفشل والتخلي يلوحان عبر هشاشة اللحمة الدرامية.

<sup>١</sup> طريقة علاجية نفسية تقوم على جعل المريض يعيش الألم الذي سبب له العصاب عن طريق إطلاق الصرخات. (م)



ولكن حالة وجهها لوجه أعقد من ذلك وفي المصباح السحري أطلقت الفيلم بشيء من التسرع ومن غير تروؤ. قبل ذلك، كنت أكبت ذلك ببساطة أو أعلن أنه أمر سخيّف. وهذا مثير للريبة بعض الشيء.

اليوم، أرى الأمر على النحو التالي : من البداية وحتى محاولة انتحار الشخصية الرئيسة، وجهها لوجه فيلم مقبول تماماً. القصة واضحة ومكتفة بما فيه الكفاية. المواد ليس فيها ضعف حقيقي. لو أن الجزء الثاني بقي في المستوى نفسه لنجا الفيلم.

دفترى، بتاريخ ١٣ نيسان ١٩٧٤ :

قمت بتصفية الأرملة الطروب. وبارتياح كبير صرفت هذه السيدة (سترايسند). وكذلك قلت وداعاً للفيلم عن المسيح. طويل جداً وفيه جلايبب كثيرة واستشهادات كثيرة. ما أرغب فيه الآن هو أن أسلك طريقي الخاص. في المسرح، أسلك طريق الآخرين ولكن عندما يتعلق الأمر بفيلم فإنني أريد أن أكون أنا نفسي.

أشعر بهذه الرغبة بشدة تتنامى شيئاً فشيئاً. رغبة بالنفاز إلى الأسرار خلف جدران الواقع. إيجاد تعبير أعظمي بأقل قدر من الحركات الخارجية. مع ذلك، يوجد في كل هذا شيء ينبغي أن أقوله لنفسي وهو شيء هام: لا أريد المتابعة حسب خطوطي القديمة. وما زلت أعتبر أن صرخات وهمسات ضمن توجهات تلك التقنية وصل إلى أبعد مدى.

و كتبت أيضاً أنني أتطلع بفارغ الصبر لبدء تصوير الناي المسحور، الذي أصبح وشيكاً. سأرى ما إذا كنت سأبقى على رأيي نفسه في تموز.

على المستوى التقني، هناك تلك الفكرة التي تبهجني، فكرة إنشاء غرفة وحيدة وغريبة في الأستوديو في دامبا وإعطاء شكل للماضي بفضل تغييرات متعددة في الشخصيات التي ستتحرك هناك. وكذلك الشخص المتخفي خلف النجود في الغرفة الأخرى. الشخص الذي يؤثر على سير الأحداث وعلى ما ليس يجري في ذات اللحظة. الشخص الحاضر هناك على الرغم من أنه غير موجود.

راودتني هذه الفكرة زمنا طويلا: خلف الجدار، أو خلف البساط يجب أن يكون هناك كائن قوي، خنثوي، يتحكم بكل ما يحدث في الغرفة السحرية.

الأستوديو الصغير في دامبا، حيث كنا قد صورنا مشاهد من الحياة العائلية، كان لا يزال موجوداً في تلك الفترة. إنه مناسب وعملي. فنحن نسكن ونعمل في فارو. ولطالما اعتبرت التصغير والتبسيط حافزاً لي. فرحت أتخيل إذن أننا سنكون الفيلم داخل مدى الأستوديو المحدود جداً.

من ثم، لا شيء آخر مكتوب في دفترتي لغاية الأول من تموز.

وهكذا إذاً انتهت تصوير الناي المسحور.. تلك كانت فترة متميزة من حياتي. يا لهذا الفرح، يا لهذا القرب من الموسيقى يومياً! يا لكل الحنان وكل العاطفة اللذين لقيتهما!

تقريباً إلى درجة عدم الشعور كم إن تلك يبدو ثقيلاً ومعقداً : ما عدا أنني أصبت بالزكام، نعم، وتحول ذلك في النهاية إلى نوع من العصاب. هذا ما جعل حياتي تكفهر، كان يبتابني أحياناً شعور بأنني قد فقدت ملكاتي العقلية.

لدى العودة إلى فارو، شرعت بحذر بوضع التصاميم الأولى لـ وجهاً لوجه.

أرسلت الأولاد إلى الخارج والزوج أيضاً سافر في رحلة عمل. لا بد أن هناك أعمال إصلاحات في بيتهم. سكنت إذناً في شقة أهلها فيما وراء بيورغاريسبرون قرب أوسكارسكيركان. تعتقد أنها ستتمكن من قضاء بعض الوقت هناك حيث ستتمكن من العمل. سرّت بطلتنا لفكرة بقائها وحيدة في المدينة خلال الصيف وأن تترك ذاتها لأمورها الشخصية ولعملها دون أن يزعجها أحد.

إنها معرضة لخطر عدم الشعور بأنها محبوبة، الخوف تجاه وعيها أنها غير محبوبة، الألم لكونها غير محبوبة، محاولة نسيان أنها غير محبوبة.

ومن بعدها يمضي الوقت. ها نحن في منتصف آب :

ماذا لو أننا قلبنا الصورة ؟ الأحلام هي الواقع، الأحداث اليومية غير واقعية. صمت يوم صيفي في شوارع كارلابلان. الأحد، جرس وحيد يققرع. أصائل موهنة ومحمومة بعض الشيء. الضوء في الشقة الكبيرة الفارغة.

بدأ ذلك يتخذ شكلاً وقواماً.

سبعة أحلام تتخللها جزر صغيرة من الواقع. المسافة بين الجسد والروح، الجسد كشيء غريب. إبقاء الجسد والمشاعر منفصلة عن بعضها، حلم الإذلال، الحلم الشهواني، حلم الحزن، حلم الرعب، حلم الغرابة، حلم الانعدام، حلم الأم.

بدا لي فجأة أن كل ذلك ليس سوى نفاق. في ٢٥ أيلول كتبت :

تردد واضطراب أكثر من أي وقت مضى أو ربما أنني نسيت كيف يتم ذلك عادة؟ كومة من وجهات نظر ليس لها هنا علاقة بالامر تختلط بالطبع بتفكيري. وجهات نظر لا أرغب حتى في الكلام عنها لشدة ما تبولي مزعجة.

ببطء، بدأت أفهم أن بفضل هذا الفلم وبفضل مخطوط يقاومني بعناد، أسعى إلى الوصول إلى بعض التعقيدات داخل أناي الخاص. اشمئزازي تجاه وجهاً لوجه يأتي على وجه الاحتمال من أنني لامست بشكل سطحي عدداً من صراعاتي الداخلية دون الولوج إليها أو دون كشف النقاب عنها ولكنني في الوقت نفسه أرخصت شيئاً ما مهما وفشلت. كنت قريباً جداً بشكل مؤلم. قمت بجهد جبار كي أصنع شيئاً معقداً. كتابة مخطوط هي أمر يتم بين المرء وقلمه، بينه وبين ورقته، وبين الزمن. أما أن يجد المرء نفسه أمام كل تلك الآلات الضخمة فهو أمر آخر.

فجأة برز الفيلم من دفتري كما كان ينبغي أن يكون:

إنها جالسة أرضاً في شقة جنتها والتمثال يتحرك في الشمس. تلتقي على الدرج كلباً كبيراً يكشر لها عن أنيابه. حينئذ يصل زوجها. إنه متزي بزّي النساء. تذهب بحثاً عن طبيب. هي نفسها، طبيبة نفسية وتقول "هذا الحلم، إنها لا تفهمه، بالرغم من أنها قد فهمت كل ما حصل لها في هذه السنوات الثلاثين الأخيرة." ثم تنهض المرأة العجوز من سريرها الضخم والقنر وتنظر إليها بعينها الوحيدة والمريضة. الجدة والجد يحبان أحدهما الآخر، الجدة تداعب خدود الجد، وتهمس له بكلمات

رقيقة بالرغم من أنه لا يتمكن من لفظ إلا بضعة مقاطع صوتية متقطعة.

و لكن خلف كل هذا، خلف البساط، يدور حديث، همس حول ما ينبغي عمله معها فقط من الناحية الجنسية، ربما توجب توسيع شرحها.. في اللحظة ذاتها، تظهر فجأة، تظهر الأخرى، تلك التي تستخف بمثل هذه الأمور وتداعبها بكافة الطرق. وهذا ما يسبب لها متعة غير متوقعة. ولكن ها إن أحدهم يأتي ليستغيث بها، يتوسل إليها بحق، شخص وقع في حالة يائسة. تصاب بنوبة غضب، تتبعها نوبة قلق لأن التوتر لديها لا يهدأ. وتنشعر مع ذلك بشيء من الارتياح في وضع الخطط وفي تنفيذ قتل هاري الذي طالما فكرت فيه. ولكن فيما بعد سيغدو أكثر صعوبة إيجاد شخص يهتم بي ويقول لي أن لا أخاف. وعلى فرض أنني غيرت ملابس من الرأس حتى أخصم القدمين وأنتي ذهبت إلى حفل استقبال؛ سيضطر الجميع إلى فهم أنني بريئة وأنه ينبغي توجيه الشكوك إلى شخص آخر.

و لكن في قاعة الشمعدانات، الجميع مقنّعون وها هم يشرعون فجأة بأداء رقصة لا تعرفها، رقصة بافانية.

أحدهم يقول إن عدة أشخاص من بين الذين يرقصون موتى وإنهم حضروا للاحتفال بعيد وجودهم. سطح الطاولة أسود ويلمع. تسند ثيابها على الطاولة وتنزلق ببطء بينما يعلق أحدهم كامل جسدها وبالأخص بين الساقين. هذا لا يعطيها أي انطباع بالقلق بل على العكس شعوراً باللذة. تضحك، وتتمدد فوقها فتاة سمراء ذات يدين ضخمتين حمراوين. موسيقى جميلة على بيانو ناشز. في اللحظة ذاتها، ينفث الباب العتيق ذو المصراعين ويخل زوجها

برفقة رجال من الشرطة وبتهمها بقتل ماري. إنها تجلس عارية، على الأرض، في القاعة الطويلة حيث تلعب تيارات الهواء، وتلقي حينها دفاعاً متأججاً. المرأة العجوز العوراء ترفع يدها، وتضع إصبعاً على شفتيها بحركة صارمة تفرض الصمت.

هكذا كان ينبغي لوجهها لوجه أن يكون.

لو كانت خلفي التجارب التي لي في هذه الأيام ولو كانت لدي القوة التي كنت أتمتع بها حينذاك، لكنت وجدت لهذه المادة حلاً قابلاً للتحقيق عملياً وما كنت لأتردد لحظة واحدة.

ولأصبح ذلك قصيدة سينمائية لا عيب فيها.

بالنسبة إليّ، ليس الأمر عبارة عن استمرار ضمن خط صرخات وهمسات. إنما يمضي إلى أبعد من صرخات وهمسات بكثير. كافة أشكال القصص تم دمجها هنا أخيراً.

وبدلاً من ذلك، تابع المخطوط سيره الروتيني وبدأت القصة تتجسم. القسم الأول تماسكاً. كل ما تبقى هو المرأة العوراء.

في ٥ تشرين الأول :

يمكنني التباكي إلى ما لا نهاية على المتعة والانزعاج، الصعوبات والحظ العاثر وعلى الضجر، ولكنني لن أفعل ذلك. أعنتقد أنني لم أشعر قط بأنني أقل جاهزية وأكثر تردداً من هذه المرة. ربما أنني في صراع مع حزن يحاول الخروج. من أين يأتي؟ مم يتكون؟ هل يوجد في العالم إنسان مرتاح كما أنا؟

ضجري واشمئزازي آتيان بالطبع من كوني خنت فكرتي وأنتي تابعت  
قافزاً من كتلة جليدية إلى أخرى.

الأحد ١٣ تشرين الأول :

فتور همة كبير يتحول إلى عزيمة. شعوري هو في الواقع أن  
في نهاية عمل الكتابة هذا، الذي هو عمل عبيد، يكمن الفيلم  
الحقيقي. لو أنني صعدت أيضاً وأيضاً وشدت وتحايلت، لربما  
استطعت إخراجهم من ظلمته وفي هذه الحالة، يغدو أمراً يستحق  
العناء. ما من شك في أن هناك صرخة تنتظر أن تجد لها صوتاً.  
والسؤال سيكون فيما بعد ما إذا كنت سأتمكن من جعل هذه  
الصرخة تنطلق.

وهذا أيضاً، في ٢٠ تشرين الأول :

هل ما زلت أستطيع الاقتراب من النقطة التي يختبئ فيها  
يأسي وحيث يكمن الانتحار الذي يتربص بي. لا أدري.

الولادة الحقيقية، هي هذا : خذوني بين ذراعيكم، ساعدوني،  
كونوا لطفاء معي، أمسكوا بي، لماذا إزاً لا أحد يهتم بي، لماذا  
إزاً لا أحد يساعدني على سند رأسي ؟ إنه كبير جداً. ترفقوا بي،  
إنني أشعر بالبرد الشديد، لا أستطيع المتابعة هكذا. اقتلوني مرة  
أخرى، لم أعد أريد العيش، لا يمكن لهذا أن يكون حقيقياً، انظروا  
كم ذراعي طويلاً، و الفراغ في كل مكان.

الشخص الذي ينادي هنا ليس جيني.

في الأول من تشرين الثاني، كتبت: "اليوم وصلت إلى النهاية للمرة الأولى. اخترقت وعدت للظهور من الجانب الآخر." ومن ثم استدركت وعاودت القراءة وصححت وكتبت من جديد. في ٢٤ تشرين الثاني :

اليوم نذهب إلى استوكهولم. ثم سيبدأ الجزء الثاني، الجزء المطل على الخارج : لا أستطيع القول إنني أتطلع إليه بفارغ الصبر. سوف ألتقي إيرلاند ( جوزفسون ) وسأرى ما سيقوله لي. أرجو أن يكون صريحاً. إذا وجد أن علي التخلي عن المشروع، سأتخلي عنه. لا معنى للانطلاق والتعامل مع أشياء ضخمة ومكلفة وقد أصبحت رغبتي تعادل الصفر. أقلق أيضاً من أجل ليل الملوك. هذه المرة، أدخل في نطاق شيء لم يسبق لي أن جربته حتى ذلك الحين، وهذا يبدو لي صعباً إن لم أقل مستحيلاً. وأتساءل عما إذا لم يكن جسدي وروحي هما اللذان، في هذه اللحظة بالذات، يقولان "لا" بعد فترة طويلة من النشاط المكثف، وليس في هذا أي شيء غير معقول. كل شيء يتموج، كل شيء مبهم. أنا نفسي أشعر بالضييق. وأعرف في الوقت نفسه أن جزءاً كبيراً من هذا الضيق يأتي من الصعوبة التي أعانيها في البدء بالعمل كليتة، والخوف من الناس، الخوف أن لا يكون شيئاً جيداً، الخوف من الحياة، من التحرك.

أتى أخيراً وقت ليل الملوك، في المسرح الدرامي. في الأول من آذار

: ١٩٧٥

عدت يوم الجمعة إلى فارو. العرض الأول لليل الملوك تم بشكل جيد جداً وكان النقد، في بعض نواحيه، رانعاً. جرت التدريبات بشكل متواتر. وكان الأمر وكأنه احتفال حقيقي. وتعمّدت



ألا أنشغل بـ وجهاً لوجه خلال تلك الفترة كلها ، إلا فيما يخص ' ما لا بدّ منه . وبشكل خاص عليّ إعادة كتابة الأحلام .

الإثنين، ٢١ نيسان :

اليوم هو اليوم الأخير في فارو. غداً نذهب إلى استوكهلم وسنبداً التصوير الاثنين القادم. يبدو الأمر جيداً إذا تناسينا القلق الاعتيادي. وحتى إن لدي انطباعاً أن الأمر مسلٍ، وكان به نوع من التحدي. إذاً رغبة. الإعياء المقيت الذي تلا كتابة المخطوط زال تماماً. كان ذلك كالمرض تقريباً. وكذلك الرحلة إلى الولايات المتحدة حفّرتني. ناهيك عن أنها كانت مفيدة لماليتنا. واجهنا المستقبل بثقة.

الأول من تموز :

ها قد عدت لتوي إلى فارو بعد أن أنهينا التصوير. في الواقع، مشت الأمور بسرعة هائلة. فجأة كنا في منتصف الطريق وفجأة لم يبق سوى خمسة أيام وفجأة انتهى الأمر وعدنا والتقينا في مطعم ستالميسنتاريغارمن، احتفال، خُطب، سيجار، حنين ومشاعر مبهمة. لست أدري بالضبط كيف سارت الأمور. في الناي المسحور كنا نعلم جميعاً أن الأمور جيدة. هنا، لا أعلم أي شيء. في النهاية، شعرت أنني متعب جداً. على كل حال، انتهى الأمر الآن. سألتني ليف عن رأبي فيه. أحببتها، أعتقد أن مردوده كبير.

عندما عدت من الولايات المتحدة، سألتني دينو دي لورنتيس : هل تعمل شيئاً أستطيع أخذه ؟ وسمعني الحاضرون أجيبه : إنني أحضر فيلماً تشويقياً نفسانياً عن اكتئاب شخص وأحلامه. أجبني : يبدو لي هذا أمراً رائعاً تماماً. فوقعنا عقداً.

كان لا بدّ لهذه الفترة أن تكون فترة سعيدة في حياتي. خلفي الناي المسحور ومشاهد من الحياة العائلية وصرخات وهمسات. في المسرح كنت ناجحاً. شركتنا الصغيرة تنتج أفلاماً لمخرجين آخرين والمال يسيل سيلاً. كانت تلك فعلاً الفترة المناسبة للشروع بعمل صعب. ثقّتي بنفسك كفنّان وصلت إلى أوجها. يمكنني عمل ما يحلو لي والجميع على استعداد لتمويل جهودي.

خلال تصوير وجهاً لوجه كان الجميع متحمسين جداً وهذا بالطبع أمر هام. لا أحد يقلق لكوني أعيد تصوير الأحلام المرة تلو الأخرى، إذا كنت أعدّلها، إذا كنت أنقلها. حتى إنني أدخلت في المشهد منحوتة فريدل القديمة مع شيء من الثلج على المقاعد والفتاة الصغيرة حاملة الشمعة التي تضيء المهرج الفظيع.

مقطعان صغيران من الأحلام يبدوان لي مقبولين. أحدهما، عندما تقترب المرأة العوراء من جيني وتداعب لها شعرها. والآخر، وهو على الأقل وليم فكرة صحيحة، يتمثل بلقاء جيني القصير مع أهلها الذين وقعوا ضحية حادث سيارة. من الناحية الإخراجية، المقطع لا بأس به. يختبئ خلف المدفأة ويبدأن بالبكاء عندما تضربهما جيني. ولكن إدارة المشهد كانت سيئة

من بعض النواحي : كان ينبغي على جيني البقاء هادئة بدلاً من أن تترك نفسها تتساق على غرار أهلها. لم أفهم ذلك في حينه. ولكن هناك جواً حليماً محسوساً.

كل ما عدا ذلك اضطراري. تهت في ما وجهت ضده تحذيراً في مقدمتي : المنظر كقالب جامد.

في قعر علبة كرتون صفراء عتيقة أخفي قصة صغيرة مريعة. هناك ولد في شقة جدته، في الليل، ولا يتمكن من النوم، يبرز شخصان صغيران يركضان على أرضية الغرفة. يمسك أحدهما ويسحقه تحت يده. إنها بنت صغيرة. الأمر هنا عبارة عن جنس طفولي وعنف طفولي. شقيقتي تدعي بعناد مفرط أن فكرة خزانتي القائمة أتت من أوبسالا. وأن الخزانة كانت طريقة عقاب جدتي وليست طريقة أهلي. وإذا ما حصل لي أن أحتجز في الخزانة في البيت، فإن تلك هي الخزانة التي أضع فيها ألعابي وكذلك مصباحاً ذا ضوء أحمر وضوء أخضر كنت أستطيع استخدامهما في عمل سينما. في نهاية المطاف كان ذلك ممتعاً ولا يتسبب لي بأي خوف على الإطلاق.

البقاء محتجزاً في خزانة ملابس في شقة جدتي القديمة لا بد أنه أمر أسوأ من ذلك. إلا أنني كبت كل ذلك في داخلي. كانت جدتي وتبقى بالنسبة إليّ شخصية مضيئة.

هنا، أدها تظهر في قصيدة جيني البدئية، ولكنني لا أستطيع إعطاء شكل لذكرياتي. تتبثق الذكرى بشكل مفاجئ جداً، وتكون مؤلمة جداً، لدرجة أنني أعيدها في الحال إلى ليلها. عجزني الفني عجز تام.

و لكن في نقطة البداية هناك حقيقة. جدتي كان لها فعلاً وجهان.

من طفولتي المبكرة، أحتفظ بذكرى حديث ممثلي بالحدق بين جدتي ووالدي أصغيت له وأنا في غرفة أخرى. كانا يجلسان إلى المائدة يتناولان الشاي وفجأة بدأت جدتي تتكلم بلهجة لم أسمعها منها من قبل. أذكر أن تلك النبيرة أخافتني. كان لجدتي صوتان.

هذا ما كان يراود فكري ! كان على جدة جيني الظهور فجأة بمظهر مخيف ثم، عندما تعود جيني إلى المنزل، لا تغدو الجدة سوى عجوز طيبة حزينة.

أعجب دينو دي لورنتيس إعجاباً شديداً بالفيلم الذي تلقى نقداً إيجابياً في الولايات المتحدة. ربما لأنه يحمل شيئاً جديداً لم يحاول أحد التطرق إليه من قبل. عندما أرى وجهاً لوجه اليوم، أتذكر عملاً هزلياً من تمثيل بوب هوب وبينغ كروسبي ودوروتي لامور، عنوانه : بحاران مرحان في المغرب. غرقت بهما السفينة ووصلا على طوف إلى مشارف نيويورك التي تظهر في الخلفية. في المشهد النهائي، تهاوى فجأة بوب هوب وبدأ يرغي ويزبد ويصرخ. نظر إليه الآخرون مدهوشين وسألوه عما يفعله. فهدأ وأجابهم على الفور : هكذا ينبغي على المرء أن يفعل إذا أراد الحصول على أوسكار.

عندما أرى وجهاً لوجه والنزاهة المذهلة التي تحلت بها ليف خلال التصوير، لا يمكنني منع نفسي من التفكير بالرغم من كل شيء بـ " بحاران مرحان في المغرب".

تعاودني الصورة الأولى دون هوادة : قاعة كبيرة كسيت جدرانها بالأحمر وفيها نساء يلبسن الأبيض. وهكذا : صور تعود لي بعناد دون أن أعرف ما تريده مني، ثم تختفي لتعاودني بالضبط كما كانت.

أربع نساء مرتديات الأبيض في قاعة كبيرة مكسوة بالأحمر. يرحن ويجئن ويتهايمن فيما بينهن؛ إنهن غامضات إلى درجة مرعبة. وكنت حينها مشغولاً في مكان آخر، ولكن بما أنهن يعاودنني بكل هذا العناد، فهمت أنهن يُردن مني شيئاً ما.

أشير أيضاً إلى هذه الواقعة في مقدمة صرخات وهمسات.

طارني المشهد الذي وصفته لتوي طيلة سنة كاملة. في البداية، لم أكن أعرف أسماء هؤلاء النسوة ولماذا يرحن ويجئن تحت ضوء الصباح الرمادي، في قاعة كبيرة مكسوة بالأحمر. أبعدت عني هذه الصورة عدة مرات ورفضت أن أجعل منها نقطة انطلاق لفيلم ( أو لما يمكن أن يكون كذلك). إلا أن الصورة عنتت وتعرفت على محتواها على ماض : ثلاث نساء ينتظرن، ومنتظرن أن تموت الرابعة. كل منهن تسهر عليها بدورها.

في البداية، يحكي دفتري بشكل خاص عن الرباط<sup>٧</sup>. بتاريخ ٥ تموز ١٩٧٠، يمكننا قراءة :

أنهيت مخطوطي وإنما، في داخلي، شيء من المقاومة. أسميته الرباط ولكن ما هذا إلا عنوان مثل غيره.

بدأً من الآن، أُمح نفسي عطلة حتى ٢ آب حيث سنبدأ التحضيرات بشكل فعلي. أشعر بأنني منهك وعلى غير ما يرام. ولربما أسعدني التخلي عن تصوير هذا الفيلم.

لقد درّ فيلم الرباط الكثير من المال على مؤلفه. أعتقد أنني قاومت إغراء المال أكثر مما استسلمت له. ولكن حصل لي أحياناً أن استسلمت له فعلاً وهذا ما ارتد عليّ دائماً بالوبال.

كان ينبغي أن يكون الرباط بالإنكليزية والسويدية في آن واحد. هناك نسخة أصلية يبدو أنها اختفت وفيها يتم الحديث بالإنكليزية مع الناطقين بالإنكليزية وبالسويدية مع الناطقين بها. وأعتقد أن ذلك أقل بشاعة نوعاً ما من النسخة الإنكليزية المحضّة التي أنجزت بناء على طلب الأمريكيين.

القصة التي أفسدتها بهذا الشكل كانت مرتكزة على شيء شخصي جداً بالنسبة إليّ : الحياة السرية لشخص عاشق تغدو مع مرور الزمن الحياة الوحيدة الحقيقية، بينما الحياة الحقيقية تصبح وهماً.

---

<sup>٧</sup> اسم الفيلم بالإنكليزية Touch ويقابلها بالفرنسية Lien أي الرباط أو الصلة أو الاتصال.

شعرت ببيني أندرسن بشكل غريزي أن هذا الدور لا يلائمها. ولكنني أفنعتها بقبوله لإنني بحاجة لنزاهتها في التصوير مع الأجانب. أضف إلى ذلك أن ببيني تتكلم الإنكليزية بطلاقة.

كون ببيني أندرسن حاملاً وتنتظر مولودها بعد قبولها الدور أتى ليضعف بعنف بعمل كان يبدو، في الظاهر، موضوعياً ومنهجياً. شق صرخات وهمسات طريقه خلال هذه الفترة العصبية.

في الوقت نفسه، كانت تراودني فكرة جديدة ومغرية في أن واحد: الكاميرا الثابتة - قلت في نفسي إنني سأضع الكاميرا في مكان وحيد في الغرفة وإنها لن تقوم إلا بخطوة إلى الأمام أو إلى الوراء. ستكون الشخصيات هي التي تتحرك بالنسبة للعدسة. ستكتفي الكاميرا بالتسجيل دون أن تهتاج أو تشارك نهائياً. كان خلف هذه الفكرة قناعتي التي اكتسبتها بأن الأحداث كلما تضمنت عنفاً أكثر، كان على الكاميرا أن تخفف من مساهمتها. ينبغي لها أن تبقى باردة وموضوعية حتى عندما تنطلق الأحداث نحو ذرى انفعالية.

سفن نيكفيسست وأنا فكرنا ملياً بالطريقة التي ستصرف بها هذه الكاميرا. وانتهى بنا المطاف إلى إيجاد عدة حلول، ولكن هذا جعل كل شيء بالغ التعقيد فعدلنا عن الفكرة.

لم يبق في صرخات وهمسات إلا القليل من كل ذلك. عندما يكتشف المرء أنه يمضي في طرقات تدخله في تعقيدات تقنية كبيرة وأن هذا بدأ يؤثر بشكل ضار على النتائج وأن هذا أصبح عائقاً بدلاً من كونه مصدر إلهام، ينبغي إيقاف النفقات.

دفترى بتاريخ ١٠ تموز ١٩٧٠ :

يحلو للمرء أن يكون حراً لأنه حينذاك ينام ويترك الرغبات والانزعاج ينتابان، دون الاهتمام بما يحصل لك. سأترك نفسي أصدأ بالكامل. فقط بضع ملاحظات حول صرخات وهمسات لأرى إلى أين وصلت.

(في الواقع، العنوان مقتبس عن ناقد موسيقي كتب في مقالة عن رباعية لموزار أنها "تشبه صرخات وهمسات".)

سأخذ ليف وستكون هناك إنغريد وأعتقد أنني أريد أيضاً هاربيت، لأنها تنتمي إلى هذا النوع من النساء الغامضات. وأريد ميا فارو، سزى إن كانت الأمور ستسير بشكل جيد، بل إنها ستسير جيداً، ولم لا تسير؟ ومن ثم أحتاج إلى كائن أنثوي ثقيل ومتعب، ربما غونيل؟

٢٦ تموز :

أنيبس، ( تحية احترام لسترنديبرغ ) هي العيون التي ترى والوعي الذي يسجل. يسهل قول هذا، ولكن الأمور ستسير على مايرام.

هذه أماليا، العمدة أماليا، في المرحاض تأكل هناك شطيرة محشوة باللحم، تتحدث وحدها بالتفاصيل الدقيقة حول هضمها وأمعائها وغائطها. وينبغي أيضاً أن تترك الباب مفتوحاً دائماً. في أقصى القاعة، في أقصاها تماماً، ( وبين فينة وأخرى نسمع صرخاتها ) هناك بيئات، الضخمة والبينية، العارية دائماً والداعرة والغاضبة والتي لا يتركونها تخرج.



في هذا المنزل، في هذه الغرفة، توقف الزمن عن الوجود  
(ولكنها مع ذلك شقة جدتي) .

أعتقد أن علينا العزوف عن أي نوع من التفسير. تلك التي  
أنت للزيارة موجودة هنا وهذا يكفي.

أتساءل عما إذا لم يكن من المفضل أن تستقبل أنيبس  
إحدى شقيقاتها على أن تكون هذه الأخيرة شاحبة، صغيرة البنية  
وممتلئة بالحكمة. شقيقة ترافقها فتتعلق أنيبس بها.

غير أنها تقدم شروحاتاً مستغربة ولا تشرح أبداً ما تريد أنيبس  
معرفة. تنلبس نظارات وتكون لها ضحكة جافة، حنان كبير  
ولطافة لا تقل عن حنانها، ثم سيكون لديها عيب صغير - مثلاً  
صعوبة في البلع، على ما أعتقد، أو شيء من هذا القبيل.

لا ينبغي تطبيق أي بروتوكول تضطر بموجبه أنيبس إلى لقاء  
إحدى شقيقاتها ثم الثانية ثم الثالثة فإن هذا سيغدو مضجراً.

كلما تغلغت في هذا المنزل ازداد احتكاكها بنفسها ،  
سنتقدم ضمن هذه الغرفة المكسوة بالأحمر القاتم التي سأصفها  
بالتفصيل، وبالطبع ستشعر بدهشة عميقة تجاه كل ما يحيط بها،  
لا، لن تشعر بأية دهشة - كل شيء سيبدو طبيعياً تماماً.

: ١٥ أب :

ينبغي أن يكون هناك موضوع واحد وحركات<sup>١</sup> متعددة.  
وهكذا، مثلاً، فالحركة الأولى ستتكلم عن "هذه الشلّة من  
الأكانيب". كل من هؤلاء النساء ستنتهي بتجسيد إحدى الحركات

<sup>١</sup> كما في السيمفونية (د)

والحركة الأولى ستكون عبارة عن تنويعات حول هذا الموضوع :  
"هذه الشَّلَّة من الأكايب"، ستدور دون توقف طيلة عشرين دقيقة.  
وهكذا تنتهي الكلمات بفقد معناها وسيطراً تفاوت بين التصرفات  
وتتدخل قوى غير منطقية يستحيل التعبير عنها. يمكن حذف كافة  
الأجزاء التفسيرية، كافة السمات وكافة الصقالات عديمة الفائدة.  
"هذه الشَّلَّة من الأكايب".

الحركة الأولى.

٢١ آب :

كل هذا اللون الأحمر. وكنوع من الأشياء الغربية الإضافية،  
أعطاني الشاب الذي يهتم، في أمريكا، بالعلاقات العامة، أعطاني  
كتاباً ضخماً عن امرأة رسامة تدعى ليونور فيني، وفي دراساتها  
(رسومها التجريبية) للنساء هناك أنبيس فون كروزنستيرنا وشيء  
ما من الفكرة المتشكلة لدي عن صرخات وهمسات. رائع. ولكنني  
وجدت أن هذه المرأة، بشكل إجمالي، تبدي جانباً مفرطاً في  
النشوة ولذا يجدر تحاشيه.

يمكن تصور كل أفلامي بالأسود والأبيض، ما عدا صرخات وهمسات.  
قيل في المخطوط إنني أتصور الأحمر على أنه النفس من الداخل. فعندما  
كنت طفلاً، كنت أرى النفس ككتين شبيه بظل يحوم في الهواء مثل دخان  
أزرق، كائن مجنح ضخم، نصفه طير ونصفه سمكة. ولكن داخل التتين، كل  
شيء أحمر.

---

<sup>١</sup> رسامة فرنسية من أصل إيطالي ولدت في بوينس آيرس. تأثرت بالرمزية والسريالية دون انتماء إليهما.  
لوحاتها ذات دلالات نفسية عميقة.

ستمضي الآن ستة أشهر قبل أن أباشر العمل في صرخات وهمسات.

٢١ آذار ١٩٧١ :

عاودت قراءة كل ما كتبته عن صرخات وهمسات. أصبح الأمر أكثر وضوحاً بقليل حول بعض النقاط ولكن، بشكل إجمالي، لم يتغير التصميم منذ المرة الأخيرة. ما زال الموضوع يستهويني كما في السابق.

يجب أن تنزلق المشاهد الواحد ضمن الآخر. بوضوح تام . ومايجري في الواقع هو دون شك ما يلي : بعد الظهر، صمت. تنتقل الصورة من غرفة إلى غرفة. قاعات كبيرة مكسوة بالأحمر مثقلة بالاثاث والساعات والأشياء. في البعيد، يلوح طيف شخص ما. إنها صوفيا التي تنتقل هناك بصعوبة. تنادي أنا. باب غرفة النوم. ثممد صوفيا لتستريح. إنها تخشى الاستلقاء. تخشى من كل ما يحيط بها.

صوفيا خائفة. إنها تتور بشكل مؤلم جداً ضد الموت. لديها موارد روحية كبيرة. لا أحد أقوى منها.

كريستينا أرملة ولم يكن زواجها سهلاً. ألم يكن كذلك ؟ ولماذا ؟ هل هذا مهم حقاً ؟ أعتقد أنني، هنا، بدأت أتوه. فهناك أمور أكثر أهمية معرضة للخطر. بالأحرى، إنني أحاول معرفة ما الذي يجعل هذا الفيلم ضرورياً إلى هذه الدرجة.

انطباعات مقتضبة :

بعد أن بكت ماريًا وكريستينا، هما الآن جالستان وجهاً لوجه، وتعبران كلاهما في الوقت نفسه عن اليأس وعن حنان عميق. كل منهما تمسك بيد الأخرى وتلامس وجهها.

في المساء، تدخل لينا عند المحتضرة وتقدم لها العناية، تتمدد إلى جانبها وتعطيها ثديها.

كريستينا : "كل هذا ليس إلا شلّة من الاكاذيب". قبل الذهاب إلى غرفة النوم، حيث ينتظرها زوجها، تكسر قبحاً وتدخله في فرجها، لثجرح وتُجرح في آن واحد.

ماريا، المغرمة بذاتها، المنشغلة كلياً بجمالها وبكمال جسدها الذي ليس له مثيل، تمضي الساعات أمام المرأة. سعالها الخفيف. تهنيبها الوجيل. حسر بصرها ولطفها.

( فيلم- تعزية، فيلم من اجل التعزية. لو انني أستطيع الوصول إلى هذا فاي انعتاق سيصيبني! وإلا، فإن هذا الفيلم لا يستحق عناء العمل به ) .

٣٠ آذار :

ماذا لو أن أنيبس هي التي على وشك الموت وأن شقيقاتها آتين للمشاهدة. الوحيدة التي تهتم بها وترعاها هي لينا. صفاء ذهن أنيبس، خوف من الموت- مستعدة ومتواضعة- هشاشة وقوة.

كُتبت صرخات وهمسات من نهاية آذار إلى بداية حزيران ١٩٧١،  
خلال أشهر من العزلة الكاملة في فارو. في الفترة نفسها، كانت تتم مأساة  
إنغريد فون روزن التي غادرت بيتها بعد ثمانية عشر عاماً من الزواج. بدأ  
تصوير الفيلم في أيلول. عندما انتهى في تشرين الثاني، تزوجنا أنا وإنغريد.  
٢٠ نيسان :

عليّ ألا أطيح بكل شيء لكون إنغريد قد أعلمتني أن مأساتنا  
تدخل في طور جيد. عليّ في أن واحد الإمساك بزمام مخطوطي  
وأفكاري. عليّ أن أقول لنفسي : تبا، طالما أن الزمن يمضي فهناك  
أمور ستحدث. إنني مضطر بالرغم من كل شيء لمتابعة عملي.  
النهارات طويلة، نهارات كبيرة ونيرة. دسمة مثل البقر، تلك  
الفصيلة الملعونة من الحيوانات الضخمة.

المحتضرة	أنيبس
الأجمل	ماريا
الأقوى	كارين
الخادمة.	آنا

ليس هناك مشاعر بوجود الموت. نتركه يظهر، نكشفه في  
كامل بشاعته، نعطيه صوته وقوته.

جاء الآن وقت اجتياز العتبة. تموت أنيبس منذ بداية  
المأساة. مع أنها ليست ميتة. تستلقي، هناك، في سريرها،  
والدموع تسيل على وجنتيها وتصيح في الآخرين: خنوني، دقنوني !

ابقوا عندي ! الوحيدة التي تنتبه لصراخها وتقدم لها حنانها هي أنا  
التي تحاول تدفنتها بجسدها.

تبقى الشقيقتان جامدتين، إنهما ملتفتتان باتجاه الفجر،  
تصفيان إلى أنين المحتضرة حائرتين مستوحشتين.

الآن كل شيء صامت في الغرفة. تنظر واحتنهما إلى الأخرى  
ولكنهما لا تكادان تريان وجهيهما في ضوء النهار الوليد.

الآن سأبكي

لا، لن تبكي

تلتفت هارياً نحو المرأة ويدها ممدودة. تبدو يدها وكأنها  
غريبة. تصرخ : أصبحت يدي غريبة، لم أعد أشعر بها.

كارين هي المنبوذة. لقد جرحت في صميمها، وتشعر بضيق  
بين ساقيهما يشبه شلاً يتصاعد من بطنها حتى ثدييهما. قرف  
مفاجئ.

هاريا غامضة بعض الشيء. يمكنني طبعاً رؤيتها، ولكنها  
تبتعد طيلة الوقت.

كانت أنيبس دائماً وحيدة لأنها دائماً مريضة. ولكن ليس  
لبيها لا مرارة ولا صلف ولا قرف.

هنا، في وحدتي، لدي إحساس غريب بأنني أحمل في داخلي  
كماً مفراطاً من الإنسانية. الإنسانية تخرج مني كما يخرج معجون  
الأسنان من أنبويه المثقوب، إنها لا تريد البقاء داخل جسدي.  
إحساس غريب بالثقل وبالكتلة. ربما هي كتلة من الروح، تتصاعد  
بشكل حلزوني وتغلف جسدي.

أعتقد أن الفيلم - أو ما هو موجود هنا - يتألف من هذه القصيدة : كائن بشري يموت، ولكن كما في الكابوس، إنه عالق في منتصف الطريق وبترجى لكي يُعطى له الحنان، والشفقة، ولكي يُقدم له الانعقاد، أي شيء. هناك أيضاً كائنان بشريان آخران وأعمالهما وأفكارهما مرتبطتان بالميتة، غير الميتة، الميتة. الشخص الثالث يخلصها مهدداً إياها لكي تجد الراحة ويرافقها جزءاً من الطريق.

أعتقد أن القصيدة، أو الابتكار أو سمّ ذلك ما شئت، يكمن هنا. يتطلب الأمر الدقة الصارمة والإصغاء. يقتضي ألا أفعّل أي شيء باستخفاف، ولكن أيضاً ألا أقع، كلبية، فريسة التشنج.

اليوم، خلال نزهتي، كان لهؤلاء النسوة فرصة التعبير عن ذاتهن وقلن صراحة إنهن يردن الكلام. إنهن يردن حقاً أن تكون لهن فرص جديّة للإفصاح عن تفكيرهن وإننا لا نستطيع الوصول إلى ما نريد الوصول إليه إذا لم يتكلمن.

هناك مشهد أراه، وهو حين خرجت الشقيقات إلى الحقيقة برفقة أختهن الصغرى المريضة مع إعلانها عناية كبيرة وذلك من أجل التمتع بمشهد الخريف ورؤية الأرجوحة القيمة حيث كن يجلسن سوية وهنّ صغيرات.

مشهد أراه، هو مشهد عشاء الخلوة بين الشقيقتين، إنهما صامنتان، وقورتان وترتديان الأسود. وهناك أنا التي تخدعهما على المائدة بصمت.

مشهد أراه، ويمثل اللحظة التي تمسك فيها الشقيقتان  
اليانستان كل واحدة بوجه وبدي الأخرى لشدة عجزهما عن الكلام.

٢٦ نيسان :

في الواقع، هذا الفيلم يجب أن أهديه إلى أنبيس فون  
كروزينستييرنا. أعتقد أنني لدى قراءتي لرواياتها شعرت بأغرب  
الدوافع وأكثرها حسية.

٢٨ نيسان :

هل سيبدأ الآن بالانفتاح قليلاً أم سيبقى دائماً، مديراً ظهره،  
رافضاً أن يكلمني ؟ ( فكر بهذا يا برغمان، ستعمل مع أربع نساء  
يعرفن علام ينطوي الأمر. وسيكن قدرات أيضاً على تجسيد كل  
شيء !)

٣٠ نيسان :

ربما كان عليّ كتابة سطر أو سطرين، حتى في هذا اليوم  
ومع هذا الصداق وهذه اللامبالاة وهذا الشعور الخفيف بخيبة  
الأمل والضجر. ولكن نزهتي هذا الصباح كانت جيدة. هذه المرة  
لن أشغل بالي بالرباط. إنه يضجرتني لدرجة الجنون.

أحياناً، يتولد لدي مشروع غامض يقوم على تقويم وحدة  
وحيدة تجري دون انقطاع، دون "مشاهد"، أه لو أنني أستطيع  
التوصل إلى ذلك !.

كل ما ليس بضروري هو خاطئ. فقط الشيء الضروري هو  
الشيء الوحيد، الشيء الراسخ.



المشهد التمهيدي مع النساء الأربع اللابسات الأبيض، في القاعة المكسوة بالأحمر.

أنيبس ميته بكل الحدة الضرورية في التفاصيل.

أنيبس ليست ميته.

ما يجري عندما لا تكون أنيبس ميته وإنما تطلب المساعدة. تضحية أنا.

المرأتان أمام الباب. أنين أنيبس يتوقف. أطرافها تتصلب.

الخاتمة : النساء الأربع يذهبن ويجئن في القاعة، إنهن لابسات الأسود. ماتت أنيبس، إنها تشغل مركز القاعة ويدها على وجهها.

( حسناً، أصبح الأمر الآن مقرراً، مثبتاً. إما هذا أو لا شيء البتة. لا أستطيع ترك صورة راودنتي كل هذا الوقت وبمثل هذا العناد. لا يمكن أن تخطئي. وعلى الرغم من أن عقلي أو لا أدري أي جهاز بانس يقول لي إن عليّ التخلي عن كل شيء.)  
هكذا هو الأمر.

١٢ أيار :

كتابة المخطوط شبيهة بتسطير رسالة طويلة وعزيزة إلى الممثلين والتقنيين. أعتقد أن هذا جيد. شرح ما يرى وما يحدث بالكامل. طرح كل ثثرة. المحافظة الكاملة على الثقة بأولئك الذين سينجزون الفيلم.

٢٣ أيار :

أعتقد أنني أتوه. من حلم حقيقي قيد التحقق، انحرفت بسرعة نحو وصف نفسي دون تماسك ودون توتر. يجب ألا تجري الأمور بهذا الشكل، وهذا يفسر، إلى حد ما، انزعاجي وشعوري بأنني أعمل دون جدوى.

٢٦ أيار :

زيارة الطبيب، إنه ثقيل، شاحب، لطيف وبارد. لقد شفى ابنة أنا الصغيرة. ابنة هاريا تنام ملء جفنيها في غرفة أطفال ذات ديكور جميل. إغراء. الدكتور وهاريا أمام المرأة، إنه ينايها دائماً هاري. الزوج يهدد بالانتحار برصاصة في رأسه. إنه لا يجهل أنها تخونه، إلخ، إلخ...

من جهة أخرى، اليوم أزن خمسة أطنان بالإضافة لبضع مئات من الكيلوغرامات.

عندما بدأ التصوير في خريف ١٩٧١، كنا قد اكتشفنا المكان المثالي : قصر تاكسيناج، قرب ماريفريد. قصر مهدم بالكامل من الداخل، ولكنه يقدم لنا مكاناً يتسع لكل ما نحتاج إليه : غرفة طعام، مستودع، مجال تقني ، أماكن تصوير، مكاتب إدارية. سكننا في فندق ماريفريد. ما نصوره خلال النهار لا نستعرضه في القاعة وإنما على طاولة المونتاج المعدة والمجهزة لهذا الغرض.

تم تجريب اللون بعناية. عندما بدأنا بتصوير فيلمنا الملون، كنا أنا وسفن نيكفيسست قد اخترنا بشكل مسبق كل ما ينبغي اختباره، ليس فقط الأصباغ والشعر والملابس ولكن أيضاً كل غرض على حدة والبسط ونسيج الكراسي وكل قطعة من السجاد. كل شيء تمت مراقبته بأدق التفاصيل. كل

ما كان سيستخدم في الخارج اختُبر في الخارج. والشيء نفسه بالنسبة  
للماكياج في المشاهد الخارجية. لم يكن هناك أي جزء تفصيلي لم يعرض  
على الكاميرا خلال التحضير.

عندما تجتمع أربع ممثلات هائلات، يمكن أن تحدث صدمات عاطفية  
كبيرة. ولكن الفتيات كن لطيفات، نزيهات ومتعاونات مع بعض. بالإضافة  
لذلك وبالأخص فإنهن جميعاً كن يفضن بالموهبة. لم يدعن لي أي مبرر  
للتنمر. ولا أنا تنمرت.

في الأصل كان اسم الصمت "تيمولكا". لقد حصل ذلك، من قبيل المصادفة البحتة. كنت قد رأيت هذا الاسم على كتاب إيستوني دون أن أعلم ما يعنيه. ووجدت أنه اسم يناسب اسم مدينة أجنبية. في الواقع الكلمة تعني: "متروك للجلاد".

ملاحظة في دفترتي، بتاريخ ١٢ أيلول ١٩٦١ :

سلكنا الطريق بين ريتفريك وسيليانسبورغ طلباً لتحديد موقع لتصوير «المناولون». المساء. نيكفيسست وأنا نتكلم عن الضوء. يملؤنا كامل المشاعر المعقدة التي تتولد حين نتواجه سيارتنا مع سيارة أخرى أو نتجاوز أخرى. وهناك فكرت بالحلم الذي تكون الإرادة خلاله معلقة، الحلم الذي لا بداية له ولا نهاية، الذي لا يقود إلى أي مكان ولا يدعك تكشفه. أربع نساء شاببات قويات يدفعن مقعداً ذا عجلات. في هذا المقعد يجلس هيكل عظمي لعجوز من بداية الأزمنة، شبح. العجوز مصاب بشلل نصفي، أصم وشبه أعمى. النساء الشاببات يدفعنه إلى الشمس وهن يثرثرن ويضحكن. في الشمس تحت الأشجار المثمرة المزهرة. إحدى الشاببات تتعثر وتقع بكامل جسمها قرب المقعد. والأخريات يقهقهن.

في الملاحظة التالية، يختبئ المشروع الأولي للصمت.

يجتاز العجوز فندق سليانسبورغ. ليذهب للمناولة. يبقى لحظة على عتبة الباب بين الغرفة المعتمة والغرفة المضاءة ذات النجوم المذهبة. نور شمس قوي على جمجمته وعلى خده المزرق، كما لو أنه مجمّد. زهرة حمراء تشع على صوان مزخرف عفا عليه الزمن. يوجد فوقه صورة لملكة السويد فيكتوريا. المشفى القديم، قاعات المعالجة والأجهزة. فريدا وقدمائها المسطحان، مصابيح الكوارتز والحمامات. يقع المبيت من خزانة الألعاب في غرفة الأطفال.

كان لدينا، أنا وأخي، في غرفتنا خزانة عالية مدهونة بالأبيض. كنت أحلم غالباً بأنني أفتح هذه الخزانة. فيقع منها شخص عجوز لدرجة مخيفة، شخص ميت.

الكتاب الخلاعي وتجليده الأحمر، المصلّى الجنائزي وضوءه الأصفر عبر النوافذ المغطاة بالضباب. عبق الزهور الذابلة، ومرامح التحنيط والدموع على الأوشحة السوداء والمناديل الرطبة. المحتضر يتكلم عن الغذاء وعن طوق خنزير وعن الغائط. ما يزال يمكنه تحريك أصابعه.

بينما كانت المذكرات تتقدّم، جاء صبي لينتدخّل في القصة. العجوز وصبي صغير يقومان برحلة :

أنا وصديقي، وهو شاعر بدأ يشعر بالشيخوخة، كنا في طريق العودة إلى السويد بعد رحلة طويلة في الخارج. فجأة وقع صديقي ضحية نوبة شلل دماغي وفقد الوعي. أجبرنا إزاً على التوقف في أقرب مدينة. أعلمني الطبيب بواسطة شخص آخر أن صديقي يجب أن يخضع لعمل جراحي بسرعة وينبغي نقله إلى مشفى. هذا

ما تم. نزلت في فندق قريب وكل يوم أذهب لزيارته. خلال هذا الوقت، لم يتوقف عن كتابة القصائد. أمضي أيامي بزيارة هذه المدينة المغيرة، المادية والكنيية. صفارات إنذار تنوي على الأسطح بسبب وبلا سبب، أجراس تقرع؛ مسرح المنوعات ومسرحيته الإباحية. شرع الشاعر بدراسة لغة البلد غير المفهومة. يمكن أيضاً أن يتعلق الأمر بزواج وزوجة في رحلة مع ابنتهما. يمرض الزوج، الزوجة تزور المدينة، الولد يقبع في غرفة الفندق ويستسلم إلى رؤاه أو يتجسس على والدته في الممرات.

المدينة الأجنبية فكرة طالما لاحقتني. قبل الصمت، كتبت حبكة فيلم لم ينجز أبداً. تدور القصة حول زوجين من البهلوانات فقدتا شريكهما فوجدا نفسيهما عالقين في مدينة ألمانية. هاتوفر أو دويسبورغ. حدث ذلك في نهاية الحرب العالمية الثانية. بدأت علاقتهما تسوء تحت قصف لا ينتهي.

في هذه الحبكة، ليس الصمت هو وحده الذي يكمن وإنما أيضاً بيضة الأفعى. ونجد أيضاً قصة الشريك المفقود في الطقس.

عندما أحفر بعمق شديد، أعتقد أن فكرة المدينة تخرج من قصة قصيرة لسيغفريد سيورترز. في مجموعة الدائرة المنشورة في ١٩٠٧، نجد حكايتين أو ثلاثاً تدور أحداثها في برلين. إحداهما، بعنوان إلهة النصر الكنيية، قد أصابتنني في الصميم مثل رصاصه.

ولدت هذه الحكاية في حلمياً غالباً ما يعتادني : أنا في مدينة أجنبية عملاقة. في طريقي إلى منطقة في المدينة حيث يوجد ما هو ممنوع. ليس المقصود بذلك الأحياء سيئة السمعة، المخصصة للمتعة، وإنما شيء أسوأ من

ذلك. هناك، قوانين الواقع وقواعد الحياة الاجتماعية غير معمول بها. كل شيء يمكن أن يحصل وكل شيء يحصل. حلمت بذلك الحلم وأعدته. الإزعاج الوحيد هو أنني كنت دائماً في طريقي نحو ما هو ممنوع، ولكنني لم أصل إليه أبداً. فإما أنني أستيقظ دائماً قبل ذلك، أو أغير الحلم.

في بداية الخمسينيات، كتبت تمثيلية إذاعية أسميتها المدينة. نجد فيها جو حرب وشيكة أو انتهت لتوها، ولكنه يظهر بشكل مغاير لما هو موجود في الصمت. المدينة مبنية على أرض ملغومة ممثلة بالسرايدب. البيوت تتهاوى، الهوى السحيقة تفتح والشوارع تتفكك. تحكي التمثيلية قصة رجل وصل إلى هذه المدينة الغريبة عنه ولكنها في الوقت نفسه مألوفة بشكل غريب. إنها على علاقة كبيرة مع واقعي في ذلك الحين. كنت قد تركت زوجتي والأولاد وعرفت الفشل المتواصل أكان ذلك على المستوى الشخصي أم على المستوى الفني.

و إذا ما حفرت أيضاً بشكل أعمق بحثاً عن أصول المدينة الأجنبية، أصل إلى أول لقاءاتي مع مدينة استوكهولم. عندما بلغت العاشرة، بدأت التجوال على غير هدى. الهدف من تسكعي كان دائماً ممر بيرغر-يارل، الذي كان بالنسبة إليّ مكاناً سحرياً، بإطلالاته وصالة سينما ماكسيم. هناك، يمكننا بستين أوير التسلل إلى الصالة ومشاهدة أفلام ممنوعة على القاصرين أو، أكثر من ذلك، الصعود إلى مقصورة العرض عند العجوز اللواطي. كنا نكتشف في الواجهات صدريات وإجاصات مطاطية (حَقَن) لغسيل الفرج، أعضاء اصطناعية ومنشورات إباحية بشكل لطيف.

عندما نرى الصمت اليوم، لا بد أن نلاحظ أن هذا الفيلم يعاني من شحنة زائدة أدبية مزيفة في مقطعين أو ثلاثة منه.

أولاً، هذه هي الحال في تصفية الحسابات بين الشقيقتين.

الحوار الوجِل نوعاً ما بين آنا وإستير، الذي يختم الفيلم، لا ضرورة له أيضاً.

ما عدا ذلك، ليس هناك اعتراض. أستطيع أن أتبين بعض التفاصيل التي كان بإمكاننا تنفيذها بشكل أفضل لو أن لدينا مالا أكثر وزمناً أطول: بعض المشاهد في الشوارع، مشهد مسرح المنوعات وهكذا دواليك. ولكننا فعلنا ما بوسعنا لجعل المشاهد مفهومة. يحدث أحياناً أن يكون عدم امتلاك مال كثير ميزة.

أسلوب الصور في عبر المرأة والمتاولون كان صارماً إن لم نقل عفيفاً. سألني أحد الموزعين الأمريكيين بشيء من القنوط: " لماذا لم تعد تحرك الكاميرا يا إنغمار؟"

في الصمت، قررنا سفن وأنا أن نكون قليلي الحياء تماماً، وألا نكتب أي شيء. وهناك، في هذا الفيلم، شهوة سينمائية ما زلت أعيشها بفرح. كان تصوير الصمت مجرد أمر مسل بشكل جنوني. أضف إلى ذلك أن الممثلات كن موهوبات، منضبطات وتقريباً دائماً بمزاج جيد.

إذا كان الصمت قد أصبح مأساتهن، فإن هذه قصة أخرى. فقد جعل الفيلم منهن أسماء مطلوبة على المستوى العالمي. وكالعادة، أخطأ الأجانب بخصوص نوعية موهبتهن.





# أوائل الأفلام

---



في صيف ١٩٤١، بلغت الثالثة والعشرين وهربت إلى بيت جدتي في داريكارلي. كانت حياتي الخاصة فوضوية مضطربة. واستدعيت عدة مرات إلى خدمة العلم نتج عنها قرحة معدية وإعفاء.

كانت والدتي وحيدة في فارومز. سبق لي أن كتبت، بين فينة وأخرى، إنما فقط لدرج خزانتي. ولكن هذه الإقامة في داريكارلي، بعيداً عن كل تعقيداتي، شكلت لي فترة راحة نسبية. وبدأت للمرة الأولى في حياتي بالكتابة بشكل مطرد. والنتيجة هذه المرة هي اثنتا عشرة مسرحية وكتاب أوبرا.

أخذت إحدى هذه المسرحيات إلى استوكهولم وسلمتها إلى كلايس هوغلاند وكان في حينها رئيس مسرح الطلاب. عنوان هذه المسرحية : موت بوليشينيل. سئحت لي فرصة عرضها في خريف ١٩٤١. ولاقت نجاحاً ممتدداً.

وحصل أنني دعيت لعند ستينا بيرغمان في سفن فيلم أندستري . كانت قد حضرت أحد تلك العروض فتولد لديها انطباع أنها شعرت بأن هناك موهبة درامية ينبغي تلميحها. عرضت علي عقداً مع قسم المخطوطات لدى سفن فيلم أندستري، عقداً جزافياً.

كانت ستينا بيرغمان أرملة الكاتب هيلمار بيرغمان وهي المسؤولة عن قسم المخطوطات هذا لدى سفن فيلم أندستري. عندما ذهب فيكتور

سيوستروم في عام ١٩٢٣ ليستقر في هوليوود، لحق به الزوجان برغمان. كانت المغامرة الأمريكية كارثة بالنسبة لهيالمار بيرغمان ولكن ستينا سرعان ما درست وتعلمت الآلية الهوليوودية. فصار لقسم المخطوطات في سفن فيلم أندستري مديرة متسلحة بمعلومات متينة في فن التمثيل السينمائي كما هو مطبق في الولايات المتحدة.

هذا الفن السينمائي كان حسياً ومتصلاً تقريباً : فلا ينبغي أن يتولد لدى الجمهور أي شك بخصوص المكان الذي تجري فيه الأحداث. ولا أدنى تردد بخصوص الشخصيات، بل عليه معرفة كل شخصية على حدة لذا ينبغي معالجة الانتقالات بدقة. وينبغي توزيع اللحظات المهمة في النقاط المخصصة لها في السيناريو بالضبط وأن يُحتفظ بنقطة الذروة للنهاية. يجب أن تكون الجمل قصيرة أما التعابير الأدبية فممنوعة.

قامت أول مهمة لي على الذهاب إلى سيغتوناستيفتيلسن لإعادة صياغة مخطوط على وشك الضياع لكاتب معروف. وعدت بعد ثلاثة أسابيع بمخطوط أثار شيئاً من الحماس. لم يُصور ذلك الفيلم، ولكنني وُظفت كمؤلف مخطوطات براتب شهري وهاتف ومكتب في السقيفة.

و اتضح لي أنني قد وقعت في سجن للأشغال الشاقة تقود فيه ستينا برغمان الجميع بالعصا. كان هناك روني ليندستروم وقد لاقى بعض النجاح بمسرحيته لعبة السماء. وكان هناك أيضاً غاردار ساهلبرغ وهو مجاز في الأداب. واستطاع غوستا ستيفنس، المعاون الدائم لغوستاف مولاندر، أن يجد

له مكاناً فيه بفضل مسرحية أكثر أناقة من سابقتها بقليل. عندما يحضر الجميع تجد أمامك نصف "دزينة" من العبيد. نبقى قابعين في مكاتبنا من الساعة التاسعة صباحاً حتى الساعة الخامسة بعد الظهر نحاول استخراج أفلام من روايات أو حكايات أو ملخصات عهد بها إلينا. كان نظام ستينا بيرغمان لطيفاً إلا أنه صارم.

كنت قد تزوجت منذ فترة قصيرة وأسكن مع زوجتي إلزا فيشر في شقة من غرفتين في أبراهاماسبيرغ. إلزا مصممة رقصات وهذه المهنة لم تكن تشكل مورداً مالياً جيداً في ذلك الوقت. فعانينا من حاجة دائمة للمال. ولكي أعالج هذا الوضع، بدأت أحاول كتابة قصصي الخاصة إلى جانب القصص التي أكره على استخراجها خلال أعمالي الشاقة.

و تذكرت حينها أنني خلال الصيف الذي تلا حصولي على الشهادة الثانوية كتبت قصة قصيرة على دفتر أزرق. حكاية مستوحاة من آخر سنة لي في الثانوية قبل البكالوريا.

أخذت القصة القصيرة معي إلى سيغتوناستيفتيلسن حيث أرسلتني سفن فيلم أندستري من جديد لإعادة صياغة مخطوط آخر. صباحاً أؤدي عملي العبودي وأكتب بعد الظهر عذاب. وهكذا، لدى عودتي إلى ٣٦ كونسغاتان، سلّمت مخطوطين.

بعدها، ساد الصمت المطبق كما اعتدت عليه في أغلب الأحيان. لم يحدث أي شيء قبل أن يقرأ غوستاف مولاندر مخطوط عذاب عن طريق

المصادفة. كتب إلى كارل أندرس ديملينغ ( الذي أصبح مدير سفنسك فيلم أندستري في العام ١٩٤٢ ) أن في هذه القصة الكثير من الأمور المنفرة وغير المستحبة وكذلك أيضاً بعض الأشياء المسلية والحقيقية. حسب رأي مولاندر، عذاب يجب أن يصور.

أرتني ستينا بيرغمان هذا الرأي وهي تلومني برفق على ميلي إلى الأسود وإلى الأشياء الفظيعة. "أحياناً تكون مثل هيالمار بالضبط." تقيت هذه الكلمات وكأنها رسالة من سلطة عليا وأنا أهتز داخلياً بشعور متواضع بالاعتزاز. إذ كان هيالمار بيرغمان معبودي.

و حدث أن تقرر في سفنسك فيلم أندستري تصوير إنتاج خاص احتفالاً بالعيد الخامس والعشرين للشركة المصادف خلال موسم ١٩٤٤/١٩٤٥. وعلى هذا، سيتم إنتاج ستة أفلام ذات نوعية عالية. ومن بين عداد المخرجين الضالعين بهذا النشاط كان آلف سيوبرغ. ولكن ليس هناك مخطوط يناسبه. حينها، تذكرت ستينا بيرغمان عذاب.

قبل أن أتمكن من التقاط أنفاسي، وجدت نفسي مع آلف سيوبرغ، في منزله في ديوغاردن، فأسرني بسرعة خاطفة بسحره المفاجئ ومعلوماته وحماسه. كان لطيفاً وكرماً وشعرت بأنني قد دخلت بغتة إلى العالم الذي أتحرق في اشتهاؤه بعد أن بقيت زمناً طويلاً وأنا مجبر على التعشيش في الهوامش.

بشيء من التردد، سمح لي ألف سيوبرغ بحضور التصوير بصفة (سكربت). وفي ذلك المجال، كنت أشبه بالكارثة. بالرغم من ذلك، أظهر ألف سيوبرغ صبراً مهنيّاً غير معقول تجاهي. كنت أعده.

بالنسبة إليّ، كان عذاب قصة هائجة، وسواسية عن عذابات المراهقة والآلام التي عانيتها في المدرسة. إنما ألف سيوبرغ اكتشف فيها ملامح أخرى. وحوّلها بفضل عدة تعديلات ماهرة إلى كابوس. بالإضافة لذلك، جعل من الأستاذ كاليغولا نازياً متخفياً وقرر أن ستيف جاريل الذي يمثل دوره يجب أن يكون أشقر وتافهاً. وألا يكون الفيلم أسود، بل شيطانياً، مع مؤثرات هائلة. أضاف ألف سيوبرغ وستيف جاريل إلى الشخصية ضغطاً داخلياً اتخذ طابعاً حاسماً بالنسبة للفيلم بمجمله.

عندما شارف التصوير على الانتهاء، استدعاني الناقد المسرحي هيربرت غريفينيوس ليسألني إذا كنت أرغب في أن أصبح مدير المسرح البلدي في هيلسينغبورغ. واضطرت لمقابلة ألف سيوبرغ لأطلب منه يوم إجازة للذهاب إلى هيلسينغبورغ والتوقيع على عقد مع مجلس إدارة المسرح. ضحك وعانقني قائلاً: "أنت مجنون".

عندما صار الفيلم على وشك الانتهاء، قمت ببداياتي كمخرج سينمائي. في الأصل، ينتهي عذاب بامتحان البكالوريا، الذي يجتازه الجميع بنجاح ما عدا ألف كييلين الذي خرج من الباب الخلفي تحت المطر. كاليغولا يقف على النافذة ويلوح له بحركة وداع. اعتبر الجميع هذه النهاية مفرطة في السواد. فاضطرت إلى إضافة مشهد في شقة الفتاة الميتة، حيث يعيد الناظر



كيبيلين إلى جادة الصواب، في حين أن كاليغولا، الخاسر المذعور، يولي الأديار صارخاً على السلام. في المشهد الأخير، يظهر كيبيلين محاطاً بضوء الصباح. ها هو يمشي نحو المدينة وهي تستيقظ.

أعطي لي الأمر بتصوير هذه المشاهد الخارجية الأخيرة بينما ينجز سيوبورغ أعمالاً أخرى. كانت تلك أولى صوري الاحترافية، مما أوصلني إلى قمة الإثارة. وكان الفريق الصغير الذي أديره يهدد بإسقاط كل شيء. فرحت أصرخ وألعن إلى درجة أنني أيقظت الناس الذين بدؤوا ينهضون من نومهم ليقفوا إلى النافذة. كانت الساعة الرابعة صباحاً.

من بين الأفلام المنتجة بمناسبة اليوبيل الفضلي لسفنسك فيلم أندستري، كان عذاب هو الوحيد الذي حاز على النجاح. بالإضافة لذلك، الموسم الأول في هلسينبورغ مرّ بسعادة بشكل ليس له نظير. أخرجت ستة مشاهد وازداد عدد المشاهدين بسرعة. بدأ النقاد الدراميون بالقدوم من استوكهولم. لقد أحرزنا النجاح بالفعل.

قبل البدء بتصوير عذاب-كنت قد انهلت على كارل أندرس ديميغ بالتوسلات المتواترة ليقبل بأن أخرج فيلماً خاصاً بي ولكنه رفض. وذات يوم، أرسل لي مسرحية دانماركية : غريزة الأمومة وهي من تأليف ليك فيشر. وعدني ديميغ بأنني سأكون المخرج إذا استطعت استخراج سيناريو جيد من هذه الميلودراما الفخمة.

جننت من الفرح ورحت أمضي ليالي بكتابة السيناريو دون توقف. واضطرت إلى إعادة العمل فيه مرتين أو ثلاث مرات قبل أن يتخذ القرار بأنه

يمكنني تصوير الفيلم خلال صيف ١٩٤٥. بعد النجاح الذي لاقاه عذاب تقرر أن يسمى هذا الفيلم أزمة.

كان ذلك هو العنوان الملائم.

ما زلت أذكر حتى الآن أول يوم في التصوير كشيء مروع ليس له اسم.

يتميز أول يوم في التصوير بأنه يبدو دائماً يوماً عصبياً. بالنسبة إليّ، جرت الأمور دائماً على هذا المنوال حتى فاتي وألكسندر. ولكن ذلك اليوم الأول في التصوير كان الأول أيضاً في حياتي السينمائية. فتحضرت له بعناية فائقة. فكل مشهد خضع لتفكير مغرق في الدقة، وحددت كل زاوية لقطة سلفاً. نظرياً، كنت أعرف بالتحديد ما أريد القيام به. عملياً، كل ذلك انهار.

هناك مسرحية كلاسيكية إسبانية تروي قصة زوجين عاشقين مُنعا بكافة الوسائل من اللقاء. وعندما سمح لهما أخيراً بقضاء أول ليلة حب لهما، دخل كل واحد إلى غرفة النوم من باب خاص، وسقطا، كلاهما، ميتين.

هذا ما حصل لي بالضبط.

كان النهار حاراً بشكل مريع ونحن نعمل في بهو زجاجي. لم يكن المصور غوستا روسلينغ معتاداً على الإضاءة المعقدة وعلى الكاميرات الضخمة المستخدمة في ذلك الوقت. فقد حصل على مهارته وتمكنه عن طريق استخدام كاميرا خفيفة للمشاهد الخارجية والعمل وحيداً. أما دانيي ليند، وهي الفتاة التي مثلت الدور النسائي الرئيس، فلم يسبق لها أن مثلت أي فيلم لذا اعتراها خوف شل حركتها.

بشكل عام، في تلك الأونة كنا نستطيع أخذ ثماني لقطات في اليوم، أي ما يعادل لقطة في الساعة. في ذلك اليوم الأول استطعنا أخذ لقطتين. وفيما بعد، عندما عرضنا هاتين اللقطتين، وجدناهما غير واضحتين. بالإضافة لذلك، يظهر الميكروفون في إحدى الزوايا. دانيي ليند تتكلم كما في المسرح. وكانت اللقطات عبارة عن مشاهد مسرحية. وهنا الطامة الكبرى .

حكيت في المصباح السحري عن مصاعب التصوير تلك :

أدركت بسرعة أنني قد علقت في آلة لا أسيطر عليها. كما فهمت أيضاً أن دانيي ليند، التي حصلت عليها بشق النفس بعد إلحاح شديد لتلعب الدور الرئيسي، لم تكن ممثلة سينما وتنقصها الخبرة. ولاحظت بصفاء ذهن يجمد لي أوصالي أن الجميع مدرك لعدم كفاءتي. ولكي أجابه ارتياهم، ما كان لي إلا أن أنهال بالشتائم وثورات الغضب.

وبسرعة أيضاً، وبينما كانت إدارة الاستوديوهات تتوي وقف التصوير، تدّخل ديملينغ بعد أن شاهد النماذج المصورة خلال ثلاثة أسابيع. اقترح علينا إعادة كل شيء من البداية. وكنت له في غاية الامتنان لذلك.

ملاكي الحارس الثاني كان فيكتور سيوستروم الذي يشغل منصب مستشار فني في مدينة السينما، وهو منصب ضبابي نوعاً ما :

فجأة برز فيكتور سيوستروم في طريقي، كما لو أن الأمر محض مصادفة. لفّ ذراعه بقوة على عنقي وتمشينا جيئة وذهاباً على الرصيف أمام الأستوديو. غلب على زهنتنا تلك طابع الصمت ولكن، فجأة، بدأ يقول لي أشياء بسيطة ومفهومة : إنك تغوص في مشاهد بالغة التعقيد ولا أنت ولا روسلينغ متمكنان من هذه

التعقيدات. اعمل ببساطة أكبر. صوّر الممثلين مجابهة. إنهم يحبون ذلك وبهذا الشكل يغدو الأمر أفضل. لا تلق اللوم على جميع من حولك باستمرار فإن هذا يغضبهم ويدفعهم إلى أداء عمل غير مرضٍ. لا تعمل من الحبة قبة دائماً فإن هذا يرهق الجمهور. النقلة يجب أن تعالج على أنها نقلة حتى لو لم يكن من الضروري أن تشبه النقلة. كنا ندور وننعطف، نذهب ونجيء. كان ممسكاً بي من عنقي، كان حسياً، موضوعياً. وبالرغم من فظاظتي الشديدة، لم يحقد علي.

و لكن الكوارث تتسارع. وما عاد أي شيء يطيعني. ذهبنا لتصوير المشاهد الخارجية في هيديمورا ونزلنا في الفندق. كان ذلك على ما أذكر في أكثر فصول الصيف مطراً وتوصلنا خلال ثلاثة أسابيع إلى تصوير أربعة مشاهد من المشاهد العشرين المقررة. نلعب الورق، نشرب وليس لدينا سوى رغبة واحدة ألا وهي الهرب من أجل الإفلات من ذاك الطنين. وفي النهاية، تم استدعاؤنا.

صوّرت باقي المشاهد الخارجية في ديورغاردن. وذهبت رحلة هيديمورا المكلفة أدراج الرياح.

باعتنا الكارثة الثانية بعد ذلك مباشرة. هناك مشهد في أزمة ينتحر فيه العاشق جاك (ستيغ أولين)، في الشارع أمام دار التجميل التي تعمل فيها صاحبتة وابتنتها. قرب دار التجميل هذه يوجد مسرح منوعات.

و قد بحث في استوكهولم دون جدوى عن المكان المناسب. وفجأة جاء المهندس المعماري لمقابلتي وأخبرني أن شارع سيبنى في مدينة السينما.

"كل شيء سيكون كما تتمنى". وبدأت أتخيل فجأة أن إدارة الإنتاج تحب فيلمي بالرغم من كل شيء وأنها تراهن على نجاحه. فأعطيت الشارع على سبيل المكافأة.

ما لم أستطع التكهن به هو أنني كنت مستخدماً كحجر شطرنج في اللعبة القذرة الدائرة بين مدينة السينما في راسوندا والإدارة المركزية في استوكهولم. إذ كان يتم إنتاج قرابة عشرين фильماً في السنة في مدينة السينما ويعمل فيها مائة موظف تقريباً. إنها مؤسسة ضخمة بحد ذاتها، يديرها هارالد مولاندر، وهو متآمر من الدرجة الأولى يكره كارل أندرس ديملينغ وحاشيته من الإدارة المركزية.

كانت خطتهم كالتالي : إنغمار بيرغمان يحميه ديملينغ. سنجر ديملينغ إلى فشل أكيد. نحن لم نتوقف عن القول إن "أزمة" برغمان مشروع طائش. وسنضيف إلى عجز ميزانيتنا - وهو ضخم - نفقات بناء شارع. هذا الأمر لن يكون من شأنه إلا أن يزيد من حدة الأزمة الاقتصادية التي تمثلها أزمة. وسيلقي ببرغمان خارجاً ويضعف موقف ديملينغ. خطة محكمة تتم عن موهبة كبيرة.

وهكذا إذاً بنى الشارع وعلى إثره استوديو صيفي خلف الواجهات. وسُجِّل إجمالي نفقات الإنشاء على حساب فيلمي. وحتى إنهم بلطوا الشارع وهذا ما أفرح الجميع.

أصبحنا إذاً جاهزين لتصوير المشهد أمام دار التجميل، ذلك المشهد الذي سينتحر فيه جاك تحت لافتة مسرح ضوئية تومض بشكل متواتر. كان هناك الجدار القرميدي العالي. السماء تمطر وسيارة الإسعاف تنتظر على الساحة. الإسفلت يلمع. أما أنا فيغمرني الكبرياء بنشوة السعادة.

كما في العادة، خلال التصوير المسائي، كان الكهربائيون والمساعدون في حالة سكر. وكنت قد وضعت الكاميرا في قمة صقالة من أجل تصوير لقطة إجمالية. وعندما أرادوا فيما بعد إنزال الكاميرا، وقع أحد المساعدين على قفاه وتلقى الكاميرا الثقيلة على جسمه. سيارة الإسعاف التي، كما قلت، تنتظر على الساحة، نقلته إلى المشفى.

الكل يصيح مستكراً ويريد إيقاف العمل والعودة إلى المنزل. ولكنني رفضت إيقاف التصوير. أذعنت المجموعة على مضض. وعندما عدت في الليل إلى منزلي، شعرت باستعداد للتخلي عن كل شيء.

نجا المساعد من الحادثة. واستمر تصوير أزمة ولكن العداء لا ينفك ينمو بيني وبين من يحيطون بي. فغدا كل شيء مناسبة للشجار ولفوضى. ورحت أقول لنفسي: كيف سأتوصل يوماً ما إلى تعلم هذه المهنة؟

إلى جانب الزميل دائم اللطف فيكتور سيوستروم وجدت بعد نهاية التصوير حليفاً آخر هو "المونتير" أوسكار روزاندر:

عندما أذهب إلى منزله بعد التصوير وأكشف له عما يؤلمني، يعاملني بموضوعية فظة ولطيفة في الوقت نفسه. يضع إصبعه دون رحمة على ما هو سيء أو سيء جداً أو لا يغتفر. ولكنه يثني

علّي بالنسبة لما يراه جيداً. درّبني على أسرار المونتاج وعلمي، بالإضافة لأشياء أخرى، حقيقة أساسية : يتم المونتاج أثناء التصوير، يتولد الإيقاع منذ لحظة كتابة السيناريو. أعرف تماماً أن المخرجين يتصرفون بعكس ذلك تماماً. بالنسبة إليّ بقيت تعاليم أوسكار روزاندر هذه بمثابة القاعدة.

جرى العرض الأول لـ أزيمة في شباط ١٩٤٦ وكان فشلاً ذريعاً. بالنسبة إليّ، فقد أعادوني إلى هلسينغبورغ لمعاودة عملي في المسرح. أما من جهة الشركة، لا شيء، ولا كلمة حتى. بيد أن رئيس ورشات مدينة السينما، هارالد مولاندر، صرح رسمياً أنه إذا عاد برغمان ووضع قدمه في الاستوديو فإنه، أي مولاندر، سيغادره. لقد كان الإخفاق كاملاً.

في تلك الأثناء ظهر بغتة لورنس مارمستيد. كنت قد التقيت به مرتين أو ثلاث مرات برفقة ألف سيوبرغ. وقال لي ذات مرة: "الناس الذي يمتلكون الموهبة، أبتلعهم بتلذذ. ستأتي وتعمل سينما لدي". حصل هذا بعد نجاح عذاب. بعد العرض الأول لـ أزيمة ببضعة أيام، رن جرس الهاتف. إنه لورنس. قال لي : " يا عزيزي إنغمار، ياله من فيلم فظيع! لن يرى المرء أسوأ منه! أعتقد أن العروض تمطر عليك!"

لورنس مارمستيد منتج مستقل. شركته المسماة تيرافيلم صغيرة، ولكنها ذات سمعة جيدة. وكان كارل كيلبوم من السينما الشعبية في السويد قد عهد إليه بإنتاج فيلمين. يتعلق الأول بمسرحية نرويجية لأوسكار براتن : أناس جيدون. وقد استخرج منها هيربرت غريفينيوس سيناريو يرغب لورنس في أن أقرأه.

هيربرت غريفينيوس هو أهم ناقد مسرحي في الأربعينيات وكنا صديقين حميمين. عملياً، هو الذي عينني مدير المسرح البلدي في هلسينغبورغ. وهو أيضاً الذي فتح لي بفضل علاقته مع تورستن هامارين الطريق إلى المسرح البلدي في غوتبرغ في العام ١٩٤٦.

قرأت مخطوط هيربرت ووجدته مضجراً جداً. شاطرنى الرأي لورنس مارمستيد. سألتني كم يلزمني من الوقت لإعادة كتابته. وعدت بأن أقوم بذلك خلال عطلة نهاية الأسبوع (السبت والأحد) بشرط أن يخصصوا لي سكرتيرة.

طيلة يوم وليلة ويوم أملت نصاً جديداً على الجميلة المشاكسة. لم يكن ذلك أفضل، ولكن أزيل جو الرتابة اليومية الرمادي وهذا ما يمكن اعتباره مكسباً.

بالنسبة للورنس، لم تكن المغامرة تتطوي على أية مخاطرة. نفقات تعليمي ستدفعها هذه المرة السينما الشعبية. بعد الموافقة على المخطوط بثلاثة أسابيع بدأنا بالتصوير. لورنس مارمستيد هو الذي تعاهد مع الممثلين وبقي الوقت المخصص إلزامياً: يجب أن ينتهي التصوير خلال أربعة أسابيع.

كان لورنس معلماً صارماً. ينتقني دون مراعاة ويجبرني على إعادة تصوير المشاهد التي يجدها سيئة. وكان بإمكانه القول: "لقد تكلمت مع هاس إيكلان الذي شاهد المقاطع المصورة وتكلمت مع كيلبوم. يجب أن أترك المسألة مفتوحة. قد لا يسمحون لك بإكمال الفيلم. لا تنس أن بيرغر مالمستين ليس جان غابان، وعلى الأخص، أنك لست مارسيل كارنيه."



كنت أحاول الدفاع عن نفسي برخاوة مستشهداً ببعض المشاهد التي أراها جيدة نوعاً ما. فيرمقني عندها لورنس بعينيه الزرقاوين، الصافيتين والباردتين، ويقول لي : " لن أفهم أبداً كيف يمكن للمرء الانزواء بهذا الشكل في رضاه عن نفسه."

كنت غاضباً ويائساً ومهاناً ولكني مجبر على القول إنه على حق. ألزم نفسه بمشقة مشاهدة ما كنا قد صورناه في اليوم السابق. ويعنفني بالطبع أمام الفنانين، ولكن علي القبول بذلك لأنه يساهم بشغف في إبداع الفيلم. لا أذكر أنه أتى علي ولو مرة واحدة على ما أنجزته طيلة تصوير إنها تمطر على حينا.

بالمقابل، فقد علمني شيئاً إذ كان يقول : " عندما تشاهدون ما تصورونه كل يوم بيومه، أنت وأصدقاؤك، تكونون في حالة من الفوضى الانفعالية. إنكم ترغبون في أن يكون كل شيء على ما يرام مهما كلف الأمر. وهذا ما يجعلكم تشعرون بالحاجة إلى تقديم الأعذار على الأمور الفاشلة أو إلى إعطاء تروونه ما تروونه قيمة تفوق الحقيقة. يدعم أحدكم الآخر. وهذا أمر طبيعي ولكنه خطر. أخضع نفسك لتمرين نفسي صغير. لا تدع الحماس يأخذ بك. ولا النقد كذلك. تركز في النقطة صفر. ولا تدخل أي نوع من المشاعر في ما تشاهده. حينذاك ستري كل شيء.

أصبحت هذه النصيحة حاسمة بالنسبة لحياتي المهنية كلها.

جرى العرض الأول للفيلم في عام التصوير نفسه، في تشرين الثاني ١٩٤٦. وكان النجاح لدى النقاد متواضعاً. أولئك الذين أنكهوا أزمة بنقدهم اللاذع تبنوا موقفاً ينم عن ترقب إيجابي وعاد لورنس إلى أينوا بمشروع آخر لحساب السينما الشعبية في السويد أيضاً. وهو عبارة عن مسرحية لمارتن سودرهيلم، الكاتب الفنلندي الذي يكتب بالسويدية : مركب الهند.

كان الكاتب بالذات قد كتب نصاً للسينما، ولكنه غير قابل للاستخدام. اقترح لورنس أن نذهب سوية إلى كان. وهناك سأكتب السيناريو وهو سيلعب بالروليت. خلال الاستراحات يمكننا الاستمتاع بالأكل والشرب والتقاء سيدات تتاسب ما نحن بصدده.

كانت إقامتنا ممتعة. سكنت في غرفة صغيرة في أعلى فندق ماجستيك مع إطلالة على سكة الحديد دون أية فرجة أخرى. رحلت أكتب كالمجنون. وفي غضون أقل من أسبوعين أصبح السيناريو جاهزاً. لم يبقَ الشيء الكثير من مسرحية سودرهيلم.

و قبل أن نتمكن من التقاط أنفاسنا، وجدنا أنفسنا في خضم التصوير. هذه المرة، وبالرغم من مشيئة مارمستيد، استطعت إسناد الدور النسائي إلى جيرترود فريد وهي ممثلة ذات موهبة كبيرة، ولكنها غير جميلة. عندما رأى لورنس بعض المشاهد التجريبية، أصيب بالهلع وأصر على أن يغير ماكياجها. النتيجة : أصبحت لها هيئة عاهرة في ميلودراما فرنسية.

كما في أزمة، تتم بعض المشاهد عن القوة والحيوية. الكاميرا موجودة حيث يجب أن تكون والجميع يتصرفون على أتم ما ينبغي. خلال بضع ثوان عملت سينما.

في نهاية تصوير مركب الهند، غمرتني سعادة محمومة. أصبحت كبيرا. ورحت أجدني عظيما، تماما على مستوى المخرجين الفرنسيين الذين أجّلهم حتى العبادة.

في البداية بدا لورنس مارستيد إيجابيا نوعا ما. ومن ثم ذهب إلى مهرجان كان لتقديم الفيلم. واتصل بي من هناك مرعوبا يطلب مني قص أربعمائة متر من الفيلم لتحاشي الفشل. أعلمته وقد استبد بي غرور كبير، على الرغم من تذبذبه أحيانا، أن ليس هناك مجال لقص ولو متر واحد من هذه التحفة الفنية.

كان العرض الأول في السويد حدثا طريفا جدا. لضيق الوقت، لم تتم مراقبة النسخة التي أحضرت مباشرة من المعمل إلى مقصورة العرض في المسرح الملكي. لم تكن العروض الخاصة بالنقاد موجودة في ذلك الوقت لذا تواجدوا جميعا في العرض الأول على الجمهور. وأنا أيضا كنت هناك مع جيرترود فريد وبيرغر بالمستين. واكتشفنا حينها أن شريط الصوت قد أصيب بعطب. استدعيت فني التشغيل لتعديل حجم الصوت فضعفت نقاوة الصوت أكثر من ذي قبل. وأتت مصيبة أخرى لتضاف إلى الأولى : عند نقل البكرات، اختلط الأمر بين الفصلين الثالث والرابع وعلى هذا عرض الفصل الرابع قبل الثالث. وعندما تبينت بوضوح أن الالتباس قد حصل ذهبت لأفرع

على باب مقصورة العرض، ولكن الفني كان قد أغلقها بالمفتاح. وبعد مداولات عديدة عبر الباب الحديدي المغلق، تمكنت من جعله يوقف العرض في منتصف الفصل الرابع ويعود إلى عرض الفصل الثالث.

احتفلنا بهذا العرض الأول في مطعم "الغوندول". ولأول مرة في حياتي، سكرت حتى فقدت الوعي.

استيقظت تحت بوابة في أرتيليريغاتن. وكان علي أن أستقل الطائرة في صباح ذلك اليوم إلى غوتبرغ حيث ينتظرنني عرض عام تحضيرى في المسرح البلدى. وصلت إلى مطار بروما وأنا بحالة مزرية. في قاعة الانتظار وجدت هاس إيكمان، نضراً معطراً وبصحبتة الحسنة الرائعة إيفا هينينغ. كان يقرأ نقد فيلمي.

عزاني مستشهداً بعبارات اعتاد والده الممثل الشهير غوستا إيكمان قولها في كل مرة من المرات العديدة التي أصيب فيها بالفشل: "غداً، سيكون هناك صحف أخرى."

كان مركب الهند فشلاً حتى في أدق تفاصيله، وما حصل لنسخة تعرض الأول أفادني مع ذلك. فعندما عدت إلى سفنسك فيلم أندستري لتصوير مدينة مرفئية، تمركزت بالكامل في إدارة الصوت وفي المخبر، وتعلمت كل شيء عن الصوت والتظهير وعن سحب النسخ. أضف إلى ذلك، تعلمت كل شيء عن الكاميرا وعن العدسات. فما عاد بإمكان الفنيين التأثير علي بعلمهم ما لا أعلم. وبدأت أعرف كيف ينبغي للأمر أن تكون كما أريد.

بالرغم من كل ذلك لم يتخلَّ لورنس مارمستيد عني. لقد بين لي، بكثير من اللباقة، أن الوقت قد حان لإحراز نجاح جماهيري، لحتى ولو كان متواضعاً. وإلا فإن أيامي كمخرج سينمائي تغدو معدودة دون أدنى شك.

أنتج مركب الهند وإتها تمطر على حبنا لصالح السينما الشعبية في السويد. وعرض عليّ هذه المرة لورنس مارمستيد تصوير فيلم لشركته الخاصة تيرافيلم. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن لورنس شغوف بالمقامرة ويستمتع بالمراهنة على الرقم نفسه طيلة سهرة بكاملها.

كان قد اشترى الحقوق السينمائية لرواية للكاتبة داغمار إدكفيست : موسيقى في الظلام، تروي قصة موسيقي أعمى. وكان ينبغي علي حبس عفاريتي كلها في كيس عتيق. فإنها لن تكون ذات فائدة لي هنا.

قرأت الرواية. وفاتحت لورنس بأنها أصابتنني بالقرف. فأعلن لي أنه لا ينوي تقديم أي عرض آخر علي. واتفقنا على الالتقاء معاً بداغمار إدكفيست. كانت شخصية رائعة، غريبة، ودودة، ذكية، وفوق كل هذا أنثوية جداً وجميلة. استسلمت. سنكتب السيناريو معاً.

صورنا الفيلم خلال خريف ١٩٤٧. الذكرى الوحيدة التي ما زلت أحتفظ بها عن هذا التصوير هي أنني كنت أفكر دائماً : "يجب ألا يكون هناك تطويل، يجب أن يكون مسلياً". لم يكن لدي أي طموح آخر.

صار موسيقى في الظلام فيلماً مقبولاً ضمن خط الأفلام التي ينتجها غوستاف مولاندر. استقبل الفيلم بارتياح وسارت أموره بشكل لا بأس به.

كان رهان لورنس مارمستيد صحيحاً. شكرته لدى عودتي إلى سفنك  
فيلم أندستري. خلال هذه الفترة، صور غوستاف مولاندر فيلم امرأة بلا وجه  
مأخوذ عن السيناريو الأصلي الذي كتبته. ونجح نجاحاً باهراً. بالإضافة لذلك  
تم حساب إيرادات فيلم موسيقى في الظلام. لم يكن استدعائي إلى بيت الأهل  
إلهاماً من السماء.

لم يُبدِ لورنس أي امتعاض، وبسرعة، استطاع الدخول من جديد في  
اللعبة.

لم تكن مدينة مرفئية قصة هائلة. بالنسبة إليّ، طُلب مني استخلاص  
حكاية مناسبة نوعاً ما من عمل أولي لانسبرغ الضخم. ومرة أخرى، وجدنا  
أنفسنا في خضم التصوير قبل أن نتمكن من التقاط أنفاسنا.

لشدة تأثري بروسيليني والواقعية الجديدة الإيطالية، أردت العمل في  
مشاهد خارجية. وبعكس نواياي، ارتكبت خطيئة الإكثار من استخدام التصوير  
داخل الاستوديو بحيث لا يستطيع المرء القول إنني تخليت فعلاً عن التقليد  
السويدي القائم على التصوير الداخلي.



تم تقديم العرض الأول لمدينة مرفئية في تشرين الأول، وأصاب نجاحاً نسبياً. في الوقت نفسه ذهبنا أنا وإيللين، زوجتي في ذلك الحين، إلى منزل طفولتي الصيفي في دالكارلي. وهناك كتبت مخطوط السجن.

كان الخريف يشارف على نهايته ونحن في مزاج جيد. كنا نشعل النار في غرفتين وفي موقد المطبخ. استقرت إيللين في غرفة الجلوس لتصميم الرقصات وأنا في غرفة النوم حيث كتبت ما سيصبح فيلمي الأول بالكامل. عشنا بسلام ومودة. وقمنا بنزهات سيراً في الفترات التي ليس فيها عمل. نجاح مدينة مرفئية أراحنا. فأمضينا فترة طيبة.

خلال الصيف كتبت قصة بريجيتا كارولينا وهي حكاية طويلة عنونها: "قصة حقيقية". وهذا العنوان مقتبس من مجلة ذات شعبية في تلك الفترة: "قصص حقيقية من الحياة". ما كنت أسعى إليه هو أن أتمكن من التحرك جيئة وذهاباً بين العاطفية الفاسقة والعواطف الحقيقية. كنت راضياً عن عنوان الفيلم وأجده ذا سخرية لائقة.

و لكن المنتج لورنس مارستيد الذي يعرف الجمهور السويدي معرفة عميقة شرح لي أن الناس لا يفهمون السخرية وأنها لن تؤدي إلا إلى إغضابهم. لذا طلب مني إيجاد عنوان آخر. وسُمي الفيلم أخيراً السجن. اسم نموذجي في سني الأربعينيات وأقل جودة بكثير من "قصة حقيقية".



سلمت المخطوط إلى لورنس مارستيد بكثير من التردد أو قلت له ما معناه: "لا تكلف نفسك عناء الاهتمام بهذا. ولكن إذا توافر لديك الوقت والرغبة ذات يوم، يمكنك إلقاء نظرة عليه." أما بالنسبة لسفنسك فيلم أندستري فلم أعطاها مثل هذه الفرصة. فأنا مدرك تماماً أن الأمر لا يستحق العناء.

بعد ذلك بيومين، اتصل بي لورنس بالهاتف وقال لي كعادته بشيء من الغموض: "أسر جداً، جيد، على كل حال لا أدري، ربما مع ذلك، ربما. أسر ولكنه ليس مؤثراً! لا أدري! ربما؟ ما هي السرعة التي تعتقد أنك تستطيع العمل بها؟"

أجبت: "ثمانية عشر يوماً، لا أقل من ثمانية عشر يوماً"، ثم شرعنا نتناقش بخصوص الممثلين، اتصل بكافة الناس وقال لي: "هذا فيلم فني، ليس بالإمكان توقع مردود شبيه بالأفلام العادية. إذا كنا نريد أن ننتج فناً، فعلينا قبول بعض التضحيات!" وعلى هذا لم أقبض أي فلس لي، وقبلت بعشرة بالمائة من الأرباح. وهذه الأرباح لم تحقق قط.

دون قصد مني، اعتبر السجن فيلماً نموذجياً لفترة الأربعينيات. نتج ذلك عن العنوان، ولكن أيضاً من حيث أن توماس، الذي مثل دوره بيرغر مالمستين، صحفي وكاتب وعلى هذا اعتُبر أنه يقود حملته ضمن المجموعة الأدبية في "سني الأربعينيات". ولكن التشابه سطحي. لم أكن على أي احتكاك مع سنوات الأربعينيات الأدبية في السويد ولم يكن للأدباء أي احتكاك معي. وإذا كانت لديهم أية فكرة بخصوصي فيمكننا صياغتها على غرار رد غونار أوللين، المسؤول عن اختيار التمثيليات للإذاعة السويدية، الذي رفض لي

تمثيلية "الرعي الشديد" بقوله : "للأسف يا إنعمار، بالتأكيد لن تكون أبداً كاتباً حقيقياً، ولكن لا تقنط ! تحياتي !"

وهكذا إذاً، تطلبت شروط إنتاج السجن أن يكون فيلماً ذا ميزانية ضعيفة. وقبل لورنس مارستيد إعطائي حرية العمل بشرط أن أعده بإبقاء النفقات في مستوى أدنى بكثير من المستوى العادي. وكذلك حددت لنا مخصصاتنا من الشريط : ثمانية آلاف متر لا أكثر! حفزتي هذه المشاكل فكتبت مقالاً أعرض فيه هذه الشروط الاقتصادية والعملية:

أنجز فيلماً رخيصاً، أرخص فيلم يمكن أن ينتج في استوديو سويدي وستكون لك حرية كبيرة لإعطائه شكلاً يتفق مع ضميرك ومع إرانتك.

لهذا السبب بدأت بخفض النفقات كافة إلى أقل حد ممكن حسابه. وهذا ما حصل لبرنامجي: تقليل أيام التصوير. الحد من الديكور. عدم استخدام أي كومبارس. عدم استخدام الموسيقى أو القليل جداً منها. منع استمرار العمل إلى أبعد من الساعة المحددة. كمية الشريط محدودة. تصوير خارجي دون تسجيل للصوت ودون إضاءة. القيام بالبروفات دائماً خارج أوقات التصوير. يبدأ التصوير في الصباح الباكر. التأكد من تحاشي أي تصوير غير مفيد. تحضير دقيق جداً للمخطوط.

لا يبدو هذا معقداً بحد ذاته. صورنا مشاهد طويلة . حيث لا يظهر الطول .

يسمح هذا التبسيط للمخرج بكسب الوقت إلى حد كبير جداً، وبالاستمرارية وبالتركيز. يفقده بعض الإمكانات في تجزيء طول

ما وفي التقليل من الوقفات وفي التلاعب بالإيقاع. وبهذا يكون المونتاج قد حصل داخل الكاميرا في جزئه الأكبر.

لا شك في أن تصوير لقطات طويلة أمر خطر. وما كنت على الإطلاق، من الناحية الفنية، بالنضج الكافي لمثل هذه المخاطرات. ولكنها كانت دون شك الطريقة الوحيدة التي أتمكن بها من إنجاز السجن.

توجب علينا التوفير في كل شيء. استطعنا استعارة الديكور من فيلم آخر مجاناً. مشاهد العنبر والأدراج التي تقود إليه صورت في نوفيلا، في ديورغاردن. ولكن الجزء الأكبر من الفيلم صُوّر في مشغل غاردرت. اكتفينا بثلاثة جدران نغير كسوتها باستمرار. أما بالنسبة للأبواب والنوافذ فكنا نعدل في أمكنتها.

في النص المخطوط وفي السيناريو النهائي هناك فكرة هامة لم تظهر في الفيلم. قمت بكل ما استطعت من أجل إعطائها شكلاً ولكن الإخفاق كان ذريعاً. في المنزل العائلي، تلتقي بريجيئا كارولينا برسام. وفي القصة الأصلية، وصفت الحادثة كما يلي :

صالون السيدة بولان عبارة عن غرفة ذات أثاث عتيق. أرضية الغرفة مغطاة بسجاد سميك، ولوحات عبيدة ذات طابع إيطالي معلقة على الجدران، وهناك تماثيل صغيرة ومدفأة ضخمة تغفو في إحدى الزوايا، مقاعد وأرائك ضخمة، ثريا من الكريستال وثلاث نوافذ محاطة بستائر ثقيلة تطل على شارع مزروع بأشجار اليزفون. على أحد الجدران، ساعة الحائط السوداء تصدر تكتكتها

بجلال بينما تقبع على خزانة صغيرة منتفخة ساعة منبّه ذات نبض حاد وواضح. وعلى الموقد وُضِعَت أوان مزخرفة وأصداف وصور عائلية -عائلة السيدة بولان منذ مئة عام.

- قال أندرياس بنبرة رصينة : ستشرق الشمس بعد لحظة وجيزة وسأريك حينها شيئاً غريباً جداً، شيئاً لا يفنأ يدهشني ويملؤني باحترام مشوب بالخشية لهذه القاعة ولهذه الغرف العتيقة الأخرى كلها حيث عاش أناس معاً لفترة طويلة. ولكن انتظري. في هذه اللحظة تشرق الشمس من آخر هذا الشارع وتلقي بأشعتها لتصل إلينا. انظري، انظري. أترين؟

يشير بإصبعه إلى الجدار بحماسة.

- ألا تترين، هناك، على الجدار؟ وهناك ! وهناك !

- قالت بريجيता كارولينا : لا، إني لا أرى شيئاً.

حينها قربها أكثر إلى الجدار حيث يلمع شعاع الشمس.

- وسألها : والآن أترين ؟ قالها والانفعال يضي على صوته

رجفة خفيفة. انظري هناك ! وهناك وهناك !

كانت قد لاحظت أن على ورق الجدران رسماً غير اعتيادي.

ولكن الآن وقد لامسته أشعة الشمس رأته يتحول وتظهر مجموعة من الوجوه في شعاع الضوء المرتجف.

- همست بريجيता كارولينا : إني أرى.

- قال أندرياس : نعم، إنه لأمر غريب.

ثم لم يعد يجرؤ على قول أي شيء مخافة الإخلال بهذا المنظر الملغز. وبعد بضع دقائق، لم يعد هناك وجوه في شعاع الشمس فقط وإنما امتلاً بها الجدار، كان هناك المئات منها أو ربما حتى عدة آلاف.

و في تلك الصمت المخيم، سمعت بريجيتا كارولينا جوقة من الأصوات تهمس. أصوات واهنة وبعيدة ولكنها تسمعها بوضوح. تتكلم كلها في وقت واحد، بعضها يضحك والبعض الآخر يبكي؛ بعضها لطيف والبعض الآخر قاس ولا مبال. كان هناك أصوات شيوخ، أصوات أطفال، أصوات نساء شابات؛ وهناك أصوات عجائز حادة ومتأوهة، أصوات مديرين جهيرة ومتهجة وقهقهات صبيانية لأناس مستمتعين بحياتهم. إن ذلك لأشبه بموسيقى غير واقعية، تملو تارة وتنخفض أخرى، وكأنها أمواج تنكسر في بحر لا ينتهي.

- قال أندرياس : وكأني بهذا الجدار المغلف صفيحة فونوغرافية وهذه الغرفة كاميرا سحرية. كل شخص دخل إلى هذه الغرفة تم نسخه دون شك. ثم قال: انظري هاهنا وهو يجرها معه ويربها وجهاً ينبسط على الجدار وهو نصف ملتفت : كان ذلك وجهه بالذات.

فجأة دقت الساعات كلها على الساعة الخامسة والنصف. ومرت عربة قمامة ضخمة في الشارع وهي تخضع، غار ضوء الشمس واختفت الوجوه فعادت الغرفة إلى شكلها كصالون برجوازي أت من أزمنة غابت إلى غير رجعة.

في قاعة طعام الجدة في أوسالا، كان هناك باب خفي. وعندما توفي جدي، قسمت جدتي شقتها الكبيرة إلى شقتين. والباب الخفي في غرفة الطعام

أصبح الممر المغلق المؤدي للشقة الثانية. اللهم إلاً إذا كان لا يؤدي إلاً إلى خزانة. هذا الباب لم أفتحه أبداً. لم أكن لأجرو.

وإذا فكرنا أن الانفصال بين عدة مستويات من الواقع هو الذي شكل حياتي منذ الطفولة وحتى اليوم الحاضر، فإن محاولاتي لتمثيل ذلك قادت إلى نتائج هزيلة. لم أتمكن من اختراق الحدود المتأرجحة إلاً فيما ندر. ولم أتوصل إلى ذلك بالتأكيد في السجن. فذهبت رؤيا ورق الجدران لتنتهي في سلة المهملات.

بقي هذا الفيلم زمناً طويلاً غريباً تماماً عني ويُرَى ذلك في الطريقة التي تكلمت بها عنه في السينما كما يراها برغمان.

ولكن الآن وقد صار بمقدوري إلقاء نظرة إجمالية على إنتاجي، ترسم أمامي معالم هذا الفيلم بشيء من الوضوح. كان هناك حمية سينمائية تم ضبطها تقريباً بالرغم من قلة خبرتي.

وزعت الأوار جيداً في السجن. وبهذا المجال كان لورنس مارمستيد كريماً ونسيج وحده. لقد أقع هاس إيكلان، الذي كان مشهوراً ومشغولاً جداً، وإيفا هينينغ، زوجته في ذلك الوقت، بعد أن لاقت نجاحاً هائلاً في فيلم إيكلان "الوليمة". أبدى هاس إيكلان نزاهة تامة وكان لي عوناً كبيراً.

وأضافت إيفا هينينغ إلى الفيلم مسحة من الحزن الحقيقي لا يمكن نهائياً توقعها. تبادلتم مع المخرج حواراً قصيراً تقول فيه : " أهكذا نللم في طفولتنا ذلك الشيء الذي نبده عندما نغدو ناضجين، ذلك الشيء الذي نسميه

الروح ؟ " فجعلت إيفا هينينغ من هذا الحوار مشهداً جميلاً بفضل خشونتها وحرارتها ودعابتها.

وكذلك دوريس سفيدلوند في دور بريجيتا كارولينا لا تقل عنها لطافة. كان مهماً بالنسبة إليّ أن لا تبدو بمظهر العاهرة المعتاد في السينما السويدية.

السجن هو لعبة حول روح، وهي كانت الروح. كانت دوريس تشع ببريقها الخاص، الملغز.

المهزلة التي يمثلها توماس وبريجيتا كارولينا كانت لدي منذ طفولتي. إنها تروي قصة رجل محتجز ضمن غرفة غامضة وتحصل له أمور مرعبة: تتدلى عنكبوت من السقف، يظهر قاطع طريق يحمل سكيناً كبيرة ليغتاله، يخرج الشيطان من نعش ويتأرجح الموت، على شكل جمجمة، أمام نافذة ذات مشابك كبيرة.

صورنا هذه المهزلة برشاقة وفعالية.

أدى الأدوار ثلاثي إيطالي يدعى الإخوة براغازي. كانوا قد مثلوا في مسرح المنوعات شينا وبقوا في السويد خلال الحرب.

وصلوا في الصباح الباكر إلى الأستوديو. وكنا قد أخرجنا بعض الملابس من خزانة ساندرو. ركز غوران سترندبرغ أربع نوارات بأقصى قوتها وبضوء مباشر، وضع ورقاً مطلياً بالزيت ليمنع الظلال... أنا أروي الحكاية، و آل براغازي يمثلون.

صورنا كل شيء في الصبيحة ذاتها. أرسلت اللقطات المصورة مباشرة إلى المخبر. في اليوم التالي كان كل شيء مغلفاً ومنسوخاً. وقمنا أنا ولينارت فاللين بمونتاج هذه المهزلة في غرفة مونتاج تيرافيلم وعندما أصبح كل شيء جاهزاً، استدعينا لورنس مارستيد وقدمنا له فيلمنا في عرضه العالمي الأول.

بكى لورنس من الضحك. ثم دُعينا لتناول كأس من الشمبانيا.



العطش، مجموعة قصص قصيرة لـ بيرغيت تينغورت أثارت فضيحة في زمنها. وكانت سفنسك فيلم أندستري قد اشترت الحقوق السينمائية واستخرج هيربرت غريفينيوس من هذا الكتاب سيناريو جيداً استطاع فيه الربط بين القصص على شكل حكاية مثقلة بالأحداث المتوازية والعودة إلى الخلف.

وبدافع من الغريزة الذكية، طلبت من بيرغيت تينغورت تمثيل دور فيولا. فقد كان لدي شعور قوي بحاجتي إلى تعاونها على عدة مستويات. ساعدتني بكل ما لديها من الرهافة واللباقة على تصوير مشهد السحاقيات. في تلك الفترة كان الأمر ينطوي على خطورة كبيرة. واقتطعت الرقابة جزءاً كبيراً من الحديث بين بيرغيت تينغورت وميمي نيلسن مما جعل نهاية الفقرة غير مفهومة نوعاً ما.

إضافة لذلك، أدلت بيرغيت تينغورت بدلوها في عملية الإخراج إذ أضافت أحد التفاصيل، وهذا ما لم أنسه لأنه علمني شيئاً جديداً وحاسماً:

المرأتان جالستان معاً عند المغيب في يوم صيفي وقد شربتا زجاجة من النبيذ. بيرغيت سكرى إلى حد ما، تقبل سيجارة قدمتها لها ميمي وأشعلتها لها. ثم تقرب ميمي عود الثقاب المشتعل من وجهها وتبقيه لفترة أمام عينها قبل أن ينطفئ.

أنت الفكرة من بيرغيت تينغورت. أذكرها بقوة لأنني لم أقم بشيء مماثل قط. بناء اللقطة بأحداث صغيرة لا تكاد تترك، وإنما موحية، أصبح فيما بعد أحد المكونات الخاصة في طريقتي في صناعة الفيلم.

يجري جزء كبير من الفيلم خلال رحلة في القطار عبر ألمانيا التي خربتها الحرب. وكنت قد بدأت في السجن بتجربة أخذ لقطات أطول. ولكي أستطيع تطوير هذه التقنية، أنشأنا مقطورة هائلة بحيث يمكن تفكيكها إلى عدة أجزاء. وبإمكان الكاميرا، التي كانت ثقيلة في ذلك الحين، التنقل بين المقصورات والممر والمساحات الأخرى.

في السجن نتجت المشاهد الطويلة بسبب المتطلبات الاقتصادية. أما هنا فإنني أسعى إلى إيجاد مغزى آخر : جعل حركات الكاميرا المعقدة غير مرئية.

كان القطار-الاستوديو بعيداً عن حد الكمال : فإذا ما نظرنا بانتباه، يمكننا بسهولة تمييز الوصلات. وبالإضافة لذلك، كنت أتمنى أن تكون الخرائب التي ترى من النافذة قد صورت فعلاً في ألمانيا. ولكن ذلك لم يكن ممكناً لأسباب مالية. على هذا أدى اللجوء إلى التصوير المحلي نتيجة غير مقنعة.

من جهة أخرى، يبرهن العطش عن حيوية سينمائية جديدة بالاحترام. بدأت أكتشف طريقتي الخاصة في تصوير فيلم. وتوصلت إلى أن أكون سيد تلك الآلة الثقيلة. فراحتم تعمل كما أريدها أن تعمل على الأخص في الأجزاء الأساسية. وهذا، على الأقل، ما اعتبره انتصاراً.



# مهازل وهزليون

---



مارست العمل في مسرح مالمو من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٨. ويعكس الوجه الذي ولد في صيف ١٩٥٨ بالطبع خبرتي في ذلك الحين.

سنوات مكرسة للعمل وللحياة البوهيمية. سكنا، أنا وببيبي أندرسن، في حي "البيوت النجمية" على طريق ليمهامن. كان لدينا شقة من غرفتين ونصف. وهذا عائد لحسن تبصر مسرح مالمو البلدي الذي استحصل على بعض هذه الشقق منذ أن بنيت تلك الأبنية التي كانت تنتصب من جهة الأحياء الراقية في المدينة وهذا ما يسهل الوصول إلى المسرح بسرعة أكان ذلك بالسيارة أم بوسائط النقل العامة.

نمضي حياتنا في المسرح، ما عدا مساء الثلاثاء حيث تتدرب الفرقة السيمفونية وتعزف. فنلتقي حينها بأصدقائنا وكنت قد حصلت على أول آلة عرض ١٦ مم ناطقة وبدأت أجمع الأفلام بشكل جدي. وهكذا صارت لدينا أمسياتنا السينمائية.

بالإضافة لكوننا نعمل معاً بشكل مكثف، كنا نتردد على بعضنا بعضاً في حياتنا الخاصة بشكل لم أعرفه لا من قبل ولا من بعد. بالنسبة لنا، نحن الذين عشنا تلك الفترة، نتحدث عنها على أنها أجمل فترة في حياتنا. الإيقاع المضني في العمل والحياة المهنية المشتركة يمكنهما تشكيل درع واقية من أخطار العُصاب ومن التفكك دائم التهديد.

هناك إذاً صلة بين الوجه وبين طريقة الحياة تلك. كانت علاقاتنا باهتة إلى حد كبير مع سكان المدينة بالإضافة إلى أن احتكاكنا بالناس قليل. في الفترة التي استلمت فيها إدارة مسرح هلسينغبورغ، كان الأمر مختلفاً. فسكان هلسينغبورغ يجدون متعة في تواجد ممثلين في مدينتهم. وفي كل سبت، كان بإمكاننا ارتياد صالون الشاي فاهلمان وتناول الحلوى وشرب الشوكولا.

غالباً ما حصل أن دعينا إلى البيوت البورجوازية حيث يمكننا الأكل ملء بطوننا. وأمام المسرح، كانت هناك بقالية ممثلة بشتى الأصناف ولها مطبخها الخاص حيث يمكننا يومياً تناول وجبة مسائية جيدة بكورون واحد. بالإضافة لذلك، يمكننا استئجار شقتين أو ثلاث في منزل جميل يعود للقرن الثامن عشر بما يشبه المجان. صحيح أن صاحب الفندق الكبير الأنيق يمنعنا من الجلوس في المطعم، إلا أنه يرحب بنا في البار. بعد المسرح، كانوا يقدمون لنا فيه وجبة متواضعة مع كأس من الأكوافيت ( البراندي) والبيرة بـ ١,٧٥ كورون. وإذا ما نقصنا المال، وهذا ما يحصل بشكل دائم، يقرضوننا دون حدود. وكنا ندعى إلى القصور والبيوت الريفية الفخمة، وبالمقابل، نغني ونمثل ونلقي القصائد. ف شعرنا بأننا انخرطنا في حياة المدينة وكان حسن الضيافة والأريحية كبيران.

أما مالمو فمدينة من نوع آخر. صحيح أن كرامر كان يحجز لنا طاولات جيدة ويبدي الناس اهتماماً بما نفعله، ولكننا بقينا هامشيين. أما استداننتا في المطاعم فشحيحة إن لم نقل معدومة.

الجمهور الذي كنا نمثّل أمامه ولكن دون الاختلاط به، تمثّل في الوجه بعائلة القنصل إيغمان. القنصل رجل ذو طبع حماسي وبلادة محببة، يسعى إلى المحافظة على تعاليه وإلى فرض القواعد ولكنه، ولأسباب طبيعية، يطير صوابه عندما يكتشف أن زوجته قد تورطت مع الرعا.

في مهنتنا، نلاحظ أننا نشد الآخرين طالما أننا مقنعون. يظن الناس أنهم يحبوننا عندما يروننا على ضوء أدائنا وتمثيلنا. ولكن إذا بدونا دون قناع وإذا ( وهذه ثالثة الأثافي) طلبنا مالاً، نصبح فجأة في نظرهم أقل من لا شيء. وقد اعتدت على القول إننا عندما نكون على المسرح، تكون قيمتنا مئة بالمئة. ثم، بعد نزولنا من خشبة المسرح، نهبط إلى أدنى من خمس وثلاثين بالمئة. نتخيل، وقل بالأحرى يحاول بعضنا إيهام البعض الآخر، أننا دائماً عند المئة بالمئة. وهنا تكمن خطيئتنا الأساسية. فصبح ضحايا وهمنا الشخصي. ندع الأهواء تتقاذفنا، نتزوج من بعضنا بعضاً وننسى أننا اتخذنا كقاعدة أساسية لنا ممارسة مهنتنا لا المظهر الذي نبدو به في الحياة العامة بعد أن يكون الستار قد أسدل.

حسبما أتذكر، كان رئيس الشرطة في الوجه غاية توقيتها عن عمد. إنه يمثل نقادي. فغدا الأمر وكأنه نوع من السخرية الصببانية البريئة إلى حد ما من كل أولئك الذين يحاولون تقييدي وإعطائي دروساً. في الواقع، كان النقد المسرحي في تلك الآونة يعتقد أن من مهمته إرشادي إلى ما يجب أن أفعله وما يجب أن تحاشاه. لا شك في أن معاقبتي بالضرب علناً على قفائي تُشعرهم بالرضى.

و كذلك صورة مدير الصحة موجهة إلى شخص محدد بالذات.



لم أرسم خلال السنين الطوال صوراً كاريكاتورية. أما الزوجان ألمان-بيريت دائماً الشجار في الفريز البري ( وقد استوحيتها من ستيغ أريغين - بيرغيت تنغورث ) فيشكلان استثناءً مقبلاً أنا نادم عليه. الدكتور فيرجيروس في الوجه استثناء آخر أكثر طرافة نوعاً ما. وقد تولد من حاجة قاهرة لبعض الانتقام من هاري شين.

كان شين ناقداً في مجلة بونبيرز لتييرارا وهي في تلك الفترة مجلة ثقافية لها وزنها. كان ذكياً ومتعالياً وتحدث كتاباته أصداء لها في منتديات المطلعين. وحسب رأيي، كان يعاملني بطريقة مهينة إلى حد كبير، وهذا ما أنكره فيما بعد .

بالإضافة لذلك، كان هاري شين متزوجاً من إنغريد تولين وقد صرح مرات عديدة أن لا ينبغي لها العمل في السينما أو في المسرح، على العكس، يشجعها على الاهتمام بالعمل الحرفي الفني.

حينها اكتشفتُ طريقة بدت لي أنا بالذات في غاية الدقة من أجل زعزعة هاري شين. وكنت أعلم أن إنغريد تولين يهتما قبل كل شيء متابعة عملها كممثلة. فأقنعتها إذاً بالعمل في المسرح الوطني في مالمو. كنت أنوي البرهان لهاري شين على أنه مخطئ وهو الذي ما أحب قط أن يقال له إنه مخطئ.

و راح هاري شين يذرع الطرقات جيئة وذهاباً بين مالمو واستوكهلم من أجل استعادة زوجته.

وبشكل طبيعي جداً، كنا نتردد أنا وبيبي على إنغريد وهاري متوخيين أقصى الحذر. كنت أؤدي لهاري شين وداً أكثر مما أكنه له حقيقة. ففي أعماق نفسي، أتصور أن هناك هوة لا يمكن تجاوزها بين مسيرته ومسيرتي، وأن عنده رغبة للنيل مني وأن خلف ذلك اللطف الشبيه نوعاً ما بتهديب الصينيين، هناك عداوة يصعب تحديدها. لنلاحظ أن كل هذا قد انتهى الآن، فهاري هو أحد أصدقائي المقربين النادرين.

ولكن في تلك الآونة، وجدت من المناسب قولبة الدكتور فيرجيروس على هاري شين. يقول فيرجيروس لماتدا فوغلر:

استطيع استئمانك سراً. خلال هذه السهرة كلها، خضت معركة قاسية ضد شعوري غير المبرر بالاستلطاف نحوك ونحو زوجك الساحر. منذ أن دخلتما القاعة، أغرمت بكما : بوجهيكما، بصمتكما وبهيبتكما الطبيعية. يزعجني هذا بعض الشيء وما كنت لأقوله لو لم أكن على شيء من السكر.

وتجيب ماتدا: "إذا كان هذا ما تشعر به، فعليك إذراً تركنا وشأننا" فيرد فيرجيروس "لا أستطيع ذلك يا ماتدا، - لماذا؟ - لأنكما تمثلان ما أمقته أشد المقته. ما يستعصي على التفسير."

: ولكن نواة هذه القصة بالذات هي المختنث آمان/أماتدا. فإن كل شيء يدور حولها وحول شخصيتها الملغزة. إنها تمثل الإيمان بالقدسيات الكامنة في قلب الإنسان. أما فوغلر فقد تخلى عنها على عكسها. إنه يزاول عملاً مسرحياً قنراً وهي تعرف ذلك.

تعبّر ماندا عن أفكارها بشكل مباشر في حديثها مع فيرجيروس  
حصلت المعجزة ذات مرة وهي الآن تحملها في داخلها. إنها تحب فو.  
على الرغم من أنها تترك تماماً أنه تخلى عن الإيمان.  
وإذا كان فوغلر، المرهق بشكل مميت، هو الذي يؤدي أدواره وقد  
فرغت من أي معنى لها، فإن توبال هو المستثمر. إنه بيرغمان الذي يحاول  
إقناع ديملينغ مدير سفنسك فيلم أندستري بجوى فيلمه الأخير.  
وهكذا فعلاً كنت قد امتدحت مزايا الوجه أمام إدارة في غاية التشكك،  
مقدماً إياه على أنه فيلم شهواني إلى درجة شيطانية.

كانت إدارة سفنسك فيلم أندستري قد أصبحت غير قادرة على إنكار  
النجاح الذي لاقيته، وهي التي استمرت في الإنكار طالما تيسر لها ذلك حتى  
أصبح من الأعمال شبه الطقسية عندما أبدأ بتصوير فيلم ما إن يتقدم المدير  
المالي إلى مكتب الإدارة حاملاً دفاتر حساباته مبيناً الخسائر الفادحة التي  
تكبدتها الشركة من جراء أفلامي الأخيرة.

ولكن من الآن فصاعداً، صار لدي ابتسامات ليلة صيف، الذي لم  
يتوقع له أحد النجاح الذي لاقاه. فقد نجح هذا الفيلم مع الفريز البري نجاحاً  
ساحقاً في السويد وفي بلدان أخرى. وبدأت أفلام بيرغمان تباع في الخارج  
وهو أمر جديد على سفنسك فيلم أندستري حتى إنها بدأت تتصرف كعانس  
ترى نفسها فجأة عرضة لدعوات الخاطبين الغرباء من كل حذب وصوب. لم  
يكن لدى الشركة أية خبرة في المبيع للخارج. صحيح أنه كان هناك مكتب  
لتصدير الأفلام ولكنني لست متأكداً من أن الذين كانوا يقعون هناك قد تكلموا

أية لغة أجنبية. كانت الفوضى عارمة ووقعت أفلامي غالباً بين أيدي قطاع طرق. باستثناء الولايات المتحدة شيئاً فشيئاً. فقد أنشأ هناك شبان مؤسسة : جاتوس فيلم. وكان هذان الشبان يعانيان من أفيتين : المثالية والفقر، وقد عملا بكد وجد لترويج أفلامي.

في فرقة فوغلر، هناك أيضاً الجدة التي لعبت دورها نيمًا ويفستراندا بحكمة منقطعة النظير. عمرها مائتاً عام وهي ساحرة. يمكنها جعل الشمعدانات تَقع والكؤوس تنفجر. إنها إزاء ساحرة حقيقية تغوص جذورها في التقاليد القديمة. وهي في الوقت نفسه الأكثر مهارة في الفرقة. تتبع المنشطات الجنسية وتحفظ بما تكسبه من هذه التجارة لنفسها. غايتها هي الانسحاب بعد ذلك من الأعمال وأن تغدو مأمونة الجانب.

مع ذلك، الدور الأساسي الثاني إلى جانب دور آمان/ماندا هو دور جوهان شبيغل الممثل. يموت مرتين. ومثل أنيس في صرخات وهمسات، يوقف في الطريق.

مات شبيغل وهو مع ذلك ليس بميت:

لست ميتاً ولكنني بدأت بالتنظير بأنني شبح. في الواقع، إنني، كشبح، في حال أفضل مما أنا عليه في كوني إنساناً. أصبحت مقنعاً، أنا الذي لم يسبق لي أن كنت كذلك خلال عملي كـممثل.

هو الذي يكتشف مباشرة أساليب فوغلر الخادعة: "هل أنت محتال

مضطر إلى إخفاء وجهه الحقيقي؟"

عند المساء، وقبل جلسة السحر الكبرى لفوغلر، يلتقيان للمرة الثانية: " يلتقيان خلف الحاجب، حيث الظل في أشده، قريباً جداً من ستارة القماش المزينة بنجومها ورموزها الغامضة." وجه شبيغل ملتفت نحو الظلام :

خلال حياتي تلوت صلاة واحدة : يا إلهي، استخدمني. تصرف بي. ولكن الرب لم يفهم أي عبد صلب ومخلص سأكون. وعلى هذا بقيت دون استخدام. على كل حال فإن هذا أيضاً كذب. نتقدم خطوة خطوة في الليل. الحركة هي الحقيقة الوحيدة.

و شبيغل هو نفسه الذي قال قبل لحظة:

شعرت طيلة حياتي بالحاجة إلى سكين. سكين قاطعة تجرد أمعائي. تفصل عني الدماغ والقلب. تحرر أحشائي. تقطع لساني وذكري. نصل حاد يكشط عني الشوائب كافة. فيرتفع ما نسميه روحاً عن تلك الجثة عديمة الجدوى.

يمكن أن يكون هذا عديم الجدوى ولكنه أمر أساسي. فهذه الكلمات تعكس رغبتني في فنّ خالص. وكنت أتخيل أنني سأتشجع يوماً ما وأصبح نزيهاً وألاً أكشف عن أية نية في داخلي.

كان ذلك رد فعل طبيعي تجاه كل ما تبقى مما نشاهده في الوجه :  
العهر، على سبيل المثال !

أشعر بنفسي غالباً متورطاً بنوع من العهر الدائم، عهر مرح على كل حال. والهدف هو جذب الجمهور. فنمارس الأعمال الاستعراضية من الصباح حتى المساء، ولكن، تحت ذلك، تحدونني رغبة جامحة في ترك شبيغل يتكلم بدلاً عني.

يعود نص مخطوط الوجه إلى ٤ حزيران ١٩٥٨. في ٣٠ حزيران بدأنا التصوير. واستمر طيلة الصيف حتى ٢٧ آب، أي موعد انتهاء العطلة الصيفية وعودتنا إلى المسرح.

تم تصوير الوجه في جو فرح، طفولي بالرغم من السوداوية التي تبطن الفيلم ككل. وهذا عائد دون شك إلى الفترة التي قضيناها في مالمو وإلى الروح الجماعية التي سادت ضمن مجموعة بهلواناتنا. وعندما عدت في الطقوس، في وقت لاحق، إلى موضوعات الوجه، كانت النبذة مختلفة تماماً، أكثر فظاظاً.

المشروع الأول لفيلم الطقوس عبارة عن حوار كتبته في ٢٧ شباط ١٩٦٧، حين كنت أعمل في العار.

• إذاً، أيها السيد الفنان، تفضل واعرض أمامي ما فعلته وكيف قمت بذلك.

• هل علي القيام بذلك، يا سماحة القاضي؟ هل ينبغي؟ (يضحك) لن يفيد ذلك إلا في إغضابك.

• لن أغضب.

• بلى ستغضب لأنك لست موجوداً هنا إلا لتجعل حياتي صعبة، وكذلك حياتك. وإذا لم تغضب، لن يكون لديك القوة لفعل ذلك. إنك لا تتحمل الناس الذين من شاكلتنا، أليس كذلك؟ حتق في عيني، يا سيدي القاضي. (بهوء) هكذا تماماً.

• لا، أيها الشاب، ليس الأمر بهذه السهولة.

• أنا أيضاً أعرف أن الأمر ليس بهذه السهولة ولذا سأريك ما كنا نفعله، أنا وصديقي. إننا نسميه... (يتوقف)

• كيف تسميان حركاتكما القميئة؟

• نسميها " الصلاة من أجل شخص ما".

• " الصلاة". من أجل من؟

• لا، أدري سيدي القاضي، لقد تملكنا رغبة مفاجئة بالقيام بطقس ما، بطرد للأرواح، بتلاوة تعويذة، بلا شيء، بغمامة، ظل غمامة. لا شك في أن سماحة القاضي قد شعر بشيء من الضعف أحياناً، عندما كان طفلاً. ولكن ليس علينا الكلام عن سماحتكم.

• عليك بالوقائع يا سيد !

• صنّع صديقي قناعاً مريعاً يلبسه في إحدى الفقرات التي نقدمها سوية على المسرح. فقرة تتحدث عن زوجة الأب، ولا بد لي من التوضيح أنني أمثل، أنا بالذات، دور الزوج السيئ. يعرض عليه قناعاً بشعاً يمثل عجوزاً شمطاء بشعر أخضر وعينين متحركتين وفم مقزز ومجدد وحوله وبر خشن وتأليل.

• و عندما ضيئتما بالجرم المشهود...

• كنت مرتدياً لباس امرأة، معطراً ومستغرقاً في التأمل، وكان صديقي عارياً إذا استثنينا الثدي المستعار. وكنا، إذا صح التعبير، في وضع انفرادي تماماً. تمّ كل ذلك في لحظة الغسق. وقفت قرب النافذة ( بيكي قليلاً) وفي يدي مbole، لا بل أقصد كأساً كبيرة مترعة بالنبيذ الأحمر. أقف هناك في ضوء الغسق والريح يهز الشجر والمطر يسقط، على ما أعتقد، لم تكن تمطر بعنف، لا، بل كان مطراً لطيفاً. أقف إذاً هناك، قرب النافذة ( يلتفت نحو ماركوس) والآن يا عزيزي ماركوس، قف قليلاً خلفي، حيث كنت كي يتمكن السيد القاضي من الرؤية جيداً. امسك القناع بيدك اليسرى وضع يدك اليمنى على قلبك.

• ولكن ما هذا أيضاً ؟



• أعزني، سماحة القاضي، إنني في غاية التأثر، (بيكي) من المؤلم جداً تكرار لعبتنا الصغيرة، أم كيف يمكننا تسمية ذلك، هنا، أمامكم ؟

أية نبرة خاطئة من شأنها أن تذهب بعملنا أدرج الرياح.

• أسرعاً، قوما بما عليكم القيام به. ليس لدي وقت أضيعه.

• إذاً، كنت أنظر إلى الخمرة القاتمة التي تشعشع، هناك، في قعر الإناء وهمست : يا إلهي، اظهر لي. حينها رفع هاركوس القناع خلف كتفي بحيث انعكس وجه العجوز المضاء بنور الغسق في الخمر، هكذا، وهمست : شكراً يا إلهي، إنني أتقبلك. ثم انحنيت على الصورة المنعكسة وشربت جرعة من الخمر هكذا. ولكن حينذاك انفجر هاركوس بالضحك مما جعل هيبية الموقف تتلاشى فأفلتت مني ضرطة. فقال : هذه هي الجوقة الختامية. وضبطننا بالجرم المشهود.

هذه هي الفكرة الأولى التي خرج منها الطقوس. لواطيان يققان وهما شبه عاريتين، دون أن يفظنا للأمر، أمام النافذة - أو أنهما أدركا ذلك في اللحظة التي صارا فيها أمام النافذة-. في الخارج، حديقة وشارع وشخص ما رأهما فبلغ عنهما. كانا يمثلان. هاركوس، وهو نحات، صنع قناعاً مريعاً يمثل زوجة أب الرجل الذي لا اسم له. وفجأة، بدأ بتقليد طقوس "رفع الكأس" القديمة.

الفكرة الأولى إذاً أكثر فجاجة وأكثر قرباً للفهم وأكثر فضاظة مما أصبح عليه الفيلم بعد انتهائه.

كنت قد قرأت كتباً تحكي عن طقوس رفع الكأس وذلك في معرض بحثي عن المعلومات الموثقة من أجل عرض لـ "كاهنات باخوس" لأوريبيديس أنسوي تقديمه على خشبة المسرح البلدي في مالمو ويلعب فيه جيرترود فريد دور ديونيسوس وماكس فون سيدو دور بانتيوس، وتناقشت بذلك مع لارس ليفي ليستاديوس. بدأنا بوضع المخططات ثم راح الشك يداخلنا. في الواقع، كانت المهمة الوحيدة لذلك المسرح جلب الجمهور إلى المسرح. فحسبنا محاسن المشروع ومساوئه وانتهى بنا الأمر إلى التخلي عنه دون شعور بأية غضاضة. المسرح يناضل من أجل البقاء ومشروعنا ينطوي على طموح كبير والكثير من الخصوصية.

في اليونان القديمة، كان المسرح مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الدينية. فيجتمع المشاهدون قبل بزوغ الشمس بوقت لا بأس به. وعند الفجر، يتقدم الكهنة لابسين الأفتحة. وعندما ترتفع الشمس فوق الجبال، تضيء مركز المسرح حيث نُصب مذبح صغير. يُجمع دم الأضاحي في وعاء كبير. ويختبئ أحد الكهنة وهو لابس قناعاً ذهبياً خلف الآخرين. وعندما تكون الشمس قد ارتفعت أكثر بقليل، وفي اللحظة المناسبة تماماً، يرفع كاهنان الوعاء لكي يتمكن المشاهدون من رؤية القناع الإلهي الذي يلبسه الكاهن المختبئ ينعكس على الدم. تعزف فرقة من الدفوف ومزامير بان<sup>١٠</sup>، والكهنة ينشدون. تمضي بضع دقائق ثم يخفض الكاهن الإناء ويشرب الدم.

كانت فكرتي الأولى تصوير الطقوس بالتوازي مع العار. تجري أحداث العار في الخارج بشكل شبه تام وكنا قد بنينا منزلاً من أجل التصوير

<sup>١٠</sup> هو إله الرعيان والقطمان، نصفه إنسان ونصفه تيس، من رموزه الناي ذو القصبات السبع.

بحيث يمكننا استخدامه كاستوديو. ونستطيع في الأيام الماطرة البقاء في الداخل واللعب بالكاميرا. ولهذا أسمى الطقوس "تدريب للكاميرا وأربعة ممثلين".

تمت كتابة الطقوس بسرعة ودون طموح كبير. ولأسباب عديدة ومتنوعة لم يُصوّر كما تخيلته في البداية ولكنني لم أتمكن من التخلي عنه. ونجحت بإقناع إنغريد تولين وغونار بيورنستراند وإيريك هيل وأندرس إيك بالقيام بإنتاج سريع. فكان علينا التدرّب خلال أسبوع والتصوير في تسعة أيام.

يغلب على الطقوس الطابع القائم. إنه فيلم عدائي بشكل واضح ولّد ردود فعل عنيفة، أكان ذلك ضمن إدارة المسرح المتلفز أم بين النقاد.

عندما تركت منصبى كمدير للمسرح الدرامي، كان يملؤني غضب مرهق: لقد أيقظنا المسرح بعد أن أصبح شبيها بقصر الحساء النائمة. وأعدنا تنظيم الدار من رأسه إلى أساسه فبدأنا تمثيل مسرحيات عصرية. أخرجنا مسرحيات للأطفال على المسرح الكبير واستأجرنا مسرح المنوعات شينا القريب من أجل العروض المخصصة للمدارس. وقمنا بجولات. وأنجزنا إنتاجاً بإيقاع عالٍ: أكثر من عشرين مسرحية في الموسم. واستثمرنا الموارد المسرحية إلى أقصى حد. وهذا ما أدى إلى تعنيفنا، أو بالأحرى تعنيفي أنا.

لم تتسنّ لي الفرصة لتفريغ غضبي، فانفجر في الطقوس.

لقد توزعت إلى ثلاث شخصيات وذلك عن وعي وإدراك لما أقوم به. سيباستيان فيشر (أندرس إيك): لا مبالٍ بمسؤولياته، شهواني مزاجي،

طفولي، تتناهشه عواطفه فيغدو على وشك الانهيار، ولكنه ربما كان مبتكراً، فوضوياً في أعماقه، شراً للمتعة، خمولاً، ودوداً، لطيفاً وشرساً.

هانس ونكلمان (غونار بيورنسترانند) : مرتب، منضبط بشكل قوي، يتحمل المسؤولية يتمتع بحس اجتماعي سليم وطبع طيب وصبور.

تيا، الزوجة (إنغريد تولين) : محاولة نصف واعية على ما أعتقد لتمثيل حدسي الشخصي. ليس لها وجه، تجهل عمرها، مطواعة سهلة التأثير وتشعر بحاجة كبيرة لاسترخاء الإعجاب. وعندما يسيطر عليها الاستلهاج المفاجئ، تتكلم مع الله، مع الملائكة والشياطين وتؤمن هي بالذات بأنها قديسة وتحاول عمداً إظهار نذب في راحتها، ذات حساسية لا تطاق وحتى إنها لا تحتمل أحياناً ملمس ملابسها. لا هي بالإيجابية ولا هي بالسلبية. إنها رمز لإشارات صادرة عن محطات خارج عالمانا.

هذه الشخصيات الثلاث مرتبطة بشكل لا تتفصم عراه، فلا تستطيع الاقتراق عن بعضها بعضاً ولا العمل بشكل ثنائي. فلا يمكن لأي شيء أن يبرز إلا من خلال التوتر بين رؤوس المثلث الثلاثة. هذه المحاولة لتشريح ذاتي، ولتبيان كيف أسلك في الواقع، تنطوي على جراءة كبيرة. ما هي القوى التي تحافظ على الآلة دائرة؟

تيا لها أخوات : كارين في عبر المرأة تخترق السجف وتتكلم مع إله- عنكبوت. أنيس في صرخات وهمسات محتجزة بين الحياة والموت. آمان/ماندا في الوجه وجنسه المتغير باستمرار. ولها أبناء عم مثل إسماعيل في فاتي وألكسندر، ذلك الفتى الذي ينبغي إبقاؤه محتجزاً في غرفة.

إذا نظرت إلى سنوات المسرح الدرامي من زاوية هذا الثالوث، فإنها لا تبدو لي فترة جيدة. فلا سيياستيان ولا تيا وجدا الفرصة للظهور. كان هانس وينكلمان الشديد الترتيب هو الذي يتكلم بينما يصمت الاثنان الآخران ويذبلان ويختفيان.

باستخدام هذا التحليل، تغدو محاولة تفسير تيا أمراً مفهوماً :

أمتل أنني قديسة أو شهيدة. ولهذا أدعى تيا. يمكنني البقاء ساعات وأنا جالسة إلى المائدة أتأمل راحتِي كفيّ. ذات مرة، ظهر احمرار في باطن يدي اليسرى. ولكن لم يقطر منها أية نقطة دم. أمتل أنني أضحى بنفسى من أجل خلاص هانس أو سيياستيان. أمتل أنني دخلت في حالة الوجد وأنني أكلم القديسة العذراء، أمتل أن لدي الإيمان وأنه ليس لدي، أمتل حالة التحدي وحالة الشك. إنني خاطئة مسكينة ترزح تحت شعور بالذنب لا يطاق. ثم، أنفض عني الإيمان وأغفر لنفسى. كل شيء عبارة عن تمثيل. وضمن هذا التمثيل أنا دائماً الشخص نفسه، أحياناً مأساوية إلى أقصى حد وأخرى مرحلة إلى درجة غير معقولة. مع الانتباه إلى عدم التورط إلا بمقدار. مثل ماء يرشح.

فاتحت بذلك طبيباً ( وهل بقي طبيب لم أره ؟ )، فقال لي إن طريقة حياتي دائمة التنقل والترحال لها تأثير ضار على حالتى النفسية. نصحنى ببيت وزوج وأولاد. بالتنظيم والأمان والحياة يوماً بيوم. وكان يسمى ذلك الواقع الملموس. وادعى أن ليس على المرء الانقطاع عن الواقع كما أفعل. حينذاك سألته إذا كان الواقع هو تلك الفكرة المتكونة عند معظم الناس عن الحياة، أم أن هناك العبيد من أنواع الواقع لا تقل واقعية بعضها عن البعض الآخر.

فأجابني أن على المرء العيش بأفضل طريقة ممكنة. وردت عليه بأنني لا أشعر بنفسي تعيسة، فرفع كتفيه وكتب لي وصفة.

لا شك في أن نيّتي كانت إسقاط بقعة ضوء لطيفة على ذلك القاضي المسكين ( إيريك هيل )، ولكنني أدرك الآن أنني لم أستطع التوصل إلى ذلك بشكل جيد.

يلجأ إلى هؤلاء الفنانين الثلاثة ليحاولوا النظر إليه ككائن بشري. ولكن فات الأوان. لقد اُقررت جريمة الاغتصاب وسوف يموت. إنه محكوم بالموت يحاول الدفاع عن نفسه تحت نصل المقصلة.

اليوم، عندما أعود فأرى الطقوس وأقرأ الحوارات، يمكنني تصور كيف يمكن تحقيق ذلك بشكل مختلف. الفيلم مكثف، ومسل من حين لآخر، ولكن بعض المقاطع، وعلى سبيل المثال، غضب سيباستيان أمام القاضي، تصعب على الفهم :

ليس لدي الإيمان ولا أتبع لأية طائفة دينية. لم أحتج قط إلى إله ولا إلى الفداء ولا إلى الحياة الأبدية. أنا رب نفسي، ملائكتي وشياطيني أخلقها بذاتي. أقف على شاطئ من الحصى ينزل، موجة إثر موجة، نحو بحر عطوف. كلب ينبج، ولد يبكي، يتراجع النهار ويتحول ليلاً. لن تستطيع أبداً إخافتي. لم يعد أي كائن بشري قادراً على إخافتي. لدي صلاة أوجهها إلى نفسي حتى خلال الصمت المطبق : فلتأت ريح تعصف بالبحر ومساء خائق ! فليأت من عرض البحر طير يمزق الصمت بصراخه !

بعد ذلك باثني عشر عاماً، أصيب سيباستيان بخوف أفقده صوابه.

سنتكلم عن ذلك لاحقاً.

ليس هناك الكثير مما يمكن قوله عن ليل البهلوانات. فهذا الفيلم عبارة عن صخب ولكنه صخب منظم تماماً. كتبته في فندق صغير على موزباك تورغ، في استوكهولم، في البناء نفسه حيث يوجد مسرح سودرا. غرفة ضيقة ذات إطلالة عريضة على المدينة وعلى مدخل المرفأ. درج حلزوني سري ينزل من الفندق إلى المسرح. في المساء، تسمع الموسيقى التي تعزف على مسرح المنوعات هذا. أما في الليل فيحتفل الممثلون وضيوفهم غريبو الأطوار في قاعة طعام الفندق. ضمن هذا الجو ولد ليل البهلوانات في أقل من ثلاثة أسابيع. أذكر أن الشياطين، شياطين الغيرة المرتدة إلى الماضي، لجمت وكندت إلى العربية هناك، بعد أن أُجبرت على ممارسة نشاط بناء. كتبت هذا الفيلم دفعة واحدة، دون تفكير ودون محاولة إكماله فيما بعد.

نشأت هذه الدراما من حلم وقد أعطيت لهذا الحلم شكلاً بالعودة إلى الخلف نحو فروست وألما. ليس تفسيره معقداً. قبل ذلك ببضعة أعوام، وقعت فريسة غرام مجنون. و بحجة الفائدة المهنية، حرّضت حبيبتي لنقص عليّ بالتفصيل تجاربها المتعددة والمتنوعة. وكانت إثارة الغيرة الارتجاجية تدمر لي أحشائي وعضوي. فاندمجت طقوس الإذلال الأكثر بدائية مع الغيرة لتعطي خليطاً متماسكاً، عبوة متفجرة كادت أن تودي بصانعها.

و إذا أردنا اللجوء إلى التعابير الموسيقية، يمكننا القول إن الفقرة بين فروست وأما تشكل الفكرة الرئيسية. ثم، ضمن الوحدة الزمنية التي يشكلها هذا الإطار، يتدخل عدد من التوزيعات متمرج فيها الشهوانية والإذلال بأشكال مختلفة.

ليل البهلوانات صادق نسبياً وهو فيلم شخصي بوقاحة. ألبير جوهاتسن، مدير السيرك، يحب أنا وحياتها الغامضة في السيرك. مع ذلك تشده الحياة البورجوازية الصغيرة إلى جانب زوجته التي سبق أن تركها. باختصار، إنه عبارة عن فوضى عاطفية تجسدت بشراً.

إذا كان إيك غرونبرغ يمثل هذه الشخصية، وإذا كان الدور الذي يمثله قد كتب له، فإن هذا لا يعني أن هناك تأثيراً بفيلم ديبون الصامت، منوعات، من تمثيل إميل جاتينغز. الأمر أبسط من ذلك. إذا أراد مخرج هزيل رسم صورة ذاتية فإنه يختار بالطبع رجلاً ضخماً ليمثله.

كان إيك غرونبرغ قبل كل شيء ممثلاً كوميدياً يتمتع بطيبة متصنعة. وقد أطلق العنان، في دور ألبير، إلى قوى أخرى. خلال التصوير كان طيلة الوقت غاضباً وهائجاً لشعوره بأنه في أرض غريبة وغير مأمونة. أما عندما يكون حسن المزاج، فإنه يغني لنا أغاني فولكلورية وعداويات قديمة وبذاءات شعبية. كنت أعبهه وأمقته. وأتخيل أنه يبادلني الشعور نفسه.

من هذا الوضع المتأزم، خرج عمل إبداعي.

إذا كان ليل البهلوانات قد تأثر بأي فيلم كان، فهو ليس فيلم منوعات لديبون. تجري أحداث منوعات في وسط مماثل لليل البهلوانات. أما من



حيث فكرته، فهو العكس تماماً. في منوعات، يقتل جاتينغز العشيقي. أما ألبير فيسيطر على غيرته وإذلاله لأنه بحاجة لا يمكن كبح جماحها لأن يحب الناس.

استغرقتنا وقتاً لا بأس به في تصوير المشاهد الخارجية بغض النظر عن الطقس الجيد أو السيئ.

في النهاية، دخلنا في حالة اتحاد وتعايش على مستوى أعلى، وذات رائحة أقوى، مع أهل السيرك ومع الحيوانات. كانت تلك فترة مجنونة من جميع النواحي. وكما قلت سابقاً: ليس لدي الكثير لأقوله عن نيل البهلوانات. حالما انتهى التصوير، ذهبنا أنا وهارييت أندرسن للاستجمام في أريلد. لم أكن قد قمت بالمونتاج. ولكنني راضٍ عما صورته. في غمرة فرحي، جلست في غرفة برج المنزل العائلي وكتبت كوميدياً، بينما هارييت تتمدد على الشاطئ المشمس لتكسب جسدها لوناً ذهبياً. أسميت القصة: درس في الحب.

مباشرة بعد درس في الحب، صورت أحلام امرأة لساندروز. كنت قد وعدت رون فال ديكرانز بكوميديا لأن ليل البهلوانات فشل فشلاً هائلاً. وعلى مستوى سطحي جداً، يمثل أحلام امرأة تتويعين إضافيين على موضوع ليل البهلوانات. ولكننا كنا قد انفصلنا، هارييت وأنا، وكلانا حزين لانتهاء علاقتنا، فأتقل الحزن على الفيلم. هناك حتماً تسلسل ذو مغزى بين قصتين تؤدي

إحداهما إلى الأخرى. ولكن أحلام امرأة تأذى كثيراً بسبب أزماتنا فلم يؤتِ ثماره.

استقبل ليل البهلوانات استقبالاً باهتاً. وكتب ناقد من استوكهولم ذائع الصيت أنه: "يرفض أن يرى بأمر عينه آخر إقياء للسيد برغمان". تعبر هذه الجملة أشد تعبير عن اللهجة الحاقدة التي اصطدمت بها من جهات عديدة. وللأسف، لا أستطيع الادعاء أن ذلك لم يؤثر في.

كتبت في المصباح السحري أن فشل بيضة الأفعى يعزى بشكل أساسي لكوني أطلقت اسم برلين على المدينة في الفيلم واخترت العشرينيات كفترة تدور فيها أحداثه. "لو أنني أعطيت شكلاً لمدينة أحلامي، المدينة غير الموجودة والتي تظهر مع ذلك بحدتها ورائحتها وضجيجها؛ لو أنني أعطيت شكلاً لتلك المدينة، لاستطعت التنقل فيها بحرية تامة ودون منازع وبالأخص، كنت أدخلت المشاهدين في عالم غريب ولكنه مألوف بشكل خفي. في بيضة الأفعى، دخلت إلى مدينة لم يتعرف أحد عليها، ولا حتى أنا بذاتي، على أنها برلين".

اليوم أعتقد أن ذلك الفشل كانت له أسباب أعمق بكثير. يمكن الجدل في طريقة التطرق للفترة والمكان، ولكن يصعب نفي أن ذلك قد تم بعناية فائقة. فأمور الديكور والملابس وتوزيع العمل الفني كانت بين أيدي أناس مؤهلين. لو نظرنا إلى بيضة الأفعى من وجهة نظر سينمائية محضة، فإنه يتضمن مقاطع ممتازة وتسير فيه الرواية بسرعة لا بأس بها. ليس هناك تباطؤ ولا لثائية واحدة. على العكس، نجد فيه حيوية كبيرة وكأني به قد تناول جرعات مقوية.

غير أن هذه الحيوية هي قوة سطحية. وينكشف تحتها الفشل.

عندما وضعت مخططاتي، راودتني رغبة سريعة في العودة إلى فكري القديمة عن بهلوانين بقيا في مدينة مهددة بخطر الحرب بعد أن غرق مركبهما ومات رفيقهما البهلوان الثالث. ينبغي أن تبدو حالتها التي تزداد سوءاً شيئاً فشيئاً وكأنها مرتبطة بخراب المدينة. هذه الفكرة، الموجودة في خلفية الصمت وكذلك الطقوس، قوية بشكل كاف لجعلها تتحمل فيلماً ثالثاً. ولكن وأنا مازلت في مرحلة كتابة المخطوط، تبينت خياراً سيئاً أضلني...

كنا في بداية تشرين الثاني ١٩٧٥، وقد قرأت خلال الصيف المنصرم سيرة أدولف هتلر بقلم جواشيم فيست. وإليك المقطع الذي دونته في مفكرتي:

"أسبغ التضخم سمات هزلية على الواقع ولم يتوقف عند حد القضاء على الأسباب التي تدعو الناس لتأكيد ثقتهم بالنظام السائد. لقد سحق كل إحساس بالاستمرارية وعود الناس على العيش في مناخ لا يطاق. كان ذلك انهياراً لعالم كامل بمفاهيمه ومعاييره وأخلاقه. فنتجت عن ذلك آثار هائلة."

و هكذا فإن هذا الفيلم يجب أن يتخلّق بين الأشباح وضمن واقع الأشباح. هذه هي اللعنة والجو بارد في جهنم إذ ليس هناك ما يمكن الاصطلاء به. نحن الآن في تشرين الثاني ١٩٢٣، ولا تعدو قيمة المال وزنه ورقاً. كل شيء مقلوب رأساً على عقب.

## الشخصيات :

أبل" روزنبرغ، ٢٨ سنة، فنان سيرك قتل أخاه دون أن يدرك كيف تم ذلك.

هانس فيرجيروس، العمر نفسه أو ربما أكثر من ذلك بقليل، ربما ٤٥ عاماً، رجل علم يقوم بتجارب مشبوهة. لديه آراء حول الناس وحول سلوكهم تبعث على القلق.

مانويلا بيرغمان، ٢٥ سنة، عاهرة فات زمانها. لم تستسلم بالرغم من قسوة الحياة عليها. تعاني من خمسمائة إعاقة خطيرة في ثنايا نفسها.

لم أكن قد صعقت باكتشافي لغياب الضوابط الذي تبدي عن قضية ضرائبي. ولكن تلك السطور عن الانهيار الألماني في عام ١٩٢٣. حرضت ملكاتي الإبداعية. ولطالما أسرتني صعوبة التحرك بشكل متوازن بين الفوضى والنظام. التأزم الذي تتصف به مسرحيات شكسبير الأخيرة نجده هنا، بالإضافة لأشياء أخرى كثيرة، في الشرخ بين عالم النظام والقوانين الأخلاقية والمعايير الاجتماعية وبين الانهيار التام. فوضى عارمة لا تقاوم تطغى على الواقع وتقنيه.

ولكنني، دون أن أدري، كنت أحمل الفشل مسبقاً في حقائبي. كنت أحاول في الواقع دمج فكرة الفنانين المتواجدين في مدينة مهددة مع فكرة فيرجيروس، أي فكرة المتلصص.

<sup>١١</sup> بالعربية : هايبل (م)

أنتسني فكرة المتلصص منذ عام ١٩٦٦. كنت حينها قد بدأت بكتابة شيء غير واعٍ للمصير الذي سيؤول إليه:

بدأ أولاً بدراسة وجوه وردود فعل الناس عندما يواجهون تجارب تركيبية. يبدأ ذلك بشكل بريء نوعاً ما: يعرض أفلاماً صورها. ذات يوم يأخذ صوراً لرجل ينتحر. ثم يصور رجلاً وهو يقضي عليه. ثم يظهر امرأة تتعرض لاستئثار جنسية وحشية، ولينهي عمله، يندفع في عمل إبداعي: يبحث عن رجل في مشفى للأمراض العقلية: فقد ذاكرة حاد أو شيء من هذا القبيل. ويضع امرأة قربها. شيئاً فشيئاً يجلسان في ركن أعدّ لهما. يبدأ بالعيش معاً، وربما بحب أحدهما الآخر. هو، يلاحظ ذلك بحقد وغيره. وشيئاً فشيئاً يبدأ بالتدخل فيما بينهما، يتحكم بنشاطاتهما. يحرّض الشك والعوانية بينهما. يسحقهما خطوة خطوة لدرجة تدفعهما لإفناء أحدهما الآخر. فلا يعود لديه أي خيار. يقرر أن يجعل من نفسه موضوع دراسة. يواجه الكاميرا نحوه، يبتلع سماً مؤلماً ويسجل كيف ينطفئ درجة درجة.

هنا يكمن فيلمه بأكمله. ومنذ ذلك الحين، حمت حوله عدة مرات: في "حب بلا عشيق" الذي لم يصور نهائياً، وفي "فين كونفوسينفي" الذي لم تكتمل كتابته حتى النهاية.

مصيبة بيضة الأفعى أن فكرة المتلصص بقيت غير متلائمة مع قصة الفنانين. وما جمع كل ذلك هو أفكاري عن الكارثة العالمية وانهايار الإيديولوجيات. ثم جاء انهايار عالمي الشخصي ليضاف إلى كل ذلك. ففي

تاريخ ١٩ تشرين الثاني استلمت المذكرة الأولى من التفتيش الضريبي ورافقتها مقالات صحفية، تضافرت معاً بسرعة البرق. مفكرتي:

بعد الظهر ومساءً، خوف، قلق، خزي، إذلال، غضب. أقع ضحية الوشاية دون التمكن من الدفاع عن نفسي وحكمت علي محكمة لا تسعى إلى معرفة السبب الحقيقي. وإذا كان علي قول الصق تماماً، فإنني في البداية، أخذت الأمر بلامبالاة مفرطة. أصغيت إلى بعض النصائح الطيبة معتقداً أن من يسدون إليّ النصح يعرفون حتماً أكثر مني ، إذ أن هذه هي مهنتهم. كل شيء كان منظماً، مدروساً محللاً بشكل مثالي وقد قام بذلك أناس أكفاء.

ولكن، بالطبع، عقدة القضية ليست هنا. المشكلة هي في طريقة ردة فعلي الصبائية البشعة معطياً الحق لمن يوجهون إليّ الاتهامات. أردت الاتفاق معهم، أردت الاعتراف، أردت أن أكون لطيفاً وأن أسد ما عليّ.

إنه شعور خطر ينبثق من مخاوف طفولتي المعتمدة. لقد قمت بعمل سيء. لا أعني أنا نفسي ما فعلت. ولكنني أشعر بأنني مذنب. يحاول عقلي أن يعقلني، ولكن دون جدوى. بقي الشعور بالخزي ملتصقاً بي يدعمه شعور بأنني قد وسمت علناً بحديد كاو. صوت عقلي الخفيض يغطيه صراخ ودموع تتصاعد من ماضي : تلك الوقت الذي لم يكن فيه اللجوء إلى الاستئناف ممكناً، وحيث يحكم على المرء دون النظر فيما إذا كان قد فعل أي شيء أو لم يفعل. والشيء الوحيد القادر على منح الطمأنينة هو العقاب والتوبة - حتى لو لم يكن لدي شيء أتوب عنه - وأخيراً العفو والمغفرة المفاجئة التي تسقط علي من حيث لا أحتسب. حالما ينفذ العقاب وتتحول الأصوات التي كانت قاسية وصارخة

باتهاماتها إلى أصوات عنبة، يتحطم الصمت الذي يلف المنذب. وبعد معاقبته وتطهيره والغفران له يستعيد حظوته، لا يعود في حالة صراع وخارجاً عن المجتمع بل يتم استيعابه من جديد.

هكذا أشعر بنفسي، القلق يثقب أحشائي ويمزقها، كما لو أن لدي قطاً هائجاً في معنّتي. وتحترق وجنتاي بحمّى غريبة لم أعرف لها مثيلاً منذ أربعين عاماً ولكنني اليوم أستعيدها بشكل ملموس ومؤلم.

تمضي الساعات متثاقلة. كيف ستكون حياتي بعد ما جرى لي؟ هل سأتمكن من متابعة العمل؟ هل ستعاودني الرغبة بالعمل بعد هذه الفضيحة العلنية؟ هذا هو الواقع فهل سأتمكن من متابعة ألعابي؟ هكذا إذاً هي الأمور، وهكذا كانت فيما مضى، الآن أتذكر وأنا الآن عاجز كما كنت في السابق، عاجز مثل رجل ألقى في دوامة تجره إلى الأسفل. يراودني إغواء التخلي والهرب تحت جنح الليل والشلل والهستيريا. إغواء الاستسلام. في الوقت ذاته، عمري سبعة وخمسون عاماً وكذلك سبع سنوات.

ليتني كنت أستطيع الشعور بالحقد المريح على أولئك البيروقراطيين الماكرين الماهرين الذين يعذبونني. ولكن حتى هذا لا ينفع. فالرجل ذو الأعوام السبعة والخمسين يقول متسامحاً: "ليكن، فإنهم يقومون بعملهم." أما الطفل ذو السنوات السبع فإنه لا يشك مطلقاً بسلطة القاضي وعصمته عن الخطأ. والخطأ يقع دائماً عليه هو، أي الطفل ذو السبع السنوات. ويقول ذلك للرجل ذي الأعوام السبعة والخمسين والرجل ذو الأعوام السبعة والخمسين يصتقه ولا يصغي إلى صوت العقل، الصوت الهادئ، الموضوعي الذي يقول ما كل هذا إلا تمثيل يتم بحسب أدوار معينة



وجمل معينة، ما هو إلا مشهد صغير مزعج ضمن تراجيكوميديا الإذلال العام. كل أولئك الناس لا يكثرثون بالأمر، لا أحد يشعر بأنه مهدد، لا أحد يبدي أي شعور اللهم إلا بعض الشعور بالشماتة : "نال ما يستحق." لا أحد، سوى مهرج عجوز يناهز السابعة والخمسين، عاجز فكرياً وروحياً منذ طفولته، ترتعد فرائضه من الإذلال والخزي والخوف واحتقاره لذاته. يستمر هذا الشعور ساعة بعد ساعة ويوماً بعد يوم.

هذه هي المهزلة بعينها.

فإذا ما هدأت قليلاً وإذا ما فكّرت، يمكنني استخدام هذه الناحية من أجل أبلي روزنبرغ إذ لا بدّ أن هذا النوع من المشاعر هو الذي يراوده في الواقع، وأنا من يستطيع الكلام عنه. أعرف كيف يشعر المرء عندما يُتَهَم وإلى أي درجة يقع فريسة الخوف، وإلى أية درجة يغزو مستعداً لقبول العقاب حتى إنه يبدأ بتمنيّه. لبرهة وجيزة يتملكني نوع من الابتهاج بكل هذه التركيبية. بهجة تتراقص حولي مثل ماء جدول وترغمني على الضحك وحدي. بالرغم من كل شيء لا بد أن تلك البهجة في خضم القلق علامة حسنة. ربما سيتمكن رجل السبعة والخمسين عاماً من السيطرة على الطفل الذي لا يفتأ يصرخ ويسعى للشعور بالذنب، فهل هذا ممكن؟ آه لو أن ذلك ممكن حقاً! هذه البرهة الوجيزة وحدها كانت كافية لتشعربي بارتياح مفاجئ.

ربما أمكنني التوقف عند هذا الحد، وآلاً أنزحزح، أن أناضل ضد الاندفاعات الغريزية والضييق والإذلال. أن أسيطر على نفسي

فلا أحاول الهرب بل أتحمّل مسؤولية كل شيء وأحسن استثماره،  
أن أبقى موضوعياً، متعلقاً وهائجاً في آن معاً. هل سأتمكن من  
إنجاز شيء في هذا المجال ؟

بعد ذلك بيومين، كتبت الملاحظة التالية : " نعم، استطعت الكتابة أمس  
واليوم بقدرٍ متساوٍ، ولكن لا شك في أن هذا حصل بفعل الإرادة أكثر مما هو  
بفعل الوحي. وكأني به فصل ينتهي."

في الواقع، لقد انتزعت الوسيلة من يديّ ولكنني تابعت بالرغم من ذلك  
باللعب وأنهيت مخطوطة بيضة الأفعى بينما كان المحامون يعقدون  
الاجتماعات، على أساس أن هذه الأمور كافة ما هي إلا مجرد ترهات،  
وتجرى مباحثات مع الإدارة الضريبية. عاد الهدوء ولكنه هدوء خداع.

في ٢٦ كانون الثاني ١٩٧٦، توزع رجال الشرطة في طليبي. كنا قد  
أنهينا لتونا مونتاج وميكساج وجهاً لوجه. ويفترض بغونيل ليندبلوم البدء  
بتصوير ساحة الجنة لشركة الإنتاج "سينماتوغراف" العائدة لي. وكنت على  
موعد معها وكذلك مع أولاً إيزاكسون بخصوص السيناريو والتوزيع. قبل  
ذلك، بدأت بالتدريب على رقصة الموت في المسرح الدرامي. بيضة الأفعى  
صار مكتوباً.

و لكن الأمور بدأت تسوء. وأصيب عملي الإبداعي بالخلل. تخيلت  
أنني سأتمكن من استثمار وضع لم يتمكن أحد من استثماره حتى اللحظة.  
تركت قدرتي على الابتكار تهب لمساعدتي كما لو أنها الطبيب والممرضة  
وسيارة الإسعاف، الكل في واحد.

و كان في ذلك انهيارى ورحيلى. شاعت المصادفة أنني كنت في ألمانيا مع فيلمي الألماني، تلقيت عرضاً من دينو ذي لورنتيس الذي كان يعتقد أن بيضة الأفعى مشروع مغرٍ. وهذا يعني أنني سوف أتمكن من تقاضي أتعاب كبيرة لأنني مازلت اسماً مشهوراً بسبب صرخات وهمسات، ومشاهد من الحياة الزوجية والنأي المسحور.

كنت أعمل ولكنني ألقيت خارجاً بالرغم من كل شيء وهذا أمر ينطوي على منتهى المكر. السم الذي تجرعتة من جرّاء ما حصل لي أصبح وقودي ومحركي في آن واحد. كنت أتصارع مع ما عشته ولدي شعور بأنني أستمد قواي من جهودي الخاصة.

عندما ذهبت لمراجعة الطبيب للحصول على شهادة تثبت أنني بصحة جيدة تسمح لي بالحصول على وثيقة الضمان قبل البدء بالتصوير، علمت أن ضغطي الشرياني مرتفع إلى درجة غير اعتيادية. فلطالما تنزهت في ميونيخ شاعراً بأنني محموم فأعزو احمرار وجنتي المفاجئ إلى كوني غير معتاد على المناخ وعلى الارتفاع لحوالي ستمائة متر عن سطح البحر. لم يسبق لي أن شعرت بارتفاع الضغط قبل ذلك.

بدأت أبتلع محصرات البيتا ولكن ذلك لم يأت بنتيجة وشعرت بأنني بدأت أصبح فصامياً.

يمكنني الآن استنتاج ما يلي : كانت ردود فعلي في كافة النواحي على عكس ما يتوجب عليّ فعله. أردت تصوير فيلم بأسرع ما يمكن لأبرهن للعالم أنني قادر على ذلك. بيضة الأفعى كان يغريني. الجميع يشجعني ويقول لي

إنها قصة ممتازة. كان التصوير ثقيلًا وعلى قدر كبير من الأهمية ولكنني أقنع نفسي بأنني في صدد تحقيق أفضل فيلم لي. لقد وصلت إلى أقصى حد في قواي، لأن كل ما لدي من قوى احتياطية في داخلي استنفرت.

توهمني بأنني قد أنجزت بنجاح تحفة فنية استمر بعناد خلال المونتاج والميكساج. وفي الوقت نفسه تابعت مباحثاتي مع مسرح ريزيدانس من أجل إخراج الحلم لستيريندبزغ. وقد ظهر هذا الإخراج كعمل على قدر كبير من الفخامة: ساهم في العرض أكثر من أربعين من أفضل الممثلين في المسرح وكان محشواً بالأخطاء المجنونة وبخاصة فيما يخص الديكور.

كل صباح، وفي طريقي إلى المسرح، كنت أمرًا أمام خرائب متحف الجيش القديم. فانخرست في ذهني فكرة أن هذه الخرائب مع قبتها قد تكون المكان المثالي لتمثيل الحلم.

ولكن عندما وصلت إلى المسرح للتأكد من سلامة بناء الديكورات بعد أن أنتهي منها، كانت أول فكرة راودتني هي أن أعود إلى بيتي وألاً أعود لأضع قدمي في المسرح نهائياً. بدا لي الديكور عملاقاً والممثلون فيه مثل النمل. ويكفي أن يُرفع الستار وترى الخرائب. ثم يمكننا إسدال الستارة. فيغدو الديكور هو المسرحية بكاملها.

في عدد قديم من مجلة سمبليسيموس يعود إلى عام ١٩٢٣ (سعره في تلك الفترة خمسة مليارات مارك) اكتشفت رسماً بالفحم شديد الإيحاء يمثل شارعاً في برلين وحركة السير الكثيفة فيه في لحظة الغسق الشتوي. وكنا قد قمنا بجولة استطلاعية في برلين كما في مدن أخرى في الشرق والغرب من

أجل اكتشاف أماكن تصلح للتصوير. ولكننا لم نجد أي مكان يمكن أن يتساوى مع ذلك الشارع المرسوم بالإضافة إلى كونه يدعى برغماتشتراسي (شارع برغمان). وبعد مداولات مريرة استطعت إقناع المنتج ببناء الشارع بأكمله في ورشات شركة بافاريما بما في ذلك سكك الترامواي والباحات الخلفية والأزقة والبوابات. كلف ذلك مبالغ خيالية. أما أنا فكدت أطير لشدة تحمسي.

كل شيء مترابط. خرائب الحلم وبيبرغماتشتراسي تنتمي إلى الجنون نفسه. كانت المسألة مسألة توتر مرتفع وطاقة فائضة.

كانت نواقيس الخطر تدق ولكنني لم أشأ سماعها.

في ذلك الحين، ذهبنا أنا وإنغريد إلى الولايات المتحدة بحثاً عن ممثل للدور المذكور الرئيس: آبل روزنبرغ. قبل كل شيء ذهبت لمقابلة داستن هوفمان لأسأله عما إذا كان يرغب بتمثيل دور آبل. كان قد قرأ مخطوطي وأجرى تحليلات عميقة وذكية بخصوصه. ولكن عندما حققت الحقيقة، تبين له أنه ليس النموذج المناسب للشخصية فانسحب مؤكداً لي أنه يجد العمل معي ظريفاً جداً لو أنه تحقق.

من ثم اجريت اتصالاتي مع روبيريت ردفورد والتقيت به في فندق في بيفرلي هيلز. كان لطيفاً وإيجابياً ولكنه أفهمني بشكل غير مباشر أنه لا يرى دور فنان سيرك يهودي مناسباً له.

هوفمان ورفورد، كلاهما، أوحيا لي باحترام كبير. ولم يبدو لي انسحابهما في أية لحظة على أنه إنذار.

توجهت حينها إلى بيتر فالك الذي اعتبره ممثلاً ممتازاً. كان موقفه  
إيجابياً فيما يخص الدور ولكن لأسباب عديدة من بينها ارتباطه بعقود سابقة  
اضطررنا إلى شطبه من القائمة.

وجدنا أنفسنا في موقف صعب جداً ولكن دينو دي لورنتس الذي كان  
في منتهى النزاهة لم يستسلم. وفي خلال أحد لقاءاتنا المتأزمة، جاءته بغتة  
فكرة جديدة. "ماذا لو أننا طلبنا من ريتشارد هاريس؟"

و مرة أخرى اضطربت الأمور في ذهني، دون شك لأنني كنت  
مهوساً بفكرة أنه ينبغي عليّ تصوير بيضة الأفعى.

كان ريتشارد هاريس يسترخي على شواطئ مالطة حيث يصور  
المشاهد الأخيرة من فيلم عن قبطان مجنون وعن قصة حبه مع حوت  
عملاق. كان يمضي معظم وقته في حوض بناء دينو دي لورنتس. ومن هذا  
الحوض أعلمنا بأن العمل معنا يسره وأنه سيأخذ الدور بكل سرور.

تأجل التصوير لمدة ثلاثة أسابيع و عدت إلى ميونخ لإجراء بعض  
التجارب والإبقاء على العمل سائراً. اتخذ الجميع مواقعهم على ساحة العمل  
وراحت آليات شركة بافاريا الضخمة تدور وتدور وأصبحت المنشآت  
والديكورات الباهظة التكاليف جاهزة. من الصباح وحتى المساء، كنا أنا  
وسفن نيكفست نجري التجارب على الألبسة والأثاث والماكياج. كانت  
الحماسة على أشدها وبافاريا تقدم لنا كل ما هو في متناولها ريثما يتفضل  
ريتشارد هاريس بالخروج من حمامه.

وانتهى أخيراً بالخروج من حمامه، ولكن لسوء الحظ، في الأمسية نفسها التي سيصل فيها كان عليّ التواجد في فرانكفورت من أجل استلام جائزة غوته ضمن حفل رسمي.

فاتفقت مع منسق أعمالى، هارولد نيبينزال ( وهو إنسان دائم التجهم وفعال ويتكلم اثنتي عشرة لغة) ليذهب ويستقبل هاريس في المطار ويقوده إلى الهيلستون حيث أقيم أنا أيضاً مع إنغريد. وكان يفترض أن نلتقي على الغداء في اليوم التالي بعد عودتي من فرانكفورت.

في اليوم التالي نزلنا إلى بهو الفندق حيث انتظرنا ظهور هاريس مع زوجته. انتظرنا دون جدوى. وعندما سألنا البواب، أعلمنا بأن السيد هاريس قد غادر منذ الصباح الباكر بعد أن حجز غرفة في فندق سافوا في لندن.

شعرنا أنا ونيبنزال باليأس فاستأجرنا طائرة وانطلقنا بدورنا إلى لندن ونزلنا في السافوا. وهناك أعلمنا أن هاريس ينزل فعلاً في الفندق ولكن ليس من الممكن إزعاجه. فرحت أنتزه على طول نهر التيمز واتصلت في حوالي الساعة العاشرة مساءً بهاريس من غرفتي لأقول له إن الوقت قد حان للتوقف عن لعبة "الغميضة". كان غاضباً لأن مخرجه لم يستقبله لدى وصوله إلى ميونخ ويعتبر جائزة غوته ذريعة تافهة. انتهى بنا الأمر مع ذلك إلى الاتفاق على اللقاء في غرفته. بقينا هناك نثرر حتى ساعة متأخرة من الليل وتم الاتفاق بيننا على أن يمثل في بيضة الأفعى. إلا أنه كان مضطراً للتعريج على لوس أنجلس بشكل سريع من أجل تسوية بعض الأمور وسوف يأتي إلى شركة بافاريا بعد يومين أو ثلاثة لنتمكن من البدء.

عدنا إلى ميونخ واحتفل فريق التصوير بهذا الحدث بقلب حلوى  
وفنجان قهوة.

في اليوم التالي، اتصل بي دينو دي لورنتس وأعلمني أن ريتشارد  
هاريس قد أصيب بالتهاب رئه بسبب جرثومة ما النقطها من حوض  
استحمامه في مالطة. وعلى هذا فإن فترة مرضه ستطول وعلينا إيجاد شخص  
آخر.

في هذه اللحظة تحديداً ذكر لنا اسم دافيد كارادين. كان يبدو جديراً  
بالاهتمام وبما أنه مغن، فإن صوته يتمتع برنة موسيقية عميقة. بالإضافة  
لذلك، فقد قام بتأليف فيلم وإخراجه واستطعت أن أرى نسخة منه. تذكرت  
أندرس إيك وأقنعت نفسي أن العناية الإلهية يسرت لي أخيراً من يصلح لدور  
آبل روزنبرغ.

بعد ذلك بيومين، وصل كارادين إلى ميونخ. في أول لقاء لنا بدا لي  
ساهياً وغريب الأطوار بعض الشيء. وعلى سبيل المقدمة ولكي ندخل نحن  
الاثنين في الجو قررنا مشاهدة فيلمين من أفلام برلين الكلاسيكية : Mutter  
Krausens Fahrt ins Gl ck Die Symphonie der Grosstadt لروتمان.  
وما كاد النور ينطفئ في القاعة حتى غرق كارادين في النوم وبدأ يشخر  
بصوت عالٍ. عندما استيقظ، لم يكن هناك مجال نهائياً للكلام معه عن الدور.  
تكرر هذا خلال التصوير. دافيد كارادين رجل ليل لذا يغلبه النعاس  
طيلة الوقت. يستلقي وينام أينما كان ؛ ولكنه في الوقت ذاته كان ذا طموح،  
يحضر في الموعد المحدد بعد أن يكون قد تحضر جيداً للدور الذي سيؤديه.



تمكنا من إنجاز الفيلم خلال الوقت المخصص لنا. كنت أكثر من راضٍ، كنت فخوراً وأبني آمالاً كبيرة بحصولي على نجاح هائل.

ولم أدرك أن الأمر كان فشلاً ذريعاً إلا في وقت متأخر جداً وهذا ما ألمني. حتى ردة فعل الصحافة المشوبة بالبرود لم تصلني. فقد كنت تحت تأثير قواي النفسية الكبيرة التي تخدرني. ولم أع جسامة فشلي إلا بعد أن عادت حياتي إلى إيقاع أكثر هدوءاً. بالمقابل، لم أشعر ولو للحظة واحدة بالندم على تصويري لفيلم بيضة الأفعى. كان تجربة أفدت منها كثيراً.

تكلّمت في المصباح السحري عن فيلم بدأته في فارو خلال صيف ١٩٨٥. وكنت أنوي في هذا الفيلم الكلام عن "سينمائي عجوز مغمور من أيام السينما الصامئة اكتشفت أفلامه وقد تخرب نصفها في عدد لا يحصى من العلب المعدنية موضوعة في منزل صيفي مهياً للترميم. ترتبط الصور بعضها ببعض الآخر بعلاقات نكاد نتبينها بشكل مبهم وهناك خبير بلغة الصم والبكم يحاول جاهداً قراءة الجمل على شفاه الممثلين. تجرى محاولات لتمرير الصور بترتيب مختلف فنحصل على مقاطع حركية (action). بدأ هذا المشروع يسترعي اهتمام عدد متزايد من الأشخاص فكبر وازدهر وكلف مالا أكثر فأكثر. وصارت إدارته تزداد صعوبة. ذات يوم، احترق كل شيء، أفلام النيطرات الأصلية ونسخ الأسيّات، مستودع بأكمله انفجر: ارتياح عام."

نحيت هذا المخطوط جانباً بسرعة كبيرة نسبياً وذلك عندما أجبرتني حالتي الجسدية على الالتزام بالعهد الذي قطعته على نفسي بالتخلي. ولكن فكرة فيلم تتم محاولة تركيبه بالاعتماد على أجزاء متناثرة، دون أن يكون هناك مخطوط، حرّضتني. وحتى إنها راودتني ذات مرة.

خلال سنتي الثانية في ميونخ، بدأت بكتابة قصة بعنوان "حب بلا عشيق". بدأت هذه القصة بأخذ أبعاد هائلة وكان شكلها المتقطع يعكس الإرهاق الذي أشعر به والمرتبط دون شك بالمنفى الذي أعيش فيه. تجري

الأحداث في قلب ميونخ وفي ضواحيها وتحكي، تماماً كما في الفيلم الصامت الذي حلمت به، عن عمل ضخم تم تصويره ولكن مخرجه أهمله فيما بعد.

انتهى مخطوط "حب بلا عشيق" في آذار ١٩٧٨. وتضمن مقدمة على شكل رسالة موجهة إلى أصدقائي وشركائي في العمل:

في المسرح، عندما أبدأ بالعمل على مسرحية ما، أ طرح على نفسي دائماً نفس السؤال الأول الحسي جداً: لماذا كتب الكاتب هذه المسرحية، ولماذا أصبحت المسرحية على ما هي عليه؟

و إذا ما طرحت الآن على نفسي السؤال ذاته: "لماذا كتب ب. هذا الفيلم ولماذا أصبح الفيلم على ما هو عليه"، تغدو الإجابة مترددة، يثقلها التبرير والتنسيب بعد فوات الأوان. فإذا ما ادعيت أنني كنت مدفوعاً بالقرف المشوب بالشهوة اللذين توحى لي بهما بعض أشكال السلوك الإنساني وتجرد السياسة عن القيم وانحطاط المشاعر، فإن هذا لا يغطي سوى نصف الحقيقة. إذ أنني في الوقت نفسه، أشعر بالحاجة إلى إبراز وإيضاح إمكانات الحب والغنى الذي تنطوي عليه كل لحظة وقدرة الإنسان على العمل من أجل الخير.

في السويد، لم يرغب أحد بالمغامرة بأوير واحد على "حب بلا عشيق" بالرغم من أنني كنت مستعداً للمغامرة بأموال طائلة لو أنها تيسرت لي. تكلمت مع هورست فيندلانت، المنتج الألماني المساعد لبيضة الأفعى، ولكن تجربته السابقة معي كوته. كذلك رفض دينو دي لورنتس، فاتضح أمامي بسرعة أن هذا المشروع المكلف لن يتحقق مطلقاً. كان هذا كل شيء. سبق

أن حصل لي مثل هذا الأمر، وكنت أعلم أنه كلما كانت المغامرة التي نقوم بها مكلفة، ازدادت احتمالات مواجهتها بالرفض.

دفنت مشروعى دون مرارة وما عدت أفكر فيه. إلا أن الروح الجماعية السائدة في فرقة مسرح ريزيدانس زينت لي فيما بعد فكرة إخراج عمل جماعي للتلفزيون. حينها اقتبست قصة بيتر وكاتارينا من مشروع فيلمي المدفون حب بلا عشيق.

بقي من المخطوط الهائل بضعة مشاهد، ولكن بشكل عام، وُلد عن حياة العرائس (من حياة الدمى) عن عملية تأليف أخرى.

يرتكز ذلك على بضع ذكريات محسوسة. فكرة إنسانين متحدين بشكل لا تنفصم عراه ومؤلم وهما يحاولان في الوقت نفسه تحطيم قيودهما، هذه الفكرة لاحقتني زمناً طويلاً.

قام بيتر وكاتارينا بأول ظهور لهما في مشاهد من الحياة الزوجية. هناك، في الجزء الأول من الفيلم، شكلاً نوعاً من التناغم مع جوهان وماريان.

لا يمكن لبيتر وكاتارينا لا العيش معاً ولا العيش أحدهما دون الآخر. فيقترب أحدهما بحق الآخر أعمال تخريب غاشمة لا يستطيع الإتيان بها إلا كائنان يعيشان في وضع مثل وضعهما. حياتهما المشتركة عبارة عن رقصة موت مطوّرة وتجرد عن الإنسانية يسير بشكل مطرد. شجارهما على المائدة

خلال العشاء هو أول هجوم يشنّ ضد عالم الزوجين جوهان - ماريان المصطنع، ولكن بالنسبة لهما فإنه يشكل جزءاً من مطهرهما<sup>١٢</sup> اليومي.

كتبت مشاهد من الحياة الزوجية في أحد فصول الصيف خلال ستة أسابيع. كانت نيتي إنتاج شيء جميل، وإنما بشكل يومي، للتلفزيون ولم يكن لدينا عملياً ميزانية لذلك. كنا نتدرب على كل جزء خلال خمسة أيام ثم، في الأيام الخمسة التالية، نصور بحيث نتمكن من إنجاز فيلم من خمسين دقيقة خلال عشرة أيام. أي أن الأجزاء الستة ينبغي أن تجهز بشكل إجمالي خلال شهرين.

عندما انطلقنا، سارت الأمور كلها بأسرع مما هو متوقع بكثير. لقد تسلى إيرلاند جوزفسون وليف أولمان بدورهما لدرجة أنهما حفظاه بسرعة. وفجأة حصلنا عملياً على فيلم دون نفقات وهذا ما كان يلائمنا تماماً لافتقارنا إلى المال بسبب أننا لم نبع بعد صرخات وهمسات.

و على هذا فإن مشاهد من الحياة الزوجية كان إنتاجاً للتلفزيون، قمنا بتصويره دون الشعور بعبء الالتزام المرهق بعمل فيلم للسينما؛ هذا ما جعل من العمل متعة.

عن حياة العرائس هو كذلك فيلم للتلفزيون. قامت بتمويل الفيلم بشكل أساسي القناة الثانية الألمانية. للأسف تم عرضه خارج ألمانيا على أنه فيلم سينمائي. بالإضافة إلى أن تصويره لم يكن بالأمر الممتع.

---

<sup>١٢</sup> المطهر عند المسيحيين هو مرحلة يمر بها المؤمن المتوفى ليتطهر من ذنوبه الصغيرة ويكفر عنها قبل الدخول إلى الجنة. (م)

في حب بلا عشيق، بيتر هو شخص خارج على القانون يائس يقوم بقتل فرانترز جوزف شتراوس. وعندما كتبت عن حياة العرائس أدركت بسرعة أن شتراوس لم يكن هو من ينبغي عليه قتله.

يقول بيتر إن كل الطرقات مسدودة. ليس لديه أية إمكانية للنجاة. الكحول والمخدرات والجنس لا تقدم إلا حلولاً مضللة.

تطرح القصة مسألة معرفة لماذا يقضي بيتر ظاهرياً على حياة كائن آخر. أقدم عدة نماذج من التبريرات لا يتمتع أي منها بصلاحية حقيقية. وعندما أشاهد اليوم الفيلم يتولد لدي انطباع أن اللواتي تيم هو الذي يقترب من الحقيقة أكثر عندما يلمح إلى أن بيتر خنثى. بالنسبة إليه، ربما كان في تأكيد جنسه المنقسم إلى اثنين خلاصاً له.

وهذا أيضاً ما نلمحه في النهاية في تحليل الدكتور، ولكن هذا التحليل عبارة عن عملية غش مقصودة: ترميز لمأساة دموية بعبارات نفسية متهورة. يرى الدكتور ما يحصل أمامه مباشرة. ولكنه يترك الأمور تكتمل لأنه يريد أن تظل كاتارينا رهناً له.

عن حياة العرائس هو فيلمي الألماني الوحيد.

للنظرة الأولى، يبدو بيضة الأفعى ألمانياً هو أيضاً. ولكن فكرته وتصميمه ولدا في السويد وكتبته تحت تأثير العوارض المنذرة بكارثتي الشخصية.

أنظر إلى بيضة الأفعى بفضول يائس وكأنني شخص ينظر من الخارج.

عندما صورت عن حياة العرائس، كنت قد قبلت تقريباً واقعي كألماني إذ أن اللغة لا تسبب لي أية صعوبة. فقد عملت في المسرح لمدة طويلة وأستطيع بشكل إجمالي تمييز ما إذا كانت الجمل التي أسمعها تؤدى بنطق سليم أم لا. وكنت أعتبر نفسي عارفاً بالحياة في ألمانيا وبالألمان. كما سبق لي أن كتبت حب بلا عشيق كمحاولة طموحة للغوص في أعماق كياني الألماني.

تغلب على عن حياة العرائس سمة الصرامة التي كتب بها. فبعد انتهاء المخطوط قمت بشطب حوالي عشرين بالمائة من الحوار. وفيما بعد، عندما صورناه، حذفنا منه حوالي عشرة بالمائة أخرى.

هذا ما أعطى للفيلم شكلاً مكثفاً جداً : مقاطع قصيرة تتخللها نصوص وسيطة على طريقة بريخت. هذه النصوص تجعل الأحداث على علاقة بالكارثة الختامية.

صورت أفلاماً سيئة عزيزة على قلبي. صورت أفلاماً جيدة من الناحية الموضوعية لا أبالي بها. وهناك أفلام أخرى تخضع، بشكل مضحك تماماً، إلى تقلب في الآراء. قد يقول لي قائل : آه كم أحببت ذلك الفيلم ! فأسرّ للأمر وأحبه أنا أيضاً.

و لكنني فخور بـ عن حياة العرائس. إنه صامد.

هناك انتقاد أقبله وهو ما يستهدف الشكل المكثف جداً. خلال شبابي، أخرجت مسرحية مقتبسة عن غضب لـ أولي هيدرغ. وهي عبارة عن مقتطفات من الجزء الأخير من عمل روائي طويل. يقول بو ستينسون

سفينيغسون في دفاعه الختامي، وهو الشخصية الرئيسية فيها، إننا نقيم في غرفة معتمة ليس لها نوافذ ولا أبواب. ولكنه يضيف : لا بد أن هناك، في مكان ما، شقاً يأتينا بإحساس بالهواء المنعش وإن كنا لا نراه.

في عن حياة العرائس، تعيش الكائنات في غرفة مُحكمة الإغلاق محرومة حتى من ذلك الشق. أستطيع الآن بعد فوات الأوان اعتبار ذلك نقطة ضعف.

هناك أيضاً عيب آخر، لا يتعدى حجمه حجم الشامة، إنها الرسالة التي كتبها بيتر ولكنه لم يرسلها أبداً. فهذا أمر غير مقنع من الناحية النفسية. بيتر ليس قادراً على التعبير عن نفسه إلا عندما يكتب رسائل تخص الأعمال. المعرفة وفن التعبير عنده من الأمور التي لا يمكن تصورها. وحول هذه النقطة، لم أتبع نصيحة فولكنر القديمة والقيمة : "اقتل أحبابك" (Kill your darlings).

لو خيرت اليوم، لأخرجت مقصي. سيقصر الفيلم بمقدار عشر دقائق ولكنه سيغدو أفضل.

صورة بيتر في المشفى، ككائن قطع كل اتصال له مع العالم الخارجي، استوحيتها من تلك الفترة التي قضيتها في مصح للأمراض النفسية بعد مشكلة ضرائبي. لا أستطيع التذكر ما إذا كنت قد عانيت. أنهض في الصباح، في الساعة الخامسة والنصف لأصل قبل الجميع إلى المغاسل، وأراقب شكلي البدني بعناية فائقة. كان يومي موزعاً بشكل دقيق. أتناول عشرة أقراص فاليوم ١٠ وقرصاً إضافياً حالما أشعر بالحاجة إلى ذلك.



يغوص بيتر إلى أقصى حد ممكن في هذه الحياة. ينام كما كان يفعل في طفولته وهو يداعب الدب المصنوع من الفراء. يلعب الشطرنج مع الحاسب. وكل صباح، يمضي نصف ساعة في صقل أغنية سريره.

لا تزال كاتارينا تعيش معه ولكن من بعيد. تقول لحماتها إنها تتابع العيش كما في العادة : "و لكن في داخلي، أبكي طيلة الوقت."

كذلك ليس بعد "البروفة" فيلماً سينمائياً. لقد صورَ للتلفزيون مثل عن حياة العرائس تماماً.

كنت قد فكرت في البداية بمراسلات بين مُخرج يتقدم في شيخوخته وممثلة شابة. شرعت بالكتابة ولكنني أدركت بسرعة أن الأمر أصبح مملاً. ربما أصبح الأمر أكثر تسلية لو أننا استطعنا رؤيتهما.

عندما كنت أكتب، وقعت كما يبدو على عصب مؤلم أو لنقل على مجرى مائي دفين. تصاعدت من لا شعوري أغصان متعرشة وأعشاب ضارة غريبة. تضخم كل شيء وانتفخ، مثل "طبيخ الساحرة". فجأة، حصل أمر إضافي أيضاً ألا وهو وصول عشيقة المخرج القديمة، والتي هي والدة الممثلة الشابة. لقد مضى عدة أعوام على موتها ولكنها بدأت تتدخل في اللعبة. على خشبة مسرح فارغة يلفها الظلام، خلال الساعة الصامتة من ساعات العصر، بين الرابعة والخامسة، هناك عدد لا بأس به من الأمور يتصاعد.

النتيجة هي ذلك الجزء من التلفزيون السينمائي الذي يتكلم عن المسرح. هناك عدد من الممثلين الشباب ومن الممثلات الشابات أعتبرهم في بعض لحظات شرودي كأبناء لي. يحصل أحياناً أنهم يتبنونني ويجدون رؤية شخصية الأب فيّ أمراً مسلياً. ولكن يحصل أيضاً، بعد مرور بعض الوقت،

أن يغتاظوا مني لأن في أيامنا هذه لم تعد شخصية الأب ضرورية. قدّرت هذا الدور إذ أنه لم يبذل لي مريكاً أبداً. بالنسبة لبعض الممثلين الشباب، هناك ظروف يغدو فيها وجود شخصية أب يقاوم التعنيف أمراً مُطمئناً.

كُتبت بعد "البروفة" من أجل متعة إيداعه بمساعدة ومواكبة سفن نيكفيسست وإيرلاند جوزفسون ولينا أولين. لقد تابعت لينا دائماً بحنان واهتمام مهني. إيرلاند صديقي منذ خمسين عاماً. سفن هو سفن. وإذا ما حصل لي ذات يوم أن خاننتي فعاليّتي كسينمائي، فإن مساعدة سفن هي الوحيدة القادرة على إسعافي.

كان من المتوقع إذاً أن يشكل بعد "البروفة" مرحلة ممتعة على طريقي نحو الموت. نوبنا أن نشكل فريقاً صغيراً وأن نتدرب ثلاثة أسابيع وأن تبدأ سفن بالتصوير. سيجري العمل في دار السينما وسيكون الديكور بسيطاً. جرى التصوير دون متعة.

عندما أعود وأرى اليوم بعد "البروفة"، أجده أفضل من الذكرى التي احتفظت بها عنه. فعندما يعاني السينمائي من ظروف تصوير سيئة، يستمر الشعور بالانزعاج. وتصبح النتيجة أنه يتذكر الفيلم بقرف أكبر مما ينبغي.

إنغريد تولين هي إحدى أكبر ممثلات السينما في عصرنا. وكما قالت عنها ذات يوم إحدى زميلاتها بدافع لا يخلو من الغيرة: "لقد تزوجت الكاميرا". ولكن هذه المرة لم تتمكن من تمثيل دورها بتجرد. عندما تقول: "هل تعتقد أن ألتي قد تخربت إلى الأبد؟" تتخرط بالبكاء. وعندها أطلب منها: "من فضلك، دعي العواطف جانباً". بالنسبة إليّ، من الطبيعي أن تقول جملتها

على أنها جملة تقريرية تقال ببرودة، ولكن بدلاً من ذلك، فإنها تجesh بالبكاء كلما قالتها. انتهى بي الأمر إلى الاستسلام. وعندما تخاصمت، ربما حصل ذلك، مع إنغريد فإن ذلك على الأرجح لأنني كنت ناقماً على ذاتي : "هل تعتقد أن آتسي قد تخربت إلى الأبد؟" كان السؤال موجهاً لي أكثر مما هو موجه لها.

وجاء إرهاق إيرلاند جوزفسون ليزيد الطين بلة. للمرة الأولى خلال فترة عملنا المشترك الطويلة، أخذ إيرلاند بما يسميه الألمان "قلق النص". في اليوم الأخير، وهو اليوم الأهم، لم نرَ إلا الانقطاع في التيار الكهربائي والتعقيم المتكررين. تدبرنا أمورنا ولكن بشق النفس.

حافظت ليلى أولين على برودة أعصابها. كانت لاشك أقل خبرة نسيباً ولكنها تصرفت بشكل رائع دون أن تدع اضطرابنا يؤثر عليها.

في النسخة النهائية، وصلت مدة "بعد البروفة" إلى ساعة واثنين وعشرة دقيقة. وبهذا أكون قد اضطررت إلى اقتطاع حوالي عشرين دقيقة مما صورناه. بقي الانزعاج الذي عانينا منه خلال التصوير مستمراً مما جعل المونتاج أمراً مضجراً : فهناك أمور كثيرة اضطررنا لترقيعها كما اضطررنا لحذف أمور أخرى.

من الصعب جداً في يومنا هذا إدراك أن بعد "البروفة" هي في الواقع كوميديا ذات حوار فظ إلا أنه مرح. تفتقر النسخة المصورة إلى : الحياة ولا تتمتع باللامبالاة الموجودة في النص الأصلي.

وإليك النقطة النهائية. كتبت في مذكراتي في ٢٣ آذار ١٩٨٣ :

لا، أبداً. لم أعد أريد. أريد الانتهاء من ذلك، أريد أن أرتاح. لم يعد لدي لا القوة النفسية ولا القوة الجسدية. وأكره هذه الضجة وهذا الفرح المزعج. تباً !

في ٢٥ آذار :

ليلة فاشلة، استيقظت في الساعة الثالثة والنصف وأنا أشعر بالغثيان. فصار مستحيلاً علي العودة للنوم. قلق وتوتر، تعب. نهضت أخيراً. الوضع أفضل بقليل. تقريباً في حالة تسمح بالعمل. الجو غائم، في حوالي الدرجة صفر. ستتأجل دون شك. بالرغم من الانزعاج البدني، كانت العودة للعمل أمراً مسلياً بعض الشيء. ولكنني لم أعد أريد إخراج الأفلام. ستكون هذه هي المرة الأخيرة.

في ٢٦ آذار ( في الصباح الباكر ) :

يا لئلك الشيء الذي أردناه أن يكون مزحة مسلية ومتواضعة ! ماذا أصبح الآن وما الذي سيصير إليه ؟ هناك جبلان ينتصبان ويلقيان بظلهما عليّ. أولاً وبشكل خاص : من بحق الشيطان يهتم بهذا النوع من الألحان المنكفئة على ذاتها أمام المرأة ؟ ثانياً : ربما كان هناك، في تلك الدراما-المونولوج، حقيقة لا أستطيع بلوغها، بعيدة عن متناول مشاعري وحسني. بعبارة أخرى، الخطأ الحاسم في طريقتنا في العمل يكمن في " البروفات " التي تدوم ثلاثة أسابيع. أفسح طول الفتره لي المجال للضجر من جملي. كان علينا الانطلاق مباشرة بالتصوير. وبهذا الشكل يُفترض أن يأتينا كل يوم بمتعة التجديد وتوتر اللحظة غير المتوقعة. لكن هذا لن يحصل. لقد كررنا وناقشنا وشرّحنا النص ونفذنا إليه بعناية لا تفوقها عناية ودقة لا تفوقها دقة كما نفعل في المسرح وتقريباً

كما لو أن الكاتب قد توفي. وبهذا خُصي الابتكار وقطع له عضوه.  
اختيار العبارة مرتبط بوجهة النظر.

في ٣١ آذار :

الآن راجعت وشاهدت من جديد بعناية اللقطات كافة، دون استثناء. تبدو لي النتيجة أنها أصبحت دون الوسط، وفاشلة في بعض أجزاءها. لم يعد باستطاعتنا فعل أي شيء. وهذا أمر موجود مسبقاً، في معظمه، في النص الذي لم يعد متطابقاً مع أفكاره عن المهنة ( وبهذا يمكننا أن نرى إلى أي درجة تمضي الأمور بسرعة، بأية سرعة مذهلة : بالأمس حقيقة ؛ اليوم تفاهة). السبب الرئيس يعود إلى التعب الذي أثقل عليّ طيلة فترة العمل. ربما كانت الاثنتان تؤديان إحداهما إلى الأخرى، وعلى كل حال الأمر سيان. فقد قالت لي كاتينكا وهي بكامل تسلطها الناعم إنني مخطئ تقريباً بكل ما أفكر به اليوم. على الرغم من أنني في العادة لا أخطئ، على العكس أعرف تماماً إلى أي حد وصلت في نتائجي. لا بأس، تلك ليست بمأساة، وصدقاً، ما إن أفكر بأنه كان على التخلي، حتى أفكر مباشرة أنني فعلت حسناً بعدم تخليّ.

هذا المساء، عدنا والتقينا جميعاً من أجل إقامة حفل وداع صغير ضمن جو من الحنين العذب والحنان.

أقلب المسألة وأقلبها من أجل معرفة ما إذا كان عليّ ترك المسرح أيضاً. ولكن على الأغلب ليس هذا بمؤكد. أحياناً، أفكر بالتسلية التي يقدمها لي وأحياناً أخرى أنوي عدم المتابعة. يأتي ترددي من تغيّر موقفي تجاه لعب الأدوار.

لو كنت موسيقياً، لما كانت لدي أية مشكلة. ولكن كيف العمل لخلق الوهم، للتمثيل<sup>١٢</sup>؟ فالممثلون يمثلون المسرحية وأنا أحرصهم على تمثيل المسرحية. نحاول بطرق ملتوية الوصول إلى التدفقات الانفعالية التي يجب أن يتخيلها الجمهور على أنها عواطف أو حتى على أنها حقائق. بدأ ذلك يصبح صعباً. وإنني أشعر بقرف متزايد تجاه معجزة الإبداع بالذات.

وفي الوقت نفسه، هناك مسرحيات لا تزال تغريني... ولكن ذلك ناجم عن كوني أرى لأدوارها بعض الممثلين الذين يمتلكون قدرة تعبيرية كاملة ومنقطعة النظير.

أفكر فيها بهدوء. لن يكون هناك انقطاع مفاجئ. على العكس، وأنا جالس إلى مكتبي، أشعر بأنني شارد بسلاسة. أكتب من أجل متعتي، لا لأجل الخلود.

ما يهمني هو الوصول إلى النقطة التي أتمكن فيها من معرفة كيف أنظم الخاتمة.

---

<sup>١٢</sup> المقصود بهذه الكلمة تمثيل شيء بشيء آخر وليس لعب الأدوار كما هو مقصود بالكلمات التي نلبيها. (د)

أؤمن أو لا أؤمن

---





يعود أصل الختم السابع إلى مسرحية من فصل واحد مخصصة لطلاب السنة الأولى في كونسرفاتوار مالمو، بعنوان تصوير على الخشب. كنا نحتاج إلى شيء يمكن تمثيله خلال عروض نهاية العام الدراسي، في الربيع، كنت أدرّس في ذلك الكونسرفاتوار وصعّب علينا إيجاد مسرحيات تتضمن أدواراً ذات قيمة متساوية تقريباً. كتبت تصوير على الخشب فقط بهدف تقديم تمرين لطلابي. كانت المسرحية مقسمة إلى سلسلة من المونولوجات، وعدد الطلاب هو الذي حدد عدد الأدوار.

وتجد في تصوير على الخشب أيضاً بعضاً من ذكريات طفولتي.

وكما رويت في المصباح السحري، كان يحصل لي أحياناً أن أرافق والدي عندما يذهب للتبشير في بعض كنائس الريف.

مثل كل أولئك الذين تردوا إلى الكنيسة طوال أعوام، استغرقت في خلفيات المذابح والصلبان وزجاج النوافذ ورسوم الفريسيك. كان هناك يسوع واللصان يلفهم الدم والألم. مريم تستند إلى ذراع يوحنا. هذا ابنك، هذه أمك. مريم المجدلية، الخاطئة، من كان آخر من ضاجعها؟. الفارس يلعب الشطرنج مع الموت<sup>١٤</sup> والموت يقصف شجرة الحياة، رجل مسكين يجلس في قمة شجرة ويلوي يديه. يقود الموت مجموعة الراقصين التي تمضي نحو بلد

<sup>١٤</sup> تشخيص للموت كهيكل عظمي يلتف بعباءة سوداء ويحمل منجلاً

الظلمات، رافعاً منجله كالراية تتبعتها النعاج في هرج ومرج وفي الأخير، المهرج. الشياطين يؤججون النار والخطاة يقعون في اللهب ورأسهم إلى الأسفل، آدم وحواء اكتشفا لتوهما أنهما عاريان، عين الله تراقب خلف شجرة الثمرة المحرمة. بعض الكنائس أشبه بأحواض السمك فلا تجد فيها أي سطح مهما صغر إلاّ وتكسوه الزينة، في كل زاوية يعيش ويتنامى الرجال والقديسون والأنبياء والملائكة والشياطين والعمارة. الحياة النيووية والحياة الغيبية تتصاعدان كسحابات بخان على امتداد الجدران والقباب. لقد شكّل الواقع مع الخيال مزيجاً متيناً : أيها الخاطى، انظر إلى عملك، انظر ما ينتظرك عند المنعطف، انظر إلى الظل خلف ظهرك.

في تلك الفترة كان لدي آلة غراموفون وقد اشتريت كارمينا بورانا لكارل أورف بتسجيل فيرينك فريكسي. وفي الصباح، قبل الذهاب إلى البروفات، اعتدت تشغيل الأسطوانة.

ترتكز كارمينا بورانا على أغاني الطرقات في سنوات الطاعون والحرب، عندما كان الناس الذين لا مأوى لهم يتجمعون حشوداً فوضوية هائلة ويجوبون البلد. من بينهم طلاب ورهبان وكهنة وبهلوانات. البعض منهم يعرف الكتابة ويؤلف أغاني من تلك الأغاني التي تقدم في الأعياد الدينية والأعياد الشعبية.

فكرة هؤلاء الناس الذين يمخرون العباب على إثر غرق الحضارة والثقافة وهم يولدون أغاني جديدة، بدت لي مادة مغرية وذات يوم، وبينما أنا

أصغي إلى الكورال في نهاية كارمينا بورانا، قلت في نفسي كالمصعوق :  
هذا هو فيلمي القادم.

من ثم، ومن خلال متابعة أفكارى، قلت في نفسي : سأأخذ تصوير على  
الخشب كنقطة انطلاق لي.

و قى نهاية المطاف، لم يقدم لي تصوير على الخشب معونة كبيرة.  
لقد مضى الختم السابع باتجاه مغاير وأصبح عبارة عن فيلم طريق يتنقل  
بحرية في الزمان والمكان. يقوم بالتفافات واسعة، ويتحمل مسؤولية هذه  
الالتفافات.

سلمت مخطوطي إلى سفنك فيلم أندستري حيث رفض بأقصى  
ما يمكن من العنف. ثم جاء ابتسامات ليلة صيف. تم العرض الأول في ٢٦  
كانون الأول ١٩٥٥ او على عكس ما كنا نخشاه، كان ذلك نجاحاً قوياً في السر  
والعلانية.

في أيار ١٩٥٦، عُرض في كان. وتوّج. سرقت خطاي نحو مالمو  
لأقترض من بيبى أندرسن مالاً فقد كانت، في تلك الفترة، الأكثر غنى من  
بيننا نحن الاثنين. ثم ركبت الطائرة إلى كان لألتحق بمدير سفنك فيلم  
أندستري، كارل أندرس ديملينغ، الذي يقبع في غرفته في الفندق وهو  
متحمس ومقلوب الذهن رأساً على عقب، يعرض ابتسامات ليلة صيف بأبخس  
الأثمان على أي تاجر أو وسيط نذل. لم يسبق له أن عرف شيئاً كهذا. براعته  
كانت توازي تقريباً جدارته.

وضعت أمامه مخطوط الختم السابع وقلت له : " إِمَّا الآن وإِما أَبدأ ،  
يا كارل أندرس ! " فأجابني : " نعم ، ولكن علي أولاً أن أقرأه . - ولكنك قرأته ،  
طالما أنك رفضته . - هذا صحيح ، ولكن ربما لم أقرأه بانتباه كافٍ . "

اضطرت إلى الوعد بتصوير الفيلم خلال ٣٦ يوماً ، من ضمنها أيام  
السفر ذهاباً وإياباً من أجل التصوير الخارجي . ويفترض أن يكون الإنتاج من  
النوع الرخيص . بعد أن تلاشت نشوة كان ، تم الحكم على الختم السابع بأنه  
فيلم حاد ، قطعي وصعب التسويق . مع ذلك ، بعد شهرين من الاتفاق ، انطلقنا  
بالتصوير .

شغلنا الأستوديوهات بدلاً من فيلم كان ينبغي أن يتم . يا لروعة تلك  
الخفة البهيجة التي كنا نتمتع ونحن نبدأ بتصوير حتى لو أنه في منتهى  
التعقيد .

إذا ما استثنينا المقدمة التي صورت في هوفز هالار - وعشاء جوف  
وميا من فريز الغاب الذي صور هناك أيضاً ، فإن مجمل الفيلم قد تم تصويره  
في مدينة السينما . كنا نتنقل ضمن نصف قطر ضيق . ولكن حالقنا حظ جيد  
من ناحية الطقس . صورنا من شروق الشمس وحتى ساعة متأخرة في  
المساء . بنيت الديكورات بأكملها ضمن سور مدينة السينما . أنجزت الساقية  
في أقصى الغابة حيث يلتقي المسافرون بالساحرة بمساعدة رجال المطافئ  
وأحدثت فيضانات هائلة . وإذا ما نظرنا بعناية ، نلمح انعكاس نور غامض  
خلف بعض الأشجار . هذا النور آت من نوافذ منزل مجاور .

المشهد النهائي حيث ينطلق الموت راقصاً مع المسافرين تم تصويره في هوفز هالار. جهزنا حقائبنا لنسافر في مساء اليوم ذاته، وكانت هناك عاصفة تقترب. فجأة رأيت غيمة غريبة. أخرج غونار فيشر الكاميرا من جديد. كان العديد من الممثلين قد عادوا إلى المخيم بينما بدأ بعض المساعدين مع بعض السياح بالرقص في أماكنهم دون أن تكون لديهم أدنى فكرة عما يفعلون هناك. الصورة التي أصبحت فيما بعد ذات شهرة ذائعة ارتُجلت خلال بضع دقائق.

هذا أمر من بعض الأمور التي حصلت معنا هناك. أنهينا تصوير الفيلم في ٣٥ يوماً.

الختم السابع هو واحد من أفلامي العزيزة على قلبي. لا أدري لماذا بالضبط. وبالطبع ليس عملاً خالياً من الأخطاء. إنه ملطخ بأنواع الجنون كافة ويمكن للمرء اكتشاف السرعة التي أنجز بها. ولكنني أجده ممثلاً بالحيوية والنشاط، منعتاً من كل أنواع العصاب. بالإضافة لذلك، تبدو أجزاءه مترابطة فيما بينها بشيء من الشغف والمتعة.

و بما أنني، في ذلك الوقت، لم أكن قد تخلصت بعد من الإشكالية الدينية، فإننا نرى فيه رأيين جنباً إلى جنب. وكل واحد منهما حصل على الحق بالتعبير بلغته الخاصة. وعلى هذا تسود في الفيلم هدنة نسبية بين الورع الطفولي والعقلانية الصارمة. لا نجد هناك أية تعقيدات عصابية تتدخل بين الفارس وسائسه .

ثم هناك فكرة أن الإنسان مقدس. جوف وميا يمثلان بالنسبة إليّ أمراً مهماً : انزع اللاهوت، القدسية تبقى.

كما أن هناك لطافة مرحة تنعكس في صورة العائلة : الطفل هو الذي سيحقق المعجزة، وبفضله ستبقى الكرة الثامنة التي يقذفها البهلوان معلقة في الهواء خلال لحظة خاطفة - خلال ميكروثانية.

كل ما في الختم السابع رحب.

الهفوات التي ارتكبتها عوضت عنها الجراءة التي عالجت بها بعض الأمور وهذا ما لم أعد أجروء على القيام به. يتلو الفارس صلاته الصباحية. وعندما يذهب ليرتب مجموعة الشطرنج في مكانها، يلتفت فينتصب الموت أمامه. فيسأل : " من أنت ؟ " - "أنا الموت".

كنت قد انفتحت مع بنغت إيكيروت : يجب أن يعكس الموت قسامات مهرج، بالتحديد قسامات مهرج أبيض. أي أن تكون هناك توليفة من قناع المهرج ورأس الميت.

فقرة إيهام خطيرة قد تتجح وقد تتحول إلى مشهد مسطح. فجأة ترى ممثلاً وقد صبغ وجهه بالأبيض وتجلبب بالسواد مصرحاً : أنا الموت. تقبل أن يكون هو الموت بدلاً من أن نرد عليه : مهلاً ولا تبالغ، إنك لا تخذعنا ! إننا نرى أنك ممثل موهوب طلى وجهه بالأبيض وتلفع بالسواد ! لست الموت على الإطلاق ! ولكن ما تم هو أن أحداً لم يعترض. مثل هذا الأمر يسرك ويشجعك.

في ذلك الزمن، كنت أعيش مع بعض بقايا ذابطة من إيماني الطفولي،  
فكرة ساذجة تماماً عما يمكن أن نسميه الخلاص من خارج هذا العالم.  
ولكن قناعاتي الحالية أيضاً بدأت بالظهور منذ ذلك الوقت.

يحمل الإنسان في ذاته قداسه الخاصة التي تخص هذه الأرض، وليس  
لها أي تفسير من خارج هذه الأرض. وهكذا يبقى في فيلمي بقية من ورع  
طفولي صادق خالية من العصاب. وهذه البقية الباقية تتعايش وتتفق مع رؤية  
للوامع صارمة وعقلانية.

**الختم السابع** هو التعبير الأخير والنهائي لتصوراتي الصريحة عن  
الإيمان، تلك التصورات التي أورشني إياها والدي والتي أحملها في داخلي  
منذ طفولتي.

عندما أخرجت **الختم السابع**، الصلاة والصلاة من أجل شخص ما كانتا  
حقيقتين مركزيتين في حياتي، كانت الصلاة عملاً طبيعياً تماماً.

في **عبر المرأة**، تبدد إرث والدي. وتم التأكيد فيه على فرضية أن أي  
تمثيل إلهي من فعل الإنسان، لا يمكن إلا أن يكون مسخاً. إنه مسخ بوجهين،  
أو كما تقول كارين، الإله العنكبوت.

خلال المشهد المرح مع رسام الكنائس، ألبرتوس بيكتور، أعرض  
قناعاتي الفنية الخاصة دون أي حرج: يدعي ألبرتوس أنه يعمل في مجال  
الاستعراض. في هذه المهنة ينبغي على المرء المحافظة على نفسه والآخرين  
يعادي الناس.



تعطي شخصية جوف صورة مسبقة عن شخصية ألكسندر في فاتي وألكسندر - هذا الشاب اليافع الذي تثور أعصابه لكونه مضطرباً طيلة الوقت إلى مخالطة الأشباح والعماريات علماً بأنهم يخيفونه. وفي الوقت نفسه ، لا يستطيع الامتناع عن رواية قصصه، بالأخص ليسبغ على نفسه شيئاً من الأهمية. جوف هو في الوقت نفسه متبجح ومتوهم. ويتشابه جوف وألكسندر بدورهما مع الطفل برغمان. كنت أرى كل شيء ولكنني أكذب. عندما لا تعود تهيوأتي كافية، كنت أخترع.

وإذا ما مضيت في ذاكرتي إلى أبعد حد يمكنني تذكره، أجد أنني قد عشت وفي داخلي خوف مرضي من الموت، كان في فترة بلوغي وفي عمر العشرين تقريباً، قادراً على التأزم لدرجة أن يصبح غير محمول.

فكرة أنني إذا مت لا أعود موجوداً وأنتي سأمر عبر الباب المعتم، وأن هناك شيئاً لا أستطيع التحكم به ولا تسويته ولا التنبؤ به، هذه الفكرة كانت بالنسبة إليّ مصدر رعب دائم. أما أن أكون قد تجرأت فجأة وأعطيت للموت صورة مهرج أبيض، أي صورة شخص يمكن الحوار معه ولعب الشطرنج، باختصار، شخص لا يحمل أي سر، فقد شكّل ذلك أول خطوة لي في معركتي ضد الخوف من الموت.

يوجد في الختم السابع مشهد كان في السابق يسحرني ويرعبني في الوقت نفسه. وهو عندما يموت رافال خلف الشجرة في الغابة المظلمة. يغرس رأسه في الأرض وينعب كالبوب من الخوف.

كانت نيّتي الأولى أن أصور المشهد مقرباً، ولكنني اكتشفت أن الرعب يزداد مع المسافة. عندما مات رافال تركت الكاميرا، لسبب ما، مستمرة في التصوير وسقط فجأة ضياء شاحب من الشمس على السياج الغامض وكأني به مشهد مسرحي. كان الجو غائماً طيلة النهار ولكن في اللحظة التي وقع فيها رافال بالضبط ظهر الضوء وكأن الأمر معديّ بشكل مسبق.

خوفي من الموت مرتبط بشكل وثيق جداً بتصوراتي الدينية. بعد ذلك بقليل أجريت لي عملية جراحية، عملية خفيفة. وتلقيت عن طريق الخطأ جرعة زائدة من المخدر فغادرت عالم الحواس. أين مضت الساعات؟ كل هذا لم يدم حتى ولا ميكرو ثانية.

و فجأة أدركت أن هكذا هي الأمور. يصعب على المرء تصور أن يتحول من كائن إلى غير كائن. ولكن بالنسبة لإنسان يعيش في خوف دائم من الموت، يا له من انعتاق! وفي الوقت نفسه، إنه لأمر مضجر بعض الشيء: يقول المرء في نفسه، ربما من الممتع التعرف على خبرات جديدة بعد أن تكون الروح قد أخذت بعض الراحة بعيد انفصالها عن الجسد. ولكنني لا أعتقد ذلك. أولاً يكون المرء، ثم لا يكون. وهذا أمر مرضٍ تماماً.

ما كان يخيفني إلى هذه الدرجة، أن الأشياء المبهمة وغير الأرضية ليست موجودة. كل شيء في هذا العالم. كل شيء فينا، يحصل فينا ونحن نتشرب بعضنا في البعض الآخر ثم نخرج من جديد. هكذا هي الأمور تماماً.

دون سابق إنذار، اختير الختم السابع لتمثيل سفنكسك فيلم أندستري خلال احتفال النوبيل الذي يشمل فترة عظمة السينما السويدية بأكملها مما

اضطره لتحمل مظاهر الأبهة المفجعة. لم يصنع الفيلم لهذا الغرض واحتفل بالعرض الأول ضمن جو قاتل : جمهور من المدعوين للاحتفال، صخب وخطاب لكارل أندرس ديملينغ. كان أمراً مدمراً. عملت كل ما بوسعي لإيقاف المؤامرة ولكنني عجزت. فراح الضجر والبهجة المزعجة ينصبان انصباباً.

ثم انتشر الختم السابع عبر العالم كما تنتشر النار في الغابة. واستقبلت بردود الفعل القوية والحامية التي صدرت عن أولئك الذين شعروا بأن الفيلم يلامس شكوكهم وقلقهم.

ولكنني لن أنسى أبداً ذلك العرض الرسمي الأول.

إذا ما تركنا جانباً الخاتمة التي ألصقت بـ عبر المرأة إصاقاً يمكننا القول عنه إنه فيلم لم يثر أي اعتراض من الناحية الشكلية والدرامية. إنه أول "مسرحية حجرة" لي ويبشر بـ برسونا.

كنت قد اتخذت قراراً بالاختصار وهذا بادٍ منذ الصورة الأولى : أربعة أشخاص يخرجون من البحر وقد أتوا من حيث لا ندري.

عبر المرأة هو، بشكل سطحي، بداية شيء جديد. ومن الناحية التقنية، على ما أعتقد، لا يشكو الإخراج من أي عيب. إيقاع الفيلم مثالي. كل صورة في مكانها. أما أن أكون قد ضحكت مراراً مع سفن نيكفست من إضاءتنا الباهتة الفاترة فهذا قصة أخرى. في الواقع، بدأت مناقشاتنا الحقيقية حول الإضاءة والأنوار من هذه النقطة. وقادتنا، في المتناولون والصمت، إلى صورة مختلفة تماماً. من الناحية السينمائية عبر المرأة هو إذن نهاية.

لقد انتقدت الخاتمة بين دافيد ومينوس مع الجملة الأخيرة في الفيلم "حدثني والدي" لكونها أضيفت في وقت لاحق بالتحديد وهو انتقاد سليم. أعتقد أنها كتبت لكي تتخذ صبغة تعليمية. ربما أضيفت لتحاول قول شيء لم يقل. لست أدري. في الوقت الحالي، أشعر بالانزعاج عندما أحاول المقارنة (بين إضافتها أو عدم إضافتها). هناك نغمة نشاز لا تكاد تسمع تتخلل الفيلم.

ولا بد من التوضيح أنني في العام السابق كنت قد صورت النبع، وهو فيلم رستخ مركزي في تلك الفترة. وحتى إنه حاز إحدى جوائز أوسكار. وما زلت حتى اليوم أتحمل الإشكالية الدينية في الختم السابع. فمن هذا الفيلم يشع ورع حقيقي ممثلي بالأحلام.

في النبع، على العكس، الدافع مختلط. بالنسبة إليّ، بدأ التصور الأوهي يتزعزع منذ زمن، ولكن من المرجح أنه بقي كديكور. إن ما يهمني في الواقع هو القصة المريعة لتلك الفتاة ولأولئك الذين اغتصبوها، وكذلك قصة الوالد وانتقامه. كانت تصوراتي الخاصة في طريق الزوال.

في كتاب فيلغوت سيومان حول المتناولون ( يوميات مع إنغمار برغمان) هناك محاكمة عقلية كاملة ترسم الخطوط الأولى لعلاقة بين النبع وعبر المرأة. يمكن للقارئ اكتشاف أنني أقترح فيه اعتبار المتناولون على أنه الحلقة الأخيرة من ثلاثية تبدأ بهذين الفيلمين السابقين.

اليوم، أنظر إلى ذلك التحليل على أنه تبرير بعد أوانه. إنني متشكك بخصوص هذه الثلاثية. فقد ولدت خلال مناقشاتي مع سيومان وتم التأكيد عليها عندما ظهرت في المكتبات نصوص عبر المرأة والمتناولون والصمت. وقد تمكنت بمساعدة فيلغوت من وضع الملاحظة التالية :

" تتكلم هذه الافلام الثلاثة عن تراجع.

عبر المرأة، يقين مكتسب بالقوة.

المتناولون، يقين مكشوف.

الصمت - صمت الله - البصمة السلبية.

لهذا تشكل ثلاثية."

يعود هذا الكلام إلى عام ١٩٦٣. اليوم أجد أن هذه الفكرة لا تركز على أي أساس من الصحة. وكما يقول البافاريون "فكرة سكارى"<sup>١٤</sup>.

قبل كل شيء، عبر المرأة مرتبط بالحياة المشتركة التي عشناها كابي لاريتاي وأنا خلال زواجنا.

وكما كتبت في المصباح السحري، سبق أن عملنا معاً بدأب وكد في عملية من عمليات الإخراج. كنا تائهين وفي الوقت نفسه لاقينا الكثير من النجاح. فتعلق أحدها بالآخر تعلقاً كبيراً. بالإضافة لذلك، كنا نتكلم عن كل ما يدور في ذهننا من كبيرة وصغيرة. ولكن في الحقيقة ليس بيننا أية لغة مشتركة.

تعرفت على كابي عن طريق الكتابة. تراسلنا لمدة عام تقريباً قبل أن نلتقي. بالنسبة إليّ، حصولي على شريكة موهوبة انفعالياً وفكرياً أمر يشعرنى بالإنارة والبلبلّة. لم أعاد قراءة تلك الرسائل قط ولكنني أعتقد أنني تسرعت واستخدمت فيها مفردات لم يسبق لي أن تجرأت واستخدمتها من قبل.

نتج ذلك عن كون كابي موهوبة في مجال التعبير الأدبي. نتعامل مع اللغة السويدية بإصغاء مرهف لدرجة غير معقولة وربما نتج ذلك عن كونها اضطرت لامتلاك ناصية هذه اللغة.

أرى أنني في مذكراتي عن تلك الفترة أستخدم كلمات لا أجرؤ على استخدامها اليوم، حتى في أحلامي. ففيها ميول خطيرة نحو لغة أدبية وزاهية.

---

<sup>١٤</sup> Schnaps-id e كلمة مركبة من id e أي فكرة ومن schnaps وهو مشروب كحولي ألماني | (براندي). (م).

كلما اكتشفنا، كابي وأنا، أن ذلك الإخراج الذي جهدنا فيه جهداً بالغاً بدأ يتصدع، رحنا نحاول ترميمه بما يشبه الطلاء اللفظي.

في سوناتا الخريف، يقول القس لزوجته : بالإضافة لذلك، لدي أحلام وآمال تفتقر إلى العقلانية بشكل كامل. وهي أيضاً نوع من النقص. فتجيب إيفا :

ألا تجد أنها كلمات طنانة أكثر مما ينبغي ؟ كلمات لا تعني شيئاً. لقد تربيت على الكلمات الطنانة. مثلاً كلمة "معاناة". والنتي لا تغضب أبداً ولا بخيب أملها ولا تشعر بالتعاسة، إنها "تعاني". أنت أيضاً تستخدم كومة من مثل هذه الكلمات. ولكن بالنسبة لك، لا بد أن هذا نوع من المرض المهني. وإذا قلت لي إنك مشتاق إليّ في حين أني أقف أمامك، أبدأ بالحنن منك.

فيكتور : تعرفين تماماً ما أعنيه.

إيفا : لا. لو كنت أعرف، لما أنتك الفكرة نهائياً بأن تقول لي إنك مشتاق إليّ.

يشبه عبر المرأة الجرد قبل الإعلان عن التصفية. كنت أخشى الجهد الهائل الذي نقوم به أنا وزوجتي بتركنا حياتنا السابقة وتبنينا سوية أسلوب حياة جديد تماماً. ما أخشاه : أن أكتشف فيما بعد أن هذا الإخراج يبدو عملاً منطوياً على مجازفة. ومن هنا جاءت تلك الكلمات مفرطة الطرف قليلاً وتلك العبارات مفرطة الفخامة قليلاً و ذلك المنحى مفرط الجمال قليلاً في عبر المرأة.

يظهر ذلك بكل ما تشاء من الوضوح في ملاحظة كتبت في بداية  
مذكرات فيلغوت سيومان حول المتناولون :

" عشاء عند أوللا إيزاكسون. صعد إنغمار وكابي من أجل  
تناول القهوة. حصلت مشكلة بشأن الأداء الفني. كابي تتكلم عن  
هنميت<sup>11</sup>. إنغمار يتكلم عن الإخراج وعن الأداء - ثم انطلق يروي  
الطرائف عن الحيوانات التي صورها : الأفاعي في العطش،  
السنجاب في الختم السابع، القط في عين الشيطان. فجأة تحول  
الحديث وبدأ الكلام عن الألم."

عندما قرأت ذلك للمرة الأولى في كتاب فيلغوت، قلت في نفسي إن  
اللعين فيلغوت استطاع سبر خفايانا. لقد كشف اللعبة بيني وبين كابي.

ولكن اليوم، أدركت أنه لم يكن لدى فيلغوت أية فكرة حول هذا  
الموضوع. كل ما في الأمر أن الحادثة هي التي تفصح عن ذاتها بهذا الشكل  
المقيد.

على الأغلب، عبر المرأة محاولة يائسة لعرض موقف تجاه الحياة. الله  
محببة والمحبة هي الله. وهذا ما أسميه، بمساعدة فيلغوت سيومان "يقين  
مكتسب بالقوة". الأمر الرهيب في أي فيلم هو أنه يقدم صورة موحية بشكل  
فضيع عن الحالة التي نوجد فيها في لحظة ولادته، أكان ذلك على المستوى  
الإنساني أم على المستوى الفني. وفي مثل هذه الحالة، ليس الكتاب مطلقاً  
على نفس القدر من الإيحاء. الكلمات أشد لئساً من الصور.

<sup>11</sup> بول هندميت، موسيقي ألماني ١٨٩٥-١٩٦٣ (م)



هناك إذاً غش، وإن كان لا شعورياً في معظمه إلا أنه يبقى غشاً. الفيلم يطفو بشكل غريب على ارتفاع بضعة سنتيمترات عن الأرض. الغش شيء. أما التلاعب بالأوهام فشيء مختلف تماماً. إن من يخلق الوهم مثل ألبرت إيماتويل فوغلر في الوجه شخص واع. لذا الوجه فيلم نزيه أما عبر المرأة فمتصنع.

أفضل ما في عبر المرأة ينتج عن العلاقات بيني وبين كابي. لقد تعلمت الكثير عن الموسيقى عن طريق كابي. وهذا ما ساعدني على إيجاد شكل "مسرحية الحجرة". بين مسرحية الحجرة وموسيقى الحجرة، الحدود غير موجودة، وكذلك بين التعبير السينمائي والتعبير الموسيقي.

عندما كان الفيلم في مرحلته الأولى كمشروع ويدعى "الستارة"، كتبت في دفترتي: "ستكون قصة بالعرض لا بالطول. والله يعلم كيف سيتم الأمر." يعود تاريخ هذه الملاحظة إلى الأول من كانون الثاني ١٩٦٠. وبالرغم من غرابة التعبير، فإنني أفهم بالضبط ما أعنيه: ينبغي أن يكون فيلماً ذا بُعد باتجاه العمق لم يحاول أحد قط الدخول إليه.

دفترتي ( في منتصف شهر آذار ) :

إن من يكلمها هو إله. وهي، أمام هذا الإله الذي تعبد، متواضعة وخاضعة. إله من ظلام ومن نور في آن معاً. أحياناً يعطيها أوامر غير مفهومة: شرب ماء مالح، نبج حيوانات إلى ما هنالك. ولكنه أحياناً يفيض حباً، ويقدم لها أحاسيس قوية، وحتى جنسية. ينزل من سمائه، ينتكر على شكل شقيقها الأصغر مينوس. في الوقت نفسه، يجبرها هذا الإله على العدول عن الزواج. إنها

العروس التي تنتظر زوجها، لا يحدث لها أن تتدنس. تجر هينوس إلى عالمها. يتبعها دون تردد وحتى بشيء من الاندفاع، لأنه الآن في المرحلة الحنوية، مرحلة البلوغ. يُلقي الإله بعض الشكوك حول هارتان ودافيد ويعطيها صورة مغلوبة عنهما. بالمقابل، يعطي لمينوس الصفات الأكثر غرابة.

ما كنت أسعى إليه في الواقع هو، ظاهرياً، وصف حالة من الهستيريا الدينية، أو لنقل وصف حالة فصام من النوع الديني.

ينخرط هارتان، الزوج، في معركة ضد هذا الإله بغية استرداد كارين واستعادتها إلى عالمه. ولكن بما أنه إنسان من العالم المحسوس، لا يمكن لمجهوده إلا أن يذهب أدراج الرياح.

ووجدت فيما بعد ما يلي في دفترتي :

ينزل إله في شخص ويثبت مقامه فيه. في البداية، ليس سوى صوت، سوى معرفة تثقل عليه أو أمر. أمر مهدد أو ملح أو منفر ولكنه أيضاً مثير. ثم، يتزايد إلحاحه شيئاً فشيئاً، فيتعرف الشخص إلى قوة هذا الإله ويتعلم أن يحبه وأن يقدم التضحيات من أجله، ويُدفع إلى أقصى حد من الورع وإلى الفراغ التام. وعندما يصل إلى هذا الفراغ، يستولي الإله على شخصيته ويؤدي أعماله باستخدام يديه. بعد ذلك، يتخلى عنه، يتركه فارغاً ومستهلكاً، دون أية إمكانية له للعيش في العالم. هذا ما حصل لكارين. والحدود التي ينبغي عليها اختراقها تتمثل بالرسم الغريب الموجود على الستارة.

نكتشف هناك، وبالتوازي مع هذه الجمل الجميلة، تصوراً قاسياً لصورة هذا الإله الذي أحاول تجسيده :

هناك في دفترتي أيضاً وفي تلك الفترة عينها تصفية حسابات مع

برغمان بالذات :

الإحساس الغريب الذي يتركه فيّ "الكونشرتو السيمفوني الصغير" لفرانك هارتن. يبدأ بشكل لطيف جداً وهذا ما بدا لي جميلاً ومؤثراً في الوقت نفسه. ثم خطرت لي فكرة أن هذه الموسيقى شبيهة بأفلامي. قلت ذات يوم إنني أريد عمل سينما كما يكتب بارتوك الموسيقى. ولكن الحقيقة هي أنني أعمل أفلاماً كما يؤلف فرانك هارتن "الكونشرتو السيمفوني" وليس هذا بالأمر الرائع على الإطلاق. لا أستطيع القول إنها موسيقى رديئة، بل إنها موسيقى لا عيب فيها، رشيقة ومؤثرة في الوقت نفسه، أضف إلى كل ذلك أنها في غاية الرهافة من حيث النغمات. ولكن ما يغلب على إحساسي أنها موسيقى سطحية وأنها تستخدم أفكاراً لم يتم التعمق بها إلى النهاية، وأنها تعتمد على تأثيرات أكثر مما تستطيع تبريره بقليل. تقول كابي إن هذا ليس بصحيح. ولكنني مع ذلك، أ طرح السؤال على نفسي وأشعر بشيء من الحزن.

كتبت هذا في نهاية شهر آذار أو بداية نيسان ١٩٦٠، قبل أن يتخذ عبر المرأة شكله بالكامل. إنني أسير دائماً نحو فيلم مختلف.

تريد كارين أن يعبد زوجها هارتن الإله الذي قد يغدو خطراً إذا لم يعبد. تحاول إرغامه. وفي النهاية اضطر إلى الاستنجد بدافيد وأعطياها حقنة. وفي الحال دخلت إلى عالمها خلف الستارة.

في ٢١ نيسان، كتبت في دفترتي :

يجب أن لا أجعل مرض كارين مثيراً للعواطف. يجب إظهارها في واقعها المريع. يجب عدم استخراج كمية كبيرة من المؤثرات المرهفة من كونها التقت به.

يوم الجمعة العظيمة<sup>١٧</sup>، ١٩٦٠ :

لدي رغبة في العمل والتركيز. وربما كذلك ببعض الشيطانات المتنوعة، علماً بأنه ينبغي علي معرفة ما ستؤول إليه. أفكر بفيلمي وإيكم ما أقوله في نفسي : إذا كان علينا أن نتصور إلهاً، إذا حاولنا تجسيده بشكل مادي، سيصبح لا محالة شخصاً مقيماً ذا أوجه متعددة.

كدت أصل إلى تصور إلهي حقيقي وها إنني أرذ فوق كل هذا غمامة من طلاء المحبة. كنت أدافع عن نفسي ضد ما يهدد حياتي.

أصبح دافيد، وهو أب ومؤلف ناجح، شخصاً إشكالياً. يلتقي فيه شكلان من الكذب اللاشعوري : كذبي أنا وكذب غونار بيورنستراند الذي يمثل الدور. فقد استطعنا إنجاز عمل شائن عن طريق توحيد قوانا.

كان غونار قد اهتدى إلى الكاثوليكية بصدق وشغف بالحقيقة عميقين لاشك. وضمن هذه الظروف عرضت عليه نصاً مستحياً لشدة ما هو سطحي. وإذا ما أردت الحكم على الأمر بحسب قناعتني في اليوم الحاضر، لم يكن أمامه أية جملة نزيهة ليقولها.

إنه يجسد مؤلفاً للقصص الرائجة وقد دسست وضعي الخاص في هذه الشخصية، شخصية إنسان يلاقي نجاحاً وإن كان لا أحد في الحقيقة يحسب له

---

يوم الجمعة الذي يسبق عيد الفصح لدى المسيحيين (د)

حساباً. أجبرته على رواية محاولتي للانتحار في سويسرا قبل ابتسامات ليلة صيف بوقت قصير. يتصف النص بوقاحة محزنة. ويستخلص دافيد نتيجة مشكوكاً فيها إلى حد بعيد من محاولة الانتحار هذه: بسعيه إلى الموت، يصل إلى حب جديد لأولاده.

ولكن، من الحالة الشنيعة والمحسوسة جداً التي عانيت منها في سويسرا، لم يخرج أي شيء على الإطلاق. فكانت تلك نهاية عقيمة تماماً. أما الهداية التي كان يبشر بها هذا المنولوج فقد عاشها غونار وكان الأمر يتعلق بهدايته. ووجد ذلك أمراً رائعاً.

عمل قبيح بالإضافة لسوء في التنفيذ.

كنت قد اخترت من أجل تمثيل دور مينوس ممثلاً تخرج حديثاً في الكونسرفتوار ولم يكن بالحجم الذي يسمح له بمجابهة تعقيدات الدور : تجاوز الحدود، الشهوة، احتقار والده، والرغبة بإقامة التواصل معه بالرغم من كل شيء، تعلقه بشقيقته، المردود. كان لارس باسغارد إنساناً رقيقاً ومؤثراً وعمل بدأب وإخلاص. ولكن العمل كان يحتاج إلى ممثل مثل بنغت إيكيروت وهو شاب.

مع الزمن، تعلمت اختيار الأشخاص المناسبين للأدوار المناسبة لهم. عملنا أنا وباسغارد كل ما بوسعنا القيام به معاً. وإذا ما فشلنا، فليس عليه أي ذنب.

ها نحن أمام رباعي وتري تعزف فيه إحدى الآلات عزفاً ناشراً طيلة الوقت بينما تعزف الآلة الأخرى فعلاً حسب التوزيع الموسيقي. ولكن دون أن تؤدي الموسيقى.

الآلة الثالثة تعزف بنقاء وسيطرة ولكنني لم أعطِ لفون سيدو المدى الذي يجب أن يعطى له.

المعجزة، هي هاربيت أندرسن التي تمثل دور كارين بموسيقية كاملة. ستحرك دون إعاقة، دون مراوحة في المكان بالنسبة للحقائق التي أسندت إليها. لقد أعطت شكلاً للشخصية التي تؤديها بعبقرية وأداء سليم. بفضلها توصل الفيلم لأن يكون محمولاً.

أعطت شكلاً لمقطع من فيلم آخر كنت على وشك كتابته غير أنني لم أكتبه.

بعد ذلك بربع قرن، صارت مشاهدة المتناولون من جديد مدعاة للرضى. إذ أنني ألاحظ أن لا شيء فيه اهترأ أو تكسر.

يعود تاريخ أول ملاحظة لي بخصوص هذا الفيلم إلى ٢٦ آذار ١٩٦١. ويمكننا أن نقرأ تحت عنوان "حديث مع الله" : "الأحد صباحاً. سيمفونية المزامير. أعمل في أوبرا تقدم الفاجر". في تلك الفترة، كنت أعمل بجهد مضن، أشبه بعمل المحكومين بالأشغال الشاقة، في إخراج أوبرا تقدم الفاجر لسترافينسكي في دار أوبرا استوكهولم. اضطررت لتعلم الموسيقى عن ظهر قلب وأنا أفقر من حيث المبدأ للذاكرة الموسيقية. " يجب عمل ما هو ضروري. عندما لا يكون هناك شيء ضروري، لا يمكننا فعل أي شيء."

أدخل إلى كنيسة مهجورة لكي أتحدث مع الله، لأحصل منه على جواب. هل ينبغي علي التخلي عن كل مقاومة أم علي متابعة التخبط في هذه التعقيدات التي لا تتوقف. هل علي البقاء مرتبطاً بالاقوى، أي بالأب، والسعي وراء حياة بأمان كامل، أم أعلن أنه ليس سوى صوت ساخر يأتينا من غياهب العصور الماضية.

تجري المأساة في هذه الكنيسة، أمام هذا الهيكل المهدم. أشخاص يتجسدون ثم يختفون. وهناك دائماً في الوسط هذا الأنا الذي يتهدد ويتوعد ويتنزل ويحاول استيضاح الأمور في غمرة

اضطرابه. يحاول تحريك النهار والليل بالتبادل أمام هذا الهيكل. وإنهاء هذه المأساة الختامية بـ: "لن أترك يديك أبدا ما لم تباركني." يدخل الأنا إلى الكنيسة، يغلّق الباب ويبقى هناك، فريسة الحمى. الصمت الليلي اليائس، القبور، الأموات. الصغير في أنابيب الأرغن والجردان، رائحة التفسخ، الساعة الرملية، الهلع الذي يتولد من هذه الليلة بالتحديد. هذه هي الجسمانية<sup>١٨</sup>، الصلب والدينونة "إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟".

يترك الأنا بتردد جلده العتيق، ذلك العم الرمادي، خلفه.

المسيح هو الراعي الصالح، ولا يمكن للأنا أن يحبه. يجب أن يمقته الأنا. يقتحم الأنا القبر ويوقظ الميت.

أتحيل أن هذه المأساة تأخذ شكل سرّية<sup>١٩</sup> من سرّيات العصور الوسطى. يحدث كل شيء أمام الهيكل. ما يتغير هو الضوء، الفجر، الغسق، إلخ..

أفضّل حمل إرثي الثقيل من الرعب الكوني على أن أذعن لإرادة الإلهية التي تتطلب مني الرضوخ والعبادة. هذه نهاية الفصل الأول. على العكس، الحديث مع زوجة خادم الكنيسة واقعي. جاءت لتغلّق الكنيسة إذ لا يأتي أحد خلال أيام الأسبوع. تروح وتجيء وتقوم بأعمالها الصغيرة. ثم يغلّق الباب بقرعة قوية وأبقى وحيداً.

<sup>١٨</sup> جبل الزيتون الذي صلّى فيه المسيح قبل أن يسلمه يهوذا للجنود وهناك فال جملته "إلهي، إلهي، لماذا

تركتني؟" (م)

<sup>١٩</sup> سرّية: مسرحية دينية معروفة في العصور الوسطى تعرض مواضيع دينية. (م)



المسيح، المحبوب أكثر من أي شيء. ليس من الصعب التآلم عندما يعرف المرء مهمته. الألم الحقيقي هو أن تعرف وصية المحبة وأن ترى الناس يسرقون المحبة بعضهم من البعض الآخر. الطريقة التي يهزؤون فيها من المحبة. بالنسبة للمسيح، لا بد أن صفاء بصيرته كان أكبر عذاب له.

الآن، أقوم بالمبادلة بطريقة مزعجة ومضطربة بين الأنا المتصنع وأناي الخاص.

عليّ الولوج إلى الداخل كما في عبر المرأة. يجب أن أصل إلى باب ليس بأي حال من الأحوال باباً لسر من الأسرار. يجب عليّ حماية نفسي بالكامل من الغش والمكر. حصلت على السلطة الكاملة وأنا مستعد للتخلي عنها. ليس الأمر بهذه السهولة طبعاً ولا بمثل هذا اليقين. لا شيء يحدث عن طريق الأعمال الدرامية. هناك دائماً تآكل وحركة. في اللحظة التي تتوقف فيها الحركة، أصبح ميتاً. بالمقابل، التسارع نحو سرعة أكبر يشوش النظر ولا تعود متأكداً من الاتجاه.

ثم تظهر زوجة خادم الكنيسة ويتحول المشروع إلى قصة ملموسة. تبدأ المشاهد بأخذ شكل لها.

في صباح اليوم التالي، يستيقظ القس على ضربات على باب الكنيسة. إنها زوجته وهي تحاول الدخول. تحدث ضجيجاً كبيراً لدرجة أنه لا يجرؤ على تركها خارجاً. تدخل ويدها وقدمها ملفوفة بالضمادات. بسبب الإكزيما. إنها مضطربة، خائفة وفي الوقت نفسه خائفة القوي. هذان الكائنات يحب أحدهما الآخر ويتبادلان الدلائل القاطعة على محبتهم واتحادهم. ولكنها تنفي

تماماً وجود الله. بالنسبة إليها، انتظار زوجها في هذه الكنيسة يعتبر مشهداً مضحكاً وعبثياً. ألمها مؤكداً، وقرارها بالبقاء قريبه لا يتزحزح .

حينئذٍ يصب غضبه عليها. في المساء، تغادره ضمن جو مفعم بالمرارة. تدخل الشمس إلى الكنيسة فتصبح بلون أحمر قانٍ. كل ما حوله يسبح في لون غسقي مرعب. بهدوء، دون أي ارتعاش في الصوت، يجهر بحقه على الإله، على المسيح. ينطفئ ضوء النهار. يضح السكون من حوله. يستلقي لينام تحت المنبج. إنها أشد الليالي حلكة. ليلة الفناء. هذه هي الإشارة المنذرة بالموت، بالفراغ وبالبرد، هذا هو الموت الروحي والتعفن.

يمضي الوقت. قرب حلول عيد القديس يوحنا، كتبت في مذكرتي :

تعترضني كمية لا نهائية من الأعمال غير الهامة. تأنيب ضمير. أشعر بأنني ثقيل نوعاً ما وأميل إلى القنوط. أطمر مشروعي في التراب والوحل. ليس هذا بالأمر الحسن.

والآن : بعد الصلاة، يأتي الخاطئ وزوجته لمقابلة القس إريكسون. تحكي المرأة للقس عن قلق زوجها. يجيبها القس إريكسون، المنهمك جداً بنزلة الصدرية، بالكلام عن القدرة الكلية للمحبة. لا ينبس الخاطئ ببنت شفة. تذكره زوجته بأن عليه إعادتها إلى عملها وأولادهما. يجيبها أنه يستطيع إعادتها بعد نصف ساعة أو شيء من هذا القبيل.

المرأة ذات اليدين المضممتين ليست زوجة القس، وإنما خليلته. فقد ماتت زوجته منذ أربع سنوات. مارتا، الخليفة، امرأة نحيلة، معذبة، وحيدة وليس لديها إيمان. يسكنها غضب حقيقي. نتناول بدافع المحبة ولكي تبقى قريبة من حبيبها.

أعرف أنه ليس علي الآن البدء بكتابة هذه المأساة قبل أن أحب شخصياتي، قبل أن أتمنى لها الخير بشكل جدّي في ما يعانونه من أسي. ينبغي ألا أبني بخفة وألا آتي بأي شيء عنوة.

ذهبنا إلى تورو في بداية تموز وهناك بدأت كتابة المتناولون. في ٢٨ تموز، انتهيت. تم الأمر بسرعة بالنسبة لقصة صعبة لا بسبب تعقيدها وإنما بسبب بساطتها.

الفكرة التي انطلقت منها هي أن المأساة يجب أن تحصل في كنيسة مهملة ومغلقة ريثما يتم إصلاحها يوماً ما. كنيسة بأرغن معطل وجرذان تركض تحت المقاعد. يا لها من فكرة جيدة! ينزوي رجل في كنيسة مهملة ويبقى هناك وحيداً مع هلوساته. فقط ديكور واحد، مكان مغلق، الكنيسة الصغيرة بمذبحها وخلفيته. ما يغير هذا المكان فيما بعد هو الفجر، نور الشمس، مغيب الشمس، الليل، الريح، كل الأصوات الغريبة في الصمت. ربما كان هناك فكرة أكبر وأكثر وحشية وأكثر مسرحية أيضاً، إنها دراما أكثر مما هي فيلم.

و لكن الانتقال من إشكالية دينية إلى إشكالية أرضية بالكامل يتطلب ديكورا مختلفاً، وإضاءة مختلفة. وهذا ما جعل القطيعة مع عبر المرأة تكتمل.

النبرة الانفعالية القسرية تجعل من عبر المرأة فيلماً رومانسياً ومغناجاً وهذا ما لا ينطبق على المتناولون. إذا لم نعتبر أحدهما على أنه الانطلاقة اللازمة للوصول إلى الآخر، فإن الفيلمين ليست لهما علاقة أحدهما بالآخر. منذ تلك الفترة كنت أرفض عبر المرأة بقوة إلا أنني لم أعبّر عن ذلك بصوت عالٍ.

لم يجابه المتناولون مقاومة قوية في داخلي أنا فقط ولكن أيضاً فيمن حولي منذ مرحلة الإنتاج. كارل أندرس ديملينغ كان مريضاً لدرجة خطيرة. وكنيت بالإضافة لذلك في وضع يمكنني من القيام بما أريد. جاءت الفرصة المناسبة للقفزة الجريئة. أو، إذا أردنا استخدام عبارات مثلما قال شبيغل في الوجه : للنصل الحاد الذي يكشط الشوائب كلها.

لقد حاولت دائماً كسب إعجاب جمهوري. ولكنني لم أكن من الحماقة بمكان يجعلني لا أدرك أن المتناولون لن يغري هذا الجمهور الكبير. ربما كان هذا مؤسفاً إلا أنه ضروري. كان هذا صعباً أيضاً بالنسبة لغونار بيورنسترانند. سبق أن صورنا معاً سلسلة كبيرة من الكوميديات. ولكن هنا دور توماس إريكسون جعله في محنة كبيرة. لقد صعب عليه تجسيد إنسان منفر إلى هذه الدرجة. فوصل به الأمر إلى إيجاد صعوبة في تذكر ما ينبغي عليه قوله وهذا ما لم يحصل قبل ذلك. كما أن أيام العمل أصبحت أقصر بسبب مراعاتنا للمشاكل الصحية التي عانى منها. عندما صورنا المشاهد الخارجية في داريكارلي، وصلنا بالضبط عند تخوم أورسا. أيام تشرين الثاني كانت قصيرة والضياء مفيد ولكنه من نوع خاص.

لم تؤخذ أية صورة على ضوء الشمس. لم تصور إلا في طقس غائم أو تحت الضباب.

الإنسان السويدي في أقصى حالات الواقع السويدي وفي أخفض نقطة من الظروف المناخية السويدية. بالإضافة لذلك، يفتقر هذا الفيلم من حيث المبدأ إلى المواقف المتفاوتة في حدثها.

ما عدا واحداً وهو عندما يتوقف توماس ومارتا عند تقاطع الطريق مع سكة الحديد فيروي لها أن والده هو الذي أراده أن يصبح كاهناً. حينئذ يصل القطار محملاً ببضائع أشبه بتوابيت ضخمة. إنها اللحظة الوحيدة ذات التأثير السمعي والبصري القوي. ما عدا ذلك، الفيلم بسيط. ولكن، تحت هذه البساطة، هناك تعقيد ليس من السهل إدراكه.

قد يبدو الأمر على أنه تعقيد ديني ولكنه يمضي إلى أعماق من ذلك. القس يصارع الموت عاطفياً. يتحقق وجوده في ما هو أبعد من الحب وأبعد من كل علاقة إنسانية.

جحيمه، إذ أنه يعيش فعلاً في الجحيم، هو أنه مدرك لوضعه.

مع زوجته استطاع إبقاء ما يشبه القصيدة على قيد الحياة. قصيدة بعنوان: "الله محبة والمحبة هي الله."

إنها مصابة بالسرطان وألمها يعمق تكافلها. عن طريق الألم شعر بالحنان وبسواواقع، ذلك الواقع الذي لم يحتك به إلا فيما ندر. أصبح واقعياً بفضل عجز حزنه تجاه ألم زوجته.

كان هو وزوجته ينتميان إلى النوع نفسه : ولدان أسينت معاملتهما  
والنقيا. يمنح كل منهما للأخر وجوداً مقبولاً بإسباغه على هذا الوجود ألوانا  
مغرية.

مثاليتهما هشة، ولكنها صادقة. نشر بمساعدة زوجته رسالة رومانسية  
محققاً بذلك يقظة دينية متواضعة في المنطقة. الناس يصغون لراعيهم.  
ما يقوله جميل وامرأته أيضاً جميلة. نسمة لطيفة تمر على الرعية. يقومان  
بجولة على البيوت الصغيرة، يتكلمان مع العجائز، ينشدان ترنيمة. ويمكننا  
تخيل أن دورهما يعطيها شعوراً عميقاً بالرضى.

ثم تموت زوجته فيتلاشى واقعه. يغدو إنساناً يصرف بأسنانه ويؤدي  
واجبه. لقد ماتت زوجته الحاملة للرسالة الرقيقة فشحبت صورة الإله الأبوي.

غاض الدم في عروقه من الناحية الانفعالية لأنه لم يكن لديه أي جوهر  
في عواطفه الطفولية. بعد موت زوجته، عاش وحيداً لمدة عامين. حينها تلقفته  
مارتا بقوة. كانت تحبه طيلة الوقت حتى عندما كان متزوجاً ومستحيل المنال.  
وبما أنه الكاهن وهي المعلمة في ذلك التجمع كانت فرص اللقاء بينهما كبيرة.  
الشتاء والصمت وحدثهما وجوعهما المتبادل دفعتهما إلى أحضان بعضهما  
البعض.

تعاني مارتا من إكزيما ذات منشأ نفسي جسدي. فبدأ يتجنبها لأنه يجد  
هذا المرض منفراً من الناحية الجسدية. في لحظة صفاء ذهن مفاجئة،  
اكتشفت مارتا أن ليس هناك حب في علاقتها. ولكنها عدت. هذا الرجل  
يمثل رسالتها الخاصة. هناك مزيج من الصدق ومن السخرية في قانون

إيمانها : صليت لكي يُعهد لي برسالة، فما أعطيت إلاك ! عندما تسقط جائحة  
وتصلي فإنها لا تتوجه إلى الله. الركوع حركة أملاها عليها المكان الذي هي  
موجودة فيه، الكنيسة. تصلي كي تُمنح الإيمان والسكينة.

وبينما كان توماس يسهر على جثمان جوناك قرب الشلال، رأى  
بوضوح يأخذ بالأبصار فشل حياته. بعد ذلك بيضع ساعات، انتقم ممن كانت  
تحبه. فهذا الرجل الجبان جداً لم يعد يمكنه السكوت. بل راح يقوِّز وهو  
بالذات مندهش من كلامه : "السبب، السبب الحاسم هو أنني لا أريدك."

مارتا (و هي تكلم نفسها) : أدرك أنني كنت مخطئة. طيلة  
الوقت.

توماس (متألماً) : الآن يجب أن أذهب. علي التكلّم مع  
السيدة بيرسون.

مارتا : لا، لقد أخطأت. كلما شعرت بالحقد نحوك، حاولت  
جاهدة تحويل حقدني إلى شفقة (تنظر إليه). لقد أشفقت عليك.  
تملكتني عادة قوية جداً بالإشفاق عليك حتى إنني الآن لا أستطيع  
كرهك. ( تبتسم كما لو أنها تعتذر - ابتسامة ملتوية، ساخرة.  
يرميها بنظرة سريعة : كتفاه مقوستان، رأسه منحني إلى الأمام،  
يداه الكبيرتان جامدتان، نظرتة صريحة بشكل مفاجئ وحادقة،  
شحمتا أذنيه تحت شعره الناعم المشعث).

مارتا : ماذا سيحل بك - من نوني ؟

توماس : آه ! ( حركة ازدياء. يعض على شفته. يتصاعد  
في داخله قرف مرهق، يخترقه من أحشائه إلى رأسه.)

مارتا : (مضطربة) : لا ، لن تنجو من ذلك . ستغوص  
يا عزيزي المدلل توماس. لن ينجذك أي شيء. ستموت من كرهك  
لذاتك.

ينهض ويتجه نحو الباب، وخلال هذه اللحظة القصيرة، يسبح له الوقت  
ليعيش حياة مرعبة أكثر فأكثر. الحياة من دونها. لقد انتهى الأمر دون رجعة،  
الموت يجتاح غرفة الصف ، وعلى عتبة الباب، يلتفت توماس ويجد نفسه  
يقول : "هل تريدين القدوم معي إلى فورستناس ؟ سأحاول أن أكون لطيفاً."

(ترفع عينيها. وجهها صارم، مغلق.)

مارتا (بجفاء) : أتريد ذلك حقاً ؟ أم أن الأمر هو مجرد  
خوف جديد بدأ يتملكك ؟

توماس : افعلي كما تشائين، ولكنني أرجوك.

مارتا : طبعاً. بالتأكيد سأتي. لا خيار لي.

ما يحدث هو عبارة عن عملية تصريف. ليس فقط من أجله وإنما أيضاً  
من أجلها. يفرغ ما في جعبته وتبقى هي هناك، جالسة، غير قادرة على  
حماية نفسها مما يصبه عليها. وتعي فجأة أنها أخطأت وأن أنانية شرسة تكمن  
في أعماق الاضطراب العاطفي الذي هزها.

في فترة بعد الظهر نفسها، في الساعة الثالثة، وصل توماس ومارتا  
إلى فورستناس. تفرع الأجراس وكنت قد تخيلت أنه قد ساد نوع من السلام



بينهما عندما تقدما، صامتين، جنباً إلى جنب، في ضوء الغسق. أضف إلى ذلك أن تعليقات ألغوت، خادم الكنيسة، بخصوص التخلي<sup>٢٠</sup> فتحت فرجة. وأدرك توماس للحظة أنه قد عانى هو والمسيح من الألم نفسه: "إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟"

و تهبط عتمة الغسق على فورستناس وعلى جبل الجلجلة في آن واحد. كان ألغوت فروفيك قد فهم هذا، وفي هذه اللحظة القصيرة وعى توماس هو أيضاً المشاركة الغامضة في الألم.

لقد احترق كل شيء وها هي الإمكانيّة الأولى لنبتة جديدة تظهر في الرماد. لأول مرة في حياته، يأخذ القس إريكسون قراراً خاصاً به. يقيم الصلاة على الرغم من أن ليس في الكنيسة أحد إذا ما استثنينا مارتا لوندبرغ. الآن، إذا كان المرء مؤمناً، يمكنه القول إن الله قد كلمه. أما إذا كان غريباً عن كل فكرة عن الله، يمكنه القول إن مارتا لوندبرغ وألغوت فروفيك هما كائنان بشريان التقاطاً قريبهما بعد أن سقط وبدأ يهوي في القبر.

حينها، أصمّت الله أم تكلم، فالأمر سيان.

كتبت في المصباح السحري :

عندما كنت أحضّر المتناولون، قمت بجولة في كنائس أوبلاند. حصل ذلك في نهاية الشتاء وبداية الربيع. في أغلب الأحيان كنت أطلب المفتاح وأبقى بضع لحظات أراقب كيف

<sup>٢٠</sup> شعور الإنسان، في لحظة يأس، وكأن العناية الإلهية تخلت عنه (ج)

يتنقل الضوء وأتساءل عن النهاية التي سأختم بها فيلمي. كل شيء كان مكتوباً ومخططاً له، ما عدا هذه النهاية فقط.

في يوم من أيام الأحد، اتصلت بوالدي منذ الصباح الباكر لأسأله إن كان يرغب بمرافقتي. كانت والحتي في المشفى بعد أول احتشاء قلبي أصابها، ووالدي يميل إلى الانكفاء في عزلته. لقد ساءت حالة يديه وقدميه وصار يمشي بواسطة عكاز وحذاء طبي. ولكنه، لشدة انضباطه وإرادته، استمر في مزاوله عمله في رعية القصر، وهو في عمر خمسة وسبعين عاماً.

كان ذلك في يوم ضبابي في نهاية الشتاء، مع ضياء قوي يعكسه الثلج. وصلنا إلى كنيسة صغيرة شمال أوبسالا قبل الوقت بفترة لا بأس بها. كان هناك أربعة مصليين ينتظرون على المقاعد الضيقة وغير المريحة. خادم الكنيسة والحارس يتهامسان في الرواق. عازفة الأرغن جالسة في منصتها ومستعدة للعزف. تلاشى رنين الجرس في السهل والقس لم يحضر بعد. ران صمت طويل على الأرض كما في السماء. والدي لا يتوقف عن التملل والمهمة لشدة قلقه. بعد بضع دقائق، سُمع هدير محرك سيارة تصعد على الشاطئ الزليق، صفق باب السيارة وصعد القس الممر المركزي في الكنيسة ونفسه يكاد ينقطع. عندما وصل إلى المنبج التفت ونظر إلى رعيته وجفونه محمرة. كان نحيلاً طويل الشعر، ولحيته الممشطة بعناية لا تكاد تخفي ذقنه المتراحة. لوح بزراعيه كأنه ينزلج على الجليد وسعل، يتناثر فوق جمجمته شعر مجعد وجبهته حمراء. قال : "أنا مريض، حرارتي تقريباً ٢٨. نزلة وافدة. كان يستدرّ التعاطف في أعيننا. اتصلت برئيسي فأذن لي بأداء الصلاة بشكل مختصر. لن يكون هناك تقديس أمام المنبج ولا

مناولة للقربان. سننشد ترنيمة ثم سأحاول أداء موعظتي على قدر  
الإمكان. سننشد ترنيمة أخرى وهذا كل شيء. سأصرف لتحضير  
نفسى". حياً بانحناءة وجمد للحظة وكأنه يتوقع تصفيقاً أو إشارة  
تفهم منا. وعندما لم يجد أية ردة فعل، اختفى خلف الباب الثقيل.

بدأ والدي بالتلمل على مقعده من أجل النهوض مستنكراً  
ما رآه: "عليّ التكلم مع هذا الشخص. دعوني أمر". استطاع  
الخروج من المقعد ودخل إلى غرفة الكاهن وهو يستند على عكازه  
بثقل ويعرج. تبعك حبيث قصير ولكنه عنيف.

بعد ذلك ببضع دقائق، ظهر خادم الكنيسة. أعلن بابتسامة  
يشوبها شيء من الارتباك أن القداس سيتم وأن القربان سيوزع. فقد  
وعد زميل أكبر سناً بمساعدة القس.

رّم الحاضرون القلائل مع عازفة الأرغن الترنيمية الأولى. في  
نهاية الآية الثانية، دخل والدي مرتدياً قميصاً أبيض ومستنداً على  
عكازه. عندما صمت الترنيم، التفت نحونا وقال بصوته الهادئ: "  
قدوس، قدوس، قدوس رب الصباؤوت. الأرض مملوءة بمجده."

أما بالنسبة إليّ، فقد وجدت نهاية لفيلم المتناولون كما  
رسّخت قاعدة طالما اتبعناها وسأتبعها دائماً: مهما حصل، عليك  
أداء شعائرك دائماً.

# أفلام أخرى

---



ذهب بيرغر مالمستين لزيارة صديق له وهو رسام يسكن في كاتي سور مير<sup>١١</sup>. نزلنا هناك معاً وعثرنا بعد لأي على فندق صغير في الجبل فوق مروج القرنفل مع إطلالة لا نهائية على المتوسط.

كان زواجي الثاني قد وصل إلى النقطة الميتة. ونحاول أنا وزوجتي بعث حبنا من جديد عن طريق كتابة الرسائل، مع اتخاذ كافة الاحتياطات الممكنة. وفي الوقت نفسه، أعيد التفكير بما عشناه كلانا في هلسينغبورغ. وبهذا أضع الخطوط الأولى لبعض مشاهد من حياة زوجين. هناك الكثير من الأمور التي ينبغي كشفها وجلاؤها: رأيي بوضعي في عالم الفن وكذلك في الوقت نفسه تعقيدات الحياة الزوجية، كل تلك المشاكل المتعلقة بالخيانة وبالإخلاص. أضف إلى ذلك أنني كنت أرغب بعمل فيلم فيه الكثير من الموسيقى.

كان في هلسينغبورغ فرقة سيمفونية في منتهى الصغر، ولكنها جسورة، تتصدى بجراءة لكل السيمفونيات الكبيرة. حضرت تدريباتها كلما سنجح لي الوقت والإمكانية. وتقرر عزف السيمفونية التاسعة لبيتهوفن كاختتام للموسم. أعارني رئيس الاوركسترا، ستين فريكبرغ، نسخة من النوتة

---

<sup>١١</sup> بلدة في فرنسا، قرب مدينة نيس (م)

الموزعة وتمكنت من متابعة العمل الجريء لهذه الفرقة الصغيرة ولجوقة  
الهواة المتطوعين الشغوفين. جهد جبار يملؤك حناناً. فكرة فيلم رائعة.

وبشكل طبيعي تماماً، تحول رجال المسرح في فيلم سيرتي الذاتية إلى  
موسيقيين وعنوانه "أنشودة الفرح" أسوة بسيمفونية بيتهوفن.

كنت أرى في نفسي شخصاً يتمتع بموهبة هائلة. علاقتي بممارستي  
لمهنتي لم تكن مترافقة بأي نوع من العصاب. أعمل لأن العمل يسليني  
ولأنني بحاجة إلى المال. نادراً ما أهتم بمعرفة قيمة نتائجي. وعندما أسكر،  
يحدث أن أفقتن بعبريتي.

وجد في نحو الفرح<sup>٢٢</sup> نقاشاً حول أهمية الوصول بدقة إلى البروفات  
والعمل بإخلاص. وكما كتبت في المصباح السحري بخصوص تلك السنوات  
في هلسينغبورغ: "أوقات تدريباتنا قصيرة وتحضيراتنا لا وجود لها.  
ما تنتجه عبارة عن مادة استهلاكية صنعت بسرعة. أعتقد أن الأمر جيد وحتى  
إنه مفيد. على الشباب دائماً مجابهة مهام جديدة. يجب أن تُختبر الآلة، وأن  
تُمتن. لكي تتطور التقنية يجب ألا ينقطع الاحتكاك مع الجمهور."

أن يعزف عازف الكمان في الفيلم كونشرتو الكمان لمندلسون بالألمعية  
نفسها التي حققت فيها فيلم أزمة، فإن هذا يشكل جزءاً من القصة.

نحو الفرح فيلم متفاوت إلى درجة مريعة ولكن بعض المقاطع فيه قوية  
صامدة. وكمثال على المشاهد الجيدة: المصارحة بين ستيغ أولين وماج-

<sup>٢٢</sup> هكذا وردت في النص الفرنسي: (Vers la Joie)

بريت نيلسون ليلاً. إنه مشهد جيد بفضل جودة ماج-بريت نيلسون. وهو حقيقي لأنه يظهر بشكل نزيه تعقيداتي الزوجية الذاتية.

و لكن نحو الفرحة ميلودراما مستحيلة. كأن موقداً بترولياً قاتلاً انفجر منذ المقدمة واستغلت السيمفونية التاسعة دون ذمة أو حياء. ليس لدي أي شيء بحد ذاته ضد الميلودراما ولا ضد ما يسمى " المسلسلات الأوبرالية"<sup>٢٢</sup> فهناك الكثير من الإمكانيات الانفعالية التي يستطيع الإفادة منها من يستخدم الميلودراما بشكلها الصحيح. يمكنني التصرف فيها بحرية كاملة، كما في فاتي وألكسندر، يكفيني معرفة الحدود التي يصبح فيها الأمر غير مقبول أو مستهجناً.

لم أكن أعرف ذلك في نحو الفرحة. فقد تم الربط بين موت المرأة الشابة وبين " أنشودة الفرحة" لبيتهوفن، بشكل عشوائي وبخفة غير معقولة. كانت قصتي، كما تخيلتها في البداية، أفضل. تنتهي ببساطة بافتراق الزوجين. فصحيح أنهما يبقيان في الاوركسترا ولكنها تتلقى عرضاً للعمل في استوكهولم وهذا من شأنه تسريع رحيلها.

للأسف لم أعرف كيف أحقق هذه النهاية المباشرة والبسيطة.

هناك ضعف عام في أفلامي في تلك الفترة. إذ أفضل كلما أريد تجسيد شبان سعداء. لا شك في أن المشكلة ناتجة عن أنني لم أبدأ شاباً، وإنما مجرد إنسان غير ناضج. لم أخلط أبداً بالشباب. انعزلت، فغرلت. وفي الوقت نفسه، كنت مغرماً لدرجة خطيرة بهيالمار برغمان وبطريقته المتحدقة

<sup>٢٢</sup> ترجمة لعبارة soap opera (م)



في وصف الشباب. نلمح هذا الأمر بوضوح في ألعاب صيفية كما إنه أكبر معايب الفريز البري.

كان عالم الشباب غريباً عني. أقف في خارجه وأتطلع من النافذة. بعد ذلك، عندما أنوي صياغة لغة شابة في أفلامي، الجأ إلى الطرق المبتذلة والثرثرة المجاملة.

في نحو الفرح، أعيد صياغة الأحداث بطريقة لا تسعى فقط لأن تكون واقعية وإنما أيضاً شخصية إلى حد بعيد مع كل ما يتطلب الأمر من تجرد وسيطرة. وبما أنني لم أستطع المحافظة على تجردي بالنسبة للمواد المستخدمة، انهار قصر الورق.

في ألعاب صيفية، شكل الرسالة الشخصية أكثر ترتيباً. فقد تمكنت من الإبقاء على الحد الأدنى من التجرد.

هناك قصة كاملة تكمن خلف ألعاب صيفية. نقطة الانطلاق حب مؤثر جداً عشته في أحد فصول الصيف التي كانت تقضيها عائلتي في أورنوو. كان عمري ستة عشر عاماً وكالعادة كان عندي فروض دراسية يجب إنجازها خلال العطلة وبهذا لا أستطيع المشاركة في تسلّيات الشباب من عمري إلا لفترات قصيرة. بالإضافة لذلك لم أكن ألبس مثلهم، فأنا نحيل ولدي بثور وأتلعث عندما لا ألزم الصمت وأقرأ نيئشه.

كان عالماً سحرياً من الخمول والرغبة ضمن موقع طبيعي بكر ومثير. مع ذلك، لست وحيداً تماماً. في الطرف الآخر مما يسمى جزيرة الفردوس، تسكن فتاة شابة، وحيدة هي أيضاً. ولد بيننا حب خجول كما يحصل عندما

يتجاذب شابان وحيدان. تسكن مع أهلها في منزل كبير غير مكتمل البناء بشكل غريب. والدتها سيدة ذات جمال فارغ من أي مضمون ومهترئ نوعاً ما. والدها مصاب بنوبة شلل دماغي ويبقى جالساً دون حراك في صالة موسيقى كبيرة أو على مصطبة تطل على البحر. يأتي عدد من الرجال والسيدات غريبى الأطوار لزيارتهم ولتأمل مزروعاتهم من الزهور المستجلبة. كان الأمر تقريباً وكأنني أدخل في إحدى قصص تشيخوف القصيرة.

انطفأ حبنا عند مقدم الخريف، ولكنني استخدمته كأساس لواحدة من قصصي القصيرة كتبتها خلال الصيف الذي تلا حصولي على البكالوريا. وبعد أن توظفت في عملي العبودي في سفنك فيلم إندستري، عثرت على قصتي تلك واستخرجت منها سيناريو. كان معقداً وممتلئاً بالعودة إلى الماضي لدرجة أنني لم أعد أعرف كيف أتبين طريقي فيه. في تلك الآونة بالذات جاء هيربرت غريفيونيوس لمساعدتي. كشط عنها الإضافات وأظهر القصة الأساسية. بفضل عمل هيربرت غريفيونيوس، تم أخيراً قبول مخطوطي.

صورنا في الجزر، في أقصى أقاصي الأربيل. المنظر الطبيعي الذي يضم خليطاً فريداً من الأراضي المزروعة ومن البراري الموحشة أسهم في مختلف مستويات الفيلم الزمنية، في الضياء الصيفي كما في الغسق الخريفي. وعززت ماج-بريت نيلسون جو الحنان الحقيقي. تلتقطها الكاميرا بحبة يسهل فهمها. إنها تنتشر القصة في نفسها، تستملكها وكأنها قصتها هي بالذات وتعلو بها بفضل رصانتها ومزاجها المرح الرائع. تلك كانت من أسعد فترات التصوير لدي.

و لكن تباشير أوقات عصيبة بدأت تلوح. فالأستديوهات توشك الإعلان عن إضرابها مما اضطر سفنك فيلم إندستري للاستعجال في تصوير هذا ما لن يحصل هنا من تمثيل سيني هاسو المستوردة<sup>٢٤</sup> من هوليوود. قبلت هذا الإخراج لأسباب مالية وانتقلت عملياً من تصوير إلى تصوير آخر. تركنا ألعاب صيفية يستريح. فالمهم هو هذا ما لن يحصل هنا.

كان الأمر بالنسبة إليّ عذاباً مضمناً، ومثلاً جيداً للضيق الذي يشعر به المرء عندما يقوم بشيء لا يريده. لم أشعر بالألم لأن الموضوع أصبح أشبه بالطبيرة. وفيما بعد، خلال فترة إغلاق الأستوديوهات، عندما صورت سلسلة من الأفلام الدعائية لصابون "بريز"، وجدت متعة في تحدي النموذج الثابت للفيلم الدعائي متلاعباً بهذا النوع عن طريق تصنيع أفلام مصغرة ضمن منحى أفلام ميليبس<sup>٢٥</sup>. أنقذت أفلام "بريز" حياتي وحياة عائلاتي. ولكنها مسألة ثانوية. فما يهمني قبل كل شيء هو أنني أستطيع التصرف بحرية بالأموال وأقوم بما أراه مناسباً في كل ما يتعلق بالرسالة التجارية. فإنني لا أشعر أبداً بالضيق عندما أرى الصناعة تنقض على الثقافة لتعطيها المال. فكل نشاطي السينمائي كان تحت رعاية رأس المال الخاص. ولم أتلق أبداً الهدايا لسواد عيني. الرأسمالية كرب عمل صريحة صراحة لا ترحم ووافرة السخاء عندما يناسبها الأمر. فليس عليك التردد بالنسبة للمبلغ الذي في جيبك - إنها خبرة مفيدة ومنشطة.

<sup>٢٤</sup> هكذا وردت الكلمة في النص وعلى ما يبدو أنها مقصودة فأبقينا عليها. (م)

<sup>٢٥</sup> جورج ميليبس ( ١٨٦١ - ١٩٢٨ ) سينمائي فرنسي معاصر للأخوين لومبير ويعود له الفضل في تحويل السينما من علم نقل الصور الحية إلى فن وخدعة.

كما قلت، كان هذا ما لن يحصل هنا عذاباً من بدايته إلى نهايته.

ليس عندي أي شيء ضد تصوير فيلم بوليسي أو فيلم إثارة وتشويق ولا يكمن سبب انزعاجي في تلك النقطة. كما أن سيني هاسو ليس لها أي ذنب في ذلك. لقد استدعيت كنجمة عالمية لتمثل فيلماً أمكّت سفنسك فيلم أندستري، بسذاجة ليس لها مثيل، أن يحظى بنجاح على مستوى العالم أجمع. ولذا أنتج من الفيلم نسختان : واحدة باللغة السويدية وأخرى بالإنكليزية. لم تشعر سيني هاسو، وهي امرأة موهوبة وودودة، بأنها مرتاحة خلال التصوير. كان مزاجها مرتبطاً بأدويتها فلا نعرف متى تكون منطلقة مرحة ومتى تصبح مكتئبة. تلك كانت صعوبة بالطبع، ولكنها ليست حاسمة.

بعد أربعة أيام من التصوير، وجدت قدرتي الإبداعية مكبوحة.

حينها التقيت الممثلين البلطيقين المنفيين الذين سيشاركون في الفيلم . يا للصدمة ! فهمت فجأة أي فيلم كان علينا أن نعمل. كان البعض من هؤلاء الممثلين قد عاشوا قدراً وتجارب تجعل حبكة فيلمنا غير لائقة نوعاً ما من حيث إنها صيغت بخفة تصل إلى حدود عدم المسؤولية. وقبل انتهاء الأسبوع الأول، رجوت ديملينغ، رئيس سفنسك فيلم أندستري، إيقاف تصوير هذا ما لن يحصل هنا، ولكن القطار كان قد انطلق ولم يعد بالإمكان إيقافه.

في الفترة نفسها تقريباً، أصبت بنزلة نتج عنها التهاب جيوب عنيف لدرجة مضحكة تقريباً عانيت منه طيلة فترة التصوير المتبقية. كانت روعي المنكفئة في غياب التجويف الأنفي هي التي تعرقل الأمور.

هناك البعض من أفلامي أخجل منها أو أكرهها لأسباب متنوعة. أولها هذا ما لن يحصل هنا. الفيلم الثاني هو الرباط. كلاهما استحق درجة الصفر المضمون.

لم يتأخر العقاب. منذ العرض الأول في خريف ١٩٥٠، هذا ما لن يحصل هنا كان فشلاً استحقته عن جدارة أكان ذلك عند النقاد أم عند الجمهور. وخلال هذا الوقت، بقي ألعاب صيفية في سبات. ولم يتسن له الظهور إلا بعد ذلك بعام.

كان من الممكن إنقاذ سمعتي كمخرج سينمائي، لو أنني تمكنت من تصوير فيلم آخر أيضاً. وكان مطروحاً أن أخرج لم ترقص إلا صيفاً واحداً لدور السينما الشعبية السويدية. والسبب لا أدري ما هو، حصل هذا الفيلم على إعفاء من الحظر على الأستوديوهات. ولكن في آخر لحظة، أصيب كارل كيلبوم (مدير الإنتاج السينمائي في الحركات الشعبية) بالخوف. كان يرغب في فيلم "جميل" لا "واحدة من تلك القذارات العصابية كالعطش على سبيل المثال". استبعدت. بيد أنني أنهيت تصوير الجزء التجريبي الحاسم مع أوللا جاكوبسون.

فيلمي التالي هو انتظار النساء. بدأنا به بسرعة، في اليوم نفسه الذي رفع فيه الحظر عن الأستوديوهات. كنت حينها متزوجاً من غون وهي التي أعطتني فكرة الفيلم. كان زواجها السابق قد أدخلها في عشيرة تملك بيتاً صيفياً كبيراً في الجوتلاند. روت لي غون أن نساء العشيرة بقين ذات يوم وحدهن بعد العشاء ورحن يثرثرن ويتحدثن بصراحة عن زيجاتهن وعن غرامياتهن. بدا لي أنها فكرة فيلم جيدة : ثلاث حيكات ضمن إطار واحد.

على إثر حظر التصوير، أرغمني وضعي المالي على توقيع عقد مهين مع سفنسك فيلم أندستري. وكنت مدركاً تمام الإدراك أن عليّ في هذه المرة تحقيق النجاح. فصار لزاماً عليّ تقديم كوميديا.

ظهرت الكوميديا في الجزء الثالث من الفيلم. إيفا دالبيك و غونار بيورنستراندي في المصعد. وللمرة الأولى سمعت الجمهور يضحك من شيء عملته. كان إيفا و غونار ممثلين كوميديين متمكنين تماماً. وإذا أصبحت هذه التجربة الصغيرة في فن استثمار مساحة محدودة جداً أمراً مسلياً فالفضل يعود إليهما بالكامل.

وأهم منه هو المشهد الذي يتوسط الفيلم. منذ زمن طويل تداعبني فكرة عمل فيلم دون حوار. في الثلاثينيات، كان هناك مخرج يدعى غوستاف ماشاتي. أخرج فيلمين - نشوة وليلية<sup>٢٦</sup> - وهما حكايتان بالصور ليس فيهما فعلياً أي حوار. شاهدت نشوة عندما كان عمري ثمانية عشر عاماً وتأثرت به بعمق. من جهة طبعاً لأنني أرى للمرة الأولى في السينما امرأة عارية، ومن جهة أخرى لأنه، على وجه الخصوص، فيلم تروى فيه الأحداث بواسطة الصور وحدها.

طريقة الرواية بواسطة الصور ارتبطت مع شيء من طفولتي. حينها كنت قد أنشأت قاعة سينما مصغرة من الكرتون. بضعة صفوف من الكراسي

---

<sup>٢٦</sup> ليلية : مشهد ليلي على ضوء القمر والنجوم (م)

في الصالة، موقع للفرقة الموسيقية، ستارة وخشبة مسرح أمام الشاشة. على الجوانب، كان هناك شرفات صغيرة ونقرأ على اللافتة عبارة : الطاحونة الحمراء.

صنعت لهذه السينما شرائط أرسمها على قصاصات طويلة من الورق يمكنني تمريرها فيما بعد في جهاز مثبت خلف المربع المقصوص الذي يؤدي عمل "الشاشة". كنت أخلق قصصاً بواسطة صور يفصل بينها نصوص، ولكن بعد فترة قصيرة صرت أكتفي عن عمد بأقل عدد من النصوص وأقصرها. واكتشفت بسرعة أن بالإمكان رواية قصة دون الاعتماد على النص، تماماً كما في نشوة.

خلال تحضير لي فيلم انتظار النساء، كنت ألتقي بير أندرس فوغلستروم بانتظام. كان يعمل في قصة فتاة وشاب يهربان من المدينة للعيش معاً كالمتوحشين قبل العودة إلى المدينة. وكنا قد كتبنا أنا وفوغلستروم مخطوطاً لفيلم. وسلمناه فيما بعد إلى سفنسك فيلم أندستري مع شرح تفصيلي لطريقة العمل به. كانت فكرتي تصوير فيلم بميزانية قليلة وببساطة تامة، بعيداً عن الاستوديوهات وبفريق مختصر إلى أبعد حد. حصل مونيكا على الضوء الأخضر وهو ثاني فيلم أصوره ضمن إطار عقدي العبودي. تم تصوير الجزء التجريبي مع هاربيت أندرسن ولارس إكبرغ في أحد ديكورات انتظار النساء. ومرة أخرى، خرجت من فيلم لأدخل في فيلم آخر.

لم أخرج فيلماً أقل تعقيداً من ذلك الفيلم. انطلقنا في تصويره بكل بساطة. واستمتعتنا بحريتنا. فلاقى نجاحاً كبيراً لدى الجمهور.

عشت تجربة غنية بالخبرات بتقديمي موهبة أصيلة كموهبة هاربيت أندرسن وبملاحظتي لطريقتها في التحرك أمام الكاميرا. كانت هاربيت قد مثلت في المسرح وفي تمثيلات قصيرة وقامت بأدوار صغيرة في أفلام مثل Biffen och bananen و Anderssonskans Kalle. وعهد إليها بدور الفتاة في فيلم التحدي لغوستاف مولاندر دون حماسة كبيرة. وعندما كنت على وشك البدء بمونيكا، أبدت إدارة الإنتاج تردداً كبيراً. سألت غوستاف مولاندر عن رأيه بهاربيت. نظر إليّ وغمزني بإحدى عينيه : إذا كنت تعتقد أنك ستستطيع الحصول منها على شيء، فنعم ما تفعل." لم أفهم التلميح الذي لا يخلو من بذاءة محببة في توصية أخي الأكبر إلا فيما بعد.

هاربيت أندرسن إحدى عبقريات السينما النادرة. ولا نلتقي إلا قليلاً من أمثالها في مسالك غابة مهنتنا الوعرة.

أورد مثلاً على ذلك. انتهى الصيف. هاري ليس في المنزل ومونيكا تخرج مع ليلي. في المقهى، يشغل ليلي صندوق الأسطوانات (جوك بوكس). ضمن صخب الرقص، تتوجه الكاميرا نحو هاربيت. فتنقل هاربيت نظرها الذي كان مثبتاً على مراقصها لتركزه في عدسة الكاميرا بشكل مباشر. هنا، وللمرة الأولى في تاريخ السينما، يجري فجأة احتكاك مباشر وفاجر مع المشاهد.



تم العرض الأول للعار في ٢٩ أيلول ١٩٦٨. وفي اليوم التالي كتبت ما يلي في دفنري :

أنا في فارو وأنتظر. أنا الآن وحيد تماماً بناء على طلبي وهذا أمر ممتع. ليف في سورانت، في المهرجان. عرض الفيلم البارحة للمرة الأولى في استوكهولم وفي سورانت في أن واحد. أنتظر النقد. سأستقل عبارة الظهرية للذهاب إلى فيسبي وشراء الصحف الصباحية والمسائية معاً.

أستمتع بالقيام بهذه الأعمال وأنا وحدي. أستمتع بعدم اضطراري لإظهار سحتني للناس. في الواقع أشعر بأنني معذب. نوع من الألم لانهاية له مشوب بشيء من الخوف. لا أعرف أي شيء. لم يقل لي أحد أي شيء. ولكنني مكنتب جداً عن طريق الحبس. أعتقد في الواقع أن النقد سيكون فاتراً هذا إذا لم يكن ربيعاً بشكل مباشر. وفي هذه المرة بالتحديد، سيصعب علي شعوري بأنني لم أتمكن من التأثير في المشاهد. بالطبع يرغب المرء بأن يحوز النجاح لدى النقاد ولدى الجمهور طيلة الوقت. ولكن الآن مضى على ذلك زمن طويل. أشعر أنني قد أقصيت خارج خط التماس. ومن حولي، الناس صامتون ومهذبون. أجد صعوبة في التنفس. كيف سأتمكن من المتابعة.

انتهى بي الأمر بالاتصال بمكتب سفنك فيلم أندستري المركزي لمحادثة مدير العلاقات العامة. كان قد خرج لتناول القهوة فثرثرت مع سكرتيرته.

نعم، نعم، لم تكن قد قرأت الانتقادات، لا. ولكنها كانت جيدة، نعم، كان هناك خمس "لسعات" في الإكسبرس، ولكن ليس هناك شيء ينكر، لا. ليف جيدة بالطبع، ولكننا نعرف كيف يكتبون.<sup>٣٧</sup>

في تلك اللحظة، ارتفعت حرارتي للأربعين فتركت السماعة. بدأ قلبي يبدق وكأنه على وشك الانفجار من الخجل والاستياء والتعب. من اليأس ومن الهستيريا. لا، لست فرحاً في أعماقي.

تؤكد هذه الملاحظة أمرين : من جهة، القلق المخيم على المخرج الذي يترقب الانتقادات، ومن جهة أخرى، اقتناع هذا المخرج بأنه أنجز فيلماً جيداً. عندما أشاهد العار اليوم، أجد فيلمي مؤلفاً من شقين : النصف الأول الذي يتكلم عن الحرب سيء. النصف الثاني الذي يتكلم عن آثار الحرب جيد. الجزء الأول أسوأ بكثير مما كنت أتخيله. الثاني أفضل بكثير مما أذكره عنه. يبدأ الفيلم الجيد في الفترة التي تنتهي فيها الحرب ويتم فيها الخلاص. تبدأ في حقل البطاطا حيث تمشي ليف أولمان مع ماكس فون سيدو بصمت خائق.

<sup>٣٧</sup> تصعب قراءة هذه الفقرة إلا إذا تخيلنا أنها توردها مضمون الحديث الهاتفي من طرف واحد مع إغفال

الطرف الآخر (م)

قد يرى البعض أن الجزء الثاني من الفيلم مثقل بمغامرة محبوكة أكثر مما ينبغي بخصوص رزمة من الأوراق انتقلت أكثر من مرة من مالك لآخر. وهذا ما يجعلها قصة أمريكية من قصص سني الخمسينيات.

أسلم بأن هناك بعض التفاصيل المتماسكة في الجزء الأول من الفيلم. وكما قلت سابقاً، يبدأ الفيلم بشكل جيد. فموقف الزوجين وخلفيتهما معروضان بشكل فعال.

لقد فكرت طويلاً بأنني سأحاول تركيز الفيلم على "الحرب الصغيرة". الحرب كما تبدو في الضواحي، حيث تعم الفوضى دون أن يعرف أحد أي شيء عما يجري بالضبط. لو أنني صبرت على عملي في المخطوط، لاستطعت صياغة هذه "الحرب الصغيرة" بشكل مختلف. إلا أنني لم أصبر.

و أعترف لكم بأنني كنت في الحقيقة فخوراً بفيلمي. لا بل اعتقدت أنني بهذا الفيلم أتدخل في الجدل القائم حول أحداث الساعة (حرب فيتنام). كنت أجد العار فاشلاً تماماً. وقعت فريسة الوهم ذاته الذي أصابني بعد إنهائي لفيلم مركب الهند. وهو أيضاً الوهم ذاته الذي سيصيبني في بيضة الأفعى.

يقوم عمل فيلم عن الحرب على تقديم وصف للعنف الجماعي والفردى في آن واحد. ففي السينما الأمريكية يتمتع العنف بتراث عريق. أما في السينما اليابانية، فهو عبارة عن طقس مترسخ وإيقاع راقص ليس له من مثيل.

عندما أخرجت العار كانت تحذوني في قرارة نفسي رغبة جامحة في إظهار عنف الحرب دون موارد. إلا أن نواياي وأمنياتي كانت أكبر من

كفاءتي. لم أدرك أنه يطلب ممن يريد رسم لوحة معاصرة للحرب معاناة ودقة مهنية غير تلك التي لدي القدرة على تقديمها.

في اللحظة التي يتوقف فيها العنف الخارجي ليحل محله العنف الداخلي، يصبح العار فيلماً جيداً. عندما يتوقف المجتمع عن السير قدماً، تفقد الشخصيات الرئيسة نقاط ارتكازها فتتحطم علاقاتها الاجتماعية وتتهار دفعة واحدة. يصبح الرجل الضعيف فظاً شرساً. والمرأة التي هي الأقوى تنهار. ويؤول الأمر في مجمله إلى أحلام متداخلة تنتهي على متن مركب اللاجئين. كل شيء يحكى بواسطة الصور، كما في الكابوس، وهذا من اختصاصي. أما في الحرب كواقع، فإنني أتوه.

(طيلة الفترة التي عملت فيها على المخطوط، كنت أسمى القصة "أحلام العار").

المخطوط إذاً عمل سيء البناء. في الواقع، الجزء الأول من الفيلم، عبارة عن مقدمة ممطوطة إلى ما لانهاية له. كان ينبغي إنهاؤها في عشر دقائق والتوسع بما يأتي بعدها قدر ما أشاء.

هذا ما لم أدركه. وأنا أكتب المخطوط، لم أدركه خلال تصوير الفيلم، لم أدركه طيلة فترة المونتاج. كنت أعيش متصوراً أن العار فيلم واضح ومتجانس من ألفه إلى يائه.

وإذا لم أكتشف خلال العمل أن المخطوط ليس ما ينبغي أن يكون عليه، فإن مرد ذلك على الأرجح لآلية دفاعية تعمل طيلة الوقت بطريقة معقدة جداً. هذه الآلية الدفاعية تُخرس الأنا العليا النقدية. فإذا ما استمر صراخ حسك النقدي يدوي في أذنيك، سيغدو التصوير دون شك ثقيلًا جداً ومتعباً جداً.

تم تصوير شغف في فارو في خريف ١٩٦٨ وتظهر عليه آثار التيارات التي كانت تسيطر في حينها على العالم الذي نعيش فيه كما على عالم السينما. وهذا ما يجعله فيلماً "مؤرخاً" بوضوح شديد. عندما أعود لمشاهدته من جديد، تتأبني مشاعر مختلطة.

على المستوى السطحي، ولكن بشكل لافت للنظر، تعكس زينة رأس ممثلاتي وملابسهن العلاقة مع تلك الفترة. ظاهرياً يمكن تبيين الفارق بين فيلم "مؤرخ" وفيلم خارج عن الزمن من طول التتورة. وتؤلمني اليوم رؤية بيبي أندرسن وليف أولمان، وهما سيدتان ناضجتان، تظهران في التناير القصيرة لتلك الفترة. ما زلت أذكر بشكل مبهم أنني أبديت بعض المقاومة، ولكنني تقهقرت، للأسف، أمام قوتها الأنثوية المزدوجة. لم تتضح هذه المأساة من الوهلة الأولى ولكنها بعد ذلك ظهرت جلية للعيان وكأني بها كتابة سطرت بالحبر السري.

قد يرى البعض في شغف تعبيراً آخر عن فكرة العار. إنه يظهر ما كنت أنوي في الواقع إظهاره في العار، أي العنف الدفين الذي يتبدى متكرراً. القصة نفسها ولكنها أكثر مصداقية. نظمت دفترأ سجلت فيه عملي كله بالتفصيل وهو دفتر ذو أهمية لا بأس بها. نجد فيه، منذ شباط ١٩٦٧،

ملاحظة تروي كيف تدور أفكاري حول فارو التي صورتها على أنها مملكة الموت. شخص ما يجوب الجزيرة بحثاً عن شيء ما بعيد المنال.

هذه هي الفكرة الرئيسية وقد بقيت فيما بعد تتردد في الفيلم بأكمله وكأنها نغمة متكررة. بدأت هذه الفكرة تتحرك فجأة في كافة الاتجاهات. لقد عملت لفترة لا بأس بها على مشروع يدور حول شقيقتين : أنا المتوفاة وأنا الحية. قصتان تتناوبان كلاً على حدة.

ثم، وبشكل مباغت، نقرأ في دفترتي بتاريخ ٣٠ حزيران ١٩٦٧: "استيقظت ذات صباح وقد اتخذت بيني وبين نفسي قراراً بالتخلي عن قصة الشقيقتين. فهذا المشروع يبدو لي كبيراً جداً لدرجة يصعب التحكم به، وليست له أدنى أهمية من الناحية السينمائية."

لم يكن هناك مخطوط وإنما مجرد مسودة مفصلة. تتألف القصتان من مقاطع حوارية طويلة. وعندما طلب مني اتحاد الإذاعات الأوروبية تمثيلية للتلفزيون، لم يلزمني سوى أسبوع واحد لأستخرج من مشروع مسرحية Reservatet التي سميت فيما بعد بالفرنسية الكذبة. ليس هناك إذن ما يدعو للعجب إذا كان شغف والكذبة يتداخلان أحدهما في الآخر.

ما تبقى من العمل خضع لإعادة صياغة هائلة وأصبح فيما بعد شغف. وهذا ما استغرق الصيف بأكمله وبدأ التصوير في الخريف.

بعد ذلك يتكرر ذكر مملكة الموت عدة مرات في مذكراتي. وإنني لأسف اليوم لكوني لم أعرف كيف أحافظ على رؤيتي الأصلية للأمر.

بدلاً من تلك الرؤية، ما خرج من مملكة الموت هو الفيلم على حاله. بالإضافة لذلك، ازدادت أهمية العلاقة مع العار أكثر فأكثر.

الجو الطبيعي هو نفسه في الفيلمين، ولكن المخاطر المنذرة في العار بشكل محسوس تغدو خفية أكثر في شغف. أو، كما يقول النص، تكمن التحذيرات فيه تحت السطح.

يبدأ الحلم في شغف حيث ينتهي الواقع في العار. ولكم يؤسفني كونه غير مقنع تماماً. فالحملان التي تذبج والحسان الذي يحرق والجرو الذي يشنق مشاهد كابوسية بما فيه الكفاية. ومنذ بداية الفيلم، حددت الشمس الكاذبة المنذرة بالخطر النغمة الرئيسية وأوضحت الجو العام.

لو لم تظهر في شغف آثار تلك الفترة لربما غدا فيلماً أفضل. فهي لا تسم بطابعها زينة الشعر والملابس فحسب وإنما أيضاً عناصر شكلية أكثر أهمية : المقابلات مع الممثلين والدعوة المرتجلة إلى العشاء. كان ينبغي قطع المقابلات. أما العشاء فيجب أن يكون ذا شكل مختلف، أكثر صلابة.

مما يؤسف له أنني أصبت بالوجل مرات عديدة فاتخذت موقفاً تعليمياً. يغدو المرء فريسة سهلة للخوف بعد أن تمضي عليه فترة طويلة وهو ينشر الغصن الذي يجلس عليه. لم يكن العار نجاحاً بالمعنى الحقيقي إذ أنني عملت فيه وأنا مضطر للبقاء ضمن الحدود المفهومة. كل ما يمكنني فعله للدفاع عن نفسي هو القول إن إعطاء شغف شكله النهائي أمر ينطوي على شجاعة لا بأس بها .

لكل من الشخصيات الرئيسة الأربعة هناك شريك وحيد هو جوهان إريك هيل. ونجد توازياً بين جوهان هذا وبين صياد السمك في المتناولون. فكلاهما أصبح ضحية العطالة والافتقار إلى الإنسانية لدى الشخصية الرئيسة.

(مازلت)<sup>٢٨</sup> أتصور أن هناك خبائث ليس لها ما يفسرها، خبائث محمولة، رهيبية، لا يقدر على اقترافها، من بين الحيوانات كافة، سوى الإنسان. خبائث غير عقلانية ولا تخضع لأي قانون. شاملة. دون مبرر. ولا يخشى الناس أي شيء بقدر ما يخشون هذه الخبائث غير المفهومة والمبهمة.

دام تصوير شغف أربعة وخمسين يوماً وكان ثقيلاً جداً. كُتبت المخطوط دفعة واحدة. وكان عبارة عن وصف لسلسلة من الأجواء أكثر مما هو سيناريو بالمعنى التقليدي. عادة، أحل المشاكل التقنية وأنا أكتب المخطوط. ولكن في هذه المرة اخترت إرجاء هذه المشاكل إلى ما بعد وأن أحلها خلال التصوير. كان ذلك إلى حد ما بسبب ضيق الوقت ولكن بالأخص لشعوري بالحاجة إلى تحدي نفسي.

كان شغف أيضاً أول فيلم بالألوان أنجزته مع سفن نيكفست. ففي كل أولئك النسوة، كنا قد استخدمنا اللون حسبما ورد في التعليمات. أما هذه المرة فقد أردنا عمل فيلم ملون لم يسبق لأحد أن جاء بمثله.

خلافاً للعادة، تعرضنا أنا وسفن للمشاكل بشكل مستمر. فقد تهيجت قرحتي المعدية بعد رقاد وعانى هو من الدوار. كنا نطمح لإنجاز فيلم أسود وأبيض بالألوان، مع بعض النبرات العنيفة ضمن مجموعة لونية مكبوتة

<sup>٢٨</sup> هكذا وردت في النص (م)



بشدة. اتضح أن ذلك صعب. فالفيلم السلبي الملون يطبع ببطء ويتطلب إضاءة مختلفة عما هو معروف في يومنا هذا. فجعلتنا نتائج جهودنا نضطرب ورحنا نتخاصم، على مضض، بشكل متكرر.

كنا في العام ١٩٦٨. وأصاب الفيروس الخاص بذلك العام فريق التصوير لدينا في فارو.

كان لدى سفن مصور مساعد عمل معنا سابقاً في أفلام عديدة. إنه رجل قصير القامة ويلبس نظارات مستديرة كتلك التي توزع خلال الخدمة العسكرية. لم يعمل معنا أحد قبله قط بمثل إتقانه وتفانيه. وها هو الآن يتحول إلى محرّض نشط : يستدعي العاملين إلى اجتماع عام ويعلن أنني وسفن نتصرف كديكتاتوريين وأن القرارات الفنية كافة ينبغي أن يتخذها الفريق مجتمعاً.

أعلنت أن من لا تعجبه طريقتنا في العمل يستطيع العودة إلى بيته منذ اليوم التالي مع الحفاظ على أجره. وأنني لا أنوي تغيير أي شيء في روتين التصوير وأنني لن أقبل أي توجيه فني صادر عن الفريق.

لم يرغب أحد بالتخلي. فتدبرت أمري بحيث يعهد للمحرض بمهام أخرى وتابعا التصوير دون أي حادث خطر آخر.

مع ذلك، كان ذلك التصوير من أصعب ما مر علي. وأقارنه اليوم بتصوير هذا ما لن يحصل هنا والمتناولون والرباط.

لم أكن قد شاهدت ثانية على عتبة الحياة منذ أن صورته في خريف ١٩٥٧. ولكن هذا لم يمنعني من الكلام عنه بالقدح والذم. عندما أنهينا أنا ولاس برغستروم أحاديثنا عن أفلامي وأوقفنا آلة التسجيل، لاحظنا أننا لم نقل كلمة واحدة عن على عتبة الحياة. لا شيء، ولا حتى ملاحظة صغيرة في أسفل الصفحة. فأجمعنا على أن هذا أمر غريب. وانتهى بي الأمر بأن قررت مشاهدة هذا الفيلم ثانية، ولكن بقرف. قرف لا متناهٍ دون أن أدري لماذا في حقيقة الأمر.

شاهدته، وحدي، في غرفة العرض الخاصة بي في فارو. ودهشت من حقدي عليه. جاء الفيلم نتيجة لطلبية، فقد وعدت (لم أعد أذكر بالضبط لماذا) السينما الشعبية في السويد بتصوير فيلم لهم، وكنت قد قرأت المجموعة الجميلة التي كتبتها أوللا إيزاكسون بعنوان: عمّة الموت ووجدت فيها حكايتين أسرتاني. حسب رأيي، يمكن عمل فيلم من هاتين الحكايتين معاً. سارت عملية كتابة المخطوط بسرعة وسلاسة وممتعة (كما هو الأمر دائماً مع صديقتي أوللا). وُضع تحت تصرفي الفريق الذي أريد. وأنشأت بيبي لندستروم مشفى توليد يسهل التصوير فيه. كان الجميع في مزاج جيد وتقدم العمل ببسر.

إذا ، لِمَ هذه الشكوك؟ آه، لا شك في أنني اليوم أستطيع اكتشاف الضعف والنقص بوضوح أكبر مما كان منذ ثلاثين عاماً، ولكن كم فيلماً من أفلام الخمسينيات لا تزال صامدة حتى اليوم ؟

معايرنا تتغير (بالإضافة لذلك، عندما يتعلق الأمر بالسينما أو المسرح، يحصل التغيير بسرعة كبيرة جداً.) هناك ميزة أكيدة للعرض المسرحي ألا وهي أنه سرعان ما يفوص في بحر النسيان ويختفي. الأفلام تبقى. وأتساءل عما كان سيؤول إليه هذا الكتاب لو أن جسم الجريمة اختفى وأنتي اعتمدت في تعليقاتي فقط على دفاتر مذكراتي وعلى الصور وعلى النقد في تلك الفترة وعلى ذكريات باهتة .

ها هو على عتبة الحياة كما شوهد وسمع في العرض الأول في ١١ آذار ١٩٥٨ وهأنذا اليوم أجلس في العتمة، حراً من أي تأثير ووحيداً . مارأيت هوقصة جيدة الرواية غير أنها طويلة بعض الشيء، تحكي عن ثلاث نساء في قاعة من قاعات مشفى توليد. كل شيء نزيه، حميم ورزين، وبشكل إجمالي ممثل بشكل جيد، هناك بعض الإفراط في الماكياج، الشعر المستعار على رأس إيفا داهبيك يثير الشفقة. من وقت لآخر تصادفنا صورة مزرية وبعض النبرات الأدبية أكثر مما ينبغي... عندما توقف الفيلم، بقيت مندهشاً بعض الشيء، ومعكر المزاج نوعاً ما : وفجأة، أحببت هذا الفيلم. كان فيلماً لطيفاً، فيه شيء من الشهامة وشيء من السذاجة، ولاشك في أنه أدى الغرض في الفترة التي تم تداوله في دور السينما. أذكر أننا استخدمنا كادراً طبياً لتصوير الجلسات. البعض أغمي عليه من الخوف. وأذكر أيضاً أن المستشار الطبي في الفيلم، الأستاذ لارس إنغستروم، سمح لي بحضور عملية ولادة في

كارولينسكا سيوخوست. تجربة - أو صدمة غنية بالعبر! لدي خمسة أولاد ولكنني طبعاً لم أحضر ولادة أي منهم (هكذا كانت الأمور في تلك الفترة). في العادة كنت أسكر أو ألعب بقطاري الكهربائي أو أذهب إلى السينما أو أحضر التدريبات أو أصور أو أكرس وقتي لنساء من مستوى متدنٍ. لا أذكر بالضبط. وعلى الرغم من كل شيء، كانت الولادة رائعة ودون تعقيدات. الأم شابة ومكتنزة، وضعت مولودها وسط الصراخ والضحكات. الجو شبه مرح. أنا نفسي أوشكت على الإغماء مرتين واضطرت للخروج ولضرب رأسي بالجدار لاستعادة وعيي. وعدت بعدها وأنا في أشد الانفعال، يملؤني العرفان بالجميل.

لا أريد الادعاء بأن هذا التصوير تم دون مشاكل. فاستوديو السينما الشعبية كان عبارة عن قاعة رياضية قديمة ضيقة وممتدة طويلاً، في القبر تحت منزل متداعٍ مقرفٍ في أوسترمالم. الأبنية المحيطة بدائية أو معدومة. التهوية موبوءة - مصدر الهواء يقع على مستوى رصيف الشارع فيأتينا بالغازات المنبعثة من السيارات. كل شيء مهلهل، قذر وعلى وشك الانهيار. تسيطر الحمى الآسيوية فنهار كأحجار "الدومينو" إلا أننا لا نستطيع التوقف لأن الممثلين قد ارتبطوا بعقود تلزمهم بالعمل في أمكنة أخرى بعدنا. من الطبيعي القول إن العمل يغدو مستحيلاً عندما تبلغ الحمى لدى العاملين أربعين درجة. ولكن اتضح أنه ممكن جداً. يعمل الجميع وهم يضعون الكمامات. من وقت لآخر (أو لنقل غالباً) يذهب البعض في جولة خلف الديكورات حيث

توجد أنابيب الغاز المضحك<sup>٢٩</sup>. يؤدي الغاز المضحك إلى إدمان شبيه بإدمان المخدرات، ولكن تأثيره أقصر مدة.

تصرف المصور ماكس فيلين كحرفي نزيه دون إبداء أية حساسية أو أي مرح. رحنا نؤدي عملنا المقيت بتجهم وتهذيب. وغدا المخبر كارثة (من القذارة والمسودات المشطبة).

كل هذا بمجموعه لا يشكل شيئاً. إذ تبقى الممثلات هن الأكثر أهمية. وكما هي الحال في أغلب الظروف المثيرة للتوتر، برهنت الممثلات عن برودة أعصاب وسعة خيال ونزاهة لا تنتزع. فلديهن القدرة على الضحك في وسط المآسي. كن أخوات تهتم إحداهن بالأخرى.

يشكل الممثلون من جهتهم فصلاً مستقلاً بحد ذاته ولا أدري إن كانت لدي الصفة الملائمة التي تخولني الكلام عن تأثيرهم على تاريخ أفلامي ومجرى الأحداث فيها.

و لكن ماذا كان سيحل ببرسوننا لو أن بيبي أندرسن لم تمثل دور إيما، وإلى أي شيء ستؤول حياتي لو أن ليف أولمان لم تتكفل بي وبإليزابيت فوغلر في آن واحد. ولو أن هاربيت لم تكن في مونيكا؟ والختم السابع دون ماكس فون سيدو؟ فيكتور سيوستروم والفريز البري؟ إنغريد تولين والمتناولون؟ لم أكن لأجرؤ أبداً على تصوير ابتسامات ليلة صيف دون إيغا داهبيك وغونار بيورنسترانند.

<sup>٢٩</sup> الأكسيد الأزوتي ويؤدي إلى إثارة البهجة والضحك لدى متعاطيه (م)

هؤلاء الممثلون هم الذين صادفتهم في ظروف مغايرة فتبلورت وتكثفت حولهم موضوعاتي. الجدة هي بالطبع غون فالغرين وهي بالطبع الجدة في فاتسي وألكسندر. لولا ليينا أولين وإرلاند جوزفسون لما كتبت أبداً بعد البروفة فهما اللذان أعطياي الرغبة والأهماني في هذه المحاولة. وكانت إنغريد برغمان وليف أولمان الشرط لولادة سوناتا الخريف. كل تلك الصباحات واستراحات الغداء وجلسات التفكير. كل ذلك الفرح وتلك التعقيدات والحنان. كل تلك العاطفة - بعد انتهاء التصوير-، تتغير العواطف نوعاً ولوناً، فإمّا أن تثبت أو تضمحل وتتلاشى. حب وعناق وقبالات واضطراب ودموع. الفتيات الأربع في صرخات وهمسات ما زلت أحتفظ بصورة في داخلي عن كواليس التصوير حيث جلست الفتيات الأربع على أريكة منخفضة ذات قوائم وهنّ مجلات بالسواد، ومهيبات. هارييت في شكل ميتة. وهما هن فجأة يشرعن بالقفز على الأريكة، إنها أريكة ذات نوابض قوية، الفتيات الأربع يقفزن فترتد بهن النوابض ويضحكن بملء أفواههن : كاري سيلفان، هارييت أندرسن، ليف أولمان وإنغريد تولين. خبرة أنثوية مجمعة، كفاءة ممثلات مجمعة.

يرمقني غونار بنظرة قائمة وهو يغمز بعينيّه، على شفتيه ترسم ابتسامة متهمكة، إننا جنديا ساموراي ضمن مجموعة جنود مناضلين منذورين للموت. بعدها وقع فريسة المرض وصار يجد صعوبة في حفظ نصوصه، لقد تعرض لمأساة وهو يشاهد العرض الأول لمسرحيته يفشل فشلاً ذريعاً على أحد المسارح الخاصة أضف إلى ذلك أن ناقدين من استوكهولم قصما ظهره. عقدت العزم الأكيد على أن يشارك في فيلمي الأخير لأننا عملنا معاً طيلة

حياتي كسينمائي. ( بدأت الأمور في عام ١٩٤٦ بدور السيد بورمان في إنها  
تمطر على حينا.) كتبت حينها دوراً لغونار متلائماً تقريباً مع إعاقته. دور  
مدير المسرح في فاتي وألكسندر. مدير ومخرج ورجل مهيب في شخصية  
واحدة.

تقدم الفرقة عرضاً لليل الملوك. يمثل غونار دور المهرج. في النهاية،  
يجلس على سلم صغير وعلى جمجمته الصلعاء شمعة مشتعلة ويمسك بيده  
مظلة حمراء مفتوحة. - "والمطر يهطل كل يوم." إنها تمطر حقيقة وكل شيء  
جميل، مؤثر، متناسب تماماً مع ذوق غونار. العامل على الكاميرا الذي  
يصور الفيلم الوثائقي أبقى الكاميرا طيلة النهار موجهة نحو غونار. لا أحد،  
ولا حتى أنا، يعرف أنه يسجل إلى الأبد يوم العمل الغريب ذاك في مسرح  
سودرا.

كان غونار يعاني من بعض الصعوبات. إذ أنه لا يتمكن من تذكر جملة  
ولا من تنسيق دوره. أعدنا المشاهد مرات لا حصر لها، ولكن لا هو ولا أنا  
خطرنا لنا أية نية في التخلي. كان يناضل ببسالة على الرغم من إعاقته ومن  
ذاكرته المتداعية، يناضل دون أن يعترف بهزيمته ولو للحظة واحدة. أخيراً،  
صار المهرج بأكمله في علبه الكاميرا. يا له من نصر تام!

في الجزء الوثائقي المخصص لفاتي وألكسندر الذي يدوم أكثر من  
ساعتين ونصف، يحتل صراع غونار بيورنستراند وانتصاره مركز الصدارة.  
كان هناك آلاف الأمتار من الشرائط المصورة جعلت منها فيلماً ضمن الفيلم  
تقرب مدته من عشرين دقيقة.

و على سبيل الاحتياط، طلبت من غونار ومن زوجته موافقتهما على هذا المقطع فأعلنا عن قبولهما. سررت للأمر وشعرت بأثني أقمت نصباً تذكاريّاً لآخر انتصار لممثل عظيم، انتصار ليس كغيره، انتصار على أعلى المستويات الفنية. فيما بعد، رجعت أرملة عن قرارها وطلبت حذف المقطع المتضمن أغنية المهرج. ووجدتني مضطراً للرضوخ لرغبتها على مضض. بيد أننا احتفظنا بالفيلم السلبي (النيجاتيف). إذ لا ينبغي لأعظم انتصار لغونار بيورنستراند كمثل أن يمحي.

أما عندما يتعلّق الأمر باختيار وولادة عرض مسرحي، يكون للممثلين تأثير أعظم أهمية أيضاً : الملك لير ليارل كوللي، بيتر ستورمار في هاملت، بيبي أندرسن عندما مثلت ساعة<sup>٣٠</sup>. أجلس قبالة جيرترود فريد في المطعم ذي الجدران المطلية بالأخضر الملحق بمسرح مالمو. نثرثر وتبادل الحماقات. يتسلل شتاء سكاتيا<sup>٣١</sup> مع ضياء خافت أزرق ويتقدم عبر الفتحات العريضة القذرة المطلة على الحديقة، المصابيح المعلقة بالسقف مضاءة. يتلقى وجه جيرترود إضاءة مزدوجة : النور البارد من الخارج والنور الدافئ من الأعلى، صوتها متعب، غير أنه غني النبرات، عيناها تلمعان بأخضرارهما المكبوت. وفجأة قلت في نفسي : هاهي سيليمين، إنها بالضبط سيليمين بطة مبغض البشر! - في العام المقبل، سأخرج مسرحية مبغض البشر ويجب أن تمثلي دور سيليمين، هل ترغبين بذلك يا جيرترود ؟ نعم، إنها

---

<sup>٣٠</sup> حكاية تاريخية أو ميثولوجية من الأدب السكندنافي في العصر الوسيط وقد تعني أيضاً قصة عائلة تمتد

على عدة أجيال (م)

<sup>٣١</sup> منطقة جنوبي السويد حيث تقع مدينة مالمو



ترغب ولكنها في الوقت الحالي ليست متأكدة تماماً ممن هي سيليمين هذه،  
وممن هو مبعض البشر هذا. ولكن بما أن إنغمار يبدو سعيداً وأنه يصر على  
ذلك فإنني لا أستطيع المخاطلة في ردي. نعم، جيرترود فريد، النار، ذلك  
اللهيب الذي يحرقها دون رحمة وبشكل مرعب. هيدا غابلز<sup>٣٢</sup>، النبيرة  
التراجيكية العظيمة، الدعابة، الرغبة الجامحة بالتمثيل. نعم !

عندما أخرجت الحلم منذ بضع سنوات، أسندت دور الراقصة، وهو  
دور هام على قصره، إلى ممثلة شابة اسمها برنيلاً أوسترجرين. كانت قد  
مثلت دور مربية الأطفال المرحمة والعرجاء في فاني وألكسندر. بدأنا نتدرب  
على الحلم. كنت أرى قوة برنيلاً وحماسها ووضوح موهبتها (حتى عندما  
تقوم بعمل غير سوي، يكون الأمر جيداً). فجأة خطرت لي فكرة أدهشتني  
وهي أن المسرح الدرامي صار لديه نوراً ثانية بعد مضي سنوات طويلة. بعد  
التدريب، لحقت بالفتاة وقلت لها إنها بعد ثلاث سنوات، أو أربع على أبعد  
حد، ستمثل دور نورا.

الممثلون هم الذين يحملون المسرح. يمكن للمخرجين وفنيتي الديكور  
عمل ما يحلو لهم، حتى يمكنهم تشويه ذاتهم بأفعالهم وتشويه الممثلين  
والمؤلفين. عندما يكون الممثلون أقوياء فهم الذين يعطون للمسرح كيانه.  
أتذكر عرضاً للأخوات الثلاث وقد خلا من كل مضمون وتفتت إلى قطع  
متناثرة بسبب كثرة التعليقات التي يلقيها عجز بلهجة أوروبا الوسطى. فيها  
ممثلون جيدون يتحركون كمن يسير في منامه وقد قتلهم الضجر. من فوق

---

<sup>٣٢</sup> من أعمال إيسن. (م)

هذه الرتابة المملة، برزت هامة ملكة متشحة بالسواد، صارمة وحيّة بشكل عنيف : إنها أغنيّتا إيكمانر.

أعرف تماماً أن ما كتبته لتوي ليس له أية علاقة مع على عتبة الحياة. ومع ذلك ربما أن له علاقة. في معظم الأحيان، أكتب نصوصي بنفسي. أكتب وأعيد الكتابة. وأستشف من خلال نفاثر مذكرات العمل الوقت الطويل الذي استغرقه إنجازها (أدرك ذلك غالباً في وقت لاحق وأدهش له). تخضع الحوارات لمراقبة صارمة، تقصّر وتكثف وتُجزأ وتهمل، تختبر الكلمات وتستبدل. وفي استعراض أخير لها، تخنفي مقاطع كبيرة. " اقتل أحبابك". وعندما يتسلم الممثل المهمة ويعدل بعض الكلمات بتعبيره الخاص، أفقد الصلة مع المعنى الأصلي للعبارات. ينفخ الفنانون الحياة في مشاهد بعد أن تكون قد كررت وأعيدت صياغتها إلى درجة مميتة. أشعر بالفرح بشيء من التكتّم، وبما يكفي من الرضى، وأتساءل : "أهذا ما كنت أريد؟" نعم، هذا بالضبط ما أريد قوله، حتى لو أنني نسيت كل شيء خلال عملية التحضير الطويلة التي تمت في عزلة تامة.

فيما يخص على عتبة الحياة كان الوضع مختلفاً جداً. اضطلعت بمسؤولية كلمات أولاً إيزاكسون. فقد توجب علي التعامل مع واقع مألوف لذي وبعيد عني في الوقت نفسه : النساء والولادة. كنت بالمعنى الحرفي للعبارة "على عتبة الحياة". ارتجلنا عدة تأثيرات ثانوية : قاعة فيها ست أمهات وضعن مؤخراً وأطفال حديثو الولادة تقريباً. أنداء منتفخة وبقايا حليب

فاسد متناثرة في كل مكان، وضعيات بدنية لا تحصى، الجانب المرح والحيواني والودي في هذه العملية كلها. شعرت بأنتي على غير ما يرام وأن علي ربط كل ذلك بتجاريبي كأب دائم الارتباك والتهرب.

تمثل إنغريد تولين دور سيسيليا التي توشك على فقدان جنينها وهي في الشهر الثالث من الحمل. تتصبب عرقاً بارداً وترفع اللحاف فتكتشف، مذعورة، أن السرير والأغطية ممتلئة بالدم الذي يصل حتى ثدييها. كانت مستشارتنا الفنية، وهي قابلة متواجدة يومياً خلال التصوير، قد وضعت هذا الدم (دم ثور ممدد بصباغ كيميائي للحصول على اللون المناسب). أتذكر الضيق المفاجئ الذي شعرت به والذكرى التي انبعثت فيّ عن فتاة شاهدتها تجلس مرعوبة على كرسي المرحاض والدم يسيل من بين فخذيهما.

مع ذلك فقد ضببطت كلمات وأوضاع أولاً إيزاكسون حسب أصول المهنة وأنا أصرّ على أسناني ، وفي لحظات اليأس، أقول في نفسي : لو أنني علمت حقيقة الأمر، لما أقدمت على أي شيء من هذا. كنت أسبح كمن يغرق ويفتش عن قاع يضع عليه قدميه. بالإضافة لذلك، أصبت طبعاً بالحمى الآسيوية. وبالطبع، كبت كل شيء.

كانت الممثلات الأربع لطيفات ولم يدعن الاضطراب يسيطر عليهن. لاحظن أنني لست على ما يرام. بالرغم من عملهن الشاق، عاملنني بلطف حلیم. فحفظت لهن الجميل. إنني أشعر بالجميل بشكل شبه دائم تجاه الممثلين. وعندما يتوجب علينا الانفصال بعد فترة من العمل المشترك، يقلقني هذا الانفصال ويصيبني بالاكتئاب. دهش البعض أحياناً من أنني أرفض مشاهدة

العروض الأولى والاحتفالات المقامة في نهاية العمل. ليس هناك ما يدعش. فبإنهائي للعمل أقطع علاقات وأدت في العواطف. وبالتالي، لا يمكنني الابتهاج بذلك.

في الحقيقة، بعد البروفة هو حوار بين ممثلة شابة ومخرج عجوز:

أنا : كيف تستطيع أن تكون واثقاً إلى هذه الدرجة عندما نلقن الممثل الكلمات اللازمة ؟

فوغلر : لست أدري. أعتمد على شعوري.

أنا : ألا تخشى أبداً أن تخطئ في شعورك ؟

فوغلر : عندما كنت شاباً خليقاً بأن تكون لدي أسباب للخوف، لم أكن أعي أن لدي أسباباً تدعوني للخوف.

أنا : طريق العديد من المخرجين محفوفة بممثلين قتلوهم. فهل كلفت نفسك عناء عد ضحاياك ؟

فوغلر : لا

أنا : ربما لم تترك ضحايا خلفك

فوغلر : لا، لا أعتقد.

أنا : كيف يمكنك أن تكون على مثل تلك الثقة ؟

فوغلر : في الحياة، أو لنقل بالأحرى في العالم الواقعي، هناك على ما أعتقد عدد كبير من الناس يحملون في أنفسهم جروحاً نتجت عن تصرفي، كما أحمل في نفسي جروحاً نتجت عن تصرفهم.

أنا : ولكن ليس في المسرح ؟

فوغلر : ليس في المسرح. لا. تسأليني كيف يمكنني أن أكون  
بمثل هذه الثقة. سأقول لك شيئاً يبدو عاطفياً ومبالغاً به في الوقت  
نفسه، ولكنه مع ذلك الحقيقة بعينها. أحب الممثلين.

أنا : تحب ؟

فوغلر : بالضبط. أحب. أحبهم كظاهرة، أحب مهنتهم، أحب  
شجاعتهم أو استهانتهم بالموت أو قولي ما تشائين. أحب هربهم،  
ولكني أحب أيضاً إخلاصهم المطلق الذي لا يعوقه شيء. أحب  
محاولاتهم للتلاعب بي وأحسدهم على سذاجتهم وحدة بصيرتهم.  
نعم، أحب الممثلين دون تحفظ، أحبهم بشكل رائع، لذا لا يمكنني  
إبداؤهم.

كُتِبَت أول مسودة لسوناتا الخريف في ٢٦ آذار ١٩٧٦ وهي مرتبطة بقضية الضرائب التي انتهت علي في أوائل شهر كانون الثاني : كنت حينها قد انتهيت إلى شعبة الأمراض النفسية في كارولينسكا سيوخوست ثم في صوفياهميت وأخيراً في فارو. بعد ثلاثة أشهر، أوقف البحث في القضية. وتحولت من جريمة في البداية إلى مجرد تصحيح ضريبي. اتصف رد فعلي الأول بالغبطة المفرطة. وإلکم ما كتبته في مذكراتي :

ليلة ما بعد التبرئة : بما أنني لا أستطيع النوم بالرغم من المنوم، خطرت لي فكرة أنني أرغب بعمل فيلم حول موضوع الأم- الابنة ، الابنة - الأم وأنه أحتاج في الدورين إلى إنغريد برغمان وليف اولمان ولا أحد غيرهما. ربما هناك مكان لشخصية ثالثة.

على وجه التقريب، ستبدو القصة كما يلي : هيلينا، وهي ليست على الإطلاق الحسناء هيلين، في الخامسة والثلاثين من العمر ومنتزوجة من قس شاب يدعى فيكتور. يسكنان في بيت مخصص للكهان قرب الكنيسة ويعيشان حياة هائلة متناغمة مع الرعية ومع فصول السنة منذ أن مات ابنهما الصغير إثر مرض ليس له تفسير. عندما مات، كان في السادسة ويدعى إيريك. والدة هيلينا عازفة بيانو شهيرة تجوب العالم. سوف تأتي لزيارة ابنتها السنوية. في الحقيقة، مرت عدة سنوات دون أن تأتي. لذا انقلب بيت الكاهن رأساً على عقب، يسود فيه فرح صادق إلا أنه

مشوب بالخوف. لقد انتظرت هيلينا هذا اللقاء مع والدتها طويلاً. هي أيضاً تعزف على البيانو وقد اعتادت والدتها إعطاها بعض الدروس. إذأ، فرح عام، فرح صادق لفكرة اللقاء الذي تنتظره الأم وابنتها بقلق وحماسة في أن واحد. الأم منشرحة تمام الانسراح. أو على الأقل تعرف كيف تتظاهر بهذا الانسراح التام. تجد أن كل شيء مرتب على أفضل ما يمكن، حتى إنهم انتبهوا لوضع اللوح الخشبي الذي اعتادت عليه تحت فرشاة سرير غرفة الضيوف ( من أجل ظهرها). أحضرت شوكولا سويسري، الخ..

قرعت أجراس الصلاة عشية العيد. تنوي هيلينا زيارة قبر إيريك. وتبوح لوالدتها أن إيريك يأتي لزيارتها أحياناً وأنها تستطيع الإحساس بمداعباته الناعمة الحذرة. وتجد الوالدة هذا التثبيت<sup>٢٢</sup> على طفل ميت مقلقاً وأن على هيلينا وفيكتور تبني أو إنجاب طفل آخر. بعد ذلك ببعض الوقت، ترغب هيلينا بعزف بعض الموسيقى لوالدتها ووالدتها تثني عليها، ولكن، لمزيد من الدقة، تعيد الأم عزف المقطوعة نفسها. وبهذه الطريقة تسحق برفق، ولكن بفعالية، عزف ابنتها الباهت.

في بداية الفصل الثاني، لا تستطيع الأم النوم. تتناول حبوبها وتلقي نظرة على كتبها وتقرأ تعاويذها ولكن دون جدوى. ينتهي بها الأمر إلى النهوض والذهاب إلى الصالون. تسمعها هيلينا وتأتي مستفيدة من اللحظة التي تسقط فيها الاقنعة. تتكلم المرأتان عن علاقتهما. للمرة الأولى تتجرأ هيلينا على قول الحقيقة. تُصم الأم في أعماقها لشعورها بكل هذا الحقد وهذا الاحتقار اللذين يتكشfan لها.

<sup>٢٢</sup> في علم النفس المرضي، تعلق مكثف بشخص أو فكرة أو مرحلة ما منشوه الليبيدو

ثم يأتي دور الأم لتتكلم عن نفسها وعن مرارتها وسأمها  
ويأسها وعزلتها. تحكي عن رجالها وعن لا مبالاتهم وعن جريهم  
المذلل الدائم خلف نساء أخريات. ولكن المشهد يمضي إلى أعماق  
من ذلك : ينتهي الامر بالابنة بأن تلد والدتها. ثم، وللحظات وجيزة  
جداً، ها هما تتجددان في تعايش<sup>٢٤</sup> تام.

و هكذا، في اليوم التالي، تغادر الأم. لم تعد تستطيع تحمل  
نلك الهدوء ولا تلك العواطف الجيدة وقد انجلى غموضها. تطلب  
من شخص ما أن يبرق لها أن عليها العودة في الحال. تسمع هيلينا  
الحديث. ثم يأتي نهار الأحد، ترحل الوالدة وتتحضر هيلينا للذهاب  
إلى الكنيسة وسماع عظة زوجها.

بدلاً من هاتين الشخصيتين، صار هناك أربع. أما أن تلد هيلينا والدتها  
فقد وجدتها فكرة صعبة تخلبت عنها للأسف. تتبّع الشخصيات سبلها الخاصة.  
في السابق، كنت أحاول السيطرة عليها وإكراهها، ولكن على مر السنين  
أصبحت أكثر تعقلاً وتعلمت تركها تتصرف كما يحلو لها. النتيجة : أصبح  
الحقد أشد رسوخاً من ذي قبل : ولن تتمكن الابنة من مسامحة والدتها. كذلك  
لن تتمكن الوالدة من مسامحة ابنتها. أما المغفرة، فجددها عند الابنة الثانية،  
المریضة.

تمت صياغة سوناتا الخريف ذات ليلة، بعد فترة من الجمود التام .  
ما يبقى ملغزاً هو لماذا سوناتا الخريف بالضبط ؟ ولد دون أن تكون هناك أية  
فكرة مسبقة عنه.

<sup>٢٤</sup> بالمعنى البيولوجي للكلمة كما بين الطحالب والفطور (م)



فكرة العمل مع إنغريد قديمة ولكنها لم تكن سبباً في ولادة هذه القصة. آخر مرة التقيت فيها بإنغريد برغمان كانت في مهرجان كان في ١٩٧٣، عندما عُرض صرخات وهمسات. دست رسالة في جيبتي تذكرني فيها أنني وعدتها بعمل فيلم معاً. فقد سبق أن نوينا تصوير رواية هيلمار برغمان : الزعيم، السيدة إنغبورغ.

و لكن اللغز بقي : لماذا هذه القصة بالذات ولماذا اكتملت إلى تلك الدرجة ؟ وحتى إنها أكثر اكتمالاً في مسودتها مما هي عليه في تنفيذها النهائي.

كُتبت سوناتا الخريف في بضعة أسابيع، خلال الصيف، في فارو، لكي يكون لدي شيء في جعبتي في حال فشل بيضة الأفعى. وكان قراري حينها نهائياً : لن أعمل بعد ذلك في السويد على الإطلاق.

و لهذا السبب أيضاً وجدنا حلاً غريباً ألا وهو تصوير سوناتا الخريف في النرويج. كان التصوير في تلك الاستوديوهات البدائية في ضواحي أوسلو فكرة تعجبني بحد ذاتها. فقد بُنيت في العام ١٩١٣ أو ١٩١٤ وبقيت على حالها بكل بساطة. صحيح أنه عندما تهب الريح باتجاه معين، كنا نسمع طائرات تعبر فوق رؤوسنا، إلا أن المكان، من جهة أخرى، عتيق ومستحب. فيه كل ما يلزم وإن كان متداعياً وسيئ الصيانة. المساعدون لطفاء وإن كانت تتقصهم الخبرة المهنية.

عملية التصوير منهكة بحد ذاتها. لم تصادفني صعوبات في التعاون مع إنغريد برغمان. لا، ما حصل هو عبارة عن اختلاف في اللغة، بالمعنى

العميق للكلمة. منذ اليوم الأول، عندما قرأنا المخطوط في استوديو التدريب، اكتشفت أنها حفظت دورها أمام المرأة مع الحركات والنبزات. من الواضح أنها تتعامل مع مهنتها بأسلوب مختلف عن أسلوبنا. وكأنها لا تزال في الأربعينيات من هذا القرن.

أعتقد أن فيها ما يشبه الحاسوب العبقري، والمركب بشكل غريب. بالرغم من أن آليات التلقي لديها ليست حيث تتواجد عادة - وحيث يجب أن تكون -، فقد تمكنت من التجاوب مع نزعات مخرجين أو ثلاثة. ونرى أنها رائعة جداً في عدد لا بأس به من الأفلام الأمريكية.

ففي أفلام هيتشكوك مثلاً نجدها دائماً رائعة. كانت تكرهه. وأعتقد أنه لم يبد أية لباقة في تصرفه معها ويعاملها بصلف وتعال، على ما يبدو كانت تلك الطريقة الفضلى لجعلها تصغي.

منذ العمل في التدريبات، اكتشفت أنه لا يكفي أن أفهم أو أن أكون حاد السمع. علي استخدام طرق طالما رفضتها، وبالأخص العدوانية.

ذات يوم، صرخت في وجهي : إذا لم تقل لي كيف سأؤدي هذا المشهد، سأضربك. أحببت هذا كثيراً. ولكن، من وجهة نظر مهنية بحتة، كان العمل مع هاتين الممثلتين صعباً. عندما أعود لمشاهدة الفيلم من جديد، ألاحظ أنني تركت ليف تتدبر أموراً بنفسها حيث ينبغي علي دعمها. إنها من تلك الفنانات السخيات اللواتي يبذلن أنفسهن بالكامل. ولكنها تتوه بين فينة وأخرى. ومرّد هذا إلى أنني أوليت اهتماماً زائداً لإنغريد برغمان. أضف إلى ذلك أن إنغريد كانت تعاني من صعوبات في تذكر ما عليها قوله. غالباً

مأتبدو في الصباح مشاكسة وغازبية وهذا أمر يمكن تفهمه. كانت تعيش مع قلقها، في مجابهة مرضها وتعتبر طريقتنا في العمل غير اعتيادية وتتطوي على مجازفة. ولكنها لم تحاول التهرب أبداً. كانت طريقته في التعامل مهنية إلى درجة رائعة. بالرغم من هفواتها الواضحة، كانت إنغريد برغمان شخصاً مميزاً: سخية، من الصنف الرفيع وموهوبة جداً.

كتب ناقد فرنسي بذكاء لا ينكر: "في سوناتا الخريف، عمل برغمان على الطريقة البرغمانية"<sup>٢٢</sup>. هذا قول صحيح ولكنه مؤسف. بالنسبة إليّ، أجد عمل برغمان على الطريقة البرغمانية أمراً فيه شيء من الصحة. ولو كانت لدي القوة لأقوم بما أنوي القيام به بالفعل، لما أصبحت الأمور على ما هي عليه.

أحب تاركوفسكي وأعجب به وأجد أنه شخص عظيم جداً. إعجابي بفيليني لا حدود له. ولكنني أجد أن تاركوفسكي بدأ يعمل على طريقة تاركوفسكي، وفيليني بدأ يعمل على طريقة فيليني. أما كوروساوا فلم يعمل أبداً على الطريقة الكوروساوية.

لم أستسغ أبداً بونويل. اكتشف منذ البداية أن بالإمكان اختلاق خدع ورفعت هذه الخدع إلى مقام ما يشبه العبقرية المتميزة والخاصة ببونويل، بعد ذلك، كرّر ونوع خدعه. نجح الأمر دائماً. وعمل بونويل دائماً على طريقة بونويل.

<sup>٢٢</sup> قد تفهم العبارة على أنها مديح ولكنها أيضاً قد تعني الذم بمعنى أن برغمان بدأ يكرر نفسه (م)

حان الوقت لأنظر إلى نفسي في المرآة وأتساءل : أين وصلنا ؟ هل بدأ برغمان يعمل على الطريقة البرغمانية؟

أجد أن سوناتا الخريف مثل مؤسف.

ما لن أستطيع قط معرفته : لم يحصل هذا مع سوناتا الخريف بالتحديد؟ إذا كان المرء يحمل في داخله قصة أو عدداً من الموضوعات، كما هي حالي مع برسونا وصرخات وهمسات، يمكنه رؤية كيف تطور الفيلم وكيف وصل إلى ما وصل إليه. ولكن لماذا انبثق سوناتا الخريف فجأة ولماذا أصبح الفيلم على ما هو عليه، هذا أمر أشبه بالحلم... وربما كان هذا عيبه : كان ينبغي أن يبقى حلماً. لا فيلم حلم وإنما حلم فيلم : شخصيتان. أما الوسط وكل ما تبقى فينبغي وضعها جانباً. ثلاثة فصول بثلاث إضاءات: إضاءة مسائية وإضاءة ليلية مع ضياء الصباح. دون كواليس مربكة، وجهان وثلاثة أنواع من الإضاءة. لا شك أنني تخيلت سوناتا الخريف هكذا.

هناك شيء ملغز في التأكيد على أن الابنة تلد أمها. هناك شعور لم تتوافر في القوة لأقوده إلى نهايته. سطحياً، يشبه الفيلم النهائي مسودته، ولكن الأمر ليس كذلك نهائياً.

أنا أحفر ولكن، إما أن المثقب ينكسر وإما أنني لا أجرؤ على الحفر بالعمق الكافي. إما أنني لا أملك القوة وإما لأنني لا أدرك أن عليّ المضي إلى أعماق من ذلك. حينها أسحب المثقب وأجتاز المسافة الإضافية المدوّخة. أسحب المثقب وأعتبر نفسي راضياً. ما هذا إلا عرضٌ صريح من أعراض الإنهاك الإبداعي، بالإضافة إلى أنه عرض خطير إذ أنه لا يسبب ألماً.



# كوميديا وترفيه

---



في عام ١٩٥١، خلال إضراب السينمائيين، صورت سلسلة من أفلام الدعاية لصابون "بريز". أنقذتني هذه الأفلام من وضع اقتصادي متأزم. عندما أشاهدها اليوم، ما زلت أشعر بشيء من الحماسة. لا يلاحظ فيها أي نقص في الطموح ولا أي تهاون. إنها أفلام غير اعتيادية ونفّذت بمرح. أما كونها في الحقيقة قد روجت لصابون يكشط الجلد عن الجسم فهذا أمر يمكن تجاهله إذا شئنا.

الكوميديات التي صورتها نشأت من الأسباب نفسها التي أنتجت أفلام "بريز". كان ينبغي أن تدر عليّ مالأ. وهذا أمر لا يزعجني على الإطلاق. فغالبية الأشياء في عالم السينما تنشأ عن هذا السبب.

و لكن علاقتي مع الكوميديا كانت معقدة وهذه التعقيدات تعود إلى زمن بعيد. خلال طفولتي، كنت أعتبر حساساً وغير اجتماعي. وطالما قيل عني منذ نعومة أظفاري : "إنغمار لا يتمتع بحس الفكاهة".

على العكس، كان أخي محدثاً مسلياً من الدرجة الممتازة. فمنذ صباه وهو يلقي خطاباً لامعة، كان طريفاً و لاذعاً وذا لسان سليط وسخرية ازدادت قساوة على مر الأيام.

و نكم أرب أنا أيضاً أن يضحك الناس من براعتي. قمت بمحاولات عديدة لكي أبدو طريفاً. في هيلسنغبورغ، أخرجت مجلتيين للعام الجديد وكتبت



بعض الاستكشاث التي اعتبرتھا مسلية. ولكنها لم تنتزع أية ابتسامة من أحد. فكرت طويلاً بالطريقة التي يتصرف بها الآخرون ليضحكوا الناس. فلم أتمكن من الفهم.

في مسرح غوتبورغ، تابعت التدريبات التي قادها تورستن هامارين بالكامل عندما أخرج "الفودفيل"<sup>٣٦</sup> الفرنسي بيشون. كان هامارين مخرجاً عبقرياً للهزليات. ويتمتع بموهبة لا تضاهى في توجيه لمسائه إلى صميم الضحكة. كان بإمكانه ترك الممثلين يبدوون فقرة هزلية في أقصى يسار المسرح ليجعلها تنفجر في وسطه بعد ذلك باثنتي عشرة ثانية.

لا يقوم "الفودفيل" الفرنسي بحد ذاته على الظرف والنكثة الذكية. فهو يرتكز على كوميديا الموقف. كل شيء محسوب رياضياً ليبلغ ذروته في موقف يثير الضحك.

أول محاولة جدية لي في هذا المجال قمت بها في انتظار النساء. وقد بنيت مشهد المصعد بالاعتماد على واقعة حقيقية. كنا، أنا وزوجتي الثانية، قد قررنا اللقاء في كوبنهاجن بعد خلاف عائلي وسكنا في بيت أصدقاء لنا تركوه للذهاب إلى الريف. تناولنا عشاء ممتازاً في المطعم وعدنا فرحين ونحن نشعر بشيء من الإثارة. أخرجت المفتاح ووضعتة في القفل وها هو ينكسر ويبقى عالقاً. واضطررنا للبقاء جالسين طوال الليل على الدرج حتى تكرمت حارسة المبنى واستيقظت في صباح اليوم التالي. ولكن لم تذهب الليلة هباء إذ كانت فرصة غير متوقعة لنا للكلام.

<sup>٣٦</sup> كوميديا خفيفة ومسلية وغنية بالمواقف والتطورات السريعة.

لا شك في أنني سجلت هذا الموقف في ذاكرتي كفكرة لكوميديا قوية.  
كان غونار بيورنستراند وإيفا دالبيك في تلك الفترة متعاقدين مع  
سفنسك فيلم إندستري ومن الطبيعي إذاً أن أكتب لهما.

خلال اللقاء الثلاثي بيننا، أنا وغونار وإيفا، حصل أمر حاسم. فكلاهما  
ممثل موهوب ومبدع. شعرا في الحال أنني ربما لم أكتب نصاً خارقاً، ولكن  
الموقف بحد ذاته مشجع. أما بالنسبة إليّ، كانت محاولة تصوير فيلم كوميدي  
للمرة الأولى تسبب لي هلعاً مريعاً. وبكل ثقة وبكل رهافة وتهذيب، علماني  
كيف أتصرف.

بفضل تمثيلهما المشترك في مشهد المصعد، تمكنت من كتابة كوميديا  
كاملة : درس في الحب. تعلن إيفا عن نيتها في شق نفسها ضمن مشهد  
ينتمي إلى التهريج أكثر مما ينتمي إلى الكوميديا. في اللحظة ذاتها، يصرح  
غونار عن حبه لها. ينهار السقف ويغدو في الواقع كل شيء مضحكاً. في  
لحظة تصوير المشهد ارتعدت فرائصي. قلت لإيفا ولغونار إنني أعدت  
قراءة النص وأجده مستحيلاً تماماً : إنه ممل وأسلوبه رديء وعلينا التعامل  
معه بشكل مختلف. احتج غونار وإيفا بصوت واحد. طلبا مني مغادرة  
الاستوديو والذهاب في نزهة في المدينة أو التفتيش عن لعبة أخرى ألعب بها.  
اترك لنا ساعة لنهتم بالأمر وبعدها، عندما أصبح جاهزين، سنريك المشهد.

هذا ما حصل. وفجأة رأيت : نعم، يمكننا أن نفعل هكذا ! كان درساً  
من أفضل ما تلقيت في حياتي. وانطلاقاً من هذه الحادثة تولد بيننا جو أمانة

وثقة بالنفس وانفراج وعلاقة اجترافية. أساس متين للكوميديات ولابتسامات ليلة صيف.

شاهدت العرض الأول لدرس في الحب. كنت أذرع ندوة الطاحونة الحمراء، جيئة وذهابا، مثل روح معذبة. وفجأة سمعت قهقهات الضحك تصلني من المسرح. سمعتها واحدة تلو أخرى. وقلت في نفسي : غير معقول، إنهم يضحكون ! هناك شيء صورته أنا يضحكهم.

ظهر ابتهسامات ليلة صيف في بداية ٩٥٥ بشكل مفاجئ. كنت قد أخرجت دون جوان لموليير وبيت الشاي في شهر آب في مسرح مالمو كما قدمت تصوير على الخشب في شهر آذار.

ذهبت إلى سويسرا ونزلت في فندق فخم ذي سمعة هائلة، فندق مونتي فيريستا. كان ذلك قبيل بداية الموسم. واكتشفت بسرعة أن ليس هناك سوى قرابة عشرة زبائن وأن الفندق ترك مفتوحاً بالرغم من الإصلاحات الجارية من أجل الموسم المقبل.

أصابتي الجبال بالغم وبخاصة لأن الشمس تختفي خلف قممها بشكل مبالغت في الثالثة بعد الظهر. لم أكن أكلم أحداً ولكنني أقوم بنزهات طويلة محاولاً تنظيم أفكارى وتحديد إطار روتيني يومي لذاتي. بالقرب من هناك، يوجد مشفى خاص تلوح عليه أمارات الأناقة ومخصص للمصابين بالزهري من الأرستوقراطيين. خلال نزهتي كنت أشاهدهم وهم يقومون بنزهتهم اليومية. رؤية غير معقولة : جنث وصلت إلى مراحل مختلفة من التحلل

خبئت هناك. كل منهم برفقة خادمه أو ممرضه، يتعثر على طول الطريق في هذا المنظر الطبيعي النابض والريبيعي.

تملكني اليأس فاستأجرت سيارة ومضيت فيها إلى ميلانو. ذهبت إلى السكالا وشاهدت من الرواق العلوي للمسرح عرضاً بانساً لصلاة الغروب الصقلية لفيردي. لدى عودتي إلى مونتي فيريتا من تلك المغامرة، شعرت أنني منهك.

غالباً ما تلاعبت بي فكرة الانتحار وبالأخص عندما كنت أكثر شباباً وتهاجمني شياطيني.

أدركت حينها أن الساعة قد أزفت. وكنت على وشك ركوب السيارة وإفلات المكابح والمرور فوق حافة الطريق الذي يصعد متلوياً حتى الفندق. سيبدو الأمر على أنه حادث. ولن يحتاج أحد لإظهار حزنه علي.

في تلك الآونة، وصلت برقية من استوكهولم تطلب مني الاتصال بديملينغ في سفنك فيلم إنديستري.

كنت قد أرسلت رسالة من مدينة أنكون ذكرت فيها أنني أعمل في ابتسامات ليلة صيف. سيكون فيه دور هام لإيفا دالبيك ومثله لغونار بيورنستراتد. سيكون فيلماً جماهيرياً. وسينجز المخطوط تماماً في نيسان. يمكننا حتماً بدء التصوير في عيد القديس يوحنا.

عندما اتصلت بديملينغ، طلب مني العودة، لا لإكمال ابتسامات ليلة صيف وإنما للعمل مع ألف سيويرغ. كان عنوان السيناريو آخر زوجين يخرجان، وقد مضى عليه زمن مرمياً على شكل ملخص في سفنك فيلم

إندستري. سيدفع لي أجري عن الفيلم بالإضافة إلى عقد عملي العبودي. الأمر ملح. انفرجت سريرتي وأجلت انتحاري إلى وقت لاحق ورجعت. جهزنا أنا وسيوبرغ بسرعة مخطوط تصوير آخر زوجين يخرجان. ألف سيوبرغ وسفنسك فيلم إندستري يريدان تصوير الفيلم، أما أنا فمسرور بقبض المال.

بفضل هذا المبلغ، ذهبت للسكن في فندق في داريكارلي يدعى سيلياتسبورغ. كنت معتاداً على السكن في شقة من غرفتين في الطابق الأخير مع إطلالة على بحيرة سيليان وعلى الجبال. حشوت في حقيبتني أوراق مخطوطي الصفراء وكنزيتين وبذلة غامقة وربطة عنق إذ ينبغي علي ارتداء ملابس مناسبة للعشاء.

كان الأمر وكأنني أعاود الانغماس في طمأنينة مفاجئة وغير مؤلمة. كان عملي في ابتسامات ليلة صيف قد توقف وسط مرضى الزهري. لا شك في أن لدي تصوري لمختلف الشخصيات ولعلاقاتهم. لقد وضعت معادلتني وأعرف الحل. إلا أنني لم أصل إلى أبعد من ذلك.

كان يسكن في الفندق ليس فقط سفن ستولب وزوجته الفاتنة كارين وإنما أيضاً فتاة شابة تعاني من عواقب تسمم خطر بالبنسلين مع اختلاطات تحسسية. كنا نمثل حالتين من العزلة تم تلاقيهما. بعد الظهر، نذهب بالسيارة عبر الربيع الوليد، نسير حتى مرابع طفولتي حول بحيرة سيليان وعلى امتداد النهر. وفجأة، أصبحت الكتابة بالنسبة إليّ لعبة مرحة.

عندما عدت إلى استوكهولم في أواسط شهر آذار، كان المخطوط المنجز في حقيبتني كما وعدت. تم قبوله مباشرة.

في تلك الآونة، لم نكن نقوم بتحضيرات طويلة، ولكن الفيلم يصبح مكافئاً منذ مرحلة التخطيط له. يجب أن يكون فيلماً بملابس رسمية ويستغرق تصويره عدداً أكبر من الأيام. فإذا ما حسبنا الأسفار والمشاهد الخارجية التي ينبغي تصويرها في أماكن مختلفة سيستغرق الأمر منا قرابة خمسين يوماً.

ابتسامات ليلة صيف يتوسع في موضوعات درس في الحب. يتناول بطرق متنوعة فكرة إدراك الناس لكونهم متحابين دون التمكن مع ذلك من العيش سوية. كما نجد فيه شيئاً من الحنين وعلاقة بين الأب وابنته استقيتها من حياتي الشخصية وفوضى عارمة وكأبة.

بدأ التصوير في حوالي عيد القديس يوحنا. في الحال، استيقظ شيطان ألم المعدة القديم: استمر مرضي طيلة الوقت وعلى ما يبدو كان مزاجي مقبلاً. ظاهرياً، لم يزعج هذا الأمر الممثلين الذين كنت دائماً أحاول تجنيبهم همومي. ولكن أولئك الذين يتذكرون يدعون أنني تعاملت بقسوة شيطانية مع إدارة التصوير والمخبر وقطاع الصوت وبالأخص إدارة الشركة.

سجل مساعدتي لينار أولسون ملاحظاته في دفتر ضخم خلال فترة التصوير كلها. لم تنشر كتاباته. لقد عرض مفصلاً كل مشهد على حدة مدعماً برسوم الديكور والتعليمات.

أسلوب الكتابة ينم عن ادعاء وقراءته مملّة كمن يقرأ كتاب "الصعود" لكزينوفون<sup>٢٧</sup>. ولكن ضمن هذا التحليل التقني، المتجانس صفحة إثر صفحة، نقرأ: "الجميع متعب. كاتينكا تتخرط بالبكاء كلما قيل لها: اخرسي".

<sup>٢٧</sup> X nophon مؤرخ وكاتب وزعيم عسكري يوناني عاش بين القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد.

استمر التصوير بشكل دقيق وحالفنا الحظ أن الطقس كان جيداً. كان الممثلون يحبون العمل الذين يؤدونه ونجح الفيلم، بالرغم من ثورات غضبي ومرضي وغمي. في آخر يوم تصوير وصل وزني إلى سبعة وخمسين كيلو غراماً. اعتقد الجميع، بمن فيهم أنا، أن لدي سرطاناً في المعدة. دخلت المشفى وخضعت لفحص مثالي. النتيجة : صحتي ممتازة إلى حد غير معقول.

يتابع عين الشيطان سلسلة الكوميديات. كانت الشركة قد اشترت حقوق كوميديا دانمركية أكل الدهر عليها وشرب بعنوان : عودة دون جوان. عقدنا أنا وديملينغ اتفاقاً مخجلاً. كنت أريد تصوير النبع ولكنه يكرهه. أما هو فيريدني أن أتكفل بعين الشيطان الذي أكرهه. سررنا كلانا باتفاقنا وكل منا يعتقد أنه خدع الآخر. في الواقع، لم أخدع سوى نفسي.

صوّر كل أولئك النسوة لكي تكسب سفنك فيلم إندستري مالاً. أما كونه قد أصبح فيما بعد خدعة ضخمة متحلقة من بدايته إلى نهايته، فتلك قصة أخرى. كتبت ذلك في المصباح السحري : " نحتاج أحياناً إلى شجاعة أكبر بكثير من أجل شد المكابح مما نحتاج إليه من أجل إطلاق صاروخ. خانتني تلك الشجاعة وفهمت بعد فوات الأوان أي نوع من الأفلام كان عليّ أن أعمل ".

كان عمري اثني عشر عاماً عندما شاهدت للمرة الأولى الناي المسحور في أوبرا استوكهلم.

العرض ثقيل وطويل. يرتفع الستار لمشهد قصير ثم يعود فينزل مباشرة. تتجمع الأركسترا في حفرتها. ضجيج وتحركات خلف الستار، ضربات مطرقة، أعمال إنشاء سريعة. وبعد توقف طويل وممل، يرتفع الستار على المشهد القصير اللاحق.

كتب موزار الناي المسحور لمسرح مزود بلوحات خلفية ومزلق متحركة تسمح بتغيير الديكور بسرعة. هذه الآليات موجودة في الأوبرا ولكنها لم تعد مستخدمة. فالثورة التي حصلت في مجال الديكور في سني الأربعينيات أدت إلى نتائج كارثية. ينبغي أن يكون الديكور متعدد الأبعاد، ولكن كيف ! تبنى أبنية متينة ثم تموه فيغدو كل شيء صعب التحريك.

بدأت بالتردد إلى الأوبرا في عام ١٩٢٨. إذا جلس المرء في الشرفة الثالثة وبشكل جانبي يحصل على مكان رخيص، أرخص حتى من الذهاب إلى السينما. خمس وستون أوير للأوبرا، خمس وسبعون للسينما. أصبحت من رواد الأوبرا المداومين.

كان لدي مسرحي الخاص للعرائس. أمثل فيه بشكل أساسي ما نجده في سلسلة الأطفال "ساعة". كنا أربعة بأعمار متقاربة نكرس ذواتنا لهذا العمل. أنا



وأختي نهتم به طيلة الوقت. وكان أفضل رفيق لي وأفضل رفيقة له معاونينا المخلصين.

كان مسرحاً كبيراً للعرائس وله ذخيرة<sup>٢٨</sup> كبيرة. نقوم بكل شيء بأنفسنا : الدمى وملابسها والديكور والإضاءة. له خشبة تدور وأخرى تنزل ولوحة خلفية نصف كروية. بدأ اختيارنا للبرامج يزداد دقة وتعقيداً. وبدأت أبحث عن عروض فيها إضاءة جميلة وتغيير متكرر في الديكور. ومن الطبيعي إذاً أن تشغل الناي المسحور فكر مدير المسرح.

ذات مساء، شاهدت الإدارة الناي المسحور وقررت إخراج المسرحية. فشل المشروع للأسف إذ اتضح أن الحصول على تسجيل شبه كامل للأوبرا مكلف جداً.

و صارت الناي المسحور رفيقة حياتي.

في عام ١٩٣٩، استلمت وظيفة مساعد مخرج في الأوبرا. في عام ١٩٤٠، أعيد العرض ضمن الديكور القديم والتقليد. وبصفتي مساعداً للمخرج، جلست في مقصورة الإضاءة على يسار المسرح، في أول حيز بين الكواليس. هناك كان يعمل شخص عجوز يسمونه "معلم الإضاءة" وابنه. كلاهما يبدو وكأنه قد ترعرع في الممر الطويل والضيق بين عتلات الرفع. كانت مهمتي الوقوف هناك ويدي نسخة البيانو لأعطي إشارة تغيير الإضاءة.

<sup>٢٨</sup> مجموعة مسرحيات معدة لمسرح ما

بعد ذلك ببعض الوقت، وصلت إلى مسرح مالمو حيث تقدم على الأقل مسرحيتا أوبرا في الموسم الواحد على خشبته الواسعة وطالبت بحماسة شديدة بإخراج الناي المسحور. أصررت على أن أخرجها أنا بنفسني.

هذا ما كان سيحصل لو أن المسرح لم يتعاقد لعام كامل مع مخرج أوبرا ألماني من الرعيل الأول. عمره بحدود الستين وقد أخرج خلال حياته المهنية الطويلة معظم الأوبرات المعروفة. بالطبع هو الذي أخرج الناي المسحور وقدم عرضاً هائل الحجم ثقيل المعدات فصارت خيبة أمني مزدوجة.

انضمت إلي جهة ثانية في محبتي للناي المسحور. عندما كنت صغيراً، كنت أعشق التنزه. وذات يوم من أيام تشرين الأول، ذهبت إلى دروتينغهولم وإلى مسرح قصرها.

لسبب من الأسباب وجدت الباب المؤدي إلى خشبة المسرح مفتوحاً. دخلت واكتشفت في ذلك الوقت المسرح الباروكي الذي تم تجديده مؤخراً. أتذكر بالضبط افتتاني به : الضوء الخافت والصمت والخشبة.

في تهيؤاتي الداخلية، كنت دائماً أرى الناي المسحور في هذا المسرح القديم، في ذلك الصندوق الصوتي الخشبي، بأرضيته المائلة قليلاً ولوحاته الخلفية وكواليسه. هناك يكمن السحر النبيل لمسرح الوهم. لا شيء موجود حقيقة، كل شيء يوهي. في اللحظة التي يرتفع فيه الستار، يظهر التوافق بين خشبة المسرح والقاعة. حينها يأتي وقت الابتكار الجماعي.

من الواضح أن دراما الناي المسحور تجري أحداثها في مسرح باروكي بكل ما في المسرح الباروكي من معدات فعالة لا تضاهي.

بذرت البذرة في الستينيات. في تلك الفترة، قدمت فرقة الإذاعة على مدى سنوات حفلات موسيقية عامة في سيرك ديورغاردين. المكان مزعج بالنسبة للموسيقيين ولكنه مناسب للموسيقى بسبب جودة السماع تحت قبته. في إحدى الأمسيات، التقيت برئيس فرقة الإذاعة في حينها، ماغنوس إنهورنينغ. تبادلنا الحديث خلال الاستراحة وألمحت إلى أن المكان مناسب لتمثيل أوديب الملك لسترافنسكي. أجبني إنهورنينغ : إذاً، سنقوم بذلك.

لم يكن في نتاجي سوى تقدم الفاجر. وأخرجت أيضاً V rml nningama والأرملة الطروب في مسرح مالمو. تلك هي خلاصة خبرتي بالمسرح الموسيقي.

حينئذ سألني إنهورنينغ إن كان هناك شيء آخر أقترحه فأجبتّه بشكل عفوي : أريد إخراج الناي المسحور، أريد إخراج الناي المسحور للتلفزيون. قال إنهورنينغ : إذاً، سنقوم بذلك أيضاً. عندها بدأت سلسلة طويلة ودقيقة من القرارات. أظهرت الحسابات التي أجريت في التلفزيون أن الإنتاج سيكلف نصف مليون كورون وهو مبلغ هائل. أضف إلى أن الثقافة والأوبرا أصبحتا موضع احتجاج في عالم الإعلام الذي تحول منذ ١٩٦٠ إلى النضال ومعاداة النخبوية. ولذا فإن تمرير إنتاج أوبرالي مكلف في ذلك الجو ليس بالأمر المضمون.

لولا حماسة ماغنوس إنهورنينغ التي لا تتزعزع، لما تحقق الناي المسحور. إنه إنسان لا يتعب ويعرف كل خفايا الدوائر الحكومية. يتقن أيضاً فنون المراوغة وهذا ما جعله قادراً على اتباع التسلسل الإداري الملائم للوصول إلى القرار.

نحتاج قبل كل شيء إلى قائد أركسترا. طلبت من هانس شميدت - إيسرستيد وهو صديق قديم. أجبني بنبرته الفريدة : لا يا إنغمار، كل هذا مرة أخرى، لا !

لقد عبّر بهذه الطريقة تعبيراً صحيحاً عن أحد تعقيدات الناي المسحور : فصعوبتها من الناحية الموسيقية كبيرة جداً. وبالرغم من ذلك، يندر أن يكافأ قائد الأركسترا على جهوده.

حينئذ توجهت إلى إيريك إيريكسون. كنت معجباً به وأحترمه كقائد كورال وأوراتوريو<sup>٣٩</sup>. أجبني بحزم قاطع : لا. ولكنني لم أراجع، إذ أنه يتمتع بكب ما أحتاج إليه: الدفاء الموسيقي والعلاقة الحميمة مع المؤدين و - بالأخص - الحس بالصوت الطبيعي وهي ميزة تطورت لديه خلال حياته المهنية الفريدة من نوعها كقائد كورال. فقبل أخيراً.

بما أننا لن نمثل الناي المسحور على مسرح وإنما أمام الكاميرا والميكروفونات، فلننا بحاجة للأصوات الضخمة. بالمقابل، ما نحتاج إليه هو الأصوات الدافئة والمثيرة والتي لها شخصيتها. أضف إلى أنني كنت أعتبر من الأمور الحاسمة أن يتم تمثيل المسرحية من قبل مؤدين شباب، قريبين

<sup>٣٩</sup> دراما غنائية حول موضوع ديني

بطبيعتهم من النقلات السريعة بين الفرح والألم، بين العاطفة والهوى. تامينو يجب أن يكون شاباً وسيماً وبامينا فتاة لذيذة. ولا مجال هنا للكلام عن باباجينو وباباجينا. كما أن لدي قناعة تامة أن النسوة الثلاث يجب أن يكن شابات ومرحات وبارعات. قريبات إلى القلب وخطرات ولديهن حس حقيقي بالكوميديا وكذلك أيضاً دفاء في الإثارة. وينبغي أن يكون الفتيان الثلاثة على شيء من "الزعرنة"، الخ..

تمكنا في وقت فصير جداً من اختيار المجموعة، مجموعة يغلب فيها العنصر الشمالي. التقى المغنون و الموسيقيون في أول جلسة تدريب. شرحت بإيجاز ما أريد إبرازه وما أتوقعه من عرضنا هذا : الجو الحميمي، الإنساني، المثير، الدافئ والقريب. فتجاوب الفنانون بحماسة.

الفكرة الرئيسية هي أن تكون الشخصيات أقرب ما يمكن من شخصيات الحكايات الشعبية. أساليب السحر والأعاجيب المسرحية تمر فيها بشكل عارض : عجباً، هذه باحة قصر،.. هو ذا الثلج يهطل،... هذا جدار سجن... وفجأة يحل الربيع.

ولما بدأنا التصوير، أدركت كم كان المخاض طويلاً. لم يسبق أبداً أن سارت عملية إخراج دون أدنى عائق كهذه. الحلول تأتي تباعاً ومن تلقاء ذاتها. لم تصادفنا أية حالة ولادة قسرية ولا أية فكرة أتيت بها لمجرد إظهار قدرتي على الإخراج. كانت فترة إبداعية حملتها ليل نهار موسيقى موزار.

أحد المشاهد المركزية في المسرحية موجود في مقدمة اختبارات تامينو وبامينا الثلاثة. وقد لفتت نظري إلى معناه الواضح والصريح أندريا فوغلر - كوريللي، معلمة كابي لا ريتي للبيانو. كتبت في المصباح السحري :

ولد دانييل سيباستيان<sup>٤٦</sup> في ٧ أيلول ١٩٦٢ بعملية قيصرية. كانت كابي وأنديا قد عملتا حتى اللحظة الأخيرة. في الأمسية التي تلت الولادة، بينما خلدت كابي إلى النوم بعد سبعة أشهر من الألم، أخذت أنديا التوزيع الموسيقي للناي المسحور من المكتبة. شرحت لها طريقة الإخراج التي أحلم بها. فتحت أنديا النوتة حيث ينشد المحاربان المرتديان الخوذة النارية. وبينت لي مدى إعجابها بكون موزار، الكاثوليكي، قد اختار مغناة مستوحاة من باخ لحمل رسالته ورسالة شيكانيدير. دلتنني على الجمل الموسيقية في النوتة وقالت : يجب أن يكون هذا صالِب<sup>٤٧</sup> القارب. الإمساك بدفة الناي المسحور أمر صعب. ولكن دون صالِب يغدو الأمر مستحيلاً تماماً. مغناة باخ هي الصالِب.

أنجز الفيلم في فارو. عندما انتهت نسخة العمل مع شريط صوتي كامل، عرضنا الفيلم للمرة الأولى في الاستوديو الخاص بي في ذلك الحين. المدعوون للحفلة الأولى هم المشاركون في العمل والجيران وأولادنا وأحفادنا. كانت أمسية حارة من أماسي شهر آب يتراقص فيها ضوء قمر ساحر على البحر. شربنا الشمبانيا وأشعلنا مصابيح ورقية وأطلقنا أسهماً نارية.

<sup>٤٦</sup> ابن إنغمار برغمان وكابي لاريتي.

<sup>٤٧</sup> عارضة محورية في أسفل القارب يرتكز عليها الهيكل بأكمله.

لغاتي وألكسندر عرابان. أحدهما هو إرنست تيودور أماديوس هوفمان<sup>٤٢</sup>.

في نهاية السبعينات، كان من المقرر أن أخرج حكايا هوفمان في أوبرا ميونيخ. فبدأت أبنى تهيؤاتي حول هوفمان الحقيقي وهو جالس في حانة لوثر، مريض وعلى وشك الموت. كتبت في مذكراتي: "الموت متواجد دائماً. أغنية الموت، عذوبة الموت. المشهد في البندقية ينضح عفونة ورغبة وحشية وعطراً تقليلاً. مشهد أنطونيا عصري وهائج ومخيف. المسرحية مأهولة بأشباح ترقص فاغرة فاها. في لحن المرأة، تبدو المرأة صغيرة وتلمع كسلاح جريمة.

تحدث إحدى قصص هوفمان عن غرفة كبيرة سحرية. وهذه الغرفة السحرية هي التي يجب إعادة تكوينها على المسرح. يجب أن تجري الأحداث فيها بينما تجلس الأركسترا في أقصاها.

هناك أيضاً صورة لحكايا هوفمان تسلطت على أفكاري بشكل متكرر. تأتي الصورة من كسارة البندق. طفلان يجلسان القرفصاء في الغسق عشية عيد الميلاد ينتظران أن تضاء الشجرة وتفتح أبواب القاعة.

<sup>٤٢</sup> كاتب وشاعر وموسيقي ألماني ١٧٧٦ - ١٨٢٢

هذه هي الصورة التي قدمت لي فكرة أن أبدأ فاتي وألكسندر مع احتفالات عيد الميلاد.

العرب الثاني هو بالطبع ديكنز: الأسقف ومنزله. اليهودي في دكانه الخيالي. الأطفال الضحايا. التناقض بين العالم المغلق بالأسود والأبيض والحياة المزدهرة في الخارج.

يمكن القول إن هذا قد بدأ في ١٩٧٨. كنت حينها أعيش في ميونيخ وأشعر بالانزعاج. الدعوى المتعلقة بضرائبي لا تزال قيد النظر ولا أعرف كيف ستنتهي. إليكم ما كتبته في مذكراتي بتاريخ ٢٧ أيلول :

لم يعد هناك أي تناسب بين قلقي وبين الواقع الذي يولده. مع ذلك أعتقد أنني أعرف أي نوع من الأفلام أريد أن أعمل في المرة القادمة. سيكون مختلفاً عن كل ما تطرقت إليه حتى الآن.

أنطون في الحادية عشرة من العمر وهاريا في الثانية عشرة. إنهما مركزا المراقبة اللذان من خلالهما أراقب الواقع الذي أريد وصفه. الفترة : بداية الحرب العالمية الأولى. المكان : مدينة ريفية هادئة لدرجة غير اعتيادية وشديدة النظافة. فيها جامعة ومسرح. يكمن الخطر بعيداً، الحياة هادئة.

والدة هاريا وأنطون مديرة مسرح، أبوهما متوفى. استلمت الوالدة المسرح و أدارته بصرامة وحكمة. إنهم يسكنون في شارع هادي. اليهودي إسحق يسكن من جهة الباحة. لديه دكان ألعاب. ولكن في دكانه أشياء أخرى كثيرة مسلية ومثيرة. في أيام الأحد، تأتي لزيارتهم امرأة عجوز أمضت فترة في الصين كمبشرة. تريحهم ألعاب ظل صينية. هناك أيضاً عم فيه شيء من المس ويتصرف



بحرية ولكنه غير مؤذ. البيت بورجوازي لدرجة هائلة والحياة هانئة. الجدة شخص شبه أسطوري وتسكن الشقة السفلية. إنها واسعة الثراء ولها ماضي كعشيقة لأحد الأمراء وممثلة كبيرة. أما الآن فهي تعيش منعزلة ولا تظهر إلا قليلاً. على كل حال، إنه عالم يسيطر فيه العنصر النسائي إلى حد كبير بالإضافة للطباخة الموجودة منذ قرن من الزمان ومربية الأطفال القصيرة، ذات النمش، المرحة والعرجاء والتي تفوح منها رائحة عرق طيبة.

المسرح هو أيضاً مكان للعب الطفلين وملجأ لهما. يضاف أن يسمح لهما بالمشاركة في مسرحية ما وهذا ما يثيرهما إلى أقصى درجة. ينامان في الغرفة ذاتها وبسبب ما لديهما من مسرح ممي وجهاز عرض وقطارات وبيوت ممي يغدو العمل أمامهما كبيراً. إنهما لا يفترقان.

ماريا هي التي تمسك بزمام المبادرة أما أنطون فيغلب عليه طابع الخوف. التربية صارمة ولا تستبعد العقوبات القاسية حتى لاتفه الأمور. أجراس الكاتدرائية تشير إلى مرور الوقت، وبشير الجرس الصغير في القصر إلى الفترة الصباحية والفترة المسائية. يوم الأحد، يجب الذهاب إلى الكنيسة. ينلقى القس الدعوات ويستقبل بترحاب حتى في المسرح. هناك مجال للشك في أن تكون الأم على علاقة ما مع القس. ولكن يصعب إدراك الأمور هكذا، مباشرة.

ثم تقرر الوالدة الزواج من القس. لم تعد قادرة على الاحتفاظ بمسرحها لأن عليها أن تكون زوجة وأماً. بطنها ينتفخ بشكل واضح. ماريا لا تحب القس. وكذلك أنطون. تتخلى الأم عن

المسرح للممثلين وتستانن من نويها وهي تبكي بمرارة وتمضي للسكن في بيت الكاهن مع هاريا وأنطون المستاءين من الأمر.

الوالدة زوجة صالحة للقس. تمثل دورها بطريقة لا عيب فيها. تلد الأطفال وتقدم القهوة بعد الصلاة. أجراس الكنيسة تترع وأنطون و هاريا يبيّتان انتقامهما. لم يعد يسمح لهما بالنوم في غرفة واحدة وتم طرد هاج المرححة بعد أن اكتشف أنها حامل وأحلت محلها شقيقة القس، وهي أشبه بنتين حقيقي.

كبت أحاول التفتيش عن نبع بواسطة قضيب البندق<sup>٤٢</sup> وقد اكتشفت المجرى. عندما بدأت الحفر، انبثق الماء كالقوار. وتتابع مذكراتي :

باللعب أريد الغلبة على القلق وتخفيف التوتر والانتصار على الفناء. أريد أخيراً إعطاء شكل للفرح الذي أحمله في داخلي بالرغم من كل شيء والذي لم أعطه في عمالي إلا فرصة ضئيلة ونادرة للحياة. أن أتمكن من وصف القدرة على العمل والحيوية واللطافة. على الأقل في هذه المرة لن يكون الأمر سيئاً جداً.

نلاحظ منذ البداية أنني رسوت في عالم طفولتي. تلك هي المدينة حيث توجد الجامعة والمنزل والجدة وطباختها العجوز وذلك هو اليهودي الساكن في الحوش وتلك هي المدرسة. ها أنا الآن في الموقع وقد بدأت التسكع في الجوار. لقد كانت الطفولة بالطبع موردي الرئيس دون أن أهتم حتى ذلك الوقت بالمصدر الحقيقي لما يردني.

بتاريخ ١٠ تشرين الثاني :

<sup>٤٢</sup> يستخدمه حفارو الآبار للكشف عن المكامن المائية.

أفكر غالباً بإنغريد برغمان. أرغب بكتابة شيء من أجلها على ألا يكون مرهقاً لها وأرى شرفة، في الصيف، تحت المطر. إنها وحيدة، تنتظر أولادها وأحفادها. الوقت بعد الظهر. الفيلم كله يدور تحت تلك الشرفة. يدوم الفيلم ما دام المطر. كل شيء في أرق ما يكون من الجمال، كل شيء مغلف بهذا المطر الذي لا يتوقف. عندما يبدأ الفيلم، تتكلم بالهاتف. خرجت العائلة في نزهة على البحيرة. تتكلم مع صديق قديم أصبح الآن أكبر منها سناً بكثير. بينهما ثقة عميقة. تكتب رسالة. تجد شيئاً فقدته. تتذكر عرضاً في المسرح : ظهورها العظيم. تتراءى في زجاج النافذة - يمكنها أن ترى نفسها عندما كانت شابة.

إن كانت قد بقيت في البيت فلأنها لوت قدمها - لوت قدمها بشكل طفيف ولكنها تستمتع بالبقاء وحيدة. عند نهاية الفيلم ترى العائلة تعود من نزهتها، المطر مستمر بالهطول، ولكن بقطرات هادئة.

يجب أن يتم كل شيء وكأنه نغمة رخيمة هادئة.

شرفة في الصيف - كل شيء مغلف بضياء خافت. يجب ألا يكون هناك أطراف حادة، يجب أن يكون كل شيء لطيفاً كالمطر. تاتي بُنيّة من عند الجار وتسال أين باقي الاولاد. أحضرت فريزاً برياً وتتلقي هدية. إنها مبللة بالمطر وتفوح منها رائحة طيبة. إنها حياة لطيفة، الحياة الطيبة والمتواضعة والصعبة المنال. عندما ترى أصابع البُنِيّة، تتصاعد في داخلها أفكار غير اعتيادية، أفكار لم تخطر على بالها من قبل. القط يهرّ وهو متمد على الأريكة، الساعة تتكثك، تفوح رائحة الصيف. تقف على عتبة باب الشرفة وتتنظر إلى المرج والسنديانة، المرج الذي ينزل إلى رصيف

الميناء والخليج. يبدو كل شيء مألوفاً ومع ذلك جديد ومدesh .  
يا لهذه الرغبة المفاجئة المنبعثة من الوحدة.

كما لو أنه فيلم آخر، مستقل عن الأول، ولكن خمرة الماديرا<sup>٤٤</sup> هذه لها فعلها في فاتي وألكسندر. اتخذت القرار بتمثيل الحياة المضيئة والسعيدة في الفترة التي صرت فيها أرى الحياة صعبة الاحتمال حقاً.

حصل الأمر ذاته مع ابتسامات ليلة صيف الذي انبثق من حالة تشكك قاسية. أعتقد أن هذا ناجم عن كون القوى المبدعة تهرع للمساعدة عندما تشعر النفس بالخطر. أحياناً تتم الأمور بشكل جيد كما حصل في ابتسامات ليلة صيف وفاتي وألكسندر. أحياناً أخرى تنتهي بشكل سيء كما في بيضة الأفعى.

كونت فكرة فاتي وألكسندر في خريف ١٩٧٨ حيث كان كل شيء بالنسبة إليّ بؤساً وظلاماً. ولكنني كتبتّه في ربيع ١٩٧٩ بعد تلاشي التوتر. كان سوناتا الخريف قد استقبل استقبالاً جيداً في عرضه الأول والخلاف مع الإدارة الضريبية انحل وانتهى. فجأة وجدت نفسي حراً. أعتقد أن فاتي وألكسندر استفاد من ارتياحي. من معرفتي أنني أملك حقاً ما أملكه.

ليس التناغم إحساساً غير اعتيادي بالنسبة إليّ ولا غريباً عني على الإطلاق. أقدم أفضل ما لدي ولكن بشرط أن أتمكن من العيش والابتكار دون منغصات، وأن أعيش حياة هائلة وادعة أستطيع فيها رؤية واقعي بنظرة شاملة وأن أتمكن من التصرف بلطف، دون الاضطرار إلى تمنّي أشياء

<sup>٤٤</sup> خمرة تسب إلى جزر ماديرا في البرتغال وهي من الأصناف الممتازة (م)

وأشياء والانصياع إلى كم هائل من المواعيد. يذكرني مثل هذه الحالة بحياتي  
الخاملة والخانعة خلال طفولتي.

في ١٢ نيسان ١٩٧٩، وصلنا إلى فارو. "بدا الأمر كمن يعود إلى  
منزله. كل ما تبقى حلم ووهم." بدأت بعد ذلك ببضعة أيام بكتابة فاني  
وألخسندر.

الأربعاء ١٨ نيسان :

لا أعرف الكثير عن هذا الفيلم. مع ذلك، يغريني أكثر من أي  
فيلم آخر. يوجد فيه لغز وهو أمر يتطلب تفكيراً، ولكن الأهم  
بالطبع هو أن المتعة متوقعة.

دونت في ٢٣ نيسان :

" كتبت اليوم الصفحات الست الأولى في فاني وألخسندر. إنه حقاً لأمر  
مسل. الآن سأكتب عن المسرح وعن الشقة وعن الجدة."

الأربعاء ٢ أيار :

علي عدم تعجل الأمور بهذا الشكل. لدي الصيف بأكمله،  
أكثر من أربعة أشهر. ولكن، بالمقابل، علي عدم الابتعاد كثيراً عن  
مكتبي. لا، لا عليك، تنزهه ! دع المشاهد تتكثف على هواها. دعها  
تأت من تلقاء ذاتها. فهذا سيزيدها لطفاً !

الثلاثاء ٥ حزيران :

خطراً إيقاظ القوى السفلية. في بيت إسحق، هناك الأبله  
ووجهه الملائكي، جسده الناحل والمضطرب، وعيناه الشفافتان

اللذان تريان كل شيء. يمكنه ارتكاب أفعال شنيعة. إنه كغشاء يهتز عند أدنى أمنية.

تجربة الكساندر مع السر، حديته مع أبيه المتوفى. يتبدى الله له. لقاءه مع إسماعيل الخطير الذي يرسل المرأة الملتهبة لتقضي على الأسقف.

في ٨ تموز، انتهى المخطوط بعد ثلاثة أشهر من البدء به. وتلا ذلك تخضير طويل ومسلّ بشكل غريب.

ثم، بعد الفترة المكثفة من الكتابة والتحضيرات التي استغرقت مني زهاء السنة، ها أنا فجأة أمام الإنجاز المادي للفيلم.

في ٩ أيلول ١٩٨٠ (قبل الانطلاق) : " ليلة سيئة نوعاً ما. على كل حال، اختفى القلق والتوتر. وهذا ما يشعرني بالراحة. طقس حار وضبابي. الكل يعمل بالطاقة القصوى."

هكذا هي الأمور دائماً في التصوير. يكفي العمل ليومين أو ثلاثة ليتولد لدينا شعور بأننا في حالة موجودة منذ الأزل. الأمر أشبه بطريقة يعتادها المرء في شهيقه وزفيره. كتبت ملخصاً للأسبوع الأول. : " مر الأسبوع الأول من التصوير بأفضل مما هو متوقع من كافة النواحي. وغدا العمل مسلياً أكثر مما كنت أتخيل. أعتقد أن هذا ناجم أيضاً عن كوني أعمل بلغتي. الأولاد أيضاً مرتاحون و يعملون ببسر وتسلية. لا شك في أن المساوئ تتربص بي في الزوايا. من وقت لآخر، ينتابني قلق شنيع.

لم تكنف المساوي بالتربص في الزوايا إذ ليس هذا من شيمتها. كدنا أنا وسفن نيكفست أن نتحطم ونحن نجول جيئةً وذهاباً في استوديو معهد السينما الكبير. سقطت عارضةً وزنها طن تقريباً من السقف قريباً جداً منا حتى إننا سمعنا الهواء الناتج عن السقطة يهب في آذاننا. وقع رئيس الكهربائيين في حفرة الأركسترا في مسرح سودرا وكسر ساقيه. سيسيليا دروت، المضطلة بأمر الشعر والماكياج، وهي من مساعدي المقربين، أصيبت بانزلاق فقرات ومنعها الطبيب عن العمل. حل محلها شخصان ماهران جداً من المسرح الدرامي لم يسبق لهما أن عملا للسينما. الرجل الذي يفترض فيه أن يتولى تنفيذ الملابس الرجالية والنسائية توفي قبل بدء التصوير ببضعة أسابيع.

قرب حلول عيد الميلاد، أصيبت الفرقة بنوع شديد من الحمى. فاضطررنا لإيقاف العمل لمدة ثلاثة أسابيع. فلجأت إلى سريري وأسنانني تصطك. أما سفن نيكفست فقد حل محله على مدى عدة أسابيع مصور مغمور ولكنه من الدرجة الأولى. الشاب برتيل غوف الذي يمثل دور ألكسندر كسر ركبته وهو يلعب الهوكي. وهكذا دواليك.

مع ذلك، لا أستطيع تذكر ما إذا حصلت بيننا خلافات حادة خلال التصوير.

و لكنني كنت أشعر في الوقت نفسه أن قواي بدأت تخونني. كل يوم يتطلب مني جهداً عظيماً على الرغم من أن الظروف مؤاتية بشكل غير معقول : عدت للعمل بلغتي؛ أعمل مع ممثلين مغربلين بدقة؛ فريق التصوير مدرب بشكل ممتاز والتنظيم لا ثغرة فيه. بالرغم من ذلك، لم يفتأ الخوف

يقض مضجعي. هل ستسير الأمور جيداً اليوم أيضاً ؟ هل ستكون لدي القوة مائتاتن وخمسون يوم عمل ؟  
بدأت ألمح القرار .

بعد نهاية التصوير ببضعة أسابيع، حان الوقت لمشاهدة الكم الهائل من المواد، خمس وعشرون ساعة من الشرائط المصورة بالتمام والكمال .

سجلت رد فعلي الأول في ٣١ آذار : "بدأت أخيراً أشاهد الشرائط المصورة. بقينا في اليوم الأول أربع ساعات. النتيجة : هناك حقاً أشياء من كل ما هب ودب. أصيبت أحياناً بصدمة. ما كنت أعتقد جيداً بدا شيئاً ومتافراً وجديراً بالثناء. بينما هناك أشياء أخرى معقولة. ولكن ليس هناك ما هو جيد عن جدارة سوى غون فيلغرين .

في اليوم التالي : "أرق شبه تام وقلق كبير بعد ما شاهدته البارحة. نتابع مشاهدة الشرائط الخاصة بقداس الصباح في عيد الميلاد وحتى مشهد الشرفه بأداء غون وبرنيلا. اليوم تتم الأمور بشكل أفضل بكثير . ولكني ما زلت ألاحظ بعض العثرات المستغربة. الشكل والقياس يقلقاني بعض الشيء ."

عندما انتهينا من مشاهدة الشرائط بالكامل، عدنا إلى نقطة البداية من أجل مشاهدتها مرة ثانية : هذه المرة تسنى لي الوقت لأخذ الأمور بروية واستطعت مشاهدة الصور ككل مستمر. حينها أصبح انطباعي أكثر إيجابية ."

في غضون أسبوع، تحسن الجو ولكني بدأت أقلق من ضخامة كل تلك المواد : "تمت مشاهدة الشرائط بشكل جيد. هناك بعض الهفوات ولكن ليس هناك ما لا يمكن إصلاحه." في اليوم التالي : "نعاود مشاهدة الشرائط .



الساعات الأخيرة. الطول يقلقني بعض الشيء. هناك مشكلة في النهاية بأكملها. سنحاول حلها."

من خلال مذكراتي اليومية، أتوقع أن يكون الناس قد تعبوا مني. أتصرف كالهيجي وأثقل على مسامعهم بتكرار كل التفاصيل الدقيقة وأسألهم عن كل شاردة وواردة، عن كل صغيرة وكبيرة وأتعجب كيف انتهت الأمور إلى ما انتهت إليه. ولكن الهم الذي بدأ يظهر متعلق بالنسختين. إذ أن علينا إنتاج نسختين من قاتي وألكسندر. واحدة للتلفزيون من خمسة أجزاء حتى وإن كانت غير متساوية في الطول. وأخرى للسينما "بالطول العادي" دون تحديد دقيق. ولكن ليس أكثر من ساعتين ونصف.

النسخة الطويلة هي الأهم. وهي الفيلم الذي أتحمّل اليوم مسؤوليته. التوزيع السينمائي ضروري ولكن ليست له الأولوية. ولأسباب عملية وقنية أنجزنا أولاً الفصول الخمسة للتلفزيون. بعد المونتاج حصلنا على فيلم يدوم أكثر من خمس ساعات.

في آب ١٩٨١، أتت مسؤولية المونتاج لدي سيلفيا إنغمارسون إلى فارو. كنا ننوي العمل بسرعة لوضع النسخة السينمائية ضمن الخط الذي في مخيلتي. كنت أعرف بشكل لا بأس به ما سأقتطعه من أجل الحصول على فيلم يدوم قرابة الساعتين والنصف.

نفذنا مخططاتنا بسرعة. ولكن بعد انتهاء العمل، أدركت بهلع أنني أمام فيلم يدوم أربع ساعات. صدمة! بالنسبة لي وأنا من تبججت دائماً بأن لدي حس بالوقت وبالتوقيت.

ليس أماناً سوى إعادة كل شيء من البداية. الأمر مزعج للغاية لأنني سأضطر للاقتطاع من اللحم الحي في الفيلم.

كنت أعرف أنني كلما اقتطعت شيئاً، أساهم في تخريب عملي. توصلنا أخيراً إلى حل وسط : سيدوم الفيلم ثلاث ساعات وثمانى دقائق.

وفي نظري اليوم، يمكن تخفيف الفيلم الطويل بمقدار نصف ساعة أو أربعين دقيقة دون أن يلاحظ الأمر. لقد تم مونتاجها بالكامل من أجل بثها في التلفزيون على خمس حلقات. ولكن بينها وبين الحصول على نسخة مختصرة لصالات السينما البون شاسع.

الوفاق الأساسي بين فاتى وألكسندر ملخص بالكامل في المصباح السحري.

في الحقيقة، عندما أعيد التفكير في سنواتي الأولى، يتملكني شيء من الرغبة والفضول. لقد غدّت خيالي وحواسي ولا أنكر أنني شعرت بالضجر. بل كانت الأيام والساعات تتفجر تحت ضغط أشياء عجيبة ومشاهد غير متوقعة ولحظات سحرية. لا زلت أستطيع التجوال في أحضان الطبيعة ذاتها وأستعيد ضيائها وروائحها والناس والأماكن واللحظات والحركات والنبرات والأشياء وأحس بها. نادراً ما أجد أحداثاً تروى وإنما أجزاء من أفلام، طالت أو قصرت، صورت دون هدف.

ميزة الطفولة : إمكانية التنقل بحرية تامة بين السحر وهريسة الشوفان، بين الرعب التام والفرح الذي يكاد يودي بك. وإذا ما استثنينا النواهي والأوامر، وما هي سوى ظلال ليس لها غالباً ما يفسرها، فإن الحدود غير موجودة. أعرف مثلاً أنني لم أكن

أستطيع فهم الالتزام بالوقت : يجب أن تتعلم الوصول في الوقت المحدد، أعطيناك ساعة وعلمناك قراءة الوقت فيها. ومع ذلك، لم يكن للوقت وجود.

أصل إلى المدرسة متأخراً، أصل إلى موعد الوجبات متأخراً. دون مبالاة أتزده في حديقة المشفى، أسجل، أحلم، لم يعد للوقت وجود، شيء ما يذكرني بأن عليّ الشعور بالجوع وبعدها تحصل أمور كثيرة.

صعب التفريق بين ما كان ثمرة الخيال وما يعتبر على أنه حقيقي. ببعض الجهد، ربما تمكنت من إجبار الواقع على البقاء واقعياً ولكن كان هناك الأشباح والأطياف. بم كانت الأشباح والأطياف تلزمني؟ والحكايا، هل هي واقعية؟

# سيناريو فيلم الصمت

سيناريو وإخراج : انغمار برغمان

ترجمة : إبراهيم العريس



## انغمار برغمان

ولد انغمار برغمان في الرابع عشر من تموز ١٩١٨، في المدينة الجامعية السويدية العريقة أوبسالا التي تقع على بعد ٦٠ كلم إلى الشمال من ستوكهولم. وكان أبوه راعي أبرشية قسيساً ( وهو أمر قيل ويقال وسيقال دائماً، لأن عمل الأب مارس تأثيراً هاماً بالنسبة إلى تربية انغمار الفتى ). منذ فتوته كان انغمار برغمان يحب أن يتأمل الحياة ويحلم وهو ممدد على سجادة الصالون في بيت جدته القائم في ظل إحدى الكاندرائيات. هناك كان يصغي إلى صوت الأجراس التي كانت أحياناً توحى له بصفاء وامتعة وأحياناً بجو كئيب، وذلك تبعاً لمزاجه الخاص في كل لحظة من اللحظات. في بعض الأحيان كانت اللوحات المعلقة على الجدار - ولا سيما لوحة تمثل مدينة البندقية - كانت تعطيه انطباعاً بأن ما في اللوحة يتحرك. أما الظلال الليلية فكانت ترسم أشكالاً غريبة على سقف غرفته. وهو عاد والتقى بسحر هذه الخيالات كلها في الهالة الضوئية التي كان يطلقها مصباح سحري أهدي إليه ذات يوم .

عدا عن هذا كان انغمار غالباً ما يصحبه أبوه في جولاته الرعوية التي كان هذا الأخير يقوم بها في المناطق الريفية المجاورة. فكان يحضر حفلات عمادة، وحفلات زواج وجنازات، بحيث أنه اكتشف باكراً، وعبر كل تلك المظاهر والتظاهرات، ما يشبه الخلاصة الحية للحياة البشرية في لحظاتها

الأكثر تشابكاً. لكن العظات التي كان يصغي إليها أخذت تبدو له مع مرور الوقت رتيبة للغاية. وأخذ يشعر وكأنها ليست أكثر من صراخ في الصحراء. ( إن الله يذكر دائماً، لكنه أبداً لا يجيب ) .

لكنه، مع هذا كان يشعر باحترام غريب إزاء " صانع أيامه " . وكان يكن تقديراً كبيراً لتفانيه الذي لا يكل. لكنه توصل قليلاً قليلاً إلى الاستنتاج بأنه ربما كانت هناك وسائل أخرى، أكثر مباشرة وواقعية، لمحاولة البرهنة على تضامن المرء مع الآخرين وتعاطفه معهم. خلال القداديس كان لا يكف عن تفحص الرسوم القروسطية العتيقة نصف المحمية والتي كانت تزين جدران بعض الكنائس الريفية. ومن ذلك الخليط المؤلف من مناخ ديني وشكّ وملاحظات جمالية ونفسانية، تولدت عند برغمان ببطء ذهنية ووعي حادان وعميقان بصورة استثنائية .

بذهنيته المتسامحة، وهي ذهنية دائمة الوجود لدى الكثيرين من الأساقفة البروتستانت في أوروبا الشمالية، عمد الراعي إلى نقل مفاهيمه الأخلاقية إلى ابنه، لكنه ترك له حرية التامة في تطبيقها تبعاً لما تميل إليه شخصيته الخاصة .

فيما بعد عين الأب راعياً لأبرشية هديغ - اليونورا في استوكهولم، ثم قسيساً في البلاط الملكي. وهكذا إذ انتقل انغمار برغمان بدوره إلى عاصمة السويد شرع على الفور بممارسة نمط حياة مستقل كل الاستقلال. فانتمى إلى الجامعة وخالط الأوساط المثقفة ، وأولع بمسرحيات شكسبير وسترنديبرغ ، وشاهد بعض الأفلام " الواقعية " من إخراج دوفيغييه وكارنيه، وهي أفلام كانت في تلك الأونة تحمل إلى العالم كله نوعاً من حس الاقتلاع بالغ الإثارة.

في العام ١٩٣٢ صار برغمان، كهاو وليس كمحترف، مخرجاً في مسرح " ماستر اولوف - غاردين ". وهناك مارس العمل من العام ١٩٣٨، ثم مارس هذا العمل نفسه خلال العامين ١٩٤١ و ١٩٤٢ في مسرح " مدبورغار هوست " ثم في العامين ١٩٤٣ - ١٩٤٤ في " دراماتيكن ستوديون " في نفس الوقت الذي ظل يخرج فيه بين الحين والآخر مسرحيات مختلفة لحساب مسرح الطلاب. ومن بين الأعمال التي أخرجها كانت هناك مسرحيات لشكسبير وسترنرد برغ، وكذلك مسرحيات لابسن ولغيره من الكتاب الاسكندنافيين والانغلو- سكسونيين المعاصرين.

في تلك الآونة كانت الحرب العالمية الثانية قد وصلت إلى ذروة بربريتها وحدتها. وكما لو كان في الأمر معجزة حيث أفلتت السويد الصغيرة من براثن الحرب، لكن " الأمم الشقيقة " كالدانمارك والنرويج، وقعت تحت ربة النير الهتلري، فيما كانت فنلندا تقاوم ببطولة طوفان الحديد والنار. والسويديون إذ أحنهم هذا العود لمناهج العصور البربرية، وإذ أدركوا عجزهم عن إيقاف الطوفان، شعروا أنهم كالمشلول الذي يشهد عملية التحضير لجريمة وهو جالس في مقعده دون حراك. يومها كانوا يستقبلون في واحتهم المسالمة العديد من اللاجئين الواصلين في المراكب من أوسلو ومن كوبنهاغن ، أو المجتازين الحدود النرويجية هلعاً إزاء تقدم الجيش النازي. كان السويديون يبعثون بسيارات الإسعاف وبالأطباء والممرضات لمعاونة الجنود الفنلنديين المتساقطين أمام قوى تفوقهم عدداً وعدة. غير أن هذا الوضع السلبي نسبياً أثار لدى السويديين انطباعاً عصابياً حاداً .

عهد ذلك كانت الانتلجنسيا الستوكهولمية تجتمع في حي غاملاستان العريق، وفي ذهنها شعور واحد هو شعور " الألم ". وهي قبل سنوات من



انبثاق وجودية السان جرمان - دي - بري الباريسية، كانت تتدد بعبثية العالم، وتجد ملاذها في " وجودية " كركغارد. وكان صوت بار لاغركفيست يعرب عن رعبه بقوة. كما كانت الحيرة تطبع أعمال ستغ داغرمان ( الذي كان في طريقه للانتحار بعدة فترة ) وأعمال الكاتبة بريغيت تنغروث. وبرغمان الذي اختلط بدوامه هذه " الحياة الشبيهة بالكابوس "، كتب في العام ١٩٤٢ مسرحيته " موت غاسبار "، ثم كتب في العام ١٩٤٤ مجموعته القصصية القصيرة " قصص غاسبار " التي نشرتها مجلة " ٤٠- تال " .

وسوف يكتب لاحقاً مسرحيات سيتولى إخراجها بنفسه : " تيفولت " ( ١٩٤ )، " راشل وبواب السينما " (١٩٤٥)، "النهار ينتهي بسرعة" ( ١٩٤٧)، " إنني خائف " ( ١٩٤٧ ) - والمسرحيات الثلاث الأخيرة نشرت لاحقاً في كتاب واحد عنوانه "أخلاقيات" - و "من دون نتيجة" (١٩٤٨)، و " هواجس " (١٩٤٨)، و "مقتلة في باريارنا" ( ١٩٥٢ )، و " رسم على الخشب " ( وهي مسرحية في فصل واحد كتبت في العام ١٩٥٥ ). كذلك وضع برغمان مسرحية أخرى عنوانها " جاك بين الممثلين " ( ١٩٤٧ ) ستنتشر فقط لكنها لن تمثل على المسرح .

في العام ١٩٤٤ رقي برغمان إلى رتبة مخرج محترف وتابع نشاطاته المسرحية :

- بين ١٩٤٤ و ١٩٤٦، اشتغل في المسرح البلدي في "هالسنبورغ" .
- في العام ١٩٤٦، اشتغل مع " بلانشنتياترن " في ستوكهولم .
- بين ١٩٤٦ و ١٩٥٠ اشتغل في المسرح البلدي في غوتبرغ .
- في العام ١٩٥٠ اشتغل في " انتيما تياترن " في ستوكهولم .

- في العام ١٩٥١ اشتغل في المسارح البلدية في توركوينك ولينكوينك، ثم في المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم .

- وبين ١٩٥٢ و ١٩٦٠ اشتغل في مسرح الدولة في مالمو .

- وأخيراً في العام ١٩٦١ اشتغل في أوبرا ستوكهولم، ثم عين في العام ١٩٦٣ مديراً لمسرح " درامتن " في المدينة نفسها .

لكنه منذ العام ١٩٤٤ كان قد بدأ يدخل استديوهات السينما. فاشتغل أولاً كمساعد بالصدفة في واحد من الاستعراضات الطلابية. ثم حثه مدير صناعة السينما السويدية كارل اندرس دبلينغ على كتابة سيناريو يخرج ألف سيوبرغ. وكان فيلم " هيتس " الذي سيتحول لاحقاً إلى مسرحية. وفي هذا الفيلم ترى أستاذاً، أطلق عليه لقب " كاليغولا " يعذب تلاميذه ذهنياً ويتعرف إزاءهم كطاغية حقيقي - والموضوع كله عبارة عن إشارة بالكاد مقنعة إلى الأحداث التعسفية والعنيفة التي كانت تهز جزءاً كبيراً من أوروبا آنذاك. ولقد جعل سيوبرغ الموضوع أكثر حدة من جراء استخدامه لتقنية الظل والضوء وبعض تقنيات السينما التعبيرية الأخرى. وفي ذلك الفيلم قام الممثلون ستغ بارل و الف كيالن وماي تسترلنغ بأدوار لا يمكن نسيانها .

خلال التصوير كان برغمان غالباً ما يحضر في أماكن ذلك التصوير، فتألف تدريجياً مع تقنية الفن السابع. لكنه كان أكثر فردانية من أن يتحمل ضجة التصوير السينمائي خلال الفترة الطويلة التي يتطلبها إدارك متكامل لإجراءات التصوير، ومع هذا منذ العام التالي تحول بدوره إلى الإخراج. وكانت تلك فرصته الكبرى على الأرجح. وذلك لأنه إذ توغل خفيض الرأس في ميدان بالكاد يعرفه. عمد قليلاً فقليلاً إلى " إعادة ابتكار " كل الإمكانيات

التي سيستخدمها، تماماً كما يفعل البدائيون. كان تأقلمه بطيئاً ومعقداً، وهكذا ارتكب هفوات عديدة ولم يصل إلى الكمال بين ليلة وضحاها. ولكن إذ أنقذته كثافة الهامة وتنوعيته، وإذ أنقذته ضروب حدسه غير العادية واكتشافاته الطريفة غالباً، انتهى به الأمر إلى إعطاء شباب جديد ل- " وسيلة التعبير تلك" التي كانت قد بدأت تغرق جدياً في السبات والتفاهة والرتابة. كان حضوره حضوراً حقيقياً مستقلاً وقوياً ومخلصاً ومعادياً للديماغوجية. كان حضوراً يشق الطريق نحو تجديد للسينما هو في آن معاً أكثر جسدية وذهنية. وعلى هذا شق برغمان طريقه نحو واحد من أماكن الصف الأول في مجمع كبار عظماء الفن السابع .

منذ البداية صاغ برغمان توجهه على الشكل التالي " المسرح هو زوجتي والسينما هي عشيقتي " ومنذ ذلك الحين كرس نفسه للمهمشين في آن معاً. وهو اعتاد بشكل عام أن يكرس نفسه ل- " زوجته خلال الشتاء " أما " العشيقة " فحقها عليه في الأشهر الأساسية. أي أشهر الصيف والربيع. وبرغمان في خط عرف الصعود والهبوط، عرف النجاح والفشل، عرف كيف يصيغ " عالماً " سينمائياً بأسره، عالماً متنوعاً هو في آن معاً رائع بصرياً، و " مسكون " في أعماقه .

وفيما يلي لائحة تضم أعمال برغمان وتواريخها :

- ١٩٤٥ : " أزمة " .

- ١٩٤٦ : " إنها تمطر فوق المدينة " .

- ١٩٤٧ : " مركب إلى الهند " ( أو " مرفأ الفتيات الضائعات )

و "موسيقى في العتمة " .

- ١٩٤٨ : " مدينة عند الميناء " و " السجن " .
- ١٩٤٩ : " الظمأ " و " نحو السرور " .
- ١٩٥٠ : " ألعاب الصيف " و " هذا لن يحدث هنا " .
- ١٩٥١ : " أفلام دعائية " .
- ١٩٥٢ : " انتظار النساء " و " صيف مع مونيكا " .
- ١٩٥٣ : " ليلة الأسواق " .
- ١٩٥٤ : " درس في الحب " و " أحلام النساء " .
- ١٩٥٦/١٩٥٥ : " ابتسامات ليلة صيف " .
- ١٩٥٦ : " الختم السابع " .
- ١٩٥٧ : " الفريز البري " .
- ١٩٥٨ : " على عتبة الحياة " و " الوجه " .
- ١٩٥٩ : " النبع " ( أو " نبع العذراء الشابة ) و " عين الشيطان " .
- ١٩٦٠ : " عبر المرأة " .
- ١٩٦١ : " متناولو القرابين " ( أو " نور الشتاء " ) .
- ١٩٦٢ : " الصمت " .
- ١٩٦٤ : " لكي لا نتحدث عن كل هذه النساء " ( وهو أول فيلم بالألوان ) .
- ١٩٦٦ : " برسونا " .
- ١٩٦٦ : " دانييل ( وهو مقطع من فيلم شارك فيه آخرون ) .
- ١٩٦٧ : " ساعة الذئب " .
- ١٩٦٨ : " العار " .

- ١٩٦٩ : " الطقس " و " فارو " ( وهو فيلم وثائقي متوسط الطول )  
و " وله " ( وهو ثاني فيلم بالألوان ) .
- ١٩٧٠ : طلبت مؤسسة التلفزيون الأوروبي من برغمان أن يكتب  
سيناريو بعنوان " الاحتياط " أخرجه السويدي بان مولندر .  
ومثل فيه غونل أندبلوم . وارلند يوزفسون . وبرمابربرخ .
- ١٩٧١ : " اللسة " وهو إنتاج أميركي سويدي مشترك بالألوان  
مثلة بيبي أندرسون وماكس فون سيدو والأميركي اليوت  
غولد .
- ١٩٧٢ : " مشاهد من الحياة الزوجية " وهو عبارة عن ستة أفلام  
طول كل منها خمسون دقيقة أنتجت لحساب التلفزيون  
السويدي ثم جمعها برغمان واختصرها في فيلم واحد . وفي  
نفس هذا العام أخرج " صراخ وهمسات " .
- ١٩٧٤ : " الناي المسحور " عن أوبرا موزار .
- ١٩٧٥ : " وجهاً لوجه " .
- ١٩٧٧ : " بيضة الثعبان " .
- ١٩٧٨ : " سوناتا الخريف " .
- ١٩٨٠ : " عن حياة الماريونت " .

## قمة ثلاثية نموذجية

عبر مسرحياته الطبيعية، ومآسيه التاريخية، وتسربه المفاجيء إلى عالمي الحلم والصورالية، كان أوغست سترندبرغ، هذا المؤلف ذو العمل الكثيف والذي لا يزال حتى الآن شبه مجهول، كان يوحى بأنه يهتم أول ما يهتم بصدمة الأرواح والضمائر والعقول والشخصيات. وهو توصل غريزياً في عدد من أعماله إلى جعل الصدمة أكثر عنفاً أو أكثر قمعاً وذلك حين كان يجمع عدداً محدوداً من الأشخاص في مكان مغلق وفي حيز محدود خلال فترة " تأزم " لا تتدوم أكثر من ساعات معدودة. لنذكر هنا، على سبيل تنشيط الذاكرة، ومن بين أعماله القليلة التي ترجمت إلى الفرنسية حتى الآن، والتي تنتمي إلى ذلك المنظور مسرحيته " الأنسة جولي " حيث تدور مجابهة في مطبخ بين شابة ارسقراطية عاهرة في أخلاقها، وبين وصيف أبيها. كما نذكر " رقصة الموت " حيث تدور رحي لعبة الحقيقة والكذب بين زوجين عجوزين تالفين وخائبين محصورين وسط قلعة معزولة. كما نذكر أخيراً مسرحيته " أعياد الفصح " واجواءها الغيبية الغريبة والمنتشعبة .

في سنواته اللاحقة قرر سترندبرغ أن يطبق تقنياته تطبيقاً واعياً، ثم قبل موته بخمسة أعوام جمع عدداً من مسرحياته ك- " العاصفة " و " السيد المحروق " و " سوناتا الأشباح " و " طائر البطريق " تحت عنوان واحد هو " مسرح الغرفة " أو " الكامر شيبيل ". وبهدف تقديم هذا النوع من الأعمال

أسس المخرج السويدي أوغست فالك في العام ١٩٠٦ المسرح الذي عرف باسم " انتيما تياترن ". ونحن نعرف الكثير حول النجاح الذي حققه، في برلين، المخرج ماكس راينهاردت حين قدم هذا النوع من المسرحيات واصلاً بها إلى أرقى درجات الكمال. وفي العام ١٩٠٨ كتب سترندبرغ يقول: " إن هذا النوع من المسرح ينقل إلى الخشبة فكرة موسيقى الغرفة، ويعطي طابعاً حميماً للعرض ومحمولاً للموضوع ذا معنى، ويتيح عناية فائقة في التنفيذ ( ... ) فإذا ما تساءل أحد عما يقترحه المسرح الحميم، وعن غرض مسرح الغرفة سأجيبه على وجه التقريب بالكلام التالي : في المسرحية نبحث عن موضوع قوي ذي معنى لكننا نعالجه معالجة موزونة بدقة. أما في التنفيذ فإننا ننفادي كل نوع من أنواع البريق الخداع وكل التأثيرات المحسوبة سلفاً وكل الفقرات المكتوبة أصلاً بغية نيل التصفيق ، كما ننفادي الأدوار البراقة والمواقف المكتوبة لخدمة الممثلين النجوم ... " .

وبما أن برغمان يعتبر عبقرى السينما السويدية، كما كان سترندبرغ عبقرى المسرح السويدي، كان من الطبيعي والمنطقي أن يتوصل انغمار برغمان ذات يوم إلى نقشف مشابه، ويرسم عملية انتقال شاملة لنظرياته إلى ميدان " الصور المتحركة ". وهو إذ يعرف تمام المعرفة معظم مسرحيات سلفه الكبير ( وأخرج للمسرح " سوناتا الأشباح " و " طائر البطريق " ) لم يكن يجهل أبداً - وهو أمر برهن عليه كل البرهنة في أفلامه السابقة - أن وسيلة التعبير الجديدة هذه تختلف كل الاختلاف تقريباً عن الوسيلة الأخرى . صحيح إن للحوارات هنا أيضاً أهميتها، لكنها لم تعد تشكل هدفاً في ذاتها. فالآن صار على الحوارات أن تتقاطع وتذوب في محتوى متجسد يتألف من مناخات وإطارات وحركات ونظرات ومواقف ومساح وفترات صمت ترتبط

بها. لقد كان برغمان المجدد الرئيسي على الشاشة لمبدأ " نزع الدراما " ولمبدأ إعادة إنتاج " الأزمان الميتة " - حيث ظاهرياً لا يحدث على الشاشة أي شيء، أو بالأحرى لا تحدث أمور كثيرة (كما هي الحال في الحياة نفسها) - كما كان مجدداً في مجال زرع التفاصيل الكثيرة واللامتوقعة ( حتى قبل " الموجة الجديدة " وأنطونيوني )، كان برغمان المؤسس الحقيقي للسينما الحديثة ذات النزعة " الجميمة " - سينما فردية و " داخلية " (جوانية) وذلك بالتعارض التام مع السينما الهوليوودية التي تكتفي بالوصف) . من هنا يمكن القول أن برغمان أقدر من غيره على ألا يقال بعيداً في دراساته للروح الإنسانية وقد كيفت - أي تلك الدراسات - لتتماشى مع الفن السينمائي إذاً منذ العام ١٩٦٠ شرع برغمان في رسم مخططات ثلاثية سينمائية سيركزها، كتحية لسترند برغ، تحت اسم مشترك هو " أفلام الغرفة " .

الجزء الأول من تلك الثلاثية صور على الفور وكان عنوانه " عبر المرأة " في ذلك الفيلم يعرض لنا برغمان حالة شابة مخبولة اعتقدت أنها قد رأت الله وسط هلوساتها. وتلك الشابة تمضي إجازة الصيف في جزيرة خليج فنلندا بصحبة أبيها ( وهو كاتب فاشل ) وزوجها ( وهو طبيب وغير قادر على إرضائها جنسياً ). وكذلك مع أخيها الفتى الذي لا يزال في أول سن البلوغ. في تلك الجزيرة الصخرية - حيث نراهم جميعاً يخرجون من بين الأمواج بعد استحمام كما لو كانوا أول البشر الذين ولدوا فوق هذه الأرض - والشابة تغوي، في براءة كلية أخاها الفتى الذي ينتقل إلى سن الرجولة. على الفور يتواطأ الأب والزوج ليتصلا بالمصح الذي كانت قد خرجت منه قبل فترة، وذلك بغية أن يرسل من يعيدها إلى المصح بطائرة مروحية. وفي نقوش الفيلا الجدارنية، يظهر الله على المجنونة على شكل عنكبوت. كما أن الطائرة المروحية التي تأتي لنقلها تصبح شبيهة بتلك الرؤيا. ولكن بسبب



مشكلتها الأليمة يتمكن افراد العائلة الثلاثة الآخرون من " رص الصفوف فيما بينهم " ويصبحون أكثر قدرة على فهم بعضهم البعض. ونذكر أخيراً أن أحداث الفيلم تدور خلال أربع وعشرين ساعة .

في الجزء الثاني من الثلاثية، وقد حققه برغمان في شتاء ١٩٦١ وأطلق عليه اسم " متاولو القرايين " - أو " نور الشتاء " - نرى قسيس قرية ساحلية صغيرة وقد بدأ يساوره شك بإيمانه. هذه المرة لم يكن موضوع الفيلم ممتداً زمنياً خلال يوم واحد، ولكن خلال نفس زمن الفيلم : بمعنى أن ما يحدث في الفيلم يحدث خلال ساعة ونصف من صباح أحد شتائي، رمادي ومثلج، وبين قداسين. فبعد القداس الأول، الذي شاهده تسعة أشخاص، يستقبل الراعي ( القسيس ) في غرفة الاعتراف خاطئاً كان قد قرأ في الصحف أن الصينيين صاروا بدورهم يمتلكون قبلة نزية. وكان يقول وهو كالمنهار " ليس لديهم ما يخسرونه لذلك سيستخدمونها بالتأكيد ". وكان يفكر متألماً بزوجته وبأبنائه الثلاثة، وبالمستقبل المغلق تماماً. غير أن رجل الدين، ولكي يهدئ له من رعبه، لا يجيبه إلا ببعض العبارات الجوفاء المتحدثة عن الاناجيل، وعن حالته الخاصة. كان القسيس قد دخل سلك الكهنوت لإرضاء أهله ليس إلا. وكان يعتقد، عن غير حق حتى إنه سيجد في ذلك السلك راحة لباله، لكنه أبداً لم يجد ما يعزیه عن موت زوجته .

وبعد فترة قصيرة ينتحر الخاطئ عند حافة الطريق برصاصة من مسدسه. كان القسيس يعلم أن المعلمة في مدرسة القرية تحبه. وهي عانس فظة، تلبس نظارات ولا تكف عن التقوه بعبارات ممثلة بالإلحاد. وكان حتى ذلك الحين قد رفض كل عروضها له. ولكنه، أمام انتحار الخاطئ وأمام معتقداته شعر فجأة باهتزاز عميق. وهو إذ كان عليه أن يقيم القداس الثاني في ذلك اليوم في كوخ مجاور، لاحظ أن أياً من المؤمنين لم يحضر، بل

حضرت المدرّسة وحدها. وهكذا تقترب الكاميرا من المركع الذي يقف فيه القسيس متمتماً " فلينتزع نفسه من إلهه الكاذب وليأت سريعاً إلي " وكانت هي تنتظر إليه. أما هو فقد أخذ ينظر إليها باهتمام ملحوظ في نفس اللحظة التي كان يتمّم فيها بالصلوات المعتادة .

أما في الجزء الثالث من الثلاثية (وهو الجزء الذي يعنينا هنا، والمعتبر عن حق أكثر أجزاء الثلاثية قوة ) فيكون إطار الحدث مدينة مجهولة يتحدث أهلها لغة غير مفهومة ( اخترعها برغمان من ألفها إلى يائها ). وعندنا هنا شقيقتان ( أو نفهم انهما شقيقتان ) تتعارضان كل التعارض، ولكل منهما ميول مختلفة. ابن الأصغر بينهما يكتشف صورة للعالم تتجاوز مع الصورة التي تكتشفها عينان حائرتان لفتى آخر هو الفتى الذي يشهد عملية اغتصاب وقتل كارين في فيلم " النبع ". إن هناك دائماً لدى برغمان نظرة " عذراء " يلقبها طفل ينخرط باكراً، كما هو حال برغمان، في تصرفات الناس الكبار الغريبة - لكنه لا يكون طرفاً فيها. ومن هنا تصبح مسائل الفضيحة أو غير الفضيحة مسائل خارج البحث وبائدة كما باد النقاش من حول كروية الأرض .

هنا الكائنات هي التي تحمل الجحيم في داخلها. والجحيم هو بالتحديد رفضها للتواصل فيما بينها، أو استحالة هذا التواصل عليها. هنا ما من أثر لحب إلهي أو لعطف دنيوي. لا شيء هنا سوى العدم .

وبرغمان عرف كيف يحدد هذا العدم بشكل جيد حين كتب واصفاً سيناريواته الثلاثة هذه المسماة " سيناريوات الغرفة " :

- الأول هو " الحكمة المكتسبة " .
- الثاني هو " الحكمة المكتشفة " .
- أما الثالث فهو " صمت الله " ، " الطابع السلبي " .

## « الصمت »

### السيناريو الأصلي مع التقطيع السينمائي النهائي

يحترم النص التالي، السيناريو كما كان المخرج قد كتبه .. ولكن المخرج، عندما صور الفيلم أحدث شيئاً من التعديلات المرتجلة على ما كان كتبه .. ومنعاً لأي التباس، وفي سبيل توضيح صورة الفيلم بشكله الأولي وبشكله النهائي عمدنا إلى إيراد النصين، متتاليين، ولا سيما حين يكون هناك اختلاف أساسي بين المكتوب والمصور. فطبعنا النص الأصلي كما كتبه برغمان بأحرف سوداء غليظة، أما الملاحظات والسرديات التقني كما هو في الفيلم المصور، فقد طبعناها بأحرف رفيعة " بيضاء " .

إضافة إلى هذا، وفي سبيل إيصال ملف الفيلم للقراء، عمدنا إلى حذف بعض التفاصيل واللقطات، التي كانت الرقابات في عدد كبير من بلدان العالم قد حذفها من الفيلم لدى عرضه، ومعظمها لا يؤثر كثيراً على مسيرة الفيلم .

## بطاقة الفيلم التقنية

العنوان الأصلي للفيلم : الصمت Tystnaden  
سيناريو وإخراج : انغمار برغمان  
إنتاج : سفنك فلندستري - السويد

### الممثلون :

استر : انغريد تولن  
آنا : غونيل لند بلوم  
جوهان : يورغن لند ستروم  
خادم الفندق : هاكن جاهنبرغ  
خادم البار : بيرغر مالستن  
الأقزام : أسرة " ادوارديني "  
وكيل الأقزام : ادواردو غوتيارز  
المرأة في السينما : ليسبي آلاند  
الرجل في السينما : نيلس فالدت  
بواب السينما : بيرغر لندساندر  
بديلة غونيل ليند بلوم في المشاهد العارية : كريستينا اولانسون

مدير التصوير : سفن نيكفست

ديكورات : ب. أ. لوندغرن

توليف : اولاريجي

الموسيقى : متتالية رقم ٢ للفيولونسيل لـ. ح. س. باخ .

صور الفيلم بالأسود والأبيض، مقاس ٣٥ ملم . شاشة مقاس ١×١,٣٣.

ابتداء التصوير في صيف ١٩٦٢ وانتهاه في صيف ١٩٦٣ .

طول الفيلم : ٢٦٢٣ متراً، مدته : ٩٥ دقيقة ( في النسخة الأصلية كما

عرضت في السويد ) .

العرض الأول للجمهور في ستوكهولم : ٢٣ أيلول ١٩٦٣ .

بعد مقدمة قصيرة جداً تتطبع بأحرف بيضاء على خلفية سوداء، يظهر

وجه صبي في العاشرة من عمره تقريباً في لقطة كبيرة. ( نذكر هنا أن في

هذا الفيلم ثمة عدداً كبيراً من اللقطات الكبيرة والكبيرة جداً . إضافة إلى أن

تغيير اللقطات قليل جداً بالنظر إلى أن الكاميرا تتحرك دائماً في لقطات إما

استعراضية وإما في حركة متقدمة ومراجعة، وعلى الدوام في المحور نفسه).

## مقصورة قطار / عند نهاية الليل

قطار الليل السريع. نوافذ المقصورة مفتوحة<sup>(١)</sup>، لكن تيار الهواء لا

ينقل أية طراوة. بالأحرى ثمة نوع من الشحوب الناتج عن الحرارة يظهر

فوق وجه الصبي. وهناك ستاره مفتوحة تطير في الهواء بعصبية<sup>(٢)</sup>. أنا

---

(١) تغيير خلال التصوير : فنحن كمتفرجين لا يمكننا أن ندرك ما إذا كان زجاج النافذة

مفتوحاً.. لأن الكاميرا تصور انطلاقاً من مكان النافذة نحو الداخل .

(٢) تبعاً للملاحظة السابقة لا يمكننا أن نرى الستارة كذلك .

جالسة نصف نائمة، يتصبب العرق على وجهها. جوهام، ابنها في العاشرة من عمره، نصف نائم وهو مستند إليها. من الواضح أن المقعد المغبر والموحي بالغفن، ليس مريحاً على الإطلاق. فستان أنا صيفي متهدل. وهي تجلس مبعدة ساقيها عن بعضهما، بين الحين والآخر تتعاب. تنظر بتحديق في المنظر الخارجي المسطح والذي يبدو أنه لا يتغير .

أضواء المقصورة مظفأة وضوء الشفق في الخارج يرسم جبلاً بعيدة وجرداء. لقطة قريبة لجوهان نصف نائم ورأسه مستند إلى ذراع أمه أنا (التي نرى جانباً من جسدها). ببطء وتبعاً لإيقاع ضجة القطار تصعد الكاميرا حتى وجه أنا (المرتدية ثوباً فاتح اللون متهدلاً). تصل الكاميرا إلى لقطة قريبة لوجه أنا المليء بالعرق. وهي تهوي على وجهها برتابة بواسطة مجلة أزياء، تبعاً لنفس الإيقاع تسير الكاميرا في حركة استعراضية نحو اليمين حيث تجلس خالة جوهان : استر نائمة ورأسها يستند بعض الشيء إلى زجاج المقصورة جانب الممر. تتراجع الكاميرا لنكتشف المقصورة التي يشغلها الثلاثة وحدهم .

في مواجهة أنا تجلس استر. لا يبدو عليها أنها تعاني من الحر، بل هي تجلس مستقيمة ويدها مستندتان إلى الوسائد، تغلق عينيها. وجهها شاحب قلق. الثلاثة وحدهم في المقصورة في ذلك القطار الذي يسير في صمت الفجر. يستيقظ الطفل ويطلب ماء للشرب. تعطيه أمه برتقالة.

جوهان في مقدمة الكادر يستيقظ وينهض ويستدير برأسه في لقطة قريبة نحو النافذة الخارجية : يفرك عينيه ثم يلتفت ويعبر أمام أمه وخالته ليصل إلى الممر .

لقد نفذ صبره، ينهض ويتجه إلى الممر ثم يعود على الفور تقريباً. يقف ويقرأ يافطة مطبوعة على باب المقصورة. يسأل استر عما كتب على اليافطة . تهز رأسها بمعنى أنها لا تعرف .

بعد فترة من الوقوف في الممر، يعود جوهان ادراجه كثيباً وفارغ الصبر، يستند إلى اطار باب المقصورة ويحاول أن يتهجي كتابة علقت على الزجاج الذي يفصل الممر عن المقصورة. في المكان الذي استندت إليه استر التي تستيقظ وتحقق بجوهان في لقطة للثنتين .

جوهام ( يورغن ليندستروم ) : ( يشير إلى الكتابة ) ما معنى هذا ؟  
استر ( انغريد تولن ) : ليست لدي أدنى فكرة .

بإصبعه يشير جوهان إلى الأحرف ويحاول تهجي ما كتب .  
جوهان ( يقرأ بصعوبة ) : " نيتسل ستانثينيون باليك " (١) .

يتابع الفتى وهو كالمأخوذ تهجئة العبارة. تطلب منه آنا أن يجلس أو أن يستلقي ويحاول النوم. يقفز إلى المقعد ويضع رأسه على ركبتي آنا. تنهض بعناية وتضع وسادة تحت رأسه. يتوقف القطار فجأة (٢) .

يتبين أن ما من محطة هناك ولا إشارة. لا أحد يذهب أو يجيء ويخيم نوع من الجمود على المكان في المقصورة المجاورة ثمة شخص يتحرك ويقول بصوت منخفض كلاماً غير واضح. تلتفت استر نحو النافذة التي صار وراءها أكثر وضوحاً وحيث ترفرف الستارة .

---

(١) نص هو مثل نصوص أخرى تالية، لا تفهمه شخصيات الفيلم هذه، لأنها موجودة الآن في بلد غريب، وليس فقط بسماته وظواهره .. بل كذلك بوسائل التواصل فيه .

(٢) القطار لا يتوقف، وفي بداية أزمة استر لا نسمع أصواتاً آتية من المقصورة المجاورة .

يعود جوهان للمرور أمام خالته وأمه ويجلس من جديد. تمام استر مجدداً. تنتهد أنا ... وتتهض. جوهان يتابعها بعينيه ثم ينهض بدوره وينضم إلى أمه الجالسة على المقعد المواجه. يقع وجهه على كتف أمه في لقطة قريبة للثنتين. أنا تداعب ابنها وتقبله، ثم وبحنان بالغ تحمله وتضعه على المقعد، رأس جوهان يرتاح على ساقي أمه. ( الكاميرا من الأعلى بعض الشيء لوجه الطفل ). الكاميرا تصعد ببطء نحو وجه أنا التي تتنفس بعمق وتتنظر في اتجاه استر بقلق .

استر غارقة في نوبة من السعال تتألم وتضع يدها على فمها وتكاد تتقيأ، تحني رأسها إلى الأمام. ينفث فمها ويتدفق منه الدم مع سائل ينزل على ساقيها ثم على الأرض. تحاول أنا أن تسند لها رأسها، لكن استر تدفع اليدين اللتين امتدتا نحوها، وترمي برأسها إلى الخلف كما لو كانت تتمزق. الصبي يستقيم في جلسته وينظر بتحديق إلى ما يجري أمامه وهو مذهول أكثر مما هو خائف .

استر في لقطة كبيرة : كانت نائمة تبدأ فجأة بالسعال ثم لكي تهدأ تضع منديلاً على فمها. تعض المنديل ثم تتحرك وتهدأ رغم أنها لا تزال تعاني. سعال جديد يجعلها تتطوي على نفسها. تتهض أنا بسرعة وتحيط بها راغبة في مساعدتها. لكن استر، تتخلص من يدي أنا بحركة عنيفة وتتهض وتخرج إلى الممر. نبقى على أنا في لقطة كبيرة وهي تنظر إلى ابنها. الفتى في لقطة كبيرة وقد أذهلته المفاجأة يتبع حركة أمه بعينيه، فيما نسمع من خارج الصورة صوت الباب. جوهان ينهض بدوره ويتجه إلى الممر وينظر إلى الاتجاه الذي افترض أن أمه توجهت نحوه .



استر تستعيد هدوءها وأنفاسها. تمرر يدها على وجهها وتبدأ بشكل آلي بمسح الدم عن تنورتها بمساعدة منديل. غير أن استراحتها لم تدم طويلاً فمن جديد تغرق في موجة من السعال وتنهض وتحنى على النافذة. أنا تمسك بها وتسندها .

تتوقف أزمة السعال بنفس السرعة التي بدأت بها .

تتمدد استر وتغلق عينيها. تجلس أنا إلى جانبها وتمسح لها فمها وذقتها. يستأنف القطار مسيرته ببطء .

الفتى واقف قرب النافذة يحاول ألا ينظر إلى بقعة الدم على الزجاج<sup>(١)</sup>. بمشقة تعود استر وأنا تسندها. تستند لحظة إلى باب المقصورة ثم تتجه لتجلس متأرجحة. أنا تساعد استر على التمدد فوق المقعد، ثم تتجه لتغلق باب المقصورة تاركة في الممر جوهان الذي ينظر إلى خالته عبر الزجاج. تتجه أنا لتجلس في المكان الذي كانت أنا تجلس فيه. لقطة من الأعلى استر متمددة من جهة نظر جوهان. تضع يدها على جبينها ثم تنهض بمشقة في لقطة قريبة وتجلس معتدلة. جوهان، ودائماً من وراء الزجاج، يغير مكانه بعض الشيء لكي يشاهد بشكل أفضل هذه المرة أمه التي تحدق باستر بغیظ ظاهر. جوهان يخرج من الصورة فيما تظل للحظة على أنا .

### ممر القطار / عند الضجر

تشرق الشمس فوق الجبال وثمة ظل كبير يتمدد على عشب السهول الملتهب. أشعة الضوء تصدم عيني الصغير المتعبتين فيما رائحة العرق والغبار والحديد الحامي تنفذ داخل أنفه .

(١) ليس هناك بالفعل أية بقعة دم .

لكن هناك أيضاً رائحة أخرى عذبة وثقيلة تنفذ إلى أحشائه. الستارة ترفرف وقد انطبع عليها ضوء الصباح ضاربة جدار المقصورة .

يخرج الفتى إلى الممر. في المقصورة المجاورة ثمة سيدان مكتهلان يرتديان ثياباً عسكرية وهما نائمان. كل منهما متمد على مقعده فمه مفتوح لكنه لا يشخر. على الطاولة الصغيرة القريبة من النافذة عدة زجاجات بيضاء نصف فارغة. وثمة عامود من الدخان يطلع من سيكارة موجودة في المنفضة .

يقترّب مفتش القطار ويلقي نظرة سريعة باتجاه مقصورة المرأتين لكنه يتوقف ويفتح الباب. يسمعه جوهان وهو يتحدث مع أمه مدمماً بكلمات غير مفهومة. ومن وقت لآخر تتفوه استر ببعض الكلمات. استر : لا ليس في الأمر شيئاً. لا لست أريد الذهاب إلى المستشفى. كل ما في الأمر أنني بحاجة إلى الراحة ليوم واحد في فندق .

مفتش القطار يحك رأسه بجديّة ويفتح آلة التوقيت التي يحملها مشيراً بإبهامه إلى رقم مسجل على الآلة ؛ ثم يحك رأسه من جديد ويظهر ساعة يده. الأم تنظر إلى استر بقلق. تتفوه المرأتان ببعض الكلمات. جوهان يتركها. فهو يشعر بهدوء أكبر بالقرب من السيدين الذين ينامان. ثمة مقعد خشبي في الممر. يجلس جوهان ويحني ظهره كما لو كان قوساً مسنداً ذقنه على حافة النافذة .

لقطة للممر. يتقدم جوهان نحو الكاميرا وهو ينظر إلى المقصورات يذهب ويجيء للحظة ثم في لقطة قريبة يلتفت نحو النافذة الخارجية. لقطة لما

رآه عبر الزجاج : الشمس تشرق من وراء تلة. لقطة لجوهان من وجهه وهو خلف الزجاج الذي يرتسم عليه المنظر منعكساً. نعود إلى الممر لنرى جوهان من جانب وجهه وهو لا يزال ينظر إلى المنظر. تبدو الشمس وكأنها تغمره إذ تبهر عينيه. يفرك عينيه ويتأعب وينتهي به الأمر إلى الجلوس على الأرض. يحس بالنعاس ونرى في الممر آثار ظل ونور متأتية عن شروق الشمس. تمتزج اللقطة مع اللقطة التالية.

لقطة كبيرة لجوهان وقد ارتاح بعض الشيء بينما نرى في خلفية الصورة أي في خلفية الممر باباً يفتح. رجل يفتح المقصورة الأولى ويتحدث بلغة مجهولة. الرجل - أي مفتش القطار - يغلق الباب من جديد ويتجه نحو المقصورة المجاورة، مقرباً على هذا النحو من جوهان الذي يستيقظ. المفتش (بعض كلامه خارج الصورة) : تيموكا رينيا تران سبس ....

جوهان يرفع رأسه. لقطة استعراضية إلى الأعلى لنكتشف المفتش مصوراً من الأسفل وهو يفتح باباً جديداً .

المفتش : تيموكا رينيا تران سبس .....

المفتش يغلق باب المقصورة من جديد ويمر بجوهان خارجاً من الصورة. نبقى على وجه جوهان ونسمع ضجة باب .

المفتش (من خارج الصورة) : تيموكا رينيا تران سبس ...

ينهض جوهان ويلصق وجهه بالنافذة موجهاً إياه نحو الشمس. لقطة جديدة نرى جوهان من ظهره وهو يراقب مرور قطار يسير في الواجهة المعاكسة آثار ضوء وظل على الزجاج فيما القطار الآخر يمر .

عجلات القطار تحدث ضجة جهنمية في عبوره. والسكك تبدو منبثقة من بعضها البعض. ها نحن نقترّب من محطة حيث نرى قطار بضائع جامداً دون حراك، وجسراً حديدياً فوق جدول لون مياهه غامق .  
هناك قطار بضائع آخر محمل بالمدافع وبالشاحنات والعربات وبالجنود.

جوهان في الممر يواجه النافذة ; يبدو انه يتسلى بمرأى القطارين يعبران بعضهما البعض ( حيث يبدو أحدهما جامداً بل حتى وكأنه يتراجع بالنسبة إلى الآخر ) ، بعد هذا يشعر جوهان بالسأم ويتقدم في الممر الطويل لكي يتوقف في مواجهة مقصورة ينظر إليها بإلحاح. الكاميرا تكتشف ما الذي ينظر إليه جوهان : الصورة من أعلى لرجل بتياب عسكرية ينام منطوياً على نفسه فوق المقعد. الكاميرا الآن تنظر إلى جوهان من داخل المقصورة وعبر النافذة. في الممر جوهان ينظر. لقطة استعراضية نحو المقعد الآخر. في مقدمة الصورة حذاءان نلمح جوهان بينهما. يغير الحذاءان مكانهما : إنه رجل آخر في الثياب العسكرية كان نائماً وها هو ينهض الآن .

لقطة سريعة لجوهان في الممر يبتعد ويحاول أن يختبئ خلف باب احدى المقصورات. في خلفية الصورة الرجل يخرج إلى الممر يتأهب ويتمطط ويصلح من شأن ربطة عنقه ثم يعدل هندامه ويدخل مجدداً إلى مقصورته. جوهان يهز كتفيه ببطء وينزل المقعد الخشبي الذي كان يستند إليه ثم يجلس وينحني برأسه نحو النافذة الخارجية. القطار الآخر ينهي عبوره .

مجموعة من المنازل الرمادية الغامقة ذات نوافذ صغيرة كثيية اللون. جدران مصنع، باحات خلفية لمصانع، ولمنازل. قطارات صدئة. تكبر المحطة

وتتحرك وتصبح ذات ضجة. هناك جرس كبير يلقي بظله على السكك. وهناك شارات ضوئية تزرع أشعتها، ثم نفق بمصابيح تحدث ضوءاً برافاً . من الجانب الآخر من النفق يأتي شعاع الشمس ليبهز عيني الفتى. تيار من الرمل يلتف حول عربة القطار التي تسير ثم تخط . ثمة جدار يبرز من بين غيم الغبار .

على الجدار نقرأ بأحرف كبيرة خضراء على أرضية صفراء : " اركن ستايك ". ونرى يداً تمسك سيكاراً أسود كبيراً. في آخر الممر ثمة مكبر للصوت يبدأ بالإعلان بصوت سريع ولكن مميز : " تيموكا ريتيا فل سبس ... تيموكاريتيا فل سبس ... " .

لقطة جديدة للممر وفي مقدمة الصورة وجه جوهان الذي يغمض عينيه بسبب أشعة الشمس القوية ( عدة لقطات قريبة لجوهان ). عبر الزجاج يمكننا أن نرى منظر ضاحية يقترب. ثم تظهر قادمة من الناحية المعاكسة قاطرة تدخن وهي تجر عربات محملة بدبابات ذات مدافع مشرعة. في مقدمة الصورة نرى من الخلف رأس جوهان يتأرجح يميناً ويساراً تبعاً لممرور الدبابات. لقطة كبيرة لوجه جوهان : يبدو متشوقاً إزاء ما يرى على الرغم من ذهوله. عدة لقطات سريعة للدبابات ولجوهان وللزجاج الذي تتعكس عليه صورة الدبابات. إثر مرور الدبابات البطيء تمتزج الصورة بصورة وجه جوهان في لقطة كبيرة، يكاد يكون حزيناً. ثم نعود إلى ما يراه : القطار يدخل المحطة .

ينهض جوهان ويلصق وجهه بالزجاج فتعكس على وجهه صورة المحطة التي ينظر إليها بهدشة، فيما تظهر خلفه أمه أنا .

## شارع خارجي

في غرفة فندق، جوهان واقف قرب النافذة ينظر إلى الشارع.  
الشارع الذي ينظر إليه هو أشبه بالزقاق ويؤدي إلى شارع كبير من  
جهة ومن الجهة الثانية إلى كنيسة بنيت من القرميد ومحاطة بسياج حديدي  
عالي. الأرصفة حافلة بالناس الذين يتحركون باستمرار في الاتجاهين؛ وكثيرون  
منهم ينزلون درجاً أو طريقاً منزلقاً وقفت إلى جانبه سيارات عديدة .  
ضوء الشمس وجد لنفسه معبراً بين واجهات المنازل المرتفعة وذات  
اللون الأبيض الرمادي القذر.

في مواجهة الفندق ذي الواجهة التي تعود إلى نهاية القرن الماضي  
ثمة حانة متداخلة في جسد للنزل وكأنها مغارة عميقة. نميز في الحانة  
طاولة محاسبة ومناضد؛ ثمة أناس يتحركون في الداخل وفي الخارج كما  
يتحرك النحل عند مدخل القفير .

هناك دار للسينما قرب الحانة. لقد فتحت أبوابها لتوها، حيث يقوم  
الحارس بإزالة السياج. واجهات الدار ممتلئة بإعلانات فيها صور لنسوة  
مكتزئات وملونات لقد تمكن بريق النيون من إلحاق الهزيمة بضوء النهار  
وها هو يرسم بالضوء اسم دار السينما .

بالقرب من سياج الكنيسة هناك كشك لبيع الجرائد، يقف بالقرب منه  
بائعان يناديان واحدهما وراء الآخر بعنوانين الصحف المطبوعة باللونين  
الأحمر والأسود .

صراخ البائعين هو الشيء الوحيد الذي يزعج الصمت المدهش.  
صحيح إن حركة الناس في الشارع سريعة لكنها لا تحدث أية ضجة .

ما من زمامير سيارات، وما من ضجة خطى، وما من صوت أهدية  
وما من جلجلة ضحكات، بل وليس هناك من صوت موسيقى آت من داخل  
الحانة. هناك فقط صوتان آتيان من زاوية الشارع، أحدهما حاد وصارخ  
والثاني أجش ونافذ .

لقطة من الأعلى لشارع : نميز رصيف حانة، كما نميز عدة عابرين.  
وفي الشارع هناك سيارات تسير .

.....

لقطة كبيرة سريعة لجوهان خلف النافذة وهو ينظر إلى أسفل. في خلفية  
الصورة، أي في الغرفة التي يقف فيها جوهان، نلمح أمه التي كانت قريبة  
منه ثم ابتعدت. إنها ترتدي رداء الاستحمام، وتتجه لتفتح حقيبة. جوهان  
لا يلتفت بوجهه أبداً لأنه مأخوذ بمنظر الشارع .

.....

نعود من الأعلى للشارع: الكاميرا في حركة استعراضية بطيئة، نكتشف،  
عند الزاوية، شارعاً آخر، يمكننا أن نلمح فيه كنيسة ثم في مواجهتها واجهة دار  
وعرض (هي إما صالة سينما وإما قاعة ميوزيك هول). على الرصيف يمر باعة  
الصحف (ضجة الشارع وأصوات الباعة). في نهاية الأمر تصل عربة تحمل أثاثاً  
يجرها حصان عجوز صار جلدأ على عظم ويقودها رجل يعتمر قبعة رخوة<sup>(١)</sup> .

### غرفة الضنديق

تطلب أنا من جوهان أن يغلّق النافذة<sup>(٢)</sup>. يطيعها على الفور وينزل من  
على الكرسي. تصل إلى خلفه وتسحب ستارة بيضاء شفافة. لقد نزع ثياب

---

(١) إحياء بأسطورة " العربية الشبح " (عربة الموت) العزيزة على قلوب الشماليين .

(٢) الحقيقة أنها لا نقول شيئاً. فالنافذة مغلقة، وجوهان ليس على الكرسي .

السفر وها هي الآن ترتدي رداء منزلياً أخضر اللون. عندما تتحنى على النافذة، يشم جوهان رائحة جسدها القوية. وعلى سبيل التسلية يمسك بحزام رداء آنا ويشدها حين تكون هذه على أهبة الالتفات للاتجاه نحو داخل الغرفة. تبتسم مغلظة بعض الشيء وتداعب شعره بيدها العريضة والمعروقة. جوهان يجلس على الأرض واضعاً ذقنه على ركبتيه. ينظر إلى أمه ولا سيما إلى قدميها العاريتين اللتين ظلت أظافرهما بالأحمر اللامع. تتحرك القدمان كما لو كانتا مستقلتين، راحتين وآتيتين بحرية على السجادة الكبيرة. تلمحه آنا عبر المرآة.

جوهان نراه من ظهره واقفاً عند النافذة فيما آنا في مقدمة الصورة تصف بعض الأشياء وتتجه نحوه. يلتفت جوهان فيما آنا تنزل ستار النافذة ثم، وعلى سبيل التسلية، تغطي وجه جوهان بالستار. جوهان يعود أدراجه نحونا. يمكننا أن نلاحظ بأن رداء استحمامها مفتوح بعض الشيء من الأمام. نبقى على جوهان الذي يتخلص من الستارة ويبتسم ويتقدم نحو الغرفة ثم ينظر إلى ساعته مقرباً إياها إلى أذنه ثم يتقدم نحو الباب الذي يصل بين الغرفتين : غرفة استر (التي تلمحها مستلقية على السرير في خلفية الصورة) من جهة، ومن الجهة الأخرى غرفة آنا وابنها التي فيها سريران وضعا بجانب بعضهما البعض. بعد نظرة سريعة إلى خالته، يطلق جوهان تهيدة ثم يستدير ويجلس على الأرض قرب قطعة أثاث.

لقطة من الأعلى لجوهان عيناه مفتوحتان وتفتحان أكثر حين تمر به ساقا أمه العاريتان. يتبعهما بنظراته. الكاميرا في لقطة استعراضية حتى تصل إلى آنا التي تتجه نحو مرآة وتسرح شعرها معطية ظهرها لجوهان.



جوهان ( صوته من الخارج ) : هم ... !

أنا ( وهي تسرح شعرها ) : إلام تنتظر !

جوهان ( صوته من الخارج ) : انظر فقط إلى قدميك .

أنا ( تلتفت نحوه وقد فوجئت ) : لماذا ؟

تترك أنا مكانها وتعود للمرور أمام ابنها كي تصل إلى الغرفة المجاورة. لقطة جديدة للساقين العاريتين وهما تمران قرب جوهان.

جوهان : انهما يتتزمان معك كل الوقت، ووحدهما .

تدخل أنا إلى الغرفة المجاورة والكاميرا تتبعها فيما هي تقترب من استر المستلقية على السرير .

تذهب الأم إلى الغرفة المجاورة التي هي بدورها غرفة كبيرة لشخصين ولها نفس طراز وأناقة نهاية القرن الماضي .

أنا تتجه مترددة نحو النافذة كما لو كانت راغبة بفتحها .

أنا : أوليس علينا أن نحاول استدعاء طيبب ؟ .. سيكون أفضل لو نستدعي واحداً ( لقطة سريعة لاستر التي تشير برأسها سلباً، ثم تتحول إلى

لقطة عامة حين نرى جوهان يدخل الغرفة ) هل تشعرين بالبرد ؟

استر : بعض الشيء .

أنا ( متتهدة ) : إن الحر شديد ومريع .

أنا تتجه نحو النافذة كما لو كانت راغبة بفتحها لكنها لا تفعل ونعود إلى استر، ثم لقطة للأنتنين معاً : في مقدمة الصورة جانب وجه استر المتعب،

وفي عمق الصورة نرى أنا من ظهرها وهي تلهو بستارة النافذة .

استر : لو كان بإمكانني فقط أن أرتاح للحظة، سيكون في وسعنا أن نرحل غداً ... ويوم الاثنين سنكون في منزلنا.

أنا : ( وهي تتهدد ) : يبدو الأمر على ما يرام !

استر (وهي تحاول الابتسام): أجل أجل أفهمك... أليس الجو خانقاً هنا؟  
أنا : نعم .

استر : إذا افتحي النافذة !

تفتح أنا النافذة ثم تعود إلى غرفتها . يظل جوهان جالساً على الأرض منطوياً على نفسه ومفكراً .

الحقيقة إننا لا نرى أنا تفتح النافذة فالكاميرا ثابتة في لقطة كبيرة لاستر راقدة وهي تلتفت برأسها لتتبع شقيقتها بنظرتها .

أنا ( صوتها من الخارج ) : هل بإمكانني أن أغلق الباب ؟  
استر : بالتأكيد .

فيما هي ترد على أختها ترفع استر الغطاء حتى ذقنها. نسمع من خارج الصورة صوت الباب وهو ينغلق، نظل للحظة على وجه استر المتألم والجاد. لقطة قريبة من الأعلى بعض الشيء ليدي أنا وهي تفتش في حقيبة. لقد صرنا الآن في الغرفة الأخرى .

أنا تغلق الباب. تبحث للحظة في حقيبة وتخرج منها كيساً شفافاً يحتوي على أدوات استحمام مختلفة الألوان. تدخل إلى الحمام يتبعها جوهان ببطء. تنزع عنها رداء الاستحمام وتمد يدها إلى الماء لتتحقق من حرارته ثم ترمي في الحوض بمواد زيتية وتدخل في حوض الاستحمام الفسيح والأبيض .

جوهان : جميل أن يكون لك شعر كهذا .  
أنا ربطت شعرها بشريطة رافعة إياه عن رقبتها .

جوهان يتبع بنظراته أمه التي تحمل مواد الاستحمام في يدها وتتجه إلى الحمام تاركة الباب الكبير مفتوحاً. جوهان يصاب بالدهشة ويحدق في الباب :  
أنا تزرع المكان رامية المواد في الحوض ثم تمر عارية وتنزل داخل الحوض. من مكانه في الغرفة لا يستطيع جوهان أن يرى سوى رداء الاستحمام وقد وقع على الأرض. نعود لجوهان في لقطة قريبة يسند ذقنه على يديه وقد وضع يديه على كعب السرير. إنه لا يزال ينظر باتجاه الحمام ثم ينفخ وجنتيه ويحدث ضجة بفمه ويخفض عينيه .

أنا ( صوتها من الخارج ) : جوهان ... تعال افرك لي ظهري .  
ما إن يسمع جوهان نداء أمه حتى يوقف حركات فمه ويرفع رأسه وقد برقت عيناه ويقفز نحو الحمام والكاميرا تتبعه .  
جوهان ( راكضاً ) : ها أنذا أتيت .

## غرفة الحمام

أنا وجوهان في لقطة متوسطة : أنا داخل الحوض. ابنها منحني نحوها يفرك ظهرها. لقطة كبيرة لوجه أنا : جوهان يضع خده على رقبة أمه. تنتهد بعنق وتستدير ببطء لتربت له على خده .

الأم تضع يديها على حافة الحوض وتحنى برأسها بين الذراعين. أما هو فيضع يده على كتفها ويحنى جبينه على ظهرها.

أنا : اسرع ... هيا بنا !

يبدو صوت الأم غريباً في لهجته. يشعر فجأة برغبة في البكاء، لكنه يتمالك نفسه. وما أن يفرك لها ظهرها لحظة في صمت حتى تأخذ الصابونة منه .

أنا : حسناً ... حسناً اذهب الآن إلى غرفتك .

جوهان وعلى وجهه شيء من الخيبة يعتدل في وقفته يعطي الصابونة لأمه ويخرج من الصورة فيما هي تنظر إليه وتقول :  
أنا : سوف ننام قليلاً بعد الظهر ...

## غرفة أنا

يطيع جوهان كعادته ويخرج متهدأً. يجلس على أحد السريرين حيث وضعت شراشف بيضاء كبيرة، يستلقي على ظهره ويضع قدميه على حافة السرير المعدنية<sup>(١)</sup> .

الوسادة تشكل جبلاً أبيض كبيراً يعلو كل جانب من جانبي وجهه. يرفع ذراعه ويحول سبابته إلى طائرة تطير فوق المناظر الثلجية التي تشكلها الوسادات .

تدخل الأم وقد ارتدت مجدداً رداءها الأخضر اللامع .

أنا : انزع قميصك وسروالك ( فترة صمت ) تعال هنا .

ينفذ ما تأمره به أمه. الأم تنزل ستار النافذة فتغرق الغرفة في غسق رمادي اللون ( لقطه قريبة للأم ) .

---

(١) خلال هذا المشهد صور برغمان كل ما كتبه في السيناريو بأمانة.

تحضر زجاجة صغيرة تسكب منها شيئاً في باطن يديها وتمسح وجهها  
وكتفيها. تمد يديها نحو جوهان وتضع له ذلك العطر المنعش ذا الرائحة  
الطيبة على جبهته ورقبته .

لقطة للثنتين معاً. أنا راكعة على ركبتيها أمام جوهان، نداعبه. ينتهز  
جوهان الفرصة ليلتقط يد أمه ويقبلها بحنان. ينظران إلى بعضهما البعض ثم  
يخرج جوهان من الصورة وهي تتبعه بعينيها. لقطة استعراضية نحو جوهان  
الذي ينام ثم تتراجع الكاميرا لنرى جوهان نائماً وقد تكوم على نفسه في  
وضع الجنين. فجأة ومع وصول أمه يرفع رأسه ليراها عارية فيما هي تقترب  
وترقد قربه .

جوهان صامتاً وجدي السمات يغرق وسط الوسادة وقد أحاط به عطر  
أمه ثم يغفو على الفور .

## غرفة استر

تحاول استر القراءة<sup>(١)</sup>. لكنها لا تتمكن من جمع أفكارها. كانت قد  
دخنت بضع لفافات لتهدئ أعصابها لكن الدخان عبث وجهها وجعلها تسعل  
من جديد. إنها تشعر بالإعياء. وانه إعياء صامت وبعيد لكنه يُشعر بالخطر.  
تصب شيئاً من الكونياك في قذح كبير تشربه بسرعة ينتشر في جسدها  
نعاس لذيذ. ولقد عاودتها الحرارة مجدداً واختفى الخوف وتضاعل الألم.  
وهكذا تستعيد مزاجها الرائق وتضحك وحدها .

---

(١) هذا المشهد صورته برغمان كما كان قد كتبه تقريباً .. لذلك لن نصفه لقطة لقطة .

لفترة قصيرة تتمكن من القراءة، ولكن بعد ذلك تبدأ الحروف بتغيير مكانها وتشعر بعدم القدرة على متابعة السطور .  
ترمي الكتاب على الأرض وتخرج من سريرها. ثم تفتح باب الغرفة المجاورة فيما استر تدخل الغرفة الأخرى نرى راديو الترانزستور ومنه تتحرك الكاميرا في لقطة استعراضية نحو استر .

## غرفة أنا

أنا راقدة على بطنها وانفها غارق في الوسادة فيما شعرها ينتشر بفوضى فوق وجهها .  
على السرير الآخر ينام جوهان وقد وضع يديه تحت رأسه وقبضتاه نصف مفتوحتين. نومه يشبه نوم طفل صغير. تنظر استر نظرة مطولة إلى النائمين قبل أن تعيد إغلاق الباب وتعود إلى غرفتها .  
لقطة من الأعلى لأننا راقدة على بطنها وإلى جانبها جوهان منطو على نفسه : إنها نائمان. نعود إلى استر التي تقترب وتدور حول السرير فيما هي تنظر إليهما .

قبل أن تغادر الغرفة تتأمل استر أنا النائمة وتمد يدها لتداعب شعرها ثم تقرب يدها من جسد جوهان لكنها سرعان ما تسحب يدها بسرعة. تعتدل وتخرج من الصورة فيما تقترب الكاميرا نحو السرير. في اللقطة التالية نرى استر من ظهرها وهي تدخل غرفتها وتغلق الباب بعصبية .

## غرفة استر

لقطة كبيرة لاستر وهي تغلق باب غرفتها بعصبية. ثم نراها تذرع غرفتها وفي فمها سيكارة. وفي نهاية الأمر تتجه نحو النافذة .

اتجهت استر نحو النافذة وأخذت تنظر إلى الأسفل نحو الشارع الذي صار شبه خال الآن .

الشمس تلمع على جدران المنازل المواجهة، فيما صاحب الحانة يغلغ باب حانته .

يعبر حصان نحيل جداً وهو يجر وراءه عربة محملة بأثاث قديم وبأدوات منزلية .

يتبادل رجل الحانة والحوذي بعض الكلمات . تتوقف العربية ويختفي الحوذي تحت ستار من قماش .

يقف الحصان ورأسه منحني، ضعفه واضح للغاية<sup>(١)</sup> .

استر في لقطة كبيرة تفكر قرب الستار الذي تتركه يسقط. تلتفت بوجهها نحو الغرفة. لقطة من الأعلى نحو جانب السرير حيث يمكننا أن نلمح فردة حذاء استر في مقدمة الصورة، منضدة وقد وضعت عليها منفضة ملأى بأعقاب السكائر، ورايو الترانزستور. تدخل الصورة يد استر تداعب الراديو. الكاميرا تتراجع .. استر تتناول القدح الذي تتبعه الكاميرا في لقطة استعراضية نحو وجهها. استر تسحب السيكرة من فمها لكي تشرب ما في القدح. ومن جديد تفرغ ما في القنينة في القدح وتشربه ... نقول بعض الكلمات وهي تتجه نحو جرس المناداة والكاميرا تتبعها في لقطة كبيرة وقد استعادت سيكراتها .

استر تصب الكونياك في قدحها وتتحدث إلى نفسها. تشعر بقوة مفاجئة وتضغط على زر صغير موجود قرب سريرها. ثمة خطوات في

---

(١) ما تراه استر أمين لما يصفه برغمان .

الممر، ثم قرع خفيف على بابها. تقول استر " نعم " فيدخل خادم الطابق إلى الغرفة. إنه رجل عجوز يرتدي " فراك " أنيقاً لكنه مهترئ بعض الشيء .  
وجهه ممتلئ بالتجاعيد وشعره شاحب مصبوغ بينما تختفي عيناه خلف نظارات سميقة ذات إطار أسود. تعبيره يظهر اهتماماً فائقاً. تحاول استر أن تكلمه بالإنكليزية، بالألمانية، وبالفرنسية لكنه دائماً يحني رأسه بأسف .

استر : هل تتكلم الفرنسية ؟ (بالفرنسية)، هل تتكلم الإنكليزية ؟  
(بالإنكليزية) هل تتكلم الألمانية ؟ (بالألمانية) .

تناوله استر زجاجة الكونياك وتقوم برسمه تعني أنها تريد زجاجة أخرى. يبتسم وابتسامته الودودة تحول سماته الجادة واللاشخصية. ثم ينسحب .

تجلس استر على مقعد وتشرع بتدخين سيكارة جديدة. الآن صار حالها أفضل ويكاد يكون على ما يرام. تتنفس بعمق، أما مشاعر اللغة والسرور فلم تمح. لكنها تشعر بنفسها هادئة وفي صحة جيدة .

أمام عجز الخادم عن فهمها تبدأ استر التي نراها الآن في المرأة بالتحدث إليه عن طريق الحركات ... فتريه الزجاجة الفارغة على الفور يحك رأسه ويخرج من الصورة. تبقى الكاميرا على استر المنعكسة في المرأة. استر تنتج لتجلس في وسط الغرفة على كرسي هزاز. لقطه كبيرة جانبية لوجه استر وهي تشعل سيكارة جديدة بعقب السيكارة السابقة. تبتسم بلذة ونشوة. الكاميرا تقترب منها حتى يملأ وجهها الصورة .

حين يعود الخادم ومعه زجاجة كونياك جديدة موضوعة على صينية فضية، تشير استر إلى المقعد الآخر بالقرب من الطاولة الصغيرة. يرفض



الخدام دعوتها مبتسماً ويفتح الزجاجاة. يملأ بالكونياك قدحاً جميلاً على شكل كأس ويمد الصينية بما عليها نحو استر بحركة مهدبة .

تتناول استر القدح مبتسمة. ترشف منه من طرف شفيتها وتبتسم من جديد. تقدم له سيكارة فيرفضها الخدام معتذراً. استر تمسك به وتشير إلى يدها. فيتهجى كلمة " يد " بلغته الخاصة .

يسمع طرق على الباب. نرى استر دائماً في لقطة كبيرة جداً تقول " نعم " وفيما هي تسحب سيكراتها لكي تبتسم تتراجع الكاميرا إلى الخلف فيدخل الصورة الخدام وهو يحمل صينية. يضع الصينية على الطاولة المجاورة ويسكب الكونياك. بحركة مهمة تشير استر إلى المقعد الذي يواجهها، يشير برفض مهذب. تناوله علبه سكاثرها فيقوم بنفس الحركة. فتمد يدها اليسرى سائلة إياه عما تعني كلمة " يد " بلغته.

تتناول قلماً وتكتب، على دفتر من الورق الأصفر، الكلمة كما فهمتها. الرجل العجوز يتفحص بانتباه ما كتبتة، يغير بعض الأحرف ويربها التعديل الذي أحدثه ثم يهجن الكلمة ببطء. ينحني بإعجاب. ثم فجأة يصبح قلقاً. يشير إلى الباب بإصبعه ويقلد حركة الأقدام وهي تسير ويصنع نفسه صفة خفيفة ويختفي .

استر تكرر كلمة " كاسي " .

لقطة من الأسفل للخدام وقد فهم حركة استر. يبحث في جيبه ويخرج منه دفترأ يكتب عليه شيئاً وهو يتجه نحوها. ينحني وهو يناولها الورقة قائلاً:  
الخدام ( هاكان يانبرغ ) : كاسي .

استر ( تأخذ الورقة وتقرأ ) : حسناً "كاسي" ؟ " كاسي " ، اليد، " كاسي " .

الخادم يحك رأسه، تراه الكاميرا من أسفل وهو يستأنف رحيله. نعود في لقطة كبيرة لاستر ووجهها مخبأ خلف الورقة التي تقرأها. يخرج الخادم. استر التي بقيت وحيدة تتقدم ويدها ممدودة نحو زجاجة الكونياك. تنهض وتتجه نحو السرير فتجلس عليه، تضع الزجاجاة على صدرها، ثم تجرع قطرة. بعد ذلك تقع الزجاجاة على الطاولة وتتنظر نحو النافذة. بعد ذلك تفكر وهي تمرر الورقة التي لا تزال في يدها على شفيتها. في نهاية الأمر تتقلب على سريرها. لقطة استعراضية سريعة تنتظر من أعلى السرير لاستر الممددة.

تمسك استر بدفتر يومياتها وتخط الكلمة على صفحة بيضاء. ثم تتنأب وتنهض نشوانة، وتطفئ سيكارتها. وترقد فوق السرير إنها تردي الآن ببيجامة زرقاء وصارت ثملة للغاية .

من خارج الغرفة نسمع صوت سيارة الإسعاف، تمزق حرارة الشمس والصمت الثقيل. ثم حين تتوقف الصفارة فجأة كما جاءت فجأة يعود الصمت الذي صار أثقل.

استر تضع يدها داخل بيجامتها ، وتغمض عينيها ثم ترفع ركبتيها . يستولي عليها خمول لذيذ تنحني برأسها إلى الوراء على الوسادة الرخوة. خلال بضع لحظات تظل جامدة دون حراك، تسعل قليلاً ثم تسترخي وقد أغلقت عينيها .

ترتاح كما أنها في ماء دافئ. قليلاً فقليلاً يستولي عليها نعاس عذب . نهاية هذا المشهد قطعت منها الرقابة في فرنسا ( وفي عدد كبير من البلدان الأخرى ) جزءاً كبيراً .. تمتزج اللقطة باللقطة التالية :

## غرفة آنا

نسمع من خارج الصورة صوت جوهان وهو يقلد بفمه صوت الطائرات النفاثة. لقطة من الأعلى للسرير حيث ينام جوهان وأنا. كان هذا الأخير قد استيقظ لتوه واعتدل على ركبتيه فوق السرير لكي ينظر نحو النافذة بشكل أفضل. ينحني نحو وجه أمه النائمة.

جوهان : ماما ! ...

الفتى يستيقظ على صوت الصفارات<sup>(١)</sup> : ويجلس فوق السرير وقد بدا عليه الارتياح والرضى. أمه تنام نوماً عميقاً<sup>(٢)</sup>. جوهان يطلق تنهدة من الواضح أنه يقصد بها انتقاد السأم الدائم الذي يشعر به الأشخاص الكبار .

ينزل جوهان من السرير ويدور حوله والكاميرا تتبعه حتى يصل قرب رأس أمه.

جوهان ( ملحاً ) : ماما ! ...

لقطة استعراضية حتى وجه الأم : ترفع رأسها بمشقة وترد على جوهان ثم تعود إلى نومها من جديد .

آنا : هه ... جوهان ... أولاً يمكنك البقاء هادئاً ؟ قلت لك إنني أرغب في النوم للحظة !

يرتدي قميصه وسرواله. يبحث عن نعليه وينتعلهما. يضع مسدسه في جيبه بحيث يصبح مستعداً لرحلة اكتشاف .

---

(١) لا نسمع صوت صفارات، بل صغيراً يحدثه جوهان بفمه .

(٢) إنها نصف نائمة في الواقع .

جوهان ارتدى ثيابه الآن، يتناول مسدسه يعلقه بحزام سرواله ويتجه نحو الباب. نعود في لقطة استعراضية حتى وجه أنا النائمة .

## ممرات

يحدث الباب صريراً ؛ واضح أن إغلاقه صعب لكن جوهان بعد جهود صبورة يجد نفسه خارج الغرفة في ممر طويل مدوخ في الفندق محاط من جانبيه بأبواب كبيرة بيضاء وتتقاطع ممرات أخرى. هنا وهناك ينزل ضوء من نافذة خبئت جزئياً خلف ستائر ثقيلة. في جدران الممر وكورنيشاته نرى تماثيل نساء عاريات أو سادة مجمدين .

يرتجف الصبي قلقاً، لكنه في الوقت نفسه مأخوذ بالتوق إلى المغامرة. فيبتعد عن الأمان بخطى تشبه خطى الذئب .

كان الجو ثقيلاً داخل الغرفة : أما هنا في الممر فيخيم مناخ طري بعض الشيء. يسمع جوهان صوت خطى فيرتمي جانباً ويختبئ خلف مقعد وثير مزين بالذهب، ويجهز مسدسه. نرى عاملاً يرتدي ثياباً كحلية وذا وجه محمر مستدير وشاربين غليظين يدور عند زاوية الممر ويبتعد بسرعة. إنه يحمل سلماً مزدوجاً كبيراً وصوت أنفاسه يحدث ضجة .

في كل هذا المشهد الذي يدور في متاحف ممرات الفندق، تتبع الكاميرا جوهان وهو يختبئ أحياناً إما بسبب مرور عامل ما، وإما بسبب كائنات وهمية يفترض ظهورها. ربما كانوا هنوداً فهو بمسدسه يشبه رعاة البقر الآن. في كل مرة يلوح جوهان بمسدسه حتى يأتي عامل ويضع السلم تحت ثريا كبيرة .

يضع العامل سلمه عند طرف الممر ويتسلقه بمشقة لكي يصل إلى قطعة من السقف مهترئة. الصبي لا يعتبر هذا العامل خطيراً لذا يدفع زناد الأمان في مسدسه ويظهر من جديد .

علينا أن نحدد هنا بعض الفروقات الطفيفة في الفيلم : فالعامل يرتقي السلم المزدوج والكاميرا تراه من الأسفل حين يصل إلى الثريا. جوهان يقترب ومسدسه في يديه والكاميرا تصوره من أعلى وقد صار تحت السلم. نعود إلى العامل وهو ينظف الثريا ثم يخفض رأسه ليتفحص جوهان. الكاميرا تتبع نظرته لتصبح فوق جوهان الذي يرفع مسدسه باتجاه الرجل والثريا : يصوب ويقلد بغمه صوت رصاصية. لقطه من الأسفل سريعة جداً للعامل يتوقف عن العمل ويبدو على وجهه القلق. نعود إلى جوهان الذي يشعر بالرضى ويتراجع وينسحب في الممر. تلتقطه الكاميرا من جديد عند تقاطع الممرات. ينظر إلى اليمين ثم إلى اليسار ... يخطو ثلاث خطوات ثم يقفز جانباً ليختبئ خلف مقعد. لقطه كبيرة لرأس المقعد ويبدو من ورائه قليلاً فقليلاً شعر جوهان ثم عينيه ... وتتبع نظرته في لقطه استعراضية لنرى الخادم جاك يغمض عينيه في ردهة الخدم التي فتح بابها جزئياً .

جوهان موجود الآن في ردهة خدم مظلمة<sup>(١)</sup>. ثمة مصباح يلقي ضوءاً خفيفاً على خادم الطابق.

والخادم جالس في كنبه من الجلد عتيقه وقد وضع فوق ركبتيه صحيفة<sup>(٢)</sup>. لكنه لا يقرأ بل يحديق أمامه وقد غرق في شيء يشبه حلم.

(١) الحقيقة أنه ليس في الردهة .. بل في الممر ينظر إلى الردهة من خلف الكنبه .

(٢) الخادم لا يضع على ركبتيه صحيفة، بل صينية .

اليقظة. تبدو أخاذيد وجهه وقد تضاعفت عدداً، نظاراته وقعت وتبدو عيناه وكأنهما محجبتان واصطناعيتان. أما فمه المزموم فيبدو وكأنه سطر رمادي اللون .

نعود إلى عين جوهان وسلسلة من اللقطات المتعكسة للالتين. لقطة استعراضية سريعة عندما نسمع صوت الجرس، حتى تصل الكاميرا إلى جدول أرقام الغرف حيث يضاء أحد الأرقام. لقطة كبيرة للجدول .

يرن صوت جرس فيضاء فوق الجدول مكان عليه رقم، ينهض الرجل على الفور ويصلح هندامه. يلمح جوهان فيقول له بعض الكلمات. الصبي لا يجيب لكنه يقف متردداً ومستعداً للهرب .

عندما يقترب الرجل العجوز منه بسرعة، يطلق جوهان ساقيه للريح ويدور في الممر ثم في ممر آخر، ويتوقف أخيراً وقلبه يخفق .  
ينصت. إنه الصمت من جديد .

تنتقل الكاميرا من جدول الخدمة إلى الخادم وقد تنبه من حلمه. ينهض ويضع الصينية جانباً ويخرج من الردهة بعد أن ينظر إلى الرقم المضاء فوق الجدول. يتوقف قليلاً وهو يصلح من شأن هندامه يحدق في المقعد. لقطة سريعة لجوهان خلف المقعد. نعود إلى الخادم من وجهة نظر جوهان، يتقدم وهو يسحب نظاراته. يتحدث إلى الصبي الذي لا يفهمه ويبدو مرتعباً. يركض جوهان هارباً والكاميرا تتبعه حتى آخر الممر فيما الخادم يهز كتفيه بلا مبالاة. نرى جوهان عدة مرات في الممرات، ثم تسير الكاميرا إلى جانبه عبر حاجز من الخشب المشغول. جوهان وقد فوجئ يتجه في قاعة كبيرة نحو

لوحة جدارية ضخمة يتفحصها بعناية. لقطة للوحة ونرى جوهان في مقدمة الصورة من ظهره .

نافذة مرتفعة وضيقة تطل على جدار هو من القرب بحيث لا يتسلل منه سوى ضوء رمادي. يستدير جوهان .

يمر بسرعة رجل قصير جداً له انف طويل وعينان مستديرتان وخصلة شعر على جبينه. وبالنظر إلى أن هذا الشخص الغريب هو أقصر من جوهان، لا يشعر هذا الأخير بأي خوف لمرآه. بل يحببه بأدب. يرد عليه القزم قبل أن يختفي عبر باب نصف مفتوح. على الجدار في مواجهة النافذة عُلفت لوحة في إطار مذهب. تمثل اللوحة سيدة ضخمة عارية تتعارك مع شخص يرتدي سروالاً قصيراً من الجلد المشعر وله قدمان مفلطحتان بدلاً من الأقدام العادية. السيدة لونها زهري أما الشخص الذي يهاجمها فأسمر غامق جسمه ممتلئ بالشعر. لدى تفحصنا للمشهد بشكل جيد سيتبين لنا أن المرأة مسرورة رغم مقاومتها للرجل فهي تضحك بحيوانية<sup>(١)</sup>.

لقد انهمك جوهان بدراسة اللوحة إلى درجة أنه لم ير الخادم وهو يقترب منه. وهكذا حين اقترب هذا الأخير رأى جوهان أن الهرب لن يكون مجدياً. يتوقف الرجل العجوز وينحني ماداً يده لكن جوهان يتراجع برأسه إلى أعلى. فجأة يقفز العجوز إلى الأمام ويقبض على الصغير من ذراعه ؛ يتمكن من إمساكه للحظة لكن جوهان يتمكن من الإفلات .

يتفوه الخادم ببعض الكلمات لكنه يتمتع عن مطاردة الفتى .

---

(١) واضح أن هذا الوصف الغريب للوحة لا يصفها بالفعل، وإنما يصف انطباعات الصغير إزاءها .

لقطات مختلفة للصبي وهو يتأمل اللوحة بفضول، ثم لقطة كبيرة للوحة حيث يد الرجل المتوحش تداعب فخذ المرأة العارية . ثم لقطة كبيرة لجوهان يلتفت نصف التفاتة ويهز رأسه وهو يحيي أحد الأشخاص مبتسماً. لقطة استعراضية تتبع نظرة جوهان : قزم يعبر الممر يحيي جوهان ويتابع سيره. نعود إلى جوهان في مواجهة اللوحة ولا يزال حائراً إزاء المشهد المرسوم. بعد لقطة استعراضية نرى الخادم وهو يقترب ويمسك الفتى من ظهره. يفاجأ جوهان ويقاوم. يلتف الاثنان حول بعضهما البعض فيما الكاميرا تدور حولهما بالاتجاه المعاكس. في نهاية الأمر يفلت جوهان ويهرب فيما يطارده الخادم لفترة. من مخبأ يلتجئ إليه ينظر جوهان إلى الخادم الذي يتخلى عن مطاردته وينسحب لاهث الأنفاس. جوهان، لخوفه من أن يراه الخادم يذهب نحو باب الممر .

قطع ..... (١).

ينفتح باب. خلف هذا الباب ثمة غرفة كبيرة يملؤها ضوء الشمس. في الغرفة أسرة ونوافذ مرتفعة وخزانتان ضخمتان لهما مرايا وزينة من خشب، وفي الغرفة أيضاً كنبه ضخمة وثلاثة مقاعد. بجانب الجدران رصفت صناديق خشبية وحقائب. ومن الواضح أن الفوضى تعم المكان الحافل بالحوائج الغريبة. في الغرفة إلى هذا كله خمسة رجال صغار يتحركون بحيوية ويتنقلون في المكان بسرعة وهم يتحدثون ويؤشرون. على حافة السرير يجلس رجل عجوز سمين جداً رمادي الشعر وذو عيني كعيني

---

(٢) كل المشهد التالي، صورته برغمان بأمانة للنص المكتوب، مكتفياً بتغيير موقع بعض اللقطات فقط .



العصفور. الرجل العجوز منهمك في خياطة بذلة صغيرة. يشير إلى جوهان ويتفوه ببعض الكلمات بلغته غير القابلة للفهم. وخلف جوهان ينغلق الباب. واحد من الرجال الصغار وقد وضع على وجهه قناعاً أسود يقفز فوق السرير صارخاً ويمثل كما لو انه يعض جوهان فخذه، لكن جوهان لا يبدو عليه أي خوف خاص بل هو يخرج مسدسه ويطلق الرصاص. كل الموجودين يضحكون فيما الرجل المرتدي قناع الوحش يرتمي على الأرض كما لو أنه أصيب إصابة قاتلة. بعض الرجال الصغار يرتدون ملابس رائعة الحسن ذات ألوان خلابة. وثمة بالقرب من السرير شاب واقف. وهذا الأخير فيما هو يستند إلى كعب السرير يضع ساقيه على جانبي هذا السرير .

هناك أيضاً رجلان صغيران يرتديان ثوبين زهري اللون ولهما وجهان أصفران كل منهما غارق في مقعده، وهما يحملان قديماً لكل منهما. وعلى الطاولة ثمة زجاجات فارغة. وهما ينظران إلى جوهان ويضحكان. يطلق عليهما جوهان رصاص مسدسه فيمثلان الفزع واحدهما يلتجئ وهو يرتجف بعنف خلف ظهر المقعد. أما الآخر فيطلق صراخاً. أما الرجل السمين فينزل من السرير صافراً ويتجه مختلاً نحو جوهان ويرفع له رأسه ويلبسه البذلة.

أما الشاب الذي كان يقوم بتمارينه عند حافة السرير فيبدأ بالضحك ثم يهرع نحو جوهان ويحمله ويقبله ثم يتحدث إلى العجوز .

يتحلق الجميع من حول جوهان الذي يبدو منزعجاً بعض الشيء لكنه لا يبدو خائفاً على الإطلاق. يربت الرجال على كتفيه ورأسه بل ويعطيه أحدهم بالوناً مذهباً. فيما يبدأ رجل ثان بالعزف على آلة الهرمونيكا، أما

الثالث فيعطيه خوخة. الرجل المرتدي قناع الأسد يرتدي الآن قناع قرد  
ويبذل جهوده للقيام بحركات بهلوانية همها لفت نظر الآخرين إليه .

الباب يفتح والقزم الذي كنا قد شاهدناه في الممر يدخل بعظمة وخيلاء  
ولدى دخوله يبدو الاتزعاج على الآخرين فيتوقفون عن الضحك والثرثرة.  
وحين يرى القزم الذي دخل الآن جوهان وقد ارتدى البذلة الجميلة يغضب  
غضباً شديداً ويأمر الرجل السمين بنزعها عنه. يوجه القزم انفه الطويل إلى  
كل زوايا الغرفة ثم يشير بإصبعه إلى أحد الرجال على المقعد ويوجه له  
إنذاراً قاسياً فيبدأ هذا الأخير، وهو مكتئب، بجمع زجاجات البيرة. ثم يلتفت  
نحو جوهان معتذراً بتهذيب ومشيراً نحو الباب جوهان يخرج إلى الممر  
دون أن يتفوه بكلمة. وحين ينغلق الباب خلفه يسمع من الداخل أصواتاً  
منخفضة وجشة .

من جديد يجد جوهان نفسه قرب اللوحة التي تمثل المرأة والرجل  
المتوحش ويسمع من بعيد صوت صفارات الإنذار لكنها تبدو مخنوقة وكأنها  
آتية من عالم آخر .

إن الوحدة تحيط بجوهان من كل الجهات، وهي وحدة مقلقة هذه  
المرة، وإزاء هذا كله يدرك جوهان انه بحاجة إلى التبول. يتألم ويبحث عن  
حمام لكنه لا يعثر على أثر لحمام. يركض حتى زاوية الممر وينظر ولكن  
دون نتيجة.

يتجه بسرعة نحو غرفته لكنه يدرك أنه قد ضاع في الممرات.  
يستسلم للأمر الواقع ويبول في زاوية الممر. وينتج عن تبوله نهر حقيقي

تقطعه تيارات مائية تسيل جميعها باتجاه السجادة الحمراء. ثم حين يشعر بأنه قد ارتاح يضع يديه في جيبه ويصفر. كل شيء على ما يرام .  
يخطو بعض الخطوات؛ إنه في حقيقة الأمر يشعر بمثل شديد. ثم حين يرفع عينيه عن السجادة يرى الخادم العجوز آتياً من الطرف الآخر للممر .  
جوهان يقترب فيما الخادم العجوز يشير له بأن عليه ألا يخاف ! فما من خطر هناك، ثم ينتزع الرجل العجوز عن وجهه نظاراته ويبتسم كاشفاً عن أسنان كبيرة هي بأسنان الحصان أشبهه .

.....

تخرج أنا من قيلولتها، لقد غيرت الشمس مكانها، وملأت النافذة بأشعتها، إن الحر شديد جداً ويبدو أنه ثابت لا يتغير .

تنزل أنا من سريرها وتبحث عن جوهان بعينها، ثم تفتح الباب الذي يفضي إلى غرفة استر .

أنا : هل جوهان هنا ؟

استر : لا ليس هنا .

أنا تترك الباب مفتوحاً وتذهب إلى الحمام : تبلل منشفة بالماء البارد وتضعها على أنحاء جسدها على سبيل الترطيب وعبر المرأة ترى استر في عمق الغرفة الأخرى .

تتناول أنا ثياباً نظيفة ورداءً صيفياً فاتح اللون دون أكمام، ثم ترتدي ثيابها بحركات سريعة نافذة الصبر، وتشرع في تمشيط شعرها السميك .

## غرفة أنا

بعد أن قطعنا على جوهان وهو يفتح باباً : لقطّة كبيرة من الأعلى بعض الشيء لمغسلة عليها حنفية يتدفق منها الماء. هناك يدان تغرقان من الماء وتحملان بعضه والكاميرا ترافقهما إلى الأعلى حتى وجه أنا المنحنية. لقطّة كبيرة لوجهها لصدرها. تضع الماء البارد على وجهها ثم تتناول منشفة والكاميرا تتبعتها في لقطّة كبيرة.

لقطة جديدة : بيديها وبمنشفتها تجفف أنا وجهها ثم جسدها وهي تنظر في المرأة. لقطّة استعراضية تجعلنا نكتشف ما الذي تنظر إليه أنا : فعبير الباب نصف المفتوح نرى استر في سريرها وهي تكاد تلتهم أنا بعينيها. قطع.

## درج + ممرات

لقطة عامة من الأسفل لبيت درج : على الجدار يظهر ظل شبحي يرفع يديه ويصرخ. ما ان نسمع الصراخ حتى ندرك أنه جوهان يسلي نفسه بهذا الظل الصيني الذي يصنعه بنفسه وهو يلعب لعبة الشيطان. بعد ذلك ينزل الدرج ويتوقف عند حاجزه لينظر يمينا ويساراً ، ثم حين لا يرى أحداً ينزل على الحاجز والكاميرا تتبعه في لقطّة استعراضية حتى يصل إلى الأسفل. يتابع سيره في الممرات ثم يعود إلى اللوحة. لقطّة متوسطة لوجهه الذي يلتفت نحو الحقائق الموضوعية أمام باب ( هو نفس الباب الذي كان قد دخل منه القزم الذي ألقى عليه جوهان التحية ). يتجه جوهان نحو الباب ويدفعه.

## غرفة الأقرام<sup>(١)</sup>

لقطة عامة للغرفة : قزمان فوق كنبه، وقزمان آخران يلعبان الورق فوق سرير ( في مقدمة الصورة زجاجات بيرة بعضها مقلوب وفارغ ). لقطة استعراضية دائرية تتبع نظرة جوهان : في إحدى الزوايا قزم آخر منطو على نفسه يلعب بعربة رومانية صغيرة ؛ وإلى جانبه قزم آخر يخيظ ثياباً مسرحية. لقطة سريعة لجوهان وقد أدهشه المنظر وأثار اهتمامه. يفتح عينيه جيداً : نعود في لقطة أكثر اقتراباً للسرير حيث القزمان يلعبان الورق. لقطة استعراضية للكنبة حيث هناك قزمان يقرأن الصحيفة ويدخنان سيكاراً. نعود إلى جوهان الذي يخرج مسدسه ويصوب. لقطة سريعة لأحد الأقرام وهو يرفع ذراعيه مسروراً. لقطة كبيرة ليد جوهان وهي تضغط على الزناد. تتطلق الرصاص. لقطة سريعة للقزمين يتدحرجان على الكنبه ويخبئان ضحكتهما وهما يقلدان من أصيب بالرصاص. نعود إلى جوهان الذي يطلق مرة أخرى : قزم ثان يتدحرج كذلك على الأرض وهو يضحك. يستعد الجميع للضحك حين يظهر أمام جوهان قزم وضع على رأسه قناع أسد. جوهان يطلق الرصاص. الأسد يقفز متدحرجاً. نعود إلى جوهان الذي يبدو فخوراً بما صنع : يعيد المسدس إلى حزامه ويتقدم في الغرفة بشجاعة اكبر. من خلفه يقترب ثلاثة أقزام ويناولونه ثوب عرس نسائي ويدورون من حوله. جوهان يدور معهم والكاميرا تدور بحركة معاكسة. مزج مع اللقطة التالية .

---

(١) نورد هنا الوصف السينمائي الكامل للمشهد الذي قرأناه أعلاه .

## حمام أنا

نرى أنا من ظهرها تسرح شعرها وهي مرتدية ثوب الحمام. تلتفت نحونا فنلاحظ أن رداءها مفتوح من الأمام. نتقدم نحو الباب المفتوح أي نحو استر التي لا تكف عن التحديق بها، ثم تتجه نحو خزانة .

## غرفة أنا

نرى أنا من ظهرها تفتح خزانة ذات مرآة وتخرج منها ثوباً تتفحص قماشه ( لقطه كبيرة لقماش الفستان ويد أنا تتفحصه ). ثم تتجه أنا نحو غرفة استر. الكاميرا تترك أنا في لقطه استعراضية لتصل إلى باب الغرفة الأخرى المفتوح فنرى استر من وجهها وهي تتبع بعينيها اليقظتين تحركات أختها. نعود إلى أنا لنراها من ظهرها الآن وقد انتهت من ارتداء ثيابها وتحاول إقفال سحاب فستانها الخلفي. تبحث عن شيء ما بعينيها مخفضة رأسها . لقطه استعراضية لنراها تنقل حذاءها. قطع .

## غرفة الأقزام

لقطة كبيرة لجوهان يضحك. تتراجع الكاميرا لنكتشفه بالقرب من الأقزام الآخرين الذين يضحكون بدورهم. إنهم مجتمعون كما لو أنهم يشهدون استعراضاً. لقطه عامة تجعلنا ندرك أنهم إنما ينظرون إلى أحد الأقزام وقد وضع على وجهه قناع قرد وأخذ يقفز فوق السرير ويمارس حركات بهلوانية (لقطات مختلفة للقفزات وللمترجين وهم في نشوتهم). لقطه عامة من الأعلى

للغرفة : يفتح الباب خلف الجماعة ومنه يظهر " زعيم الأقرام " ( ادواردو غوتياريز ) ، ما ان يرى الزعيم منظر الغرفة حتى يبدو في غاية الغضب ويصدر إلى المجتمعين أمراً عنيفاً بلهجة هي خليط من الإسبانية والإيطالية، ثم يرمي بقبعته أرضاً كدلالة على استيائه. يلتفت الجميع وجلين بينما يأمرهم الزعيم بحدة أن يسوا وضع الغرفة. ينفذون أمره أما جوهان الذي يبدي شيئاً من الجرأة فإنه يتقدم نحو الزعيم فيعمد هذا إلى نزع الثوب عنه ، ثم وبتهذيب شديد يدلّه على الباب. لقطة سريعة للغرفة التي يهرع الأقرام الآخرون لترتيبها ثم يعود إلى جوهان الذي يعبر الباب. الزعيم يغلق الباب ثم يتقدم نحو وسط الغرفة ويضع يديه على خصره بعصبية شديدة استعداداً للانفجار ... قطع.

## ممر

تلتقط الكاميرا جوهان في أحد ممرات الفندق. إنه يتسلل تسلاً في مشيته، ثم إذ يتحقق من أن احداً لم يأت، يلتصق بالحائط لكي يبول. ثم يبتعد عن الحائط وهو يزرر سرواله ويتجه نحو ممر آخر مُصغراً .

## غرفة أنا

لقطة كبيرة لحقيبة يد مفتوحة : يد امرأة تنقب وتخرج من الحقيبة قلم أحمر الشفاه تفتحه. اليد تضع الحقيبة على طاولة وتتناول مرآة. لقطة استعراضية صاعدة حتى تصل إلى لقطة كبيرة لوجه أنا وهي تتبرج .  
استر ( صوتها من الخارج ) : أه كم صار لونك برونزياً !

أنا لا تجيب، وكانت قد ظهرت على جبينها وفوق شفتها العليا حبات عرق متلائة، تضع احمر الشفاه وتنظر إلى نفسها ووجهها في المرآة اليدوية التي غطاها البخار المتصاعد من فيها. في عمق أعماق عينيها الفاتحتين نرى غضباً ممتلئاً بالاحتقار. ترمي المرآة على الطاولة وتتناول حقيبة يدها ثم تنتعل حذاء ذا كعب حاد .

أنا تخرج من الصورة والكاميرا تتبعها في خط متواز لكي نكتشف في عمق الصورة استر على سريرها .

أنا ( صوتها من الخارج ) : سأخرج للحظة .

استر : انتظري يا أنا .

أنا واقفة مستندة إلى إطار الباب تتفحص أظافرها، ثم تنتزع بأسنانها قطعة جلد صغيرة علقت بسبابتها .

أنا ( بلا مبالاة ) : ماذا في الأمر ؟

استر : حسناً ( تخفض رأسها ) لا شيء .

لقطة كبيرة جداً لأنا وأنا وهي تنظر إلى استر بشيء من الاحتقار .

أنا : لا ؟

## غرفة أنا

تخرج أنا دون أن تلتفت إلى الورا .

حين ينغلق الباب تضع استر يدها على فمها كما لو كانت راغبة في خنق صرخة في مهدها .

تبحث عما تستند إليه، تلتف على نفسها تتعلق للحظة بالسرير، تمد ذراعها لتلتقط زجاجة الكونياك. تنزع سداة الزجاجاة وتدخل عتق هذه



الزجاجة بين أسنانها التي تصتك. تمتص بعض القطرات لكن موجة سعال تدهمها، تترك الزجاجة تقع على الأرض. وهذه في وقوعها تترك السائل يتدفق على منضدة السرير وعلى الأرض .

تثرثر استر بحشرجة : " آه كم هو أمر مذل، أنا لا أستطيع الخضوع لمثل هذا الذل " .

تحاول النهوض لكنها سرعان ما تفقد توازنها وتقع أرضاً. تنتصب على أطرافها الأربعة وتدب كما لو كانت كلباً .

تستدير أنا وتخرج وهي تغلق الباب بعصبية وراءها. لقطة استعراضية نحو استر الجالسة فوق سريرها مهزومة. مع سماعها ضجة الباب تعض إصبعها وتمصه للحظة. في النهاية تنقلب بعنف متمسكة برأس السرير تبكي، تحشرج، تدير رأسها بعصبية في كل الاتجاهات كما لو كانت أصيبت بأزمة هستيريا ثم تهدأ وتتناول زجاجة الكحول وتجرع قطرة ... تسعل، تحشرج، تسعل من جديد وتسكب الزجاجة على السرير وتحاول بشكل أخرق أن تلتقط الزجاجة فيما هي تتكلم .

استر : ينبغي عليّ أن أحاول التفكير بوضوح ... لقد عرفت دائماً بأني امرأة منطقية ( تقع عن السرير مع الأغطية تبكي وتدب على أربعة أطراف ) تعيد الزجاجة وتتدرج وهي تصعد السرير ومن الواضح أن صعودها هذا هو ما يتعبها أكثر من أي شيء آخر، إنها الآن على ركبتيها ترفع الأغطية عن الأرض. تبقى على ركبتيها وتضع يديها فوق السرير .

استر : يا إلهي دعني أصل إلى البيت قبل أن أموت ( تنهض بمشقة ) حسناً لقد تحسنت بعض الشيء، يجب أن أحاول أكل شيء ما. إن معدتي خاوية تماماً ... من الحمق أن اشرب ولا سيما حين تكون المعدة خاوية.

تنهض، تعثر على الجرس وتضغط عليه .

بعد انتظار لحظات يصل الخادم العجوز ويرفعها ثم يجلسها على مقعد ويرفع الأغطية التي يرمي بها في الخارج أمام الباب. بعد ذلك يرفع غطاء السرير الثاني ويساعد استر على الوصول إلى هذا السرير وعلى النوم : يسوي الوسادات، ثم يغسل لها وجهها ويناولها مشطاً ومرآة .

يختفي للحظة لكنه سرعان ما يعود ومعه زجاجة ماء معدني يغطيها بخار الثلج. يسكب من الماء قدحاً ويساعد استر على شربه. تشير برغبتها في الحصول على شيء تأكله ؛ يهز رأسه دلالة الفهم. ثم يضع إصبعه قرب معدته ويشير به بحركة دائرية ثم يخني رأسه .

يغلق الباب دون ضجة حين يخرج. تسند استر رأسها إلى الخلف على الوسادات ويبدو واضحاً أن ألمها يجعلها تبدو كمن تلقى ضربات على بطنه. تغض عينيهما وتتذكر الأرخبيل، تتذكر حوضاً في الصيف، والغيوم الصغيرة التي تنتشر بعد الظهر في سماء المثل .

تظل استر للحظة وفمها فوق الفراش. بعد لحظة تدير رأسها وتبدو وكما لو أنها تفكر. في نهاية الأمر تنهض قليلاً لتصل إلى جرس الخدم. تضغط على الجرس ثم تتهاوى لكن رأسها لحسن الحظ يخبط بطرف المرتبة. نهاية المشهد تشبه الوصف الأصلي تماماً .

## مقهى / في الداخل

لقد انتقل الظل إلى أعلى المنازل. في الشارع تجول سيارة على ظهرها مكبر للصوت وسط زحام كبير، وتلف عند الزاوية قرب الكنيسة.

من جديد يخيم صمت ثقيل فوق ضجيج الناس الذين يجولون فوق الأرصفة الضيقة .

لقد عثرت أنا على زاوية هادئة في ظل البار المحمر. وفي القاعة الممتلئة بالناس وجدت طاولة صغيرة وأشارت بإصبعها إلى الياقطة المعلقة فوق البار والتي تنصح بتناول القهوة المتلجة .

الرجل الذي يخدمها لا يزال فتياً، وجهه قاس وجاد في آن معاً، شعره السميك مقصوص كثيراً وشعر لحيته لم يحلق منذ فترة .

انه يرتدي سترة بيضاء ملطخة بالقذارة ويعرق كثيراً ويمسح وجهه بين الفينة والأخرى بمنشفته. أصابعه اسمرت بفعل النيكوتين وأظافره سوداء مقروضة قرصاً. إنه يتحرك دون عجلة على الرغم من أن المحل مزدحم. يبتسم بود حين ينحني على أنا ليقدم لها ناراً لسيكارتها .

يظهر بائع جرائد يحمل بضاعته تحت إبطه. تشتري صحيفة وتلقي على موادها غير المفهومة نظرة سريعة. تقع عينها على إعلان كتب عليه بأحرف كبيرة : جان سيبستيان باخ .

تدخل أنا قاعة المقهى المزدهمة بالناس. ينظر إليها الخادم الذي يوصل الطلبات إلى الطاولات. تلاحظه وتتجه لتجلس على طاولة تماماً في مواجهة الخادم الذي يبتعد نحو البار لكي يسجل طلباً. لقطة عامة للصالة .

يعود الخادم نحوها يناولها بطاقة لا تفهم منها شيئاً، أما هي فتخرج سيكارة وتبحث عن ثقاب. بسرعة يناولها الخادم قداخته وقد أشعلها، وبدون أن تعرف ما الذي اختارته تماماً، تشير أنا بإصبعها إلى البطاقة التي يستعيدها الخادم ويبتعد فيما يمر بائع جرائد جوال. تشتري أنا صحيفة وتطويها. يقول

عنوان الصفحة الأولى في الجريدة " أراكا فسانيل ". فيما تحاول أنا تهجئة ما كتب فوق الجريدة يمر رجل خلفها وقد حمل على ظهره وبطنه يافطتين فوق اللوحة التي يحملها الرجل كتبت بأحرف كبيرة دعاية للصحيفة. الكاميرا تتجه ببطء نحو أنا التي تبدو وكأنها تقرأ الصحيفة. لقطة من الأعلى قريبة جداً للصحيفة المفتوحة. وبجانب أحد المقالات يمكننا أن نميز إعلاناً من الواضح انه يتعلق بصنف اسطوانات وقد ظهر عليه اسم " جان سيبيستيان باخ " تطوي أنا الصحيفة مما يسمح لها بملاحظة أن الخادم يناولها ما طلبته. على الفور تبحث في حقيبتها وتناوله قطعة نقدية. الكاميرا تتبع يد أنا نحو الخادم الذي ينظر إليها ويبتعد مترجعاً .

فجأة يعود خادم المقهى يرفع قرح القهوة فتشير إليه بالإيجاب بحركة من رأسها. فيسكب لها من جديد. ترغب في أن تدفع له الثمن فيكتب الرقم على قطعة من الورق سبق أن كتبت عليها أرقام أخرى. تخرج قطعة نقدية فيبحث في جيبه ثم يهز كتفيه ويأخذ القطعة ويتجه نحو المحاسبة. تبدو رقبته الحليقة سمراء اللون، أما الصندل الذي يلبسه فيكشف عن شرابات ممزقة : إنه الآن واقف على أطراف أصابعه عند المحاسبة منتصب في وقفته كما لو كان نافذ الصبر. يحرك الورقة النقدية التي يمسكها بين سبابته وإبهامه.

يلتفت وتلتقي نظرتَه بنظرتهَا .

الآن ثمة من يصرف له قطعة النقود فيفعل ويعود فوراً ليضع الباقي على الطاولة. تقع القداحة أرضاً فينحني بسرعة وفيما هو منحني وللحظة سريعة يلمس بخده فخذ أنا<sup>(١)</sup> .

---

(١) المشهد كما صور لا يحمل سوى القليل من التغيير : قبل عودة الخادم مع المال، يمر الرجل حامل الياقات مرة أخرى. ثم ليست القداحة هي ما يقع، بل قطعة النقود.

بعد ذلك يختفي ليقف عند الرصيف وهو منحني إلى الأمام بكل تهذيب ممسكاً بدفتره الصغير أمامه. تنظر إليه بشيء من اللامبالاة ثم تضع يدها أمام فمها لتتغيب. المراوح المعطقة في السقف تدور بلا جدوى لأنها عاجزة حتى عن طرد دخان السكائر الكثيف .

تشق أنا طريقها بين الطاولات إنها تشعر هذا الصمت وكأنه نداء موجه للأذن، صمت كأنه نبض الخوف<sup>(١)</sup>.

## ممر الفندق

لقد جيء لاستر بصينية عليها وجبة وها هي الآن تأكل بحذر وتمتص الماء نقطة نقطة ثم تستريح بين الحين والآخر. جوهان واقف قرب الباب يده دائماً في جيبيه ويبدو الآن كما لو كان في غاية السأم .

لقطة قريبة لرسوم سجادة الممر. يظهر قدما جوهان. لقطة استعراضية متصاعدة حتى نراه واقفاً داخل إطار باب مفتوح. في مواجهته بإمكانه الآن أن يميز امرأة فوق منضدة. وفي المرأة يرى استر جالسة فوق سريرها تأكل.

استر : هل أنت جائع يا جوهان ؟

جوهان يرد بالإيجاب بحركة من رأسه ويقترب والكاميرا تتبعه يجلس على السرير في مواجهة خالته والصينية تفصل بينهما. تناول استر جوهان ملعقة. استر : تعال أريد أن أعطيك شيئاً مما عندي ( فترة صمت ) هل تشعر بالملل بعيداً عن البيت ؟

استر تناوله ليشرّب فيما يجيبها جوهان بهزة إيجابية من رأسه.

---

(٢) يجدر بنا أن نشدد على هذه العبارة الأخيرة .

استر : يوم الاثنين سنكون في البيت .

جوهان : هل سأذهب عند جدتي عند ذاك ؟

استر : على الفور .

جوهان : وكم من الوقت سألقي عندها ؟

سلسلة من اللقطات المتعكسة تبعاً للحوار .

استر : أولاً ستبقى عندها طوال الصيف ... ثم ستمضي عندها أيضاً

قسماً من الشتاء. ستذهب هناك إلى المدرسة .

جوهان ( بجديّة ) : هل تعتقدين أن أمي سوف تأتي لرؤيتي ؟

استر : ستذهب بالتأكيد .

جوهان : هل المكان جميل عند جدتي في الريف ؟

استر : أجل أجل انه مكان جميل. سوف تقيم في منزل كبير ممثلي

بالغرف، في منطقة تشرق فيها الشمس دائماً .

جوهان : وأبي هل سيأتي لرؤيتي ؟

استر : أجل .. أعتقد هذا ... لو كان لديه وقت. لكنه منهمك كثيراً في

عمله.

جوهان : صحيح ...

استر : لكن هناك كثيراً من الأشياء المسلية. أحصنة ...

جوهان : لكنني أخاف الأحصنة .

استر : وأرانب، ثم انك ستقوم بنزهات في المركب مع العم برسون .

الماء هناك أخضر ورائق. وعلى الرغم من عمقه، الماء نقي بحيث يمكنك أن

تري أعماقه .

لقطة كبيرة لجوهان يبدو حزينا ومفكراً. يد استر تقترب منه بعذوبة يتفادها .

استر : لا تكن حزينا .

جوهان : لست حزينا .

لقطة جديدة للثنتين معاً يأكلان .

استر : وفي الخريف سوف تذهب لاصطياد السلطعون .

جوهان : وهل ستأتين أنت ؟

استر : سيكون بإمكانك أن تجلس قرب الرصيف القديم وتصطاد

بالصنارة. ما الذي تصطاده في اكثر الأحيان ؟ إنك تحب الصيد بالصنارة أليس كذلك ؟

جوهان : سأصطاد فراخاً ... كذلك سأصطاد أيضاً أسماك البرعان .

تخف حدة الحديث ثم يتوقف. استر تمد يدها إلى وجنة وأذن جوهان ؛

إنها مداعبة على الأرجح. يتخلص منها، فترمي له نظرة طويلة تعبق بالدهشة ؛ لكنه لا يقول شيئاً لأن فمه ممتلئ .

إن جوهان مربى تربية جيدة ويعرف كيف. يحفظ المسافة، وهكذا

ينزل من السرير ويتجه نحو الغرفة الأخرى .

ينهض جوهان وتبقى الكاميرا على استر التي تشرب قدحاً من الماء.

استر : اذهب إلى غرفتك إن كنت شعبت .

جوهان : شكراً، لم أعد جائعاً .

استر : هل تسمح بترك الباب مفتوحاً ؟

لقطة للثنتين معاً: وصل جوهان الآن إلى إطار الباب، يلتفت نحو خالته.

جوهان : بإمكانني أن أرسم لك رسمة جميلة إذا شئت ؟  
تشير استر بهزة من رأسها. ان افكارها مرتبكة بين حنان تستشعره  
إزاء الصبي وبين خوفها .

جوهان : لا ينبغي عليك ان تقلقي. ستعود امني قريباً. ثم ها انذا هنا .  
توجه استر نظرتها نحو النافذة .

جوهان لا ينتظر منها جواباً بل ينسحب إلى الغرفة الأخرى حيث  
يجول للحظة في زواياها الأربع، حتى يعثر على علبة الألوان ودفتر الرسم.  
يخط سطرأ أحمر طويلاً يحتوي على منحٍ يشكل جبهة ثم أنفاً ثم فماً  
محدوداً بخبث .

.....

إذ تتبع الكاميرا جوهان تكون قد صارت في الغرفة الأخرى. يجلس  
جوهان ويرسم على دفتره فيما يمكننا في خلفية الصورة أي في الغرفة  
الأخرى عبر الباب المفتوح، يمكننا أن نميز استر تضع الصينية جانباً وتتناول  
كتاباً. لقطة كبيرة لرسمه جوهان الخرقاء. قطع.

## شارع خارجي

أنا تجد نفسها في زحام الرصيف مرتبكة وحائرة. الشمس تلهب  
بأشعتها السقوف والجدران واللوحات المعدنية والواجهات الزجاجية .  
لكي تتفادي حرارة الشمس الملتهبة، وأيضاً لكي تتفادي العودة إلى  
الفندق القائم مدخله في الجانب الآخر من الشارع. تستدير أنا نحو البار .  
على يسار منضدة البار ثمة سلم صغير وباب مفتوح يؤدي إلى دار  
السينما المجاورة .



ثمة يافطات كبيرة تعلن عن البرنامج وهناك تيار هواء منعش ولذيذ يأتي من غرفة المعاطف الضيقة. تشتري آنا بطاقة وتعبر باباً في جدار دائري بعض الشيء .

منذ بداية المشهد تكون الكاميرا في لقطة كبيرة تملؤها تسريحة شعر نسائية على شكل " ذنب حصان ". تتراجع الكاميرا لتكتشف فتاة ترقص في صالة المقهى. تدخل آنا الصورة واضعة على عينيها نظارات سوداء، وتعبر الزحام. تخرج والكاميرا تتبعتها، تنزع النظارات عن عينيها وتصعد السلم. لقطة استعراضية معها وهي تعبر ستارة الباب لتدخل إلى صالة العرض فيما الكاميرا تظل لحظة على يافطة الصالة التي كتب عليها " شين فاريتيه " .

## بلكون الصالة السينمائية

موظف الصالة يضيء مصباحه الكهربائي ويرى في العتمة مقعداً أحمر اللون. وتجد آنا نفسها في " لوج " مفصول عن الصالة بحاجز .  
لقطة كبيرة ليد تفتح باب اللوج. شعاع نور يقود آنا إلى مقعدها. ثمة رجل وامرأة يجلسان ملتصقين ببعضهما البعض. ما إن يتسرب ضوء المصباح حتى يبتعد عن بعضهما البعض بشكل فجائي. لقطة استعراضية تنطلق من الرجل والمرأة لتكتشف من بعيد ستارة المسرح وهي تهبط، ثم تنظر الكاميرا من أعلى إلى مقعد خالٍ أضاعته أشعة النور التي تأتي من مصباح الموظف. تجلس آنا وتلتفت نحو المسرح ثم تتناول سيكارة تشعلها. ترتفع الستارة مع صوت موسيقى. وعن طريق عدسة الزوم نميز فرقة الأقرام وهي تؤدي وصلتها<sup>(١)</sup> .

---

(١) النص التالي كما يرد في السيناريو يشير إلى أن العرض الذي تراه آنا هو فيلم سينمائي ( وهو أمر تغير خلال التصوير ) .. أما كل الوصف الباقي فصحيح .

في الجانب الآخر من القاعة الرئيسية تتمكن آنا من تمييز رجل وامرأة. الرجل والمرأة جالسان ملتصقين ببعضهما البعض لا يحفلان بالقادمة الجديدة.

[ الفيلم<sup>(١)</sup> الذي يعرض يبدو غير مفهوم لآنا. انه فيلم هزلي لكنه ليس هزلياً على الاطلاق. فيه ممثل هزلي كثير التبرج ويرتدي ثوباً غريباً، يعزف على جهاز بيانو مهترئ. إلى جانبه امرأة ذات شكل غريب جالسة تلتفت إلى الجانب الآخر. في مواجهتها مرآة وهي تدندن بشكل فظيع . المرأة تثرثر طوال الوقت بصوت أجش، لكنها تتوقف عن التثرثرة أحياناً لتطلق تهيدة طويلة. الهزلي لا يهتم بالمرأة أيما اهتمام .. بل ولا حتى حين تلتفت ، وتضع أغراضها ومرآتها فوق البيانو .

إنه مستمر في جعل جهازه يطلق أصواتاً غريبة وممزقة. وحين تبدأ المرأة بوضع المسحوق على وجهها، يختفي المهرج وسط هالة من غبار المسحوق. وحين تزول غيمة الغبار يجلس وقد حمل آلة كونتر باص. وحيداً فوق خشبة مسرح كبيرة ومظلمة. ويبدأ بالعزف على هذه الآلة<sup>(٢)</sup> . آنا وهي تتعاب تشهد هذا التهريج الغريب وتشعل سيكارة. فجأة ينصب اهتمامها على الرجل والمرأة الجالسين بقربها. إنها تميزها الآن بشكل أفضل فعيناها تعودتا الرؤية في الظلام .

الرجل ( ليف فور سنتبرغ ) طويل ونحيل شعره فاتح اللون ومصفف بشكل جيد. له حاجبان عريضان ينزلان على عينيه مخفيان تعبيرهما. أما

(١) ليس العرض فيلماً، بل استعراض يؤديه أقرام الفندق .

(٢) هذا المشهد لا يرد كفيلم سينمائي .

المرأة ( ليسلي الاند ) فهي نحيلة وصغيرة، وجهها مستدير وأبيض ولها شفتان كبيرتان، أما شعرها ففاتح اللون ينزل بشكل فوضوي على أذنيها وحتى كتفيها .

الرجل راعع على الأرض وقد خلع عن المرأة قميصها، المرأة تداعب الرجل ثم تضغط وجهه .

تنحني إلى الأمام وتمد ذراعيها القصيرتين نحو الرجل وتبدأ. وفي تلك الأثناء تصرخ كما لو كانت تبذل مجهوداً كبيراً. أما شعرها الأشقر الرمادي فإنه يغطي وجهيهما معاً. في حركة مفاجئة ينهض الرجل ويعانق بذراعيه المرأة التي تصبح بلا حراك، ويرفعها عن مقعدها ويجلس على الأرض وقد انحنى كله إلى الوراء؛ أما هي فإنها تبحث عن طرف تنورتها وساقها الكثيفتان في ظلمة دامسة.

تنحني فجأة إلى الوراء نحو حاجز اللوج فيما يداها تبحثان عن سند لهما على ركبتي الرجل.

وجه هذا الأخير منحني إلى الوراء فيما رقبتة ممتدة تطو وتهبط كما لو كانت راغبة في تمزيق جلد الرقبة<sup>(١)</sup>.

انعكاسات ضوء الشاشة تتماشى مع حركاتهما .

أنا تنحني على الجدار ولا تترك بعينيها هذا المشهد الفريد. ترفع يدها التي تمسك بها سيكارة وقد صعد الدخان حتى السقف المظلم عبر ضوء آلة العرض أما مكبر الصوت فينقل حديث المهرج غير المفهوم .

---

(١) قطعت الرقابة الفرنسية عدة أمتار من هذا المشهد .

لقطة كبيرة لآنا وقد فوجئت أولاً ... ثم يثير المشهد اهتمامها. لقطة متوسطة لآنا جالسة : يبدو أن حرارة الجو لا تطاق. في نهاية الأمر تنهض وتحمل حقيبتها وتخرج عابرة الرجل والمرأة .

## أزمة / خارجي نهار

تنهض أنا ترمي سيكراتها وتبحث متعثرة عن الباب، وتجد نفسها في نهاية الأمر في غرفة المعاطف الضيقة والقدرة وقد ملئت بالملصقات الصارخة وبصور الممثلات المجهولات .

تستند أنا إلى الجدار وتشعر بنفسها كالدائخة وقد ثقل جسدها وتعبت. هناك من يراقبها بلا مبالاة ; تخرج ببطء إلى ضوء بعد الظهر الرمادي والحاد .

حائرة وقلقة تتبع زحام المارة باتجاه البار. تجلس عند طرف رصيف البار وتنظر حواليتها كما لو كانت تبحث عن شيء ما أو عن شخص ما .  
خادم البار يقف بين الطاولات وهو منهمك في حديث مع زميل له اكبر منه سناً. في البداية يبدو وكأنه لم يلاحظها، لكنه بعد ذلك يلتفت برأسه وينظر اليها فيما هو يواصل حديثه. تلتفت إليه بحركة سريعة .

نتبع أنا وسط الزحام. لقطات عديدة لها وهي تمشي. لقطة كبيرة لها تنظر إلى الوراء وتعود أدراجها. تعبر الشارع والكاميرا تتبعها ... تتوقف تاركة سيارة تمر ثم تقترب من رصيف المقهى. تقف لحظة تستند إلى جدار. تنتهد ثم تتجه نحو المقهى. تتردد بعض الشيء ... الخادم يقدم شراباً لطاولة

قريبة منها. تلتفت برأسها نحوه. ينظر اليها. فترة صمت : تواصل سيرها. تظل الكاميرا على خادم المقهى مفكراً. قطع. لقطة لزحام المارة فوق الرصيف .

## ممر + ردهة الخدم

جوهان ومسدسه في يده يتقدم نحو الكاميرا في الممر وهو يلعب لعبة رعاة البقر. يحرك مسدسه كما شاهد الرعاة يحركونه في الأفلام، ثم يتوقف عن السير وينظر. لقطة استعراضية سريعة لاتجاه نظرتة : لقطة متوسطة لخادم الطابق يرى عبر باب الردهة المفتوح وهو يأكل .

جوهان ينظر مختبئاً إلى خادم الطابق العجوز الذي عاد ليجلس في ردهته. لقد جهز مائدته لتناول الطعام : زجاجة بييرة وبضع شطائر في علبة من الحديد الأبيض، إضافة إلى زجاجة صغيرة، لها غطاء كبير يمكن استخدامه كقدح صغير ويستخدمه صاحبنا بعناية. انه يمسك غطاء الزجاجة الممتلئ حتى حافته بين إبهامه وسبابته، يفتح فمه، يحني رأسه إلى الوراء، ثم وبحركة سريعة يصب السائل بين أسنانه الكبيرة. وهي حركة يقوم بها مرات عديدة. جوهان يراقب هذا المشهد السحري مدهوشاً بحيث أنه ينسى كونه مختبئاً .

يراه الخادم فيغرق في الضحك. وجوهان الذي لا يجب أن يضحك عليه الآخرون يغضب ويبدو وكأنه يهم بالرحيل. لكن الخادم يقف على الفور ويضحك ويناديه .

عندما يعود الفتى يكون العجوز قد تناول لوحاً من الشوكولا يلوح به في الفضاء .

وانه لأغراء لا يمكن مقاومته<sup>(١)</sup> .

يقترّب جوهان من الرجل العجوز ويمد له قبضة يده ويتلقى نصف لوح الشوكولا على سبيل الهدية ؛ يجلس على صندوق خشبي ويأكل الشوكولا .

العجوز يمضغ ويحدث في مضغه أصواتاً غريبة ؛ ثم بين الحين والآخر يصفر بين أسنانه مما يجعل جوهان يغرق في الضحك .

الخدّم ينظر إليه ويضحك أكثر وأكثر، ومن الواضح انه سيبدل جهده ليبقيه برفقته، وذلك لأنه يبدأ بالبحث في حقيبته السوداء الكبيرة التي يخرج منها صوراً فوتوغرافية تمثل بيتاً ريفياً خلف شجرة ، وامرأة عجوزاً داخل نعش محاط بأقاربها ومعارفها. وكذلك بضع صور لأطفال في أعمار مختلفة مرتدين ثياباً مختلفة .

العجوز يعلق على كل صورة بين مضغتين ؛ غير أن أغلب تعليقاته لا تتجاوز كونها تهنّات قصيرة ومتألّمة. ينزع نظاراته ويمسحهما ؛ نلاحظ في أعلى أنفه دمعة يمسحها بإصبعه ثم يقوم بحركة قد تعني : كل هذا صار بعيداً بعيداً في الزمن. كله انتهى. وهذه الحركة يتلوها تناوله في حركته المعهودة لقمحه الصغير ثم جرعة من البيرة. خداه الممتلنان بالأخاديد تملؤهما بقع حمراء. أما عيناه فمبللتان، يغرق في تأمل عميق، فيما يداه اللتان تغطيهما البقع، تضغطان على بعضهما البعض. بين الحين والآخر

(١) لم يمس برغمان هذا المشهد لدى التصوير، بأية تغييرات جذرية.

يقول كلمات يبدو أنه إنما يقولها لنفسه، ثم فجأة يضع يده على كتف جوهان ويشده نحوه .

الصغير ليس خائفاً، إنه الآن جالس ويترك العجوز يربت على كتفه .  
وعلى هذا النحو يظل الاثنان جالسين لفترة من الوقت .

حين يرى الخادم جوهان يلوح بإصبع مقاتق يحيطه بورقة ويحركه من بعيد كما لو كان دمية وذلك بهدف إضحاك جوهان. ثم يلتهم الإصبع بشكل حيواني. نعود في لقطة كبيرة لجوهان الذي ينظر إليه محدقاً. لقطة سريعة للخادم وهو يشرب ويلتهم وجبته الصغيرة ثم يفرك يديه ببعضهما البعض (حين يأكل إصبع المقاتق يقول وفمه ممتلئ : " غوت. غوت "). لقطة جديدة كبيرة لجوهان ملتصقاً بالجدار ومسده في يده<sup>(١)</sup>. في نهاية الأمر يخرج الخادم من جعبته قطعة كاتو جافة يريها للصبي وهو يدعو للاقتراب. وجوهان - الذي لم يعد يحمل المسدس في يده - يقترب ببطء. التالي في السيناريو صور بأمانة كما وصفنا أعلاه ، لقطة ثابتة للاثنين تقطعها لقطات كبيرة للصور التي يريها الخادم لجوهان<sup>(٢)</sup>.

عندما يسمع جوهان صوت خطي أمه في الممر ينتزع نفسه بتهديب من بين ذراعي العجوز ويختفي في زاوية الممر. ينادي أمه، فنتوقف وتلتفت، يهرع نحوها بذراعيه مفتوحتين ويعانقها بوله. يمسك يدها اليمنى بيديه ويمشي قافراً إلى جانبها .

---

(١) تشبه هذه اللقطة السريعة، لقطة في فيلم " دم شاعر " لجان كوكتو .

(٢) لقطة كبيرة جداً لأصابع الخادم وهو يري جوهان صورة العائلة تحيط بالنعش .

حين يصلان إلى باب الغرفة تقبله بسرعة على رأسه وتسرع له في أذنه ببعض الكلمات. فيشير برأسه إلى أنه قد فهم. وبشيء من الحزن يقفز على قدم واحدة .

لبضع لحظات تقف أنا مترددة وعلى وجهها سيماء المعاناة ثم تفتح الباب وتدخل. وحين يصبح جوهان وحيداً يتابع قفزه على قدم واحدة، ولكن على الساق الأخرى هذه المرة .

لقطة قريبة لجوهان وقد التجأ إلى ذراعي أمه ... والأم بعد أن تكون قد انحنت نحوه تعتدل في وقفتهما ثم يسيران معاً في الممر يداً بيد حتى باب غرفتهما. تتركه أنا فيما هي تدخل ( ويمكننا أن نلاحظ على ثوبها ذي اللون الفاتح بقعاً ) تدخل غرفتها وتعيد إغلاق الباب. جوهان وقد أصبح وحده في الممر يقفز تبعاً لرسوم السجادة ثم بعد أن ينظر يميناً ويساراً يخبئ تحت السجادة صور الخادم ( ومن خارج الصورة نسمع صوت الباب وهو ينغلق بشدة ). في نهاية الأمر ينهض جوهان ويتابع قفزه على رسوم السجادة .

## غرفة أنا

تتجه أنا مباشرة إلى الحمام وتصب ماءً في المغسلة، تنتزع بعض ثيابها تضعها في الماء. بعد ذلك تخلع ثوبها وترتدي رداء الاستحمام. استر تقف خلفها في إطار الباب. إنها ترتدي الآن تنورة بيضاء وقميصاً من الحرير الخفيف بأكمام قصيرة ومفتوح عند الصدر .  
وجهها ليس مبرحاً لكن حواجبها مشغولة جيداً كما هو واضح. إنها تلبس سواراً كبيراً من الفضة في معصمها الأيمن. أما شعرها فمعقوص إلى الخلف بمشط فضي كبير .



تترك أنا ما كانت تفعله وترفع عينيها ; تلاحظ غضباً بارداً في عيني  
استر. في البداية تشعر بالخوف لكنها سرعان ما تتمالك نفسها .

عبر باب الغرفتين نصف المفتوح نلاحظ استر وهي تضرب على ألتها  
الكاتبة على طاولة العمل. تلتفت لترى أنا التي تغلق الباب وتمر أمامها. أنا  
تضع حقيبتها على المنضدة وتدخل إلى الحمام .

يحدث هنا ما يرد في السيناريو تماماً. ثم حين تنهض استر من على  
طاولتها وتتجه إلى الحمام تنظر الكاميرا من أعلى باتجاه نظرة استر نحو  
رداء أنا المرمي أرضاً. لقطة سريعة لأنا وهي تمسك رداء الاستحمام  
وتضعه على جسمها ثم تتجه نحو المغسلة لتعصر الثياب التي غمرتها بالماء.  
لقطة كبيرة لاستر ويدها سيكارة تتفحص أنا وتنسحب .

أنا ( صوتها من الخارج ) : هل أنت على ما يرام ؟ حسناً .

استر تلتقط ثوب أنا المرمي على حافة الحوض تمسكه بين إبهامها  
وسبابتها وتتفحصه. أنا تتركها تفعل ؛ تمشط شعرها بعنف ثم تبحث في  
حقيبتها عن دبابيس شعر، تعثر عليها وتسرح شعرها بواسطة الدبابيس اما  
استر فترمي الثوب على الأرض .

أنا تصفر ساخرة. يد استر الممسكة بالسيكارة تبدأ بالارتجاج. تترك  
شقيقتها دون كلمة وتنسحب .

تنهي أنا تسريحتها وتبحث في فوضى حقيبتها عن لباس نظيف  
تلبسه . ثم تقدم ببعض الحركات القلقة باتجاه زوايا الغرفة ؛ نحو الباب  
المفضي إلى الممر، نحو علبة السكائر على المنضدة، ونحو مرآة الخزانة.  
لكن الخبث يصعد في أعماقها وكأنه ثمالة خفيفة ، ونتجه نحو الغرفة  
المجاورة .

استر جالسة إلى طاولة ومعها قواميسها ومسوداتها وملاحظات عديدة  
دونت على قصاصات من الورق .

أنا تستند بيدها إلى الطاولة أما استر فإنها لا ترفع عينيها عن  
عملها<sup>(١)</sup> .

أنا : ماذا تفعلين ؟

استر ( بجفاف ) : إنني اعمل .. كما ترين .

أنا : إذا اهتمي بعملك .

استر ( تلتفت نحو أختها ) : ماذا ؟

أنا : وكفي عن مراقبتي .

استر ( كالحالمة ) : أجل ... ربما ...

لا تزال أنا مستندة إلى الطاولة وجسدها يتأرجح بعض الشيء. لكن  
صوتها لا يزال هادئاً .

أنا : آه لو كان بوسعي أن أفهم لماذا أشعر بخوف دائم ...

استر ( مدهوشة ) : خوف ؟

أنا : خوف منك !

تحني أنا رأسها لتؤكد ما قالتها ثم تعتلد في وقفها وتصلح من شأن  
ردائها. وحين تلتقي نظرتها بنظرة استر تبتسم بسخرية وتترك الغرفة بعد  
أن تغلق الباب بهدوء. فجأة تتوقف استر عن العمل وتنظر بتحديق إلى  
النافذة ، الجدار غارق في أشعة الشمس. الخوف من الموت يستولي عليها  
وتمر بين أسنانها البيضاء تأوهة ألم خافته .

---

(١) ما صور أمين تماما للوصف الوارد في السيناريو .

التصوير جرى حسب السيناريو الأصلي. ولكن لا بد أن نذكر أن استر حين ينغلق الباب بشدة تظهر في لقطة كبيرة وهي تعض شفتيها .

[ جوهان<sup>(١)</sup> يقف في ظل الممر ينظر إلى مخلوق متقدم في السن. إنه لم يسبق له في حياته أن رأى شخصاً عجوزاً إلى هذا الحد. وجهه أصفر تماماً وجبينه عالٍ وليس له شعر إلا في قمة جمجمته. عيناه زرقاوان وحادتان خلف نظارات ذات إطار ذهبي. وتحت الأنف الطويل الدقيق ثمة فم مزوم مرتجف. أما الرأس فيبدو وكأنه يستند إلى قبة قميص مستعارة هي بدورها تطلع من قلب بذلة غامة اللون وأنيقة ولكن من الواضح إنها أكبر من الجسد الذي يحملها بكثير. العجوز يمشي فوق السجادة ببطء وهو يترنح مستنداً إلى عصا طويلة وأنيقة .

حين تظهر الشمس عبر ممر مجاور، يقف الرجل العجوز ويلتفت بوجهه نحو الشمس ونحو جوهان .

## شارع عند المساء

مع انتهاء النهار تتصاعد حدة الحركة الصامتة في المدينة. والشارع الضيق أمام الفندق يضح بزحام بشري. أما الواجهات فقد اختفت خلف الستائر المعدنية في الوقت الذي تتكاثر فيه أضواء النيون ببريق اخضر رمادي .

---

(١) مشهد لم يصور .

إن أجراس الكنيسة القرميدية تملأ الجو بضجيج أصم. وهناك بضعة أطفال يركضون صاخبين على الدرج وأمام السياج .  
المشهد يفتح في لقطة من أعلى لبائعي الجرائد وزحام الناس السائرين على الأرصفة. الكنيسة في مؤخرة الصورة. لقطة استعراضية تعلق حتى استر الواقفة خلف ستار نافذتها تتفحص الشارع كأنها بصاصة. عيناها منهكتان. نعود في لقطة من الأعلى للشارع حيث يدخل الصورة الحصان النحيل العجوز وهو يقود العربة؛ والحودي بعد أن يهز جرساً يعبر أمام رصيف المقهى .

## غرفة استر، وغرفة آنا

استر واقفة قرب النافذة تنظر وتصغي، إن كل شيء ينطبع في ذهنها الذي يرتجف أمام شبح العدم المائل أمامها .  
في الغرفة الأخرى آنا جالسة على السرير تقص أظافر ابنها. إنه حقاً يجب أن تهتم به على الرغم من أنه يكره أن تقص له أظافره .  
في بداية المشهد لقطة عامة مأخوذة من غرفة استر. استر تعود من النافذة. إنها الآن ترتدي البيجاما. تتجه نحو طاولة العمل. تتناول سيكارة وتشعلها. في خلفية الصورة ، عبر الباب المفتوح نرى آنا جالسة بالقرب من ابنها. تجلس آنا والترانزستور في يدها تديره فيعطي صوت موسيقى فيما يتحدث جوهان إلى أمه .

جوهان : متى نعود إلى البيت ؟

آنا : هذا المساء على الأرجح .

جوهان : واستر هل ستأتي معنا ؟

آنا : لست أدري .

جوهان ( بعد فترة صمت ) : إنك غاضبة منها أليس كذلك ؟

جوهان يضع ذراعه حول رقبة أمه . تعانقه وتقبله عدة مرات . ثم تظل

لفترة جالسة صامتة تحضن جوهان الذي صار الآن فوق ركبتيها .

الكاميرا تتقدم نحو آنا وجوهان ثم بعد الحوار نعود إلى اللقطة السابقة

أي إلى استر في الغرفة الأخرى تدير لهما ظهرها .

جوهان : ما اسم هذه المدينة يا أمي ؟

آنا : تيموكا .. كما اعتقد .

الصبي الصغير يدون الاسم ويفكر . يكرر الاسم هامساً وهو كما اعتاد

أن يفعل مع كل كلمة غريبة يسمعا .

استر تتمشى في غرفتها . تدير الراديو الصغير الذي حملوه معهم

خلال الرحلة . وكما لو كان الأمر في غسق حلم ما ، نسمع من الراديو

موسيقى جان سيبستيان باخ . نسمع قرعاً خفيفاً على الباب ثم يدخل خادم

الطابق . ينحني إلى الأمام وينتظر امراً ما بكل تهذيب . تهز استر رأسها ، لا ،

هي لم تدق له الجرس . يعتذر لكنه يظل واقفاً ويصغي .

السيناريو أمين تماماً للوصف السابق ؛ ولنشر إلى أن اللقطة التي تجمع

الاثنتين : الخادم واقفاً واستر جالسة ، صورت من الأسفل بعض الشيء بحيث

نرى آنا وصبيها في الغرفة المجاورة .

استر ( بصوت منخفض ) : ماذا تسمون هذا ؟ ( تشير إلى الراديو ) .

موسيقى ؟

الخادم (مبتسماً ببلاهة): موسيقى... موزيك ... موزيكا ... موزيكي...

استر : سيبيستيان باخ ؟

الخادم (مسروراً) : سيبيستيان ... باخ ( يهز رأسه ). يوهان سيبيستيان

باخ .

يظل لفترة واقفاً وهو ينصت. إنه على عجلة ينحني ليعتذر ويختفي.

تجلس استر على كرسي بالقرب من الجدار منحنية إلى الأمام ويدها على

ركبتيها. لقد رمت حذاءها بعيداً وانحنت بوجهها بعض الشيء. وها هي

تنظر فوق سوار معصمها الأسود، نبضها وهو يخفق .

ينفتح الباب المفضي إلى الغرفة الأخرى<sup>(١)</sup> دون أن ندرك هذا. ونرى

جوهان واقفاً عنده متردداً. أنا جالسة على السرير<sup>(٢)</sup> كما كان الأمر في

السابق ووجهها لا يبين إلا كظل بفضل ضوء المصباح .

الثلاثة ينصتون .

السيناريو السينمائي يتبع هذا الوصف بأمانة. إذاً خلال الحوار التالي

تظل استر في مقدمة الصورة .

آنا : يريد جوهان أن يسألك سكائر من أجلي لأنني ما عدت أملك شيئاً

منها .

استر : هناك سكائر على طاولة المكتب .

---

(١) في الفيلم ظل الباب مفتوحاً .

(٢) أنا لا تجلس على السرير بل إلى طاولة في وسط الغرفة الأخرى .

إذ نقول هذه الكلمات تكون استر قد اقتربت من الشاشة : نراها ممسكة  
بطرف سريرها فيما جوهان في خلفية الصورة يترك أمه ويعبر الباب. إنه  
يتجه ليأخذ علبة السكائر من على الطاولة ويعود ليناولها لأمه .

أنا ( موجهة الحديث لأبنها ) : شكراً، إنك لطيف للغاية .

جوهان اتجه بتهذيب ليبحث عن بعض السكائر على الطاولة ويعطيها  
لأمه. ثم يعود ويجلس ضمن إطار الباب واضعاً رأسه بين يديه .

لقطة من الأعلى لجوهان. جالساً في المكان الفاصل بين الغرفتين، يبدو  
حزيناً. نعود إلى استر التي لم تتحرك. وفي مؤخرة الصورة أنا تشعل  
سيكارة.

استر : أعتقد أن عليكما أن ترحلا هذا المساء. هناك قطار سينطلق بعد  
بضع ساعات .

أنا ( بلا مبالاة ) : وأنت ؟

استر : سوف أبقى هنا .

أنا : لا يمكن تركك وحيدة هكذا، هنا .

استر : سيكون افضل. عليكما أن تعودا إلى البيت. ومهما يكن في  
الأمر أنا لست قادرة على تحمل السفر اليوم. خلال بضعة أيام ربما سأكون  
قادرة .

يعود كل شيء إلى هدوئه. الموسيقى تعوم في الغسق. جوهان يطلق  
تنهيدة طويلة .

أنا : ما هذه الموسيقى ؟

استر : باخ ... سيبيستيان باخ .

آنا تنهض وتمشي، إنها تحاول السيطرة على نفاذ صبرها. استر تتبعها بنظراتها. في نهاية الأمر لم تعد آنا قادرة على السيطرة على نفسها، تتجه نحو جهاز الراديو وتسكته .

يخيم صمت عدائي .

تبحث آنا بعينها عن حقيبتها وقفازاتها .

آنا : سأخرج للحظة .

نتناول آنا حقيبتها، تتجه نحو الباب، ثم تتوقف لحظة. لا تقول استر شيئاً أما جوهان فإنه لا يزال جالساً على الأرض .

آنا ( منزعجة ودون أن تلتفت ) : الجو حار جداً ! ... تعرفين أنني غير قادرة على التحمل ...

استر لا تحير جواباً . تتجه آنا نحو الباب، تضع يدها على المقبض. جوهان ينظر إليها متسائلاً .

آنا : سأعود بسرعة .

جوهان يوافق بهزة من رأسه، لكنه يبدو حزيناً .

آنا ( توجه حديثها لجوهان ) : ستعال مكافأة طيبة إن أنت بقيت مع استر. بإمكانك أن تقرأ لها بصوت عال .

استر ( من ظهرها، ولا تزال تواجه ألتها الكاتبة ) : ولكن ليس قبل أن يدفعك ضميرك التعب إلى الصراخ. ( لحظة صمت ) اخرجي !

آنا ترمي بحقيبتها على كرسي وتتجه إلى داخل الغرفة وتجلس على السرير في مواجهة استر. تمرر آنا أصابعها على ذقن استر ورقبتها .



1 أنا<sup>(1)</sup> : هل تعتقدين أنك مهمة إلى حد ما ؟ أريد أن أقول هل تعتقدين أن ما تقولينه أو تفعلينه مهم ؟

تنظر استر إلى ساقبيها وتهز كتفيها .

آنا : من وضع في رأسك فكرة أنك أنت التي تأمرين ؟

استر ( ببرود ) : إنك لا تعرفين كيف تدبرين شؤونك وحدك .

آنا : انك تعتقدين أن بإمكانك أن تصدري الأوامر تماماً كما كان الوالد

يفعل، لكنه أمر لا تقدرين عليه .

استر لا تحير جواباً .

آنا : تعتقديني حمقاء أليس كذلك ؟

استر ( تبتسم ) : أنا لا أعتقد أنك حمقاء .

استر تغرق بعيداً في كرسيها غير المريح وتضع ذراعيها تحت رأسها

لامسة الجدار بأصابعها. آنا تلتفت نحو ابنها وقد تغيرت رنة صوتها [ .

لقطة عامة : جوهان يستعد للنهوض. آنا لا تزال جالسة. في خلفية

الصورة استر لا تزال واقفة بالقرب من طاولة العمل .

استر : جوهان : رح أريد أن أتحدث إلى أمك .

ينهض جوهان وهو بالغ القلق : يظل واقفاً متردداً .

جوهان ( موجهاً حديثه إلى أمه ) : أوليس عليّ أن أقرأ لاستر ؟

آنا : بعد لحظة .

جوهان : هل يمكنني الخروج إلى الممر ؟

---

(1) الأرجح أن برغمان لم يصور هذا المشهد، لأنه غير موجود في أي من النسخ المعروفة .

آنا : أجل ولكن لا تبتعد .

جوهان ينظر إلى أمه بمرارة إلا أنه لن يبتعد أبداً. سيبقى في الجوار فإذا ما شننا مناداته سيكون قريباً. أما الآن فإنها لا تريده. لذا سيذهب إلى الخارج، وهذا ما يفعله .

الامراتان وحدهما الآن في غسق ينمو للتحويل إلى عتمة .

الضوء الآتي من الشارع يرسم ظلالاً سميكة على السقف وعلى الجدران .صارت الغرفة الآن أشبه بحوض أسماك. صبت استر لنفسها كأساً من الكونياك وها هي تجرعه ببطء شديد .

جوهان يبتعد وقد هبطت معنوياته. نظل على أنا التي تنهض وتسير في الغرفة وتتجه إلى الغرفة الأخرى حيث تطفئ مصباحاً وضع على طاولة، وبعد ذلك تتجه إلى النافذة دون أن تحرك ستائرهما. منذ أن تجيب أنا على سؤال استر، تصبح الكاميرا في لقطة لوجه الاثنتين خلال الحوار كله. إنهما حيناً تنظران عبر ستارة النافذة، وحيناً تنظران إلى بعضهما البعض، أو تنظر إحداهما إلى الغرفة ملياً. خلال مجرى هذا الحوار يصبح وجه أنا أكثر وأكثر حزناً. بل إنها تمسح دموعه .

استر ( صوتها من الخارج ) : إلى أين ذهبت بعد الظهر ؟

آنا : تنزهت في المدينة.

استر : إلى أين ذهبت ؟

آنا : كنت هنا في الجوار .

استر : لقد غبت وقتاً طويلاً .

آنا : لم أكن راغبة في العودة إلى الفندق .

استر : لمَ لم تكوني راغبة ؟

آنا : لم أكن راغبة .

استر : إنك تكذبين .

آنا : حسناً .. أمر لا أهمية له .

استر : ماذا فعلت ؟

آنا : إذا لم تكوني قد فهمت فمعنى هذا إنك جمعاء .

تظل استر صامته لبضع لحظات، تدخن سيكارتها، تنظر عبر النافذة

ولا تتخلى ابداً عن ابتسامة فيها شيء من الاحتقار .

استر : أين عثرت على هذا الرجل ؟

آنا ( وهي تنظر إلى أختها مبتسمة ) : في البار هناك في مواجهة

الفندق. هل عليّ أن أحكي لك بالتفصيل ؟

استر : أجيبني على أسئلتني .

آنا : هل تذكرين ذلك الشتاء الذي أمضيته في ليون قبل عشر سنوات.

كنا نقيم هناك مع الوالد (تلتفت في لقطة كبيرة لها) وكنت قد خرجت مع

كلود. أتذكرين انك في تلك المرة أخذت تستجوبيني تماماً كما تفعلين اليوم ؟

وإنك عقصت لي ذراعي وهددتي بأن تقولي كل شيء للوالد إن لم أرو لك

كل شيء بالتفصيل ؟

استر : آه ( من الواضح أنها تعاني ).

لقطة كبيرة سريعة لكل واحدة منهما .

آنا : لقد ذهبت إلى السينما، وكنت جالسة في اللوج في آخر الصالة،

وهناك كان يجلس رجل وامرأة : كانا يمارسان الحب أمام عيني. ثم حين

انتهيا رحلا ( لقطه كبيره لاستر مرعوبه ). بعد لحظه دخل خادم الحانته وجلس إلى جانبي ومد يده إليّ وأخذ يداعبني حتى أثارني. وعلى الفور ارتمينا أرضاً واغتصبني بقوة. ولهذا ترين ثوبي وقد توسخ .

استر : هل صحيح كل هذا ؟

آنا : ولماذا أكذب عليك ؟

استر : نعم، ولماذا تكذبين عليّ ؟

آنا : حسناً ... لقد كذبت عليك صدفه .

استر : لا بأس .

آنا : الحقيقة إني شاهدت الرجل والمرأة وهما يمارسان الحب. ثم خرجت واتجهت نحو البار ؛ عند ذلك لحق بي الخادم. ولم نكن نعرف إلى أين نذهب ... وهكذا دخلنا إلى الكنيسة وتحاببنا في زاوية مظلمة، خلف عدد من الأعمدة الكبيرة. على أي حال لم يكن الطقس حاراً جداً .

تبتعد آنا بعض الشيء وتظل الكاميرا على استر التي تخفض عينيها.

آنا تعود ولقطه قريبة جداً لوجهيهما .

استر تدهور وضعها تبدو حزينة للغاية وعلى وجهها مؤشر حزن اليم.

استر ( بعد فترة صمت ) : هل ستلتقيان ببعضكما البعض مجدداً ؟

آنا : كنت ساذهب للقاءه منذ لحظة حين بدأت تحدثيني .

استر : فهمت .

آنا : سأحاول هذه المرة أن آخذ وقتي واخلع ثيابي قبل أن أفعلها .

استر واقفة قرب مصباح المكتب تدير ظهرها وقد غرق رأسها بين

كتفيها تشعل ضوء المصباح ثم تطفئه .

استر : ترى لماذا علينا أن نؤلم بعضنا بعضاً ؟  
آنا : إنك لا تؤلميني أبداً .

❖ استر تلتفت فتشاهد آنا وجه أختها الملتهب والحانق كما ترى  
عينيها الغارفتين وفمها نصف المفتوح والذي يرتجف .  
آنا : ألن تنامي ؟

استر ( متعبة ) : بلى .  
استر تخفض رأسها مجدداً لكي نحفي حزنها ثم تتبعتها الكاميرا في لقطة  
استعراضية حتى السرير الذي تتمدد عليه .

تتهادى على السرير ثم تمسك آنا بكل قوتها من ذراعيها وتضع فمها  
الرطب والملتهب بفعل الحمى على رقبة أختها . تتمكن آنا من التخلص  
منها .

استر : اجلسي على حافة السرير هنا بالقرب مني ( بمشقة تنهض استر  
وتكتشف في مقدمة الصورة آنا جالسة على السرير تقاوم أختها ) لحظة فقط .  
لقطة قريبة للثنتين .

آنا ( بعصبية ) : والآن ؟

استر ( قلقة جداً ) : هل ستذهبين للقائه ؟

آنا : تهز رأسها .

استر ( متوسلة ) : أولاً يمكنك أن تمنعي نفسك من الذهاب للقائه ؟

(أكثر توسلاً) هذا المساء فقط ؟

آنا باردة جداً، يلوح اللؤم في عينيها بينما تقترب استر من ظهرها

وتلتصق به .

استر ( بائسة ) : إنك تؤلميني .

آنا ( وقد سلاًها ما حدث بعض الشيء ) : لِمَ هذا ؟

استر : لأنني ... لأنني ... اشعر انني مهانة ( وقد أرعبها ما قالته )  
إياك أن تعتقدي أنني أغار منك .

تقول استر هذه العبارة الأخيرة وكأنها تنهيدة تطلقها . عيناها  
مفتوحتان ويدها تتعثر في بحثها عن يد آنا .

تتمكن استر من تقبيل آنا على رقبتها عدة مرات ... لكن هذه الأخيرة  
تتخلص بعنف وتنهض . تظل الكاميرا في لقطة كبيرة على استر منهاره .

آنا ( وهي تنهض ) : سأذهب الآن .

نسمع من خارج الصورة صوت الباب وهو يغلق وتخرج هذه الصورة  
بالصورة التالية .

## ممر

إنه ينتظر في الممر، ما أن يراها حتى يعانقها بذراعيه بعنف،  
ويقبلها؛ تركض نحوه. المصابيح الشاحبة تلقي على المكان ضوءاً يدفع إلى  
النعاس الاثنان لا يريان جوهان الواقف على بعد مترين منهما .

يمر الرجل خلفها واضعاً يده على كتفها. يتوقفان أمام باب، يبحث في  
جيبه ويخرج مفتاحاً به يفتح الباب .

يرى جوهان الباب وقد انغلق وراءهما. يجلس في مقعد وثير منحنيماً  
إلى الأمام ويعض شفته السفلى ملتهماً ألمه وغضبه .

الغرفة صغيرة لكن سقفها عال. النوافذ مغلقة، والأثاث يبدو وكأنه غارق في نور رمادي. الحرارة خانقة تجعلنا نستشعر رائحة الغبار والخشب العتيق. ثمة خزانة ملابس لها مرآة منحنية إلى الأمام. وسادات السرير وأغطيته تبدو غامضة. الاثنان يتعريان في صمت، دون أي احتكاك بينهما، كل واحد في جانب .

جوهان يقف وراء الباب ويصغي. إنه يسمع صوت الأم ضعيفاً متحسراً، ويسمع حفيف الشراشف، وهمسات الرجل .

إنها تضحك، لكن ضحكتها غريبة وتنتهي بنداء مخنوق. يتراجع جوهان بضع خطوات. ثم يدخل إلى غرفته التي هي غرفة أمه في الوقت نفسه ...

في لقطة من الأسفل بعض الشيء أنا تتقدم متكئة في ممر الفندق ... ثم تتوقف وتلتفت وترفع يدها التي تمسك بها مفتاحاً. خادم الحانة يدخل الصورة ويقترب نحوها ويتناول المفتاح. الكاميرا تسير معهما إلى الأمام : إنهما يتلاصقان. يلتقان على بعضهما البعض متعانقين بينما الكاميرا تدور باتجاه معاكس . لقطة كبيرة جداً للرجل وهو يقبل أنا. في نهاية الأمر يتركب بعضهما البعض ويتجهان نحو باب إحدى الغرف. لقطة كبيرة جداً ليد الرجل وهو يضع المفتاح في القفل، لكنه يعجز عن فتحه فيغضب. نعود في لقطة عامة إلى الممر، أنا تبتعد عنه وتتنظر بقلق ما إذا كان أحد قد أتى ! لكنها لا ترى جوهان الذي ينظر دون أن يفهم. لقطة كبيرة للرجل والمرأة وهما يدخلان إلى ظلام الغرفة. نسمع صوت إغلاق الباب .

## غرفة<sup>(١)</sup>

في مقدمة الصورة الرجل في العتمة وقد انتهى من إغلاق الباب. في خلفية الصورة أنا تبدأ بخلع ثوبها. الرجل يضيء النور، تلتفت أنا نحوه مشيرة إليه بحركة عصبية أن يطفئ النور. يطفئه وفي العتمة يخلع الاثنان ثيابهما ...

تعود في لقطة سريعة للممر ؛ جوهان يقترب من الباب لقطة كبيرة لوجهه يلصق أذنه بالباب ثم يحاول أن يرى من ثقب الباب. قطع .

.....

لقطة من الأعلى لآنا ممددة على السرير. تبدو وكأنها تحلم فيما هي تتأمل عقدها وسوارها اللذين لم تخلعهما. لكنها الآن خلعتهما. لقطة قريبة ليد تتبعها الكاميرا في حركة استعراضية نحو منضدة السرير حيث تضع أنا العقد والسوار ثم تعود الكاميرا في لقطة استعراضية نحو أنا التي تعض الآن إصبعها الصغير. يدا الرجل تقتربان منها. تبتعد قليلاً ولكن دون مقاومة تذكر. قطع .

## ممر

لقطة من الأعلى للممر والثريا في مقدمة الصورة. جوهان يترك الباب الذي كان يبدو مجمداً بالقرب منه ويسير نحو وسط السجادة. تصل الكاميرا

---

(١) إنها بالطبع غرفة أخرى غير غرفتي أنا واستر .



نحو تقاطع ممرات وتصور جوهان من الأعلى وهو يدور في حلقة تبعاً لرسمه السجادة. جوهان ينظر إلى اليمين، وينظر إلى اليسار، وينظر خلفه ثم يسير نحو ممر آخر ( من الواضح أن كل الممرات تشبه بعضها البعض ) .

## غرفة آنا

لقطة متوسطة لجوهان وقد وضع على عينيه نظارات، يتفرس في كتاب حكايات مصورة. ينزع النظارات عن عينيه، يفكر وهو ينظر إلى السقف ثم يغلق الكتاب. ينهض ثم يقفز فوق رسوم السجادة ... ثم يقترب من باب يفتحه .

## الغرفة الأخرى

جوهان في لقطة قريبة يغلق الباب ويلتفت نحونا وهو يخلع النظارات إنه منتبه للغاية، عيناه مفتوحتان في مواجهة ما يراه ويفاجئه، يقترب. صار جوهان الآن قرب حافة السرير المعدنية. من خارج الصورة يمكننا أن نسمع صوت لهاث أنثوي، يكاد يشبه الحشرة. يدور جوهان حول السرير والكاميرا تتبعه .

لقطة قريبة لاستر نائمة وقد انقلب رأسها إلى الوراء وفمها مفتوح. يحشرج. لقطة كبيرة ليدها متأرجحة وهي تهتز بعنف. نعود إلى جوهان وهو يتفرس في اليد ثم يلقي نظرة نحو منضدة السرير : لقطة كبيرة لزجاجة كحول وقدح موضوعين فوق المنضدة. يبدو القدح وكأنه يهتز تبعاً لإيقاع

ضجة كبيرة تأتي من الخارج. يلتفت جوهان ويتجه نحو النافذة. لقطة من أعلى لما يراه عبر النافذة : دبابة تلف زاوية الشارع .

لقطة سريعة لجوهان مدهوشاً. وفي خلفية الصورة استر تنهض بعض الشيء لترى جوهان. نعود إلى الدبابة التي تتقدم وتقف تحت النافذة تماماً وترفع مدفعها. لقطة كبيرة وسريعة لاستر قلقلة. نعود لجوهان لنراه من ظهره، يلتفت ويحدق باستر. لقطة قريبة لاستر .

الباب المفضي إلى غرفة استر مغلق ؛ على المنضدة المصباح مشتعل، كل شيء هادئ من حول جوهان. يتناول كتاباً من الحقيبة المفتوحة ويضعه على السرير. يقلبه بلا مبالاة، ينظر إلى الصور الساذجة الملونة، ثم يغلق الباب ويدخل بخطى خفيفة إلى غرفة استر المستلقية على سريرها : فمها مفتوح وتزفر ببطء. وجهها شاحب وغريب المظهر وإحدى يديها تتحرك فيما أصابعها ترتجف .

يتجه جوهان نحو النافذة نصف المفتوحة وينظر إلى الشارع الذي صار الآن خالياً وصامتاً تماماً. ليس فيه سوى يافطات البار والسينما المضيئة، ونور مصابيح الشارع الأزرق، والحر الملتهب على جدران المنازل.

يدخل جوهان رأسه وقد أربعه الهدوء الثقيل والمقلق. على طاولة المكتب وضعت أوراق تغطيها كتابة استر بأحرفها الصغيرة . وعلى جزء من تلك الأوراق ثمة كلمات كتبت بأحرف طباعية. ويمكننا أن نقرأ :

. HADJEK = روح، MAGROV = ألم وخوف، KRASCJ = سرور .

بعد هذا كتبت استر : " لقد استمعنا إلى باخ. لحظة سلام. لم يخامرني أي خوف من الموت " .

يطفئ جوهان مصباح المكتب ويظل معطياً أذنه نحو العتمة. إن حذاءه يجعله يتنبه إلى أن أرض الغرفة تهتز اهتزازاً خفيفاً. ينظر نحو المنضدة فيكتشف أن القدرح يهتز كذلك. وسط الصمت العميق ثمة صوت مفاجئ يعلو ويهبط كما لو أنه آت من آلة تشتغل بمشقة. يقفز جوهان نحو النافذة وينظر باتجاه الشارع. في البداية يكون الشارع خالياً ومهجوراً كما كان حاله. ولكن خلال ثوانٍ يبدو ظل ثقيل. كأنه انفصل عن الغسق قرب درج الكنيسة. يتشكل الظل ويستدير بتثاقل وبضجة كبيرة في الشارع الضيق ويسير ببطء نحو الشارع الأول .

يتوقف الشكل ؛ لم تعد هناك أية ضجة، والقدرح لم يعد يهتز وكذلك لم تعد الأرض تهتز تحت قدمي جوهان ، الدبابة هنا، بلا حراك وكأنها غارقة في انتظار مهدد. لم نعد نرى في الشارع أي إنسان .

يلتفت جوهان بنظرته نحو استر فيرى أنها استيقظت وتنظر إليه، نظرتها رحة وغريبة .

سلسلة من اللقطات المتعكسة لكل منهما .

استر ( بعذوبة ) : كان عليك أن تقرأ لي بصوت عال .

جوهان : إن مظهرك غريب !

رأس جوهان يتأرجح. إنه يشعر بألم غريب، فنظرة استر الغريبة وصوتها الأجنس يعطيانه رغبة بالنوم. تبتسم استر لكن ابتسامتها تجمد على شفيتها وتبحث عن أنفاسها .

استر : هل ستقرأ لي بصوت عال ... ( مَلحة ) الآن ؟  
جوهان : سأصنع لك مسرحاً بدلاً من القراءة .  
يذهب جوهان راكضاً نحو الغرفة الأخرى .

جوهان يركض في الغرفة الأخرى ويبحث في الحقيبة عن علبة من الكرتون الأسمر. في علبة الكرتون ثمة ما يريده : بضعة دمي من القماش ذات ألوان خلابة. يأخذ دمية البوليشينيل ودمية تمثل امرأة عجوزاً، يضعهما على يديه ويختبئ خلف حافة السرير؛ ثم يخفي الدميتين معه خلف الحافة .  
بما أن برغمان صور النص السابق بأمانة نكتفي هنا بتحديد ان المشهد كله قد صور في لقطة عامة ونرى جوهان من ظهره حين يحرك الدميتين أمام خالته. بوليشينيل (غاضباً)<sup>(١)</sup> : (صوت جوهان) : اوتجي اوتجي، بركوليبا ستيمو فريتا بونتيل كاربستابيسنا آلا بوم ! الابوم مور سناكرافش. الدمية العجوز ( قلقلة ) : أيها البوليشينيل الصغير، اوي اوي بيتي بوليشينيل اوي كيس، كيس، كيس .

بوليشينيل ( بغضب ) : هونرا كوليبينا موسبيل كورادوم راراسيبال هوي هوي .

تتعارك الدميتان ، العجوز تصرخ وتبكي . وبوليشينيل في منتهى الغضب .

في نهاية الأمر تموت العجوز ، أو هي على الأقل تختفي خلف حافة السرير .

---

(٢) نلاحظ في الحوار التالي مزيجاً من الكلمات الألمانية والسويدية والإنكليزية. ويبدو أن جوهان يلح على عبارات مثل " عانقها .. إنني أموت .. إنه خائف " .

جوهان : والآن لن يدري ماذا يفعل لأن العجوز قد ماتت .  
بوليشينيل : اوليبس كيسيسيبس .  
استر : ماذا يقول ؟  
جوهان : لست ادري. انه يتكلم لغة غريبة لأنه خائف .  
استر : اولا يمكن لبوليشينيل ان يغني شيئاً اليوم ؟  
جوهان : بلى بالتأكيد، ولكن ليس قبل ان يهدأ .  
بوليشينيل يصعد وينزل ثم يختفي خلف حافة السرير .  
صمت .

ثم يظهر جوهان مندفعاً ووجهه قد احمرّ بفعل دموعه. يقفز إلى السرير بالقرب من استر التي تأخذه بين ذراعيها وتعانق رأسه ووجنتيه، إنها تسمع لهاته، وتصغي إلى دقات قلبه. يصبح الاثنان بلا حراك فيما هما يصغيان إلى صوت ضجة محرك الدبابة. الدبابة تدور عند زاوية الشارع وتختفي .

إذ يقول هذه الكلمات يخفي جوهان وجهه كيفما اتفق لكي يمسح دموعه ثم يعتدل ويدور حول السرير ويرمي بنفسه بين ذراعي استر. لقطة من الأعلى للثنتين معاً. استر تداعب شعر جوهان، من الخارج يأتي ضجيج الدبابة التي تنطلق. لقطة من الأعلى للدبابة التي تتسحب في ظلام الشارع .

## الغرفة

نهضت أنا وذهبت لتفتح النافذة. نظل هناك واقفة ننظر إلى عمق باحة ضيقة تبدو كالبئر. في عمق الباحة، عند الأسفل هناك مربع مضيء،

إنه زجاج أرض غطي بقضبان حديدية. تحت الزجاج القدر، والذي بالكاد يشف عن شيء، نرى كائنات بشرية تتحرك، تروح وتجيء بسرعة وكأنها النمل .

لكن كل شيء صامت، ما من صوت يأتي من المكان. تنحني أنا نحو الخارج. فيسقط ضوء السماء الليلية الخفيف فوق كتفيها، وفوق شعرها المشعث .

الرجل جالس فوق السرير وقد اسند ذقنه إلى ركبتيه وظهره إلى الجدار .

تنظر أنا إلى وجهه بانتباه، تحديق في فمه، في عينيه اللتين تتميزان بوضوح رغم شحوب الضوء والندرة. تتناول يده، تنظر إلى أظافره السوداء والمقروضة، تلمس الجرح الأبيض الذي يحمله فوق ذراعه. تغوص أنا بأظافرها في الجرح. يهتز مبتسماً متأثراً، لكن نظرتة تتجه صوب مستطيل النافذة المضيء .

لقطة كبيرة لوجه أنا بالقرب من النافذة. إنها تنظر إلى الأسفل. لقطة من الأعلى للباحة الصغيرة المظلمة : عبر زجاج سميك محدد يمكننا أن نميز رجالاً يعملون دون ضجة. نعود في لقطة متوسطة لأننا فنلاحظ إنها عارية . لقطة سريعة لخادم الحانة عارياً ممدداً فوق السرير يداعب بيديه حلقات سوار المرأة. نعود في لقطة من الأعلى للباحة ثم لقطة قريبة لأنا وهي ترفع عينيهما. الكاميرا تتبع نظرتها : أعلى الباحة الداخلية مظلم جداً ولا نافذة له. إننا بالكاد نميز مربعاً صغيراً يظهر السماء مكشوفة. نعود إلى وجه أنا المتألم ثم لقطة سريعة قريبة للرجل وهو يعبث بالأساور .

نعود لآنا عند النافذة : تلتفت وتقدم نحو السرير، تستلقي إلى جانب الرجل، تستعيد منه أساورها ثم تداعب وجهه : شفتيه أولاً ثم ذقنه ثم كتفه التي تحمل جراحاً طازجة تقبلها .

آنا : ياله من سرور برفقتك ( تعض مكان الجراح ) ويا لسرورنا أن لا نفهم بعضنا البعض ... آه كم أود لو تموت استر ...  
وجه آنا يختفي خلف كتف الرجل. قطع .  
يد آنا تداعب الرجل ثم تنزل إلى أسفل تدنو بوجهها من وجهه. يحك رأسه مسروراً ثم يضع يده على صدرها<sup>(١)</sup> .

## غرقتا آنا واستر

جوهان يتهياً للنوم. ينظف أسنانه يتغرغر يبصق ثم يجعل الماء جارياً.

يستلقي على سرير أمه ويديه كتاب وتفاحة، وفوق انفه نظاراته. الباب بين الغرفتين مفتوح. وعلى هذا النحو يمكنه أن يرى استر جالسة على طاولة المكتب محاطة بغيوم دخان السكائر .

جوهان : لماذا تترجمين ؟

استر : عندما يكون الكتاب موضوعاً بلغة أجنبية أترجمه لكي تتمكن من قراءته .

جوهان : هل تتكلمين لغة هذا البلد ؟

---

(١) هذا المشهد لم يصور .

استر : لا لكني تعلمت بعض الكلمات .

جوهان يفكر، يقضم تفاحته، وتظهر على وجهه سيماء الجديدة .

جوهان : لا نتسي أن تكتبي لي هذه الكلمات على ورقة .

استر : لن أنسى أبداً .

جوهان ( لقطه قريبة ) : قولي لي .

استر ( صوتها من الخارج ) : ماذا ؟

جوهان : لماذا لا تريد امي البقاء معنا ؟

استر ( صوتها من الخارج ) : بلى بالتأكيد تريد البقاء معنا .

جوهان : لا ... انها تذهب ما إن تسنح لها الفرصة .

استر ( صوتها من الخارج ) : كل ما في الأمر أنها راحت تنتزه .

نظل للحظة في لقطه قريبة على جوهان الذي، حين يتكلم، يفتح كتاباً كبيراً ويتفحصه. يمكننا أن نلاحظ أن الكتاب الذي يقرؤه هو "بطل من زماننا للير منتوف" .

جوهان : أبداً على الإطلاق .

استر ( صوتها من الخارج وبرنة بالكاد تسمع ) : هل أنت واثق ؟

جوهان : إنها موجودة مع شخص في إحدى الغرف. لقد تعانقا عناقاً

قوياً، ثم اختفيا ودخلا إلى غرفة تفضي إلى الممر. رأيتهما بأم عيني .

تظهر استر واقفة قرب الباب وتتنظر إلى الفتى الصغير .

استر جالسة وسط السرير تحاول أن تقرأ، لكن وجهها مغمم بالأم.

تتجه نحوه تلمس شعره الناعم ورقبته النحيله الطويلة، تمرر أصابعها على

أذنيه الكبيرتين .



استر ( في لقطه كبيره ) : هل أنت واثق من هذا ؟

جوهان : لقد رأيتهما بأمر عيني .

استر تداعب رأس ووجنتي الفتى. فلا يرتاح للأمر بل يتحرك بغية

التخلص من يدها. ما إن يفعل حتى تسحب استر يدها .

نظل في لقطه متوسطه للثنتين معاً .

استر : هل جهزت نفسك للنوم ؟

جوهان ( بحزن ) : لا ... هل ينبغي عليّ أن أفعل ؟

استر : ونحن الذين كنا نعتقد أن هذه الرحلة ستكون ممتعة. سفرة

ممتعة حقيقية في اجمل بلدان العالم. فما الذي صارت إليه هذه السفرة ؟

جوهان ( بتهديب ) : أنا من جهتي استمتعت كثيراً .

من جديد تمد استر يدها إلى جوهان لكنه يتفادها .

استر : مبدئياً أمك هي الوحيدة التي يحق لها أن تلمسك ( جوهان

يسكت وقد بدا عليه شيء من الانزعاج ) إننا نحب أمك كثيراً أنت وأنا.

استر تبتسم. جوهان ينظر إلى كتابه دون أن يقرأ. إلى اليمين ثمة

صورة جميلة جداً ( روبن هود في غابة خضراء. يلوح بقوسه ويصوب

نحو تيس<sup>(١)</sup> .

استر : هل تعرف كيف يقولون " وجه " بلغة هذا البلد ؟ (فترة صمت)

يقولون " نايفو " و " اليد " يقال لها " كاسي " .

جوهان ( وهو يحك رأسه ) : آه أجل ...

تتجه مجدداً نحو الباب ثم تعود .

---

(١) كما أشرنا أعلاه، لا يقرأ جوهان " روبن هود " بل " بطل من زماننا ... " .

استر : طابت ليلتك .

جوهان : طابت ليلتك .

استر : ألا يزعجك أن أغلق الباب ؟

جوهان : لا .. لا يزعجني أبداً .

استر : سوف تأتي أمك عما قريب .

نبقى على جوهان الذي لا يجد جواباً .

## الغرفة

بدأت أنا ترتدي ثيابها ، لكنها تظل جالسة تمسك ثوبها بيدها. أما الرجل فقد أضاء المصباح الصغير ذا الضوء الشاحب والموضوع فوق المفصلة، وانصرف إلى تسريح شعره .

الواقع أن أنا عند بداية هذا المشهد تكون جالسة على السرير بالقميص الداخلي تتنأعب. أما الرجل فقد سبق له أن ارتدى ثيابه. هو جالس كذلك ولكن على مقعد يربط حذاءه. ثم ينهض وينظر إلى نفسه في المرأة مديراً ظهره إلى أنا التي تتكلم .

أنا : حين تكون مريضة ... وهي دائماً مريضة ... حين تكون مريضة تريد أن تكون هي من يقرر كل شيء. عندئذ أصير أنا الحمقاء .  
تمرر يدها على ركبته، تعض شفثيها وتحني رأسها إلى جانب .

أنا : " يالك من نهمة " تقول لي، وتقول " آه كم تضخمت خلال الأشهر الأخيرة ... عليك أن تتحفي " (فترة صمت). لقطه سريعة له أمام المرأة : إنه

لا ينتبه لما تقوله لأنه لا يفهمها ) إني أحب أن أكل ( تتنأب ) هي أيضاً كان من شأنها أن تحب الأكل لولا أنها تسرف في الشراب .

تروح أنا لتقف خلف الرجل. إنها تراه في المرآة. عيناه تصدمان نظرتها بقوة .

ثمة من يلمس الباب، قبضة الباب تنزل بهدوء، نسمع قرعاً على الباب .

استر ( من الخارج ) : هل أنت هنا ؟

آنا ( لقطّة كبيرة ) : ماذا تريدان ؟

استر ( صوتها من الخارج ) : يجب أن أتحدث إليك .

قبضة الباب تعلو من جديد بضجة خفيفة .

آنا تصغي. تمد ذراعها نحو المصباح وتطفئه. في البداية تكون الغرفة غارقة في الظلمة، ثم ينفصل ظلان عن العتمة أمام النافذة التي تنشر في الداخل لون الليل الرمادي .

في الصمت نسمع صوت تنفس استر، يداها تستندان إلى الجدار وتكاد تثن صارخة لكنها تتمالك نفسها .

تتراجع الكاميرا وتبتعد آنا بعض الشيء .

آنا : إنها لا تزال هنا ... تبكي .

تلتصق آنا بالرجل وتقبله تأخذه من يده وتقوده نحو السرير .

تتبعهما الكاميرا بسرعة. ثم تتبع الكاميرا آنا وحدها نحو الباب .

آنا بقدميها العاريتين تتجه نحو الباب تدير مفتاحه وتفتحه. ثم تركض

نحو السرير حيث تتمدد وتشد الرجل إليها .

استر ترتجف في العتمة الخائقة. إنها تسمع ضجة تحركات آتية من السرير تقترب متعثرة .

لقطة سريعة لأنا التي تضيء المصباح وهي تقبل الرجل. نعود إلى استر التي تدور من حول السرير شاحبة الوجه. وفي نهاية الأمر تلتقت برأسها بعيداً عن ذلك المشهد الكريه.

على المنضدة بجانب السرير يهتز المصباح فوق قطعة المرمر. فجأة ينطلق النور أحمر وله انعكاسات نحو سقف الغرفة .

استر ذهبت نحو النافذة تنظر إلى الخارج ونحو مستطيل السماء الليلية التي صارت رمادية اللون بفعل أضواء المدينة .

استر : لماذا تساورك على الدوام رغبة بالانتقام ؟ ( صمت طويل. أنا لا تحير جواباً ). عندما كان الوالد حياً ...

أنا : عندما كان الوالد حياً كان هو من يوجه الأوامر. وكنا نحن نطيعه لاننا كنا مرغمين على طاعته. وعندما مات الوالد اعتقدت أنت أن بوسعك أن تستمري ضمن نهجه نفسه. فكان أن صمخت آذاننا بمبادئك كل شيء كان حافلاً بالمعنى، كل شيء كان هاماً ! لكن هذا كله لم يكن سوى ثرثرة ( فترة صمت ). هل تعرفين لماذا ؟ سأقول لك. كل ذلك لم يكن إلا لرغبتك في أن تكوني مهمة، منقردة. فأنت لا تستطيعين العيش دون أهمية أو تفرد . وتلك هي الحقيقة كلها. فأنت تعجزين عن الصمود إن لم يكن كل شيء ) " حيويًا " و " هاماً " و " ذا معنى " ولا أدري ماذا أيضاً .

تجلس استر بحذر واطعة مرفقيها على الطاولة. كل حركة من حركاتها بطيئة ومحسوبة كما لو أن أي تسرع من جانبها سيسبب لها المأ جسدياً .

ترفع أنا نبرة صوتها وقد بدت في غاية الهياج. ونلاحظ هنا أن الثلاثة معاً موجودون في الصورة : استر في مقدمة الصورة خافضة وجهها ؛ وفي وسط الصورة أنا لا تزال في القميص الداخلي فوق السرير راکعة لكي تعرف كيف تتحدث إلى استر بشكل أفضل ؛ وفي خلفية الصورة الرجل مستلق. استر ( هادئة ) : وكيف كنت تريدنا أن نعيش آنذاك ؟ فكل ما كان عندنا كنا نملكه بشكل مشترك .

أنا ( اكثر هدوءاً ) : لقد آمنت دائماً بأنك على حق. وحاولت أن أكون مثلك. كنت معجبة بك ... لكنني لم أفهم أبداً لم لا تحبيني ؟  
استر : لم يكن الأمر على هذا النحو .  
أنا : أنت لا تحبيني. ثم أنك أبداً لم تحبيني غير أنني لم أفهم هذا إلا اليوم .

استر : أبداً .

أنا : بلى. بطريقة من الطرق، بطريقة لا أفهمها أحس أنك تخافين مني.  
استر : أنا لا أخافك يا أنا، أنا أحبك .  
أنا ( باحتقار ) : وها أنت دائماً تتحدثين عن الحب .

تفكر استر بالرد عليها، لكنها تظل صامتة فاعرة الفم. بعد بضع لحظات من الصمت تتحرك شفاتها لكن صوتها لا يقوى على قول شيء فلا يصعد من بين شفتيها سوى همس غير مفهوم .

استر : ليس من حقك أن تقولي ...

أنا ( ببرود ) : ما الذي ليس من حقي أن أقول ؟ أليس من حقي أن أقول إن أستر تكرهني. لأن هذه الكراهية ليست سوى اختراع أحقق أنت به

مخيلة أنا الحمقاء ؟. إنك تكرهيني تماماً كما تكرهين نفسك. وأنا وكل ما يخصني. إنك طافحة بالكراهية .

استر : ليس هذا صحيحاً .

أنا : أنت يا من أنت ذكية، أنت يا من مررت بتجارب عديدة وترجمت العديد من الكتب، هل بإمكانك أن تجيبيني على أمر واحد ؟ ( فترة صمت ) حين مات الوالد قلت " والآن لم أعد راغبة في العيش " فلماذا تعيشين الآن ؟ ( استر لا تحير جواباً ) تعيشين بسببي ؟ من أجل جوهان ؟ ( فترة صمت ) أو ربما تعيشين من أجل عملك ؟ ( فترة صمت ) أو أنك لا تعيشين من أجل أي شيء على وجه الخصوص ؟ ( صمت طويل ) .

استر : ليس الأمر كما تقولين : أنا على ثقة أنك مخطئة .

أنا ( تصرخ ) : توقفي عن هذا. لا تتحدثي بهذه النبرة ( استر لا تجيبها فيزداد صراخ أنا ) اذهبي ! دعيني وشأني !

حتى الآن كانت استر لا تزال خافضة العينين فجأة ترفع رأسها وتتفرس في أختها.

استر : يا لآنا المسكينة .

أنا : أولاً يمكنك أن تخرسي ؟

تنهض استر وتتجه نحو الباب. على وجهها هدوء تام. اما الألم الذي كان يسم ذلك الوجه فقد أضحي تاركاً مكانه لابتسامة بالكاد يمكن إدراكها. استر تنظر إلى أختها بتعاطف وحنان لا أثر فيه لأي تعاضم. تخرج وتغلق الباب خلفها بهدوء .

قبل أن تترك استر الغرفة، تكون قد نهضت فتداعب شعر أنا وهي تقول لها " يا لآنا المسكينة " ثم تتجه ببطء شديد نحو الباب والكاميرا تتبعها في

لقطة استعراضية. لقطة استعراضية أخرى سريعة جداً نحو أنا والرجل، ثم عودة بطيئة جداً نحو استر التي تفتح الباب وتخرج مستسلمة .

ترمي أنا بنفسها نحو الجدار وهي تقهقه ضاحكة. حين يلمس الرجل كتفها تضربه على فمه. وتتحول ضحكتها إلى بكاء مر. ترتمي على حافة السرير رأسها يترنح وشعرها السميك يغطي ذراعها. ينحني الرجل نحوها ويبدأ بهمس شيء من أذنها محاولاً إقناعها، يقبل عنقها، ظهرها، ويضع يديه على ساقها .

أنا تلبط المنضدة فيقع المصباح أرضاً ويضيء ببريق ثم ينطفئ .

أنا الآن مستلقية على بطنها وقد وضعت وجهها فوق حافة السرير تمسك الحافة بيديها وترفع رأسها وتتنظر إلى الضوء الشاحب الآتي من النافذة وهو ضوء يلونه الفجر بصفرة شاحبة .

أنا في لقطة كبيرة، ما إن ينغلق الباب خلف استر حتى ترتمي على السرير مهتزة وغازبة. إنها تصرخ تبكي تضحك تأخذها نوبة هستيريا حقيقية، تهتز كلها فوق السرير. أما الرجل الشره جداً فيقترب ويرتمي فوقها ويقبلها. أنا تقاومه بينما ترمي بقدمها المصباح أرضاً. تبدو وكأنها تضحك وتبكي في آن معاً فيما الرجل يهمس بأذنها كلمات بلغة لا تفقهها ولكن يبدو إنها تحدد بما يقول. تركع فوق السرير وتتمسك بحافته. الرجل يلتصق بها وفيما هي تهتز ملوحة برأسها يساراً ويميناً يقبل الرجل أعلى ظهرها. الكاميرا تدخل نحو وجه أنا التي بألم شديد يبرق وجهها بلذة شديدة .

## ممرات

استندت استر إلى الجدار خارج الغرفة في الممر الذي يغمره نور هادئ آت من مصابيح معلقة. من وسط الصمت تطلع ضجة أصوات عديدة تترثر<sup>(١)</sup>.

تقترب الضجة وتلتف حول زاوية الممر ، قافلة من أقزام مرحين مرتدين ثياباً ذات ألوان خلابة، وتتجه القافلة نحو استر. انهم يرتدون ثياباً غريبة وقبعات مدببة ومتبرجون بشكل مبالغ فيه .

عديدون منهم ثملون. يتأرجحون، ويتساندون على بعضهم البعض ضاحكين. بعضهم يبدأ بالغناء وبالرقص ، والآخرون يحاولون الغناء والرقص وهم غارقون في الضحك يرون استر، يصمتون، يحيونها بسخرية وابتذال .

بعد أن يمروا، يعود آخرهم راكضاً ويطرح أسئلة حول كل شيء وحول لا شيء. وإذا لا يتلقى من استر أي جواب يعود لينضم إلى الآخرين. الجميع ما ان يجتازوا زاوية الممر حتى يغرقوا في ضحكة مجلجلة .

تقوم استر ببعض الحركات الصغيرة بذراعها وتهز كتفيها وتفتح فمها. خيط خفيف من الدم يسيل على ذقنها، يلطخ تنورتها ثم ينزل نقطة نقطة فوق السجادة. تقف استر بلا حراك، عيناها كبيرتان مفتوحتان وهي في غاية الدهشة وتحاول أن تتنفس .

(١) صور برغمان هذا المشهد كما كان قد كتبه، لكنه جعل الأقزام غير ثملين .



لقطة كبيرة لوجه استر. إنها تستند بظهرها إلى باب الغرفة. تبدو متعبة جداً. لقطة تسير في حركة استعراضية نحو آخر الممر لنكتشف جماعة الأقرام مرتدين ثيابهم المسرحية، يعودون إلى غرفتهم بعد أن قدموا عرضهم ( أحدهم يرتدي ثياب عروس، وواحد آخر يجر عربة رومانية على مقاسه ).  
والجميع يقتربون وهم يتناقشون. يمرون أمام استر. الكاميرا تتجه في لقطة استعراضية حتى وجهها فنرى عينيها مبللتين بالدموع. الأقرام يمرون أمامها متفرسين بها، أما آخر واحد بينهم فيحياها بسخرية .

## الغرفة

[ السماء بدأت تشع في فضاء الباحة وها نحن نسمع صوت رنين أجراس الكنيسة تدعو المؤمنين إلى القداس الأول .  
أنا تشرب بنهم الماء الذي ينبثق من حنفية المغسلة، تمسح شعرها وتنظر إلى نفسها في المرآة . إن ضوء الصباح الرمادي يملأ الغرفة بحيث صار كل شيء واضح السمات وعم الجو طراوة .  
الرجل مستلق على بطنه فوق السرير غارق في سبات عميق، أحد ذراعيه ينزل نحو الأرض بحيث ان أصابعه تلامسها. لقد نما شعر لحيته الأسود فوق ذقنه ووجنتيه .  
أنا لا توقظه، بل تستند دون ضجة إلى قبضة الباب وتحاول فتحه.  
ثمة ما يقاومها بحيث ان المقبض لا يدور إلا ببطء. تضغط بكل قوة .  
فجأة يظهر كتف ثم رأس ثم فخذ مكومين فوق السجادة. تترك أنا الباب وتنحني مادة ذراعها نحو الرأس المتأرجح ] .

إن النسخة المصورة تختلف اختلافاً بيناً عما قد وصفناه أعلاه. وفيما يلي وصف المشهد المصور لقطة لقطة : لقطة عامة للغرفة، أنا واقفة بفستانها وقدماهما عاريتان. إنها تستند إلى المغسلة وتنظر إلى المرأة المعلقة على الجدار فوق المغسلة خلفها يستلقي الرجل مكوماً خلف السرير. تتأهب أنا وتبحث عن حذاءها فتنتعله ثم تنظر إلى نفسها مرة أخرى في المرأة بقلق شديد. وإثر ذلك تمر أمام السرير ناظرة إلى الرجل المستلقي عليه. تهز كتفها وتقترب منا في لقطة قريبة تمسك وجهها بين يديها للحظة، ثم تمر مرة أخرى أمام السرير لكي تتناول سوارها. لقطة قريبة لها وهي تفكر ثم وفيما هي تضع السوار حول معصمها تلقي نظرة سريعة إلى الرجل خلفها. تلتقطها الكاميرا مرة أخرى في لقطة قريبة أمام الباب الذي تحاول فتحه. الباب يقاوم فتدفعه أنا بقوة ثم تخفض رأسها لترى ما الذي يحول دون انفتاح الباب. إنه جسد استر الغائبة عن وعيها في الممر. تتحني أنا وتأخذ استر بين ذراعيها محاولة رفعها عن الأرض. تمتزج اللقطة باللقطة التالية.

## غرفة استر

حر الظهيرة يلقي بثقله فوق جدران المنازل داخلاً عبر النوافذ المفتوحة .

صراخ بائعي الصحف. الحركة الصماء آتية من جمهور الناس الراكضين جيئةً وذهاباً على الأرصفة الضيقة. ثمة إيقاعات صارخة تأتي من مكبر للصوت.

استر نصف جالسة في السرير وخلف ظهرها ثلاث وسادات. أنفاسها لاهثة وذات ضجة لكن نظرتها صافية وواعية .

خادم الطابق العجوز مكوم فوق مقعد عند حافة السرير. بين الفينة والأخرى ينهض ليناول استر شيئاً من عصير الحامض الموجود في إبريق موضوع فوق المنضدة .

لقد انتهت أنا من حزم حقائبها. وجوهان جالس أرساً ومعه كتابه .

يبدأ المشهد بلقطة كبيرة ليد الخادم تملأ قدحاً وتناولها لاستر المستلقية تماماً. يساعدها على الشرب. في خلفية الصورة تدخل أنا بثوب أبيض وفي يدها حقيبة وتتقدم نحو السرير. يبتعد الخادم ويتجه ليجلس فوق مقعد قريب ويتناول صحيفة يشرع بقراءتها بينما جوهان يدخل إلى الغرفة.

أنا : جوهان وأنا سنذهب إلى المحل المجاور لتناول شيء من الطعام (تحك استر رأسها دون أن تحير جواباً). بعد ذلك سأعود لأدفع حسابي وحساب جوهان. (استر تغلق عينيها). سترحل في قطار الساعة الثانية (استر ترد إيجاباً بحركة من رأسها). سوف يأتي طبيب ليراك ما أن يصبح مجيئه ممكناً لا أدري، لست أفهم كلمة، ولكن يبدو لي أن ...

استر : شكراً

أنا ( مرتبكة ) : إن الحر شديد للغاية .

ثمة حبات عرق تلمع فوق وجنتي أنا وشفنتها العليا .

استر : أي عطر تضعين ؟

أنا : العطر الذي أهديتني إياه .

استر : لا ينبغي عليك أن تضعي منه حين يكون الطقس حاراً .

تتجه أنا نحو الغرفة المجاورة وتقول بعض الكلمات لجوهان الذي يغلق كتابه فوراً. لقد ارتدى ثياب السفر وها هو الآن ينتعل شراياته .  
الواقع إن جوهان الذي صار الآن في الغرفة اقترب من سرير خالته فيما كانت أمه تبتعد نحو الباب وهي ترتدي قفازيها .  
جوهان ( يوجه حديثه لاستر ) : إلى اللقاء ( بتهديب شديد ) سأعود فوراً .

استر : إلى اللقاء .

مضت ساعة من الوقت ... في الصورة الآن استر راقدة وقد فرغ صبرها .

استر وحيدة الآن في غرفتها مع خادم الطابق العجوز .

تمذراعها باتجاه القدر فيهرع الخادم على الفور ليسندها ويناولها لتشربه. تشكره وتطلب منه أن يعطيها أوراقها الموجودة فوق طاولة المكتب. يناولها سنادة لكي تتمكن من الكتابة ويضع القلم في يدها. على الفور تبدأ بالكتابة وبأحرف تشبه أحرف المطبعة : " إلى جوهان " وتضيف كلمات باللغة الغريبة ثم وبالأحرف الطباعية تكتب سلسلة من الكلمات .

لقد أتعبها هذا العمل : فتسند رأسها إلى الوسادات المكومة خلف ظهرها وتغمض عينيها وتصغي .

تسمع صوت طفل يبكي في الأسفل عند الشارع. صوت هذا البكاء الحاد يتميز عن كتلة الضجيج الصماء .

إذا التفتت استر برأسها، سيكون بإمكانها أن تسمع دقائق ساعة سريعة.

تفتح عينيها لتتحقق من الأمر : خادم الطابق العجوز الجالس غارقاً في مقعده، يخرج ساعته الذهبية الكبيرة من جيبه ويتفحصها مفكراً، ثم يبدأ بتعبئتها بواسطة مفتاح معلق بسلسلة الساعة .

يتوقف صوت بكاء الطفل، ضربة ريح ترفع ستار النافذة. ببطء تغيب استر عن وعيها، يصبح وجهها شاحبا رماديا، وتغرق عيناها. أما صوتها فيضحى متحسراً وحاداً .

لقطة من الأعلى لأستر تمسك حافة السرير بيديها ثم تتركها وتحرك رأسها يمنة ويسرة فوق الوسادة. إنها في غاية العصبية وفي غاية التعب. استر : لقد مضى على ذهابها ساعة ... أخذت الصبي معها .

تضحك بمرارة وتضرب الشرشف بباطن يدها. القلم يتدحرج ويقع على الأرض ينهض الخادم ليلتقط القلم ويضعه فوق المنضدة .

استر : أجساد منتفخة. في الأمر دم كثير وأمزجة حانقة. فعل اعتراف قبل الصلوات الأخيرة : أشعر أن للمني رائحة قبيحة. الواقع إن حاسة الشم عندي حساسة للغاية . ولقد شعرت انني أختنق مثل سمكة هالكة حين حبلت. إن المرء حر في الاختيار.

إذ تقول هذه الكلمات تجلس استر بمشقة فوق السرير وتمسك طرف الشرشف، تمسح جبينها ووجنتيها ثم تمرر القماش أمام فمها عدة مرات تبدو استر في غاية الإنهاك وتتنظر إلى ساعة معصمها بنفاد صبر. يبدو أن درجة حمى شديدة قد انتابتها : لأنها تشعر بحرارة خانقة على الرغم من أن مروحة الغرفة تشتغل .

تمسح استر إبطها اليسر بالشرشف وتغرق في سريرها لكن أحد ساقيها يخرج من تحت الشرشف. الورق والسنادة والوسادات كلها تسقط

أرضاً. ينهض الخادم من جديد ويبدأ بجمع ما وقع. ترفع يدها وتضعها على رأس الخادم .

استر : أنا لا أريد القبول بدوري البائس. لكن الآن لم يعد أمامي سوى عزلتي .

الرجل العجوز ينحني فوق استر، التي ترفع يدها وتداعب بها رأسه فيظل بلا حراك .

استر : يحاول المرء اتخاذ مواقف لكنه يكتشف إنها بلا معنى كلها. إن القوى بالغة الجبروت، أعني القوى التي تجعلنا نرتجف. على المرء أن يتحرك بحذر شديد وسط الأفكار والذكريات(تبتسم ) أود أن أقول ...  
ترفع يدها عن رأس الرجل العجوز وتتنظر إلى الأعلى نحو السقف بزِينته الجفصينية .

استر (بهدهوء): إنني أتكلم... أتكلم.. الموت هو على أي حال شيء ما.  
يعم الصمت للحظة .

يقف العجوز قرب حافة السرير ويدها مستندتان إلى ظهر المقعد. ساعته تتكثك في جيب سترته. نسمع موسيقى بيانو آتية من مكان بعيد، لكن أذن استر لا تلتقط سوى فتات الأصوات .

استر : ليس المرء بحاجة إلى التحدث عن الوحدة. أمر غير مجد حقاً (فترة صمت بعدها توجه استر حديثها للخادم) اعطني ما أكتب به .  
لا يفهم ما تقول له. فتقوم ببعض الحركات بيدها. يحني رأسه ويناولها دفترأ. ثم يضع نظاراته ويبتعد وهو ينظر إليها. يعود في لقطة قريبة إليها وهي تكتب. لقطة سريعة لما تحاول كتابته وهي تتكلم.

استر : الآن علي ان اقول انني على خير ما يرام ( تبتسم ) .

استر تشعل جهاز راديو يخرج منه صوت آلة الترمييت الحاد .

استر : جميل جداً. أنا لم أكن أعلم أن لديكم هذه الموسيقى في هذا البلد الصغير الخبيث. هل يعرف الرجل الطيب اسم الدولة التي أنا موجودة فيها الآن ؟ النشوة، إنها ما يسبق الألم عادة. الأمر نفسه حدث مع الوالد. كان يضحك ويروي حكايات غريبة. فجأة نظر إليّ وقال " والآن إنها الأبدية يا استر ". كان لطيفاً للغاية على الرغم من ضخامة حجمه : كان يزن نحو مائتي كلغ. كان عليك أن ترى رأس الناس الذين كانوا يحملون نعشه .إنني اشعر بسأم شديد ! ...

نتبع في لقطة قريبة وجه استر الذي يهتز. إنها الآن تتأعب وتتنفس بمشقة. تستدير عيناها من الرعب ومن حنجرتها تصعد صرخة رهيبية. تحرك ذراعيها للحصول على بعض الهواء، تتحني إلى الأمام ترتمي إلى الخلف. تحاول أن تنهض بمساعدة حافة السرير. بعض لحظات يزول تشنجهما .

استر (وهي تبكي): لا، لا، لا، لا أريد أن أموت هكذا، لا، لا، لا ... لا أريد أن أموت وأنا أتمزق. كان أمراً رهيباً، والآن يساورني خوف شديد . لا ينبغي للنوبة أن تعود .لا، لا، لا يمكنني ...

لكن النوبة تعود إليها من جديد فتفتح فمها على اتساعه؛ تحمر عيناها بفعل اندفاع الدماء ويمتقع لون وجهها .

تجلس مستقيمة في السرير، يداها على صدرها ؛ شعرها صار مبللاً بالعرق أما جسدها فيهتز بشكل متسارع .

يحاول الخادم تهدئتها دون أن يعرف ما الذي ينبغي عليه أن يفعله .

استر : لم لا يأتي الطبيب ؟ ( فترة صمت ) هل عليّ أن أظل مستلقية هنا وأموت وحيدة ؟

تملاً الدموع عينيها وتسيل على وجنتيها ؛ إنها تبكي الآن بكاء الأطفال. خادم الطابق العجوز يظل واقفاً في وسط الغرفة وينظر إليها وهي تبكي. يحك رأسه ويتفوه ببعض الكلمات، ثم يخرج من الغرفة بسرعة. يزداد ضعف استر وتغيب عن وعيها أكثر وأكثر. وتتادي هاذية . لقطه من الأعلى لوجهها ونسمع صوت صفارة إسعاف .

استر : أماه .. إنني مريضة. أماه تعالي ساعديني ! إن بي خوفاً شديداً .. بي خوفاً شديداً. يساورني خوف مريع. لا أريد أن أموت .  
تتوقف عن المناداة وتصغي بهدوء. تتوقف عن البكاء والاهتزاز وتمتد على ظهرها بعد ان تبعد الوسادات ثم تسحب الشرشف ليصبح فوق وجهها.

لقطة قريبة لأستر وجهها مغطى بالشرشف. تمر بضع لحظات. لقطه من الأسفل بعض الشيء للخادم قرب السرير. يدخل جوهان في خلفية الصورة يقترب وينزع الشرشف برفق ليرى وجه استر الشاحب. يمكن الاعتقاد إنها قد ماتت لكنها سرعان ما تحرك رأسها قليلاً وتلفتت نحو جوهان الذي تكوّم على نفسه ليكون أكثر قرباً منها.

جوهان يقف على عتبة الباب مدهوشاً وخائفاً بعض الشيء، ثم يقترب ويتجه نحو رأس السرير .

يسمع صوت دقات ساعة ويلتفت. خادم الفندق العجوز دخل خلفه. جوهان يرفع الشرشف عن وجه استر. على الفور تفتح عينيها وتنظر إليه مطولاً.



استر ( تهمس ) : لا تخف. أنا لن اموت ( بصمت يشير جوهان بالإيجاب ) لقد هدأت بعض الشيء .  
جوهان : فهمت .

استر : كما وعدتك كتبت لك رسالة. الرسالة على الأرض إن كان بإمكانك أن تجدها ( فترة صمت ) جوهان ! إنها رسالة هامة هل تفهمني ؟ عليك أن تقرأها بانتباه. ( فترة صمت ) إنها كل ما ... إنها كل من ... أنت تفهمني .

بالكاد صوتها يسمع .

جوهان يبدأ بالبحث على الأرض فيجد الورقة المغطاة بأحرف مطبوعة. وقد كتب في أعلاها " إلى جوهان " .

أنا تعبر الغرفة المجاورة بسرعة ثم تبقى عند الباب<sup>(١)</sup> .

يلتفت جوهان بينما ينحني الخادم العجوز ويناول الدفتر لاستر .

أنا ( صوتها من الخارج ) : علينا أن نسرع. سيرحل القطار خلال ساعة .

جوهان واقف قرب السرير لا يريد أن يرفع عينيه عن استر. كما أنها لا تريد أن ترفع عينها عنه بدورها .

استر ( تخاطب جوهان ) : لا تخف. عليك أن تكون شجاعاً ( فترة صمت ) عليك أن تكون شجاعاً .

أنا ( صوتها من الخارج بإلحاح ) : اسرع ألم تسمعني ؟

تدخل أنا فتمتلئ الغرفة برائحة عرقها .

---

(١) هذه اللقطة لأنا قطعت خلال عملية التوليف .

تنادي ابنها بصوت عجول. وقبل أن تتمكن من الإمساك به ينحني وينزلق تحت السرير .

خادم الفندق العجوز يبدو مغتاضاً. فيدمدم ببعض الكلمات ثم ينحني بسرعة نحو الباب الآخر من السرير ويمسك جوهان بذراعه ويشده .  
ها هو جوهان واقف الآن مغطى بالغبار أشعث الشعر. يزم أسنانه لكي يكظم تأوهه ، لكنه شاحب الوجه ونظاراته هبطت حتى صارت فوق أنفه .

عند النداء الثاني الذي تطلقه أمه يختبئ جوهان تحت السرير ويحاول العجوز أن يمسك به، فيتمكن منه. لقطة استعراضية لنرى أنا تدخل الغرفة بمعطف ابيض وقفازات. نعود إلى جوهان ( إنه في الفيلم، على عكس ما يرد في السيناريو لا يضع نظارات على عينيه ). يركض جوهان نحو ذراعي استر وكأنه راغب في أن تمسك به. تدخل أنا وتسحبه ناظرة إلى أختها باستعلاء شديد. عينا استر نصف مغمضتين. لقطة للأربعة والخادم في خلفية الصورة .

استر ( بوهن ) : من الأفضل أن ترحلا .

أنا ( بنشافة ) : لم أسألك رأيك .

نرى حمالاً يحمل الحقائب. تتجه أنا نحو السرير لكن استر أغمضت عينيها . تظل للحظات منتظرة وهي تنظر إلى أختها ثم تنحني فوقها.  
الوجهان قريبان من بعضهما البعض .

تنهض أنا .

ثم ترحل .

استر والرجل العجوز عادا وحيدين مرة أخرى في الغرفة الخائقة .  
فجأة يعطو صوت صفارات إسعاف. فيركض الخادم نحو النافذة ويغلقها  
محاوياً أن يخفف من حدة الصوت الذي لا يحتمل ثم يستدير بنظراته نحو  
المرأة المريضة .

وجه استر شاحب وأجوف. إنها تتنفس بشكل متقطع. يتركها وهو  
يسير بصمت على رؤوس أصابعه .

الأم والصبي يتجهان نحو الباب. جوهان يلقي نظرة باتجاه السرير  
لا تلاحظها أمه. يخرجان. في الغرفة تتبع الخادم الذي يتجه ليغلق الباب ...  
يلقي نظرة باتجاه استر ثم يسير على أطراف أصابعه نحو الباب الآخر. لقطة  
استعراضية نحو السرير حتى يملأ وجه استر الصورة. تستدير بوجهها نحو  
النافذة. وجهها مطبوع بالحزن والمرض. الكاميرا تقترب منها ببطء. قطع .

## القطار

السماء تظلم فوق المدينة .

إنها سماء ذات لون أزرق عاصف ومسمم. تغطي قبة الفضاء. وحين  
يترك القطار المحطة بعد أن تجاوزت الساعة الثانية، يبدأ المطر بالانهيار  
حبات كبيرة. أنا وجوهان وحيدان في المقصورة. كل منهما جالس في جانب  
لا يتكلمان. على ركبتيها ثمة كتاب مفتوح لكنها لا تقرأ. أما هو فاخرج  
رسالة استر وبدأ يتفرس فيها .

يبدأ هذا المشهد بلقطة لجوهان الجالس في المقصورة. يسير القطار  
وجوهان ينظر أمامه إلى اليسار بعض الشيء. نتبع نظرتة لنكتشف أنا جالسة

على المقعد المواجه مستندة إلى الزجاج. يمكننا أن نرى مطراً شديداً ينهمر.  
أنا متعبة بعض الشيء تصمد أمام نظرة ابنها. نعود إليه في لقطة قريبة ثم  
إليها في لقطة قريبة جداً. نسمع أصوات صغير وضجيج القطار. جوهان  
يخرج من جيبه الورقة التي كانت استر قد أعطتها له. يفرد الورقة ويبدأ  
بقراءتها. صوت أمه وهي تنهض وتدخل الصورة لكي تجلس إلى جانبه.  
فيصبح وجهها معاً في الصورة .

آنا : ما هذا ؟

جوهان : استر كتبت لي رسالة .

آنا ( بحذر شديد ) : رسالة ؟ ارني .

جوهان يعطيها الورقة مغتاضاً. فوق الورقة احرف وكلمات غريبة  
غير مفهومة .

آنا تهز كتفيها وتعيد الورقة لابنها فيتناولها ويقرأ فيها هامساً .

جوهان ( يقرأ بصعوبة ) : Hadjek ( الروح .. بالعربية ) .

آنا : هه ؟

جوهان : Hadjek <sup>(١)</sup> .

تنظم السماء أكثر وأكثر وتزداد حدة المطر. تفتح آنا النافذة فيبذل  
الماء يديها ووجهها .

وجه جوهان شاحب ومتعب من جراء الجهد الذي يبذله لقراءة اللغة  
الغريبة، تلك الرسالة السرية التي بعثت بها إليه استر .

---

(١) جوهان لا يترجم الكلمة. ونحن لا نعرف ما إذا كان بإمكانه أن يترجمها لكنه لا يفعل،  
لكي يبقيها سراً يربط بينه وبين استر .

نهاية الفيلم أبطأ وأكثر تحديداً مما يرد في السيناريو : الكاميرا في لقطة استعراضية تتبع أنا من زجاج الشباك الذي تنزله. تعرض أنا وجهها للمطر لكي تغسله. لقطة سريعة لجوهان الذي يرفع عينيه عن الورقة لكي ينظر. نسمع صفير القطار. أنا وقد تبلل وجهها تلتفت ونظل واقفة عند الشباك ننظر إلى ابنها. أما هو فينظر إليها ملياً ثم يخفض رأسه مرة أخرى نحو الورقة ويبدو كما لو أنه يخفي دمعة. نعود إلى أنا والبراري تمر من خلفها ثم عمارات الضاحية. صوت صفير القطار وقد اشتد. لقطة كبيرة لوجه جوهان وهو يقرأ والكاميرا تقترب منه .

## النهاية

## حول فيلم « الصمت »

بقلم : مارسيل مارتان

بعد " عبر المرأة " حين لا تجد امرأة شابة نصف مخبولة، تهدئة لمشكلاتها إلا عبر ممارسة الحب مع أخيها الذي يبدو غارقاً بدوره في دوامة من الأسئلة، وبعد " متاولو القرايين " حيث يعجز قسيس فقد إيمانه عن منع أحد أبناء رعيته من الانتحار إذ أرعبته فكرة أن الصينيين باتوا يمتلكون القنبلة الذرية وقد يستخدمونها يوماً، بعد هذين الفيلمين ها هو انغمار برغمان يقدم لنا مع فيلمه " الصمت " الجزء الثالث من " ثلاثية الغرفة " المؤلفة من أفلام محصورة حول عدد ضئيل جداً من أشخاص يعانون أكثر مآسي الضمير أو الوعي أو الجسد إيلاماً. وهذا الجزء الثالث هو الأكثر نجاحاً في ثلاثية اليأس هذه : ففي " عبر المرأة " كانت استثنائية المأساة من الوضوح بحيث يظل المرء المتفرج يشعر أنه غريب عنها إلى حد ما. وفي " متاولو القرايين " تصل قسوة البؤس المعنوي إلى درجة سواد لا تحتمل، يواكبها سأم بالغ القوة ؛ أما فيلم " الصمت " فإنه يوازن بين غرابة الموقف الفريد في نوعيته، وبين عنف أهواء الشخصيات التي تحمل كل منها واقعاً جسدياً مدمراً.

إن ما يلفت النظر في هذا الفيلم الكبير هو قبل أي شيء الحضور الجسدي لكون بالغ القيظ ومدمر تتطور الشخصيات في داخله كما لو كانت سجيناً في سجن حقيقي : أجساد لاهثة تغرق في عرق يتصبب منها على

الدوام، وشمس تبت أشعتها الحادة لدى شروقها ولدى مغيبها، بينما تلقى في بقية ساعات النهار ضوءاً كضوء حوض الأسماك على أماكن مغلقة يهيمن عليها صمت تام لا تقطعه بين الحين والآخر سوى أصوات ضجة غريبة عنه. ( تكتكة ساعة غير مرئية، صوت عجلات تسير فوق سكة قطار، أجراس كنائس، صفارة سيارة إسعاف، اصوات طائرة نفاثة، أصوات دبابة مزجرة ). كما لا تقطعه سوى موسيقى كنسية آلية عبر راديو الترانزستور، وضجة مدينة صاخبة وحانة ملى بالناس . ليس ثمة في كل الفيلم أي مشهد خارجي حقيقي (ماعدا بعض البراري التي ترى من قلب القطار وعبر النافذة). ومن الواضح أن بناء الديكور داخل الاستديو قد زاد أكثر وأكثر من انطباع التمزق والسجن : إنه مكان مغلق كلياً، ومن النادر لبرغمان أن يلجأ إلى مثل هذا المكان لأنه، كما هو حال كل المخرجين الشماليين، اعتاد أن يترك للطبيعة مكانة رئيسية ; ومن الواضح أيضاً ان الإخراج وأسلوب رواية ما يحدث، وذلك عبر لقطات طويلة وجامدة ( كما هي عادة برغمان ) لم يسبق لهما في أي فيلم آخر من أفلامه إن كانا، كما هما هنا متكيفين مع إرادة السيناريو في أن تكون لكل شيء دلالاته .

وذلك لأن هذا الصمت هو الوحدة كذلك. فإلى حاجز تمثله لغة غير قابلة للفهم، تتضاف وحدة هذا الفندق الخالي الذي لا يزعج عزلته سوى خادم عجوز. وجماعة من الأقزام غرباء هم أيضاً. الخادم والجماعة يحملان شيئاً من الطمأنينة للمتفرج ( لأنهما يتكلمان لغة معروفة فيما بينهم ) ولكنها طمأنينة لا تنتقل إلا للمتفرج. وإلى استحالة التواصل مع الآخرين ينضاف تناقض المزاج بين المرأتين الغارقتين أولاهما في رغبتها بارتكاب المعصية مع المحرمات، والأخرى كراهيتها لأختها ذات النزعة التملكية وهي كراهية

تجعلها تهجرها محتضرة في ذلك السجن الذي يبدو لنا كما لو أن لهيب الجحيم يحرثه. وعند هذا المستوى من عدم التواصل. لا يمكن لأي احتكاك إلا أن يكون جسدياً : فهذا الاحتكاك الذي تتكره أنا على أختها، تمنحه وبشيق لرجل تلتقطه في الشارع بينما لا يكون أمام استر إلا أن تحتك بنفسها : مداعبة للذات وهوس جنسي، إن الجسد حزين جداً في هذا العالم الذي غاب عنه الله .

" صمت الله " ذلكم ما كان ينبغي أن يكون عليه عنوان الفيلم. لذا ها نحن هنا، ومرة أخرى بإزاء موضوعه المخرج المفضلة، حتى ولو لم يكن في الأمر بحث مباشر في مسألة الله. إن عليّ أن أقول ان اهتمامي الفائق بفيلم " الصمت " يتأتى جزئياً من واقع أن التفاصيل الميتافيزيقية غائبة عنه تماماً كما هو غائب ذلك المناخ الغيبي الذي لا يمكن لإنسان غير مؤمن أن يتحمّله. فهل يمكننا أن نقول إنه فيلم ملحد ؟ أبداً لأنه إذا كان الله لا يظهر هنا حتى ولا بالاسم، فإنه لا يكف عن الحضور على شكل هاجس بخطيئة معيشة تهجس بها نعجتان خالتان تاركتان نفسيهما عرضة لهذيان جسد لا يمثل بفعل الإيمان وقد أماته عدم الاكتفاء والمرض، بدلاً من أن تسمو حاجاته في صوفية ما، أو يجري إخضاعه لما توحى به الكنيسة. هنا تتطرح علينا مسألة نظرية : فالمسيحيون التائبون الذين يرسمهم برغمان في كل أفلامه، هل هم تائبون لأنهم مسيحيون فاسدون، أم لأنهم مجرد بشر بائسين عجزوا عن أن يجدوا في الدين ما يريحهم من بؤسهم أو حلاً لمشاكلهم ؟ في الحالة الأولى يكون الجواب غيبياً. أما في الحالة الثانية فالجواب إنساني النزعة، هو على سبيل المثال الجواب الذي يقدمه لنا بونويل، حيث يتحول الأبطال عنده إلى إنسانيين حقيقيين فقط حين يكفوا عن ان يكونوا ضحايا للاغتراب الديني.

وأنا لا أعتقد أن برغمان يقدم لنا هذا الجواب نفسه : فمهما كانت نوعية



تساؤله وعمقه، ومهما كان حجم التعاطف الدافق الذي يبديه إزاء شخصياته لست أعتقد أبداً انه ينتهي إلى استنتاج يقول بصمت الله ولا باستنتاج يقول بان الله غير موجود، على الرغم مما يؤكد قسيس " متاولو القرايين " لا ليس الله صامتاً إلا بالنسبة إلى أولئك الذين لا يسمعون. إن انحراف الجسد هذا نجده أيضاً في " الأم جان قديسة الملائكة " لكن الجواب الذي يأتي به كالفالروفيتش (مخرج هذا الفيلم) هو جواب ملحد: فالجرس الصامت الذي ينتهي عليه فيلمه إنما هو تأكيد واضح على أن الله لا يجيب على الأسئلة لأنه غير موجود.

والآن بعد هذه الجولة النظرية القصيرة التي وضعتها برسم الكافرين، صار علي الآن أن اشدد على سمة أخرى أساسية في هذا الفيلم. فالبطلتان المثيرتان هنا هما من النساء وما من مصادفة في الأمر فلدى برغمان كما لدى العديد من المخرجين المسيحيين، تعتبر المرأة تجسيداً للشر، وجسداً يحمل اللعنة، وفرصة للخطيئة : إن اللعنة الأصلية القديمة لا تزال تلقي على المرأة ربقتها. وفي مواجهة هاتين المرأتين طرديتي الشيطان والجسد، لا يبدو الرجل إلا بصورة " الذكر " الذي يمارس وظيفته، ونحن نشعر جيداً، في هذا الفيلم كما في أفلام برغمان الأخرى، إن قوانين الخطيئة ليست حصرية بالنسبة إليه ( أي بالنسبة للرجل ) كما هي بالنسبة للمرأة، ويؤكد لنا هذا، إن كان الأمر بحاجة إلى تأكيد، إلى أي حد يظل برغمان أسيراً للمعايير المسيحية في تصويره للمرأة : وحسبنا على سبيل المقارنة أن نتذكر النساء المتحررات تحراً رائعاً في أفلام أنطونيوني.

وهناك شخصية ثالثة أساسية : ابن أنا. ففي هذا العالم المندفع في مناخ الخطيئة، يمثل جوهان النقاء والبراءة والحياة وكل ما هو طبيعي. فهو وحده

يقيم احتكاكاً حقيقياً بينه وبين العالم الخارجي ( الخادم العجوز، الأقرام ) ؛ وهو يخفي صورة الموت ( الميتة ) التي أعطاها إياه الخادم العجوز، وهو يبول على البلاط بكل براءة ؛ هو لا يفهم عالم البالغين لكنه الوحيد الذي يتعاطف حقاً مع الآخرين : براءته تحميه حين يلعب بمسدسه تماماً كما يلعب الأطفال الآخرون لعبة الحرب في الشارع، وحيث ثمة دبابه حقيقية ستأتي لتقوم بالدورية بعد وقف إطلاق النار وإذا كانت المرأتان محكومتين أو أولهما بالموت الجسدي، والثانية بالانهيار الخلقي، فإن الفتى يسلم : فهو يكتشف كلمة " الروح " والفيلم ينتهي على لقطة كبيرة لوجهه .

إذن نحن أمام صمت وأمام عزلة رمزيين : فالمرأتان أسيرتا ذاتيهما، أسيرتا عالم مجهول ( دولة متوسطة ذات نظام عسكري بوليسي يحمل في ذاته أدوات الموت وبذور الفناء ) أما اللغة التي تتعلم استر كيف تفك حروفها، هل هي الضوء، هل هي " الكلمة التي كانت في البدء " التي سيتمكن الفتى من قراءتها في نهاية الأمر ؟

إن الطابع الجنسي للفيلم والصور التي جعلته ينال دعاية فضائحية، وجعلت مقص الرقيب يلعب به لعباً في بلدان كثيرة ؛ إن هذا كله ثانوي جداً: فالشبق يتخذ هنا سمة مثيرة للشفقة أو حيوانية تجعله يفقد أي قدرة على ممارسة أي إثارة حسية ؛ فممارسة الحب هنا وبدلاً من أن تكون انطلاقةً وإنجازاً أو تمجيداً للحياة، تبدو وكأنها سقوط في عمق حفرة، نشاط وظيفي بحث عاجز عن الايتان بأية تهذئة للحس حتى. وأنا إن كان علي أن أصدر حكماً على برغمان، على هذا الطهراني الشمالي الذي يجثم فوق كاهله ألفا عام من الخطيئة المسيحية الموجهة ضد الجسد، فإنني أصدر حكمي بالاستناد إلى الصورة القاسية والمؤسفة التي يصور الحب بها دائماً .

## مع وضد برغمان : « الصمت »

بقلم : جوان - لوي بوري

نصيحة عاجلة: إن بناء هذا الفيلم صارم للغاية. وموضوعاته متلاصقة؛ وفيه قدر كبير من التناسق، أما صورته فقد بنيت تبعاً لتوزيع هو من الدقة بحيث إن مشاهدة " الصمت " تبدو أكثر أهمية من مشاهدة أي فيلم " بوليسي جيد، وذلك بدءاً بالبداية. أما مشاهدة هذا الفيلم مشاهدة سريعة مثل أي فيلم آخر فستكون أسوأ من جريمة : عمل أخرق - فيه نفس الخرق الذي يديه المرء حين يبدأ بالاستماع إلى سيمفونية من منتصفها. فكما في " العام الماضي في ماريباد " أو " الكسوف " من الواضح هنا أن المشاهد الأولى في الفيلم تخلق " مناخاً " تفرضه على المتفرج فرضاً. فإن لم يلتقط الفيلم بدءاً ببدايته من شأنه أن يظل فيلماً نسوكياً مع أنه فيلم بلا تنازلات، ذو بصيرة رفيعة جداً وجمال تشكيلي أكيد. فإذا نظر إلى الفيلم على انه فيلم نسوكي سيكون الأمر خسارة للمتفرج لا لانغمار برغمان .

إذاً يجب الانطلاق من الصور الأولى. فمنذ مقدمة الفيلم هناك صوت تكتكة ساعة يرسخ لدينا فكرة الزمن - الميكانيكي، الذي لا يرحم، الزمن الأبدي - الالهي ربما ؟ إنه بالتأكيد زمن لا انساني. بعد ذلك تظهر أولى شخصيات الفيلم : الصمت. والصمت يخيم بين ثلاثة كائنات : امرأتين

وصبي. وهذا الصمت لا تقطعه - إنما دون أن تحطمه - سوى ضجة العالم الحديث، الذي لا يبدو الآن أكثر من مهمة محرك أصم، هي مهمة تشكل مع الصمت كلاً واحداً. انه صمت يخيم، لكنه بعد ذلك يمزق حد الأكم. انه صمت يكبل، وبرغمان ينجح في جعله صمناً لا يحتمل، واقعياً، وذلك عبر توحيدته مع إحساس بحرّ لا يمكن تنفسه. انه انطباع قوي بمكان مغلق يكاد يكون، سارترياً. وهذا الجحيم هو أولاً مقصورة في القطار. ومما لاشك فيه إن هذا القطار هو قطار عابر للقارة يعيد هاتين السويديتين وهذا الصبي السويدي إلى موطنهم عبر بلد غريب .

وهاكم الموضوعة الثانية : القطار يعبر عالماً لا يمكن فهمه. كل شيء فيه يعزز الوحدة والصمت، وذلك لأن اللغة، الكلمات، تتبدى عاجزة تمام العجز. ولكن الكلمات هل يمكنها على أي حال أن تكون مفهومة حين يتفوه بها أشخاص يفهمون بعضهم البعض ظاهرياً. انهم، أولئك الأشخاص الثلاثة غريبون عن بعضهم البعض أكثر من غربتهم عن سكان بلد بعيد، ومع هذا ثمة فيما بينهم روابط دم تجمعهم عن كئيب تماماً كما يجمعهم سجنهم المؤقت هذا بين جدران المقصورة وزجاجها .

إحدى المرأتين، الكبرى، مصابة بإعياء هو من العنف بحيث يضطر المسافرون الثلاثة إلى التوقف في إحدى المدن. وفي المدينة ها نحن لم نترك المكان المغلق. إنه الآن الغرفة، الفندق. فندق كبير عريق من طراز الروكوكو المعهود في الساحات الأوروبية. كل ما في الفندق ممرات لا تنتهي، وسلام كبيرة خالية وخدم هم في أن مهذبون ومستعجلون ولا يمكن فهمهم، أي انهم في آن معاً فرقاء ومقلقون ومنمقو الحركة. إذاً كل شيء صمت .

إن المرأتين والرجل الصغير معهما سيحاولون، كل لحسابه الخاص أن يتدبروا شأن وحدتهم. انهم يؤثثون الصمت، صمتهم. الصبي يسأم. والصغرى بين المرأتين، أنا، أم الصبي، ضماناً للحب. أما الكبرى، استر، فإنها تعاني ألف موت، معنوياً وجسدياً. الصبي يلف ويدور لا يدري إلى أي إله يصلي، يستكشف الفندق ; يشاهد أشخاصاً كباراً ؛ عالماً اعتاد أن يكون مظلماً ؛ أشخاصاً كباراً منهمكين في أشغال غامضة، فيها شيء من المرح حيناً، وكثير من الرعب أحياناً، أشغال منفرة دائماً إلى حد ما، ولا يمكن فهمها بالطبع ؛ أما الصغير فينتزه دائماً عند حافة اللا حقيقي، وبإمكانه أن يتوقع أي تشويه كان وأي ظهور كان : قزم عند زاوية ممر، دبابة ترى من النافذة سائرة في الشارع، أمه يعانقها رجل كئيب يجرها إلى إحدى الغرف - والحقيقة أن هذه الظواهر لم تعد تدهش الصبي حقاً ؛ أما الأقزام، الذين لا يفكر ولو لثانية بأنهم قبيحون فهم بطولهم وتهذيبهم وصفاء سريرتهم مطمئنون .

أنا هي المرأة المستلبة : زوجها قليل الحضور، لا يوجد أبداً. إنها مثل " اندروماك " التي تبحث في جسد " استيا ناكس " عن حرارة " هكتور "، تغطي بقبلاقتها الجائعة جسد صبيها. ليس ابنها من تقبل، إنها تقبل جسداً، لحماً. إن جسد أنا جميل فتني قوي سليم، إنه جسد متطلب. في تلك المدينة الغربية، وفي شوارع المدينة يعوم ذلك الجسد كما لو أنه يعوم تحت الماء، كل شيء يثيره يوقظ فيه ظمأه : الحر ؛ دوار الزمن الذي يمر ودوار الشباب والجمال والرغبة وإعياء الحب ( إن تكتكة الساعة تعود كما لو أنها لازمة موسيقية بالغة التكتكة ) ؛ والسرية التي تعد بها مدينة غريبة، العفو الذي يعد

به الصمت، تلك الحرية ؛ والفضول الذي يثيره ذلك الزحام ( المتوسطي ؟ )  
... زحام الرجال السحرة والكهرباء التي تجول في تلك الشوارع الغاصة  
بذكور خالي الوفاض، يبدون وكأنهم مستعدون لكل شيء ولهم نظرات  
فضاحة، لاهبة، واعدة - ولا سيما بالنسبة إلى نساء الشمال الجميلات. كل  
ضروب الجنون الصامت : هل تراهم يتكلمون دون أن يفهم ما يقولون ؟  
وهل هم بحاجة إلى الكلام ؟ إن الحيوانات والأشياء لا تتكلم أبداً. وما تطارده  
أنا وتبحث عنه إنما هو ذكر متشيء صمت فعال .

استر هي المرأة الملعونة بالمعنى البودلييري للكلمة. وهي ملعونة لعنة  
مزدوجة لأن المرأة التي تحبها، أنا، هي أختها. استر تعيش حقاً في الجحيم.  
مزروعة في أسوأ أنواع الصمت، لأن لعنتها لعنة تفوق الوصف، تفوق  
الوصف مرتين : فهي مثلية جنسياً وتحب المحارم. إنها أسيرة حب مستحيل،  
لكنها في الوقت نفسه أسيرة جسد مسكون بالموت : إنها تعاني أزمت تمزق  
تقودها إلى حافة الاختناق - وبرغمان يوحى بحضور الموت باللجوء إلى  
رمز سويدي كلياً هو رمز " العربية الشبح " ممثلة في الفيلم بعربة يجرها  
إنسان نحيل إلى حد يبدو معه وكأنه هيكل عظمي. إن جسد استر الذي هو  
عدوها يدفعها نحو أنا في نفس الوقت الذي يشعر فيه بالكرهية إزاء سلامة  
جسد أنا وميلها العنيف إلى العناق العادي. إن أنا تنفر من هذا الجسد . وهو  
- أي جسد استر - لا يمكن إلا من تخويفها أكثر وأكثر من رغبتها الغامضة  
المخبوءة في الصمت، وفي دفعها إلى أحضان أي رجل كان رغبة منها في  
الانعتاق، وميلاً منها إلى إيلاء أختها الكبرى عبر نزعة تفوق تحقق بها  
نأرها.

وكل هذا صامت تماماً. ففيلم برغمان لا يكف عن جعلنا نتأرجح عند حافة الهاوية. فيلم برغمان هو التصاق ذلك الصمت المثلث : صمت البريء الذي يبدأ بالتساؤل بصدد العالم ; وصمت جنون الجسد الذي تغرق فيه أنا. وصمت الموت الذي سيحقيق باستر بعد أن تكون قد سجلت من أجل انعطافتها النهائية، وكما لو كانت آخر صورة للأحياء، صورة أختها مستمكة بشكل حيواني من قبل رجل، وصورة موكب هزلي من أقزام إسبانيين، صورة توحى لنا، بين غويا وبونويل، تعليقاً عبثياً على الاحتفالات البشرية .

صمت مثلث وسط فندق صامت هو بدوره محاط بمدينة ليس لها إلا الصمت : إن هذا البلد الأوروبي المتوسطي ( فكرت بشيء كتركيا، بشيء كالألبانيا، بشيء كإسبانيا مزورة أو برتغال محرفة - أنا لم أتمكن من التعرف على اللغة ) - هذا البلد خاضع للعسكر؛ للمارة فيه وجوه شمعية، وفيه دبابة مجهزة للعراك ترود شارعاً أفرغه منع التجوال من الناس، وصوت مسيرة جنود.

هذا الصمت المزدهم يتقجر في لحظة. يتقجر لمناسبة عملية تفسير تجري بين الشقيقتين وأعصابهما على آخر رمق. لكنه بريق غير مجد. إذ ليس ثمة ما هو مهم في كل ما يقال. كل ما في الأمر إن التفسير يزيد من حدة الصمت. إنه يضيف إلى الحب الملعون، قدراً كبيراً من الحقد. أما اللحظة الوحيدة القصيرة جداً التي يهزم فيها الصمت، فإن الهزيمة تكون عن طريق الموسيقى : إن اسم جان سيبستيان باخ هو الكلمة الوحيدة المفهومة في الصحيفة التي تنفرس فيها أنا واسمه هو الوحيد الذي يسمح بتبادل سريع. بين استر والخادم العجوز؛ أما موسيقاه فإنها تحمل التهدئة الممكنة الوحيدة بين المرأتين .

وياله من ثراء كبير يحمله مثل هذا الفيلم، ففيه نعثر على الاهتمامات الرئيسية التي بها كان برغمان قد غذى أعماله السابقة - ولا سيما ميله، الذي يمكن مقارنته بميل راسين، وهو متأت من نفس الأسباب لدى الاثنتين دون أدنى شك، ميله لتفضيل شخصيات نسائية نموذجية على الشخصيات الرجالية. ففيلم " الصمت " يتابع عملية سبر أغوار عالم النساء. ولكن من الواضح أن هذا التحديد لا يحدد شيئاً. فكل ما في " الصمت " يدعونا إلى التفسير الرمزي، وإلى التعميم الأكثر رحابة وانفتاحاً. فالمسألة هنا ليست مسألة صبي سويدي وأمه وخالته، بل مسألة البراءة، وأنشودة الأرض، أي الخطيئة ( كما يفهما المؤمنون، أي كما يفهما برغمان ) واستشهاد الروح .

إن ما يثير إعجابنا في الفيلم هو أن برغمان نجح هنا في قول ما لا يقال. كيف ؟ أولاً عن طريق الإيقاع وذلك بالتوافق مع مختلف أنواع الصمت في معارضتها ببعضها البعض وفي تنسيقها مع بعضها البعض، إن ما أمامنا بطء مزيف : فإن كانت العاصفة بطيئة يمكننا أن نقول إن فيلم الصمت هو على بطء العاصفة. إن التوتر هنا يصل إلى حده الأقصى : بحيث أن الفيلم يشبه حبلاً ممدوداً ومشدوداً بين موقفين متناقضين تمام التناقض تقريباً : البراءة والدناءة. إن وجود الصبي ضروري لهذا التوتر : فهو يعطي لكل ما أمامنا " برج الحلزون " الذي يتحدث عنه هنري جيمس والذي يتكلم على نفسه ثم ينفرد حتى حدود الاهتزاز الموسيقي. إن " الأزمان الميتة " هي أزمان ميتة مزيفة كما هو الحال عند أنطونيوني. فهي أزمان حافلة بالكثافة لأننا إنما نشارك بكثافة في المأساة الداخلية التي تعيشها الشخصيات. وصمت تلك الشخصيات يتحدث إلينا. وذلك بفضل العاطفة التي بها يطرح برغمان



الأسئلة على الناس والأشياء عن طريق اللقطات الكبيرة. إنه يجبرنا على أن نرى ما لا نفكر برؤيته في معظم الوقت، نحن معشر الذين ننشغل طوال الوقت بالضجيج الذي توصله إلى آذاننا أشخاصنا الصغيرة وأصوات العالم المحيط بنا. إن برغمان إذ يقترح الصمت ويفرضه علينا، إنما يضع انفنا وسط منفذة ممثلة بأعقاب السكائر، وعلى سوار، وعلى خاتم وعلى جوهرة يلهو بها الذكر المتشيء على تلك اليد المصلوبة وعلى ذلك الوجه - خصوصاً على الوجوه : فم، انف، نظرات، خصوصاً على النظرات. انهما ممثلتان مدهشتان - انفريد تولين، وغونيل لندبلوم - جميلتان مدمرتان، تعرفان عن طريق أقل حركة في الشفة، أو عن طريق بريق عيونهما، كيف تقولان لنا كل شيء وتدفعان كل شيء نحو الصمت .

بين البراءة والموت والدناءة التي يضربها الزمن بسوطه، هل هناك مكان لموسيقى الروح الصغيرة ؟

برغمان لا يكف عن طرح هذا السؤال .

ومع هذا، الفيلم يبدو انه يقدم لنا شيئاً يشبه الجواب : كل هذا الصمت الذي يهلك الناس في قلب عالم يبدو ظاهرياً وكأنه ممتلئ بالضجيج والرعب، لكنه في الحقيقة عالم أخرس حد الموت، كل هذا الصمت إنما هو وليد صمت واحد، الصمت الكبير : صمت الروح .

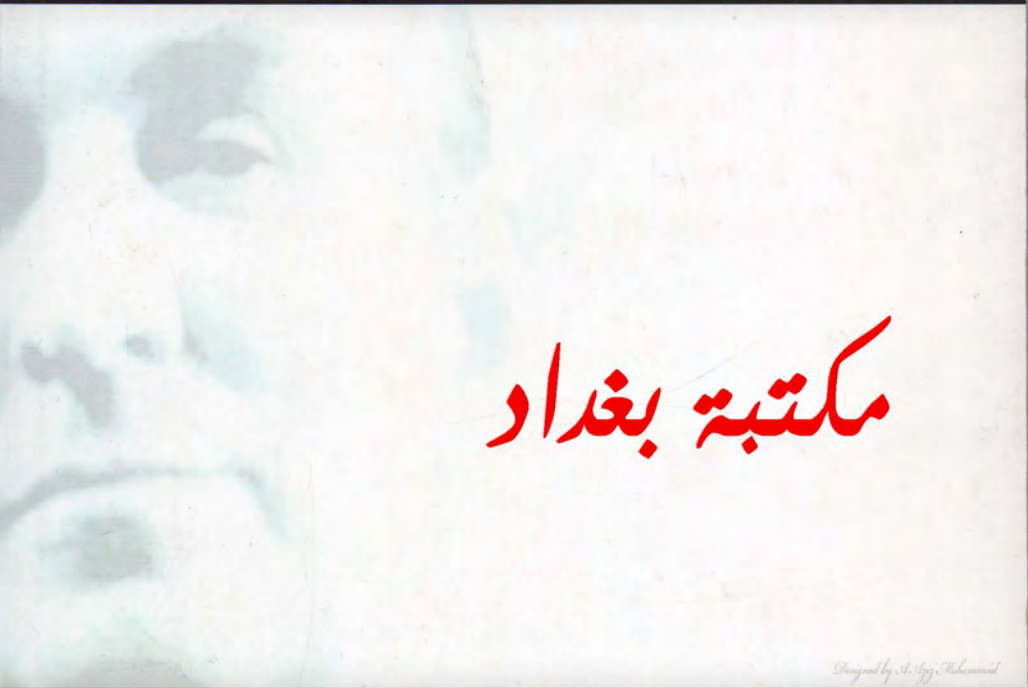
# الفهرس

## الصفحة

- ٥ ..... - المصباح السحري
- ٢٥٩ ..... انغمار برغمان (وقائع حياته وأعماله)
- ٢٧٣ ..... - صور
- ٢٧٧ ..... أحلام وحالمون
- ٣٥١ ..... أوائل الأفلام
- ٣٨٥ ..... مهازل وهزليون
- ٤٣٧ ..... أو من أو لا أو من
- ٤٧٣ ..... أفلام أخرى
- ٥١٥ ..... كوميديا وترفيه
- ٥٤٥ ..... - الصمت
- ٥٤٧ ..... انغمار برغمان
- ٥٥٥ ..... قمة ثلاثية نموذجية - جان بيرانجيه
- ٥٦٠ ..... سيناريو «الصمت» - انغمار برغمان
- ٥٩٤ ..... غرفة الأقرام
- ٦٥٩ ..... حول فيلم «الصمت» - مارسيل مارتان
- ٦٦٤ ..... مع وضد برغمان «الصمت» - جان - لوي بوري

الطبعة الثانية / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



# مكتبة بغداد

*Designed by A. Aziz, Al-Hikmah*



في الأقطار العربية ما يعادل ٥٨٠ ل.س



سعر النسخة داخل القطر ٢٩٠ ل.س

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>