

عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي

براءة التحديقة الأولى

ترجمة وإعداد:
أمين صالح

إهداء إلى:

**الصديق الفنان عبد الله يوسف
الحاضر دوماً في المشهد الإبداعي**

مدخل

آثرت في هذا الكتاب أن أرکّز، في المقام الأول وعلى نحو أساسي، على أحاديث المبدع السينمائي ثيو أنجيلوبولوس، عبر لقاءاته وحواراته مع النقاد والباحثين والصحفيين، المنشورة في عدد من الكتب التي تتناول أفلامه، والعديد من المجلات السينمائية، باللغة الإنجليزية، مقتطفاً منها إجاباته التي من خلالها نتعرف على عالمه السينمائي في شموليته، مستعرضين سيرته الذاتية، مكوناته وتأثيراته، مصادره وعناصره وتقنياته السينمائية، آراءه ورؤاه في الفن والعالم والحياة وغيرها من شؤون الفنان والإنسان.

ثيو أنجيلوبولوس، المخرج اليوناني، صوت فريد في عالم السينما، ويعد واحداً من رموز السينما "الفنية" الحديثة، ومن أكثر السينمائيين أهمية وتميزاً، وإثارةً للجدل أيضاً، في السينما العالمية المعاصرة. إنه ينتسب إلى نخبة من المخرجين القلائل الذين ينطبق عليهم التعريف الكلاسيكي لـ "مبدع الفيلم" أو "المخرج المؤلف"، إذ كل لقطة، من كل مشهد، من أي فيلم حققه، تعبر عن رؤيته الفنية والفكرية، وتعكس شخصيته الفنية، على نحو يتعذر محوها أو إزالتها. إن نظرة عجلت إلى أي فيلم له، وفي أي موضع يتم اختياره من مسار الفيلم، ستكون كافية للكشف عن هوية المبدع الذي حقق هذا العمل الفني.

في السبعينيات انبثق هذا المخرج كواحد من أكثر الأصوات أصالة وجمدة في عالم السينما. انه واحد من المخرجين القلائل في القرن الأول للسينما الذين يجبروننا على إعادة تحديد ماهية السينما وما يمكن أن تكونه. ليس هذا فحسب، فأفلامه تجعلنا نفتح على سؤال أكبر أعماق، والذي يغدو شخصياً بالنسبة لكل منا: كيف نرى العالم بداخلنا وحولنا؟

بطريقة أو بأخرى، يمكن اعتبار أفلام أنجيلوبولوس "محاولات" لخلق أفلام، لصياغة نوع من الاتصال، لإعادة بناء الواقع والمخيلة والتاريخ والأسطورة.

الروائي ميلان كونديرا في كتابه "فن الرواية" يشعر بأن غاية الرواية هي "أن تكتشف ما تستطيع الرواية وحدها أن تكتشفه". أفلام أنجيلوبولوس تعمل بطريقة مماثلة: إنها تكتشف لنا ما تستطيع السينما وحدها أن تكتشفه (مع أنها نادراً ما تفعل ذلك). مثل هذه

الاكتشافات غالبا ما تكون مربكة، خاصة لجمهور اعتاد على الإيقاع السريع والحبكات الهوليوودية الموجهة.

هو من أكثر المخرجين اليونانيين شهرة وتأثيرا. أفلامه حازت على العديد من الجوائز الكبرى في المهرجانات العالمية، وتم الاحتفاء به كواحد من القلة العظام في تاريخ السينما.. لكن خارج تلك الدوائر السينمائية، لا يبدو أنجيلوبولوس معروفا جيدا لدى الجمهور العريض، وحتى في بعض الأوساط السينمائية، إذ يعتبر من أولئك المخرجين "الصعبين"، ذوي الرؤى العميقة الخاصة، والأساليب التي لا تتوافق مع الذوق العام السائد بفعل هيمنة الأعمال الاستهلاكية. إنه ينتمي إلى تلك النوعية الجادة من السينمائيين الذين يتعاملون مع الجمهور باحترام، دونما رياء أو تملق، ناشدين المشاركة الفعالة فكريا وتخيليا، وذلك عبر بلاغة بصرية ورؤية واعية وثاقبة للحياة وللعالَم.

عدم "جماهيرية" أفلامه ناشئة من اهتمامها بموضوعات فكرية وفلسفية عميقة (تتصل بالحياة والموت، الذاكرة والندم، التاريخ والهوية، الفن والغربة) وابتعادها عن الجماليات السائدة في السينما المعاصرة (بالأخص في هوليوود) التي تعتمد على المؤثرات الخاصة والتقنيات الرقمية (ديجيتال) والنجوم.

أفلامه تدعو إلى التأمل لا الإثارة والتشويق. إنها تمزج عناصر من الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه الحداثي، معتمدة على إيقاع مغاير يتسم بالبطء والتريث عبر لقطات مديدة تستغرق دقائق طويلة دون قطع، وعبر معالجة خاصة للزمن والمكان.

أفلامه تمتلك الجرأة على عبور عدد من التخوم: بين الأمم، بين التاريخ والأسطورة، الماضي والحاضر، السفر والبقاء، الانتماء والخيانة، المصادفة والقدر، الواقعية والسوريالية، الصمت والصوت، المرئي واللا مرئي (أو المكبوح)، بين ما هو يوناني وما هو غير يوناني. أفلام أنجيلوبولوس لا تزعم بأنها تقول الحقيقة المطلقة، أو توجد حلوًا للقضايا والمشاكل، أو توجه رسائل مباشرة، لكنها تقترح الرغبة في التجاوز.

التاريخ والأسطورة، اللحظات الوثائقية والغنائية، تجاور الحقيقي والوهمي، الواقعي والدرامي.. كل هذا يرغم المتفرج على إعادة صياغة كل ما رآه (أو سمعه) في ضوء جديد.

إن أي فيلم له - شأنه شأن المخرجين الكبار- يعد حدثا سينمائيا هاما، ويكون موضع ترقب ومتابعة وجدل، ليحفظ بعدها في الذاكرة السينمائية كعلامة بارزة في مسيرة فن السينما.
إن مشاهدة أفلامه هي تجربة منعشة، رحلة سينمائية مدهشة نختبر فيها الحياة من زاوية مختلفة وبعين طرية، خلالها نطرح الأسئلة عن وجودنا في هذا الكون.
ذات مرة تحدث المخرج العظيم أكيرا كوروساوا عن أنجيلوبولوس فقال: "أنجيلوبولوس يرصد الأشياء، في هدوء وحرص، من خلال العدسات. إن ثقل هدوئه وحدة نظرتة الثابتة هي التي تمنح أفلامه قوتها".

* * * *

أفلامه:

- برنامج إذاعي (1968): فيلم قصير مدته 23 دقيقة.. حاز على جائزة النقاد في مهرجان تيسالونيكى باليونان.
- إعادة بناء Reconstruction (1970): أول أفلامه الطويلة. نال عدة جوائز في مهرجان تيسالونيكى كأفضل فيلم ومخرج ومصور وممثلة.
- كما حاز على جائزة أفضل فيلم أجنبي في مهرجان هيريس، وجائزة جورج سادول كأفضل فيلم عرض في فرنسا في العام 1970.
- أيام سنة 36 (1972): جائزة أفضل مخرج ومصور في مهرجان تيسالونيكى. إضافة إلى جائزة النقاد العالميين في مهرجان برلين.
- الممثلون الجوالون The Traveling Players (1975): جائزة النقاد العالميين في مهرجان كان/ جائزة مهرجان برلين/ جائزة العصر الذهبي في بروكسل، جائزة معهد الفيلم البريطاني، جائزة أفضل فيلم في مهرجان تيسالونيكى، جائزة جمعية النقاد العالميين باعتباره واحدا من أفضل الأفلام في تاريخ السينما. إضافة إلى العديد من الجوائز في مهرجانات عالمية.
- الصيادون The hunters (1977): جائزة أفضل فيلم في مهرجان شيكاغو، وأفضل أفلام العام من النقاد السينمائيين في تركيا.
- الإسكندر العظيم Megalexandros (1980): جائزة أفضل فيلم في مهرجان فينيسيا، وجائزة جمعية النقاد العالميين، وجائزة السينما الجديدة.

- قرية واحدة، قروي واحد (1981) فيلم وثائقي مدته 20 دقيقة عن مصير القرى اليونانية التي هجرها سكانها.
- أثينا، العودة إلى أكرابوليس (1982) فيلم وثائقي مدته 43 دقيقة، عبارة عن رؤية ذاتية للمدينة التي وُلد فيها وأهميتها التاريخية.
- رحلة إلى كيثيرا (1983): جائزة أفضل سيناريو في مهرجان كان/ جائزة جمعية النقاد العالميين في مهرجان كان/ جائزة النقاد كأفضل فيلم في مهرجان ريو دي جانيرو.
- مربى النحل The Beekeeper (1986)
- منظر في السديم Landscape in the Mist (1988): الجائزة الكبرى في مهرجان فينيسيا. إضافة إلى جائزة أفضل مخرج وجائزة النقاد العالميين في المهرجان نفسه. وجائزة مهرجان شيكاغو كأفضل فيلم وأفضل تصوير، وجائزة أفضل فيلم أوروبي للعام 1988.
- خطوة اللقلق المعلّقة The suspended Step of the Stork (1991)
- تحديقة يوليسيس Ulysses Gaze (1995): جائزة لجنة التحكيم وجائزة النقاد العالميين في مهرجان كان، وجائزة أكاديمية الفيلم الأوروبي كأفضل فيلم أوروبي.
- الأبد ويوم واحد Eternity and a Day (1998): الجائزة الكبرى في مهرجان كان.
- ثلاثية المرح الباكي Trilogy The Weeping Meadow (2004): جائزة النقاد في مهرجان الفيلم الأوروبي.

عن السيرة وروافدها

ولد ثيو أنجيلوبولوس في أثينا، 27 أبريل 1935. والده كان تاجرا، والذي في العام 1944، أثناء الاحتلال الألماني، أُدين من قِبَل الحزب الشيوعي اليوناني لامتناعه عن تقديم الدعم المالي للحزب (رغم أن العائلة -كما كان الحال مع أغلب الأسر اليونانية في فترة الحرب- عانت من الأوضاع الاقتصادية المتردية)، وحكم عليه بالإعدام، غير أنه تمكن من الهرب.

كان ثيو طفلا عندما نشبت الحرب العالمية، وشهدت بلاده دخول القوات الإيطالية ثم الألمانية في 1940.. هذه البلاد التي تعرضت على الدوام إل هزات سياسية واقتصادية عنيفة بفعل تقلقل الأوضاع، تعاقب الحكومات العسكرية الديكتاتورية، الحروب الأهلية الطويلة والضارية.. العديد من هذه الذكريات المؤلمة سوف تشق طريقها، في آخر الأمر، لتستقر في أفلامه، من بينها حادثة اختفاء أبيه، الذي تم اعتقاله يوما لأسباب تجهلها العائلة، وأبعد إلى جهة غير معلومة ولم يسمع عنه فحسب في عداد الأموات، ليظهر فجأة (مثلما اختفى فجأة) بعد تسعة أشهر.

بعد انتهاء الحرب الأهلية بين اليسار واليمين في اليونان، والتي استمرت من 1946-1949، درس أنجيلوبولوس القانون في جامعة أثينا من 1953 إلى 1957.. ملبياً بذلك آمانيات وطموحات عائلته المنتمية إلى الطبقة الوسطى.

أثناء الدراسة مارس كتابة الشعر، وأنتج قصائد تغلب عليها المسحة الرومانسية، وبتأثير من بايرون. في ما بعد تأثر على نحو بالغ بالشاعرين اليونانيين الكبيرين: جورج سيفيريس وكونستانتين كافافي.

بعد أن أدى الخدمة العسكرية الإلزامية (1959- 1960) سافر إلى باريس في 1961 ودرس، في السوربون، علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) على يد كلود ليفي شتراوس.

بعد عام التحق بالأكاديمية السينمائية الفرنسية (إيديك) غير أن إدارة الأكاديمية فصلته بسبب خلاف مع أحد الأساتذة. وقد استطاع تعويض هذا الحرمان بقضاء الساعات الطويلة في السينماتيك الفرنسية (كما فعل جيل الموجة الجديدة الفرنسية) عاملا في

الليل كمرشد للجمهور إلى مقاعدهم في الصالة (لإعالة نفسه) ومشاهداً المئات من الأفلام التي اكتسب منها المعرفة النظرية والوعي السينمائي.

التحق بدورة تدريبية عند جان روش، مخرج الأعمال الوثائقية في مجال الأنثروبولوجيا، وعمل معه مساعداً، كما ظهر ك ممثل في عدد من الأفلام المتواضعة.

نظراً لكونه نتاج سنوات الستينيات "المثالية"، فقد امتص الكثير من روح التمرد والعصيان، والرغبة في تغيير العالم، والمبادئ الثورية التي آمن بها طلبة باريس (و بقاع أخرى) قبل انتفاضة الطلبة وإخفاقها في العام 1968. في ذلك الحين، كان اليسار الراديكالي يحمل معه كل الوعود المبشرة بمجيء عالم جديد، أفضل وأكثر عدلاً وإشراقاً، ما إن تتم هزيمة الروح المحافظة القديمة، وأن من واجب كل الأخيار النضال من أجل انتصار الثورة.

حالة الهيجان السياسي "الثوري"، التي تحسسها في بلده اليونان، بعد عودته من فرنسا، شجعتة أكثر على التمسك في عزم وعناد بتلك المبادئ والمعتقدات، وأراد تطبيقها عملياً.

في 1964 شارك في اجتماع يساري حاشد، على إثره تلقى ضربة من هراوة شرطي.. عندئذ قرر أن يبقى في اليونان، ويعمل ناقداً سينمائياً في جريدة يسارية إسمها "التغيير الديمقراطي" لمدة ثلاث سنوات.. من 1964 إلى 1967، عندما تم إغلاق مكتب الجريدة ومنعها من الصدور بأمر من السلطة العسكرية الديكتاتورية، التي استولت على الحكم إثر انقلاب عسكري، وفرضت رقابة صارمة على كل وسائل الاتصال.

مع سينمائيين آخرين، من الذين شكّلوا في ما بعد موجة جديدة في السينما اليونانية، كون أنجيلوبولوس تجمعا سينمائياً. في 1965 اشتغل على فيلم قصير لكن لم يكمله. وبعد ثلاثة أعوام تمكن من إنجاز فيلم قصير بعنوان "برنامج إذاعي" وهو عبارة عن هجاء لعرض إذاعي.

في 1995 منح دكتوراه فخرية من إحدى الجامعات في بروكسل بلجيكا. وفي 1999 منح دكتوراه فخرية من إحدى الجامعات في نانت بفرنسا.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* أبي كان رجلاً هادئاً جداً، طيباً جداً. أمي هي التي كانت تدير البيت وتحكم العائلة مثل دكتاتور حنون.

* أبي كان صاحب متجر. أمي كانت ربة منزل بسيطة مهتمة، في الغالب، بسعادة ورفاهية أبنائها.

* أبي، الذي كان موضع اشتباه الشيوعيين، لكونه ليبرالياً، تعرّض للاعتقال على أيدي عناصرهم. في الواقع، الشخص الذي اعتقله كان واحداً من أفراد عائلتي، ذلك لأن عائلتنا - كما هو حال سائر البلاد- كانت منقسمة إلى شطرين.. شطر ليبرالي وشرطيوعي. فجأة اختفى أبي ولم نعلم عنه شيئاً. ظل شهيراً غائباً، بعيداً عنا، محتجزاً في مكان ما وسط اليونان. وعندما تحرر من أسرته، تعين عليه أن يعود إلى البيت مشياً على قدميه. كان عليه أن يسير مسافة تقدر بنصف طول البلاد.

أذكر أنني رأيته في نهاية الشارع، قادمة نحونا. كنا، نحن الصبية، في ذلك الحين نلعب في الشارع، وكان هو يسير نحونا على مهل. هرعنا إلى المنزل وناديت أمي. وهي لم تنتظر أن يأتي ويدخل، بل سارعت إلى الخروج، مندفعة نحو الشارع، لتراه وتستقبله. ولما صرنا داخل البيت، أصابتنا حالة انفعالية شديدة إلى حد أن أحداً منا لم يستطع أن ينبس بحرف.

جلسنا حول المائدة، شربنا الحساء وكل منا يتطلع إلى الآخر في صمت. شعرنا جميعاً برغبة في البكاء، لكننا كبحنا دموعنا. هكذا صورت المشهد الافتتاحي لأول أفلامي "إعادة البناء".

* أنا لا أتذكر البدايات، لكنني أعرف أنني بدأت الكتابة للمرة الأولى أثناء الحرب الأهلية، في أثينا، تقريباً نهاية 1944، وهي الفترة التي لا نزال نسميها "ديسمبر الحمراء".

* بعد تخرجي من الثانوية بدأت أدرك أن ولعي واهتمامي بالسينما كان ينمو تدريجياً ليصل إلى حد الاستحواذ تقريباً. طوال اليوم كنت أرتاد صالات السينما التي تعرض الأفلام البوليسية وقصص التحري التي كنت مولعاً بمشاهدتها كثيراً.. ومن الطبيعي أن الكلاسيكيات الأمريكية، المتصلة بهذا النوع من الأفلام (أفلام جون هيوستون، هوارد هوكس، والش، بولانسكي) كانت تحتل ذروة قائمة الأفلام المفضلة).

لكن الفيلم الأول الذي شاهدته كان "ملائكة بوجوه قذرة" للمخرج مايكل كورتيز. لا زلت أذكر المشهد الذي يظهر الممثل جيمس كاجني وهو يقاد إلى الكرسي الكهربائي لتنفيذ حكم الإعدام الصادر ضده.. حيث الظلال على الجدار، وكاجني يصرخ: "لا أريد أن أموت".

عندما شاهدت الفيلم، كنت في التاسعة أو العاشرة من العمر.. هذا ربما يعلل سبب افتتاني، حتى هذا اليوم، بقصص التحري.. سواء أكانت في شكل رواية أو فيلم.

* في صباي كنت أقرأ تقريبا كل الروايات التي تترجم إلي اللغة اليونانية. في ما بعد، مع إتقاني اللغة الفرنسية، صرت أقرأ الروايات بالفرنسية أيضا. كنت أفضل دوستويفسكي. أحيانا كنت أتظاهر بالمرض لكي أبقى في البيت وأقرأ "الأخوة كرامازوف". أيضا من المفضلين لدي تولستوي، تشيخوف، وكل الأدب الروسي. لقد تركت في تأثيرا هائلا. وهناك بالطبع ستندال. من بين جميع الكتاب الفرنسيين، شعرت بأنني أقرب إلى ستندال. بعد فترة اكتشفت سارتر وكامو.

* في الموسيقى، أحببت موزارت في البداية.. كما هو حال أي شخص آخر يغرم بالموسيقى الكلاسيكية، ذلك لأن موزارت هو الأقرب لسهولة الوصول إلى موسيقاه. بعده مررت بكل المؤلفين الموسيقيين حتى استقرت عند باخ وفيفالدي.

* درست القانون، وكنت على وشك التخرج عندما اتخذت قراري الحاسم والنهائي بترك القانون. كانت لدي شكوكي من قبل، إذ لم أرغب يوما في أن أصير محاميا، بل كانت هي رغبة الأهل.. غير أنني قد بلغت آنذاك المرحلة التي فيها كان لابد لي أن أحسم الأمر واتخذ القرار بشأن ذلك، عارفا أنني سوف أجعل جميع أفراد عائلتي يقفون ضدي ويعارضون قراري. عمي كان محاميا، ويدير مكتبه الخاص، وبسبب عدم وجود وريث له، فقد كنت المرشح لتولي شؤون مكتبه. مع ذلك، أدت ظهري لمثل هذا الإغراء.

لكن هنا تنبغي الإشارة إلى أمر آخر.. أعتقد أن الحادثة التي، في ذلك الحين، أثرت في أكثر من أي شيء آخر، كان موت أختي وهي في الحادية عشرة من العمر. لولا تلك الحادثة، لربما واصلت السير في الطريق الذي رسمه لي الأهل. إذ حتى ذلك الحين، كانت عائلتي تبدو طبيعية ومنسجمة مع محيطها، لكن مع رحيل أختي،

حلّت المأساة بيننا، وهبط على بيتنا حجاب من الغم والكآبة. أمي
بكت البكاء المرير لشهور، وظلت في حداد لسنوات.
* عندما بدأت أرتاد السينما كثيرا، بخلاف أصدقائي الذين كانوا
يهتمون في الدرجة الأولى بالنجوم: إيرول فلين، تايرون باور، أفا
جاردنر، كنت على الدوام أوجه اهتمامي إلى اسم الشخص الذي
يظهر توقيعه على الفيلم.. أعني المخرج. لم أكن أفعل ذلك بوعي،
بل أن مبدع الفيلم هو الذي كان يجذبني. أغلب الأفلام كانت،
بالطبع، أمريكية.

إلى جانب أفلام التحري والقصص البوليسية، كنت أيضا مغرما
بالأفلام الاستعراضية المدهشة.. إضافة إلى أفلام إيليا كازان.
بعد فترة، انبثقت أفلام الموجه الجديدة الفرنسية مع الأفلام الأولى
لجودار وألان رينيه. أعجبتني جودار كثيرا. الشيء الذي سحرني
فيه، طريقته في قلب كل قوانين وقواعد السينما، المسلم بها،
رأسا على عقب.

* تدريجيا، ويقينا دون أي قصد، كنت أنجذب أكثر فأكثر إلى السينما،
واقفد اهتمامي بكل ما يدور من حولي في الجامعة. حاولت أن
التحق بدورة تدريبية في السينما، لكنني آنذاك كنت خجولا جدا،
ومن جهة أخرى، لم تعجبني أجواء الدورة.
في ذلك الحين، كنت أقرأ كل ما ينشر عن السينما، وكل ما يقع في
متناول يدي من كتب، مثل معاجم جورج سادول وكتابه عن تاريخ
السينما، المترجم إلى اللغة اليونانية.

* عندما أصاب المرض أبي، واضطر أن يلازم الفراش فترة من الزمن،
استخدمت ذلك كذريعة للانسحاب من المدرسة وتأدية الخدمة
العسكرية. العامان اللذان قضيتهما في العسكرية كانا مثيرين
للاهتمام، بالنسبة لي، فخلالهما كُلفت بمهمة خاصة، حيث كنت
مفوضا للإشراف على إجراءات الخدمة العسكرية بالقرعة، وهذا
اقتضى مني السفر عبر مناطق اليونان لمقابلة المجندين الجدد.
كانت فرصة ثمينة لي للانتقال من موقع إلى آخر، في اليونان،
وللمرة الأولى في حياتي. في ذلك الحين لم أعرف من مناطق
بلادنا غير العاصمة، أثينا، حيث ولدت.
وقتذاك كان لدي الكثير من الوقت للقراءة، للكتابة، وللإستعداد
للرحيل.

* كان واضحا تماما، بالنسبة لي، أنني أريد أن أحقق أفلاما.

عندما تم تسريحي من الجيش، جمعت أصدقائي، وأعلنت لهم أنني أريد الذهاب إلى باريس لدراسة السينما غير أنني لا أملك نقودا تكفي لتغطية نفقات السفر والدراسة. قام كل صديق بالتبرع بما يقدر عليه من مال، فحصلت على ما يكفي لشراء تذكرة القطار. غادرت دون مال، ولحسن الحظ فقد التقيت في القطار بشخص عرض علي الإقامة في بيت عمه، لكن لليلة واحدة فقط. في اليوم التالي، ذهبت إلى العنوان الذي حصلت عليه من مدرس اللغة الفرنسية في أثينا. كان يقع خارج باريس، ويبعد عشرة كيلومترات عن أقرب محطة أندرجراوند. بيت صغير اعتاد المدرس السكن فيه قبل ذهابه إلى أثينا.

ما إن استقرت هناك حتى مضيت أولا إلى الإليانس فرانسييز لتحسين لغتي الفرنسية بعض الشيء، وبعد ذلك رحلت أبحث عن عمل مثلما يفعل كل الطلبة الآخرين: حارس ليلي في فندق، بائع سجاد، حتى أنني غنيت في ملهى ليلي يوناني.. أي عمل أصادفه في طريقي. بعد وقت، تعاطت مع حالتي دبلوماسي يوناني، كان قد قرأ بعض قصائدي، فساعدني على الحصول على عمل، والعثور على غرفة في سكن الطلبة.

* رسميا، درست الأدب، لكن غايتي الحقيقية أن أدرس السينما. لم أخرج من معهد السينما "الإيديك"، بل تم طردي منه في نهاية العام الأول بزعم أنني أفترق إلى الانضباط. في الواقع، كنت قد حصلت على القبول في هذا المعهد على الرغم من أن درجاتي المدرسية في مادتي الفيزياء والرياضيات كانت غير ملفتة أو مثيرة للإعجاب. من ناحية أخرى، كنت أحصل على أعلى الدرجات في مواد التاريخ والفن والأدب..إلخ.

عندما بدأنا، في المعهد، تصوير أعمالنا القصيرة الأولى، اقتنع جميع زملائي في الفصل أن أفلامي هي الأفضل.. سموني "ألان رينيه الجديد" ووجهوا لي الكثير من الإطراء الذي ملأني زهوا وغرورا. كنت أتصرف كما لو أنني صانع فيلم مؤهل ومعتز به. لكن الأساتذة لم يعجبهم هذا السلوك كثيرا. كانوا يتوقعون منا جميعا أن نتبع نهجا معيناً، وإجراءات مقررّة، في عملنا، وهو الأمر الذي كان يتعارض مع مزاجي وقناعاتي، وكنت أجده غير ضروري تماما. يوما ما طلب منا تحضير سيناريو التصوير لموضوع قصير. ذلك الصباح، جئت إلى المعهد متأخرا، دخلت الفصل، اعتذرت عن تأخري، ثم

طلبت سيجارة. عندئذ تجمدت حركة الطلبة ذهولا، فالتدخين في الفصل، آنذاك، كان محظورا على نحو صارم. بعد تردد قدم لي أحد الزملاء سيجارة، أشعلتها، ثم أخذت الطباشور، ورسمت على السبورة دائرة.

نظر إلي المدرس، وسألني: "ما هذا؟"

أجبت: "هذا هو سيناريو التصوير"

سألني: "ما الذي تعنيه؟"

شرحت له: "إنها لقطة بانورامية 360 درجة"

نظر إلي بحدة وقسوة وقال: "أعتقد أن الغرض من حضورك إلى هنا هو أن تتعلم."

قلت له: "لا، الغرض من وجودي هنا هو أن أجرب. إذا أنتم لا

تستطيعون فعل هذا في المدرسة فأين يمكنكم فعله؟"

في غضب وهياج صاح: "من الأفضل أن تعود إلى اليونان وتزوج لعبقريتك هناك."

غادرت الفصل، وفي ما بعد علمت أنه ذهب إلى المدير وقدم

شكوى ضدي، مهددا: "إما أنا أو هو.. في هذا المعهد."

حققت فيلما قصيرا آخر، وعندما عرضته على الطلبة، نهض تلاميذ

الفصل كلهم مصفقين وهاتفين في استحسان، لكن الأستاذ لم

يتخل عن عناده وقسوته، إذ قال: "أعرف أنكم لا تصفقون للفيلم، بل تسخرون مني" ..

دعاني المدير إلى مكتبه وأخبرني بأن مستوى نضوجي أرفع مما

يحتاجه أي طالب في هذا المعهد، وأضاف قائلا: "أفهم أنك تريد أن

تحقق أفلامك الأولى بسرعة فائقة. بالطبع لا تستطيع أن تمكث

معنا، لكن دعني أوجه لك نصيحة مجانية.. لا تبدأ بفيلم درامي

طويل، جرب الأفلام القصيرة أولا."

عندما غادرت المعهد، كانت هناك احتجاجات واعتراضات صادرة من

عدة أشخاص، من بينهم الناقد والمؤرخ جورج سادول، الذي كان

يمارس التدريس في المعهد، وعدد من الأساتذة الذي كانوا

يعتبرونني الطالب المفضل لديهم. وقد شملت الاحتجاجات العديد

من الطلبة لكن دون جدوى.

* التحقت بدورة دراسية تحت إدارة المخرج جان روش، الذي كان

يحاول تدريب الأفراد في تقنيات "سينما الحقيقة"، وهو النوع

الوثائقي الذي اشتهر به، وتحت إشرافه حققت عددا من الأعمال

الوثائقية. في تلك الدورة، اعتادوا أن يدرّسونا كيفية استخدام الكاميرا المحمولة باليد، كيف نتنفس عندما نصور بها، كيف نقف معها، كيف نقف بركبتين مّحنتين على نحو طفيف. كان علينا أن نتدرب أمام المرأة، أن نتحقق من أننا نفعل كل شيء بشكل صحيح. لا بد من الاعتراف بأن الأمر كان مثيرا للاهتمام.

* ثم قررت أن أحقق فيلما على نفقتي الخاصة. اتصلت بعدد من الطلبة السابقين في "الإيديك"، كل حسب تخصصه في مجالات التقنية السينمائية، كما عثرت على صديق لديه المال والاستعداد لشراء الفيلم الخام.. ومعاً شرعنا في تحقيق الفيلم الذي سمّيته "أسود و أبيض".. وكان مصورا بالطبع بالأسود والأبيض، وبكاميرا 16 ملي. قصة شخص مطارّد في كل أنحاء باريس.. لكن لم يتوفر لدينا المال لتحميض طبعة الفيلم.

* لفترة وجيزة عملت كمرشد للجمهور في صالة السينماتيك الفرنسية، ليس فقط لإعالة نفسي ماديا، حيث كنت بحاجة ماسة إلى المال، لكن أيضا لمشاهدة الأفلام العالمية التي كانت تعرض هناك، وأظن أنني شأهدت كل الأفلام المعروضة في تلك الفترة.. أي، كل تاريخ السينما.

الأفلام المفضلة لدي كانت قد ترسخت تقريبا على نحو آلي.. ليس في اتجاه مخرجين مثل إيزنشتاين، لكن بالأحرى في اتجاه أمثال مورنو، سواء عبر فيلمه "الضحكة الكبيرة" أو "الشروق"، وأورسون ويلز بتوليف أفلامه عبر الكاميرا، ورينوار باستخدامه لعمق المجال والقصص المتوازية، وهناك بالطبع فيلم كارل دراير "الكلمة" (Ordet)، أيضا فيلم ميزوجوشي Ugetsu Monogatari ، أذكر مشأهدي للعديد من أفلام ميزوجوشي دون ترجمات، كنت استمتع بمشأهدة الصور فحسب. وكان هناك أيضا أنتونيوني، بلقطاته المديدة الجديدة بالاعتبار، والتي كانت تستمر على نحو أطول قليلا مما كان متوقعا السماح به لالتقاط المرء لأنفاسه. ببساطة شعرت بالكثير من الراحة والاطمئنان مع هذا النوع من السينما أكثر من أي نوع آخر. من أفلام أورسون ويلز التي أحبها فيلم "آل إمبرسون العظام"، أو المشهد الافتتاحي في فيلمه "لمسة شر". كمتفرج، ليس لدي أي مشكلة في مشأهدة أفلام شخص مثل ستانلي كوبريك، لكن كمخرج، التفضيل يكمن في مكان آخر.

* بعد الدورة الدراسية مع جان روش، وذلك الفيلم الأول الذي لم يكتمل، عدت إلى أثينا لرؤية عائلتي، ولرؤية فتاة نمساوية كنت مرتبطينا معها بعلاقة عاطفية. هي كانت تعيش في زيوريخ، وتعمل مذيعة طيران. كنا قد اتفقنا، على نحو عفوي وارتجالي، أن نتزوج سريعا، وكان من المفترض أن نلتقي في أثينا في يوم محدد. ولأنني لم أكن أحب فكرة انتظار الفرصة الملائمة في المدينة حتى تأتي، فقد انضممت إلى بعض الأصدقاء الرسامين ومعهم ذهبت إلى ميكونوس لبضعة أيام، ناسيا تماما موعد اللقاء وترتيبات الزواج وكل شيء. في ما بعد، اكتشفت أن الفتاة بدورها لم تأت.. وبتلك الطريقة نجحت في البقاء خارج دائرة الزواج المحفوفة بالمخاطر. كانت تلك المرة الأولى والأخيرة التي فيها فرضت مسألة الزواج نفسها علي.

في الواقع، أنا مرتبط، من ذ زمن طويل، بامرأة أحبها ومعها كوّنت عائلة صغيرة.. لكن دون زواج.

* عدت إلى باريس، وكنت مترددا: هل أبقى وأعمل في باريس؟ كان لدي عدد من الخيارات، والفرصة كانت سانحة لأن أحقق أفلاما وأوطد مساري الفني هناك، فقد تلقيت عروضاً لكي أساعد في إخراج بعض الأفلام، كما ظهرت على الشاشة في عدد من الأدوار الصغيرة. لكن كان علي أن أعود إلى أثينا. لا أعرف، على وجه اليقين، ما السبب الذي دفعني للعودة، ربما كانت أسبابا عائلية. حدث هذا قبل سنوات من استيلاء العسكر على السلطة في اليونان، والجامعة في ذلك الحين كانت تغلي بفعل الاحتجاج والتمرد.

في طريق عودتي من المطار، وفي موضع معين، وبسبب الاختناق المروري نتيجة انسداد الطرقات في وسط البلدة، اضطررت إلى النزول من سيارة الأجرة، واخترت المشي. فجأة وجدت نفسي وسط مظاهرة طلابية. بعد قليل انقض رجال الشرطة على المتظاهرين، ضاربين بهراواتهم كل من يصادفونه في طريقهم، على نحو عشوائي. أحدهم ضربني بهراوته فوقعت على الأرض وانكسرت نظارتي. بصعوبة وصلت إلى البيت، ملطخا بالدم، وجسمي كله يرتعد.

في مساء ذاك اليوم، تلقيت اتصالا هاتفيا من صديقة لي تدعى تونيا ماركيتاكي، وهي مخرجة سينمائية درست السينما في

معهد الإيديك وتخرّجت منه، وكانت في ذلك الوقت تكتب عن السينما في جريدة يسارية إسمها "التغيير الديمقراطي". سألتني عن خططي للمستقبل، ثم اقترحت - في حال اخترت البقاء في أثينا- أن أكتب في النقد السينمائي لتلك الجريدة. وقد أدهشت نفسي عندما وافقت على الفور ودونما تردد. أظن أن الموقف كان نتيجة للصدمة التي حدثت لي في ذلك اليوم. فقد قررت أن أبقى وأفهم ما يحدث في بلدي. فجأة أصبحت اليونان، التي كنت قد نسيته تماماً وأنا أخطط للعمل في فرنسا، حاضرةً في ذهني. لم يعد بوسعي أن أرحل بعد ذلك اليوم. مكثت مع تلك الجريدة مدة ثلاث سنوات، من 1964 إلى 1967، عندما وقع الانقلاب العسكري بقيادة الكولونيلات، وأرسلوا الشرطة العسكرية لإغلاق مكاتبنا واعتقال كل من صادفوه هناك. ولحسن الحظ، كنت وقتذاك خارج الجريدة.

* عندما كنت أعمل في الجريدة، اتصل بي الموسيقيّ فانجيليس (الذي اشتهر في ما بعد وألف موسيقى فيلم "عربات النار" Chariots of Fire) وكان وقتها قد كون مع عدد من أصدقائه فرقة موسيقية تدعى Forminx، اسم آلة نفخ قديمة، والفرقة لفتت أنظار منتج، أو متعهد حفلات، أمريكي أبدى إعجابه بموسيقاهم وأراد أن ينظم لهم جولة فنية في أمريكا، لكنه احتاج إلى فيلم عن الفرقة يمهّد الطريق ويعرف موسيقاهم إلى الجمهور الأمريكي قبل ذهابهم إلى هناك. وبما أن الفرقة كانت مشهورة داخل اليونان، فقد تحمسي منتج يوناني للمشروع وأبدى قبوله بالمشاركة. آنذاك اقترحوا علي أن أنفذ الفيلم الترويجي. وافقت بالطبع، فقد كانت بالنسبة لي فرصة لخوض تجربة عملية.

في غضون أيام كتبت السيناريو، قصة بوليسية عن تحريّ لكن حافلة بالموسيقى. أثناء التصوير، اختلف المنتجان فانسحب الأمريكي وبقي اليوناني الذي لم يفتر حماسه لكن توقع مردوداً تجارياً أكثر مما كنت أتوقعه. بسبب الخلافات بيننا، أردت أن انسحب، لكن صديقاً لي أقنعني أن الطرد أفضل من الانسحاب، ففي حالة الطرد سأحصل على تعويض معقول.. هكذا بدأت أحرّض المنتج واستفزه، وعندما أعدت تصوير إحدى اللقطات 42 مرة، قرر المنتج فصلي، وبالمبلغ الذي دفعه لي صورت فيلمي الدرامي الأول.

الحفر في الذات

ثيو أنجيلوبولوس من المخرجين الذين يستمدون من ذواتهم، من حياتهم الخاصة، من تجاربهم الشخصية، المواد والموضوعات لأفلامهم، بحيث تبدو هذه الأفلام سيرة ذاتية لجوانب ومراحل معينة من حياتهم.. هكذا هي أعمال فلليني، تاركوفسكي، ومخرجين آخرين قدموا في أفلامهم صورا ولوحات سياسية عن زمنهم ثم صاروا يركزون على البورتريهات الشخصية أكثر من البانوراما التاريخية، كما عند فرانكسكو روزي والأخوين تافيانى. بدءا من فيلمه السادس "رحلة إلى كيثيرا"، صار جليا أن تاريخه الشخصي يتواشج على نحو حميم مع الأفلام التي يحققها. أفلامه تبدو ذاتية جدا لأنها تتحدث عن نفسه. أبطاله انعكاس لذاته وهي مسطرة في سياق درامي، قريبة تماما من أوجه معينة من حياته. التماثلات بين ثيو وأبطال أفلامه قريبة وعديدة.. سواء في التجربة المهنية والحياتية أو في علاقاته مع عائلته ومحيطه. العديد من ذكريات الطفولة تتحول إلى مشاهد سينمائية. وهو يشير، خصوصا، إلى مشهد الافتتاحية في "رحلة إلى كيثيرا" الذي يظهر زحف الجيش الألماني نحو أثينا. المشهد مبني على حدث شهده في طفولته. أحد أكثر ذكريات طفولته إيلاما وإثارة للصدمة هي حادثة إبعاد أو اختفاء أبيه بعد الحرب.. وهكذا فإن غياب الأب (أو حضوره المجازي) والبحث عنه سيكون من الثيمات الأساسية والمتكررة في أفلامه.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* كل أفلامي هي جزء مني، وتعبير عن سيرتي الذاتية وعن حياتي، والتجارب التي عشتها والأحلام التي حلمت بها. بعض أفلامي أقرب إلى اهتماماتي الفكرية، والأخرى أقرب إلى أحداث في حياتي الواقعية.
* ربما يكون المظهر المتصل بالسيرة الذاتية أكثر جلاء وبروزا لأن كل أفلامي الأخيرة تتعامل مع فنانيين والأزمات التي يمرون بها في تحقيق العملية الإبداعية. واستطيع القول أن كل ما حققته بعد "الإسكندر الأعظم" يدخل في خانة السيرة الذاتية إلى مدى معين.

* الحقيقة أن شخصيات أفلامي هي صور مركّبة. هناك جزء أصغر أو أكبر من ذاتك في كل شخصية. لكن هناك أيضا أفرادا آخرين كنت تعرفهم. هي ليست أنت، لكن يقينا يوجد هناك دوما بعض منك في تلك الشخصيات أيضا. وكلما ذهبت إلى مدى أعمق في هذه الشخصيات، اقتربت أكثر من ذاتك.

* لدي إحساس بأننا على الدوام نغرف من خزان ذكرياتنا، ونعيد إحياء أجزاء معينة اختبرناها في الحياة الواقعية. أفلامي حافلة بكل تلك اللحظات الخاصة والاستثنائية من طفولتي ومراهقتي، عواطفني وأفلامي في ذلك الحين. أعتقد أن منبع أو مصدر كل ما نفعله يوجد هناك.

* كل ما فعلته، كل ما نجحت في الكشف عنه وإبرازه، نابع مني، من ذاتي. هذا هو ما يهم، باستقلالية عن التقدير والاهتمام والجوائز والتكريم.

* ربما أنا، ببساطة، محدّد بتجربتي الخاصة، بالصدمات الشخصية، بأمالي ورغباتي، بنموي وتطوري الذاتي.

* يوم ولدت، كانت اليونان تحت حكم ديكتاتور، هو الجنرال ميتاكساس. في العام 1940، غزا الإيطاليون اليونان. الصوت الأول الذي أتذكره هو صوت صفارات الإنذار أيام الحرب. والصورة الأولى هي صورة الألمان وهم يدخلون أثينا، تماما كما رسمتها في المشهد الافتتاحي من فيلمي "رحلة إلى كيثيرا". كل ما شهدته كان هناك، بما في ذلك الجزء الذي يظهر الجندي الألماني الشاب وهو يوجه حركة المرور، والصبي يأتي ويضرب على ذراعه ثم يهرب بعيدا نحو متاهة من الشوارع الضيقة فيما الجندي يطارده.

* نظرا لكوني ولدت قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بفترة بسيطة، فإنني لم أستطع تفادي واقع أن أكون موسوما بالتاريخ، تاريخ بلادي خصوصا: الدكتاتورية قبل الحرب، ثم الحرب وكل ما حدث بعد ذلك، من حرب أهلية إلى دكتاتورية أخرى. كان من المستحيل، بالنسبة لي، أن أفلت من حياتي وتجربتي الخاصة.

في محاولة مني للفهم، فإنني أحقق أفلاما مبنية على التاريخ، أو تأملات في التاريخ. بالنسبة لي، من الطبيعي أن أحفر في الماضي الخاص من أجل توضيح وتحديد قصتي الخاصة ضمن تاريخ المكان. خلال الحكم الدكتاتوري في اليونان، من 1967 إلى 1974، تعرضت لصدمة عنيفة. كل ما اختبرته كفتى شاب مع أبي، وحبسه ثم

الحكم عليه بالإعدام، وأشياء أخرى كثيرة.. كل هذه الأحداث عادت إلي وأصبحت المادة لمعينة تاريخي الشخصي في سياق تاريخ بلدي.

* التاريخ الآن صامت. ونحن جميعا نحاول أن نجد الأجوبة بالحفر داخل ذواتنا، ذلك لأن من الصعب جدا أن تعيش في صمت. عندما لا يكون هناك نمو تاريخي، يشعر المرء بإغواء لا يقاوم يدفعه لتركيز البؤرة على ذاته، في سياق الأزمة التي اعترضت الاستمرارية التاريخية.

بالنسبة لجيلنا، الجيل الذي لعب دورا فاعلا في جعل هذه الاستمرارية حية ومتقدة، يبدو الأمر محزنا للغاية. إنه ضرب من خيبة الأمل التي يصعب جدا التعبير عنها.

لماذا السينما؟

لم اختيار شكل فني (السينما) مكلف ومرهق، ويستدعي تعاونا جماعيا؟ لم ليس الرسم أو الموسيقى أو الكتابة؟ ما الذي يغوي ويفتن ويجذب في مجال كالسينما؟
هل الفيلم (كما يقال من حين إلى حين) على وشك الانطفاء، الانتهاء، الغياب، الموت؟
في عصر "ما بعد التلفزيون"، حيث شاشة الكومبيوتر سوف تحتل المجال كله، سوف تصبح كل شيء، وسوف تحل محل: صالة السينما، التلفزيون، المجمع التجاري، البنك، المكتبة، المدرسة، مكتب البريد.. هل سيكون العالم بحاجة إلى أفلام تتطلب من الجمهور تركيزاً وتأملاً وتفكيراً، وتثير عواطف وانفعالات قوية ومقلقة بشأن قضايا شائكة، لا حلول سهلة لها، أفلام لا تهتم بالترفيه وحده؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* بالنسبة لي، صنع الفيلم ليس حرفة، لا أشعر أنني سينمائي محترف. بوسعي أن أعيش وأكسب رزقي بوسيلة أخرى. لم إذن اختيار السينما؟ من أجل التخاطب مع شخص آخر، والاتصال بالآخرين؟ من أجل الذهاب إلى مهرجان كان؟ الفوز بجوائز؟ السفر؟ أن تعيش كما يعيش أي مخرج؟ لا.. ليس الأمر كذلك على الإطلاق.
* إنه الولوج الذي يكتسبه المرء. السينما مرض. لديها قدرة فائقة على الاستمرار، والصمود في كل الأزمنة، سواء كنت مقبولا في هذا المجال، أم لم تجد القبول بعد.
في الماضي مررت بوقت عصيب وعسير جدا. لكن السينما قوية جدا. ليس بوسع أحد أن يعيش بدونها. السينما ليست مجرد وسط تعبيري، إنها شكل من أشكال الحياة.
* أنا لا أحقق أفلاما لإرضاء أو إمتاع أحدٍ ما. بالنسبة لأفراد مثلي، الأفلام هي ببساطة أسلوب حياة. عندما أتحدث عن حياتي فإنني أتحدث بالضرورة عن حياتي "في الأفلام". بمعنى، أن تحقيق الأفلام هي حياتي الثانية، الأخرى، الحياة الموازية. أحب كلمات فولكتر التي تقول بأن العالم مخلوق من أجل أن يكون رواية.. في حالتي، أود أن أصدق بأن العالم مخلوق ليصير فيلما.

السينما هي حياتي. إنها الهواء الذي أتنفسه.
* أود أن أصدق بأن السينما سوف تنقذ العالم. السينما هي عالمي، وهي المدى لكل أسفاري. إنني أبحث على الدوام عن المدينة الفاضلة، الصغيرة و السرية، التي سوف تسحرني. إنني أبذل أفضل ما بوسعي للإيمان بالصلة الوثيقة لهذه الرحلات التي أقوم بها على نحو متواصل من خلال أفلامي.
* إنك تحقق فيلما لكي تفهم بوضوح ما هو غامض في وعيك.
* العالم يحتاج إلى السينما الآن أكثر من أي وقت مضى. قد يكون الفيلم الشكل الهام الأخير من أشكال مقاومة العالم المعطوب، المتدهور، الذي نعيش فيه.
بالتعامل مع الحدود، التخوم، تمازج اللغات والثقافات اليوم، أحاول أن أبحث عن إنسانية جديدة، طريقة جديدة.

الإخراج.. الفعل السينمائي

ماذا يعني أن تبدع فيلماً؟
ما الذي يعنيه تحقيق الأفلام؟
هل هو شكل من أشكال البحث؟
ما الذي يستدعيه صنع الفيلم من المخرج؟
ما هو الشعور الذي ينتاب ثيو عندما يشرع في تحقيق فيلمه؟
كيف هي عملية تحقيق الفيلم، كيف يقترب من فيلمه، ويعالجه،
ويتخطى صعوبات تنفيذه؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* عندما أبدأ في فيلم جديد، وأشرع في الانتقال هنا وهناك بحثاً عن مواقع التصوير مع جيورجو أرفانيتيس، صديقي ومصوري، غالباً ما ينتابني إحساس بوخز خفيف في بشرتي من أثر الاهتياج، شعيرات ذراعي تنتصب بفعل الاستثارة التي أشعرها قبيل البدء في تنفيذ الفيلم. بإمكانني القول أن الشعور الخاص الذي يعتريني هو أشبه إلى حد ما بممارسة الحب.. إذ على الرغم من كل الصعوبات والعقبات والاحباطات والمشقات، إلا أن تحقيق الفيلم هو، في النهاية، مغامرة إنسانية.

* كل مخرج سينمائي يتذكر المرة الأولى التي نظر فيها من خلال مجعد الصورة أو الرؤية (viewfinder جهاز صغير على هيئة إطار مثبت بالكاميرا ويمكن بواسطته رؤية ومعاينة حدود المنظور من وجهة نظر الكاميرا). إنها اللحظة التي هي ليست اكتشافاً للسينما بقدر ما هي اكتشاف للعالم. لكن تأتي لحظة يبدأ فيها المخرج بالارتياح في قدرته الخاصة على رؤية الأشياء عندما لا يعود يعرف ما إذا كانت تحديقته سليمة وبريئة.

* منذ فترة قريبة، نشر الكاتب الأسباني خورخي سيمبرون كتاباً بعنوان "أن تعيش أو أن تكتب". عندما أكون في البيت، تقول لي ابنتي معاتبة: "نعم، نعرف ذلك، سوف تغادرننا غداً من جديد، لسبب أو لآخر، ونحن لا نراك أبداً". عندئذ أكتشف أنها كبرت فجأة، صارت امرأة، وأنني قصرت في إدراك أو اكتشاف أمور معينة معها. تلك

اللحظات المفقودة هي الثمن الذي ندفعه من أجل أن نخلق شيئاً.. وهذا يشعرني بالحزن.

* أظن أن الأفلام التي سببت لي خيبة معينة هي تلك التي حققتها وأنا واثق من نفسي تماما. أعتقد أنك كلما كنت واثقا من عملك في البداية، تكون أكثر قابلية لخيانة نفسك.. واحتمال التخبط يكون وارداً أكثر.

* لست مباشرا ولا أريد أن أعلم الناس. إنني أحاول أن أجد طريقا من الهولوية إلى الضوء. نحن نعيش في أزمنة مضطربة حيث غياب القيم. حالة من الانقباض والكآبة ترافق التشوش والارتباك. لكن الأسئلة التي يطرحها الناس على أنفسهم لا تزال هي ذاتها: من أين جئت، إلى أين أنا ذاهب؟.. أسئلة عن الحياة والموت والحب والصدقة والشباب والشيخوخة. أنا متشائم ومتفائل، على حد سواء، بشأن قدرتنا على إيجاد مخرج من اضطراب زمننا. لكنني، عميقا، أتمنى أن يتعلم الناس من جديد كيف يحلمون. لا شيء أكثر حقيقية من أحلامنا.

* دائما أقول أن أفلامي هي بمثابة جامعة أدرس فيها. لقد تعلمت كثيرا من أفلامي.. هي أمتعتي الشخصية، هي سلسلة من الجلسات في التحليل النفسي.

* أشعر، أكثر فأكثر، بأنني رجل كَفَّ عن فهم أشياء كثيرة. من جهة أخرى، لا أشعر بأنني شخص أسئ فهمه، وهذا مهم جدا. ثمة العديد من الأشياء التي لا أفهمها لكنني أستمع في محاولة فهمها حتى عندما يكف الآخرون عن المحاولة، أو عندما يجد الآخرون بأن الفهم بسيط. بالنسبة لي، الفهم الأعمق للأشياء يصبح أكثر صعوبة.. تلك هي مهمتي كسينمائي.

* ببساطة أشعر بأنني كنت محظوظا بما يكفي لأن أحقق الأفلام التي أردت أن أحققها. الآن، في هذه المرحلة من حياتي، علاقتي هي فقط مع الأشياء التي حققتها. لا أتوقع شيئا.. حتى من الفيلم نفسه. وحين أقول بأنني لا أتوقع شيئا، فإنني أعني، كمثال، بأنني لا أتوقع أية استجابة لا من النقاد، ولا من المهرجانات، ولا من أي شخص. إنني أقبل اللعبة الدائرة حول العرض لكن، جوهريا، ذلك لا يعني. ما يتطور بقوة أكبر هو علاقتي بالعمل نفسه، وبإمكانيات التعبير، تلك هي وجهتي.. أن تبحث عن الكلمات، تلك الكلمات

القليلة، التي يمكن أن تحتوي كل ما فعلته، وتعبّر عن حياتي نفسها.. الكلمات التي سأتركها خلفي يوماً ما.

* لا أعرف كيف يتصل السينمائيون الشباب مع السينما.. السينما كوسط جمالي وثقافي. لكن بالنسبة لنا، بالنسبة لجيلي - جردان السينمائيك- وبالنسبة لي شخصياً، لم تكن العلاقة شخصية أو اتصالاً ذا تعبير بسيط، بل يمكنني القول أنه كان شيئاً أكثر من ذلك.. كان تعايشاً محموماً.

* أزمة السينما لا تتصل فقط بتناقص عدد رواد السينما. في السبعينيات كان المخرجون لا يزالون يبحثون عن آفاق جديدة. الآن، هذا البحث قد انتهى.

على الرغم من الأفلام القليلة الجيدة فإن الانطباع العام هو أن الأفلام صارت تلهث مقطوعة الأنفاس. الأفلام، بالنسبة لنا، كانت إلى حد ما تشبه المحاربين الذين يذهبون لإنقاذ العالم. اليوم، صار المخرجون الشباب يعملون مع نفس الطاقم الفني الذي كنت أعمل معه. هذا يتطلب الكثير من المال، وكلما ارتفعت التكاليف، تقلص هامش التحريات والاستكشافات الجسورة. يوماً ما تحدثت مع ناجيزا أوشيميا (المخرج الياباني) عن حاضر السينما، وكلانا تقاسم الشعور بأن جيلنا كان أكثر التزاماً على الصعيد السياسي، وأنا في شبابتنا كنا نؤمن، بصدق وإخلاص، بأن الأمور سوف تتغير حقاً. الآن، كل هذا قد انتهى.

* ليس هناك نهاية في أفلامي. لدي إحساس بأن كل ما حولي يبقى ساكناً وجامداً. أحاول أن أفلت من هذا الثبات، أن اقتحم أرضاً جديدة، لكن لا شيء يحرضني، لا شيء يحدث من حولي والذي يمكن أن يحثني على الاقتحام. قال لي أوشيميا الشيء نفسه عندما سألته: لماذا لم يعد يصور في اليابان؟.. قال لي: لا شيء هناك يستفزني ويحرضني.

* تحقيق الأفلام عملية موجهة. هناك خسائر، لكن يمكنك أن تربح. هناك أشياء مثل الصور المناسبة، والمشاهد التي تصبح حية من خلال التعبير عنها بالصور المناسبة. لكن هناك أيضاً المشاهد التي تفقد شيئاً ما حين تتحقق في صور. لا يمكنك أن "تكتب" الصور كما في الأدب. فليني كان يقول بأنه عندما يواجه معضلة في عملية التحويل فإنه يجلس و"يكتب" المشهد كما لو كان نصاً أدبياً، عندئذ تكون قراءته سهلة جداً. لكن هذا ليس سينما، ذلك لأن السينما

تقتضي مني أن أجد الصيغة المناسبة، الصيغة السينمائية المناسبة، وهذا بالطبع هو الأكثر صعوبة.
* الكتابة تقتضي العزلة الجميلة، بينما في عملية الإخراج تكون مكشوفاً ومباحاً أمام كل هؤلاء الناس.. فأنت لا تستطيع أن تحقق السينما وحدك. لكن هذا بالطبع يجعلك أيضاً تتصل بسجاي الآخرين وشوائبهم. هنا أنت لا تعود وحيداً. العديد من الأشياء تكون ممكنة حين تكتب، لكن في عملية الإخراج ينبغي أن تكون مقررّة ومحسومة.. فوراً وبدون عون. لهذا السبب صرت أحب الكتابة.. في الكتابة يمكنك أن تتخيل كل شيء، تبتكر أي شيء، وتخلق عالماً خاصاً بك.

* تروفيو كان يقول بأننا أكثر فطنة من الشيء الذي ننتجه. وقال أيضاً، نتيجة إدراكه للتسويات المحتومة، عندما تنجح في خلق كل شيء بالطريقة التي تخيلتها، فذلك أشبه بفوزك في اليانصيب. لكن معارضة الشروط تلاحقك طوال حياتك. في الواقع، مع مرور الوقت، تعقد نوعاً من الصلح مع الشروط المضادة، مع العقبات المحتومة. إنك تقبل أفلامك بسهولة أكثر. إن وقت الألم هو وقت الفعل. علاقتك الخاصة بالفيلم لا تنتهي عند نقطة معينة. إن ما ينتهي هو علاقتك بالآخرين. إذا نظرت، في لحظة صفاء وهدوء، إلى فيلمك بمفردك، فسوف تعرف ما إذا كنت تستطيع الدخول في صلح ووثام مع الفيلم، وقبوله بالطريقة التي حققته بها.
* إنني أصور مثلما أتنفس. ولا أفرض شيئاً عندما أصور. إنني أحاول جاهداً أن أمنح للزمن مكاناً وللمكان زمناً. وأتيح للزمن أن يتنفس أثناء التصوير.

* إنني أنتمي إلى أولئك الذين لا يتسلحون باليقين أبداً. إنهم في حالة شك دائم.. حتى عندما يكتمل الفيلم. إنني أبحث دائماً.. دون توقف.

* شخصياً، لم أحاول أبداً أن أترجم الصور بطريقة نمطية، مثل معادلة.. هذا يدل على هذا. أنت، في هذه الحالة، تفقد الشعر. أحياناً يتعين تلقي الفيلم من خلال الجلد وليس الدماغ.. وبطريقة سحرية. من الجلي أن الفيلم، إذا كان مهيناً لذلك، يكون مفتوحاً على سؤال: أنت لا تستطيع أن تستقبل فيلماً بطريقة سحرية إذا هو غير شعري. الفيلم الذي يحترم نفسه ويحترم جمهوره ينبغي أن يكون مفتوحاً على قراءات مختلفة.

* أكون مطمئنا وراضيا عندما يمضي كل شيء، لحظة التصوير، في الاتجاه الذي تخيلته. أحيانا يترأى لي بأن اللقطة تبدو على ما يرام، لكن عندما أشاهد نسخ التصوير، النتاج اليومي في نهاية يوم التصوير، أقول اللعنة! ثمة شيء مفقود، ثمة نقص داخلي، شيء أفتقر إليه، شيء يفتقر إليه السيناريو. لماذا لم يقفز؟ (أثناء تصوير الممثل برونو غانز في أحد مشاهد "الأبد ويوم واحد") كنت أمل من برونو أن يقفز في الماء عندما جعلت القارب يدنو أكثر من الصخرة، لكنه لم يقفز. صحيح أنني لم أطلب منه أن يقفز، لكنني عمقيا كنت أتمنى أن يفعل ذلك.

صعب بالنسبة لي أن أقيم كما ينبغي ما يدور فعلا في قلب الممثل، أو حتى أن أحكم على ما يجري، بالتفصيل، في أية لحظة، في المجموعة الكاملة للإنتاج. لا أستطيع أن أقدر مبكرا ما يكونه أو سوف يكونه الجوهر الحقيقي، والذي يوفر جواً نقيا.

* أشعر أن اختيار المواقع، المناظر، زمن التصوير، ومدير التصوير، هذا الاختيار يحد ذاته كاف لجعل العمل أقل صعوبة. في النهاية، حالما تجد نفسك في الموقع، يكون الأمر بسيطا كما التنفس.

* الطبيعة الفعلية للنضال من أجل صنع فيلم تزيد من احتمال حدوث بعض المخاطر التي قد يتعذر تجنبها: ذات تتضخم، غرور مفرط، إنهاك واستنزاف، ارتياب بالذات، توترات عصبية، نفاد الصبر مع الآخرين ومع النفس.

* علينا أن نسأل أنفسنا، طوال الوقت والمرة تلو الأخرى، هذا السؤال الذي طرحته في فيلمي "تحديقة يوليبيسيس": هل ما زلت أرى، كما المرة الأولى التي فيها وضعت عيني على عدسة الكاميرا؟ المرة الأولى التي فيها اكتشفت العالم من خلال عدسات الكاميرا؟ هل ما زلت لدي براءة التحديقة.. تلك التي كنت أمتلكها في المرة الأولى؟

التأثرات

لا أحد يشك في أصالة وفرادة أنجيلوبولوس، وقدرته الفذة في تجديد الشكل السينمائي، لكن ليس هناك فنان يعمل كليا خارج النماذج والمعايير والخيارات التي يوفرها الوسط الذي يتحرك فيه ويعمل ضمنه. في أفلام أنجيلوبولوس نجد تمازج نزعات هامة كانت تعمل في السينما الأوروبية عبر السنوات الأربعين الماضية، إضافة إلى تقنيات واتجاهات أخرى.

إن إحساسه الدقيق بالتكوين البصري متأثر بعمق بالتقليد البيزنطي في رسم الأيقونات، بقدر تأثره بمنجزات السينما الحداثية: أنتونيوني تحديدا.. خصوصا في ما يتصل بإظهار وفهم الحيز والزمن والشخصية. كما يشير إلى استلهامه من سينما الألماني مورنو، اليابانيين كينجي ميزوجوشي وياسوجيرو أوزو، الدنمركي كارل دراير، الأمريكي أورسون ويلز.. وهؤلاء جميعا يميلون إلى اللقطات الطويلة الأمد، التي هو يفضلها.

أيضا تأثر بالأفلام الاستعراضية الأمريكية التي حققها فنسنت منيللي وستانلي دونالد. كذلك تأثر بسينما الفرنسيين جان رينوار وروبير بريسون التي كانت تستكشف "واقعية الصورة" وتؤكد على الصورة المتواصلة بدلا من المونتاج السريع (المفاجئ) الذي يشظي العالم. كما تأثر بسينما جون فورد في تركيزه على علاقة الفرد بما يحيط به من مناظر شاسعة غير مأهولة.

إن سينما أنجيلوبولوس قد انطلقت من هذا الإرث الجمالي الغني والمتعدد، لتعانق منجزات الموجة الجديدة الفرنسية ومفاهيمها، والذي يتضمن أخذ الوسط السينمائي بجدية، إضافة إلى حرية التجريب باللغة السينمائية، واستخدام الفيلم للتعبير عن رؤية ذاتية، وصياغة وجهات نظر سياسية-اجتماعية.

الدراما، حسب المفهوم المسرحي الغربي، بالكاد توجد في أفلامه، وفي بعض المشاهد لا توجد على الإطلاق.. لا كلام، لا حركة (أو القليل من الحركة). مثل هذه المشاهد السكونية، الصامتة، تحرك المخيلة، وتدفعنا إلى التأمل والسبر والتأويل.

في أفلام أنجيلوبولوس، أغلب المشاهد التي تحتوي على عنف، وحتى ما يعتبر درامياً أو هاماً للسرد، تحدث خارج الشاشة دون أن يراها المتفرج. على سبيل المثال، في فيلم "إعادة بناء" تقع الجريمة داخل البيت فيما الكاميرا مركزة على خارج البيت / اغتيال السجين السياسي في فيلم "أيام 36" يحدث خارج الشاشة فيما الكاميرا مركزة على نافذة الزنزانة حيث يقع الاغتيال / حادثة الاغتصاب داخل الشاحنة، في فيلم "منظر في السديم"، غير مرئية وغير مسموعة، إنما نرى النتيجة فحسب حيث تتحرك الكاميرا نحو الفتاة الصغيرة التي تحرق في يدها المملوطة بالدم. مثل هذه الأحداث نراها، نحن المتفرجون، بمخيلتنا فقط، وفي هذا يتأثر أنجيلوبولوس بالتراجيديا الإغريقية التي تبقى الكثير من العنف خارج خشبة المسرح فلا تظهره بل تتكلم عنه، وذلك حتى يتمكن الجمهور من التركيز على النتائج وليس الفعل أو الحدث، والشيء نفسه ينطبق على المسرح الصيني والياباني. هكذا يتيح أنجيلوبولوس للمتفرج مساحة لتأمل معنى ذلك الفعل العنيف ونتأجه.

ثمة شد أو توتر غير عادي يتولد بين ما هو حاضر في الصور الجديدة التي نشاهدها وما هو غائب عن الشاشة. هذه القدرة على ترك الأشياء خارج الشاشة تجعل أفلامه مكشوفة ومباحة لنا لنكملها في أذهاننا. إنها تغذي مخيلة المتفرج وتنشط ذهنه وترغمه أن يشارك بفعالية في عملية قراءة الصور التي تفيض أمامه.. بعكس الكثير من الأفلام التقليدية التي تقدم لنا ما يكفي من المعلومات عن الشخصيات والأحداث بحيث نشعر أننا نعرف كل شيء قبل نهاية الفيلم.

لا يخفي أنجيلوبولوس تأثيره العميق، في تكويناته البصرية، بالثقافة البيزنطية وتقاليد الفنون في تصميم الأيقونات. وهو يقول عن فيلمه "الإسكندر الأكبر" بأنه عمل بيزنطي أو أرثوذكسي يوناني لأنه مبني على عدة عناصر من الطقوس الدينية الأرثوذكسية، وتضم الموسيقى والشعائر والتطهير من خلال الدم، وبالطبع دور الأيقونة في كل هذا.

لليونان القديمة تأثير بعيد على الأجيال المعاصرة، بعكس المرحلة البيزنطية ذات التأثير الأقوى، نظراً لأن هذه الإمبراطورية، التي دامت

أطول من أية إمبراطورية في التاريخ، كانت شبكة متعددة القوميات ومتعددة الأعراق، تشمل حدودها البلقان وتركيا وأجزاء كثيرة من الشرق الأوسط. وما جعل هذه الإمبراطورية متماسكة لزمان طويل هو قوة اللغة الإغريقية، والدين الأرثوذكسي، والعائلة النووية. ولأربعة قرون تقريبا من الحكم العثماني الذي أعقب سقوط القسطنطينية، عاصمة بيزنطة، في العام 1453، ظلت هذه المقومات الثلاثة - اللغة، العائلة، الدين - تغذي اليونانيين بالمعنى أو الغاية، والمركز والهوية.

مع أن أفلام أنجيلوبولوس ليست أرثوذكسية أو دينية بأي معنى اصطلاحى، إلا أنه تأثر الى حد كبير بالتقاليد الأرثوذكسية في الرسم الأيقوني، وهذا ما نجده في اللحظات "السحرية" والظواهر غير المفسرة.

يقول روبرت كابلان: "في حين تؤكد الأديان الغربية على الأفكار والمآثر، تؤكد الأديان الشرقية على الجمال والسحر". من هنا نلاحظ تميز مشاهد أنجيلوبولوس بالجمال والسحر انطلاقا من هذا المنظور الشرقي.

إننا نجد تماثلاً بين التكوينات البصرية السينمائية في أفلام أنجيلوبولوس وتلك التكوينات التشكيلية التي يتميز بها الفن البيزنطي، حيث ينعدم التوكيد على الدرامي والحركي، وعلى الخلفية، لإلقاء ضوء أقوى على الأشكال المعروضة، المرئية من الأمام. وهذا ما يفعله أنجيلوبولوس عندما يعزل شخصياته في المكان.

انعدام التوتر الدرامي في الفن البيزنطي هو محاولة للإيحاء بالروحاني كمعارض للديني. كذلك أشكال أنجيلوبولوس التي لا تبدي اهتماما بالدرامي، وإن كان غرضه يختلف تماما عن الغرض الديني للتقليد الأرثوذكسي، حيث إنه يعمل على المستوى التأملية وليس الدرامي القائم على الحركة.

استخدام أنجيلوبولوس للقطات (Takes) الطويلة، التي غالبا ما تستغرق عشر دقائق تقريبا، يوحى بالعلاقة "المتواصلة" بين الفن البيزنطي والرأى: بوسع المرء أن يقف ويحدق في الأيقونة بقدر ما يرغب. بهذا المعنى، الرأى هو الذي يتحكم في المدة التي تستغرقها تجربة المشاهدة. بينما المتفرج في السينما محتجز في التدفق المتطرف للصور.

انعدام المونتاج الكلاسيكي و إيقاع السرد التقليدي، في أعمال أنجيلوبولوس، يعني أن أفلامه هي فريدة في منح الجمهور وقتاً كافياً للتفحص والمراقبة داخل كل مشهد بقدر ما يرغب. إن انعدام الديناميكية السردية يفضي الى تأسيس علاقة أكثر شخصية وتأملية بين الفيلم والمتفرج ، تماما مثل تلك العلاقة بين الرائي والأيقونات في الموقع الأرثوذكسي.

الدين، عند البيزنطيين، والذي يتضمن انتصار المسيح على الموت، يجد تعبيره أساساً من خلال المظاهر البصرية والسمعية أكثر مما يجده عبر الكلمة المكتوبة المتضمنة في الإنجيل والتأويل الإنجيلي. التوكيد هو على البصري . العمل الفني والطقس الديني يصبح هو "النص". بالتالي، يصبح الاحتفال بموت المسيح وبعثه أكثر أهمية من كل الطقوس الدينية، ذلك لأن من خلال هذا "السحر" يكون الخلاص الفردي ممكناً.

الشعر كان عشق أنجيلوبولوس الأول. كان مفتوناً، بوجه خاص، بأعمال الشاعر اليوناني، الحائز على جائزة نوبل سنة 1963، جورج سيفيريس (1900-1971)، وأعمال ت.س. إليوت. أما الشاعر الذي لعب دوراً أعظم في مسيرته فهو هوميروس. وهوميروس، بالنسبة لليونانيين، هو إنجيلهم وموسوعتهم.. هو ثقافتهم.

من المهم فهم طبيعة هؤلاء الشعراء في مساهمتهم في صياغة أو تشكيل موقف أنجيلوبولوس تجاه السينما: هناك الأهمية التي دوماً توليها التقاليد اليونانية للشعر. وقد عبر أرسطو على نحو جيد عن فن الشعر حين اعتبر الشعر أكثر أهمية من التاريخ، ذلك لأن التاريخ يذكر ما حدث فحسب بينما الشعر يهتم بما كان وما هو ممكن. إن بؤرة سينما أنجيلوبولوس توازي بؤرة شعر إليوت وسيفيريس في تصوير تفسخ القرن العشرين حيث المعنى والإيمان والفردانية والثقافة تبدو متشظية، مستنزفة، منبوذة، وغير مترابطة. لكن هؤلاء الشعراء هم أيضاً خالقون، ولديهم نزوع إلى التأمل.

ومثلما يقدم سيفيريس في أشعاره رحلات أوديسية لكن تدور، على نحو متزامن، في أزمنة حديثة وفي واقع كوني، ميثولوجي وسرمدي، كذلك أفلام أنجيلوبولوس.. الذي يحب أن يستشهد أو يقتبس، في أفلامه، أبياتاً من قصائد سيفيريس. وكذلك من إليوت.

في فيلمه "الإسكندر الأكبر" نجد تضمينا لإحدى قصائد جورج سيفيريس، والذي يقول فيها: "صحت وبين يدي رأس رخامي يرهق مرفقي ولا أعرف أين أضعه".

مع مثل هذا التاريخ الطويل والمتنوع، التراث المتنوع والمتعدد الأشكال من القصة والأغنية والدراما والموسيقى والشعر والعمارة والدين.. كيف يمكن للمرء أن يستفيد من ذلك الموروث ويشعر به؟ تقول قصيدة سيفيريس:

صحت وبين يدي رأس رخامي
يرهق مرفقي ولا أعرف أين أضعه،
كان ينحدر نحو الحلم لحظة خروجي من الحلم.
هكذا تتحد حياتي بحياته حتى يصعب الفصل بينهما.
أنظر إلى العينين.. ليسن مفتوحتين ولا مغمضتين
أتحدث إلى الفم الذي يحاول جاهداً أن يتكلم
أمسك الخدين اللذين انتقلا وراء البشرة
لم أعد أملك المقدره
يادي تختفيان وتعودان إليّ مشوهتين.

لقد أثبت أنجيلوبولوس بأن روح فيلمه تعكس تماماً روح هذه القصيدة. وكما يقول سيفيريس، فإن اليونان الحديثة محاطة بأشياء وأجزاء وأصداء الماضي. لكن ماذا نفعل بها؟ أي دلالة نضفيها عليها؟ علينا أن نلاحظ بأن سيفيريس و أنجيلوبولوس معا يوحيان بأن هذا السؤال لم ينشأ في واقع اليقظة، إنما في الحلم، وأن نتيجة هذا الواقع الماورائي هو اتصال الوعي الماضي والحاضر على نحو لا يمكن فصمهما.

المرء لا يحتاج أن يدرس علاقة هتشكوك بالثقافة البريطانية لكي يفهم أفلامه التي حققها في أمريكا، أو يدرس جذور جون فورد الأيرلندية ليقدّر أفلامه. لكن بعض المخرجين والفنانين والكتاب ينبغي فهمهم في سياق أو بيئة ثقافتهم من أجل تقدير أعمالهم على مستوى أعمق. إذ من الصعب فهم سورالية بونويل دون الوعي بثقافة بلدته الإسبانية ونشأته الكاثوليكية. كذلك لا يمكن استيعاب دعابات وودي ألين دون فهم الثقافة والدعابة اليهودية في نيويورك وخلفيته الثقافية. كذلك لا يمكن استيعاب أفلام

أنجيلوبولوس إلا بربطها بالثقافة اليونانية، ومن أجل تقدير منجزه الإبداعي لا بد من استنطاق الطرائق التي بها عكس ثقافات بلده القديمة: الهيلينية (الإغريقية)، البيزنطية، الاحتلال التركي، إضافة إلى الثقافات الشعبية المعاصرة.

في بداياته، اعتاد أنجيلوبولوس أن يتحدث عن ولعه بـ "التغريب البريشتي". من خلال اللقطات وحركات الكاميرا، كان يسعى - خصوصا في أعماله المبكرة- إلى خلق علاقة جدلية بين عناصر مختلفة في اللقطة. في بعض أفلامه الأولى كان يجعل الشخصيات تخاطب الكاميرا/ الجمهور على نحو مباشر في مونولوجات طويلة، وهي التقنية التي اعتمدها بريشت في خلق حالة التغريب، وبهذه الطريقة كان أنجيلوبولوس يبعثنا عن القصة وفي الوقت ذاته يتيح لنا أن نحصل على رؤية أخرى لهذه الشخصيات.

التأثير "البريشتي"، الذي كان جزءا متماثا لرؤيته الشخصية منذ إقامته في باريس، كان واضحا وصريحا في أفلامه. في عمله مع الممثلين كان يفرض مسافة بينهم والأدوار التي يؤديها، وذلك وفق التقليد البريشتي، وهي عملية ليست سهلة بالنسبة للممثلين. لكن في مرحلة تالية، يبدأ هذا التأثير في التلاشي. إننا لا نختبر شيئا قريبا مما يمكن تسميته بتأثير "التغريب" بالمعنى البريشتي. على العكس تماما، إن دمج الواقعي بالمسرحي في أفلامه غالبا ما يقودنا نحو اتصال عاطفي أعمق وأكمل مع الفيلم.. هذا الاتصال الذي يعانق عقولنا المفكرة أيضا.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* عشقي الأول للأفلام، كصبي، كان موجهها نحو النوع الأمريكي: الأفلام الموسيقية، الويسترن، العصابات.. وبدرجة أقل، الميلودراما. أحببت، على نحو خاص، أفلام جون فورد ومايكل كورتيز وأعمال منيللي وستانلي دونالد الاستعراضية. ما أحبته في هذا النوع (الاستعراضية) من الأفلام تلك الحرية في أن تكون مؤسلفة جدا، وتنطلق من الحياة اليومية لتصير شيئا آخر. تلك الأفلام الاستعراضية كانت تنتقل من الحس الواقعي إلى الحس المسرحي.. مثل جين كيلبي في "غناء تحت المطر" (Singing in the Rain). أشعر بأن الشكل الاستعراضية يتيح لك أن تحول الحياة اليومية إلى شيء

آخر. إن هذا التأثير بالأنواع الأمريكية مكث بداخلي على نحو خفي.. الأعمال الاستعراضية وأفلام العصابات في عصرها الذهبي: بيلي وايلدر، جون هيوستون، هوارد هوكس.

* خلال السنوات الأولى بعد التحرير، من 1944 فصاعداً، السينما الأمريكية كانت النوع الوحيد المتاح في اليونان، بالتالي كانت أول سينما يتمكن جيلي من مشاهدتها. إن تأثير السينما الأمريكية كان محسوساً في أوروبا، للمرة الأولى، بعد الحرب. نزوعها إلى قصص التحري، والاستعراضات الموسيقية، والدراما الاجتماعية والميلودراما، إضافة إلى استخدامها لنموذج معين من السرد لرواية تلك القصص، كل هذا كان له حظوة عند الجماهير العريضة التي تفضل مشاهدة تلك الأفلام، لذلك هي أثرت في الجيل الأول الذي ظهر بعد الحرب، وربما في الأجيال اللاحقة.

مع نهاية الخمسينيات، تفجرت الموجة الجديدة في فرنسا، ومثلت لأفراد مثلي اكتشافاً لخيار آخر غير السينما الأمريكية. العمل الذي حرك مشاعري حقا كان فيلم جودار الأول "على آخر نفس" Breathless (1959).. قصة بوليسية ظاهرياً، مكتوبة بطريقة مختلفة تماماً. كان ثمة تباين هائل في الكتابة بين قصص التحري الكلاسيكية التي قدمها جون هيوستون، وتلك التي قدمها جودار. لكن، بالنسبة لنا، جودار اقترح الحافز الملائم بالكشف عن نوع آخر من المعالجة. بالطبع هو لم يكن المبتكر الأصلي تماماً لذلك النوع، وخياره لم يكن الخيار الوحيد، فقد سبقته الواقعية الإيطالية الجديدة التي قدمت طريقة مختلفة في المعالجة تتصل بـ "التوقيت"، كما في أفلام أنتونيوني. كذلك هناك السينما اليابانية. كل هذه النماذج من السينما كشفت لنا تشكيلة من البدائل أو الخيارات في كتابة الأفلام، وفي تحقيقها على نحو عام.

* عندما ذهبت إلى فرنسا، كانت السينما آنذاك تعيش في عهد أنتونيوني، مع أفلام مثل: المغامرة، الليل، وغيرهما. أثناء دراستي في الإيدك، كنت أحرص يومياً على مشاهدة أحد أفلام أنتونيوني.

* كان لجودار تأثير معين علي، وعلى مخرجين آخرين من جيلي. في المراحل الأولى، كانت هناك أيضاً لمسات أنتونيوني.

* أنا أستل التقنية من أي شيء أشاهده. لا زلت أحب كثيراً أفلام مورنو، ميزوجوشي، أنتونيوني. و مؤخراً فيلم تاركوفسكي Stalker، وفيلم جودار "كل إنسان لنفسه"، وبالطبع فيلم Ordet.. لكن

التأثيرات الخاصة الوحيدة التي أعترف بها هي أفلام أورسون ويلز، في استخدامه اللقطة الطويلة وعمق المجال البؤري.. كذلك ميزوجوشي في توظيفه الزمن والمكان خارج الكادر.

* ليس صحيحا ما يقال عن تأثيري بيانشو (المخرج الهنغاري ميلوش يانشو). استخدام اللقطة الطويلة، التي تستمر مدة طويلة دون قطع، ليس سمة تميز يانشو وحده، هذا التوظيف كان قائما طوال تاريخ السينما.. في أفلام مورنو، على سبيل المثال.

* أذكر عندما شاهدت فيلم كارل دراير Ordet (الكلمة)، انفعلت بشدة إلى حد الهذيان، والذي دام ثلاثة أيام. كنت في حالة صدمة.. كما لو كنت مريضا، لكنه مرض بسعادة. ذلك كان يشبه استماعي لأول مرة لكونشرتو فيفالدي على ألتى المندولين.. كيف يمكن لهكذا كمال أن يوجد؟

* ليس بوسعك إلا أن تتأثر بالمكان وثقافته حين تنشأ وتترعرع فيه.. خصوصا في زمن معين، كما فعلت، عندما كانت الكنيسة جزءا مهما في حياتي الثقافية (وليست الدينية بالضرورة).

لا أستطيع أن أكون حياديا وغير مبالٍ تجاه ما يحدث من حولي. من جهة أخرى، أنا يوناني جدا في اهتماماتي. كل فنان يتأثر بعمق بالمكان الذي يعيش فيه، بحيث يمكن لعمله أن يصبح ضربا من السيرة الذاتية الروحية.

الكتب التي نقرأها، الأشخاص الذين نلتقي بهم، طفولتنا ومراهقتنا -أكثر سنواتنا أهمية- كلها تشق طريقها نحو أفلامنا، كما تفعل أمور مثل الحرب. خلال الحرب الأهلية اليونانية، ليس فقط عائلتي انقسمت إلى شيوعيين ومعادين للشيوعيين، بل أن أبي كان قد تعرض للاعتقال على أيدي الشيوعيين وحكم عليه بالموت، غير أنه استطاع الهرب والنجاة. وقتئذ، وكنت في التاسعة من العمر، أخذتني أمي إلى حجرة مليئة بالبحث للتعرف على جثة أبي. كيف بوسعي ألا أتأثر بعمق بما يحدث حولي مثلما أتأثر بكل لحظات السعادة والحزن، اللغة، المنظر الطبيعي.. وغير ذلك.

* العنف خارج الشاشة جزء من التقليد القديم للتراجيديا الإغريقية. نحن أبدا لا نرى مشاهد الموت أو العنف على خشبة المسرح. هذا يحدث دوما "خارج الخشبة". الشيء نفسه ينطبق على المسرح الصيني والياباني والكثير من أعمال بريشت أيضا. إنك تشاهد هذا في أول أفلامي "إعادة بناء"، حيث بدأت في اللجوء إلى هذه

الطريقة، فأنت تشاهد الشخصيات الرئيسية تدخل البيت، وتعرف أن الجريمة سوف ترتكب في الداخل، وترى الأفراد يأتون ويتحركون في الفناء ثم يمضون، والأطفال يأتون ويلعبون ويغادرون، لكنك لا تشاهد الجريمة، الحدث نفسه.. وقد استخدمت هذه الطريقة كثيرا في فيلمي "الممثلون الجوالون".

* ينبغي القول بأن تجربتي الفكرية الأولى كانت مستمدة من الأدب. بالتالي كنت مهيا للمعالجة السينمائية المختلفة تماما في ما يتصل بالنصوص. قرأت، في الأغلب، أعمال الكتاب الأوروبيين العظام، وكنا في اليونان نعرف الكثير عن الأسماء الأمريكية، من والت ويتمان إلى إرنست همنجواي، شتاينبك، فولكنر، دوس باسوس. بالطبع، الأدب اليوناني والتراجيديا الإغريقية، التي تمثل لقائي الأول بالمسرح، كان لهما تأثيرا هائلا علي.

* الأدب مارس تأثيرا على نموي. بدأت بكتابة القصائد والقصص القصيرة، ثم انتقلت إلى السينما. لذلك فقد تأثرت بحيز مختلف، حيث فعل الكتابة هي القاعدة الغالبة للعبة. بناءً على ذلك، فقد سعيت للشيء ذاته في السينما.

* في صغري، وأثناء غياب أبي، لأسباب لا زالت غير واضحة جدا بالنسبة لي، كتبت قصائدي الأولى. ومنذ ذلك الحين، أعتقد بصدق أن الشعر كان المؤثر الأول والرئيسي في حياتي. أسأتذتي الأصليين كانوا شعراء. وإذا كانت كتابتي، في البداية، تبدو صبيانية وساذجة بعض الشيء، وأنا في السادسة عشرة من العمر، إلا أنني استطعت أن أنشر عددا من قصائدي في مجلات أدبية وفي ملاحق ثقافية تابعة لصحف يومية. كتابة الشعر كانت الفعالية الفنية الأولى.

* جورج سيفيريس هو الشاعر الحديث المفضل لدي. قبل أن أصبح مخرجا سينمائيا بفترة طويلة، كنت مولعا بالشعر. بدأت في كتابة القصائد تحت تأثير كافافي، سيفيريس، أوديسوس إيليتيس في اليونان. أيضا إليوت، ريلكه وآخرون. مع حلول 1950 كنت مغمورا بعمق بأشعارهم التي لم تكن واردة في المناهج الدراسية، باستثناء بعض قصائد كافافي.

في الرواية، تأثرت بعمق بـ جيمس جويس، ستندال، بلزاك، فولكنر. وفي اليونان أحببت أعمال بابديامانتيس الذي هو غير معروف حتى في اليونان.

لذا يمكنني القول أنني أمضيت شبابي مع هذه المؤثرات أكثر مما قضيتها مع الأعمال السينمائية. ربما كنت بطيئا في اكتشاف السينما، لأن في ثقافتنا، في أدبنا، الشعر خصوصاً له الحضور الأبرز. حتى الموسيقى كانت متقدمة على السينما.

* اعتدت أن أقتبس من سيفيريس وأشير إليه في: الإسكندر. كذلك في "تحديقة يوليسيس" عندما يقول صديق هارفي كايبل بأن أول ما خلقه الله كان السفر. هذا مأخوذ من قصيدة لسيفيريس. وعندما يقول هارفي: "في نهايتي تكون بدايتي"، فإنه يقتبس من إليوت.

* المسرح، بالنسبة لليونانيين، شيء أساسي. نحن نتعلمه في المدرسة، نعيش معه، نراه يؤدي بطريقة كلاسيكية أو يعاد تنفيذه في إطار مختلف وجديد. ثمة الكثير من التراجم الكلاسيكية تنفذ في الأوبرا أيضا.

* التغريب البريشتي لا يعتمد فقط على وضع الكاميرا، لكن أيضا على بناء الفيلم. كل فيلم مؤلف من عدد من الكتل الفردية التي - وفق تعريف بريشت- هي مستقلة بذاتها، لكن جميعها تعتمد على بعضها البعض. الغاية، على نحو جلي، هي إتباع السياق أو المجرى الطبيعي تقريبا في سبيل توكيد واقعية كل مشهد.

* علينا أن نلح على تغلغل الممثل تحت جلد الشخصية، لكن دون إظهار ذلك. كنا نحاول تحقيق نوع من التأثير المعتدل بروح المسرح الياباني الذي يوظف إيقاعات الصمت لتوكيد الصرخة.

هذا يعني أن على الأداء أن يكون خاليا من أي أثر للعنصر المثير للشفقة.. تماما كما فعلت في أجزاء معينة من فيلمي "الممثلون الجوالون" حيث المونولوجات الثلاثة التي تلقى مباشرة أمام الكاميرا كانت "مجففة" من المشاعر في سبيل بلوغ نوع من التغريب الذي قد يتعرض إلى التدمير عندما يكون الأداء واقعيًا.

* في الستينيات، كان للتغريب البريشتي صدى واسعا، كان مرجعا للكثيرين. في ذلك الحين، كانت السينما السياسية تنبثق وتفرض حضورها، وبريشت أظهر لنا الوسيلة، ليس فقط لتحقيق أفلام سياسية، لكن لتحقيقها سياسيا.. أي المضي خطوة أبعد من الكراس النضالي.

في فيلمي الثاني "أيام 36" لم يكن هناك بطل. الشخصية الرئيسية تقيم في زنزانة ولا ترى إلا نادرا، والحدث برمته يدور حول هذه الزنزانة، كما لو أن الموضوع كان داخل الزنزانة. كل الحوارات

مهموس بها وتأتي على شكل همهمات، ليس هناك أي تصريح واضح وصريح.
نظرا لأن تحقيق أي فيلم عن الديكتاتورية العسكرية كان محظورا، فقد كان علي أن أستخدم صيغ بريشت لت تحقيق فيلم سياسي على الرغم من الرقابة المشددة. النتيجة كانت نوعا مختلفا من اللغة السينمائية، من المفهوم الجمالي، من الحديث بطريقة ملتوية، غير مباشرة، والتي قد تبدو، في البداية، ملغزة لكنها، مع ذلك، لا تستعصي على الفهم.
مرحلتي البريشتية وصلت إلى نهايتها مع فيلم "الممثلون الجوالون".

الرؤية..

الأصداء ذاتها، الأبعاد ذاتها

ما هو مفهوم ثيو أنجيلوبولوس للشخصية الدرامية؟ لماذا تتكرر
ثيمات معينة في كل أو أغلب أفلامه؟ هل يميل إلى التنوع في
تناول ومعالجة الموضوعات، أم أن هناك موضوعات ثابتة تستحوذ
على اهتمامه إلى حد الاستغراق؟

أكثر من أي مخرج معاصر آخر، نجد ذلك التماسك والتواصلية عبر
أفلام تشكل عناصر عالم محدد وخاص بأنجيلوبولوس، فيه يعرض
رؤاه ويبعد صورته.

ليس ثمة انفصال بين فيلم وآخر، فكل فيلم هو بمثابة ثمرة فيلمه
السابق، من جهة، والجذر أو المصدر لفيلمه التالي، من جهة أخرى.
في كل أعماله نجد الأصداء ذاتها، نجد ذلك الترابط بين الموضوعات
والشخصيات والمواقع والأحداث والثيمات والحالات والحوارات
والأسماء:

الممثلون الجوالون الذين شاهدناهم في فيلم "الممثلون الجوالون"
يظهرون ثانية في "منظر في السديم" وهم أكبر سناً لكن دون أن
يكفوا عن الترحال/ فيلم "تحديقة يوليسيس" يبدأ بملقطات من فيلم
"خطوة اللقلق المعلقة"/ شخصيات عدد من أفلامه تحمل اسم
"ألكسندر" أو "سبايروس" أو "فاولا"..
مثل هذه الأصداء تعمل على اقتراح علاقات، اتحادات، حالات
مستمرة يعاد تدويرها.

في أفلامه نجد ذلك التزامن والتداخل بين الواقعي والتخيلي، بين
الواقعي والمسرحي (السينمائي): فيلم "الممثلون الجوالون" يبدأ
بستارة مسرح مغلقة وعندما تنفتح ندخل في السرد وفي الحياة
"الحقيقية" للممثلين / فيلمه "رحلة إلى كيثيرا" يبدأ فيما يحاول
مخرج سينمائي أن ينجز فيلماً عن رجل عجوز يشبه والده، وسرعان
ما يتداخل الواقع والفيلم على نحو غامض / فيلمه "تحديقة
يوليسيس" يتعرض لعدد من الأزمات الراهنة في دول البلقان لكنه
يتمحور حول البحث عن فيلم مفقود يقال أنه أول فيلم أنجز في
البلقان/ حتى في فيلم "منظر في السديم"، الذي يتسم بالواقعية،

ثمة العديد من المشاهد التي تشير الى "المسرحي" أو "اللا واقعي".

أفلامه تسعى، بجسارة، إلى عبور عدد من الحدود والتخوم: بين الأمم، بين التاريخ والأسطورة، بين الماضي والحاضر، بين السفر والاستقرار، بين الخيانة والانتماء، بين الصدفة ومصير الفرد، بين الصمت والصدى، بين ما هو مرئي وما هو مكبوح أو غير مرئي، بين الواقعية والسوريالية، بين ما هو "يوناني" وما هو غير يوناني. أفلامه تجعل المتفرج يفتح على سؤال أكبر، والذي يصبح شخصيا بالنسبة لكل فرد: كيف نرى العالم من حولنا وداخل أنفسنا؟ ما الذي يعنيه انبثاق اليد من البحر؟ ما الذي نستنتجه من تصفيق الأهل والأصدقاء، في استحسان، فيما يقفون حول القبر؟ أي ضرب من الزفاف ذلك الذي يتم عبر نهر يمثل التخمر بين بلدين يضمران العداء لبعضهما؟ ما الذي نفهمه من لقطة طويلة ممتدة، لمئات من اللاجئتين الصامتتين الأشبه بالتماثيل والذين يقفون جامدين في أرض ألبانية فيما هم ينوون دخول اليونان مرة أخرى بصورة غير شرعية؟ الفيلم يمكن أن ينتهي بالتوكيد على عزلة الشخصية، كما في أفلام شارلي شابلن حيث يمضي في اتجاه الطريق العام هائما وحده، أو يمكن للنهاية أن تقترح، بشكل أو بآخر، اعتناق، وبالتالي، إحساسا بالتجربة المشتركة، ومحاولة لخلق وحدة جماعية. نهايات أنجيلوبولوس تنتمي الى الفئة الثانية. ومن الجلي أن أفلامه تعبر الحدود لتؤسس صلات تحقق قبولا بالشظايا التي تفضي الى الاحساس بالجماعة.

في ما يتعلق بالشخصية، لدى أنجيلوبولوس تصوره ومفهومه الخاص. فهو معني بالأفراد، لكن اهتمامه بكيفية تقاطع سبل التاريخ والأسطورة، أو عدم تقاطعهما، مع المصائر الفردية، قد أفضى به إلى تخطي مفاهيم السيكولوجيا، التي هي أساس الكثير من التجربة الغربية في القرن العشرين، وتجاهل مطالبة هوليوود بـ "شخصية" قوية انسجاما مع دعوة أرسطو إلى ضرورة وجود دافع واضح ووصف لسبب ونتيجة الصراع الداخلي المرتكز على تعارضات معينة ينبغي مواجهتها وحلها، إضافة إلى مساهمة فرويد في إضاءة أبعاد الشخصية الواعية واللاواعية. شخصيات أنجيلوبولوس لا تخضع نفسها للتحليل وفق دوافع فرويدية. في الواقع، هي لا تعبر عما

تشعره أو تفكر فيه أو تعتقده. إنه يقدم الشخصية من الخارج، ويرغمنا على أن نبحث وندرس ونرى احتمالات أخرى تشكل الهوية الشخصية، الفردية، غير تلك التي تم عرضها بجاهزية أكثر في الماضي. الشخصيات هنا، كما يقول الناقد اليوناني نيكوس كولوفوس، " هي علامات إنسانية وليست أشكالاً سيكولوجية". في أفلام أنجيلوبولوس يصعب التوصل الى معرفة أية شخصية على المستوى الشخصي. إننا نشعر بأنها ذوات وعلامات بنفس الدرجة. ونحن نبقي خارج مشاعرها الدفينة وأفكارها العميقة ودوافعها السيكولوجية.

بإزاحة الدوافع السيكولوجية، لا يتيح لنا أنجيلوبولوس أن نعرف الشخصية بأية وسيلة مألوفة ومعتادة ، التي بها عادة نتوصل الى معرفة الشخصيات السينمائية. نحن نراقب الشخصية فحسب، نرى أفعالها، لكننا لا نسمعها تعبر عن أفكارها ومشاعرها ومبرراتها ودوافعها، إننا لا نعرف كيف تشعر أو فيم تفكر. مع ذلك نبدأ في "الاحساس"، عبر تراكم التفاصيل واللقطات واللحظات، بمدى الضغوطات والكوابح والأعباء ال تي تثقل كاهل الشخصية. وأنجيلوبولوس يفعل ذلك ليتحاشى النزوع الميلودرامي أو الوجداني. في عالم أنجيلوبولوس، ليس واضحاً ما إذا الشخصيات هي في مركز أو محيط "الفعل" النامي . كمثال، إليكترا في "الممثلون الجوالون" تنبثق كشخصية رئيسية في الفرقة لكنها غالباً ما تقف في الخلفية فيما الأحداث تتجلى في مقدمة الكادر. إذن، أن تكون الشخصية رئيسية قد يعني ، في أحوال كثيرة ، أن تكون ببساطة شاهدة على ما يحدث أكثر مما هي محرّكة أصلية أو ناشطة رئيسية.

بطل أفلامه يتنقل عبر الأمكنة والأزمنة، فيما الشخصيات والأحداث المستحضرة من الماضي، أو تلك النابعة من خيال شخصي، تجتاح واقع الحاضر. النتيجة هي صور شبيهة بالحلم.

من الثيمات الرئيسية، المتكررة، في أفلامه: غياب الأب والبحث عنه (أيدولوجياً وبيولوجياً)، حفلات الأعراس، دور التخوم والحدود والحواجز السياسية والاجتماعية والذاتية، التعارض بين الماضي والحاضر، صعوبة التعايش بين قيم الأمس وقيم اليوم.

إنه يرفض إتباع طرائق هوليوود التقليدية والسينما الشعبية الأوروبية في سبيل ملاحقة رؤيته الخاصة لسينما التأمل المتقشفة، سينما الاستبطان وإعادة بناء التاريخ والأسطورة والثقافة والهوية، وذلك لمساعدة الفرد على فهم ذاته والعالم من حوله. من جهة أخرى، نلاحظ اكتناز أفلام أنجيلوبولوس بالعناصر الشعرية. وهو مثل العديد من شعراء السينما الكبار يدع صوره ومشاعره وأفكاره تضيئ الشاشة وتغمرها.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* كل هواجسي تدخل أفلامي وتغادرها، مثلما تفعل الآلات الموسيقية التي تعزفها الاوركسترا في حفل موسيقي. إنها تدخل وتخرج. وتصمت فقط لكي تعاود الظهور في ما بعد. نحن محكومون بأن نعمل مع هواجسنا. نحن في الواقع نحقق فيلما واحدا فقط، نكتب كتابا واحدا فقط.. الباقي مجرد تنويعات وأشكال خارجية تعكس الثيمة ذاتها.

* الفيلم الأول هو الأصل، البذرة الأصلية. كل ما يأتي في ما بعد هو إما تنويع أو تطوير أو توسيع ينشأ من تلك الثيمة الأولى. فيلمي الأول "إعادة بناء" يحوي كل الثيمات التي طورتها في ما بعد. في الواقع، أعتقد أن المرء دائما ينجز الفيلم ذاته المرة تلو الأخرى. مؤخرا شاهدت من جديد عددا من أفلام بيرجمان، هذا الأمر ينطبق عليه أيضا.. كل فيلم له يعد تنمة للفيلم السابق.

لهذا السبب لن تجد كلمة "النهاية" ظاهرة في خاتمة أي من أفلامي. في ما يتعلق الأمر بي، فإن هذه الأفلام هي فصول من فيلم واحد، وهذا الفيلم سوف يستمر إلى ما لا نهاية، ولن يكتمل أبدا، نظرا لأنه ليس هناك أبدا كلمة أخيرة في أي شيء.

* سبايروس هو اسم والدي، وبالنسبة لي، هذا الاسم يمثل ذاك الجيل بأسره. في سياق الأفلام، الأسماء لا تحمل أي مغزى أو دلالة لكنني مرتبط بها كثيرا. الأمر الآخر، بما أن كل فيلم من أفلامي يحمل بذرة الفيلم التالي، فإن الاسم هو أحد الروابط بين الأفلام.

من جهة أخرى، قد يعكس اختيار الاسم معضلة شخصية.. من المحتمل أنني غير قادر على إخبار الآخرين قصصا لا تمت إلي بصلة،

أعني أن تكون نابعة من ذاتي. ربما أنا ببساطة محصور ضمن نطاق تجربتي الخاصة وحدها.. معاناتي وآمالي، نموي وتطوري.
* هناك ثيمات متكررة في أفلامي: مشاهد الزفاف موجودة في كل أفلامي تقريبا. المظلات تكرر ظهورها منذ فيلمي الأول "إعادة بناء". اللون الأصفر بدأ منذ "رحلة إلى كيثيرا" حيث كان هناك منظر طبيعي رمادي، وتطلب الأمر أن يمر شخص ما في يوم ماطر، وكانوا بحاجة إلى معطف واق من المطر، فقلت لهم "اختراروا معطفا أصفر اللون".. ومذ ذاك بقي الأصفر معي.

البعض يسألني عما يمثله الأصفر، غير أنني لا أعرف الإجابة. ثمة أشياء موجودة في أفلامي لا أستطيع أن أفسرها وأعلل سبب وجودها. أحيانا تكون مكتوبة في السيناريو، وأحيانا تقتضيها عملية التصوير. قد أصور مشهدا وأشعر بشيء ما مفقود فأضيف شيئا وأصور المشهد ثانية.

الأمر الذي نجحت في فعله، طوال تلك السنوات كمخرج، هو أنني امتلكت حرية الكاتب الذي يمزق الصفحة بعد كتابتها ليكتب صفحة جديدة. تلك هي الحرية العظيمة التي يتمتع بها الإنتاج الذي لا يعتمد على ملايين الدولارات.

* شخصية الأب هامة جدا في ماضي الخاص. غياب أبي الذي أخذوه بعيدا، ولم يتسن لنا أن نعرف ما إذا كان حيا أم ميتا. كان غيابه عبئا ثقيلا علينا جميعا.

كان ذلك نقطة هامة، على نحو حاسم، منذ فيلمي الأول. يبدأ ذلك الفيلم بعودة الأب. الأفلام اللاحقة تتعامل مع البحث عن شخصية الأب، سواء الأب الحقيقي أو المفترض، ذلك البحث الذي يمكن أن يكون إحالة إلى الفيلم برمته وإلى بطله.

* في كل أفلامي هناك شخصية تبحث عن الأب.. لا أعني الأب الحقيقي فحسب، لكن مفهوم الأب كإشارة أو معنى أو رمز لما نحلم به. الأب يمثل ما نريد أو ما نؤمن به. ذلك يعني بأن البحث عن الأب هو في الواقع محاولة للعثور على هوية الفرد الخاصة في الحياة.

* عبر البحث عن شخصية الأب، نحن نبحت عن طريقنا نحو المستقبل، ونحافظ على توازننا العاطفي. الإحالة إلى نهاية مرحلة تاريخية معينة، نهاية مثل عليا أبقّت آمالنا حية، هذه الإحالة تحمل معها الإحساس بالخيبة، كما لو كانت محرومة من جذور المرء. ذلك

القلق السياسي لع انعكاسات أو أصداء في نفسية المرء. البحث عن الأب ينشأ من الحاجة إلى استعادة التناغم العاطفي، الحاجة إلى الإحساس بأن وجود المرء ليس مجرد مسألة صدفة، بل أنها طريقة لتأسيس صلة بين الأمس والغد.

* في أفلام بيرجمان ثمة عنصر ميتافيزيقي (غيبي) قوي حيث يتمثل البحث عن الأب مع البحث عن الله. بينما في أفلامي لا يمثل شكل الأب هدفا بذاته.

* غاية أفلامي أن أجد مبررا للوجود. أفلامي ليست ميتافيزيقية.. إنها وجودية أكثر من أعمال بيرجمان.

* أفلامي ليست سيكولوجية، كما عند بيرجمان، إنها ملحمية. الفرد في أفلامي ليس مادة للتحليل النفسي، بل هو موجود ضمن السياق التاريخي. شخصياتي تنتحل كل عناصر السينما الملحمية أو، إن جاز لي القول، عناصر الشعر الملحمي، التي تصور، على نحو نموذجي، شخصيات محددة وواضحة المعالم. عند هوميروس، يوليسيس مَيَّامر وعنيف، أخيل شجاع ومخلص لأصدقائه، وهذه الصفات المميزة لا تتغير أبدا. الشيء نفسه مع بريشت الذي شخصياته غير واقعية، بل أكبر مما هي في الحياة، وهي موظفة كحاملة أفكار أو تاريخ..

* في أفلامي الملحمية (أيام 36، الممثلون الجوالون، الصيادون، الإسكندر الأعظم) كان تركيز البؤرة على الجماعة، التي هي أكثر أهمية للفيلم من أي فرد. لدينا هنا الوعي الجماعي بدلا من سيكولوجية الشخصية الفردية الحقيقية.

لكن بدءا من "رحلة إلى كيثيرا" قمت بفعل العكس، فقد تابعت مصير شخصية رئيسية واحدة، ملاحظين تناميها فيما هي تتصل بجماعات متعددة.

لكن الجماعة تختلف تماما عن الكوميونة (أي الجماعة التي تحيا حياة مشتركة وفقا لنظام خاص ومصالح مشتركة) حسب توصيف أرسطو. بهذا المعنى، الجماعة في "الممثلون الجوالون" لا يشكلون كوميونة لكن لديها ذهنية جماعة تعاونية على الرغم من الخيانات وانعدام الثقة الحادث من الداخل. أظن أنني سأحدد الكوميونة على النحو التالي: هم عدد من الأفراد الذين يتواجدون معا في انسجام مع بعضهم البعض في عدد من النواحي. بالتالي فإن الكوميونة لا تحددتها جنسية الفرد أو التخوم، ويمكن أن تكون نوعا من الاتصال

الذي يتعايش في أجزاء مختلفة من العالم، حيث مختلف الأفراد "يجدون" بعضهم البعض إما على نحو إرادي أو بالصدفة.
* الفيلم يجب أن يكون، قبل أي شيء آخر، حدثا شعريا وإلا فلن يكون له وجود.

* لا أزعم بأنني أصف الواقع. إنني أخلق رؤيتي الخاصة التي أسقطها على الواقع. النتيجة هي شيء في الوسط. السؤال الذي أطرحه على نفسي طوال الوقت هو: كيف أستطيع أن أحول التجارب الشخصية إلى شعر؟

* ثمة دائما إحالات إلى واقع تاريخي ومعاصر. لكنني أحاول أن أعرض ذلك من وجهة نظر شعرية. مخرجون آخرون قد يحققون أفلاما أكثر واقعية، وأنا أحترم ذلك، لكنها ليست طريقتي في رؤية الأشياء.
* نظرا لكوني يونانيا، فأنا جزء من السينما اليونانية، لكن ليس بالمعنى المحلي، الإقليمي.

* لسنوات عديدة، كنت أشارك في مؤتمرات وحلقات دراسية ولقاءات لمناقشة أزمة السينما المعاصرة. صار ذلك حدثا اعتياديا. السينمائيون يتفقون أن السينما في أزمة، ثم نعود إلى ما كنا نفعله من قبل، لا نغير شيئا.

علينا أن نقر بحقيقة أن حال السينما اليوم، خارج الولايات المتحدة، تعكس أيضا حال العالم الذي نعيش فيه. وعلى هذه الجبهة ينبغي أن نحارب في سبيل الدفاع عن ثقافتنا، لغاتنا الخاصة، تقاليدنا وخصائصنا الوطنية.

إذا أرادت أوروبا أن تحافظ على صورتها وخصائصها المميزة، فمن الضروري القيام بجهد مكثف لمساعدة السينما، تزويدها بالمساحة والوسائل التي تحتاجها من أجل التعبير عن نفسها بحرية.
* أعتقد أن النساء أقوى من الرجال، لبس فقط في أفلامي، لكن في الحياة أيضا.. بدءا بأمي.

* أنا لا أرغب في دعم أي وجهة نظر ذكورية. في الواقع، أعتقد أن أي مجتمع يتمحور بقوة حول العضو الذكوري، القضيب، هو مجتمع مضطرب ومشوش. في اليونان وإيطاليا، وبقية الأقطار التي كان معروفا عنها أنها ذات مركز ذكوري، بدأت الأمور تتغير، والمرأة نالت حريات جديدة.

* فيلمي الأول، "إعادة بناء"، مطروح من وجهة نظر المرأة، الزوجة التي تقتل زوجها. وفي فيلم "الممثلون الجوالون" نرى المرأة تضحك على الرجل الذي يتعري أمامها.

هنا لا أقصد القول بأنني من الداعين إلى نصره المرأة، فأنا ضد أي أيديولوجيا أرثوذكسية، لكنني أعتقد بضرورة حث الناس جميعا -رجالا ونساء، سودا وبيضا وصفرا- على استخدام عقولهم في صلتهم بأجسادهم.

* أنا أو من بالدعابة، لكن في أفلامي هي تتجلى كدعابة تهكمية. على سبيل المثال، ثمة مشهد في فيلمي "الممثلون الجوالون" حيث الممثلين، على مهل، يحكمون الحصار على دجاجة وسط موقع ثلجي، وبسبب الجوع، ينقض الجميع عليها محاولين اصطيادها. هذا مضحك، لكنها دعابة سوداء. هناك الكثير من هذا النوع من الدعابة في فيلمي، والكثير من التهكم في "أيام 36". الدعابة أيضا حاضرة في "الصيادون" لكنها متوارية. في "خطوة اللقلق المعلقة" الدعابة والمزاح بين طاقم التلفزيون يساعد في تعميق حالة الكآبة والقنوط بما أنهم يرغبون في التمتع بوقت طيب فحسب مهما كانت الأحداث من حولهم مأساوية.

* لقد علمونا، ونحن أطفال، ألا نطلق سراح ذواتنا، ألا ندع أنفسنا تنطلق.. أظن أن هذا النمط من التربية يسلب منا قدرتنا على التكيف مع الحياة. نصح صارمين جدا، صارمين أكثر مما ينبغي تجاه حياة لا تقتضي مثل هذه الصرامة. إننا نحارب الحياة بطرائق خاطئة، بدفاع خاطئ عن النفس. نحن مليون بالأدراج.. درج للطفولة، درج لمرحلة الشباب.. وهكذا.

لكي نتحرر من تلك الأدراج في أرواحنا، نحتاج إلى الوقت.. الكثير من الوقت. فضلا عن الأشياء التي تأتي نحوك ولا يكون لديك الوقت لتذوقها، الأشياء التي هي بالتالي مهملة ومنسية بالنسبة لك والتي ربما تكون أكثر الأشياء أهمية.

* الآن، وقد بلغت هذا العمر، أعتقد من الضروري أن أبدأ في تكريس بعض الاهتمام بالموت من أجل إعادة اكتشاف الحياة، من أجل رؤية الحياة في ضوء جديد، واعيا لضرورة التصالح مع فكرة الموت.

السياسة.. إشكالية الشكل والمحتوى

في الماضي، تحديدا في سنوات الشباب، كان أنجيلوبولوس متصلا بالفكر الماركسي في رؤيته وتحليله للواقع اليوناني وقضاياها. لكن التاريخ المقدم في أفلامه يتحدى أي رسالة سياسية بسيطة أو تعليمية. بالتأكيد يمكن قراءة ما قدمه من موضوعات تاريخية - خصوصا الحرب الأهلية اليونانية- على أساس أنها انحياز صريح إلى القوى التقدمية، وباعتبارها تخدم مصالح اليسار اليوناني.. مع ذلك، فإن دمج أنجيلوبولوس للمستويات الأسطورية والثقافية، وحتى الروحية، من التجربة اليونانية، يوحي بأن التاريخ والزمن قد خضعا لاستجاب واستنطاق خارج التخوم المعتادة للسرد الطولي والمفاهيم التقليدية لما هو تاريخي.

إنه لأمر ذي دلالة أن يكون وعي أنجيلوبولوس قد تشكل أثناء سنوات الستينيات في اليونان، عندما كانت البلاد تختبر ليس فقط ثقافة الستينيات لكن أيضا الاضطراب السياسي الذي أدى إلى سيطرة الكولونيالات على البلاد في العام 1967. وهو يؤرخ "تربيته السياسية" من لحظة تعرضه للضرب بالهراوة في مظاهرة يسارية نظمت في 1964.

لا شك أن عمله لثلاث سنوات كصحفي، ولفترة وجيزة، كناقد سينمائي في صحيفة يسارية، قد أتاح له فرصة الانفتاح على قضايا مجتمعه، واستقصاء عدد من القضايا التاريخية.

من المهم التذكير هنا بأن أنجيلوبولوس بدأ تحقيق الأفلام في ظل الحكم الدكتاتوري (67- 1975) مع وجود رقابة قمعية وصارمة جدا. في أبريل 1967 جاءت دكتاتورية بابادوبولوس التي فرضت رقابة مشددة أدت إلى هجرة العديد من السينمائيين، ذوي الخلفية السياسية اليسارية، خارج البلاد، ومن بقي لم يستطع إكمال مشروعه. لكن مع حلول 1970، خفت الدكتاتورية من قيودها الرقابية إلى حد يكفي لمجموعة صغيرة من المخرجين الموهوبين أن يحققوا أفلامهم، وكان من بينهم أنجيلوبولوس الذي استطاع أن يحقق فيلمه الأول "إعادة بناء" في 1970.

وهو يعزو الفضل إلى الحكم العسكري الدكتاتوري، بوصفه الحدث السياسي المقلق، الذي أجبره هو والعديد من اليونانيين الشبان في فترة الستينيات على إعادة النظر أو التفكير في التاريخ والثقافة اليونانيتين. بالنسبة لأنجيلوبولوس، فإن كشف النقاب عن الحقائق التاريخية أمام عيون الأبرياء هو الدور الرئيسي للأفلام السياسية. في الستينيات، دار جدل واسع وعنيف بين يسار الوسط السينمائي حول كيفية تقديم القضايا السياسية، بشكل أفضل، على الشاشة. كان هناك اتجاه يفضل أن يقترن المضمون الراديكالي بأشكال شعبية، حيث سوف يسهل هذا حرية وصول الأفلام إلى الجمهور الأوسع. بدلا من استخدام أساليب سينمائية إشكالية تتنافس مع المحتوى الراديكالي في إثارة الاهتمام، فإن الشكل الشعبي سوف يكون الخيار الأفضل الذي يخدم هذا المحتوى.

في تعارض مع هذه الإستراتيجية، التي تميل إلى توصيل البعد السياسي من خلال توظيف الأنواع الترفيهية، كان هناك من يرى أن المحتوى الراديكالي لا يمكن أن يخدمه، بصدق وأمانة، إلا شكل رافض لتقاليد الوسط السائدة مثلما هو رافض لأيديولوجيتها. إن جماهير الطبقة العاملة، خصوصا، تحتاج أن يتم التعامل معها بطرائق جديدة في الرؤية لا أن يتم تهدئتها أو استرضائها بامتيازات أنواع تجارية مألوفة.. (كما فعل كوستا جافراس منذ فيلمه Z)

مع مرور الوقت، وتغير الأحوال السياسية في اليونان ودول أوروبا كلها، فإن المفاهيم الحادة والصارمة التي تتصل بمسألة التعارضات بين الخير والشر، الصواب والخطأ، اليمين واليسار، قد صارت مغزوة من قبل مناطق فسيحة من اللون الرمادي. لقد توصل إلى قبول حقيقة أن السلطة لا تفسد اليمين فحسب بل اليسار أيضا.. وقد حقق "الإسكندر الأعظم" ليعرض الخطر الذي يتهدد تحويل أي سلطة أو قوة أخرى، بصرف النظر عن مدى نبل أهدافها الأولية، إلى حكم استبدادي مطلق.

إن سحق الواقع لحلمه بتغيير العالم قد سبب له الكثير من المرارة وخيبة الأمل. أولئك الذين آمنوا بالتغيير، بالثورة، مثله، دفعوا ثمنا باهظا من أجل مثل عليا لم يتحقق أبدا.

منذ ذلك الحين، هو يلمح، المرة تلو الأخرى، في العديد من مقابلاته، إلى أن السياسة قد أدارت ظهرها إلى التزامات الماضي، وصارت لعبة مغلقة بالشك والتشاؤم. السياسة التي كانت، ذات

مرة، قوة محرّكة رئيسية لمصادر الطاقة الخلاقة، بدأت تفقد نكهتها شيئاً فشيئاً.

في فيلمه "تحديقة يوليسيس" ثمة مشهد مصور ببراعة يظهر الانحدار الأخير للحلم الشيوعي في الجنازة المهيبة لتمثال لينين الضخم، المربوط إلى مركب كبير لنقل البضائع، وهو يطفو على نهر الدانوب. الفلاحون الواقفون على الشاطئ مراقبين ما يجري، أثناء مرور التمثال، يرفعون قبعاتهم احتراماً ويرسمون شارة الصليب، في إشارة واضحة إلى أن الشيوعية والدين، بالنسبة إليهم، لم يكونا مختلفين إلى ذلك الحد، أيا كان الموقف الرسمي للحزب بشأن تلك القضية.

يتعرض أنجيلوبولوس في أفلامه إلى سوء استعمال السلطة، بكافة أشكالها، وما ينجم عن هذا الفعل من عنف ومعاناة. كما يتعرض إلى النظرة الأحادية، المتعصبة، العدائية، الموجهة نحو الآخر، المختلف، والذي يعتبر عدواً لمجرد اختلافه في المعتقد أو الموقف أو السلوك، إنه يظهر حجم المعاناة عند الآخريين التي يسببها إخفاقنا في قبول أو محاولة فهم الآخر المختلف.

حتى عندما يتناول أشكال الفاشية فإنه لا يلجأ إلى الأنماط المعروفة والنماذج المبسطة، ولا يطرح الأحكام المسبقة النابعة من موقف أيديولوجي ما. هو بالأحرى يجعلنا نعي جذور وطبيعة الفاشية، ونذكر بأن هؤلاء الذين اعتنقوا الفاشية ليسوا بالضرورة مستبدين وقساة وأشرارا بالفطرة بل هم جوهريا أسرى إغواء لا يقاوم: المال، البزة العسكرية، القوة، النفوذ.. مثل هذه الإغواءات كافية لأن تجتذب الآلاف أو الملايين من الشباب.

من خلال أفلامه يتساءل أنجيلوبولوس: كيف يمكننا أن نؤسس مجتمعاً يزدهر فيه الفرد بلا خوف ولا قمع؟ كيف يمكن تأسيس نوع مختلف من التجمع البشري؟ كيف يمكن إذابة التعارض بين الفرد والجماعة؟

في نظر أنجيلوبولوس، الحدود هي الشر الذي ينبغي إلغاؤه ومحوه. مع كل فيلم جديد يبدو مهتماً أكثر بمصير الأفراد المنفيين، النازحين، اللاجئين. تحديداً، لديه اهتمام خاص بماضي وحاضر دول البلقان كأقاليم جغرافية وثقافية وروحية. هو واع على نحو موجه لحقيقة أن الحدود كانت دوماً متغيرة ومتحولة في دول البلقان.. "كم تخم علينا أن نعبر حتى نصل إلى وطننا؟" .. هكذا تسأل إحدى الشخصيات في

فيلم "خطوة اللقلق المعلقة"، والجمله ذاتها تتكرر في فيلمه "تحديقه يوليسيس".
المنفى ثيمه سياسيه واجتماعيه تتكرر في افلامه. مارسيلو ماسترويانى، بطل "خطوة اللقلق المعلقة"، يعلن أنه لاجئ سياسى في وطنه. برونو غانز، بطل "الأبد ويوم واحد"، يقول أنه عاش طوال حياته في منفى.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* أظن أننا قد بلغنا نهاية قرن حزين جدا. في بداية هذا القرن، كان هناك الكثير من الآمال والأحلام.. الأمل بقدم عالم أفضل، بتحقيق العدالة للجميع، بالتوصل إلى تفاهم أشمل بين شعوب العالم. لكن عندما تنظر حواليك اليوم، ترى حدودا وتخوما وحواجز أكثر من ذي قبل. ولم يتوصل البشر إلى أي تفاهم مشترك من أي نوع. على المستوى التقني، وسائل الاتصال بلغت درجات هائلة من التطور، وكان من المفترض أن تحدث اختلافا كبيرا، غير أنني أخشى أنه مجرد مفهوم زائف، فكرة خيالية. الاتصال الحقيقي لا يكاد يوجد إلا في أحوال نادرة جدا.
رؤية العالم من غير تخوم، هي على الأرجح فكرة مثالية، طوباوية. لكن، ربما أكون حالما، ذلك لأنني أعتقد أن المثالية وحدها قادرة أن تغير العالم، وتقوده إلى الأمام.
* الهجرة والشبكات، لاجئون مطرودون من أوطانهم يعبرون الحدود ويلتمسون المأوى والحماية.. هذه هي من بين أكثر القضايا الاجتماعية التهابا في زمننا.
هذا فضلا عن إفلاس المثل العليا القديمة، أو غياب المرجع الأخلاقي الذي يمكن أن يقدم باعنا خفيا أو هدفا لهؤلاء النازحين.
* يستحيل علينا أن نفهم لماذا، في نهاية القرن العشرين، يقتل بعضنا البعض. هل يهتم السياسيون المحترفون حقا؟
العديد من الأمم، وبينها اليونان، تتسلق على أجساد القتلى من الأبرياء، وهذا ما حدث مؤخرا في اليونان. إنني أشير إلى ذبح الألبان الذين رغبوا في مغادرة الوطن، من أجل مصالح سياسية.

أنا أنشد سياسة جديدة في العالم ذات رؤية. هذا سوف لن يكون مسألة بسيطة من مسائل التوازن الاقتصادي والعسكري. لابد أن يكون شكلا جديدا من أشكال الاتصال بين الشعوب.

* المشكلات في دول البلقان معقدة بصورة خاصة لأنها تعود إلى سنوات طويلة عندما خضعت القبائل السلافية العديدة لحكم الإمبراطورية العثمانية في القرن الرابع عشر. لم تكن هناك حدود في الإمبراطورية، لكن كانت هناك حروب كثيرة، ليس بسبب النزاع العرقي بل من أجل الاستيلاء على الأرض ومن أجل الطعام. بعد ذلك، ومع انتقال أجزاء من الإقليم من الأتراك المسلمين إلى الإمبراطورية النمساوية - الهنغارية التي كانت كاثوليكية، ومع انتشار أفكار الثورة الفرنسية، فإن الشعوب - من يونانيين و صرب وبلغاريين وغيرهم - والذين كانوا يشكلون خليطا من الأجناس، راحت تتعارك في ما بينها لأسباب دينية وعرقية. إذن هي قصة قديمة جدا.

* من السهل تفسير اهتمامي بالسياسة وبالوضع في دول البلقان. أنظر إلى تاريخ هذا القرن وسوف تلاحظ بأن الحادثة الهامة الأولى وقعت في سراييفو (والتي أشعلت الحرب العالمية الأولى). والآن، فيما تقترب من نهاية القرن، نكون مرة أخرى في سراييفو. هذا يبرهن إلى أي مدى نحن أخفقنا جميعا.

بالعيش في البلقان، من الطبيعي أن أكون أكثر قربا من الأحداث وأكثر اهتماما من سائر أوروبا.

* أوروبا متحدة هي أملنا الوحيد للإفلات من الشوفينية وما تفرزه من حقد وعدوانية. الآن يبدو أن أوروبا صارت قريبة من تحقيق حلمها بأن تصبح كينونة اقتصادية واحدة، لكنها بعيدة عن فكرة الكينونة السياسية الواحدة. بدون هذه الوحدة السياسية لا يمكن للوحدة الاقتصادية أن تستمر.

* إنه زمن صعب جدا بالنسبة للفنانين والكتاب في دول البلقان اليوم. لا أحد يريد أن يصغي. لا أحد. مع القتل والحروب والصراعات والمشاكل. لا أحد يستطيع أن يصغي. والفن، الفن الحقيقي، يتطلب إصغاءً. إذن في غمرة كل هذا، ما الذي عليّ أن أفعله؟ ببساطة، أستطيع أن أحقق أفلاما لأولئك الذين يقدرون عملي.

* في التعامل مع التخوم، الحدود، امتزاج أو اختلاط اللغات والثقافات اليوم، اللاجئين الذين هم بلا وطن وغير مرغوب فيهم، أحاول أن أبحث عن حركة إنسانية جديدة، عن وسيلة جديدة.

* أشعر أن كل هذا - التطهير العرقي، التدمير، الحروب الأهلية، كل شيء - يظهر لنا أن هناك خواءً في أوروبا الوسطى الآن، وفي دول البلقان تحديداً. إن عصرا يموت وعصرا آخر على وشك أن يولد. نحن "في الوسط" تماما. كلنا هنا. الناس يحتاجون إلى حس أو وعي جديد بالمجتمع، بالسياسة، بالمعتقدات. النعوت القديمة - يسار، يمين، شيوعي، اشتراكي، إلخ - كلها قد انتهت. أنا لا أعرف ما الذي سيحدث الآن. لكن عهدا جديدا قد بدأ. الحدود، المواقف، العلاقات، الأمم.. كلها سوف تتغير.

* أعتقد أن أمورا كثيرة قد تغيرت من حولنا خلال السنوات التي حققت فيها أفلاما. سابقا، في "الإسكندر الأعظم" حاولت أن أصور مناضلا من أجل الحرية يتحول إلى طاغية مستبد. شعرت أن كل ما كنا نؤمن به يتغير ما إن يصل إلى السلطة. الفيلم كان تأملا في فكرتين: السلطة والملكية. إنهما يفسدان كل أولئك الذين ربما كانوا اشتراكيين مثاليين مخلصين.

لقد كنت أراقب كل الأمور التي تحدث في ظل النظم الاشتراكية. لم أستطع أن أمنع نفسي من ملاحظة التحولات التي تحدث لكل أولئك الأفراد الذين كانوا وراء أحداث مايو 1968. كل المثل العليا التي امتلكتها ذات مرة قد انحرفت وتشوهت وتلاشت.

فيلمى الأول الذي نقل التاريخ من المقدمة إلى الخلفية كان "رحلة إلى كيتيرا".. هذا الفيلم الذي يتعامل مع أفراد كانوا يؤمنون ذات مرة بالمنظور التاريخي والتغيير السياسي، فقط ليكتشفوا بعد ثلاثين سنة، وبعد أن ضحوا عمليا بكل ما كانوا يملكونه من أجل الثورة، أنهم مرفوضون وغير مرغوب فيهم. إنها أوديسة سياسية تنتهي مع الرجل العجوز، البطل الذي حلم ذات مرة بتغيير العالم، وزوجته، الوحيدة التي بقيت إلى جواره بعد أن تخلى عنه الجميع، وهما فوق طوف ينساق على مياه البحر.

تمثال لينين المفكك وهو ينحرف طافيا على سطح الدانوب في "تحديقة يوليسيس" يمثل، بالنسبة لي، نهاية فصل في التاريخ الحديث. لسنوات عديدة، كان هناك اعتقاد قوي بأن العالم يمكن، بل وينبغي، أن يتغير إلى الأفضل. وغالبا ما يتم استخدام وسائل

عنيفة، من كلا الجانبين، في محاولة لسحق أولئك الذين يحاولون إحداث هذه التغييرات.

طبيعة هذه التغييرات أضحت جلية في تلك الأقطار التي عاشت لعقود عديدة في ظل النظام الشيوعي. جيلي قد تأذى بقسوة نتيجة هذا الصراع العنيف. وقد عشنا في اليونان حربا أهلية خلفت وراءها بلدا مدمرا.. ماديًا وروحيا معا.

* أفلامي هي عن معضلات السلطة. وهذه الأفلام هي سياسية بقدر ما تكون تلك المعضلات سياسية.

في ظل حكم الكولونيالات كان هناك تناقض واضح. كان ثمة التحام وتماسك أكثر بين الأفراد الذين قاوموا، تماسك وارتباط أكثر في وسط اليسار، بينما الآن نجد الكل مبعثر، متفرق، وفي حالة من التشوش.

* أنا وآخرون بحثنا في جذور الحكم العسكري الدكتاتوري عبر التاريخ، المواقف، التحول الاجتماعي والسياسي.

من بعض النواحي، الدكتاتورية كانت مصدر إلهام لي.. لو لم توجد، لكنت قد حققت أفلاما مختلفة جدا. هذا أيضا ينطبق على الكثير من الأفلام الجيدة التي أنتجت في أمريكا خلال سنوات المكارثية.

* هناك أنواع مختلفة من الأفلام لمن يرغب في مشاهدتها، لكن لا وجود للأفلام التي تظهر بصدق ما يحدث من حولنا، خصوصا في هذا الجزء من أوروبا. إن جانبا مما أرغب في عرضه هو أن حياة كل فرد - أفكاره، أعماله، حتى حالاته العاطفية الحميمة، كل شيء - يتأثر

بهذه المشكلات الرهيبة التي نواجهها والتي هي أكبر منا. إن ما يحدث "في الجو" من حولنا، يتحكم بنا ويحددنا. وأنا أرغب في

الإمساك بشيء من الانقباضية والسوداوية التي نشعرها اليوم ونحن محاطون بالجريمة هنا وهناك، وبالكوارث عموما.

* المشكلة أن الفيلم التركي، مثلا، مطالب بأن يكون محليا في لغته واهتماماته، وأن الفيلم الفرنسي ينبغي أن يكون فرنسيا في لغته واهتماماته.

أفلام جون فورد "الويسترن" هي جزء من أمريكا والغرب، لكن صوته الجلي والمتميز يخاطب كل شخص وفي كل مكان عبر مناظره وشخصياته. بالتالي فإن أفلامه تعني للجمهور في كل مكان أكثر مما تعنيه الأفلام الأمريكية التي تحاول أن تكون أوروبية.

* لست عضواً في أي حزب سياسي، لأنني أجد اليسار في اليونان يتكلم الآن بلغة ميتة.

* طالما أعيش في اليونان، فأني أعتبر نفسي كائناً غير سياسي. فقط حين أذهب إلى باريس، أختار، بوعي، أن أنضم إلى اليسار. بالطبع، في الخمسينيات، شاركت في مختلف المظاهرات الطلابية، التي كانت تطرح شعارات عديدة ومختلفة. على سبيل المثال، شاركت مرة في مظاهرة لدعم قبرص. لكن وقتذاك لم أكن أمتلك وعياً سياسياً. وكلما اندلع عراك في حرم الجامعة بين الطلبة اليساريين واليمينيين، نأيت بنفسني متجنباً أي تدخل.

* لقد انطلقت من موقع اليسار، لكنني رأيت الأمور تمضي في ذلك الاتجاه الذي يخون أحلام شبابي.. في النظرية والتطبيق معاً. كنت أؤمن بالسياسة. الآن، فقدت إيماني بها.

* لقد عشت مرحلة من خيبة الأمل السياسية الحادة. أعلم أننا جميعاً كابدنا ذلك، لكنني كنت موسوماً به على نحو جدي وخطير. كان ذلك ربما الصدمة الأقوى التي اختبرتها.

* في أيام الدكتاتورية، الجهات الرسمية وافقت على منحي ترخيصاً بالتصوير في مبنى البرلمان القديم، في حين لا أستطيع اليوم على الحصول على تصريح كهذا.

* لزمّن طويل اعتدنا أن نؤمن بأن السياسة ليست مهنة، بل هي عقيدة، إيمان، مثال أعلى.. لكن في السنوات الأخيرة صرت مقتنعة بأن السياسة ليست أكثر من مجرد مهنة، كغيرها من المهن الأخرى.. ذلك كل شيء.

* هناك دوماً تأويل سياسي لكل شيء، لكن لا ينبغي للمرء أن يبالغ في ذلك.

* إن فوضى الأيديولوجيات قد أدت إلى دفع الطرائق المختلفة، التي اعتدنا أن نفسر بها العالم، إلى خلفية الصورة. في بداية انخراطي بالفن، كان ماركس وفرويد لا يزالان من الرموز الأساسية، تماماً مثل هيجل ولينين، والمرء بالطبع سوف يستخدم تعاليمهم لرصد العالم. إن تجاربنا العقائدية المريرة، الوحشية جداً، في تاريخ اليونان الراهن، قد شجعتنا على توظيف الديالكتيك من أجل حل شفرة كل الظواهر الاجتماعية والجمالية من حولنا بإيجاز. كان لدينا إحساس بأن الواقع يؤكد النظرية، وأن النظرية والممارسة هما متوافقان.

إننا نتطلع إلى طرائق جديدة، ويخامرني شعور بأننا نعود إلى ضرب من الوجودية. الفن، مرة أخرى، يعتبر الإنسان حقيقة الكون المركزية أو غاية الكون القصوى.. وهناك من الأسئلة أكثر مما لدينا من أجوبة.

* العالم أضحى رقعة شطرنج، والتي عليها الإنسان مجرد بيدق آخر، وفرصته لإحداث تأثير على الأحداث هي ضئيلة وتافهة.

* السياسة لعبة متشائمة وساخرة، أدارت ظهرها لتعهدات الماضي. هذا لا يعني بالضرورة أن علينا العودة إلى البطل بالمعنى البدائي للكلمة، لكن على الأقل إلى القصة التي تضع الإنسان في المركز. إنها ليست عودة إلى السيكلوجيا، لكن الانتقال من عموميات الملاحم البطولية إلى سينما شخصية أكثر، والتي فيها يستجوب المخرج ذاته وفنه.

* إذا أردت أن تتحدث معي في السياسة فيتعين عليّ أن أخبرك بأن فهمي يتناقض، وفي النهاية لا أعود أفهم شيئاً. أظن هذه الحالة تنطبق على أغلب الناس. لكن إذا أردت أن تتحدث معي عن العلاقات الإنسانية، فلا يوجد هناك ما ينبغي فهمه أو عدم فهمه. الأشياء تظل على حالها. وعليك أن تقبل العلاقات الإنسانية كما هي وبكل ما تحمله من نقائص ولحظات فرح ولحظات ألم. الشيء الوحيد الذي تتعلمه، على الأرجح، هو الندم على أنك في لحظات معينة لم تدع نفسك تنطلق أكثر.

* إن المعركة هي دائماً معركة الذات، الذات ضد كل ما هو جائر ومتقلب. يجب على الفرد أن يحارب دائماً ضد كل شيء في هذه الحياة، لأن هناك الوهم بأن ثمة معنى، هدفاً. لكن ليس هناك أي معنى، أي نفع. المعركة هي الحياة نفسها. أنا لم أعد أتعامل مع السياسة، مع التعميمات.. لقد توقفت عن فهمها.

* شخصياتي ليست خاضعة للتحليل، ليست معذبة، مثل شخصيات بيرجمان. إنها كائنات بشرية أكثر: هي تبحث عن أشياء مفقودة، كل ذلك الفقد في التمزق بين الرغبة والواقع.

حتى وقت ليس ببعيد جداً، كان تاريخ العالم مبني على الرغبة، الرغبة في تغيير العالم بطريقة أو بأخرى. الآن، مع نهاية القرن، نحن ندرك أن كل ما كان مرغوباً لم يتحقق أبداً، وهو لم يتحقق لأسباب أعجز عن شرحها أو تحليلها. ربما كان من المستحيل تغيير الأشياء باستخدام الطرائق المحددة التي تم توظيفها في ذلك الحين.

على أية حال، نحن متروكون مع تجربة إخفاقنا، مع خيبة أملنا في الأحلام التي لم تتجسد أبدا.

* نحن الآن نعيش مرحلة تاريخية هامة، منتظرين أن يتغير العالم لكننا لا نملك أية فكرة عن كيفية حدوث ذلك ومتى. على أية حال، شيئا ما ينبغي أن يحدث لانتشالنا من الحالة التي نتمرغ فيها. دوما كانت هناك ثغرات كبيرة، واسعة، في تاريخ البشرية، مراحل من الصمت العميق الذي يصعب فهمه. نحن الآن نعيش مثل هذه المرحلة، وهذا الصمت يمكن أن يسبب ذعرا.

التاريخ والأسطورة

(الأسطورة عندما تترجم إلى واقع
تصبح تاريخاً)

هيجل

أنجيلوبولوس يعي بأن اليونان الحديثة محاطة بأجزاء وقطع وأصداء من الماضي. لكن ما الذي يمكن فعله معها؟ أي دلالة يمكن منحها لها؟ مثل هذا السؤال لا ينشأ في واقع اليقظة، لكن في الحلم. ونتيجة ميتا الواقع (ما وراء الواقع) نجد اتحاد الماضي ووعي الحاضر، وسيكون من الصعب فصلهما.

في اليونان، هناك الكثير الذي يذكر الناس بالماضي، من نواح عديدة، بحيث يتعين على كل فرد أن يعقد الصلح مع كيفية التفاعل مع ذلك الماضي في الحاضر، وفي تخطيط المستقبل. وليس هناك أي طريقة موحدة لرؤية أو استخدام هذا الماضي.

طوال مسيرته كان أنجيلوبولوس مفتوناً كلياً بالتاريخ. وبما أن كل أفلامه حققها في اليونان، فإن التاريخ المصور في أفلامه هو التاريخ اليوناني. لكن في الأحداث "الحقيقية" - الاحتلال الألماني لليونان في فيلمه "الممثلون الجوالون"، على سبيل المثال - هو يتفادى أي تصوير بسيط أو تقليدي للتاريخ، ذلك لأن سينما أنجيلوبولوس تفضي بنا إلى استجواب ما يكونه التاريخ نفسه، وما يعنيه أن تكون يونانياً، ووضع الفرد في كلا الحالتين.

في حين يلتحم التاريخ والأسطورة الإغريقية بطرق غالباً ما تكون مفاجئة وحاذقة في هذه الأفلام، فإن أنجيلوبولوس لا يضيف على علاقاتها مع، أو تأثيراتها على، المصائر الفردية المصورة معان تبسيطية أو اختزالية.

إنه يدمج المستويات الميثولوجية والثقافية، وحتى الروحية، للتجربة اليونانية مستنطقاً التاريخ والزمن خارج التخوم المألوفة للمفاهيم السردية والتقليدية لما هو تاريخي.

التاريخ والأسطورة الإغريقية هما حضور للأفراد الذين نتابعهم، لكن هذا الحضور يشير إلى غياب الصلة، القوة، الاستمرارية الثقافية/التاريخية.. ذلك لأن اليونان - حسب الناقد فاسيليس رافاليديس - هي "أشبه بدائرة ذات نقاط تقاطع عديدة لكن بدون مركز".

أفلام أنجيلوبولوس هي تأمل في التاريخ اليوناني في القرن العشرين. في ثلاثيته: أيام 36، الممثلون الجوالون، الصيادون.. هو

تناول التاريخ اليوناني من 1936 إلى أوائل السبعينيات. في فيلمه "الإسكندر" ركز على الثقافة والتاريخ اليونانيين منذ فجر القرن العشرين.

فيلم "الممثلون الجوالون" لا يُظهر تجريب أنجيلوبولوس مع اللغة السينمائية فحسب، بل يتميز أيضا باهتمامه العميق بالتاريخ عموما، وتاريخ اليونان خصوصا، كما يرى من خلال مصائر الأفراد. التاريخ نفسه يصبح شخصية رئيسية بالنسبة لأنجيلوبولوس. في الواقع، نحن لا نجد إلا قلة من المخرجين المشغولين والمهتمين إلى حد الاستغراق بالتاريخ، المنظور إليه من زوايا متعددة ومتنوعة. أفلام أنجيلوبولوس ليست تاريخية في ذاتها، إنما هي تأملات في التاريخ. في الواقع، هي ليست مجرد تأملات فقط، بل أنها أفعال تحرر استكشافية معنية بأحداث تاريخية وراء ما كان في السابق مسلما به كتاريخ يوناني.

بفيلمه "الممثلون الجوالون"، على سبيل المثال، قدم المعالجة السينمائية الأولى للحرب الأهلية اليونانية (1944 - 1950) من وجهة نظر اليسار. بهذا المعنى، أنجيلوبولوس ليس مهتما فقط بالتاريخ المعترف به، لكن بالأحداث التاريخية المسكوت عنها، والتي ينبغي أن تصبح، عبر السينما، جزءا من الوعي الثقافي. حين يستحضر على الشاشة التاريخ المنسي فإنه يرغمنا على إعادة النظر في مفهوم التاريخ. في أعماله يستفيد من الحكايات الشعبية والأساطير والأحداث الواقعية، ويقدمها معاً بحيث يدفعنا إلى تجاوز الأحداث نفسها للسؤال عن أهميتها ومعناها.

مخرجون من كل مكان حققوا أفلاما "تاريخية"، بمعنى أنها تروي قصصا تدور في الماضي، هي إما عبارة عن سيرة حياة أفراد مشهورين، مثل لينكولن أو ستالين، أو تكون القصة مبنية حول أبطال غير موثقين تاريخيا لكن عاشوا في زمن معين من الماضي. ما ينبغي أن نلاحظه في مثل هذه الأفلام، خصوصا تلك التي تصنعها هوليوود، أنها تركز البؤرة على مصائر فردية، وإن كانت تدور في الماضي متأثرة بتلك الأزمنة.

في أفضل الأحوال، كما في فيلم ديفيد لين "دكتور زيفاجو"، مثلا، نستطيع أن نلمح قوى التاريخ الاجتماعية والسياسية والثقافية تعمل بقوة من خلال المصائر الفردية. في أسوأ الأحوال، التاريخ يصبح خلفية ذات أهمية قليلة نسبيا، مادة للديكور والأزياء.

أنجيلوبولوس ليس مؤرخاً يحقق أفلاماً بل هو فنان يتعامل مع التاريخ انطلاقاً من رؤية خاصة ومنظور مختلف. بخلاف المؤرخين، هو لا يحاول استنباط أو تقديم نتائج أو أحكام نهائية. هو معني أكثر بأسر شيء من الفيض المتحرك للصور، تاركاً تقرير المعاني للمتفرجين. التاريخ، كما نختبره في أفلامه، هو مزيج من عدة قوى فيها تتفاعل التخوم المألوفة بين الواقع والخيال، الفرد والجماعة، المقدمة والخلفية.

أنجيلوبولوس أطلق تسمية "الثلاثية التاريخية" على ثلاثة من أفلامه هي: أيام سنة 36، الممثلون الجوالون، الإسكندر الأعظم.. أفلامه غالباً ما تقترح محاولة للرؤية بوضوح من خلال النافذة المعتمدة إلى التاريخ اليوناني في القرن العشرين بكل صراعاته الداخلية، الضغوط الخارجية، المراحل الماضية، بحيث يختبر المتفرج إلى أي مدى تكون مصائر الأفراد متناسجة داخل بنية ثقافتهم وزمنهم. أفلامه ليست وثائق تاريخية، إنما هي معالجات "قصصية"، قصص خيالية، تعكس وجهة نظره في النسيج المركب من التاريخ اليوناني، مستفيداً من القصص والأساطير والحوادث المعروفة. العنصر المتكرر في أغلب أعمال أنجيلوبولوس هو الإحالة المعتادة إلى الميثولوجيا الإغريقية، وتحديدًا "الأوديسة"، التي وفرت البنية الدرامية الأساسية للعديد من أفلامه. والتي منها، ومن أسطورة أوريسست، المسؤولة عن العديد من التراجيديات الإغريقية الكلاسيكية، استل مادته.

لديه افتتاح عميق بالأسطورة الإغريقية، وبأصداء من ماضي اليونان: الكلاسيكي، البيزنطي، وغيرهما. إن رحلات أوديسيوس (أو يوليسيس)، وأسطورة أجاممنون وعودته المأساوية إلى الوطن، هما من أكثر الموضوعات الموظفة في أفلامه على نحو متكرر. سواء في تماثل الأحداث، أو اختيار أسماء الشخصيات الميثولوجية، أو في الأجزاء البصرية المستقاة من تلك الأساطير. أفلامه حافلة بأصداء وشظايا من ماضي اليونان الكلاسيكي.

هو لا يقدم رسماً متمسماً بالتقليد أو المحاكاة لأي من الأساطير الإغريقية التي يلمح إليها في أفلامه، إنما هو يعيد كتابة الأسطورة الأصلية التي دونها هوميروس وغيره من مؤلفي التراجيديات الكلاسيكية.

إن مشهد الافتتاحية في فيلمه "إعادة بناء" هو بمثابة إعادة تمثيل
عصرية ليوليسيس العائد من رحلاته إلى وطنه. في فيلمه "رحلة
إلى كيثيرا" يقدم لنا قصة يوليسيس وبنيلوب. وفي "تحديقة
يوليسيس" يكشف العنوان نفسه الإحالة الميثولوجية. في
"الممثلون الجوالون" نجد توظيفاً درامياً وسياسياً لأسطورة أوريسست.
التشابه موجود لكنه غير قسري على الإطلاق. الاسم الوحيد من
الأسطورة، الذي يستخدمه، هو اسم الابن أوريسست. أما في ما
يتعلق ببقية الشخصيات، فإنه يسلم بأن دوافعها مختلفة والحالات
ليست نفسها.

* * *

يقول أنجيلوبولوس:

* في أفلامي الملحمية، التاريخ يكون في المركز، في قلب
المسرح. بينما في أفلامي الأخرى، منذ "رحلة إلى كيثيرا"، التاريخ
يصبح شيئاً من اللوحة الجدارية في الخلفية. بتعبير آخر، ما كان
يعتبر تاريخاً، يصير صدى للتاريخ.
* التاريخ يؤثر في الشخصيات، يغيرها ويحولها. كل ما فعلته هو
أنني رسمتها، وضعت لها رسماً تخطيطياً. هذا ساعدني في
تحديد، على نحو صحيح ودقيق، الفضاء التاريخي الذي فيه يكون
مسموحاً للشخصيات التحرك والانتقال.
* لو نتذكر الكلاسيكيات الإغريقية، فإننا نلاحظ أن أغلبها تستخدم
أساطير تشير إلى مراحل غابرة، موعلة في القدم. في هذا
السياق، التاريخ موظف كخلفية متواصلة، مستقلة عن أي
اهتمامات تتصل بالموضوع. ارتباطي بتاريخنا ناشئ من حقيقة
أنني يوناني، من علاقة التاريخ عموماً بالفن اليوناني، وخصوصاً
بالأدب.. وفي هذا القرن، بالسينما اليونانية.
* حضور الأسطورة (في فيلم: الممثلون الجوالون) ليس جلياً إلى
حد أنها قد تدفع البعض إلى قراءة الفيلم كتأويل آخر للأسطورة. نحن
لا نستخدم ذات الأسماء الواردة في الأسطورة، إذ لا يوجد لدينا هنا
أجاممنون أو إليكترا أو بيلاد وغيرهم. الاسم الوحيد المستخدم هو
أوريسست والذي، بالنسبة لي، يمثل مفهوماً أكثر من تمثيله
شخصية محددة.. مفهوم الثورة التي حلم بها الكثيرون، التوق إلى
المفهوم المثالي للثورة. أوريسست هو الوحيد، من بين شخصيات

الفيلم، الذي يظل صادقا مع نفسه وأهدافه، وهو مستعد أن يموت في سبيلها.

* الشعب اليوناني نشأ وكبر وهو بلاطف أحجارا جامدة. لقد حاولت أن أجلب الميثولوجيا من الأعالي وأضعها مباشرة بين الناس.

* في الحقيقة، ليس هناك من جديد. كل ما نفعله هو مجرد زيارة نقوم بها ثانية، أو إعادة نظر في أفكار تأملها وعالجها القدماء أولا.

* إنني أستخدم ثيمة يوليسيس (أو أوديسيوس) كمرجع لا تصميم صارم والذي يحتاج أن يكون متحققا كليا. إنها، كما الحال مع أسطورة أجاممنون وغيرها، جزء من الثقافة الأوروبية.

* في فيلمي "الممثلون الجوالون" التسلسل الزمني للفيلم يعتمد على أحداث تاريخية هامة، ومألوفة لدى العديد من الناس هنا. في فيلم "الصيادون" نجد أن الفترات العديدة مقدمة من خلال مظاهر من السياسة اليونانية الداخلية التي يجد الأجنبي، غير اليوناني، صعوبة في تحديد هويتها.

على أية حال، أنا شخصا لا أوجه اهتماما كبيرا إلى تواريخ معينة.

الرحلة

الرحلة والحاجة إلى وطن - شخصي، سياسي، جمالي، تاريخي، جغرافي - ثيمة تحتل موقعا مركزيا في كل أفلام أنجيلوبولوس. إنه يبني أغلب أفلامه كرحلات فيزيائية وروحية في آن، جغرافية وزمنية في آن. الرحلة تأخذ شكل السفر الداخلي، الباطني. أو أن الشخصيات ترحل بحثا عن إحساس بالغاية أو المستقبل. في بعض أفلامه، الرحلة تتجلى في العنوان: الممثلون الجوالون، رحلة إلى كيثيرا (وهي الجزيرة التي لا يمكن بلوغها أبدا). في "الممثلون الجوالون" يقوم الممثلون برحلة تشكل بحثا عن هوية وطنية، إضافة إلى البحث الشخصي عن الهوية والقيم في اليونان المعاصرة.

في "رحلة إلى كيثيرا" يعود الشيوعي العجوز، سبايروس، من منفاه في الاتحاد السوفيتي فلا يجد وطنًا. كذلك المدرس المتقاعد، سبايروس، في "مربي النحل" يحاول أن يعود إلى بيته الذي يصير أشبه بـ إيثاكا بالمعنى الهوميروسي. "منظر في السديم" أيضا يتخذ ثيمة الأوديسة حيث الرحلة من وجهة نظر كائنين صغيرين يبحثان عن أب لم يرياه ولم يعرفاه قط، ومن المحتمل أنه غير موجود.

في "تحديقة يوليسيس" يقوم ثيو بعبور الحدود، واقعيًا ومجازيًا، ليرتاد بقية أمم البلقان، رابطًا هذا برحلة البطل الخاصة. في أحد مشاهد الفيلم يقول البطل: "اعتدت أن أحلم بأن هذا سيكون نهاية الرحلة، لكن أليس هذا غريبًا؟ أليس هكذا تبدو الأمور دومًا؟ في نهايتي تكون بدايتي". وفي موضع آخر يقول: "هذه رحلتي الذاتية". وفي موضع آخر يقول له صديق قديم، وهو مراسل حربي: "عندما خلق الله العالم، فإن أول ما خلق هو الأسفار." والبطل يكمل: "ثم جاء الشك والحنين إلى الوطن".

للرحلة امتداد في الميثولوجيا اليونانية: لناخذ حكاية أجاممنون ويوليسيس، كلاهما يعود من الحرب باحثًا عن الوطن، عن البيت. الأول يعود من طروادة ليلقي مصرعه على يد زوجته، والثاني يقوم برحلة تدوم سنوات.

لكن الرحلة في أفلام أنجيلوبولوس لا تنتهي نهاية سعيدة. الشخصيات إما أن تظل في حالة تجوال دائم (الممثلون الجوالون) أو

لا تصل أبدا إلى المكان الذي تريده (رحلة إلى كيثيرا) أو أنها تعود لكنها تجد نفسها منبوذة ومرغمة على العودة إلى المنفى (رحلة إلى كيثيرا) أو تواجه الموت (مربي النحل). كل سفر هو بحث.. بحث شائك محفوف بالوجع: بحث عن الوطن، عن البيت، عن الأب، عن الهوية.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* أبطال أفلامنا الأخيرة هم من المنفيين، إما بالمعنى الحقيقي أو الوجودي للمنفي الداخلي. الوطن، بالنسبة لي، هو المكان الذي نشعر فيه بالتوازن داخل أنفسنا، والوثام بين ذواتنا والعالم. الإحساس بأننا وجدنا أخيرا مكانا نكون فيه مطمئنين ومتحررين من القلق.. ذلك هو ما تبحث عنه الشخصيات في أفلامنا الأخيرة.

* عادة، في أفلام الطريق، تلك التي تدور أحداثها في الطرقات، نرى الشخصيات تجول من مكان إلى مكان بلا غاية واضحة ومحددة. في أفلامنا، هذه الرحلات لها هدف على الدوام. فيلمنا "رحلة إلى كيثيرا"، مثلا، هي رحلة إلى الجزيرة المتخيلة، جزيرة الحلم، جزيرة الأمن والسعادة. في "منظر في السديم" يبحث الطفلان عن أبيهما. المراسل الصحفي في "خطوة اللقلق المعلقة" يتنقل هنا وهناك لسبب محدد، إنه يحاول أن يكشف النقاب عن لغز سياسي الذي اختفى. في "تحديقة يوليسيس" الرحلة بأسرها، عبر دول البلقان، تكون مقررة من قبل الرغبة في إيجاد بعض الأجزاء من فيلم مفقود.

* فيلمنا "منظر في السديم" ليس مجرد عن طفلين يبحثان عن أبيهما. إنها رحلة، والتي هي دخول في الحياة. في الطريق، هما يتعلمان كل شيء: الحب والموت، الصدق والكاذب، الجمال والدمار. الرحلة، ببساطة، هي وسيلة لتركيز البؤرة على ما تمنحنا الحياة جميعا.

في "رحلة إلى كيثيرا"، الرحلة في الواقع إعادة اشتغال على أسطورة عودة يوليسيس وفقاً للأسطورة التي سبقت هوميروس. هي مماثلة لنسخة دانتي. ثمة رواية وجدت قبل أن يكتب هوميروس ملحمته تقول أن يوليسيس أبحر ثانية بعد وصوله إلى إيثاكا (الروائي نيكوس كازانتزاكيس أيضا اختار هذه الأسطورة ليصور

في كتابه "الأوديسة" تكملة عصرية). لذا فإن الفيلم يصبح عن
المغادرة أكثر مما عن العودة إلى الوطن
* هوميروس أشار إلى "الرحلة إلى الوطن" لسبب ما. اليونانيون
كانوا دائماً في حالة "شتات". اليونانيون رحالون بالفطرة. وكلما حلوا
في مكان، بدأوا في إنشاء جالية.
* الرحلات تحت على التغيير، تحرض على المعرفة. يتعين عليك أن
تعرف نفسك على نحو أفضل. عندما أسافر، فأني أسافر عبر
عالمي الداخلي. دافعي للسفر أيضا يعبر عن رغبتني في العودة
إلى بيتي مرة أخرى.
* أظن أن أفلامي هي عن الرحلات التي نقوم بها جميعاً في أي
مكان في العالم. المشكلة هي كونية: افتقاد المكان، البيت، الوطن
الخاص بنا.
* كل فيلم من أفلامي عبارة عن سفر جديد، رحلة خاصة. عندما
أشرع في هذه الرحلات السينمائية فإنني أتعلم أشياء أبدا لم
أتعلمها ولم أرها من قبل. صرت أعرف، على سبيل المثال، طريقة
أخرى للحياة، حياة الناس في المرافئ أو في الجبال. شيء مختلف
تماماً عن حياتي في المدينة.
لكن الرحلات تكون عبر التاريخ مثلما هي عبر المنظر الطبيعي.. كما
في "الممثلون الجوالون". والرحلة تشمل كل العواطف والأحاسيس
الإنسانية من الحب والنشاط الجنسي إلى الكراهية والحرب.
* حتى إذا كان الفيلم يدور في مدينة واحدة، كما في فيلمي "الأبد
ويوم واحد"، فإنه عبارة عن رحلة. بحث. المعرفة تأتي إلي أثناء
الرحلة، عندئذ أتمكن من فهم أشياء معينة لا يمكن أن أفهمها دون
القيام برحلة ما.. بالمعنى الموسع.
* في اليونان أشعر بأني مثل الغريب الذي لا يزال يبحث عن وطنه،
عن بيته. مثل هذا الشعور يعتريني دوماً ولا أعرف السبب. كنت
أعبر الحدود داخل نفسي المرة تلو الأخرى. والسؤال لا يزال حاضراً:
كم تخم يتعين علي أن أعبر حتى أصل إلى هدفي؟
لكن، مع إنني أشعر بالغربة في اليونان، إلا أنني لا أستطيع أن أترك
هذا البلد.. سوف يعتريني الشعور ذاته في أي مكان آخر.
* ذات مرة، في روما، كنت أقيم في المبنى ذاته مع أندريه
تاركوفسكي. كان وقتذاك (في العام 1983) يصور فيلمه
"نوستالجيا". وقد تحدثنا عن النوستالجيا، المفهوم والإحساس.

حاول أن يقنعني بأنها كلمة روسية، غير أنني شرحت له بأن الكلمة يونانية، nostos وتعني العودة إلى الوطن. تجادلنا طويلا بشأن أصل الكلمة، ما إذا هي روسية أو يونانية. أخيرا قال: "عذرا، لم أكن أعرف أنها كلمة يونانية، ظننتها روسية، فنوستالجيا هي، على نحو عميق جدا، حالة روسية، جزء من النفس والروح الروسية، إلى حد أنني أشعر بأن من اخترع الكلمة هم نحن.. الروس".

إنها حقيقة غريبة: من بين كل المهاجرين الذين يغادرون بلدانهم للإقامة في أمريكا، فإن اليونانيين هم الذين، أكثر من غيرهم، لديهم حنين قوي إلى المكان الذي ولدوا فيه، والذين يعودون إلى الوطن عاجلا أم آجلا. ومع أنني لا أستطيع أن أتحدث نيابة عن الأيرلنديين، إلا أنني أعلم أن النوستالجيا أيضا حالة هامة بالنسبة لهم. لكن ما هو الوطن؟ إنه المكان الذي تشعر فيه بانسجام مع نفسك ومع الكون. هو ليس بالضرورة الموضوع الحقيقي الذي يوجد هنا أو هناك. وهذا ينطبق كمفهوم على "اليونان" أيضا، إذ لا أعتقد أن اليونان موقع جغرافي فقط، فذلك ليس مهما أو مثيرا للاهتمام بالنسبة لي. اليونان أكبر وأرحب بكثير.. إنها تمتد إلى مدى أبعد من الحدود الفعلية، ذلك لأنها اليونان التي نبحث عنها، مثلما نبحث عن وطن. لذا فإن اليونان التي في ذهني هي اليونان التي أسميها الوطن.. وليس هذا المكتب أو هذا المكان، هنا في أثينا، حيث أجلس.

الأسلوب والتقنية

أنجيلوبولوس، شاعر السينما، بارع جدا في تكوين المشاهد والصور. لديه تلك العين النافذة جماليا والتي يري المتحرك في الساكن، الغري والمدهش في اليومي، الخارق في العادي. هو حدثي في خلق سمات مميزة، أسلوب خاص يمكن تمييزه أو إدراكه مع كل فيلم جديد له.

صوره آسرة، منفتحة على قراءات متعددة، وتثير عددا من الانفعالات. إنه ينسق وينغم الشكل والمحتوى ليدعونا، بل وليجربنا، على الذهاب وراء نطاق الصورة نفسها لتعيين المعنى. كل صورة يعالجها بشفافية واستبصار شعري.. ومثل الشاعر، هو ينتقي صورته بحرص وعناية، لكنه يدع الصورة تعبر بطريقتها الخاصة.

تقنيا، يميل إلى استخدام اللقطات العامة، حتى في المواقع الداخلية، حتى في اللحظات التي يفضل أغلب المخرجين تصويرها في لقطات قريبة (تصوير انفعال ما أو ردة فعل ما). وقلما يستخدم اللقطات المتوسطة. كما يفضل تصوير مشاهدته في لقطة واحدة مديدة ومستمرة one take قد تستغرق دقائق طويلة، وغالبا مع حركة كاميرا مصاحبة tracking بطيئة ومدروسة بدقة وإحكام.. في حين يفضل أغلب المخرجين استخدام تنويعا من اللقطات المركبة برشاقة وسلاسة عن طريق المونتاج.

الصورة المتواصلة، دون انقطاع، تتيح للمتفرج حرية اختبار، أو اكتشاف، واقعية الصورة فيما هي تتجلى تدريجياً في زمن حقيقي، وبالحد الأدنى من حركة الكاميرا.

في زمن السرعة المتزايدة للمونتاج في الأفلام والإعلانات التلفزيونية والفيديو كليب، أفلام أنجيلوبولوس ترغم المتفرج أن يعود إلى درجة الصفر ويرى الصورة المتحركة بأعين جديدة. وكما يقول الناقد وولفرام شوت: "إن وسطه الشعري هو الزمن. هذا يتيح للمتفرج أن يخلق صورته الخاصة مما هو معروض على الشاشة، بينما يظل واعيا نقديا للوسائل التقنية التي يوظفها المخرج: اللقطات العامة، اللقطات المديدة، اللقطات المتعاقبة، حركات البان Pan البطيئة".

هو يفضل المشهد الصامت على الحافل بالحوار، فالحوارات في أفلامه قليلة، شخصياته غالبا ما تكون ساكنة، و"القصة" التي

يقدمها هي مختزلة ولا تتيح للمتفرج أن "يدخل" في الشخصية بالمعنى السيكلوجي كما الحال مع معظم الأفلام الدرامية التي تحاكي الاهتمامات الأرسطوية بشأن الدافع والصراع وحل العقدة. الانحياز إلى السكون والثبات في أفلامه هو دعوة لاختبار واكتشاف الأشياء، وتأمل ما يقدمه من صور بطريقة جديدة وبرؤية مغايرة. سينمائه هي سينما الفضاءات المفتوحة، سينما الإيماءات والتلميحات، سينما الواقع الكائن داخل وخارج الشاشة معا. بصريا، يعتمد أنجيلوبولوس على تلك البلاغة المتحفظة، المتوانية، لكن المغوية.. والتي تقوم على حركات كاميرا مركبة لكن رشيقة وسلسة، وعلى تكوينات نقية وجميلة، وعلى لوحات طقسية، ولقطات مديدة أسرة تعطل الاحساس بالزمن وتعمل على تمديد اللحظة، مستدعية بذلك حالة من التأمل. إن محاولته المقصودة في تمديد اللقطة وتركها دون إعاقة أو مقاطعة، دون قطع، تعني أنه يطلب من الجمهور ليس فقط متابعة ما يحدث بانتباه، بل أيضا أن يكون مدركا لعملية تجلي أو تفتح اللحظة كما تحدث في الزمن والمكان.

عبر التركيز الكلي على الصورة المديدة، والاستجابة إلى الموسيقى القوية، المتناغمة مع الصورة المعروضة، يشعر المتفرج بمتعة بالغة تمنحها له اللقطة نفسها، والتي تتيح له أن يحدق ليس داخل الصورة فحسب بل من خلالها أيضا.

في ضم اللقطات المتواصلة، المديدة، مع زمن غير كرونولوجي (غير متسلسل) هو يرغم المتفرج على أن يكون مشغولا على نحو فعال في عملية "قراءة" الصور التي تتدفق أمامه نظرا لأهميتها السردية ودلالاتها التاريخية.

كما تقوم بلاغته البصرية على التناغم الأخاذ بين الصور والموسيقى، مع رؤية بانورامية يتداخل فيها الزمن والمكان والسرد والذاكرة والواقع الشخصي والتاريخ.

أفلامه في الغالب مغمورة بإضاءة متألئة، فاترة، وألوان تتباين بحدّة مع المشاهد المتصلة بالذاكرة أو الحلم حيث الصور ذات تدرج لوني معين.

في استخدام أنجيلوبولوس للقطات ذات البؤرة العميقة Deep Focus (أي تلك اللقطة التي فيها مقدمة وخلفية الصورة تكونان في البؤرة على نحو متزامن بحيث يستطيع الحدث الدائر في مستوى

معين أن يعلق على حدث في مستوى آخر) يبدو متأثرا بأورسون ويلز ، الذي لم يكن أول من استخدم هذه التقنية، لكنه الذي وظفها جماليا وفكريا، وتحري - أكثر من أي مخرج سابق - إمكانيات هذه التقنية في الكشف عن أبعاد الشخصية والقصة. أما أنجيلوبولوس فقد مضى إلى حد أبعد في تأطير كل لقطة بحيث أصبح "عمق المجال" شخصية ذات أهمية ودلالة بذاتها وفي حد ذاتها، خصوصا وأن مشاهدته لا تحتوي إلا على القليل من الحوار، بالتالي فإن الجمال الخالص لمشهد الزفاف في فيلمه "خطوة اللقلق المعلقة"، على سبيل المثال، الذي فيه تكون العروس وأهلها على ضفة النهر، في مقدمة الكادر، وعريسها وأهله على الضفة المعاكسة، البعيدة، هذا الجمال يكون أكثر سطوعا، أكثر قوة، لأننا نرى كل شيء في بؤرة عميقة، حادة، على نحو متزامن.

أفلامه تتألف من لقطات قليلة، نظرا لأن كل لقطة تستغرق دقائق طويلة دون قطع. فيلمه "الممثلون الجوالون"، كمثال، يتألف من 80 لقطة، رغم أن مدة عرض الفيلم تستغرق أربع ساعات تقريبا. في حين يتألف الفيلم الأمريكي عادةً من 600 إلى 2000 لقطة منفردة في تسعين دقيقة.

وقد أبدى الممثل الأمريكي هارفي كايتمل (الذي عمل معه في "تحديقة يوليسيس") دهشته من هذا الأسلوب، وعلق على ذلك قائلاً بأن الوقت الذي يستغرقه ثيو في تصوير لقطة واحدة تكفي لأن يحقق تارانتينو فيلما كاملا.

إن قطع الزمن الحقيقي إلى أجزاء زمنية قصيرة، وصولا مباشرة إلى ذروة كل مشهد، ومزيلا النفس في بداية ونهاية كل لقطة، هذا القطع يشبه بعض الشيء اغتصاب الجمهور.

كاميرا أنجيلوبولوس توظف الحركات المديدة، المركبة، الرائعة، والتي تستمر، راصدة، من كل الزوايا الممكنة، الشخصية والمنظر الطبيعي الذي عاشت هي في كنفه، لكن دائما من مسافة معقولة، ونادرا ما ينغمس في شيء، حتى لو كان مماثلا على نحو ضئيل للقطة القريبة.

حركة الكاميرا هنا تشارك بديناميكية عالية في فتح وشحن المكان في درجة سرعة تتيح للمتفرج أن يشكّل توقعاته. وفي جعل اللقطة تبدو حية على الدوام.

كل كادر يبدو أشبه بلوحة، من حيث اللون والحيز والمنظور، والكاميرا تحت إدارته تتحل البعد السيكلوجي لفرشاة رسام.

* * *

يقول أنجيلوبولوس:

* بالنسبة للقطات الطويلة، المديدة، والتي تستغرق دقائق طويلة دونما قطع.. حسنا، هناك مخرجون ذوو أسلوب مختلف جدا والذين أستمتع بأفلامهم كثيرا. وبينما نجد أن ثمة اختلافا أسلوبيا بين همنجواي وفولكنر، على سبيل المثال، فإن أحدا لا يجرؤ أن يسأل أحدهما: "لم تكتب بهذه الطريقة؟".. ذلك لأنه مجرد ضرب من التنامي الداخلي، الإيقاع الداخلي.

* بالنسبة لي، أسلوب لي هو طريقي لمحاولة استيعاب الزمن والمكان، بحيث يصبح المكان مجالا لمرور الزمن. على سبيل المثال، مشهد واحد في الفيلم، يدور في حجرة واحدة، هو ليس في زمن حقيقي على الإطلاق: خمس سنوات - خمس سنوات من تاريخ عائلة واحدة، تاريخ رومانيا، تاريخ أوروبا من معسكرات الاعتقال إلى الستالينية - تمر أثناء رقصة فالس قصيرة.

* الأسلوب يحتاج أن يكون محددا بطريقة يمكن أن تكون مستخدمة على نحو منهجي في اتجاهين: وجه يتجه نحو الشكل، والآخر نحو المضمون. بتعبير آخر، فكرة الأسلوب يجب أن تقترح بيانا مدروسا ومترابطا بانتظام لما يسمى عادةً تقنيات وخصائص شكلية، والذي يمكن عندئذٍ في خطوة ثانية، أن يكون معكوسا بطريقة تكشف الصورة الموحدة لما تدعى رؤية للعالم (أو فلسفة أو أيديولوجيا).
* المبدأ الأساسي الذي يحكم الفيلم نجده في اللقطة المديدة، سواء أ كانت الكاميرا متحركة (وهذا يحدث غالبا) أو ثابتة. بهذه الطريقة، المشاهد تحرز الكثير في العمق والتفاصيل، حيث يتم تنفيذ المونتاج داخل الكاميرا.

مثل هذه اللقطات الطويلة، بالنسبة لي، توفر حرية أكبر، لكن تقتضي من المتفرج استغراقا أكثر. هناك ميزة أخرى أحبها في اللقطة الطويلة والتي لا يمكن الحصول عليها في المونتاج التقليدي: الشاشة الخالية، عندما يتم التلميح للفعل وهو يحدث في مكان آخر.

اللقطه الطويله، في المقام الأول، كانت اختيارا غريزيا. إنها الطريقة الوحيدة التي بها أشعر أنني قادر أن أحقق الأفلام.

* من المهم توضيح أن من خلال اللقطه الطويله يمكن المحافظه على وحدة المكان ووحدة الزمن أيضا. الفيلم يحرز إيقاعا اصطناعيا على طاولة المونتاج. كذلك، ما إن تغير الكادر، تبدو كما لو تخبر جمهورك بأن ينظروا إلى مكان آخر. برفض اللجوء إلى القطع في المنتصف، أقوم بدعوة المتفرج لأن يحلل الصورة التي أعرضها على نحو أفضل، وأن يركّز بؤرته، المرة تلو الأخرى، على العناصر التي يشعر بأنها الأكثر أهمية ودلالة في الصورة.

* في استخدامي للقطه الطويله أنا لم أتأثر بـ ميكلوش يانشو (مخرج هنغاري)، فمثل هذه الطريقة كانت موجودة طوال تاريخ السينما.. كما في أفلام الألماني فريدريك مورنو، على سبيل المثال. أحب أفلام يانشو، لكن الطريقة التي يستخدم بها يانشو اللقطات المصاحبة Tracking هي ليست نفسها اللقطات الطويله الحقيقيه، فثمة اختلاف أساسي بين استخدامه لها واستخدامي، والذي أعتقد أنه الاستخدام الحقيقي. عندما أوظف اللقطه الطويله فذلك لخلق مشهد منجز كامل، بحاله من الطباقي الديالكتيكي المتضمن في طبيعته الأساسية. المشهد هنا يكون منتهيا، بينما في أفلام يانشو اللقطات الطويله لا تكون منتهية.. لقطاته هي جانبية، ولا توصل إلا معنى واحدا فقط.

* في السينما هناك خوف من "الزمن الميت (أو الراكد)": لقطات يتم حذفها في حاله عدم وجود فعل (أكشن) كاف.

* بالتعارض مع النموذج الأمريكي الذي يقتضي زوايا متعدده لكل مشهد منفرد، أعتقد أن لكل لقطه زاوية واحده، زاوية واحده فقط. هذا بالنسبة لي هو القانون الأساسي للعبه.

* بالنسبة لحركات الكاميرا، عادة أتبع التوجيهات الواردة في سيناريو التصوير. لكن عندما تقتضي الضرورة، بسبب التعارض بين حركة الكاميرا ووضع الممثلين، فإنني لا أتردد في القيام بالتعديلات الضرورية.

لكي أوضح أكثر: في البروفات الأولى، يكون الممثلون أحرارا في اختيار الطريقة التي يتحركون بها. ثم أقوم بتصحيح الأشياء التي لا أشعر بارتياح معها، مع تكثيف الفعل.

إن هدفي، من البداية، أن أتجنب بأي ثمن التأثير الواقعي، وأن أصل إلى نوع من الجغرافيا المحضة.. أعني، توكيد البيئة على اتجاه الفيلم، جانبه الاصطناعي.. كنقيض للرأي القائل بأن الفيلم واقعي. * في اللقطة الثابتة، كما نجدها - على سبيل المثال - في مشهد الاغتصاب في فيلم "منظر في السديم"، يكون للصوت معنى أكثر عمقا من الصورة التي نشاهدها. الصوت هنا يعمل بطريقة والتي تمنح للمكان إيقاعا، بينما يخلق، في الوقت ذاته، مستوى آخر من المعنى خارج الفيلم أو خارج الشاشة. ذلك أشبه بلوحة لا تنتهي داخل الإطار بل تمتد وتستمر خارج الإطار.

* بالانتقال من شيء إلى آخر في حركة كاميرا كاسحة ورشيقية، نحن نكشف الأوجه العديدة لحالة مركزية واحدة، وفي الوقت نفسه، نحول دون أن يتماهى المتفرج مع أي من هذه الأوجه، نظرا لأنه ينتقل بغتة من مفاجأة إلى أخرى. بهذه الطريقة، نحن نضاعف مظهرا واحدا في حين نلغي المظهر الآخر.. هذا ما كان يعنيه بريشت بالتغريب.

* بالنسبة لي، اللقطة المصاحبة تخلق حالة من التآلف والانسجام مع المكان من خلال تحرك وتجوال الكاميرا. المكان يتمدد أو ينكمش اعتمادا على مدى اقتراب أو تباعد العدسات عن الأشياء المصورة. ثمة تدفق مستمر والذي يجلب مرونة فائقة داخل اللقطة، مثل جريان مياه متدفقة.

* بعض النقاد يستغربون من فكرة أن فيلماً لي يحتوي على 80 لقطة طويلة، دون قطع. لكن ما الأمر المستغرب في ذلك؟ وبعيدا عن الباحثين والمحللين، هل لهذا أي معنى بالنسبة للجمهور؟ هل سيكون الفيلم مختلفا لو احتوى على 83 لقطة بدلا من 80؟ * من أجل تصوير "الممثلون الجوالون"، الكاميرا كانت دائما موضوعة على سكة متحركة، حتى لو كان عليها أن تتحرك عشر سنتيمترات، وذلك لكي تخلق حالة من التدفق. اللقطة ذات الـ 360 درجة هي مستخدمة لتوكيد معنى الدائرة التي توجد كمفهوم داخل الفيلم. في فيلم "الإسكندر الأعظم"، من الجلي أن الدائرة هي جزء من كل الأشكال، وهي تنشأ من الخشبة الدائرية للمسرح القديم والتي عليها يؤدي كل فعل.

* لغتي السينمائية الخاصة مبنية على تمديد بعد الزمن. قبل الدخول في لب أي لقطة، لا بد أن يكون لديك الوقت لاكتشاف

العلاقات بين الممثل والمنظر الطبيعي. لهذا السبب ، من بين أفلام تاركوفسكي أحببت Stalker، وبدرجة أقل "نوستالجيا". لم أحب أبدا فيلمه "القربان". إن الثالوث المقدس، أي الممثل والمنظر والكاميرا، كان مثاليا في Stalker.

* الصور المتكررة في أفلامي أمر مقصود.. إنها صور تنتسب إلى لغتي المجازية الخاصة. أعتقد أن كل مخرج سينمائي، والذي يحمل هوية واضحة ومتميزة، يمتلك مجموعة خاصة من الصور التي تمثله: توظيف ألوان معينة، طريقة مميزة في الأسلوب، أشياء تتكرر من فيلم إلى آخر.

* في نوعية السينما التي أحققها، والتي هي دائما بمثابة بحث لغوي، أنت تصل إلى الموضوع الذي فيه تصبح اللغة هي المحتوى. * أنا لا أعمل مثل جهاز كومبيوتر، ولا أستطيع أن أخطط كل شيء. ثمة نزوع إلى الاعتقاد بأن المخرجين الذين يحققون أفلاما أكثر تعقيدا، يبرمجون هذه الأفلام بالكثير من التفاصيل، لكن بالنسبة لي، هي لا تزال مسألة غريزة. من المحتمل أن يكون للمخرج، الذي يخطط أكثر، تأثيرا أكبر على المتفرج. إنك تتغذى بكل العوامل - شيئا من الدعابة، شيئا من الدراما - وبهذا أنت تعد كوكتيلا إلكترونيا مناسباً وتلقم به آلة حاسبة سوف تقدم وصفا لصورة ما، جيدة أو سيئة. لكنني لا أظن أن مخرجا، مثل فلليني، يعمل هكذا. * في اليابان شاهدت عدة تجارب بالتقنية الرقمية (الديجيتال). لكنني لم أعثر في هذه التجارب على تلك البراعة، تنويعات اللون، عمق المجال، وتلك الأشياء التي نجدتها مع بكرة الفيلم. خلال السنوات القادمة، مع تطور وتقدم التكنولوجيا الرقمية، ربما نشهد نتائج مذهشة.. لكننا لم نصل بعد إلى هناك.

* مع الديجيتال هناك دائما الإحساس بأن هذا الأمر كله عن توصيل معلومات.. كنقيض للطبيعة المادية لبكرة الفيلم. أحيانا، عندما يتم تحميص علبة من الفيلم في المعمل، أذهب إلى هناك فقط لكي أستمتع بالرائحة.

* بطريقة ما، أنا أخلق الصور مثلما يفعل الرسام، بالتالي أسلط رؤيتي على الكانفاس.

* أخشى أن صوراً كثيرة جدا تغمرنا وتحجبنا. إنهم يمطروننا بوابل من الصور التلفزيونية التي تهاجمنا من كل اتجاه إلى حد أننا لا نعود نملك الحساسية لاكتشاف الجواهر التي قد تصادفنا.

* أثناء ساعات النهار، أنا لا أستخدم الإضاءة الاصطناعية على الإطلاق. دائما أختار السماوات الرمادية لأن الضوء متسق. عندما تعمل تحت الشمس فإنك تحتاج إلى إضاءة اصطناعية لتوازن الظل.

السيناريو

أنجيلوبولوس من المخرجين الذين يكتبون سيناريوهات كل أو أغلب أفلامهم، هؤلاء الذين لديهم رؤية خاصة للحياة والفن، ويصوغون عوالم خاصة بهم تتجلى فيها تجاربهم وفلسفتهم وأفكارهم وتخيلاتهم.

في ما يتصل بتجربة أنجيلوبولوس.. كيف يكتب؟ ما هي العلاقة بين السيناريو المكتوب والعملية الفعلية للتصوير؟ هل تتنامى الصور أثناء تصوير الفيلم، وكيف تتم هذه العملية؟

هل يكتب تفاصيل اللقطات الطويلة المديدة بدقة بحيث يأتي إلى الموقع ليصورها كما كتبها، أم يلجأ إلى الارتجال منفتحاً على ما توحيه المواقع من جهة، وما يبدعه الممثل والعناصر الفنية الأخرى من جهة ثانية؟

الملاحظ أن أنجيلوبولوس، في أفلامه الأخيرة، تعاون مع كاتب السيناريو الإيطالي تونينو جويرا، فكيف كانت طبيعة تجربة الكتابة المشتركة بينهما فكرياً وعملياً؟

سيناريوهات أنجيلوبولوس ليست معدة عن أصل أدبي أو مسرحي أو أي شكل آخر، إنها نابعة من الرؤى الذاتية الخالصة. إن تعارض أنجيلوبولوس مع السرد الهوليوودي الكلاسيكي لا يكمن في طريقة صنع الفيلم فحسب، بل أيضاً في كتابة السيناريو، والتي تختلف كلياً عن شكل وبنية وأعراف السيناريو التقليدي.

هو بالأحرى، مثل العديد من المخرجين الأوروبيين - ومن ضمنهم إنجمار بهيجمان - يسرد ببساطة قصته مضيفاً إليها الحوار. إنه لا يقدم السيناريو بوصفه تدويناً لما يظهر على الشاشة وإنما كعمل قائم بذاته والذي يمكن تذوقه لتضميناته الثقافية والسياسية والفكرية. يقول أنجيلوبولوس:

"السيناريو يعمل كمحفز أو محرض لكي تطفو الأشياء على السطح".

إن معدل صفحات أي سيناريو في هوليوود يقارب 120 صفحة على افتراض أن الصفحة تعادل تقريباً الدقيقة الواحدة من الزمن السينمائي. السيناريو الأصلي الذي كتبه أنجيلوبولوس لفيلم "تحديقة يوليسيس"، على سبيل المثال، يبلغ 69 صفحة علماً بأن مدة الفيلم حوالي ثلاث ساعات، مع ملاحظة أن عدداً من المشاهد

الواردة في السيناريو لم تصور . عند أنجيلوبولوس، الصفحة لا تعادل الدقيقة الواحدة بل أربع أو خمس دقائق تقريبا.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* إنني أبدأ السيناريو بكتابة المشاهد، لكن دون إتباع الخط المباشر من البداية إلى النهاية. الصورة سوف تخطر في البال وأنا أُنبي المشهد من حولها، وهي يمكن أن توجد في نهاية الفيلم، وأخرى قد توجد في المنتصف، وهكذا دونما ترتيب. لا أستطيع التفكير بطريقة أخرى في تصور الفيلم.. لا بد أن أبدأ بالصور.

* طريقتي في كتابة السيناريو تبدو غير مألوفة تماما، أو ربما غريبة. إنني أكتب السيناريو بنفسني وبعدئذ أتحدث عنه مع آخرين، أو أتحدث عنه قبل الكتابة، أي إنني أشرح ما أريد أن أفعله والآخرين يسألون ويستجوبون، ثم أشرع في الكتابة.

* في أغلب الأوقات، لا تكون سيناريوهاتني مكتوبة من قبل كتاب سيناريو، فهؤلاء يعملون كمحفزين من أجل أن تبرز الأشياء على السطح. عندما يعترضون على مشهد مقترح، فسوف تجد نفسك مجبرا على تأمل المشهد والتفكير فيه مليا.

* أحيانا، يكون فيلمي مرآة دقيقة تعكس السيناريو كما هو، وفي أحيان أخرى، يتخذ السيناريو شكل ملاحظات وتعليقات موجزة، عندئذ تكون عملية التصوير معتمدة كثيرا على الارتجال. في بعض الحالات، ثمة ديناميكية تتيح لك أن توظف الارتجال، بينما في حالات أخرى، يتكون لديك إحساس بأن عليك أن تتبع السيناريو المكتوب بدقة. هذا يتوقف كليا على المادة التي يتعين عليك أن تشتغل عليها ولا تعتمد إطلاقا على الظروف المحيطة بصنع الفيلم. على سبيل المثال، فيلمي "منظر في السديم" هو نسخة دقيقة للسيناريو بينما "الممثلون الجوالون" انطلق من الملاحظات والتعليقات الموجزة. وإذا كان "رحلة إلى كيثيرا" بعيد جدا عن السيناريو الأصلي فإن "مربي النحل" قريب جدا من السيناريو. كما قلت، إنني أكتب السيناريو وأناقش بشأنه مع أفراد مختلفين قد يعملون على إظهار نواحي الضعف أو يقومون بدور المحفز. هذا الحوار مع الآخرين هو أساسي في كتابة السيناريو.. إنها عملية كشف مستمرة والتي لا تحدث إلا أثناء تبادل الحديث معهم.

فيلمى الأول "إعادة بناء" كان قائما تماما، وبنسبة مئة بالمئة، على السيناريو. عملى التالى "أيام 36" أيضا كان قريبا جدا من السيناريو. انى أتأثر بالموقع، بالمنظر الطبيعى، بما يحدث مع الممثلين. وأمىل أن يكون لى السيناريو كأساس ثم أبنى عليه، ومنه تتفرع الأحداث والشخوص.

مشهد الباص فى فىلم "الأبد وىوم آخر" لم يكن مكتوبا فى السيناريو بالطريقة التى صور فىها المشهد. فى الأصل، كان المشهد يحتوى على الكاتب والصبى، وكان واقعى تقريبا، بحيث يمكن أن يحرك مشاعر الجمهور: شخصان فى باص خال يعبر شوارع المدينة تحت المطر. لكن، بطريقة ما، كان لى إحساس بأن هذا لىس كافىا. لهذا السبب استغرق التصوير وقتا طويلا. فىما كنا نصور، كنت أجرى التعديلات شىئا فشىئا. أخىرا، قررت تنفيذ المشهد مرتىن، مرة وفق ما جاء فى السيناريو، والمرة الثانية رمىنا النص جانبا وشرعنا فى الارتجال.. وفى المونتاج استخدمنا ما ارتجلناه. مشهد الحفلة فى "الممثلون الجوالون"، حيث نرى رجلين ىرقصان التانغو معا.. فى الأصل كان المشهد يحتوى على جمل قليلة من الحوار. لكن ما إن بدأنا التدرج على المشهد حتى قررت أن أغير ذلك. الحدث ىدور فى 1946، آنذاك كان الرجال ىرتدون بدلات مخططة أو مقلّمة، وقبعات مستديرة سوداء. فى لحظة معينة، أثناء استراحة من البروفة، لاحظت رجلين، كلاهما ىرتديان قبعات مستديرة وسوداء، واقفين متجاورىن. عازف البىانو كان يعزف بضغ نغمات من التانغو. أحدهما اقترب من الآخر وشرعا فى الرقص معا. هذا لم يكن متوقعا على الإطلاق. لم أكتبه، لم أفكر فىه، لكن هكذا صار المشهد وكان مناسبا.

أحىانا يحدث هذا النوع من الارتجال فى الموقع، وأحىانا أنت تعرف ما الذى ستفعله قبل بضعة أيام.. بالنسبة لمشهد الاغتصاب فى "منظر فى السدىم"، كان الأمر كذلك. لم يكن ذلك مكتوبا فى السيناريو، لكنه مرسوم فى ذهنى قبل بضعة أيام من تصويره. بالنسبة لمشهد الزفاف فى "خطوة اللقلق المعلقة"، مع العروس فى جانب من النهر والعرىس فى الجانب الآخر، عندما كتبت السيناريو، المشهد كان مختلفا لكننى شعرت بشىء مفقود هنا. يوما ما، كنت فى نىويورك، فى الباص الذى أذهب إلى برونكس عبر هارلم. فى الموقف، رأيت ولدا صغىرا، أسود البشرة، ىرتجل بعض

الحركات الراقصة على جانب من الشارع. على الجانب الآخر، كان هناك ولد آخر، أسود البشرة أيضاً، يجيبه بحركات راقصة خاصة. لا شيء غير مألوف هنا، لكنني فوراً رأيت النهر بينهما، في المنتصف. هناك أمر آخر، في العام 1958 قرأت عن جزيرة قرب كريت، وهي صغيرة جداً، وفي الشتاء تكون مهجورة ومعزولة تماماً. خلال أشهر الشتاء الطويلة، كان الرعاة الذين يعيشون هناك يستخدمون لغة إشارة للاتصال بالقسيس الكريتي، الذي كان يخصص لهم ساعات معينة، وذلك في حالة وفاة واحد منهم، على سبيل المثال، فيعلمونه بالإشارة، وهو بدوره يقيم القداس في كريت، بينما يدفنون الجثة في الجزيرة الصغيرة.

من هذين المصدرين من الإلهام نتج مشهد الزفاف، كما ظهر في الفيلم.

مشهد الاحتفال بالسنة الجديدة، في فيلم "تحديقة يوليسيس"، كان مكتوباً بنفس الطريقة التي صورت بها تقريباً. كنت أعلم أنه سيكون في لقطة واحدة لكنني شعرت، عند كتابته، أن هناك شيئاً مفقوداً.. وفيما كنا نتدرب، أضفت بعض اللمسات هنا وهناك في الإضاءة.

بالنسبة لمركب النقل مع تمثال لينين، والذي يمثل نهاية مرحلة أو عهد، كنت قد هيات المشهد سلفاً، لكن فكرة أن أجعل القرويين يشاهدون التمثال، وهو يطفو في نهر الدانوب، ويقومون برسم إشارة الصليب فيما التمثال يمر أمامهم طافياً، فهذا شيء كنت قد شاهدت ما يماثله في كونستانزا، ميناء في رومانيا على البحر الأسود، حيث كانت الرافعة تنقل منحوتة ضخمة، تمثل رأس لينين، إلى مركب لنقل البضائع، آنذاك مر قارب صيد بداخله رجل وامرأة، لما شاهدنا ذلك وقفنا مصدومين، مصعوقين، كما لو أن لينين قد عاد توأ إلى الحياة. المرأة غطت عيني الرجل، وعلى نحو غريزي رسمت إشارة الصليب.

هناك مشاهد تعتقد أنها حاسمة عندما تكون مكتوبة في السيناريو، لكنها إطلاقاً لا تبدو كذلك عندما تأتي لتصورها، بينما هناك مشاهد أخرى قد لا تكون متحمساً لها، لكن تصبح في ما بعد لحظات أساسية في الفيلم.

* عندما كنت في إيطاليا قررت الالتقاء بكاتب السيناريو المعروف تونينو جويرا، والتعرف عليه، والبحث في إمكانية التعاون بيننا. بعد

خمس دقائق من دخولي شقته، شرعنا في العمل سوياً، فقد أدركنا في الحال أننا نتحدث اللغة ذاتها، أعني اللغة السينمائية، إذ كنت أتحدث الفرنسية التي لا يعرفها وهو يتحدث الإيطالية التي لم أكن أعرفها، مع ذلك استطعنا أن نتفاهم على نحو تام وجيد. لم نكن بحاجة إلى التخاطب باللغة نفسها، فكلانا من الجنوب. أعتقد أن جميع شعوب الحوض المتوسط لديهم أشياء مشتركة، ليس فقط بسبب الجذور القديمة المشتركة بيننا جميعاً، نظراً لكوننا على اتصال منذ آلاف السنين، لكن أيضاً بسبب قربنا من البحر وتشابه المناخ: أبداً لا أشعر أنني خارج حدود بلدي عندما أكون في إيطاليا.

مع تونينو، كانت العلاقة مباشرة وفورية. كان وقتها يعمل مع أندريه تاركوفسكي في كتابة "نوستالجيا". أنا وتاركوفسكي تقاسمنا الشقة نفسها لبضعة أسابيع، شقة يملكها مساعد المخرج الذي عمل معي في فيلم "الإسكندر" ومع تاركوفسكي في "نوستالجيا". كل ما كنت أعرفه عن تونينو، في ذلك الحين، أنه شارك في كتابة سيناريوهات فلليني وأنتونيوني، وقد عبر تاركوفسكي عن ارتياحه وسروره بالتعاون معه، لذا طلبت من مالك الشقة أن يرتب لقاءً معه للتعرف عليه.

هكذا التقيت به في مكان إقامته، ومعاً اكتشفنا أن هناك العديد من الأشياء التي نتقاسمها بالدرجة نفسها من العاطفة والحب. ما أحبه في تونينو ليس فقط واقع أنه شاعر، بل أيضاً ذلك الجانب الريفي، الأرضي، الذي هو مهم بالنسبة لي.

يجب أن أوضح أولاً أنني أولف سيناريوهاتني بنفسني، مع ذلك أحتاج إلى شخص آخر مهمته الكشف عن مواطن الضعف والقصور، أو يؤدي دور المحلل النفساني أو ما شابه، وذلك لتقديم منظور مختلف للأمور التي تخطر في ذهني. وهذا الشخص ينبغي أن يكون أول من يسمع أفكارني غير المصقولة فنياً، وتغذيته الاسترجاعية تساعدني في اختيار الاتجاه الصحيح.

في حالة تونينو، أغلب الوقت هو يقوم بدور المحلل النفسي. ولا أعرف إن كان الآخرون يعملون معاً بالطريقة ذاتها التي نشتغل بها. ما إن ينتهي تنفيذ الفيلم وأشعر أنني مستعد للعمل في فيلم آخر، حتى أمضي إلى قرية تونينو في الجبال، فنجلس معاً ونتحدث عن أي شيء وكل شيء، نشرب معاً، ثم نخرج لتناول الغداء. في

ما بعد، فيما نجلس في استرخاء، يسألني إن كان يدور في ذهني شيء أو فكرة أرغب في الاشتغال عليها. عند هذه النقطة، لا أزال مترددا وغير واثق. عندئذ أشرع في الحديث، وأسرد له قصصا مختلفة كنت أفكر فيها مليا، وأفكارا علقته بخيالي، وصورا مكثت في ذهني، لكن لا شيء منظم. أذرع المكان ذهابا وإيابا وهو جالس يصغي إلي. عندما يثير اهتمامه شيء ما فإنه يقاطعني ليدون ملاحظته (تماما كما يحدث مع مؤلفة الموسيقى إيليني كاريندرو). في ما بعد، نقوم بفحص ودراسة كل الملاحظات والأفكار التي دونها، ومعا نحاول أن نرى إن كان هناك تماسك وتلاحم في فكرة ما. أدون ملاحظاتي وأمضي إلى الغرفة التي هيأها لي في شقته، وهناك أستغرق في التأمل. بعد بضع ساعات، أعود إلى الصالة واقترح طريقة أخرى للمتابعة بعد التوقف والانقطاع. نخرج، نشرب القهوة، نتحدث عن الاتجاه الذي اقترحتة. وهو من جانبه يعرض اقتراحاته، ويطرح الأفكار التي اشتغل عليها في فترة ما بعد الظهيرة بينما كنت أعمل في غرفتي. هنا تأتي نسخة معدلة أخرى من الفكرة نفسها، ونستمر هكذا لثلاثة أو أربعة أيام، متناقشين بشأن الخيارات المتعددة للسيناريو.. لكننا لا نشتغل على هذا طوال الوقت، من الصباح حتى الليل، بل نخصص أوقاتا لتناول الطعام، والتنزه مشيا على الأقدام لفترات طويلة نلتقي خلالها بسكان القرية، والحديث عن السيناريو.

عندما أغادر، أحتفظ في ذهني بالمسودة الأولى. أتصل بتونينو وأتحدث معه عنها، أو أدون ذلك على الورق وأرسل له نسخة، لكنه يفضل أن يسمعي وأنا أروي له، ثم يعطيني رأيه. بعد ذلك، أشرع في العمل مع شخص آخر. تونينو يساعد في ولادة الفكرة الأصلية، وأحيانا يكون لحوحا في بعض التفاصيل. على سبيل المثال، ذات مرة اتصل بي وأنا في اليونان، بعد أن أكملنا سيناريو "منظر في السديم" وقال لي: "إسمع يا ثيو، ينبغي أن نضع دجاجة في الفيلم" .. سألته: "أين تريد مني أن أضعها؟" .. فقال: "لا أعرف أين. لكن أشعر بضرورة وضع دجاجة في مكان ما" .. كان محقا في ذلك، وقد جعلت أحد مشاهد الفيلم يبدأ بلقطة لدجاجة.

الشخص الآخر الذي أعمل معه هو قارئ الأول. في الماضي كان ثناسيس فالتينوس. في هذه الأيام، بتروس ماركاريس. من خلاله أحصل على رد الفعل الأول تجاه السيناريو. جزء من عمله أن يأخذ

السيناريو الذي كتبه بخط اليد ليطبعه على الكمبيوتر. حتى الآن لا أجد استخدام ليس الكمبيوتر فحسب بل حتى الآلة الكاتبة. وهو يرسل لي المسودة فأصححها وأضيف إليها ملاحظاتي وأرسلها ثانية إليه. هذه العملية تستمر فترة من الوقت، ونحن نلتقي أو نتبادل عبر الفاكس المسودات فيما هي تتقدم من مرحلة إلى أخرى حتى أبلغ النقطة التي فيها أشعر بأن الآخرين أعطوني كل ما في استطاعتهم، عندئذ أضع اللمسات الأخيرة على نسختي. لكن لن تجد سيناريو التصوير النهائي إلا إذا نقلت كتابيا الطبعة النهائية من الفيلم. لو قارنت ذلك مع السيناريو الذي كتبه قبل التصوير فسوف تجد اختلافات هائلة بينهما.

* أنا درست السينما في معهد الإيديك بفرنسا، وهناك كانوا يعلموننا كيف نكون مخلصين للسيناريو وملتزمين بكل تفاصيله.. حسب تقاليد هتشكوك العظيم. شخصيا، أعتقد أن هناك هامشا كبيرا من الإبداع من المتيسر إيجاده بين طرائق هتشكوك والمدرسة الجودارية (نسبة إلى جودار).

* سيناريوهاتي غالبا ما تبدو أشبه بالرواية، لكن بخلاف الرواية الأدبية العادية، لن تجد في سيناريوهاتي أي نعت. مثلا، إذا كان هناك فتى وسيم في القصة فإنني أحذف عبارة "وسيم" للحيلولة دون إعطاء صورة محددة للشخصية سلفاً.

* أثناء كتابة السيناريو، غالباً ما أعين حضور المؤثرات الصوتية، مثل تغريد الطيور. حدث هذا عندما كتبت "منظر في السديم". وضعت ذلك في السيناريو، في المرحلة المبكرة جدا، قبل أن تتكون لدي فكرة عن الموسيقى التي تأتي في مرحلة متأخرة كثيرا. إن انطلاق الصغيرين في هذا الفيلم يستدعي المغامرات الرومانسية من الماضي، وعندما فكرت في الموسيقى حضر سيزار فرانك ومندلسون. وحالما أتخذ قرارا بشأن نوعية الموسيقى التي أريدها، تأتي مسألة اختيار الآلة الموسيقية الملائمة.

* أكتب جملا قصيرة جدا. كل شخص يعرف أنني أصور مشاهد طويلة، لكن فقط شركائي في الكتابة يعلمون أنني أكتب جملا قصيرة.. مثل همنجواي تقريبا.

* إنني أكتب نثرا، كما في الرواية القصيرة. لا أكتب سيناريوهات بتفاصيل تقنية. في الواقع، تستطيع أن تنشر سيناريوهاتي كنصوص أدبية. هذا ما أفعله الآن.

في السابق، لم أكن "أكتب" على الإطلاق، بالمعنى المتعارف عليه. حققت فيلمي "الممثلون الجوالون" بدون سيناريو.. فقط بعض الملاحظات التي تتضمن النقاط أو العناصر الرئيسية.. كالأحداث التاريخية. لكن حتى اللحظة الأخيرة لم أكن أعرف، على سبيل المثال، كيف أنتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى. هناك العديد من الأشياء في ذلك الفيلم حققناها أثناء التصوير، أو قبل يوم من تصوير المشهد، أو قبل ساعتين.. إنه الإلهام، الحل.

ثمة دائما مفتاح، مفتاح يفتح المشهد، وعليك أن تجده. أحيانا لن تجده على الإطلاق. من بين ملاحظاتي لفيلم "الممثلون الجوالون" كانت هناك ورقة بيضاء خالية، لم أكتب فيها غير هذه الجملة "1939-1952".. ذلك لأنني ببساطة لم أعرف كيف أظهر مرور تلك الفترة في صورة ما. أخيرا وجدت الحل قبل يوم من التصوير.

* هل تعلم كم مسودة سيناريو أكتب للفيلم الواحد؟ خذ هذا الفيلم (الأبد ويوم واحد) كمثال: إننا نصور المعالجة السادسة عشرة من السيناريو، ولا زلت أكتب فيما أصور. إنني أغير، أضيف، أحذف.. دون انقطاع.

* لا شك أن الكتابة أبسط. أثناء الكتابة، وقبل كل شيء، تكون وحدك ومنفردا بنفسك. تستطيع أن تنسل في نعت ما أو تزيل آخر. لكن في التصوير، كل عنصر تزيله أو تضيفه يتطلب تفكيراً عميقاً وقرارات حاسمة. وبصرف النظر عن ذلك، هناك الوجوه، الممثلون، الأفراد، الموقع، الحالات، الإحساس بذلك الصباح الاستثنائي.. حيث لكل لحظة من الزمن حالتها الخاصة، إحساسها الخاص.

بالطبع هناك افتقاد للعزلة الجميلة التي تقتضيها الكتابة. أثناء التصوير تكون مكشوفاً ومباحاً أمام كل هؤلاء الناس، فأنت لا تستطيع أن تحقق السينما وحدك. لكن هذا يجعلك تتصل بسجاي الأخرين وشوائبهم.. هنا أنت لا تعود وحيداً. العديد من الأشياء كانت ممكنة حين تكتب، الآن يجب أن تكون مقررة ومحسومة.. فورا و دون عون. لهذا السبب صرت أحب الكتابة. في الكتابة يمكنك أن تتخيل كل شيء، تخترع أي شيء، وتخلق عالماً خاصاً بك.

* جربت الإعداد عدة مرات لكن في كل مرة أتخلى عن الفكرة في منتصف العملية. من الصعب أن تحول كتاباً، كتاباً تحبه بالتأكيد، دون أن تفقد شيئاً من نكهته وخاصياته الأصلية.

لا أستطيع أن أتذكر، في السينما العالمية، إعدادا ناجحا لرواية عظيمة. أعتقد أن الروايات المؤهلة، على نحو أفضل، للتحويل إلى أفلام هي تلك التي تنتمي إلى النوع البوليسي والإثاري، أو تلك الأعمال الأدبية العادية، المتوسطة الجودة، ذات المرتبة الثانية. أورسون ويلز، على سبيل المثال، أخذ قصة جريمة مبتذلة وصنع منها تحفة فنية بعنوان "لمسة الشر" Touch of Evil وهناك أمثلة أخرى من هذا النوع، بعض أفلام جودار مثلاً. بالنسبة لي، لا أشعر الآن برغبة في تحقيق فيلم بوليسي، أو فيلم مأخوذ عن مصدر أدبي، وإن كانت رواية أندريه مالرو "الوضع البشري" لا تزال تغويني.. إذ أدرك جيدا أن شيئا ما سيكون مفقودا في حالة نقل الرواية إلى الشاشة.

التمثيل

في أغلب أفلامه يدمج أنجيلوبولوس ممثلين محترفين مع هواة أو أفراد لم يسبق لهم التمثيل. وهو يدير ممثليه ليس وفق منهج معروف بل على أساس فهمه الخاص للسينما والصور التي يرغب في خلقها.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* يتعين عليك، كمخرج، أن تخلق المناخ المناسب الذي فيه يجد الممثل موضعه الخاص. لا ينبغي أن تقدم له أي شروحات وتفسيرات. أنا لا أؤمن بذلك. أؤمن باتصال مباشر أكثر حميمية وعاطفية، بالتجول معا والتحدث معا. لقد تفاجأ الممثل برونو غانز من تعامل كهذا (في فيلم: الأبد ويوم واحد) لأنه اعتاد العمل مع مخرجين يفسرون الكثير.. خصوصا في المسرح.

* لا أعتقد بأن على المخرج أن يؤدي المشاهد للممثل كي يحاكيه. بدون أن تطلب منهم تقليد النموذج، بإمكانك أن تقترح نوع التمثيل الذي تريده لخلق حالات معينة.

ذات مرة قال لي ماستروياني شيئا أعجبنى كثيرا: "أنا مجرد طفل، وأنت الأب الذي يروي لي القصص. إذا عرفت كيف ترويها جيدا فسوف ألعب لعبتك".

ماستروياني يقول أنه لا يفهم الممثلين الذين يتوقعون أن يشرح لهم كل شيء عن الشخصيات التي يؤدونها قبل البدء في تصوير الفيلم، والذين يحتاجون إلى تفسيرات وشروحات منطقية لكل ما يفعلونه في الفيلم. إن ماستروياني يطلق سراح نفسه، سامحا لنفسه أن تنجرف مع جريان القصة.

* الممثل مجرد أداة في الفيلم، والذي يتعين عليه أن يصمد أو يقع.. حسب جدارته.

* هناك بالطبع مخرجون يؤدون أدوارا في أفلامهم، مثل أورسون ويلز. أحيانا لا يستطيع المخرج أن يتفادى الشعور، خصوصا عندما يكون الفيلم قريبا جدا من ذاته، بعدم وجود الممثل القادر على إنصاف الدور وتوصيله بالشكل المطلوب. لقد شعرت بهذا في "الأبدية ويوم واحد". في المراحل الأولى، كنت قلقا بشأن اختياري للممثل برونو غانز للدور الرئيسي، لكن عمقيا، كان تماثلي مع الدور

هو الذي وُلد خوفي وإحساسي بأنه لا يوجد ممثل قادر أن يرضي توقعاتي تماماً. هذا هو السبب الذي جعلني، عند موضع معين، أوقف التصوير. لقد احتجت أن أضع نفسي في مسافة معينة عن السيناريو، أن أضعه في منظور وأرى الشخصية تلبس هيئة شخص آخر.

* لا تهمني على الإطلاق جنسية الممثلين. كل ما أريده هو التعاقد مع الشخص الأنسب والأفضل للدور.

* غالباً ما كنت أتجادل مع العديد من زملائي المخرجين، برتولوتشي كمثال، بشأن أهمية اللغة الأم. بالنسبة لي، اللغة جزء متلازم، ومتعذر فصله، من هويتنا. هذه هي الأصوات الأولى والحقيقية التي تسمعها عندما تولد، وينبغي أن تكون هذه الأصوات جزءاً متمماً من الأفلام التي نحققها. من جهة أخرى، هذا لا ينبغي أن يصبح حاجزاً غير قابل للتخطي، ذلك لأن هناك سبلاً ووسائل للتغلب عليه.

في "تحديقة يوليسيس"، تأتي شخصية كايتهل من أمريكا، بالتالي من المنطقي أن يتكلم اللغة الإنجليزية.

مارسيلو ماسترويانى تعلّم اللغة اليونانية. لمدة أسبوع كامل، ما إن ينتهي التصوير، كنت أعلمه، صوتياً، كل جملة ينطقها في الفيلم، قبل أن يقوم بإعادة تسجيل صوته (دبلجة) بنفسه. كنت ألح على كل تغير في مقام الصوت، كل اندغام للحروف، وطريقة تلفظ كل حرف ساكن. لقد طلب مني أن يسجل صوته، دون الاستعانة بآخر، وقد فعلها. وكان ذلك أمراً استثنائياً حقاً.

اليونانية لغة صعبة جداً على من يريد تكلمها. من المحتمل أن تكون أسهل بعض الشيء بالنسبة لشخص إيطالي، ذلك لأن ثمة نوعاً من القرابة في الصوتيات بين اللغتين.

هارفي كايتهل، الذي كان يتعين عليه أن ينطق بضع كلمات يونانية فقط، وجد صعوبة في ذلك. عملياً، كان يستحيل جعله يقولها على نحو صحيح ومناسب.

لفيلم "الأبد ويوم واحد" كان عليّ أن أتعاقد مع ممثل يوناني لـ "دبلجة" (إعادة تسجيل صوت) برونو غانز (النمساوي)، ولم أكن سعيداً جداً بشأن ذلك.

أعتقد أن صوت الممثل هو جزء من ذاتيته، بدونه لا يوجد أبداً.
شعرت بضيق وانزعاج وأنا أسمع صوت ممثل آخر يخرج من فمه.
كان الدوبلاج جيداً، لكنه أزعجني.
من جانب آخر، كان عليّ أن أحسم مسألة ما إذا كنت راغباً في
التخلي عن فرصة العمل مع ممثلين معينين شكّلوا علامة في
حياتي السينمائية. وبصراحة شديدة، العمل مع ماستروياني أو جين
مورو كان حلماً بالنسبة لي.
* أغلب الممثلين اليونانيين المحترفين قد تعرضوا للإفساد، بطريقة
أو بأخرى. إذا لم يطلب منهم أن يؤدوا على نحو ميلودرامي فإنهم
ببساطة يظنون أنهم لا يمثلون.

التصوير

مثلما الحال مع بيرجمان والمصور سفن نايفست، اللذين كونا معا علاقة إبداعية استمرت سنوات طويلة، كذلك الأمر مع أنجيلوبولوس الذي عمل دوما مع مدير التصوير جورجوس أرفانيتيس (أحد المصورين الكبار في السينما العالمية) منذ أول أفلامه. ومعاً طوروا لغة مشتركة، ورؤية مشتركة خلاقة يصعب فصمهما. كيف يعمل مع مصوره، ما هي طبيعة العلاقة التي تربط بينهما؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* في العام 1965 طلب مني أن أحقق فيلما مع فرقة موسيقية تدعى Forminx ، تشبه نوعا ما فرقة البيتلز (وأحد أفرادها كان فانجيليس الذي سوف يصبح مؤلفا موسيقيا مشهورا). أردت أن أجرب في الأسلوب. بعد أسبوعين من العمل انسحبت الجهة الأمريكية المساهمة في تمويل العمل فألغى المشروع. أرفانيتيس كان يعمل مصورا معنا، لذا اتفقت معه على تصوير فيلمي (القصير) الأول "برنامج إذاعي". تدريجيا توصلنا إلى فهم مشترك. حين أبدأ في الكلام، هو يعرف ما أريد أن أقوله. إننا نحاول، قدر الإمكان، توظيف الإضاءة الأقل اصطناعية. في ما يتصل بالألوان، الاختيار هو بين الألوان الزيتية والألوان المائية، ونحن دائما نحاول الحصول على اللون المائي، كل ما هو أخف وأكثر تملصا، ولا يكون صلبا أبدا. ونحن لا نختار الأسلبة. بل أننا نعمل مع الألوان بحيث لا يكون بعيدا عن الواقع لكن جزءا من التشكيلة. * قبل المباشرة في أي فيلم، نخرج معاً نحن الثلاثة، أنا وأرفانيتيس ومصمم المناظر ميكيس كارابيريس، للبحث عن المواقع. إننا نتبادل الآراء حول الخيارات التي لدينا، نناقش ما الذي ينبغي فعله للمكان كي يكون موثما لما خططنا له. أرفانيتيس يتحقق من أنماط اللون، خياراته بشأن الإضاءة، المساحة الحرة التي يمكن للكاميرا أن تتحرك فيها. ما إن نتوصل إلى اللقطة، حتى يكون أغلب عملنا قد أنجز في ذلك الحين. أعتقد أن هذا هو الإجراء الذي نتبعه عادة في معظم الأفلام

التي اشتغلنا عليها.. ولأننا نعرف بعضنا البعض منذ وقت طويل، فإننا نتوصل إلى استنتاجاتنا، ونتخذ قراراتنا، بسرعة فائقة.

* مع هؤلاء فقط أتحدث عما أريد، وهم يفهمون. لدي صورة بصرية واضحة جدا لما أتوقع أن أراه على الشاشة.

قبل عدة سنوات، اعتدت أن أرسم تفاصيل القصة وطبيعة اللقطات لمساعدتي في الإخراج. لكن الآن، بحكم عمله معي لأكثر من عشرين سنة، هو لا يعود يحتاج إلى رسوماتي. صار يعرفني جيدا إلى درجة تكفي لأن يخمن مباشرة مقاصدي ونواياي.

بعد سنوات عديدة من العمل معاً، لا أحد منهم يواجه صعوبة أو مشكلة في دخول الكون الخاص بأفلامي. العمل معهم يجعل الحياة يسيرة جدا. إنها مسؤوليتي، وليست مسؤوليتهم، أن أتجنب الروتين، أن أكون واعياً بالمجازفة التي أقوم بها من خلال تكرار نفسي.

أنا الشخص الوحيد الذي لدي صورة شاملة، كاملة، في ذهني عن كل ما يتعين أن يكونه الفيلم، حتى أصغر التفاصيل. وأنا الوحيد القادر على القيام بأي تغييرات على الإطلاق. لكن الموقع يعمل على أساس ما أحب أن أسميه "ديمقراطية منضبطة". فأنا أناقش كل من يكون موجوداً هناك في أي مشكلة تواجهنا. أخبرهم بالضبط عما أريد أن أفعله، ولماذا أريد أن أفعله. إنني أصغي إلى ملاحظاتهم، وأحيانا استخدم اقتراحاتهم إذا شعرت بأنها أفضل.

* قبل كل شيء، علي أن أنوه بأن الأفلام الأخيرة صور أرفانيتيس نصفها، وأنجز نصفها الآخر مصور آخر هو أندرياس سينانوس.. ولا أحد يستطيع أن يميز عمل كل منهما على حدة.. ليس فقط لأن سينانوس عمل مساعداً لأرفانيتيس في فيلم "الإسكندر"، وبالتالي كان واعياً لأسلوبه، متألفاً مع عمله، كما هو متألف مع عملي، لكن أيضاً لأنني على الدوام أكون وراء المصور، أعطيه تعليمات دقيقة جدا.

أرفانيتيس، الذي صور كل أفلامي، يعرفني جيدا بطبيعة الحال. هو بالأحرى، شخص يصعب العمل معه، وهذا لا يعني أن من السهل التعامل معي والانسجام مع متطلباتي. مخرجون آخرون، من الذين عملوا مع أرفانيتيس لم يستمتعوا بأوقاتهم معه. إنما معي هو مطاوع أكثر، لين العريكة، ليس فقط لأننا نعرف بعضنا منذ مدة

طويلة، لكن لأنه يحب طريقتي في التصوير، فقد تعاوننا منذ ثلاثين سنة تقريبا.. عمر طويل حقا.
في أغلب الأوقات، لم يكن يتعين عليّ أن أقول له شيئا، أن أنبس بحرف، فهو يعرف بالضبط ما الذي ينبغي فعله، وكيف ينفذ الشيء. مع سينانوس، لا زلت أفحص، وأتحقق من، كل لقطة.

الموسيقى

للموسيقى أهمية كبرى في أعمال أنجيلوبولوس: الشخصيات تعبر عن نفسها ليس من خلال الحوار فحسب، بل أيضاً من خلال الأغنية والرقص. بدلا من الحوار المباشر بين الشخصيات، الموسيقى (والأغاني الفولكلورية والترنيمات السياسية والألحان) تكون الصيغة الأساسية للاتصال.

كما أن الدراما اليونانية القديمة، في المجالين التراجيدي والكوميدي، كانت تبدأ بالأغنية والرقص، فإن فيلم "إعادة بناء"، مثلا، يبدأ وينتهي بلحن شعبي جبلي.

"الممثلون الجوالون" يبدأ وينتهي بعازف أكورديون، في حين تنشب أغلب الصراعات والتعارضات "السياسية"، ضمن الساعات الأربع (مدة الفيلم) من خلال الأغاني المتعارضة. بمعنى أن الصراع الطبقي يجد صده في المجابهة بين الأغاني. الأغاني هنا تخدم في خلق المناخ الموسيقي للفيلم.

في "رحلة الى كيثيرا"، حين يعود الشيعوي العجوز من منفاه في روسيا، بعد ثلاثين عاما، الى قريته في مقدونيا، فإنه يؤدي رقصة شعبية على قبر صديقه المناضل ، ويردد أغنية شعبية تقليدية (الأغنية تصبح موتيفاً طوال بقية الفيلم). الموت هنا منظور ليس كمحنة فحسب بل كاعتناق بهيج للروح من الجسد. إنها لحظة احتفال.

في نهاية الفيلم، عندما تنفيه السلطات مرة أخرى، ويشعر بأنه مخذول من ثقافته وأصدقائه القدامى، يبدأ في ترديد الأغنية ذاتها مرة أخرى. الأغنية هنا توحى، على نحو تهكمي، بأن النفي هو أيضا نفي عن الثقافة الشعبية وعن الماضي من قبل القرويين المعاصرين الذين يلهثون وراء الثراء السريع ببيع أراضيهم الى المستثمرين.

في دمج الموسيقى داخل المشهد، بدلا من تصوير المشاهد في صمت ثم تسجيل الموسيقى في ما بعد، يقدم أنجيلوبولوس الموسيقى في الموقع حتى يشعر العاملون باللحظة، وكما يؤكد هو: "الموسيقى كلها تكون مسجلة وقت التصوير. كنا نعمل مع آلة تسجيل و جهازي ميكروفون، أحدهما للحدث والآخر للموسيقى، دون إضافة أي شيء في ما بعد".

منذ فيلمه "رحلة إلى كيثيرا" عمل مع المؤلفة الموسيقية إيليني كاريندرو في تأليف موسيقى كل أفلامه اللاحقة. موسيقاها لا تبدو يونانية، وليست متجذرة في أي تقليد موسيقي قومي، مع أننا نشعر بأنها أوروبية.

إيليني قد أكدت بأنها - وبتوجيه من أنجيلوبولوس - قد تفادت أن تبدو موسيقاها فولكلورية، يونانية، أو حتى شعبية. والطابع الكلاسيكي لم يكن ملائماً.

ما يبدو مهماً بشأن مقطوعات إيليني، أنها توحد الفيلم صورة وصوتاً، وتربط صور اليونان - البلقان التي نراها بشيء أكبر، شيء وراء المكان والزمان، إن موسيقى إيليني تساعد على خلق مستوى "روحاني" للصورة. إنها موسيقى المكان الداخلي بالإضافة إلى المناظر الطبيعية.

كيف هي علاقته بالمؤلفة الموسيقية، والموسيقى عموماً؟
ما هو دور الموسيقى في أفلامه؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* علاقتي بالموسيقى في الأفلام لها تاريخ طويل. بدأت برفض أي نوع من الموسيقى الخلفية، أي الموسيقى المصاحبة للحوار أو الأحداث. قبلت فقط الموسيقى التي تأتي من مصادر طبيعية. الأغنية الشعبية في فيلمي "إعادة البناء" لم تكن خلفية، إنما امتداداً للأحجار والوجوه في ذلك الفيلم. بالنسبة لي، هذا النوع من الموسيقى أساسي لأفلامي كما المطر، على سبيل المثال. الموسيقى في "أيام 36" مقتصرة على ما يذاع في الراديو، والملتقطة اتفاقاً عن طريق الصدفة. وفي "الممثلون الجوالون" هناك الكثير من الموسيقى، لكن تلك أغان يؤديها الممثلون في عروضهم، أو لأجل جذب الجمهور إلى العرض. القاعدة نفسها اتبعتها في فيلم "الصيادون".

فقط في "الإسكندر الأكبر" قررت أن أغير. بما أن بنية الفيلم ذات موسيقى طقسية بيزنطية، فقد اخترت موسيقى شعبية قديمة جداً مؤداة بآلات موسيقية قديمة، ومستخدمة في التقليد الطقسية، حيث تتراوح بين العمل المنفرد والمقطوعة المؤداة جماعياً. لقد استخدمت في هذا الفيلم نوعين من الموسيقى: البيزنطية، وموسيقى الفوضويين الإيطاليين الذين كان لديهم

أغنياتهم الخاصة. بطريقة ما، إنه تجاور الشرقي والغربي.. واليونان، بالطبع، في الوسط.

في "رحلة إلى كيثيرا" غيرت طريقتي في استخدام وتوظيف الموسيقى. ومع هذا الفيلم بدأ تعاوني مع إيليني كاريندرو، واستمر حتى آخر أفلامي.

* القطعة الموسيقية دوماً تبدأ بالموسيقى التي أستمع إليها بنفسني. في "رحلة إلى كيثيرا"، كمثال، كان النموذج كونشرتو فيفالدي على ألتى المندولين. الموسيقى تصبح هاجسا. إنها ليست مصاحبة وبلا مصدر. دائما هناك مصدر. والمقطوعات التي من تأليف إيليني، أتصرف فيها كما أشاء.

* للموسيقى في أفلامي صفة مميزة وخاصة جدا. لها ضرب من الخاصة الاستحواذية، المتصلة على نحو صارم بالسمة المحددة. البطل في "رحلة إلى كيثيرا" يستيقظ في الصباح ويدير مؤشر مذياعه ليصغي إلى مقطوعة موسيقية. في ذلك الحين، كنت - على نحو خاص- مغرماً بكونشرتو فيفالدي على ألتى المندولين، التي بالنسبة لي هي مثال للكمال.

جلست مع إيليني نصغي إلى هذه الموسيقى، وقلت لها إنني أرغب في شيء مشابه لهذه الكونشرتو، تحمل طابع وروح فيفالدي. وهي ألفت الموسيقى التي تسميها الشخصية في الصباح. في ما بعد، هذه الثيمة نفسها تتغير، تتحول إلى جاز، إلى أغنية شعبية، إلى عمل منفرد على الفيولين، منتحلة خصوصية الحالات التي تمر بها الشخصية.

الثيمة الثانية متصلة بالأب، الذي جذوره الفلاحية تتجسد في الموسيقى التي تصاحب المشهد الذي فيه هو يرقص تكريماً لقبور الرفاق الذين تركهم وراءه عندما غادر البلاد إلى المنفى. المقطوعة الموسيقية الختامية توحد الثيمتين معا، ثيمة الابن وثيمة الأب، في نوع من كونشرتو الكمان، نسمعها فيما الرجل العجوز (الأب) وزوجته يتعدان في البحر.

* علاقتي بإيليني هي حميمة جدا. في البداية، أسرد لها قصة الفيلم، وهي تسجل ما أقول على آلة تسجيل. هي لا ترغب في قراءة السيناريو، تلح علي سماع صوتي، والتغيرات التي تطرأ في نبرات ومقام الصوت، وأنا أسرد القصة.

الغريب أن هذا هو ما أطلبه من جميع الممثلين المشاركين في أفلامي. ليس السيناريو ما ينبغي التآلف معه، وتعويد أنفسهم عليه، بل تأويلي للسيناريو. ذلك على الأرجح لأنني عندما أسرد القصة فإنني لا أفعل ذلك في تسلسل طولي و منطقي. إنني أحاول أن أخلق مناخا ملائما لها. الكلمات التي أختارها للتعبير عن أفكارني، بناء الجمل، تركيب المقاطع، لحظات الصمت.. كل هذا يؤسس اتصالا مباشرا بيني والمستمعين إلي، شيئا لا يمكن الحصول عليه بقراءة السيناريو.

إن إيليني، بعد تسجيل صوتي، تذهب إلى بيتها وتصغي إلى الشريط، ثم ترتجل. بعدئذ نلتقي ثانية. هي تجلس أمام البيانو وتعزف ثيمات متنوعة، وأنا أصغي، وعندما يعلق شيء ما بأذني، أسأل عما إذا بوسعها أن تعيد المقطع الموسيقي الذي عزفته للتو، لكن بحيث تغيره من السلم الكبير إلى السلم الثانوي، وأن تجرب إيقاعا مختلفا.. وهكذا.

عندما نجد المقطع الرئيسي الذي أحججه، نشعر معا بأننا على المسار الصحيح. في "الأبد ويوم واحد"، مثلا، طلبت منها أن لا تؤلف مقطوعة حزينة، على الرغم من واقع أن ذلك قد يكون الخيار الواضح لفيلم يدور حول شخص يواجه احتمال الموت. لكن في رأيي، الفيلم هو تقريبا دعوة إلى الحياة.

إيليني كانت قد ألّفت موسيقى حزينة جدا، ربما بسبب حالتها الذهنية الخاصة، فوالدها كان قد توفي قبل فترة قصيرة. لكن ذلك لم يكن أبدا ما أبحث عنه. أخبرتها بأن ما ألّفته جميل، لكن ليس مناسباً لي. هي حاولت بالحاح أن تقنعني، إلا أنني لم أغير رأيي. عندئذ أخبرتني بأنها ارتجلت بعض الثيمات التي لم تجدها مثيرة للاهتمام. وعندما شرعت في العزف، قلت لها على الفور: هذا هو المطلوب.

ذلك كان المقطع الأساسي لكل موسيقى الفيلم. حالما اتفقنا على الثيمات، حتى طلبت منها تقديم تنويعات على آلات موسيقية معينة.. آلات يتوجب علينا الاتفاق بشأنها سلفا. استخدام آلة الأكورديون لفيلم "تحديقة يوليسيس" كان بطلب خاص مني. هذه الآلة تمثل، بالنسبة لي، المناخ الموسيقي لهذا الجزء من العالم. إنها الآلة التي تسمعها خلال رحلة تمثال لينين عبر الدانوب. مرة واحدة فقط اختارت إيليني شيئا خاصا بها، وحتى الآن

لست واثقا تماماً ما إذا كانت مصيبة أم لا.. فقد قررت أن تستخدم ساكسفون يان جاربارك لفيلم "مربي النحل". كنت راضيا عن الموسيقى، لكنني كنت أتساءل عما إذا كانت هناك حلول أخرى، ذلك لأنني شعرت بشيء من القلق، الإحساس أحيانا بأن الموسيقى ليست متحدة أو مندمجة على نحو وافي في الصورة. * إنني أحاول أن أحقق نوعا من الحساسية الموسيقية، أن أعطي السيناريو شكل المقطوعة الموسيقية. المؤثرات الصوتية ليست عرضية أو غير مقصودة، إنها تتبع إيقاعات معينة في علاقة بعضها ببعض. بوسع المرء أن يحصي النبضات.. وهذا ما كان الممثلون يفعلونه أثناء تصوير فيلم "الصيادون"، كانوا يحصون في صمت بين الجملة والأخرى. نقطة الانطلاق كانت واقعية لكن من هناك فصاعدا أدع الإيقاع يملي النهج المقرر في إنجاز الأشياء. الفيلم يكتسب بنية موسيقية. اللحظات الساكنة (عندما تكون الشاشة فارغة) هي مرادفة لعلامات الإطالة في الموسيقى. بعد النغمة الموسيقية الأخيرة، ثمة لحظة صمت تتيح للمتفرج أن يأسر الإحساس بالمشهد كله. عادةً، اللقطات تنتهي مع انتهاء الفعل، أو عند سماع الصوت الأخير. الفراغ، اللحظة الساكنة، هو الانطباع الذي يتكون لديك عندما لا يعود هناك شيء لتعرضه أو تسمعه.

المونتاج

إن أهمية وقوة اللقطة الختامية في فيلم جان رينوار "الوهم الكبير" يكمن في حقيقة أننا نشاهد البطلين في لقطة واحدة متواصلة، دون قطع، وهما يتحركان في منظر طبيعي شتوي، متجهين نحو الحدود، وفيما يبتعدان عنا، يصبحان مجرد نقطتين في الأفق الأبيض. هذه النهاية ستكون مختلفة لو اختتم بها فيلم هوليوودي، على سبيل المثال، والذي يتسم عادةً بالانتقالات المفاجئة والإيقاع السريع.

وفق الأسلوب الهوليوودي كان يمكن لهذا الفيلم، عن سجينين فرنسيين يهربان من معتقل ألماني إبان الحرب العالمية الأولى، أن يوظف سلسلة هائلة من اللقطات، من بينها لقطات قريبة لوجهي الرجلين، مع إضافة حوار ختامي، وموسيقى قوية توجه مشاعرنا وانفعالاتنا.

لكن ما يفعله رينوار، بالسماح لنا أن نرى المشهد في الوضع "الطبيعي" الذي يتخذه فرد يراقب شخصين يسيران مبتعدين عبر منظر ثلجي، أنه يجبرنا أن نتأمل حياة الشخصين في علاقتهم بمحيطهما، أي حياة الحرية والحركة في الطبيعة، ويرغمنا أيضا على الاحساس بالطبيعة كقوة أكبر من أي مصير شخصي. كذلك نهاية فيلم أنجيلوبولوس "خطوة اللقلق المعلقة" حيث لا نكون خاضعين لمونتاج من الصور القصيرة السريعة، بل متاح لنا حرية اكتشاف وتجربة واقعية الصورة فيما هي تتجلى في زمن حقيقي وبحركة كاميرا محدودة.

إن إحساس أنجيلوبولوس بالواقعية يعتمد على القوى المحركة ذاتها التي طورها رينوار وعدد من المخرجين الفرنسيين، ثم في أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا.

هو (مع أنتونيوني وميكلوش يانشو وآخرين) يرفض المونتاج لصالح اللقطة الطويلة المستمرة، رغم أن هذه اللقطة غالباً ما تقترب بحركة كاميرا مصاحبة ودائرية، عادةً تلفت الانتباه إلى نفسها، وبالتالي، إلى المنظورات المتغيرة التي تقترحها الكاميرا للموضوعات أمام تحديقها.

اعتماد أنجيلوبولوس على الصورة المتواصلة يمضي في الاتجاه المعاكس لذلك المونتاج الذي تجلى ونما في السينما السوفيتية: توكيد سيرجي إيزنشتاين وزيجا فيرتوف على المونتاج. الفيديو كليب والإعلانات التلفزيونية مكرسة تماما للصور المتشظية التي تنطلق صوب المتفرج في سرعة قصوى. وأفلام هوليوود أيضا تخضع لمعايير معينة في المونتاج حسب ما تظن الاستوديوهات أنه الإيقاع الذي يأسر الانتباه ويستحوذ على اهتمام المشاهدين. أفلام أنجيلوبولوس تعمل ضد كل هذا، سواء في الإيقاع أو في مقاومة التشظي الذي يقتضيه المونتاج.

إيزنشتاين معروف بوصفه المخرج الذي دافع، أكثر من غيره، عن تقنية المونتاج (توليف رشيق للقطات قصيرة من أجل خلق تأثير خاص). لكن إيزنشتاين أبداً لم يحصر مونتاجه في انتقالات قصيرة ورشيقة ومتباينة على نحو جدلي، بل تحدث - مثلاً - عن "المونتاج المتعدد الأصوات" من خلال تقدم متزامن لسلسلة متعددة من الخطوط، كل منها تحافظ على مسار تركيبى مستقل، وكل منها تساهم في المسار التركيبى الشامل للمشهد.

الخطوط المتعددة، عند أنجيلوبولوس، تشمل: الأصوات، زوايا وأبعاد الكاميرا المتنوعة، الموسيقى، مقدمة وخلفية المنظر، الضوء والعممة.. وغير ذلك. إنها النظرة الموسعة للمونتاج كنسيج غني للتوترات. البصري والسمعي يتصلان ضمن الكادر.

القطع في أفلام أنجيلوبولوس يربك ويحير أغلب فناني المونتاج التقليديين. المونتاج، كما أشار هو مرارا، ينفذ داخل الكاميرا حيث يتأسس الإيقاع. إن غاية طاولة المونتاج هي لمجرد التحقق من أن كل شيء قد تم كما خطط له في الموقع. إن لم يحدث ذلك، فإن المقص سوف لن يساعد. الحل الوحيد هو إعادة تصوير كل شيء مرة أخرى. المونتاج الحقيقي في أفلامه ليس في مجال الصورة بل في مجال الصوت، الذي يقتضي منه وقتا طويلا وعناية فائقة في التنفيذ.

اللقطة المديدة لا تحتوي فقط الأمكنة المختلفة والمنظورات والحشود فحسب، لكن أيضا مراحل زمنية مختلفة، إذ يتم الانتقال من الحاضر إلى الماضي في إطار لقطة واحدة.. في هذه اللقطة، التي تستغرق دقائق، يغطي سنوات طويلة، هكذا فعل في "الممثلون الجوالون" وفي "تحديقة يوليسيس".

أنجيلوبولوس يخلق حساً جديداً بالزمن، مغايراً لما أظهره في أعماله الأولى. هناك تداخل لطبقات مختلفة من الزمن، وتلاعب حر بالزمن. في فيلمه "رحلة إلى كيثيرا"، مثلاً، التعقيد يثري النسيج المزدوج للقصة. في جانب، الحدث يتجلى وفقاً لتسلسل زمني واضح ويسهل متابعته. ومن جهة أخرى، هذا التناهي الأفقي لا يعوق حركة أخرى، هي الحركة العمودية التي تمثل الزمن الذاتي للمخيلة.

في "الممثلون الجوالون" نرى الذاكرة والتاريخ. الوعي التاريخي، سواء أكان فردياً أو جماعياً، هو متحابك وسط نقاط تحول اجتماعية وسياسية هامة. هنا تنقطع تاريخية الزمن، والتحام الماضي والحاضر.

أنجيلوبولوس لا يوظف تقاليد السينما السردية وفق النمط الهوليوودي السائد، بل أنه يقوض الزمن، داعياً المتفرج أن يشارك في سرد القصة، أن يتأمل شرعية إعادة بناء الواقع، إذ يدرك أن صانع الفيلم هو الذي يخلط تعاقبات الزمن. اللقطة الطويلة المستمرة، حركة الكاميرا المصاحبة، اللقطة الدائرية 360 درجة.. كلها استراتيجيات تتيح للمتفرج أن "يرى" حقا اللقطة، ومدتها وأمد بقائها.. لكن ما هي غاية أنجيلوبولوس هنا؟ وهل لهذا علاقة بالمكان أو الزمن أو تفاعلها؟ هل هذا متصل بحقيقة أن بعض أفلامه طويلة، وبقراره وضع شخصيات معاصرة في سياق التاريخ الثقافي لليونان؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* السمات المميزة لأعمالي مستمدة، في المقام الأول، من السنوات العديدة التي قضيتها وأنا أشاهد الأفلام. لسنوات طويلة شاهدت كل نوع من الأفلام المعروضة حولي، وامتصت أشياء وجدتها مثيرة للاهتمام، وفي ما بعد، عندما حاولت أن أكتب وأن أحقق أفلاماً، برز كل ما شاهدته إلى السطح وصار أسلوباً، كتابةً، كتابة شخصية.

إذا كان علي أن أفسر هذا الأمر، فسوف أقول أن تفضيلي للقطة الطويلة، اللقطة المديدة، ينشأ من رفضي لما هو مشار إليه عموماً كمونتاج متواز، ذلك لأنني أعتبره ملفقاً.

لأسباب تاريخية، أنا أقبل أعمال كل أولئك الذين لجأوا إلى هذا النمط من المونتاج، مثل إيزنشتاين، لكن هذا ليس النوع المفضل لدي من السينما. بالنسبة لي، وبطريقة معينة، كل لقطة هي شيء حي، يحمل نفساً خاصاً به، والذي يتألف من شهيق وزفير. هذه العملية لا تستطيع أن تقر بأي تدخل وتشوش. في سينما اليوم، ما يسمى بـ "الزمن الساكن" - الصمت والوقفات- قد تم إهماله. هذا الزمن غير المحدد الذي يعمل بين فعل وآخر قد اختفى. بالنسبة لي، حتى الصمت يحتاج إلى وظيفة بطريقة موسيقية تقريبا، ولا ينبغي تلفيقه من خلال الانتقالات أو عبر اللقطات الساكنة، بل ينبغي أن يوجد داخل اللقطة. لقد استخدمت إيقاعات داخلية، سريعة وبطيئة، في اللقطة الطويلة من أجل تسليط الضوء على عنصر طقسى، احتفالي. الفعل المتواصل يرغم المكان على الانفتاح والانغلاق مثل آلة أكواديون.

المونتاج داخلي، والتتابع الذي قد يتطلب عشر لقطات، في النظام التقليدي للمونتاج، هو منقول في لقطة واحدة والتي تحتوي كل اللقطات العشر.. إذ بالإمكان جعل هذه اللقطة تنقسم إلى عدد كبير من اللقطات بواسطة المونتاج. بعدم إقصاء ما يسمى "الزمن الساكن"، ولحظات الصمت، سيكون لديك لقطة واحدة مديدة. * في السينما العالمية هناك المونتاج الذي يفتن أو يخلب اللب، كما عند إيزنشتاين، وهناك الإحساس الهوليوودي بـ "القطع المتوازي" الذي أظهره جريفيث.. لكن ما يثير اهتمامي هو ما أنظر إليه كمونتاج ضمن المشهد. في أفلامي، لا يوجد المونتاج من خلال القطع بل الحركة. أشعر أن المونتاج يمكن خلقه من خلال اللقطة المتواصلة المتضمنة الزمن والحركة التي تشمل الحيز. في مثل هذه اللقطات، الزمن يصبح هو المكان والمكان يصبح هو الزمن. فُكِّر إلى أي حد تكون لحظات الصمت هامة في تلك المساحات بين الفعل أو الموسيقى. إنها هامة جدا في خلق التأثير الكلي. مشاهدي هي وحدات كاملة، لكن لحظات الصمت، في ما بينها، هي التي توحد الكل في كتلة واحدة. * تقسيم الزمن الحقيقي إلى قطع أو أجزاء زمنية صغيرة، مع التركيز فقط على ذروة كل جزء وإزالة النفس في بداية ونهاية كل

لقطة، هذا كان، من وجهة نظري، أشبه إلى حد ما باغتصاب جمهورك، فارضاً نفسك عليهم.

* صحيح أن الصور في أفلامي يسهل جداً مونتاجها. لكن الصور، من جانب آخر، هي مسألة معقدة جداً. صحيح أيضاً أنني، في أفلامي الأخيرة، استخدمت النظام الرقمي (الديجيتال)، إلا أنني، في فيلمي التالي، سوف أعود إلى الموفيو لا (جهاز المونتاج). أعتقد أن كل صورة تلتقطها لفيلمك تفرض ضريبته عليك. أنت تستثمر فيها شيئاً من ذاتك، ولتفعل ذلك تحتاج باعثاً أو حافظاً قويا جداً. ما لم تكن هناك درجة من الرضا والإشباع في عملك، لا تعود هناك جدوى من فعل ذلك.

مع النظام الرقمي، لم أشعر بأي إشباع. لكن عندما أجلس أمام الموفيو لا فإنني أحس بالفيلم. إنني أتحكم في كل طبعة تخرج من المعمل. بأنفي أشم الطبقة الحساسة للفيلم، ألمسه بيدي، تكون علاقتي بالفيلم جسمانية. الشيء نفسه ينطبق على التصوير. حتى لو كان صحيحاً أن الصور الرقمية يمكن أن تحسن خاصية الفيلم، إلا أنني لازلت أعتقد أن شوائب تقنية معينة يمكن أحياناً أن تساعد الفيلم.

* في أفلامي، العنصر الزمني الذي يتمدد إلى الحد الأقصى، هو نقيض ما يتوقع المتفرج النموذجي أن يشاهده في السينما. * كنت دوماً أشعر بالانزعاج والسخط من الطريقة التي فيها يكون المونتاج عملية متكلفة تفرضها أو تملئها السينما السائدة. على سبيل المثال: رجل يدخل، يتوقف وينتظر.. في السينما السائدة، هذا الانتظار يتم توصيله من خلال المونتاج، بينما في أعماله لا تجد أي مونتاج. المشهد يوجد في نظام زمني، هو غير مختزل من أجل إحداث تأثير أقوى. بل هو مادي، ثمّة حس مادي بالزمن.. زمن حقيقي، وليس زمناً مستحضراً. في أفلامي، "الزمن الساكن" هو مبني، مرسوم، مقصود.

مثلما الموسيقى هي توحيد للصوت والصمت، كذلك "الزمن الساكن" في أفلامي هو موسيقي، إيقاعي. لكن ليس الإيقاع الذي نجده في الأفلام الأمريكية، حيث الزمن هو دائماً زمن سينمائي. في أفلامي، المتفرج لا يشعر بأن هناك وسيلة تقنية تشده أو تغويه، بل أنه يمكث داخل وخارج نفس الزمن، مع فرصة متاحة له لأن يصدر حكماً على ما يراه. الوقفات، لحظات الصمت،

"الزمن الساكن" .. أشياء تمنحه الفرصة ليس فقط لتقييم الفيلم عقلانيا، لكن أيضا لخلق، أو إكمال، المعاني المختلفة للمشهد. *في حديثنا عن الزمن، ينبغي تقسيمه إلى زمن تاريخي وتسجيل للوقت. عادةً، الحركة في الزمن تتحقق عبر الفلاش باك، ومن خلال انتقال لا يحاول أبدا أن يتلاعب بالزمن التاريخي. في فيلم أمريكي قديم أخرجه لازلو بنينديك، الحركة من الحاضر إلى الماضي تحدث ضمن المكان نفسه عبر تغير بسيط في الإضاءة. وفي الفيلم السويدي "الآنسة جوليا"، يتحرك الزمن عبر تذكر الشخصيات للأحداث الماضية.. بمعنى آخر، كلما تذكرت شخصية ما شيئا من الماضي، انتقلنا نحن إلى ذلك الزمن. أما ما فعلته، فهو شيء يتحقق للمرة الأولى في تاريخ السينما. إن أعماله مبنية على ما نسميه الذاكرة الجمعية، وعلى الذاكرة التاريخية الجمعية أكثر من الذاكرة الفردية الجمعية.. مازجة -هذه الأعمال- الزمن في المكان نفسه، مغيرة الزمن ليس من خلال الفلاش باك الذي يتوافق مع شخص ما بل مع الذاكرة الجمعية، وهذا كان منجزا بلا قطع أو انتقال زمني. التغير تحقق داخل اللقطة ذاتها بحيث تتواجد ثلاث أو أربع مراحل مختلفة في فضاء هذه اللقطة.

كمثال، في فيلم "الممثلون الجوالون"، نرى ممثلا يتحدث عن الحرب فيما القطار يتحرك في العام 1940، في بداية الحرب. عندما يتوقف القطار، ينزل الممثل ذاته، ناظرا مباشرة إلى الكاميرا وهو يواصل حديثه عن الحرب التي اندلعت في العام 1922. لكن حين ينظر إلى الكاميرا وهو يتحدث عن تلك الأمور، فإن تلك اللحظة تكون هي الآن، الآن هي كل مرة يرى فيها المرء الفيلم. بهذه الطريقة، تتجاوز ثلاثة أزمنة تاريخية مختلفة: الحاضر، 1940، 1922. في مشهد آخر، نرى الطاقم الجديد من "الممثلين الجوالين" وهم يسيرون في الشارع، في سنة 1952، حتى يختفون، وفي تلك اللحظة، تصبح اللقطة بانورامية. ونحن نرى سيارة ألمانية قديمة تدخل اللقطة نفسها في العام 1942. فيما الكاميرا تعيد تركيز بؤرتها على الموقع الذي فيه اختفى الممثلون الجوالون، نشاهد الآن جنوداً ألمان، حيث اللقطة تتواصل بلا أي مقاطعة. هذا يصبح تقديمًا جدليا، متواصلا، لمرحلة تاريخية مختلفة، لكن في الوقت نفسه، بحول دون إقامة أي علاقة حقيقية في ما بينها.

بالتالي، فيما نحن نتفرج على هذا المشهد، فإن عاطفة ثانية،
تقدمها اللغة السينمائية، تضاف إلى العاطفة الأولى. أعني أنني
بالطريقة التي أستخدم فيها الزمن، فإن الزمن يصبح مكانا، والمكان
يصبح، بطريقة غريبة، زمانا.

المكان، الموقع، الطبيعة

الموقع، من منظور أنجيلوبولوس، يساعد في استحضار الرحلة الداخلية، "الإحساس" بالقصة التي لا الأستوديو ولا الموقع البديل قادر على استدعائه. لذلك هو يفضل التصوير في المواقع الخارجية، الحقيقية، ولا يحب العمل في الأستوديو.

من فيلمه الأول كان تحقيق الأفلام بالنسبة له بمثابة رحلة اكتشاف لـ "اليونان الأخرى"، اليونان التي لم يعرفها ولم يزرها من قبل. فراح يزور ويستكشف أغلب قرى وبلدات اليونان.

هو مسكون بماضي القرية اليونانية وحاضرها ومستقبلها المحتمل، وإذا علمنا بأن نصف سكان اليونان تقريبا يقطنون في مدينة واحدة هي العاصمة أثينا، فمن الممكن النظر الى اليونان باعتبارها بلدين مختلفين. أثينا في جهة، والمدن والقرى الأخرى في جهة ثانية.

ومن المهم الإدراك بأن الفجوة بينهما كبيرة وتتسع مع كل عام، مع كل اختراق تكنولوجي، مع كل ما يظهر في الأفق من خلل أو مشكلة مدنيّة معاصرة: التلوث، الجريمة.. وما شابه.

هكذا أدار أنجيلوبولوس ظهره، بوعي، إلى المدينة (التي ولد فيها) والثقافة (التي تربي عليها). ونظرا لأنه ليس من الشمال ولا من القرية، فإنه بهذا المعنى يكون دائماً ذلك اللا منتمي، الغريب، الأجنبي داخل بلده، الباحث عما لا يستطيع أن يجده في أثينا أو في الثقافة التي كان يعرفها.

لقد اهتم باليونان الأخرى، المهملة، المكبوحه، المنبوذة، المحجبة. إنها اليونان ذات المساحات الريفية الواسعة، فترات الصمت الطويلة، الأصداء الأسطورية، الروابط المفتقدة، المناظر الطبيعية الشتوية، يونان الهائمين، الجوالين، اللاجئين، الممثلين بلا خشية مسرح ولا جمهور، طرق النقل السريع الوحيدة في الليل، القرى المحرومة من سكانها، المقاهي الرخيصة، غرف الفندق المتصدع.. وليست يونان الملتصقات السياحية أو المواقع الأثرية أو الأنماط الرومانسية.

لليونان حضور فيزيائي على شاشة أنجيلوبولوس. هناك الأحجار، الشوارع، الطرقات، الجدران، السطوح، السماوات، الأمطار، الضباب. هناك الشمال، الريف، القرى المهجورة. هناك غرف الفنادق الداكنة والساحات الخالية.. وقلة من المخرجين قادرين على نقل هذا الإحساس بالمكان كما يفعل هو.

في القرى المعزولة، النائبة، المهملة والمنسية، يصور أفلامه.. على الرغم من صعوبة التصوير هناك. إنه يصور في الفجر أو في الغسق، وغالبا في الشتاء حيث كل شيء مغمور بالضباب، المطر، الثلج.. وهو لا يفعل ما يفعله المخرجون الآخرون عندما يلجأون إلى المونتاج في لصق لقطات لجزيرة هنا، وطريق سريع في مكان آخر، ومواقع أخرى بحيث تبدو اللقطات المتعاقبة كما لو أنها حادثة في موقع معين. هو يختار المواقع الحقيقية لأنه يريد، في المقام الأول، اكتشاف المكان. الموقع يصبح شريكا مساوياً للقصة والشخصيات. قبل تصوير فيلمه "الممثلون الجوالون"، أمضى شهورا وهو يبحث عن المواقع النائبة التي ظلت كما هي دون أي تغيير، والتي يمكن أن تتلاءم مع المراحل التاريخية المتعددة التي يقتضيها الفيلم. لقد زار تقريبا كل قرية وبلدة في اليونان، والتقط أكثر من ألفي صورة فوتوغرافية، ثم قام برحلتين حول اليونان مع مصوره السينمائي أرفانيتيس.

إن حس أنجيلوبولوس بالتاريخ يتضمن الرغبة العارمة في إعطاء مصداقية للموقع الذي يصور فيه المشهد، لقد أصر على تصوير أغلب مشاهد فيلمه "الإسكندر الأكبر" في الشتاء، في قرية نائية، وقد استغرق بحثه عن هذه القرية عاماً كاملاً.

إذا كانت هوليوود تجترح المعجزات في محاولة إقناعنا بمصداقية المواقع، حيث تحول سهولاً إسبانية إلى سهوب روسية مغطاة بالثلوج (كما في فيلم "دكتور زيفاجو")، فإن أنجيلوبولوس يرفض مثل هذا التلاعب والتحايل، وينظر إلى الموقع بوصفه شخصية وحبكة. في ما يتعلق بـ "تحديقة يوليسيس"، فقد كان أنجيلوبولوس يرغب في تصوير مشاهد سرايفو في المدينة نفسها، رغم أن الحرب كانت دائرة آنذاك. وقد سعي لمدة عامين كي يحصل على ترخيص بالتصوير هناك لكن دون جدوى، وذلك خوفاً على حياته وحياة العاملين معه.

المظهر البصري لأفلامه نجده في المناظر الطبيعية، في المواقع القاحلة المنتشرة في شمال اليونان حيث السماء الملبدة بالغيوم، المطر، الطقس البارد، الضباب. للطبيعة حضور بارز، وكل عنصر يصبح شخصية هامة.

أنجيلوبولوس غالبا ما يوظف الأنهار والبحيرات والبحر المفتوح كوسائل انفصال، تعزل الشخصيات عن بعضها، وأيضا كوسائل تطهير وتجدد روحي.

في توكيده على المواقع الخارجية ثمة نزوع استحواذي يتمثل في بلوغ حالة من الكمال. مثل هذه المواقع، بالنسبة له، مجرد نقطة انطلاق.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* إن اختيار الموقع المناسب ذو أهمية كبيرة بالنسبة لي. وأنا دائما أصور في المواقع الخارجية، لكنني أجري التعديلات والتغييرات عليها بحيث تتلاءم مع احتياجاتي. الشيء الوحيد الذي لا يتغير هو الإحساس بالمشهد، لكنني أستطيع أن أعالجه بطرق متعددة.

* دائما أختار بنفسني المواقع الملائمة، حتى لو يعني هذا السفر عبر اليونان كلها. في فيلمي "الممثلون الجوالون" كان الأمر، بطريقة ما، أسهل لأن القصة نفسها تستمر في الانتقال من موقع إلى آخر. في "الصيادون" كل شيء يحدث في مكان واحد، فندق، والذي يجعل الاختيار أكثر صعوبة. ما إن وجدت الموقع، حتى مضيت في الحال وكتبت سيناريو التصوير، تاركاً هامشاً للارتجال.

* لا أعرف سبب إصراري على تصوير أفلامي في شمال اليونان. إنني أفضل المناخ الممطر، السديمي. باريس، مثلا، لا أحبها كثيرا عندما يكون الجو صحوا ومشمساً. أحبها عندما تمطر السماء. لقد بدأ ميلي إلى مثل هذه الأجواء منذ اليوم الأول الذي باشرت فيه تحقيق الأفلام.

غير المطر والعراء، أو المنظر الطبيعي الأجرد، لدي ولع بالأحجار، البيوت الحجرية. لا بد أنني أحاول تقديم صورة متوالية تحت الوعي، لكن أية صورة؟.. لا أدري.

* يسألني اليونانيون، المرة تلو الأخرى: أين تقع هذه المناظر الطبيعية التي أصورها؟ في أي مدينة يونانية توجد هذه المواقع؟ في الحقيقة، هذه المناظر التي تراها في أفلامي هي غير موجودة، مع أن بعض المناطق حقيقية. لقد تجولت كثيرا عبر اليونان، وفي هذه الرحلات اكتشفت عناصر سحرتني: منزل، شارع، تل، قرية. كنت أجمع كل هذه العناصر المستقلة معا وأركبها في ما يشبه الكولاج. أحيانا تتناغم الألوان معا، وأحيانا الأشكال. بطريقة ما،

أقوم بخلق الصور مثلما يفعل الرسام. هكذا أسلّط رؤيتي على الكانفاس.

* المناظر الطبيعية في أفلامي ليست، بالضرورة، صوراً حقيقية لليونان، بل هي صور لليونان كما أراها.

* إنه اكتشاف لليونان الأخرى التي لم أكن أعرفها. لقد التقيت بالمكان الباطني، ما يمكن أن يُسمى "يونان الداخل".. والذي كان مجهولاً بالنسبة لي ولأغلب أفراد جيلي.. أولئك الذين ولدوا ونشأوا في المدينة، وتجاهلوا - بل واستخفوا بـ - هذا الواقع الآخر. كان ذلك اكتشافاً حقيقياً بالنسبة لي.

* أثينا والحياة في هذه المدينة، حيث يعيش فيها أربعون في المائة من سكان اليونان، هي صورة مشوهة من الحياة اليونانية. صورة مثيرة للاهتمام لكنها ليست حقيقية. صعب جداً اختراق الإحساس بالحياة اليومية في أثينا ورؤية ما يوجد خلفها. إذا كنت ترى أثينا فقط، فسيكون لديك منظر خادع ومضلل لليونان. لهذا السبب أنا أعمل في اليونان الأخرى. أريد أن أتقن من قدرتي على فتح هذا الواقع الأثيني عنوةً.

من جهة أخرى، يقيناً سيكون أمراً ذا شأن، وجديراً بالاهتمام، أن تفعل لأثينا ما فعله جيمس جويس لمدينة دبلن في روايته "يوليسيس".. لكن هذا ليس مشروعياً. أعتقد أنني لا أحاول فعل ذلك لأنها طفولتي الخاصة ولا أريد أن أدمرها.

* أعتقد أن شيئاً استثنائياً وغير اعتيادي يحدث في الموقع، في المكان الحقيقي. وأنا لا أعني هنا فقط المقدرة على تصوير الديكور أو المنظر الطبيعي. الأكثر من ذلك هو أنني عندما أكون في الموقع فإنني أهيمُّ الفيلم فيما كل حواسي الخمس تعمل. أصير أكثر إدراكاً، بالتالي أشعر أنني أعيش التجارب التي أريد أن أصورها.

* غالباً أنت، كمخرج، تكون في الموقع الصحيح لكن روح ذلك الموقع تكون غائبة، مفتقدة.

* القرية عالم كامل في صورة مصغرة. للقرى اليونانية القديمة روح وحياة. إنها حافلة بالعمل واللعب والأعياد. لكن بدأ سكان هذه القرى في التناقص مع بداية القرن (العشرين). وعندما اندلعت الحرب العالمية، وبعدها الحرب الأهلية في اليونان، تعرضت القرية اليونانية إلى التدمير الكلي كواقع وكمفهوم. هاتان الكارثتان أدتا إلى تغيير أسلوب الحياة في القرى.

القرى بالطبع كانت ستتغير لا محالة، لكن ليس على هذا النحو العنيف جداً. كان يمكن للتغيرات أو التحولات أن تحدث تدريجياً وبطريقة أكثر لطفاً واعتدالاً. إن أحد نتائج تلك الحربين هو هجرة أكثر من 500 ألف قروي، في الخمسينيات، إلى ألمانيا وأمريكا وأستراليا وبلدان أخرى بحثاً عن العمل. ذلك كان يعني تحولاً كبيراً في حياة القرية. الرجال رحلوا فجأة وبقيت النساء. ومع كل هذه التحولات بدأت "روح" القرى في الانطفاء والموت.

ليست لدي آمنيات وآمال وحلول بهذا الشأن، أنا مهتم بذلك الشيء الجميل الذي مات هنا. إنه أشبه بموت علاقة حب قوية.. تريد أن تتذكرها، أن تفكر فيها، وأن تستنطقها.

ما الذي أرغب في حدوثه؟ ببساطة أريد أن تصبح حياتنا هنا أكثر إنسانية. لقد فقدنا الكثير في أثينا. لم يعد هناك غير الجريمة والتلوث والزحام، حتى فقدت المدينة هويتها، فقدنا الكثير. ونحن بحاجة إلى العودة إلى تلك الأماكن لنجد الكثير مما لا يزال أصيلاً وصادقاً ومهماً لحياتنا.

* أشعر بالحاجة إلى تحويل المنظر الطبيعي إلى منظر باطني، داخلي، والذي أراه في مخيلتي. هناك منازل أعدت صباغتها، بل وأحياناً كنت أنقلها إلى موقع آخر. إنني أبني جسوراً لم تكن موجودة من قبل.. بل إننا نبني مساحة مجاورة للطريق العام.

كل أفلامي هي اجتهادات، أشياء مدروسة مبنية على الواقع. ليس منظرًا حقيقياً ذاك الذي أحاول أن أعرضه، بل المنظر أو الموقع الذي أراه في أحلامي.

التصوير في الأستوديو يحول دون الانتقال من الموقع الخارجي إلى الداخلي.. لفعل ذلك، يجب أن تنتقل بالقطع، عن طريق المونتاج، غير أنني أحتاج أن أتحرك من الداخل إلى الخارج ضمن اللقطة نفسها.

* أعتقد أن بإمكاننا، في الأستوديو، أن نحرك الجدران ونشعر براحة أكثر في تحريك الكاميرا.. لكن عندئذ لا يكون لدي أي إحساس مفاجئ بالارتياح أو الخوف عند هدم جدار حقيقي عندما تقتضي الضرورة. على أية حال، أشك بإمكانية أن أشعر بالطمأنينة في الأستوديو.

الجمهور

أنجيلوبولوس يقدم نوعا من السينما قد تثير إعجاب البعض (وهم يشكلون القلة من الجمهور) المؤهل لاستيعاب ما يطرحه، والافتتان بصورة المغامرة للصور السائدة في السينما العالمية، وقد تثير ضيق وانزعاج وضجر البعض (وهم يشكلون الغالبية) الذين يجدون صعوبة في هضم هذا النوع.

هو لا يسعى إلى صنع أفلام تحقق إيرادات عالية، لذلك هو يرفض تقديم أي تنازل على حساب فنه. هذا الإصرار على النظر إلى الفيلم كشكل فني، ورفضه للمفهوم الغالب الذي يرى إلى الفيلم بوصفه حقلا ترفيهيا، أدى إلى محدودية توزيع أفلامه في أسواق يهيمن عليها النتاج أو الاتجاه التجاري.

لم يجد أنجيلوبولوس في بلده، اليونان، الحفاوة التي تضاهاها تلك التي يتمتع بها خارج البلاد، في أوروبا بالتحديد.. إذ غالبا ما يجابه باللامبالاة والمعارضة.. وهو يعلق مبتسما: "أعيش وضعا غريبا في اليونان.. لدي أنصار متعصبون وأعداء متعصبون".

ذلك لأنه يكشف الزوايا الأكثر إعتاما من التجربة اليونانية ، وأيضا بسبب صعوبة أفلامه، وتحطيمها لكل ما هو مألوف ومعتاد في السينما، وخلوها من عناصر الترفيه والتسلية التي يطلبها الجمهور. أفلامه تستدعي تركيزا مكثفا ومرهقا.

أفلامه تندرج ضمن سينما التأمل. إن محاولته المدروسة للتحليل بعيدا عن الشكل والسرد التقليديين، ترغم المتفرج على انتحال دور المشارك في التأليف ، والمشارك في رحلة الشخصيات على حد سواء، إذ يتعين عليه أن يتأمل الصور أو الأحداث التي تتجلى على الشاشة، بالتالي يتوجب عليه أن يتوسط بين مستويات الواقع والعرض، وهذه المستويات ليست مغلقة ولا منظمة كليا.

السينما السائدة مبنية على الأحداث، على "الأكشن"، بينما في أفلام أنجيلوبولوس لا "يحدث" إلا القليل. ونحن، كمتفرجين، نبدأ في اختبار موضوعات وقضايا وشخوص و"قصص" من منظور مختلف وجديد. إنه يأمل في خلق نوع جديد من الجمهور، لا ذاك المستهلك الذي يعتمد على انفعالاته وعواطفه فقط.

في أفلامه، الحالات الخفية، الأشياء التي لا يقولها ولا يعبر عنها، تمتلك الأهمية ذاتها كما الحالات الظاهرة والأشياء التي يقولها أو

يعبر عنها. ثمة دائما أشياء لا يجدها المتفرج على الشاشة لكن يتعين عليه أن يكتشفها، أن يملأ الفراغات وفق هواه، وأن يضيف إلى الصورة التفاصيل الضرورية. وهو بذلك يسعى إلى جعل المتفرج مساهما في الخلق.

لكن هل الجمهور العريض يفهم حقاً لغة المخرج السينمائية والعناصر البصرية التي يوظفها؟ هل السينما - التي تكلف الكثير من المال وتحتاج أن تكون مرئية من قبل العدد الأكبر من الناس - هي الوسط الأفضل لأولئك المخرجين الذين لا يلبون ما يطلبه الجمهور، والذين يريدون جمهوراً خاصاً، نوعياً، مثقفاً؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* غالباً ما يشاهد الجمهور فيلماً ويجدون ضرورة لفهم كل ما يقال بدقة، وشرح كل شيء لهم. شخصياً، أنا مع الفيلم الذي يحتفظ بمقدار معين من السرية ولا يفشي سره بسهولة.

* للإيحاء قوة طاغية.. بعدم إظهار الحدث بل الإيحاء به فإنك تساهم بفعالية في تحرير مخيلة المتفرج، بحيث يكون بإمكانه أن يخلق لنفسه صورة داخل الصورة المعروضة. عندما يضيف المتفرج مخيلته إلى مخيلة المخرج فإن حضوره يكون ديناميكياً وليس سلبياً.

* الفراغات بين اللقطات أو المشاهد تمنح المتفرج خياراً هائلاً لأن يصبح شريك المخرج في العملية الإبداعية. هذا يعتمد على المتفرج وإلى أي حد هو راغب في المشاركة الفعالة في الفعل الإبداعي أثناء مشاهدته لفيلم. الفيلم يزوده بمقدار معين من المعلومات، وعندما يقوم المتفرج بنفسه بإكمال الفيلم، من خلال طاقته الخاصة، عندئذ يقدر هو أن يستمتع بالفيلم.

* في نوعية الأفلام التي أحققها، والتي هي دوماً عبارة عن بحث لغوي، أنت تصل إلى موضع حيث اللغة تصبح هي المضمون. محتمل أن يتمكن المتفرج من متابعة ذلك بصعوبة. إن ذلك يتصل بكمية الجرعات. أنا مع منح المتفرج فرصة أولى في التأويل، فيما أقوم ببناء المستوى الثاني والثالث، والذي قد يكون مفهوماً من قبل متفرج أكثر تقدماً، لكنني أو من بالمستوى الأول الذي يمكن قراءته بطمأنينة نسبية. على الأقل، ذلك ما أحاول أن أفعله، لكن هناك دائماً السؤال عن ما إذا كنت قد نجحت في تحقيق هدفي وإحراز

غايته. أنا لا أعمل مثل جهاز الكمبيوتر، ولا أستطيع أن أخطط لكل شيء. ثمة اعتقاد بأن المخرجين الذين يحققون أفلاماً صعبة ومعقدة، يقومون ببرمجتها بعناية وبتفصيل دقيق. لكن بالنسبة لي هي مسألة تتصل بالغريزة. قد يكون للمخرج الذي يخطط بدقة تأثير أكبر على المتفرج.

المخرج يتغذى بكل العوامل: شيئاً من الدعاية، شيئاً من الدراما. إنه يعد بالمزج كوكتيلاً إلكترونياً مناسباً، وتلقمه في آلات حاسبة، والتي عندئذ سوف تقدم وصفاً لصورة ما، قد تكون حسنة أو سيئة. لكنني لا أظن أن مخرجاً، مثل فليليني، يعمل هكذا.

* في تحقيقي للأفلام لا أتوجه إلى شخص معين.. بورخيس عبر عن ذلك بشكل جيد حين قال: أكتب لنفسى، لأصدقائي - مهما كان عددهم- ولكي أعبر الزمن الذي يفيض.

* كل يوم يولد نوع جديد ومختلف من الجمهور. خارج دائرة الأفلام الأمريكية الضخمة التي تجذب وتفتن جمهورها بسبب قدرتها الهائلة على الاتصال، هناك جماعات أخرى، مختلفة، من الجمهور.. هي قليلة لكن تزداد كل يوم.

* هناك أشخاص يشتركون أفلامى وبشاهدونها. العدد ربما ليس كبيراً، لكنه جمهور ذو نوعية خاصة. مع ذلك، لا أعتقد أن بمقدورك فعل شيء بشكل جيد إذا حاولت أن تحول وسطاً تعبيرياً إلى نداء يأس من أجل الاتصال.

* الفيلم يكون مقبولاً أو مرفوضاً ليس فقط بناءً على جدارته أو استحقاقاته، لكن أيضاً إذا كان يناسب أو لا يناسب مناخاً عاطفياً معيناً، والذي يتغير من مكان إلى آخر.

* اليوم هو زمن صعب جداً للفنانين من أي صنف، وللكتاب أيضاً في دول البلقان. لا أحد يريد أن يصغي، لا أحد. والفن، الفن الحقيقي، يحتاج إلى الإصغاء. إذن، في غمرة كل هذا، ماذا أستطيع أن أفعل؟ ببساطة، أستطيع أن أحقق أفلاماً لأولئك الذين يحملون تقديراً لأعمالي.

* أحتاج إلى رؤية عيون الآخرين. فقط في نظرة المتفرج أدرك ما صنعت. بدون تلك النظرة لا أعرف إن كان ما فعلت جيداً أم سيئاً، لا أعرف إن كنت قد استطعت التعبير عما كان يجول في مخيلتي.

* بالنسبة لبعض السينمائيين، رواج الفيلم تجارياً، حسب شباك التذاكر، يرضي جشعهم.. لكن بالنسبة لنا، فإن تفاعل الجمهور هو

البرهان الحي على أن أعمالنا ليست عقيمة، وأن من خلالها نستطيع أن نصل، عبر التخوم والمحيطات، إلى كائنات بشرية أخرى تشعر وتفكر مثلنا تماما.

* خلال فترة الحكم الديكتاتوري، كنت أنتقل من بلدة إلى أخرى، في طول وعرض اليونان، ملبياً الدعوات الموجهة إلي من الطلبة، من أندية السينما، في المدن الكبيرة وفي القرى الصغيرة، عارضا ومناقشاً أفلامي.

في هذه الأيام، لم أعد بحاجة إلى فعل هذا. أثناء الحكم الديكتاتوري كان ذلك نافعاً جداً وضرورياً جداً. كان شكلاً من أشكال الاتصال الحقيقي وراء نطاق ما هو ممكن عادةً في السينما. في ذلك الحين كنت أعرف جمهوري. الفيلم لم يكن بديلاً بل أداة نقل. * يتعين على صانعي الأفلام أن يبذلوا أفضل ما يستطيعون من أجل مساعدة أفلامهم على جذب انتباه أكبر عدد من الجمهور. أنا أفعل ذلك. إنني ألتقي بالجمهور في كل مكان أذهب إليه.. وبالطبع، في كل ركن من اليونان، وأتناقش معهم حول أفلامي. لكنني أدرك أن ليس بوسع كل مخرج أن يفعل ذلك.

* السينما تتغير بسرعة فائقة. الاهتمام الرئيسي، والوحيد غالباً، لصناعة الفيلم الآن هو عدد التذاكر المباعة لكل عرض. هذا أمر متوقع، لكن لا ينبغي أن يشكّل الاهتمام الوحيد والحصري لها. أفراد مثل أورسون ويلز وكارل دراير، على سبيل المثال لا الحصر، كانوا هامشيين طوال حياتهم. لكن هؤلاء هم الذين كتبوا تاريخ السينما.

شخصياً أعتقد أن كل التغيرات والتحويلات الحقيقية، في أي حقل، لا تحدثها الجماهير بل تصنعها قلة من الناس.. الأفراد الاستثنائيين، الرائعين.

يجب أن أقول أيضاً بأنني لا أشعر بأن كل الأعمال التي تحطم الأرقام القياسية ينبغي أن تقلقنا كثيراً. بعض الأفلام ربما تكون ناجحة على نحو ساحق، لكن سرعان ما تتعرض للنسيان. أفلام أخرى لا يشاهدها إلا القلة لكنها تترك بصمتها على تاريخ السينما. * شخصياً، لا أحبذ أن يشاهد الجمهور أفلامي على أشرطة الفيديو وعلى شاشة التلفزيون، بل أتمنى أن يشاهدوها في صالات السينما. الشاشة الصغيرة تخرب، إلى حد ما، الإحساس بتكوين المناظر الطبيعية والمواقع في اتصال الشخصيات بها.

* ذات مرة حاولت أن أشاهد فيلم سيرجي إيزنشتاين "المدرعة بوتمكين" على شاشة التلفزيون، لكن ذلك كان مستحيلاً تماماً. أعتقد أن مشاهدة فيلم لبيرجمان ستكون صالحة أكثر، ذلك لأن العواطف القوية وغزارة اللقطات القريبة من المقومات التي تنجو عادةً عند انتقال الفيلم إلى الشاشة الصغيرة. لكن حين يستخدم الفيلم لحظات الصمت على نحو مفرط، وحين يستدعي الفيلم التأمل، والمناظر الطبيعية تكون مساوية في الأهمية للكلمات المنطوقة، فإن التلفزيون سوف لن يكون منصفاً على الإطلاق. أنا لا أتحدث فقط عن أفلامي، فالأمر ينطبق أيضاً على أفلام الويسترن الملحمية. خذ كمثال لقطات الزفاف في فيلمي "خطوة اللقلق المعلقة": ليس في المشهد سطرًا واحدًا من الحوار، وفعاليتها تتوقف كلياً على سكون الصالة المطلق. أقل ضجيج، أي حركة تصدر من الجمهور وهم في أماكنهم، أي إزعاج من أي مصدر في الصالة، سوف يفضي إلى انهيار المشهد.. إذ من المتوقع منك كمتفرج أن تصغي جيداً إلى الصمت، الذي هو حافل بالمعنى كما الحال مع أي حوار. لكن كيف تستطيع أن تتخيل صمتاً مطبقاً في البيت أمام جهاز التلفزيون وحولك أطفال يتصايحون أو يبكون، وتليفون لا يكف عن الرنين؟

* ثمة أزمة في أوروبا في ما يتصل بالجمهور، فالأفلام الأمريكية تحتل أكثر من ثمانين في المائة من الشاشات في بلدان معينة. إنها أشبه بالإمبراطورية، بالتالي نحن نتلقى الثقافة والتربية الأمريكية من نواح عديدة. أنا لست ضد هذا، لكنني ضد الاحتكار. اختلافاتنا هي التي تثير الاهتمام، ولو أصبح العالم كله متشابهاً لبدا الأمر مضجراً.. مضجراً جداً.

* نحن نعلم أن السينما الأوروبية لا تحقق نجاحاً تجارياً في السنوات الأخيرة. صالات السينما اليوم لم تعد تمثل ذلك المكان المثالي لعقد لقاء بين الفنان المبدع وجمهوره. ثمة أقلية نخبية صغيرة لا تزال تنشئ ذلك اللقاء، لكن الأغلبية العريضة تفضل مشاهدة الأفلام الأمريكية التي هي، من وجهة نظري، ليست أفلاماً بل مجرد صور مطبوعة على السيلولويد.

* الجيل اليوناني الشاب، مثل أي جيل شاب في أي مكان، حسب اعتقادي، صار يهتم الآن بالأفلام والأساليب والموسيقى التي

تنتمي إلى الخمسينيات والستينيات. هذا، بالطبع، يعبر عن التوق إلى البراءة المفقودة، ويمثل حركة نوستالجية.

في اليونان، الشبان ينظرون إلى تلك الأزمنة الماضية بوصفها "سحرية" وبريئة. الحياة تبدو بسيطة وطيبة جدا في تلك الأفلام الكوميديّة والميلودراما الرومانسية. لكن المسألة هي أكثر تعقيدا، إذ يجب أن تدرك بأن الناس في كل مكان يشاهدون الآن التلفزيون على نحو مفرط، إضافة إلى الإعلانات التجارية التي لا تحصى، والكثير من أفلام هوليوود. ليس ثمة وسيلة حقيقية للتحكم في هذا الشيء. يبدو لي من غير الجدوى محاولة وضع حصص نسبية بشأن عدد أفلام هوليوود التي يمكن أن تعرض في السنة. لا تستطيع، أو لا ينبغي، أن تفرض على الناس نوعية معينة من الأفلام أو تقرر ما يجب أن يشاهدوه، لهذا فإن ولع الجيل الشاب بالأفلام القديمة هو أمر مثير للاهتمام. إنه يوحى بأنهم، إلى حد ما، سأموا من أفلام هوليوود ومن التلفزيون. إن عودتهم إلى تلك الأفلام نابعة من منطقي رومانسي.

* لا أعرف إن كنت معلما من خلال السينما. يمكنني أن أقول أن هناك جيلا من اليونانيين (والأجانب) تربوا على أفلامي. حين كنت أصور فيلمي "خطوة اللقلق المعلقة" في فلورينا بشمال اليونان، عانيت من أزمة قلبية غير حادة، فذهبت إلى المستشفى. الطبيب هناك، وكان في أواخر الثلاثينات من عمره، قال لي بأنني كنت مسؤولا عن توجهه لدراسة الطب. سألته: وكيف ذلك؟.. أجاب: كنت أدرس في إيطاليا، وعندما شاهدت فيلمك "الممثلون الجوالون" تأثرت بعمق وعرفت أنه ينبغي علي أن أصير طبيبا وأن أعود إلى شمال اليونان، حيث صورت فيلمك، لأساهم في مساعدة الناس.

* أريد من أفلامي أن تعطي المتفرج الإحساس بكونه ذكياً ومتقد الذهن، أن تساعد علي فهم وجوده الخاص، أن تمنحه الأمل بمستقبل أفضل، أن تعلمه كيف يحلم ثانية.

* العالم يحتاج إلى السينما الآن أكثر من أي وقت مضى. هي ربما الشكل الهام الأخير من أشكال مقاومة العالم المتدهور الذي نعيش فيه.

النقد

كيف ينظر أنجيلوبولوس إلى النقد؟ ما هو موقفه من المخرجين الشبان، في اليونان، الذين يشعرون بعدم ارتياح لوجودهم في ظل مخرج كبير يشكّل، من منظورهم، عائناً أمامهم، أمام بروزهم أو اكتشافهم من قبل النقاد والجمهور؟ وهل يرغب في الاعتزال؟

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* أظن أن النقد الآن هو انعكاس للوسط الإعلامي (الميديا) الذي فيه ولصالحه يعمل هؤلاء النقاد. كلما ازدادت قراءتي للنقد، صرت أكثر ارتياحاً فيه، واعتقاداً بأنه لا يتصل إلا قليلاً بالنقد الحقيقي. الأشياء التي ينشرونها، في هذه الأيام، هي في الغالب سطحية جداً، انطباعية، وليست نتاج تفكير أو تأمل. من وجهة نظري، ينبغي أن يكون النقد عملاً خلاقاً، مفعماً بالتحدي، كما العمل الذي يتحدثون عنه. لكن مثل هذا النقد مفقود الآن. لا أحب التعميم، لكن أغلب النقاد يهتدون بالتصنيفات والتقديرات.. إذن ما الفائدة من قراءة النقد؟ في الماضي كنت أقرأ مقالة نقدية عن أفلام، سواء بالإيجاب أو السلب، في صالح أو ضدي، وأكتشف من حين إلى آخر أموراً معينة لم أكن أدركها من قبل. الآن لا أجد شيئاً من ها القبيل. مع ذلك، لنأمل أن تتحسن نوعية الأفلام، ربما عندئذ يجد الناقد الحقيقي طريقه الصحيح. * أحياناً أكون انتقادياً جداً، لكن أظن أن بوسع المرء انتقاد عائلته دون أن يشعر بالحاجة لهجرها. * غالباً ما أتعرض للنقد من قبل عائلتي، من اليونانيين. (..) بيني وبين بلدي اليونان نوع من علاقة الحب- الكراهية. أحياناً أميل إلى أن أكون انتقادياً جداً، والعديد من أبناء بلدي يعتقدون أنني أعترض سبيلهم وأسد طريقهم، ساحقاً غيري من السينمائيين بسطوة شخصيتي ومكانتي. أي أن حضوري يخنق مواهبهم وفرصهم في البروز، ولا يدع لهم أي حيز للنمو والتطور باستقلالية.

صحيح أنني كنت، لأكثر من ثلاثين سنة، المخرج الوحيد الذي يمثل السينما اليونانية في المشهد العالمي، وهي فترة طويلة، شهدت ظهور عدة أجيال، لذا من الطبيعي أن يولد هذا شيئاً من المرارة، ليس فقط بين المخرجين لكن أيضاً بين نقاد السينما. ذات مرة زرت الدنمرك، والشخص الذي وزع فيلمي "الممثلون الجوالون" كان كريماً بما يكفي لأن يسألني ما إذا كنت أود مشاهدة أفلام دنمركية فطلبت أن أشاهد بعض الأفلام الجديدة، وعندما أبدت رغبتني في مشاهدة فيلم كارل ديراير Ordet (الكلمة)، وقد سبق أن شاهدته من قبل، شعر هذا الموزع بالصدمة: ماذا؟! مرة أخرى فيلم قديم لهذا المخرج؟!

الشيء نفسه يحدث في السويد عندما تطلب أن تشاهد فيلماً لبيرجمان. لقد زعموا، لفترة طويلة، أن أفلامه مصنوعة خصيصاً للأجانب. ولا تنسى أن العديد من المخرجين الألمان، فيم فينדרز كمثال نموذجي، غادروا ألمانيا بسبب الطريقة غير اللائقة التي عوملوا بها. أظن أن الفرنسيين هم الوحيدون الذين يدافعون حقاً عن إرثهم القومي.

* نظراً لكوني يونانياً، فأنا جزء من السينما اليونانية، لكن ليس بالحس المحلي. وفي ما يتعلق بالأسلوب، ليس هناك أي نقطة التقاء.

الشعار الذي رفعوه في مهرجان تيسالونيكي السينمائي سنة 1979 كان "الموت لأنجيلوبولوس". إن مكانتي وشهرتي تعرقل اتصال الآخرين بي وليس العكس.. أنا مدرك لهذه المعضلة. بيني وبين السينمائيين اليونانيين علاقة حب- كراهية، علاقة أب- ابن. وضعي في اليونان غريب جداً. لدي أعداء متعصبون، ومعجبون متعصبون.

* أبدأ لا أشعر برغبة في تحقيق أفلام خارج اليونان. ذلك لم يشكّل إغراءً لي، رغم أنني صورت بعض مشاهد أفلامي في دول البلقان، كما أن اللقطة الأخيرة من فيلمي "منظر في السديم" كانت مصورة في الجبال الإيطالية.

لقد حصلت على عروض للعمل في إيطاليا وفرنسا. لكن مع مرور الزمن، أشعر أنني شديد التعلق ببلدي أكثر من أي وقت مضى. أعرف ما حدث لبعض المخرجين الذين حاولوا العمل في الخارج فاکتشفوا استحالة المهمة. أنتونيوني لم ينجح هناك، ولا صديقي

فيم فينדרز. هو الآن يعمل بانتظام في أمريكا، لكنني أفضل الأفلام التي حققها في ألمانيا. وليس مصادفة أن أفراداً مثل فلليني وبيرجمان (مع استثناءات قليلة) لم يغادروا أوطانهم للعمل في الخارج. إن أحداً لا يستطيع الزعم بأن أفلام رينوار التي نفذها في أمريكا هي أفضل أفلامه.

* كل مرة أحقق فيها فيلماً، أقول لنفسني: ربما تكون المرة الأخيرة. لكن ذلك يشبه ما يحدث لرجلين عجوزين يجلسان في مقهى. الوقت ربيع. وهما يشاهدان العالم يمر أمامهما، خصوصاً النساء الجميلات. إنهما يشاهدان امرأة تسير مبتعدة، وأحدهما يسأل الآخر: إلى متى سوف نجلس هنا ونشاهد فحسب؟ فيجيبه الآخر: "حتى النهاية" ..

هذا يشبه موقفني من السينما.

الأفلام:

إعادة بناء

فيلمه الدرامي الطويل الأول كان مكتوباً، بصفة عامة، كقصة خيالية مغلقة بالوثائقية (التعليق الوثائقي خارج الشاشة في مقدمة الفيلم، كمثال) لكن الأغنية الشعبية في الافتتاحية تقترح إمكانية اعتبار الفيلم نوعاً من الأغنية الشعبية السينمائية.. ويعلق أنجيلوبولوس قائلاً: "الأغنية ليست مجرد أغنية شعبية لكنها تنتسب إلى ذلك التقليد اليوناني الشمالي المتصل بترانيم الميرولوجيا (مقطوعات بسيطة لكنها أسرة تغنى في الجنازات أو في ذكرى الموتى).

موضوع الفيلم مستمد من قصة حقيقية نشرت في جريدة عن امرأة قروية قتلت زوجها خنقاً، بالتواطؤ مع عشيقها، بعد عودته من ألمانيا حيث كان يعمل لسنوات طويلة، ودفنته في حديقة المنزل. لكن أنجيلوبولوس هنا لم يكن مهتماً بالمظاهر الجنائية والقانونية للقضية، ولم يحاول أن يحتذي حذو السينما اليونانية التجارية التي تركز على إنتاج نوعين: الكوميديا والميلودراما. مثل هذه الحكاية تبدو ملائمة للسينما التجارية أكثر مما هي أساس لمخرج جاد يحقق أول أفلامه. لكن باستخدام هذه المادة الصحفية نجح أنجيلوبولوس في استحضار عالم كامل يتصل بحياة قرية يونانية في حالة تحلل وتفسخ، وفي الوقت نفسه، يتضمن عناصر ميثولوجية تشير إلى الأسطورة الإغريقية الشهيرة عن جريمة قتل زوج عائد من الحرب، الملك أجاممنون، كما رسمها إسخيلوس في ثلاثيته "الأورسته".

الفيلم القائم على سلسلة من إعادات البناء، يقوم بها رجال الشرطة والميديا وصانع الفيلم، لا يتبع الدينامية الكرونولوجية (المتعاقبة زمنياً) البسيطة التي نجدها في الفيلم البوليسي المألوف. إن إعادات البناء هذه تشير إلى الكامن وراء الحالات الفردية، إلى أوضاع القرية اليونانية التي تحتضر، إي إلى المجتمع اليوناني نفسه، إلى التاريخ المعاصر أيضاً، إلى الأوضاع التي تمتد إلى ما قبل ووراء التاريخ والأسطورة.

الفيلم، الذي يدمج الوثائقي والدرامي والتراجيدي والأسطوري والأغاني الشعبية، مصور بالأسود والأبيض، بميزانية ضئيلة، مع ممثلين غير محترفين، وفي مواقع مختلفة من الريف اليوناني قرب الحدود الألبانية.

الرقابة، في ذلك الوقت، كانت قضية أساسية، وتجنب المواجهة المباشرة معها كان هاجساً رئيسياً يشكّل قلقاً عند أنجيلوبولوس.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* القضية الحقيقية، بالنسبة لي، أن أرقب هذه المنطقة المحكوم عليها بقدر مشؤوم، الذي مصيرها مهدد لأن يصبح مصير البلاد بأسرها. لكن هذا لا يعني أن الفيلم محاولة لسبر الخلفية التاريخية لهذه المنطقة والبنى الاجتماعية فيها. إذ ليس هناك بناء اجتماعي أو اقتصادي يمكن الحديث عنه. الحقيقة البسيطة هو أن المال الوحيد المتاح هناك هو المال الذي يرسله إلى الوطن أولئك الذين هاجروا إلى ألمانيا.

هذا الفيلم، بالنسبة لي، مرثاة لأرض هجرها سكانها، تاركينها تتهرأ وتتفسخ. وكل ذلك بدأ في العام 1962 عندما قررت ألمانيا الغربية تقديم إعانات مادية ومساعدات لليونان اشتملت على السماح للمواطنين اليونانيين بالإقامة والعمل في ألمانيا. هذه القضية كانت مثار جدل واسع في ذلك الحين شاركت فيه الصحف اليمينية واليسارية معاً. البعض اعتبر الهجرة كارثة حقيقية محضة، والبعض الآخر اعتبرها حالة إيجابية، إذ أن رحيل عدد كبير من العمال سوف يجنب البلاد خطر تهديد مباشر من قوى عاملة منظمة، بالتالي لن تكون هناك مقاومة أو معارضة حقيقية للنظام الحاكم. العساكر بدورهم من مصلحتهم أن يروا جميع خصومهم يغادرون البلاد. جميع أصدقائي، خصوم السلطة، كانوا آنذاك يقيمون خارج البلاد، في ما عدا أولئك الذين كانوا في المعتقلات. لهؤلاء الأصدقاء حققت هذا الفيلم.. لجميع الذين غادروا والذين على وشك المغادرة. ثمة شيء آخر، قرية إبيروس قديمة جداً تاريخياً، وغنية ثقافياً، جذورها تمتد إلى العصور القديمة. إنه أمر محزن ومقلق على نحو رهيب أن تراقب، في عجز تام، العديد من الناس وهم يتركون هذه الأرض.. وحالما يغادرون، تكف الحضارة كلها عن الوجود.

بالطبع لم يكن سهلاً العيش على هذه الأرض. لكن، بطريقة أو بأخرى، هم عاشوا هنا سنوات وحافظوا على بقائهم. على أية حال، اليونان هي أمة من المهاجرين. في بداية القرن، ذهب نصفهم إلى أمريكا. هناك مليون ونصف يوناني في الولايات المتحدة، والآلاف في ألمانيا. إنهم في كل مكان.. وبدلاً من المساهمة في الاقتصاد اليوناني داخل البلد فإنهم يعملون لصالح الآخرين.

العالم الثالث ليس مقتصراً على إفريقيا وأمريكا اللاتينية. إنني أضمر اليونان وتركيا إلى العالم الثالث. نحن لا ننتمي إلى الغرب، إننا جزء من أوروبا الشرقية، نعيش عند مفترق طرق الحضارة الحديثة. * القضية التي يتناولها الفيلم واقعية، مرتكزة على حادثة حقيقية أثارت اهتمامي. لقد لاحظت قصصاً عديدة من هذا النوع في الصحف اليونانية تتصل بالنساء اللواتي قتلن أزواجهن. في إبيروس، أفقر المناطق اليونانية وأكثرها رجعية، كانت مثل هذه القصص متكررة الحدوث هناك.

هكذا قررت أن أذهب إلى القرية التي وقعت فيها الجريمة، وأن أتحرى القضية منتحلاً هوية صحفي. هناك، تحدثت مع السكان، مع عائلة الشريك في الجريمة، مع الأطفال، مع محامي الدفاع الذي فتح أمامنا المحضر الرسمي لوقائع المحاكمة. هذا كان أساس السيناريو الذي كتبته، والذي وظّف الجريمة كعذر لتصوير الحياة في قرية صغيرة. وبما أنني شخصياً لم أكن متورطاً في الجريمة، ليس حتى كشاهد، بل أنا مجرد زائر من المدينة الكبيرة جاء بحثاً عن معلومات، فقد شعرت بأنني سأخون ثقتهم لو حولت كل ذلك إلى سرد درامي خيالي.

الفيلم يحاول الاقتراب من القضية على مستويين مختلفين: الأول يوفر ترجمة موثوقة قدر الإمكان للأحداث، مبنية على شهادات جمعتها بنفسني وعلى محاضر المحاكمة. المستوى الثاني هو إعادة بناء الشرطة للقضية بمشاركة المتهمين. إذن الفيلم يعمل من خلال المواجهة بين الرواية الرسمية المبنية من قبل السلطات، وروايتي المقدمة في صيغة استجواب. الحبكة تنتقل باستمرار بين هذين العنصرين بطريقة هي مختلفة تماماً عن السرد المنطقي.. كمثال، الفيلم ينتهي بالمشهد الذي ينبغي أن يكون في بداية الفيلم: جريمة القتل نفسها. لكن ما يحدث بالضبط هناك لا يزال لغزاً

لأن الكاميرا تمكث في الخارج، لا تشهد أبدا الفعل نفسه، فقط نسمع الأصوات.

* في فيلمي الأول هذا لم يكن لدينا الكثير من الوقت. جدول مواعيد التصوير كان مكثفاً جداً، بالتالي كان علينا أن نتصرف بسرعة بشأن ما يمكن عمله يوماً بعد يوم.

* عندما أعلنت عن شروعي في تحقيق هذا الفيلم، كنت ذات ظهيرة في تلك القرية الصغيرة التي حدثت فيها القصة، أو الجريمة. المنظر الطبيعي كان مغلفاً كله بتدرجات اللون الرمادي، السماء كانت داكنة، البيوت الصغيرة مكسوة بلون أسمر فاتح، وكانت هناك التلال الصخرية.

السماء آنذاك بدأت تمطر، مجرد رذاذ. الضباب الخفيف كان يغطي الجبل، والقرية بدت مهجورة. أغلب الناس كانوا قد رحلوا إلى ألمانيا، كما العديد من اليونانيين في الخمسينيات، بحثاً عن حياة أفضل.

بضع نسوة عجائز مرتديات ملابس سوداء كما لو في حداد، واللواتي بالكاد يمكن رؤيتهن في الضوء القاتم، يتسربن في صميت عبر الشوارع الضيقة. فجأة سمعت صوتاً شائخاً، أجش، يردد أغنية

قديمة جداً: "آه يا شجرة الليمون الصغيرة، آه يا شجرة الليمون

الصغيرة".. وهي الأغنية التي استخدمتها أخيراً في الفيلم.

لقد كانت لحظة سحرية أثرت في بعمق شديد، وتركت ختمها عليّ حتى يومنا: المطر، الضباب، الأحجار المادية، النسوة المتشحات

بالسواد كأنهن أشباح، الرجل العجوز وهو يغني.

هذه القرية المهجورة، البقعة المنسية في أرض تحكمها الدكتاتورية العسكرية، كانت بالنسبة لي صورة لبلاد أضحت جافة ومفرغة

بسبب التدفق المستمر لمهاجرين يرحلون، والشيء الوحيد

المتروك فيها هي أغنية حب قديمة. هذه الصورة ربما طبعت نفسها في تلك البقعة تحت الوعي، التي ستكون منبثاً لكل أفلامي التالية.

* بدأنا العمل مع طاقم مكون من خمسة أشخاص: المنتج (الذي

هو ليس منتجا في الواقع بل تقني سينمائي عمل في مجال

الإعلان التجاري وأراد أن ينجز شيئاً مختلفاً)، المصور، مساعد

المصور، مصمم المناظر (والذي تولى أيضا تحرير السيناريو) وأنا

كمخرج. إضافة إلى ممثلين اثنين فقط غير محترفين، أحدهما كان

يعمل نادلاً، والآخر عاطل عن العمل كان قد سجن لأسباب سياسية

ثم أطلق سراحه بعد سنتين ولم يستطع الحصول على عمل حتى وظفناه معنا.

في الواقع، كل المشاركين (من ممثلين) في الفيلم هم من الفلاحين الذين وجدناهم في الموقع.. حتى المرأة التي أدت الدور الرئيسي هي، في الحياة الواقعية، خياطة وقد اخترتها لأنها تناسب الدور، ليس جسمانياً لكن سيكولوجياً. كانت عظيمة مع أنها لم تكن تتقن القراءة أو الكتابة.

* (في نهاية الفيلم، الزوجة -بعد أن تقتل زوجها- تؤخذ بعيداً في سيارة الشرطة، لكنها تتعرض لهجوم من قبل مجموعة من النساء العجائز)

من أجل تصوير مشهد العجائز، ذهبت إلى كنيسة القرية وطلبت عدداً من النساء للظهور في المشهد. كل ما كان علي أن أقوله لهن هو أن يظهرن رد الفعل تجاه تلك المرأة التي اتخذت لها عشيقاً من القرية وقتلت زوجها. ما إن سمعت النسوة هذا حتى شرعن في الهجوم على الممثلة، وأوشكن على الفتك بها.. لقد اعتقدن بأن ذلك حقيقي، وخشيت فعلاً أن يقمن بخنق الممثلة.

* إيليني، الزوجة القاتلة في الفيلم، هي امرأة قوية حقاً. كان من المهم ألا نشعر بأنها "قاتلة"، حتى وإن كانت متواطئة في ارتكاب الجريمة. بيئتها، بالأحرى، هي القاتلة الحقيقية، هي التي قتلت زوجها. من المهم جداً أن نجعلها تقول: "لن أسمح لأحد بأن يصدر حكماً علي". إنني أحترمها. إنها امرأة مدهشة.

* في اختيار العنوان، كنت متأثراً بدوستويفسكي، خصوصاً في "إعادة البناء" التي حدثت في "الجريمة والعقاب".

* الفيلم يبدأ بنهاية القصة وينتهي بالبداية. إنه يُظهر الشرطة وهي تعيد تمثيل، أي تعيد بناء، جريمة القتل لغرض مطابقة الوقائع. لكن هناك أيضاً إعادة بناء أخرى تقوم بها الصحافة التي تحاول اكتشاف وإبراز كل ما من شأنه أن يثير شهية القراء ويحقق الرواج للصحف. أخيراً، هناك صانع الفيلم الذي يباشر عملية إعادة البناء لمصلحته الخاصة، محاولاً الكشف عن الأسباب السرية وراء القتل. في الوقت نفسه هو يذكر الجمهور بأن ثمة فجوة غير قابلة للتجسير بينه والشخصيات التي يتعامل معها، وأن من واجبه أن يؤكد هذه الواقعة المرة تلو الأخرى.

هذه الروايات الثلاث للجريمة تتمم بعضها البعض، لكنها في النهاية تفضي بنا إلى باب مغلق، ولا مفتاح له. غاية الفيلم ليس اكتشاف من هو القاتل، نحن نعرف ذلك منذ بداية الفيلم. إنه عن ما حدث حقاً خلف ذلك الباب الموصد الذي نراه في نهاية الفيلم من خلال الكاميرا التي ليس مسموحاً لها أن تدخل. الفيلم هو عن الحالة الذهنية وروح البلاد بأسرها في تلك الفترة. إنه فيلم سياسي، على نحو غير مباشر، تم تحقيقه في شكل سياسي.

* كل الحوار كان مكتوباً مسبقاً، أغلبه كُتب قبل الشروع في التصوير ثم قمنا بإدراجه في السيناريو. ليس في الفيلم أي جملة مرتجلة.

* بدأنا العمل بميزانية بسيطة، حوالي 2500 مارك ألماني، وهذه الميزانية ارتفعت لتصل، قبل الانتهاء من تصوير الفيلم، إلى 46 ألف مارك. كان لدينا تسعة آلاف متر من المادة الخام، وكان معنا مهندس صوت يزعم أنه قادر أن يعمل بلا مساعد، ودون حاجة إلى إشراف. صورنا لمدة 25 يوماً على الرغم من الطقس السيئ. في الواقع، كانت السماء تمطر أغلب الوقت، لذا لم يكن لدينا أي خيار. كان الفلاحون يستضيفوننا في بيوتهم ويدعوننا للبقاء عندهم. ونحن، بطريقة ما، نجحنا في توفير بعض الطعام.

لم تكن لدينا أجهزة للإضاءة، فقط مصباح يدوي، محوّل ذو 500 كيلووات، بطاريتان، ومولد صغير للطاقة قابل للحمل كنا قد استأجرناه لهذه المناسبة. كان لدينا كذلك شاحنة صغيرة نستخدمها لنقل المعدات وأحياناً للنوم بداخلها.

* أفلامنا عادةً تصنع بميزانيات بسيطة جداً، يساهم بها أفراد أو أصدقاء. نحن لا نحصل على إعانة مالية من الدولة. أما المنتجون فلا يبدون اهتماماً بالأفلام التي نحققها. إنها بالفعل مجازفة، فأني شخص يستثمر ماله الخاص في إنتاج فيلم لا يحقق ربحاً، أو لا يغطي تكاليفه، سوف لن يغامر بإنتاج فيلم آخر.

* العروض الخاصة للصحافة كانت ناجحة جداً، والجميع كان مقتنعاً بأن فيلمنا هذا سوف يحقق نجاحاً تجارياً. لكن المشكلة أنني لم أجد صالة سينما تقبل بعرضه، فأصحاب دور السينما قرروا مقاطعة الفيلم. ذات مرة عرضت الفيلم على أكبر موزع في اليونان، بعد عشر دقائق نهض وقال: "لست مهتماً".. حتى أنه لم يكلف نفسه عناء مشاهدة الفيلم كله.

* عندما انتهينا من تصوير الفيلم، لم نكن على ثقة بأن الرقابة سوف تجيزه. في الواقع، كنا نخشى أن تمنعه الرقابة، لذلك عرضت الفيلم أولاً على النقاد، قبل أن تشاهده الرقابة. في اليوم التالي، كتب جميع النقاد عن الفيلم بوصفه تحفة فنية. وبسبب هذا الحماس، اضطرت الرقابة أن تسمح بعرضه. لم يرغبوا أن يجازفوا بمنعه فيثيروا استياء وسخط الناس.

أيام 36

قسّم أنجيلوبولوس أفلامه إلى مراحل، كل مرحلة تتمثل في ثلاثية تحمل صفة مختلفة. ثلاثية التاريخ اليوناني من العام 1936 إلى السبعينيات ممثلة في هذه الأفلام: أيام 36 (1972) الممثلون الجوالون (1975) الصيادون (1977).

عبر هذه الأفلام، ذات المظهر السياسي الصريح، وتحت تأثير ماركس وفرويد وبريشت، سعى أنجيلوبولوس إلى سبر الأوضاع الاجتماعية والسياسية عبر فترات تاريخية هامة مرت بها بلاده اليونان.

أيام 36 (110 دقيقة) هو ثاني أفلامه الدرامية الطويلة، وأيضاً مبني على حادثة حقيقية وقعت في اليونان خلال حكم الديكتاتور الجنرال ميتاكساس، قبل الحرب العالمية الثانية. عن سجين (موزع مخدرات وذو ميول جنسية مثلية) متهم بقتل زعيم نقابي يساري. يزوره في زنزانه نائب محافظ في البرلمان فيأسره بمسدس مهرب ويتخذه رهينة، مقابل إطلاق سراحه، وبذلك يخلق فوضى شاملة في السجن.

إدارة السجن وأعضاء الحكومة المحافظة لا يعرفون كيف يتعاملون مع هذه الأزمة إلا بإطلاق رصاصة ترديه قتيلاً.

الفيلم يؤكد على الصمت بين الأحداث، ويهجو رجال السياسة بحس بصري ودعابة ساخرة، مظهراً مدى ضعف وفساد الحكومة، إذ توشك أفعال شخص واحد أن يطيح بها. وهذه الحكومة عاجزة وغير مؤهلة إلى حد أنها لا تستطيع أن تحل المشكلة إلا من خلال ارتكاب الجريمة (إرسال قاتل يقضي على السجين داخل زنزانه).

في هذا الفيلم يطرح أنجيلوبولوس موضوعاً حساساً وشائكاً (لا يرغب الكثيرون من اليونانيين في طرحه ومناقشته) يتصل بالهوية اليونانية.. الجماعية والفردية: ماذا يعني أن تكون يونانياً، بالأخص بعد خمسة قرون تقريباً من الاحتلال الأجنبي (العثماني)؟ من نحن؟ مزيج من السلالات واللغات والعادات المختلطة، وتخوم متغيرة باستمرار. هل هناك يوناني صرف؟ لتذكر أن اليونان القديمة لم تكن أبداً دولة موحدة.

أنجيلوبولوس يجرّد فيلمه من التوترات العالية واللحظات الدرامية والإيقاعات السريعة في تناول الحدث التاريخي، أو في تصوير وضع

الرهينة داخل السجن، أو مقتل السجين. إننا حتى لا نشهد كيفية أسر الرهينة، إذ يقع هذا الحدث قبل أن يبدأ الفيلم . إن افتقاد "الحركة" (action) في الفيلم يعكس افتقاد الحركة والاتجاه ضمن الحكومة اليونانية آنذاك.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* الفيلم مبني تقريباً على وقائع حقيقية: سجين يستخدم مسدساً في أسر نائب يميني في البرلمان، كان قد زاره في زنزانتة، ويتخذه رهينة. يتضح في ما بعد أن الاثنين يعرفان بعضهما منذ وقت طويل، رغم أن طبيعة العلاقة بينهما غير واضحة. هل كان هناك نوع من الاتفاق بينهما؟ لا أحد يعرف. السجين يكتب إلى أصدقائه: "سوف أقتله ثم أقتل نفسي. ليس هناك وثائق تثبت اعتقاله في أي وقت".

بما أن الرهينة شخصية معروفة جيداً، فإن القضية تُحدث رد فعل معقد جداً. كان هناك قلق شديد في الدوائر السياسية، خصوصاً في الوسط اليميني الذي ينتمي إليه النائب. والحكومة كانت مهتمة على نحو خاص ومباشر.

ينبغي التذكير هنا أن الجنرال ميتاكساس كان آنذاك يحكم البلاد. وقد توصل إلى السلطة بفضل دعم الجناح اليميني والوسط اللذين وحدا قواهما لصالحه. لم يكن بوسع أي من هذين الحزبين تولي حكم البلاد بمفرده نظراً لتساوي عدد الأصوات بينهما، بينما كان لميتاكساس سبعة مقاعد فقط، وللشيوعيين 15 مقعداً. ولأن كلا الحزبين الرئيسيين أرادا إبعاد الشيوعيين خارج الحلبة، فقد اتفقا في ما بينهما على ترك ميتاكساس يحكم البلاد. وهذا الجنرال كان معجباً للغاية بموسوليني، وكانت له علاقات مشبوهة مع النازي غوبلز الذي قام برحلة خاصة إلى اليونان لمجرد زيارته.

* في الفيلم أدخلت عدداً من الأحداث. حادثة السجن كانت حقيقية. كذلك جريمة قتل الزعيم النقابي، رغم أنها وقعت في فترة لاحقة. لقد وضعتهما معاً لإعطاء فكرة أفضل عن المناخ السياسي أثناء تلك الفترة. الحكمة، من جهة أخرى، تتركز في مدى زمني محدد: أيام قليلة فحسب.

* واضح أنني أتعامل مع زمن في تاريخ اليونان عندما بدأت ممارسات الأحزاب العمالية تصبح مؤثرة وفعالة. الإضرابات

والمظاهرات كانت أحداثاً يومية. مناخ مختلف من الصعب وصفه اليوم بالنظر إلى وضعنا السياسي.

بالعودة إلى الجنرال ميتاكساس، الحزبان (اليمن والوسط) قاما بتتويجه بصرف النظر عن كونه فاشياً حقيقياً، محتذياً في مساراته سلوك من سبقه من الدكتاتوريين. هو لم يقم بأي مسعى لإخفاء مواقفه، ولم يكن لديه أي شكوك تجعله يتردد في الإعلان أن اليونان، تحت قيادته، سوف لن تواجه أبداً مجازفة أوتوقراطية (حكم الفرد المطلق) أخرى. الملك (الذي تحالف مع ميتاكساس والبريطانيين) أراد الاستقرار بأي ثمن، حتى لو كان هذا يعني فتح الباب أمام دكتاتور.

* الدكتاتورية اليونانية متجسدة في البناء الشكلي للفيلم. الصمت المفروض كان أحد الشروط التي كنا نعمل ضمنها. لو حاولت أن أعبر عن نفسي بوضوح أكثر، فسوف أخضع عملي للرقابة، لذلك حققت الفيلم بطريقة تجعل المتفرج يدرك أن الرقابة متورطة.

* من المفترض أن تراجع الرقابة السيناريوهات، لكننا نجحنا في تمريره. الحقيقة أن هناك بعض الاختلافات بين السيناريو الأصلي والفيلم في شكله النهائي.

* كان علي أن أضع في اعتباري صيغة السينما السياسية التي ظهرت بعد أفلام فرانكسكو روزي وكوستا جافراس. فيلمي "أيام 36" هو نقيض فيلم "Z". في فيلم جافراس هناك تمييز بين الأبطال والأشرار. الشيء نفسه ينطبق على الأوضاع والحالات. كل شيء قابل للتنبؤ به، إنه ينسجم مع أيديولوجية الطبقة المتوسطة. أفلامي تحاول أن تكون هجينة أكثر، بلا بداية ولا نهاية. أحاول أن أقدم نوعاً من الطقوس المضادة للإثارة والتشويق.. شيء مشابه لما خلقه ناجيزا أوشيما في فيلمه "الموت شنقا".

* تم العرض الأول للفيلم في مهرجان تيسالونيكى حيث استقبل بحماس من قبل الجمهور وأحزاب اليسار. الجهة التي عبرت عن غضبها هي أحزاب الوسط. لقد شعروا بأن تصويري للبرلمان في ذلك الحين كان، على نحو مربك، يوحي بنظام الكولونيالات الحالي (في السبعينيات).

* لقد استعنت بالعناصر الفنية نفسها التي عملت معي في فيلمي الأول.. إضافة إلى آخرين. بعض الممثلين كانوا محترفين، البقية كانوا من الهواة، أو الذين لم يسبق لهم التمثيل.

الممثلون الجوالون

في هذا الفيلم، الذي يتعرّض للحياة اليونانية مغطياً مرحلة زمنية تمتد من العام 1939 إلى العام 1952، لكن دون الالتزام بالتسلسل التاريخي، نلاحظ أن التاريخ يتدفق، واقعياً، أمام المتفرج في لقطة واحدة، حيث يجد المتفرج نفسه ينتقل، ذهاباً وإياباً، عبر الصيرورة التاريخية.

على سبيل المثال، نرى في لقطة (تستغرق عشر دقائق على الشاشة) دخول الممثلين الجوالين بلدة ما، في شمال اليونان، خلال الحملة الانتخابية للعام 1952، وهم يسرون حتى ساحة البلدة ليصلوا إليها في العام 1939.. هكذا في لقطة واحدة، وبحركة كاميرا مصاحبة Tracking دون قطع، نرصد الانتقال في الزمن بين تاريخين متباعدين في حركة واحدة.. كما لو أن كل دقيقة من الزمن السينمائي تعود بهم سنة إلى الوراء.

في لقطة أخرى، نرى مجموعة من الفاشيين يسرون بعيداً عن حفل راقص بمناسبة حلول العام الجديد 1946، منشدين لحناً عسكرياً فيما يتقدمون في موكب يتوقف مع وصولهم في العام 1952.. هكذا دون مونتاج.

كذلك نرى دراجة ثلاثية تنعطف حول زاوية عند ملتقى شارعين، ثم سيارة مرسيدس مزينة بشعار الصليب المعقوف (رمز الحزب النازي) تندفع إلى الأمام نحو مقدمة الصورة، لكي نتعرف من خلال ذلك على الاحتلال الألماني في العام 1942.

إن أنجيلوبولوس، بفيلمه هذا (الذي تتقاطع فيه الدراما والتاريخ والأسطورة والأقدار الشخصية)، يرغب في جعل اليونانيين يتوصلون إلى فهم حقيقي لتاريخهم، وإعادة النظر في قضايا معينة تخص هذا التاريخ، والتفكير من جديد في أحداث هامة، وهؤلاء يحتاجون إلى كل التفاصيل التاريخية المتضمنة في الفيلم. لكنه يدرك أن هناك جمهوراً آخر، محايداً نسبياً، قد لا يكثر بصحة التفاصيل التاريخية، بل يحتاج أن يفهم النماذج الخاضعة للاستنتاج من أجل ربطها بنماذج أخرى تتصل بأزمة وأمكنة أخرى.

نتيجة لشغف أنجيلوبولوس بسبر واستكشاف جميع مظاهر اللقطة الطويلة، المديدة، فإن فيلمه هذا، الذي يغطي 13 سنة من التاريخ المفصل في زمن حقيقي يدوم 240 دقيقة، لا يحتاج إلا إلى 80 مشهداً أو لقطة طويلة فردية. وهو يؤكد بأن هذا هو التودد الحقيقي إلى الحواس بدلاً من الانقراض الهوليوودي المعتاد على الحواس.

الممثلون، في هذا الفيلم، يجسدون تقليداً مسرحياً إغريقياً، الأساطير المرتبطة بأسرة أتريوس الغابرة. وكما قيل في "أوريست" إسخيلوس، فإن سفك دم فردٍ من العائلة الملكية يؤرخ لحركة قومية بعيداً عن الحكم الاستبدادي. الملك أجاممنون يلقي مصرعه على يد زوجته الخائنة كليتمنسترا. وهي بدورها تلقي مصرعها على يد ابنها أوريست بالتواطؤ مع أخته إليكترا، وذلك انتقاماً لمقتل أبيهما. الجريمة الملكية لا يمكن أن تمر دون عقاب، كذلك قتل الأم على يد الأبناء. حسب القوانين القديمة لآلهة الانتقام، كلتا الجريمتين، أيًا كانت المبررات، تشكلان تهديداً للمفهوم الحقيقي للنظام. العقاب يجب أن يتبع الجريمة وإلا فإن المجتمع سوف ينهار. أوريست يلجأ إلى أثينا، أصغر آلهة الأوليمب، لكي تتدخل من أجل حمايته وتسوية النزاع. أثينا، آلهة الحكمة، تقترح حلاً مرضياً: أن تمنح آلهة العقاب بيتاً جديداً في مدينتها مقابل الغفران. استبدال أودية العقاب السوداء بأودية الرأفة الحمراء. غفران أوريست سيكون الإظهار الأول للمبدأ الأخلاقي الجديد. الأمة، الدولة المدنية، من الآن فصاعداً، ستكون محكومة بالعقل والقانون والرحمة. في بحثه الخاص عن سلطة القانون، يقدم أنجيلوبولوس للأسطورة قراءة حديثة. في الفيلم، وحدة أوريست سوف يكون محدد الهوية بالاسم. الممثلون الجوالون (فقط في السيناريو، وفي قائمة أسماء الممثلين) يحملون الأسماء القديمة للأسطورة. قائد الفرقة يدعى أجاممنون، زوجته اسمها كليتمنسترا، عشيقها - الذي هو عضو آخر في الفرقة - يدعى إيجيست. من بين المؤدين الشبان نجد ابنة أجاممنون، إليكترا، ابنه أوريست، وابنته الصغرى كريسوثيميس. بيلاد، صديق أوريست الحميم، هو أيضاً عضو في الفرقة، كما الحال مع صديق آخر يسمونه "الشاعر" .. إراقة الدماء بينهم ستكون رهيبه ومرعبة مثلما كانت في الأسطورة، والعدالة التي تنشأ هي رمزية أكثر مما هي واقعية. الفيلم يقدم الحكاية/ الأسطورة ذاتها لكن في مواقع معاصرة، بعد تجريدها من مظاهر الماضي وإلباسها عناصر الحاضر، ضمن أحداث تتصل بالحكم الفاشي والاحتلال النازي والمقاومة. لكن على المستوى الآخر، الأعمق، الفيلم هو رحلة عبر الزمن نحو "اليونان الأخرى"، تاريخياً وثقافياً.. مقتفياً تجوال فرقة مسرحية صغيرة عبر قرى وأرياف اليونان.

رغم أن الفيلم يتناول التاريخ اليوناني في السنوات الزاخرة بالعنف والقلق والمعاناة المريرة والاضطرابات الصاخبة، إلا أنه يتجنب المؤثرات الدرامية الصارخة (شحن المشاهد بالدم والصراخ والمواعظ الحماسية والانفعالات الميلودرامية واللقطات القريبة المؤثرة والانتقال المفاجئ من حدث الى آخر).

على العكس من ذلك تماما، يستخدم أنجيلوبولوس اللقطات الطويلة مركزاً على الصمت والجمال الفاتر ، و مؤكداً على التأمل البصري. المشاهد البصرية والصامتة الطويلة تتقاطع مع مونولوجات يلقيها أفراد الفرقة أمام الكاميرا مباشرة. في هذه اللحظات الوجيزة تفتح الشخصيات، تعترف بنا، تخاطبنا وتصل حياتها بحياتنا.

أنجيلوبولوس هنا يقترب من مفهوم إسخيلوس للشخصية أكثر من مفهوم سوفوكليس أو يوريبيدس اللذين يؤكدان على كشف الصراع الداخلي والدافع السيكولوجي. "أورستيا" إسخيلوس - كمثل - لا تتبع، في تناميها، السياق المنطقي أو حتى الدرامي . الشخصيات هي رموز عامة أكثر من كونها أفرادا لهم حيواتهم الداخلية الخاصة . عند أنجيلوبولوس أيضا نحن لا نعرف شيئا عن "ذاتية" شخصياته، إنما نقف خارج مشاعرها ودوافعها وأفكارها الداخلية.

الفيلم يبدأ وينتهي باللقطة ذاتها: الفرقة تنتظر أمام محطة قطار لكي تؤدي المسرحية في بلدة أخرى. وهذا لا يعني ضمنا بأن التاريخ يعيد نفسه حرفيا، ذلك لأن المشاهد تعرض مراحل زمنية مختلفة، وأفراد الفرقة يختلفون في السن . إنهم عاجزون عن إراقة الماضي، وعن تغيير المسرحية أو تغيير طريقتهم ورؤيتهم. إنهم يستمرون في تقديم العرض، حاملين حقائبهم البالية، متنقلين من قرية الى أخرى ومن بلدة الى أخرى.

أنجيلوبولوس هنا يضرب العلاقة بين المسرح والواقع ، بين التاريخ والأسطورة. أفلامه تتلاعب باستمرار بمفاهيم المسرح، العرض، إعادة البناء، حضور الجمهور أو الكورس.

الموسيقى موظفة لتحديد وتوحيد و(أحيانا لتقسيم) المجموعات المعروضة. الأغنية حاضرة بكل أنواعها وأشكالها ومصادرهما المختلفة. المونولوجات وسيلة تغريب وإبعاد للجمهور عن القصة وفي الوقت ذاته تسمح له بتكوين رؤية أخرى عن هذه الشخصيات. أفلام أنجيلوبولوس تؤكد على اللحظات الواقعة بين الكلام والحركة لتصبح سينما الفضاءات والإيماءات والوقائع الدائرة خارج الشاشة.

في أحد المشاهد، يدور الحدث فجرا في بحيرة واقعة في شمال اليونان سنة 1939. الوقت شتاء. السكون والكآبة يخيمان على الموقع. ثمة قارب يحمل رجالا مقيدين. إنهم أسرى. في سكون يصل القارب الى الشاطئ، والشرطة تدفع سجناء آخرين نحو القارب، من بينهم صديق أوريست الذي وشى به عمه (والثلاثة أعضاء في الفرقة ذاتها). القارب يبحر فيما يقف أوريست و إيكتر والشاعر قبالة البحيرة الرمادية مراقبين في سكون. لا حركة، لا موسيقى، لا صوت فيما عدا الخرخرة الناعمة لمحرك القارب. ثمة جمال فاتر يتصل بالمشهد. إننا نختبر قمامة المنظر الشتوي والصفاء المترشح معاً، هذا المنظر يصبح "مسرحاً" لما هو غير مسرحي. قارب مليء برجال صامتين، يلتقط آخرين ويمضي في صمت.. مع ذلك نشعر بأن لهذه اللحظة تأثيراً عاطفياً كبيراً ودلالة سياسية.

أنجيلوبولوس يستخدم الأنهار والبحيرات كوسيلة عزل أو انفصال، وأيضاً "تعميد" وتجديد روحاني. الصمت يهيمن هنا، كما في أغلب مشاهد الفيلم. لا أحاديث انفعالية ومشبوكة كما في التراجيديات القديمة، لا وثوق في النزال اللفظي والحوار كما في الأفلام التقليدية.. فقط صوت الريح أحياناً ثم الصمت. بعد عرض الفيلم في مهرجان كان، ترسخت سمعة وشهرة أنجيلوبولوس العالمية.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* في البداية، فكرت في فرقة مسرحية جواله تطوف المدن والقرى اليونانية لتقدم فيها عروضها. هي رحلة عبر موقع وتاريخ يوناني، نتابع فيها انتقال مجموعة من الممثلين من ساحة بلدة إلى أخرى. في ما بعد، أضيفت عناصر أخرى مثل توظيف الأسطورة لتوضيح العلاقات بين الممثلين. لقد استخدمت الصيغة الكائنة: أب، ابن، أم، عشيق، أطفال، نفوذ.. وجريمة قتل. هذه الصيغة تعمل كأسطورة وكأساس للحبكة معاً.

كان ذلك قراراً محرراً بما أنني عقدت العزم من البداية على ألا يفهم، أو يفترض، من هذا أن يكون درساً في التاريخ. الأسطورة التي نحن بصدها قدمت خياراً لوحدة اجتماعية أستطيع أن أرصدها طوال المرحلة من العام 1939 إلى العام 1952.

إذا كان فيلمي "أيام 36" رسم صورة شخصية (بورتريه) للدكتاتورية، فإن هذا الفيلم هو نوع من التكملة، جزء ثانٍ، معيناً الأسماء والمواصفات والتفاصيل لذلك البورتريه. إنه يمضي حتى العام 1952 فقط لأنني أعتقد أن مجازر تلك السنة وضعت نهايةً للحرب الأهلية، وكرست انتصار الجناح اليميني وانتصار باباجوس. أي أن القصة تغطي المرحلة بين دكتاتورية الجنرال العلنية، الصريحة، ودكتاتورية المارشال المبطن، المحجبة.. وهي المرحلة التي رآها الكثير من اليونانيين، الذين استنزفتهم وأنهكتهم كل الكوارث التي عانوها من قبل، بوصفها محررة.

كان هناك عدد من العوائق التي عليّ أن أجتازها في سبيل إحراز هدفي: كان عليّ أولاً أن أجمع وأوحد كل هذه العناصر في بنية واحدة، لكن كان ينبغي أيضاً أن أتجنب المشاهد التقليدية من النوع الذي تصادفه غالباً في هذه الحالات.. الجوع، الموت، الاضطهاد.. إلخ. لهذا السبب، يبدأ الفيلم في العام 1952 مع حملة انتخاب باباجوس.

لقد أردت أن أصور جيل المقاومة، أولئك الذين كانوا ضد دكتاتورية ميتاكساس، الذين قاتلوا في الحرب العالمية الثانية، الذين انضموا إلى جبهة التحرير الوطنية، وانسحبوا في ما بعد نحو الجبال.. كل أولئك الذين أجبرتهم الأحداث على اتخاذ موقف واضح ثم تم تصنيفهم في النهاية باعتبارهم "جيل المقاومة".. من وجهة نظر اليسار طبعاً.

هناك ثلاثة أشخاص يمثلون هذا الجيل في الفيلم: أحد مناضلي العام 1939، الأكبر سناً، وشابان يشته به بتعاطفهما مع هذا الرجل وآرائه ومعتقداته. الثلاثة ينضمون إلى المقاومة ويتم اعتقالهم. أحدهم يتعرض للنفي ولا يعفى عنه إلا في العام 1950 بعد توقيع البيان المضاد للشيوعيين. الثاني يموت إعداماً في العام 1951 لرفضه التخلي عن النضال المسلح. الثالث يمرض في السجن فيطلق سراحه لأسباب صحية لكنه يحمل "الجرح الثوري" بقية حياته. الزمن بالنسبة له كان قد توقف في العام 1944، وهو دوماً يسلط أحداث تلك السنة على المستقبل. في الواقع، الفيلم كله يحمل بصمة هذا الجرح أو الصدمة. كل الشخصيات تعاني منها. البعض وقع تعهداً بترك النضال، آخرون ماتوا في المعتقل أو فقدوا عقولهم.

* حاولت أن أستخدم أحداث العام 1952 كنقطة انطلاق. من تلك النقطة، أنظر إلى الوراء، لكن ليس من خلال تقليد الفلاش باك الكلاسيكي، لأن هذه ليست ذكريات شخصية لفرد معين، بل هي ذاكرة جمعية تمنحني الحرية في غرس أجزاء تاريخية معينة من الماضي داخل مشهد العام 1952. المشهد الأول يحدث في 1952، المشهد الأخير في 1939. كما ترى، أنا أتقدم في الاتجاه المعاكس. في المشهد الختامي، نحن نرى كل الشخصيات التي تشارك في الفيلم.. بعضهم سبق أن ماتوا في المعركة، آخرون بقوا في السجن. الناجون الذين أطلق سراحهم من السجن بشق النفس صاروا مسنين الآن، متعبين ومحطمين.. يسرون نحو بعضهم البعض، يتوقفون أمام الكاميرا. إنهم يصلون إلى العام 1939.. الأفراد هنا لا يزالون مفعمين بالأمل بشأن المستقبل، غير أننا نعرف ما هو مدخر لهم، ما يخبئه لهم القدر. إنه أشبه بصورة عائلية قديمة، ننظر إليها عارفين جيداً ما الذي سوف يحدث لكل شخص في الصورة.

* إن اختيار بعض التواريخ والأحداث هو جلي من اللوحة الأولى. "الحقيقة التاريخية" الأولى التي تنتقل إليها، في العام 1939، هي إعلان الحرب العالمية الثانية. هذه "الحقيقة" أثرت في كل شخص، وبالتالي قدمت في مهرجان شعبي. النصر الألماني متمثل في استسلام موقع عسكري يوناني صغير، التحرير يرى من خلال ثورة شعبية. في ما بعد، في ديسمبر 1944، لدينا تدابير ضد حيازة الأسلحة، الحرب الأهلية، وانتخابات 1952.

أيضاً عند انتقاء الأحداث، أثرت تلك التي وجدت أنها أكثر تمثيلاً للسمات اليونانية. بالنسبة لأحداث 1944، كان الناس في الشوارع، وحجم رد فعلهم هو الذي كان يعنيني وليس القرارات الحكومية في حد ذاتها. الناس كانوا ينظرون إلى ديسمبر 1944 بوصفها ثورتهم، الثورة التي كانت مبتورة في المنتصف، قبل أن تصل إلى خاتمتها الطبيعية. لماذا؟ فيلمي لا يقترح إجابة مباشرة على السؤال، لكن هناك مقدار وافر من البرهان للعثور على الإجابة. على سبيل المثال، لماذا لم يصل جيش التحرير الشعبي اليوناني إلى أثينا؟ وهناك أحداث نعرفها جميعاً هي جزء من الخلفية التاريخية لتلك المرحلة. كل شيء معروض من خلال منظور الناس البسطاء، وهم أنفسهم الذين كان عليهم أن يتحملوا نتائج وأثار تلك الأحداث. الفيلم هو ملحمة شعبية أكثر منها تحليلاً للتاريخ اليوناني الحالي.

* في الفيلم، إيجست هو مناضل، لكن يجد نفسه متورطاً في تعاون زائف مع الألمان. مفهوم السلطة يتكشف فيه من خلال سلوكه تجاه الممثلين الآخرين بعد موت أجاممنون. محاولة تحليل دافعه الشخصي سوف يفضي إلى دراما سيكولوجية عن الأسباب الرئيسية التي جعلت من إيجست ما هو عليه.. وهذا لا يثير اهتمامي على الإطلاق.

ما كنت أحاول تحقيقه هو نوع من الملحمة البريشتية، حيث التأويل السيكولوجي غير ضروري.

* مسرحية "جولفو الراحية"، التي يؤديها الممثلون في الفيلم، في تجوالهم عبر المناطق اليونانية، هذه المسرحية تعمل على عدة مستويات: فهي وسيلة الممثلين لكسب الرزق. لكنها عمل فني أيضاً، بما أنهم يؤدونها على خشبة المسرح. ثم هناك النص الذي يستخدمونه والأسطورة الإغريقية. النص يتعرض دوماً للمقاطعة في مرحلة ما ولا يكتمل على الشاشة. أخيراً، بإضافة الخلفية التاريخية، المسرحية نفسها تكتسب بعداً آخر. كمثال، لناخذ سطرأ واحداً من المسرحية: "هل نحن تحت المراقبة؟" .. ليس لهذا أي علاقة بالدراما الشعبية، بل يشير إلى مصير الممثلين أنفسهم.. شخصيات الفيلم.

الممثلون يؤدون أدوار ممثلين. الأقنعة، الأزياء، المواقع.. هي جميعاً عناصر هامة جداً. تغيير الأزياء مثلاً: عندما يضع الإنجليزي قبعة (بيريه) الممثل على رأسه ويعطي الممثل قبعة أخرى، كمقابل لتلك، فإنه بدوره يصبح ممثلاً في المسرحية. عندما يؤدي الإنجليزي في الموقع المرتجل أو يغني، فإن الممثلين يصبحون هم الجمهور. وعندما يفترض في شخصية جولفو أن تخر ميتة، فإن الجندي البريطاني يسقط بدوره مقتولاً برصاصة تخترق جسده، كما لو أنه، في هذه اللحظة، يؤدي دور جولفو.

إن أفعالاً وأحداثاً معينة تتكرر طوال الفيلم، وتعطي أكثر من إحساس واحد. كما أن أداء المسرحية لا ينتهي أبداً لأن المسرحية دائماً تتعرض للمقاطعة من قبل الأحداث السياسية التي تقع في الوقت نفسه.

* العنصر الجنسي مندمج في الشخصيات. إن العلاقة الغرامية بين كليتمنسترا وإيجست، ورد فعل إليكترا، كلها مبنية على شخصياتهم. مع ذلك، هناك موضع أو مرحلة فيها تكف هذه العلاقات

عن أن تكون شخصية فقط، نظراً لأن إيجست هو أكثر من مجرد عاشق للأم (كليتمنسترا)، هو خائن أيضاً. وهو يلقي مصرعه ليس بسبب علاقته بالأم أو لأنه تخلص من أجاممنون، بل بسبب خيانتة وتعاونه مع الألمان. اغتصاب إيكتر هو أيضاً فعل سياسي. أعتقد أن في جذور كل فعل عنيف هناك ضرب من الباعث الجنسي. بما أن إيكتر تتعرض للاغتصاب أثناء التحقيق والاستجواب، فإن الفعل يصبح سياسياً على نحو آلي.

* بما أن الفيلم يتناول المرحلة الواقعة بين 1939-1952، ويشير إلى كل الأجزاء التاريخية التي لا يصح ذكرها، فإن رقابة ببادوبولوس لم يكن من المرجح لها أن تسمح بعرض الفيلم. مع ذلك فقد قررنا أن نمضي قدماً ونصور الفيلم.

* عندما تحدثت مع المنتج عن الفيلم، أبدى قلقه من رد فعل الزمرة العسكرية الحاكمة، غير أنني استطعت إقناعه أخيراً بالقول أن تحقيق الفيلم هو، بطريقة أو أخرى، وسيلة للنجاة في تلك الأزمنة الرهيبة والفظيعة.

هكذا حصلنا على الإذن بالتصوير، فبدأنا العمل في فبراير 1974. لا أحد كان يعلم بدقة عما نفعله، حتى المنتج نفسه. حتى الممثلين لم يعرفوا. كنت الوحيد العالم بالسيناريو، ولم أريد من الآخرين الاطلاع عليه ومعرفة تفاصيله سلفاً كي لا يتسرب الكلام عن الفيلم ويصل إلى الرقابة وأجهزة السلطة مما يؤدي إلى إلحاق الضرر بالعمل. بالطبع كان لدى الآخرين فكرة عن الفيلم لكن عملت على عدم حصولهم على مشاهد النص إلا يوم التصوير، مشهداً مشهداً.

* كنا نرغب في تصوير الفيلم بأكمله في طقس غائم، والذي هو صعب فعله في اليونان. لذلك لجأنا إلى حل وسط، وهو أن نصور في وقت متأخر من المساء، أو باكراً جداً في الصباح.. وهذا، من بين أشياء أخرى، يخلق مشكلة أخرى. ضوء المساء يكون ضارباً إلى الحمرة بعض الشيء بسبب غروب الشمس. في ما بعد، يكون الضوء أزرق مع هبوط الليل، في حين أن ضوء الصباح ذي لون بنفسجي. ولأننا لا نملك الكثير من الوقت للتصوير في أي من هذه الأوقات، فمن الطبيعي أن نضطر إلى الانتظار طوال النهار وحتى اليوم التالي لتصوير مشهد آخر.

* على الرغم مما يشاع عن امتلاكي لفكرة جمالية محدّدة، ألتزم بها حرفياً، وتجعلني ألتزم بالمخطط الدقيق الموجود لدي، إلا إنني أود أن أُلح على حقيقة أنني أرتجل كثيراً أثناء التصوير. في الفيلم ثمة عدد معين من المشاهد الديناميكية جداً، التي تبرز تنوعاً كبيراً في الأحداث. أيضاً هناك مشاهد سكونية جليّة.

بما أنني أردت أن يكون لدي موقف جمالي مميز، فقد حاولت أن أعادل أو أوازن من خلال حركات الكاميرا في كل لحظة ممكنة، باستثناء عند إنتاج المسرحية والحكايات (المونولوجات) الثلاث. بالنسبة لهذه المشاهد، الكاميرا تظل ثابتة في مواجهة الممثلين. المبدأ الأساسي الذي يحكم كل الفيلم هو استخدام اللقطة المديدة، سواء أكانت الكاميرا متحركة (وهي كذلك أغلب الوقت) أم ساكنة. بهذه الطريقة، تكتسب المشاهد الكثير في العمق والتفاصيل، بالمونتاج وهو ينفذ داخل الكاميرا.

* عندما شاهد الجمهور الفرنسي الفيلم، كان إعجابهم فكرياً محضاً، أي على المستوى العقلي. في أماكن أخرى، الاستجابات كانت في الواقع فيزيائية، أي على المستوى العاطفي.

ذات مرة، في هيروشيما، أثناء زيارة لي للمتحف، اقترب مني شخص فيتنامي وأخبرني أنه شاهد فيلمي الذي يشبه تماماً قصة عائلته. استجابته، أو تفاعله، لم يكن أبداً فكرياً. بالنسبة له، الفيلم كان تاريخاً لعائلته.

أظن أن الإيطاليين، على سبيل المثال، يشعرون بأنهم أقرب إلى الفيلم من الفرنسيين، ذلك لأنهم عانوا من تجربة الفاشية وموسوليني والاحتلال الألماني.

الصيادون

مجموعة من الصيادين، في فترة السبعينيات من القرن الماضي، يتوجب عليهم أن يتخذوا قراراً حاسماً بشأن ما يمكن أن يفعلوه بجثة واحدٍ من رجال المقاومة كان قد لقي مصرعه، كما يبدو، في العام 1949، إبان الحرب الأهلية اليونانية، لكن جثته بقيت محفوظة، على نحو خارق وإعجازي، بحيث يبدو كما لو أنه قد مات منذ عهد قريب.

الصيادون هنا يمثلون شريحة نموذجية من يونان السبعينيات، في بعدها السياسي والاجتماعي.

هذا الفيلم يوفر حالة جديرة بالدراسة عن مدى انعكاس الطقوس الدينية عند البيزنطيين في أعمال أنجيلوبولوس.

إذا أخذنا التقليد البيزنطي بعين الاعتبار، فإننا نستطيع أن نشاهد الفيلم من منظور آخر: الميت الملتحي له مظهر شبيه بالمسيح، ووضعه على طاولة في مأوى الصيادين، بحيث يصبح محور الاهتمام طوال الفيلم، يمكن أن يكون صدى ومحاكاة لطقس الحداد على المسيح في الفن البيزنطي والتقليد الأرثوذكسي.

هؤلاء الصيادون ليسوا في حداد بقدر ما هم في تشوش وارتباك حاد: كيف يمكنهم إخفاء أو حجب ماضٍ ظنوا أنه قد انتهى بعد الحرب الأهلية؟

ليس ثمة انبعاث ممكن في هذا الفيلم. الجثة تعاد الى الموضع الذي وجدت فيه: الموقع الثلجي.

بدلاً من "سحر" الطقس الديني البيزنطي، الذي يحمي المؤمنين من المخاوف المألوفة والمجهولة، نرى سلسلة من المشاهد الجارية أمام الجثة بطريقة هي، كما في الفن البيزنطي، واقعية جزئياً، مؤسلفة جزئياً، بالتالي هي رمزية. وكما المسيح في مركز الاهتمام في الكنيسة الأرثوذكسية، كذلك الجثة تمثل الحضور الرئيسي في الفيلم.

الجثة - مع دمها الطري (معجزة!) - توجد لتنتابهم جميعاً لفترة طويلة، بالتالي فالميت "ينبعث" في ذاكرتهم. الصيادون لا ينظرون الى طراوة الجثة كمظهر إعجازي - كما كان يفعل أسلافهم في الأيام الغابرة - ذلك لأنهم لا يفكرون إلا في أنفسهم وفي التهديد الذي تشكله جثة الروح الثورية الماضية على مهنتهم، أساليب حياتهم، أيديولوجياتهم المحافظة اللا ثورية في واقعهم الراهن.

"الصيادون"، الذي مدّة عرضه تصل إلى 165 دقيقة، هو باكورة إنتاج شركة أنجيلوبولوس الخاصة التي كونها مع ممولين من فرنسا وألمانيا.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* هذا فيلم حزين جداً، غير مبهج وغير سائغ، ويأبى أن يبث الفرج والراحة، الناجمة عن آمال سهلة ومريحة. إنه فيلم عن الحاضر الذي نعيش فيه، عن كيف تبقى الأمور كما هي، كأن شيئاً لم يحدث على الرغم من كل التغيرات والتحويلات السياسية التي تقع من حولنا. أفلامي السابقة كانت تعمل على عدة مستويات أيضاً، لكن هنا أعتقد أنها أكثر وضوحاً. المشهد الذي تمارس فيه الفتاة الحب مع الملك المتخيل، الملك-الأب، يصبح طويلاً ومديداً إلى حد أنه يصير غير قابل للاحتمال وفاتناً في الوقت ذاته. ما أحاول قوله هنا، أن الفتنة تدخل الصورة على مستوى ثانٍ فقط ما إن يقدم المتفرج مساهمته الخاصة. هذا الفيلم ليس من المفترض أن يوصل كل أسراره من الوهلة الأولى. فقط من خلال حوارك الخاص مع الشاشة تكتمل الصورة. * هذا الفيلم أكثر مادية من "الممثلون الجوالون" الذي يعتمد، وفق التسلسل الزمني، على أحداث تاريخية هامة، مألوفة لدى أغلب الناس. هنا، في "الصيادون"، الفترات التاريخية المختلفة مقدمة من خلال مظاهر من السياسة اليونانية الداخلية التي سوف يجد الجمهور غير اليوناني صعوبة في تحديد هويتها أو التماثل معها. على أية حال، أنا لا أوجه الكثير من الاهتمام إلى تواريخ محددة. أعتقد أنه كان بالإمكان توضيح الحبكة كرونولوجياً (حسب التسلسل الزمني) غير أنني لم أفعل ذلك عن قصد، لأن هذا ليس فيلماً تاريخياً ولا فيلماً عن التاريخ. التواريخ هي غير ذات صلة. * لا شيء يحدث حقاً في الفندق، باستثناء المشاعر العابرة، سريعة الزوال، والكوابيس والإيماءات الملتوية. الإشارات والإحالات التاريخية الدقيقة هي أقل أهمية. هدفي كان أن أركز على الأشخاص داخل ذلك الفندق الذين يمثلون، في نظري، الضمير المركب لجيل معين ولطبقة اجتماعية معينة.

* هنا ليس ثمة روابط واضحة بين الشخصيات يمكن التعويل عليها، لكنني لا أعتقد أن هناك حاجة ما لتعيين طبيعة هذه الروابط والصلات، ذلك لأن جميع الشخصيات هي أوجه متعددة لشخص واحد.

* في "الصيادون" مضيت خطوة أبعد: هذا فيلم بارد.. لا يمكن للجمهور أن يتطابق مع الشخصيات. ليس من المفترض أن يعكس الممثلون شخصيات. عليهم أن يكونوا أشبه بالأقنعة، تماماً مثل المسرح الكلاسيكي الذي، بالإضافة إلى الأقنعة الجامدة، كان يوظف الصوت للتعبير عن المشاعر.

* ثمة مشهد هو عبارة عن لقطة طويلة تظهر رجلاً وامرأة يمارسان الحب، بينما عدد من الأشخاص جالسون حول المائدة يتناولون الطعام. المرأة الأمريكية تدخل وتعرض أن تشتري كل شيء. السياسي يخلع ثيابه. بالانتقال من حالة إلى أخرى، في حركة كاميرا واحدة، نحن نكشف الأوجه العديدة لوضع مركزي واحد، وفي الوقت نفسه، نحول دون أن يتطابق المتفرج مع أي من هذه الأوجه، بما أنه ينتقل من مفاجأة إلى أخرى. بهذه الطريقة، نحن نضاعف ونعدد مظهراً ما في حين نختزل أو نلغي مظهراً آخر.. هذا ما كان بريشت يعنيه بالتغريب.

* دوماً أترك هامشاً للارتجال (..) في فيلم مثل "الصيادون" لم يكن هناك مجال أكبر للارتجال. ما إن بدأنا العمل في الموقع، حتى اشتغلنا على البروفات. أجرينا تدريبات على كل مشهد منفرد لثلاثة أيام كاملة، بعدئذ باشرنا بتصويره.

كانت لدينا لقطات تستغرق مدة كل منها من 7 إلى 11 دقيقة. بالتالي، لم يكن هناك أي حيز للأخطاء أو الارتجال. أقل خطأ كان يعني أن علينا إعادة تصوير اللقطة الطويلة ذاتها من جديد، وذلك يستغرق الكثير من الوقت والجهد. البروفات كانت منظمة جداً: الممثلون أولاً، ثم الكاميرا، ثم الصوت.

الإسكندر

فيلمه هذا (ومدته 210 دقيقة) يضم معاً عدة أساطير إغريقية مصاغة في شكل طقس ديني بيزنطي. الفيلم مبني، جزئياً، على حدث تاريخي وقع في العام 1870، عندما قام قطاع طرق يونانيين باختطاف مجموعة من السياح الإنجليز. غير أن الفيلم، بصورة عامة، يستمد مادته من عناصر الفنتازيا والسوريال. إنه يعيد قراءة أسطورة شعبية تنتسب إلى القرن الخامس عشر، عن بلد ينتظر محرراً، هو أشبه بالمسيح المخلص، لكن ما إن يظهر حتى يتحول إلى طاغية مستبد. "الإسكندر" من أصعب أفلام أنجيلوبولوس، ومن أكثر الأفلام اليونانية طموحاً. الأحداث تدور في بداية القرن ، والشخصية الرئيسية تتمثل في قاطع طريق يوناني مماثل لشخصية روبن هود، والذي كان صديقاً للفلاحين. يدفعه طموحه الى أن يكون مثل الإسكندر الأكبر، القائد المقدوني، ويبدأ في الاعتقاد بالتناسخ وبأن الإسكندر قد تقمصه.

يهرب من السجن مع عدد من رجاله، يأسر بعض الانجليز من الرجال والنساء ويأخذهم - رهائن - الى إحدى القرى النائية في الشمال حيث يستولي عليها. ولدهشته يكتشف بأن هذه القرية المعزولة قد أصبحت، بتأثير من مدرس القرية، قرية مثالية فاضلة حيث المشاعية وإلغاء الملكية الخاصة والمساواة في الحقوق بين الرجال والنساء.

يحتل الإسكندر القرية بالقوة ويحكمها بالاستبداد. إنه يقتل أعضاء اللجنة والمدرس والرهائن ، وفي النهاية يلقي مصرعه على أيدي القرويين الذين ناصروه في البداية. تأتي القوات الحكومية لتجتاح القرية. وعندما يعود الأهالي لتفقد الجثة يجدون بدلاً منها تمثالاً نصفياً للإسكندر الأكبر ملطخاً بالدماء.

الفيلم يتضمن عدداً من اهتمامات أنجيلوبولوس: التاريخ معروض كإعادة تمثيل لحدث معين وكإعادة خلق لمرحلة هامة - بداية القرن - حيث اليونان على وشك الدخول في الثورة الصناعية ، ومن ثم تختبر الأحداث التي سوف تفضي الى موت حياة القرية. القصة أيضاً تتصل "باليونان الأخرى" .. حياة القرية الشمالية، النائية، المعزولة.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* العنوان ليس "الإسكندر الأعظم" بل " Megalexandros" الذي يوجد في الأساطير والحكايات الشعبية، مجهولة المصدر، ولا علاقة له بالقائد التاريخي الإسكندر. إنه يستدعي شخصية مختلفة تماماً. لهذا السبب وجدنا صعوبة في العثور على ترجمة مناسبة للعنوان. إن أسطورة Megalexandros تبدأ في العام 1453، في اليونان التي كانت تحت الهيمنة التركية. وقد وصلتنا هذه الأسطورة عبر التقليد الشفهي المتناقل عبر القرون. إنها تجسيد إحدى العواطف اليونانية البالغة العمق: انتظار المخلص، أو المحرر. هو يتخذ شكل المسيح. وفي الفيلم نجده يتماهى أيضاً مع القديس جورج.

* الفيلم مبني على مصدرين: "كتاب Megalexandros"، الذي هو رواية للأسطورة، وتوفر المناخ العام للفيلم أكثر مما توفر الخط القصصي. المصدر الثاني هو الأكثر تماسكاً ومادية، وهو الحدث الحقيقي الذي وقع في العام 1870، عندما قام مجموعة من قطاع الطرق اليونانيين، من ماراثون، باختطاف مجموعة من السياح الإنجليز، من الطبقة الأرستقراطية. قطاع الطرق احتجزوا هؤلاء واتخذوهم رهائن، ومقابل إطلاق سراح الرهائن، طالبوا بقدية مالية وبإصدار الحكومة عفواً عاماً. الحكومة تصرفت بطريقة خرقاء أفستت العملية كلها، فلم تنجح الصفقة، ولم تحدث المقايضة على الإطلاق. وقد أدى ذلك إلى مقتل الرهائن، هذا الحادث تسبب بفضيحة للحكومة، وقاد إلى تدخل الأسطول البريطاني ومحاصرة الميناء.

* "كتاب Megalexandros" يضم عدداً من الأساطير، مثل أوديب، لكن تحت مسميات مختلفة. في الأسطورة الشعبية، التي يتناولها الفيلم، تكون ولادة الكسندر لغزاً. إنه "ابن القدر"، لذا هو يتخذ من إحدى نساء البلدة أمّاً له، وتصبح ابنتها أختاً له. في ما بعد، هو يتزوج أمه بالتبني، وأخته بالتبني تصبح ربيته أي ابنة زوجته. في الفيلم، الراوي يسرد لنا قصة هذا الزواج. في يوم الزفاف، القتل الذي استأجرهم ملاك الأرض للتخلص من الكسندر، يقتلون بالخطأ زوجته/ أمه. ثوب زفافها الملطخ بالدم يظل إلى جانب السرير. الآن يتعين على الابنة أن تتماهى مع الأم، وهي ترتدي الثوب نفسه عندما يأمر الكسندر بإعدامها.

* هذا الفيلم هو عمل بيزنطي أو أرثوذكسي يوناني تماماً، ذلك لأنه مبني على عدة عناصر من الطقوس الدينية الأرثوذكسية، موحداً

الموسيقى والشعائر والتطهير عبر الدم. بالطبع فإن دور الأيقونة هو في كل هذا. لكن مثل هذا التأثير الأرثوذكسي أو البيزنطي ليس هو التأثير اليوناني الوحيد. في "الإسكندر" استفدت أيضاً من تقاليد عروض الدمى اليونانية.

* عندما حققت هذا الفيلم، كنت لا أزال متأثراً بأطروحات انتفاضات العام 68، بتلك الروح الثورية. أردت أن أصور تحول رجل ثوري إلى طاغية مستبد. لم أكن أشير إلى مثال أو نموذج محدد بل إلى خطر الفساد الذي يواجه كل شخص في السلطة.

* الفيلم هو تأمل فلسفي-سياسي في مسألة السلطة، في معضلات السلطة، بالتالي هو يمثل النتيجة النهائية المريرة لأفلامي الثلاثة السابقة: أيام 36، الممثلون الجوالون، الصيادون. كل ما يمكن تعيينه كأمل إنساني، في أعماله السابقة، يتجه إلى التقلص والانكماش في هذا الفيلم، يذوب ويتلاشى كما لو من الداخل، وهذا أمر مأساوي.

هذا الفيلم يخاطب تركّز السلطة قبل حدوث تلك التحولات في أوروبا الشرقية بفترة طويلة. من هذه الناحية، هو إذن فيلم نبؤي عن فشل التجربة الاشتراكية في هذا الجزء من العالم.

لم يكن باستطاعتي أن أكشف ذلك، وأوضحه بتعابير لا لبس فيها، بأية طريقة أخرى في ذلك الحين. كان عليّ أن أستخدم شكل أسطورة ما. لم أكن أرغب في الاستفادة من الوقائع الحقيقية، الموثوق بها، لأن ذلك سوف يفرض انحرافاً عن اللغة الشعرية. هذا ينطبق على أعمال المخرجين الذين أعجب بهم، مثل ناجيزا أوشيفا والأخوين تافيانبي، الذين يستخدمون طرائق مماثلة: العودة إلى الماضي من أجل التحدث عن الحاضر.

* عندما أستخدم شخصيات إنجليزية فإنها لا تمثل بريطانيا بقدر ما تمثل كل الأجانب، من وجهة نظر الشعب اليوناني، أو الوعي المشترك، والذي اعتبر البريطانيين قوة حاكمة تعمل من الخارج. على أية حال، حتى العام 1947، كانت اليونان تحت الحماية، وبالتالي الهيمنة، البريطانية.

أسلوبياً، هم شخصيات كاريكاتورية، نشطة وفعالة، تمثل المستعمر الأجنبي الذي يصدر الرأسمال من اليونان. لكن إذا أنت رسمت شخصية ما بطريقة كاريكاتورية، فإنها تنطوي بداهةً على عاطفة معينة، وتدل ضمناً على قبول ودي.

السياح الإنجليز، في هذا الفيلم، أبرياء.. خصوصاً اللورد لانكستر، الذي هو من أقارب الملكة فيكتوريا. هو من النمط البرئ، البايروني (نسبة إلى الشاعر بايرون)، عاشق اليونان.. لكنه أيضاً خارج نطاق مسؤوليات السلطة، وليس له أي ثقل حقيقي سياسياً. * إنه الفيلم الأبسط الذي حققته حتى الآن (1980). الارتقاء هنا طولي، ولا ينمي شكله الأسلوبية أثناء عملية المونتاج مثل الأفلام الأخرى.

ليس هناك انتقالات زمنية مفاجئة. الفيلم يبدأ في عشية السنة الجديدة في العام 1900، ويواصل من هناك، باستثناء المشهد الختامي عندما يصبح الكسندر الصغير Megalexandros ويذهب في اتجاه المدينة، التي هي مدينة عصرية –في الواقع، أثينا المعاصرة- في تباين مع العالم الريفي، مع مجيء القرن الجديد في بقية الفيلم. عندما يدخل الكسندر الصغير المدينة، فإنه يجلب معه كل تجربة القرن. لقد اكتسب تجربة تامة في الحياة والجنس والموت، وهو يدخل المدينة وقت الغروب، خلال ذلك، تنطرح علامة استفهام كبيرة: كم سوف يدوم الليل، ومتى سيبزغ نهار جديد؟ * الممثل الإيطالي أوميرو أنتونيوني شاهده في فيلم الأخوين تافيانى "أبي سيدي"، فلفت نظري شكله الجسماني وحضوره القوي، الذي بدا مناسباً لدور الكسندر. على أية حال، الممثل مجرد أداة في الفيلم، والذي يتعين عليه أن يصمد أو يسقط حسب جدارته.

رحلة إلى كيثيرا

بعد ثلاثة التاريخ (التي مثلتها: أيام 36، الممثلون الجوالون،
الصيدون) جاءت ثلاثة الصمت، المتمثلة في: رحلة إلى كيثيرا
(1983 حيث استحضار صمت التاريخ)، مربى النحل (1986 عن
صمت الحب)، منظر في السديم (1988 عن صمت الرب).
الأفلام الثلاثة تقدم أصداءً معاصرة للحرب الأهلية اليونانية. وهي
تمثل مرحلة أكثر عاطفية ووجودية، متحررة من الوهم، وتنطوي
على سخرية سياسية. في هذه المرحلة يتراجع أنجيلوبولوس نحو
تواريخ شخصية، نحو دائرة جديدة، ذاتية في طبيعتها، في أسئلتها..
مع أنه على الدوام لا يجعل الكانفاس الأكبر من التاريخ بعيداً جداً.
بخلاف بعض أفلامه، حيث هناك إشارات وإحالات وافرة إلى
الأساطير التي يوظفها، هنا، في "رحلة إلى كيثيرا" ثمة إحالة
طفيفة إلى الأسطورة. أصداء للأوديسة ماثوثة هنا وهناك. التلميح
الواضح للأوديسة نجدها في عودة الرجل العجوز، سبايروس، إلى
أرض الوطن بعد سنوات من النفي، وشخصية زوجته، كاترينا،
الصبورة والوفية كما كانت بنيلوبي. سبايروس هو يوليسيس العائد،
لكن عودته إلى الوطن مختلفة جداً عن نهاية هوميروس.
العنوان، رحلة إلى كيثيرا، يوحى على الفور بالوجهة التي يتخذها
أنجيلوبولوس في التحري والسبر. إن كيثيرا، في الميثولوجيا
الإغريقية، هي مسقط رأس آلهة الجمال أفروديت، وهي أيضاً جزيرة
الأحلام التي يكرس المرء نفسه في البحث عنها مدركاً أنه بالوصول
إليها سوف يبلغ السعادة. لكن لا أحد يصل إليها.
الجزيرة والسفر إليها كانت موضوعاً للعديد من القصائد والرسوم
والإشارات الضمنية. الجزيرة، بالتالي، تمثل كل ما تبذره المخيلة.
لكن بالنسبة للكائن السياسي، الرحلة المتخيلة لا يمكن أن تكون
رومانسية، فهي تحمل معها مسؤوليات معينة، وهواجس وإخفاقات.
"في البدء كان السفر".. يقول الشاعر اليوناني الحديث جورج
سيفيريس. ثمة إحساس جديد بالسفر يصبغ ويشكل فيلم "رحلة
إلى كيثيرا"، معمقاً مجاز النضال الإنساني. بما أن الانزياح ليس أبداً
تغييراً مكانياً أو جغرافياً محضاً، فإن أبطال أنجيلوبولوس المسافرين،
الجوالين، يستكشفون دراما الزمن العابر، متتبعين الإيقاع التراجمي
للغاية و الشغف والإدراك الحسي. السفر يكتسب معنى ميتافيزيقياً
يتخطى الماضي والحاضر، الأحلام والخيال.

الكسندر (المخرج) كان يتمنى أن يبحر إلى كيثيرا لكنه لم يشرع في السفر. إنه يسافر، في فيلمه الذي يصوره، إلى الشمال، نحو جذوره.

السفر هنا متجذر في واقع تاريخي واجتماعي- نفسي مادي وملموس. هذا السفر لا يتصل بمنحى ميتافيزيقي: إنه قدر إنساني موجع، محتم بقسوة بفعل الحروب الطويلة، ومنها الحرب الأهلية اليونانية التي امتدت من 1946 إلى 1949، وأيضاً بفعل اتفاقيات الهدنة القصيرة.

بناء الفيلم يقوم على عرض عالميِّ الواقع والوهم أو الخيال في حالات متعددة، من المواجهة إلى الخلط إلى الدمج معاً. أنجيلوبولوس يقدم هنا فيلماً داخل الفيلم: المخرج السينمائي، الكسندر، هو تليماك الذي يبحث عن أبيه يوليسيس (كما في الأوديسة) لكن يتخذ من هذا البحث وسيلة لسرد قصة تتقاطع مع تاريخ اليونان من العام 1949 حتى الوقت الحاضر. وهو ليس شاباً كما في الملحمة بل في منتصف العمر، ويتوجب عليه أن يلتقي بأبيه قبل أن ينهي فيلمه. إن رحلته تأخذه عبر الطريق الملتوي، المتعرج، لخلق الفيلم. القلق والشك يدفعانه إلى الأمام. انهماكه الرئيسي يكمن في طرحه هذا السؤال على نفسه: كيف يعطي شكلاً لما لا شكل له؟ كيف يختار من بين الخيارات اللانهائية التي يقترحها العالم؟

لكن أنجيلوبولوس لا يحصر فيلمه في هذا الصراع الخاص. إنه لا يختزل الدراما إلى مأزق وحيد. بتوجيه وإرشادٍ من مجاز الرحلة، هو يعرض القصة، يضعها في زمن معين، ويحرضنا على السفر على نحو سحري.

الثيمة الأساسية هي عودة رجل عجوز منفيٍّ إلى وطنه، والحالات العديدة التي يجتازها ويكابدها فيما هو يعيد اكتشاف بلاده بعد 32 سنة من الغياب. إنه يعاني من صعوبة العثور ثانية على هويته، وفقدان أي هدف فيزيائي أو عاطفي يمكن له الاتكاء عليه. قصة الرجل العجوز ما هي إلا لب قصة أخرى، أو ربما هي تمثل بشرتها، جلدها. أحدهما ينبثق من الآخر، الواقع والشعر يتداخلان برهافة. في الفيلم داخل الفيلم، البطل- المخرج يلعب دور ابن الرجل العجوز.. سبايروس الثائر، المنفي، العنيد، الرومانسي، الذي يرفض أن يبيع نفسه، ويظل يقاوم في زمن الخنوع العام.

العجوز يواصل الرقص في المقابر وتحية رفاقه الموتى. إنه ممثل الماضي اليساري الذي لا يستطيع أن يتكيف مع حاضر البلاد، ولا يقدر أن يحمل نفسه على الإذعان أو القبول، لذا هو يبقى ذلك الفرد غير المرغوب فيه، الذي يشكل تهديداً للنظام العام. إنه يأتي من المحيط ويعود إلى المحيط.

الفيلم هو تأمل استبطاني في الصعوبات والمباهج التي تصادف المخرج أثناء تحقيق عمله: مخرج سينمائي يلتقي بأبيه العجوز سباروس، العائد توأً من منفاه في روسيا، بعد سنوات طويلة، وذلك بعد صدور عفو عام، في أواخر السبعينيات، والذي سمح للشيوخ اليونانيين بالعودة إلى بلادهم.

سباروس يمثل الماضي، الحرب الأهلية. إن تحقيق الفيلم لا يكشف عالم الخيال والسينما فحسب، لكن أيضاً يصبح تأملاً في الجروح التاريخية التي لم تلتئم منذ نهاية الحرب الأهلية في 1949. هنا التخوم بين الحياة على الشاشة والحياة خارج الشاشة، بين الحقيقي والتمثيل، تبدو متزعزعة. هناك واقع المخرج الذي يحاول أن يحقق فيلماً، وقصة الابن والابنة اللذين ينتظران وصول الأب المنفي.

التخم بين الفيلم الذي يحققه البطل (الكسندر) و"الواقع" هو رفيع جداً إلى حد أن بالإمكان تناول الفيلم كله باعتباره يحدث داخل ذهن الكسندر، بالتالي، فإن "رحلة إلى كيثيرا" هو حلم بفيلم تمتزج فيه عناصر من حياة المخرج الواقعية.

في كتابة سيناريو الفيلم، تعاون أنجيلوبولوس مع ثناسيس فالتينوس و للمرة الأولى مع الشاعر والسيناريسيت الإيطالي تونينو جويرا (والذي سيثمر أعمالاً إبداعية بالغة الثراء) كما أنه التعاون الأول مع المؤلفة الموسيقية إيليني كاريندرو التي سوف تعمل معه في كل أفلامه اللاحقة.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* كيثيرا هي الجزيرة التي مجدها الشعراء، جزيرة الحب، جزيرة أفروديت. كان على العنوان أن يعكس الروح الكلية للفيلم.
* في هذا الفيلم، بالإضافة إلى مفهوم المنفى الفيزيائي، الحقيقي، هناك أيضاً مفهوم المنفى الداخلي، العزل. منبت الفيلم قصيدة قديمة كتبتها ذات مرة، وفكرت أن أغرسها في مكان ما في

الفيلم، لكنني لم أفعل ذلك. القصيدة تقول، من بين أشياء أخرى:
"أتمنى لك الصحة والسعادة/ لكنني لا أستطيع أن أرافقك في
رحلتك/ أنا مجرد ضيف/ كل ما ألمسه/ يجعلني أتألم حقاً/ وهو
ليس ملكي على أية حال/ ثمة دائماً شخص ما سوف يزعم/ أنه
لي/ أما أنا، فليس لدي ما يخصني".

* الصورة الأولى التي انطلقت منها هي صورة شخصين عجوزين،
رجل وامرأة، على طوف في منتصف البحر.

* إنها قصة يوليسيس وبنيلوبي، مع أنني لم أرد أن ألحّ على
التشابهات الجزئية. سبايروس يعود بعد سنوات من التجول والعزلة
والنسيان. الثلاثي، يوليسيس وبنيلوبي وتليماك، يمثل في هذا
السياق نهاية الرحلة.

لو أن أحداً ينظر إلى السنوات الأربعين الماضية في اليونان بوصفها
حرب طروادة أخرى، فإن عودة يوليسيس هي خاتمة جليّة. إنها
تغلق دائرة أفلامى السابقة التي ركزت بؤرتها على الحرب، منذ
"أيام 36" وحتى "الإسكندر".

الشخصية الرئيسية في الصراعات السابقة، الثوري، يعود إلى
الوطن الذي صار ينبذ الثورة ولم يعد بحاجة إليه. يوليسيس العجوز
يرفض القبول بأي تسوية، بالتالي هو لا يعود قادراً على الانسجام
والتكيف. لم يبق له أي دور كي يلعبه. هو أشبه بقنينة ملقاة في
البحر: أمل عقيم، باعث على السخرية، ينبغي التخلص منه.

* كنت أتحدث مع صديقي الروائي ألبرتو مورافيا عن هذا السيناريو
أثناء كتابته. لقد تحدثت عن تأثيره علي، وعن اعتقادي بأن التأثير
يكمن في جعل سبايروس، بوصفه يوليسيس، أقرب إلى رؤية دانتي
منه إلى رؤية هوميروس، ذلك لأن دانتي كان، في الواقع، أقرب إلي
المصدر الأصلي لأسطورة يوليسيس من هوميروس. هوميروس لجأ
إلى "النهاية السعيدة" في حين أكد دانتي على استمرار
يوليسيس في الترحال حتى يموت في البحر.

* بعد أن أنهيت ثلاثيتي الأولى (أيام 36، الممثلون الجوالون،
الصيادون) احتجت إلى خمس سنوات حتى أبدأ في تحقيق الثلاثية
الثانية التي أسميتها "صمت التاريخ". فيلم "رحلة إلى كيثيرا" أخذ
إلى السبات آخر المثل العليا العظيمة في التاريخ: الشيوعية. ما إن
انتهى ذلك، حتى لم يعد هناك ما لديك، أو ما هو متروك لك، غير أن
تنظر إلى الداخل، أن ينظر المرء إلى ذاته.. لمواجهة أزمة الهوية

التي نحن جميعاً ضحايا لها، أو الفراغ الذي يحيط بأولئك الذين لا يعودون يجسرون على الكلام لأن ليس لديهم أي شيء جديد يقولونه، إلا إذا كان تأملاً في نهاية التاريخ.

* خلال هذه المرحلة (الثانية من الأفلام)، التاريخ والسياسة يتحركان نحو الخلفية، والأفلام تركز بؤرتها أكثر على الشخصيات. نحن الآن نعيش مرحلة تاريخية هامة، منتظرين من العالم أن يتغير لكن لا نملك أية فكرة عن كيف ومتى سوف يحدث هذا التغيير. * الفن، مرة أخرى، أصبح ينظر إلى الإنسان بوصفه حقيقة الكون المركزية، ويطرح الكثير من الأسئلة التي لا توجد أجوبة عليها. * ثمة توازن دقيق بين المستويين: الفيلم نفسه، والفيلم الذي يستعد لتحقيقه بطل الفيلم (المخرج السينمائي). الثيمة الأساسية للفيلم داخل الفيلم الذي يصوره المخرج هو عودة المنفي إلى الوطن والحالات العديدة التي يمر بها. * هذا الفيلم يمثل نهاية حلقة، دائرة. إنها خاتمة. هذا النوع من الخاتمة هو أساسي لشخصية المخرج، وريث التقليد الثوري، والذي يتعين عليه أن يحرر نفسه من جروح الماضي من أجل أن يواجه الحاضر.

* هذا الفيلم يتعامل مع الحالة الذهنية لرجل يدرك أن أي تغيير هو غير ممكن قبل أن يعيد بناء أو تركيب الشفرات الأخلاقية والجمالية التي بها نعيش، بدون إمساك المرء بذاته وبذاكرته ووضعها معاً بالتتابع، بدون التعامل مع العقبات التي فرضها الماضي. * الفيلم يتحرر من الماضي، لكن في الوقت نفسه، يعقد صلحاً معه. أردت بهذا الفيلم أن أقدم للجمهور اليوناني إمكانية مواجهة المستقبل بعيداً عن جروح الماضي.

* ثمة حزن في الفيلم، التياح عميق تجاه كل ما هو مفقود على نحو لا سبيل إلى معالجته. لكن أعتقد أن الفيلم، في النهاية، ليس تفاؤلياً ولا تشاؤمياً. إنه شفاف ورائق. هذه هي الطريقة الوحيدة للتقدم إلى الأمام. خائباً ومحبطاً بعمق من العالم الحديث من حوله، يوظف المخرج الكسندر الرحلة المتخيلة، في الفيلم الذي يحققه، ليحرر نفسه من الماضي.

* هنا على المخرج، الكسندر، أن يجد لوحده حلاً لمشاكله. ذلك هو خياره الوحيد. لا شيء، لا أحد، قادر أن يساعده في هذا الأمر.

لا الحب ولا أي شيء آخر من الخارج. إنه جوهر كينونته الخاصة، استقلال الوجود. كل فرد يجب أن يحل لوحده معضلة الكينونة. في العملية الإبداعية "أن تكون" يعني قبل أي شيء "أن تفهم". أن تفهم نفسك. في الخلق، لكي يحدث الاتصال، لابد أن يكون هناك، على الأقل، كائنات. ما يحدث بين الأفراد هو خلق. ليس هناك كتابة في آخر الفيلم تعلن "النهاية". أظن أن هذا فيلم تنبغي متابعته أو مواصلته إلى مدى أبعد. الشيء نفسه يحدث مع أفلام فلليني وأنتونيوني. هي لا تكون منتهية أبداً. إن لدي، وأظن أن المتفرج لديه، الشعور بأن هناك صوراً أخرى سوف تأتي وتتشكل، لكن المرء لا يعرف بعد ما الذي ستكون عليه هذه الصور. أنا نفسي لا أعرف ما الذي سيفعله الكسندر في وقت لاحق.

* الفيلم بأسره، في الواقع، يدور داخل ذهن المخرج الكسندر. في لحظة تفكير المخرج في شيء ما، فإننا نرى هذا الشيء. الفكرة تصبح متحققة. كل شخصية في الفيلم هي عبارة عن شخصيتين، إنها "مزدوجة". الكسندر هو المخرج وبطل فيلمه. أخته هي أخته وعشيقته معاً (الممثلة ذاتها تؤدي الدورين). الرجل العجوز هو والد المخرج وبائع الخزامى معاً. كل واحد منهم مزدوج، ذو شخصية واقعية وحياة متخيلة في آن. عندما يريد هو، المخرج، لشيء ما أن يحدث، فكل ما يتعين عليه فعله هو أن يقول: "واحد، اثنان، ثلاثة، إضاءة" .. وعندئذ تسطع الإضاءة.

* في ما يتعلق بمشهد الصبي مع الجندي الألماني، فقد حاولت أن ألمح إلى أن بطلي، الذي هو مخرج سينمائي، استخدم صورة الصبي من أجل العرض الخيالي لطفولته الخاصة. هنا على الجمهور أن يدرك، منذ اللحظة الأولى، من خلال استخدام الاسم نفسه أن الفيلم يتعامل مع هويات مزدوجة طوال الوقت. لكل شخصية هنا بديل.

* الكسندر (المخرج) هو الباحث عن الحب، رغم اشمئزازه من العالم الذي يعيش فيه.

* الفيلم يصور يوماً واحداً من حياة المخرج. إنه محصور ضمن حدود عدد معين من الساعات. هو يتحرك بين بيته والأستوديو، يتمشى، يتأمل حالته الذهنية. إنه يستقبل كل شخص كما لو أنه على وشك القيام برحلة. كما لو يتعين عليه أن يواصل رحلة سبر الذات ويستأنف.. فيلمه.

* يتكوّن لدى المرء شعور، وهذا ما اكتشفته أثناء تصوير الفيلم، بأن هذا الرجل يلوح مودعاً، مغادراً في رحلة هي في الوقت ذاته رحلة للفيلم. فيلم "رحلة إلى كيثيرا" هو، على الأرجح، الفيلم الذي من المفترض أن يحققه. ذلك هو المستوى الأول. لكن المجاز جلي هنا.. إنه كما لو يغادر حقاً في رحلة ويلوح مودعاً بيته، عشيقته، الناس من حوله، وكل ما يخصه.

* الكسندر هو الذي يرى رحيل العجوزين، الرجل والمرأة. إنه كما لو يرسلهما بعيداً. ذلك هو التحرر. قطع حبل السرة.

* مقارنةً بالأباء الآخرين في أفلامي السابقة (مثل: إعادة البناء، الممثلون الجوالون) يمكنني أن أقول بأن الأب في هذا الفيلم أكثر فعالية. وابنه، المخرج، يصقل صورته من أجل أن يضع مسافة بينهما. ثمة خياران لكي يحزر المرء نفسه من صورة أو مثال الأب وكل ما يمثله سواء أكان الماضي أو تاريخنا الشخصي أو شيئاً من هذا القبيل: بإمكانك تدمير الصورة إما بالقتل أو بصقل الصورة وتضعيدها إلى مستوى أرفع. بهذا المعنى، الرحيل النهائي للزوجين العجوزين يفتح الباب للرجل الأكثر شباباً كي يكمل رحلته الخاصة، المشار إليها طوال الفيلم.

* صحيح أن هناك إحساساً بنكران زهدي للذات في الفيلم، لكن أيضاً هناك إحساس بسفر جديد. السفر الذي لا يعرف عنه المرء غير الرحلة نفسها. هي في الواقع ليست رحلة إلى كيثيرا بقدر ما هي أشبه بهبوط في كيثيرا.

* المواجهة هنا هي بين العالم الحقيقي وعالم الحلم، العالم الذي لم يتلوث، الذي لا يزال نقياً، والذي يوجد في الذاكرة فقط. لهذا السبب يرفض الرجل العجوز (سبايروس) أن يبيع أرضه. في هذا الموضوع نسمعه يقول: "إنهم يتخلصون من الثلج في السماء"، والذي يعني أنهم يبيعون كل ذكرياتهم.. "الجزء الأفضل من ماضيهم".

* سبايروس يمثل كل اليونانيين العائدين إلى الوطن: المهاجرين والمنفيين السياسيين معاً. ثمة مظهر سياسي ينبغي النظر إليه بعين الاعتبار. هو كان الثوري الذي انخرط في الحرب الأهلية إلى جانب الشيوعيين. لكن أغلب المهاجرين اليونانيين العائدين من العمل في ألمانيا، أو في أي مكان آخر، يمكن لهم بسهولة التماهي مع تجارب سبايروس.

* سبايروس يمثل، مجازياً، جيلاً وموقف هذا الجيل من الحياة. إنه جزء من التاريخ اليوناني، الجيل الذي كان لديه أمل عظيم وإيمان عميق بقدرته على تغيير الأوضاع في بلده.. الجيل الذي يزول معه. * هذا العجوز، سبايروس، تعرض للإبعاد والنفي لكن قلبه ملئ بالعشق لوطنه اليونان. ما يحاول أن يعبر عنه ليس رؤيته عن البلاد الأخرى التي استقر فيها. لهذا فإن كل ما يقوله عن روسيا هو أن في الشتاء هناك الكثير من الثلج.. وكان يمكن أن يضيف: "كل تلك السنوات كانت باردة لأن كل ما أحببته تركته في الوطن". مع أنه نجح أخيراً في أن يغرس جذوره هناك، وأن يتزوج ويؤسس وجوداً مؤقتاً.. فترة فاصلة لم يكن يريد لها في حياته لكن لم يستطع تفاديها والإفلات منها.

* أول ما نراه، عندما ينزل الرجل العجوز من السفينة، نرى قدميه.. ذلك لأنه، في ذلك الحين، ليس أكثر من ظل، طيف. فأولا، ابنته والتي من المفترض أن تكون شقيقة المخرج، تقول الكثير عندما تشرح سبب عدم رغبتها في الذهاب للقاءه: "من يهتم؟ سواء أكان أباً أم لا. ما الذي يعنيه كل هذا؟ لم نضيع وقتنا في ملاحقة ظل؟". نحن في المراحل المبكرة من القصة داخل القصة. شخصية الرجل العجوز تتوطد تدريجياً أمام أنظارنا. لهذا السبب أستخدم عدسات الزوم، مركزاً عليه شيئاً فشيئاً كما لو أرسم له بورتريهاً. * الرجل العجوز يتحدث عن المنفى الثالث.. ذلك لأن المنفى الأول كان كارثة العام 1922، بعد هزيمة اليونان على أيدي الأتراك (السيدة العجوز المريضة في الفيلم تشير إلى ذلك). المنفى الثاني هو الذي أعقب الحرب الأهلية. أما الثالث فهو الذي نتحدث عنه في هذا الفيلم.

* الرجل العجوز يشعر بأنه غريب، لا يستطيع البقاء. هذا بيت المرأة العجوز وليس بيته. ولكي يتصل ثانية بمشاعر المرأة، يتعين عليه أن يجد المكان الذي فيه شعرا بالسعادة ذات مرة: فندق صغير قرب محطة القطار، حيث أقاما ذات ليلة.. ليلة رحلتها إلى أثينا. لكن المرأة العجوز لا تغادر بيتها، بل تحجز نفسها داخل مطبخها. * ثمة خوف في كلا الجانبين: الرجل العجوز وعائلته. الشيء الوحيد الذي تجربهُ الزوجة على سؤال الرجل الذي لم تره منذ سنوات طويلة هو: "هل أكلت؟". ثمة نوع من التحفظ المهذب، من الحياء المتواضع، الذي يحول دون انبجاس كل الحنان والرقّة التي بداخلها،

والذي يضع في فمها كلمات أخرى غير تلك التي كانت تريد أن تقولها. ذلك تقريباً مثل غلق باب بسبب عجزها عن تحمل المواجهة مع حضوره. ربما هي تشعر بأنها تعرضت للخيانة.

* كاترينا، زوجة سبايروس، هادئة لكن قوية.. ذلك لأنها هي التي كان يتعين عليها أن تنتظر 30 سنة حتى يعود زوجها. قوة شخصيتها هي التي تجعلها تسأله ببساطة، بعد غياب 30 سنة، "هل أكلت؟" .. ذلك هو التعبير الأقوى الذي يمكن أن تعلنه. إنه أقوى من: "لقد عدت!" أو "أنا أحبك". وهي بالطبع تظهر قوة تفوق الوصف عندما تقرر في النهاية أن تذهب مع زوجها على متن طوف، ذلك لأنها تعرف أنها ربما سوف تموت. في الحقيقة، هي يجب أن تعرف بأنها سوف تموت، لكنها اختارت أن تموت مع زوجها. اختارت أن تكون مع زوجها لا لأنها تحبه فحسب، لكن لأنها لا تريد أن تكون وحيدة مرة أخرى.

تقول الأسطورة أن كيثيرا هي مكان للحب، جزيرة أفروديت، بالتالي فإن الرحلة إلى كيثيرا لا بد أن تكون رحلة حب وشهوة. في هذه الحالة، أعتقد أن بنيلوبي تبدو قوية حتى أكثر من يوليسيس. * الأم هي ضحية كل ما حدث، لكنها الوحيدة التي ظلت صادقة مع نفسها طوال كل تلك السنوات. إخلاصها للعجيب لزوجها - ويجب التذكير هنا بأن كل هذا يحدث في الفيلم داخل الفيلم - يعطيها الحق في أن تتكر مرة أخرى الحب الحقيقي لنفسها. الأم تريد أن تتصل به، وتعبر له عن حقيقة مشاعرها، لكنها لا تعرف كيف. العلاقة بينهما ذات حدة وكثافة وصفة غير عادية. كلاهما يبحث عن طريقة للتحدث مع الآخر.

* الأخت فاولا تمثل نهاية الأيديولوجيا، عندما تكون قاسية وفضة في اتهام والدها بالأنانية. فاولا تجسد صراع الأجيال. هي كانت ضحية التفاني الثوري عند والدها. هي نفسها كانت تأمل أن يتغير العالم، لكن لم يتغير شيء. أصيبت بخيبة أمل مريرة، ولم يعد هناك ما تؤمن به. في هذه النقطة، هي تكون نقيض أمها التي، شيئاً فشيئاً، وجدت طريق عودتها إلى الحب الحقيقي. فاولا تشعر بالاشمئزاز من أخيها الكسندر أكثر مما تشعره إزاء العالم الذي تعيش فيه. الكسندر لا يزال يبحث عن الحب، هي توقفت عن ذلك. هي تستعمل جسدها كملاذ أخير، لكن علاقتها الغرامية مع البحار

لا توقّر لها من الإثارة إلا القليل ولفترة وجيزة.. لا عاطفة، لا شيء أكثر من ذلك.

* مع وصول الرجل العجوز، يكون المخرج قد عثر أخيراً على الشخصية. إنهما لا يتعانقان، وهذا أمر طبيعي، فكلاهما لا يعرفان بعضهما بعضاً. إنهما يترددان. الاتصال بينهما صعب. ثمة فتور في الجو.

* قد تُفسر عودة العجوز على متن سفينة بيضاء على أنها عودة رمزية لماضٍ مكبوح. يمكن النظر إلى المشهد بوصفه انبثاقاً رمزياً للماضي المكبوت، وذلك بعد عودة الأوضاع السياسية إلى حالتها الطبيعية في اليونان. لكن فعل إظهار ذكريات المقاومة والحرب الأهلية علناً هو فعل يفتقر إلى التأثير الذي كان يمكن أن يمارسه قبل سنوات، عندما كانت اليونان خارجة لتوها من سبع سنوات من الحكم الدكتاتوري.

المبرر الوحيد الذي يجعل الماضي يعود هو لكي يموت.
* بشأن الرجل البائع، كنت بحاجة إلى الإيحاء برائحة والتي سوف ترافق الفيلم حتى النهاية. إننا نسمع الرجل العجوز وهو يردد مراراً جملةً ترجمت كـ "تفاحة فاسدة"، غير أنني أفضل أن تترجم كـ "تفاحة ذابلة"، ليس ذلك لأن لها نكهة خاصة بها، بل أيضاً لأنها تبدو استعارة، مجازاً. في موضع ما، يقول العجوز الجملة باللغة الروسية، ومن خلال تغير اللغة، الجملة بطريقة ما تكتسب ثقلاً وشأناً أكثر. هناك دائماً تأويل سياسي لكل شيء، لكن لا ينبغي للمرء أن يبالغ أو يفرط في ذلك. عند هذا الموضع في القصة، الرجل العجوز يكون تائهاً، لا هو روسي تماماً ولا يوناني. لكن أياً كانت اللغة التي يستخدمها، الكلمات تظل هي نفسها: "تفاحة فاسدة".

التعبير خطر لي مصادفةً عندما كنت أزور بيتاً في بحثي عن مواقع. شخص ما كان قد نسي على الأرضية بضع تفاحات كانت تتعفن على مهل. النكهة كانت قوية.. شذا يثير شعوراً بالرضا والابتهاج بعض الشيء، حار وإنساني. إنها واحدة من تلك العناصر الشعرية التجريدية المنتشرة عبر الفيلم.

* هناك لحظات، في الفيلم، لا يكون واضحاً فيها ما إذا نحن نتعامل مع الواقع أو مع الحلم. إنها لحظات غامضة، والأمر راجع إلى المتفرج لكي يقرر ويحكم.

* يمكن قراءة الفيلم عبر عدة مستويات، كقصة واقعية وكقصة سوربالية. الواقع أحياناً يكون أغرب من الخيال.

* ثمة صلة بين مشهد اختبار الممثلين الذي يجريه المخرج لعدد من الرجال الكبار في السن، وأولئك الذين يبيعون أراضيهم في القرية، حيث كل شخص يتقدم ما إن يستدعى أو يسمع اسمه ويرد قائلاً: ها أنذا.

في كلا الحالتين، هذا الرد يكون آلياً، ويصدر من أفراد يتعامل معهم الآخرون كأشياء. في جهة، هناك ممثلون كبار في السن يبحثون عن عمل. في جهة أخرى، هناك قرويون يبيعون -رمزياً- هويتهم. أما المخرج، ففي المرتين معاً، هو مجرد راصد لا يجسر على التدخل، لأنه غير واثق تماماً من أن الرجل العجوز هو بالفعل والده.

* نحن نرى محطة البنزين مرتين، مرة في النهار ومرة في الليل، وفي كل مرة من الزاوية نفسها، وبحركة كاميرا مصاحبة. محطة البنزين هي الوسيط بين المدينة والقرية. في كل مرة أريد أن أظهر شخصاً يذهب إلى القرية فإنني أعرض المحطة فحسب. معالجاتي الإيجازية هي نقيض المعالجة التي استخدمها فيم فينדרز في "باريس تكساس". هو يلح على بينة أو أمانة الرحلة في ما يتصل بالزمن والمكان معاً.

في حالتي، الانتقال المفاجئ، غير المتوقع، من عالم إلى آخر، يؤكد التضارب بين الشخصيات.

* الفيلم هو عن إلتماس التناغم بكل ما في الكلمة من معنى. محاولة يائسة إلى حد ما لإيجاد التوازن بين الواقع والوهم أو الخيال. في هذا يكمن الدور الهام للموسيقى في الفيلم. الموسيقى هنا ليست موظفة فقط للمساعدة في تأسيس مناخ معين، بل بوصفها مكوناً أساسياً في بناء الفيلم.

* بطل الفيلم (المخرج) يمضي إلى الأستوديو الخاص به، ويدير الراديو، فيسمع كونشرتو شبيه بأعمال فيفالدي. هذه الثيمة سوف تتكرر المرة تلو الأخرى طوال الفيلم. وسرعان ما سوف تنضم إليها ثيمة الرجل العجوز. في النهاية، كلا الثيمتين نسمعهما على الكمان الذي يعزفه من يؤدي شخصية الرجل العجوز. ذلك أشبه بنداء الحب إلى المرأة العجوز التي هي أم المخرج، ليس فقط في الفيلم داخل الفيلم، لكن أيضاً في الحياة الواقعية.

* لقطات أسماء العاملين، في بداية الفيلم، تفضي إلى عالم الحلم، بتوكيد من الموسيقى التي تبدو وكأنها تصل إلينا من عوالم خارجية بعيدة عن الأرض. غايتها هي الإيحاء بالحالة الشبيهة بالحلم، المتصورة في الفيلم.

المشهد التالي يظهر الولد الصغير كما لو هبط من كوكب آخر. مع ذلك، الأمانة تقتضي الاعتراف بعجزني عن تقديم تفسير دقيق لمعنى مقدمة الفيلم. لقد أنجزتها بتلك الطريقة لأنني أحببت الطريقة، بلا دوافع خفية ومحددة، وليس بوسعي الإشارة إلى أي سبب منطقي صارم لذلك.

* الأغنية الشعبية تلعب دوراً مهماً. مانوس كاتراكييس (الممثل الذي قام بدور سبايروس) أدى أغنية "التفاحات الحمراء" التي، من بعض النواحي، تمثله هو، الرجل العجوز الذي، مثل تفاحة فاسدة، هو متصدع وهالك.

* الفيلم يحتوي على عدد من الأغاني. هناك أغنية عن التجوال والعزلة والنسيان، وأخرى - سياسية أكثر- تؤدي من خلال مكبر الصوت في المرفأ، تطلب من كل شخص الانضمام إلى احتفالات عمال حوض السفن. تلك الأغنية تشير إلى المداخن المجمدة، الآلات المهجورة التي صدأت، العمال الذين يحلون محل المضربين. "سوف لن نستسلم، من الأفضل أن نسلك الطريق ونهاجر" .. وغيرها من الأغاني الشيوعية التي غالباً ما كانت تسمع في المهرجانات والاحتفالات. هناك أيضاً أغنية ثيودوراكييس "القطار يغادر في الثامنة" .. كل هذه الأغاني من المفترض أن تخلق المناخ الموسيقي للفيلم.

* في اليونان، أنت لا تحتاج إلى مبرر لتشكيل فرقة موسيقية. إنك تجمع عدداً من المغنين وتقيم حفلة غنائية. في مشهد احتفال نقابة عمال حوض السفن، تنطلق من مكبرات الصوت جميع أنواع الأغاني الثورية لكن في مكان خال ومهجور. واضح أن أحداً غير راغب في الانخراط في الصراع الطبقي. ذهب ذلك الحماس الذي ألهب الجماهير بعد سقوط الكولونيالات. هذه الاحتفالات والولائم ما هي إلا ممارسات سياسية فارغة، عديمة الجدوى.

* ثمة مشهد فيه يرقص سبايروس عند قبر صديقه القديم. إن فكرة الرقص على قبر الأصدقاء هي عادة قديمة تتبع في احتفالات الموت في شمال اليونان. حين يموت شخص ما، يقوم الآخرون بالأكل

والشرب والضحك والرقص والاحتفال. إنه ضرب من انتصار الحياة على الموت، أو ربما التسليم بأن وراء الحزن الذي يبعثه الموت ثمة تحقق للحرية والانعتاق الذي يعنيه الموت. الروح تكون حرة، وهذا يعني أكثر من مجرد موت الجسد.

* في الفيلم، ثمة ثلاث لقطات متتابعة للعجوز وهو يرقص في المقبرة. اللقطات الثلاث هي المحور نفسه: الأولى هي بداية الرقصة. الثانية تنمة لها، وفي الوقت ذاته، اكتشاف للفضاء المحيط. الثالثة هي لوصول الابن الذي يقول: "هؤلاء النسوة ينتظرن أن تفتح لهن الباب". في الوقت نفسه، هي أيضاً توكيد للمسافة بما أن اللقطة الثالثة مأخوذة من مسافة بعيدة.

كانت لدي مشكلة مع هذه اللقطات، لكنني في النهاية قبلت بها بوصفها سلسلة من اللقطات قبالة الضوء. مثل هذه اللقطات عادةً تخلق نوعاً من الجمال الميتافيزيقي. هذا يحدث، مثلاً، في فيلم بيرجمان "الختم السابع". المسألة هي ما إذا كان عليّ أن أقبل بهذه الخاصة أو أرفضها. في النهاية، قررت أن أقبلها.. خصوصاً في اللقطة الثانية حيث كان الغرض هو التعبير عن شخصية ترتبط، بطريقة ما، بالسماء.. لذا فإن الإضاءة الخلفية كانت مفيدة.

* في المسرح، هم يتدربون على مسرحية إيسن "هيدا جابلر"، التي في نهايتها تنتحر البطلة. أنا تلاعبت بالنهاية إلى حد ما. إنها مسرحية عن الأوهام المفقودة، بالتالي هي صورة إيضاحية مثالية للثيمة التي أطرحها.

* القرية التي صورناها في الفيلم هي واحدة من القرى الجبلية التي فيها صورنا أيضاً فيلم "الإسكندر". كل تلك القرى كانت، أثناء الحرب، واقعة تحت سيطرة المقاومة. والناس، أثناء العمل السري، اعتادوا الاتصال والتخاطب في ما بينهم بواسطة الصغير، كما نراه يحدث في "رحلة إلى كيثيرا". لغة الصغير كانت مستخدمة منذ الاحتلال التركي. كان الخارجون على القانون يحذرون بعضهم البعض عند توقع حدوث أي خطر بهذه الطريقة.

كل تلك القرى النائية، المعزولة، في الجبال، والتي بنيت ذات مرة لتكون مأوى وملاذاً آمناً، أضحت مهجورة. هرب سكانها إلى الوديان، إلى المدن، أو إلى الخارج.. أي مكان تكون فيه أوضاع المعيشة أفضل بعض الشيء. لكن المجتمع الاستهلاكي بدأ يستعيد الجبال لتكون مساكن ثانوية، محولين القرى إلى منتجعات للترليج.

* أحياناً يصبح الاستمرار في العمل شاقاً جداً، ومثبطاً للهمة. في عدد من المرات، أثناء تصوير الفيلم، أردت أن أتوقف عن العمل. باستمرار يسألني الآخرون عن السبب الذي يجعل إنجاز الفيلم يستغرق وقتاً طويلاً. هناك إجابتان، كلتاهما صحيحتان: الأولى أن الممثل، الذي أدى دور سبايروس العجوز، اعتلت صحته وكان علينا أن ننتظر وقتاً حتى يتمثل للشفاء. الثانية هي الطقس. لم يكن مؤاتياً وفي صالحنا طوال الوقت. مع ذلك مضينا قدماً وخلقنا المأدبة كرمز. لقد شعرت أكثر من مرة أن الاستمرار في تحقيق الفيلم كان رمزاً أيضاً. غالباً ما كنت أشعر برغبة ملحة في إنهاء الفيلم بسؤال. ذلك هو السبب الحقيقي للتأخير. كانت لدي مشاكل مع نفسي. كنت أمر بأزمة شخصية أثناء تحقيق الفيلم. تنفيذه كان ضرباً من الخلاص، من التحرر.

* مانوس كاتراكيس، الممثل الذي اخترته ليؤدي دور سبايروس العجوز، بسبب بنيته الجسمانية وتمثله المعنوي مع شخصية سبايروس، توفى بعد الانتهاء من تصوير الفيلم. تماماً مثل الشخصية التي يؤديها هو أحد الناجين بعد الثورة. فقد حُكم عليه بالسجن لأسباب سياسية. وقد شعرت، بطريقة أو بأخرى، أنه كان يبحث عن المكان المناسب ليموت، والفيلم هياً له المكان. الغريب أن الممثل، الذي أدى دور الخصم والمنافس له، توفى في الوقت نفسه تقريباً. في الحياة الواقعية، هذا الممثل كان ينتسب إلى الحزب السياسي المضاد. بدا الأمر كما لو أن وجهين مختلفين ومتضادين من الماضي يزولان في الوقت نفسه.

مربي النحل

في فيلمه السابع، مربي النحل The Beekeeper (120 دقيقة)، الذي كتبه مع تونينو جويرا و ديمتري نولاس، نتابع شخصية سبايروس (يؤدي دوره الإيطالي مارسيلو ماستروياني) المدرس الذي، بعد حفل زواج ابنته، يتخلى عن مهنته، زوجته، بيته، مدينته، ليتولى مرة أخرى المهنة التي كان يمارسها أبوه وجدّه: تربية النحل.

هو يقوم برحلة عبر اليونان، من الشمال إلى الجنوب، إلى البلدة التي ولد فيها وتعلم فيها كيفية تربية النحل والعناية بها. إنه مثل النحل الذي يعود إلى خليته بعد البحث عن طعام. يزور أصدقاءه القدامى، وبيت أبويه. يعيد إضاءة وإحياء تاريخه في ذاكرته. بعد هجره لأسرته ومدينته، يلتقي بمسافرة شابة تنتقل مجاناً، يلتقطها أثناء قيادته سيارته في الطريق. يكتشف أنها تعاني من التشوش، إذ تتركه وتعود إليه في مراحل عديدة من رحلته. هي بلا ذاكرة، غير متصلة بالماضي، ويبدو أنها تمثل جيلاً جديداً، مصاباً بفقدان الذاكرة، والذي يتنقل بسرعة من مكان إلى مكان بين أضواء السيارات التي تومض، محطات البنزين، مطاعم الوجبات السريعة، إشارات المرور التي تتخلل الطرق المعتمة والرطوبة والمتلاثة في اليونان المعاصرة.

سبايروس يساري سابق، مستلب وفي عزلة، محاصر بين ماضٍ (مهنة والده) وحاضر (الفتاة المسافرة) لا يفهمه ويجد صعوبة في الاتصال به.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* لبعض الأفلام، في جذورها، مبنى فكري. أفلام أخرى تكون ذات بنية عاطفية. على سبيل المثال، فيلم "الصيادون" كان متصوراً كلياً تقريباً على نحو فكري. الأمر نفسه مع فيلم "أيام 36". "مربي النحل" ينبع مباشرة من القلب. أغلب أفلامي هي في الوسط، مزيج من الاثنين.

* أفلامي أصبحت أكثر ذاتية وحميمية.. ثمة شخصية مركزية فيها، أقوم بسبر وتحري سماتها، دواخلها، أحلامها. فيلم "مربي النحل"

يمضي خطوة أبعد في ذلك الاتجاه، معبراً عن أزمة شخصية ومهنية كنت أكابدها في ذلك الحين.

شخصياً لم أستقر بعد، لا زلت متمرداً وساخراً أكثر من أي وقت مضى. واعتقد أنني واع تماماً لكل ما يحدث في عالمنا هذا.

* الفيلم عن رجل في الخامسة والخمسين من عمره، ويحمل على ظهره نصف قرن من التاريخ. هو ليس بريئاً، بل يشعر بثقل الماضي على كتفيه. ربما يذكر أماله السابقة بشأن تغيير العالم، بينما يتذكر أموراً أخرى مضت مع رفقة أصدقاء قدامى. لقد عاش طوال أربعين سنة من التاريخ المكتف، مرحلة تحولات كبرى وهامة لليونان وسائر العالم. حرب، قمع، لكن كان هناك أمل أيضاً.

إنه رجل عصرنا، الحامل على كاهله كل ذلك الماضي، والذي يواجه فتاة ليس لديها أي ذاكرة، تسميه "سيد أنا أتذكر". إنه التعارض بين الذاكرة وانعدام الذاكرة.

غالباً ما يسألونني: لماذا انتحر هذا الرجل؟.. لا أعتقد أنه انتحر. لقد ارتكب فعلاً يائساً، لكن فيما كان يفعل ذلك، متخلياً عن خلية النحل، هو يحاول أن يؤسس نوعاً من الاتصال، ضارباً الأرض بيده كما يفعل السجناء في السجن.. ذلك لأنه سجين ظروف معينة، وهو يحاول أن يتصل بالماضي.

* هو أب لفتاة من صلبه، وفتاة أخرى التقاها في الطريق. من خلالهما يحاول أن يجد وسيلة لبلوغ المستقبل. هو يشعر بأن هناك هاوية. بأن هناك أكثر من مجرد فجوة بين الأجيال. إنها فجوة لغوية. حتى الحب الجسماني لا يستطيع أن يساعده في تأسيس اتصال مباشر مع هذا الجيل الآخر. لهذا السبب يشعر بقنوط حاد.

هو يغادر الشمال متجهاً إلى الجنوب، إلى موطنه، بسبب التناغم الذي اختبره هناك. لكنه لا يجد هناك غير الوداع الحزين.. كل شيء تعرض للتدمير، حتى صالة السينما.. تلك التي كانت ذات مرة جزءاً مكملًا من حياتنا، جزءاً من هذا العالم الذي انهار تحت بصره. لقد كانت إحدى الوسائل التي تيقينا على اتصال بالحياة من حولنا، وكانت إحدى خياراتنا الخلاقة.

* نحن نعرف أن سبايروس (بطل الفيلم) كان يعمل مدرساً، وهجر مهنته. من بداية الفيلم يتضح أنه يترك وراءه كل شيء وكل شخص. ومن الطبيعي أن يودع رفاق أمس. هذا المشهد يمثل اللحظة الوحيدة التي فيها نحن نفهم بأنه في زمن مضى كان يلعب دوراً

في تاريخ بلاده. هنا ثمة إحالة إلى فيلم "رحلة إلى كيثيرا" .. الفرق أن الرجل العجوز هناك يعود من المنفى، بينما البطل هنا لا يغادر موطنه. إنها تنممة منطقية للفيلم السابق، وفي الوقت نفسه، هذا الفيلم يكمل الدائرة.

أظن أنني على وشك البدء برسم دائرة جديدة، دائرة لا يمكن أن تكون مبنية على الذاكرة. أعتقد أنني استنفدت تاريخ جيلي. وربما يتعين علي أن أحاول الحديث عن الجيل الأكثر شباباً، عن الفتاة في "مربي النحل"، عن الحاضر وما يخفيه المستقبل لهم.

* الفيلم هو عن رحلة مربي النحل. رحلة شخصية والتي، من بعض النواحي، تحل محل الرحلة الجماعية للممثلين الجوالين.

* تربية النحل مهنة غريبة. مربو النحل تسكنهم أرواح الشعراء. لديهم علاقة ثرية بالطبيعة. وجمع العسل هو أشبه بالفعالية الفنية. إنهم يحققون الاتصال بالنحل من خلال الحواس. وبطل الفيلم ينهار عندما يتعرض هذا الاتصال للمقاطعة. الفعل الأخير الذي يقترفه موجه ضد النحل أيضاً.. مثل النحات الذي يدمر إحدى منحوتاته.

* أثناء تصوير "الممثلون الجوالون" التقيت بمربي نحل كان يعيش في جزيرة، وسرعان ما أصبح صديقاً لي. هو أدى دوراً صغيراً في فيلم "الممثلون"، وكان الوسيط بيننا والفلاحين المحليين. مرة أخرى أدى في "الإسكندر" دور واحد من قطاع الطرق. لفعل ذلك، أي التمثيل، كان يتعين عليه أن يترك وراءه بيته ونحله.

إنني أحبه كثيراً. غالباً ما أزوره، وفي كل مرة أكون معه، لا أستطيع أن أمنع نفسي من ملاحظة الطريقة التي بها هو يراقب خلايا النحل، متابعاً المسار النظامي الدائم للنحل، داخل وخارج الخلية.

بالنسبة له، هي مهنة تستحوذ على كل انتباهه. وهذا يجعله يقظاً مثل مهندس الصوت في جلسة التسجيل. أغلب الذين يمارسون

أعمالاً بدنية يكرهون مهنتهم، لأنها تسبب لهم الإنهاك، توسخ أجسامهم وملابسهم، ولا تحقق لهم الكسب المادي الذي

يستحقونه. لكن مربي النحل يحبون مهنتهم. لديهم علاقة حسية، شهوانية، بالنحل. لذلك، وبطريقة ما، هم أشبه بالفنانين.

* في هذا الفيلم، استخدمت عدة عدسات، حتى الزوم. لم أفعل ذلك لأنني كنت بحاجة إلى مؤثر الزوم بل لأنني كنت أحتاج أن أغير علاقات المكان بين الممثل والمنظر الطبيعي والكاميرا.

أساساً، أنا دوماً أستخدم 35 ملي، أحياناً 40 ملي، وفي حالات نادرة، أستخدم 80 ملي. أنا أجد الـ 35، خصوصاً، مرضياً لأنه واسع تماماً بدون تحريف للصورة. إنها الأقرب إلى العين البشرية. ربما أقل من الـ 40، لكن لها عمق البؤرة التي أجدها أساسية. في هذا الفيلم، أردت، خصوصاً، أن أتحكم في المسافات بين الرجل والمرأة.. بإظهارهما قريبين أو متباعدين، فتلك طريقة للتأمل في المسافة التي تفصل عالميهما. في غرفة الفندق، على سبيل المثال، أبدأ لم أرد للرجل والمرأة أن يتقاسما الكادر نفسه.. أردت من الكاميرا أن تتحرك من أحدهما إلى الآخر.

* كان في نيتي أن أستخدم الممثل ماستروياني لكن بحيث أعكس الصورة التي يبرزها. كنت أبحث عن ممثل قادر أن يحمل الفيلم على كتفيه. الدور يقصي أي عرض للبراعة الفنية الفائقة، ويقتضي بالمقابل أسلوباً في التمثيل هو خفي وصامت. هذا، حسب اعتقادي، نقيض الصورة التي كان ماستروياني يعرضها.

أي ممثل آخر، من بين الذين أعرفهم هنا في اليونان، يمكن أن يتعرض للانسحاق تحت ثقل هذا الدور. هذا ما كنت أخشاه. أما ماستروياني، فعلى العكس، استطاع أن يحمل هذا الفيلم ليس فقط لأنه ممثل جيد لكن أيضاً لاستخدامه ثقله كصورة.

* في البداية، أردت لهذا الدور (الإيطالي) جيان ماريا فولونتي، لكنه كان مريضاً جداً. كان مصاباً بسرطان الرئة. سألني تونينو جويرا: لم لا تجرب مارسيلو ماستروياني. قلت له: لا، هو وسيم أكثر مما ينبغي. لكن تونينو اتصل به، وبعد عشرين دقيقة جاء إلينا.

لم يسبق لي أن التقيت به. هو في نظري أيقونة، رمز سينمائي، لكنه في رأيي لم يكن صالحاً لتأدية الشخصية التي أحتاجها. ومن أجل إقناعه بأنه لا يصلح للدور، شرعت في سرد قصة الفيلم. فيما كنت أدخل في تفاصيل الحكمة، وأنا أنظر إليه، لاحظت أن التعبير على وجهه يتغير بطريقة مذهشة. في لحظات معينة، شعرت بأن عينيه تدمعان. أصابني الخرس، وأدركت لحظتها أنه الممثل الذي أبحث عنه.

مع ماستروياني أنت لا تحتاج إلى تحضير، لا تحفظ في التعبير عن الرأي.. لقد حققنا التواصل في ما بيننا منذ اللقطة الأولى.

منظر في السديم

"منظر في السديم" أنتجه وكتب له السيناريو (مع الإيطالي تونينو جويرا) في العام 1988 وحاز عنه العديد من الجوائز العالمية . وهو يشكل الجزء الثالث من ثلاثية سماها أنجيلوبولوس " ثلاثية الصمت" تشمل: رحلة إلى كيثيرا، مربى النحل.

إنه الفيلم الوحيد ، في سينما أنجيلوبولوس، الذي يتمحور حول الأطفال، تاركاً جانباً التاريخ وعالم الكبار. الإطار ال ذي يخلقه ينسج عناصر الأسطورة والحكاية الخرافية معاً، لكنه أيضا يتضمن واقعية شبيهة بالوثائقية.. بالتالي نحن نعي باستمرار حضور ألكسندر وشقيقته فاولا في بؤرة السرد كصغيرين يسكنان عالماً خاصاً بهما، يجبرهما المحيط على فقد الكثير من براءتهما في مرحلة مبكرة جدا.

يبدأ الفيلم بالظلمة وينتهي بالضوء.. وإن كان ضوءاً مرثياً عبر السديم.

صبية في الحادية عشرة من عمرها تدعى (فاولا) وطفل في الخامسة يدعى (ألكسندر) يعلمان من أمهما بأن أبيهما الغائب، الذي لم يرياه قط ولا يعرفانه أبداً، يعمل في ألمانيا، فيقرران السفر إليه دون علم أمهما.

هذا الأب حاضر في أحلامهما فقط، فالابن يراه في الحلم، وبهيئة مختلفة في كل مرة.. " مرة أخرى حلمت به البارحة.. بدا أكبر من الأوقات السابقة". أما الصبية فإننا نسمع صوتها – أثناء نومها - وهي تقرأ رسالة، لم تكتبها بل حلمت بها، موجهة إلى أبيها (بالأحرى هي ثلاث رسائل صوتية مقروءة في ثلاثة مواضع من الفيلم). وهذه الرسائل مفعمة بالحنين والخيبة، الأمل واليأس، الوجد والتفاؤل. إنها – أي الرسالة - وسيلة بسيطة وفعالة يوظفها المخرج ليؤسس صلة مباشرة مع الجمهور متيحاً للمتفرج إمكانية الوصول إلى أفكار ومشاعر الصبية التي لا تجد من تعبر له عن نفسها غير أخيها الصغير الذي لا يستوعب الأمور.

عن ثيمة البحث عن الأب يقول أنجيلوبولوس: "في كل أفلامي هناك شخصية تبحث عن أبيها.. لا أعني فقط الأب الحقيقي إنما مفهوم الأب كعلامة أو معنى أو رمز لما نحلم به. إن الأب يمثل ما نريده أو

ما نؤمن به. هذا يعني أن البحث عن الأب هو في الواقع محاولة يقوم بها المرء للعثور على هويته في الحياة".

نحن لا نعرف حقاً ما إذا كان هناك بالفعل أب يقيم ويعمل في الخارج أم أنه محض اختلاق. في أحد المشاهد، نسمع خالهما يقول لآخر: "ليس هناك أب. ليس هناك ألمانيا. كل هذا محض أكذوبة اخترعتها أمهما. هي لم ترد أن تخبرهما بأنهما غير شرعيين". الصغيرة التي تسمعه تصيح وهي تبتعد راكضة: "أنت تكذب".

في بداية الفيلم - بعد الافتتاحية في محطة القطار- تكون الشاشة مظلمة تماما بينما نسمع صوت الصبية وهي تروي لأخيها أسطورة الخلق، وهي القصة التي روتها له مرارا بناءً على طلبه. تقول القصة أو الأسطورة: "في البدء كان الظلام ثم كان هناك ضوء. الضوء انفصل عن الظلام، والأرض انفصلت عن البحر، وخلقنا الأنهار والمحيطات والجبال. بعد ذلك خلقت الزهور والأشجار، الحيوانات والطيور.."

حينذاك نسمع صوت انفتاح الباب وانغلاقه، ووقع أقدام.. "إنها ماما" تقول الصغيرة، ثم تضيف: "هذه القصة سوف لن تنتهي أبداً".

هذا المشهد يدور في الظلام، ثم يتسلسل الضوء مع انفتاح الباب وشعورنا بحضور الأم التي لا نراها. دخول الضوء يوحى بالأسطورة التي قيلت للتو. فيما الباب ينفتح أكثر، يغمر الضوء الصغيرين اللذين يتظاهران بالنوم. ينغلق الباب وتبتعد الأم.

هذا المشهد يقترح البعدين: الأسطوري أو الخرافي (ما يتصل بالحكاية الخرافية) والواقعي. نحن لا نعلم شيئاً عن الأم التي تعيش مع الصغيرين، إذ لا نراها ولا نسمعها على الإطلاق. هي غائبة مثل الأب تماماً.. بل ربما أكثر غياباً. فإذا كان الأب حاضراً على الدوام في ذهن ومخيلة وحلم الصغيرين، فإن الأم بعيدة جداً عنهما جسمانياً وعاطفياً، وهي مجهولة الهوية.

إن الصغيرين يخرجان من الظلمة، من الجهالة، وينطلقان في رحلة نحو المعرفة، نحو إيجاد الأب. إنها رحلة بحث عن الجذور..

هما يتحركان في عالم غامض ومجهول.. وكما تقول الصبية في رسالتها الصوتية: "يا له من عالم غريب. كلمات وإيماءات لا نفهمها. والليل الذي يخيفنا. مع ذلك فنحن سعيدان لأننا نتحرك إلى الأمام".

إنهما يتنقلان من مكان إلى آخر بالقطارات، بالسيارات، بالشاحنات. لا يعرفان كنه ما يحدث أمامهما، لا يستطيعان قراءة أو تأويل "قصص" الذين يتصادف وجودهم في الأمكنة التي يرتادانها: تلج يتساقط

فجأة كظاهرة إعجازية خارقة / حالة انتحار في مخفر / ساحة بلدة
مغطاة بالثلج وعروس تجري باكية ليلة زفافها / جرارة تسحب
حصاناً محتضراً نحو الساحة وتتركه ليموت هناك / فرقة من الممثلين
الجوالين الذين يبحثون عن مسرح وعن جمهور ، يطوفون بعناد أرجاء
اليونان ليقدموا المسرحية ذاتها، وقد توصلوا إلى قناعة بأن الثورات
لم يعد لها مفعول ولا غاية / يد ضخمة من الرخام تنتشل من
البحر..

قبل نهاية الفيلم، في ميناء ثيسالونيكي، فجراً، الفتاة الصغيرة
وشقيقها والممثل الشاب يقفون جامدين فيما ترتفع من البحر يد
رخامية هائلة بلا سبابة. في البداية ظهور اليد يبدو أشبه بشيء
خارق، أشبه بالمعجزة، لكن في ما بعد نراها تنقل بواسطة
هليكوبتر عسكرية الى جهة مجهولة.

ما هي اليد؟ من أين جاءت؟ الى أين ستذهب؟ ما الذي تعنيه؟
بعض النقاد قالوا بأن هذا يمثل الماضي الكلاسيكي الذي لم يعد
"يتصل" بالحاضر اليوناني. مع ذلك، فإن تجربة مشاهدة اليد، وهي
تنبثق وترتفع، تخلق إحساساً بالرهبة، باللغز والغموض، بالكامن أو
المحتمل.

أثناء الرحلة، يعاني الصغيران من الجوع والحرمان والاستغلال.
الصبية تتعرض للاغتصاب ، على يد سائق شاحنة، فلا تعود كما
كانت.. إنها تفقد براءتها وثقتها بالعالم، ويستبد بها يأس خانق.
في النهاية، لا يعثران على الأب، لا يخرجان من حدود بلادهما، بل
يصلان إلى الشجرة المضاءة في منظر مغلف بالسديم، حيث
يعانقان الشجرة في لقطة بعيدة. وعلى هذه الصورة ينهي
أنجيلوبولوس فيلمه، تاركاً لنا تأويل المعنى. شيء واحد نعرفه
بالتأكيد: أن رحلتهم لم تنته، لكنهما وصلا إلى مكان ما.
إن أنجيلوبولوس في معظم مشاهد الفيلم يحافظ على مسافة بين
الكاميرا والصغيرين كما لو يريد أن يحول دون تماهي الجمهور، على
نحو مباشر أو فوري، مع الصغيرين.

وهو هنا يقدم فيلماً بالغ الجمال والقوة، فاتحاً أمامنا عالماً واقعياً
وسوريالياً معاً، يتمازج فيه الواقع والأسطورة، الأزمنة والأمكنة،
الذاكرة والخيال.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* يحدث غالبا ، عندما تشاهد فيلما ، أن تشعر بأنك تعرف كل ما يوجد هناك وكل ما ينبغي معرفته بشأن المظهر الفيزيائي للأشخاص على الشاشة ، وليس هناك ما يمكن اكتشافه أكثر بشأنهم. فيلمي " منظر في السديم" هو ضرب من الحكاية الخرافية التي فيها كنت أحاول أن أحافظ على بهجة ودهشة الاكتشاف البدئي.

* النهاية في المعالجة الأولى للسيناريو كانت تشاؤمية ، تظهر الصغيرين وهما تائهان في الضباب، غير أنني لم أستطع مقاومة الحزن الذي ترقق في عيني ابنتي عندما قرأت لهما السيناريو. وقد تحدثت عن هذا مع أمها التي أكدت بأن الصغيرة على صواب، إذ ليس لأي شخص الحق في اختراع حكاية خرافية فيها تنتحل الوحوش هيئة رافعات ومطاحن أحجار، وتسلب من الجمهور حتى الراحة البسيطة التي توفرها النهاية المفتوحة. كانت ابنتي تسألني: " أين هو البيت؟ أين هو الأب؟" دون أن يكون باستطاعتي تقديم إجابة مناسبة ولائقة، بل حاولت أن أجيب بطريقتي الخاصة، وذلك بأن صورت تلك الشجرة في النهاية (إذ ينقشع الضباب ويبدو الأفق للعيان، والصغيران يطوقان جذع الشجرة) لقد خلقت نهاية أكثر تفاؤلية.

* الشجرة في نهاية الفيلم هي تلك التي ظهرت في فيلمي السابق "رحلة إلى كيثيرا". إنها إحالة إلى المنظر السينمائي الخاص بي. الصغيران يجتازان المنظر السينمائي من أجل الوصول، في النهاية، إلى منظر سينمائي مختلف والذي، في اعتقادي، ينبغي أن يقترح لهما أملا متجددا.

* الفيلم ليس فقط عن صغيرين يبحثان عن أبيهما. إنها رحلة، من خلالها يكتسبان معرفة عميقة بالحياة، ويتعلمان أن يؤمنا بعالمهما الخاص. في الطريق يتعلمان أيضا أن يريا الأشياء التي هي ليست مرئية من النظرة الأولى. يتعلمان الحب والموت، الأكاذيب والحقائق، الجمال والتدمير.

* لم أحاول أن أستثمر لا الجاذبية الفطرية، ولا العنصر المثير للشفقة والمحتوم، الذي يستدعيه عادة حضور الأطفال. لو صورنا الفيلم على نحو مختلف، ووظفنا هذه الخاصيات بجلاء، لحقق الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا. لقد كنت واعيا جدا لهذه المجازفة لكن، من جهة

أخرى، لم أرغب في تفريغ أدوارهم من كل عاطفة. كان عليّ أن أجد التوازن الملائم بين الاثنين.

* العناصر الرمزية، بالنسبة لي، هي وسيلة للإفلات من تخوم السرد البسيط، استكشافات العالم السورالي. إنها مقحمة في نسيج السيناريو، مع إنني في أحوال كثيرة لا أكون على يقين مما تعنيه هذه العناصر. على سبيل المثال، لا أستطيع حقا أن أتحدث عن مغزى اليد الحجرية التي تنقل من مرفأ ثيسالونيكي. البنية الأساسية لهذا الفيلم، كما أشرت، مماثلة للحكاية الخرافية، والتي تعطيك حرية أكبر في إيلاج عناصر هي خارج منطق الحكمة. لكن لا ينبغي للمرء أن يحاول كشف معانيها على نحو نظامي، ذلك لأنها تجازف بفقد تدفق السرد.

* مشهد الاغتصاب، في الفيلم، عبارة عن لقطة ثابتة حيث للصوت معنى أكثر من الصورة التي نراها. في اللقطة الثابتة، يؤدي الصوت وظيفته بطريقة تمنح إيقاعا للمكان، بينما على نحو متزامن، يخلق مستوى ثانيا من المعنى خارج الفيلم. ذلك أشبه باللوحة التي لا تنتهي داخل الإطار بل تستمر خارجها. بطريقة مماثلة، فإن قوة الإيحاء تمارس على نحو فعال من أجل إطلاق مخيلة الجمهور، بحيث يكون بوسعهم خلق صورة خاصة بهم من الصور المعروضة أمامهم. الجمهور يوجد على نحو فعال، و ليس على نحو سلبي، عندما يضيفون خيالاتهم إلى خيال المخرج.

* (عندما يعود الممثلون- الذين كانوا ضمن الفرقة الجواله- لفترة وجيزة في هذا الفيلم، فإنهم ينطقون الكلمات ذاتها كما في الفيلم السابق " الممثلون الجوالون".. عن أحداث من تاريخ اليونان العاصرة لكن بوصفها فتات من اللغة، كما لو أن تاريخ اليونان كله قد أصبح...) لا شيء.. مجرد نص، تراجيديا، فتات من الذاكرة. أعضاء الفرقة يبيعون ملابسهم، وكل شيء قد انتهى بالنسبة لهم. رحلتهم كانت رحلة عبر التاريخ، بمعنى تحويل التاريخ أو تغيير العالم، كل أحلام الشباب في الأوقات التي كان فيها كل شيء ممكنا. لكن مع تحولات التاريخ، أصبح كل ذلك مستحيلا. بالطبع لا تستطيع القول بأن المطلب القديم بشأن الحاجة إلى عالم أفضل لم يعد يوجد أو لن يوجد غدا، بل سوف يوجد على الدوام.. لكن التاريخ يمارس علينا حيلة غريبة: ثمة فترات من الصعود والهبوط، من السعد والنحس، من الصمت والآلام.

* لقد سبق أن حاولت، في فيلمي "مربي النحل"، أن أصل إلى حدود التمثيل اللا تعبيري مع مارسيلو ماسترويانى، الذي شخصيته الذاتية معروفة أكثر مما ينبغي لتوليد نوع من المفاجأة. إنها طريقتي في اكتشاف شيء مختلف بداخله، وأبدا لم استخدم أي لقطة قريبة له في مشاهدته العاطفية. إنني أخشى دائما تلك الكادرات التي تزعق ملفتة النظر إلى نفسها. لهذا السبب أحب أنتونيوني وأفلام فيم فينדרز الأولى مثل " أليس في المدن" أكثر من فيلمه "أجنحة الرغبة"، مع إنني أعتقد بأن أعماله الأخيرة مثيرة للاهتمام.

* ثمة انجذاب حسي بين الشاب والدراجة النارية. لم استطع أن أدفع للممثل الشاب أجره، وعندما اقترحت أن يأخذ الدراجة مقابل ذلك، كانت فرحته عارمة، بينما كان الأمر محرجا بالنسبة لي.

* الطفل، ميكاليس زيكي، كان في السادسة من عمره تقريبا عندما صورنا الفيلم. وقد شعرت بأن أفضل طريقة لتحقيق الاتصال معه هو إقناعه بأنه يشارك في لعبة ما. عندما كنا نجري البروفات علي المشهد الذي يرى فيه الحصان يموت فينفجر في البكاء، جاء إلي وقال: "أنا متضايق جدا لكنني لا أستطيع أن أبكي. أنا حزين جدا لكنني لا أستطيع أن أبكي". فقلت له: "يجب أن تبكي في هذا المشهد. الإحساس بالحزن في داخلك ليس كافيا، عليك أن تظهر ذلك للجمهور". وقد فكر لدقيقة ثم اقترح: "إسمع.. حاول أن توبخني.. هذا سوف يجعلني أبكي وسوف تصور المشهد". حاولنا لكن دون جدوى، لذا عدنا إلى الفندق وهناك عملت معه من جديد لكن بطريقة أكثر قسوة وخشونة. كان الفنيون يحيطون بنا، وهو شعر بالإذلال، فأدار ظهره لي وشرع في البكاء. أخذته من يده وخرجنا إلى الموقع حيث نفذنا المشهد في لقطة واحدة.

أما الصبية، تانيا، التي كانت تكبره بسنوات، فقد احتاجت نوعا مختلفا من التفاعل. لقد كانت تجتاز تلك المرحلة الصعبة جدا بين الطفولة والبلوغ. وقد اكتشفت بأنها واقعة في غرام الممثل الذي أدى دور الشاب أوريبست، ولأن ذلك كان يصب في روح الفيلم فقد امتنعت عن التدخل. لكن مشكلتها الحقيقية كانت مع مشهد الاغتصاب الذي رفضت أن تنفذه على الرغم من كل توسلاتي بسبب حاجتي الشديدة إلى ذلك المشهد.

كانت تحبس نفسها في غرفتها وترفض أن تناقش الأمر. أخيرا وافقت أن تؤدي المشهد لكن رفضت أن تصرخ عندما يسحبها سائق

الشاحنة معه، كما هو مكتوب في السيناريو. كانت فكرتها أن تؤدي المشهد كما ظهر في الفيلم، وقد وجدت ذلك ملائماً جداً للفيلم. مع هذه الممثلة لجأت إلى الاتصال الوجداني لا المواجهة الصدامية. اللعبة الوحيدة التي كانت تشارك فيها هي "لعبة الصمت"، فأتساءل انشغال الفنيين بإعداد الإضاءة، كنا - أنا والممثلين - نحاول أن نرى من سيظل صامتاً لمدة نصف الساعة أو أكثر حتي ينتهي الفنيون. أحياناً، من أجل التخفيف من وطأة الصمت، كنت أشغل موسيقى من الفيلم. وقد أدهشني أن أرى هذين الصغيرين لا يفتحان فمهما فترة طويلة رغم صعوبة الأمر مع الصغار الذين عادةً لا يقدرّون أن يبقوا فترة دون أن يتكلموا. مثل هذه اللحظات من الصمت تقدم عوناً عظيماً لحالات الفيلم.

* عندما بدأت لأول مرة في تحقيق الأفلام، لم أكن أميل إلى الممثلين المحترفين كثيراً. أداؤهم كان يبدو لي زائفاً. كنت أفضل العمل مع الهواة، لكنني اكتشفت أنهم ليسوا دائماً حساسين تجاه إيقاع المشهد، ويميلون إلى المبالغة في تأدية اللحظات الدرامية.

خطوة اللقلق المعلقة

فيلمه التاسع، شاركه في كتابة السيناريو تونينو جويرا وبيتروس ماركاريس، ومدته 126 دقيقة.

العنوان، "خطوة اللقلق المعلقة"، يشير إلى كولونيل يرفع قدماً على الحد الفاصل بين بلدين (اليونان - ألبانيا) ويعلن أنه إذا أنزل قدمه لتحط على الجانب الآخر فسوف يلقى في الحال مصرعه بالرصاص. هذا الفيلم بداية حلقة أخرى من أعماله التي يعتبرها وجودية. اهتمامه بالحالة العامة، ومصير دول البلقان، والتحرر من وهم السياسة، تأتي في مقدمة الصورة. هذه الصورة نجدتها في ثلاثيته الجديدة: خطوة اللقلق، تحديقة يوليسيس، الأبد ويوم واحد.. التي تتركز على المصير الإنساني.

الثلاثية تتعامل مع الحدود والمنافي.. الداخلية والخارجية، والبحث عن مركز مفقود. في هذه الثلاثية هو يرى مصير أبطاله، ومن خلالهم يرى مصير اليونان نفسها.

مرة أخرى يعتمد أنجيلوبولوس على توظيف هوميروس ودانتي معاً لأسطورة يوليسيس ورحلاته كعناصر تتصل بالبناء والموضوع.

تليماك في هذه الحالة، في هذا الفيلم، مراسل تليفزيوني شاب يبحث عن "قصة" بشأن سياسي يوناني مشهور، والذي انطلق في رحلة ثم اختفى ولم يسمع عنه أبداً.

يوليسيس هنا سياسي يوناني هرم، والذي ربما قام بتغيير هويته، أو هو بالفعل شخص آخر. هو ليس البطل الذي ربح حرب طروادة من أجل الإغريق، كما عند هوميروس، بل هو، على نمط المسيح، تخلى عن كل شيء ليعيش بين البشر الأكثر تعاسة: النازحون، من مختلف البقاع، والباحثون عن وطن.. حقيقي أو متخيل.

المراسل يشبه إلى حد بعيد دانتي الذي، في بداية الجحيم، أضع نفسه في غابة عميقة، وكان في الثلاثين من عمره. ومثلما حصر دانتي نفسه في مركز الكوميديا الإلهية في رحلة خلاص شخصي، كذلك المراسل يصبح الشخصية المحورية في القصة بوصفه الراوي. الاختلاف الرئيسي يكمن في أن دانتي يعترف في الصفحة الأولى أنه تائه، بينما لا نسمع الراوي في الفيلم يعترف بوضعه إلى أن يوشك الفيلم على الانتهاء، وذلك عندما يبوح أخيراً بحقيقة أنه

أمضى حياته كلها يصور الآخرين لكنه لا يحس بهم كأفراد. حياته
بأكملها كانت، باختصار، مجرد خطوة معلقة.

مراسل تليفزيوني شاب وكولونيل يوناني يقفان على جسر فوق
النهر، والذي يشكل الحد الفاصل بين اليونان وألبانيا. الكولونيل يشير
إلى الخط الأزرق ويقول إنها نهاية اليونان. في الطرف الآخر، الحرس
الألباني يراقب. الكولونيل يرفع قدما ويقول: "لو مشيت خطوة أخرى
فسوف أكون في مكان آخر.. أو أموت." الحرس الألباني في حالة
توتر. الكولونيل يخفض قدمه المعلقة ببطء، يستدير، يخطو إلى
الإمام.. ويتعدان.

أنجيلوبولوس في هذا الفيلم يتعرض لتاريخ دول البلقان المضطرب
مع نهاية القرن. إنه، مثل المراسل، يسعى وراء قصة ما، ويعود بصور
ترغمننا على تأمل مفهوم الحدود والأقاليم: الجغرافية، الثقافية،
السياسية، الذاتية.

الفيلم عبارة عن بحث، رحلة، قصة حب، قصة المسيح، إنه تأمل
مركب ومؤثر بعمق في التاريخ المعاصر الذي يتصل بلاجئين من كل
مكان محاصرين في دول البلقان.

المراسل هنا يبحث عن "قصة" بشأن رجل سياسي يوناني شهير،
انطلق في رحلته الخاصة ولم يعد أو يسمع عنه.

الفيلم يبدأ ببحث طافية على المياه لمجموعة من الآسيويين حاولوا
اللجوء إلى اليونان لكن طلبهم جوبه بالرفض، وبدلاً من العودة آثروا
رمي أنفسهم في البحر. خارج الكادر نسمع صوت المراسل:

"أتساءل كيف يقرر المرء الرحيل؟ لماذا؟ وإلى أين؟"

أنجيلوبولوس يعرض شهادات، بلغات مختلفة، تشير إلى ما صادفه
اللاجئون في بلادهم من أشكال التعذيب والموت والحرمان.

ويصرح الكولونيل للمراسل عن اندلاع حالة من الفوضى حيث ينشب
النزاع بين اللاجئين أنفسهم لأسباب غير معروفة أبداً، ذلك لأن أحداً
لا يعرف لغة الآخر. "إنهم يعبرون الحدود ليجدوا الحرية ، لكنهم
يخلقون لأنفسهم حدوداً جديدة هنا".

أنجيلوبولوس لا يوضح لنا ما إذا كان السياسي هو الشخص الذي
يبحثون عنه أم أنه شخص آخر. عندما يلتقي هذا السياسي بزوجته
على الجسر، يتواجهان وكل منهما يحقد في الآخر، ثم تلتفت
الزوجة إلى الكاميرا ، وتقول "ليس هو". مع ذلك ثمة إحساس

بالشك يراود المتفرج، والتفسير الذي يبقى ، هو أنه قد أصبح
شخصاً آخر، أنكر ذاته الحقيقية ونسي ماضيه.
المراسل في النهاية يتحول من راصد سلبي الى مشارك فاعل،
وخطوته لا تعود معلقة.. إنه يخطو نحو الحدود ليتصل بالآخرين.
قبل نهاية الفيلم نشهد مراسيم العرس في مشهد يستغرق ست
دقائق: زفاف فتاة لاجئة وشاب يعيش في الجانب الآخر من النهر
الذي يشكل التخم بين البلدين. طوال هذا المشهد (الذي يتسم
بجمال التكوينات وعمق المجال البؤري وتصميم اللقطات) لا نسمع
غير صوت المياه التي تتدفق. مراسيم الزفاف تنتهي بصوت إطلاق
الرصاص، فيتفرق الجمع ولا تبقى غير العروس مع عريسها،
يفصلهما التخم، وكل منهما في بلد آخر. إنهما يحدقان الى بعضهما،
ثم يرفع كل منهما ذراعه محيياً الآخر، وبينهما يتدفق النهر.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* "رحلة إلى كيثيرا" يمثل صميت التاريخ، "مربي النحل" يمثل صمت
الحب، "منظر في السديم" يمثل صمت الخالق.
في "منظر في السديم" يسأل الولد الصغير أخته: "ما معنى
التخوم؟" .. في الأفلام الثلاثة التالية حاولت أن أعثر على إجابة
على هذا السؤال. "خطوة اللقلق المعلقة" يتعامل مع التخوم
الجغرافية التي تفصل البلدان والبشر. "تحديقة يوليسيس" يتحدث
عن تخوم الرؤية الإنسانية. "الأبد ويوم واحد" يبحث في التخوم بين
الحياة والموت.

* الهجرة والشتات، اللاجئين والمطردون من أوطانهم الذين يعبرون
الحدود ويلتمسون المأوى والحماية.. هذه من بين أكثر القضايا
الاجتماعية سخونة في زمننا. هذا فضلاً عن إفلاس المثل العليا
القديمة، أو غياب السلطة الأخلاقية التي يمكن أن توفر حافزاً أو
هدفاً أبعد لهؤلاء الجوالين الهائمين. في هذا الفيلم لا توجد أي
سلطة أخلاقية ومعنوية.

* أعتقد أننا جميعاً طيور مهاجرة تنتقل من مكان إلى مكان. وصدقاً
أقول، غالباً ما أشعر بأنني غريب في بلدي. أحياناً أميل أن أفعل ما
فعله ماستروياني في هذا الفيلم، وأعلن أنني لاجئ سياسي في
موطني.

* يقول ماستروياني في الفيلم: "أن تكون لاجئاً، هي حالة داخلية أكثر مما هي حالة خارجية".

* كل واحد من هؤلاء اللاجئين يحب أن يبدأ حياة جديدة في مكان جديد. ماستروياني يعبر عن ذلك بوضوح تام حين يتساءل: "لقد عبرنا التخوم، لكننا لا نزال هنا.. كم تخمناً علينا أن نعبر قبل أن نصل إلى الوطن؟".

هو بالطبع يشير إلى الوطن الحقيقي، المكان الذي فيه يشعر المرء حقاً بأنه ينتمي إليه.. قلباً وروحاً. بالنسبة لي، هذه الفقرة تلخص الفيلم بأسره. هذا ضرب من الوجودية لن تجدها في أفلامي السابقة.

* في القرية، التي صورنا فيها الفيلم، قال لي السكان، ما إن رسمت الحدود وتكرست في العام 1949، حتى صدر حظر على الألبانيين من إجراء أي اتصال عبر تلك الحدود.. على الرغم من حقيقة أن الخط الفاصل غالباً ما يقطع حقلاً تملكه عائلة واحدة، وبالنتيجة، وعلى نحو مفاجئ، يجد أفراد العائلة أنفسهم يقيمون ويعيشون في بلدين مختلفين يفصلهما خط يسمى حدوداً. بالتالي لا يستطيعون الالتقاء ببعضهم مرة أخرى، ولمدة تقارب الأربعين سنة. ما يحدث عندئذ، أنك ترى أفراداً يأتون من جانبي الحدود، حاملين صوراً قديمة، محاولين تعيين هوية أقارب لم يسبق لهم أن تعرفوا عليهم من قبل. هذا أمر فظيع. ولا أعرف إن كان بمقدور الآخرين فهم أو استيعاب هذا النوع من المأساة.

* نهاية الفيلم، عندما نشاهد رجالاً عديدين يتسلقون أعمدة الهاتف لوصول الأسلاك، ندرك بجلاء أن الفيلم هو عن الاتصال، جعل الناس يتصلون في ما بينهم.

* فيلمي يرفض كل مظهر من مظاهر السياسة. عندما يقول البطل (ماستروياني): "ثمة أوقات يكون فيها الصمت إلزامياً لنا لكي نصغي إلى الموسيقى وراء قطرات المطر".. فإن ما يعنيه حقاً هو أن كل النظريات السياسية الطنانة، المدعية، هي عقيمة. كلها تخفي الموسيقى الحقيقية التي تبعثها الحياة.

* الفيلم مطروح من وجهة نظر مراسل تلفزيوني، وقد فعلت ذلك لأنه يتيح لي أن أقوم بأشياء لا أفعلها عادةً. اللقطات القريبة، على سبيل المثال، هي عموماً غير ملائمة في أفلامي، ولا أميل إلى استخدامها. لكن من خلال ذريعة استخدام الكاميرا التلفزيونية، كان

بإمكاني هنا أن أقدم لقطتين قريبتين طويلتين للممثلة جان مورو:
اللقطة الأولى عندما تعلن موت زوجها، والأخرى عندما تزعم أن
الرجل الذي صورته الطاقم التلفزيوني ليس هو الشخص الذي تبحث
عنه. لقد شعرت بأن اللقطات القريبة أساسية في هذه المشاهد،
لكنني لم أرد أن أقطع تدفق حركة الكاميرا في المنتصف في سبيل
إيلاج اللقطات القريبة. بدلاً من ذلك، جعلت جهاز التلفزيون يعرض
اللقطة القريبة داخل اللقطة التي تغطيها الكاميرا.
هناك أسباب أخرى لوضع مراسل تلفزيوني في القصة. عند نقطة
معينة هو يقول أن كل ما كان يفعله في الماضي هو أن يصور
الناس. هذا يعبر عن موقف نقدي لذاته ولمهنته.
السينما، بخلاف التلفزيون، تحاول أن تتخطى ذلك، أن تصل إلى
الأعماق المظلمة الكامنة خلف سطح القصة والأفراد.
* هذا نوع مختلف من الأفلام.. ملحمي أكثر، مجال أكبر، شخصيات
أكثر. هذا فضلاً عن أن الفيلم كله يدور حول شخص مفقود، والسر أو
اللغز الذي ينبغي أن يكون محفوظاً حتى النهاية. لهذا السبب، أنت
لا تستطيع أبداً أن تقترب أكثر من هذا الشخص. في هذه الظروف،
اللقطة القريبة ستكون غير أخلاقية، ستكون انتهاكاً للخصوصية، بما
أن الشخصية ترفض أن تميظ اللثام عن هويتها. إنه أساسي
الاحتفاظ بالسر دون أي مساس، وذلك من أجل تقوية قراراته
اللاحقة، والاحتفاظ به داخل المنطقة الرمادية بين الحقيقة والخيال.

تحديقة يوليسيس

"تحديقة يوليسيس" هو الفيلم العاشر الذي أنتجه وأخرجه أنجيلوبولوس، وكتب له السيناريو مع الإيطالي تونينو جويرا. الفيلم يعالج درامياً أزمة الفنان في واقع مضطرب محفوف بالمخاطر، ويطرح السؤال المحوري: كيف يمكن لمخرج سينمائي أن ي حفظ بولعه وشغفه بالسينما في عالم حافل بالفوضى والجنون والظلم والقتل.

كذلك يحتوي الفيلم على أغلب موضوعات وهواجس واهتمامات أنجيلوبولوس الذي لا يقدم نفسه كمؤرخ أو باحث اجتماعي أو محلل نفساني، بل كفنان واع، على نحو حاد، للقضايا الجوهرية، وتؤرقه مشكلات عصره وزمنه، التي تنعكس على شاشة عريضة يرسم عليها لوحته البانورامية، حيث يرتبط مصير الفرد بمصير الجماعة.

من خلال بطله، المخرج السينمائي، يأخذنا أنجيلوبولوس في رحلة أخرى عابراً الحدود - واقعياً ومجازياً - ساعياً الى سبر الأزمة الذاتية للبطل وارتداد مشكلات الأمم البلقانية في آن واحد، باحثاً من خلال ذلك عن إشارات الأمل في زمن التفسخ والموت. الفيلم يفتتح بتضمين من أفلاطون يقول: "... وهكذا فإن النفس أيضاً، إن هي ترغب في معرفة نفسها، سوف يتعين عليها أن تنظر عميقاً داخل نفسها".

إن أنجيلوبولوس لا يعني بالتحديقة هنا نظرة المرء الى الآخر، لكن أيضاً المعرفة بالمعنى الفلسفي.. أن تحدد في نفس أو روح الآخر وتعرفها. فالفيلم لا يستحضر فقط أوديسة هوميروس (من خلال العنوان الذي يشير إليها صراحة) بل أيضاً - ومن خلال هذا الاقتباس أو التضمين - يستحضر التقليد الإغريقي في التأمل والبحث الفلسفي المتمركزة في أفلاطون، مشيراً الى الإرث الثقافي لليونان المعاصرة.

إنه يستدعي اتجاهين مختلفين من التقاليد الإغريقية: هوميروس ورؤيته الملحمية للعالم، التي يتجلى فيها الشعر والخيال البشري في أسطع صورته. وأفلاطون الذي تتمثل فيه روح الاستجواب والشك والتفكير الفلسفي، فالتضمين المكتوب على الشاشة يدعونا أن نفهم رحلة البطل بوصفها رحلة نحو النفس الباطنية.

من خلال هذا الاستحضار، يطلب منا أنجيلوبولوس أن ننظر إلى أي مدى يمكن لهذه المراجع والإشارات الكلاسيكية أن تساعدنا وتغذي بحثنا في مناطق متخمة بالحرب، الكراهية، التدمير، الموت، والذكريات.

مخرج سينمائي (يؤدي دوره الممثل الأمريكي هارفي كايمل) يبحث عن فيلم مفقود منذ بداية القرن العشرين حققه الأخوان ماناكيا، ويعتقد بأنه أول شريط أنتج في البلقان. هذا البحث يفضي به إلى القيام برحلة طويلة وشاقة انطلاقاً من اليونان (التي عاد إليها المخرج، بعد أن أمضى 35 سنة في أمريكا، لحضور عرض أعماله في البلدة التي شهدت ولادته) وعبر حدود دول البلقان (ألبانيا، مقدونيا، بلغاريا، رومانيا، بلغراد) حتى يصل إلى سراييفو التي تمزقها حرب طاحنة.

كما هو الحال مع أعمال أنجيلوبولوس، فإن الفيلم يتخطى خصوصية محيطه ليتناول شؤوناً أكثر كونية: الطبيعة الإشكالية للحدود (الجغرافية والسيكولوجية معاً)، عبثية الحرب، علاقة الفيلم بالتاريخ والسياسة، البحث اللانهائي عن الحب والبراءة والإحساس بالهوية الشخصية. بالتالي فإن الفيلم هو في آن ملحمي وشخصي بعمق. في بداية الفيلم نشاهد شريطاً من فيلم صامت قديم عن امرأة قروية تحوِّك، فيما نسمع خارج الكادر صوت البطل يقول: "حائكات في أفديلا، قرية يونانية، العام 1905، أول فيلم حققه الأخوان ماناكيا. أول فيلم صنع في اليونان ودول البلقان. لكن هل هذه حقيقة؟ هل هو الفيلم الأول؟ التحديقة الأولى؟".

الأخوان ماناكيا - كما نفهم من البطل - كانا يتجولان هنا وهناك، في بداية القرن الماضي، يصوران كل شيء. كانا يحاولان توثيق قرن جديد، عصر جديد. لأكثر من ستين عاماً هما صورا الوجوه والأحداث الدائرة في أرجاء البلقان المضطربة. لم يكونا معنيين بالسياسة أو القضايا العنصرية أو الأصدقاء أو الأعداء. كانا مهتمين بالناس. لقد صورا المناظر الطبيعية والعادات المحلية والاحتفالات الشعبية والرسمية والتحويلات السياسية والثورات والمعارك والشخصيات السياسية والدينية.

بطل الفيلم (المخرج السينمائي) يبحث، علي نحو استحواذي، عن أفلام الأخوين المفقودة، التي قد يجدها في أرشيف ما أو معمل ما،

شاعراً بأن هذه الأفلام ليست فقط "تحديقة مفقودة، براءة مفقودة"، بل هي أيضا تحديقتها الأولى المفقودة منذ زمن طويل. في هذه الرحلة، يتداخل الحاضر والماضي الى حد الاندماج، ويختلط الحلم والذاكرة، وينهار الحد الفاصل بين الحقيقي والتمثيل. الخيال يصبح الواقع والسينما معاً بالنسبة لمخرج سينمائي ممسوس برسالة ما، بمهمة ما.

وهو مثل يوليسيس - كما صوره هوميروس - ينتحل هويات عديدة، ويصبح أكثر من شخص واحد. مرةً يحسبونه أحد الأخوين ماناكي ويكاد أن يتعرض للإعدام. ومرةً، في بوخارست، تأتي إليه امرأة مرتدية ملابس تنتمي الى مرحلة الأربعينيات وتخاطبه بوصفه ابناً، وهو أيضا يدعوها أمه، لنكتشف بأنه يعيش طفولته في الأربعينيات حيث يعود الى بيت العائلة ويلتقي بأقاربه "الموتى" الذين يستقبلونه ويرحبون به باعتباره طفلاً، ويلتقي أيضاً بأبيه الخارج من السجن والذي يتزامن مع مجيء العام الجدي 1945.. والجدير بالذكر أن هذا المشهد الطويل، المتواصل دون قطع لمدة 15 دقيقة، يغطي فترة زمنية طويلة: خمس سنوات.

خلال هذه الرحلة، كل امرأة يلتقي بها تصبح تجسيدا لامرأة من الماضي أقام معها علاقة حب. الماضي يلتحم بالحاضر على نحو يصعب فصله ما.. ليس ذهنياً فحسب، بل فيزيائياً أيضاً. إن حركة كاميرا ضمن الحيز نفسه ينقلنا زمنياً من الحاضر الى الماضي. في الأخير، يصل الى سراييفو: البقعة التي لا توفر أي أمل، أي خلاص، أي عزاء.. حيث النقص الحاد في المياه والمؤن، حيث القصف اليومي والشوارع المهجورة والجثث المتناثرة. وحيث الضباب أحياناً (أفضل صديق للإنسان) إذ عندها يجد القناصة صعوبة في الرؤية فيخرج الناس من مخابئهم.. أفراد ينتمون الى مختلف الأعراق والمذاهب المتناحرة، يخرجون ليحتفلوا بالموسيقى والرقص والتمثيل.. كأن المدينة تتحول فجأة، والناس يهنئون بعضهم بعضاً لأنهم لا يزالون أحياء.

هناك، في مبنى الأرشيف المتهم، في معمل لتحميم الأفلام، ينجح البطل أخيراً في العثور على أشرطة الأخوين ومشاهدة التحديقة الأولى، وذلك بمساعدة الرجل العجوز الذي يشرف على المبنى والذي يقول عن نفسه : "ما أنا إلا جامع للتحديات

المتلاشية" .. والاثان يشهدان معاً إطلاق سراح التحديقة التي ظلت حبيسة العلب المعدنية منذ بداية القرن العشرين. لكن هذا العجوز سرعان ما يقع ضحية حرب وحشية وعبثية ، إذ يتعرض هو وعائلته الى التصفية الجسدية قرب النهر.. وبسبب الضباب الكثيف نحن لا نرى الجريمة وهي تحدث (أنجيلوبولوس في أفلامه لا يهتم بإظهار الحدث العنيف ذاته بل تأثير الحدث) . إن الأصوات التي نسمعها توحى بالمجزرة المرعبة التي هي على وشك الحدوث: أصوات احتجاج وتوسل وبكاء ثم إطلاق نار وأصوات أجسام تتساقط في المياه. كذلك نحن لا نرى ردة فعل البطل الواقف بعيداً.

عندما يحل الصمت التام، يهرع عبر الضباب ليرى الفاجعة ماثلة أمامه.. ولا يملك غير أن يطلق صرخات غضب وعجز ويأس وألم واحتجاج.

الفيلم عبارة عن أسفار (أوديسة) ثلاثية. في المستوى الأول: هو بحث عن جذور السينما في دول البلقان، وبالتالي في السينما نفسها.. في قوتها وإمكانيتها. إن بطل الفيلم (المخرج) في محاولته لإعادة اكتشاف الأشرطة المفقودة فإنه يأمل في إعادة البراءة الى تحديقه السينمائية الخاصة.

المستوى الثاني: رحلة عبر تاريخ البلقان حتى مأساة البوسنة. المستوى الثالث: الرحلة الشخصية لرجل عبر حياته وعلاقاته وما فقدته طوال مسيرته الفنية والحياتية.

إن ما يسعى إليه أنجيلوبولوس، على نحو خاص، هو الرحلة الداخلية، الحقيقة الروحية.

إنه يخلق سرايفو الخاصة به.. واقعياً ومجازياً ، إذ لا يوجد في سرايفو أرشيف للأفلام ولا أوركسترا مؤلفه من الصرب والكروات والمسلمين يعزفون في الضباب تحدياً للقناصة المتمركزين في التلال المحيطة.

إنها قصة ميتولوجية. وهو لا يقدم إعداداً سينمائياً للأوديسة بل - على حد تعبيره - "نمطاً أو مثلاً ، والذي يستخدم غالباً من أجل التباين وليس المحاكاة". ومع أن أنجيلوبولوس يمتلك رؤية سياسية وأخلاقية خاصة تجاه حرب البوسنة، إلا أنه لا يقترح -عبر فيلمه - أي مغزى سياسي بسيط يتعلق بتلك الحرب. إذ على الرغم من رعب تلك الحرب، والفقد الشخصي الذي يشعره البطل، فإنه لا يكون

وحيداً. إننا نتركه متحداً مع الفيلم الذي كان يبحث عنه، ومن ثم مع التراث الكلي للتاريخ والثقافة اللذين لا يتصلان بهذا القرن فحسب، بل تمتد جذورهما إلى آلاف السنين في الماضي.. إلى زمن هوميروس وما قبله.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* أردت أن أحقق فيلماً يتصل، بطريقة أو بأخرى، بالأوديسية. عندما زرت صديقي وشريكى في الكتابة تونينو جويرا (الإيطالي) الذي سبق أن عملت معه في أربعة أفلام، تحدثنا طويلاً - في قرية بشمال إيطاليا حيث يعيش - عن طبيعة ونوعية الرحلة، ثم شرعنا في مناقشة النزاع العرقي في دول البلقان.

قبلها كان تونينو قد خرج واشترى نسخة من الأوديسية باللغة الإيطالية، وفيما كان يقرأ لي مقاطع منها، وتحديدًا عن عودة يوليوس دون أن تتمكن زوجته بنيلوبي من التعرف عليه، سمعنا طرقات على الباب. جاءت فتاة حاملة هدية لي من ابنة النحات الإيطالي جياكومو مانزو، عبارة عن منحوتة لرأس يوليوس، مع رسالة منها تقول فيها كيف أن والدها النحات كان مأخوذاً بفكرة تحديقه يوليوس، وأن أمينته الأخيرة كانت أن يجد طريقة لنحت هذه التحديقة، التي تحتوي المغامرة أو التجربة الإنسانية كلها. ها هنا كنا نناقش الأوديسية وفجأة تأتي هذه المفاجأة، هذه الزيارة المفاجئة، كأنها علامة من السماء. هكذا توصلنا إلى عنوان فيلمنا. * إنه يتعلق بمخرج سينمائي فقد رغبته في تحقيق الأفلام. يوماً ما، أثناء زيارته لجزيرة ديلوس المقدسة، مسقط رأس الإله أبولو، يرى رأس أبولو المصنوع من رخام ينبثق على نحو غامض من شق في الأرض ثم يتهشم إلى أجزاء كثيرة.

يحاول المخرج أن يلتقط صورة لهذا الحدث لكن عندما يحمض الصورة لا يرى شيئاً. يتضح أن الرأس قد انبثق من الموضع ذاته الذي ظهر فيه أبولو - إله الضوء - لأول مرة. في ذلك الموضع، الذي هو مصدر الضوء، كان الضوء قوياً جداً بالنسبة إلى الكاميرا. هذه الحادثة تفضي بالمخرج إلى التفكير في الأفلام الأولى التي أنتجت في البلقان أيام السينما الصامتة. ويكتشف بأن هناك فيلماً واحداً لم يتم تحميصه أبداً. هذا الفيلم يصبح هاجس المخرج - الذي يسعى إلى مصدر

للإلهام - والذي يشرع في البحث عنه عبر دول البلقان: بلغاريا، اليونان، سكوبيا، ألبانيا، رومانيا، بلغراد، وأخيراً سراييفو. هناك، في سراييفو، وفيما القنابل تتفجر من حوله، يصل الى موقع "أرشيف الفيلم" الذي كان قد تعرض للقصف. وهناك يتمكن من مشاهدة الفيلم الأول بعد أن يقوم العامل في الأرشيف بتحميض الفيلم: فيلم صامت بالأسود والأبيض، أنتج في العام 1902، عن ممثل يؤدي دور يولي سريس، تجرّفه الأمواج حتى شاطئ إيثاكا.. حيث تنتهي رحلته. والممثل - يوليسريس ينظر الى الكاميرا محدقاً في المخرج، ومن خلاله يحدق في القرن العشرين.. إنها تحديقة يوليسريس وقد اكتزلت.

* كما قلت ، نقطة الانطلاق كانت الأوديسس . وأنا أشير الى الأسطورة لا إلى نص هوميروس. إنها ذات الأسطورة التي استخدمتها من قبل في فيلمي "رحلة الى كيثيرا". وفقاً للأسطورة فإن يوليسريس يعود الى إيثاكا لكنه لا يستقر فيها. بعد فترة يغادر ثانية في رحلة أخرى.

الفيلم نفسه رحلة شخصية لرجل، مخرج سينمائي نميّه بحرف A، والذي يلتمس الوسيلة للخروج من الأزمة التي هي ليست أزمته الخاصة وحسب، بل أيضاً أزمة جيل كامل. إنه يستجوب نفسه وما إذا كان لا يزال قادراً على رؤية الأمور التي تدور حوالبه بوضوح، وإذا كان لا يزال قادراً على الخلق، وهل هناك ما يمكن اكتشافه وما يمكن اختراعه من أشياء جديدة.

إلى مدى أكبر، فإن أزمته هي أزمتي أيضاً. الفيلم كذلك سفر عبر البلقان والتاريخ الأوروبي في القرن العشرين، بحثاً عن العلب الثلاث المفقودة التي تحتوي أفلام الأخوين ماناكي الأصلية. هذا البحث يأخذنا عبر تاريخ السينما الذي هو أيضاً تاريخ عصرنا. الأخوان ماناكي ليسا شخصيتين خياليتين. هما شقيقان.. تماماً مثل مخترعي السينما الأخوين لومير (أوجست ولوي). هما أول من حقق أفلاماً في دول البلقان. هذا البحث ليس فقط عن الأفلام لكن أيضاً عن ما تمثله، عن اكتشاف براءة ونقاوة اللقطة الأولى التي صورتها الكاميرا، ضرب من الإثارة التي يبدو أننا قد فقدناها الى الأبد.

* إنها البراءة التي تسبق الاكتشاف. هل نحن أبرياء الى حد كاف، ومتاحين عاطفياً، لمواجهة المعجزة والاعتراف بها كما هي، في حد ذاتها؟

في ما يتعلق بقصة الحب، فإن المحبوبة تتغير أربع مرات، لكن الوجه يظل نفسه دائماً، لذلك تقوم ممثلة واحدة بتأدية الأدوار الأربعة. إنها المرأة المثالية التي يحلم بها كل مراهق بوصفها المثال الرومانسي.

* بالنسبة لي، الغاية من بحث البطل هو اكتشاف ذاته.
* إنه فيلم عن البدايات.. العواطف الأولى التي سوف تكون دائماً الأكثر أهمية في حياة المرء. كنت دائماً مفتوناً بما يحدث أولاً؛ الأفلام الأولى، أو تجربة المرء الأولى بشأن الفيلم. فلليني قال ذات مرة بأنه عندما وضع عينه للمرة الأولى على عدسة الكاميرا، اكتشف أن ما كان يبدو محدداً ومؤكداً ومألوفاً، صار يبدو غريباً.. وهذا صحيح تماماً.

عندما يتحدث الفيلم عن البراءة الأصلية للنظرة الأولى فإنها لا تشير إلى السينما وحدها، انه عن الحاجة أو الضرورة، بوجه عام، إلى رؤية العالم من جديد بدون أي أفكار متهورة سلفاً.. كما لو للمرة الأولى. إن هذا النزوع إلى مشاهدة الأفلام القديمة، والمنتشرة في هذه الأيام، هو بطريقة ما تعبير عن الحنين إلى براءة الأفلام، وبراءة متفرجي السينما في الأيام الأولى.

* المخرج، في الفيلم، لا يحمل اسماً، وإن كان يحمل حرف A في السيناريو. لكن A ليس أنا، ليس أنجيلوبولوس.

* الفيلم يتصل بالسيرة الذاتية روحياً. إنه عن أفكار، عن الأسئلة التي أطرحها بشأن قضايا البلقان، عن السينما، عن الوضع الإنساني. إنني أعرف ما تعنيه الحرب الأهلية. لقد حكم الشيوعيون على أبي بالموت خلال الحرب الأهلية اليونانية، ومع أنه أفلت من الإعدام، إلا أن أسرتي انتهت بها الحال إلى الانقسام وتضارب بعضهم البعض. لست محللاً سياسياً، ولا أستطيع أن أقرر بأن هذا الجانب طيب والآخر شرير. إنني ببساطة أتحدث عن أفراد يعانون من نتائج جنون الحرب.. أياً كان الجانب الذي ينتمون إليه.

* في سراييفو بدأت الحرب العالمية الأولى. ومع أن أماكن عديدة شهدت الدمار أكثر من سراييفو إلا أنها أصبحت مكاناً رمزياً.. أسطورياً تقريباً.

* أردت أن أصور في سراييفو لكنني لم أستطع. كنا جميعاً مستعدين للذهاب غير أن الطائرة التي سبقتنا عادت بسبب تجدد القصف هناك. لقد بذلنا الكثير من الجهد لإظهار فكرة سراييفو على

الشاشة، فكرة الحرب الدائرة في مدينة تحت الحصار. أعتقد أن فكرة سراييفو هي أكثر أهمية من تصوير المشهد نفسه هناك. في أحيان كثيرة، تكون في الموقع الصحيح لكن روح ذلك الموقع تكون مفقودة. لقد صورنا في مدينتين دمرت هما الحرب، موستار وفوكوفار، وكلتا هما كانتا ضحية المأساة نفسها. في البوسنة صورنا مرتين عوضاً عن مواقع كرواتية.

* لخلق سراييفو في السديم، استخدمنا حظيرة طائرات ضخمة في مطار بلغراد. وقد وضعنا بداخلها كل شيء، من الأشجار إلى الثلج إلى الطرقات. مع خبير من فرنسا وآخر من اليونان، خلقنا سديماً اصطناعياً. لكنها كانت تجربة صعبة لأن المواد الكيميائية في السديم أزعت الممثلين الذين تعين عليهم أن يسيروا واضعين أقنعة قطنية على أفواههم وأنوفهم كما في المستشفى أو في هيروشيما بعد القنبلة. لم يكن ذلك سهلاً تماماً.

* في أحد المشاهد يقول سائق التاكسي للمخرج عندما تتوقف السيارة في ألبانيا بسبب الثلج: "نحن اليونانيين جنس بشري يحتضر".

إنها كلمات قوية وصادمة بالنسبة لليونانيين، لكنها تعني ما هو أكثر. ذات مرة حضرت مؤتمراً في باريس. وهناك اقتربت مني شابة يونانية تحضر لرسالة دكتوراه في السوربون وقالت لي "نحن اليونانيين الذين نعيش في الخارج، في أوروبا، نشعر بأزمة هوية هائلة. إننا نشعر بالخجل أحياناً لكوننا يونانيين بسبب كل تلك المشكلات التي تحدث مع الألبان، مع الاقتصاد والسوق المشتركة، ومع قضية سكوبيا. نحن لم نعد واثقين مما يعنيه أن نكون يونانيين". إن ملاحظتها جعلتني أتذكر كم كان الأمر مختلفاً بالنسبة لي ولجيلي عندما وصلت باريس في 1960. كنا وقتذاك نشعر بالفخر والزهو كلما قلنا "نحن يونانيون". كان لهذا معنى ما. أما هذه الشابة فتقول: "نحن أشبه بأفراد يحتضرون". .. وكأنها تردد ما قاله الشاعر سيفيريس وما سوف يقوله سائق التاكسي في فيلمي. في الواقع، قبل أن أكتب السيناريو، استقلت سيارة أجرة من فلورينا، تماماً مثل رحلة هارفي في الفيلم، وذهبنا إلى ألبانيا. فجأة بدأ الثلج في التساقط، فسألت السائق إذا كان يحتاج إلى وضع سلاسل على العجلات، غير أنه أجاب: "لا تقلق، أنا والثلج يفهم أحدهما الآخر".

في الفيلم يقول السائق الجملة ذاتها: "لخمس وعشرين سنة، كنا - أنا والثلاج - نتحدث إلى بعضنا البعض. كلما طلب مني الثلج أن أتوقف، توقفت".

* الفيلم يتناول تاريخ هذا القرن (العشرين)، بالتالي فإن استخدام الفلاش باك هو أمر إلزامي هنا. شعوري هو أن الماضي جزء متمم للحاضر. الماضي ليس منسياً، إنه يؤثر في كل ما نفعله في الحاضر. كل لحظة من حياتنا تتألف من الماضي والحاضر معاً، الحقيقي والتمثيل معاً.. كلها تتمازج وتؤلف في لحظة واحدة.

* مشهد تمثال رأس لينين والكاميرا تتحرك على مهل حول الرأس.. كان ذلك وداعاً لمرحلة، لعصر. كنت أقول وداعاً لكل ما كان جزءاً مني، من طفولتي وشبابي. ذلك التمثال المحطم يمثل النهاية.. نهاية كاملة.

* إنني ببساطة أقول ما قاله أرسطو عن التراجيديا. الدراما - أو الفيلم - ينبغي أن يثير الشفقة والخوف في الجمهور، ثم يخلق متنفساً به يتم إطلاق سراح العواطف. ليس لفيلمي نهاية سعيدة لكن له متنفس، انفراج، إعتاق للخوف والشفقة. وهذا لا يحبط ولا يوهن العزيمة. أن تبكي، والذي هو جزء من التنفيس، أمر ضروري إذا أراد المرء أن ينجح. ما هو التنفيس في فيلمي؟ إنها القصيدة من الأوديسة التي يلقيها هارفي كايبل في النهاية. وهذا يعني أن رحلته سوف تعود، هي لم تنته بعد. رحلة العثور على وطن تستمر.. وهو ضرب من الأمل. ذلك لأنه، بالرغم من كل شيء، يبدأ في الإحساس بالوئام مع نفسه والعالم.

* في الفترة الأخيرة كنت منشغلاً بأفكار عن المنفى والرحلة.. الخارجية والداخلية معاً. وعن إمكانية الحلم في هذا العالم حيث غياب الأحلام. الآن، كما يبدو، نحن نحيا وحسب يوماً بيوم، ومن الصعب حقاً أن نؤمن بأي شيء. بالنسبة لي، "الوطن" ليس حيث بيتك، لكن المكان الذي تشعر فيه بالانسجام والتناغم.. والمكان، في حالتي، عبارة عن سيارة تجتاز منظرًا طبيعياً. ما يهم ليس الوصول بل السفر ذاته. لذا ففي هذا الفيلم، عودة البطل إلى الوطن هو أيضاً سفر، بداية رحلة جديدة.

* عندما اتصلت هاتفياً بالمثل هارفي كايبل، واتفقنا على اللقاء في نيويورك، كان وقتذاك قد سمع عني لكنه لم يشاهد أياً من أفلامي، غير أن مارتن سكورسيزي وغيره من مخرجي نيويورك كلموه عني،

ومع ذلك كان لا يزال يحتفظ ببعض المخاوف . لقد أدرك بأن العمل في الفيلم قرار صعب، ذلك لأن الفترة التي سوف يستغرقها العمل معي من الممكن أن يستغلها في العمل في ثلاثة أفلام هناك . علاوة على ذلك، فقد كنت صادقاً وصريحاً معه . لقد أخبرته بأنه سوف يعمل ساعات طويلة في منتصف الا مكان، وسوف يصادف أوقاتاً عصيبة معي. لكنه قال: "لا مشكلة، لقد تدربت في البحرية". عندما شاهد فيلمي "منظر في السديم"، قبل أن يعلن موافقته على المشاركة، أبدى إعجابه الشديد بالفيلم. ثم جاء الى اليونان لياشر رحلة تحقيق الفيلم. لقد جاء حاملاً معه نسخة من أوديسة هوميروس، وعدداً من الكتب عن الأوديسة.

* هارفي كايمل تدرّب في ستوديو الممثلين، والذي هو ليس مدرسة بل أقرب إلى الطائفة الدينية . كان يحتاج الى الكثير من الوقت للتحضير وتهيئة نفسه. إنه يختلف عن مارسيلو ماستروني الذي كان يقول لي: "أنا طفل، أسرد لي قصة . قل لي ما يتعين علي فعله وسوف أفعله لك". لم يكن يهتم كثيراً بشأن المنهج وطرائقه، أما كايمل فقد كان هو المنهج مجسداً . كان يحتاج الى تعامل مختلف . جلسنا نتناقش ثم راح يهيئ نفسه ، ومثل هذا التحضير استغرق ساعات. في الموقع ، كان يحتاج الى وقت ليخلق مناخاً عاطفياً داخل ذاته.. وهي طريقة ستا نيسلافسكي التي يكرهها ماستروني.

كنا بصدد تصوير المشهد الختامي الذي يدور في مبنى السينماتيك الذي لحق به الدمار، وكنا نهين الإضاءة عندما قال لي هارفي: أمهلني دقيقة، أحتاج إلي شيء شخصي.. فسألته: ماذا تريد؟. أجاب: "شيئاً من فترة شبابي.. أغنية لفرانك سيناترا".

وقتذاك كنا نصور في بلدة صغيرة قرب أثينا، ولم يكن بإمكاننا الحصول على الاسطوانة التي طلبها هناك . مع ذلك، بعثنا شخصاً بالسيارة ليحلبها. حصلنا على الأغنية، ولا اذكر أية أغنية. جلسنا جميعاً نصغي إليها في الموقع. فجأة بدأ هارفي - الذي كان قد انزوى في ركن - ينشج ويبكي مثل طفل، متذكراً أمه التي ماتت وهو شاب. بعد حين، عاد وأعلن أنه مستعد. لكن عندما صورنا اللقطة الأولى، اكتشفنا انه يبد الكثير من الانفعال فيما كان يحضر للمشهد الى حد الاستنزاف. عندئذ قلت له بأننا لا نستطيع أن نعمل هكذا، لقد جربنا طريقتك، والآن سوف نجرب طريقتي. ثم طلبت من الجميع مغادرة

الموقع دون استثناء، حتى هارفي ومرافقيه، من السكرتير الشخصي الى الموجه الرياضي . لم ينبس هارفي بحرف بل خرج مع الآخرين، وبقيت وحدي في الموقع . شرعت في تشغيل موسيقى الفيلم رافعاً الصوت الى مداه ليسمعها الآخرون . عندما انتهت المقطوعة، سمحت لهم بالعودة. عاد هارفي غاضباً جداً وشتمني وصاح في قائلاً: "من تظن نفسك؟ أتظن نفسك إلها؟ أنت لا تحترم الممثلين".

اقترب مني أكثر متابعاً شتائمته في انفعال ، وظننت أنه سوف يضربني. كان ينتظر مري رد فعل ما . لكنني لم أترحزح ولم أتفاعل على الإطلاق.

بعد أن هدأ، سألته في هدوء شديد: "هارفي هل أنت مستعد الآن؟".

أعتقد أنه كان بحاجة إلى تلك الصدمة، فقد نفذ اللقطة على الفور، وبشكل مقنع. بعدها اقترب مني وقال: أنت عظيم يا رجل. * كان لدى هارفي الكثير من الأسئلة بشأن شخصيته. وأول سؤال وجهه لي كان: "هذا الأمريكي اليوناني الذي يسافر إلى كل مكان، من أين له بالمال لتغطية نفقات السفر؟".

هارفي ذو ذهنية عملية، وقد واجهتنا صعوبات عديدة في الأيام الأولى، لكننا تجاوزنا ذلك عندما بدأ في فهم وتقدير المشروع. * تعلمنا أموراً كثيرة أثناء تصوير هذا الفيلم الذي استغرق تنفيذه وقتاً طويلاً جداً، وغطى مناطق أكثر مما قد تظن عند مشاهدتك للفيلم، أعتقد أن أي شخص يدعي بأن لديه شيئاً ليقوله بشأن دول البلقان لا بد، قبل كل شيء، أن يقوم برحلة طويلة وشاملة عبر هذه المساحة الكبيرة، وينبغي أن يعرف شعوب المنطقة . ثمة قصيدة تقول: "كلما عرفت، أحببت أكثر.. كلما أحببت، عرفت أكثر". أنا لا أزعج تحليل الوضع، إني أعرض فحسب مشاعري الخاصة، ومشاعر الشخصيات في الفيلم.

* بالنسبة لي، أسلوبى وسيلة لمحاولة استيعاب المكان والزمن، بحيث يصح المكان انتقالاً للزمن . كمثال، هناك مشهد في الفيلم يدور في غرفة واحدة، لكن ليس في زمن حقيقي، بل في زمن يستغرق خمس سنوات.. خمس سنوات من تاريخ عائلة واحدة، من رومانيا، من أوروبا، من معسكرات الاعتقال إلى الستالينية.. تمر أثناء موسيقى فالس قصير.

في السينما ، ثمة خوف من "الزمن الميت" ، الزمن الساكن.. إذ
بسرعة يتم قطع اللقطات عندما لا يكون هناك حدث كاف.

الأبد ويوم واحد

في فيلمه "الأبد ويوم واحد"، الحائز على الجائزة الكبرى في مهرجان كان، نرى شاعرا يدعى "ألكسندر" (يؤدي دوره الممثل الشمساوي الكبير برونو غانز) وهو يتذكر حياته التي أمضاها في عزلة وانفصال عن العالم، وعن ما حوله، منغمرا في الكتابة وحدها.. فيما هو يستعد لدخول المستشفى في اليوم التالي مصابا بمرض خبيث قد يؤدي بحياته.

فيما هو يهيم في شوارع مدينة ثيسالونيكى، يتداخل الماضي والحاضر، الذاكرة والواقع، في تأمل مركب لكنه محرك للمشاعر على نحو حاد ومكثف.. تأمل في اللغة والموت والذاكرة والموهبة الشعرية.

بعثوره على بعض الرسائل، التي تركتها زوجته المتوفية منذ سنوات، تبدأ ذكرياته في التدفق مدركاً إلى أي حد هي أحبته. إن توفقه إلى الاتحاد من جديد بزوجته على المستوى الروحي، يأخذ شكلاً آخر، في هيئة علاقة بصبي ألباني مهاجر بطريقة غير قانونية، والذي يتعهد بمساعدته في عبور الحدود مقابل أن يجلب إليه مفردات يونانية جديدة لم يسمع بها من قبل، والتي قد تساهم في تحريك الركود الإبداعي الذي يعاني منه في السنوات الأخيرة. هذه العلاقة تجعله ينفتح ثانية على إمكانيات الحب في العالم.. حتى لو لمجرد يوم واحد فقط. وهو اليوم الذي يقضيه برفقة هذا الصبي.

إن أنجيلوبولوس يوحد هنا الشخصي والسياسي، فذكريات البطل بشأن الحياة العائلية تندمج مع مراحل أساسية من التاريخ اليوناني المعاصر، ومع التأمل في قصة الشاعر الشهير سولوموس الذي كتب النشيد الوطني، ووجد اللغة اليونانية الحديثة.

في أحداث متوازية، هو يروي للصبي قصة هذا الشاعر الذي كان يشتري الكلمات من الناس لكي يوظفها في قصائده، وكيف أنه (أي ألكسندر) قد تخلى عن الكتابة من أجل أن يكمل قصيدة ناقصة كان قد كتبها ذلك الشاعر، والذي عاش في إيطاليا زمناً ثم عاد إلى بلده

اليونان وهو لا يتقن اللغة اليونانية جيداً، لذلك كان يشتري المفردات التي لم يسمع بها من قبل ، والتي تثير مخيلته الشعرية برنينها وفراقتها.

قبل ساعات من رحيل الصبي بالباخرة، يأخذه ألكسندر في جولة ليلية عبر الباص حول المدينة، حيث يصادفان شخصيات غامضة عديدة (بينهم ذلك الشاعر اليوناني الميت) وهم يركبون الباص ويغادرون.

بعد انتهاء الجولة، يرحل الصبي فيما يقرر ألكسندر عدم الذهاب إلى المستشفى، إنما يمضي الى الشاطئ، محدقاً في البحر، متأملاً ما مضى من حياته.

عنوان الفيلم هو إعادة صياغة لزعم أورلاندو - في مسرحية شكسبير "كما تحبها" - من أن عشقه سيدوم إلى الأبد إضافة إلى يوم واحد.

التوتر في السرد ينشأ من قرار شاعر يحتضر بأن يؤجل استعداداته للموت كي يشغل نفسه بمشكلة صبي لاجئ يجسد الاضطراب في دول البلقان. هذه العلاقة العابرة تفضي به الى فهم أفضل لمنغاه الداخلي الخاص كراصد مشوش لوطنه اليونان ولحياته الشخصية. في الوقت نفسه، تلك العلاقة تقربه أكثر من القصيدة التي يحاول إكمالها.

كما في العديد من أفلام أنجيلوبولوس، هذا الفيلم يأخذ شكل الرحلة المادية والروحية معاً، تمثلاً بقول الشاعر اليوناني جورج سيفيريس: "في البدء كانت الرحلة". ومن خلال هذه الرحلة ، يطرح ثيمات الفقد والبراءة، ويتحرى المشكلات والاضطرابات في دول البلقان.

تقنية أنجيلوبولوس تقوم على حركات كاميرا مركبة، ولقطات طويلة أسرة تستدعي التأمل . ثمة تباين في الإضاءة واللون بين أحداث الحاضر والمشاهد التي تستحضر فيها الذاكرة ماضي الشخصية وحنينه الى زوجته . أما الانتقالات الزمنية فهي أخاذة في بساطتها وتدفعها السلس فيما البطل يتحرك داخل وخارج ماضيه ، ويحيا من جديد لحظات من السعادة كان قد استخف بها سابقاً أو نسيها.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* التخوم، بالنسبة لي، ليست مفاهيم جغرافية . إنها ببساطة انقسامات بين هنا وهناك، بين الماضي والحاضر. وفي هذا الفيلم، هي مسألة الانقسام بين الحياة والموت.

رجل يحتضر، يومه الأخير . كيف تقضي يومك الأخير؟ ما الذي يمكن أن يحدث لنا؟ ماذا سوف نفعل بالساعات الباقية لنا؟ هل تتأمل الحياة التي عشتها، أم أنك تسمح لنفسك بأن تنساق، تنكشف أمام كل المصادفات: تتعقب شخصاً ما، تفتح نافذة، تلتقي بشخص لا تعرفه، تفتح نفسك لكل ما يحدث، للمجئ غير المتوقع، للذي لا يرتبط لكن يتضح في النهاية أنه يرتبط؟

الشيء الملهم للفيلم هو أنني ازددت تقدماً في السن ، والأصدقاء في هذه الأيام لا يكفون عن الرحيل والموت . لقد خطرت لي الفكرة في صباح اليوم الذي علمت فيه بوفاة الممثل (الاطالبي) جيان ماريا فولونتي، الذي توفي في غرفته بالفندق فيما كنا نصور فيلم "تحديقة يوليسيس". لقد وجدته الخادمة فاقداً للحياة فاستدعتني، وهناك في الحمام رأيته ممدداً، مسنداً رأسه إلى الوسادة، كما لو كان نائماً فحسب.

كنت قد أمضيت اليوم السابق معه، وكان يبدو سعيداً جداً وهو يعمل في فيلم يشعر تجاهه بالحماسة، وفي مكان يروق له ، ومع أشخاص يحبهم. كنا نصور في موستار بالبوسنة . ثم عبرنا الحدود الى سلبيت، ومن هناك انتقلنا بالطائرة الى زغرب ثم الى سكوبيا، بعد ذلك انتقلنا بالباص إلى اليونان، ذلك كان اليوم الأخير لجان فولونتي، رحلته الأخيرة. موته صدمنا جميعاً .. كل العاملين في الفيلم.

موته جعلني أتساءل: كيف سيبدو الأمر لرجل يعرف بأنه سوف لن يكون موجوداً في اليوم التالي، ولم يبق له غير يوم واحد يعيشه؟ كيف يصحو من نومه، ويشرب قهوته؟ أين سيذهب وماذا سيفعل عندما يواجه ذلك التخم؟

بعد بضعة شهور من التفكير بشأن هذه الخطوط والمجريات، خطرت لي فكرة أخرى: الحيات المهشمة التي يعيشها أطفال مهجورون، من ضحايا حرب البلقان، الذين التقيت بهم أثناء تحقيق فيلمي "تحديقة يوليسيس".

كذلك أردت أن أفعل شيئاً بشأن الشاعر واللغة، متأملاً فكرة هايديجر الذي رأى بأن هويتنا مرتبطة بإحكام، وعلى نحو لا سبيل إلى الخلاص منه، باللغة الأم.

عندما ذهبت إلى إيطاليا لزيارة تونينو جويرا (كاتب السيناريو)، أدركت أن لدينا موضوعاً واحداً فقط وليس ثلاثة كما ظننت . لذا فقد أمضينا وقتاً طويلاً ونحن نتناقش ونتجادل.

* هذا الفيلم بأكمله عبارة عن رحلة متواصلة عبر الزمن، عبر الحاضر والماضي. ليس هناك تخوم جلية وواضحة المعالم بين الواقع والخيال. التخوم مائعة. رحلة البطل "الكسندر" تنطلق من الواقع. هو ينقذ الصبي من براثن منظمة إجرامية متخصصة في بيع الأطفال إلى العائلات الغنية الراغبة في تبني الأطفال. لكن في موضع معين، الرحلة تصبح داخلية، باطنية. كمثال، عندما يصل الاثنان إلى الحدود الألبانية، يكون المشهد مرئياً عبر الضباب، ثمة أفراد يتكئون على سياج من الأسلاك الشائكة. بالطبع، الحدود ليست مثلما تبدو عليها في هذا المشهد . إنها ليست حقيقية. هذه الأحداث والصور تقع فقط في مخيلة البطل . إنه تخيل. هذا التخم المسور بالأسلاك الشائكة هو التخم الكائن داخل الكسندر نفسه. والصبي يساعده، فحسب، على مواجهة صراعه الداخلي، هو يعطيه مبرراً للسفر عبر اللحظات الرئيسية من حياته، ولتذكر اللحظات السعيدة التي عاشها مع زوجته الراحلة.

* إنه الشخص الذي كان طوال حياته مشغولاً بالتفكير في ذاته وعمله ومهنته ونسائه وقصائده. لم يدرك القيمة الحقيقية للآخرين في حياته، الآخرين بشكل عام. هو لم يفهم معنى الاتصال الحقيقي، لم يستغل الوقت في رؤية الآخرين، في التعرف عليهم.

* الزمن، في فيلمي، هو الثيمة الرئيسية. وكما قال هرقليطس: "ما هو الزمن؟ الزمن طفل يلهو بالحصى على حافة البحر".

شخصيات فيلمي يسافرون عبر الزمن والمكان كما لو أن الزمن والمكان لا يوجدان . السؤال الأهم هو: كم سيدوم الغد؟ والإجابة هي: الأبدية ويوم واحد. وإذا كان محظوظين فلربما نعيش حياتنا وفق صورة المستقبل التي نحملها معنا اليوم.

* في الفيلم يظهر ديونيسيوس سولوموس، شاعر يوناني من القرن التاسع عشر (1798-1857)، وهو يتجول في أرجاء اليونان ويشترى كلمات لقصائده. في الواقع، هذه القصة حقيقية إلى حد ما. لقد كان

سولوموس شاعراً عظيماً، وهو ابن أرسطراطي من جزر إيونيا. كان في ذلك الحين متأثراً جداً بالثقافة الإيطالية، أما أمه فقد كانت تعمل خادمة. أبوه، الذي كان يرغب في اجتثاث جذوره البروليتارية، أرسله إلى إيطاليا وهو صبي في التاسعة أو العاشرة ليدرس في دير . هناك نشأ وأنهى دروسه، وكان يكتب الشعر بالإيطالية عندما بلغته أبناء في العام 1821 عن انتفاضة اليونانيين ضد المستعمرين الأتراك الذين حكموا آنذاك شبه جزيرة البلقان . عندئذ استعاد ذكريات طفولته وصورة أمه والأغنيات التي اعتادت أن تنشدها له، فقرر أن يعود إلى موطنه ويشارك في النضال الوطني. لكن نظراً لكونه شاعراً، ماذا كان بوسع أن يفعل غير الكتابة؟ لقد شعر بأن عليه أن يكتب قصائد ثورية، يرثي من خلالها موت الأبطال ويستحضر الصورة المنسية للحرية. وقد تحولت قصيدته "نشيد الحرية" إلى النشيد الوطني للبلاد . كما كتب قصيدة طويلة مركبة لكن لم يستطع إكمالها.

بما أن معرفته باللغة اليونانية كانت محدودة جداً، فقد مضى متجولاً في أنحاء البلاد، جامعاً المفردات التي لم يسم ع بها من قبل، محاولاً أن يعيد اكتشاف لغته، ويدونها في مفكرته. هذه هي قصة الشاعر الحقيقية. أما فكرة شرائه لكل كلمة جديدة يحصل عليها، فقد كانت من اختراعي . والمجاز هنا واضح . اللغة الأم هي بطاقة الهوية الحقيقية الوحيدة . وكما قال هايديجر، لغتنا هي بيتنا (أو وطننا) الوحيد، وكل كلمة تفتح أبواباً جديدة أمام الفرد الذي يحرزها. لكن للدخول من ذلك الباب، عليك أن تدفع ثمناً. لقد حاول سولوموس أن يكتب بصيغة لغوية استمدتها في ما بعد كل الشعر اليوناني المكتوب على غرار، كما فعل دانتلي مع الإيطالية. في ذلك الوقت لم يكن لائقاً أن تكتب بلغة الناس البسطاء.

* عندما يرى الصبي الألباني مدى حزن ألكسندر، فإنه يرغب في مواساته بأن يجلب له الكلمات التي يلتقطها بنفسه. إنه ينخرط في الزحام، وفي كل مرة يعود بكلمة جديدة. هو يلفظ الكلمة والآخر يدفع له شيئاً مقابل ذلك. يصبح هذا أشبه بلعبة يلعبانها سوياً. من بين هذه الكلمات، ثمة ثلاث كلمات تظل عالقة معه في نهاية الفيلم، وهي الكلمات التي تعبر فعلاً عن جوهر الفيلم، كما لو أن حياته بأسرها منعكسة في هذه الكلمات. هناك كلمة korfulamu

والترجمة الدقيقة لها هي "قلب الزهرة"، لكن باليونانية الكلمة تستخدم للتعبير عن إحساس الطفل حين ينام في حضن أمه. إنها كلمة تستخدمها الجدات، وقد التقطتها بنفسني، مصادفةً، هنا في نيسالونيكني، على الشاطئ.

الكلمة الثانية حصلت عليها من بحر مسن. إنها كلمة منسية تماماً اليوم، xenitis، وهي مشتقة من جذر "الغربة"، وتعني الغريب، لكن الغريب الذي هو غريب في كل مكان، ذلك الذي يجد نفسه في وضع أو حالة من يكون غريباً. إنها تصف الاحساس بكونك غريباً، أو الإحساس بالمنفى.

الكلمة الثالثة هي argathini، وهي تعني "ساعة متأخرة جداً في الليل".

تلك هي الكلمات الثلاث التي يجدها برونو أثناء لعبته مع الصبي، والتي في الوقت ذاته تعلق على الحياة التي عاشها. إنها تلخص حياته، تمثل طريقته في الحياة.

الكلمة الأولى تمثل كل ما هو حب، مودة، حميمية، ألفة.. مع أي شخص كان: أمك أو حبيبك. الكلمة الثانية تعبر عن الجانب الوجودي من القصة.. حالة الروح. أما الكلمة الثالثة فتعبر عن الزمن. الكلمة تعني هنا أن الزمن قد انقضى بعد اللقاء القصير مع الصبي. من المهم الآن أن يكون مدركاً لهذه الحقيقة. الكلمة نفسها كانت هدية من الصبي.

* كنت دائماً أرى إلى الكلمات بوصفها طرقاً تتيح الإمكانية للاتصال والتعبير. ألكسندر يحاول أن ينهي قصيدة غير مكتملة من القرن التاسع عشر بمفردات يجمعها هنا وهناك، أو بالأحرى يشتريها مثلها فعل الشاعر الأصلي. ومع كل اكتشاف يحرزه، هناك ثمن ينبغي أن يدفعه. لذا فالفيلم هو أيضاً نوع من الحكاية الرمزية عن الإبداع الفني. ليس عن إمكانية الاتصال فحسب بل أيضاً عن الخلاص، عن الوسيلة لعبور التخوم.

* مشهد الباص، في الليل، تحت المطر، في رحلة عبر نيسالونيكني: هذا المشهد كان مختلفاً تماماً في السيناريو. ما تراه هنا على الشاشة هو ثمرة ارتجال في الموقع. في الأصل، كان من المفترض أن يكون المشهد واقعياً جداً، في الصورة والصوت معاً. لكن فيما كنت أصور، شعرت أن عليّ أن أنقل هنا إحساساً بالزمن الساكن. ولهذا السبب تغير المشهد الأصلي.

* من أجل تصوير الجزء الأخير من الفيلم، اخترت فيللا قرب البحر في أحد شوارع ثيسالونيكى. في الاستعنيات كانت الطرق المشجرة تحول دون رؤيتك للبحر، لكنني كنت بحاجة إلى البحر، وليس لدي سوى نصف البيت مبنياً عند البحر . في اللقطات الأخيرة تفتح النافذة، ومن خلالها نمر حتى الشرفة، حتى ساحة الدار ، إلى أن نصل الى البحر.

كيف نجعل الكاميرا تمر عبر نافذة في الطابق الثاني؟ كنا بحاجة الى رافعة ضخمة. أحد العاملين معنا اقترح أن ننفذ ذلك بالطريقة التي يفعلونها في المسرح، أي أن نقسم الموقع الى شطرين ونجعل الكاميرا تنسل على قضبان بحيث ينكشف الموقع حين نمر فقط . هذا كان يحتاج إلى توقيت خارق، و إلى حوالي 22 شخصاً لتنفيذ المشهد على نحو ملائم. الممثل برونو غانز، عندما رأى كل ذلك قال لي: "نعم، هذا مشهد صعب حقاً. كيف يفترض في أن أمثل مع كل هذه الضوضاء؟" .. فأجبته: "أنت الممثل، ولست أنا. تخيل أن شيئاً لا يحدث".

* ما إن أنهيت كتابة سيناريو الفيلم حتى أحسست بأن مارسيلو ماستروياي هو الأنسب للدور، لقد أصبحنا صديقين حميمين منذ أن عملنا معاً في "مربي النحل"، لكن عندما التقيت به في مدينة رهيمني بإيطاليا، أثناء انعقاد مؤتمر عن فلليني، أدركت أن حالته الصحية سيئة جداً وسوف لن تسعفه في تأدية الدور. لم أستطع أن أصارحه بذلك، لكن هو الذي بادر بإخباري بذلك، كان شاقاً علي أن أراه هكذا.. أشبهه بشبح. تلك كانت المرة الأخيرة التي رأيته فيها، إذ فارق الحياة بعد فترة قصيرة.

* أما برونو غانز فقد شاهدته في باريس وهو يمثل على خشبة المسرح دور يوليسيس . وقد لاحظت انه يشبه تماماً الشخصية التي تخيلتها بلحيته وملابسه. هو خجول جداً، منطو جداً، وقريب جداً من الشخصية التي مثلها في الفيلم، ولم يكن بحاجة لأن يمثل،

لسوء الحظ لم أستطع أن أوظف صوته، فالشخصية يونانية وكان علينا أن نلجأ إلى الدوبلاج. ذات مرة سمعته يسرد بالألمانية، ورغم أنني لا أتقن هذه اللغة، إلا أن صوته قد حرك مشاعري.

* الفيلم ليس كراسة أيديولوجية جافة بل استجابة شعرية، مجازية، الى قلق المرحلة، الصبي اليتيم، على سبيل المثال، ليس لاجئاً

فحسب، بل هو انعكاس لشباب البطال (ألكسندر) نفسه، وهو ملاك الموت الذي يقوده عبر متاهة متشابكة من الماضي والحاضر، متيحاً له التوصل إلى تفاهم مع حقيقة أن مهنته غالباً ما أفضت به إلى إهمال عائلته.

* هذا الفيلم ليس من أكثر أفلامي اتصالاً بالسيرة الذاتية، لكن أكثرها شخصية، ذلك لأنني عبرت هنا عن مشاعري أكثر مما عبرت عن أفكارى.

* يجب أن أعترف بأنني لم أكمل قط أي شيء بالطريقة التي أردت أن أكملها. كان ثمة دائماً عوائق فيزيائية وعاطفية حالت دون بلوغي حالة من الرضا والاقتناع الكلي. من وجهة نظر ظاهرية، عندما يقول ألكسندر "أنا نادم لأنني لم أكمل قط أي شيء"، فإنه يريد أن يبدو ذلك الإنسان الذي لا يكمل شيئاً قط، لكن حين يباشر النظر داخل نفسه، يكتشف بأن طموحاته كانت دائماً أكبر من النتائج التي أحرزها، واستطيع أن أقول الشيء ذاته عني.

* في فيلمي "مربي النحل" يقرر البطل أن يموت. في "الأبد ويوم واحد" يأمل ألكسندر في إيجاد الجسر الذي سوف يتيح له أن يتخطى الموت. ذلك الجسر، كما يعتقد، يتمثل في الكلمات التي سوف تبقى حياً، سواء كف جسيدياً عن الوجود أم لا.

* هو لا يموت. في النهاية، يتعين عليه أن يدخل المستشفى لكنه يرفض ذلك، بالتالي هو يرفض النهاية "الطبيعية". لأول مرة هو لا يذهب في الاتجاه الذي قد يذهب إليه أي شخص آخر لو كان في مكانه.

ثلاثية المرج الباكي

" ثلاثية المرج الباكي "، التحفة السينمائية الأخيرة التي قدمها ثيو أنجيلوبولوس في العام 2004، هي تجربة سينمائية استثنائية تشكل، مع أفلامه السابقة، عالماً خاصاً وفريداً ومتماسكاً - شكلاً ومضموناً - يتسم بالحس الملحمي والسبر العميق للعلاقات الإنسانية ضمن أحداث تاريخية تتخذ من الواقع اليوناني ركيزة أساسية لها. هذا العالم، عبر رؤى أنجيلوبولوس النافذة وجماليته البصرية الآسرة، يستدعي التأمل لا الفرحة الكسولة، أن تشعر بذاتك - المغمورة بالصور المدهشة - مشدودةً إلى الشاشة كما في السحر، لكن دون أن تسلبك القدرة على التأمل والتفاعل، والاستمتاع أيضاً، لكن على المستوى الشعري والجمالي الراقى، بعيداً عن الانفعال الخارجي الطارئ.

لكن مثل هذه الأعمال "الفنية"، غير الرائجة تجارياً، لا تجذب اهتمام المتفرج الذي لا يرغب في مشاهدة أفلام صعبة، تأملية، "مرهقة"، لا يستطيع أن يتناغم معها لأنها تصدم ذوقه وميوله ووعيه وحساسيته، وتتعارض مع كل ما اعتاد عليه من فرط إدمانه على أفلام استهلاكية، إثارية، لا تخاطب إلا غرائزه.

هنا، ولمدة ثلاث ساعات تقريبا، نعيش ملحمة أخاذاة عن تراجيديا الوضع الإنساني من خلال عائلة يونانية مؤلفة من: سب ايروس، زوجته، ابنهما أليكسيس، وطفلة يتيمة تبناها سب ايروس تدعى إيليني. هذه العائلة، مع عائلات يونانية أخرى، تنزح في العام 1919 من روسيا، حيث كانت تقيم، هرباً من الثورة البلشفية، عائداً إلى اليونان لتستقر في أرض قرب النهر، حيث بينون قرية.

بعد سنوات، تعود إيليني إلى القرية بعد أن أثمرت علاقتها بأليكسيس ولدين توأمين (يورجي وياني) تركتهما في منطقة أخرى عند عائلة قبلت أن تتبناهما.

سلب ايروس، الذي حقق مكاسب مادية والذي يشعر بالوحدة بعد وفاة زوجته، يقع في هوى إيليني ويعرض عليها الزواج، غير أنها، أثناء الاحتفال بالعرس، تهرب مع أليكسيس، وبمساعدة فرقة من الموسيقيين، يسافران إلى ثيسالونيكى.

يتضح أن أليكسيس يمتلك موهبة في العزف على الأكورديون، لكن الفرقة تجد صعوبة في الحصول على عمل وكسب الرزق. وهما لا

يدركان أن سبليروس، المتعطش للانتقام منهما، يطاردهما من مكان إلى آخر. في غضون ذلك، يجتمع شمل الاثنين مع ابنيهما التوأمين. في العام 1936، ينضم الزوجان إلى الجبهة الشعبية اليسارية. أثناء حفلة راقصة، يظهر سبليروس لكنه يموت بنوبة قلبية. الجبهة الشعبية تنسحق والفاشيون يبدأون في السيطرة على زمام الأمور. أليكسيس يقبل عرضا من قائد فرقة موسيقية بالانضمام إليهم في جولة إلى أمريكا.

وحيدةً مع ابنيها، تتعرض إيليني للاعتقال لأسباب سياسية (إيواء شخص من المقاومة) وتقضي سنوات الحرب في السجن. في العام 1946 يطلق سراح إيليني، وتعلم بأن زوجها، الذي التحق بالجيش الأمريكي للحصول على الجنسية لكي يتمكن من إدخال عائلته إلى أمريكا، قد لقي مصرعه في الأيام الأخيرة من الحرب. إيليني تجد المأوى عند عدد من النسوة القرويات، وهناك - في العام 1949 - تكتشف مقتل ابنيها بعد أن انضم كل منهما إلى جبهة معادية للأخرى في الحرب الأهلية.

في المشهد الأخير من الفيلم، نرى إيليني جالسة قرب جثة ابنها يورجي تندب قائلة: "يورجي يا بني، يا فتاي، فتاي العذب.. استيقظ يا ولدي، انهض. ليس لدي أحد بعد الآن.. لا أحد أفكر فيه. لا أحد أجلس معه ليلا. لا أحد أحبه. أنت كنت هو. أنت أنت. أنت هو." ثم تطلق صيحة ألم وفجعية.

إن إيليني تعيش في عوالم لا توفر لها الأمان والراحة والاستقرار، لذا نراها على الدوام في حالة رحيل، هجرة، هروب. هي تأتي إلى اليونان يتيممةً بعد أن فقدت والديها أثناء الثورة الروسية. ومن القرية يتم إبعادها إلى مكان آخر تلد فيه بعد اكتشاف علاقتها العاطفية مع ابن العائلة التي تبنتها وأوتها. ثم تعود لتعيش في قرية سوف تهرب منها بعد محاولة إرغامها على الزواج من رب العائلة.. وفي رحلتها الموحجة تفقد حبيبها، حريتها، وأخيرا ولديها.

إن العالم الذي يخلقه أنجيلوبولوس، بالتعاون مع كاتب السيناريو الإيطالي الكبير تونينو جويرا (الذي شاركه في كتابة أغلب أفلامه) هو شبيه بعالم التراجيديا الإغريقية حيث القدر يرسم للمصائر دروبها الشائكة، وحيث حادثة صغيرة تجر وراءها سلسلة من الحوادث الرهيبة ومن الكوارث والمحن.

كما في التراجيديا الإغريقية، نحن لا نرى الأحداث الرئيسية في القصة: الهرب من روسيا، الولادة، تجارب حبيب إيليني في أمريكا، الحرب العالمية، الحرب الأهلية، مقتل الأبناء.. بل نسمع عن كل هذا من خلال الحوار والمونولوجات الداخلية. إن أصداء ارتباط أنجيلوبولوس بالميثولوجيا الإغريقية ظاهرة وواضحة هنا كما في أغلب أعماله السابقة. لكن بخلاف أفلامه السابقة، تكون المرأة هنا في مركز الأحداث وفي بؤرة المنظور. والجدير بالذكر أن اسم البطلة إيليني يعني اليونان وفق الجذر أو الأصل اللغوي للكلمة الإغريقية.

يتميز أنجيلوبولوس، أسلوبياً، باللقطات الطويلة، المديدة، التي تستغرق دقائق طويلة، والتي تدعونا إلى التأمل. عبر هذه اللقطات، نختبر جمال الطبيعة، نشهد حضور التاريخ وهو يمر ويترك آثاره وعلاماته.

" ثلاثية المرحج الباكي " هو الفيلم الأول من ثلاثية يزعم المخرج الكبير أن ينجزها، والتي تحكي عن تاريخ اليونان من السنوات الأولى للقرن العشرين وحتى وقتنا الحاضر، ليس من وجهة نظر فرد واحد بل عبر تجربة جماعية تطرق إليها في أفلامه الأولى.

* * * *

يقول أنجيلوبولوس:

* ثوب الزفاف شيء تراه في مواضع مختلفة من الفيلم. إنه يظهر ثانية في مشهد تال عندما ترتديه إيليني، وهي تشعر باليأس وبأنها مهجورة، ثم تأخذ حقيبتها الصغيرة لتترك حبيبها أليكسيس. في المرة الثالثة يكون الثوب معلقاً فحسب على أنقاض البيت الذي دمرته الحرب.

في عدد من أفلامي هناك أناس يتزوجون وهناك ثياب زفاف. وتستطيع أن تقول بأنه أحد موضوعاتي أو عناصر الاعتيادية والمألوفة، مثل المظلات السوداء، مثل المعاطف الواقية من المطر، مثل المطر والضباب والرحلة.

* إيليني، ضمن نطاق معين، تكون أم أليكسيس وحبيبته في آن، ذلك لأنها تزوجت أباه سبايروس. إنها علاقة أوديبية. نحن نكتشف أمر الزواج من خلال الحوار فقط. بعد موت زوجته، سب ايروس يشعر بالوحدة ويقع في غرام إيليني. يتزوجها ضد مشيئتها، بل ودون أن يطلب رأيها.

في تلك الأيام، كان رب العائلة مخولا بأن يفعل ما يشاء وينال ما يريد، أما النساء فلم يمتلكن صوتا ولم يسمح لهن بالتعبير عن أي رأي، لذا فإن عملية هروب إيليني من زوجها مع أليكسيس هي حركة جريئة في مسيرة التحرر.

* كل قطار يصل، يجلب معه مرورا جديدا للزمن. هكذا تتجلى وتنمو قصصي. بالنسبة لي، صفير قطار يعني دعوة للسفر. إنها حالة موسيقية تقريبا. لا أعتقد بأني قادر أن أعطي تفسيراً منطقياً أكثر لأنني، إن فعلت ذلك، فسوف أفقد صوت القطار.

* أحب الموسيقيين الجوالين. العديد منهم جاءوا إلى اليونان من دول البلقان، من الرومانيين والألبان والفجر.. جاءوا مع آلاتهم الموسيقية: الأكورديون والكمان. إنهم كائنات مجنونة، وشاعرية جدا. يتكون لديك إحساس بأنهم لا يفعلون ذلك من أجل كسب الرزق فقط بل لأنها طريقتهم في الحياة. ذلك أمر رائع.

* إنها أيضا قصة عن الماء. إننا نبدأ من النهر في بداية الفيلم، مع من سيصبحان حبيبين في المستقبل، وهما الآن صغيران يحاولان أن يعثرا على منبع النهر. من أين يجيء الماء؟ من أين تجيء الحياة؟ الماء هو الحياة.

القرويون حول بحيرة كركيني، حيث صورنا، والذين يقتاتون من طريق النهر القادم من بلغاريا، جميعهم يعيشون على صيد الأسماك. لمدة ثلاثة شهور، في فترة الشتاء، تفرغ البحيرة نفسها وتصبح سهلا واسعا خاليا من الشجر. أثناء انحسار المياه، قمنا ببناء القرية من جديد، مشيدين مئة بيت من مواد مأخوذة من المنازل المهجورة. وما إن انتهينا من ذلك حتى باشرنا التصوير على الفور. بعد ذلك انتظرنا زوال الشتاء.

في بداية شهر مارس، غطت المياه الأراضي كلها وتكونت البحيرة من جديد، ثم صورنا مشاهد الفيضان. كان علينا أن ننتظر فترة أطول، أي حتى السنة التالية، لكي ننفذ المشهد الختامي حيث يؤدي الفيضان إلى تدمير القرية كلها ولا ينجو إلا بيت واحد فقط.

هكذا، بالماء تولد القرية وبالماء تموت.
* الجنازة أيضا رحيل، سفر. الأب، سبأيروس، ميت والقرية بأسرها تشارك في جنازته. حتى في يومنا هذا، عندما يموت شخص ما، القرية كلها تشارك في توديعه إلى مثواه الأخير.

الفكرة خطرت لي من شيء قد حدث فعلاً. تعرّض قارب للغرق في البحر وكان هناك عدد من الغرقى. قارب آخر جاء شاقا المياه والجثث على متنه، يرافقها رجال بملابس سوداء، هؤلاء هم الذين غطسوا تحت الحطام في محاولة لإنقاذهم وانتشال الجثث. على الشاطئ كان كل أهالي الجزيرة واقفين ينتظرون.

* النعاج المذبوحة المتدلّية من أغصان الشجرة، ونوافذ البيت المجاور المحطمة بالحجارة، هي طريقة القرويين في إفهام أليكسيس وإيليني بأنهما سوف لن يرثا أي شيء من تركة سبليروس لأنهما تجاسرا على مخالفة الوضع أو النظام المؤسس. النعاج هي المصدر الوحيد لكسب العيش ، بالتالي فإن نحر أعناق قطيع سبليروس هو تعبير عن ذروة العدا.

الصورة، بالطبع، سوريلية.. في القرى، تحدث أحيانا أمور تبدو سوريلية لكنها في الواقع حقيقية جدا. مثل هذه الصورة شاهدها بنفسي ، فقد رأيت نعجة واحدة تتدلى من الشجرة بينما الدم يتقطر من حلقها المنحور.

* كلما أراد رجل أن يسافر بعيدا، تعطيه المرأة شيئا ما كتذكّار. في بداية القرن الفائت، كانت النسوة يمنحن الرجال المغادرين إلى أمريكا شيئا قمن بحيافته أو أيقونة تمثل العذراء أو شيئا شخصيا. لقد اخترت أن تهدي إيليني حبيبها، قبل رحيله إلى أمريكا، نسيجا من الصوف.. وهي بالطبع إشارة إلى بنيلوبي في "الأوديسة". * عندما نكتب شيئا في السيناريو، لا نعرف بالضبط ما يمكن أن يوجد في العالم الواقعي، في المواقع الحقيقية. نحن نتخيل، ثم نذهب لنبحث، محاولين أن نجد ما يتماثل مع ذلك التخيل، أن نجد ما نحتاج إليه.

كل المواقع الخارجية والداخلية صورناها في القرى التي شيدناها بأنفسنا، باستثناء منزل العائلة الكبير: ذاك كان بيتاً حقيقياً في قرية صغيرة في الجوار. عمر البيت 150 سنة، وذلك الإقليم لا يزال تحت الحكم العثماني (التركي). لقد بناه اليونانيون الذين تعاونوا مع العثمانيين.

* أثناء ساعات النهار، لا أستخدم الإضاءة الاصطناعية على الإطلاق. دائماً أختار السماء الرمادية لأن الضوء يكون متسقاً. عندما تعمل في الشمس، تحتاج إضاءة اصطناعية لتوازن الظل.

مصادر الكتاب:

- * The Last Modernist – The Films of Theo Angelopoulos, Edited by: Andrew Horton, 1997.
- * The Films of Theo Angelopoulos, a Cinema of Contemplation, Andrew Horton.
- * Theo Angelopoulos Interviews, Edited by: Dan Fainaru, 2001
- * Film Comment, July/ August 1998
- * Sight and Sound, February 2005.

محتويات الكتاب:

- مدخل
- عن السيرة وروافدها
- الحفر في الذات
- لماذا السينما
- الإخراج.. الفعل السينمائي
- التأثيرات
- الرؤية.. الأصداء ذاتها، الأبعاد ذاتها
- السياسة.. إشكالية الشكل والمحتوى
- التاريخ والأسطورة
- الرحلة
- الأسلوب والتقنية
- السيناريو
- التمثيل
- التصوير
- الموسيقى
- المونتاج
- المكان، الموقع، الطبيعة
- الجمهور
- النقد
- الأفلام

صدر للكاتب أمين صالح

المؤلفات الأدبية:

- (1973) - هنا الوردة.. هنا نرقص
- (1977) - الفراشات
- (1982) - أغنية أ. ص. الأولى
- (1982) - الصيد الملكي
- (1983) - الطرائد
- (1987) - ندماء المرفأ، ندماء الريح
- (1989) - العناصر
- (1989) - الجواشن (مع: قاسم حداد)
- (1994) - ترنيمة للحجرة الكونية
- (1995) - مدائح
- (1997) - هندسة أقل، خرائط أقل (مقالات)
- (2001) - موت طفيف
- (2004) - رهائن الغيب
- (2006) - والمنازل التي أبحرت أيضا

المؤلفات السينمائية:

- (1995) - السينما التدميرية (ترجمة)
- الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي
- (2002) (ترجمة وإعداد)
- النحت في الزمن: أندريه تاركوفسكي
- (2006) (ترجمة)
- (2007) - حوار مع فليليني (ترجمة)