السينما الأميركية المستقلة

ترجمة: مروان سعد الدين

الفن السابع 226

السينما الأمريكية المستقلة

الفن السابع ٢٢٦

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

السينما الأمريكية المستقلة

ترجمة: مروان سعد الدين

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية – دمشق ٢٠١٢م

السينما الأمريكية المستقلة / ترجمة مروان سعد الدين .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .- ٣٨٤ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢٦)

١- ٧٩١,٤٣٠٩٧٣ س ع د س ٢- العنوان

٣- سعد الدين ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

ABO SAFIA

في عام ١٩٦٦ كتب الناقد السينمائي المعروف أندرو ساريس: "السينما المستقلة، في نواحٍ عديدة، هي من نتاج خيال الصحفيين. ما الذي يجعل فيلماً مستقلاً؟ ومستقلاً عن ماذا؟ الإعلانات التجارية؟ الحبكة؟ قيم الإنتاج؟ الترفيه؟ بالمختصر، ما مقدار الاستقلالية التي يمكن أن نتحمّلها؟"

بعد نحو أربعين عاماً، تبقى كل تلك الأسئلة وثيقة الصلة بالفيلم الأمريكي المستقل، الذي يكوّن فئة خاصة في عين المشاهد. يخبرنا المعجم أن "مستقل" تعني: "حر من سيطرة أو قيد خارجي"، لكن عملياً يستحيل تحقيق مثل هذا المعنى في بيئة تعاونية ومكلفة مثل الإنتاج السينمائي. هل ترمز الاستقلالية إلى وسائل التمويل والإنتاج؟ هل تعني أن فناناً واحداً، مستقلاً بالضرورة، مسؤول عن محتوى الفيلم وأسلوبه؟ هل تعبّر الكلمة على نحو غير واضح عن رؤية مستقلة لا تتوافق مع القواعد التقليدية المتبّعة في هوليوود؟ هل هي ببساطة مرادف لمهرجان سندانس السينمائي؟

الجواب المختصر هو: أيٌّ أو كل ما ذُكر آنفاً. ظهر مصطلح الفيلم الأمريكي المستقل (Amerindie) على نحو مبهم في ١٩٩٣ تقريباً، حين اشترت شركة ديزني الإستوديو المستقل المثالي ميراماكس. في ١٩٩٤، العام الذي عُرض فيه فيلم كوينتن تارانتينو شبه المستقل *لب الخيال*، أضحت الأفلام التي تمولها إستوديوهات مؤهلة لنيل "جوائز الروح المستقلة"، وهو أمر أصاب العديد من المراقبين بالذهول بسبب تناقض التعبيرات. ومع استمرار ذلك الخلط وتدفق أموال شركات الرعاية على كينونة الأفلام المستقلة

الأولى سندانس، أصبحت "الاستقلالية" على نحو متزايد سمة مميزة لأقسام الإستوديوهات الرئيسة، ما أفسح المجال لظهور ألقاب تبعث على السخرية مثل "إندوود" Indiewood و"ديبنديز" Dependies.

كانت الاستقلالية "Indie" سمة مميزة وموقفاً، وتتضمن معنى خاصاً، أو مهابة مع حلول موسم الأوسكار. وهكذا ظهر الاسم المتناقض وارنر إندبندنت بكتشرز، أو الجملة المتناقضة بحد ذاتها على موقع إحدى شركات تايم وارنر الأخرى: "نيو لاين سينما أقدم شركة إنتاج أفلام مستقلة مدمجة تماماً، وأكثرها نجاحاً في العالم". فإلى أي حد يمكن أن تكون مستقلاً ومدمجاً تماماً في الوقت نفسه؟

الجزء "الأمريكي" من المعادلة ينطوي على مشكلات أيضاً. إذ يعد الإنتاج الدولي المشترك النموذج السائد في عالم الأفلام، وقد لعب ممثلون ومخرجون غير أمريكيين أدواراً رئيسة في العديد من الأفلام التي يقدمها هذا الكتاب، وأدّى بعض الفنانين المرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالأعمال الفنية الأمريكية المستقلة، مثل هارفي كيتل وفنسنت غالو، بعضاً من أفضل أدوارهم في الخارج. وفي الواقع، فإن الفكرة برمّتها ساذجة قليلاً: زعم المخرج كيفن سميث مرة أنه لا يزعج نفسه أبداً بمشاهدة سينما أوروبية؛ لأن بمقدوره الحصول على نسخة منقّحة عبر أفلام جيم جارموك المولود في أوهايو.

الأمر الذي يقبل النقاش هو أن أسهل الوسائل لتعريف الاستقلالية هو التمويل. يضم هذا الكتاب بين دفّتيه قائمة بخمسين فيلماً أمريكياً مستقلاً؛ لائحة تركّز قليلاً على أفلام أُنتجت في أعقاب هيمنة سندانس/ميراماكس في أثناء التسعينيات، لكنها تضم أيضاً عدداً من الأفلام المميزة الأقدم في هذه الفئة. (طبعاً هناك قوائم بعدد روّاد السينما). وعلى الرغم من وجود استثناءات قليلة فقط، إلا أن كل الأفلام في القائمة أُنتجت خارج نظام الإستوديو الرئيس، وغالباً بموارد قليلة. قدّم أكثر من نصفها أفلاماً أولى،

واستفادت من الطاقة والأصالة اللتين يبرزهما الفنانون بسهولة أكبر حين يكونون يافعين وعطشين إلى ذلك، لكنها في الواقع تبدو انعكاساً لضرورات مادية؛ لأن حصول المنتجين السينمائيين أول مرة على موارد تمويل تقليدية أكثر صعوبة من أولئك القدامى المعروفين.

جرى تصوير كثير من الأفلام التي ورد ذكرها في دليل الأفلام الأمريكية المستقلة بسرعة كبيرة، وأُنتجت أخرى أجزاء منفصلةً في عدّة شهور أو حتى سنوات، ما سمح للمنتجين بجمع الأموال المطلوبة تباعاً أو السماح للممثلين وأفراد فريق العمل بالعودة إلى أعمالهم اليومية. كانت تلك هي الحال مع ظلال جون كازافيتس (١٩٥٩)، وليلة الموتى الأحياء لـــ جورج إيه. روميرو (١٩٦٨)، ورأس الممحاة لـــ ديفيد لينش (١٩٧٧)، وأغرب من فردوس لـــ جيم جارموك (١٩٨٤)؛ على سبيل المثال لا الحصر.

وصف المخرج جون سيلز الأمر بأنه: "يمكن أن تصبح ميزانيتك جمالية". ولرؤية ما يعنيه، شاهدوا فقط كثيراً من أفلام الميزانيات المنخفضة لمخرجين وممثلين يقدمون عملهم الأول تباعاً - ربما تلاحظون اعتماداً دائماً على آلة تصوير ثابتة ومشاهد متواصلة واسعة الزاوية، وهي طريقة تتجسّد في فيلم *أغرب من فردوس*. غالباً، لا يكون لدى المخرجين، الذين يتولون زمام الأمور ببساطة، وقت لتسجيل لقطات سينمائية مقرّبة أو مزيد من المشاهد الأكثر تعقيداً.

لكن حتى إذا كان التمثيل أو التفاصيل الفنية تفتقر إلى الدقة، يمكن لفيلم منخفض الميزانية أن يتسم بالمودة والتكامل العضوي؛ لأنه تحديداً لا يقسّم - ولا يمكنه - الفعل والحديث عبر لقطات مقرّبة ومعكوسة مألوفة في بيئة عمل هوليوود. بدلاً من ذلك، يكون التركيز على الأداء والحوار والتشخيص، وعلى التفاعل البشري الحميم والعفوي - خصائص تتميز بها الأفلام الأمريكية المستقلة، وتبـــرز واضحة في أعمال سيلز عودة سيكوكس ٧ (١٩٧٩)،

وستيفن سودربيرغ جنس وأكاذيب وشريط فيديو (١٩٨٩)، وريتشارد لنكليتر الهارب (١٩٩١) وكيمبرلي بيرس لا تبكوا أيها الفتيان (١٩٩٩). والأهم من ذلك أن الحقائق الاقتصادية القاسية، التي تواجه المخرجين خارج مؤسسة صناعة الأفلام، تجد صدى عاطفياً لها في التصوير السائد لأشخاص منعزلين، وغير اجتماعيين، وهامشيين في أفلامهم.

وعلى الرغم من ذلك، وبنيّة متعمّدة أو بمحض المصادفة فقط، كانت أموال الإستوديوهات هي التي دعمت أعمالاً مميزة مثل افعل الصواب لـــ سبايك لي وشخصية جون مالكوفيتش لـــ سبايك جونز (١٩٩٩)، وليال بوجي [موسيقى] (١٩٩٧) والمغنولية (١٩٩٩) لـــ بول توماس أندرسون، الذي أضحى رمزاً للحركة الاستقلالية برغم أنه لم يخرج فيلماً قط خارج نظام الإستوديو. في النهاية، ما يجمع كل هذه الأفلام هي أنها بطريقة ما صُنعت برغم كل المعوقات.

جيسيكا وينتر ٢٠٠٦

شكر وتقدير

أنا شاكرة للكرم الكبير من جيوف أندرو ونيك برادشو، اللذين كانا لطيفين كفاية لتزويدي بأعداد كبيرة من مجموعتي الفيديو والـ دي - في - دي خاصتهما في أثناء قيامي بهذا البحث، وقد ساعدتني نصائحهما وتوصياتهما كثيراً في وضع مخطط هذا الكتاب ومن أجل معلوماتهم القيّمة ونصائحهم الحكيمة، أتوجه بالشكر أيضاً إلى مايكل أتكنسون، ديف كالهون، توم تشارتي، غاريث إيفانز، والي هاموند، تريفور جونستون، دينيس ليم، مارك بيرانسون، كريس توماس، بن والترز وإلى محرّرين في Rough Guides: أندرو لوكيت وتريسي هوبكنز. أخيراً لكن ليس آخراً، الشكر لأدريان كينلوش؛ لدعمه وحماسه وصبره الكبير، فضلاً عن ذكر شرحه أعمالَ هال هارتلي.

إعلان الاستقلال:

قصة الفيلم الأمريكي المستقل

الفيلم المستقل مصطلح قد ينسبه محبّو السينما المعاصرون إلى ظاهرة حديثة نسبياً ارتبطت بـــ «**مهرجان سندانس السينمائي**» وشركة الإنتاج **ميراماكس**، لكن الفكرة موجودة منذ بزوغ فجر السينما.

١٩١٠ - ٥٤: البدايات

بدأ العديد من أقوى تكتّلات الوسائل الإعلامية الحالية مسيرته منذ وقت طويل بصفته شركاتٍ مستقلةً متواضعةً. ومن الحقبة الصامتة فصاعداً، استفاد بعض أفضل النجوم والمهنيين في الوسط الفني من نجاحهم لتحقيق استقلالية حرفية، في حين بقي آخرون ينتظرون عند الباب، ليس رغبة منهم في ذلك ولكن بسبب ظروفهم. وفي قمة الثروة والمكانة، اجتمع نجوم هوليوود شارلي تشابلن، ودوغلاس فيربانكس، وماري بيكفورد ودي. دبليو. غريفيث ليؤسسوا معاً يوناتيد أرتيستس بصفتها شركة مستقلة في عام ١٩١٩؛ لإنتاج أفلامهم وتوزيعها. على الطرف الآخر، كان هناك رائد أفلام أمريكي من أصل أفريقي هو أوسكار ميشو - عدّه كثيرون أول منتج سينمائي أمريكي مستقل حقاً - أنتج أفلامه ووزّعها، غالباً، من دون بنية تحتية تدعمه. وأدار الشقيقان روي ووالت ديزني إستوديوهما الصغير الذي ركّز على إنتاج الرسوم المتحركة في مؤخرة مكتب عقاري في بداية العشرينيات. وازدهر عمل أسطورتي الإنتاج ديفيد أو. سلزنيك وصمويل غولدواين بوصفهما موهبتين مستقلتين.

في عام ١٩٣٥، تأسست ريبيلك بكتشرز باندماج عدّة إستوديوهات "فقيرة"، التي سُمّيت كذلك؛ لإنتاجها أفلاماً منخفضة الميزانية؛ وهي شركات مستقلة تجمّعت قرب التقاطع بين جادة سنسيت وشارع غاور في لوس أنجلوس. (دُعي ذلك الركن "وادي غاور"؛ لانتشار إنتاج أفلام الغرب الأمريكي في المنطقة). كان هناك إستوديو آخر متواضع الإمكانات يدعى مونوغرام متخصص بأفلام الغرب والمغامرات، وقد نشر سلسلة *تشارلي تشان* الشهيرة، ومنح زخماً لمسيرة جون واين المهنية في بدايتها. في تلك الأثناء، دعمت شركةُ بروديوسرز ريليزنغ في الأربعينيات، بتوجيه من مدير الإنتاج ليون فرومكيس، عدّةَ أفلام للمخرج إدغار ج. أولمر الذي لا يعمل لديها، وفيها اثنان من أفضل أفلامه: *لحية زرقاء* (١٩٤٤)، و*تحويلة* (١٩٤٥).

مسيرة رحّالة: أوسكار ميشو

كان أوسكار ميشو (١٨٨٤-١٩٥١) واحداً من أحد عشر ابناً ولدوا لعبدين سابقين في إيلينوي، وأثبت أنه رائد في مجالات متعددة. ارتحل غرباً لينشئ مسكناً في داكوتا الجنوبية قبل أن يصبح أول أمريكي من أصل أفريقي ينتج فيلماً طويلاً - في شكليه الصامت والناطق - وينجز في النهاية أكثر من أربعين فيلماً في نحو ثلاثين عاماً فقط. يمكن أن نعد ميشو أول منتج سينمائي أمريكي مستقل أيضاً. قام في معظم الأحيان بجمع التمويل اللازم لأعماله من باب إلى آخر (بالطريقة نفسها تماماً التي باع بها رواياته إلى جيرانه في داكوتا الجنوبية)، وحمل علب أفلامه من مسرح إلى آخر. كتب ريتشارد كورليس: "في السنوات الثلاثين ونيف التي شهدت سباق السينما، لم يكن هناك إلا رجل أسود واحد فقط يتمتع بالحافز والعناد ليكتب أفلامه وينتجها ويخرجها ويموّلها ويوزّعها... بطرق عديدة، كان ميشو دي. دبليو. غريفيث في حقبة السينما الأولى، وكذلك إدوارد دي. وود الابن".

إن أفلام ميشو هي آثار فنية تاريخية لا تُقدّر بثمن - الميلودراما في *داخل بواباتنا* (١٩١٩)، أقدم فيلم لا يزال موجوداً لأمريكي أسود، وردٌ قويٌ على العنصرية في *ولادة أمة* (١٩١٥) لـــ دي. دبليو. غريفيث. تعد تلك الأفلام أيضاً تقديراً لمثابرة فنان برغم كل الظروف، لكنها عانت غالباً مزيجاً من نقص الموارد، والافتقار إلى المعرفة الفنية، ولا مبالاة ميشو بدقة قواعد العمل السينمائي وأسلوب الأداء الواقعي. كان النقص المزمن في عدد الأفلام يعني بالضرورة أنه يجب أخذ أعمال ميشو الأولى بالحسبان، وأن تُعدَّ كما قال إد وورد: "رائعة!". كانت آثار انقضاء الزمن، وقص مشاهد من قبل الرقيب والعارض قد جعلت أفلامه في حالٍ يرثى لها، وتفتقر أحياناً إلى ترابط السرد (إن كان هناك ترابط أصلاً). كانت أفلام ميشو الأولى ميلودراما قاسية مملوءة بحبكات ثانوية، وخير مثال عليها *الفتاة من شيكاغو* (١٩٣٢)، وهو إعادة إنتاج متكلّف لفيلمه الصامت *شبكة العنكبوت* (١٩٢٦)، إذ كان مملوءاً بأخطاء اجتماعية، لكنه من دون شك يثير الفضول. لم يحقق ميشو أبداً نجاحاً يذكر في جذب أفضل المواهب السوداء إلى أفلامه التي تفتقر إلى التمويل، لكن في عام ١٩٢٥ شهد الفيلم الصامت *جسد وروح* الظهور الأول للرائع بول روبسون. أدّى روبسون دورين هما: الواعظ المحب للنساء وشقيقه الورع، وقد رفعت جاذبية شخصيته فيلم *جسد وروح* فوق كل أعمال ميشو الأخرى.

الفتاة من شيكاغو

المخرج أوسكار ميشو، ١٩٣٢، ٦٩ دقيقة، أبيض وأسود

قدّم ميشو في هذه النسخة الناطقة والمُقنعة، لكن المعقّدة، من شبكة *العنكبوت* نجمه كارل ماهون في شخصية ألونسو وايت، عميل الاستخبارات السرية الذي يخلب لب معلّمة فتهيم حباً به وترافقه لقضاء وقت ممتع في هارلم. يجرف الحماس المعلّمة فتشارك في لعبة ميسر

وتربح مبلغاً طائلاً، لكنها تُتهم بارتكاب جريمة اقترفتها في الواقع صديقة زعيم عصابة كانت موجودة أيضاً في البلدة.

ربائب الرب

المخرج أوسكار ميشو، ١٩٣٨، ١٠٥ دقائق، أبيض وأسود

حققت هذه الميلودراما الاجتماعية والعاطفية نجاحاً كبيراً، برغم هفواتها وتعقيداتها. استفاد الفيلم كثيراً من رواية فاني هورست *محاكاة حياة*، وهي قصة نعومي ذات الجلد الشفاف التي تتوق إلى الانضمام إلى عالم البيض الذي يرفضها. يستطيع المرء أن يلمح، خلف الصور المشوّشة والصعوبات الفنية، إنجازاً كئيباً وغريباً لكنه غني بمعانٍ متعددة.

كان فرومكس أيضاً شريكاً أساسياً لصمويل فولر، الذي استقال من وظيفة إدارية مملة في وارنر برذرز، وبدأ يكتب ويخرج أفلامه الخاصة لشركة إنتاج مستقلة جديدة تدعى ليبرت للإنتاج. دعمت ليبرت فيلم دراما الحرب الكورية الذي تأثر بأحداث الحرب العالمية الثانية الخوذة الفولاذية في عام ١٩٥١، وبلغت إيراداته ٦ ملايين دولار، في حين إن ميزانيته لم تتعد ١٠٠,٠٠٠ دولار. بعد النجاح الذي حققه فيلم الخوذة الفولاذية، انتقل فولر بين إستوديوهات وشركات مستقلة معظم عقد الخمسينيات حتى بداية الستينيات، وأنشأ مرتين شركة إنتاج خاصة به.

كان فولر شخصاً مميزاً، وظهر إلى العلن بوصفه مخرجاً في اللحظة التي أخذت هوليوود فيها تشعر بحركة الرمال تحت قدميها. وفي مطلع الخمسينيات، كانت الإستوديوهات لا تزال تعاني قرارَ عام ١٩٤٨ الحاسم في قضية الولايات المتحدة ضد بارامونت الذي يمنع الإستوديوهات من احتكار إنتاج أفلامها وتوزيعها وعرضها. لم تعد لدى "الخمسة الكبار" (بارامونت، وارنر برذرز، فوكس القرن العشرين، آر- كي- أو، ولوس الشركة الأم لـــ إم - جي- إم) وعدّة إستوديوهات أصغر اليد العليا في السوق، واضطرت إلى بيع

سلاسل مسارحها، وأصبحت مواهب الإنتاج السينمائي التي كانت لديها تعمل على نحو مستقل.

هزَّ ظهور التلفاز والمكارثية عرش هوليوود على نحو أوسع نطاقاً: أغرت الشاشة الصغيرة العديد من المواهب (فضلاً عن ذكر المشاهدين) بعيداً عن السينما، في حين انتشرت هستيريا معاداة الشيوعية في الصناعة وألقت بكثير من المهنيين الممتازين في مهب الريح. قاد طغيان الحقبة المكارثية، على كل حال، إلى ظهور فيلم واحد فقط استثنائي جداً هو *ملح الأرض* في عام ١٩٥٤. العمل هو دراما حوارية عن إضراب واقعي نفّذه عمال مناجم أمريكيون من أصل مكسيكي، وقد كتب *ملح الأرض* وأنتجه وأخرجه ضحايا قائمة هوليوود السوداء الذين أسّسوا شركتهم الخاصة للإنتاج.

مع استمرار هوليوود في الكفاح لتحديد موقعها، كانت مقاربات جديدة للسرد وتقنيات الأفلام تُطبخ على نار قوية بعيداً عن مركز الإستوديوهات. وفي نيويورك، خاصة، تبنّى منتجون سينمائيون شبان العمل بميزانية منخفضة، وعددٍ محدود من مواقع التصوير، وبأساليب ارتجالية لا تحكمها قواعد محددة. قدّم المخرجون المساعدون راي آشلي وموريس إنجل وروث أوركين أسلوباً مختلفاً في *هارب صغير* (١٩٥٣)، وذلك باستخدام آلات تصوير محمولة وتحرير موجز في حكايته البسيطة عن "خارج على القانون" يبلغ من العمر ٧ سنوات يختبئ في جزيرة كوني.

تحويلة

المخرج إدغار ج. أولمر، ١٩٤٥، ٦٨ دقيقة، أبيض وأسود

كل ما يرغب فيه عازف البيانو آل (توم نيل) في ذلك النادي الليلي البائس هو القيام بتلك الرحلة في أمريكا؛ ليكون مع حبيبته في هوليوود. لكن بعد أن يسبب عن غير قصد منه وفاة رجل، يتورط مع الفاتنة فيرا (آن سافيج المخيفة صاحبة الصوت الجهوري) التي تعرف سرّه وتستخدمه لابتزازه. فيلم

كئيب ومختصر، جرى تصويره في ستة أيام في ظروف قاسية عكستها قسوة شخصياته، ويعدُّ حجر زاوية في مسيرة الفيلم الأمريكي، ويقدّم بيئة قاتمة من الناحية الوجودية مثل *الغريب* لـــ ألبير كامو.

هارب صغير

المخرجون راي آشلي وموريس إنجل وروث أوركين، ١٩٥٣، ٨٠ دقيقة، أبيض وأسود

متأثراً بانطباع أنه قد قتل عن غير قصد شقيقه الأكبر سناً، يهرب جوي (ريتشي أندروسكو) البالغ من العمر ٧ سنوات إلى فردوس الأطفال جزيرة كوني، حيث يتغذّى من طعام النفايات ويجد بهجة في الجولات الترفيهية. صُوّر هذا الفيلم وحُرّر بروح حرّة مرحة، وهو صلة وصل رئيسة بين الواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية الجديدة Nouvelle Vague، ويبقى أرشيفاً مدهشاً للصورة المتحركة في بروكلين بداية الخمسينيات.

ملح الأرض

المخرج هربرت ج. بيبرمان، ١٩٥٤، ٩٤ دقيقة، أبيض وأسود

في وسط الحقبة المكارثية، وحّدت مجموعة من العاملين المحترفين في مجال الأفلام المُدرجة أسماؤهم على القائمة السوداء وأمريكيين من أصل مكسيكي يشتغلون بالتعدين جهودها معاً لتصوير هذا الفيلم الدرامي الوثائقي في منجم للزنك في نيومكسيكو. جرى تمويل العمل من قبل اتحاد أصحاب المناجم، وتعرضت هذه الأسطورة من الإنتاج السينمائي اليساري إلى انتقاد شديد في الكونغرس، وعُدّت مكيدة شيوعية على صفحات *هوليوود ريبورتر*. نُفيت الممثلة الرئيسة روزورا ريفولتاس إلى المكسيك ولم تعمل في الولايات المتحدة مجدداً أبداً.

إدغار ج. أولمر: عمدة الفيلم الفقير

عمل بعض المخرجين برأسمالٍ غير كافٍ، ولطالما اضطر الموهبةُ المدهشة وواسعة الحيلة **إدغار ج. أولمر** (١٩٠٤-١٩٧٢) إلى التعامل مع قضية نقص التمويل تلك. صُوّرت بعض أفلام أولمر في أقل من أسبوع بإمكانات متواضعة جداً (تطلّب الأمر أربعة أيام و٨٠٠٠ دولار لإنتاج *قمر فوق هارلم* في ١٩٣٩). وعلى الرغم من أنه فعل ذلك على نحو إعجازي، إلا أنه نجح عادة في وضع توقيع شخصي على أفلام أُنتجت في ظروف شديدة التعقيد، وبلغات (أوكرانية، ييدش [ألمانية قديمة]، إيطالية) وأنواعٍ أدبية (خيال علمي، ميلودراما، ملحمة تاريخية) متنوعة على نحو مدهش.

وُلد أولمر فيما يعرف الآن بجمهورية التشيك وترعرع في فيينا، وكان لاعباً أساسياً في السينما الألمانية في أثناء الحرب، وعمل مهندساً للإنتاج في فيلم **إف. دبليو. مورنو** *الضحكة الأخيرة* (١٩٢٤)، ومهندس موقع تصوير في فيلم مورنو *الشروق* (١٩٢٧) وفيلمي **فريتز لانغ** *العاصمة* (١٩٢٧) و*إم* (١٩٣١). أخرج أولمر بالتعاون مع زميله المهاجر المستقبلي إلى هوليوود روبرت سيودماك، وبيلي ويلدر، وفريد زينمان الفيلم الجميل *ناس يوم الأحد* (١٩٣٠)، وهو صورة ليوم بجانب بحيرة في برلين.

في أمريكا، أخرج أولمر أفضل أفلام رعب يونيفرسال في الثلاثينيات *الهر الأسود* (١٩٣٤)، وقدّم الثنائي المخيف بيلا لوغوسي وبوريس كارلوف. وأُدرج اسمه بعد وقت قصير من ذلك على القائمة السوداء بسبب علاقته (وزواجه لاحقاً) بـــ شيرلي كاسلر، التي كانت متزوجة آنذاك من ابن أخ أحد مديري يونيفرسال. على كل حال، لم يتوقف أولمر عن العمل أبداً، فبعد انتقاله إلى نيويورك، أخرج مجموعة

خالدة من أفلام ييدش، وفيها فيلم الريف الليتواني *حقول خضراء* (١٩٣٧) *والضوء في الأمام* (١٩٣٩)، عن ثنائي شاب سيئ الطالع.

بعد عودته إلى مشارف هوليوود، راوحت أعمال أولمر من *لحية زرقاء* (١٩٤٤) مع **جون كارادين**، الذي لعب دور رسّام باريسي من القرن التاسع عشر يقتل الشخصيات التي يرسمها، إلى الميلودراما *المرأة الغريبة* (١٩٤٦)، الذي أخرجه لمصلحة شركة يونايتد أرتيستس مع **هدي لامار**، التي أدّت دور امرأة معقّدة ومثيرة للشفقة على نحو غير معتاد. (أطلقت آل دي للترفيه أعمال *إدغار ج. أولمر*: *ملك المهنة* وفيها قمر *فوق هارلم* (١٩٣٩)، وهو إنتاج مهم للسينما الأمريكية- الأفريقية الباكرة، إضافة إلى *لحية زرقاء والمرأة الغريبة*).

يبقى أفضل أعمال أولمر الفيلم المميز *تحويلة* (١٩٤٥). جرى تصوير الفيلم في ستة أيام بميزانية هزيلة وإمكانات متواضعة لكن بسوية فنية عالية. "المال - تعرف ماهية ذلك، إنها المادة التي لا تكتفي منها أبداً"، ندب الشخصية الرئيسة بصوت مدبلج قاسٍ؛ كأنه يعلّق على نفقات الفيلم المالية؛ لكن مثل معظم أعمال أولمر، يجعل *تحويلة* من العوز فضيلة.

الخمسينيات والستينيات: افعل ذلك بنفسك

تركت العفوية الكبيرة في *هارب صغير* (١٩٥٣) - ينتاب المرءَ إحساسٌ يفيض بالحيوية أن مشاهده لم تُصوّر كما كان مخططاً لها - انطباعاً راسخاً لدى منتجي أفلام المستقبل فيما يعرف بالموجة الفرنسية الجديدة *Nouvelle Vague*. أصبح الفيلم أيضاً علامة فارقة لمدرسة إنتاج الأفلام المستقلة التي اتخذت من نيويورك مقراً لها، والتي انبثقت في ذلك الوقت ووصفها ناقد صوت *القرية* **جوناس ميكاس**، وهو منتج سينمائي بطريقته الخاصة، بأنها "سينما أمريكا الجديدة". انضم المؤلف والمخرج ليونيل روغوسين إلى الجوقة في فيلمه في *باوري* (١٩٥٦)، الذي تجري أحداثه بين البغايا والمدمنين في

وسط مانهاتن، ويقدّم سلسلة من الحوارات المرتجلة التي يؤدّيها مقيمون في باوري، *وظلال* **جون كازافيتس** (١٩٥٩)، الذي صوّره في ساحة التايمز وحولها، وتطوّر بطريقة مشابهة من ورشات عمل تصوير كازافيتس.

بدّل *ظلال* كل افتراض سائد تقريباً بشأن طريقة صنع فيلم. وبدلاً من السعي للحصول على تمويل من إحدى الإستوديوهات، جمع كازافيتس معظم الميزانية البالغة ٤٠،٠٠٠ دولار بنفسه، وشارك في البرنامج الإذاعي *ناس الليل* بإدارة جان شيفرد؛ لحث المستمعين على إرسال دولارين مقابل الحصول على "تذكرة مقدماً". (وفقاً للتقرير المهم الذي وضعه راي كارني من معهد الفيلم البريطاني عن *ظلال*، تجاوزت الإسهامات أكثر من ٢٥٠٠ دولار في أسبوع). تألف فريق العمل في معظمه من طلاب يافعين غير محنّكين، وأدّت الشقة التي يعيش فيها كازافيتس مع زوجته والنجمة المستقبلية جينا رولاندز وظيفة ثلاثية بوصفها مسكناً ومكتبَ إنتاج وموقعَ تصوير. كان كازافيتس يكره تقنيات الإضاءة والظل، ولهذا غمر موقع التصوير بالضوء (نجم عن ذلك صورة بدت غالباً عاتمة)، وزوّد ممثليه بلواقط صوت تعمل على المدّخرات، مانحاً إياهم حرية الحركة بتلقائية أكبر. حسّنت آلات تصوير جديدة محمولة مرونة الإنتاج السريع - لم يكن لدى كازافيتس إذن بتصوير مشاهده الأيقونية في شوارع نيويورك، ولهذا كان على الممثلين وفريق العمل الصغير أن يعملوا متقدمين خطوة واحدة على الشرطة.

لم يبتكر كازافيتس طريقة "افعل ذلك بنفسك" في الإنتاج السينمائي، لكن بالنسبة إلى جيل من منتجي الأفلام، حوّل فكرة جنونية إلى احتمال وارد وملهم: يمكنك استجداء أو اقتراض بعض المال، وجمع أصدقائك، وصنع فيلمك الخاص. تستطيع فرض سيطرة فنية مطلقة على عملك، حتى إن أدّت الضغوط الشديدة لضعف ميزانية الإنتاج المستقل إلى أوضاع لا يمكن التحكّم فيها أحياناً.

أطلق فيلم **ألفريد ليزلي وروبرت فرانك** *اقتلع زهرة الربيع* (١٩٥٩)، الذي تبلغ مدته نصف ساعة، عن حفلة عشاء متشردين، طاقةً فورية، ويعدُّ صورة واقعية عن جيل محطّم - كتب **جاك كيروواك** النص، وضمّت قائمة الممثلين ألان غينسبرغ وغريغوري كورسو. (عُرض *اقتلع زهرة الربيع* مع *ظلال* على التوالي في دار عرض قرية غرينويتش، النادي السينمائي المؤثر من تنظيم **آموس فوغل**، الذي أسّس لاحقاً "مهرجان أفلام نيويورك"). بدا أن فيلمي شيرلي كلارك *الصلة* (١٩٦٢) و*العالم البارد* (١٩٦٣)، وقد صُوِّر الأخير على نحو كامل في موقع واحد في هارلم، يلغيان الحد بين الخيالي والوثائقي. وبحلول عام ١٩٦٢، كان جوناس ميكاس يدير **جمعية صانعي الأفلام**، وهي قاعة عرض ومركز توزيع لمنتجين سينمائيين طليعيين، من علّية منزله في مانهاتن. وفُتح "أرشيف مقتطفات الأفلام"، إحدى بنات أفكار ميكاس الأخرى، للجمهور في نيويورك في عام ١٩٧٠.

مع ازدهار السينما الأمريكية الجديدة، ركّزت هوليوود على نحو متزايد على الاستفادة من القوة الشرائية للسكان المراهقين، لكن تغلبت الشركات المستقلة في معظم الأحيان على الإستوديوهات في لعبتها الخاصة، ووصلت إلى جمهور المدارس الثانوية عبر وسائل غير مكلفة مخصصة أساساً لسينما الهواء الطلق. كسبت أفلام مثل *بداية النهاية* (١٩٥٧) و*اللطخة* (١٩٥٨) عائدات كبيرة برغم ميزانياتها الصغيرة. عمل المخرج **روجر كورمان**، "ملك المهنة"، على قصص وأفلام بسرعة قياسية لمصلحة شركة **أمريكان-إنترناشونال بكتشرز** المتخصصة بأفلام الهواء الطلق (تأسست في ١٩٥٤)، التي استهدفت جيل الروك آند رول بأعمال خيال علمي ممتعة ودراما شبابية جامحة. صوّر كورمان على نحو ممتاز كوميديا الرعب *محل رعب صغير* (١٩٦٠)، من بطولة **جاك نيكلسون** الشاب، في يومين فقط. ومع بزوغ فجر الستينيات، وصلت أفلام الرعب المستقلة إلى الذروة، وكان الفيلم السرمدي

الذي تقشعرّ منه الأبدان كرنفال *الأرواح* (١٩٦٢) مشروعاً خارج الزمن آنذاك عمل عليه موظفو شركة أفلام صناعية وثقافية، في حين أصبح **هرشل غوردون لويس** معروفاً بأنه "عرّاب الدم"؛ لعمله على أفلام هواء طلق مروّعة مثل *وليمة* دم (١٩٦٣) و*ألفا* مجنون (١٩٦٤).

أصبحت معايير "اللياقة" في الأفلام المستقلة فضفاضة بسرعة في أثناء الستينيات، وتعكس اضطرابات ثقافية على نطاق واسع. أدهش فيلم **جورج إيه. روميرو** *ليلة الموتى الأحياء* (١٩٦٨) الجمهورَ بمشاهد رعب الأحشاء البشرية، برغم أن شدّة الصدمة لم تُقس فقط بكميات الدم والأمعاء التي تخرج من شاشات الهواء الطلق. ونفّر صمويل فولر النقّاد برموزه المجازية عن الفوضى والرياء في الحياة الاجتماعية الأمريكية في فيلمي *رواق الصدمة* (١٩٦٣)، و*القبلة العارية* (١٩٦٤). واعتمد روس ماير، الذي تعلّم حرفته بوصفه مصوّراً مع فيالق الجيش الأمريكي في الحرب العالمية الثانية إلى جانب المخرج المستقبلي موريس إنجل، أسلوباً استثنائياً آنذاك بتقديم أشخاص مغفّلين، وسيارات سريعة، وملحوظات مبتذلة، وعنف شرس. أثارت أفلام **آندي وارهول** الوثائقية الواقعية عن الجنس وتعاطي الممنوعات المشاعرَ، وجعلته في حالتي *رعاة بقر منعزلون* (١٩٦٧) و*فيلم أزرق* (١٩٦٨) يواجه متاعب لخرق قوانين الفسق.

كوّنت حركات مثيرة للاهتمام في صناعة الأفلام الوثائقية تراثاً أيضاً في الستينيات. وقد طوّر منتجون سينمائيون، مثل دي. إيه. بنبيكر، وفريدريك وايزمان، والأخوين ميسلز، بمساعدة آلة التصوير ومعدّات الصوت الجديدة الخفيفة الوزن نسبياً أسلوبَ "السينما المباشرة" أو *cinema verite* [سينما الحقيقة] في صناعة أفلام لا تقدم قصصاً بمهارة وإتقان. وتفادت السينما المباشرة دوبلاج الشرح قدر المستطاع، وأصبح منتج الأفلام الوثائقية مراقباً خفياً وصامتاً على المشاهد التي تنكشف تباعاً أمام آلة التصوير.

جون كازافيتس: عرّاب الأفلام المستقلّة

هناك مقولة قديمة بشأن « فلفيت أندرغراوند » أن ١٠٠٠ شخص فقط اشتروا ألبومهم الأول حين جرى توزيعه في الأسواق، لكن كل واحد منهم أنشأ فرقة خاصة به. يمكن أن ننظر إلى إرث المنتج السينمائي **جون كازافيتس** (١٩٢٩-٨٩) بالمعايير نفسها. إذ لا يتناسب امتداد تأثيره إلى كل أنحاء المعمورة، والعدد الكبير من المنتجين السينمائيين، وحركات صناعة الأفلام التي تبنّت طرقه وأساليبه، مع درجة النجاح التجاري والنقدي التي حققها في حياته. لنمعن التفكير فقط في أن واضع حجر الأساس لحركة الفيلم الأمريكي المستقل، *ظلال* في ١٩٥٩، لم يستطع العثور على موزّع أمريكي لأفلامه (أطلقت ليون البريطانية الفيلم في الولايات المتحدة).

يمكن عد *ظلال*، الذي يقدم صورة أسرية وقصة حب مختلط الأعراق، اليوم "بطاقة عمل" كازافيتس نظراً إلى أنه قاد إلى ظهور مشروعين مرتبطين بالإستوديو: *بلوز متأخرة جداً* [بلوز: نوع موسيقى] (١٩٦١)، مع بوبي دارين بصفته موسيقيَّ جاز، و*طفل ينتظر* (١٩٦٣)، مع جودي غارلاند وبورت لانكستر بصفتهما مدرّسَين لأطفال معوقين ذهنياً.

وجد كازافيتس وهوليوود العلاقة غير مرضية على نحو متبادل (أعاد المنتج **ستانلي كرامر** تحرير *طفل ينتظر* من دون إذن من المخرج)، وقام كازافيتس بأعمال تمثيل جيدة الأجر في أفلام مثل *القتلة* (١٩٦٤)، و*الدزينة القذرة* (١٩٦٧)؛ لتمويل مشروعاته الخاصة، واستخدم معظم المال الذي كسبه من *طفل روزماري* (١٩٦٨) في تغطية نفقات ما بعد الإنتاج في وجوه (١٩٦٨)، وهو سرد متقن للتحلل الاجتماعي. وقد تضمنت قائمة الممثلين زوجة كازافيتس والسيدة التي تقوم بدور البطولة

غالباً **جينا رولاندز**، والممثل الفذ سيمور كاسل الذي شارك رولاندز في البطولة في فيلم المغامرات ميني وموسكوفيتز (١٩٧١).

وجد كازافيتس ضالته في وجوه، الذي صوّر لوحات المخرج الممتلئة حيوية عن الأزمات الشخصية والأسرية. ورسّخ الفيلم نموذجاً يقوم على قبوله مع رولاندز تأديةَ أدوار تمثيل أخرى، واقتراض مال من أصدقاء (جمع **بيتر فالك**، عضو آخر في شركته الجماعية غير الرسمية، نصف المال اللازم لفيلم *امرأة تحت التأثير* عام ١٩٧٤) أو حتى رهن منزلهما لتمويل الفيلم الآتي. كان على كازافيتس أن يوزّع بنفسه *امرأة تحت التأثير*، بطولة رولاندز التي أدّت دور زوجة وأم محبة لكن مضطربة، الذي جمع ١٦ مليون دولار وترشح لنيل الأوسكار لكل من رولاندز وكازافيتسن، لكن جهوده الأخرى لم تثمر إلى ذلك الحد أيضاً. وفي نقده فيلم *غلوريا* في عام ١٩٨٠ الذي دعمه أحد الإستوديوهات، مضى **روجر إيبرت** بعيداً ليقول إن النوع الأدبي المدهش الذي قدّمه *قتل وكيل مراهنات صيني* (١٩٧٦) قد "أصبح فيلماً ضالاً لا يستحق المشاهدة"، وفي ذلك الوقت ربما كان سيقول الشيء نفسه عن *ليلة الافتتاح* (١٩٧٧)، من بطولة رولاندز التي أدّت دور ممثلة مسرحية عجوز.

العفوية البسيطة والمشاعر الغامرة لأفضل أعماله، والحوار الذي أعاد تقديم نماذج الأخطاء والشوائب المعتادة في الخطاب الحقيقي، والرغبة في ترك المشهد يمضي قدماً إلى أبعد مما يسمح به معظم المخرجين - لم تجعل أيٌّ من هذه الميزات أعمال المنتج السينمائي مغرية تجارياً. وقبل وقت طويل من ظهور الفيديو الرقمي وبرامج عرض الأفلام الإلكترونية، أثبت كازافيتس أن أي شخص يتمتّع بإبداع كبير وقوة إرادة يمكنه صنع فيلم. وعندما نتخيل مجدداً احتمالات الأسلوب والسرد والحبكة وعرض المشهد في الفيلم، نجد أنه قد جدّد كل ذلك.

في باوري

المخرج ليونيل روغوسين، ١٩٥٦، ٦٥ دقيقة، أبيض وأسود

تدور الأحداث حول وافد جديد إلى مانهاتن يفقد حقيبته ومقتنياته، ويقدّم العمل صورة عن حياة سكّير في منطقة حانات، وعلى الرغم من أنه ليس فيلماً أدبياً تماماً إلا أنه يقدّم دراسة ثقافية تتعلق بالأعراق البشرية. مزج روغوسين الوثائقي بمشاهد تمثيلية على صلة وثيقة بحقائق الحياة اليومية في باوري. كانت أساليبه المبتكرة مؤثرة على نطاق واسع، ومصدر إلهام مهماً لجون كازافيتس.

كرنفال الأرواح

المخرج هيرك هيرفي، ١٩٦٢، ٨٣ دقيقة، أبيض وأسود

تصل الناجية الوحيدة (كانديس هيليغوس) من سباق سيارات كارثي إلى بلدة جديدة، حيث يلاحقها شخص غريب يشبه الزومبي [جثة حية] لكن كل شخص آخر يتجاهلها . زعم المنتج السينمائي هيرفي أن بيرغمان وكوكتو هما مصدر إلهام فيلم الرعب المميز هذا (صُوّر بميزانية منخفضة في كانساس)، وقد تبين لاحقاً أن له تأثيراً خاصاً كبيراً - أضحى بعد ٣٧ سنة نموذجاً للفيلم الرائع *الحاسة السادسة*.

السبعينيات: هوليوود الجديدة وما بعدها

على نحو متزايد، استطاع المخرجون الشباب، الذين جرى التعاقد معهم؛ لضخ دماء جديدة في نظام الإستوديو العتيق، تمريرَ مواد جريئة تحت الرادار. حاز عمل المصوّر السينمائي اليساري **هاسكل ويكسلر** *وسيلة رائعة* (١٩٦٩)، الذي عرض مشاهد مدهشة عن قسوة الشرطة ضد محتجين على "الميثاق الديمقراطي ١٩٦٨"، تصنيفَ "إكس" [+١٨]؛ لعرضه مشهد غرفة

نوم صريحاً، برغم أن ويكسلر وصحبه ظنّوا أن ذلك يرتبط بحافز سياسي. وفي أثناء مناقشته عمله الهجائي *ماش* [جريش] (١٩٧٠)، الذي تجري أحداثه في أثناء الحرب الكورية لكن القصد منه الإشارة إلى التورط الأمريكي في فيتنام، ألقى **روبرت ألتمان** دعابة تقول إن فوكس لم توزّع الفيلم لأنه "هرب". قد يقول المرء الشيء نفسه عن أفلام ألتمان المستقلة اللاحقة، وفيها *مكابي والسيدة ميلر* (١٩٧١)، *والوداع الطويل* (١٩٧٣)، *وناشفيل* (١٩٧٥)، التي طوّر فيها أسلوبه في تحريك آلة التصوير وتداخل العلامات التجارية مع الحوار - وكل ذلك بتمويل من إستوديوهات.

ظهر *خيّال ليّن العريكة*، الحدث الثقافي الفاصل الذي بشّر بحقبة "هوليوود جديدة"، في السنة نفسها مع *وسيلة رائعة*، وانتهى أيضاً بحادث سير مميت أنهى كل محاولة واعدة في الستينيات. كان مؤلف الفيلم المساعد، الذي شارك في التمثيل فيه أيضاً **بيتر فوندا**، قد أدّى دور البطولة في فيلمي روجر كورمان لمصلحة شركة إيه أي بي: فيلم المغامرات والعنف في هيلز إنجل الملائكة الجامحون (١٩٦٦)، وفانتازيا مدمني الممنوعات الرحلة (١٩٦٧) (الذي كتبه الممثل المساعد في *خيّال ليّن العريكة* الذي يظهر دائماً في أفلام كورمان جاك نيكلسون). أقدم **بيرت شنايدر**، الذي صنع لنفسه سمعة طيبة وكسب مالاً وفيراً من إنتاج برنامج *القرود* التلفازي، على خطوة جريئة بدعمه *خيّال ليّن العريكة*، وهو فيلم عن شخصين فاشلين دراسياً يخرجان في رحلة على دراجتيهما (بطولة فوندا وإخراج **دينيس هوبر**) ويعقدان صفقة ممنوعات ضخمة، ثم ينطلقان عبر البلاد نحو واحة تقاعدهما في فلوريدا. جمع الفيلم، على نحو مدهش، ٢٠ مليون دولار تقريباً، في حين إن ميزانيته لم تتعد ٥٠٠،٠٠٠ دولار.

أصبحت شركة شنايدر **بي بي إس للإنتاج** أحد اللاعبين الأساسيين في حركة هوليوود الجديدة، وأنتجت فيلمي **بوب رافلسون** خمس *قطع سهلة*

(١٩٧٠) و*ملك حدائق مارفن* (١٩٧٢)، **وجاك نيكلسون** *يقول انطلق* (١٩٧١)، و**بيتر بوغدانوفيتش** *آخر معرض صور* (١٩٧١). أنتج شنايدر أيضاً فيلم **بيتر ديفيز** الوثائقي عن الحرب الفيتنامية *قلوب وعقول* (١٩٧٤)، ويعد مثالاً قوياً عن الإنتاج السينمائي اليساري الذي لا يُقرُّ بالخطأ الذي يمكن وضعه جنباً إلى جنب مع عمل باربرا كوبل *ضاحية هارلان، الولايات المتحدة* (١٩٧٦).

جعل نجاح خيّال ليّن العريكة بتكلفة معقولة الإستوديوهات الرئيسة تسعى بقوة إلى جذب الفيلم المنخفض الميزانية الآتي لمخرج شاب لامع، لكن عبثاً من دون جدوى. تأسست وحدة **يونيفرسال** الشبابية في عام ١٩٦٩، وأطلقت في عام ١٩٧١ وحده فيلم هوبر الكارثي الفيلم الأخير، وعمل فوندا الذي بُخس قدره اليد المستأجرة، والرحلة في الهواء الطلق حتى العظم طريق إسفلتي بمسلكين. جمع كل منها أقل من ١ مليون دولار، ولم يقترب أحدها من تكرار التأثير الذي أحدثه خيّال ليّن العريكة، برغم أن طريق إسفلتي بمسلكين، من إخراج محرّر الملائكة الجامحون **مونتي هلمان**، قد أصبح رمزاً كلاسيكياً.

لم يكن هلمان وأفراد فريق خيّال ليّن العريكة المواهب الوحيدة في هوليوود الجديدة التي تبدأ عملها مع كورمان. شارك بيتر بوغدانوفيتش في كتابة نص الملائكة الجامحون وعمل مخرجاً مساعداً لكورمان. التقى **فرانسيس فورد كوبولا** كورمان في مدرسة أفلام جامعة كاليفورنيا، وعمل مساعداً له ومسؤولَ صوت ومنتجاً مساعداً، وأخرج أول إنتاج لكورمان، فيلم الجريمة الغامضة خبل ١٣ (١٩٦٣)، في موقع تصوير في أيرلندا كان كورمان يستخدمه لفيلم آخر. أنشأ كوبولا أول شركة إنتاج خاصة به لم تعمّر طويلاً هي **أمريكان زوتروب** في عام ١٩٦٩، واستثمر ٢٠،٠٠٠ دولار من ماله الخاص؛ لتمويل فيلمه المهم قوم المطر، في العام نفسه. ومضى قدماً بعد ذلك لصنع فيلمي العرّاب والمحادثة (١٩٧٤) لشركة بارامونت في أثناء عهد **روبرت إيفانز** المزدهر.

حاز أحد تلاميذ كورمان الآخرين، **مارتن سكورسيزي**، حق دخول "نقابة المخرجين" عبر إنتاج إيه آي بي *الشاحنة بيرثا* (١٩٧٢)، لكنه واجه رفض جون كازافيتس الذي أخبره: "لقد أمضيت سنة فقط من حياتك في صنع هراء". كان سكورسيزي قد عمل لمصلحة المنتج السينمائي الأكبر سناً بصفته مهندسَ صوت في الفيلم الكوميدي الغريب ميني وموسكوفيتز (١٩٧١)، الذي انبثق بطريقة أو بأخرى من قسم الشباب في يونيفرسال. كان القرار مهماً على نحو خاص نظراً إلى أن كازافيتس بدا مشجعاً متحمساً لأول أفلام سكورسيزي *مَن ذاك الذي يقرع على بابي؟* (١٩٦٩). كان لتقويم صديقه ومعلّمه وقع سيئ عليه، لكن سكورسيزي مضى قدماً ليصنع الفيلم الرائع الممول من مصادر مستقلة *شوارع وضيعة* (١٩٧٣). واجه كازافيتس، على كل حال، متاعب في إيجاد موطئ قدم حتى في هوليوود "الجديدة"، واستمر في أداء أدوار تمثيل جيدة الأجر لتمويل أعماله الإخراجية.

على الرغم من الظلم الذي حاق بكازافيتس، إلا أنه امتلك مثل كورمان عيناً رائعةً لاكتشاف المواهب، وفيهم سكورسيزي و**ستيفن سبيلبرغ**، الذي عمل بوصفه مساعد إنتاج في فليم كازافيتس وجوه (١٩٦٨). مضى **برايان دي بالما**، وهو عضو آخر في جيل "مشاكسي الأفلام" في السبعينيات، قدماً ليقدّم مشهد أوديب مستمداً من العرّاب حين جعل كازافيتس ينفجر فعلاً في نهاية فيلمه *الغضب* في عام ١٩٧٨.

وجد دي بالما موطئ قدم له في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات مع سلسلة من الأفلام المستقلة التمويل، وقدّم ممثلاً شاباً يدعى **روبرت دي نيرو** إلى جمهور صغير في أعمال كوميدية تجريبية غريبة مثل تحيات (١٩٦٨) وحفلة الزفاف (١٩٦٩) ومرحباً يا أمي! (١٩٧٠). (نُفّذت الأفلام الثلاثة كلها بميزانيات منخفضة جداً، ودُفعت معظم تكاليف فريق العمل المؤلف من خمسة أشخاص في تحيات، مثلاً، من تبرعات من أصدقاء المنتج وأسرته). وضع دي بالما بصمة

خاصة بعرض شاشات مقسّمة، وخدعٍ خاصة بالأفلام، ونساء فاتنات، ويعد لهذا تابعاً أميناً لـــ **ألفريد هيتشكوك**. استفاد دي بالما من أجل فيلمه الجريء والمهم في عام ١٩٧٣ *شقيقات* من خدمات الموسيقي العظيم **برنارد هيرمان**؛ لتقديم نسخة معدّلة عن التسجيلات الصوتية التي ألّفها لـــ "سيد التشويق".

فيما يتعلق بـــ *شقيقات*، كان دي بالما محظوظاً بالعمل مع **إدوار آر. برسمان** - منتج متميز في عمله – إذ أنتج في ذلك العام نفسه باكورة أعمال **تيرانس ماليك** *أراضٍ* بور، وهو سجل عن سلسلة جرائم وقعت في الخمسينيات في قلب أمريكا جرى تفريغها في قالب روائي. وفي مسيرة مهنية غير اعتيادية تبدّلت بين العمل بأجر في معظم الأحيان والتصدّي لتحدّي العمل المستقل، مضى برسمان قدماً لينتج أعمال دي بالما *سراب الفردوس* (١٩٧٤)، وتشارلز بورنيت *النوم مع الغضب* (١٩٩٠)، وآبل فيرارا *ملازم فاسد* (١٩٩٢). ورث برسمان ثروة من شركة إنتاج دمى ما سمح له أن يدعم أيضاً عدّة أفلام لصديق طفولته **جيمس توباك**، الذي كانت باكورة أعماله *أصابع* في عام ١٩٧٨ من بطولة نجم *شوارع وضيعة* **هارفي كيتل**، الذي أدّى دور شاب يعيش حياة ثنائية غريبة بصفته عازفَ بيانو معجزة وشخصاً شريراً يساعد والده الذي يقدم قروضاً بفوائد عالية.

على الرغم من أن محبّي الأفلام ينظرون إلى السينما الأمريكية في السبعينيات بإعجاب وتبجيل - لحظة مجيدة قبل حلول عصر الأفلام الرائجة - إلا أن هناك عدداً كبيراً من الأفلام والمنتجين السينمائيين من تلك الحقبة لم ينالوا حقّهم من التقدير. كان *جليد* (١٩٦٩) أحد أعمال **روبرت كرامر** خرّيج مدرسة نيويورك للإنتاج السينمائي، الذي اعتمد فيه أسلوباً واقعياً لتخيّل مستقبل محتمل تحتشد فيه مجموعة من المحاربين ضد نظام أمريكي فاشي. يفصّل فيلم **جون أفيلدسن** جو (١٩٧٠) الصداقة المستبعدة بين رجل عامل وإداري، ويشعر الأخير بذنب كبير لقتله غير المتعمّد صديقَ ابنته. الفيلم فظٌّ،

لكنه مقياس فعّال للفجوة بين الأجيال في الحقبة الفيتنامية، ويقدّم سوزان ساراندون في أول أدوارها السينمائية، وهو تحولٌ مهم لـــ **بيتر بويل** الذي أدّى دور الشخصية الرئيسة.

في عام ١٩٧٤، أبرز *كلودين* عودة المخرج **جون بيري** إلى فريق الفيلم الأمريكي بعد سنوات عديدة قضاها في منفى قسري بسبب وضعه على القائمة السوداء، وهو من بطولة ديان كارول التي تلعب دور أم تربّي ستة أولاد في هارلم، ويمزج الفيلم الكوميديا بالدراما والرومنسية على نحو لطيف. حظيت كارول بترشيح لنيل أوسكار عن فيلم *كلودين* في أثناء عقد مثير للاهتمام، وظهرت بوصفها موهبة سينمائية سوداء في كلا قطاعي الفيلم المستقل والإستوديو. كان عمل **ملفين فان بيبلز** *أغنية سويت سويتباك: باداس* (١٩٧١) الأول في سلسلة موجهة إلى جمهور أمريكي من أصل أفريقي؛ فيلم متحرّر من القيود فيه جرعات من الجنس والممنوعات والجريمة والعنف والقتل، وقد هيمن هذا النوع على أفلام السود الأقل جودة التي انبثقت بعد ذلك بقليل، مثل فيلم **تشارلز بورنيت** المثير حقاً للاهتمام *قاتل الخروف* (١٩٧٧).

قوم المطر

المخرج فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٦٩، ١٠١ دقيقة

الجانب الأنثوي المعاكس من *خيّال ليّن العريكة*، حيث يقدّم كوبولا فيلماً طرقياً عن امرأة حامل متزوجة لكنها غير سعيدة (شيرلي نايت) التي تبدأ رحلة متهوّرة عبر الريف وتقابل مسافراً متطفلاً معوقاً ذهنياً (جيمس كان) وشرطياً مزعجاً (روبرت دوفال) على الطريق. تطوّرٌ مهم وواعد للشابة اليافعة، ويقدّم الفيلم صوراً سينمائية جميلة وثلاثياً صاحب أداء رائع من نايت ونجمي *العرّاب* المستقبليين كان ودوفال.

مرحباً يا أمي!

المخرج بريان دي بالما، ١٩٧٠، ٨٧ دقيقة

تلقّت خبرة دي بالما في تصوير مشاهد اختلاس النظر دفعة إضافية في هذا الفيلم الباكر المثير للاهتمام. يحاول محارب قديم في فيتنام (روبرت دي نيرو) الحصول على نوعٍ جديد من الخلاعة بنصب آلة تصوير في شقته لتصوير حياة جيرانه الجنسية. عندما تفشل تلك الطريقة، يتحوّل إلى شكل آخر من الفن المسرحي - تقديم حادثة حاسمة في الفيلم؛ "مسرح تفاعلي" يرعب فيه محبّو الدعابات العملية التي تعتمد على السحر الأسود مشجّعيهم المتحرّين البيض الذين يشاركونهم في الحدث بصخب.

طريق إسفلتي بمسلكين

المخرج مونتي هلمان، ١٩٧١، ١٠٢ دقيقة

بعد *خيّال ليّن العريكة*، لم يلق فيلم هلمان الطرقي نجاحاً يذكر عند عرضه، لكنه كان تتمة مخلصة للفيلم الذي سبقه. تدل أسماء شخصياته على الحد الأدنى الأساسي في مقاربته: السائق (نجم الروك جيمس تايلور) والميكانيكي (دينيس ويلسون من فتيان الشاطئ)، ترافقهما فتاة (لوري بيرد)، إذ يقبلون تحدّي الاشتراك في سباق عبر الريف من مالك بونتياك جي تي أو متوسط العمر ذي سمعة سيئة (وارن أوتيس).

ضاحية هارلان

المخرج باربرا كوبل، ١٩٧٦، ١٠٣ دقائق

في تسجيله لإضراب عمّال مناجم الفحم المرير والعنيف في عام ١٩٧٣، يحقق هذا الفيلم الوثائقي من كوبل، الحائز جائزةَ أوسكار، تأثيراً مباشراً على المشاهد، ويقدّم في الوقت نفسه سرداً تاريخياً مقنعاً للمعركة بين جالوت الشركات وداوود العمالة المنظّمة.

قتل وكيل مراهنات صيني

المخرج جون كازافيتس، ١٩٧٦، ١٣٥ دقيقة

عندما يسمح كوزمو فيتلي (دعامة كازافيتس بن جزارا)، وهو مالك نادٍ ليلي، للمتأخرين عن سداد أقساط المقامرة بالخروج عن السيطرة، يرغمه الدائنون على دفع ديونه بتنفيذ جرائم. يقدم الفيلم قضية خاصة بكازافيتس من دون شك، لكنه يمثّل أقوى علاقة صريحة للمخرج بهذا النوع؛ لأنه يضفي صفة ذاتية على الجبرية الليلية وكآبة العالم السفلي.

ليلة الافتتاح

المخرج جون كازافيتس، ١٩٧٧، ١٤٤ دقيقة

تلعب جينا رولاندز، في أحد أعظم أدوارها، دور ميرتل، وهي ممثلة مشوشة الذهن وسكّيرة، تستاء من تكليفها بأداء دور امرأة وصلت سن اليأس وتقوم بآخر أدوارها. بعد وفاة معجبة شابة كانت تسعى للحصول على توقيعها، تبدأ مرحلة الانهيار التام: ترى شبح الفتاة، تعاقر الشراب بقوة أكبر، وتخرج عن النص على المسرح وفي الكواليس. إنه فيلم صاخب ومخيف ويخرج عن نطاق المألوف على نحو جريء، ويطالب بأن نعرف: أين يبدأ التمثيل وتنتهي "الحياة الحقيقية"، ومتى يمكن فصل الاثنين إن كان ذلك ممكناً؟

ما وراء معاناة السود: مدرسة لوس أنجلوس

يربط كثير من محبي السينما الإنتاج السينمائي الأسود المستقل أساساً بأفلام السود الرائدة في السبعينيات – أفلام مثل *سهم*، *ذبابة ضخمة*، *سويت سويتباك*، وأعمال أخرى أبرزت ثورة السود، والمهارة الجنسية، والفطنة الإجرامية. لكن هذه الأفلام لم تكن الصوت السينمائي الوحيد للأمريكيين السود، إنما أعلاها فقط. أخبر **تشارلز بورنيت** *أحاسيس*

السينما [مجلة]: "كان كثير منا غاضبين من هذه الأفلام؛ لأنها أصبحت الممثل الوحيد لتجربتنا السينمائية. احتجنا إلى طيف أوسع، والمدى الكامل لتجربة السود".

يمكن رؤية صورة أشمل في حركة غير رسمية لمنتجين سينمائيين سود شباب – تُعرف أحياناً باسم "مدرسة لوس أنجلوس" – تدرّبوا في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات وفيهم **بورنيت، جولي داش، بيلي ودبيري، هايل جيريما** المولود في إثيوبيا. قارن النقّاد باكورة أعمال بورنيت بالأبيض والأسود (١٦ مم) *قاتل الخروف* (١٩٧٧) بأفلام جون كازافيتس وإرمانو أولمي الإيطالي الواقعي الجديد من الموجة الثانية. يقدّم الفيلم تفاصيل يومية كئيبة للكدح والقسوة الكبيرة لبيئة جنوب لوس أنجلوس المحرومة من حق التصويت، في حين يعرض لمحات مقتضبة عن روح دعابة ودماثة يتمتع بها سكان ذلك المكان.

كان بورنيت قد اعتمد كثيراً على فيلم **روبرتو روسليني** الحربي *بيزان* (١٩٤٦) على أنه مصدر للإلهام، وسعى إلى تحقيق انسجام الوثائقي *قاتل الخروف* وإيقاعه، وكذلك فعل جيريما في فيلمه الاستقرابي *أجمة ماما* (١٩٧٩)، الذي تدور أحداثه أيضاً في منطقة واتس في لوس أنجلوس، ويصوّر الحياة اليومية والعنف المتفجّر في ذلك الحي. وقد رسمت جولي داش، أصغر أعضاء المجموعة سناً، طريقها مع *بنات الغبار* (١٩٩١)، وهي حكاية غامضة خالية من أي شرح عن امرأة سوداء تعيش على جزيرة قبالة الساحل الجنوبي الشرقي لأمريكا.

كتب بورنيت السيناريو وعمل مصوراً في فيلم ودبيري *بارك قلوبهم الصغيرة* (١٩٨٤)، الذي يتحدث عن رجل يكافح للعثور على عمل والحفاظ عليه في الحي المغلق. يدخل الفيلم مجدداً في منطقة *قاتل*

الخروف الكئيبة، لكن من دون لحظات العمل الباكرة عن الأمل والتفاؤل، ربما توقعاً لوباء الممنوعات وعنف العصابات الذي كان على وشك أن يجتاح المنطقة الجنوبية الوسطى. صوّر بورنيت لاحقاً فيلم *النوم مع الغضب* (١٩٩١)، الذي لاقى استحساناً من النقّاد، وفاز بأربع جوائز "روح الاستقلالية"، وهو ثاني فيلم له يجري انتقاؤه لـــ "سجل الأفلام القومية" التي تعد "ثقافية أو تاريخية أو مهمة من الناحية الفنية وتستحق الحفظ". كان الأول *قاتل الخروف*، الذي لا يزال يعد على نطاق واسع أفضل أفلام بورنيت. وعلى الرغم من التكريم الرسمي، على كل حال، لا يزال الفيلم غير متوافر على شرائط فيديو أو دي- في- دي، ونادراً ما يُعرض - مصير حزين لذلك العمل المهم.

نحو الثمانينيات: عمل جيد على نطاق ضيق

مع اقتراب السبعينيات من نهايتها، ظهرت سلسلة مواهب شابة متقدة، كان معظمهم قد بدأ عمله بصفتهم مبتدئين مشاكسين في أفلام مستقلة، وتميّزوا في أعمالهم برغم أفلام الميزانيات الضخمة التي فشلت في ترك الأثر المطلوب. حدث ذلك الازدهار نتيجة ظهور هوليوود الجديدة، لكنه ذبل تماماً حين أطلق المخرج البارع **مايكل سيمينو** عمله *بوابة السماء* في ١٩٨١. أصبحت الملحمة الطنّانة إحدى أكبر كوارث شبّاك التذاكر في كل الأوقات، وأسهمت في إفلاس الإستوديو الذي أنتجها: يوناتيد أرتيستس.

لكن حتى مع ترنّح هوليوود الجديدة نتيجة عبء جنون العظمة ووطأة الممنوعات (مشكلة فصّلها عملا بيتر بيسكايند المثيران للاهتمام عن تلك الحقبة: خيّال ليّن و ثيران هائجة في ١٩٩٩)، كانت نهضة أفلام مستقلة جديدة تتكوّن آنذاك. بدأت **يوتاه/ يو إس فيلم فيستفال**، التي تغير اسمها فيما بعد إلى معهد سندانس روبرت ريدفورد، نشاطها في ١٩٧٨، وأسس الأخوان بوب وهارفي وينستن **ميراماكس** للأفلام في السنة الآتيـــة. وفي

عام ١٩٧٩ أيضاً أسّست المنتجة ساندرا سكلبيرغ **مشروع الأفلام المستقل** (IFP)، وهي منظمة غير ربحية مخصصة لمساعدة مواهب الأفلام المستقلة وتطويرها والترويج لها.

كالمعتاد، بقيت مدينة نيويورك المركز الرئيس للجهود الكبيرة وعاثرة الحظ للإنتاج السينمائي المنخفض الميزانية. سجّل **آموس بو**، من أجل التحفة الفنية *الجيل الخالي* (١٩٧٦)، أعمال فنانين مبتدئين في نيويورك وفِرَق "الموجة الجديدة" التي عزفت أمام الجمهور في احتفالية وسط البلد الأسطورية CBGB. (في ١٩٨١، قدّمت **بينلوب سفيريس** نسخة الساحل الغربي من *الجيل الخالي* بعملها الوثائقي *انحدار الحضارة الغربية*). وفي *راكبو القطار النفقي*، قُدّم بو جون لوري، وهو موسيقي يعمل في وسط البلد ونجم أفلام جيم جارموك المستقبلية، بوصفه قاتلاً متسلسلاً يعزف على السكسفون. (اختفى لوري في أثناء تصوير الفيلم وأدّى بو بنفسه دور الممثل).

قدّم المخرج آبل فيرارا المولود في برونكس، بعد تصوير الفيلم المخصص للراشدين تسع *حيوات لقطّة مبتلّة* (١٩٧٦)، باكورة أعماله السينمائية مع *قاتل المثقب* (١٩٧٩)، الذي يتحدث عن فنان يتضوّر جوعاً يتحول إحباطه الشديد إلى غضب عارم يجعله يقترف جرائم قتل باستخدام مثقب. في فيلم *سماء سائلة* (١٩٨٢)، المنخفض الميزانية للروسي المهاجر **سلافا تسوكرمان**، يصل غرباء إلى نيويورك لمعالجة مدمني الممنوعات في وسطها.

كان حي تشلسي في مانهاتن موطناً لمسرح إلجن، حيث ابتكر **بن بيرنهولتز** فكرة "فيلم منتصف الليل" الغريبة والسيئة. كان العمل الكلاسيكي التشهيري الذائع الصيت *طيور النحّام الوردية* (١٩٧٢)، من إخراج مثير المتاعب المستهتر **جون وترز**، مثالاً عن فيلم منتصف الليل، الذي يقدم أعمالاً كوميدية خلاعية رخيصة في بلدته بالتيمور منذ الستينيات. كان *طيور النحّام*

الوردية أول عمل ناجح لـــ **نيو لاين بكتشرز**، التي أسسها بوب شيي في عام ١٩٦٨ من شقته في الطابق الخامس في أحد أبنية مانهاتن.

في عام ١٩٧٥، أسّس بيرنهولتز **ليبرا للأفلام**، التي أطلقت فيلمين مستقلين: *رأس الممحاة* (١٩٧٧) وعودة سيكوكس *٧* (١٩٧٩). استغرق العمل على *رأس الممحاة* خمسة أعوام، وكان الفيلم تجربة تثير الأعصاب في الرعب الأهلي قدّمها المخرج **ديفيد لينش** الذي يقيم في فيلادلفيا. ومن أجل باكورة أعماله سيكوكس *٧*، أخذ **جون سيلز** صفحة من دفتر ملحوظات كازافيتس وموّل بنفسه حكاية السيرة الذاتية لأصدقاء دراسة يساريين يجتمع شملهم في عطلة نهاية أسبوع حافلةٍ بالأحداث. وزّعت إحدى كينونات بيرنهولتز الأخرى، سيركل للأفلام، فيلم تكساس دم *ببساطة* (١٩٨٤)، وهو أول أعمال **جويل وإيثان كون**، وعمل بيرنهولتز لاحقاً منتجاً في عدة أفلام للشقيقين من مينيسوتا.

كان جويل كون ضمن مجموعة نجوم المنتجين السينمائيين الشباب، وفيهم **سوزان سايدلمان، وسبايك لي**، وجيم جارموك، الذي انتسب إلى برنامج فيلم في جامعة نيويورك في بداية الثمانينيات. ومن أجل باكورة أعمالها *فتات* بكلفة ١٠٠,٠٠٠ دولار، وظّفت سايدلمان ممثليها وأفراد فريقها من بين أصدقائها وزملائها في جامعة نيويورك، وحظي العمل بشرف كونه أول فيلم أمريكي مستقل يتنافس على السعفة الذهبية في **مهرجان كان السينمائي**. أصبح لي، الذي عُدَّ مارتن سكورسيزي أحد أساتذته في جامعة نيويورك، شخصية محلية مشهورة بعد إطلاق كوميديا الجنس المثيرة والواضحة للعيان يجب *أن تناله* (١٩٨٦). اعتمد الفيلم على ميزانية جُمعت من هبات مجالس الفنون وتبرعات من الأصدقاء وتمويل مقداره ١٠,٠٠٠ دولار من ممثل المنتجين **جون بيرسون**، الذي أصبح لاحقاً شريكاً أساسياً للمخرجين مايكل مور (*أنا وروجر*)، وكيفن سميث

(*موظفون*)، وروز تروش (*الذهاب إلى الصيد*). تميز فيلم جارموك *أغرب من فردوس* (١٩٨٤) بما دعاه بيرسون أنه عمل "يمكنني القيام به": قيم الإنتاج المقتصدة في الإنفاق، ووضعيات آلة التصوير الثابتة، والحوار الصامت الذي يناسب حكاية جارموك عن تفسّخ بيئة الطرف الشرقي الأدنى وانحلالها، ومنح الإنتاج السينمائي ميزة عملية لإخافة الأشخاص الذين يرغبون بأن يصبحوا مخرجين.

كان على مخرجي الأفلام المستقلة في الثمانينيات، أكثر من أي وقت مضى، أن يثبتوا أنهم بارعون في مدّ التمويل إلى حدود غير معروفة سابقاً. كدحت **ليزي بوردن** طوال خمس سنوات مع مبلغ ٤٠,٠٠٠ دولار فقط لإنجاز *مولود في اللهب* (١٩٨٣)، وهو عمل خيال علمي بالأبيض والأسود يقدّم ماركسياً متشدداً وداعياً إلى المساواة بين الرجل والمرأة. أنتج **واين وانغ**، الذي عاش في سان فرانسيسكو، وأخرج باكورة أفلامه *تشان* مفقود (١٩٨٢) وحرّره وشارك في تأليفه، بميزانية أوّلية لا تُصدّق تبلغ ٢٢,٠٠٠ دولار جمعها من تبرعات من معهد الأفلام الأمريكي (مصدر آخر لدعم *رأس الممحاة*) والصندوق الوطني للفنون.

وعلى الرغم من أن بعض ذلك الإنتاج كان أعمال حب، إلا أن كثيراً منها جنى مكاسب مادية حقيقية، وحصل على عائدات مجزية على نفقاتها الصغيرة. جمع *أغرب من فردوس* ٢,٥ مليون دولار، وأشرف على إطلاقه **جيف ليبسكاي** من شركة صمويل غولدوين، الذي باشر العمل بمساعدة جون كازافيتس على توزيع *امرأة تحت التأثير* وأسّس لاحقاً شركة أكتوبر للأفلام مع **بنغام راي**، الرئيس المستقبلي ليوناتيد أرتيستس. جمع فيلم سيركل دم *ببساطة* ٢,١ مليون دولار، وكسب يجب *أن تناله*، الذي وزّعته شركة آيلاند للأفلام المستقلة، أكثر من ٧ ملايين دولار.

تأسست شركة إنتاج وتوزيع أخرى، **سينكوم**، في عام ١٩٨٢ وأطلقت أفلاماً اقتصادية، مثل عمل **جوناثان ديم** *التوقف عن قول المنطق* (١٩٨٤) وجون سيلز *الشقيق من كوكب آخر* (١٩٨٤)، الذي جمع ٣,٧ مليون دولار في حين لم تتعد ميزانيته ٤٠٠,٠٠٠ دولار. وزّعت سيكوم أيضاً بعضاً من أفضل المستوردات البريطانية في تلك الحقبة، خاصة في سنة ١٩٨٤ الرائعة: أفلام ألكس كوكس سيد *ونانسي*، وستيفن فريرز مصبغتي *الجميلة*، ونيل جوردان *مونا ليزا*، وفيلم شركة الإنتاج الفني ميرشانت آيفوري المميز غرفة *لها إطلالة*، الذي جمع نحو ٢٣ مليون دولار.

في أثناء الثمانينيات، انتقلت السيطرة في هوليوود من المؤلفين لتعود إلى أيدي مديري الإستوديوهات، الذين راقبوا بعناية مشاهير النجوم والمواهب الصاعدة. كان لتلك التطورات أثر سلبي فوري على الإنتاج السينمائي الأمريكي – بمعايير الجودة، وصلت السينما الأمريكية إلى الحضيض في الثمانينيات – لكنها فتحت أيضاً فجوة في السوق لأفلام بارعة ومميزة قدّمت رؤية المنتج السينمائي وتغذّت على عدم رضا الجمهور من طغيان أفلام الحركة والتشويق السيئة.

الأهم في هذا الأمر أن الأفلام المستقلة كانت ببساطة عملاً جيداً. في مذكراتها *للقتل* (١٩٩٨)، تقتبس المنتجة المستقلة المتميزة **كريستين فاتشون** من *أغرب من فردوس*، *ومصبغتي الجميلة*، ودراما **بيل شروود** عن الإيدز *نظرات احتضار* (١٩٨٦) علامات عن "نوعٍ جديدٍ من الإنتاج السينمائي... هذه أفلام لا تحتاج إلى ربح خمسين مليون دولار أو مئة مليون دولار لتبرير أجر الممثل الرئيس أو نفقات الإستوديو الهائلة. هذه أفلام يمكن أن تجد لنفسها جمهوراً صغيراً، وتستطيع في الوقت نفسه أن تكسب دعماً مالياً، وتدفع السيرة المهنية للعاملين فيها، و – آه نعم – تثري الثقافة".

مثل سينكوم، قدّمت ميراماكس أوراق اعتمادها بتوزيع أفلام بريطانية ناجحة، وحققت أول نجاح مهم لها مع الفيلم الإنكليزي المتميز *كرة الشرطي السري الأخرى* (١٩٨٢). وإضافة إلى أعمال محلية ناجحة مثل *فتيات عاملات* (١٩٨٦) *والخط الأزرق الرفيع* (١٩٨٨)، حققت ميراماكس نجاحاً تجارياً ونقدياً مع أعمال مستوردة مثل *فضيحة*، *وقدمي اليسرى والطاهي*، *واللص*، *وزوجته وحبيبها*، التي ظهرت كلها في عام ١٩٨٩. في تلك السنة نفسها، حظيت ميراماكس أيضاً بشرف إصدار باكورتي أعمال أمريكيتين تبشّران بالنجاح: الأولى هي فيلم **هال هارتلي** *الحقيقة التي لا تُصدّق*، الذي لم يترك أثراً كبيراً، والثانية هي عمل **ستيفن سودربيرغ** *جنس وأكاذيب وشريط فيديو*، الذي أصبح قيمة ثقافية مهمة.

انحدار الحضارة الغربية

المخرجة بينلوب سفيريس، ١٩٨١، ١٠٠ دقيقة، أبيض وأسود / ملون.

يقدّم مقابلات جرت في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات مع متطرفين في أحداث لوس أنجلوس (وفيهم بلاك فلاغ، وسيركل جيركس، وجيرمز، وإكس)، ويوضّح وثائقي سفيريس أن الحركة هي نتيجة الاضطراب السياسي والاجتماعي. تعد تتمة الفيلم في سنة ١٩٨٨ *الجزء الثاني: السنوات المعدنية*، دعابة سمجة عن أصحاب الشعر الطويل والمتعجرفين، في حين إن *الجزء الثالث* (١٩٩٨) يقدم ملاذاً من مدينة لم تصبح إلا أكثر استقطاباً من الناحية الاقتصادية.

فُتات

المخرجة سوزان سايدلمان، ١٩٨٢، ٨٩ دقيقة

رين (سوزان برمان) فتاة بغيضة من نيوجرسي تحاول دخول مجتمع نيويورك بالاستفادة من شخص يمتلك خبرة واسعة فيه يلعب دوره الممثل

ريتشارد هيل. تتميز أول أفلام سايدلمان بتأثيرات صوتية رائعة تؤديها فرقة الروك فيليز ومواقع تصوير مدهشة تقدّم مشاهد غير معروفة تقريباً من القرية الشرقية في بداية الثمانينيات.

تشان مفقود

المخرج واين وانغ، ١٩٨٢، ٨٠ دقيقة، أبيض وأسود

يبحث اثنان من سائقي سيارات الأجرة الأمريكيين من أصل صيني في الحي الصيني من سان فرانسيسكو عن تشان، الذي كان قد اختفى مع ٤٠٠٠ دولار من أموالهما؛ في باكورة أعمال وانغ بوصفه مخرجاً منفرداً. جرى تصوير الفيلم بميزانية بلغت ٢٢,٠٠٠ دولار فقط، ويمزج على نحو جميل قضايا الاستيعاب والهوية الثقافية في حكاية غامضة ومرضية.

مولود في اللهب

المخرج ليزي بوردن، ١٩٨٣، ٩٠ دقيقة

انقضى عقد على ثورة لم تُسفك فيها دماء وتتصيب حكومة اشتراكية في الولايات المتحدة، وتظهر علامات عدم الرضا في صفوف جيش النساء وعدد من المحطات الإذاعية المتطرفة غير الشرعية. بعد موت أحد قادتها في السجن، توحّد الجماعات المختلفة جهودها في ثورة منظمة تضع وسائل الإعلام أولاً وقبل أي شيء آخر في مرمى النيران. رسالة بوردن الواضحة بشأن المساواة بين الجنسين حادة جداً، وتنتمي قوتها ومثاليتها إلى حقبة أخرى.

التسعينيات: انتشار الأفلام المستقلة

قدّم **ستيفن سودربيرغ**، وهو شخص مغمور يبلغ من العمر ٢٦ سنة ويعيش في باتون روج في لويزيانا، فيلمه *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* أول مرة في مهرجان أفلام يوتاه/الولايات المتحدة. وقد فاز في نهاية المطاف

بالسعفة الذهبية في **كان** وبحملة ترويجية حماسية من ميراماكس على عمله الرائع الذي يتميز بصبغة حميمية، والذي يمثّل قوة سطوة كلٍّ من ميراماكس وسندانس (وقد أعاد مهرجان أفلام يوتاه/الولايات المتحـــدة تسمية نفسه في عام ١٩٩١). كانت كل من ميراماكس وسندانس بديلين لجعجعة هوليوود وصخبها، وتحولتا في وقت قصير إلى قوتين محركتين رئيستين بحد ذاتهما، بكل ما حمله ذلك من محاسن ومساوئ. (أناقش سندانس وميراماكس ومنافساتهما الرئيسة من الإستوديوهات المستقلة بعمق أكبر في "المال يغير كل شيء: العلاقة مع هوليوود").

بعد تقديم عروض قوية من قبل غس فان سانت (*راعي بقر متجر الأدوية*، ١٩٨٩) وسبايك لي (*افعل الصواب*، ١٩٨٩)، بدا أن الإنتاج السينمائي الأمريكي يقلب صفحة جديدة برّاقة مع بداية التسعينيات. ظهرت أعداد من مخرجين واعدين وأفلام جديدة مميزة في السنوات القليلة الآتية: **ريتشارد لنكليتر** مع *الهارب* (١٩٩١)، وأليسون أنديرز مع *مستودع وقود وطعام* (١٩٩٢)، وكوينتن تارانتينو مع *كلاب المستودع* (١٩٩٢)، وسكوت مكجي وديفيد سيغال مع *درزة* (١٩٩٣)، و**لودج كيريغان** مع *نظيف، حليق*، وغيرها كثير.

في عام ١٩٩١ و١٩٩٢، أصبح مهرجان سندانس السينمائي منصة إطلاق لعدّة أفلام عن الشواذ حظيت بلقب "سينما غريبة جديدة" في مقال *صوت القرية* الذي كتبه ب. روبي ريتش وجرى تداوله على نطاق واسع. كان أحد الأعمال المميزة في تلك الحركة التي لم تعش وقتاً طويلاً فيلم **غريغ أراكي** الطرقي *النهاية الحية* (١٩٩٢)، وهو أول مكتسبات شركة **أكتوبر للأفلام** التي أسّسها حديثاً آنذاك كل من جيف ليبسكاي وبنغام راي، التي أثبتت نفسها بسرعة بوصفها موزّعاً يُحسب له حساب. وكان من بين الأعمال الأولى التي وزّعتها أكتوبر الفيلم الوثائقي *غرفة الحرب* (١٩٩٣) الذي أثار

اهتماماً واسعاً، وفيلم جون دال المميز *الإغراء الأخير* (١٩٩٤)، وإصداران جديدان من أسطورة مصاص الدماء: عمل **مايكل ألمريدا** *نادجا* (١٩٩٤)، وفيلم آبل فيرارا *الإدمان* (١٩٩٥).

في ذروتها السريعة الزوال لكن الخصبة على نحو مدهش، قدّمت "سينما غريبة جديدة" منتجَين كانا يصبحان آنذاك لاعبين مهمين في مسرح الأفلام الأمريكية المستقلة: كريستين فاتشون و**جيمس سكاموس**، وقد عمل كلاهما منتجاً في أفلام **توم كالين** خدر (١٩٩٢) و**تود هاينز** سم (١٩٩١) ودوتي يُصفع (١٩٩٣). بقيت شركة فاتشون، **كيلر للأفلام**، قوة محركة رئيسة في سينما مزعجة وحتى متمردة، وكان سكاموس، الذي أسّس **غود ماشين** مع **تيد هوب** في ١٩٩٠ وأصبح بعد ذلك رئيساً لـــ فوكس فيتشرز، معروفاً بأنه شريك في التأليف والإنتاج للمخرج **آنغ لي**. يعود تاريخ شراكة سكاموس ولي إلى أول أفلام لي *أيدٍ تدفع* (١٩٩٢) وفيلم الشواذ *حفلة الزفاف* (١٩٩٣)، الذي حظي بأعلى إيراد نسبة إلى نفقات أي فيلم في سنة إطلاقه: كسب ما قيمته ٤٠٠٠% من استثماره.

بدأت فاتشون وسكاموس مع ثقافة الإنتاج السينمائي التي تقول إنه لا يزال ممكناً الاعتماد على مبالغ متواضعة من التمويل الحكومي من الصندوق الوطني للفنون، ومجالس الفنون في الولايات، ومجلس البث العام وشركته الفرعية **دار المسرح الأمريكي**، التي تقدم دراما أمريكية أصلية. تلقى عملا لي يجب *أن تناله*، وهاينز نجم: *قصة النجّار كارين* (١٩٨٧) تمويلاً من مجلس الفنون في ولاية نيويورك. اكتمل عمل **روس مكيلوي** الوثائقي الهزلي مسيرة *شرمان* (١٩٨٦) بفضل مساعدة من الصندوق الوطني للفنون، وهبة من المعهد الأمريكي للأفلام. تضم قائمة مساعدات دار المسرح الأمريكي أعمال غريغوري نافا *إل نورت* (١٩٩٣)، وجولي داش *بنات الغبار* (١٩٩١)، وكالين خدر، هاينز *أمان* (١٩٩٥)، وعدّة أفلام من هال هارتلي وإرول موريس.

تلقى سم، وفيلم آخر مرتبط بالسينما الغريبة الجديدة، مدّته ساعة أخرجته **مارلون ريغز** بعنوان *ألسنة متحدة* (١٩٩٠)، هبات من الصندوق الوطني للفنون، وأصبح كلاهما جزءاً من جدال بشأن التمويل العام للفن الذي يُزعم أنه داعر، وهي هجمة قادها المحترم دونالد وايلدمون، الرجل الذي عارض الشواذ على نحو صريح ومؤسس الجماعة اليمينية "جمعية الأسرة الأمريكية". سابقاً، كان رئيس الصندوق الوطني للفنون **جون فرونماير** قد حاول التخفيف من وطأة ضغوط المحافظين برفض أربعة طلبات هبات مثيرة للجدل (قاد ذلك إلى ما يعرف بقضية "أربعة الصندوق الوطني للفنون" سيئة الصيت، التي فازت فيها جهة الادّعاء من جانب الفنانين). ولحسن حظه، دافع فرونماير بقوة عن سم على أسس فنية، لكن محطات مجلس البث العام في عشرين ولاية رفضت عرض *ألسنة متحدة*، وهو عمل يمثّل لوحة انطباعية عن حياة الرجال الشواذ السود. عزل الرئيس بوش فرونماير في عام ١٩٩٢، وخفض الكونغرس ميزانية الصندوق الوطني للفنون المتواضعة أصلاً ٩ ملايين دولار في عام ١٩٩٤. كانت هبات الصندوق الوطني للفنون إلى الفنانين قد توقفت تماماً تقريباً في عام ١٩٩٦؛ والاستثناءات القليلة التي حظيت بها أعمال جديدة لم تشمل الإنتاج السينمائي.

كان مجلس البث العام بحاجة إلى المال؛ بسبب خفض التمويل في بداية التسعينيات، ما عرّض دار المسرح الأمريكي للخطر. في عام ١٩٩٤، سعى المنتجون وقتاً قصيراً للحصول على تمويل لكينونة جديدة ربحية تدعى بليهاوس للأفلام، التي ستوزّع أفلاماً عبر شركة صمويل غولدوين. المؤسف أن مشكلات غولدوين المالية أخافت مستثمرين محتملين وحكمت على بليهاوس بالإخفاق؛ فبدأت أعمال المنظمة تتراجع في عام ١٩٩٥.

وعلى الرغم من أن النصف الأول من التسعينيات شهد قصة نجاح مفاجئة كل سنة، إلا أن الدعم المالي جاء أساساً من أصدقاء وحسابات بطاقات

ائتمان كما كانت الحال مع عمل **روبرت رودريغيز** *إل ماريتشي* (١٩٩٢)، **وإريك سكيفر** *حياتي في دوامة* (١٩٩٣)، وكيفن سميث *موظفون* (١٩٩٤). كان الأمر الذي لا يذكر عادة، بالطبع، هو أن وسائل الإنتاج في كل حالة أكثر إثارة للاهتمام من النهايات. وبدلاً من الاحتفاء بالفيلم، احتفى النقّاد والجمهور بحقيقة وجوده وانهال مديح كبير – فضلاً عن ذكر التعاطف – على تلك الأفلام، ما جعل الأمر يبدو أن مخرجيها سيعانون متلازمة إعاقة تطور. وربما لأن الهبات الفنية وأسس عدم الربحية قد خرجت منذ وقت طويل من المعادلة مفسحة المجال أمام عناصر العمل الأساسية فقط، سيجذب عالم الأفلام المستقلة في التسعينيات على نحو متزايد منتجين سينمائيين قدّموا أعمالهم الأولى على أنها بطاقات تعريف – استثمار في مستقبل سيرتهم المهنية في هوليوود.

تيارات متقاطعة: سينما الأفلام المستقلة والموجة الفرنسية الجديدة

لا تعد أي سينما قومية جزيرة منعزلة بمفردها، وسينما الأفلام المستقلة الأمريكية ليست أمريكية صرفة، وهي تتلقى تأثيرات عالمية لا تعد ولا تحصى – شهدت علاقة الحب المستمرة معها منذ وقت طويل جداً مثيلاً لها مع الأفلام الاستثنائية للموجة الفرنسية الجديدة.

وكما هي الحال في مناطق عديدة من السينما العالمية، يبدو المنتج السينمائي **جان - لوك غودار** عملاقاً. في *لب الخيال* (١٩٩٤)، يتعرف يوما ثورمان إلى طليقة غودار والممثلة الرئيسة **آنا كارينا**. في *سكيزوبوليس* (١٩٩٦)، يستعير ستيفن سودربيرغ صفحة من اتحاد غودار - كارينا بتقديم ما ستصبح طليقته لاحقاً في فيلم يصوّر النهاية المؤلمة لزواجهما. تتأثر أفلام هال هارتلي بغودار أيضاً في أسلوب أداء ما بعد الحداثة المدرك للذات ومزيج جريء من كوميديا مرحة وعنف شديد.

طبعاً، أدلى أشخاص آخرون في الموجة الجديدة بدلوهم. فقد أظهر جيم جارموك ولاءه لأسلوب **روبرت برسن** في فيلم *رجل هرب* في عمله *طريد القانون* (١٩٨٦)، وخصص فيلمه *ورود محطّمة* في عام ٢٠٠٥ لـــ **جان يوستاش**، مخرج *الأم والغانية*. يمكن رؤية إنسانية المنتج السينمائي **فرانسوا تروفو** في أفلام ويس أندرسون، إضافة إلى عمل نواه بومباتش *الحبّار والحوت* (٢٠٠٥).

على الرغم من أننا نستطيع العثور على آثار الموجة الفرنسية الجديدة في العديد من الحمض النووي للأفلام الأمريكية المستقلة، إلا أن تروفو يقر أن فيلماً أمريكياً من ١٩٥٣ قد غرس بذور الحركة: "من دون *هارب صغير*، لم تكن الموجة الفرنسية الجديدة لتحدث". تبنّى تروفو أسلوب *هارب صغير* الواقعي والعادي ظاهرياً في أول أفلامه ٤٠٠ *ضربة* سنة ١٩٥٩. كان غودار تلميذاً مخلصاً للسينما الأمريكية البديلة، وخصص *غاية نسمة* (١٩٦٠) لإستوديو مونوغرام الفقير. في عام ١٩٦٥، منح صمويل فولر دوراً صغيراً في مهرّج مجنون الذي قدّم فيه المخرج المتميز مقولة تستحق أن تُنقش: "الفيلم مثل ساحة معركة، فيها حب وكراهية وعمل وعنف وموت – بكلمة: مشاعر".

أشار مات زولر سيتز، في مقال كتبه في *دالاس أوبزرفر* في عام ١٩٩٣، إلى هذه النزعة بتسليط الضوء عليها عبر ما سمّاه "الارتقاء الحالي لفيلم قطّاع الطرق في القرن العشرين"، وضمت القائمة *فتيان على غطاء المحرك*، مجتمع وعيد ٢، مسدسي *الجديد*، *قوانين الجاذبية*، *كلاب المستودع*، وغيرها كثير. تابع زولر سيتز القول: "ربما كانت المشكلة الرئيسة أن صناعة الفيلم المستقل، مع بضعة استثناءات، في هذا البلد لم تعد مستقلة، سواء لجهة التمويل أو اختيار الموضوع. أحصوا عدد المرات التي سمعتم فيها منتجين سينمائيين يزعمون أنهم مستقلون يعترفون بحماس في مقابلات معهم أنهم قد

أنتجوا أول أفلامهم ليكون لهم "موطئ قدم عند باب" هوليوود، وستجدون أنفسكم تعدّون طوال اليوم. وبدلاً من تمويل العمل الآتي لجون كازافيتس أو ملفين فإن بيبلز أو **ستان براكيج** – المبتعدين عن التقاليد قادهما تصميمهما على التجريب إلى الإنتاج السينمائي المستقل؛ لأنه كان الخيار الوحيد الذي يمكن أن يتعايشا معه – كانت الصناعة قد أصبحت فريق مزرعة لهوليوود".

جفّت ينابيع التمويل العام، وفاضت العروض في ميراماكس بعروض التمويل المالي من شركة جديدة هي ديزني، وقد حطم الإستوديو أول مرة حاجز ١٠٠ مليون دولار السحري مع عمل تارنتينو *لب الخيال* (١٩٩٤) – فيلم قطّاع طرق آخر، لكنه مغامرة رهيبة ومشوّقة أيضاً. وطوال عدّة سنوات، حظيت ميراماكس ببعض النجاح التجاري والنقدي، وبسجل ممتاز في الأوسكار، وكان لها مشروع يدر مالاً وفيراً يتمثّل في قسمها **دايمنشن للأفلام**. وعلى أمل مضاهاة نجاح *لب الخيال*، أنشأت كل الإستوديوهات الرئيسة في نهاية المطاف "قسماً للأفلام الخاصة" مكرّساً لإنتاج أفلام غير مكلفة نسبياً للأوساط الفنية والجوائز.

على الرغم من أن شركات الإستوديوهات قد هيمنت على نحو متزايد على المنافسة، إلا أنها لم تكن قط الأسماء الوحيدة في اللعبة. أُطلقت **قناة الأفلام المستقلة** في خريف سنة إصدار *لب الخيال* بوصفها أول شبكة تلفازية مخصصة لعرض الأفلام المستقلة ٢٤ ساعة في اليوم، لكن الشركة سرعان ما نوّعت بثّها، وأسّست جناحاً لإنتاج الأفلام في عام ١٩٩٧، الذي دعم جهوداً كبيرة وعرض أعمال **كيمبرلي بيرس** *الفتيان لا يبكون* (١٩٩٩)، و**جيم مكاي** *أغنيتنا* (٢٠٠٠)، وأفلاماً لـــ ريتشارد لينكليتر وستيفن سودربيرغ ومايكل ألمريدا.

انبثق وافد جديد نسبياً آخر هو **ليونز غيت** من الشركة الكندية سينبيكس، التي وزّعت بعضاً من أهم أفلام التسعينيات مثل أعمال هال

هارتلي *مغازل* (١٩٩٥)، وجيمس مانغولد *ثقيل* (١٩٩٥)، وريتشارد كويتنيوفسكي *حب وموت على جزيرة لونغ* (١٩٩٧). وزّعت ليونز غيت العمل الوثائقي الرائع *مريض: حياة وموت بوب فلانغان، الماسوشي الرائع* (١٩٩٧) الذي شهد ليلة جيدة في الأوسكار مع *آلهة ووحوش* بالإضافة إلى *أسى* (كلاهما في ١٩٩٨). واستولت الشركة أيضاً على عمل كيفن سميث الكاثوليكي الساخر عقيدة (١٩٩٩) من يدي ميراماكس حين أصبحت حرارة الخلاف أكثر من أن تحتمل لشركة ديزني الفرعية.

عندما لم تجد **نيوماركت**، مجموعة الإنتاج المستقلة التي دعمت *تذكار* (٢٠٠٠)، موزعاً لعمل كريستوفر نولان الجريء، قرّروا إصدار الفيلم بأنفسهم. أطلقوا حملة رائعة نظّمها بوب برني، الذي نسّق سابقاً جهود دعاية فيلم آخر لاقى صعوبات في التسويق هو عمل تود سولوندز *سعادة* (١٩٩٨). وقد وزّعت نيوماركت لاحقاً باكورة أعمال **ريتشارد كيلي** الرائعة دوني *داركو* (٢٠٠١) وعمل باتي جنكينز الدرامي الإجرامي *وحش* (٢٠٠٢)، وفيلم **مل غيبسون** المثير للخلاف والممول من قبله شخصياً *آلام المسيح* (٢٠٠٤).

ترك وافد جديد نسبياً آخر هو شركة **أرتيسان** أثراً في أواخر التسعينيات مع عمل **دارن أرونوفسكي** المرعب المثير للأعصاب وبالأبيض والأسود *باي* (١٩٩٨)، لكنهم حققوا نجاحاً ملحوظاً مع فيلم رعب صغير بعنوان مشروع *الساحر بلير* (١٩٩٩)، الذي كان رخيص التكلفة وجرى تصويره بآلة تصوير رقمية، ولم يُستخدم هذا الأسلوب إلا مرة واحدة فقط مع أحد أفلام أرتيسان الأخرى وهو *تشك وبك* (٢٠٠٠).

باريس تحترق

المخرجة جيني ليفنغستون، ١٩٩٠، ٧١ دقيقة

في أواخر الثمانينيات، كوّنت حفلات تنكّر سرية نواة اجتماعية للرجال الشواذ من السود والإسبان في هارلم، الذين تباهوا بحالهم تلك وهم يرتدون

ملابس مدرسية، وبزّات عسكرية، وثياب مديري أعمال في وثائقي ليفنغستون. وفي تصويره للأطراف المعنية وإجراء مقابلات مع المشاركين، يقدم الفيلم المشهد على أنه مجموعة من متناقضات تثير الفضول – من التمرد والرغبة، والحقيقة المرّة والخيال الخصب، والأفعال المعصومة عن الإثم والفردية العنيدة – حيث يجد الرجال إحساساً بالأسرة وساحة معركة شرسة ومبهجة.

بنات الغبار

المخرجة جولي داش، ١٩٩١، ١١٢ دقيقة

الفيلم فريد في شكله ومحتواه، وتجري أحداث عمل داش مطلع القرن العشرين على جزيرة غالا قبالة ساحل جورجيا، بين مجموعة من النساء الأمريكيات من أصل أفريقي اللواتي تصبح لغتهن وثقافتهن جسر وصل بين أسلافهن من غرب أفريقيا وجيرانهن على البر الرئيس الأمريكي. يتجنّب أسلوب داش الانطباعي سردَ القصة المعتاد ويعتمد على الحالة النفسية والبيئة المحيطة والتشخيص: تعلق بعض النساء بذكرياتهن في حين تتطلع أخريات بنفاد صبر قدماً بحثاً عن لمحة عن مستقبلهن.

الساعات والأوقات

المخرج كريستوفر مونش، ١٩٩٢، ٦٠ دقيقة، أبيض وأسود

باكورة أعمال مونش تأملٌ مملوء رومانسية وحزناً في العطلة التي قضاها جون لينون (إيان هارت) وبريان إيبستين (ديفيد أنغوس) معاً في إسبانيا في عام ١٩٦٣، في أثناء انتشار أولى موجات الهوس بفريق البيتلز. صوّر مونش، على نحو بطولي، الفيلم الذي موّله بنفسه بفريق عمل مكوّن من شخص واحد فقط في ستة أيام – ملائم لدراسة شخصيتين وما يرشح عنهما في عطلة نهاية أسبوع بالغة الأهمية.

أيدٍ تدفع

المخرج آنغ لي، ١٩٩٢، ١٠٥ دقائق

إلى جانب شريكه في الإنتاج السينمائي منذ وقت طويل جيمس سكاموس، يبدي آنغ لي اهتماماً خاصاً بالنزاعات الثقافية وتلك القائمة بين الأجيال وتجلّياتها في الأفراد وبينهم، وبدأ مع باكورة أعماله بميزانية منخفضة *أيدٍ تدفع*، ويقدم فيه تاي تشي الصيني العجوز الذي ينتقل للاستقرار في نيويورك ليعيش مع أسرة ابنه.

سلاحي الجديد

المخرجة ستيسي كوكران، ١٩٩٢، ٩٩ دقيقة

شخصيات مرسومة بعناية وبيئة ضاحية تميز *سلاحي الجديد*، حيث يحصل ثنائي من نيوجرسي (ديان لين وستيفان كولنز) على مسدس ولا يعود أي شيء كما كان في السابق – ليس بعد أن يسقط السلاح في يدي شخص مستهتر (جيمس لي غروس)، جارهم الغامض.

درزة

المخرج سكوت مكجي وديفيد سيغال، ١٩٩٣، ٩٦ دقيقة، أبيض وأسود

يعلّق كل شخص كما يبدو في هذا الفيلم الفلسفي على التشابه الصارخ بين الأخوين غير الشقيقين فنسنت (مايكل هاريس) وكلاي (دينيس هايسبرت)، على الرغم من أنهما لا يبدوان متشابهين أبداً للعين المجرّدة. يظن فنسنت الثري والقاسي أن التشابه ممتاز فيحاول تزييف انتحاره بالاستفادة من كلاي بديلاً له، لكن عندما ينجو الأخير؛ مصاباً بحروق بالغة ويعاني فقدان الذاكرة، يصبح لزاماً عليه أن يعيد بناء هويته – أم إنه أصبح شخصاً آخر؟ أول أفلام مكجي وسيغال مدهش ومسلٍ على نحو مبهج.

نظيف، حليق

المخرج لودج كيريغان، ١٩٩٤، ٧٩ دقيقة

يحاول رجل مضطرب ذهنياً (بيتر غرين) استعادة ابنته من الأسرة التي تبنّتها، وفي الوقت نفسه ينقض قاتل متسلسل على أطفال محليين في باكورة أعمال كيريغان المرعبة. ومثل فيلمه اللاحق المشابه ظاهرياً كين (٢٠٠٤)، يقدم كيريغان والممثل الرئيس مشهداً كئيباً عن خوف البطل واختلال نفسيته وإنسانيته، في حين لا يحاول حجبَ العواقب البشعة لحالته أبداً.

الإغراء الأخير

المخرج دون دال، ١٩٩٤، ١١٠ دقائق

تعد بريدجت (ليندا فيورنتينو) الجميلة نفسها "امرأة ماكرة جداً"، وتدل تصرفاتها على ذلك: تدّعي على زوجها (بيل بولمان) وتفر بماله إلى بلدة صغيرة حيث تحدد بسرعة ضحيتها الآتية (بيتر برغ) وتتزوج منه. يتشوّه فيلم دال ببعض هنّات الحبكة السخيفة، لكنه ممتع حقاً، وشخصية بريدجت المخيفة التي تجسّدها فيورنتينو يمكن أن تمثّل أياً من النساء الفاتنات اللواتي يستغللن جمالهن لسرقة الآخرين.

ثقيل

المخرج جيمس مانغولد، ١٩٩٥، ١٠٥ دقائق

يحضّر فيكتور (برويت تايلور فنس)، البدين والخجول على نحو مؤلم، فطائر البيتزا في المطعم الذي تديره والدته الأرملة المستبدّة (شيلي وينترز)، ويركز اهتمامه على النادلة الجديدة الجميلة كالي (ليف تايلر)، التي يحرك وصولها مياه المطعم الراكدة. يمتلئ أول أفلام مانغولد بالندم والوحدة، وهو رتيب وتفتقر حبكته إلى المتانة، لكنه يمتاز بالأداء والتشخيص الرائعين.

مريض: حياة وموت بوب فلانغان، الماسوشي الرائع

المخرج كيربي ديك، ١٩٩٧، ٨٩ دقيقة

ضعيفاً نتيجة تليّف البنكرياس، يعذّب الفنان المسرحي بوب فلانغان نفسه على نحو مؤلم؛ احتجاجاً على الوهن الذي أصاب جسده في محاولة لتحييده. هذا الفيلم الوثائقي المؤثر جداً لا يأنف من تعذيب فلانغان نفسَه طواعية (يضرب أعضاءه الحسّاسة بمطرقة ثم ينتزع أظفاره، وكل ذلك بمشاهد قريبة)، ولا يبتعد عن المشاهد بلطف حين تصبح للمرض اليد العليا.

باي

المخرجة دارن أرونوفسكي، ١٩٩٨، ٨٤ دقيقة، أبيض وأسود

عبقري الرياضيات ماكس كوهن (شون غوليت) هو شخص منعزل ومرتاب ومصاب بمرض الشقيقة الرهيب – ولا عجب، فهناك اتحاد شركات غامض يلاحقه؛ للحصول على المفتاح الرقمي لسوق الأسهم، وتبدو مجموعة من اليهود المحافظين مقتنعة أن بمقدوره كشف اسم الرب. جرى تصوير الفيلم على وجه السرعة في نيويورك بميزانية مبدئية بلغت ٦٠،٠٠٠ دولار، وتمزج باكورة أعمال أرونوفسكي الهلوسة بالحقيقة الخارجية لمعرفة ما يجول في ذهن البطل المشوش.

ما الذي نتكلم عنه بأي حال؟

"ما الذي تعنيه حقاً كلمة مستقلة؟ ومستقلة عن ماذا؟ ليست هناك سينما مستقلة، باستثناء الأفلام المنزلية التي يجري تصويرها من أجل ألبوم الأسرة".

فيرنر هيرزوغ، مخرج

"تتحمل الأفلام المستقلة اختبار الزمن، فهي لا تعتمد على آخر موضة، أو نزعة، أو تأثيرات خاصة. بدلاً من ذلك، هي استفزازية ومثيرة للاهتمام وتنويرية – تمثّل وجهة نظر؛ الرؤية الشخصية للمنتج السينمائي. تبقى هذه الرؤية قائمة، والقصص ذات صلة بالموضوع، والعلاقة العاطفية مستمرة بعد سنوات من الإنتاج كما كانت عليه الحال في يوم إطلاق الفيلم".

من الموقع الإلكتروني لقناة الأفلام المستقلة

"أعرّف الفيلم المستقل بأنه نتاج رؤية واحدة. أنا أعمل في مجال التمويل، ويمكن أن يأتي التمويل من مليون مكان مختلف. إن تعريفه وفقاً لجهة التمويل أمر غير ذي صلة على الإطلاق، خاصة مع تطور عملية التمويل. بالنسبة إلي، الأفلام المستقلة ليست نتاج لجنة إنما إنتاج شخص... نحن نتكلم عن مسلك شائك، وبخلاف ذلك سيكون الوضع منحدراً زلقاً".

جون سلوس، المنتج المنفذ لأفلام

ريتشارد لانكليتر وإرول موريس وجون سيلز

"يجب حذف صفة "الاستقلالية" من السينما المستقلة، فقد سيطرت التجارة ورأس المال على كل شيء".

توم برنارد، الرئيس المساعد

سوني بكتشرز كلاسيكس

"أشعر بغثيان كبير من تلك الكلمة. أمدُّ يدي إلى مسدسي حين أسمع كلمة "غريب"، أو "مثير". تصبح هاتان الكلمتان الآن لصاقتين توضعان

على منتجات لبيعها. أي شخص ينتج الفيلم الذي يرغب بإنتاجه، ولا يكون ذلك نتيجة تحليل للسوق أو مشروع تجاري، يقدم عملاً مستقلاً".

جيم جارموك، مخرج

الألفية الجديدة: التيارات الرقمية

مع انقضاء القرن، كان الفيديو الرقمي قد ظهر وألهم عدداً كبيراً من الأفكار المتفائلة بشأن دمقرطة الإنتاج السينمائي، إضافة إلى كثير من المقالات الحزينة عن حتمية "موت الفيلم". قدّم **هارموني كورين**، كاتب سيناريو فيلم المراهقون *أطفال* (١٩٩٥)، عمل *جولين الحمار الصغير* (١٩٩٩) على شكل فيديو رقمي لمجموعة **دوغم ٩٥ كوليكتف**. وضعت مجموعة المنتجين السينمائيين الدانمركيين كتيب تعليمات معروفاً باسم "عهد العفّة"، الذي يطلب من الموقعين عليه التصوير في المواقع باستخدام آلة تصوير محمولة فقط، ويحظر عليهم استعمال إضاءة خاصة، أو موسيقى تصويرية، أو معدّات لا توجد في موقع التصوير. تناسقت مبادئ العمل البسيط التي وضعتها دوغم مع نزعات الفيلم الأمريكي المستقل في مطلع الألفية. قدّم ستيفن سودربيرغ تصوّره الخاص لقواعد دوغم في *واجهة كاملة* (٢٠٠٢): كان عدد من الممثلين النجوم مسؤولين عن ملابسهم وزينتهم، ولا يوجد لديهم سائقون أو عربات مقطورة أو خدم، وجرى تشجيعهم على الارتجال.

بدأت شركة الفيديو الرقمي "الترفيه الرقمي المستقل" أعمالها في عام ١٩٩٩، وتبع ذلك جناح للتوزيع في ٢٠٠٠. كانت إصداراتها قد تضمنت عمل ريتشارد لانكليتر شريط (٢٠٠١)، وفيلم غاري وينيك الكوميدي الرومنسي الشرغوف (٢٠٠٢)، وعمله المثير زفافي الإغريقي المهم والكبير (٢٠٠٢)، وباكورة أعمال ميراندا جولي الرائعة أنا وأنت وكل شخص نعرفه (٢٠٠٥).

في سندانس، فاز العمل الذي قدّمته شركة الترفيه الرقمي المستقل سرعة شخصية (٢٠٠٢)، من إخراج **ريبيكا ميلر**، بجائزة التصوير السينمائي – دلالة على أن الفيديو الرقمي لم يعد وسيلة لتحقيق غاية، إنما عملاً فنياً أيضاً بحد ذاته.

كانت تقانة الفيديو الرقمي الرخيصة قد أسهمت على نحو كبير في نهضة الفيلم الوثائقي في السنوات الأخيرة، التي شهدت انتشاراً رائعاً لأفلام ناجحة نقدياً وتجارياً قدّمها أشخاص مثل **مايكل مور**، إرول موريس، مورغان سبورلك، جيف فيورزيغ، الأخوان أندرو ويوجين جيركي. (للمزيد عن الأفلام الوثائقية المستقلة، انظر الفصل الخاص). ومع التحسن السريع للتقانة، لم يعد الإنسان العادي يستطيع تمييز الفيديو الرقمي عن الفيلم العادي.

في السنوات الأخيرة، يُعدّ فيلم السيرة الذاتية الممتع الذي قدّمه **نواه بومباتش** بعنوان *الحبّار والحوت* (٢٠٠٥) عملاً مميزاً بوصفه مشروعاً نادراً منخفض التكلفة – صوّر بومباتش الفيلم في ٢٣ يوماً فقط وبميزانية بلغت ١ مليون دولار، على شريط فيلم ١٦ مم. ربما ليست مصادفة أن بومباتش يأتي من جيل روّاد السينما في الثمانينيات، حين كانت أفلام جيم جارموك وسبايك لي، التي تُصوّر على شرائط سينمائية وبتكلفة منخفضة، شائعةً (دخل الأخير مجال الفيديو الرقمي أول مرة في سنة ٢٠٠٠ مع مخدوع).

كان شريط ١٦ مم الخيار المفضّل أيضاً لباكورتَي أعمال **أندرو بوجالسكي وشين كاروث**. قدّم بوجالسكي *مضحك ها ها* (٢٠٠٢)، وهو عمل مرح في بيئة جامعية، مع أصدقاء ممثلين هواة ونص مرن، في حين قدّم كاروث *فتيل* (٢٠٠٤)، الذي صوّره بميزانية مبدئية بلغت ٧٠٠٠ دولار فقط، وهو فيلم خيال علمي مرعب وغامض ويحير العقل. يعد كل من *مضحك ها*

ها و *فتيل* فيلمين مستقلين بمعايير عملية وفنية – يبدوان هذه الأيام عملين غريبين فعلاً.

الشرغوف

المخرج غاري وينيك، ٢٠٠٢، ٧٧ دقيقة

يعود أوسكار (آرون ستانفورد) البالغ من العمر ١٥ سنة إلى المنزل من المدرسة الداخلية في عيد الشكر بعد زوجة والده (سيغورني ويفر)، ويعثر عليها مصادفة بعد أن قضت ليلة مع أفضل أصدقائها (بيبي نيورث). تصبح هذه الحكاية الصغيرة المرحة خطرة قليلاً؛ بسبب مكانة أوسكار الخاصة، وهي كوميديا خفيفة برغم أن صور الفيديو الرقمي الكئيبة تخفف من قيمتها.

أنا بالحجم الكبير

المخرج مورغان سبورلك، ٢٠٠٤، ١٠٠ دقيقة

يتصدّى مورغان سبورلك، الذي يتبنى أسلوب مايكل مور الفني الغريب في الفيلم الوثائقي، لمهمة قاسية وقد تكون مدمرة: العيش على وجبات مكدونالدز السريعة ثلاثين يوماً، برغم الخطر الكبير على كبده، ومستويات الكوليسترول لديه، ومقاس خصره، وحياته الجنسية (حبيبته طاهية نباتية). أنجز الفيلم، برغم كل شيء، العجائب: بعد ظهوره الأول في مهرجان سندانس، أعلنت سلسلة غولدن آرشز فجأة تقديم خيار وجبة "الحجم الكبير" في مطاعمها.

فتيل

المخرج شين كاروث، ٢٠٠٤، ٧٧ دقيقة

فاز كاروث في أول تجربة تأليف وإخراج له بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان سندانس ٢٠٠٤ عن باكورة أعماله، الذي صوّره على شريط فيلم ١٦ مم بميزانية مبدئية بلغت ٧٠٠٠ دولار فقط في مدينته دالاس. إنها قصة محبوكة بعناية عن صديقين من شركة لتقانة المعلومات يبتكران أداة غامضة

تصبح صندوق بندورا [علبة الشرور] من الارتياب والخيانة، ويعرض كاروث علينا أسئلة صعبة ومخيفة أيضاً عن خيال التأمل في أبهى صوره.

الحبّار والحوت

المخرج نواه بومباتش، ٢٠٠٥، ٨٨ دقيقة

بناءً على ذكريات طلاق والديه، يقدم رابع أفلام بومباتش كلاًّ من جيف دانيالز ولورا ليني على أنهما ثنائي يترك انفصالهما العاصف ابنيهما الناضجين فكرياً (جيسي إيزنبرغ وأوين كلاين) ينتقلان بين منزلين وولاءين، ويصابان بالذهول على نحو متزايد من حماقات والديهما الجنسية واستيائهما الشديد من بعضهما بعضاً. الفيلم كئيب ومرير ويعرض ذكاء ألفاظ بومباتش، ويقدم وجهة نظر صريحة جداً عن علاقات الأبوين بأبنائهم والحياة الجنسية للمراهقين.

القائمة: ٥٠ فيلماً أساسياً مستقلاً

أهم عشرة أفلام مستقلة

١ - امرأة تحت التأثير

١٩٧٤- الإعلان الأخير للاستقلالية: التمويل والتوزيع الذاتي وإنتاج سينمائي فردي تماماً من عرّاب الأفلام المستقلة كازافيتس.

٢ - شوارع وضيعة

١٩٧٣- حكاية سكورسيس المثيرة الشبيهة بالسيرة الذاتية عن الصداقة والوفاء، وكان العمل تطوراً مهماً في مهنته، وأدّى إلى ظهور مقلّدين كُثر.

٣ - لب الخيال

١٩٩٤- كوميديا قطّاع الطرق المبهجة والمتعددة المستويات جعلت من المخرج تارانتينو نجماً، وحوّلت ميراماكس إلى "المنزل الذي بناه كوينتن".

٤ - أمان

١٩٩٥- يخاطب العقل والقلب في الوقت نفسه، ويقدم هاينز صورة عن امرأة شديدة الحساسية لما يحيط بها، التي تكون ملائمة لمجموعة من التفسيرات المجازية.

٥ - افعل الصواب

١٩٨٩- أثارت حكاية لي الملتهبة عن النزاع العنصري خلافاً حاداً، وذكّرت الجمهور بقوة السينما على إثارة أي جدال.

٦ - الخط الأزرق الرفيع

١٩٨٨ -عمل أنيق ومبتكر وكان له تأثير كبير، وقد أدّى عمل الوثائقي عن الجرائم الحقيقية إلى تبرئة رجل جرى اتهامه خطأ وإبعاده عن منصة الإعدام.

٧ - رأس الممحاة

١٩٧٧ - عمل مبهج وغير معتاد وفريد في نوعه، ومنح كابوس لينش الإبداعي دفعة قوية لمسيرة مهنية مميزة.

٨ - قبل الشروق

١٩٩٥ - دينز وديزي يمشيان ويتكلمان، وتعد هذه المواجهة القصيرة على الأرجح أكثر الأفلام الأمريكية المستقلة إثارة.

٩ - ملازم فاسد

١٩٩٢. انحدار سريع إلى الجحيم مع انهيار أخلاقي، ويصبح شرطي نيويورك المثال الأكثر بعداً عن قصص إصلاح النفس.

١٠ - جنس وأكاذيب وشريط فيديو

١٩٨٩ - كان عمل سودربيرغ المثير للاهتمام الفيلم الذي أشار إلى نهضة سندانس - ميراماكس في بداية التسعينيات.

القائمة: ٥٠ فيلماً أساسياً مستقلاً

ملازم فاسد

المخرج: آبل فيرارا، ١٩٩٢، ٩٦ دقيقة

الممثلون: هارفي كيتل، فرانكي ثورن، فيكتور آرغو، زو لوند

المصوّر: كين كيلش، سيناريو: زو لوند، آبل فيرارا

في عام ١٩٩١، كان ضارب الكرة داريل ستروبيري لا يزال منافساً على قائمة أفضل لاعبي كرة القاعدة، على الرغم من اتهامات إدمان الكحول والعنف الأسري التي كانت قد بدأت تلطّخ سمعته. على كل حال، بدأ ستروبيري لاحقاً انحداراً امتد عقداً من الزمن إلى فوضى سوء استغلال المال وسلسلة من الاتهامات الجنائية. طبعاً، عندما كتب **آبل فيرارا وزو لوند** سيناريو *ملازم فاسد* – الذي يقامر فيه بطل الشرف هارفي كيتل بمبالغ تتزايد على نحو مستمر على فريق ستروبيري السيئ الطالع ميتس - دودجرز في سلسلة مباريات الأدوار النهاية (الخيالية) – لم يكن بمقدورهما توقع انحدار ستروبيري السريع. لكن هذه المفارقة التاريخية تضيف ميزة الحتمية المأساوية إلى الفيلم: يستمر شرطي نيويورك في مضاعفة رهاناته على الفريق القليل الحظ، مقتنعاً أن رجله ستروبيري سيحقق أخيراً نصراً مهماً. إذا كان هناك أي شك أن الملازم روح ضائعة، فإن رهانه بحياته على داريل ستروبيري يحسم الأمر.

قد يكون الملازم ينكر أن هناك وكلاء مراهنات يلاحقونه عن كثب، لكنه يعاني كرباً من صبر راهبة (فرانكي ثورن) وهدوئها، التي ترفض تسمية الرجلين اللذين اغتصباها وعذّباها على مذبح كنيسة. تدعوهما "فتيان صالحان"، وتشير بلطف إلى أن يسوع يحب أيضاً أولئك الذين يكرهونه. ورعها وغبطتها شديدان مثل قسوة المغتصبين التي لا يمكن وصفها وانحطاط الملازم الأخلاقي والمادي. مع تزايد ديون الملازم، ينحدر أكثر فأكثر، ويبتز مجرمين للحصول على أموال سرقوها، وفي مشهد مؤلم مدته ثمانُ دقائق، يرعب فتاتين مسالمتين من جرسي كانتا قد سرقتا سيارة والدهما. لا يستحق هذا الشخص الخطر على المجتمع حتى أن يحمل اسماً (يُعرّف بأنه 'ملازم' فقط في أي حوار).

كان كيتل، الذي حلَّ في اللحظة الأخيرة محل **كريستوفر والكن**، منزعجاً بعد انفصاله البشع عن **لورين براكو** (شاركت في فريندز، ولاحقاً في *آل سوبرانو*) حين قبل الدور. قال فيرارا لاحقاً: "كان ذلك الانفصال الأكثر إيلاماً في تاريخ العالم، وترونه في الفيلم. أصلاً، لم يجرِ تأليف ملازم *فاسد* ليكون كابوساً وجحيماً". وفقاً للمخرج، ارتجل كيتل المشهد السيئ الصيت الذي يرغم فيه فتاة على التظاهر بمداعبة رجل، في حين يمارس هو العادة السرية بجانب سيارتها. يترك فيرارا الشاشة لأداء كيتل المميز (حرفياً في مشهد واحد فقط)، فينفجر بالصراخ على إلهٍ لا مبالٍ. يصرخ الملازم على طيف المسيح (في الواقع صورة خيالية على شكل شخص طاعن في السن يواظب على الذهاب إلى الكنيسة): "هل هناك شيء تود أن تقوله لي، أيها اللعين؟ أنت أحمق ملعون، أنت أحمق بشع!".

تلاحظ زو لوند (أصبحت، بأدائها شخصية زو تامرليس، بطلة ونجمة فيلم فيرارا عن الاغتصاب والانتقام في عام ١٩٨١ *المرأة ٤٥* (المعروف أيضاً باسم *ملاك الانتقام*)، التي أدّت دور مدمنة الممنوعات وشاركت في

تأليف الفيلم: "مصاصو الدماء محظوظون؛ لأن بمقدورهم أن يقتاتوا على آخرين، في حين يجب أن نحصل على طعامنا بأنفسنا". في هذا المجال، الملازم عصبي، وكل ما نعرفه عنه هو شهواته.

الإيثار وكبح الشهوات عاملان ثابتان في كل من النشوة الدينية والإدمان، ويعرض ملازم *فاسد* أيقونات نصرانية ليربط معاناة الشرطي باستشهاد الشقيقة: اغتصاب الراهبة إشارة إلى آلام احتضار المسيح، ويظهر حلم يقظة الملازم بعد تناوله الممنوعات جنباً إلى جنب مع رؤيته يسوعَ ميتاً على الصليب. يقترح الفيلم احتمال تحقيق السمو عبر الانحلال. تكتشف الراهبة ذلك، وكذلك الملازم، في فعل أخير يؤدي إلى موته، لكنه يسمح بظهور شعاع باهت من ضوء العتق.

قبل الشروق

المخرج: ريتشارد لنكليتر، ١٩٩٥، ٩٧ دقيقة

الممثلان: إيثان هوك، جولي دلبي

المصور: لي دانيال، سيناريو: ريتشارد لنكليتر، وكيم كريزان

مع بزوغ الصباح فوق فيينا في عمل ريتشارد لنكليتر *قبل الشروق*، يقرأ عابر السبيل الأمريكي جسي (إيثان هوك) بصوتٍ عالٍ جزءاً من قصيدة دبليو. إتش. أودن لـــ سيلين (جولي دلبي)، الطالبة الفرنسية التي التقى بها قبل يوم: "لكن كل الساعات في المدينة /بدأت تطن وترن: /أوه لا تدع الوقت يخدعك، /لا يمكنك قهر الزمن ... في الورطات وفي المشكلات /تنسل الحياة على نحو غامض بعيداً، /وسيفرض الزمن وهمه/ غداً أو اليوم".

الزمن جوهر *قبل الشروق*. يتفق جسي وسيلين فوراً حين يلتقيان على متن قطار السكك الحديدية الأوروبية، ويقرران قضاء باقي الأصيل والأمسية يمشيان في أرجاء فيينا معاً، ويقابلان ممثلين مسرحيين مبدعين، وقارئ طالع

غامضاً، وشاعراً عند الواجهة المائية. مع انقضاء الليل وازدياد حدّة التوافق الفكري والجنسي بين الاثنين، تصبح كل لحظة تنقضي أكثر أهمية.

تتميز أفلام لنكليتر بالإسهاب في الكلام عادة، ويحفل *قبل الشروق* بالكثير من أحاديث "ينبغي- أن- أتعرّفك"، والكلام عن النظريات، وحضور البديهة الجميل، وتبادل الاعترافات. يقابل تناغم الذهنين هذا انجذاب جسدي بين جسي وسيلين. هناك مشهد مميز مثير للاهتمام في متجر أسطوانات مزدحم (يستمعان إلى أغنية كاث بلوم بعنوان "تعال هنا")، حيث يتبادلان أول قبلة عند غروب الشمس في موقع يطلان منه على مراجيح ريزنارد الشهيرة في فيينا (رأينا ذلك سابقاً في *الرجل الثالث* في ١٩٤٩)، ونزهة في المتنزه تحت ضوء القمر، وعناق أخير يفطر القلب على منصة القطار. لا يمكن توجيه تهمة الإثارة الجنسية إلى سينما الأفلام الأمريكية المستقلة، لكن *قبل الشروق* أحد أكثر الأفلام إثارة في التسعينيات.

على الرغم من طاقتهما الشبابية، إلا أنهما يستغلان لحظاتهما معاً على نحو عفوي، ويبدو جسي وسيلين أيضاً واعيين على نحو يرثى له. يقفان على مفترق طرق حاسم في حياتهما، ويبتدعان أساطير، ويبحثان عن معجزات، ويسردان حكايات. تتخيل سيلين أن حياتها برمّتها ليست إلا ذكريات امرأة عجوز على سرير الموت، ويقول جسي إنه يشعر أنه فتى يسجل ملحوظات استعداداً ليبدأ حياته بوصفه راشداً. وتوحي حتى تعبيرات افتراقهما الأخير أنهما واعيان لدورهما المفترض في علاقة رومنسية تناسب الفيلم. يتفقان على اللقاء بعد ستة شهور، ولا يتبادلان شيئاً كرقم هاتف، ولهذا يتركاننا *قبل الشروق* بنهاية مفتوحة على مصراعيها؛ جميلة وتمتلئ أملاً. يذهب كلٌّ من جسي وسيلين في حال سبيله في الصباح، لكن بحلول ذلك الوقت كان وميض الافتتان الذي يبهر الأبصار – أو حتى الحب ربما – قد غمر عالمهما كله والمستقبلَ أيضاً بضوء جديد.

قبل الغروب

المخرج: ريتشارد لنكليتر، ٢٠٠٤، ٧٧ دقيقة

الممثلان: إيثان هوك وجولي دلبي، المصوّر: لي دانيال

سيناريو: ريتشارد لنكليتر، جولي دلبي، إيثان هوك

يترك المشهد الأخير في فيلم ريتشارد لنكليتر *قبل الشروق* سؤالاً مفتوحاً: جسي وسيلين، الحبيبان الشابان من قارتين مختلفتين، اللذان التقيا وافترقا في فيينا في الصيف، هل يلتقيان مجدداً؟ يقول جسي لحشد في مكتبة في بداية التتمة الرائعة *قبل الغروب*: "كيف تجيبون عن ذلك السؤال؟"، وتختلف الإجابة سواء كنت رومانسياً أم متهكّماً؛ لأن الجزء الثاني يحتمل الوجهين. (يظهر الثنائي فعلاً في السرير معاً في فيلم لنكليتر عام ٢٠٠٤ *حياة اليقظة*، وهذا كان سيضع حداً للأمر لو أن العمل لم يكن حلم شخص آخر).

يتابع *قبل الغروب* القصة بعد تسع سنوات في باريس، حيث تعيش سيلين ويروّج جسي، الذي أضحى آنذاك روائياً مشهوراً، *هذا الزمن* الذي يسرد قصة لقائهما القصير في البندقية. وقبل ساعة أو نحو ذلك من مغادرته إلى المطار، يمشي جسي وسيلين حول الضفة اليسرى، يخبران بعضهما عن أحوالهما، ويتمازحان ويتغازلان. ومع انهيار دفاعاتهما بسرعة، يكشفان كيف أن تلك الليلة الساحرة التي قضياها قبل وقت طويل قد شغلتهما وجعلتهما يتحمّلان صعوبات وخيبات أمل علاقاتهما اللاحقة.

في *قبل الغروب*، حاول جسي وسيلين توضيح إحساسهما المشترك بالانفصال عن أحداث حياتهما الزائفة قليلاً. بحلول ذلك الوقت، كانت الحياة الحلم قد انتهت، وتلك الرحلة المتمهلة في الذاكرة تحوّلت على نحو قاسٍ إلى إدراك متأخر للسنوات الضائعة والفرص المفقودة. مدة الفيلم أقل من ثمانين دقيقة بقليل، لكن أحداثه تستغرق عملياً وقتاً حقيقياً، وتكثّف التيارات السفلية

للألم الوجودي الوضع المقلق الذي يكاد فيه الوقت ينتهي في الساعة الرملية لحياتنا. تنسلُّ الحياة على نحو غامض من بين أيدينا.

مثل العمل الذي سبقه تماماً، *قبل الغروب* فيلم أفكار تجريدية، يضع جسي وسيلين في مواجهة يدي الزمن اللتين يكسو مفاصلهما الشعر. تلاحق دقّات الساعة رحلتهما بالقارب على السين مثل وحش نهري غاضب، وفي سيارة الأجرة إلى شقة سيلين تخشخش مثل قنبلة موقوتة في الصندوق الخلفي، لكنها تصمت تماماً على الدرج إلى شقتها، وعندما تبدأ تغني الفالس (من مكان مجهول، ومن بنات أفكاري)، يبتعد العدو مرتبكاً، ومهزوماً على ما يبدو. ومع غناء **نينا سيمون** الذي يصدح من المسجل، يخرج العاشقان من الزمن إلى عالم آخر تماماً.

شخصية جون مالكوفيتش

المخرج: سبايك جونز، ١٩٩٩، ١١٢ دقيقة

الممثلون: جون كوزاك، كاميرون دياز، كاثرين كينر، جون مالكوفيتش

المصوّر: لانس أكورد، سيناريو: تشارلي كوفمان

شخصية جون مالكوفيتش فيلم مثير يعصف بالأذهان، وتكوّن مشاهده الجنونية الخالية من العيوب كوميديا تتسم بالخشونة المفرطة، ويقدّم الفيلم قصة حب وتحقيقاً فلسفياً جدّياً. على الرغم من ذلك، يُقدم كل شيء بوصفه حقائق واقعة، ولا يكون ارتباك الشخصية والآلام التي تشعر بها موضع تشكيك أو استخفاف أبداً، حتى في ذروة المواقف الفلسفية المشوّهة والهستيرية في الفيلم.

كريغ شوارتز **(جون كوزاك)** محرّك دمى أخرق يعيش في شقة صغيرة في نيويورك مع زوجته المزعجة لوت **(كاميرون دياز)**، وأقفاصها التي تحتوي حيوانات أليفة. لدفع الفواتير، يقبل كريغ وظيفة أرشفة متواضعة في

الطابق السابع من مبنى مكاتب. هناك، يبدو أن الموظفين المقوّسي الظهر يظنون أنه مخادع، وعلى الرغم من أنه يشعر برغبة قوية تجاه زميلته السليطة اللسان ماكسين (**كاثرين كينر**)، إلا أن رفضها يزيد في ضعفه. ينقلب كدح كريغ في الحياة رأساً على عقب حين يكتشف نفقاً خلف بعض الخزائن يقود مباشرة إلى ذهن جون مالكوفيتش (**جون مالكوفيتش**)...

كيف صُنع هذا الفيلم؟ كانت شارون واكسمان قد قالت في كتابها *متمرّدون على الإستوديوهات* (٢٠٠٥) إن هذا التعاون الاستثنائي بين معجزة الموسيقى- الفيديو **سبايك جونز** وخبير الكوميديا التلفازية الرائع **تشارلي كوفمان** قد حدث في أثناء مدة قصيرة حدثت فيها تعديلات في الإستوديو وتغييرات في الأشخاص (اندمجت الشركة المنتجة غرامرسي في يو- إس- إيه للأفلام التي لم تعمّر طويلاً في أثناء إنتاج الفيلم). كتبت واكسمان: "في خضم عمليات الاندماج، والطرد، والنقل، وعقد الصفقات، نسي الجميع فيلماً صغيراً غريباً جرى تصويره في الشوارع الخلفية لمدينة لوس أنجلوس يدعى *شخصية جون مالكوفيتش*". كانت ميزانية العمل متواضعة، وأصبح فيلماً مستقلاً بسبب التقصير –يمكن القول إنه ازدهر على الإهمال.

شخصية جون مالكوفيتش عمل يتطلّب انتباهاً شديداً بالتأكيد، ويقدّم قضايا العبادة، والارتباك بين الجنسين، وكلفة الطموح والحسد، وتغيّر الهوية، ضمن أشياء أخرى. هذا فيلم يقدّم مشاهد مطاردة داخل لا وعي نجمه، ويعرض علاقة ثلاثية الأطراف في جسدين؛ فيلم يجعل مالكوفيتش يدخل عبر بوابة إلى ذهنه ويجد نفسه في غرفة مكتظة بشخصيات مالكوفيتش متماثلة على نحو غريب؛ فيلم يمكن لفنان محبط أن يشعر بغضب وغير مهنية من رؤية دمية **إيميلي ديكينسون** التي يبلغ طولها ستين قدماً على التلفاز. بالفعل، الفيلم مملوء بالأفكار والأحداث الغريبة المضحكة، ما يجعل المرء لا يلاحظ بسهولة أن مالكوفيتش يؤدّي دور

كريغ بدلاً من جون كوزاك في ثلثي الفيلم. (يؤدّي دور نفسه ظاهرياً فقط، ويتقن الممثل الذي يمنح الفيلم اسمه دوره الرائع).

على الرغم من أنه أحد أروع الأعمال الكوميدية التي أنتجها إستوديو أمريكي، إلا أن الضحك الذي تثيره شخصية جون *مالكوفيتش* ليس إلا خط دفاع ضد الأسئلة المحزنة والمخيفة التي تطرحها بشأن الحب، والطموح والشخصية، وكل ذلك في بيئة غنية تصدح فيها أوركسترا **كارتر بورويل**. في مشهدهما الأخير المأساوي، يشير جونز وكوفمان إلى الطبيعة الداخلية الثنائية للهوية، ويقدّمان إحدى أروع النهايات في السينما.

مشروع الساحر بلير

المخرجان: دانيال ميريك وإدواردو سانشيز، ١٩٩٩، ٨٦ دقيقة

الممثلون: هيذر دوناهو، جوشوا ليونارد، مايكل ويليامز

المصوّر: نيل فريدريكس، سيناريو: دانيال ميريك وإدواردو سانشيز

كانت أفلام لا تعد ولا تحصى قد قدّمت فن البوح البطيء، لكن مشروع *الساحر بلير* فريد في نوعه في استفادته من السرية المطلقة. يتوغل ثلاثة أعضاء من فريق عمل فيلم عميقاً في غابة بغيضة، وينشر الفيلم سحره عبر التلميح: خشخشة الأوراق تحت الأقدام، عصف الريح بالأشجار، أصوات بعيدة، اكتشاف أيقونات سحرية مصنوعة من أغصان. أحياناً سيظهر شبح بعين متوحشة في إطار الصورة، لكن يتضح أنه أحد المنتجين السينمائيين الهالكين الذين التقطتهم آلة تصوير أخرى. يحفل الفيلم بتوتر دائم ولا يُطاق تقريباً من رعب التوقع، ويركّز *الساحر بلير* كلَّ الترويع والألم المتأصل في كلمات، *هل سمعتم ذلك؟*

يجري تقديم مشروع *الساحر بلير* على أنه حقيقة من عنوانه الافتتاحي: "في تشرين الثاني ١٩٩٤، اختفى ثلاثة طلاب إنتاج سينمائي في الغابات قرب

بوركيتسفيل، ماريلاند، في أثناء تصوير فيلم وثائقي. عُثر على آثارهم بعد سنة". نتعرّف إلى مخرجة الفيلم الوثائقي المهذارة هيذر **(هيذر دوناهو)**، وزميليها في فريق العمل جوش **(جوشوا ليونارد)** ومايك **(مايكل ويليامز)** في أثناء إجرائهم مقابلات مع قاطني بوركيتسفيل بشأن لعنة القرن الثامن عشر المتعلقة بالساحر بلير. يذهبون سيراً بعد ذلك إلى التلال السوداء حيث يتيهون، ويبدو أن كائنات أو أشباحاً غير معروفة وعدوانية على نحو متزايد تلاحقهم. مع تمزق العلاقات وانحلالها بين الثلاثة واختفاء أحدهم، تستمر هيذر في عملها – وإن قسراً – لتسجيل كل لحظة ممكنة من محنتهم. تصرخ مرهقة: "هذا كل ما تبقّى لي".

يعد فيلم مشروع *الساحر بلير* ظاهرة إعلامية فريدة في نوعها، وقد جمع في نهاية المطاف ٦٠٠٠ ضعف تكلفته، وهو من بنات أفكار **هاكسان**، المؤسسة الفكرية الإبداعية التي أسّسها خمسة خريجين من كلية الأفلام في جامعة وسط فلوريدا. وعلى عكس حملة التسويق المكثّفة التي أطلقتها شركة التوزيع أرتيسان، لم يشر دانيال ميريك وإدواردو سانشيز، اللذان قدّما باكورة أعمالهما في الإنتاج السينمائي، إلى أن العمل حقيقي، لكن العناصر الوثائقية للإنتاج ساعدت على منح ذلك الانطباع. لم تكن قضية علاقات عامة رائعة فقط هي التي جعلت الجمهور يظن أنه يرى حقيقة واقعة، إنما الأداء الذي قدّمه الممثلون الثلاثة الذين أضفوا حيوية بالغة على العمل بأنفسهم.

لم يعمل المخرجان على نحو تقليدي، لكنهما تبعا الممثلين باستخدام أدوات تعقّب محمولة يدوياً بعد إخضاعهم لدورة مكثّفة في الإنتاج السينمائي وتزويدهم بآلات تصوير فيديو ١٦ مم. (جعلت صور الفيلم المضطربة، التي ترتعش مع خوف الشخصيات أو تتحرّك على نحو مسعور حين ينطلق حامل آلة التصوير مبتعداً بسرعة عن خطر محدق، المشاهدين يصابون بدوار). لم يعمل دوناهو وليونارد وويليامز على نص ثابت، إنما ارتجلوا من كتيبات

ملحوظات إخراجية تركها المخرجان عند نقاط مختلفة مع طعام ومعدّات. جرى تصوير الفيلم على نحو متعاقب، ولم يكن الممثلون واثقين أبداً بشأن ما سيحدث لشخصياتهم.

على الرغم من أن هيذر دوناهو ونظيرتها في الإنتـــاج السينمائي قـــد لا تكونان الشخص نفسه، إلا أنهما تشتركان في خصال كثيرة. تقوم كلتاهما بعمل مضاعف بوصفهما ممثلة ومنتجة سينمائية، وكلتاهما قاسية، ومرهقة، وتعيش في الغابات، وتتحمّل التعب والجوع (في نهاية التصوير، كانت حصة الطعام اليومية مؤلفة من لوح باور وموزة). كان سانشيز قد أخبر موقع *عالم فاندوم* الإلكتروني: "كنا نعرف أننا إذا وضعناهم ستة أيام في الغابات، فسينتج عن ذلك فيلم لم يره أحد من قبل". لكن كما يثبت مشروع *الساحر بلير*، ما لا تراه قد يكون الرؤية الأكثر ترويعاً على الإطلاق.

موسم *الساحر*

أثار مشروع *الساحر بلير* إحساساً غريباً من اللحظة التي عُرض فيها أول مرة في منتصف الليل في **سندانس** في ١٩٩٩. لم تتجاوز تكلفته ٤٠،٠٠٠ دولار، وظهر الفيلم على غلافي *تايم ونيوزويك* في الوقت نفسه، وحصد في نهاية المطاف ٢٥٠ مليون دولار عالمياً، وسجل رقماً قياسياً في شباك التذاكر لأعلى نسبة إيراد مقابل الميزانية في كل الأوقات.

ركّز جدال حاد عبر الإنترنت على حقيقة أحداث الفيلم، واستغلت شركة التوزيع أرتيسان إلى أقصى حد "الخلاف" في دعايتها وموقعها الإلكتروني، الذي امتلأ بمزيد من القصص الخيالية، وقدّمت مصنوعات يدوية وأدلّة إضافية على ذلك. (لا يزال الموقع balirwitch.com يعمل حتى الآن). أضافت "قاعدة بيانات أفلام الإنترنت" الممثلين الرئيسين، إلى قائمة "الموتى"، وكل منهم يشترك في الاسم مع شخصيته أو شخصيتها.

أخبرت الممثلة الرئيسة **هيذر دوناهو** صحفيين في وقت إطلاق الفيلم أن الناس كانوا يقتربون منها ويعبّرون عن ارتياحهم؛ لأنها لا تزال حية – أمر يدل على أن التعبير المفرط في الصدق عن الحقيقة في *الساحر بلير* قد أدهش جمهور الألفية حتى الصميم.

دم ببساطة

المخرج: جويل كون، ١٩٨٤، ٩٥ دقيقة

الممثلون: فرانسيس مكدورماند، جون غيتز، دان هيدايا، إم. إيمت والش، سام - آرت ويليامز، دبرا نيومان

المصوّر: باري سونينفلد، سيناريو: جويل كون وإيثان كون

كان تعبير "الموجة الجديدة" غير المحدد بدقة قد التصق بالعديد من الأفلام الأمريكية المستقلة المهمة في العقدين الماضيين. أُطلق دم *ببساطة* في دور عرض الولايات المتحدة مع بداية ١٩٨٥، وهو باكورة أعمال جويل وإيثان كون، وأول أفلام موجة ضمّت أفلاماً متنوعة مثل *محتالون* (١٩٩٠)، *حركة خاطئة واحدة* (١٩٩٢)، *الإغراء الأخير* (١٩٩٤)، *الثمانية القاسية* (١٩٩٦)، *تذكار* (٢٠٠٠)، فضلاً عن ذكر كثير من أعمال الشقيقين كون اللاحقة.

يجمع الفيلم عبارات مجازية وأعمالاً أصلية لمؤلفين مثل داشيل هامت، وريموند تشاندلر، خاصة **جيمس إم. كين** – التي ربما تكون روايته *ساعي البريد يرنّ مرتين دائماً* (١٩٣٤) السلف الأدبي المعلن لفيلم دم *ببساطة* – ويعيد تقديمها في بيئة تكساس الحارة الملأى بالتراب والإسفلت. كما يقرّان لاحقاً، استلهم الشقيقان كون عملهما من تقاطعات النزاعات الأهلية والأفعال الإجرامية في عمل كين وعوالمه اليومية، حيث يقترف أشخاص يتمتعون بذكاء عادي ويعملون في وظائف عادية أفعال خيانة وقسوة استثنائية. العنوان

مشتق من سطر في رواية هامت البوليسية *حصاد أحمر* (١٩٢٩)، التي يقلق فيها المحقق من أنه يريق "الدم ببساطة"، أو لديه هوس جنوني بالعنف.

منذ بدايته، خطوط حبكة *دم ببساطة* سلسة وكلاسيكية. تشرع زوجة غير سعيدة، آبي (فرانسيس مكدورماند في أول أدوارها التمثيلية)، في علاقة مع موظف لدى زوجها، راي (جون غيتز). يستأجر زوجها المخدوع، مارتي (دان هيدايا)، مالك حانة عادية، محققاً خاصاً (إم. إيمت والش) ليراقب الثنائي المخادع، ويقتل كليهما لاحقاً. يجري التكليف بمهمة القتل تلك لكنها لا تُنفّذ – على الأقل ليس بالطريقة المتوقعة. ومن هذه الحادثة فصاعداً تبدأ حبكة *دم ببساطة* تتعقّد، حيث تأخذ الشخصيات زمام المبادرة وتظهر افتراضات غير دقيقة. يدرك الجمهور الذكي، في أثناء ذلك، أن عليه عدم القفز إلى استنتاجات حين يقدم الفيلم كل إشارة ممكنة إلى أن أعضاء مثلث الحب كلهم موتى قبل الدقيقة ٤٥ من الفيلم.

دم ببساطة فيلم كئيب، تدور أحداثه في الليل، ومقتضب، وأحياناً بطيء، لكنْ له جانب شرير. أنهك جويل كون أفراد فريق الفيلم حين كان محرراً مساعداً في عمل سام ريمي الكلاسيكي *الميت الشرير* (١٩٨١)، وحظيت باكورة أعماله الإخراجية بنصيبها من الجهد المضني، وكانت فيلم رعب: في سلسلة أحداث مروّعة وهزلية في الوقت نفسه، يُدفن رجل حياً، وتُوضع يد شخص آخر على عتبة نافذة، وتتحرك آلة التصوير ببطء فوق المشهد الرهيب. (يقوم بالتصوير السينمائي باري سونينفلد، الذي سيمضي قدماً ليُخرج أفلام *أسرة آدم* و*رجال يتّشحون بالأسود* في التسعينيات).

يصل *دم ببساطة* إلى ذروة هزلية سوداوية حين يورّط أحد الأشخاص نفسه على نحو منهجي في جريمة لم يرتكبها. يجد الشقيقان كون متعة في تعذيب شخصياتهما البائسة، وأقل ما يفعلانه هو تجريد سقوطها من أي غطاء رومانسي. تُحاك المؤامرات على الطرق العامة الرتيبة أو في غرف مستأجرة

كئيبة، ولمسة الأبهة الوحيدة تأتي من العرض المتكرر للأغنية الكلاسيكية "إنها الأغنية القديمة نفسها" التي تؤديها فور توبس. على الرغم من ذلك، يقدّم كون جزءاً يسيراً من العدالة في عالم دم *ببساطة* القاسي. ونظراً إلى سياق الأحداث، يجب على آبي أن تؤدي دور امرأة فاتنة لعوب، لكنها ببساطة مجرد امرأة، ولا تحمل أوزار أي ذنب. تبقى سالمة نسبياً في نهاية الفيلم – نسبياً كلمة مناسبة نظراً إلى حال الرجال في النهاية.

لا تبكوا أيها الفتيان

المخرجة: كيمبرلي بيرس، ١٩٩٩، ١١٨ دقيقة

الممثلون: هيلاري سوانك، كلوي سفيغني، بيتر سارسغارد، برندان سكستون الثالث

المصور: جيم دينولت، سيناريو: كيمبرلي بيرس وآندي بينين

زُرعت بذور *لا تبكوا أيها الفتيان* في عام ١٩٩٤، حين قرأت المخرجة المبتدئة **كيمبرلي بيرس** قصة غلاف في صوت *القرية* عن براندون تينا (ولدت تينا براندون)، أنثى تشريحياً لكنها عاشت كرجل – ورجل يهتم كثيراً بالسيدات – في بلدة فولز في نبراسكا. كان براندون يواعد الجميلة المحلية لانا تيسدل حين كُشفت هويته البيولوجية، فتعرض للاغتصاب والضرب المبرّح، وقتله لاحقاً رجلان صادقهما في فولز هما جون لوتر ومارفين "توم" نيسن. كان براندون يبلغ من العمر ٢١ عاماً فقط.

على الرغم من أن التفاصيل المثيرة لحياة براندون وموتها واضحة (كان أيضاً مجرماً فاشلاً يثير الشفقة، ومداناً بسرقة سيارات وإصدار صكوك من دون رصيد)، إلا أن بيرس قدّم قصتها بوصفها حكاية أمريكية تقليدية عن التطوير الذاتي، والعتق المثير، والخطر المرعب للصدق مع النفس. قال بيرس في عام ١٩٩٩: "كانت تلك فتاة تعيش في عربة مقطورة ليس لديها

مُثل عليها أو وسائل اقتصادية، لكنها أبدعت رؤية رائعة عن نفسها". سافر المنتج السينمائي إلى نبراسكا لحضور محاكمة لوتر ونيسن (حُكم على لوتر بالإعدام، وسجن نيسن مدى الحياة)، ومقابلة الأشخاص الذين شاهدوا براندون حية في آخر أيامها، ولا يزالون أحياء، وفيهم لانا تيسدل. استغرق العثور على ممثلة لأداء دور براندون ثلاث سنوات، وشاهد بيرس مئات الممثلات ومتحولي الجنس من غير المحترفين قبل أن يستقر الأمر على نجمة *بيفرلي هيلز*، السابقة هيلاري سوانك، التي فازت لاحقاً بجائزة أوسكار على أدائها الرائع والمتميز (عوّضها ذلك عن الأجر السخي الذي تلقّته والبالغ ٧٥ دولاراً في اليوم).

بالنسبة إلى رجال مدينة فولز، براندو سوانك أحد الفتيان حتى إن كان قزم المجموعة، وبالنسبة إلى النساء، هو الحبيب المثالي: مهذّب، لطيف، يقبّل على نحو رائع، ساحر في السرير. جرى تصوير الفيلم في دالاس وحولها، وأغلب مشاهد *لا تبكوا أيها الفتيان* ليلية، وتصبح البيئة الكئيبة غريبة ساطعة بفضل المصوّر السينمائي **جيم دينولت**. إن غطاء الظلام ملائم لفيلم تكثر فيه القبلات الخاطفة والعنف المروّع، ومناسب لبطل يعيش حياة سرية في العلن، ويجب عليه أن يخفي هويته الحقيقية.

تقدم المؤثرات البصرية في الصباح الباكر ما يصفه بيرس بأنه "ثقافة غريبة لأطفال مخدّرين ينامون طوال النهار ويخرجون كل الليل". براندون ودود ومتحمّس، ويحبّه الجميع فوراً بابتسامته المدهشة، وينعش وصوله سجن في مدينة فولز، حيث يتعامل المراهقون مع الضجر الدائم بإقامة حفلات سمر، والرسم على الجدران، وإحراق المباني، وإلحاق الأذى بأنفسهم. وقبل وقت قصير من تبادلها وبراندون قبلتهما الأولى، تشتكي لانا (كلوي سفيغني) جميلة المدينة من أنها "عالقة في بلدة حيث لا شيء تفعله إلا التزلج ومطاردة الخفافيش كل ليلة من حياتك الفاسدة اللعينة". (يتعامل سيناريو بيرس وآندي

بينين، وأداء سفيغني الرائع، ببراعة مع السؤال الذي لا جواب عليه عمّا تعرفه لانا، ومتى عرفته، وكيف تعاملت معه).

مع تزايد التلميحات إلى النتيجة الحتمية المروّعة، يُظهر الفيلم كيف أن الملل المتأصّل في بيئة محافظة ومغلقة يمكن أن يتطوّر إلى غضب وقسوة. يعرض توم **(برندان سكستون الثالث)** على براندون ندوب السكين التي أحدثها بنفسه في السجن، وتبدو دائرة براندون الاجتماعية كلها تدور حول علاقة فاسدة مع جون **(بيتر سارسغارد)**، محتال سابق يفتقر إلى "السيطرة على الحافز". ومن مشاهده الأولى، التي يظهر فيها براندون رجلاً على حلبة جليد اصطناعي للتزلج (يقتبس بيرس طريقة عمله من *ساحر أوز*)، نرى مزيجاً من الخطر والابتهاج في *لا تبكوا أيها الفتيان*، حيث يجد براندون نفسه على نحو متكرر في طريق الأذى.

كان براندون تينا من دون شك آثماً جنسياً، وأصبح في الموت شهيداً ونقطة جذب لمجتمع المتحولين جنسياً في العالم. لكن حتى عند أخذ مسؤوليته الجنائية بالحسبان، ليس هناك كثير من الجرأة أو العصيان بشأنه في *لا تبكوا أيها الفتيان*. لقد كان على سجيته، ولا يزال هذا كافياً ليجعلك تلقى حتفك في أمريكا.

بوفالو ٦٦

المخرج: فنسنت غالو، ١٩٩٨، ١١٠ دقائق

الممثلون: فنسنت غالو، كريستينا ريتشي، أنجليكا هوستن،

بن غازارا، روزانا أركيت، مايكي رورکي

المصوّر: لانس أكورد، سيناريو: فنسنت غالو وأليسون باغنال

قد تكون آخر كلمة في ثاني أكبر مدينة في ولاية نيويورك وردت في *الكورال*، الذي ضمّ القول المأثور "حالات الانتحار في بوفالو كثيرة". لا تستحق

بوفالو تلك السمعة السيئة على الإطلاق، لكنها بالتأكيد بلدة لا تهدأ أبداً، وقد شاهدت الأمة كلها في بداية التسعينيات فريق بوفالو بيلز يخسر أربعة نهائيات بولنغ متعاقبة. كانت خسارتهم الأكثر إيلاماً في عام ١٩٩١، حين أفسد اللاعب سكوت نورود لعبة كانت ستجعلهم على الأرجح يحرزون اللقب. في *بوفالو ٦٦*، ينقل النجم المخرج والممثل **فنسنت غالو** هذه الصدمة الكبيرة إلى المستوى النفسي ويجعلها خاصة به. وفيما يتعلق بالبطل الصاخب بيلي براون، تنتهي حياته في اللحظة التي تنحرف فيها كرته بعيداً عن الأوتاد الخشبية.

يتعرض بيلي (يلعب شخصيته غالو، الذي ولد وترعرع في بوفالو) لأضرار نفسية نتيجة تربيته الخالية من الحب، ويصل إلى نقطة اللاعودة حين يراهن بمبلغ ١٠،٠٠٠ دولار لا يملكها على فريق بيلز، ولتفادي غضب سمسار المراهنات (**مايكي رووركي**)، يتحمّل وزر جريمة اقترفها أحد "شركاء" الرجل المخيفين. بعد خروجه من السجن، يختطف بيلي تلميذة رقص جذّابة، ليلى (**كريستينا ريتشي**)، ويخبرها أن عليها أن تلعب دور زوجته، ويندي بالسام، ذلك المساء ويصطحبها إلى المنزل لتقابل والديه المخيفين، جين (**أنجلكا هوستن**) وجيمي (**بن غازارا**). يخطط أيضاً للانتقام من عدوه، لاعب كرة القدم سكوت وود، الذي يدير الآن نادي تعرّ.

الاقتصاد المنزلي

يبقى مخرجو الأفلام المستقلة، أكثر كثيراً من نظرائهم الذين يعملون مع إستوديوهات بعيدة وذات تمويل جيد، قريبين من منازلهم – وغالباً يصوّرون أفلامهم هناك أيضاً. إدوارد بورنز، **فنسنت غالو ونيكول هولوفسنر** غيض من فيض مواهب أفلام مستقلة عملوا بتكاليف قليلة بالاستفادة من منازل آبائهم ومواقع تصوير جاهزة سلفاً. اعتمد **تود هاينز** أيضاً على أفراد الأسرة لإنتاج عمل كارول وايت *أمان* (١٩٩٥)،

واستفاد من مطبخ جدّيه وغرفة معيشة عامله روني. بدأت مسيرة **جون وترز** في الإنتاج السينمائي على سطح منزل والديه، واستطاع **غريغ موتولا** الإيفاء بمتطلبات ميزانيته الأولية في عمله رحّالة *النهار* (١٩٩٦) التي لم تتجاوز ٦٠,٠٠٠ دولار؛ جزئياً لأنه صوّر معظم المشاهد في منازل أصدقائه وشقته.

طبعاً، الاستيلاء على منزل أمك وأبيك ليست الطريقة الوحيدة لتطبيق الاقتصاد المنزلي التي يجيدها مخرجو الأفلام المستقلة الذين ينقصهم التمويل. يمكنك أيضاً المضي قدماً وجعل أفراد أسرتك ممثلين (تقليد يمتد من **جون كازافيتس** إلى أندرو فاغنر، مخرج *الموهبة الممنوحة لنا* في ٢٠٠٥)، بيع منزل والديك لتمويل فيلمك (فعل بول بارتل ذلك من أجل عمله *أكل راؤول* في ١٩٨٢)، أو رهن منزلك حين لا يتوافر لديك أي تمويل (كازافيتس مجدداً). لكن ما هو الفيلم المنزلي المثالي؟ *قطران* (٢٠٠٣) لجوناثان كيوت: كانت حياته كلها فيلماً يتم إنتاجه، وهناك موقع تصوير في كل مكان عاش فيه.

يتوسل بيلي إلى ليلى أن تساعده، ويصرخ حين تقترب منه "لا تمسّيني!". يصبح في أمسِّ الحاجة إلى إثارة إعجاب والديه، لكنه يكرههما كثيراً. جين مفتونة بفريق بيلز، وجيمي مشجع متحمّس حاد الطباع، وكلاهما يعد بيلي مربكاً، وعدوانياً، وبارد المشاعر. يقدم الفيلم بعض مشاهد الخطف خلفاً عن طفولة بيلي البائسة، ويستخدم شريطاً سينمائياً عرض ١٦ مم لإعطاء انطباع السبعينيات. في مشهد محادثة نموذجية إلى طاولة العشاء، تخبر جين ليلى أنها لم تشاهد انتصار البطولة الوحيد في تاريخ بوفالو بيلز؛ لأنها كانت تلد ابنها، ولذا تتمنّى لو أنه لم يولد أبداً. (لا يحتاج المشاهدون إلى تخمين الطريقة التي سُمّي بها بيلي).

أخبر غالو *سان فرانسيسكو كرونيكلز* في عام ١٩٩٨: "تلك الشخصيات ليست مبالغة عن والديّ. والداي مبالغة عن تلك الشخصيات". كان *بوفالو ٦٦* جهداً شخصياً مؤلماً: جرى تصوير مشاهد أسرة براون في المنزل الأخير الذي اشترك فيه غالو مع والديه قبل أن ينتقل إلى مدينة نيويورك حين كان مراهقاً، ويعمل مع غازارا على تسجيل ترنيمة فنسنت غالو "الحمقى يأتون مسرعين". بعد مغادرة مسكن آل براون، لم يتحسّن مزاج بيلي، خاصة في أثناء المقابلة المذلة مع المرأة التي لم تبادله الحب، واسمها ويندي بالسام **(روزانا أركيت)**. تقول ليلى، رابطة الجأش: "أنا ويندي بالسام أيضاً". بالفعل، تحافظ ليلى على شخصيتها: إنها ممثلة منهجية وملاك رحمة. وبغض النظر عن محاولات بيلي تعنيفها أو تجاهلها، تبقى إلى جانبه بكل حب. تخبره، برغم وجود كل الأدلة على عكس ذلك: "أنت لطيف جداً". وكما يتضح، ليلى عاملة مدهشة، ويحوّل إخلاصها حكاية رهيبة عن عدم القدرة على الذهاب إلى المنزل مجدداً إلى قصة حب مقنعة على نحو غريب.

المواطنة روث

المخرج: ألكسندر باين، ١٩٩٦، ١٠٥ دقائق

الممثلون: لورا ديرن، سووسي كورتز، كورتود سميث، ماري كاي بليس

المصوّر: جيمس غلينون، سيناريو: ألكسندر باين وجيم تايلور

في الماضي، كانت الأشياء الخلافية خبز ميراماكس وملحه، لذا ربما كان *المواطنة* روث الفيلم النادر الذي يتصدّى لموضوع حروب الإجهاض (وهو كوميدي بالمناسبة) مفصلاً على مقاس الإستوديو تماماً. حصلت **وينستينز** على باكورة أفلام ألكسندر باين قبل عرضه في سندانس أول مرة، لكن احتمال الربح الوفير تحول إلى مصيبة. لم تفعل ميراماكس شيئاً يذكر للترويج للفيلم بعد الإرهاق الذي نال منها على ما يبدو من معارك مع الشركة

الأم ديزني، بشأن *أطفال* (اشترك مع *المواطنة* روث في المنتج **كاري ودز**) والفيلم الذي تناول في موضوعه الشواذ *القس* (١٩٩٤).

بخلاف *أطفال*، أو *القس*، أو أعمال ميراماكس الباكرة مثل *لعبة البكاء* (١٩٩٢) و*لب الخيال* (١٩٩٤)، فإن *المواطنة* روث لم يحفل بمشاهد كثيرة عن الجنس والعنف وقيم الصدمة أو ميزات تسويقية أخرى. البطلة التي تمنح الفيلم اسمها روثت ستوبز (**لورا ديرن**) فقيرة تفرط في الشراب، وتتنشق الغراء، ولا تخرج من السجن أو مركز التأهيل حتى تعود إليه مرة أخرى. روث حامل للمرة الخامسة (لا أحد من أولادها الأربعة في حضانتها)، وهي معتقلة لتعريضها جنينها للخطر على نحو جنائي. يقترح قاضٍ حسن النية سراً أنها قد تحصل على حكم مخفّف إن أجرت عملية إجهاض، لكن عندما تقبع روث في زنزانة مع أفراد مجموعة تعارض الإجهاض تدعى "منقذو الأطفال"، تجري الأمور على نحو مختلف. توضع روث في كنف زوجين معارضين للإجهاض (**كورتود سميث وماري كاي بليس**)، اللذين يحثّانها على إكمال الحمل إلى نهايته، ثم تلتقي عميلة مؤيدة للإجهاض (**سووسي كورتز**) وصديقتها (**كيلي بيترسون**)، اللتين ترتّبان عملية إجهاض لها. ومع مجيء الفرق التلفزيونية وتورط الدوائر العليا في كلا المعسكرين، يشعل حمل روث حرباً شعواء وتصبح محط اهتمام عاصفة سياسية. بالنسبة إلى كلٍّ من مؤيدي الإجهاض و"منقذو الأطفال"، فإن روث تجسيد لقضيتهم العزيزة، ولذا يواجهان مشكلة في التعامل مع التفاصيل التي تخص روث على مستويي الجسد والروح.

المواطنة روث عمل هجاء اجتماعي منصف لمشكلة يصعب حلها. توخى باين وشريكه في كتابة السيناريو **جيم تايلور** الحرص في تقديم كلتا وجهتي النظر في الخلاف المتعلق بالإجهاض، وعن الأخلاق والخداع والرياء الذي يرافق ذلك، ووجّه باين معظم سهام انتقاده عبر مواقع التصوير وتصميم

الأزياء. عندما تصل روث إلى مرحلة الإجهاض في وقت ملائم تماماً – سيناريو محتمل جداً، نظراً إلى ما تتناوله ومستويات الضغط النفسي – تنزاح عن الفيلم مسؤولية مواجهة العواقب وإيضاح حقيقة الإجهاض أو الولادة.

لا تتعلق الملحوظة الأهم في هذا الفيلم بسياسات التحرّر الزائفة، إنما بروث نفسها: نادراً ما كانت بطلة عمل كوميدي تبدو في حالٍ يرثى لها إلى ذلك الحد. روث حالة ميئوس منها وتنزع للعودة إلى الإجرام، وهي غير ناضجة كما يجب ويرهقها إدمانها، وتكذب وتسرق وتردد أقوال كل من يقدم لها الطعام مثل ببغاء. أداء ديرن تذكير مستمر بالإنسان في صلب مشكلاته ومتاعبه. يشير المشهد الأخير الغنائي إلى أنها، بغض النظر عن حال الفوضى التي وصلت إليها، إلا أن الشخص الوحيد المؤهل لاتخاذ قرارات بشأن روث هو روث، حتى إذا كان انتصارها الأخير يفيد فقط في تعزيز فكرة الفيلم بأن الجميع يسخرون من أنفسهم. على الرغم من أنها غير عاطفية، إلا أن روث شخص من لحم ودم بين شخصيات جاءت من إعلانات كرتونية ورايات قماشية.

كرمب

المخرج: تيري زويغوف، ١٩٩٤، ١١٩ دقيقة

الممثلون: روبرت كرمب، ألاين كومينسكاي، تشارلز كرمب، ماكسون كرمب، روبرت هيوز، سيناريو: مارايز ألبرتي

عمل **تيري زويغوف** عن **روبرت كرمب** فظّ على نحو يحبس الأنفاس في مقاربته لخلفية أسرة فنان الكتب الهزلية المعروف الملأى بالعذاب، ويقدّم صورة نفسية وجنسية عنه. ربما نتوقع وضوحاً من كرمب، وهو شخص خارج عن العرف وساخر لا يهتم إطلاقاً بالجانب التجاري من مهنته، ويفخر بتقويمه المعصوم عن الخطأ، الذي ينتعش عمله الخاص بالسير الذاتية غالباً

على وقود كرهه للبشر، وطقوس عبادته وعلاقاته الجنسية. تؤكد الألفة التي نراها في كرمب، التي هي شأن أسري وصفة فنان أيضاً، التوافقَ بين المنتج السينمائي وموضوعه. إن كرمب وزويغوف صديقان منذ ١٩٧٠، ونشأ كلاهما على صورة أمريكا الرائعة في الخمسينيات، ويتشاطران شغفاً لفرقة بلوز ٧٨ وازدراءً لثقافة بلدهما الأم. كانا قد تعاونا سابقاً على بعض السيناريوهات التي لم يجرِ إنتاجها قبل أن يبدأ زويغوف تصوير فيلم وثائقي عن مبدع زاب كوميكس، الذي أصبحت رسومه الخليعة صوراً شهيرة في الثقافة المضادة أواخر الستينيات.

يتكلم كرمب، المشهور بتقديمه صور نساء عاريات – يُعرفن فوراً بأفخاذ عدّاءات الأولمبياد والمؤخرات الشبيهة بالرفوف – إلى آلة تصوير بود عن انجذابه الجنسي الباكر إلى **الأرنب بوغس**، وحذاء عمّته، والشخصية التلفزيونية من الخمسينيات شينا؛ ملكة الغابة. يسهم مثل هذا البوح، إضافة إلى مقابلات مع الناقد الفني **روبرت هيوز** والنساء المتعددات في حياة كرمب (وفيهن زوجته الحالية **ألاين**)، في رسم صورة واضحة عن حياته المهنية كحالة دراسة خصبة عن توقف التطوّر. تدل صوره عن رؤوس وحوش أو نساء أمازون مقطوعات الرأس على مزيج من الافتتان والاشمئزاز نحو الإناث (يقول كرمب: "أشعر بعدوانية شديدة تجاه النساء، وأعترف بذلك")، في حين يمكن رؤية رسومه الغريبة عن شخصيات سوداء إما بوصفها انتقاداً للعنصرية أو بوصفها عنصريةً بحد ذاتها.

يقول زويغوف على نحو مقنع: إن طفولة بائسة لكن نشيطة فنياً يمكن أن تمثّل أرض الصفر لمجموعة أعمال كرمب. البطل ابن أم مدمنة على الممنوعات وأب عنيف؛ أسطورة المزيج المستقبلي، ويشغل أشقاؤه أنفسهم بالرسم والتمثيل المسرحي، لكن روبرت وحده من يتخذ تلك مهنة بعد أن يكبر. يُظهر شقيقاه **تشارلز وماكسون** مواهب فنية كبيرة، لكن في الوقت

الذي نراهما فيه في كرمب، يعيش تشارلز منعزلاً عن الآخرين مع والدته المشوّشة (ينتحر قبل إطلاق الفيلم)، وماكسون يستجدي الناس ولديه سجل في التحرّش الجنسي. (رفضت شقيقتاهما الظهور في الفيلم). أخبر زويغوف هيوستن *كرونيكل* في وقت إطلاق كرمب في عام ١٩٩٥: "ما أبقاه معافى ذهنياً – على عكس شقيقيه – هو أن الناس قد شاهدوا أعماله وأحبوها. كان ذلك يعني المال والنساء والشهرة. ومن دون ذلك التقدير، ربما كان روبرت مثل تشارلز أو ماكسون".

استغرق إنتاج كرمب تسع سنوات، واكتمل حين انضم **ديفيد لينش** إلى فريق العمل منتجاً. كسب الفيلم أكثر من ٣ ملايين دولار في شباك التذاكر الأمريكي، وكان ذلك عائداً ضخماً لفيلم وثائقي. تأثر نجم الفيلم، على كل حال، بعدد الذين شاهدوا الفيلم والنجاح الذي حققه؛ وكان قد هاجر آنذاك إلى جنوبي فرنسا مع ألاين وابنتهما، وأطلق كرمب لحيته وترك شعره يسترسل طويلاً ليبتعد عن العامة. ربما يبدو غريباً أن يبتعد فنان، كان قد أظهر مثل ذلك القدر من العري في عمله وصراحة جديرة بالملاحظة أمام آلة التصوير، عن الجمهور، لكن ردة فعله تدل على المساحة الشخصية الخاصة التي يبدعها كرمب في فنه، والتي قدّمها زويغوف في كرمب.

افعل الصواب

المخرج: سبايك لي، ١٩٨٩، ١٢٠ دقيقة

الممثلون: داني أيلو، أوسي ديفز، روبي دي، جيناكارلو إسبوسيتو، سبايك لي، بيل نون، جون تورتورو، ريتشارد إدسون، روزي بيريز، صامويل ل. جاكسون

المصوّر: إرنست ديكرسون، سيناريو: سبايك لي

ظهرت التوترات العرقية في حي بروكلين في يوم صيفي حار في *افعل الصواب*، الذي هيمن على الحديث الثقافي القومي لدى إطلاقه في حزيران ١٩٨٩. ومن نيوزويك إلى *أوبرا*، جادل النقّاد أن الفيلم على نحو عام يقدم معايير مانوي. هل كان فيلم **سبايك لي** انتصاراً فنياً وأخلاقياً، صرخة نفير كي تفتح أمريكا عينيها على الحالة المؤسفة للعلاقات بين الأعراق؟ أم كان شكلاً مما دعاه جو كلاين من مجلة نيويورك "غباءً خطراً"، وموافقة أو حتى تشجيعاً لعدالة القصاص الأهلي؟ كان جزء من عبقرية *افعل الصواب* يكمن في جعل جمهوره متحمساً ومنزعجاً – أمران متضادان كما هو واضح – مثل شخصيات الفيلم الخيالية.

افعل الصواب مستوحى من أحداث في شاطئ هاورد، كوينز في عام ١٩٨٦، حين تعرض ثلاثة شباب سود من بروكلين يغادرون مطعم بيتزا لاعتداء من قبل مجموعة من الرعاع البيض يحملون مضارب كرة قاعدة، طاردوا مايكل غريفيت البالغ من العمر ٢٣ سنة إلى الشارع فقتلته سيارة، وأصبح شاطئ هاورد بعد ذلك مرادفاً على المستوى القومي للعنصرية القاتلة. شرح لي إلى صحيفة *الغارديان*: "أبقينا ثلاثة أشياء من الحادثة الحقيقية: المضرب، ومطعم البيتزا، والنزاع بين السود والأمريكيين الإيطاليين، حيث يلقى رجل أسود حتفه". وضع الكاتب - المخرج مناظرته التعبيرية في قالب فني من بدفورد - ستويفسانت، مملوء معظم الوقت بشخصيات صريحة على نحو هادف – يرسمها بجرأة لتقديم وجهات نظر خاصة.

يؤدي لي دور موكي، الموظف حديثاً على أنه ساعٍ في مطعم بيتزا سال الشهير، وهي مؤسسة في حي موكي الأسود الفقير. سال **(داني أيلو)** مهذب لكنه سريع الغضب، ويدير مطعمه مع ابنيه، فيتو **(ريتشارد إدسون)** الدمث وبينو **(جون توروررو)** العنصري. يمثّل موكي في الواقع وسيطاً في العلاقات المتوترة بين أصحاب عمله البيض وأصدقائه السود، وفيهم راديو

رحيم (**بيل نون**)، الذي يغيظ سال حين يشغّل أغنية "رحلة السلطة" لـــ بيبلك إينيمي من مسجّله، والمدعو بوغين أوت (**جيانكارلو إسبوسيتو**)، الذي يلاحظ أن سال لا يعلّق إلا صور إيطاليين شهيرين، وليسوا سوداً، على جدار مطعمه. عندما يحاول موكلي استرضاء بوغين أوت يفشل في ذلك ويتكلم بمنطق مع بينو، يتجاهل حبيبته الإسبانية (**روزي بيرير**) وابنهما الرضيع. (بوصفها امرأة خليعة تسيطر على زوجها تظهر بيرير في مشهد عري، وهي ناكرة للجميل، لكن رقصتها على أنغام "رحلة السلطة" تؤدي إلى سلسلة من المشاهد الأخرى).

يقدم *افعل الصواب*، بظلاله القرمزية المتموجة التي يقدمها المصور السينمائي (والمخرج المستقبلي) **إرنست ديكرسون** والمعالجة من قبل والد لي، **بيل**، أحد أيام صيف نيويورك الحارّة والجنونية حين تقعقع مساكن برمّتها مثل بركان على وشك الثوران. ينظم بوغين أوت وراديو رحيم احتجاجاً في مطعم سال، ويشعلان ثورة فوضى عنيفة، وبنهاية الليل، يلقى رحيم حتفه على يد شرطي أبيض. (يكرّس لي الفيلم لعدد من ضحايا وحشية الشرطة). يرمي موكي، الدبلوماسي المحلي سابقاً، سلة نفايات عبر نافذة مطعم البيتزا، مثيراً أعمال شغب – مشهد مثير للعواطف عن انتشار الغضب، والحزن، والعبث الذي لا طائل منه – تترك مطعم سال أنقاضاً يتصاعد الدخان منها.

افعل الصواب مأساة قوية عن مجتمع يعاني آلامَ مرض ثقافي يمتد قروناً موغلة في القدم والفيلم تشخيص وتقرير ونبوءة. قبل انتهاء الصيف، لقي شاب أسود آخر، هو المراهق يوسف هاوكنز، حتفه على يد شرطي أبيض، هذه المرة في بنسونهرست. في مشهد الفيلم النهائي، يشجع مهندس الصوت المحلي السيد سينور لوف دادي (صمويل ل. جاكسون) مستمعيه على التسجيل للتصويت، وفي تشرين الثاني الآتي انتخبت نيويورك ديفيد دينكينز أول عمدة أمريكي من أصل أفريقي للمدينة.

راعي بقر متجر الأدوية

المخرج: غاس فان سانت، ١٩٨٩، ١٠٠ دقيقة

الممثلون: مات ديلون، كيلي لينش، جيمس لي غروس، هيذر غراهام، جيمس رمار، ويليام إس. بوروغس، ماكس برليش.

المصوّر: روبرت يومان، سيناريو: غاس فان سانت، دانيال يوست، من رواية لـــ جيمس فوغل.

تشع صورة إعلان *راعي بقر متجر الأدوية* فتنة جريئة، وتقدم النجمين **مات ديلون وكيلي لينش** في عناق حميم، يرتديان ملابس جلدية سوداء ومتماسكين بقوة. على كل حال، لا يقدم ثاني أفلام غس فان سانت علاقة رومانسية عن الزوجين الشابين بوب (ديلون) ودايان (لينش)، اللصين المدمنين على الممنوعات اللذين يسرقان صيدليات في بورتلاند، أوريغون، في بداية السبعينيات. بالتأكيد، يمكنهما العيش في منزل جميل فيه غرفة لعاملين معهما تبدو البراءة في وجههما هما ريك ونادين (جيمس لي غروس وهيذر غراهام)، لكن بوب ودايان يعيشان حالة جريمة قسرية؛ كأنهما على حافة سكين ترتعش، ودائماً يتقدمان خطوة واحدة على القانون – أو أقل. بعد ساعات من قيام دايان بطمر آخر غنائمهما بأمان، تقتحم شرطة مكافحة الممنوعات ذلك المنزل الجميل بحثاً عن دليل دامغ، ودايان نفسها تلخّص حالة الشقاء العامة لحياة الخارج على القانون حين تشتكي إلى زوجها "لا تقيم علاقة معي وأضطر دائماً إلى أن أقود المركبة".

بوب ليس عنيناً، مثل الرجل في بوني وكلايد، لكنه مشغول البال دائماً باحتمالات الخطر لعمله الآتي أو حائر من ورطته السابقة، ولا يمكنه توفير لحظة واحدة لتلبية طلبات امرأته الجميلة. ربما تكون هذه الشهوة المكبوتة ببساطة تأثيراً جانبياً للتبعية العمياء، لكنها جزء أيضاً من حساسيات بوب

التقشفية. يعرض فان سانت بلقطة قريبة مبكرة تمثال ماري العذراء، ويعالج الإدمان بوصفه عملاً شبه ديني له قواعده الخاصة عن الخرافات والمعجزات – تمثّل قبعة على السرير، وهي أوضح مثال، تعويذة تدوم خمس عشرة سنة. جرعة نادين المفرطة والقاتلة ليست مجرد مأساة لكنها إشارة إلى أن بوب يجب أن يحيا "حياة فاضلة". تصبح الصلة بين التبعية والورع أكثر وضوحاً في دور **ويليام إس. بورغوس**، نصير أدب المدمنين (فئة تضم رواية سيرة جيمس فوغل الذاتية التي يستند الفيلم إليها)، في دور الأب توم مورفي، وهو قس كاثوليكي مدمن على المسكّنات من طفولة بوب.

جرى تصوير فيلم راعي بقــر متجر الأدوية في موقع في بورتلاند حيث يعيش فان سانت، وحصل على تكريم (أفضل فيلم وأفضل مخرج) من الجمعية القومية لناقدي الأفلام في سنة مشهودة للسينما الأمريكية، ظهر فيها فيلم **سبايك لي** المثير للجدل *افعل الصواب*، وعمل **ستيفن سودربيرغ** الفائز بالسعفة الذهبية *جنس وأكاذيب وشريط فيديو*. ربما كان السبب الأساسي في نجاح الفيلم الكبير يتعلق بمقاربته الواقعية لموضوعه. لم يجعل فان سانت، الذي عمل على السيناريو مع **دانيال يوست**، ثقافة الممنوعات ساحرة، أو يمنح بوب مرة مجالاً للانعتاق من أخطائه بعد أن عقد العزم على التخلص من إدمانه، وبدلاً من ذلك نرى أن تعافيه شكل من التكفير. يعمل في وظيفة مملة على مثقب حفر، يستأجر منزلاً كئيباً ويخسر دايان لمصلحة صنيعته ريك. عندما تمنح دايان طليقها كيس أدوية، تسبب الهدية لبوب لحظة عذاب – لا يتناول الحبوب ولا يبيع الممنوعات، إنما يمنحها إلى الأب توم المسرور، الذي يعــد بوب أن مثل ذلك العمل اللطيف سيكسبه الغفران. تكتمل تضحية بوب حين يتعرض للضرب ويتلقى رصاصـــة من ديفيد **(ماكس برليش)**، وهو العمل نفسه الذي كان بمقدور بوب القيام به في أوج عمله السابق. مصاباً بكدمات وينزف، يصل بوب إلى الدرك الأسفل، حيث يجد سكينة القدّيسين، وتكتمل محطات عبوره وكذلك الفيلم. كما يقول بوب: "لا شيء أكثر دلالة على الحياة من خروج روحك منك".

الإبرة والضرر

لدى الفيلم الأمريكي المستقل مكان خاص في قلبه أشخاص يعوزهم الانسجام مع مجتمعهم، ودخلاء، ويبدو كثير منهم يعاني أقسى مشكلات الممنوعات: هيروئيين. ظهر مدمنون بوصفهم أشخاصاً لا يطاقون في أعمال مبكرة مثل *فتيات* تشلسي لـــ **آندي وارهول** (١٩٦٦)، و*الصلة* لـــ **شيرلي كلارك** (١٩٦٢). تجارة الممنوعات طريقة خطرة ومميتة أيضاً في عدّة أفلام تعرض معاناة السود، وفي فيلم **جوشوا مارستون** *ماريا صاحبة النعَم*، الذي حقق نجاحاً لافتاً في سندانس عام ٢٠٠٤. في فيلم *قداس من أجل حلم* سنة ٢٠٠٤، إدمان الهيروئيين تذكرة ذهاب فقط إلى حياة بائسة جداً، وفي *راعي بقر* متجر *الأدوية* هي حكم رمزي بالسجن – والمدمن لا يتخلص من مشكلته حين يقلع عن عادته، كما يكتشف بطل مات ديلون البائس. (أدار **غاس فان سانت** مخرج *راعي بقر متجر الأدوية* في عام ٢٠٠٥ دفة *أيام أخيرة*، وهو فيلم يبدو أنه يحاكي تجربة تعاطي الهيروئيين ويضفي عليها طابعاً شخصياً على نحو لا مثيل له). إنه فيلم مملوء بحكايات تحذيرية على كل حال. وعلى الرغم من تفشّي القلق وفساد الأخلاق في ملازم *فاسد* (١٩٩٢)، إلا أن البهجة الكبيرة التي تغمر الشخصية الصغيرة حين تدخل الممنوعات عروقها تتكلم بالتأثير عن إغراء تناولها. وفي *لب الخيال* (١٩٩٤)، يظهر فنسنت فيغا يتناول الممنوعات ويقوم بقيادة سيارته على نحو حالم ليلاً، ما يجعل عادة تعاطي الهيروئيين تبدو رائعة على نحو إيجابي – حتى تخطئ زوجة المدير وتتناول منها على أنها حلوى، مع كل ما ينجم عن ذلك من نتائج سيئة الصيت نراها على الشاشة.

خيّال ليِّن العريكة

المخرج: دينيس هوبر، ١٩٦٩، ٩٤ دقيقة

الممثلون: بيتر فوندا، دينيس هوبر، جاك نيكسلون، لوك أسكو

المصور: لاسزلو كوفاكس، سيناريو: بيتر فوندا، دينيس هوبر، تيري ساوثرن

يخبر **جاك نيكلسون دينيس هوبر** الدرّاج الكثيف الشعر الجاحظ العينين في *خيّال ليِّن العريكة*: "إنهم ليسوا خائفين منك. إنهم خائفون مما تمثّله لهم". رمزية الفيلم كثيفة مثل بخار نبات القنب فيه، وقد حققت رحلة هوبر المميزة على الطرق مكانة رفيعة في خيال ثقافة البوب. يتعرض صديقا السفر بيلي (هوبر) ووايت المعروف بقبطان أمريكا **(بيتر فوندا)**، اللذان يطلقان شعرهما ويتمتعان ببنية قوية، للازدراء وفي نهاية المطاف القتل في أمريكا التي قدمتهما، ويمثّلان ثورة مدمني ممنوعات جيل الستينيات الذين يتسربون من التعليم. وبلقبي الغرب المتوحش وأزيائهما الرمزية – يلف وايت نفسه بالعلم الأمريكي، في حين يرتدي بيلي مزيجاً من أزياء رعاة البقر والهنود – يمثّل الثنائي أيضاً حب الأسفار السرمدي في أمريكا والفردية القوية.

على الرغم من شهرته الاستثنائية، إلا أن *خيّال ليِّن العريكة* لم يكن عملاً سهلاً، إنما مزيج من نزعات قائمة أصلاً وتحالفات مهنية. مثّل فوندا، منتج الفيلم والكاتب المشارك فيه (مع هوبر ومؤلفة د. سترينجلوف [حب غريب] **تيري ساوثرن)** في عمل **روجر كورمان** *الملائكة الجامحون* (١٩٦٦)، الذي أطلق نزعة أفلام درّاجين منخفضة الميزانية مخصصة لسينما الهواء الطلق. قام هوبر ونيكلسون بالظهور أيضاً في أفلام درّاجين أخرى: مثّل هوبر في *راقصو المجد* (١٩٦٧)، الذي أنتجته أيضاً شركة كورمان أمريكان- إنترناشونال بكتشرز، وشارك نيكلسون في *ملائكة الجحيم على*

عجلات (١٩٦٧)، الذي قدّم مصور خيَّال ليِّن العريكة المستقبلي لاسلزو كوفاكس. في ملائكة الجحيم، قدّم نيكلسون نوعاً من الوكيل الشاهد، رسولاً ساخطاً من العالم مباشرة يخرج في رحلة مع محارب الطريق – دور بشّر بترشيحه لنيل الأوسكار عن أدائه شخصية المحامي جورج هانسون في خيّال ليِّن العريكة.

كان *خيّال ليِّن العريكة* أول فيلم يعتمد تسجيل الروك آند رول بمفهومه التقليدي، وأضحى أيضاً أول عمل ممول باستقلالية يوزّعه إستوديو رئيس (كولومبيا)، برغم أن احتمال أن ينبثق فيلم من فوضى التصوير كان موضع شك منذ البداية. مثّل الارتياب من تناول هوبر للممنوعات ولجوئه إلى العنف أحياناً عائقين جدّيين، ووصل إلى الحضيض في محاولة كارثية لتصوير مشاهد في نيوأورلينز في أثناء احتفالات ماردي غراس. على كل حال، أظهر المخرج مهارة فائقة في تقديم ممثلين غير محترفين في مشاهد صغيرة لكن مهمة، خاصة سكان بلدة صغيرة في لويزيانا الذين ظهروا على أنهم مجموعة من الغوغاء في مشهد العشاء غير المريح إطلاقاً في الفيلم. (مثال، رجل: "سمّه، وسأرمي حجارة عليه أيها الشريف"). أطلق هوبر أيضاً قواه المؤثرة في الإقناع في أثناء تصوير سلسلة مشاهد المقبرة المثيرة للاهتمام، حين أقنع فوندا المتردد أن يمثّل أسى طفولته في الحياة الحقيقية بسبب انتحار والدته في أثناء عناقه تمثالاً. عموماً، التمثيل في *خيّال ليِّن العريكة* جيد على نحو مفاجئ – ربما جزئياً بسبب مقاربة التمثيل المنهجي للشخصيات التي اعتمدها الممثلون – وكذلك آلة تصوير كوفاكس، والاهتمام الكبير بموسيقى الطرق العامة، واقتباسه أغانيَ معروفة وتقديمه علاقة معقدة.

مع انتقال وايت وبيلي من هائمين في الصحراء إلى أمريكيين جاهلين، من مواخير إلى مقبرة، يحتفل الفيلم بالثلاثي الخارج على القانون، وفي الوقت نفسه يقدّم نهاية عنيفة لكل منهم. كان *خيّال ليِّن العريكة* بداية ونهاية في

الوقت نفسه: على الرغم من إعلانه عن ظهور ثقافة مضادة في المجتمع وإطلاق هوليوود الجديدة بفاعلية في السبعينيات، إلا أن الفيلم ودّع حقبة، أو ما تعدّه مثاليات الصبا "أمريكا الجميلة"، كما قال جوّال فوندا على نحو أصبح شهيراً جداً: "نحن نسفناه". ووفقاً لعين المشاهد، إما حسّن هذا من تأثير خيّال ليِّن العريكة في العواطف، أو عزّز العدمية العاطفية في الفيلم، ما جعل قبطان أمريكا يأسف على شيء لم يوجد قطُّ.

رأس الممحاة

المخرج: ديفيد لينش، ١٩٧٧، ٨٩ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: جون ناس، تشارلوت ستيورات، جوديث آنا روبرتس، لوريل نير

المصوران: فريديريك إلمز، هربرت كاردول، سيناريو: ديفيد لينش

وفقاً لـــ **ديفيد لينش**، "*رأس الممحاة* فيلم أمريكي، لكنه نوعاً ما في مكان محايد؛ زاوية قذرة، وصغيرة، ومنسية، ومتوارية عن الأنظار. وأنا أحب هذه المناطق، إذ يمكنك اكتشاف أسرار فيها".

تاريخ سوريالي لمحن هنري سبنسر **(جون ناس)**، رجل يحار من ظروفه الغريبة في ضاحية صناعية قرب مدينة مجهولة، وتدور أحداث *رأس الممحاة* في عالم غريب وكئيب، مملوء بأسرار قذرة ومظاهر خارقة للطبيعة. حقق الفيلم نجاحاً منقطع النظير في فئة أعمال منتصف الليل أواخر السبعينيات، ويقدّم هذا العمل بالأبيض والأسود بيئة ليلية مرعبة في مدة العرض التي تبلغ تسعاً وتسعين دقيقة. كان عملاً فذاً حقاً؛ نظراً إلى أن لينش صوّر أول فيلم له في أربع سنوات ونصف، عمل في الليل فقط وفقاً لميزانية صغيرة حصل عليها أجزاءً، وترافق ذلك مع مساعدات من المعهد الأمريكي للأفلام (في مرحلة ما، عمل لينش في توزيع الصحف لتوفير التمويل اللازم).

قال المخرج لكريس رودلي في *مجلة لينش ولينش* (١٩٩٧): "كان هناك مشهد سار فيه هنري في الرواق، أدار مقبض الباب وبعد سنة ونصف خرج من الباب!".

يعمل هنري، المحدودب الغريب المظهر بقصّة شعره التي تشبه سطح ممحاة، عامل طباعة في مصنع يهيمن على بيئة الفيلم الكئيبة الخالية تقريباً من الناس، الذي يطنُّ ويقعقع ويهس طوال الوقت بضوضاء ميكانيكية. يُدعى هنري إلى عشاء في منزل والدي حبيبته، ويتلقى نبأ أنه قد أصبح أباً، لكن لماذا؟ تصرخ عروس هنري المستقبلية، ماري (تشارلوت ستيورات): "ليسوا واثقين أنه طفل!"، عن المضغة الضئيلة التي تشبه الماعز وتحملها في أحشائها. يُنشئ هاري أسرته الجديدة تحت سقف شقة بسيطة، لكن سرعان ما يدفع بكاء الطفل المتواصل ماري للعودة إلى والديها، وعندما يبقى هنري وحده مع الرضيع، تنتابه أحلام يقظة عن المرأة الشابة الجارة ويرى أو يتخيّل سيدة ممتلئة بثوراً عندما تتجول في أرجاء المكان تنشد بصوت خافت قصائد غنائية قصيرة (في الفردوس، كل شيء رائع ...)، تهبط رؤوس أجنّة صغيرة وحبال سرية حولها وتنتهي بطريقة ما في سرير هنري – إشارة مرعبة على الفاصل القابل للنفاذ بين حياة هنري الواعية والعالم الخيالي.

يهيمن على *رأس الممحاة* طنين متواصل يشبه هدير محرك، ويقدّم "مكاناً بين - بين": البيئة لا حضرية ولا منعزلة تماماً، والحالة تشبه الحلم، في حين يمثّل الطفل الشاحب رمزاً قوطياً غريباً. يتأثر الفيلم بـــ **كافكا**، أحد المؤلفين المفضلين لدى لينش، ويُظهر اشمئزازاً مدروساً تجاه الجسم البشري ووظائفه، وأهمها الأكل والإنجاب في منزل والدي ماري، ويقدّم جراء متذمرة تمسح على حلمات أمها وعشاء الدجاج المشوي يتلوى وينزف على الطبق.

كان لينش قد زعم: "شعرت بـــ *رأس الممحاة*، ولم أفكّر فيه". يقدم الفيلم عدداً من تفسيرات التحليل النفسي، ويمكن رؤيتها على أنها صورة فنان عن

شاب تتعارض دوافعه الإبداعية – حياته الحلم، ربما – مع واجباته الأسرية. ربما كانت الحبكة تضم آثاراً من سيرة ذاتية: كان على عامل المطبعة والمنتج السينمائي أن يعيلا زوجة وطفلاً بعمر ٢٢ سنة (انهار زواج لينش بعد نحو سنة من بدء إنتاج الفيلم). على الرغم من أن *رأس الممحاة* قد صُوّر في لوس أنجلوس، إلا أن **جاك فيسك** بدأ الإنتاج من الشقة التي يقطنها لينش مع زوجته وطفلته الصغيرة في أحد أحياء فيلادلفيا الموحشة التي تنتشر فيها الجريمة – فعلاً، كان لينش قد دعا على نحو ساخر *رأس الممحاة* "قصتي الفيلادلفية". يُصوّر القلق من أن تسيطر أعمال المنزل المضنية على مخيلة الفنان على أفضل وجه حين ينفصل رأس هنري عن جسده (يختطفه طفل ليستخدمه مادةً خاماً لممحاة) وينبثق رأس طفل يولول مكانه. ينجح لينش وفريقه، عن غير قصد منهم، في إبقاء الكائن أحد أكثر الأسرار غموضاً في السينما الأمريكية، ويصر المخرج أنه لن يكشف أبداً الطريقة التي فعلوا بها ذلك – رفض يعزز فقط من غموض السر المرعب في *رأس الممحاة*.

الميت الشرير

المخرج: سام ريمي، ١٩٨١، ٨٥ دقيقة

الممثلون: بروس كامبل، إيلين ساندوايز، هال دلريش، بتسي بيكر، ساره يورك

المصوّر: تيم فيلو، سيناريو: سام ريمي

كان **روبرت تابرت** المنتج قد قال عن *الميت الشرير*، من إخراج زميله **سام ريمي**: "كنا نصنع ما نظن أنه فيلم مثالي لسينما الهواء الطلق". يقدم العمل خمسة أصدقاء في كوخ منعزل، حيث يكتشفون "كتاب الموتى" وسرعان ما يسببون لأنفسهم غضب الغابات المسكونة بالأشباح المحيطة بهم، ويعد أول أفلام ريمي تركيبة قاسية وجاهزة من مشاهد الرعب التقليدية والأيقونات كما

كان سائداً في ١٩٨٠. إضافة إلى أصداء *ليلة الموتى الأحياء* وتأثيرات أعمال هرشل غوردون لويس المخصصة لسينما الهواء الطلق، يبدو واضحاً أن الفيلم يطمح إلى تقديم فئة عمل **توب هوبر** مجزرة *منشار تكساس* (١٩٧٤) وممثلي **ويس كرافن** الأوائل. يمتلئ *الميت الشرير* بمشاهد دماء وأحشاء (ويقدّم مكوّنات تلطيخ مثل حليب دسم وذرة بالقشدة)، ويطلق أيضاً ثلاثيته المؤثرة ويبشّر بمزيج الرعب والكوميديا التي سيتقنها كرافن في فيلمه *كابوس في شارع إيلم* وسلسلة *صرخات*.

كان عمر ريمي نحو ٢٠ سنة حين بدأ التصوير في أواخر ١٩٧٩، لكنه قد أخرج آنذاك عدّة أفلام تسجيلية قصيرة مع صديقيه من المدرسة الثانوية **بروس كامبل**، نجم *الميت الشرير* القوي الفك والمنتج المساعد، **وإيلين ساندوايز**، المرأة الشجاعة التي تتعرض شخصيتها، شيرل، إلى اعتداء جنسي من مجموعة كروم وأغصان في تكملة الفيلم الشهيرة. على الرغم من أن أحداث الفيلم تجري في أثناء ليلة رهيبة واحدة، إلا أن مشاهد *الميت الشرير* قد جُمعت على مدى عدّة أعوام وصُوّرت في مواقع مختلفة – كان التصوير يتوقف حين تنفد النقود ويُستأنف حين يأتي تمويل جديد. في تلك الظروف، كان المنتجان محظوظين في مجال مهم واحد: عندما يبدأ التحضير للتصوير – يأتي أصدقاء إلى الكوخ، تجتمع أرواح ساخطة، تتحوّل إلى أشباح شريرة – يصبح بمقدورهما الاستفادة من أي شخص موجود لأداء أدوار الأشرار، مستفيدين من ماكياج إخفاء الهوية برغم ضعف مهارتهم في التمثيل.

غنيٌّ عن القول إن ولادة *الميت الشرير* لم تكن سهلة، فقد جرى تصوير معظم مشاهد الفيلم في كوخٍ مهجورٍ فعلاً في تينيسي ليس فيه ماء (انتقل التصوير لاحقاً إلى مرآب ريمي في ميتشيغان)، ولم يكن لدى الإنتاج أي مال لتوظيف مصممي ملابس، أو مختصي ماكياج، أو موظفين دائمين، وتوقف معظم الممثلين والعاملين عن العمل بحلول عيد الميلاد ١٩٧٩ برغم وجود

عدد كبير من المشاهد التي ينبغي تصويرها. تعدُّ نوعية لنصنع فيلماً كيفما اتفق في الميت الشرير جزءاً من سحره، وعلى الرغم من أن بعض أفضل مشاهده منفّذ بوسائل إنتاج بدائية، إلا أن ريمي وفريقه أرادوا تقديم أثرٍ أدبي مهمٍ. في المراحل الأولى من فوضى الزومبي، يكون كامبل بطلاً غير فاعل على نحو مسلٍّ – جالساً عديم الجدوى في حافلة أو واقفاً متجمداً يحمل فأساً، في حين تثير غيلان فوضى حوله – وتبذل الشخصيات جهداً كبيراً على نحو صاخب ما يجعل أداءها ضعيفاً. بدأ اعتداء النباتات على شيرل بعد أن تجولت بعيداً عن الكوخ، وحيدة في ثوب نوم هزيل تنشج: "أعرف أن شخصاً في الجوار!".

تفوّق *الميت الشرير* روتينياً على ميزانيته، وأُنجزت أهم ميزات أدوات الفيلم؛ التصوير القريب السريع الذي سمّاه المنتجان "القوة"، باستخدام آلة تصوير محمولة، وتبدو التكملة المثيرة جداً، التي تذبل فيها العفاريت وتتحطم إلى أجزاء عند استخدام تقنية إيقاف الحركة، كما لو أنها من حقبة ما بعد تكنولوجيا المعلومات لمثابرتها في بذل الجهد وزهوها الحرفي. يقدم المشهد ذروة جنونية من التعفن المتسارع وانفجار الأعضاء – استغلال أمثل للمال في ميزانية زهيدة.

أسرعي أيتها الهرة! اقتلي! اقتلي!

المخرج: روس ماير، ١٩٦٦، ٨٣ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: تورا سانتانا، حاجي، لوري ويليامز، سوزان برنارد، ستيوارت لانكاستر، بول ترينكا

المصور: والتر شنيك، سيناريو: جاك موران

كيف نبدأ؟ "سيداتي وسادتي، أهلاً بكم إلى العنف: الكلمة والفعل. عندما يخفي العنف نفسه خلف أقنعة كثيرة، تبقى عباءته المفضّلة على حالها –

الجنس". يتحدث شخص واعٍ، بصوت عميق يدل على النفوذ، في حين تهتز إشارات الصوت المرئية على الشاشة. أوقف التصوير! مونتاج سريع لراقصات مفعمات حيوية، يجري تصويرهن من زوايا منخفضة لإثارة أكبر، ويثور مشاهدوهن الذكور رغبة، وتزداد فعلاً شهوتهم لتلك الصدور التي تتمايل، والأرداف التي تهتز. أوقف التصوير! فتاة لعوب في سيارة رياضية مكشوفة تضحك بمرح ماكر في أثناء انطلاق المركبة في صحراء كاليفورنيا، التي يصدح منها موسيقى جاز سريعة يهيمن عليها سكسافون.

أهلاً بكم إلى *أسرعي أيتها الهرة! اقتلي! اقتلي!* فيلم رائد الاستكشاف **روس ماير** الذي وصف بإيجاز مشاهد الرغبة في الصحراء على أنها "ثلاث فتيات قاسيات يخرجن في نزهة لإثارة خوف الناس". يكون أول نزاع في الفيلم شجاراً بين روزي (حاجي) الوقحة الواسعة العينين والشقراء التي تحب الذرة بيلي (**لوري ويليامز**). على كل حال، فارلا القاسية (**تورا ساتتانا**) هي التي تجسّد العنف في *أسرعي أيتها الهرة!* وتدق عنق شاب (أُنجزت التأثيرات الصوتية بكسر جوزة)، وتحرّض على اختطاف حبيبة الرجل الصغيرة العمر (**سوزان برنارد**)، وتضع نصب عينيها تجريد كارهٍ للبشر من ثروته وحياته.

يتركز سيناريو **جاك موران**، من قصة كتبها ماير، على محور واحد (تقول بيلي: "هل تود إلقاء نظرة تحت ملابسي؟")، ويحفل أسرعي أيتها الهرّة! بكثير من مشاهد مطاردة السيارات، وإطلاق النار، والعراك على الرمال، ومزيد من إطلاق الرصاص، ويصل إلى الذروة بوفاة عدد من الأشخاص في السيارة أو ذبحاً. فيلم أسرعي أيتها الهرّة! مثير دائماً وجميل أيضاً. تصوير **والتر شنيك** السينمائي رائع جداً وتفصيلي، خاصة حين الأخذ بالحسبان سوق الفيلم الضيق وظروف التصوير الصعبة في مواقع "وادي الموت". على نحو غير متوقع أيضاً، تبدو شخصيات ماير الرئيسة شـــائكة: هن أكثر أحلام الرجل الأمريكي جموحاً وأكبر كوابيسه.

لا يمكن أن يُعدَّ ماير إلا نصيراً للنساء، إلا أن رؤيته لعالم مستقل تحكمه نساء قويات يتكلمن بقسوة يحمل بين طياته أثراً تخريبياً.

كان فيلم ماير *أسرعي أيتها الهرّة!* سابقاً لوقته، وعلى الرغم من مقاربته للجنس والعنف الذي يتعدّى الحدود المألوفة ("سنرى أول مرة على الشاشة امرأة تقتل رجلاً بيديها العاريتين"، كما وعد ماير)، إلا أنه إحدى محاولات ماير النادرة التي فشلت في شباك التذاكر. اليوم، يُعدُّ عموماً أحد أفضل عملين له، إلى جانب *خلف وادي الدمى* (١٩٧٠). قاد **جون وترز**، المخلص لـــ ماير، حملة دعم *أسرعي أيتها الهرّة!* في كتابه *قيمة الصدمة* في عام ١٩٨١، معلناً أنه "من دون شك، أفضل فيلم صُنع حتى ذلك الوقت". بعد أن قدّمت فرقة كرامبس في عام ١٩٨٣ اللحن الرئيس في *أسرعي أيتها الهرّة!* حظي الفيلم بميزة جديدة: قدّم اسماً شبيهاً لفرقة موسيقية في الثمانينيات وكان له تأثير كبير في عمل **كوينتن تارانتينو** *فاتورة قتل* (٢٠٠٣) (انحدرت فرقة ديفا المخيفة مباشرة من *أسرعي أيتها الهرّة!*)، وفي أعمال وترز كلها، ما ساهم في إعادة عرضها في عام ١٩٩٥.

على الرغم من أن تورا سانتانا هي ملكة الكاراتيه من دون منازع في هذه البيئة، إلا أن حاجي هي التي تمثّل الهررة في كل إغرائها الساحر وإرادتها الحديدية. عندما يُقدّم لها شراب غازي، تسخر روزي بطريقة جنوب الحدود في التشدّق بالكلام: "لا نحب أي شيء رقيق، فكل ما نمسّه قاسٍ".

مستودع وقود وطعام

المخرجة: أليسون أندرز، ١٩٩٢، ٩٨ دقيقة

الممثلون: فيروزا بالك، إيون سكاي، بروك آدمز

المصور: دين لنت، سيناريو: أليسون أندرز

كانت **أليسون أندرز** العضو النسائي الوحيد في مجموعة "صف ٩٢" غير الرسمية للمخرجين المستقلين، التي ضمّت كوينتن تارانتينو (*كلاب المستودع*)،

و**ألكسندر روكويل** (*في مأزق*)، وروبرت رودريغز (*إل ماريتشي*). تعاون المخرجون الأربعة كلهم في عام ١٩٩٥ في فيلم *أربع غرف*. كانت أندرز، بين نظرائها، الأقل اعتماداً على القوالب الجاهزة وبدت الأكثر انسجاماً مع وقائع حياة العمل العادية، وركّزت اهتمامها على أسرة من شخصيات أنثوية في مستودع *وقود وطعام*.

تربّي نورا (**بروك آدامز**) ابنتين مراهقتين في عربة مقطورة براتب نادلة في لارامي، نيومكسيكو؛ بلدة نائية بعيدة عن الطريق الرئيس. تتصرف ترودي (**إيون سكاي**) من المدرسة وتبقى حتى وقت متأخر مع فتيان، ما يثير امتعاض والدتها الشديد. الشقيقة الأصغر شيد (فيروزا بالك)، التي تعلّق أيضاً على الفيلم بصوتها، أكثر انطوائية، وتذهب أحياناً بعد الظهر إلى دار العرض المحلية لتشاهد ميلودراما مكسيكية من بطولة (خيالية) مغنية الأوبرا إلفيا ريفرو (سُمّيت كذلك تيمناً بمالكة أرض آل أندرز). يدخل عدّة فتيان ورجال في روتين الأسرة اليومي ويخرجون منها. تحاول نورا إخفاء علاقة عابرة مع رجل متزوج، في حين تلتقي ترودي عالم جيولوجيا إنكليزياً شاباً وتستمتع بأول تجربة جنسية كاملة لها معه في كهف. تحاول شيد إغراء صديق، لكن حظها يكون أفضل مع راسم خرائط أمريكي- مكسيكي شاب، وتتوق أيضاً إلى شخصية أب ("أعرف ما أفتقده في حياتي – رجل!")، وأسرة كاملة؛ احتمال يبدو أكثر بعداً حين تنتقل ترودي الحامل خارج المقطورة. تقوم شيد بإجراء اتصال قصير وكئيب مع أبيها البيولوجي، لكنها تنجذب أيضاً إلى حبيب والدتها الجديد.

اقتبست أندرز مستودع *وقود وطعام* بتصرّف من رواية *لا تنظر وأنا لن أؤذي* (١٩٧٣) لـــ **ريتشارد بك**، لكنها ضمّنت الفيلم أيضاً سيرتها الذاتية. مثل ترودي وشيد، ترعرعت ابنة أمٍّ عازبة من خلفية "مقطورة بائسة". مثل ترودي، تعرضت لاغتصاب من قبل عصابة في سن باكرة وأصبحت حاملاً في سنين مراهقتها بعد علاقة مع طالب زائر من إنكلترا، ومثل نورا، ربّت أندرز ابنتين

بمفردها. كانت المنتجة السينمائية المستقبلية أماً عازبة تعيش على المساعدة الاجتماعية حين انتسبت إلى برنامج الأفلام في جامعة كاليفورنيا، وأدّت رسالة معجبة إلى **ويم وندرز** إلى مراسلات ووظيفة لتكون مساعدة إنتاج في فيلم وندرز *باريس، تكساس* (١٩٨٤).

حظي مستودع *وقود وطعام* بنصيبه من الأخطاء – الحوار والتمثيل ليسا بالمستوى المطلوب، وزوايا آلة التصوير والانتقال بين المشاهد غير دقيق، والنهاية مفاجئة – لكنه رائع في الإقلال من الكلام وافتقاره إلى المشاعر. يتفادى مستودع *وقود وطعام* بحكمة إظهار أي علامات احتفالاً بانتصارات شخصياته الصغيرة ويمتص بهدوء خيبات الأمل. لا تتحقق الأحلام حين تصبح أقرب إلى الواقع.

الذهاب إلى الصيد

المخرجة: روز تروش، ١٩٩٤، ٨٤ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: غينفر تورنر، في. إس. برودي، ت. وندي مكميلان، أناستازيا شارب

المصورة: آن ت. روزيتي، سيناريو: روز تروش وغينفر تورنر

الذهاب إلى الصيد باكورة أعمال **روز تروش**، وهو عن ولادة متعثرة لعلاقة جديدة، لكن الفيلم كاد يخرج عن سكّته بفعل حادثة. ساعدت تروش في كتابة السيناريو مع حبيبتها والممثلة الرئيسة غينفر تورنر، لكن الإنتاج في شيكاغو توقف في منتصف التصوير بعد انفصال الثنائي القاسي في أواخر ١٩٩٢. لم يُستأنف التصوير مجدداً حتى الربيع الآتي، بعد أن انضمت المنتجة المستقلة **كريستين فاتشون** ومخرج خدر **توم كالين** – كلاهما شخصية محورية في حركة سينما الشذوذ الجديدة – إلى فريق المنتجين التنفيذيين.

كانت حركة "سينما الشذوذ الجديدة" ظاهرة يهيمن عليها الرجال مع إحساس واضح بالخروج على القانون (لاحظ المحتالين واللصوص والقتلة في خدر، سم لـــ تود هاينز، والنهاية الحية لـــ غريغ أراكي)، لذا لم تحظ مساهمة تروش النسائية بتقدير كبير؛ ما أغفل دوافعها السياسية. تقول كيا المثقفة في بداية الفيلم: "لا تُذكر حياة السحاقيات وعلاقاتهن كثيراً في الصحف... بدأنا نرغب بتغيير التاريخ". يسعى *الذهاب إلى الصيد* إلى تصحيح سجل تاريخي بإضافة هذا النوع من الأفلام إلى فئة الكوميديا الرومانسية التقليدية في هوليوود. صُوّر الفيلم بالأبيض والأسود على شريط ١٦ ملم بميزانية زهيدة وأدّى الأدوار ممثلون غير محترفين (معظمهم أصدقاء تروش وتورنر)، وأشعل الفيلم حرب مزايدة من سندانس – الأولى من نوعها – وكسب في نهاية المطاف ٢,٤ مليون دولار في شباك التذاكر الأمريكي.

لم تكن ماكس الصبيانية (تورنر) قد خرجت في موعد منذ عشرة شهور، وعدّت ذلك مأساة صغيرة، ثم خرجت مع إلي الخجولة (في. إس. برودي)، لكن الأخيرة "متحفّظة" نوعاً ما بشأن ذوق ماكس، وتبين أن لديها حبيبة منذ وقت طويل. يعرض باقي *الذهاب إلى الصيد* السرور المحتم في سيناريو فتاة - تلتقي - فتاة في أثناء لقاء أعضاء آخرين في دائرة ماكس وإلي الضيقة. تسهب كيا، زميلة ماكس في السكن، في الحديث عن علاقة مبهجة مع حبيبتها إيفي (**ميغداليا ميلندز**)، لكن إيفي تتأثر على نحو سيئ حين يعرّفها حبيبها السابق بوالدته المروّعة. تنام داريا المثيرة (**أناستازيا شارب**)، زميلة إلي في الشقة، مع رجل وتلتقي في أحد مشاهد الفيلم التعبيرية الكثيرة حشداً خيالياً من زميلاتها السحاقيات الغاضبات اللواتي يعتقدن أن علاقة الليلة الواحدة تلك تلقي ظلالاً من الشك على هويتها الجنسية.

على الرغم من تلك العلاقة الغريبة مع رجل (في مرحلة ما، يجأر صوت رجل خفي نعتاً، وتردُّ كيا عليه بسرعة "تباً لك!")، يوضح *الذهاب إلى الصيد* كلاً

من محاسن ومساوئ عالم مكتف ذاتياً ومغلق أساساً في نزاع مع المعايير السائدة في مجتمع تهيمن عليه أنماط سائدة ومحرّمات. يقدّم الفيلم صورة سلبية مثالية عن تاريخ الشاشة الفضية عن الحب الذي أقصى رغبة غريبة، ويستجوب أيضاً وجهة نظره الخاصة فيها.

في أول موعد لهما، تتجادل ماكس وإلي بشأن فيلم الرجال الشواذ الذي قد شاهدتاه تواً: تشعر ماكس أن منتجي أفلام الشذوذ يتحمّلون مسؤولية عرض نماذج إيجابية عن حياة اللوطيين والسحاقيات، لكن إلي تعترض وتقول إن المهم أن يكون الفنان مخلصاً لتجاربه الخاصة. تستطيع تروش أن توفّق بين الاثنين؛ أن تهجو ثقافة السحاق وتمدحها، لكنها تؤكد ببساطة أيضاً حقها في الشفافية. مشاهدها النهائية المثيرة المملوءة قبلات ومداعبات بيان سياسي في حد ذاته.

أطفال

المخرج: لاري كلارك، ١٩٩٥، ٩١ دقيقة

الممثلون: ليو فيتزباتريك، كلوي سفيغني، جوستن بيرس، روزاريو داوسون

المصور: إريك إدواردز، سيناريو: هارموني كورين

ربما يبدو الفيلم غريباً، لكن عمل **لاري كلارك** *أطفال* – نظرته إلى مراهقين تحفّزهم الهرمونات وتفسدهم العقاقير ويتجولون في مدينة نيويورك بطريقة عدائية وعدمية – ترفيه أسري. قال لـــ *سانت بول بايونير برس*: "إنه بالتأكيد فيلم يمكن للأطفال مشاهدته مع الآباء". كان المصوّر الضوئي الذي تحول إلى مخرج يأمل أن يثير فيلمه الأول نقاشاً أهلياً مُلحّاً بشأن ما يحصل عليه المراهقون حين لا يوجد راشدون حولهم. ستبدو مصادفة سعيدة حقاً أن تكون ميراماكس، موزّع *أطفال*، إحدى شركات ديزني الفرعية التي تركّز على الأسرة، إلا أن سياسة "منزل الفأر" ضد نشر أفلام من هذا النوع دفعت رئيس

مجلس إدارة ميراماكس **بوب وهارفي وينستن** إلى إنشاء وحدة متخصصة دُعيت إكسكاليبور اللامع لإطلاق *أطفال*.

عُرض الفيلم في مسارح أمريكا في الوقت نفسه مع عرض دعايات كالفين كلين "فسق الأطفال" التلفزيونية السيئة السمعة (بطولة عارضي أزياء قاصرين على ما يبدو، بالكاد يسترون أجسادهم)، وكان أكثر عملاً إثارة للجدل في ١٩٩٥، ونجم عنه ردود أفعال متباينة. وصفت ريتا كمبلي في *واشنطن* بوست الفيلم بأنه "عملياً خلاعة أطفال بغطاء وثائقي حذر" و"عرض خليع غير مسؤول"، في حين امتدحت جانيت ماسلين في *نيويورك تايمز* العمل بأنه "صرخة إيقاظ للعالم".

يعرض الفيلم يوماً في حياة مجموعة من فتيان مانهاتن الخليعين والعنيدين، ويقدّم أحاديث عابرة – مراهقون في وقت فراغهم، يتكلمون عن العلاقات وبعضهم بعضاً، في حين تتداخل مشاهد الجنس (أو الاغتصاب) في الحبكة الرئيسة. يقطن الأطفال عالماً خاصاً بهم، والظهور الوحيد لوالد يكون لامرأة تدخّن في أثناء إرضاع صغيرها. تقدم جيني (**كلوي سفيغني**) سرداً بسيطاً في الفيلم، التي يميّزها هدوؤها وحصافتها عن نظرائها المهوّسين بالجنس. ربما تكون فريدة بين أصدقائها؛ لأنها لم تُقم علاقة إلا مرة واحدة فقط، مع تيلي (**ليو فيتزباتريك**)، الذي يدعو نفسه "جرّاح العذارى"، وفكرته عن الجنس الآمن هي علاقة مع أولئك اللواتي يقمن بذلك أول مرة. بعد أن تكتشف جيني أنها تحمل فيروس الإيدز، ومع تحوّل النهار إلى ليل، تتجول في مدينة نيويورك بحثاً عن تيلي قبل أن يختار شريكته، أو ضحيته الآتية.

يجب أن تشير كل من الآراء الإيجابية والسلبية عن *أطفال* إلى طموحاته *"الحقيقية"*، وشجّع كلارك تلقي الفيلم على أنه تقرير عملي عن شباب المدن المزعجين. قال كلارك: "كتب هذا الفيلم شاب من الداخل"، مشيراً إلى **هارموني كورين** (يعمل مخرجاً بنفسه آنذاك)، الذي كان لا يزال في سني

مراهقته حين بدأ كتابة سيناريو *أطفال*، وقد التقى الشخصان في متنزه واشنطن حيث كان كلارك يصوّر متزلجين يافعين، ظهر عدد منهم في الفيلم. يعدُّ *أطفال*، حتى عن غير قصد منه، عملاً تعبيرياً، وليس بسبب شبق شخصياته فقط. المشهد في المتنزه حيث يتعرض رجل لضرب مبرّح من قبل مجموعة فتيان في وضح النهار (بالمزالج) سخيف وينطوي على وقاحة، كما هي فكرة أن شخصاً خبيثاً سليط اللسان يركل القطط مثل تيلي يمكن أن يغوي عدداً كبيراً من السيدات الشابات.

ربما يكون أهم إنجازات *أطفال* تقديم الممثلة سيفني، التي ستصبح قريباً حقيقة واقعة في الفيلم الأمريكي المستقل، في أول دورٍ لها على الشاشة الكبيرة. ترتقي جيني المفطورة الفؤاد واليقظة، الشخصية التي تؤديها سيفني، أثيرياً فوق سخام الفيلم القذر – حتى تتعرض لإهانة كبيرة. عندما يستيقظ كاسبر (**جوستن بيرس**)، صديق تيلي، عند بزوغ ضوء صباح اليوم الآتي ويجمجم آخر عبارة في الفيلم: "يا إلهي، ماذا حدث؟"، تبدو فرص أن يشعر المشاهد بأنه فاشل وحائر مثله تماماً كبيرة جداً.

النهاية الحيّة

المخرج: كريغ أراكي، ١٩٩٢، ٨٤ دقيقة

الممثلون: مايك ديتري، كريغ غيلمور، دارسي مارتا

التصوير والسيناريو: كريغ أراكي

مثل عددٍ من الأفلام المشابهة في فورة سينما الشواذ الأمريكية في بداية التسعينيات، يقدّم *النهاية الحيّة* الصلة القوية بين زوجٍ من المحبين المجرمين، وهما في الوقت نفسه فاتنان وبغيضان. لكن في حين يرى **تود هاينز** في سم (١٩٩١) و**توم كالين** في خدر (١٩٩٢) الغرباء الخارجين على القانون من منظار فكري، وبدني، وتحليل نفسي وآراء غريبة، يعدُّ *النهاية الحيّة* فيلم هواء

طلق يركّز على الآثار المريعة لنوبات الغضب الهرمونية، التي تزيد حدّتها أزمة الإيدز المخيفة. معلناً نفسه في شارة الافتتاح على أنه "فيلم يفتقر إلى روح المسؤولية من **كريغ أراكي**"، يلوّح الفيلم بعدميته الصبيانية مثل وسام شرف – موقف يمكن فهمه من عنوانه الثانوي *تباً للعالم!*. متشوّقاً إلى عض اليد التي تمتد إليه، يعض أراكي علماً أحمر أمام أي صحفي سينمائي في الجمهور حين يعلن الممثل المساعد جون **(كريغ غيلمور)**، الذي يُعدُّ هو نفسه ناقداً سينمائياً: "أولئك الذين لا ينجحون، يعلّمون، أولئك الذين لا يعلّمون، يحصلون على ٢٥ سنتاً على الكلمة لتمزيق عمل شخص آخر قطعاً صغيرة".

عندما يبدأ *النهاية الحيّة*، يكون الاختبار قد أظهر أن جون مصاب بالإيدز، الذي كان لا يزال بمنزلة حكم بالإعدام في عام ١٩٩٢. لم يكن قد التقى لوك **(مايك ديتري)**، المتجول في أرجاء البلاد الذي يحمل فيروس إتش- آي- في أيضاً وعانى الأمرين منذ أسبوع. بعد أن نجا من الموت بشق الأنفس على أيدي زوج من السحاقيات الشريرات، يحصل لوك على سيارتهما ومسدسهما، ويرافق رجلاً متزوجاً سرعان ما تطعنه زوجته الغيور حتى الموت وتطلق النار على بعض الشواذ (أحدهم يرتدي قميص *راعي بقر* متجر *الأدوية*، في حين يرتدي آخر كنزة جنس *وأكاذيب* وشريط *فيديو*). يظن أنه ربما يكون قد قتل شرطياً أيضاً. يجد لوك أيضاً وقتاً ليقيم علاقة مع جون الهادئ الطباع، الذي يتخلّى عن كل شيء لأسباب لا يمكنه الإفصاح عنها، وينطلق على الطريق السريع بصورته المروّعة، متجهاً نحو سان فرانسيسكو. اتصالهم الوحيد مع العالم الخارجي هي مكالمات جون الهاتفية مع صديق مهتم، دارسي **(دارسي مارتا)**.

أخبر جون لوك في أثناء إحدى شجاراتهما العنيفة: "حلمت بك مصاصاً للدماء – أنت تمص الحياة مني". تبدو علاقة الحب - الكراهية بين الاثنين ببساطة كراهية - كراهية فقط لكن الجنس جيد، ويجد غضب جون ويأسه قناة عبر جنون لوك الذي ليس لديه ما يخسره (يقترح لوك في مرحلة ما أن يسافرا

إلى واشنطن و 'ينسفا دماغ بوش'". في تلك الأثناء، تكشف دوافع لوك الإجرامية نفسها على أنها أمنية موت موجهة للآخرين، ويصبح مهوّساً على نحو متزايد بالانتحار، ويطلب من جون أكثر من مرة أن يقتله.

كتب أراكي الفيلم، وأخرجه، وصوّره، وقام بمونتاجه بكل رقّة ولطف، ويقدّم الفيلم مرحاً صاخباً ويمتلئ ألفاظاً بذيئة وتعبيرات محرّفة تدل على أعضاء جنسية. على الرغم من مقارنته بانتهاكات متعددة للحشمة ارتُكبت في ثلاثية أراكي اللاحقة المخصصة للمراهقين: *فشل كامل* (١٩٩٣)، *الجيل الفاني* (١٩٩٥)، *لا مكان* (١٩٩٧)، إلا أن *النهاية الحيّة* يجسّد رؤية لا - حل لتمرد الشباب الشواذ، مكتوبة بالدم وأكبر من الحياة. لم يكن بمقدور جون أن يعلّق بصوته على نحو أفضل من قوله: "عش بسرعة، ومت بسرعة، واترك جثة جميلة –نعم، صحيح، الموت غريب".

إل ماريتشي

المخرج: روبرت رودريغيز، ١٩٩٢، ٨١ دقيقة

الممثلون: كارلوس غالاردو، كونسولو غوميز، بيتر ماركواردت، رينول مارتينيز

التصوير والسيناريو: روبرت رودريغيز

سيبقى *إل ماريتشي* إلى الأبد "فيلم الـــ ٧٠٠٠ دولار". تخفي بعض الأفلام ميزانياتها أو تتجاوزها، لكن لم تكن هناك حالة أخرى في تاريخ هوليوود حدّدت فيها ميزانية عمل يوزّعه إستوديو جانبه الجمالي وحصته في السوق. هذا الفيلم ثمرة بذل العاملين القلائل مع روبرت رودريغيز جهداً كبيراً وتفانيهم فيما قاموا به، لكنه اقتصاد في *سياقه الصحيح*. لا يعدُّ *إل ماريتشي* مجرد فيلم، إنما برهان ودراســـة حالة: ممكن نظرياً إخراج فيلم ميزانيته سبعة آلاف دولار، وإليكم كيف تفعلون هذا. في ذلك الوقت، سيشير المشككون إلى أن شركة

كولومبيا قد دفعت نحو ٢٠٠,٠٠٠ دولار تكاليف ما قبل الإنتاج، إضافة إلى تمويل حملة دعاية لم تفصح عنها لعمل *إل ماريتشي*، الذي بقي برغم ذلك "فيلم الـــ ٧٠٠٠ دولار" دائماً.

جمع رودريغيز جزءاً كبيراً من ميزانية الفيلم من الأجر الذي تلقاه عن خضوعه لاختبار طبي في مستشفى أوستن، حيث وظّف مريضاً زميلاً هو **بيتر ماركواردت** ليؤدي دور بارون الممنوعات في الفيلم، موكو، برغم حقيقة أن ماركواردت لا يعرف كلمة إسبانية واحدة. أسند رودريغيز إلى صديقه المنتج المساعد **كارلوس غالاردو** دور موسيقي فخري، الذي يصل إلى بلدة جيمنز الصغيرة في المكسيك باحثاً عن عمل شريف، لكن يظنّ موكو خطأ أنه القاتل آزول (**رينول مارتينيز**، كان آنذاك طالباً في كلية الطب)، يحمل أسلحته في حقيبة غيتار. يمضي الموسيقي البريء باقي الفيلم من محنة إلى أخرى من دون أن يغادر البلدة، وفي تلك الأثناء يُبدي اهتماماً بصاحبة مشرب مثيرة اسمها دومينو (**كونسولو غوميز**).

لم يبن المخرج السريع الواسع الحيلة أماكن تصوير أو يدفع أجوراً لممثلين. صوّر الفيلم بمفرده (كتابه عن صناعة *إل ماريتشي* بعنوان: *ثورة من دون مسلحين*)، وسُجّل الحوار بعد التصوير؛ لأنه اضطر إلى فعل ذلك من دون تسجيل صوت، وتكوّنت معدّات الإضاءة لديه من بضعة مصابيح ٢٥٠ واط، وارتدى الممثلون الثياب نفسها من مشهد إلى آخر لتفادي أي مشكلات استمرارية. تكوّنت عربة التصوير من آلة تصوير يحملها رودريغيز ويُدفع الاثنان في كرسي متحرك استعاره من المستشفى المحلي، في حين أُنجز التصوير من علٍ باستخدام سلم بسيط. كان على رودريغيز أن ينجز عمله باستخدام حامل آلة تصوير صغير الحجم – جهاز غريب أحبّه فيما بعد؛ لأن مشاهد الزاوية المنخفضة التي نجمت عنه جعلت الأشرار يبدون أكبر حجماً وأكثر وعيداً. على نحو مشابه، عزّزت وسائل الإنتاج المحدودة سمة الفيلم المميزة: سرعة كبيرة، مع أكثر من ٢٠٠٠ لقطة في ثماني دقائق فقط. أفادت

الوقفات كثيراً في إصلاح الأخطاء، وإخفاء المرات الكثيرة التي لم يتوافق فيها الحوار مع الصورة، وإبقاء سرعة الفيلم كبيرة حتى تغفل العين عن عدم الانسجام أو كلامٍ يقال من غير إتقان.

افترض المخرج أن فيلمه موجّه مباشرة إلى سوق الفيديو المنزلي للناطقين بالإسبانية، لكن *إل ماريتشي* أبرم عقد توزيع مع كولومبيا وفاز بجائزة الجمهور في مهرجان سندانس في عام ١٩٩٢. ينتسب رودريغيز الآن إلى طبقة الميزانيات الكبيرة في هوليوود، لكن *إل ماريتشي* يبقى عملاً إبداعياً ومعيناً مالياً لا ينضب: كان *المجرم البائس* (١٩٩٥) أساساً إعادة إنتاج ضخمة من *إل ماريتشي*، *وفي سالف العصر والأوان في المكسيك* (٢٠٠٣) شبه تكملة لفيلم *المجرم البائس*. ربما ستبقى تلك الآلاف السبعة تدر عائدات عدّة سنوات قادمة.

الأدنى على الإطلاق: ميزانيات هزيلة

أموال شحيحة، أو نادرة، أو لا تتوافر إطلاقاً هي جزء أساسي من السينما الأمريكية المستقلة، لكن بدءاً من التسعينيات فقط أضحت الميزانية المنخفضة على نحو مضحك عاملاً مساهماً في بيع الفيلم. يعدُّ *إل ماريتشي* بميزانيته البالغة ٧٠٠٠ دولار مماثلاً لقيام روجر بانيستر بقطع ميل في أربع دقائق، وقد سعى كثيرٌ من العاملين في السينما إلى مضاهاة إنجاز رودريغيز أو حتى الاقتراب منه لكن من دون جدوى. حاول الكاتب جو *كوينان* وفشل، وألّف كتاباً بدلاً من ذلك بعنوان التوقف القاسي: كيف يصنع *ناقد بغيض فيلمه الخاص بميزانية ٧٠٠٠ دولار ويضعه كله في بطاقته الائتمانية*. قدّم **كيفن سميث** موظفون (١٩٩٤) بميزانية أوّلية بلغت ٢٧,٠٠٠ دولار تقريباً، وأنجز **إدوارد بورنز** *الإخوة مكمولن* (١٩٩٥) بمبلغ ٢٣,٨٠٠ دولار، الذي صوّره في عطلات نهاية الأسبوع في ثمانية

شهور. ضاهى **شين كاروث** إنفاق رودريغيز ٧٠٠٠ دولار في *فتيل* (٢٠٠٤) (من دون تعديل أو تجاوز للميزانية)، وسجّل **جوناثان كيوت** علامة فارقة بميزانيته التي لم تتجاوز ثلاثة أرقام في *قطران* (٢٠٠٣).

طبعاً، لا تكشف هذه الأرقام الوهمية القصة كلها، كما أوضحت **كريستين فاشون** في *رماية للقتل* (١٩٩٨): "تُنشر الأرقام المنخفضة الزائفة كأوسمة شرف للأفلام المستقلة، ثم تُستخدم لتجعل كل شخص آخر يشعر أن التمويل لم يكن كافياً". لا تتضمن الميزانيات المنخفضة على نحو يثير الريبة تكاليف ما بعد الإنتاج، مثل صور ٣٥ ملم، وحقوق الصوت، وتسجيل الحوار الإضافي، وضروريات أخرى زادت في حالة *موظفون* مثلاً إجماليَ الميزانية إلى نحو ٢٠٠,٠٠٠ دولار. وطبعاً، قد ينفق الإستوديو ملايين إضافية على حملة دعاية – من النوع الذي سيجعل الجميع يتكلمون عن الفيلم الرائع الذي لم يكلّف إلا بضعة آلاف من الدولارات.

شوارع وضيعة

المخرج: مارتن سكورسيزي، ١٩٧٣، ١١٠ دقائق

الممثلون: هارفي كيتل، روبرت دي نيرو، ديفيد بروفال، ريتشارد رومانوس، آمي روبنسون، سيزار دانوفا

المصور: كنت ويكفورد، سيناريو: مارتين سكورسيزي ومارديك مارتن

في شارة افتتاح *شوارع وضيعة*، تُعرض مشاهد من أفلام عتيقة على الشاشة وتُسمع أغنية رونتز "كن حبيبي"، ثم يُسلّط الضوء على المشهد مباشرة. يبدو واضحاً منذ بداية ثالث أفلام **مارتن سكورسيزي** أنه يصنع فيلماً منزلياً من نوع ما، ويجرّب آلة تصويره على نفسه ودائرته الاجتماعية، وقد أوضح بعد سنوات: "في ذهني، لم يكن فيلماً حقاً، إنما احتفال بمن أكون وكيف كنت أعيش".

شخصية سكورسيزي الأخرى في *شوارع وضيعة* هي تشارلي (**هارفي كيتل**)، رجل شاب لا يزال يعيش في دياره في بلدة إيطاليا الصغيرة في ولاية نيويورك (حيث ترعرع سكورسيزي منذ كان عمره ٧ سنوات). ورع تشارلي الديني وقدرته على الاستبطان ميّزه عن أصدقائه طوني (**ديفيد بروفال**) الذي يدير مشرباً، ومايكل (**ريتشارد رومانوس**) المرابي، وجوني بوي (**روبرت دي نيرو**) برميل البارود المتجوّل الذي نتعرّفه ينسف صندوق بريد. جوني ثرثار ويدين بمال لعدد كبير من سكان البلدة، ويقدم تشارلي أعذاراً له دائماً، ما يمنحه مزيداً من الوقت. يُعدُّ تصرّف تشارلي مدافعاً عن جوني وسيلة تعويض له، ويتكلم ضميره بصوت سكورسيزي: "أنت لا تكفّر عن خطاياك في الكنيسة – تفعل ذلك في الشوارع".

هنا، الشوارع ممهدة وتحرسها الجريمة المنظمة. يجهّز جيوفاني (**سيزار دانوفا**)، عم تشارلي ورئيس العصابة المحلية ابن أخيه المتحمّس، لإدارة مطعم، لكنه يحذّره للابتعاد عن جوني وابنة عمّ جوني تيريزا (**آمي روبنسون**) أيضاً، التي يقيم تشارلي معها علاقة سرية. (تعاني تيريزا الصرعَ، لكنها بتقدير جيوفاني غير الدقيق على نحو قاسٍ "مريضة في الرأس"). وعلى الرغم من أن مستقبل مهنة تشارلي يتعلّق بإقصاء أقرب شخصين إليه من حياته، إلا أنه يبدو مُطّلعاً تماماً – كما هي حال معظم شخصيات سكورسيس – على ثنائي الكاثوليكية: الذنب والخزي. يُعزّز البعد الديني في *شوارع وضيعة* حين يعرض "وليمة سان غنارو"، وهي حدث سنوي تمثّل، كما لاحظ سكورسيزي، "جواً احتفالياً مكثّفاً تسمو فيه المشـــاعر". (على الرغم من أن الفيلم يقدّم صورة مصغّرة عن صخب إيطاليا الصغيرة وحيويتها في السبعينيات، إلا أن سكورسيزي لا يصوّر في نيويورك إلا ستة أيام فقط، في حين إن معظم المشاهد الداخلية قد صُوّرت في لوس أنجلوس). يبدو ثمن الذنوب حقيقياً على نحو مخيف لتشارلي، الذي يمسك غالباً شعلة نار بأصابعه، يحاول أن يتخيل "ألم الجحيم". (يظهر

عذابه الروحي حين يلجأ مع جوني وقتاً قصيراً إلى مقبرة كاتدرائية القديس باتريك القديمة).

أسلوب سكورسيزي يحبس الأنفاس ونشيط، سواء كانت آلة التصوير تطارد جوني في الشارع أم قريبة من كيتل لتسجيل تعثر شخصيته الثملة والمرتبكة. يقدم الفيلم، بسلاسة كبيرة، الحالة النفسية والمادية لأيام تشارلي الكئيبة ولياليه الغريبة، والمشاحنات والمضايقات بين أصدقاء (واضح أن آبوت وكوستيلو هما سلف علاقة تشارلي وجوني الهزلية)، وهدر الوقت بتناول الشراب، وتوقفات غير مرغوب فيها من المشاجرات وإطلاق النار. نرى تياراً آخر تحت زخم السرد يتمثّل في الفزع السائد، الذي ينجم عن غطرسة جوني القاتلة كما يبدو حين يغوص أعمق فأعمق في الدين ثم يبصق في وجوه دائنيه الغاضبين، في حين يقف تشارلي الوفي لا حول له ولا قوة. يثير الفيلم ضمنياً سؤالاً عاجلاً وربما مستحيلاً: كيف تحدّد قانوناً أخلاقياً وتلتزم به وسط فساد بيئتك وقسوتها؟ يشرح تشارلي: "أوضح القديس فرانسيس من أسيزي كل ذلك" – وكذلك فعل سكورسيزي في *شوارع وضيعة*، وهو عمل تطهير فني لمنتج سينمائي بدأ آنذاك حياة عملية مدهشة.

وسيلة رائعة

المخرج: هاسكل ويكسلر، ١٩٦٩، ١١٠ دقائق

الممثلون: روبرت فورستر، فيرنا بلوم، بيتر بونرز، هارولد بلانكنشيب

تصوير وسيناريو: هاسكل ويكسلر

في عام ١٩٦٨، شرع **هاسكل ويكسلر** المصوّر السينمائي في العمل على أول أفلامه الكاملة كمخرج، وبدأ صنع فيلم من المشاهد التي ربما يستطيع تصويرها في "المؤتمر الوطني الديمقراطي" القادم في مسقط رأسه شيكاغو. كان لدى ويكسلر إحساس داخلي يقول إن الفوضى تكمن في

الترتيب، وقد أثبت إنتاجه أن هذا صحيح على نحو مخيف. أثارت أفعال الشرطة القاسية التي تغاضى عنها **العمدة ريتشارد ديلي** أعمال شغب، وتعامل أفراد الأمن بالهراوى والغازات المسيّلة للدموع مع المحتجين. سأل رئيس وفد كولورادو داخل "قاعة شيكاغو الدولية": "هل هناك قانون يمكن أن يرغم العمدة ديلي على إيقاف إرهاب الدولة البوليسي الذي يُقترف هذه اللحظة ضد أطفال أمام كونراد هيلتون؟".

تكثر لحظات مماثلة في *وسيلة رائعة*، وتمثّل هجين ويكسلر الإبداعي الموجز من تقرير ناشط على الأرض، أو *سينما الحقيقة* والخيال. يشير عنوان الفيلم إلى توصيف منظّر وسائل الإعلام مارشال مكلوهان للتلفاز على أنه "وسيلة رائعة"، ويعني بذلك أن بمقدور المشاهدين إغناء الصورة التي تُبث بمعرفتهم ومهاراتهم المكتسبة. (مثلاً، يقدّم ويكسلر، من دون تعليق أو نص، مشاهد مدهشة للحرس الوطني في إيلينوي في وسط "لعبة حرب"، أو عرض إيضاحي يتدرّب فيه جنود على طريقة التعامل مع محتجين صعبي المراس). لكن المرحلة ذات الصلة تتعلق أيضاً بجعل جون كاسليز (**روبرت فوستر**، في دور كان سيُسند أصلاً إلى جون كازافيتس) بطلاً؛ مصوّر تلفزيوني قدّم حرفته باستقلالية. في الدقائق الأولى من الفيلم، يصوّر مشهد حادث سيارة، وبعد أداء وظيفته يمشي بعيداً مطمئن البال تماماً. في مشهد مبكر آخر، يصف عالم صوت مازحاً نفسه على أنه "متطور عن مسجّل شرائط"، مقترحاً أن انفصالاً معيناً بين عمل المرء ومشاعره ربما يكون ضرورة مهنية لعضو فريق أخبار تلفزيونية، خاصة في سنة عصيبة مثل ١٩٦٨. (اغتيل المرشح الديمقراطي في انتخابات الرئاسة **روبرت ف. كينيدي** قبل الإنتاج، وضمّن ويكسلر وفاة كلٍّ من كينيدي و**مارتن لوثر كينغ الابن** الذي لقي حتفه غيلة بعد ذلك في الفيلم).

في سياق *وسيلة رائعة*، يبدأ جليد سلوك جون بالذوبان – أساساً بسبب علاقته العميقة مع إيلين **(فيرنا بلوم)**؛ والدة عازبة تنتقل من أبالاشيا إلى الحي الفقير في شيكاغو مع ابنها اليافع هارولد **(هارولد بلانكنشيب)**، لكن أيضاً بسبب سلسلة من الأحداث التي ترغم جون على مواجهة أخلاقيات مهنته. يجعل صدام قوي مع بعض النشطاء السود جون يفكّر في الاستغلال الذي تتعرض له عدسته، ويستشيط غضباً حين يكتشف أن محطته التلفزيونية كانت ترسل ما يصوّره إلى الشرطة ومكتب التحقيقات الاتحادي.

وصف ويكسلر *وسيلة رائعة* بأنه في الأرضية الوسطى الخصبة بين الخيال والوثائقي. كان يسمح دائماً لممثليه أن يرتجلوا كلماتهم الخاصة، ما داموا يحافظون على العبارات والأحاديث في الحوار الأساسي. الشيء الأكثر جرأة أن ويكسلر أقحم، في النصف الساعة الأخير من الفيلم، شخصية وهمية في حلقة تاريخية عنيفة كما يحدث حين تخرج إيلين بحثاً عن ابنها المفقود لتعلق فقط في أعمال شغب، وفي هذه الحركة الأخيرة يقرُّ ويكسلر علناً بتأثير **جان- لوك غودار**: حادث السيارة الأليم الذي جعل *وسيلة رائعة* تذكّر بالنهاية المأساوية في *ازدراء* سنة ١٩٦٣، وعندما تسير إيلين بجانب صف لا ينتهي ظاهرياً من عربات الجيب العسكرية، وحاملات الجنود المدرّعة، وأفراد الحرس الوطني، تذكّرنا بمشهد الازدحام المروري المشهور في عطلة الأسبوع في ١٩٦٧. في هذا المشهد وغيره في *وسيلة رائعة*، يشبه ويكسلر وممثلوه وشخصياتهم مراسلي الحروب الشجعان، الذين ينقلون ما يحدث على الخطوط الأمامية لمدينة محتلة في أمّة تشن حرباً على نفسها.

تذكار

المخرج: كريستوفر نولان، ٢٠٠٠، ١١٣ دقيقة، أبيض وأسود / ملون

الممثلون: غاي بيرس، كاري- آن موس، جو بانتوليانو، مارك بون الابن، ستيفان توبولوسكي

المصور: والي بفيستر، سيناريو: كريستوفر نولان

تذكار فيلم بالأبيض والأسود يلقي نظرة إلى الخلف على الحزن، والانتقام، وفقدان الذاكرة المؤقت، وربما كان أفضل قصة نجاح لفيلم مستقل في ٢٠٠٠. بعد أن رفض كل إستوديو وموزّع مستقل ثاني أفلام **كريستوفر نولان**، قررت مجموعة نيوماركت كابيتال – التي قدّمت تمويلاً للإنتاج – أن توزّع الفيلم بنفسها في حملة بطيئة ومتأنية، وحقق تذكار في النهاية نجاحاً منقطع النظير، وحظي بأفضل الآراء النقدية تلك السنة، وجائزة السيناريو من سندانس وإعجاب **ستيفن سودربيرغ** (الذي أنتج فيلم نولان الآتي، *أرق* في ٢٠٠٢).

أخبر نولان البريطاني المولد هذه الكاتبة في ٢٠٠٢: "عندما كنا نحاول عرض *تذكار*، كانت كل الأشياء التي صبغت الفيلم بالتميز، وجعلته في نهاية المطاف ناجحاً جداً، هي الأشياء التي خاف منها الموزّعون المستقلون، ما أثار الحزن – أعني، إنهم هناك لهذا السبب". أهم ميزات *تذكار*، مثل مسرحية **هارولد بنتر** *خيانة* (١٩٧٨) هي ترتيبها الزمني المعكوس. يضم الفيلم أيضاً مشاهد شرح تفتقر إلى الألوان تتحرك إلى الأمام، لكنها ترشح من الماضي (وتأتي مفعمة بلقطات الخطف خلفاً)، وهكذا تلتقي المشاهد الملونة التي تتحرك نحو الخلف أخيراً بالمشاهد بالأبيض والأسود.

صُوّر الفيلم في ٢٥ يوماً بناءً على قصة قصيرة بعنوان "تذكار موري"، كتبها شقيق المخرج جوناثان نولان، ويبدأ العمل بما سيبدو أنه ذروة فيلم بنيوية تقليدية: ليونارد شلبي (**غاي بيرس**) يسعى إلى الانتقام من الرجل الذي اغتصب زوجته وقتلها، وقتل أيضاً يده اليمنى الرجل المحب للغير على

نحو يثير الريبة تيدي **(جو بانتوليانو)**. يتعرض دماغ ليونارد لضرر بليغ في الاعتداء نفسه الذي أودى بحياة زوجته، ولا يستطيع الاحتفاظ بذكريات جديدة، لكنه يتذكر معلومات عن التحقيق المستمر الذي يجريه بنفسه عن الجريمة – فضلاً عن ظروفه الآنية – صوراً فوتوغرافية وخربشات مستمرة، ويبتكر حتى وشماً دائماً على شكل إعلان. مع عودة الحكاية إلى الخلف، يقابل ليونارد أيضاً ناتالي **(كاري- آن موس)**، المساعدة الذابلة العينين التي تتحوّل إلى امرأة مغوية.

على الرغم من أن ترتيب *تذكار* الزمني المعكوس يقدّم وسيلة تسويق جاهزة، إلا أنها وسيلة خداع فقط. ربما يثير الفيلم الحيرة في أول مشاهده، لكن التأثير الطويل الأمد عاطفي: يغوص المشاهد في وجهة نظر ليونارد الضبابية ويغرق أو يسبح معها. ومثل كثير من أفضل الأعمال بالأبيض والأسود، فإن *تذكار* تحقيق وجودي: البطل الوحيد يقطن عالماً يخلو من الوقت حيث تُترك الشخصية والجمهور على حدٍ سواء ليمعنوا التفكير من دون جدوى في ما قد حدث. تقدّم عودة ليونارد الذهنية المستمرة إلى الماضي أيضاً كثيراً من الدعابة المسلّية، كما يحدث حين يجد نفسه فجأة يهرب بأقصى سرعة ويقول بصوت مدبلج: "إذاً ماذا أفعل؟ أنا أطارد هذا الرجل، لا هو الذي يطاردني".

"حالته"، كما يدعوها ليونارد، كناية لاذعة عن الأسى المشوّش. ومثل أي محب حزين، تسيطر على ليونارد حادثة في الماضي تجمّد حياته وذهنه في لحظة مريعة، لكنه يمثّل أيضاً صفحة خاوية، ومرتادو المشارب والفنادق المنخفضة السعر في نطاق دائرته في لوس أنجلوس سعداء جميعاً ليكتبوا فوقها ما يناسب أهواءهم الخاصة. لا يستطيع ليونارد أن يثق بأحد أو شيء – ليس حتى نفسه أو "دليله" – ولا نحن أيضاً.

على كل حال، هناك انتقاد واحد لهذا الفيلم الإبداعي (أثاره *صالون* **تشارلز تايلور** بين أعمال أخرى): إذا لم يكن بمقدور ليونارد أن يتذكر شيئاً منذ الاعتداء عليه، فكيف تذكّر أنه يعاني من "حالة"؟ يعتمل السؤال في الذهن قليلاً، لكن ستفسد متعة *تذكار* وبهجته إذا افترضت أنه لا توجد فجوات في قصة هذا الراوي غير الموثوق بالتأكيد.

الرجل الهادئ: بوب برني

كان بوب برني القوة المحركة خلف عدد من الأفلام الأمريكية المستقلة المهمة في التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وهو رجل لا يحب الظهور كثيراً. وصفه مقال في *فاريتي* بأنه "معسول الكلام، وهادئ ولطيف جداً" – ليست هذه الصفات هي التي تُستخدم عادة لنعت المسؤولين عن الأفلام، خاصة إن كانت لهم يد في إنتاج أعمال مثيرة للجدل مثل *سعادة* (١٩٩٨)، *وآلام المسيح* (٢٠٠٤). بدأ برني حياته العملية بالعمل مبرمجاً فنياً ومالكاً لدار عرض في تكساس. حقق اختراقاً في سيرته المهنية حين اختير لترؤس حملة التسويق والتوزيع لعمل **تود سولوندز** *سعادة*؛ ثم وظّفته نيوماركت لأداء دور مماثل وإطلاق فيلم كريستوفر نولان *تذكار*.

في السنة الآتية، أغوت آي- إف - سي برني ليرأس قسمها السينمائي الجديد، حيث أطلق *زفافي الإغريقي المهم والكبير* (٢٠٠٢)، الذي حقق نجاحاً كبيراً إضافة إلى عدّة أعمال ناجحة بلغات أجنبية. عاد إلى نيوماركت، ودعم برني الشجاع سلسلة من الأعمال التي أثارت ضجة كبيرة، وفيها أفلام **مل غيبسون** الرائعة *آلام المسيح*، *والحطّاب* (٢٠٠٤)، بطولة كيفن باكون الذي أدّى دور متحرّش بالأطفال يحاول الانسجام مع العالم الخارجي بعد انتهاء

عقوبته بالسجن، ووحش (٢٠٠٣)، ميلودراما القاتل المتسلسل التي منحت الممثلة الرئيسة **تشارليز ثيرون** جائزة أوسكار وغولدن غلوب – امتدحت الممثلة برني بوصفه "عبقرياً" من على منصة غولدن غلوب. برني الآن، في أثناء كتابة هذه السطور، رئيس بكتشرزهاوس، قسم وارنر برذرز للأفلام المستقلة التي حلّت محل فاين لاين في ٢٠٠٥.

الحاضري

المخرج: وايت ستيلمان، ١٩٩٠، ٩٨ دقيقة

الممثلون: إدوارد كليمنتس، كريس إيجمان، كارولين فارينا، تايلور نيكولس، إليزابيث تومبسون

المصور: جون توماس، سيناريو: وايت ستيلمان

من أجل باكورة أعماله، ومثل كثير ممن يقدمون أفلامهم الأولى، كتب **ويت ستيلمان** ما يعرفه. يقدّم فيلم *الحاضري* نهارات طويلة ولياليَ قصيرة لعطلة عيد ميلاد منذ "وقت ليس بعيد" مع سليلين جامعيين لأسرة أرستقراطية في الحي الشرقي، موطن حفلات راقصة وأمسيات ما بعد الاحتفالات عدّة أسابيع. كان ستيلمان، السليل المباشر لويليام الفاتح وحفيد أحد أبناء أول رئيس لمصرف سيتيبانك وابن أحد مساعدي فرانكلين روزفلت، وريث طبقة مخملية صُوّرت في *الحاضري* حتى عمر ١٤ سنة حين طلّق والده والدته. في الفيلم، شخصية ستيلمان الأخرى هي توم تاونسند (**إدوارد كليمنتس**)، الذي انفصل والداه وتبخر رأسماله. في إحدى أمسيات المساء، وبمحض المصادفة، يحظى توم بتذكرة دخول إلى دائرة حفلات بارك أفينو على أنه "مرافق".

بالنسبة إلى معظم المشاهدين، سيكون هذا مجالاً مثيراً للاهتمام – أثرياء سابقاً يتصرفون على سجيتهم في موطنهم الطبيعي – وتوم هو من يحدد وجهة

نظرنا، يقدّم معلومات داخلية لكن من موقف الناقد الخارجي، الممتزج في هذه الحال بإحساس الحرمان. يسخر ستيلمان بدماثة من شخصياته الثرية؛ بسبب غرورها وقصر نظرها فيما يتعلق بالأحداث من حولها، لكنه لا يحطُّ من شأنها أبداً؛ لأنها قد ولدت وملعقة ذهب في فمها. (تفاجئنا هذه العُصبة بتماسكها المهذّب: في إحدى الدعابات السارة، يعلن مذيع داخلي انطلاقة "أسبوع العربدة"، الذي يبدؤه الأطفال بلعبة ورق).

ينظر ستيلمان بعين حادة إلى ممثله الأقل حظاً، الذي يتميز بشعره الأحمر، ودراسته العلوم الاجتماعية، واستخدامه وسائط النقل العام، وارتدائه معطفاً مطرياً في الشتاء (قال توم أكثر من مرة: "مزوّد ببطانة")، وهو مراءٍ يعلن معارضته لحفلات تقديم الفتاة أول مرة إلى المجتمع "من حيث المبدأ"، في حين يحضر تلك الحفلات ذاتها على أنه مرافق للجميلة أودري **(كارولين فارينا)**، وساذج على نحو واضح (شرح: "لا ينبغي عليك أن تقرأ كتاباً لتكوّن رأياً عنه"). مشاعره غير ناضجة أيضاً، ولا يعرف أن افتتانه الميئوس منه بسيرينا سلوكم **(إليزابيث تومبسون)** محرج له ولأودري، التي تريق شراب الفواكه عليه.

تبدو موهبة ستيلمان في تصوير شخصية توم مثل أي ولد محبوب وذكي ولطيف في أواخر مراهقته، وكذلك نيك **(كريس إيجمان)** الذي يتميز بسرعة بديهة، لكن حكمه على الآخرين سيئ وآراؤه حادة. (السرياليون جميعاً حفنة من المتطفلين الاجتماعيين"). الأمر نفسه يطبق على تشارلي **(تايلور نيكولس)**، المعجب بأودري ويتكلم دائماً عن "انحدار كل الطبقة المرموقة" – أو ما يفضّل دعوته بورجوازية المدينة المخملية. ظاهرياً، يعاني تشارلي حالة مرضية، لكن ألمه شبابي عموماً: في حديث منتقى بعناية مع شاب أكبر سناً قليلاً، تصدر عن تشارلي تلميحات قوية إلى أنه يفضّل ضماناً مسبقاً بالفشل على خيارات الحياة الراشدة ومسؤولياتها التي تتميز بالغموض وعدم اليقين.

لا يمكن أن تدوم عطلة عيد الميلاد إلى الأبد، ويجد توم وتشارلي نفسيهما يبتعدان عن "المجموعة" قبل نهاية السنة. بعد أن يرى توم أخيراً الضوء بشأن أودري، يكلّفان نفسيهما مثل فارسين جوّالين بمهمة في هامبتونز لتعقّب الآنسة العازبة. لا يناسب أيٌّ من الثلاثة سياقه الاجتماعي الموصوف له، وتفصلهم مشاهد الفيلم النهائية المبهجة عن صالون الطبقة المخملية، وتشير اللقطة الأخيرة المفعمة بالأمل في *الحاضري* إلى أنهم يغلقون على أنفسهم دائرة خاصة بهم.

حل الظلام تقريباً

المخرجة: كاثرين بيغلو، ١٩٨٧، ٩٥ قيقة

الممثلون: أدريان باسدار، جيني رايت، بيل باكستون، لانس هنريكسن، تيم تومرسون، جينيت غولدشتاين

المصوّر: آدم غرينبرغ، سيناريو: إريك ريد وكاثرين بيغلو

إحدى أهم ميزات *حل الظلام تقريباً* المحببة، التي تنقل موطن أسطورة مصاصي الدماء إلى جنوبي غربي الولايات المتحدة، هي عرضها دراما رومانسية المراهقين المتضخمة بفعل الهرمونات. إنها بيئة يصبح فيها الغزل، وموعد عند الغروب، وترك انطباع جيد على صُحبة الحبيبة قضايا أساسية. كاليب **(أدريان باسدار)** فتى ممل جداً يضع عينيه، في إحدى الأمسيات، على مين **(جيني رايت)**، شقراء فاتنة تلعق مخروط مثلجات. تخبره مراراً وتكراراً: "لم تلتقِ قطُّ فتاة مثلي"، لكن هل هذه دعوة أم تحذير؟ يقع في الفخ، ويحصل على قبلة الخلود ويُجنّد فجأة في حشد مصاصي الدماء، الذين يتجولون في أرجاء المناطق النائية القفرة يقتلون من أجل الطعام والمتعة، ويشعلون ناراً غريبة لقتال بالقبضات. في تلك الأثناء، يطارد والد كاليب **(تيم تومرسون)**، الذي يتبين أنه بارع جداً في عمليات نقل الدم الاضطرارية، تلك المجموعة مع شقيقة كاليب الصغيرة.

ساعدت المخرجة **كاثرين بيغلو** على كتابة السيناريو **إريك ريد**، ويمزج الفيلم أنواعاً أدبية معروفة ليقدّم خيمياء أصلية، ويدمج نوسفراتو (١٩٢٢) *وماكس المجنون* مع عناصر من أفلام الغرب الأمريكي: نشاهد كاليب يعتمر قبعة راعي بقر، في لحظة جميلة، ويمتطي صهوة حصان عبر ضباب جليدي. يصبح *حل الظلام* تقريباً فيلم رعب كاملاً في أثناء مشاهد مطوّلة قاسية في نُزل على الطريق، حيث يقوم مصاصو الدماء، على نحو سادي، بذبح كل البشر الموجودين هناك (يلقى الساقي حتفه بمهماز). يحظى القتلة الخالدون بمتسع من الوقت، لكن الليل يشارف على الانتهاء – يفقد أصدقاء كاليب الجدد دائماً إحساسهم بالساعات، وينتهي الأمر بهم يندفعون بسرعة بحثاً عن مخبأ حين يدنو بزوغ الفجر الحارق.

يمتلئ *حل الظلام* تقريباً بأصوات غيتار عالية (من أعمال **تانجرين دريم**)، ويندفع نحو ذروة متقدة، ويجمّع بعناية فريقاً منوّعاً من الغيلان. سفرين **(بيل باكستون)** شخص فظ يحاول أن يشبه شوارزينغر في كل ما يقوم به. دم متخثر على يديه؟ "لعق الإصبع جيد!" موظف فندق على وشك أن يلقى حتفه؟ "توثق من الوقت!". في أدائه لشخصية جيسي، يتمتع قائد المجموعة غير الرسمي **لانس هنريكسن** بنظرة ثاقبة وطبيعة شرسة لشخص كبير كفاية ليخدم في الحرب الأهلية الأمريكية. (في دور دياموندباك، تكمل رفيقة جيسي السرمدية، **جينيت غولدشتاين**، عقد الثلاثي الغريب – يظهر باكستون وهنريكسن أيضاً في فيلم ١٩٨٦ من إخراج طليق بيغلو المستقبلي جيمس كاميرون).

عُرض *حل الظلام* تقريباً في السنة نفسها مع فيلم جويل شوماخر *فتيان ضائعون*، لكنه فشل في شباك التذاكر برغم أنه قد حظي بسمعة جيدة في سوق الفيديو المنزلي. ربما لم يكن هناك مجالٌ كافٍ في ١٩٨٧ – قبل عدّة سنوات من رواج أعمال مصاصي الدماء في التسعينيات – لفيلمين يقدّم كل منهما مراهقاً يفر من أسرته إلى عصابة من مصاصي الدماء. لكن نسخة بيغلو كناية أفضل

عن المراهقة الفوضوية. مي قاتلة باردة الأعصاب، لكنها أيضاً مراهقة متكلّفة وحمقاء، وتتوسل دائماً إلى كاليب المرتبك: "اسمع... إلى الليل... إنه يصم الآذان!". إن اشتهاء كاليب المستمر النبيذَ يجعله يبدو مثل مدمن ممنوعات يعاني نقصَ المادة المخدّرة، لكنه يقاتل على نحو جنوني ضد دوافعه الطبيعية، ما يزوّد *حل الظلام* تقريباً بأفضل مشاهده: بدلاً من مشهد جنسي، يعرض الفيلم كاليب يمص بانتظام من معصم مي المجروح.

ليلة الموتى الأحياء

المخرج: جورج إيه. روميرو، ١٩٦٨، ٩٦ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: دوين جونز، جوديث أودا، كارل هاردمان، مارلين إيستمان

المصوّر: جورج إيه. روميرو، سيناريو: جون إيه. روسو وجورج إيه. روميرو

كانت سنة ألف وتسع مئة وثمانٍ وستين واحدة من أصخب السنوات في تاريخ أمريكا. ثارت أعمال عنف في بالتيمور وكليفلاند وواشنطن العاصمة، واشتبكت الشرطة مع نشطاء الطلاب في جامعة كاليفورنيا ومع محتجين في المؤتمر الوطني الديمقراطي في شيكاغو. أردى قاتل **مارتن لوثر كينغ الابن وروبرت كينيدي**، ومات مئات المدنيين الفيتناميين على أيدي جنود أمريكيين في مي لي. إضافة إلى كل إراقة الدماء تلك، كما لاحظ ف. ريتشارد سيكون في *شيكاغو تريبيون* في ١٩٩٦: "حدثت وفاة مدة ما بعد الحرب التي اتسمت بالراحة والرخاء على نحو استثنائي... ماتت نتيجة تصادم ثقافات وتفسّخ متواصل في ثقة الأمريكيين بالمؤسسات التي تحكمهم".

كأنه ينبثق من حطام الحلم الأمريكي المحترق، عُرض *ليلة الموتى الأحياء* في آخر السنة تقريباً وقدّم رؤية عن الزومبي آكلي لحوم البشر الذين يعيثون في الأرض فساداً. كما كتب جي. هوبرمان وجوناثان روزنبوم في *أفلام*

منتصف *الليل*، لم يكن فيلم **جورج إيه. روميرو** المنخفض الميزانية "عمل رعب تقليدي فقط، إنما رؤية جديرة بالملاحظة عن أواخر الستينيات – عرض أفضل تصوير حرفي ممكن عن أمريكا تفترس نفسها".

تجري معظم أحداث الفيلم في منزل مزرعة في بنسلفانيا المقفرة، حيث تلجأ باربرا **(جوديث أودا)** بعد أن هاجمها غول وأودى بحياة شقيقها في مقبرة. يصل بن **(دوين جونز)** بعد ذلك بوقت قصير ويتولى زمام الأمور، فيغلق النوافذ بألواح خشبية ويدافع عن كليهما ضد جيش الليل، في حين تصبح باربرا الذاهلة متخشّبة مثل المفترسين في الخارج. عندما تظهر مجموعة أخرى من اللاجئين خارج القبو، يصبح هاري **(كارل هاردمان،** منتج أيضاً) الجبان تحدّياً سافراً لسلطة بن، على الرغم من رفض زوجة هاري (مارلين إيستمان)، فتوبخ زوجها بعد أن تلاحظ الحرب الدائرة بين صفوفهم: "هؤلاء الناس ليسوا أعداءنا".

استغرق تصوير *ليلة الموتى الأحياء* ثلاثين يوماً على امتداد تسعة شهور، وقام أفراد فريق العمل بعمل مضاعف كممثلين. (ارتجل مدير الإنتاج **جورج كوسانا،** الذي أدّى دور الشريف مكسيلاند، جملته الشهيرة: "نعم، كلهم أموات، وفي حالٍ يرثى لها"). عزّزت طبيعة الإنتاج المحموم من سرعة الفيلم بالأبيض والأسود. وضع المخرج روميرو آلة التصوير أحياناً في أماكن جعلتنا نشعر أنها خلف قطعة أثاث أو من فوق كتف شخصية، ما جعل الصورة أكثر وضوحاً، كما تبدو اللقطات الإيضاحية لتقارير تلفزيونية وإذاعية.

زعم روميرو بتواضع أن فريق الإنتاج لم يقصد أن يكون فيلم *ليلة الموتى الأحياء* قصة رمزية وطنية، لكنه عرض شارة الإنتاج تحت لقطة لعلم أمريكي يرفرف فوق قبر. دافعت مجموعة بن عن الحشد المرتبك بقنابل المولوتوف – ارتبطت آنذاك، مثل الآن، بحرب العصابات والاحتجاج العنيف – لكن عبثاً من دون جدوى: شقيق يأكل شقيقته، طفل يتغذّى على والد،

زوجان يافعان لطيفان يُحرقان حيين، ومسؤولو تطبيق القانون يطلقون النار على كل شيء يتحرك. يبرز بين البطل الأمريكي من أصل أفريقي ناجياً وحيداً من كارثة الليل، فقط ليتلقّى رصاصة من شرطي بين عينيه عند بزوغ الفجر، في أمريكا التي انفجر فيها العنف العنصري في الستينيات، ومثّل ذلك أهمية رمزية لرجل أسود يلقى حتفه بدمٍ باردٍ على يد عضو من جماعة كلها من البيض؛ وهو أمر من الصعب التغاضي عنه. قدّمت صورٌ ضوئية، خضعت لمونتاج بجودة صحيفة، المشهدَ الأخير المثير للدهش، وأظهرت مصير بن على أنه تقرير أخباري.

قيل أحياناً إنه فيلم الرعب الأكثر تأثيراً في كل الأوقات، وقد تبع باكورة أعمال روميرو ثلاثة أجزاء رائعة، وألهمت عدداً غير محدود من أفلام الزومبي الأخرى (آخرها الفيلم البريطاني الرائع *شون الميت*، ٢٠٠٤، واحتجاج **جو دانتي** ضد الحرب الأمريكية الثانية على العراق، *العودة إلى الوطن*، ٢٠٠٥). ينتهي *ليلة الموتى الأحياء* بمشهد ألسنة لهب، وهي كناية عن الحالة الأمريكية المعاصرة التي يبدو أنها لن تنطفئ أبداً.

حركة واحدة خاطئة

المخرج: كارل فرانكلين، ١٩٩٢، ١٠٥ دقائق

الممثلون: سيندا ويليامز، بيل باكستون، بيلي بوب ثورنتون، مايكل بيتش، إيرل بيلنغز، جيم متزلر

المصور: جيمس إل. مارتر، سيناريو: بيلي بوب ثورنتون، وتوم إيرسون

تصل شابة جميلة ترتدي فستاناً مثيراً إلى حفل بعض الأصدقاء في لوس أنجلوس، لكنها تغادر بعد وقت قصير مختلقة لنفسها عذراً. يندفع رجلان – أحدهما أسود والآخر أبيض – من الباب المفتوح، يهددان بسلاحين

ويطلبان رؤية شخص يدعى ماركو. بعد دقائق، الرجل الأبيض والمرأة في منزل المدعو ماركو، الذي يتلقى ركلة على أسنانه بعد أن يُرش على حبيبته سائل قدّاحة وتُهدّد بإشعالها. عودة إلى المنزل الأول، يمشي الرجل الأسود إلى إحدى رهائنه المقيدة يداها والمغلق فمها بعكام، يضع وسادة فوق رأسها ويطعنها حتى الموت في حين تزعق ألماً ويتلوى من معها ويتأوهون رعباً. نشاهد عبر التلفاز خلفهم مشاهد مسجّلة من الحفل الذي كانوا يشاركون فيه.

يحدث هذا في ثماني دقائق من حركة *واحدة خاطئة*، الذي يبدو حافلاً بالأحداث حتى تلك اللحظة. يقول المخرج **كارل فرانكلين** لاحقاً إن وكيله قد خرج من موقع التصوير بعد هذه المقدمة الوحشية (أضاف فرانكلين أن ذلك الشخص لم يكن وكيله وقتاً طويلاً). لم يعزّز الفيلم هذا المستوى من العنف، لكن مساره قدّم هذا الأمر المحتّم المخيف حتى حين استقر فرانكلين على إيقاع أقل عنفاً، وانتقل بين المجرمين الفارّين وأفراد تطبيق القانون الذين يلاحقونهم.

من ناحية، يصل شرطيان من قوة لوس أنجلوس (**إيرل بيلنغز وجيم متزلر**) إلى مدينة ستار في أركانسو، المقصد المفترض للمرأة في ذلك الثلاثي القاتل، التي تحمل اسماً مستعاراً هو فانتازيا (**سيندا ويليامز**). تلك المدينة هي مسقط رأس فانتازيا، ويُعجب محترفو المدينة بالشريف المحلي ديل "إعصار" ديكسون (**بيل باكستون**)، الفخور بنفسه والمتمرس في عمله والخبير بمعالم الأرض هناك. من ناحية أخرى، تهرب فانتازيا (اسمها الحقيقي ليلى) من لوس أنجلوس عبر تكساس إلى أركانسو مع حبيبها الجاهل راي (**بيلي بوب ثورنتون**)، وصديقهما الهادئ بلوتو (**مايكل بيتش**).

يتعامل النص، الذي كتبه ثورنتون وتوم إبرسون، مع ثنائيات عرقية: رجلا الشرطة الأبيض والأسود يطاردان مطلوبة مختلطة الأعراق؛ فانتازيا

ابنة زوجين أبيض وأسود وكذلك ابنها. مع قيام شرطيي لوس أنجلوس بالتحقيق في مدينة ستار ومعرفة المزيد عن طريدتهما، يتعمّق حركة *خاطئة واحدة* حين نكتشف ببطء المزيد عن الشخصيات وتغييرات القوى الأساسية. يبدو بلوتو في البداية تابعاً مخلصاً لراي، وشخصاً مضطرباً عقلياً يقوم بالأعمال القذرة، لكن عندما يتجاوز راي حدوده ببضع كلمات سخرية، يُثبت بلوتو من له اليد العليا. راي وفانتازيا حبيبان غير متجانسين (كما كان ثورنتون وويليامز، اللذان تزوجا وتطلّقا بسرعة بعد عرض حركة *واحدة خاطئة*)، وبرغم شخصية راي القاتلة والمجنونة، إلا أنه يُظهر لطفاً حقيقياً وحماساً نحو حبيبته.

فانتازيا لغز مثير للاهتمام: تسمح بذبح صديقيها وتصبح في نهاية المطاف قاتلة، لكنها في الوقت نفسه حيوان جريح، وتحرس سراً يمكن أن يكشف حقيقة شخصية ديل على أنه رجل أسرة متفانٍ وأحد أعمدة المجتمع. تمنح أفعالها المتهورة ديل الشهرة التي يتوق إليها – لكن احذر مما تتوق إليه. يصل الفيلم إلى ذروته في مشهد لم شمل أسري غريب، ويفتح كوة أمل صغيرة بين الأنقاض. حركة *واحدة خاطئة* فيلم مطوّر بصعوبة من عمل بالأبيض والأسود، يجعل الفرائص ترتعد ومملوء دماء بشرية دافئة.

أغنيتنا

المخرج: جيم مكاي، ٢٠٠٠، ٩٥ دقيقة

الممثلون: كيري واشنطن، آنا سيمسون، مليسا مارتينيز

المصور: جيم دينولت، سيناريو: جيم مكاي

أغنيتنا حكاية نموذجية؛ لأنها متفوقة في فئتها: على الرغم من كل تفاصيله الحقيقية، إلا أن صفات الفيلم مستمرة طوال الحياة وعالمية. ثاني أعمال **جيم مكاي** الرائعة، صُوّر بميزانية أولّية تبلغ ١٢٠,٠٠٠ دولار، ويبدأ

بوقت محدد ("مرتفعات كراون، بروكلين، الولايات المتحدة، الصيف الماضي")، ويقدّم نموذجاً وثائقياً في صورة ثلاثة أصدقاء يتسكّعون معاً ثم يفترقون في بضعة أسابيع رطبة وحارة. بمساعدة المصوّر السينمائي **جيم دينولت** (*لا تبكوا أيها الفتيان*)، يقدم مكاي الملل من آب الحارق والخانق، والإيقاع الفذ لعلاقة المراهقين بعضهم ببعض، وسيمفونية مدينة مغرمة بالصوت: مرشّات على الأرصفة، كلاب تنبح، موسيقى تصدح من سيارات عابرة، شاحنات مثلجات تتناثر في كل مكان. أخبر مكاي صوت *القرية*: "شاهدت عدداً كبيراً من أعمال فريدريك وايزمان حين كنت أكتب *أغنيتنا*، ووصلت إلى مرحلة حاولت فيها ابتكار شيء يفتقر تماماً إلى أي حبكة".

يكشف المخرج وممثلوه عن مشاعر لا يجرِي التطرق إليها كثيراً: الاشتياق وخيبة الأمل الموجودة في أفضل علاقات الوالد-الابن وأسوئها، الشقوق البسيطة في أوثق الصداقات التي يمكن أن تتصدّع بصمت، والتي يمكن أن يفوت الأوان على إصلاحها. يتركّز الفيلم على الخوف الذي يغلق مدرسة ثانوية عامة، ويجعل مئات التلاميذ يصرخون ويركضون إلى صفوف أخرى، ما يفرّق الصديقات لانيشا (**كيري واشنطن**) وجوسلين (**آنا سيمسون**) وماريا (**مليسا مارتينيز**)، اللواتي ينتسبن جميعهن إلى فرقة العزف نفسها. (تقاطع فرقة جاكي روبنسون من بروكلين القصة بمقاطع صاخبة من "لا تتوقف حتى تحصل على كفايتك" وأغنية دوو وب (ذلك الشيء) لـــ **لورين هيل**"). يساهم هذا التغيير في زيادة التوتر المتصاعد بين الفتيات. تقترب جوسلين بخجل من أصدقاء آخرين ينتمون إلى طبقة اجتماعية أعلى، وتكتشف ماريا أنها حامل، وتثق بـــ لانيشا لا جوسلين.

يقدّم *أغنيتنا* ابنة سوداء وأخرى لاتينية لوالدتين عازبتين، وهو من نوع أعمال الرعب، لكنه نادر لعدم تحديد شخصياته وفقاً للعرق، أو الجنس، أو الحالة الاجتماعية والاقتصادية، أو القدرة الشرائية. يتخلّى مكاي عن

ميلودراما الشعارات في *بلدة الفتيات* (١٩٩٦)، باكورة أعماله المثيرة للاهتمام، ويهتم هنا بأشياء أخرى مثل الحدس والترقّب: رحلات في القطار النفقي، زينة حفلات، أحلام يقظة ما بعد الدراسة، السرقة من المحلات. (الحادثة المثيرة الوحيدة في *أغنيتنا* هي أيضاً الملحوظة الزائفة الوحيدة: انتحار طالبي ثانوية). توافق صور دينولت حاجة المراهقين إلى السرعة وشعورهم بالملل – الألوان زاهية لكن الصورة مشوشة قليلاً، تشبه تركيزاً في عدسة بلورية. تقترب آلة التصوير من الممثلات الثلاث – اللواتي يبدون رائعات في أول أعمالهن – حين يدركن معادلات حياتهن الكيميائية؛ ويبدو وجه واشنطن، حتى في النوم، على وشك أن يضحك أو يبكي.

يبقى *أغنيتنا* مسألة جماهيرية من البداية إلى النهاية، ولا ينتهي حين يتلاشى ضوء العرض، وتضرب المشاهد الأخيرة على أوتار الحزن والندم، لكن لا شيء مثل اتخاذ قرار. نرى صديقتين تودّعان بعضهما بعضاً في محطة قطار نفقي، تعرفان أن عالمهما سيحدد معالم نفسه بحلول الليل – أي: إنه يوم مثل أي يوم آخر.

سم

المخرج: تود هاينز، ١٩٩١، ٨٥ دقيقة، أبيض وأسود / ملون

الممثلون: إديث ميكس، لاري ماكسويل، سوزان نورمان، سكوت رندرير، جيمس ليونز

تصوير: ماريز ألبرتي وباري إلسورث، سيناريو: تود هاينز

فاز سم بالجائزة الكبرى في سندانس ١٩٩١، ويبلور الفيلم لحظته السياسية والاجتماعية - الثقافية بطرق لم يكن بمقدور صانعيه ربما أن يتخيلوها. قادت باكورة أعمال **تود هاينز** إلى ما سيصبح معروفاً باسم

سينما الشذوذ الجديدة (ظهر فيلم جيني ليفنغستون *باريس تحترق* الرائع أيضاً في تلك السنة)، وتضمنت إشارات إلى وباء الإيدز الذي لم يكن الحديث عنه شائعاً آنذاك، وحدّدت بداية حقبة التمويل العام للأعمال الفنية. تلقى الفيلم ٢٥,٠٠٠ دولار (نحو عُشر ميزانيته) من الصندوق الوطني للفنون، ثم من أفراد ينتمون إلى الجناح اليميني الأمريكي. أثار العمل حملة دعاية مضادة من **دونالد وايلدمون** من نقابة الأسرة الأمريكية، الذي وجه اهتمام الكونغرس إلى أن الفيلم يعرض "مشاهد جنسية واضحة لشواذ يمارسون علاقة فموية". فجأة أصبح هاينز البالغ من العمر ٣٠ سنة – معروفاً سابقاً بفيلم باربي *النجم: قصة النجّار كارين* (١٩٨٧) – يظهر في برامج الحوار الصباحية ولاري كينغ *ألايف*، ويحظى في الوقت نفسه برئيس الصندوق الوطني للفنون **جون فرونماير** ليدافع عن الفيلم. (طرد الرئيس بوش فرونماير في ١٩٩٢).

على الرغم من أنه يحدد بوضوح الألم الحقيقي والهستيريا التي تسبّب بها عهد جورج بوش الأب، إلا أن سم يبقى معاصراً، ويستمد تأثيره غير المرتبط بوقت محدد من التوتر بين صوره البلاغية المقارنة ومعانيها المعقّدة. الفيلم راديكالي وقد استُلهم من كتابات **جين جينت**، ويجدل ثلاث حبكات متنافرة ظاهرياً، ولكل منها صفتها المميزة. يتبنّى "بطل" لعبة أخبار التلفاز المحلي ليسرد قصة (خيالية) عن ريتشي بيكون؛ فتى شقي من لونغ آيلاند يقتل والده العنيف ثم، وفقاً لوالدته (**إيدث ميكس**)، يفر من المنزل. في عمل "الرعب" هذا بالأبيض والأسود، المنفّذ بوصفه عملاً سينمائياً علمياً جنونياً من الخمسينيات، يعزل د. غريفز (**لاري ماكسويل**) الحافز الجنسي البشري في مصل ويشربه بالخطأ، فتتكوّن بثرة تنقل المرض الجديد على نطاق واسع ما يثير عناوين في الصحف تقول "قاتل جنسي طليق مصاب بالجذام". وفي أقسى القصص وأكثرها وحشية، يتابع "هومو" (مستلهم من عمل جينت معجزة

الزهرة ١٩٤٦) اللص جون بروم عبر إصلاحية إيدنيك للأحداث إضافة إلى سجن فونتنال الذي يشبه الكهف. هناك، يقابل شبحاً من شبابه في المدرسة الإصلاحية، جاك بولتون (يلعب دوره **جيمس ليونز**، الذي يساهم أيضاً في مونتاج الفيلم).

يثير سم تشويقاً بالانتقال المستمر بين القصص، التي تتماسك بفضل مونتاج هاينز وليونز الممتاز، كما يحدث حين ينتقلان من تعرّض ريتشي لضرب مبرّح إلى قيام أحد سجناء فونتنال بصفع سجين آخر. الحب والألم عالقان معاً على نحو لا يمكن الخلاص منه. يمكن رؤية ريتشي على أنه شخصية استفزازية ماسوشية في تعذيبه نفسه، في حين يوزّع د. غريفز قبلات الموت على حبيبته، ويلغي صراع بروم وبولتون الأخير أي حدٍّ بين الجنس والعنف.

تقول بروم بصوت مدبلج: "لم يكن السجن جديداً علي، فقد عشت فيه طوال حياتي... يمكن أن أرفض العالم الذي رفضني". كما في معظم أعماله، يقدم هاينز هنا كيف يختبر منبوذ – سواء الفتى الشقي، أم المريض المشوّه المظهر، أم المجرم/الشاذ – حدود عالمه غير الملائم مصادفة أو عمداً، وكيف يتكوّن مجتمع ويتشكّل برفض كل فرد فيه للآخرين. يلامس سم الذهن والعاطفة على حدٍّ سواء، ويمثّل افتتاحية سينما هاينز المنتقاة بعناية عن الدخلاء.

سينما الشذوذ الجديدة: تمهيد

في أثناء بداية التسعينيات، ظهرت أفلام شواذ قوية من مخرجين شباب في مهرجانات مختلفة، وفيها عمل **تود هاينز** سم (١٩٩١)، وفي ١٩٩٢ وحدها أفلام: كريستوفر مونش *الساعات والأوقات*، توم كالين خدر، وغريغ أركاي *النهاية الحيّة*. أضافت أعمال أخرى، مثل وثائقي

جيني ليفنغستون *باريس تحترق* (١٩٩٠)، *وأيداهو خاصتي* (١٩٩١) من إخراج غس فان سانت، والأعمال الأخيرة للبريطاني ديريك جارمان، نكهةً إلى المذاق، ووصفتها صوت *القرية* بأنها "سينما الشذوذ الجديدة" في ١٩٩٢. مدينين لروّاد سابقين مثل آندي وارهول، وجاك سميث، ورينر ويرنر فاسبندر، عمل هؤلاء المخرجون الشباب وسط بيئة دمّرها وباء الإيدز، وظهروا في لحظة مفعمة بالآراء السياسية والمشاعر المتناقضة. كان سم رداً رمزياً على أزمة الإيدز، وكان هاينز وكالين عضوين فاعلين في مجموعتي نشطاء الإيدز آكت أب وغران فيوري على التوالي.

يقدّم خدر كالين، الذي يسرد قضية قتل ليوبولد ولوب السيئة الصيت، الموضوعات الأساسية لسينما الشذوذ الجديدة على أفضل حال. ومثل *ساعات وأوقات* (تأمل عميق في علاقة بين جون لينون ومديره براين إبستين) وفيلم جارمان *إدوارد الثاني* (١٩٩١)، يغوص الفيلم عميقاً في حال الشذوذ من وجهة نظر تاريخية عبر أبطاله المشهورين، ويقدّم مثل سم *والنهاية الحيّة*، منحرفين يكونون ضحايا ومفترسين في الوقت نفسه – تعرض الأفلام الثلاثة محبين خارجين على القانون مسجونين واقعياً أو رمزياً في رابطة مدمرة منحرفة. يظهر الافتتان بالشهرة – أو بدقة أكبر بسوء سمعة الخروج على القانون – في كل الأفلام، ولا يسعى أيٌّ منها إلى تقديم نماذج إيجابية أو شهداء. الأمر نفسه ينطبق على باكورة أعمال **روز تروش** *الذهاب إلى الصيد* (١٩٩٤)، وهو كوميديا رومانسية من بطولة سحاقيات. يتخيّل عمل **كيمبرلي بيرس** *لا تبكوا أيها الفتيان* (١٩٩٩) مجدداً مأساة نجمت عن جريمة حقيقية على أنها وسيلة للبحث عن الرغبة والهوية.

لم يكن الارتباط بسينما الشواذ الجديدة ليضمن نقطة ارتكاز لمهنة تبحر من دون متاعب. هاينز مفضّل لدى النقّاد لكنه تجارياً لم يلق قبولاً

حسناً. انخفضت نوعية أفلام أركاي بحدة بعد أعماله القليلة الأولى، لكنه حقق قفزة فنية كمّية مع *جلد غامض* (٢٠٠٤). لم توزّع أفلام مونش الكئيبة على نطاق واسع، وابتداءً من ٢٠٠٦ لم يستطع كالين أو بيرس صنع فيلم آخر. كما هي الحال دائماً، تأخذ الثقافة الرئيسة إشاراتها من آخر ما توصل إليه العلم: فاز **توم هانكس** بجائزة أوسكار وأصيبت شخصيته في فيلم *فيلادلفيا* (١٩٩٣) بالإيدز، وظهرت حتى نهاية التسعينيات مجموعة من أفلام "الشواذ" (فيها جيفري ١٩٩٥، *وخدعة* ١٩٩٨، *وقبلة بيلي على شاشة هوليوود* ١٩٨٩) وجمّلت مقاربة الصندوق الوطني للفنون. رسم سم وخدر خطاً واضحاً من حقبة إلى أخرى، واشترك العملان في المنتج **جيمس سكاموس**، مع *جبل بروكباك*، فيلم الشذوذ في الغرب الأمريكي الذي أثار ضجة كبيرة في ٢٠٠٥.

صورة جيسون

المخرجة: شيرلي كلارك، ١٩٦٧، ١٠٠ دقيقة، أبيض وأسود

مع جيسون هوليدي، سيناريو: جيري سابانين

تعد **شيرلي كلارك** (١٩١٩-٩٧) إحدى النساء القلائل في رابطة حركة "السينما الأمريكية الجديدة"، ورُشّحت لنيل جائزة الأكاديمية الأمريكية عن عملها *ناطحة سحاب* (١٩٦٠) ومدته تسع وعشرون دقيقة، وفازت بالأوسكار عن عملها الوثائقي *روبرت فروست: نزاع محب مع العالم* (١٩٦٣). وعلى الرغم من التقدير الفني، على كل حال، بقيت أحاسيس كلارك بوهيمية. كان فيلمها الطويل الأول، *الصلة* (١٩٦٢) الذي أثار صخباً كبيراً، تحويراً لمسرحية قُدّمت أول مرة على خشبة المسرح التجريبي في نيويورك عن مدمني الممنوعات ينتظرون في شقة موزّعهم الصغيرة، في حين تحوم المنتجة السينمائية حولهم. مزج *العالم البارد* (١٩٦٣)، أول فيلم طويل يُصوّر

كله في مواقع في هارلم، الوثائقي بالدراما في تصويره للتورط المتزايد لفتى مع عصابة محلية.

تابعت كلارك في فيلمها الإبداعي الآتي، صورة جيسون بالأبيض والأسود، إظهار اهتمامها بالحدود غير المتمايزة بين الفن والحياة، والخيالي والوثائقي – أو بدقة أكبر في هذه الحال، بين الأداء والشخصية. طوال مئة دقيقة، تركّز آلة تصويرها بعدسة ١٥ ملم على **جيسون هوليدي**، المعروف باسم آرون باين: تاجر بغاء، فنان مستقبلي في نادٍ ليلي وراوٍ من الطراز الأول. يحمل هوليدي كأس شرابه، ويتكلم عن هراء سيرته الذاتية: عمله على أنه "خادم" لأشخاص أثرياء وغريبي الأطوار في سان فرانسيسكو، قضائه وقتاً في السجن، مغامراته مع الآنسة كنت ولويز بيفر الملقبتين بـــ "ملكتي البستوني". يشدو أغنية *فتاة* مضحكة "الموسيقى التي تجعلني أرقص" ويجرّب تقليد شخصيات **مي ويست، ومايلز ديفز، وبوترفلاي مكوين**. يشرح أن عرضه في النادي الليلي سيضم ثلاثة جوانب من جيسون هوليدي: القطة الرائعة، والغانية، والمهرج الحزين، وكذلك يفعل الفيلم نفسه.

مع انقضاء الليل وقيام هوليدي بتناول قطعة لحم كبيرة ومعظم قارورة فودكا، تبدأ الضحكة العميقة المتنبذبة في صوته تبدو مثل نشيج ألم حين يتكلم عن إذلال وظيفته وعلاقته بوالده، برذر تف، مهرّب الخمور الذي ضرب ابنه يومياً بحزام شحذ شفرة. مع تزايد ثمالة هوليدي وإرهاقه، يكشف ذكاؤه الشرير الدفين عن نفسه كخط دفاع ضئيل ضد إساءة المعاملة الواهنة وغير الواضحة التي تعرض لها طوال حياته، والفقر والعنصرية والخوف من الشواذ.

قبل سنتين من اندلاع أعمال الشغب في ستوول في نيويورك التي أشعلتها حركة حقوق اللوطيين، كان تقديم شاذ أسود شخصية رئيسة في فيلم قصير يعد إشارة قوية، والأهم أن ذلك صدر عن امرأة ثرية بيضاء. (في مقابلة في عام ١٩٨٥، اقترحت كلارك أن اهتمامها بالأمريكيين من أصل أفريقي الذين يعانون الإقصاء ربما يكون تعبيراً عن تجاربها في الجنسانية.

قالت: "تحدثت عن أشخاص سود؛ لأنني لم أستطع التعامل مع قضايا المرأة، ونقلت مشكلاتهم"). يعلّق صورة جيسون أيضاً على حركة سينما الحقيقة التي أطلقها منتجون سينمائيون مثل **الأخوين مايسلز، ودي. إي. بينبيكر، وفريدريك وايزمان** (الذي أنتج *العالم البارد*). يصرخ أحد أفراد الفريق "ابدأ..."، فنرى الصورة تركّز وتبتعد عن وجه هوليدي ونسمع صوت كلارك وأشخاصاً آخرين يتكلمون بسرعة، ويحثّون الجميع على العمل، وأخيراً يمطرون هوليدي بالأسئلة لتوجيه الاهتمام إلى الجزء الفني المتأصل حتى في سينما الشخص - الواحد ظاهرياً.

على الرغم من أن ما بدأ غناء في نادٍ ليلي سرعان ما يصبح تجرّداً عاطفياً، إلا أننا نصاب بالدهش من مقدار ما يبقى غامضاً من شخصية هوليدي، الفنان البارع. عندما يبكي في وقت متأخر من الفيلم، يهزأ ريتشارد صديقه مما يعدّه حيلة ساخرة للتعاطف معه، لكن هوليدي يمسح عينيه ويقرُّ بصحة شكوك صديقه – لكن أليست تلك الدموع حقيقية؟ ماذا نعرف موضوعياً عن جيسون حتى بعد اعترافه المطوّل في الفيلم؟ ربما يزوّدنا بالجواب في اختياره لعبارة ساخرة: "لن أخبركم أبداً".

لب الخيال

المخرج: كوينتن تارانتينو، ١٩٩٤، ١٥٤ دقيقة

الممثلون: جون ترافولتا، صمويل ل. جاكسون، يوما ثورمان، بروس ويلز، هارفي كيتل، تيم روث، روزانا أركيت

المصوّر: أندرزيج سيكولا، سيناريو: كوينتن تارانتينو

هل ينتمي *لب الخيال* إلى كتاب عن السينما المستقلة؟ بالمحصلة، أنتجت شركة فرعية من ديزني الفيلم ووزّعته وحظي بحملة تسويق لا يمكن إلا لمال إستوديو أن يغطي تكاليفها، ما أطلق شهرة مخرجه الثرثار

كوينتن تارانتينو. بلغت تكلفة الفيلم نحو ٨,٥ مليون دولار – أكثر قليلاً من تكلفة تغيير صغير في عمل كبير، لكنها تمثّل ثروة بمعايير الفيلم المستقل – وذهب أكثر من نصف ذلك المبلغ لتغطية أجور النجوم، وكلهم أسماء لامعة: ممثلة سينمائية رائعة وممثل بارع يحاول كل منهما تحقيق تطور مهم في سيرته الذاتية (**يوما ثورنتون وصمويل ل. جاكسون**)، وأيقونة باهتة تحاول العودة إلى النجاح والشهرة (**جون ترافولتا**) ونجم سينمائي حقيقي (**بروس ويلز**).

على كل حال، نادراً ما ينطبق حساب الحقل على حساب البيدر، لكن *لب الخيال* يعدُّ أول فيلم مستقل يتجاوز رقم ١٠٠ مليون دولار السحري في شباك التذاكر الأمريكي. كان *لب الخيال*، باستفادته من علامة ميراماكس التجارية، ومعارف غودارد ولغته الغريبة، فضلاً عن ذكر الصخب الذي رافق إطلاقه، فيلماً فنياً – فاز بجائزة السعفة الذهبية – يمكن أن يجني مالاً وفيراً.

كان فيه شيء للجميع: كوميديا، إثارة، لصوصية، عصابات، مشاهد رعب، دور صغير لـــ **كريستوفر والكن**، وبعض العنف الذي تضمن رصاصة تنسف رأس رجل مسكين. لا ننسَ التسجيل الصوتي الرائع، وشريطاً منتقى يتمنى الجميع الحصول عليه – قدّم عملَي دستي سبرنغفيلد "ابن رجل واعظ" وآل غرين "لنقل معاً"، وموسيقى جميلة من غيتار ديك ديل إلى معزوفة كول وغانغ "موسيقى الأدغال".

يمزح القاتلان فنسنت (ترافولتا) وحولز (جاكسون) بشأن تسمية الطعام الجاهز الأوروبي وإثارة تدليك القدمين قبل الذهاب إلى مواعيدهما الصباحية. ترقص عشيقة قائد العصابة ميا والاس (ثورمان) وتبتهج وتقوم بحركات إغواء قبل أن تتنشق بعض الممنوعات الصافية، وينتهي الأمر بها بإبرة مملوءة أدرينالين منغرسة في صدرها. يخدع الملاكم بوتش (ويلز) ملك الجريمة المخيف مارسيلوس والاس (**فينغ رامز**)،

ويقيم علاقة مع حبيبته **(ماريا دي ماديروس)** في نُزل فيلاحقه كل من السيد والاس وبعض المغتصبين.

تتعلّق كل أجزاء *لب الخيال* المتداخلة بعملية إنقاذ يجري إرجاؤها، لكن بحلول نهاية الفيلم يهتم القاتل جولز الذي يقتبس كلامه من الإنجيل بإنقاذ نفسه، ويظن أنه وفنسنت قد نجوا من مشكلتهما في الصباح نتيجة تدخل القدير فقط، ويعد تلك إشارة ليترك حياة العصابات ويصلح طرقه. مقاربة تارانتينو للتوقيت الزمني تصنع المعجزات أيضاً: يموت فنسنت ببشاعة في الدقيقة التاسعة والتسعين، لكن عقارب الساعة تدور إلى الخلف لإحيائه من أجل النهاية.

لم يكن هناك تأثير لإعادة عقارب الساعة على سوق *لب الخيال*، على كل حال. كان إنتاج أفلام مستقلة قد أصبح – أو صُنّف في فئة – عملاً كبيراً. أنشأت الإستوديوهات الكبيرة أقساماً خاصة بذلك، فحلّقت الأسعار عالياً، وأصبحت المبالغ الأولية مهمة جداً ما صعّب على الأفراد المستقلين المنافسة. طبعاً، كان تارانتينو نفسه، حتى وقت قصير، ذلك الفرد المتسرّب من المدرسة الثانوية ويعمل في متجر فيديو ويخربش أفكاراً على ورقة، في حين أضحت ميراماكس، كما قال **هارفي وينستن**: "الدار التي بناها كوينتن". لكن تارانتينو لم يصنع إلا أفلاماً محدودة فقط منذ تلك السنين، وتقفز نظرية المؤامرة إلى الذهن حين نفكّر إلى أين كانت سيرته الذاتية ستتجه لو أنه أقام في دار مختلفة. ماذا لو أنه كان يقدّم عملاً زهيداً كل سنة مثل أبطال داره؟ على أي حال، لو أن *لب الخيال* لم يوجد، لكان على الأخوين وينستن أن يبتكراه.

عودة سيكوكس ٧

المخرج: جون سيلز، ١٩٧٩، ١١٠ دقائق

الممثلون: بروس مكدونالد، ماغي رنزي، آدم ليفيفر، جين باسانات،

غوردون كلاب، كارين تروت، مارك أرنوت، ماغي كوزينو

المصوّر: أوستن دي بيسك، سيناريو: جون سيلز

يشير عنوان عودة سيكوكس ٧ إلى فريق سرقة أو عصابة من قطّاع الطرق يجتمعون لأداء مهمة أخيرة، عملية خارج القانون تعزّزها مشاهد الفيلم الافتتاحية: مونتاج مجزّأ لصور مشتبه فيهم، مصحوب بموسيقى غيتار من الغرب الأمريكي. لكن المؤلف والمخرج والمنتج جون سيلز يلغي أي افتراضات رومانسية أخرى في أول صورة للفيلم: كبّاس في مرحاض. لا يخطط القرينان مايك **(بروس مكدونالد)** وكيتي **(ماغي رنزي)**، كلاهما معلّم مدرسة، لعطلتهما القادمة إنما يجهّزان منزلهما لتجمّع مع أصدقاء من الكلية. يبدو حتى اسم "سيكوكس ٧" دعابة قديمة محببة بين المجموعة، وتشير إلى ليلة قضوها في السجن قبل عدّة سنوات، وفي طريقهم للمشاركة في مظاهرة مناهضة للحرب عثر شرطي على ممنوعات وسلاح ناري في صندوق سيارتهم المستعارة.

مع اقترابهم من عمر ٣٠، يجد سيكوكس ٧ وأصدقاؤه أنفسهم في أحوال مختلفة. تخلّت مورا **(كارين تروت)** عن التمثيل وأنهت علاقتها مع جيف **(مارك أتروت)**، مستشار تأهيل المدمنين. تعيد مورا علاقتها مع ت. ج. **(آدم ليفيفر)**، موسيقي مفلس على وشك أن يرحل عن لوس أنجلوس، وعلاقتهما المتهورة على أرضية غرفة معيشة مايك وكيتي مؤلمة لفرانسيس **(ماغي كوزينو)**، طالبة طب مغرمة بـــ ت. ج. تصل إيرين **(جين باسانات)** مساعدة سيناتور والأكثر تماسكاً في المجموعة كما يبدو مع حبيبها المزعوم تشيب **(غوردون كلاب)**، الذي يؤدي دوراً ثانياً بوصفه بديلاً – الدخيل المتشوّق إلى إسعاد الآخرين، الذي يكافح لجعل كل طرق الحياة المتشابكة والحكايات الرومانسية مستقيمة.

يتألف فيلم عودة سيكوكس ٧ حول سلسلة من مجموعة مشاهد: لعبة كرة سلة، مجموعة أحاجٍ، زيارة مطوّلة إلى حانة. يعتمد العمل أساساً على مشاهد أساسية ثابتة، تلائم مقاطع الحوار لكنها تدل أيضاً على التمويل المقتصد وحالة سيلز بوصفه مبتدئاً: يزعم أنه "لم ينظر قط عبر آلة تصوير" قبل أن يبدأ عودة سيكوكس ٧ بميزانية أولية بلغت ٦٠,٠٠٠ دولار. صُوّر العمل في ٢٥ يوماً، واستفاد من كوخ تزلج في نيوهامبشاير موقعاً للتصوير، ومستودع ومهجع نوم للممثلين والعاملين معه. كان أغلب الممثلين من معارف سيلز في الوسط المسرحي، وعملت شريكة حياة سيلزم ماغي رنزي محررة مساعدة ومديرة وحدة، إضافة إلى أداء دور كيتي. كانت الألفة بين الأصدقاء التي ظهرت على الشاشة مقنعة جداً؛ لأن سيلز من عمر شخصياته نفسه ويشترك معها في الخلفية في حركة احتجاج الستينيات.

تقدّم علاقات الكلية السابقة دراسة في التناقض. تعبّر النساء عن تردد بشأن احتمال الأمومة، وهي فكرة نادراً ما يجري التطرق إليها في السينما العادية. (بالمقابل، تهتم حبكة كاملة في فيلم *القشعريرة الكبيرة* سنة ١٩٨٣، وهي إعادة تقديم نموذج عودة سيكوكس ٧ من وجهة نظر هوليوود، بتوق الشخصية الأنثوية إلى حمل أطفال). لم يكن أحد في عودة سيكوكس ٧ قد انضم إلى تلك المؤسسة، لكن لم يتابع أيٌّ منهم الناشطين فيها أيضاً. نص سيلز ماهر حقاً في تعقّب آثار الطاقات الثورية – كما تهدأ فورة الشباب نتيجة مسؤوليات الرشد وتجارب الحياة، لكن سيلز لا يتنصّل أبداً أو يقلل إطلاقاً من المُثل اليسارية وأحلام الشباب العاطفية. يغني عدد من شخصيات سيلز: "نريد صيغة!"، مقتبساً مشهداً مشهوراً من الفيلم اليساري *ملح الأرض* (١٩٥٤). لكن كما يكتشفون، ليست هناك خيمياء سرية للعدالة الاجتماعية أو التجانس الأهلي، ويبقى كل عضو في عودة سيكوكس ٧ حالة تتطوّر.

أنا وروجر

المخرج: مايكل مور، ١٩٨٩، ٩٠ دقيقة

الممثلون: مايكل مور، فريد روس، روندا بريتون، بات بون، بوب يوبانكس، روجر سميث

تصوير: كريستوفر بيفر، جون بروساك، كيفن رافتري، بروس سكيرمر، سيناريو: مايكل مور

في العروض الباكرة لفيلم *أنا وروجر*، كان هناك مقعد محجوز لـــ روجر ب. سميث، لكن يا للأسف بقي خاوياً دائماً. يقدم عمل مور الوثائقي سعي المنتج السينمائي المحموم لإجراء مقابلة وجهاً لوجه مع رئيس جنرال موتورز المراوغ، الذي أشرف على إغلاق مصنع السيارات ما أدّى إلى جعل مسقط رأس مور، فلينت في ميتشيغان، مدينة مهجورة. يفصّل مور، بوصفه كاتبَ ومخرجَ وراويَ ومضيفَ *أنا وروجر*، التكاليف البشرية لـــ "البقاء منافسين" بدرجات متفاوتة من الغضب: فقدان عشرات آلاف الوظائف، مواطنون يهجرون بلدتهم بالعشرات، مدينة رئيسة تتميز بخلو واجهات العرض في محلاتها وارتفاع معدل الجريمة.

عُرض الفيلم في مهرجانات قبل إطلاقه في دور العرض في عام ١٩٨٩، وحظي *أنا وروجر* بمديح كبير أساساً، لكنه أثار بعض الخلاف بعد أن هاجمت ناقدة الأفلام في نيويوركر بولين كيل مصداقية الفيلم لتقديمه أحداثاً في غير سياقها الزمني الصحيح. ضغط مور فعلاً مدة التدهور الحاد في حياة المدينة، وتلاعب بتاريخ افتتاح المعرض العالمي للسيارات، وقدّم الرئيس **رونالد ريغان** يقوم بزيارة ترفيهية إلى المدينة فيما نفترض أنها ١٩٨٧، في حين إن المرشح ريغان زارها في الواقع في عام ١٩٨٠. هذه الهفوات مزعجة، لكن لا يؤثر أيٌّ منها في ذم مور لتصرّف فلينت غير الضروري أو الإنساني.

المحبط أكثر هو البطء عموماً في الإنتاج السينمائي. من اللقطات الأولى لصور أسرة مور وأفلامها المنزلية، يعد *أنا وروجر* بتقديم رحلة شخصية عبر أنقاض اقتصاد التصنيع الذي نشأ عنه طبقة عاملة مزدهرة في فلينت – المكان نفسه الذي ترعرع مور فيه (وكما أقر، لم يطق صبراً للهروب منه). على كل حال، يفقد مور تسلسل حبكته في القسم الأوسط من العمل الوثائقي نتيجة عبء مواجهات عابرة على نحو ملحوظات ساخرة بين رجال مختلفين: مشاهير مملين، لاعبي غولف عجائز، ملكة جمال ميتشيغان (تعلن بشجاعة: "أعمل من أجل زيادة الوظائف والأعمال في ميتشيغان")، امرأة فاسدة تعيش على المساعدة الحكومية لكنها تربّي أرانب وتقتلها لتحصل على مزيد من المال (تقول لافتتها: "متعة أو لحم"). يخصص الفيلم وقتاً مهماً لـــ **فريد روس**، نائب الشريف في فلينت الذي يبدو أنه يقضي كل الأسبوع في إخلاء مستأجرين بموجب أوامر قضائية، وما يعنيه مور هو أن روس مشغول جداً بطرد الأسر؛ لأن جنرال موتورز قد سرّحت كاسبي الرزق من وظائفهم، لكن الفيلم لا يقدّم إثباتات كافية على ذلك.

لا يعد *أنا وروجر* علامة بارزة في فن الأعمال الوثائقية، لكنه لا يطمح إلى أن يكون كذلك. (كان فيلم *فهرنهايت ١١/٩* الذي حطّم كل الأرقام القياسية، وعُرض في عام ٢٠٠٤، هو الذي قدّم المنتج السينمائي في ذروة أعماله). مور بارع في الترفيه ويسدّد مباشرة إلى وسط الطريق، ويعرف أن التعبيرات الوضيعة تجدي نفعاً، ويعرف كيف يعمل النظام. اشترت وارنر برذرز المتنفّذة حقوق توزيع *أنا وروجر* مقابل ٣ ملايين دولار، ما عنى تسويق شركة قوية وتوزيعاً لتحدٍّ مستقل لهيمنة الشركات الكبرى، وهو مجرد فيلم يفتقر إلى نجوم أو حتى نهاية سعيدة. لا ينعى الفيلم موت مسقط رأس مور فقط، إنما موت الطبقة العاملة الإنتاجية الآمنة في وظائفها في أمريكا التي تقلُّ فيها الموارد وتتجه نحو الانحدار.

أمان

المخرج: تود هاينز، ١٩٩٥، ١١٩ دقيقة

الممثلون: جوليان مور، إكسندر بيركلي، بيتر فريدمان، سوزان نورمان، جيمس لغروس

المصوّر: ألكس نيبومنياسكي، سيناريو: تود هاريس

أحد الأسئلة الرئيسة التي يثيرها عمل **تود هاينز** الرائع *أمان* بسيط على نحو مضلل: من هي كارول وايت؟ يبدو أنها هي نفسها لا تعرف ذلك. تقول كارول **(جوليان مور)** بصوتها الرقيق المتردد، ترد بسؤال: "أنا سيدة منزل – مدبّرة بيت؟". لكنها لا تفعل الكثير لترتيب منزلها؛ لأن خادماتها يدرن البيت العصري الكبير في وادي سان فرانسيسكو. تخضع بدافع الواجب لعلاقة جنسية مملة مع زوجها غريغ **(أكسندر بيركلي)**، وتقيم علاقة أخرى ممتازة مع ابن زوجها. أيامها مملوءة بزيارات وأيروبيك ومواعيد تصفيف شعر وتناول الغداء مع آخرين، لكنها على الرغم من ذلك تشعر بالإنهاك؛ "الإجهاد": تنزف دماً من أنفها في صالون المصفف، تعاني نوبة سعال في أثناء قيادة السيارة، تنهار في المصبغة. عندما تستمر حالتها الغامضة وتزداد سوءاً، تصبح كارول كما يبدو شديدة الحساسية لحياتها؛ كأن نظامها المناعي يرفض وجودها العادي.

استُلهم *أمان* من عملَي **شانتال أكرمان**: *جين دلمان، ٢٣ الساحة التجارية ١٠٨٠ بروكسل* (١٩٧٥)، **وستانلي كوبريك**: ٢٠٠١: *أوديسة فضائية* (١٩٦٨)، وهو فيلم يتمتع بدقة مدهشة: يحمل موقع كل آلة تصوير ومشهدٍ وسطرٍ في الحوار معنى. عندما يلاحظ زملاؤها في صف الأيروبيك أن كارول لا تتعرّق، يقول أحدهم: "أكرهك". إنها مجرد ملحوظة، لكنها توضّح العدائية المتزايدة في محيط كارول. وفي تجسيد لعزلتها، يقدم هاينز

مشهداً لكارول بمفردها في غرفة معيشتها أو يجعلها تقف على هامش مشهد، في حين تخرج ثرثرة من تلفاز وتصدح موسيقى روك من قناة إف - إم عبر المذياع حولها. في لحظة مثيرة واحدة، تنظر كارول إلى باب منزلق عاكس للضوء، وعندما تفتح الباب تُخرج نفسها فعلاً من إطار المشهد.

يبدو أن طبيب كارول النافد الصبر يظن أن اعتلال صحتها في ذهنها فقط، ويؤكد تشخيصه ذهابها إلى ورنوود؛ متخصص معالجة "الحساسية من المواد الكيميائية". انبثقت فكرة *أمان* بعد أن رأى هاينز تقريراً تلفزيونياً عن أشخاص يعانون "مرض القرن العشرين"، أو ردود أفعال معاكسة للمواد الكيميائية المستخدمة يومياً. كان هذا المرض جديداً ومثيراً للجدال ومعالجته صعبة، ووضع الكاتب والمخرج صلة بالمعالجات التجريبية للإيدز. تساءل هاينز، كما قال لصحفي أجرى مقابلة معه: "لماذا يبدو أن كثيراً من الرجال الشواذ يميلون إلى أشخاص مثل [الكاتب الذي يعتمد على نفسه] لويس هاي في الثمانينات، أشخاص يخبرونهم حرفياً أنهم يجعلون أنفسهم مرضى، وأن بمقدورهم أن يتعافوا إذا عرفوا ببساطة كيف يحبون ذواتهم".

بطريقة مماثلة في ورنوود، يخبر خبير العصر الجديد بيتر دونينغ **(بيتر فريدمان)** رئيساً: "الشخص الوحيد الذي يمكن أن يجعلك مريضاً هو أنت، صحيح؟". أخلاقه – تحمل رياءً في كتاب هاي الأفضل بيعاً *يمكن أن تداوي حياتك* – ماكرة على نحو قاس: يواجههم ارتباك وأسى مرض محيّر، و"ينغمس" زبائن دونينغ في عمل إلقاء اللوم على أنفسهم في شيء لا يستطيعون السيطرة عليه. يقول إنه قد توقف عن قراءة الصحف؛ لأنه لا يريد قصصاً كئيبة تؤثر في جهازه المناعي، وعبارة ورنوود الانعزالية على نحو مشابه: "أنا بأمان وكل شيء جيد في عالمي".

تتشبث كارول بهذه الفردية المتطرفة، حتى عندما تصبح عالة وتعيش على أسطوانة أوكسجين وتنتشر تقرّحات على كل جبينها. عندما يذوي جسدها الواهن على نحو متزايد، ينكمش عالمها "الآمن" أيضاً، حتى في مجتمع

الصحراء النائية تلك، تجد عزلة داخل عزلة، وتنتقل إلى حجرة مانعة لتسري المواد الكيميائية تشبه الزنزانة، مبنية لشخص واحد فقط. في المشهد الأخير من *أمان* الذي يفطر القلوب، تحدّق كارول إلى مرآة وتنطق عبارات حب ذات – كأن الحب يمكن أن يشفي جسداً مريضاً، أو يحوّل كذبة إلى حقيقة.

سكيزوبوليس

المخرج: ستيفن سودربرغ، ١٩٩٦، ٩٦ دقيقة

الممثلون: ستيفن سودربرغ، بتسي برانتلي، ديفيد جنسن، مايك مالون

تصوير وسيناريو: ستفين سودربرغ

على الرغم من تنصّل دي- في- دي من قضية *سكيزوبوليس* – "باءت كل محاولات إيجاز الفيلم بالفشل الذريع" – إلا أننا سنُلقي نظرة عليه. يركّز القسم الأول على فلتشر مونسون **(ستفين سودربرغ)**، رجل بائس في زواج ينهار. يعمل في منظمة علاج علمي أسّسها ت. أزيموث سكويترز **(مايك مالون)**، خبير مساعدة الذات الذي يعظ بمبدأ يدعى "النهائية". ينتقل القسم الثاني إلى طبيب أسنان فلتشر المحلي جيفري كورشيك (سودربرغ مجدداً)، الذي يقيم علاقة مع زوجة فلتشر **(بتسيي برانتلي)**. نشاهد في القسم الثالث والأخير السيدة مونسون، التي قد تخلّت عن فلتشر من أجل طبيب الأسنان، لكن ليس قبل إقامة جيفري علاقة ثانية مع امرأة جذّابة أخرى (برانتلي مجدداً). في تلك الأثناء، يتجوّل العامل إلمو أوكسجين **(ديفيد جنسن)** في الأحياء السكنية بحثاً عن بعوض يقتله وصاحبات منازل يشعرن بالملل يغويهن.

تبدو الخيانات المتداخلة وفقدان الهوية في *سكيزوبوليس* واضحة كفاية حتى قبل أن يتعرّف المرء اللهجات المحلية، ويميز المشهد السوريالي من جلبة الأصوات. يجمجم أوكسجين وأصدقاؤه على بعضهم بعضاً في ثرثرة

غير مفهومة (العبارات المستخدمة تتضمن "جيش الأنف"، و"عنفة الراوند الطري" و"جيل الغبار النابض"). يُطلب من مدير فلتشر إلقاء خطاب عن آل سكويترز بعد وفاة الزميل لستر، يصغي فلتشر حائراً حين يقول مديره مونولوجاً بارعاً من ثرثرة سلطوية. (يشير اسم الزميل السيئ الحظ إلى المخرج **ريتشارد لستر**، الذي أخذ سكويترز اسمه منه إضافة إلى الفنان **كورت سكويترز**). الأحاديث الصغيرة صريحة على نحو يحبس الأنفاس، لكنها تقال بنبرة سطحية. (يسأل فلتشر جاراً ودوداً: "هل زوجتك قادمة الليلة؟" لأن مؤخرتها الكبيرة تجعلني أشعر بالرضا دائماً").

كانت علاقة الزوجين مونسون قد أضحت روتينية تماماً ويتكلمان تلميحاً: عندما يعود فلتشر إلى منزله من العمل، يصرخ: "تحية عامة"، وعندما تقوم زوجته بعمل يدل على الحب، يبعدها عنه بـــ "كلام مكرّر حقاً عن حجم العمل والضغط الذي يتعرض له". هذه أهم لحظات سودربرغ التراجيدية - الكوميدية، وربما يعزى السبب إلى أن زواجه الحقيقي من برانتلي كان يتداعى في وقت التصوير. يقدم الفيلم هراء دينياً تقريباً عن "النهائية"، ومزيجاً من الرطانة واللغة الغريبة والتلاعب بالألفاظ، والدعابات والزلّات اللفظية. يشير سكيزوبوليس إلى أن وسائل تواصلنا ميتة مثل زواج مونسون، مع طاقة عبثية على نحو منفلت من أي عقال، ولغة مفككة لبناء نموذج جديد يجدي نفعاً.

قال سودربرغ في عام ١٩٩٧: "ألا تكون موضع إعجاب شيء رائع؛ لأنه لا أحد يهتم بما تفعله ... إذا كنت تعرف دائماً أنك تعمل تحت مستوى معين، تحت مستوى الرادار، فستتمتع بحرية كبيرة". بعد ثماني سنوات من نجاحه المنقطع النظير مع *جنس وأكاذيب وشريط فيديو*، كان يُنظر إلى سودربرغ عادة بأنه منتج سينمائي ماهر جداً لم يرتقِ بطريقة ما إلى مستوى باكورة أعماله التي حدّدت بداية عهد جديد. لم يبدّل إدراكه للحقيقة مع

سكيزوبوليس: صُوّر بميزانية زهيدة وبفريق مكوّن من خمسة أفراد في بلدة سودربرغ باتون روج، لكن الفيلم اختفى بمجرد عرضه. يعد هذا العمل تجربة وجودية في السرد والتجزئة اللغوية، ويحلّق *سكيزوبوليس* فعلاً تحت مستوى الرادار، لكن هذا التكثيف المدهش يمثّل حالة فنية وشخصية مهمة لمبتكره. إنه أكثر أفلام سودربرغ شجاعة وروعة.

الفيلم الأمريكي المستقل الأقل تقديراً: *سكيزوبوليس*

لم يلحظ أحد تقريباً فيلم **ستيفن سودربرغ** *سكيزوبوليس* عند إطلاقه في عام ١٩٩٧، لكنه يعد حقاً أحد أكثر التجارب والأعمال الشخصية المدهشة راديكالية التي يقدّمها منتج سينمائي أمريكي. الفيلم غريب ومتفوق بطريقته الخاصة، ومهم أيضاً لتأثيره في تقنية سودربرغ في الإنتاج السينمائي – برزت الميزانية الزهيدة، وأسلوب الإنتاج المقتصد لفيلم *سكيزوبوليس* لاحقاً في أعمال المخرج الآتية، خاصة في حركة مرور سنة ٢٠٠٠، الذي فاز عنه بجائزة أوسكار أفضل مخرج. لم يُشاهد *سكيزوبوليس* حتى الآن على نطاق واسع، برغم أن كريتريون كوليكشن قد بذلت قصارى جهدها لمعالجة الوضع بإطلاق نسخة دي- في- دي رائعة في عام ٢٠٠٣.

جنس وأكاذيب وشريط فيديو

المخرج: ستيفن سودربرغ، ١٩٨٩، ١٠٠ دقيقة

الممثلون: جيمس سبادر، آندي مكدويل، لورا سان جياكومو، بيتر غالاغر

المصور: والت لويد، سيناريو: ستيفن سودربرغ

يمثّل *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* أكثر من أي فيلم آخر نهضة السينما الأمريكية المستقلة في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات. صُوّر العمل في

باتون روج، لويزيانا، بتكلفة بلغت أكثر من ١ مليون دولار قليلاً، وهو باكورة أعمال ستفين سودربرغ، ويخاطب هذا الفيلم "الإقليمي" المنخفض الميزانية العقل، وهو غني بالحوار ويتفادى الإثارة الرخيصة (برغم العنوان وحملة دعاية ميراماكس القوية). لقي الفيلم استقبالاً حافلاً في عام ١٩٨٩ في سندانس، وفاز بجائزة السعفة الذهبية لمخرجه المدهش البالغ من العمر آنذاك ٢٦ سنة.

أخبر سودربرغ *نيويورك تايمز*: "دُهشت حقاً؛ لأنه بدا أن كل شخص وجد شيئاً يخصّه في الفيلم. ظننت أنه شيء باطني جداً". نظراً إلى مزيج الفيلم من الرغبة، والتفسّخ، والتنافس بين الأقارب، والركود الداخلي، سيكون نادراً ألا يجد أي مشاهد شيئاً يمس مشاعره الداخلية. آن (**آندي مكدويل**) صاحبة منزل لا أولاد لديها تظن أن الناس يبالغون في "تقدير أهمية الجنس"، في حين زوجها المحامي جون (**بيتر غالاغر**) نفسه "سيد العالم" ولديه طاقات يجب أن يفرّغها، ويملأ تلك الفجوة الجنسية بعلاقة مع شقيقة آن الصغرى سينثيا (**لورا سان جياكومو**). تصبح خيانة شقيقتها المثالية تقريباً مثيرة لشهوة سينثيا، التي تبدو علاقتها مع آن مبنية على الاستياء المتبادل والصراحة المطلقة تقريباً. تنجذب كلتا المرأتين إلى غراهام (**جيمس سبادر**)، صديق جون في المدرسة الثانوية الذي سينام على أريكة زميله القديم وقتاً قصيراً حتى يجد مكاناً خاصاً به. وفقاً لما يقوله عن نفسه، غراهام "كاذب مرضي"، ولا يحتاج إلى العمل ويمكن أن يضع كل مقتنياته في سيارته، وهو أيضاً عنّين لكنه يُشبع رغباته الجنسية بتصوير نساء بالفيديو حين يتكلمن عن خيالاتهن.

غراهام المعسول الكلام قوة معطّلة وجذّابة. كان قد تفادى أي مواجهات غير ضرورية مع رأسمالية السوق، حتى الإشباع الجنسي التقليدي، ما ميّزه بوصفه نظيراً معاكساً لجون الهادئ والمتغطرس. ستظهر كل من آن وسينثيا أمام آلة تصويره، ما سيعيد النشاط والقوة إلى مجموعة الشخصيات الأربع

الرئيسة. وكما كتب سبادر وأدّى دوره، يبقى غراهام كتلة حوافز مدهشة حتى نهاية الفيلم. ما نوع الخطر الذي يمثّله؟ هل هو فاتن ميكافيلي أم شخص يفتقر إلى الانسجام مع محيطه؟ هل استمتاعه بمشاهدة الأعضاء الحسّاسة يجعله مثل مصّاص دماء، أم إنه نوع من العلاج؟

كان سودربرغ قد تكلم صراحة عن الطبيعة العاطفية والسيرة الذاتية في الفيلم؛ وغراهام الرجل الذي يحمل آلة تصوير الفيديو هو كما يبدو أنا الكاتب والمخرج الأخرى، لكنه أيضاً الناقد الخفي في الفيلم. عندما تنتزع آن، على نحو متوقع، آلة التصوير وتعبث بها، يتمتم: "لا أجد عبارة قلب الطاولة مثيرة للاهتمام أبداً...". يمكن ملاحظة رد الفعل الانعكاسي نفسه حين يخبرها غراهام أنه لا يستطيع إيجاز حياته في قصة قصيرة توضح طبيعة شخصيته – كما سيفعل المرء في نص هوليوودي نموذجي، ويتقدم *جنس وأكانيب وشريط فيديو* عبر حوار مثير لكن ملائم نحو نهاية تقليدية نسبياً من القصاص والمصالحة والوحدة الرومانسية، لكن سودربرغ يطرح أسئلة عن وسائل وأدوات سرده للقصة حتى حين يجعلها تتحرّك، ويتحمّل آلاماً وشكوكاً ليحقق كل التوقعات المستحيلة في الحب والجنس والتواصل التي نشاهدها في الأفلام.

ظلال

المخرج: جون كازافيتس، ١٩٥٩، ٨٧ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: بن كاروثرس، ليلى غولدوني، هيو هورد، أنطوني راي، روبرت كروس، ديفيد جونز

المصور: إريك كولمار، سيناريو: جون كازافيتس

إعلان الشارة النهائية المشهور في أول أفلام **جون كازافيتس** – "الفيلم الذي رأيتموه للتو كان عملاً ارتجالياً" – مبالغة استفزازية. أعيدت صياغة نص *ظلال* كما نعرفه ودبلجته ومونتاجه من ثلاثين ساعة تقريباً من المشاهد

وإعادة تصوير مكثّف بعد عرض أوّلي في عام ١٩٥٨. (حصل زميل كازافيتس النشيط **راي كارني** على النسخة الأولى من *ظلال*، الضائعة منذ وقت طويل، في عام ٢٠٠٣). أُخذت حتى موسيقى الجاز الرائعة من ذلك العمل، التي عزفها أصلاً **تشارلز مينغوس**. (أضاف عازف السكسافون **شافي هادي** في النهاية الكثير إلى التسجيل الصوتي).

على كل حال، ظهر *ظلال* فعلاً من الارتجال، ونُفّذ في ورشة عمل تمثيل كان كازافيتس يعلّمها مع **بورت لين**، ويعرض رجلاً شاباً أبيض يلتقي شقيقي حبيبته الجديدة ويكتشف أنهما أسودان. في الفيلم، هيو **(هيو هورد)** مغني جاز مكافح في نيويورك، وساخط؛ لأن مدير مسرحه الحالي يطلب منه تقديم مجموعة من فتيات الجوقة غير الملائمات لذلك. يدعم هيو، الأسود، قريبيه اليافعين، وكلاهما أبيض: بن **(بن كاروثرس)**، نموذج عن جيل فاشل مع أصدقاء ضعيفين على نحو هزلي، وليلى **(ليلى غولدوني)**، جميلة متهورة تعمل في الأدب، وتفقد عذريتها مع طوني **(أنطوني راي)**، ما يمثّل فصلاً إضافياً في العمل (تقول مدهوشة: "لم أعرف أن ذلك قد يكون مريعاً جداً"). عند عودتهما إلى شقة ليلى، يعلن طوني عن حبه بسرعة كبيرة، لكنه يتجمّد حين تعرّفه حبيبته بهيو الداكن البشرة. يقدم طوني أعذاراً واهية، يحاول المغادرة، يتلكأ، يشعر بالإحراج، ثم يقترح أن يتناولوا وجبة معاً. يستشيط هيو غضباً ويصر على أن يغادر طوني ولا يعود مجدداً أبداً. يقول هيو، في تعارض مع إعلان ليلى السابق عن الاستقلالية: "لا أريد منك أن تؤذيني بأي طريقة، أنا أتكلم عن نفسي".

أنهى كازافيتس *ظلال* في عام ١٩٥٩، السنة التي صوّر فيها **جان-لوك غودار** فيلمه *نهاية نسمة*، الذي يلخّص الموجة الفرنسية الجديدة كما يمثّل *ظلال* السينما الأمريكية الجديدة. كانت تلك أيضاً السنة التي ظهرت فيها آخر أغاني **دوغلاس سيرك** في هوليوود، *محاكاة حياة*، وهي ميلودراما

عن "الوفاة" مثل *ظلال*، وتقدّم الرياء الذي عاملت فيه الإستوديوهات قضايا العنصرية. لا يوجد أبطال في *ظلال* أو أشرار أو رسالة معلّبة، ويبدو مستحيلاً انتقاد شخصياته. طوني على الأرجح عنصري مثل أي شاب أبيض مثقف في مانهاتن ١٩٥٩، وهو غُرٌّ ومتلاعب، لكنه يقرُّ أيضاً بأخطائه ويحاول بأفضل ما يعرفه إصلاحها. تهيمن معاناة ليلى وارتباكها على مشاهد الفيلم الأخيرة، لكن كازافيتس يرفض أن يمنح حسرتها صفة عاطفية – أظهرت ذلك في معاملتها القاسية في موعدها الآتي مع ديفي (**ديفيد جونز**). يبدو طوني، لحسن حظه، جاهزاً للتحدي الشخصي المتهور من ليلى، في حين يبدو ديفي، بالمقابل، متعباً منه؛ لأنه يود أن ينتهي منه ويعثر على "رجولتها" غير المقبولة.

تلعب ليلى دائماً دور البطلة، فتهز كتفيها وترمش جفنيها (ما يثير سعادة شقيقيها وشغفهما)، لكن أداءها التمثيلي يبدو متجذّراً في قلق هوية أساسي. ما الدور الذي ستلعبه؟ لون جلدها حقيقة وخداع، وتبدو مثل فتاة جميلة لكنها تفرض على الآخرين نفسها مثل "رجل". عندما يأمرها ديفي بحزم أن "تكون لطيفة كما تبدو"، يذكّرنا ذلك بشيء مأخوذ من صرخة نيك لونغيتي "كوّني نفسك!" التي وجهها إلى زوجته غير المستقرة في عمل كازافيتس *امرأة تحت التأثير* (١٩٧٤). فهم المنتج السينمائي أننا مرغمون على لعب أدوار متناقضة في حياتنا اليومية، وأن نتفاوض ونخفي مشاعرنا المتضاربة خلف واجهات متقنة. تحدد أفلامه، بدقة كبيرة، تلك اللحظات المحورية حين تتداعى شخصية وينهار القناع. تقدّم معضلة هوية ليلى المؤلمة في *ظلال* إحدى أروع موضوعات أفلام كازافيتس: أداء النفس.

مسيرة شيرمان

المخرج: روس مكيلوي، ١٩٨٦، ١٥٧ دقيقة

الممثلون: روس مكيلوي، تشارلين سوانسي

مُقرّاً بالاختلاف البسيط بين صناعة أفلام والحياة الحقيقية، يقدم **روس مكيلوي** موضوعه الخاص الرائع، وقد استكشف عبر أعمال السيرة الذاتية الوثائقية الزواج والخسارة والموت (وقت غير محدد ١٩٩٣)، الأبوة والكارثة الطبيعية (*أخبار الساعة السادسة* ١٩٩٦)، ودور الجد الرائع في بداية صناعة التبغ (*أوراق لامعة* ٢٠٠٣). على كل حال، يبقى معروفاً بعمله مسيرة *شيرمان*، الذي يستعيد فيه توغل الجنرال **ويليام تيكومس شيرمان** عبر الجنوب في أثناء الحرب الأهلية الأمريكية، ويقدّم فيه في الوقت نفسه النساء اللواتي مررن في فضاء مكيلوي الرومانسي.

كان مكيلوي قد انفصل للتو عن حبيبته الأخيرة في عشية حملته في مسيرة *شيرمان*، الذي حمل عنواناً فرعياً هو *تأمل في إمكانية الحب الرومانسي في الجنوب في أثناء حقبة انتشار الأسلحة النووية*. (يقدم الفيلم الوثائقي مزيداً من الكوابيس عن الحرب النووية حين لا تجري حياته العاطفية على ما يرام). عندما ينطلق في مهمته، يقدم أفراد الأسرة والأصدقاء معلومات مهمة ويحاولون تعريفه بحبيبات محتملات، ويبدو أن كل توقف في رحلة شيرمان يمثّل نموذجاً أنثوياً آخر يمعن مكيلوي التفكير فيه.

أمام آلة تصويره، تقوم الممثلة بات صاحبة الصوت الأجش بتنفيذ "تمارين بدنية" لتذكير مكيلوي أنه قد أطفأ متعمداً مسجّل الشرائط – حادثة مهمة تمثّل إلهاءً مثيراً ومرضياً مثل سقوط على الردفين. يقود عشاء مع كلوديا صديقة شقيقته المطلّقة حديثاً إلى رحلة غريبة في الغابات ومستوطنة مكتفية ذاتياً على غرار ما نراه في *منزل صغير في النجد*، حيث يعلن أحد السكان أن "الحكومة الاتحادية عدونا اللدود". يسافر مكيلوي أيضاً إلى أوسابو؛ جزيرة قبالة ساحل جورجيا، وموطن صديقته القديمة ويني عالمة

اللغة، ويتخيل مكيلوي أنها وزوجها يعيشان معاً في "عدن... مثل بدائيي روسو"، لكن الزوج لا يوافق على ذلك. تحاول تشارلين صديقة مكيلوي ومعلّمته السابقة – شخصية مهيبة وطليقة اللسان وحاضرة دائماً في أفلامه – تعريفه بـــ ديدي، لكن يتبين أنها من المورمن المتزمتين في بحثها عن "رجل يمكن أن يجلب الكهنوت إلى منزلها"، ومكيلوي لا يلائم معاييرها.

يستمد مسيرة *شيرمان* كثيراً من الدعابة والألم من مجموعة أساليب معروفة: المخرج المثالي العابر السبيل الذي يكافح للعثور على أوجه تشابه بين درب شيرمان المدمر ومحنته الخاصة في العلاقات الفاشلة، بين حالات فشل الجنرال العملية وفشل مكيلوي على أنه حبيب. على الرغم من أنه متواضع ومشوش، إلا أن مكيلوي يجرّب شيئاً شجاعاً يخاطر فيه بالتقليل من أهمية كلٍّ من ارتباكه الشخصي وفصل كارثي من تاريخ إقليمه. (وفعلاً، غريب مشاهدة عمل وثائقي مدته ساعتان ونصف يحمل اسم أحد الأحداث الحاسمة في الحرب الأهلية، ونادراً ما يتوقف ليعبّر عن السبب الذي أدّى إلى اندلاع الحرب).

توبّخ تشارلين مكيلوي لخجله الشديد مع النساء؛ لأنه "يختبئ خلف آلة التصوير"، ويقرُّ بملحوظتها، ويقول: "يبدو أنني أصور حياتي من أجل بث الحياة في الفيلم". لكن أي فيلم لا يمكن أن يستمر طوال الحياة، وبحلول نهاية العمل، يعود مكيلوي إلى مسقط رأسه تشارلوت في كارولينا الشمالية – المدينة التي مات فيها الاتحاد فعلاً – من دون مال، أو سيارة، أو حبيبة لا يحمل إلا لفّة شريط فيلم. على الرغم من تردده، إلا أنه يبدو مصمماً على اكتشاف ما حدث حين توقف التصوير، وتستمر رحلته لكن مسيرة *شيرمان* تتوقف هناك.

رواق الصدمة

المخرج: صمويل فولر، ١٩٦٣، ١٠١ دقيقة، أبيض وأسود / ملون

الممثلان: بيتر بريك، كونستانس تاورز

المصور: ستانلي كورتيز، سيناريو: صامويل فولر

بحلول بداية الستينيات، كان معروفاً عن سام فولر أنه مخرج وكاتب أفلام حرب رائعة ذات محتوى مثير وأعمال سينمائية متميزة بالأبيض والأسود، وصنع كلا النوعين داخل نظام الإستوديو وخارجه. عمل من خارج هوليوود دائماً، على كل حال، في اللحظة التي وصل فيها أسلوبه في أعمال الرعب إلى ذروته في الإنتاج المستقل *رواق الصدمة*. نفّر الفيلم النقّاد والجمهور عند إطلاقه، لكنه يُعدُّ اليوم أحد إنجازات فولر الرائعة، ويتميز بمواجهات مثيرة، وعنف شديد، وسرعة بديهة، وتعليقات اجتماعية فظّة.

يبذل المراسل الصحفي النشيط جوني باريت **(بيرت بريك)** قصارى جهده لنيل جائزة بوليتزر، ويدخل لتحقيق هذا الهدف مستشفى للأمراض العقلية، تكون في الوقت نفسه مسرحاً لجريمة قتل. يمثّل دور رجل مضطرب عقلياً تنتابه مشاعر سفاح تجاه شقيقته، ويرغم حبيبته كاثي **(كونستانس تاورز)**، راقصة التعرّي، على تمثيل دور قريبته المخيفة. عندما يستقر به الحال، يلتقي جوني طالب جامعة أسود يظن نفسه عضواً في جمعية كو كلوكس السرية، ومحارباً قديماً في الحرب الفيتنامية يعتقد أن تحالف الولايات الجنوبية لم يمت أبداً، وعالمَ فيزياء نووية فائزاً بجائزة نوبل ارتد إلى حالة طفولية. فيما يُظن أنه الفصل الأكثر إثارة في الفيلم، يوصد جوني على نفسه عن غير قصد في جناح النساء ويقع فريسة مجموعة وحشية من "الشبقات" القاسيات.

ينسجم جوني مع محيطه الغريب بسهولة متناهية، لكن ارتيابه يتمثّل في أحلامه، إذ توبّخه كاثي بطريقة مهينة، ويصبح مقتنعاً أنها شقيقته فعلاً. يبدو

أن المعالجة بالصدمات الكهربائية تتلف كلاً من ذاكرته وقدرته على الكلام. في السرد الافتتاحي، يقول: "هذه قصتي، حتى النهاية"، وفي نهاية *رواق الصدمة* لا يكون جوني قاصاً لحكايته – يختفي صوته، وتُمحى شخصيته. يصبح المراسل المجنون مثالاً على طموح أعمى، تدمره على نحو ساخر رغبته الشديدة في تحقيق الذات.

يمكن عد أسلوب فولر فكرياً مكثّفاً، لكن النزعة الأدبية في *رواق الصدمة* واضحة بجلاء: يذكر فولر أسماء يوربيدس، وديكنز، وتوين، و*هاملت* في الدقائق السبع الأولى من الفيلم. وعلى الرغم من أن مادة الفيلم بشعة، إلا أن الصور الجميلة بالأبيض والأسود رائعة، وتستحق انحناءة احترام للمصوّر السينمائي **ستانلي كورتيز** (الذي صوّر أيضاً *آل أمبرسون الرائعون* في ١٩٤٢، و*ليلة الصياد* في ١٩٥٥). *رواق الصدمة* صورة مصغّرة عن اقتراب انهيار المجتمع الأمريكي الذي يمثّل جناح أمراض عقلية كبيراً حيث الحرب والعنصرية والارتباك الجنسي وتهديد انتشار الأسلحة النووية قد شوّهت العلاقات الاجتماعية والنظام السياسي. تتضاعف حبكة الفيلم مثل رسم هزلي حين يقدّم فولر رؤيته المتشائمة لأمريكا عبر هزّات عنيفة من الاضطرابات الاجتماعية والسياسية الفوضوية.

أقسى من الآخرين: صمويل فولر

يخص الانتقاد الرئيس الموجه إلى الأفلام الأمريكية المستقلة في التسعينيات قيام المنتجين السينمائيين الشباب تقديم عالم العصابات السفلي، في حين إن تجربتهم الوحيدة في أعمال الإجرام تأتي من مشاهد مخيفة في أفلام أخرى. عبّر عرّاب أفلام العصابات صمويل فولر (١٩١١-١٩٩٧) عن موقفه عبر تجارب مختلفة. وبخلاف معظم من

جاء بعده ويفتقر إلى رأي محدد، قدّمت أفلامه قضايا اجتماعية، وطرحت أسئلة صعبة وانتقادات قاسية لأمريكا التي يحب.

ترك فولر المدرسة في عمر ١٣ سنة لينضم إلى تجارة الصحف، وغطّى الجرائم لمصلحة *سان* دييغو *صن* حين كان لا يزال مراهقاً، ثم استقال ليعمل في السكك الحديدية في أثناء الكساد الكبير ويبدأ كتابة قصص وسيناريو أفلام في منتصف الثلاثينيات. بعد أن وصلت الحرب العالمية الثانية إلى أمريكا، انضم إلى الجيش وقاتل في شمالي أفريقيا، وصقلية والنورماندي، وتلقى وسامي "النجم الفضي" و"القلب القرمزي"، وكوّنت تجاربه قاعدة مغامرته الحربية *الأحمر الكبير* (١٩٨٠؛ أُعيد إنتاجه في ٢٠٠٤).

عاد فولر إلى هوليوود بعد أداء خدمته العسكرية، ووقّع عقداً مع شركة ليبرت لإنتاج الأفلام المستقلة لتصوير سيناريو أفلام كتبها بنفسه، وفيها أول أعمال الحرب العديدة *الخوذة الفولاذية* (١٩٥١). جذب نجاح الفيلم التجاري "فوكس القرن العشرين"، التي صنع لها فيلماً آخر عن الحرب الكورية بعنوان *حراب ثابتة* (١٩٥٣)، إضافة إلى الفيلم الواقعي المضاد للشيوعية *تعارف في شارع* جنوبي (١٩٥٣) مع **ريتشارد ويدمارك**. بين هذين العملين، قدّم فولر *شجار المتنزه* (١٩٥٢)، عن صحف متنازعة وصحفيين يتعرضون لإطلاق نار في مدينة نيويورك في ثمانينيات القرن التاسع عشر. وبالاستفادة مما كسبه من *الخوذة الفولاذية*، موّل فولر ذاتياً *شجار المتنزه* وخسر كل قرش لديه.

أخرج فولر أعمالاً مستقلة وأخرى لشركات في هوليوود بعض الوقت، وأنشأ أيضاً شركة الإنتاج الخاصة به من أجل *هروب السهم* (١٩٥٧)؛ فيلم غرب أمريكي في بيئة ما بعد الحرب الأهلية الأمريكية

مباشرة. أثبت فيلم غرب أمريكي آخر في ١٩٥٧ *أربعون مسدساً* (بطولة **باربرا ستانويك**) أنه أحد أروع أعمال فولر على الإطلاق، وبدأ المخرج يجذب اهتماماً نقدياً إيجابياً في أوروبا، خاصة فرنسا.

استغل فولر إيثاره للمشاهد المطوّلة المتواصلة في فيلم عن النازية؛ *محظور!* (١٩٥٨)، واستكشف التعصّب الذاتي في الكيمون *القرمزي* (١٩٥٩)، وقدّم حكاية عن انتقام بدمٍ باردٍ في *عالم الجريمة في أمريكا* (١٩٦١). تفوّق على نفسه مع الفيلم المستقل *رواق الصدمة* (١٩٦٣)، عن مراسل صحفي يُدخل نفسه إلى مستشفى للأمراض العقلية، *والقبلة العارية* (١٩٦٤)، عن غانية سابقة تتحوّل إلى امرأة تقية تحاول أن تبدأ حياة جديدة في بلدة صغيرة يسودها النفاق. قدّمت الميلودراما الأخيرة مشهداً افتتاحياً لا يُنسى: الغانية تضرب سكيراً من دون هوادة بحقيبتها، ولا تتوقف حتى حين يشد شعرها المستعار ليكشف عن رأس أصلع.

كان فولر شخصاً غير مرغوب فيه بين الإستوديوهات في سنوات لاحقة، لكنه كسب دعماً من إستوديو الأفلام المستقلة لوريمار لإنتاج *الأحمر الكبير*، بميزانية بلغت ٤ ملايين دولار – مبلغ زهيد لفيلم عن حقبة الحرب. أثار المخرج العجوز مجدداً خلافاً حول فيلمه *كلب أبيض* (١٩٨١)، الذي كتبه مع المخرج المستقبلي **كورتيس هانسون**، وجادل فيه أن العنصرية رد فعل مشروط يستحيل استئصالها. أُسيء فهم فيلم فولر المضاد للعنصرية على نطاق واسع على أنه عنصري، ولذا استطاع المنتج السينمائي، الذي وُصف أسلوبه دائماً بأنه "بدائي"، صنع فيلم ماكر جداً لم يُفهم ما ينتقده فعلاً. إنها مفارقة مؤسفة، لكنها تشير إلى عبقرية فولر في التطرق إلى صلب الموضوع فوراً.

الهارب

المخرج: ريتشارد لنكليتر، ١٩٩١، ٩٧ دقيقة

الممثلون: ريتشارد لنكليتر، جيري ديلوني، تيريزا تايلور، لويس ماكي

المصور: لي دانيال، سيناريو: ريتشارد لنكليتر

أربع وعشرون ساعة في موقع للبوهيميين والمثقفين المعتوهين في أوستن، تكساس، ويتمتع *الهارب* لـــ **ريتشارد لنكليتر** ببنية خاصة تمنح اسماً وصفة لفئة كاملة من السكان. قال المخرج بعد سنوات: "قبل حتى أن يُعرض الفيلم في كل أرجاء البلاد، كان قد اكتسب نوعاً من روح عصر بداية التسعينيات".

كانت فكرة فئة عمرية متفسّخة معادية للعمل يبلغ تعدادها الملايين قد خرجت إلى العلن في صيف ١٩٩٠ في قصة غلاف مجلة *تايم*. بعد *الهارب*، تعمّق الانطباع عن الجيل الضائع بعمل دوغلاس كوبلاند *جيل إكس* في عام ١٩٩١، واستمر مع مجموعة أفلام حققت نجاحاً تجارياً في التسعينيات، وفيها عمل **بيك** الوحيد "الفاشل" في عام ١٩٩٣، وفيلما *عازبون* (١٩٩٢)، *والحقيقة تؤلم* (١٩٩٤). لا توجد قواسم مشتركة كثيرة بين *الهارب* وكوميديا الجيل إكس الرومانسية لكنه يقترب من محتوى سلسلة **لويس بونول** الهزلية. ينتقل أول أفلام لنكليتر، المصوّر في مواقع غير احترافية، عبر أوستن ونسمع حواراً في أثناء ذلك.

تتميز أفلام لنكليتر بحوار مكثّف والتحرّر من التوتر إضافة إلى ظلال قاتمة، وعلى الرغم من أن بعض الشخصيات في *الهارب* تؤدي أدواراً تقليدية، إلا أنه يبدو واضحاً أنها تقضي وقتاً طويلاً وتبذل جهداً كبيراً في *التفكير*، وتبذل طاقة كبيرة في محاولة إيصال أفكارها إلى الآخرين. يمكن القول إنها تعمل بجهد كبير: تحلل أحلامها، تقرأ بنهم وتتذكر ما قرأته،

تسرد إحصائيات وتخلص إلى استنتاجات منها، وتوافق بسهولة على نظريات المؤامرة. تبذل نشاطاً لتجمع مالاً من بيع قمصان مانديلا أو (كما تزعم) حبوب **مادونا** لفحص الحمل. يضيع أحد الرجال وقته سدى في مشاهدة التلفاز، فيتخلى عن وظيفته، ويبقى في منزله محاطاً بشاشات مثل **ديفيد بوي** في *الرجل الذي سقط إلى الأرض* (١٩٧٦)، ويقوم حتى بربط جهاز إلى ظهره.

تنحل خيوط *الهارب* المتشابكة في الشارع أو في المشرب. "انتهازي حبوب منع الحمل" المذكور آنفاً مخادع بارع، ويمكن هنا الحديث عن صلة محتملة بين الإله الهندوسي كريشنا وبابا سنفور، لكن ملاذ حالم اليقظة هذا يضم أيضاً أسراراً غامضة وذكريات سيئة. في الجزء الثاني من الفيلم، يدهس شاب والدته بسيارة، ثم يعود إلى منزله ليشاهد أفلاماً حتى تعتقله الشرطة. يمكن دائماً ملاحظة أمر مروّع وعنف محتمل في ثنايا *الهارب*. يبدو التركيز على اغتيال جون ف. كينيدي واضحاً في الفيلم، وهناك دائماً شبح **تشارلز وايتمان** الذي قتل ١٦ شخصاً في عام ١٩٦٦، وفيهم والدته وزوجته، وجرح ٣٣ آخرين في جولة قتل انتهت في أعلى برج ساعة جامعة تكساس حيث أرعب وايتمان المدينة بإطلاق النار بدقة من قنّاصة. يقول ثائر عجوز في *الهارب*: "كان هناك رجل!"، وهو يعرض على لص مستقبلي كوباً من القهوة ويتبادل معه أطراف الحديث، في حين يتباهى بصوتٍ عالٍ بشأن نسف مبنى الهيئة التشريعية في تكساس.

قدّم لنكليتر ثرثاراً آخر في الفيلم – الرجل الملتحي الذي يرتدي قميص الرجل الوطواط – على أنه ينبوع من جنون الارتياب في عام ١٩٩١، لكن ملحوظات الشخص المشؤومة عن ارتفاع حرارة الأرض وذوبان الجليد القطبي تبدو معلومات عامة في القرن الحادي والعشرين. في عرضه أسئلة وجودية سرمدية عن الحياة، والعمل، وتقدير الذات، وتقديمه رعباً كامناً وكوكباً يحتضر، يتميز *الهارب* عن معظم أعمال ذلك الجيل – لم يؤرخ وقتاً.

كلمات في النهاية

لا تنتهي متعة نزهة ريتشارد لنكليتر وثرثرة شخصياته في أرجاء أوستن، تكساس، حتى شارة النهاية – يجعلك تبقى لتشاهد أسماء العاملين في *الهارب*. إليك مثالاً عن كلمات شارة النهاية:

ريتشارد لنكليتر	كان يجب أن أبقى في محطة الحافلات
هيذر ويست	تشبه تورا سانتا
دانيال دوغان	لاعب ورق ممتاز
براين كروكيت	لاعب ورق سادي
جيري ديلوني	وصلنا إلى القمر منذ الخمسينيات
تيريزا تايلور	بائعة حبوب منع حمل
ساره هارمون	التصديق بالمجموعات
لويس مكاي	ثائر عجوز
د. مونتغمري	كان يوماً مهماً
مارك كويرك	حبوب منع حمل
أنيك سوهامي	تغلب على الخوف من الرفض
كيفن تومسون	مغلاق السلاح
نولان موريس	أن يدفنك التاريخ

ضرب القرد

المخرج: ديفيد أو. رسل، ١٩٩٤، ١٠٠ دقيقة

الممثلون: جيريمي ديفيز، ألبرتا واتسون، كارلا غالو، بنجامين هندريكسون

في الجولات الترويجية لفيلم ضرب *القرد*، طُرح على **ديفيد أو. رسل** دائماً، مثل بطل العمل، سؤال إن كان قد أقام علاقة مع أمه. كان الجواب، الذي يلقى ارتياحاً من الصحفيين أو خيبة أمل، "لا" لكن ربما يدل السؤال على الاحتمال الذي قد يبدو صحيحاً في فيلم رسل. سعى إلى إقناع نجمات في الأربعين من العمر (فيهن سوزان ساراندون، فاي دوناوي، جيسيكا لانغ، جودي ديفيز) لأداء دور الأم المشفقة على ذاتها وتمارس سفاح القربى – ولم يكن مفاجئاً ألا توافق أي منهن (ذهب الدور في نهاية المطاف إلى الممثلة الكندية **ألبرتا واتسون**). جعل افتقار الفيلم إلى ممثلة رئيسة معروفة المخرج والكاتب يبدأ العمل بميزانية أوّلية تبلغ ٨٠٠,٠٠٠ دولار فقط، لكن أي مخاوف من موضوع الفيلم تبدّدت بعد أن أصبح ضرب *القرد* أحد الفائزين بجائزة الجمهور في سندانس.

يتمتع الفيلم فعلاً ببعض أساسات السيرة الذاتية. في أثناء مراهقته في شمالي ولاية نيويورك، شاهد رسل نموذجاً من الآباء مدمني العمل الغائبين دائماً عن المنزل، وأمهات وحيدات عاطلات عن العمل في دائرة أصدقائه. أخبر رسل *سان فرانسيسكو كرونيكل*: "شعرنا بانزعاج فعلاً بشأن أمهاتنا؛ لأنهن كن مشغولات جداً بنا. تحتاج إلى طاقة الأب في المكان لتوازن الأمور قليلاً بعد المراهقة ... لو لم يكن أبي موجوداً – عاطفياً أو جسدياً – لكانت الأمور أشد وطأة". أصبح منزل الأسرة حجرة احتراق في ضرب *القرد*. تقدم كل أفلام رسل تدرّجاً جنونياً في ظرف غير ملائم وانفعالات لا يمكن السيطرة عليها، لكن باكورة أعماله تدفع الوضع الملتهب إلى حدّه الأقصى في حين تبقى ضمن حدود الكوميديا السوداء.

يجب على التلميذ راي (**جيريمي ديفيز**، الذي رآه رسل أول مرة في إعلان عن سيارة)، الذي يسخر منه أصدقاؤه ويعنّفه والده البائع الذي

يسافر كثيراً، أن يتخلى عن الالتحاق بدورة تدريب صيفية ليعتني بوالدته، سوزان (واتسون) النكدة لكن الجذّابة التي تعاني كسراً في الساق جعل طموحاتها تتلاشى. وبدلاً من العمل في مكتب كبير الجرّاحين، يجب أن يحمل راي والدته إلى الحمام ويعيدها منه، وأن يقف بجانبها في أثناء استحمامها تحسباً لفقدانها توازنها، وأن يدفع يده داخل جبيرتها ليضع كريماً على جلدها الذي يحكّها. يعزّز توتر أوديب من الجو المتشنج أصلاً، والأهم أن راي لا يحظى بلحظة راحة ليستمتع بالمباهج التي ينطوي عليها عنوان الفيلم (يهتم كلب الأسرة، يا للأسف، دائماً بنشاطاته)، يفسد علاقة رومانسية محتملة مع طالبة ثانوية **(كارلا غالو)**. لكنّ الأم والابن متحدان على الأقل في سجنهما البائس، ويتحول إحباطهما الخانق إلى شهوة وجاذبية.

يتذكر رسل أنه اعتاد أن يكون طرفاً في "شجار صراخ" مع والدته، ويصف الطاقة بأنها "جنسية بطريقة ما، ومثل إثارة جماع، وهي انفعالية جداً". يقدّم ضرب *القرد* قدرة الأسرة الفريدة على دفع أفرادها إلى الجنون، ثم إيصالهم إلى أرضٍ مجهولة تقريباً باقتراح أن الغيظ الموجود في الدم يمكن التنفيس عنه بعلاقة جنسية محرّمة – خاصة إن كنت فتى محروماً جنسياً وعالقاً بين المراهقة والرشد وأمك تبدو مثل ألبرتا واتسون. يتلاعب المنتج السينمائي بالألفاظ من هذه الفكرة حين يسأل جار متطفل راي عمّا كان يرمي إليه، ويفترض أن الفتى المنعزل عن العالم قد ابتكر عبارة جديدة لضرب القرد حين يرد راي بصدق: "خنق أمي".

أغرب من فردوس

المخرج: جيم جارموك، ١٩٨٤، ٩٨ دقيقة، أبيض وأسود

الممثلون: جون لوري، ريتشارد إدسون، إسزتر بالينت

تتكشف أفلام **جيم جارموك** دائماً بوصفها سلسلة من صور متماسكة، مثل مجموعة من قصص قصيرة مترابطة. في حالة *أغرب من فردوس*، بدا أسلوبه الخاص ملائماً تماماً للاقتصاد الشديد في الموارد. بدأ الفيلم مسيرته حين منح المخرج الألماني **ويم وندرز** جارموك نحو نصف ساعة من بقايا فيلم من مشروع سابق، وفي عطلة الأسبوع، وضع جارموك حكاية إضافية عن شاب ساخط وقريبته التي تزوره من هنغاريا، وصوّر مشاهد طويلة منفصلة حتى لا يهدر الفيلم، ثم حصل على تمويل من صديقه الألماني لإضافة مقطعين آخرين. كسب *أغرب من فردوس* ٢,٥ مليون دولار في شباك التذاكر الأمريكي، وفاز بجائزة "الكاميرا الذهبية" عن أفضل فيلم في كان، والأهم أنه ساعد على توضيح فكرة الفيلم الفني، لكل من الجمهور وأولئك الذين يرغبون في أن يصبحوا منتجين سينمائيين.

يعيش ويلي **(جون لوري)** في حي فقير من الطرف الشرقي الأدنى في نيويورك، ويراهن ليدفع الإيجار، ويقضي معظم وقته مع صديقه المستهتر إدي **(ريتشارد إدسون)**. تصل قريبته إيفا **(إسزتر بالينت)** من بودابست لقضاء إجازة تمتد عشرة أيام في شقته الصغيرة القذرة قبل أن يذهبا معاً إلى منزل عمتهما في كليفلاند (مثل جارموك، تحب إيفا أغنية **جاي هاوكنز** "وضعت تعويذة عليك"، وتستمع إليها مراراً وتكراراً). يستاء ويلي، الذي أمضى عقداً في أمريكا، من وجودها لكنه يلين حين تسرق بعض الطعام وتجلبه إلى المنزل. بعد سنة، يزور ويلي وإدي إيفا في كليفلاند، ويسافر الثلاثة إلى فلوريدا، حيث يترك الرجلان إيفا بمفردها في غرفة الفندق ليشاركا في لعبة رهان. يظن ويلي مخطئاً أن إيفا عادت إلى الوطن، ويستقل طائرة إلى هنغاريا، لكن قريبته كانت لا تزال في الواقع في غرفة الفندق.

تلك هي الأحداث الإضافية في *أغرب من فردوس*، التي وصفها جارموك بأنها "كوميديا سوداء شبه واقعية - جديدة بأسلوب مخرج أفلام أوروبية شرقية خيالي مهوّس بـــ ياسوجيرو أوزو، وشاهد في الخمسينيات البرنامج التلفزيوني الأمريكي "أزواج شهر العسل". (في حال لم تكن الإشارة إلى أوزو واضحة في مشاهد آلة التصوير الثابتة، جعل جارموك ويلي وإدي يراهنان على حصان يدعى "قصة طوكيو"). يقدّم *أغرب من فردوس* أمريكا المثالية بمواطنيها المتعددي الجنسيات وشخصيات مهاجريها، وهو فيلم عن الجذور. يرفض ويلي أن يتكلم مع إيفا بالهنغارية، برغم أن إنكليزيتها محدودة، والكلمات التي يستخدمها فظّة وغير لائقة ("لا تجيبي على هاتفي اللعين؟"). يبدو سلوكه تعبيراً شبه واعٍ لعدم الارتياح من خلفيته الأجنبية، وينزعج حين تقول إيفا: "لم أعرف أنك من هنغاريا أو بودابست أو أيٍّ من تلك الأماكن". ينجذب ويلي إلى إيفا، ويتبعها إلى أوهايو، ثم إلى مسقط رأسها من دون جدوى.

يعلّق إدي: "تعرفين أن الأمر ممتع. جئت إلى مكان جديد، وكل شيء يبدو مشابهاً لما تعرفينه". تلقى آراؤه لاحقاً صدى في فيلم جارموك *قطار الغموض* (١٩٨٩)، حين يقرّر سائح أن ممفيس تشبه كثيراً مسقط رأسه يوكوهاما، وفي *طريد القانون* (١٩٨٦)، حين التجأ ثلاثة مدانين إلى غرفة تشبه زنزانة السجن الذي هربوا منه (يعلّق أحدهم: "يا رجل، هذا مألوف كثيراً"). صوّر توم ديسيلو الفيلم في أماكن كئيبة على نحو متعمّد؛ لأنه أبيض وأسود، ودمج الأقاليم الثلاثة المختلفة في بيئة واحدة مقفرة وقليلة السكان. وعلى الرغم من انتقاله في أماكن محلية كثيرة، إلا أن *أغرب من فردوس* قدّم حالة جمود مملة: لا تذهب الشخصيات إلى أي مكان، وتعاني مشكلةً في الوصول إلى هناك.

أغنية سويت سويتباك: باداس

المخرج: ملفين فان بيبلز، ١٩٧١، ٩٧ دقيقة

الممثلون: ملفين فان بيبلز، سيمون تشوكستر، هوبرت سكالز، جون دولاغان

المصوران: روبرت مكسويل وخوسيه غارسيا، سيناريو: ملفين فان بيبلز

كان صعباً في العقد الأول من الألفية الجديدة قياس تأثير *أغنية سويت سويتباك: باداس* في عام ١٩٧١، حين وجّه الضربة الأولى في حركة معاناة السود. لم يكن كثير من المشاهدين الأوائل قد رأوا من قبل فيلماً يصنعه أمريكي من أصل أفريقي وموجّه إلى أمريكيين- أفريقيين، وكانت تلك أول مرة يشاهد فيها جمهور شخصية رئيسة مثل سويتباك، آلة الجنس الصموت، يعتدي على ويتني ويفلت بذلك.

تعلن شارة الافتتاح: "هذا الفيلم موجه إلى كل الإخوة والأخوات الذين اكتفوا من السيد". سويت *سويتباك* صرخة قتال – وليس من أجل التمرد المتأصل في محتواه الداعر والعنيف، الذي ألهم العبارة التي لا تُنسى "مذنب من قبل هيئة محلفين كلها بيض". لم يكتفِ مالفين فان بيبلز بإخراج الفيلم وأداء دور البطولة فيه فقط، إنما كتب، وأنتج، ووضع موسيقى، وقام بمونتاج العمل أيضاً. تجاوز بيبلز مؤسسة هوليوود البيضاء بالاعتماد على تمويل مستقل (بعضه من جيبه الخاص)، وتوظيف أفراد فريق متعدد الأعراق غير منتسبين إلى النقابة. انبثق الفيلم بصيغته النهائية على نحو إعجازي من عملية إنتاج منهكة تضمنت اعتقالات، وتهديدات بالقتل، وفقدان المنتج السينمائي لبصره مؤقتاً، وقتال بالقبضات بين فان بيبلز والمحرر المساعد، ودعماً مادياً في اللحظة الأخيرة من **بيل كوزبي**. وفقاً لفان بيبلز، حصل أيضاً على أموال إضافية لتمويل المشروع بعد أن أُصيب بالسيلان

من إحدى الممثلات في أثناء إحدى مشاهد الجنس الصريحة في الفيلم وحصوله على تعويض "إصابة عمل!".

ترعرع سويتباك في ماخور، ومشى على درب الأخوية الصالحة حين شاهد شرطيين أبيضين يضربان بقسوة مشتبهاً فيه أسود، فيقرر أن يرد عليهما ويضرب كلا الشرطيين بالأصفاد التي تغلُّ أحد معصميه. بعد ذلك خيطت حبكة سويت سويت*باك* بسهولة: يواجه سويتباك أفراد شرطة ويتملّص منهم، ويهرب بعض الوقت. مواجهة، تملّص، هروب. يتكرّر هذا حتى يصل سويتباك إلى المكسيك. طبعاً، الفكرة أن الفيلم الناجح تجارياً سيسمح لسويتباك بعبور الحدود حياً – بعد قتل كلب أو اثنين وتناول سحلية – وهي جزء مما يجعل العمل بياناً سياسياً متطرفاً.

أحد عوائق وضع الفيلم في سياقه الثقافي والتاريخي الصحيح هو أن سويت سويت*باك*، بكل معيار نقدي تقريباً، فيلم مروّع. الصوت مشوش، والأداء سيئ، والصور غير واضحة وعرضها رديء، وانتصارات سويتباك المتنوعة ليست نساء يباعدن بين سيقانهن ليقيم علاقات معهن. في مشهد مبكر، يكون الشخص بين تلك السيقان **ماريو** ابن مالفين الذي لا يتعدى عمره ١٣ سنة، بوصفه سويتباك اليافع الذي يفقد عذريته مع إحدى زميلاته في السكن المفعمات حيوية. (حُجبت معظم مشاهده الساخنة في نسخة دي- في- دي البريطانية توافقاً مع قانون حماية الأطفال سنة ١٩٧٨). بعد ثلاثين سنة تقريباً، سيكون لدى ماريو ما يقوله عن سويت سويت*باك* حين يُخرج ويقوم ببطولة فيلم *باداس!* (٢٠٠٣). يؤدي فان بيبلز الابن مجدداً شخصية والده، ويعدُّ الفيلم تذكاراً وإجلالاً لوالده المبتكر.

قطران

المخرج: جوناثان كيوت، ٢٠٠٣، ٨٨ دقيقة، أبيض وأسود / ملون

الممثلون: جوناثان كيوت، رينيه ليبلانك، أدولف ديفيز، روزماري ديفيز، ديفيد سانين باز

سيناريو: جوناثان كيوت

حصل جوناثان كيوت على أول آلة فيديو له حين لم يكن يتجاوز الحادية عشرة من عمره، وصوّر مشهداً لنفسه يؤدي دور زوجة مرهقة تعترف بإطلاق النار على زوجها. عندما كانت الشخصية الفاسدة – استُلهمت من حلقة في *المرأة الإلكترونية* – تشدُّ بعصبية شعر مقدّم رأسها وتقدّم "شهادتها"، يتبدّل الأداء من دون إدراك تقريباً بين المونولوج وتمثيل انتقاد الذات، وعلى الرغم من أننا نرى طفلاً في المشهد، إلا أن حقيقة شبابه تتلاشى عن الأبصار.

لكن كيوت لم يستمتع قطُّ بأي طفولة تقليدية، كما كشف في فيلمه الأول *قطران*. يجتمع هذا المشهد وما يبدو أنه كل فيديو، ولقطة ورسالة مجيب آلي قد سجّلها كيوت أو امتلكها في حياته في ملصقة اعتراف، وترتبط معاً باستخدام برنامج آي- موفي يبلغ ثمنه ٢١٨,٣٢ دولاراً (قبل حقوق الموسيقى وعملية الإنتاج الآتية التي زادت الميزانية عدّة أضعاف). عندما كان عمر جوناثان ٤ سنوات، هربت والدته رينيه المضطربة عقلياً معه من منزلهما في ولاية تكساس إلى إيلينوي حيث تعرضت للاغتصاب والاعتقال لاحقاً. انتقل جوناثان من منزل فاسد إلى رعاية جدّيه، **أدولف وروزماري ديفيز**، اللذين وافقا على المعالجة بالصدمات الكهربائية التي أضرّت كما يبدو دماغ رينيه. في عمر ١٢ سنة، دخّن جوناثان لفافتي تبغ مغموستين بالفورمالدهيد، وجعلته حادثة ذهان لاحقة يصاب باضطراب "فقدان الهوية"، التي يشعر المصاب بها بانفصال قوي عن أحداث حياته كما لو أنه في حلم.

عند أخذ خلفية كيوت بالحسبان، يبدو اضطراب "فقدان الهوية" أداة تأقلم ضرورية أكثر منه مرضاً، ووجدت تطبيقاً عملياً لها في إنتاج الأفلام. ربما يكون *أنا آلة* تصوير عنواناً بديلاً لـــ *قطران*. قال كيوت بعد إطلاق الفيلم: "هناك هدف حياة أو موت نقدي في تصوير أشياء، وهي دائماً آلية دفاعية وطريقة للسيطرة على حياتي". كيوت وثائقيٌ متمكّن، صوّر جدّته بعد أن أُصيبت بجلطة، وجدّه العجوز النزق، وفي ثلاث دقائق مؤلمة صوّر والدته وهي تعمل على يقطينة صغيرة. يضم *قطران* لمحات جلية عن تأثير **جون واترز** المبكر والواضح عبر عمله سوبر ٨ (عناوين تتضمن *مُمزق الكاحل*، *والغانية اللعينة*، *وروزماري ديفيز*)، إضافة إلى مشهد من مسرحية موسيقية أخرجها في المدرسة الثانوية (تعديل لـــ *مخمل أزرق* الخاص بأغاني **ماريان فيثفول!**). كيوت محرّر موهوب ويحبكُ أعمالاً انطباعية من طفولته مع أعمال فيديو منزلية بلقطات من أفلام ومشاهد تلفزيونية (*طفل روزماري*، برنامج الأطفال في السبعينيات)، ويضيف إليها تسجيلات بوب كئيبة (فيها فرق ماغنيتك فيلدز، ريد هاوس بينترز، "ويشيتا لاينمان" لـــ غلين كامبل). لايترك المنتج السينمائي أي مجال للشك أن لتلك الأعمال أهمية شخصية مثل عذابات أسرته.

إذا كان إنتاج الصورة المثيرة للاهتمام عند كيوت وسيلة للدفاع عن النفس، فإنه يستعمل آلة تصويره أحياناً مثل سلاح ضد أسرته الجريحة (يبدأ *قطران* حين يتلقى كيوت نبأً أن والدته قد نجت من جرعة مفرطة من الليثيوم). والفيلم مفتوح على اتهامات بسوء المعاملة. لكن إذا كان لأحد حق استغلال هذه المادة، فهو كيوت. *قطران* نوعٌ من أفلام الفسق، وهذا ليس انتقاصاً – لم يقدم أحد، منذ تجسيد **كورتني لوف** في منتصف التسعينيات لشخصية الأرملة القوية، دور تعرٍّ مدهش عن الأسى العميق، والضرر النفسي، والتكيّف البارع مثل هذا. لا يمكن فصل النرجسية الجارفة في *قطران* عن صدق المشاعر فيه.

الحقيقة كاملة: الأفلام الوثائقية المستقلة

في عام ٢٠٠٤، ذهبت جائزة السعفة الذهبية، الأعلى في مهرجان كان السينمائي، إلى فيلم وثائقي أول مرة في نحو خمسين عاماً. *فهرنهايت ٩/١١* لـــ **مايكل مور**، ذمٌّ قوي لإدارة جورج دبليو. بوش الرئاسية، الذي حطم أيضاً الأرقام القياسية في شباك التذاكر. أثار نجاح مور المثير للجدل أكبر انعطافة في تاريخ الأفلام الواقعية، وفيها مسحور **جيفري بليتز** (٢٠٠٢)؛ حكاية مثيرة للاهتمام عن آمال مشاركين في مسابقة تهجية، *واعتقال آل فريدمان* لـــ **أندرو جيركي** (٢٠٠٣)؛ عمل عن ملاحقة مرتكبي الجرائم الجنسية في الثمانينيات في ضاحية لونغ أيلاند، *وأنا بالحجم الكبير* لـــ **مورغان سبورلك** (٢٠٠٤)؛ تحقيق شخصي في أخطار حمية مكدونالد، *وضباب الحرب* (٢٠٠٣)؛ وهو صورة **إرول موريس** عن وزير الدفاع الأمريكي الأسبق روبرت إس. مكنمارا.

تباهى الإنتاج السينمائي الأمريكي المستقل دائماً بمحتوى وثائقي قوي: من الأعمال الواقعية لـــ **د. إ. بينبيكر**، وفريدريك وايزمان والأخوين ميسلز في الستينيات، إلى أفلام الحرب الفيتنامية الوثائقية في السبعينيات، إلى أعمال مور وموريس في الثمانينيات (*أنا وروجر* و*الخط الأزرق الرفيع* على التوالي). كانت نهضة الأفلام الوثائقية الواضحة في بداية القرن الحادي والعشرين تستجيب لعدّة عوامل محدّدة، منها الحرب على العراق والسياسات الخلافية والأكاذيب الرسمية في عهد جورج دبليو. بوش. قدّمت **يوجين جيركي** تحليلاً مقنعاً لتعقيدات الصناعة العسكرية الأمريكية في عملها *لماذا نقاتل* (٢٠٠٥)، واحتكر **روبرت غرينوالد** السوق بأفلام وثائقية حوارية سريعة، وفيها كشف *المستور: الحرب على العراق* (٢٠٠٤)، *التفوق في الحيلة: حرب روبرت مردوخ*

على الصحافة (٢٠٠٤)، *ولمارت: التكلفة العالية للسعر المنخفض* (٢٠٠٥).

وكما أوضح إنتاج غرينوالد الوفير، كانت الابتكارات التكنولوجية السريعة قد جعلت إنتاج الأفلام أرخص وأسهل من ذي قبل. صُوّر مسحور *وأنا بالحجم الكبير* باستخدام آلة تصوير فيديو رخيصة، وأنتج جوناثان كيوت فيلمه عن سيرته الذاتية *قطران* (٢٠٠٣) بميزانية من ثلاثة أرقام وباستعمال برنامج آي- موفي المجاني من حاسبه المنزلي.

أشار فيلك كيوت إلى نزعة أخرى، وأصبحت الأعمال الشخصية المتراكمة على مدى عدّة سنوات أرشيفاً غنياً لعمل وثائقي ينجم عنها ويُحبك من نسيجها. يقدّم عمل **جيف فيورزيغ** *الشيطان ودانيال* جونستون (٢٠٠٥) ولع المطرب وكاتب الأغاني المضطرب بتسجيل اعترافاته على شرائط وأفلام فيديو. يمكن رؤية أفراد الأسرة في اعتقال آل فريدمان كمواطنين، وممثلين، ومساعدي مخرج: يعتمد الفيلم كثيراً على حماسهم في تسجيل حياتهم الحميمة، حتى – أو خاصة – في أدنى مستويات إذلالهم.

أصبحت الأفلام الوثائقية شيئاً معتاداً في المجال الفني، حتى في فئة المزج المثمر بين الخيالي والواقعي. يستدعي عملا **شاري سبرينغر** *برمان* و**روبرت بولسيني** *الروعة الأمريكية* (٢٠٠٣) ممثلين وشخصيات واقعية في السيرة الذاتية لفنان الكتب الهزلية **هارفي بيكار** لتظهر في فضاء الشاشة. وفي *الموهبة الممنوحة لنا* (٢٠٠٤)، يدفع المخرج **أندرو فاغنر** في باكورة أعماله الكشف الذاتي في اتجاهات جديدة بتقديم أفراد أسرته الذين يعانون اختلالاً وظيفياً في كوميديا رحلة أسرة تعاني خللاً في وظائف أعضائها. هنا، الحقيقة ليست أغرب من الخيال؛ لأن الاثنين يمتزجان معاً.

الخط الأزرق الرفيع

المخرج: إرول موريس، ١٩٨٨، ١٠٣ دقائق

مع: راندال آدامز، ديفيد هاريس، غس روز، إيدث جيمس، دينيس واين

تصوير: روبرت تشابل وستيفان زابكسي، سيناريو: إرل موريس

لقي ضابط شرطة دالاس روبرت وود حتفه غيلة في وقت متأخر من الليل في تشرين الثاني ١٩٧٦. حمل **ديفيد هاريس** المذنب الحدث، الذي يبلغ من العمر ١٦ عاماً، لاحقاً المسدس القاتل في عملية سطو مسلح. اعتُقل هاريس في أثناء قيادة السيارة المسروقة التي استخدمها قاتل وود في الفرار من مسرح الجريمة، وقد تفاخر هاريس أمام أصدقائه أنه قد قتل الشرطي. على الرغم من ذلك، وفي سياق الأحداث في *الخط الأزرق الرفيع*، يتبين أن ديفيد هاريس لم يكن من ارتكب الجريمة. بدلاً من ذلك، أصبح هاريس شاهداً رئيساً في محاكمة **راندال آدامز**، الملقّب بـــ "الهائم" الذي لا يوجد لديه دافع أو سجل إجرامي، وحُكم عليه بالإعدام لقتل وود (عُدّل لاحقاً إلى السجن مدى الحياة). دافع آدامز دائماً عن براءته، وبعد أن قضى أكثر من اثنتي عشرة سنة في السجن عقاباً على جريمة لم يقترفها، أُطلق سراحه في آذار ١٩٨٩. قُدّم *الخط الأزرق الرفيع* على أنه دليل في جلسة استماع إطلاق سراحه.

يقول محقق جنائي في إحدى لحظات الفيلم المؤثرة العديدة: إن آدمز "يبالغ تقريباً في الدفع ببراءته". يقترح عمل **إرول موريس** الوثائقي بقوة أنه برغم غياب البرهان المادي وإشارة كل الدلائل إلى هاريس على أنه القاتل، إلا أن ولاية تكساس لاحقت آدامز البالغ من العمر ٢٨ سنة ببساطة؛ لأن بمقدورها إنزال عقوبة الإعدام بحقه، في حين إن ذلك غير ممكن مع هاريس. (مات هاريس بحقنة سامة لارتكابه جريمة قتل أخرى في ٢٠٠٤). جمع

هوريس، محقق خاص سابق، أجزاء الجريمة معاً وإخفاق العدالة اللاحق بدقة شرعية، وآراؤه قاطعة على نحو مدهش. جعل كل من له علاقة بالقضية يتكلم: آدامز، هاريس، ضباط تطبيق القانون، محامو الادّعاء والدفاع، الشهود الثلاثة الرئيسون غير الجديرين بالثقة الذين أثّرت شهاداتهم على مصير آدامز. المثير للاهتمام أن هاريس سجّل شريط اعتراف فعلاً في نهاية الفيلم. لم تكن التسجيلات التي كشفها موريس صالحة وتغض الطرف تماماً عن الحقائق التي عرضتها جهة الادّعاء في دالاس. وبمفهوم أوسع، يمثّل الفيلم دراسة حالة عن الطريقة التي تفسد فيها عقوبة الإعدام مجرى العدالة الأمريكية، وهو أيضاً صرخة وجودية عن الألم. كان موريس قد قال في وقت إطلاق الفيلم: "الحقيقة المروّعة في صلب *الخط الأزرق الرفيع* [هي] أن أشياء تحدث من دون سبب معقول".

ربما يكون *الخط الأزرق الرفيع*، كما قالت صحيفة *واشنطن بوست*: "أول فيلم على الإطلاق يحلُّ لغز جريمة"، برغم أن ذلك لم يكن جيداً كفاية لمنحه ترشيحاً لإحدى جوائز الأوسكار. (كان فيلم موريس ضمن قائمة طويلة وبارزة من الأعمال الوثائقية التي حققت نجاحاً نقدياً وتجارياً، لكنها لم تحظ بأي جائزة أوسكار على نحو لا يمكن تفسيره، وفيها أعمال مايكل مور *أنا وروجر*، وستيف جيمس *أحلام الطوق*، وتيري زويغوف كرمب). لكن الفيلم لا يمثّل علامة بارزة لتأثيره الكبير في حياة رجل ابتُلي بمصيبة فقط، إنما لأنه منح فئة الأعمال الوثائقية قواعد جديدة، ونوعاً من الكوميديا السوداء الساخرة، وحمل لمسات موريس الخاصة: في أحد المشاهد، تركّز آلة التصوير على مخفوق لبن جاهز يطير في الهواء، وفي أخرى يتوقف الفيلم قليلاً مع القاضي الأصلي في قضية آدامز الذي يتذكر والده، وعميل مكتب التحقيقات الاتحادي الذي يشهد موت جون ديلينغر. إن تجنّب السرد وعمل فيليب غلاس (كان موريس قد امتدح المؤلف الموسيقي لقدرته على إثارة

"خوف وجودي") قد جعلا الفيلم تاريخاً شفهياً وقصة تحقيق في الوقت نفسه. العمل مشوّق ويطلق صرخة غضب بصمت، ويحطّم أفكاراً قائمة بشأن ما ينبغي أن يكون عليه الفيلم الوثائقي.

النوم مع الغضب

المخرج: تشارلز بورنيت، ١٩٩٠، ١٠١ دقيقة

الممثلون: داني غلوفر، ماري أليس، بول بوتلر، ريتشارد بروكس، شيرل لي رالف، كارل لومبلي

المصور: والت لويد، سيناريو: تشارلز بورنيت

إن محرك أحداث أشهر أفلام الكاتب والمخرج **تشارلز بورنيت** هو أداة درامية مجرّبة: الغريب الغامض على عتبة الباب، الذي يدخل إلى منزل الأسرة ويعكّر بدهاء صفوها ويفكك روابطها المتينة. في نوم مع *الغضب*، يتخذ المتطفل شخصية هاري مينشن **(داني غلوفر)**، الذي يدعو نفسه في لوس أنجلوس إلى منزل غيدون وسوزي **(بول بوتلر وماري أليس)**، وهما صديقان كريمان من أيامهم القديمة معاً في الجنوب. لم يكد هاري يضع قدميه على الأثاث حتى بدأ يكشف أسراراً قديمة وحقائق مخفية بحرص من تحت وسائد الأريكة.

أنبأ حدس داخلي هاري بعدم إعلان وصوله إلى لوس أنجلوس، فلم يكن غيدون المتشكك، سيد الأسرة السوداء من الطبقة الوسطى، يثق به، الذي أثار حنقه ابنه الأصغر المعروف باسم "الأخ الفتى" **(ريتشارد بروكس)**، وزوجة الفتى ليندا **(شيرل لي رالف)**، التي عاملت غيدون وسوزي على أنهما مربيتين لابنهما الصغير المهمل صني (ديفوغن نيكسون). الأخ الفتى متذمر ضعيف ويمتعض من الظل الذي يمثّله شقيقه الأكبر سناً جونيور **(كارل لومبلي)**، لكن الحرمان والإشفاق على الذات التي يشعر بهما الفتى يزداد كثيراً بتأثير من هاري، الرجل الذي يقتبس كلام بوشكين ويتمتع بالتهذيب.

يصاب هاري بالغرور من الاستقبال (يقص أظافر قدميه في غرفة المعيشة)، فيُخرج أوراق لعب تحت ضوء القمر ويضحك على الأيام الخوالي في مقر إقامة غيدون وسوزي. يتضح مرضه الجنسي المعدي حين يصاب غيدون بمرض غامض. يمثّل وجود هاري وعواقب أفعاله تذكاراً أن زملاءه من جيل الجنوبيين لم يندمجوا تماماً في مجتمع طبقتهم الوسطى في ضاحية المدينة. (في تبادل لاذع لأطراف الحديث، يكتشف القس المحلي أن سوزي قد أعطت بعض الأدوية الشعبية إلى زوجها العليل، ويوبّخها لعدم لجوئها إلى الدواء بالصلاة بدلاً من ذلك). عندما يقابل هاري هاتي (إيثل أيلر)، يصر على اعتبار هذه السيدة التقية ذات الشعر الأبيض مثل الشخصية الشريرة في شبابهم. شبحٌ غازٍ، أو سفير الجحيم، يضايق مضيفيه بذكريات ماضية لم يعد أحد يتطرق إليها.

ما الاسم؟ "هاري العجوز" هي العبارة الإنكليزية العامية لوصف الشيطان، وفي حكاية شعبية مشهورة لدى الأمريكيين من أصل أفريقي، يجب أن يتفوق فتى يدعى ويلي على الرجل الكثيف الشعر المخيف. يبدو واضحاً أن ند ويلي هو صني الحذر والصموت، الذي يلاحق هاري في اللحظة التي يمشي فيها المخادع عبر باب جدّيه. فيما يخص الإنجيل، غيدون أداة الرب، ويُلقّب بين أبنائه بالمصير: يبدو جونيور ويتصرف مثل وريث مستحق لوالده، في حين إن الأخ الفتى يبدو طفلاً في كل مرة يتكلم فيها أحدهم إليه (ويتصرف كذلك أيضاً). لكن حتى أسرة متفككة يمكن أن تكوّن قوة جماعية مخيفة. عندما يتحول جدال أسري إلى عمل عنف، يتحد جونيور والأخ الفتى فجأة في الندم، ويصبح الدم الذي يسيل – الدم الذي سيشتركان فيه دائماً – جرعة لتحطيم تعويذة هاري.

فيلم بورنيت حكاية شعبية معاصرة فيها سحر وأسطورة، لكن في تصويره لأسرة مفككة – وربما قصيرة الأجل – يصبح نوم *مع الغضب* انعكاساً واقعياً عن علاقات الدم.

واندا

المخرجة: باربرا لودن، ١٩٧١، ١٠٢ دقيقة

الممثلون: باربرا لودن، مايكل هيغنز

المصوّر: نيكولاس بروفيرس، سيناريو: باربرا لودن

استلهمت **باربرا لودن** كتابة وإخراج *واندا* بعد قراءة مقالة صحفية عن امرأة، **واندا غورانسكي**، التي حُكم عليها بالسجن عشرون عاماً لدورها في سرقة مصرف. قالت لودن، التي عبّرت عن هذا الشكر الغريب حين ابتسمت واندا في الفيلم وشكرت مدير مصنع الملابس بعد أن رفض منحها العمل الذي تحتاج إليه كثيراً: "عندما أصدر القاضي الحكم عليها، شكرته". تظهر واندا مفلسة وتتجول في ريف بنسلفانيا البارد، لكنها تتشبث بالحياة ليلة واحدة مع رجل يتوق إلى التخلص منها (يهجرها أخيراً على جانب الطريق بجانب كشك مثلجات) وتبقى وفية إلى جانب السيد دينيس البائس (**مايكل هيغنز**)، المجرم المتوسط العمر الذي يرتدي بزّة رخيصة ويحط من شأنها، يضربها على وجهها ويرغمها على التواطؤ معه في سرقة سيارة والتخطيط للسطو على مصرف، لكن واندا تستطيع الإفلات منه. في مشهد مبكر، تدخل في وقت متأخر إلى محكمة أسرية (لفافة تبغ في يد، وشعرها مجعّد)، وتوافق من دون مبالاة على طلاق وتتخلّى عن كل حقوقها ومسؤولياتها المتعلّقة بأولادها، الذين يجلسون في قاعة المحكمة لكن من دون أن يلفتوا انتباه والدتهم.

كما كتبت بيرنيس رينو في مقالها القيّم: "بالنسبة إلى واندا، البطلة الكسولة 'امرأة لا تتلاءم بسهولة مع بيئتها، ولا تنتمي إلى أي مكان، (لا يبدو أبداً أن لديها منزلاً خاصاً بها)". الفيلم نفسه منعزل أيضاً: لم يُعرض إلا في دار عرض واحدة فقط في نيويورك، ولم تعمل المخرجة على فيلم آخر أبداً. كانت لودن ممثلة تحمل جائزة طوني المسرحية، ومعروفة

لرواد السينما في دور شقيقة **وارن بيتي** في *بهاء في العشب* (١٩٦١)، من إخراج زوجها **إليا كازان**. واضعين نصب أعينهم الأعمال الواقعية العفوية لكل من **جون كازافيتس وشيرلي كلارك**، صوّرت لودن مع المحرر والمصوّر السينمائي **نيكولاس بروفيرس** وفريق صغير *واندا* باستخدام آلة تصوير ١٦ ملم محمولة، مستفيدين من الضوء المتوافر وممثلين هواة باستثناء شخصين، قدّم كلاهما أداءً إيثارياً. واندا لودن هادئة ولا تتوقع شيئاً، وبالمقابل، السيد دينيس (هيغنز) (كما تدعوه واندا دائماً) يستشيط غضباً من وضعه الذي لا مفر منه. إذا لم يكن لديك شيء، ولا تريدين شيئاً، كما وبّخ واندا، "فلن تكوني حتى مواطنة في الولايات المتحدة". إنهما ليسا مواطنين في أي مكان، يدوران في حلقات مفرغة: في نهاية الفيلم، تعود واندا إلى حيث بدأت، وحيث ستبقى دائماً.

كانت سمعة *واندا* قد اتسعت في السنوات الأخيرة، وقد رتّبت الممثلة الفرنسية الرائعة **إيزابيل هوبير**، مثلاً، إطلاق الفيلم على دي- في- دي في فرنسا، واختارت عرض العمل في مهرجان أكاديمية بروكلين للموسيقى في ٢٠٠٥. كان الاهتمام القليل الذي حظي به *واندا* في ١٩٧١ حين عُرض أول مرة بسبب أوجه الشبه مع العمل الشهير بوني وكلايد. يقدم كلا الفيلمين مجرماً فاراً مع فتاة وسلاح، لكن ثنائي لودن السيئ الطالع لا يشترك في شيء آخر مع عمل **آرثر بن** عن الخارجين على القانون في سيارتهم التقليدية وثيابهم الخاصة بهم. *واندا* مرسوم بألوان باهتة وهو عمل لا يُنسى لبيئته الكئيبة، وقوته الخفية التي تأتي من قدرته على جعل الفقر الوجودي ملموساً. مخلّفات المناجم، وغرف الفنادق الرخيصة، والطعام الملوث بالشحم، والملابس التي نادراً ما يجري تغييرها، وحنق السيد دينيس الذي يتعرّق دائماً – كلها مكونات عمل كادح لن يذهب سدى أبداً.

أهلاً إلى بيت الدمى

المخرج: تود سولوندز، ١٩٩٥، ٨٨ دقيقة

الممثلون: هيذر ماتارازو، ماثيو فيبر، برندان سيسكتون الابن، إريك مابيوس، أنجيلا بيتروبينتو، ديمتري إيرفولينو

المصور: راندي دروموند، سيناريو: تود سولوندز

أخبر **تود سولوندز** صحفياً في عام ١٩٩٦: "أردت أن يكون عنوان الفيلم *لوطيون ومعوّقون*، ليس من أجل قيمة الصدمة، إنما لأنها اللغة التي يستخدمها الأطفال". على كل حال، أقرَّ الكاتب والمخرج: "أردت أن يجد الفيلم موزعاً، لذا لم أطلق عليه ذلك الاسم". لا يفقد *أهلاً إلى بيت الدمى* جزءاً من إقناعه بسبب عنوانه البديل المهذّب. تئز الألقاب البشعة وكلام تلاميذ المدرسة الابتدائية الفارغ مثل رصاصات – تصيب معظمها دون "كلبة وينر" **(هيذر ماتارازو)**. تتعرض دون لسوء معاملة زملائها في الصف، وينبذها والدها لمصلحة شقيقتها الصغيرة الرائعة، وتحب على نحو بائس فتى ضخماً أكبر منها سناً، وهي وجه الألم الشديد في الفيلم. لا ترتخي قبضة سولوندز على رعب وارتباك طالبة الصف السابع أبداً من اللحظة التي تدخل فيها على أطراف أصابع قدميها إلى جوف الجحيم المعروف أيضاً بكافيتريا المدرسة.

بيت *الدمى* ثاني أفلام سولوندز، وهو تجربة موضوعية على نحو فريد. بناءً على ذكرياتهم في بداية مراهقتهم، قد يفسر الجمهور العمل على أنه فيلم رعب انطباعي، وتمثيل دقيق لحمام الأسيد الاجتماعي الذي يعني المدرسة الابتدائية أو الثانوية، أو كلتيهما. جعلت مصممة الثياب **مليسا توث** ماتارازو الشجاعة ترتدي ثياباً فاقعة الألوان ومزركشة تشير إلى ابتعاد دون البائس عن عذوبة وحلاوة طفولة البنات الموجودة في كتب

قصص الأطفال. لا تستطيع الأم (**أنجيلا بيتروبينتو**) أن تتحمّل ابنتها، خاصة بعد أن رفضت دون التخلّي عن ملاذها المحبوب، نادي الأشخاص المهمين – أو "تلك الفوضى في الحديقة الخلفية"، كما تسمّيها والدتها – لتفسح مجالاً لمشواة والديها من القرن العشرين. يتعهد شقي الصف براندون (**برندان سيكستون الابن**) باغتصاب دون الحقيرة، لكن على الأقل تنبثق تهديداته الجوفاء من إعجاب مشوش. هو منجذب إلى زميلته ومحرج من ذلك، وتشعر دون بالخجل من الشخص الوحيد الذي يعرض عليها صداقة وفية، الجار الصغير رالفي (**رالف إيرفولينو**)، العضو الآخر الوحيد في نادي الأشخاص المهمين.

قدرة دون الكامنة – ترفض رالفي لأنه، نعم، "لوطي" – ضربة معلم نفسية من سولوندز. تبدو دون غاضبة دائماً، وليست سعيدة بمعاناتها. لا تبدو مرحة على نحو خاص، ولا تتمتع بمواهب أو اهتمامات واضحة خاصة بها، وأمنيتها "أن تكون محبوبة" تفتقر إلى المخيلة؛ إن لم يكن استيعاب الحقيقة. يدعو *أهلاً إلى بيت الدمى* ببساطة الجمهور إلى تحديد العدو والتواطؤ مع ظالمي دون، ما يمنح الفيلم وضوحاً مربكاً، ويُدرجه في خانة تشويش الذهن مثل فيلم **ويليام غولدينغ** سيد *الذباب* (١٩٥٤). يعود الأمر إلى شقيق دون الأكبر الطالب الجامعي مارك (**ماثيو فيبر**) لإدخال شعاعٍ من ضوء الأمل إلى حياتها. بحلول وقت انتقالك إلى المدرسة الثانوية، كما يشرح: "سيطلقون عليك أسماء، لكن ليس أمامك".

زاد رفض سولوندز الثابت لإضفاء عاطفة على مرونة الشباب من تعاسة المشهد النهائي في الفيلم. نرى دون تحدّق إلى خارج نافذة حافلة المدرسة المزدحمة، وتلفظ نغمات أغنيتها المدرسية "نشيد الطنّان"؛ كأن حياتها تعتمد عليها، ويعزل التسجيل الصوتي أداءها المنفرد عن جوقة الأطفال الآخرين. كما هي الحال دائماً، دون وحيدة. طبعاً، ستمضي قدماً إلى الأمام

وتتحمّل، وتبتلع الإهانات وتتلقى الضربات. تكافح من أجل النجاة، لكن ماذا يسعها أن تفعل غير ذلك؟

امرأة تحت التأثير

المخرج: جون كازافيتس، ١٩٧٤، ١٤١ دقيقة

الممثلون: جينا رولاندز، بيتر فالك، ليدي رولاندز، كاثرين كازافيتس، فريد درابر

المصوّران: ميتشل بريت (مسؤول عن الإضاءة)، وكاليب ديسكانيل (صور إضافية)، سيناريو: جون كازافيتس

حتى في خضم نهضة السينما الأمريكية في السبعينيات، لم يستطع **جون كازافيتس** العثور على داعمين لعمله *امرأة تحت التأثير*، الذي موّله ذاتياً ووزّعه بنفسه. شرحت زوجته لاحقاً: "بعد أن أنهى جون مخطط الفيلم، قال الجميع: 'لماذا قد يرغب أحد برؤية فيلم عن سيدة مجنونة في منتصف العمر؟'". هذا موجز يعبّر على نحو رائع عن حال الفيلم، لكنه برغم ذلك طرح سؤالاً وصل إلى أعماق العمل: ما مدى جنون هذه السيدة؟

تبدو مابل لونغيتي (رولاندز) بالتأكيد معتوهة: تستشيط غضباً، فوضوية المظهر، تتمتم لنفسها، في حين تنساب موسيقى الفيلم من مذياعها. تشرب كثيراً ولديها ذخيرة متنوعة من تشنّجات الوجه والإشارات الغريبة. ليس لديها تصوّر عن طريقة إجراء حوار مهذّب أو الحفاظ على حدود معقولة بينها وبين الآخرين. لكنها زوجة وأم مخلصة، ويجب أن يكون أولادها اليافعون الثلاثة بجانبها وهم يحمونها بقوة. وعلى الرغم من أن أي امرأة "عادية" ستغضب كثيراً إذا عاد زوجها إلى المنزل فجأة عند الفجر مع عشرة من العاملين معه، إلا أنه عندما يفعل نيك لونغيتي (**بيتر فالك**)

ذلك بعد أن بقي فريقه يعمل طوال الليل على أنبوب مياه مكسور، تعد إفطار المعكرونة لهم وتبذل قصارى جهدها لتكون مضيفة لبقة.

إذا كانت مابل مجنونة، فإن التهديد الجدّي الوحيد لجنونها يكون لكبرياء زوجها – صورته الذاتية كما تنعكس في عيون أصدقائه وزملائه العمّال ووالدته المستبدة. (تجسد شخصية مرغريت لونغيتي المخيفة والدة كازافيتس الحقيقية **كاثرين**، في حين إن **ليدي رولاندز** والدة جينا تلعب دور أم مابل. يبدو أن اختيار الممثلين يستند إلى اعتبارات السيرة الذاتية لعدم إثارة اضطراب أهلي بركاني بين نساء الأسرة). عادة، عندما تكون مابل ونيك وحيدين معاً، يكونان بخير، لكن عندما يراهما أحد ينزعجان من الطرق التي تفشل فيها مابل أو تنسى دورها بوصفها سيدة منزل عادية. تناشد مابل نيك، قبل وقت قصير من إدخالها مصحاً عقلياً: "أخبرني ماذا تريد مني أن أكون... يمكن أن أكون على تلك الحال. يمكن أن أكون أي شيء". يتشبث نيك أيضاً بقوة بفكرة أن مابل يمكن أن تخرج من جنونها: وهمٌ مدمر يباعد بينهما ويعد مصدراً رئيساً للنزاع في الفيلم.

يحب نيك زوجته كثيراً وبشغف – لا شك في هذا مطلقاً – لكنه يتذبذب كثيراً، أحياناً في ثانية، بين القبول المخلص لأطوارها الغريبة والغضب الشديد من سلوكها الجامح. عندما تُرسل مابل مرة إلى مصح ستة شهور، يصبح عدم استقرار نيك العاطفي ومزاجه العصبي أكثر وضوحاً. فجأة، يُخرج أطفاله من المدرسة للقيام برحلة تعيسة إلى شاطئ البحر، ويجعلهم يثملون. بعد خروج مابل من المستشفى، ينظّم حفل ترحيب منزلياً غير ملائم وكارثي لعروسه العائدة. لا يمضي على عودتها أكثر من ساعة قبل أن يستشيط غضباً: "سأقتلك، سأقتل أولئك الأولاد أبناء الغانية!".

باكراً في الفيلم، يوجّه نيك تهديداً مماثلاً بالقتل إلى جار وابنيه، لكن لا أحد في فيلم كازافيتس المنفّذ على نحو رائع يثير احتمال أن ينفذ نيك وعيده.

في تلك الأثناء، كانت مابل قد تحمّلت علاجاً بالصدمات وابتعدت عن أولادها نصف سنة، واقترفت جريمة عدم التقيد بالأعراف الاجتماعية وإحراج زوجها. تؤدي تصرفاتها إلى كسر أنا نيك الزجاجية، حتى حين لا تكون قربه. ومن دون أن يعرّض صفات شخصياته الغنية وتناقضاتها الكثيرة إلى الخطر، ومن دون أن يحوّل مابل إلى مجرد شهيدة أو يدين نيك بوصفه مستبداً، يعرض *امرأة تحت التأثير* عالم إنسان، حيث عدوانية الرجل وعنفه أمر معتاد – رد فعل يؤسف له لكن يمكن التعاطف معه على هستيريا امرأة، أياً تكن نظرتنا إليه. سيكون ذلك كافياً لدفع شخص إلى الجنون.

الأيقونات:
مخرجون ومواهب معاصرة

بول توماس أندرسون

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٧٠

يعدُّ انخفاض الميزانية وغياب العلاقة مع إستوديو عاملين حاسمين في الاستقلالية، ويضاف إليهما حق المخرج في قول الكلمة الفصل – حقٌّ كان **بول توماس أندرسون** قد أصرّ عليه منذ تجربة فيلمه الأول. كان المخرج قد مُنع من دخول غرفة المونتاج بعد أن قدّم مشاهد مطوّلة في باكورة أعماله، سيدني، الذي حذفت شركة الإنتاج منه وأعادت تسميته *الثمانية القاسية* (١٩٩٦) من دون موافقة أندرسون. وجد إستوديو أكثر انفتاحاً هو نيو لاين، الذي دافع عن عمله *ليالي الرقص* (١٩٩٧). كان العائق الوحيد أمام أندرسون تلك المرة الميزانية التي لم تتجاوز ١٥ مليون دولار – مبلغ ضئيل لفيلم عن صناعة الفسق – ونوع العمل نفسه الذي لم يكسب مالاً يفوق ما أُنفق عليه.

صنع أندرسون، المتحمّس لأفلام الخلاعة منذ المدرسة الابتدائية (اكتشف مخبأ والده السري بعمر ١٠ سنوات)، والمنتج السينمائي القاصر الحاد الطباع (انسحب من مدرسة أفلام جامعة نيويورك بعد بضعة أيام فقط)، فيلماً مدته نصف ساعة بعنوان *قصة ديريك ديغلر* (١٩٨٨) حين كان لا يزال في سني مراهقته، وتوسع في نهاية المطاف إلى *ليالي الرقص*. افتُتح فيلم

ليالي الرقص بلحن موسيقي رائع ومشاهد بأسلوب سلس، وقدّم عملاً للراشدين مستوحى من أعمال السبعينيات البريئة نسبياً إلى حقبة الفيديو والممنوعات الجنونية، وركّز على ديريك ديغلر **(مارك والبرغ)**، الفتى الوسيم الشبق. الفيلم مرح ومضحك وصريح، ومدهش أحياناً، ويقدّم أندرسون على أنه موهبة أصلية رئيسة، إضافة إلى كونه تلميذ **مارتن سكورسيس وروبرت ألتمان**. فعلاً، يبدو تأثير شخصيات ألتمان المتناسقة قوياً على أندرسون ما جعل المنتج السينمائي الأصغر سناً يحظى بوظيفة مخرج مساعد في عمل ألتمان عن العقد التاسع من العمر *رفيق منزل* ريفي (٢٠٠٦).

دفع أندرسون ميله نحو الأوبرا الغنائية إلى أقصى حد في *المغنولية* (١٩٩٩)، التي قدّم فيها ممثلون رائعون (جوليان مور، ويليام إتش. ماسي، فيليب بيكر هال، ميلورا والترز من *ليالي الرقص*) نغمة إثر أخرى من الحماس والأسى والندم، وأنشدوا في إحدى اللحظات أغنية **آيمي مان** "تحلَّ بالحكمة"، ووصل العمل إلى ذروته الفنية. بدا واضحاً أن الفيلم عمل تطهيراً للعواطف – كان أندرسون يندب وفاة والده بسبب السرطان في أثناء الإنتاج – ووظّف **توم كروز** لأداء دور خبير الجنس الكاره النساء، الذي يتصالح في اللحظة الأخيرة الممكنة مع والده المحتضر (جاسون روباردز).

فيلم حب مترنّح (٢٠٠٢) أصغر نطاقاً من *المغنولية*، لكنه لا يقل شأناً أو إثارة للعواطف عنه، ويدمج على نحو مشابه أعمال **جون بريون**؛ مقاطع أكورديون موسيقية في الأحداث، وتصبح شخصية في حد ذاتها. (منح بريون موسيقاه أيضاً إلى عملي ديفيد أو. رسل *أنا قلب هوكابيس*، و**مايكل غوردي** *إشراقة سرمدية على الذهن المنفتح* (كلاهما في ٢٠٠٤). هنا، على كل حال، يعرض أندرسون أول مرة مواهبه في خدمة كوميديا رومانسية مباشرة، ويقدم ممثلَ الكوميديا المتميز **آدم ساندلر** مع زهرة

إنكليزية هي **إيميلي واتسون**. يضع الفيلم قمة التضاد في شخصية ساندلر القاسية غير العاطفية مقارنة برومانسية آخرين لا تقاوم، مصوّرة بألوان الشاشة مثل معظم أعمال م- ج- م الموسيقية الفخمة. أينما ذهب، يكمل بول توماس أندرسون الطريق إلى النهاية.

ليالي الرقص

المخرج: بول توماس أندرسون، ١٩٩٧، ١٥٦ دقيقة

تجري الأحداث في السبعينيات والثمانينيات وسط صناعة الأفلام الخلاعية في وادي سان فيرناندو، ويعدُّ فيلم أندرسون صورة عن أسرة كبيرة، فيها ممثل الخلاعة والأب جاك هورنر (بورت رينولدز)، والأم أمبر ويفز (جوليان مور)، وأولادهما ريد روثتشايلد (جون سي. ريلي) والفتاة اللعوب (هيذر غراهام)، والشخصية الغريبة ديريك ديغلر (مارك والبرغ). يقدم العمل حواراً محبوكاً بعناية، وتمثيلاً ممتازاً، وتسجيلاً صوتياً رائعاً، وتصويراً ومونتاجاً فنياً جيداً، وهو حكاية معاصرة عن فتى وصناعة يكبران بسرعة فائقة.

تشارلز بورنيت

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٤٤

تشارلز بورنيت مولود في أقصى الجنوب، لكنه ترعرع منذ سن باكرة في منطقة واتس في لوس أنجلوس، وقد تعامل مع مجموعة واسعة من الموضوعات والأوقات التاريخية في حياته المهنية. تخصص، على كل حال، في تقديم صور دقيقة ومقنعة عن التنافر الأهلي، والنزاع بين الأجيال، والقلق الاجتماعي- الاقتصادي بين أفراد مجتمعات الطبقتين الوسطى والفقيرة للأمريكيين من أصل أفريقي في لوس أنجلوس. بخطوات متأنية ومدروسة

تسمح للتشخيص والحالات النفسية أن تتسع وتتعمّق، يصبغ بورنيت معظم أعماله باستياء، وخوف من الأماكن المغلقة، وحب دائم بين أفراد الأسرة.

عندما كان لا يزال منتسباً إلى برنامج الأفلام في جامعة كاليفورنيا، بدأ بورنيت أول أفلامه، العمل الفاصل في مسيرته، *قاتل الخروف* (١٩٧٧)، وركّز فيه على عامل مسلخ في حي فقير في منطقة جنوبي الوسط من المدينة، وهو أحد خمسين فيلماً فقط انتُقيت من أجل "سجل الأفلام الوطنية في مكتبة الكونغرس". أثارت المنافسة بين الإخوة فيلمه الثاني *زفاف شقيقي* (١٩٨٣)، الذي ابتُلي بصعوبات إنتاج (أهمها استقالة الممثل الرئيس مرتين)، ولم يظهر الفيلم في دور العرض كثيراً. حظي المخرج بحظ أفضل مع *النوم مع الغضب* (١٩٩٠)، أول مشروعاته التي يوظّف فيها ممثلين محترفين، حين عمل على مشاركة المنتج **إدوار آر. بريسمان** والنجم **داني غلوفر**؛ ممثل يجذب جمهوراً بعد دور البطولة في الفيلم الناجح *سلاح قاتل* (١٩٨٧).

على الرغم من النقد الإيجابي الذي حظي به *النوم مع الغضب* (الذي أُضيف أيضاً لاحقاً إلى سجل الأفلام الوطنية)، امتلأ درب بورنيت بمزيد من العوائق والصعاب. رفضت ميراماكس أن تخص *الترس الزجاجي* (١٩٩٤) بحملة دعاية كبيرة، وهو فيلم مثير نسبياً للجدل وميلودرامي على نحو مفاجئ عن العنصرية والفساد في سلك شرطة لوس أنجلوس. وبرغم الأخطاء التي يعانيها، إلا أن الفيلم بدا دقيقاً جداً بعد أن هزّت فضيحة رامبارتس قسم شرطة لوس أنجلوس في عام ١٩٩٧.

حصل بورنيت على جوائز عديدة، و"منحة عبقري" مكارثر، ومعروف على نطاق واسع أنه فنان سينمائي استثنائي برغم كفاحه المستمر لتوفير التمويل والتوزيع لأفلامه. في السنوات الأخيرة، يوصف الرجل بأنه "أروع منتج سينمائي أسود حي في أمريكا" (من قبل جون باترسون في *غارديان*)، و"أقل منتج سينمائي أمريكي شهرة" (من قبل

أرموند وايت في نيويورك برس) تحول إلى التلفاز. حمل مسلسله القصير *الزفاف* (١٩٩٨)، من بطولة الحائز مستقبلاً على جائزة أوسكار **هيل بيري**، بصمة "أوبرا وينفري تقدّم". كانت قناة ديزني منصة مستبعدة سابقاً لعرض إحدى أقوى جهود بورنيت حتى الآن *ليلة جون* (١٩٩٦)، وهي حكاية بملامح أسطورية عن عبد في مزرعة يعلّم شخصاً آخر القراءة والكتابة، ما يعرّض كليهما لخطر كبير.

على الرغم من أن بورنيت يستمر في الإخراج بانتظام، إلا أن عمله لا يُشاهد على نطاق واسع أو يلقى التقدير الملائم حتى الآن، وتمثّل حياته المهنية دليلاً واضحاً على أن نهضة الفيلم الأمريكي المستقل في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات لم تكن بالضرورة مسألة فرص متكافئة.

ستيف بوسيمي

ممثل وكاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٧

يجسّد الممثل والمخرج **ستيف بوسيمي** بمفرده، أكثر من أيٍّ من نظرائه السينمائيين الآخرين، روح السينما الأمريكية المستقلة. بوسيمي منتج سينمائي بارع وواقعي ويحب فئة الظلال القاتمة؛ دراما الشخصيات التي نادراً ما تقدّمها مؤسسة هوليوود. بوصفه ممثلاً، كان قد منح أفلام **كوينتن تارانتينو وتيري زويغوف والشقيقين كون** طاقة وزخماً كبيرين (فضلاً عن أعمال حققت نجاحاً كبيراً مثل سلسلة *الأطفال الجواسيس* وأعمال جيري بروكهايمر المختلفة). أخبر **جيم جارموك** نيويوركر: "فيما يتعلق بالشخصيات التي لعبها وفي حياته الخاصة، يمثّل ذلك الجزء منا جميعاً الذي لا يتربّع على قمة العالم".

إطفائي سابقاً ودعامة أساسية في مجال الفن والتمثيل في نيويورك في الثمانينيات، حصل بوسيمي على أول فرصة عمل في الأفلام عبر أدائه

المتميز في دراما الإيدز لـــ بيل شروود بعنوان *نظرات احتضار* (١٩٨٦). أنشأ لنفسه بعد ذلك وجوداً كلياً كما يبدو كلاعب أدوار محدّدة رئيس: السيد بينك المتآمر في عمليات سرقة، والراشي السيئ في عمل تارانتينو كلاب *المستودع* (١٩٩٢)، ومنتج الأفلام لعمل **ألكسندر روكويل** المستقبلي في *مأزق* (١٩٩٢)، والمنتج السينمائي الفعلي في فيلم **توم ديسيلو** *العيش في النسيان* (١٩٩٥)، وجامع التسجيلات البائس في عمل زويغوف *عالم أشباح* (٢٠٠١). مات في عدّة أفلام للأخوين كوين، اللذين ابتكرا في *فارغو* (١٩٩٦) لازمة هزلية من أوصاف متكررة لشخصية بوسيمي: "رجل ضئيل، مظهره مضحك كما يبدو". في نواحٍ معينة، يمكن أن تشع معالم وجه بوسيمي جمالاً خاصاً مثل شبح، لكن عينيه الكبيرتين، وأسنانه المتداخلة، وقامته الضئيلة، وصوته الحاد قد ضمنت تميزه عن حالة الممثل الرئيس التقليدية.

في *فارغو*، يقدم بوسيمي أداءً غيرياً على أنه وضيع ماكر يُفرم جسده على نحو لا يُنسى في قطّاعة خشب. في السنة نفسها، كشف النقاب عن أول أفلامه المستوحى من أعمال كازافيست *استراحة أشجار* (١٩٩٦)، الذي يصوّر ميكانيكياً غير بارعٍ وعاطلاً عن العمل يقضي أيامه في مشرب جزيرة لونغ. بعد أن كتب أيضاً *استراحة أشجار* الشبيه بالسيرة الذاتية، أدار دفة عمل **إيدي بنكر** مصنع *حيوان* (٢٠٠٠)، عن نزيل مصحة شاب **(إدوارد فورلونغ)** الجديد على ثقافة المعالجة بالنار وقضاء وقت صعب ثم الانصياع تحت جناح شخص محكوم بالمؤبد **(ويلم دافو)** القاسي لكن المثير للعطف. ألقى بوسيمي نظرة شبه إنسانية على حياة شقي، المملوءة عنفاً وأخطاراً لكنها تضم زوايا ثمينة من صحبة ومخبأ. العديد من كومبارس الفيلم هم من السجناء فعلاً، ما يزيد من موثوقيته. يعود بوسيمي إلى موضوع *استراحة أشجار* التي قدّمت حالة جمود الراشدين المحيّرة في جيم *المنعزل* (٢٠٠٥) عن رجل مكتئب يبلغ من العمر ٢٧ سنة **(كيسي أفليك)**

يعود إلى منزل والديه. يستمر في عدم التركيز على حرفة الحبكة ويصبُّ جلّ اهتمامه على الإيقاع، وعناصر الشخصية، والعادات المحلية، والمشاعر المكبوتة التي تتجلّى في نظرة أو إشارة.

نظرات انتحار

المخرج: بيل شرود، ١٩٨٦، ٩٠ دقيقة

فيلم شرود الأخير الفريد عن يوم بالغ الأهمية في حياة محرّر الكتب المرهق بالضرائب مايكل (ريتشارد غانونغ)، وهو يستعد لرحيل حبيبه روبرت (جون بولغر) في رحلة طويلة إلى أفريقيا، والاعتناء أيضاً بصديقهما نيك (ستيف بوسيمي)، الموسيقي المصاب بالإيدز. كان هذا المزيج من السعادة والألم الذي لقي قبولاً حسناً أول فيلم تجاري يصوّر وباء الإيدز، ومنح بوسيمي أول أدواره الرئيسة.

استراحة أشجار

المخرج: ستيف بوسيمي، ١٩٩٦، ٩٥ دقيقة

بعد أن طرده مديره (لأنه "اقترض" مالاً من الصندوق)، ومواعدته حبيبته، يتجه الميكانيكي الوحيد تومي (بوسيمي) نحو الكحول والبقاء في منزل ابنة أخته المراهقة (كلوي سفيغني). عُنون الفيلم بهذا الاسم تيمناً بالمشرب المحلي في جزيرة لونغ الخاصة بالطبقة العاملة، حيث أمضى البطل معظم وقت توقفه عن العمل، ولا تفشل باكورة أعمال بوسيمي الإخراجية في كسب التعاطف مع تومي المهذب والسيئ الطالع. يوازن العمل بدقة بين الكوميديا الساخرة واليأس الكامل، ويميل نحو الأخيرة في المشهد الأخير غير القابل للمحو من الذاكرة.

لاري كلارك

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٤

يصوّر أول كتب صور **لاري كلارك** المتجدد *تولسا* (١٩٧١)، الجانب الرديء من ثقافة الجنس والممنوعات الخاصة. كانت حياته المهنية في الإخراج قد تحوّلت على نحو مشابه إلى أفلام الهواء الطلق الأمريكي، والأعمال الوثائقية، وحركات الجسد البشري – الخاصة بالمراهقين الرشيقين المتقدي العيون. منذ أول أفلامه *أطفال* (١٩٩٥)، لم يكن اهتمام كلارك قد ابتعد عن الشباب إلا نادراً. يبقى سيناريو *أطفال*، الذي كتبه **هارموني كورين** البالغ من العمر آنذاك ١٩ سنة، أكبر نجاح نقدي وتجاري للمخرج حتى الآن، لكن غرائزه في الإنتاج السينمائي وحس الدعابة لديه قد تطورا في السنوات الآتية.

يبدّل كلارك سرعته في كل لحظة في عمله الثاني يوم *آخر في الفردوس* (١٩٩٨)، المستوحى من عمل بوني وكلايد، ويصطحب فيه تاجر ممنوعات (**جيمس وودز** في أداء رائع) وزوجته المدمنة (**ميلاني غريفيث**) زوجين أصغر سناً منهما في رحلة صاخبة عبر البلاد. على الرغم من أن الممثلين كانوا كباراً كفاية في السن ليشتروا مشروباتهم، إلا أن *فردوس* كان عملاً خاصاً بكلارك لكلامه الصريح عن إدمان الهيروئين وشغفه بكلمة "جماع" وأشكالها المختلفة. بعد وقت قصير، على كل حال، قدّم عملاً آخر لا أخلاقياً هو شقي (٢٠٠١)، فيلم جريمة حقيقية، ربما مصادفة، مقتبس من قضية جنائية رهيبة في فلوريدا.

كتب سيناريو أحدث أفلامه، متنزه كين (٢٠٠٢)، كورين أيضاً إضافة إلى *هزّاز واسوب* (٢٠٠٥) الذي لم يقدّم جنس المراهقين بفظاظة فقط (متنزه كين تصويري أكثر من *أطفال أو شقي*)، إنما بذكاء متقد أيضاً. ينغمس متنزه كين في نشاطات المراهقة وإراقة الدماء. على كل حال، لا تعتمد قيمة

الصدمة الحقيقية في الفيلم على مؤثراته – وفيها همهمات وصرخات مباراة تنس أنثوية – إنما على لطفه غير المتوقع.

ربما يكون مغرياً أن يعزى معظم الفضل في فيلم متنزه *كين* إلى مساعد كلارك في الإخراج المصوّر السينمائي المبدع **إدوارد لاتشمان**، لكن جهد كلارك الآتي تمتع بالإلهام نفسه. في *هزّاز واسوب* (٢٠٠٥)، نرى مجموعة صغيرة من محبي التزلج اللاتينيين من جنوبي الوسط (يقول أحد المشاهدين: "إنهم مثل رمونس المكسيكي!") في بيفرلي هيلز، وفتيات مثيرات، وحلبات تزلج حضرية، وأفراد شرطة عنصريين، وأطفال أثرياء من المنطقة، وشخص مسلح وخطر يشبه كلينت إيستوود. الأكثر وضوحاً في تكتيكات صدمة تشخيص كلارك وحركة الأجساد النشيطة هو التوتر الكبير في الإنسان، الذي يؤكد أن كلارك لم يعد مدغدغ أحاسيس فحسب.

باتريشيا كلاركسون

ممثلة، مواليد ١٩٥٩

على الرغم من أن السينما المستقلة أكثر قبولاً للنساء العجائز وأولئك اللواتي يتمتعن بجاذبية غير تقليدية من هوليوود، إلا أن الطريق أكثر وعورة لهن، ما يجعل ظهور **باتريشيا كلاركسون** الجديد نسبياً أمراً مشجعاً. تتميز كلاركسون بمعالم وجهها التي تلفت النظر، وصوتها الأجش الذي يصرُّ صراً خفيفاً، وكان عمرها ٤٠ سنة حين فازت بدورها في فيلم **ليزا تشولودنكو** *فنٌّ راقٍ* (١٩٩٨) على أنها غريتا، مدمنة ممنوعات وممثلة سابقة. بعد بضع سنوات من هذا الحدث المهم، بدا أن كل فيلم سندانس آخر يحفظ دوراً للممثلة، التي تمكّنت من إضفاء حيوية ومتعة على أي فيلم تشارك فيه.

تؤدي كلاركسون دور أفضل صديقة، الخائنة على الأرجح، لجوليان مور في فيلم **تود هاينز** بعيد *عن الجنة* (٢٠٠٢)، وتثير التعاطف معها في

دور موظفة سي- بي- إس التي تتزوج سراً أحد زملائها في فيلم **جورج كلوني** عمت مساءً وحظاً طيباً (٢٠٠٥). أدّت أيضاً دوراً متميزاً في عمل كريغ لوكاس *السلتي المحتضر* (٢٠٠٥) على أنها زوجة ماكرة لكن مجروحة لمدير إستوديو (كامبل سكوت)، الذي يقيم علاقة شاذة مع كاتب سيناريو مفلس (**بيتر سارسغارد**).

أدّت كلاركسون في معظم الأحيان دور الأم: معالجة في مانهاتن تواجه أسرتها مشكلة في الطريق لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في كاتسكيلز في فيلم **لاري فسندون** ونديغو (٢٠٠١)، ومطلّقة وحيدة في فيلم **روز تروش** *أمان الأدوات* (٢٠٠١)، ومدرّبة مهرّجين مقرّبة جداً من ابنها البالغ من العمر عشرين سنة في فيلم **ديفيد غوردون غرين** *كل الفتيات الحقيقيات* (٢٠٠٣)، ووالدة طفل ميت في فيلمي كلٍّ من **شون بين** عهد (٢٠٠١) و**توماس مكارثي** *عميل المحطة* (٢٠٠٣).

حازت الممثلة ترشيحاً لنيل جائزة الأوسكار على نحو مفاجئ عن فيلم رحلة طريق لـــ **بيتر هدجز** *أجزاء نيسان* (٢٠٠٣)، وتقوم فيه بأداء دور امرأة تدعى للمفارقة جوي [فرح]، مصابة بالسرطان ونزقة، بالذهاب إلى مانهاتن لقضاء عيد الشكر مع ابنتها (**كاتي هولمز**). وفقاً للنص والأداء، تصحح شخصية كلاركسون الممتعضة – أو ربما تبالغ في تصحيح – الصورةَ المعتادة في الأفلام عن المرض ومعاناة المصابين به.

فنٌّ راقٍ

المخرجة: ليزا تشولودنكو، ١٩٩٨، ١٠٢ دقيقة

عندما تلتقي المصوّرة الضوئية مدمنة الممنوعات لوسي (آلي شيدي) محرراً في مجلة يدعى سيد (رادا ميتشل)، يرى كل منهما الآخر وسيلة محتملة للتقدّم في مهنته، لكن علاقة رومانسية غير متوقعة تتطور بعد ذلك

بينهما. تمثّل شخصية كلاركسون المصوّرة على نحو مزاجي عودة لـــ برات بيكر شيدي؛ دور مميز لـــ ميتشل ودعم كبير لـــ باتريشيا كلاركسون.

جويل وإيثان كون

كاتبان، ومخرجان ومنتجان؛ جويل مواليد ١٩٥٤، وإيثان مواليد ١٩٥٧

قال الممثل جون بوليتو مرة إن صنع فيلم مع الشقيقين كون يكون أحياناً "مثل إخراج نظام صوتي مجسّم". على الرغم من المديح الذي يُكال لجويل كون بوصفه مخرجاً جيداً، إلا أن انعدام الألقاب الرسمية بينه وبين شقيقه الأصغر إيثان – الذي يُذكر دائماً على أنه منتج وكاتب مساعد – اعتباطي أساساً. "التعاون في الإخراج بكل معنى الكلمة"، كما وصف جويل الأمر، وأفلامهما تعاونية جداً. (تعاونا معاً أيضاً في عمل التحرير باسم مستعار واحد هو **رودريك جاينز**). نظراً إلى اشتراكهما في التجارب الثقافية والشخصية مدى الحياة، زوّد الشقيقان أعمالهما الكوميدية باقتباسات لفظية ومرئية من السينما والأدب وتاريخ ثقافة البوب التي تربّيا عليها. تحمل سيناريوهاتهما آثاراً من تجربتي طفلين في غرفة نومهما، وقدّما مشاهد أبيض وأسود تقليدية شاهداها عبر التلفاز بعد الظهيرة، وأضافا إليها عباراتهما ودعاباتهما الخاصة.

أثار أسلوبهما الفني نفوراً من منتجين سينمائيين؛ لأنه مجرد تجميع لعوامل تؤثر بهما – لكن أي عوامل تأثير؟! منذ عمليهما المبكرين دم *ببساطة* (١٩٨٤)، وعبور *ميلر* (١٩٩٠)، كانت أفعال قابيل وتشاندلر وهاميت قد ملأت أعمال الشقيقين كون كلها بسلسلة من أعمال الجريمة والاختطاف الفاشلة والابتزاز. استحضر فيلمهما في ٢٠٠١ *الرجل الذي لم يكن هناك* على نحو واضح أعمال المصوّر السينمائي **روجر ديكينز** المتألقة بالأبيض والأسود في الأربعينيات. لكن الشقيقين

كون متأثران ضمناً أيضاً بأعمال ستورجز وهاوكس ويستحضران التباين الموجود في أعمال هومر، وشكسبير، وهيتشكوك، وكوبريك، وبوسبي بيركلي، وكرافتورك في *ليلة الصياد* (١٩٥٥)، *والميت الشرير* (١٩٨١) (الذي عمل فيه جويل محرراً مساعداً). أعاد *الواشي بارتون* (١٩٩١) تقديم مؤلف في *انتظار الأعسر* **كليفورد أودتس**، المرتبك والمجعّد الشعر في دور جون تورتورو، وقدّم دورين آخرين لـــ لويس ب. ماير وويليام فولكنر. في *مفارقة* هدسكر (١٩٩٤)، وهو عملٌ عن حقبة الثلاثينيات صُوّر في مواقع آرت ديكو، تقدّم **جينيفر جاسون لي** نموذجاً عن دور روزاليند رسل، امرأة تتكلم بسرعة، في فيلم هاوكس *جمعة فتاته* (١٩٣٩).

إذاً، هل الصفة الجمالية مجرد تحوير لقصص وحكايات قديمة؟ هل أفلامهما أشياء ميتة؟ في *قسوة لا تُطاق* (٢٠٠٣) عرض الشقيقان بقوة ميلهما إلى أهداف معينة، وتقليد هزلي، وتلاعب بالألفاظ، ودعابة غريبة (مثلاً، دعابات عن القرحة والربو والقولون). على كل حال، استطاعا تقديم الهموم الإنسانية لأبطال العصر الذهبي في هوليوود وأسبغا شعوراً عاطفياً صادقاً على شخصيتيهما: **نيكولاس كيج وهولي هنتر** بوصفهما زوجين شابين في العمل الرائع *نهضة أريزونا* (١٩٨٧)، وزوجة جويل **فرانسيس مكدورماند** في دور فاز بجائزة الأوسكار على أنها قائدة الشرطة المحترمة والنشيطة في برينرد، مينيسوتا، *وفارغو* (١٩٩٦) و**جيف بردجز** بوصفه جيفري "المدني" ليبوسكي "أكسل رجل في مقاطعة لوس أنجلوس"، في فيلم *ليبوسكي الكبير* (١٩٩٨). نظراً إلى سمعة الشقيقين كون على أنهما محركا دمى بدم بارد، ربما يكون جديراً بالذكر أن أفضل أفلامهما يعدُّ في الوقت نفسه أكثرها إثارة للمشاعر.

تربية أريزونا

المخرج: جويل كون، ١٩٨٧، ٩٤ دقيقة

يشعر السجين السابق إتش. آي. مكدونو (نيكولاس كيج) وزوجته ضابط الشرطة إدوينا (هولي هنتر) بالإحباط حين يدركان أن ليس بمقدورهما الإنجاب، ويقرران الحصول على أحد "توائم أريزونا الخمسة" المشهورين؛ لأن والدي الأطفال، كما قالت إدوينا: "لديهما أكثر مما يستطيعان تحمّله". يتعقّد مسعى الزوجين ليحظيا بطفل نتيجة تدخّل صديقين من السجن، وبعض المعارف الفضوليين، وقاطع طريق مخيف ينتقل على درّاجة نارية في الكوميديا المتهورة والصاخبة.

هوب ديفيز

ممثلة، مواليد ١٩٦٤

هوب ديفيز ممثلة مسرحية متمرّسة ظهرت في أدوار جانبية في أفلام متعددة، وكانت مستعدة على نحو غير متوقع لحياة التمثيل بإجازة في العلوم من فاسار (أخبرت صوت القرية في ٢٠٠٣: "إنه عن الدخول إلى ذهن شخص ما والسؤال لماذا هو على تلك الحال"). تستطيع ديفيز أن تقدّم أسى وضعف شخصياتها المكتئبة غالباً من دون الطلب أن تكون محبوبة، وإرهاقها ونزقها من العالم مثير للعطف.

العلاقات السيئة والأسر الممزقة صفتان شائعتان في أعمال ديفيز. في فيلم **غريغ موتولا** رحّالة *النهار* (١٩٩٦) تجد ديفيز الزوجة النكدة دليلاً محتملاً على عدم إخلاص زوجها لها، وتتكدس أسرتها كلها في سيارة كبيرة لتتعقّبه. في فيلم **بارت فروندليتش** *أسطورة بصمات الأصابع* (١٩٩٧)، تكون حبيبة أحد الأولاد الراشدين لوالد مستبد.

أصبح فيلم **براد أندرسون** *المحطة الآتية في بلاد العجائب* (١٩٩٨)، الذي شهد إسناد دور البطولة إلى ديفيز، موضوع حرب مزايدات كلامية في سندانس (ميراماكس الآن). الفيلم، المبتكر لكن غير المنظم، ليس تقليدياً لكن الممثلة تؤدي دور ممرضة لا تنال الإعجاب وتنتظر علاقة رومانسية.

أثارت غضباً وحزناً كبيرين في مشاهد كثيرة حين أدّت دور ابنة **جاك نيكلسون** البائسة في فيلم ألكسندر باين *عن شميدت* (٢٠٠٢)، وفي دور الزوجة الخائنة في عمل **ألان رودولف** *الحياة السرية لأطباء الأسنان* (٢٠٠٢). تؤدي الشقراء الفاتنة والطويلة التي تخفي جمالها دوراً رائعاً في عمل شاري سبرنغر برمان وروبرت بولسيني *الروعة الأمريكية* (٢٠٠٣): تضع نظارة كبيرة وشعراً مستعاراً بنياً لتؤدي دور زوجة الفنان الهزلي هارفي بيكر، وتجد ديفيز انسجاماً مع الممثل المساعد **بول جياماتي** ويكوّنان معاً ثنائياً غريباً ومحبباً.

المحطة الآتية في بلاد العجائب

المخرج: براد أندرسون، ١٩٩٨، ١٠٤ دقائق

مثل *أرق في سياتل* وعدد من حكايات الحب المعاصرة الأخرى، يبدع هذا الفيلم الرائع في إبعاد المحبين عن بعضهم بعضاً حتى اللحظة الأخيرة الممكنة. إرين (هوب ديفيز) ممرضة كانت والدتها الفضولية قد وضعت أخيراً إعلاناً شخصياً نيابة عنها، وألان (ألان جلفانت) عالم أحياء بحرية طموح. عُنوِن الفيلم باسم محطة فعلية في نظام النقل العام وزوّد بتأثيرات صوتية رائعة، وتعدُّ هذه الكوميديا الأكثر بروزاً التي منحت ديفيز مساحة تلمع فيها.

آبل فيرارا

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥١

تنتمي أفلام **آبل فيرارا**، المملوءة خمراً مراقاً ومغطاة بكآبة روحية، إلى تقليد الإنتاج السينمائي الاستكشافي الذي يثير الفخر غالباً، لكن التحرّكات البنيوية تتعلق بالمخاوف الاجتماعية والعاطفية العميقة، والمخرج المولود في برونكس مراقب صبور على نحو مفاجئ لشخصياته وبيئاتها الكئيبة. تقدّم كثير من أفلامه سجلاً إنسانياً لمدينة نيويورك ما قبل حقبة ديزني: وسط المدينة قفر مخيف، يمتلئ بكل أنواع الطفيليات الماصة الدماء – تجار ممنوعات، مروّجي مخدّرات، متشردين، مجرمين، أفراد شرطة فاسدين – يتصفون جميعاً بحدّة طباعهم. تجسيد فيرارا الأبرز لحالة الإنسان الطفيلي هو الفيلسوفة المصاصة الدماء التي أدّت دورها **ليلي تايلور** في *الإدمان* (١٩٩٥).

تمثّل معظم أعمال فيرارا الأنانية المفرطة والحط من شأن الجسد – سواء المنزل بالنفس ذاتياً أو من قبل آخرين – مع انفعالات وجدانية دينية. يقدم غالباً صوراً بلاغية وعقائد كاثوليكية، أشهرها في ملازم *فاسد* (١٩٩٢) الذي لعب فيه **هارفي كيتل** دور شرطي سيئ ويائس في نيويورك، وأحدثها في *ماري* (٢٠٠٥)؛ ردّه على فيلم **مل غيبسون** *آلام المسيح* (٢٠٠٤)، وأدّى فيه **ماثيو مودين** دور مخرج يشبه فيرارا يصنع فيلماً عن حياة يسوع.

كان أول أفلامه العمل الخلاعي الهادف تسع *حيوات لقطة مبللة* (١٩٧٦)، الذي أخرجه باسم مستعار هو جيمي بوي ل. قبل أن يتولى الدور القيادي في باكورة أعماله المعترف بها *قاتل المثقب* (١٩٧٩)، التي يستشيط فيها رسّام مكتئب غضباً ويتحول إلى مجرم بالطريقة التي يشير إليها العنوان. ظهرت "فوضى الفيديو" هذه في لحظة انتقالية في السينما الأمريكية، وصبغت الأيام الأخيرة من سوق الجنس والرعب (توثق فيرارا من عرض بعض

مشاهد السحاقيات)، ومثّلت الخيوط الأولى في نهضة السينما الأمريكية المستقلة، كما فعل فيلمه القصير عن الاغتصاب والانتقام *الآنسة ٤٥* (المعروف أيضاً بعنوان *ملاك الانتقام*) (١٩٨١). كسب المخرج الغزير الإنتاج شهرة نقدية مع العمل الوحشي *ملك نيويورك* (١٩٩٠)، الذي تجوّل في أماكن جرائم، وأوكار ممنوعات، وبقاع عربدة مع رئيس العصابة الفظ الذي أدّى دوره **كريستوفر والكن**. (كان فيرارا قد ترعرع يكره الأفلام، ويدعوها "إنتاج سينمائي فاشي لعين").

بعد ملازم *فاسد* المثير للجدل وفيلم كيتل-مادونا *لعبة خطرة* (١٩٩٣) – قال المخرج إن "الممثلة قوبلت بالازدراء"، في حين دعت الممثلة المخرج "حثالة" – جمع فيرارا أكبر ميزانية حتى ذلك الوقت، ٢٠ مليون دولار، لإعادة صنع *ممزقو الجسد* (١٩٩٣) الذي لم يكن توزيعه منتظماً. حاول بعد ذلك في فئة الميلودراما مع الفيلم التاريخي العدمي تقريباً *الجنازة* (١٩٩٦)، الذي تجري أحداثه في اتحاد كرة الطاولة في حقبة الكساد الكبير في نيويورك، وقدّم قصة *راشومون* في *فندق الزهرة الجديدة* (١٩٩٨). لكن فيرارا ارتد إلى مجاله المفضّل في السينما مع فيلم *عيد الميلاد* (٢٠٠١). تجري وقائع هذا العمل في أثناء أيام العمدة ديفيد دينكينز الأخيرة في منصبه قبل أن يتولى المسؤولية رودولف جولياني، وتعدُّ الحكاية الموجزة عن فريق طموح من زوجٍ وزوجة من موزعي الممنوعات مادة جوهرية لفيرارا، ممزوجة بدعابة وألم غير متوقع.

الآنسة ٤٥ (معروف أيضاً باسم ملاك الانتقام)

المخرج: آبل فيرارا، ١٩٨١، ٨١ دقيقة

ثانا (زو تامرليس) موظفة بكماء في معمل ملابس، تُغتصب في طريق عودتها إلى المنزل من العمل، ثم مرة ثانية في اليوم نفسه – ما يدفعها إلى

الاستنتاج أنه عمل مدبّر. فيلم الانتقام المقنع المنخفض الميزانية من فيرارا يغلي غضباً أنثوياً ويجعل من تامرليس (لاحقاً لوند) بطلة، التي لم يكن عمرها يتجاوز ١٧ سنة في وقت تصوير العمل، وتمضي قدماً في مسيرتها المهنية لتساعد في كتابة نص عمل فيرارا ملازم *فاسد*.

كارل فرانكلين

مخرج، مواليد ١٩٤٩

يتمتع **كارل فرانكلين** بحس مرهف جداً لبيئة العمل السينمائي. معظم أعماله داخل المنزل وضمن الحدود المرنة لظاهرة السينما الجديدة، ويمكن أن يقدّم فيلماً بمسحة إغراء، سواء أكان يستحضر أجواء الأربعينيات الكئيبة في نوادي لوس أنجلوس الليلية أم سكينة فلوريدا الرائعة. فرانكلين صبور ومرح، لكن أفضل أعماله تدل على إحساس راشد نادرٍ جداً في هوليوود، لكنه ربما يكون أسهل على رجل صنع فيلمه الأول في عمر ٤٠ سنة.

عمل فرانكلين ممثلاً في السبعينيات والثمانينيات، وكان معظم الوقت ضيف شرف في الأعمال التلفزيونية، قبل أن ينتسب إلى المعهد الأمريكي للأفلام، وأخرج فيلماً قصيراً يدعى *مشاكس* (١٩٨٦) من بطولة النجم المستقبلي **دون تشيدل**، وقدّم باكورة أعماله الطويلة في تعاون مع **روجر كورمان** صاحب شركة كونكورد بكتشرز والمنسي **ديفيد كارادين** *لا مكان للهرب* (١٩٨٩). بعد صنع فيلمين آخرين (كلاهما من بطولة مخرج في *غرفة النوم* المستقبلي **تود فيلد**)، حقق فرانكلين الاختراق الفني المنشود مع *حركة واحدة خاطئة* (١٩٩٢). فاز العمل بجائزة "روح الاستقلالية" عن فئة أفضل مخرج، وتنتقل الأحداث بحرص ذهاباً وإياباً بين ثلاثة مجرمين قاتلين على الطريق والشريف الريفي المرتبطين به بطريقة ما. لقي فيلمه *شيطان في ثوب أزرق* (١٩٩٥) استحساناً كبيراً أيضاً، لكنه لم يحقق النجاح نفسه في

شباك التذاكر، وكان تجسيداً لرواية **والتر موسلي** التي تجري أحداثها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة بين نوادي جاز في وسط لوس أنجلوس، حيث يصبح المحارب السابق إيزي رولينز (دينزل واشنطن) مخبراً سرياً ويعرّض نفسه للخطر مع عناصر سيئة. (يظهر تشيدل، الذي لا يزال مغموراً، هذه المرة في دور مساعد على أنه صديق إيزي المرح).

قدّم فرانكلين بعد ذلك بعض الموضوعات الغريبة: عرض أسرة يعاني أفرادها خللاً وظيفياً في *شيء واحد حقيقي* (١٩٩٨) – فازت **ميريل ستريب** بترشيح جائزة أوسكار عن دورها على أنها امرأة طائشة ظاهرياً تحتضر من السرطان – ثم جرّب عملاً ميلودرامياً قانونياً بعنوان *جرائم عالية* (٢٠٠٢)، من بطولة **آشلي جود ومورغان فريمان**. عاد فرانكلين إلى سابق عهده مع *خارج الوقت* (٢٠٠٣) الذي قدّم دينزل واشنطن على أنه رئيس شرطة فلوريدا، يُتهم بارتكاب جريمة بسبب علاقة غير شرعية سابقة. كما في *شيطان في ثوب أزرق*، يجب أن يحرّر واشنطن نفسه من شبكة دبقة من الشكوك، لكن هنا يضيف فرانكلين وكاتب السيناريو أول مرة **ديفيد كولارد** عناصر هزلية إلى المزيج، ويوضّحان المشكلات الوجودية في هذا النوع من الأعمال.

فنسنت غالو

ممثل، وكاتب، ومخرج، ومصوّر سينمائي، ومحرّر، ومؤلف موسيقي، مواليد ١٩٦٢

كان رجل النهضة **فنسنت غالو** قد أبدع شخصية سينمائية تمزج الهاجس الذاتي بالاشمئزاز من النفس وهيمنة فكرة الشهادة. يشير توليّه مهام متعددة في فيلمه الثاني *الأرنب البني* (٢٠٠٣) – ظهر على أنه ممثل رئيس، ومخرج، وكاتب، ومنتج، ومحرّر، ومصوّر، ومهندس ديكور – إلى ميل

نرجسي للسيطرة وحبه العمل بمفرده كثيراً، ما أدّى إلى إرهاقه. ومثل قط شارد منهك، تحتاج أنا غالو الثانية إلى الحب والاهتمام كثيراً، حتى عندما يهسُّ تحذيرات على متطفلين مثيرين للشفقة للبقاء بعيداً عنه. يمكن لعقدة الظلم بداخله أن تتغذّى بطمع على الانتقاد الكبير الذي تلقاه *الأرنب البني* في مهرجان كان سنة ٢٠٠٣، حيث جادل مراقبون إن كان ذلك أسوأ فيلم يعرض أول مرة على الشاشة أم لا. (كانت النسخة التي عُرضت عملياً من *الأرنب البني* قد خضعت لتعديل وتحسّنت كثيراً، وحظيت حتى باستحسان من ناقد رئيس في كان هو روجر إبرت).

غالو مدمن على العمل من الطراز الأول وهو رسام وموسيقي أيضاً، ويبدو أنه يقضي جلّ وقت فراغه في انتقاد زملائه السابقين والحاليين والمستقبليين: كان آبل فيرارا، وكلوي سفيغني، وأنجليكا هوستن جميعاً أهدافاً لشتائم غالو وذمّه. غادر مدينة نيويورك بعمر ١٦ سنة، وسرعان ما اكتسب لنفسه سمعة "صاحب الصنائع السبع": راقص، متسابق درّاجات نارية، بديل للممثل جان- ميشيل باسكوا. أضحى لاحقاً ممثلاً يمكن الاعتماد عليه وعارض أزياء لمصلحة كالفين كلين (بعينيه الزرقاوين الثاقبتين ومعالم وجهه الرقيقة التي تجعله يبدو متهالكاً أو شبيهاً بالمسيح)، وقد ظهر غالو في كوميديا ألان تايلور *بالوكافيل* (١٩٩٥) على أنه أحد ثلاثة أصدقاء عاطلين عن العمل الذي يسلك درب الجريمة، ويستلقي في تابوت معظم وقت ميلودراما فيريرا الجريئة *الجنازة* (١٩٩٦). على كل حال، كان غالو قد أنجز معظم أعماله المثيرة للاهتمام بوصفه ممثلاً خارج أمريكا، متعاوناً مع المخرجة الفرنسية الكبيرة كلير دينيس.

أنفق غالو نحو ١٠٠,٠٠٠ دولار من ماله الخاص على باكورة إنتاجه السينمائي *بوفالو ٦٦* (١٩٩٨)؛ تحية هزلية لبلدته المتداعية. بطله المحتال الميّال إلى الانتقام بيلي براون مشاكس ونكد على نحو مرضي ومضطرب

عقلياً بالتأكيد، لكنه فاتن على نحو لا يمكن تفسيره لضحيته المختطفة، طالبة الرقص النقري الريّانة **(كريستينا ريتشي)**. في فيلم الهواء الطلق *الأرنب البني*، يثبت متسابق الدرّاجات النارية بد كلاي أنه لا يُقاوم كما يبدو لكل امرأة يلتقي بها. لا داعي إلى تذكير كل من يحس بنمط ما هنا إلى أن *الأرنب البني* يصل إلى ذروة العمل في مشهد مدته ثلاث دقائق تقوم فيه كلوي سفيغني بعلاقة جنسية مع مخرجها.

الأرنب البني

المخرج: فنسنت غالو، ٢٠٠٣، ٩٢ دقيقة

ينطلق بد كلاي (غالو) متسابق الدرّاجات النارية النكد والمضطرب عقلياً في رحلة عبر البلاد إلى مسابقته الآتية، ويصبح مغناطيساً لسلسلة من نساء مختلفات على طول الطريق – جميعهن وحيدات، وكلهن بأسماء زهور. يلقي سلوك غالو العلني والمشاهد الجنسية التي يقدّمها ظلالاً على فيلمه المستقل حقاً، الذي يعدُّ رحلة بطيئة عبر محطات توقف الشاحنات في أمريكا بكل يأسها.

بول جياماتي

ممثل، مواليد ١٩٦٧

كانت الأفلام المستقلة، مثل أفلام هوليوود الجديدة في السبعينيات التي استُلهمت منها، قد أفسحت دائماً مجالاً تحت سرادقها لمن لسْنَ مجرد ملكات جمال مثيرات وفاتنات. انبثق **بول جياماتي** في السنوات الأخيرة لينضم إلى صفوف ستيف بوسيمي، وفيليب سيمور هوفمان وآخرين من نجوم قدّمتهم أفلام مستقلة غير تقليدية. يبدو جياماتي مثل ضفدع، وصوته الأجش مناسب تماماً للأنين أو الاضطراب، وهو على الشاشة ضحية ظلم متذمر يحظى بتعاطفنا حتى حين يرفض ذلك.

بول ابن الراحل **بارت جياماتي**، رئيس ييل السابق ومفوّض اتحاد كرة القاعدة، وقد عمل الممثل باستمرار في أواخر التسعينيات وأسهم في إحداث انعطافة مهمة في إنتاج الإستوديوهات، وفيها *أجزاء خاصة* (١٩٩٧)، *وإنقاذ الجندي رايان* (١٩٩٨)، *وعرض ترومان* (١٩٩٨)، *ورجل على القمر* (١٩٩٩). قام بأول تجربة مهمة له في عالم الأفلام المستقلة مع عمل تود سولوندز سرد *الحكاية* (٢٠٠١)، الذي قدّم جياماتي منتج أفلام وثائقية يعتني بأسرة حضرية تفتقر إلى اللباقة. هو بالتأكيد مشاكس على نحو ممتع مثل الفنان الهزلي هارفي بيكر في العمل الوثائقي الخيالي *الروعة الأمريكية* (٢٠٠٣)، لكن أغنى أدواره حتى الآن كان في فيلم ألكسندر باين *طرق جانبية* (٢٠٠٤). مثل مايلز، جياماتي كاتب مكتئب ومدمن نبيذ لا يزال يعاني طلاقاً مؤلماً، ويجسّد المواجهة الدائمة والصاخبة مع الإشمئزاز من الذات واليأس المسعور.

روعة أمريكية

المخرجان: شاري سبرنغر برمان وروبرت بولسيني، ٢٠٠٣، ١٠١ دقيقة

ينجو الفنان الهزلي الساخط دائماً هارفي بيكر (بول جياماتي) من بؤس زواجه وإصابته بالسرطان وإهانات الحياة اليومية في هذا العمل الرائع. يمزج الفيلم ببراعة المكوّنات المملة للعمل الوثائقي مع الأدب بدعوة بيكر الحقيقي إلى سرد أجزاء من الفيلم، والسماح لممثلي الفيلم والأشخاص الحقيقيين الذين يؤدون أدوارهم بالتفاعل فيما بينهم.

ديفيد غوردون غرين

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٧٤

تقدم أفلام **ديفيد غوردون غرين** الغريبة التي لا يمكن تصنيفها، والمعزولة في المكان والزمان، بيئات هادئة شبه ريفية تتناثر فيها أنقاض

صدئة وأشياء تنذر بالسوء. واضح أن شخصيات غوردون، التي لم تتأثر بانتشار الثقافة الشعبية والتطوّرات التكنولوجية المعاصرة، تتعثر أحياناً في التعبير عن نفسها، لكنها كلها تتكلم اللهجة المحلية البسيطة التي نجدها في شعر المراهقين، حتى إن بدت الكلمات غريبة على ألسنتها. تبدو جميعها تعاني مأساة غير مألوفة نوعاً ما أو اثنتين في خلفيتها – وفيها، ربما، تلك التي تتكشف على الشاشة. المواقف والحوار مفتعل بوضوح، إلا أن أفلام غرين تلتزم منطقاً داخلياً يمكن أن يقدم لحظات مهمة جداً من مشاعر مكشوفة تحت الضوء. (بالنسبة إلى بعض المشاهدين، سذاجة الفيلم الخرقاء والانفعالات غير الدقيقة قد تجلب إلى الذهن الغرابة الفطرية والقوية في أول ألبومات شاغز). أفلام غرين طموحة، لكن عروضه خاصة به وحده.

ترعرع غرين في تكساس واستقر في كارولينا الشمالية، وكان عمره ٢٤ سنة فقط حين صنع باكورة أعماله جورج *واشنطن* (٢٠٠٠). رفضت سندانس العمل، لكن الفيلم حقق نجاحاً ملحوظاً مع النقاد – أو على الأقل اهتماماً كبيراً – بعد عرضه أول مرة في مهرجان برلين السينمائي. أمتع العمل الجمهور وأصابهم بالحيرة في الوقت نفسه بمزيجه الفريد من الوهن الحالم والعنف المفرط، وزاد من ألق الفيلم الدبلجة المثالية والتصوير السينمائي في ضوء الشمس من قبل **تيم أور**، المتعاون الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مسيرة غرين المهنية حتى الآن.

التمثيل المتكلّف وحتى الحالم في أفلام غرين جزء مهم من بيئتها الكئيبة، لكن الممثلين الشباب في جورج *واشنطن* يبدون غالباً مثل دمى يحرّكها المخرج باستخدام أسلاك. في *كل الفتيات الحقيقيات* (٢٠٠٣)، على كل حال، وجدت ممثلة الدور الرئيس **زوي ديسكانل**، الهادئة والمتشككة التي تتشدّق في الكلام، إيقاعاً مثالياً مع حوار غرين الغريب دائماً. (استطاعت جعل "رأيت حلماً أنك تعتني بحديقة على منصة بهلوان،

وكنت سعيدة جداً؛ لأنني ابتكرت زبدة الفستق" تبدو ممتعة). تعود نويل، الشخصية التي تؤديها ديسكانل، إلى المنزل في بلدتها في كارولينا الشمالية بعد عدّة سنوات لتحضر اجتماعاً لكل الفتيات في مدرستها، وتقع في غرام بول **(بول شنايدر)**، فاتن نساء في العشرينيات من عمره الذي يبدو نادماً بصدق بشأن طرقه السابقة في "أحبهن وأهجرهن". متذبذباً بين التراخي والتكلّف، يقدم الفيلم عدّة لحظات رائعة من الانفعالات والأحاسيس وتعطّل التواصل الذي يفطر القلب.

قد يكون بمقدور المراقبين الإدلاء دائماً بملحوظات مختزلة عن عمل غرين على أنه "فظ وجنوبي جديد"، لكنه حقق الأهم في فيلمه الثالث *تيار تحت السطح* (٢٠٠٤)، الذي يقتبس علانية من عمل **تشارلز لفتون** *ليلة الصياد* (١٩٩٥) ويعرض فتيان (ديفون ألان وبيلي جيمي بيل الذي عمل في *بيلي إيليوت*) يهربان من عمهما الخسيس في ريف جورجيا. على الرغم من أن مظاهر غرين الضرورية والغريبة موجودة هنا (يأكل الفتى الأصغر الطين ويرسم ويرتّب كتبه "وفقاً لرائحتها")، إلا أن مكوّنات الرعب والمطاردة في *تيار تحت السطح* تجعله أكثر أفلامه تقليدية حتى الآن. يمكن القول إنه لا أحد يشبه غرين في عالم السينما الأمريكية اليوم، ولا يزال المخرج يحتفظ بطاقة نادرة على مفاجأة وإفزاع الجمهور.

جورج واشنطن

المخرج: ديفيد غوردون غرين، ٢٠٠٠، ٨٩ دقيقة

تحاول مجموعة من أطفال فقراء ومهملين في كارولينا الشمالية إخفاء حقيقة وفاة شخص بين صفوفهم في باكورة أعمال غرين، الذي صُوّر على شريط ٣٥ ملم. يتأثر السرد المدبلج والصور الساحرة بقوة بترانس ماليك، لكن الفيلم يبرز أيضاً غرين الشاب على أنه موهبة واعدة.

جيك غيلنال

ممثل، مواليد ١٩٨٠

ولد **جيك غيلنال** لأسرة فنية (الأم نعومي كاتبة سيناريو، والأب ستيفان مخرج)، وحمل لقب أول ممثل في فيلم مستقل في الألفية الجديدة. إلى جانب صفاته التقليدية الأخرى (عينان متقدتان، وبنية متينة)، فإن فك غيلنال القوي وتواضعه المحبب يزيدان من جاذبيته. أثار الاهتمام أول مرة بأدائه العاطفي الرائع بوصفه شخصية تعاني فصاماً في عمل **ريتشارد كيلي** *دوني داركو* (٢٠٠١). قدم الفيلم أيضاً شقيقة جيك الكبرى **ماغي**، التي قالت أول سطر لا يُنسى في هذا العمل: "سأصوّت لـــ دوكاكيس"، وأضحت ممثلة أفلام مستقلة معترفاً بها، وأدّت دور الماسوشية في فيلم ستيفن شينبيرغ سكرتيرة (٢٠٠٢).

أثبت غيلنال هذه الجدارة الهزلية في عدد من الأدوار بوصفه طالباً يدَ امرأة عجوز: موظف تحميض صور مراهق متحمس يلاحق كاثرين كينر في فيلم **نيكول هولوفسنر** *فاتنة ومدهشة* (٢٠٠١)، ومحب شغوف قبالة **جينيفر أنيستون** في فيلم **ميغويل أرتيتا** *الفتاة الصالحة* (٢٠٠٢). زاد شهرة في هوليوود بعد أداء دور البطولة في فيلم الصيف بعد غد (٢٠٠٤)، واتخذ غلينال أكثر خياراته جرأة حتى الآن في عمل **أنغ لي** جبل بروكباك (٢٠٠٥). حظي غلينال بأول ترشيح لنيل جائزة الأوسكار عن دور عامل مزرعة شاب في يومنغ في الستينيات، يقع في حب محرّم اجتماعياً مع راعي أغنام (**هيث لدجر**).

دوني داركو

المخرج: ريتشارد كيلي، ٢٠٠١، ١١٣ دقيقة

عُرض الفيلم في الأسابيع التي سبقت عيد الشكر قبل الانتخابات الرئاسية الأمريكية في عام ١٩٨٨، وقدّم أول أعمال كيلي فتى ذكياً وقلقاً

ومضطرباً (جيك غلينال)، الذي ربما يكون قد أحدث تأثيراً ملموساً لدى المشاهدين أو لا. تسيطر على دوني *داركو* أجواء الخوف والأسى، ويظهر فيه عنف مراهقين عاطفي، ويتميز بتأثيرات صوتية من الثمانينيات، ويعد أحد أكثر بواكير العمل الأمريكية تأثيراً في عقدٍ من الزمن.

هال هارتلي

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٩

بناءً على المكان الذي تقف فيه من عمل **هاري هارتلي**، يبدو التناغم إما علامة على نضج حقيقي أو غول مسيرة مهنية كاملة. يصوّر هارتلي أعماله عادة في جزيرة لونغ الخالية من السكان على نحو غريب، وتتركز كوميدياه الفلسفية الخالية من أي تعبيرات غالباً على أشخاص ماضيهم مبهم، إما في طريقهم إلى السجن أو عائدين إلى منازلهم منه. تتكلم الشخصيات أقوالاً مأثورة مثل بيكيت، وتعتمد نبرة رتيبة. تتميز أفلام هارتلي بموت مفاجئ، وعنف مرتجل، وجرائم عنيفة، وأفراد أسرة يعانون اختلالاً وظيفياً، وهي تمتلئ أحداثاً لكنها برغم ذلك هادئة. شخصياته أوعية أفكار، ونادراً ما تستجيب لظروفها المضطربة بطرق عقلانية، ويبدو أحياناً أنها لا تستجيب لها إطلاقاً.

يتركز عمل هارتلي (المتأثر بوضوح بـــ بريخت وغودار) دائماً على المصادفة والخيانة والبوح المفزع، وتدور الأحداث في فضاء يعمل وفقاً لمنطقه وإيقاعه الخاص. يزداد سحر العرض بظهور متكرر لأعضاء من شركة هارتلي غير الرسمية: ممثلون منتظمون مثل روبرت جون بورك، ومارتن دونوفان، وإلينا لونسون، وباركر بوزي. في أول فيلمين له، *الحقيقة التي لا تُصدّق* (١٩٨٩) وثقة (١٩٩٠) – عنوانان يدلان على موضوعين مثيرين – أسند هارتلي إلى **أدرين شيلي** دور مراهقة ثرثارة تشعر بالملل، تُعجب بشخص يبدو خطراً. تبدو الظلال التي يلقيها غياب الآباء أو استبدادهم

قاتمة في كلا الفيلمين، كما في *رجال بسطاء* (١٩٩٢)، يبحث فيه شقيقان – أحدهما لص، والآخر طالب فلسفة – عن والدهما الهارب.

رجال بسطاء فيلم طريق بين أشياء أخرى، ويشير إلى استعداد هارتلي لمقاربة أفكار قائمة. يتمتع *هاوٍ* (١٩٩٤) أيضاً بالخطوط العريضة التقليدية لفيلم رعب، ويجعل الثنائي توماس (مارتن دونوفان) وإيزابيل (إيزابيل هوبيرت) يهربان من قاتلين مخيفين، لكن نظراً إلى فقدان توماس الذاكرة بسبب حادثة غامضة في ماضيه القريب، وإيزابيل مربية سابقة تتحول إلى كاتبة نصوص أفلام خلاعية، يستمر *هاوٍ* في تقديم افتتان المخرج بطبيعة الهوية.

وصلت نزعة هارتلي في التكرار إلى ذروتها مع *مغازل* (١٩٩٥)، حيث يقدّم قصة متماثلة في ثلاث مدن مختلفة. في هنري الأحمق (١٩٩٧)، يعمل رجل نفايات **(جيمس يورباناياك)** تحت جناح سجين سابق مفلس **(توماس جاي رايان)**، يحاول هارتلي تحقيق إنجاز فني بالاستفادة من ممثلين غير معروفين والعمل على نطاق أوسع يتضمن دعابة سمجة. في السنوات الأخيرة، إضافة إلى صنع تكملة لفيلم *هنري الأحمق* (*فاي المتجهمة* في ٢٠٠٦)، كان المنتج السينمائي قد صنع أعمال خيال علمي: *لا شيء مماثل* (٢٠٠١)، عن مواجهة بين صحفي ورجل وحش، *والفتاة من الإثنين* (٢٠٠٥)، عن مستقبل قريب استهلاكي يبدو شبيهاً بعالمنا الحالي. حقق كلا الفيلمين عائدات مجزية، لكن بصمة هارتلي الواضحة تماماً، سواء إلى الأفضل أو الأسوأ، بقيت على حالها.

الحقيقة التي لا تُصدّق

المخرج: هال هارتلي، ١٩٨٩، ٩٠ دقيقة

تُعجب طالبة مهوّسة بالرؤى (أدرين شيلي) بالوغد الغامض جوش (روبرت جون بورك)، الذي أُطلق سراحه أخيراً من السجن، ويظنه الجميع

قسّاً، وربما يكون مسؤولاً مباشرة عن وفاة شخصين أو لا. تظهر في الفيلم كثير من لمسات هارتلي – الأداء المتحفّظ، والأسر التي تعاني خللاً وظيفياً، والحوار الكثيف، وإشارات إلى عنف وجرائم – لكن هذه الكوميديا الفاعلة تبقى أفضل أفلام هارتلي، ربما ببساطة لأنها الأولى.

تود هاينز

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٦١

ربما يكون **تود هاينز** المخرج الأكثر ثباتاً في تقديم أعمال الرعب في الولايات المتحدة اليوم. تتشكّل أفلامه الإبداعية على نحو مدهش من أُطر عمل نظرية متداخلة (تصوير، أدب، ثقافة، تحليل نفسي)، مصممة بدقة وخاضعة لأبحاث كثيرة ومنغمسة في أيقونات الثقافة الشعبية المعاد إحياؤها بشغف. نادراً ما تمتزج فطنته الأدبية وذكاؤه الهجائي عاطفياً مع عدم انسجام شخصياته مع النظام الاجتماعي المحيط بها، خاصة في الفيلمين اللذين صنعهما مع جوليان مور، *أمان* (١٩٩٥) و*بعيد عن الجنة* (٢٠٠٣). تزاوج أفلام هاينز الذكاء بالبهجة، وتبدو رائعة حقاً.

حظي هاينز باهتمام مفاجئ بعد عرض فيلمه نجم: *قصة النجّار* كورين (١٩٨٧)، مرثاة لتمثال باربي صغير مكسور يمثّل مصابين بمرض فقدان الشهية. صُوّر العمل كلّه باستخدام نماذج عرض ماتل في مواقع مصغّرة، وسُحب من التداول في (١٩٩٠) (لم يحصل هاينز على ترخيص لأغاني النجار التي قدّمها في التسجيلات الصوتية)، لكنه يبقى متوافراً على نطاق واسع على شريط فيديو غير مرخّص. تلقى سم (١٩٩١) المستوحى من فكرة **جان جينيت** جزءاً صغيراً من ميزانيته من تمويل الجمهور، وسبّب غضب مجموعات الجناح اليميني لمحتواه عن الشذوذ. صنع هاينز فيلمه الآتي للتلفاز العام، مدته نصف ساعة بعنوان دوتي يُصفع (١٩٩٣)، ويستكشف فيه حياة الوهم الشديد لطفل شقي مهوّس بشخصية تلفزيونية تشبه لوسيل بال.

كان هاينز قد ركّز مراراً على شخصيات لا يمكن أن تندمج في المجتمع أو لا ترغب بذلك، ولا تشعر بأنها في وطنها في سياقها الاجتماعي أو الأسري، أو حتى بالمعنى الحرفي للكلمة. في *أمان* (صُنّف أفضل فيلم في التسعينيات في استطلاع رأي للنقاد أجرته صوت *القرية*)، تؤدي مور دور مدبّرة منزل ميسورة في كاليفورنيا، تصبح حسّاسة لمحيطها وتهرب إلى ملتجأ نيو إيج المريب حيث تتدهور حالتها أكثر. يرفض *أمان* أن يقدم تشخيصاً مناسباً أو تأكيداً ثابتاً، ويعد تجربة فريدة حقاً. يتابع هاينز عمله في فيلمه الأروع، العمل الموسيقي منجم *الذهب الرابح* (١٩٩٨)، المستوحى من أجواء أفلام السبعينيات، وهي حقبة دعاها هاينز "المدة الأخيرة الثرية حقاً، والمتطورة والخصبة، المملوءة أفكاراً جديدة".

انتقل بعد ذلك إلى الماضي مع بعيد *عن الجنة* (٢٠٠٢)، وهو صورة زاهية عن ميلودراما **دوغلاس سيرك** في الخمسينيات، وتؤدي فيها مور دور سيدة منزل تفقد زوجها **(دينيس كويد)**، وتلحق العار بمجتمعها عبر صداقتها مع بستانيها الأسود **(دينيس هايسبرت)**. نرى في بعيد *عن الجنة* أداءً جميلاً، وألواناً زاهية، ومشاعر الخسارة والحنين، وقد كان الفيلم الأفضل في سنته من وجهة نظر النقاد. يقدم العمل مأساة صامتة، تتمثّل بنزاع بين الثقافة السائدة التي تعادي أي تغيير في نسيجها والفرد الذي يتشوق إلى تجاوز فئته المحددة له أو شخصيتها غير المناسبة لها.

فيليب سيمور هوفمان

ممثل، مواليد ١٩٦٧

فيليب سيمور هوفمان أحد أفراد سلالة من الفنانين يمكن أن نطلق عليها "ممثل شخصية النجم"، وقد كدّس أعمالاً تتميز بتقدير واضح للمبادئ والافتقار إلى الغرور. يضيف هوفمان ثقلاً إلى كل فيلم يمسّه، وينحو إلى تخصيص

مشهد أو اثنين لنفسه أيضاً، ويشع وجهه ابتسامة كما حدث في عمل الشقيقين كون *ليبوسكي الكبير* (١٩٩٨)، ويقدّم صورة عن شخص أنيق ومزهو بنفسه في فيلم **أنطوني مينغيلا** *السيد ريبلي الموهوب* (١٩٩٩)، ويضيف جرعة أدرينالين يحتاج إليها عمل **كاميرون كرو** مشهور تقريباً (٢٠٠٠).

على أوقات منتظمة، سيضيف هوفمان (الذي حصل على فرصته الكبيرة عبر دور صغير في فيلم إل باتشينو *شذا امرأة* في ١٩٩٢) نغمة أيضاً إلى سيمفونيته المتطورة من أعمال متنوعة: عامل المقسم المربوع الذي يؤدي دور النجم ديريك ديغلر في فيلم **بول توماس أندرسون** *ليالي الرقص* (١٩٩٧)، الشخص الثقيل الأنفاس في عمل **تود سولوندز** *سعادة* (١٩٩٨)، حبيب هوب ديفيز البائس في *المحطة الآتية في أرض العجائب* (١٩٩٨)، كاتب السيناريو المتمكّن في فيلم ديفيد مامت *حالة وصاري* (٢٠٠٠). جعلت كوميديا مامت أول أدوار هوفمان بطولة رومانسية، في حين إن أحب ليزا (٢٠٠٢) قد منحه نجوميته الكاملة، وأدّى فيه دور مصمم مواقع إنترنت يعيش مع شعور بالذنب بعد انتحار زوجته.

في فيلم أندرسون عن المرض والأسى والندم *المغنولية* (١٩٩٩)، يقدم هوفمان أحد أروع أدواره على أنه ممرض يخفف من وطأة احتضار جيسون روبارد. يعد هوفمان أيضاً دعامة أساسية في أفلام أندرسون، ويلعب دور الرجل المحتال في عمل المخرج الرائع حب مترنّح (٢٠٠٢)، ويمثّل دعماً قوياً حين يؤدي دور صديق **إدوار نورتون** المفضّل في فيلم **سبايك لي** الساعة الخامسة والعشرون (٢٠٠٢)، ويلعب دوراً بارزاً في عمل ريتشارد كويتنيوفسكي امتلاك ماهوني (٢٠٠٣)، ويؤدي فيه شخصية مقامر لا يمكنه السيطرة على تصرفاته. بلغت خيارات هوفمان الجريئة – التي تترك أيضاً مجالاً كبيراً للعمل الشاق بوصفه ممثلاً ومخرجاً – أوجها بنيله جائزة أوسكار أفضل ممثل عن فيلم *كابوت* (٢٠٠٥) عن إبداع

"الرواية غير الأدبية" لـــ ترومان كابوت في دم *بارد*. الفيلم في الوقت نفسه صورة عن الفنان والأحجية الأخلاقية والمأساة التقليدية ودراسة حالة عن الطموح الجامح، وكل ذلك معلّق بأداء هوفمان للدور الرئيس.

نيكول هولوفسنر

كاتبة ومخرجة، مواليد ١٩٦٠

يبدو واضحاً غياب السيدات العاملات في الإنتاج السينمائي عن هذا الكتاب، لكن **نيكول هولوفسنر** قد اختطّت لنفسها درباً على أنها كاتبة ومخرجة أعمال كوميدية تركّز على النساء، وإن تكن الأوقات طويلة بين فيلم وآخر (هي أيضاً مخرجة تلفزيونية مشغولة). يركّز مشي وكلام (١٩٩٦) على صديقتين مدى العمر ولكل منهما مسار رومانسي مختلف تماماً عن الأخرى: إمليا (**كاثرين كينر** التي تشارك دائماً في أعمال هولوفسنر)، غير محظوظة في الحب برغم ذكائها وجاذبيتها، وتشعر بقليل من اليأس، في حين إن لورا (آن هيش) على وشك أن تتزوج من حبيبها الرائع لكن الغامض قليلاً (**تود فيلد**، الذي سيمضي قدماً ليخرج في *غرفة النوم* في ٢٠٠١). إذا كان مشي وكلام يفحص التوتر الكئيب الملقى على عاتق صداقة طفولة نتيجة متاعب حياة الرشد وصعابها، فإن *صديقات لديهن مال* (٢٠٠٦) يضيف بعداً اجتماعياً - اقتصادياً للنزاع نفسه. مجدداً، تقدم هولوفسنر صديقات تستمر علاقتهن مدة طويلة: ثلاث منهن ثريات، وواحدة (**جينيفر أنيستون**) تعيش على راتبها.

تقدم أفضل أفلام هولوفسنر حتى اليوم، *فاتنة ومدهشة* (٢٠٠١)، أماً وبناتها الثلاث في مراحل مختلفة من أزمات جسدية أو عاطفية. تعاني الأم جين (برندا بلثين) من مضاعفات بعد عملية إزالة الشحم من الجسم. ابنتها الكبرى ميشيل (كينر) محبطة من زواجها ومهنتها المجمّدة، وتقيم علاقة مع

مراهق غيور **(جيك غيلنال)**. الفتاة الوسطى إليزابيث (إيميلي مورتايمر) ممثلة تعاني الأمرّين مع كل الانتقادات بشأن مظهرها ووزنها ورغبتها الجنسية التي تتطلبها المهنة دائماً. والفتاة الصغرى آني (رافن غودوين) المتبناة البالغة من العمر ٨ سنوات، يجب أن تتأقلم كونها فتاة أمريكية من أصل أفريقي بين كل أولئك النساء البيضاوات العصبيات.

يبدو *فاتنة ومدهشة* عملاً باطنياً، وقد صُوّر جزئياً في المنزل الذي ترعرعت فيه هولوفسنر، وهي أيضاً لديها أخت أمريكية من أصل أفريقي أصغر منها كثيراً. الفيلم صريح على نحو يدعو إلى الإعجاب بشأن النواحي المقلقة في مهنة التمثيل: تستسلم علاقة في حافلة الممثلين لممثل مشهور، كيفن مكيب **(درموت مولروني)**، لكنها لا تحظى بالدور المنشود. الأكثر جرأة أنها لا تخجل من نزعات شخصيتها نحو الماسوشية التي تبدو واضحة عبر جراحة جين الاختيارية، وتباهي ميشيل المتكرر بأنها قد تحمّلت آلام الولادة من دون مخدّر، وعلاقة إليزابيث مع كيفن: بعد أن ذهبا إلى السرير معاً، طلبت منه أن يعدّد كل صفاتها الجسدية الجميلة والقبيحة في حين تقف عارية أمامه.

تبين أن هذا المشهد أثار كثيراً من اللغط، لكن هولوفسنر مخرجة رائعة وتعمل عبر مقاربة حذرة للتشخيص – تراقب عن كثب، لكن لا تقاطع بالضرورة. تقدم أفلام هولوفسنر محتوى عادياً وغير متوقع من الأحاديث اليومية، وهي مركّزة لكن غنية، وتقاوم التجلّيات والمواجهات وتفضل بدلاً منها تطورات صغيرة في تغيير الشخصية والإدراك الخاص.

صديقات لديهن مال

المخرجة: نيكول هولوفسنر، ٢٠٠٦، ٨٨ دقيقة

أربع صديقات طوال العمر قد بقين مقرّبات من بعضهن بعضاً حتى منتصف العمر، ثلاث منهنّ متزوجات وثريات: فراني (جوان كوساك) ورثت

مالاً، وكريستين (كاثرين كينر) كاتبة سيناريو وزواجها متداعٍ، وجين (فرانسيس مكدورماند) مصممة ملابس وتعمل على قضايا إدارة الغضب. الغريبة بينهن أوليفيا (جينيفر أنيستون) الفقيرة، التي تعمل منظّفة منازل. تباين الدخل بين الصديقات موضوع طرحته هولوفسنر بذكاء ومكر.

أين النساء؟

كان ترشيح صوفيا كوبولا سنة ٢٠٠٤ لنيل جائزة أوسكار أفضل إخراج عن *ضائع في الترجمة* المرة الثالثة فقط التي تُرشح فيها مخرجة في هذه الفئة، وأول مرة على الإطلاق تحظى فيها امرأة أمريكية بهذا الترشيح. لكن الإحصائيات ليست لطيفة أبداً مع المنتجات السينمائيات، اللواتي لا تكوّن أفلامهن أكثر من عشرة في المئة من إنتاج كل سنة. الوضع، كما هو واضح، أسوأ حتى في مجال الأفلام المستقلة. وباستثناء أمثلة قليلة مثل نيكول هولوفسنر (*فاتنة ومدهشة* في ٢٠٠١ و*صديقات لديهن مال* في ٢٠٠٦) **وماري هارون** (*أنا أطلقت النار على آندي وارهول* في ١٩٩٦ و*المعتوه الأمريكي* في ٢٠٠٠)، التي قدّمت بضعة أعمال مستقلة، **وكاثرين بيغلو**، التي عملت في مجالي الأفلام المستقلة وأفلام الإثارة والتشويق، ليس هناك نساء كثيرات اتخذن لأنفسهن خطاً ثابتاً في هذه المهنة.

في أثناء الثمانينيات، بدأت **ليزي بوردن** (*مولود في اللهب*، *فتيات عاملات*)، و**سوزان سيدلمان** (*فتات*، *البحث عن سوزان*)، العملَ بقوة لكنهما سرعان ما فقدتا الزخم. في التسعينيات تدحرجت كرة الأفلام المستقلة، ورأينا أعمال **جولي داش** (*بنات الغبار*)، **أليسون أندرز** (*مستودع وقود وطعام*)، **روز تروش** (*الذهاب إلى الصيد*)، **ليزا تشولودنكو** (*فنٌّ راقٍ*) في مهرجان سندانس، لكن مسيرتهن المهنية

تميّزت منذ ذلك الوقت بأعمال تلفزيونية ووقفات طويلة بين أفلامهن. وُصف سندانس ٢٠٠٠ بأنه "عام النساء"، وذهبت جوائز إلى أعمال **كارين كوساما** *قتال فتيات*، **جينيفر غودمان** *طاوية* ستيف، **ماغي غرينوالد** *متلقي الأغنية*، لكن لا أحد من هؤلاء المخرجات استطاعت المضي قدماً في عملها، ومنذ ٢٠٠٦ لم تصنع كيمبرلي بيرس (*لا تبكوا أيها الفتيان*) فيلماً ثانياً.

في كتابه *ميكروفون*، يطرح جون بيرسون السؤال المربك عن اختفاء المنتجات السينمائيات عن الساحة الفنية. يقترح أن قيام مخرجة غير محنّكة بوضع قدمها على عتبة الباب ليس أصعب أو أسهل من الرجل، لكن يبدو أن "نمطاً من التحيّز" قد انبثق بعد أول فيلم لهن. لا توجد دراسات اجتماعية وافية عن هذا الموضوع، لكن ربما لن نستطيع الحصول على تفسير لندرة المخرجات النسبية في القريب العاجل. في هذه الأثناء، يمكن للجمهور أن يأمل فقط أن تتمكن **ميراندا جولي** أن تقدم شيئاً غير باكورة أعمالها *أنا وأنت وكل شخص نعرفه* (٢٠٠٥)، وأن تحظى كل من **ديبرا غرانيك** (*وصولاً إلى العظم* في ٢٠٠٤)، و**كيلي ريتشاردت** (*متعة قديمة* في ٢٠٠٦) باهتمام بأفلامهما اللاحقة أكثر مما كان في جهودهما السابقة المهمة لكن المهملة.

تد هوب

منتج، مواليد ١٩٦٢

يعدُّ **تد هوب** أحد أهم المنتجين الأمريكيين في السنوات الخمس عشرة الأخيرة، وهو بطل موهبة إنتاج سينمائي جديدة في عدد من بواكير الأعمال التي أنتجها – أربعة عشر في آخر إحصاء، وفيها أفلام إنغ لي، وإدوارد بورنز، ونيكول هولوفسنر، وتود فيلد. بدأ هوب عمله مساعداً أول للمخرج

هال هارتلي في أول أفلامه *الحقيقة التي لا تُصدّق* (١٩٨٩)، ثم مضى قدماً لينتج معظم أعمال هارتلي.

في عام ١٩٩١، تعاون مع جيمس سكاموس لإنشاء شركة الإنتاج والتوزيع **غود ماشين**، التي دعمت أول أعمال لي *أيد* تدفع (١٩٩٢)، وعدداً كبيراً من أفلامه اللاحقة، كتب سكاموس سيناريو معظمها. تحت رعاية غود ماشين، أنتج هوب أيضاً فيلم تود هاينز *أمان* (١٩٩٥)، وعمل بورنز الذي حقق نجاحاً كبيراً في سندانس *الإخوة مكمولن* (١٩٩٥)، وفيلم هولوفسنر مشي وكلام (١٩٩٦)، وعمل تود سولوندز المثير للجدل *سعادة* (١٩٩٨)، الذي أطلقته غود ماشين بعد أن امتنعت شركة توزيع الفيلم الأصلية **أكتوبر للأفلام** عن القيام بذلك نتيجة ضغط تعرّضت له من شركتها الأم يونيفرسال.

في ٢٠٠١، سنة فيلم فيلد في *غرفة النوم*، أصبحت غود ماشين جزءاً من إمبراطورية فيفندي يونيفرسال، وأضحى سكاموس رئيساً لقسم جديد هو **فوكس فيتشرز**، في حين أسّس هوب وبعض الزملاء في غود ماشين شركة إنتاج مستقلة جديدة **هذا ذلك**، التي أبرمت أول اتفاق مع فوكس. تضمنت أول جهود **هذا ذلك** فيلم ٢١ *غرام* (٢٠٠٣)، وباكورة الأعمال الفائزة بجوائز *روعة أمريكية* (٢٠٠٣)، *وماص الإبهام* (٢٠٠٥)، *وإشراقة سرمدية على الذهن المنفتح* (٢٠٠٤)، وعمل جيف فيورزيغ الوثائقي *الشيطان ودانيال* جونستون (٢٠٠٥)، عن كاتب الأغاني والمطرب المختل ذهنياً.

هذا ذلك مثال مطمئن عن التفكير المعاكس للتيار – في عصر الشركات الكبيرة المتعددة الجنسيات، كان هوب وفريقه قد أثبتوا أنه لا يزال ممكناً تنفيذ مشروعات بلمسة شخصية. أخبر *إنديوير* في ٢٠٠١: "نستسيغ بالتأكيد فكرة وجود شركة صغيرة حيث ينخرط الجميع في كل مراحل الإنتاج بطريقة فنية".

جيم جارموك

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٣

جيم جارموك مستقل حقاً، وربما الأخير في القبيلة. على الرغم من عروض عدّة إستوديوهات بعد النجاح الكبير في *أغرب من فردوس* (١٩٨٤)، إلا أنه لم يوقع أبداً عقداً على أنه مخرج متعاقد، وأمضى ربع قرن في مهنة الإنتاج السينمائي قبل أن يحصل على تمويل إستوديو في عام ٢٠٠٥ من أجل ورود *محطمة* (أنتجته ووزّعته فوكس فيتشرز، ذراع يونيفرسال المتخصص بالأفلام). أفاد ابتعاد الرجل من نيويورك عن هوليوود تلك المدة الطويلة في إبراز موضوعات النزاع الثقافي والملل المنفّر التي صبغت عمله. قال في وقت إطلاق *أغرب من فردوس*: "أظن أن كل أفلامي ستكون عن أشخاص هامشيين ودخلاء"، وإلى الآن أثبت توقّعه أنه صحيح.

كانت أفلامه المبكرة نظرة ساخرة نوعاً ما على موسيقيي جاز مغمورين، وعملاً مربحاً، وتناولت كل شيء تقريباً، لكن إحساسه الغامر بالمغزى قد بقي ركناً أساسياً في أعماله. لا تهتم أفلام جارموك كثيراً بالحبكة أو تطوّر الشخصية، وتهدف أساساً إلى تقديم عمل ممتع، أو وقت محدد يتبخر بسرعة في إحدى اللحظات الخاصة به.

كان جارموك تلميذاً في مدرسة تيش الفنية في جامعة نيويورك في أواخر التسعينيات، وخصص رسوم فصله الأخير لفيلمه الأول *عطلة دائمة* (١٩٨٠)، وأنفق ١٢٥,٠٠٠ دولاراً فقط على *أغرب من فردوس*. قدّمت أفلامه موضوع العزلة: فتاة هنغارية وحيدة في شقة قريبها الفظ في الحي الشرقي الأدنى في *أغرب من فردوس*، **روبرتو بينيغني** السجين الإيطالي في نيو أورليانز *طريد القانون* (١٩٨٦)، فتاة يابانية متحمسة وحبيبها كارل بيركنز البليد يتجولان في ممفيس في *قطار الغموض* (١٩٨٩)، جوني ديب

المولع بالكتب من أوهايو الذي يُنتزع من جذوره في الغرب المتوحش في رجل ميت (١٩٩٥).

بعد فيلم سيارات الأجرة *ليلة على الأرض* (١٩٩١)، ترك جارموك العالم الحضري المعاصر من أجل *رجل ميت*؛ عمل ساخر أحادي اللون يقدم بيئة الغرب الأمريكي مع ديب على أنه محاسب في القرن التاسع عشر والخارج على القانون ويليام بليك. *رجل ميت* أحد أقوى أفلام جارموك، وهو مزيج غريب وخادع (غني بالأدوار الصغيرة) من التأمل اللا عقلاني والدعابة السمجة، لكن موزّعه ميراماكس لم يطلقه ووضعه جانباً. تابع جارموك العمل مع كلب شبح: *طريق الساموراي* (١٩٩٩)، الذي سجّل نقاطاً كثيرة لمصلحة المنتج آ- زد- إيه، وأدّى دور البطولة **فوريست وايتيكر** على أنه قاتل ساموراي، وأتبعه بعمل رائع آخر هو *قهوة ولفائف تبغ* (٢٠٠٣).

قدّمت أكثر أفلامه شهرة حتى الآن، ورود محطّمة، جارموك صديقاً لمايسترو عدم إظهار المشاعر الطويل والنحيل **بيل موراي**، ورجلاً عجوزاً يحاول العثور على ابنه الذي فقده منذ وقت طويل. كان ورود محطّمة فيلم طريق جميل وصل ببطله الوحيد إلى نهاية مسدودة، لكنه أظهر عمقاً عاطفياً وشفافية لا نجدها في أي عمل آخر للمخرج، لكنه ببنيته المتسلسلة وأحداثه العابرة ومشاهده المثيرة، يعدُّ أيضاً باقة من جارموك على نحو واضح.

قطار الغموض

المخرج: جيم جارموك، ١٩٨٩، ١١٣ دقيقة

يستمد العمل اسمه من أسطوانة إلفيس بريسلي (إضافة إلى كتاب غريل ماركوس)، تمضي هذه الكوميديا المتعددة الجوانب ٢٤ ساعة غير متعاقبة في ممفيس، إذ يلتقي زوجان يابانيان وامرأة إيطالية شجاعة وبعض الشخصيات

الأخرى في فندق، حيث يشرف الموسيقي جاي هاوكنز على المكتب الأمامي. ينغمس الفيلم الغريب في عبثية جارموك المعتادة وأمريكا الغريبة.

تشارلي كوفمان

كاتب، مواليد ١٩٥٨

تشارلي كوفمان كاتب السيناريو الأمريكي الأكثر تركيزاً وإبداعاً وعاطفة الذي تشهده السينما الأمريكية، وقد أظهر براعته الفنية الشخصية – روحه المستقلة – عبر التعاون مع آخرين. لا يمكن إقناع هوفمان بسهولة بتسليم نصوصه إلى مخرجين، وقد أسس شراكات إبداعية مع خبيري الموسيقى والفيديو **سبايك جونز وميشيل غوندراي**. ومن يعرف من طوّر عمل جورج كلوني *اعترافات ذهن خطر* (٢٠٠٢)، المأخوذ من نص كوفمان، الذي جعل كلوني يحترم رغبات كوفمان بجعل فريق العمل صغيراً؟

طوال سنوات، كدح كوفمان بوصفه كاتب مسلسلات تلفزيونية قصيرة مثل *احظَ بحياة!*، نيد وستيسي وعرض *دانا كارفي*، في حين واجهت نصوص أفلامه المتنوعة صعوبات جمّة. بدأ شخصية جون *مالكوفيتش* (١٩٩٩) يبرز حين عرض **فرانسيس فورد كوبولا** مصادفة سيناريو كوفمان على جونز، حبيب ابنته آنذاك. من *مالكوفيتش* فصاعداً، استطاعت كل قصص هوفمان الجريئة، والمتطرفة أحياناً، أن تقدم الوعي الإنساني على أنه كائن حي، ومساحة مشيّدة، وبيئة خصبة، ومعيناً لا ينضب من الكنايات. غزا *مالكوفيتش* عقل ممثل وأسكن فيه أرواحاً عنيدة تسعى إلى الحصول على هويات جديدة أو عيش حياة سرمدية.

نص تكيّف (٢٠٠٢)، الذي اخترق العالم الداخلي لكاتب معذّب يدعى تشارلي كوفمان **(نيكولاس كيج)**، شخصية في حد ذاته – أو وعاء لشخصين

متضادين تماماً: تشارلي كاتب السيناريو المتضرر فلسفياً وتوأمه دونالد (كيج مجدداً) الشخص السعيد والواثق بنفسه. (اشتُهر دونالد كوفمان بوصفه كاتباً مساعداً في تكيّف، الفيلم الذي كُرّس لدونالد "في الذاكرة الحية"، وحصل دونالد على ترشيح لنيل الأوسكار عن أفضل سيناريو أصلي – كل هذا على الرغم من حقيقة أنه لم يوجد أبداً).

فيلم كوفمان معرضٌ زاه من لوحات انطوائية: **جون كوزاك** محرّك الدمى الذي يكافح ليصبح فناناً في شخصية جون *مالكوفيتش*، تشارلي (كيج) المحروم من الحب في تكيّف، جويل المكتئبة في *إشراقة* سرمدية *على الذهن المنفتح* (٢٠٠٤)، ثاني أعمال كوفمان مع غوندري بعد العمل الهزلي *طبيعة* بشرية (٢٠٠١). يركز *إشراقة* سرمدية على زوجين يمحوان ذكرياتهما عن بعضهما بعضاً عبر جراحة جديدة، ويثب بجرأة عبر بوابات تشبه ما نراه في *مالكوفيتش* إلى الذاكرة وما دون الوعي. يُعدُّ النص، بجوهره الرومانسي المجروح، غلّة كوفمان – يقدم أعجوبة بعد أخرى في تخيّل فقدان الذاكرة التي تحفظ الذات لشخص فُطر فؤاده لكنه بقي مفعماً بالأمل، والجمال المحيّر، والرعب الوجودي لبقاء المرء عالقاً داخل ذهنه المشوش.

تكيّف

المخرج: سبايك جونز، ٢٠٠٢، ١١٤ دقيقة

يكافح كاتب سيناريو يدعى تشارلي كوفمان (نيكولاس كيج) لتحوير عمل سوزان أورليان *لص الأوركيد*، لكن شكوكه الذاتية وتوأمه الجاد الواثق بنفسه يضعان عراقيل في دربه. في هذه الأثناء، تبدأ أورليان (ميريل ستريب) بنفسها تمحيص خياراتها في الحياة وتشعر بالتعب من شخصيتها الفظّة (كريس كوبر). يعج العمل بأفكار، وهو صاخب وصادم (ما الذي ستفكر فيه

سوزان أورليان الحقيقية بشأن صورتها هنا؟). يتطلّب الفيلم مشاهدته عدّة مرات ومن زوايا مختلفة لتقدير عبقريته وثقله العاطفي.

كاثرين كينر

ممثلة، مواليد ١٩٦٠

قالت **كاثرين كينر** مرة، تعلّل حضورها الدائم في صناعة الأفلام الأمريكية المستقلة منذ بداية نهضتها في التسعينيات: "كلما زاد عدد الناس المشتركين في صنع فيلم، أصبح أسوأ عادة". حظيت كينر بمحبة الجمهور لجاذبيتها الجنسية ولمستها الهزلية القوية، وقد أثبتت مهارة كبيرة في أفلام **توم ديسيلو**، وأدّت دور المرأة الصالحة المحبة لعالم (براد بيت) في جوني سيود (١٩٩١)، ودور الممثلة غير المستقرة في *العيش في النسيان* (١٩٩٥).

بسبب قدرتها على عرض ثلاثة أبعاد بشرية في أي شخصية تؤديها، كانت كينر قد أصبحت امرأة دائمة في أعمال المنتجين السينمائيين الذين يحتاجون إلى شخصية متهكّمة. هي نموذج للقسوة العاطفية في فيلم **نيل لابوت** الساخط: *أصدقاؤك وجيرانك* (١٩٩٨)، امرأة الرغبات المتعددة الرائعة في شخصية *جون مالكوفيتش* (١٩٩٩)، مدبّرة منزل مكتئبة ترتد إلى حالة مراهقة مشاكسة في *فاتنة ومدهشة* (٢٠٠١). (أخرجت الفيلم الأخير **نيكول هولوفسنر**، التي منحت كينر دوراً في كل أفلامها).

كانت نفحة نمطية التمثيل قد خفّت في السنوات الماضية، التي شهدت كينر تؤدي دور المرأة المحبة والعطوف في فيلم جود أباتو *بتول في الـــ٤٠ من العمر* (٢٠٠٥)، وتشكّل تهديداً بسيطاً لانسجام الأب مع ابنته في عمل ريبيكا ميلر *أغنية جاك وروز* (٢٠٠٥)، ومثّلت صوت المنطق القوي هاربر لي في فيلم **بينيت ميلر** *كابوت* (٢٠٠٥).

هارفي كيتل

ممثل، مواليد ١٩٣٩

هارفي كيتل رجل خشن لا مثيل له لكنه رقيق على نحو مفاجئ، ولا يخجل من التجرّد من ثيابه أو جلده المجازي لأداء دورٍ ما. بدأ مهنته في التمثيل على أنه أنا **مارتن سكورسيزي** الأخرى التي تبحث عن روحها في الإنتاج المستقل من *ذاك الذي يقرع على بابي* (١٩٦٧) *وشوارع وضيعة* (١٩٧٣)، ثم حلّ **روبرت دي نيرو** محلّه في نهاية المطاف في التعاون مع سكورسيزي. استمر هارفي كيتل في تقديم أعمال مهمة في العصر الذهبي في السبعينيات، من إخراج سكورسيزي إضافة إلى **بول شرادر** في *ياقة زرقاء* (١٩٧٨) و**جيمس توباك** في *فلنغرز* (١٩٧٨)، لكن مهنته ذبلت في العقد اللاحق، ثم ازدهرت مجدداً بالتزامن مع نهضة الفيلم الأمريكي المستقل في التسعينيات.

بعد أن أسّس وجوداً دائماً بوصفه الشرطي المتعاطف في *ثيلما ولويس* (١٩٩١)، والحبيب المخيف في صنيع *شقيقة* (١٩٩٢)، وفوزه بترشيح لجائزة الأوسكار عن أفضل دور مساعد في فيلم بغسي (١٩٩١)، نقل كيتل أيقونة وجوده السينمائي إلى مجموعة من أفلام مخرجين رائعين. حظي بفرصة مع منتج سينمائي غير محنّك حين قبل أداء الدور الرئيس في فيلم كوينتن تارانتينو *كلاب المستودع* (١٩٩٢)، وكان أداؤه الرائع للأبعاد المأساوية لنص تارانتينو العادي مصدر ارتياح للمخرج. ذهب كيتل أيضاً إلى حيث يخشى معظم الممثلين أن يطؤوا بأقدامهم وشارك في عمل آبل فيرارا ملازم *فاسد* (١٩٩٢)، على أنه الشرطي المغمور العديم الأخلاق الذي يسعى إلى عتق غير محتمل. تعاون مجدداً مع تارانتينو على أنه قاتل مروّع في *لب الخيال* (١٩٩٣)، ومع فيرارا على أنه بديل المخرج الفعلي في *لعبة خطرة* (١٩٩٣). غير ذلك، لعب دور صاحب متجر التدخين في كوميديا **واين وانغ** *تدخين*

(١٩٩٥)، والضابط الذي يحقق في جريمة قتل مروّج ممنوعات في فيلم سبايك لي مؤقتون (١٩٩٥)، وشرطي فاسد في عمل جيمس مانغولد *أرض الشرطي* (١٩٩٧).

مثل كثير من زملائه المعروفين في نطاق الأفلام المستقلة، كان كيتل قد اتجه أيضاً إلى خارج الوطن في عمله الواسع النطاق وتعاون مع مخرجين أجانب، الذين رأوا في كيتل شيئاً مختلفاً عن شرطي أو مجرم أكثر من نظرائهم الأمريكيين. فعلاً، كان عمله مع المخرج النيوزيلندي **جان كامبيون** – في *البيانو* (١٩٩٣) على أنه جار وتلميذ هولي هنتر مدرّسة البيانو البكماء، وفي *دخان مبجّل* (١٩٩٩) الذي لم يلقَ حقّه من التقدير على أنه "مبرمج" الذي يعتني بالفتاة الهيبية كيت وينسلت – ما جعله يُظهر قبوله للإثارة والصراحة العاطفية على الشاشة.

فلنغرز

المخرج: جيمس توباك، ١٩٧٨، ٩٠ دقيقة

جيميي فلنغرز (هارفي كيتل) سفّاح وفنان حسّاس في الوقت نفسه. هو اليد اليمنى لوالده رئيس تنظيم إجرامي وعازف بيانو واعد. تصبح أزمة هويته التي تنجم عن ذلك أكثر وضوحاً بعد ظهور منافس رومانسي شهم (يلعب دوره نجم كرة القدم جيم براون). تعثّر الفيلم عند إطلاقه لكنه كسب منذ ذلك الوقت سمعة قوية، وأعاد المخرج الفرنسي **جاك أوديار** صنعه باسم *أفضل ما تجاوزه قلبي* في ٢٠٠٥.

سبايك لي

كاتب ومخرج وممثل، مواليد ١٩٥٧

بعد باكورة أعماله الواعدة والمربحة جداً يجب *أن تناله* (١٩٨٦)، وعمل الرعب المثير *افعل الصواب* (١٩٨٩)، كان **سبايك لي** المخرج

والممثل الشاب الأكثر إثارة للجدل واللغط في أمريكا. كان بالتأكيد أول منتج سينمائي أسود في صناعة يهيمن عليها البيض، وخطيباً مفوهاً للأمريكيين من أصل أفريقي تغذّى من تعصّب أمريكا المؤسساتي للبيض. في مسيرته المهنية المثمرة، كان لي قد قدّم فناً راقياً، وتطرق إلى شبق النساء في *يجب أن تناله*، والعنصرية الذاتية بين السود في *دوار مدرسة* (١٩٨٨)، والتوتر العرقي المثير للفتنة في *افعل الصواب*، والحب بين الأعراق في *حمّى أدغال* (١٩٩١)، والغناء المعاصر في مخدوع (٢٠٠٠)، وسوء تصرف الشركات في حقبة إنرون في هي تكرهني (٢٠٠٥).

يعدُّ إثارة الجدل أداة أساسية في مهارات لي، وهو مخرج متمكّن ومروّج ذاتي. ظهر حتى على غلاف صوت *القرية* في عام ١٩٨٦ تحت عنوان "ولادة بائع". في أثناء ذروة تأثيره في بداية التسعينيات، أدّى دور البطولة مع **مايكل جوردان** في سلسلة من إعلانات "جوردان للطيران" التي كانت أيضاً ترويجاً لأفلامه، وفي الشهور التي سبقت إطلاق فيلم لي الرائع *مالكولم إكس* (١٩٩٢)، نجح في صنع شعار "إكس" على شكل شعار نايك.

ولد لي في الجنوب الأمريكي الذي لا يزال معزولاً عنصرياً (انتقلت أسرته إلى بروكلين حين كان طفلاً صغيراً)، وعُرف عنه انخراطه في مناقشات عن الفصل والتحيّز العنصري في بلد كان قد نقل تركة مريعة إلى مواطنيه السود. (سرد عمله الوثائقي في ١٩٩٧ ٤ *فتيات صغيرات* تفجير الكنيسة بسبب عنصري في بيرمنغهام، ألباما، الذي قتل تلاميذ مدرسة سود في ١٩٦٣). لا يبدو غالباً حسّاساً من أولئك الذين لا يشبهونه. انتُقد لصورته المعادية السامية لمالكي نوادٍ في *أفضل أغاني* مو (١٩٩٠)، وكرّر لي نفسه بعد عقد مع مستشار التلفاز اليهودي الذي يظن نفسه أقوم أخلاقاً من الآخرين في مخدوع. في أثناء الحملة الدعائية لفيلم *حمّى أدغال* في عام ١٩٩١، ضمن لي لنفسه مقالات إضافية حين قال الآتي عن امرأة بيضاء تواعد رجلاً أسود: "إنهما قبيحان، وكلبان مغفلان".

تفيض أعمال سبايك لي بأفكار وشخصيات وحبكات كافية لصنع نصف دزينة من الأفلام. لنستعرض مثالاً حديثاً: بدأ هي تكرهني على أنه فيلم رعب يدق ناقوس الخطر، ثم أصبح فجأة كوميديا جنسية عن شخص فقد وظيفته ودفع الإيجار بعد ذلك بتلقيح سحاقيات ثريات مستعدات لذلك. أشارت البساطة والحيرة في هي تكرهني، فضلاً عن أفكاره الجنسية الرجعية (أي: كل سحاقية تخفي شوقاً كبيراً لعضو كبير)، إلى أن مسيرة لي المهنية دراسة حالة متطورة. تنحو أفلامه الأخيرة إلى كونها كئيبة بصرياً، ويبدو غير مبالٍ بممثليه وضعفه التعليمي، وزيادة السرد والأنماط الجاهزة التي ساءت مع تقدمه في العمر. على كل حال، تحتاج ثقافة الفيلم الأمريكية بشدّة إلى فنانين جريئين ومبدعين مثل لي، الذي شهد نهضة فنية. فعلاً، كان ذلك قد بدأ مع *رجل الداخل* (٢٠٠٦)، عمل ممتع على نحو غريب عن رهائن تربّع على عرش شباك التذاكر الأمريكي.

يجب أن تناله

المخرج: سبايك لي، ١٩٨٦، ٨٤ دقيقة، أبيض وأسود

تقدم هذه الكوميديا المتسلسلة مغامرات نولا دارلينغ (تريسي كاميليا جونز)؛ التي تعاني شبقاً مرضياً وتخدع ثلاثة أشخاص يطلبون يدها ببعض الصعوبة. لم يكن توقيت عمل لي المنخفض الميزانية جيداً، ويعدُّ ضربة إلى "إشباع رغبة الرجل"، لكنه ممتع ومهم في تحقيقه اختراقاً لمخرجين مستقلين سود.

جيمس لغروس

ممثل، مواليد ١٩٦٢

جيمس لغروس دعامة أساسية سابقة في الفيلم المستقل، وكان في الصف الثاني خلف نجوم آخرين مع ممثلين مثل درموت مولروني، وكيفن

كوريغان، ومايكل إمبريولي الممثل الرئيس مستقبلاً في سوبرانو. ظهر لغروس دائماً في أدوار تتطلب جانباً شريراً لا يتضح فوراً من مظهره الوسيم وصوته الرقيق. تضمنت أدوار مبكرة لصَ ممنوعات متدرّب في فيلم **غس فان سانت** *راعي بقر متجر الأدوية* (١٩٨٩)، والشرطي السابق المهم الذي يصبح شريكاً في جريمة مع **درو باريمور** في فيلم تامارا ديفيز *جنون السلاح* (١٩٩٢)، والجار اللطيف لكن الشرير في عمل ستيسي كوكران مسدسي *الجديد* (١٩٩٢).

ظهر في دور مخيف على أنه صديق جديد لبطل *أمان* (١٩٩٥) المهوّس بالبيئة، ووجد مجالاً لفطنته الهزلية في فيلم **توم ديسيلو** *العيش في النسيان* (١٩٩٥)، وأدّى دور تشاد بالومينو الممثل المسرحي الكثير النسيان. يذكّرنا أداء لغروس بممثل ديسيلو الرئيس السابق براد بيت، وقد افترض عدد كبير من المشاهدين أن الشخصية محاكاة للنجم المعروف، على الرغم من الرفض القاطع من الشخصين المعنيين. كان تميّز لغروس قد ذبل منذ منتصف التسعينيات، وعلى الرغم من أن صنع الأفلام المستقلة بقي ثابتاً، إلا أنه ظهر فقط في دوري الحبيب المتعب من قلق حبيبته في فيلم **نيكول هولوفسنر** *فاتنة ومدهشة* (٢٠٠١)، وموظف الطعام الجاهز في عمل بيلي موريزيت المقتبس من مسرحية مكبث *إسكتلندا، والد* (٢٠٠١).

العيش في النسيان

توم ديسيلو، ١٩٩٥، ٩٠ دقيقة، أبيض وأسود وملون

هذا فيلم رائع يحظى بإعجاب كل مخرج مستقل، ويعرض بصخب كل التوتر والكدح والصعوبات التقنية في صنع فيلم بميزانية صغيرة. وسط الفوضى المعتادة لخطوط متشابكة وميكروفونات متداخلة، يكافح المخرج نيك ريف (ستيف بوسيمي) للعثور على ممثلين وعاملين، وفيهم ممثلة غير دائمة

(كاثرين كينر)، ونجم مغرور (جيمس لغروس)، ومصوّر سينمائي لا يمكن الوثوق بموهبته (درموت مولروني). تُعرض كوميديا ديسيلو الممتعة في ثلاثة أُطر وتتبدّل المشاهد بجمالية بين الملون والأبيض والأسود، وتتزايد حدّة الموقف دائماً في فوضى غريبة.

ريتشارد لنكليتر

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٦٠

في بداية *قبل الشروق* (١٩٩٥)، يقترح جيسي (**إيثان هوك**) فكرة لبرنامج شبكة كوابل يعرض كل أسبوع "وثائق ٢٤ ساعة من حياة حقيقية"، وفي *قبل الغروب* (٢٠٠٤) يتخيل الشخصية نفسه رواية تظهر في أغنية بوب مدتها ثلاث دقائق. اشترك جيسي مع ريتشارد لنكليتر بصلة فنية في مدة محددة. يعرض عملا لنكليتر *الهارب* (١٩٩١) و*ذاهل ومرتبك* (١٩٩٣) أحداثاً تستغرق ٢٤ ساعة، ويغطي *قبل الشروق* أصيلاً يمتد إلى الصباح الآتي. يعرض فيلما *ضاحية* (١٩٩٦) و*شريط* (٢٠٠١) دراما ليلة واحدة، ويصوّر *قبل الغروب* أقل من ساعة ونصف من الوقت الحقيقي. يمتلك لنكليتر أذناً مرهفة للأحاديث المشتركة، دائماً بين شخصيات رئيسة، وتلك العناصر التي تكتسب شكلاً وزخماً من بنيتها المؤقتة المحكمة – فضلاً عن فورية لا يمكن إنكارها. يعلن بوصفه رجلاً يؤدي دوراً مميزاً في *حياة يقظة* (٢٠٠١): "هناك لحظة واحدة فقط، وهي الآن، والسرمدية".

سخرية لنكليتر الكبيرة وطاقاته الفكرية وجمالية عمله الواضحة (اثنا عشر فيلماً في نحو خمس عشرة سنة) ليس ما يتوقعه المرء من كاتب ومخرج *الهارب*، الذي منح بديلاً لابتكار وسائل الإعلام الديموغرافي المعروف بالجيل إكس. *الهارب* حلقة من حياة يوم صُوّرت في قبو منزل لنكليتر في أوستن بتكلفة ٢٣,٠٠٠ دولار تقريباً، وأدّى الفيلم إلى عقد

اتفاقات مع إستوديوهات من أجل أفلام *ذاهل ومرتبك*؛ كوميديا اليوم الأخير في مدرسة ثانوية في ١٩٧٦، والعمل الرومانسي الرائع *قبل الشروق*. بحلول منتصف التسعينيات، بدأ لنكليتر يتحول إلى مواد موجودة وكتّاب سيناريو آخرين من أجل أفلامه، لكن النتائج كانت متفاوتة. تُعدُّ *ضاحية*، التي عدّلها **إريك بوغوسيان** من مسرحية له، تراجعاً كبيراً ومخططاً له عن أفلام لنكليتر السابقة، وكان *فتيان نيوتن* (١٩٩٨) تحية لطيفة إلى فريق حقيقي من لصوص المصارف.

في عام ٢٠٠١، زادت رغبة لنكليتر بالتجريب مع مجموعة مختلفة من الأفلام: عمل الخوف من الأماكن المغلقة *شريط*، مقتبس من مسرحية **ستيفن بلبر** عن ليلة تصفية حسابات بين ثلاثة أصدقاء قدامى من المدرسة الثانوية، والفيلم الذي لم يلقَ حقه من التقدير *حياة يقظة* (٢٠٠١)، الذي يقدّم شاباً (ويلي ويغنز من *ذاهل ومرتبك*) عبر "حلم واضح" ربما يكون في الواقع بداية حياته بعد الموت. ومثل *شريط*، صُوّر *حياة يقظة* باستخدام آلة فيديو رقمية محمولة، لكنه نُقل بعد ذلك إلى روتوسكوب عبر حاسوب ماكنتوش ج٤. صور الفيلم الجميلة وفعل الفضول الوجودي مثل منشّط – كل شيء في هذا العالم الحالم يبدو متقلّباً، وعُرضة للنقاش، على الرغم من أن مدَّ البعد الفلسفي يتراجع في نهاية المطاف ليفسح المجال أمام إثارة مقنعة وقوية.

خاض المخرج تجربة هوليوود منعشة مع الفيلم التجاري مدرسة *الصخرة* (٢٠٠٣)، الذي استطاع إسعاد الجمهور، وبقي في الوقت نفسه فيلم ريتشارد لنكليتر بكل وضوح: لكن لا يمكن قول الأمر نفسه على فيلم دببة *الأخبار السيئة* (٢٠٠٥)، الذي فشل في إخفاء أصوله الهوليوودية. عاد لنكليتر بعد ذلك إلى روتوسكوب من أجل عمل **فيليب ك. ديك** *ماسح ضوئي داكن* (٢٠٠٦)، وأخرج فيلم رعب من رواية **إريك سكلوسر** الأكثر بيعاً *أمة الطعام السريع* (٢٠٠٦) – كلها أدلّة على منتج سينمائي فريد، ذي مخيلة فريدة، صنع أفلاماً مميزة بامكانات بسيطة.

حياة يقظة

المخرج: ريتشارد لنكليتر، ٢٠٠١، ١٠٠ دقيقة

مثل نسخة رسوم متحركة من *الهارب*، يقدم فيلم الهلوسة المعقّد هذا سلسلة أحلام يقظة، وينتقل من حلم إلى آخر ويتضمن تجلّيات فلسفية صغيرة وإدراكاً أكثر إثارة للقلق لرحّالته. لا يعد نقداً للفيلم أنه خيالي جميل وأن الحديث الفكري المتواصل قد يجعل بعض المشاهدين يشعرون بالنعاس – فعلاً، يبدو مصنوعاً على نحو خاص لجعلهم يشاهدون أحلاماً رائعة.

جوليان مور

ممثلة، مواليد ١٩٦٠

في مذكراتها *للقتل* (١٩٩٨)، تكتب **كريستين فاتشون**: "بإنتاجي *أمان*، حظيت بفرصة لمراقبة **جوليان مور** وهي تعمل. في دور امرأة تشعر أن بيئتها تهاجمها، خسرت عشرين رطلاً وأضحت نحيلة لتبدأ العمل. مشت في أرجاء المكان ضعيفة من الجوع، وبدأت تصبح هزيلة تقريباً. رؤية ما تفعله ممثلات رائعات فعلاً بأجسادهن عن كثب – وأذهانهن – جعلني أدرك: الممثلون ليسوا مثل الأشخاص الآخرين".

وجوليان مور ليست مثل معظم الممثلين، نظراً إلى مواهبها وقدراتها التي تكاد تخلو من الأخطاء. بدأت مور مسيرتها المهنية ممثلة مسرحية في نيويورك، وجذبت اهتماماً جدّياً في بداية التسعينيات بسبب عدد من الأدوار، أهمها دورها يلينا تشيخوف في فيلم **لويس مال** الأخير *فانيا في الشارع الثاني والأربعين* (١٩٩٤)، ودورها في عمل **روبرت ألتمان** *طرق مختصرة* (١٩٩٣)، الذي أدّت فيه مشهداً مشهوراً عارية من الخصر إلى الأسفل. فازت بأول ترشيح لجائزة الأوسكار عن مشاركتها في فيلم **بول توماس**

أندرسون *ليالي الرقص* (١٩٩٧) الذي أدّت فيه دور ممثلة أفلام راشدين تدعى أمبر ويفز، التي تمثّل دور أم لأسرة يعمل أفرادها في الأفلام الخلاعية لكنها لا تتواصل على نحو جيد مع ابنها الشاب. كان دورها على أنها غانية جليدية في *أسطورة بصمات الأصابع* (١٩٩٧) أول تجارب تعاون عديدة مع زوجها المستقبلي مخرج الأفلام المستقلة **بارت فروندليتش**، وكانت مور حاملاً بابنهما البكر حين أدّت دور فنانة غريبة الأطوار في *ليبوسكي الكبير* (١٩٩٨).

يمكن أن تظهر مور المتعددة المواهب تشع بهاءً أو بسيطة على نحو مجرّد، ويمكن أن تكون مثيرة أو متزمّتة، لكن من دون أن تبدو هزلية أيضاً. مهاراتها التقنية وتلك المتعلقة بالتوقيت مدهشة، خاصة قدرتها على تعديل صوتها وفقاً للدور. يمكن أن تطلق موجات عارمة من مشاعر جيّاشة، كما فعلت في الثرثرة المتدفقة في نهاية فيلم **تود هاينز** *أمان* (١٩٩٥)، أو في تعبيرها عن الأسى على أنها زوجة تشعر بالذنب في عمل أندرسون *المغنولية* (١٩٩٩).

في الوقت نفسه، لا يمكن لممثلين كُثر أن يضاهوا قدرة مور على نقل الألم والشغف المكبوتين في تعبيرات بسيطة لا شعورية تقريباً؛ موهبة عرضتها في ١٩٩٩ على أنها الزوجة الخائنة في *نهاية العلاقة*، ومرتين في عام ٢٠٠٢ حين أدّت دور سيدتي منزل عالقتين في دورهما الاجتماعي المحدد سابقاً في عمل هاينز بعيد *عن الجنة* وفيلم **ستيفن دالدراي** *الساعات* (منحتها الأفلام الثلاثة ترشيحاً لجائزة الأوسكار). مثل العديد من زملائها أيقونات الأفلام المستقلة، انتقلت مور بسهولة بين أفلام إستوديوهات تدر مالاً وفيراً وأعمالٍ منخفضة الميزانية تحبها. عندما عملت مع هاينز، قبلت جزءاً صغيراً من أجرها المعتاد، ولسبب وجيه: يمكن لتعاونهما أن يصبح واحداً من أعظم شراكات ممثلة - مخرج في التاريخ.

مايكل مور

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٤

مايكل مور مخرج وثائقي متعدد المواهب. يتمتع بأنف مراسل محقق يكشف الفضائح والفساد، وعين قيّم للصور الجميلة، وفطنة *كاميرا* خفية للمواقف المضحكة، وشعور غضب ناشط ملتزم. يقدّم مور نفسه على أنه فرد مخيف بين شركات وأنظمة رئاسية، ويعدُّ بطلاً زائفاً للطبقة العاملة، والصوت المشوّش للمنطق الذي يسرد أفلامه بنبرة نعم- صحيح تهكّمية. هو ناشر فضائح، ويخوض عبر نسيج طبقة الأثرياء المهلهل ليعرض على مشاهديه الحقائق البشعة، لكنه يُحلّي ذلك بروح دعابة. بغض النظر عن مدى جدّية موضوعه – إفلاس الشركات، عنف الأسلحة القاتل، الحرب على العراق – يستطيع مور تقديم مادته بكوميديا تطلق ضحكات عالية من دون التقليل من أهمية القضايا.

بدأ مور، وهو صحفي سابق، الإنتاج السينمائي مع *أنا وروجر* (١٩٨٩)؛ عمل وثائقي عن التأثير المدمّر لقيام جنرال موتورز بإغلاق مصانعها في بلدته فلنت، ميتشيغان. أتبع ذلك بفيلمه الروائي الوحيد حتى الآن *القديد الكندي* (١٩٩٥)؛ عمل هزلي كيفما اتفق يظهر فيه الرئيس الأمريكي متشوقاً إلى صرف انتباه مواطنيه عن اقتصادهم الضعيف ويقرّر غزو كندا (الفكرة التي سيطوّرها لاحقاً في عام ١٩٩٩ فيلم *المتنزه الجنوبي: أكبر وأطول وغير مشذّب*). عاد مور إلى صيغة الوثائقي في عام ١٩٩٧ مع *الكبير* (قدّم أيضاً سلسلتين إخباريتين قصيرتين هما *أمة التلفاز* و*الحقيقة المرّة*). ردّد *الكبير* الفكرة الرئيسة في *أنا وروجر*: كما لاحق مرة رئيس جنرال موتورز **روجر سميث**، يطارد الآن عدداً من الرؤساء التنفيذيين، ويتبادل أطراف الحديث في نهاية المطاف مع مدير نايك؛ **فيل نايت**.

مور البدين ذو الصوت الأجش ناقد لأعماله الوثائقية، ويعمل غالباً مدير مراسم لها. تعاني أفلامه ضعفاً ينجم عن نرجسية وآراء عاطفية، ويحاول إجراء تحويرات ثانوية لكن مزعجة للحقائق والترتيب الزمني. أظهر *بولنغ كولومباين*(٢٠٠٢) كل الأخطاء المذكورة آنفاً، لكنه أكثر تطوراً فيما يتعلق بجدال تحليل الذات الطموح وعواقب ثقافة السلاح الأمريكية، التي وصلت إلى ذروتها في مذبحة المدرسة الثانوية في كولومبيا في عام ١٩٩٩ (موضوع فيلم **غس فان سانت** الخيالي *فيل*، الذي أُطلق في السنة نفسها).

لم يحصد *بولنغ كولومباين*جائزة أوسكار أفضل فيلم وثائقي فقط، لكنه أصبح أيضاً العمل الوثائقي الأعلى إيراداً في التاريخ – رقم قياسي حطّمه فيلم مور الآتي، الفائز بجائزة السعفة الذهبية، فهرنهايت ٩/١١ (٢٠٠٤)، في عطلة الأسبوع الافتتاحية وحدها. حظي ذمُّ مور إدارةَ بوش بدعاية مجانية حين رفضت ديزني السماح لمؤسستها الفرعية ميراماكس بتوزيعه. على الرغم من ذلك، ظهر الفيلم في أعلى قائمة شباك التذاكر الأمريكي، وتلك أول مرة لفيلم غير روائي. بالنسبة إلى روّاد السينما الليبراليين، على كل حال، أثبت فهرنهايت ٩/١١ أنه عمل مثير جداً ويفطر القلب في الوقت نفسه؛ لأنه في نهاية موسم انتخابات ٢٠٠٤ بقي **جورج دبليو. بوش** في منصبه. بذل مور قصارى جهده، لكن فنّه أو رسالته الأدبية لم تستطع تغيير العالم.

إرول موريس

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٤٨

يمكن للمرء القول إن مسيرة **إرول موريس** في الإنتاج السينمائي جريئة. عندما أخبر صديقه **فيرنر هيرزوغ** عن الصعوبات التي يواجهها في تمويل مشروعاته، ردَّ هيرزوغ أن على موريس ببساطة أن يمضي قدماً، وأضاف المخرج الألماني أنه: "في اليوم الذي أرى فيه العمل النهائي، سآكل

حذائي". تبين أن العمل النهائي هو *بوابات الفردوس* (١٩٨٠)؛ صورة مسلّية وغنية بالتفاصيل عن مالكي وزبائن مقبرتين للحيوانات الأليفة. نفّذ هيرزوغ أيضاً جانبه من الاتفاق، ودخل التاريخ في فيلم **ليز بلانك** القصير سنة ١٩٨٠ *فيرنر هيرزوغ يأكل حذاءه*.

أدخل موريس خيوطاً جديدة من الكوميديا الساخرة إلى النسيج الوثائقي، وهو إبداع سيصبغ أعمال المنتج السينمائي غير الروائية، إضافة إلى مايكل مور وكريس سميث (*الفيلم الأمريكي* في ١٩٩٩). حتى في فيلم *السيد موت: صعود وسقوط فريد إيه. لوشتر الابن* (١٩٩٩)، عن التكنولوجي وناكر محرقة اليهود الذي حُكم عليه بالإعدام، وضع موريس لمسات مدمجة من دعابة سوداء. تقدم مشاهد شارة الافتتاح، التي ينيرها البرق، لوشتر على أنه عالم مجنون في صورة مرعبة من الخمسينيات. لكن افتقار أعمال موريس إلى الأحاسيس المرهفة نادراً ما تقلل من أهميتها. *بوابات الفردوس* مُسلٍّ ومثير للإعجاب في الوقت نفسه نتيجة تعلّق شخصياته المفرط أحياناً بقططهم وكلابهم الميتة، وفيلمه الثاني *فيرنون، فلوريدا* (١٩٨١)، صورة ملونة عن أهل فلوريدا الغريبي الأطوار الذين لا ينحدرون أبداً إلى المفارقة المضحكة الزائفة.

كان موريس قد أنتج دائماً أعمالاً، على نحو ملائم لطالب فلسفة سابق دفع إيجار منزله مرة بالعمل محققاً خاصاً، تطرح أسئلة عن حدود المعرفة ومعرفة الذات. يعدُّ *تاريخ موجز للزمن* (١٩٩١) شرحاً مبهجاً لأعمال **ستيفن هاوكينغ** الأفضل بيعاً، وسريع ورخيص *وخارج السيطرة* (١٩٩٧) عمل أربعة أشخاص رائع عن مجموعة يائسة من المختصين (فنان تشذيبي، خبير خُلد، عالم آليين، مروّض سباع)، يدمج العلمي بالفلسفي ليصل إلى نتائج محيّرة. يحلُّ *الخط الأزرق الرفيع* (١٩٨٨)، الحافل بالتفاصيل والصادم على نحو هادئ، لغز جريمة ويساعد على إطلاق سراح راندال آدمز؛ رجل من تكساس يقضي عقوبة السجن المؤبد بسبب جريمة لم يقترفها.

حاز فيلم *ضباب الحرب: أحد عشر درساً من حياة روبرت إس. ماكنمارا* (٢٠٠٣) على جائزة أوسكار أفضل عمل وثائقي، وتضمن عدداً من أفكاره التي يمكن تعرّفها فوراً: لا سرد، لا **فيليب غلاس** غاضب (المخرج الذي امتدح موهبة الكاتبة في إثارة "تهديد وجودي")، أو كنز نفيس من مشاهد أرشيف. هذا عمل موريس في تصوير موقع يمكّن الشخص المعني – في هذه الحال، وزير الدفاع الأمريكي الأسبق **روبرت ماكنمارا** – من التحدث مباشرة إلى آلة التصوير. وفقاً للسياق، يُذكر ماكنمارا على أنه وسيط سلام ومحرض على الحروب في الوقت نفسه، وعلى الرغم من تكتّمه، إلا أن موريس يسمح للمشاهد بإطلاق الحكم النهائي.

بوابات الفردوس

المخرج: إرول موريس، ١٩٨٠، ٨٠ دقيقة

يقدّم أول أعمال موريس الوثائقية، المسلي والساخر والمؤلم في الوقت نفسه، قصصَ عدد من محبي الحيوانات في مقبرة حيوانات أليفة في كاليفورنيا. كما هي حال معظم أفلام موريس، الموضوع الظاهري ليس إلا نقطة دخول إلى تحقيق أكبر لم يُبتّ به بعد ويضم، ضمن أشياء أخرى، الحب والإدراك والشخصية والعدمية.

باركر بوزي

ممثلة، مواليد ١٩٦٨

بعد أن شاركت في أكثر من ثلاثين فيلماً معظمها منتج على نحو مستقل في مدة ثماني سنوات فقط، اختيرت **باركر بوزي** "ملكة الأفلام المستقلة" في مجلة *تايم* – لقب سيكون وسام شرف لها. تتصف بوزي بجمال بريء، وهي كوميدية ماهرة وصاخبة وكثيرة الكلام، وغالباً ما تترنح شخصيتها على حافة

الهستيريا والتوتر لتحافظ على توازنها. تلك هي الحال في عمل الارتجاع الفني عن الثانوية *ذاهل ومرتبك* (١٩٩٣)، حيث تركت بوزي انطباعاً باكراً لا يُنسى على أنها دارلا، السادية التي تفرض التزاماً مخيفاً على طلاب السنة الأولى. ارتقت بوزي إلى مرتبة النجمة اللامعة مع العمل الناجح *فتاة الحفل* (١٩٩٥)؛ عمل كوميدي اكتسب مقاماً رفيعاً من دور بوزي على أنها فتاة أنيقة تلتزم المواعيد وتقيم حفلات مؤجرة في علّيتها بدلاً من إيجاد وظيفة – أي: حتى تعقد العزم على أن تصبح أمينة مكتبة.

على الرغم من أنها ظهرت في عدد من أعمال **نورا إفرون** الكوميدية ومسرحية هزلية أخرى، إلا أن بوزي ركّزت وقتاً طويلاً، مصادفة أو عمداً، على مشروعات منخفضة الميزانية ومحددة الأهداف. بعض أفلامها فقط جيد على نحو خاص، لكن وجودها الفذ يضيف دائماً طاقة إلى أي عمل. لعبت دور متآمرة مع قاتل في مرح (١٩٩٥) في تحوير واضح لرواية دينيس كوبر، وقد ظهرت في عدّة أفلام طويلة وقصيرة للمخرج **هال هارتلي**، وفيها *هنري الأحمق* (١٩٩٧)، لعبت فيه دور الغانية التي تتزوج جوّالاً. أعادت الدور في التكملة *فاي المتجهمة* (٢٠٠٦)، الذي سُمّي باسم شخصية بوزي.

مثل *هنري الأحمق*، ركّز فيلم **مارك وترز** *منزل نعم* (١٩٩٧) على علاقة أقرباء متوترة: الصلة سفاح القربى بين جاكي أو (بوزي)، المتعلّقة بشدة بالسيدة الأولى السابقة، وشقيقها التوأم (جوش هاميلتون). صعدت بوزي إلى السيارة الكبيرة مع أسرة أخرى تعاني اختلالاً وظيفياً في فيلم غريغ موتولا رحّالة *النهار* (١٩٩٦)، وفي عمل **جيل سبرتشر** *مراقبو الساعة* (١٩٩٧)، وكان أحد أفراد فريق (فيهم طوني كوليت وليزا كودرو) انغمس في بيئة عمل سامة على نحو متزايد. أخيراً، شاركت بوزي في فيلم **ريبيكا ميلر** *سرعة شخصية* (٢٠٠٢)، وقد استمرت في العمل مع فريق التمثيل في أعمال **كريستوفر غست** في *انتظار غوفمان* (١٩٩٦)، و*الأفضل في العرض* (٢٠٠٠)، و*ريح عاتية* (٢٠٠٣).

منزل نعم

المخرج: مارك وترز، ١٩٩٧، ٨٥ دقيقة

قبل وقت طويل من أدائها دوراً في المسلسل التلفزيوني *قانون بوسطن*، كانت بوزي نجمة لامعة ومحبوبة في عددٍ من الأفلام المستقلة، التي لخّصتها ربما كوميديا وتزر السوداء عن ولع جاكي أو. بشقيقها التوأم. ومثل كثير من بواكير أعمال سندانس، يقدم الفيلم أسرة تعاني خللاً وظيفياً يقضي أفرادها عطلة معاً. لم يتفوق السيناريو السينمائي على أصوله المسرحية، لكن بوزي ألقت نفسها بتهور في هذا العمل الغريب.

كريستينا ريتشي

ممثلة، مواليد ١٩٨٠

على الرغم من أنها أثارت انتباه محبي السينما أول مرة على أنها الصغيرة المدوّرة العينين في أفلام *أسرة آدمز*، إلا أن **كريستينا ريتشي** تخلّصت من قيد الفتاة النجمة وأصبحت أميرة أفلام مستقلة مغرورة في نهاية العشرينيات من عمرها. كان دورها الانتقالي في فيلم **إنغ لي** *العاصفة الجليدية* (١٩٩٧) على أنها المراهقة المتهكّمة ويندي هود، وأحد أفراد مجموعة متعددة الأجيال تستمتع بالحياة في منطقة ثرية في إحدى ضواحي كونيكتيكت. أغرت ويندي شقيقين مختلفين، واستمتعت ببعض الدلال في قناع ريتشارد نيكسون المطاطي – إشارة جيدة إلى ذوق ريتشي المتطور.

في السنة الآتية، وسّعت ريتشي خطواتها مع مجموعة من الأفلام، وفيها عمل **جون وترز** *ابتهاج* (١٩٩٨)، وفيلم مورغان ج. فريمان *أزرق صحراوي* (١٩٩٨) الذي لعبت فيه دور صانعة قنابل في بلدة صغيرة. شقراء أخيراً، بشرتها حليبية، ومتورّدة لترتدي فستاناً جميلاً وماكياجها لامع، تألقت

ريتشي تألقاً مثيراً على أنها الرهينة المتعاونة في فيلم **فنسنت غالو** *بوفالو ٦٦* (١٩٩٨)، خاصة في سلسلة رقصات نقرية حالمة تؤديها في زقاق ضيق وكئيب. في الصيف نفسه الذي أُطلق فيه *بوفالو ٦٦* في الولايات المتحدة، رأينا ريتشي ذات شعر بلاتيني ومختلفة تماماً في كوميديا **دون روس** السوداء الساخرة *عكس الجنس* (١٩٩٨)، على أنها امرأة خطرة وشريرة تسعى إلى إحراج أخيها بيل **(مارتن دونوفان)** بإغواء صديقه الأحمق.

على الرغم من أدوارها الجيدة العديدة، مثل دورها المساعد على أنها حبيبة القاتل المتسلسل أيلان ورنوس في فيلم **باتي جنكينز** *وحش* (٢٠٠٣)، إلا أنه يبدو أن ريتشي تسيء انتقاء أعمالها أو تتعثر في السنوات الأخيرة. لكن نظراً إلى الاندفاعة الكبيرة في بداية مسيرتها المهنية، ربما يعزى سبب ذلك إلى آلام متزايدة أخيراً.

ديفيد أو. رسل

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٨

تنغمس شخصيات أعمال **ديفيد أو. رسل** الكوميدية السريعة الاهتياج في حالات محيّرة من الارتباك الأخلاقي الفاسد، ويجب أن تتكلم أو تقاتل لتجد مخرجاً لها. مثل نظيريه الأمريكيين **سبايك جونز وتشارلي كوفمان**، يراهن رسل على أن الأداة الأكثر فاعلية لتفحّص القضايا الكبيرة – التخيّل الذاتي، تعريف الضرورة، احتمال عيش حياة ذات معنى – هي الكوميديا الغريبة، ولذا ضمّن أعماله مقداراً كبيراً من الدعابة وقدّم موضوعات مثل سفاح القربى، والحرب، والقلق الوجودي.

أمضى رسل العشرينيات من عمره على أنه ناشط تعليم قراءة وكتابة في نيكاراغوا وشمالي شرقي أمريكا. كان فيلمه الأول فيديو وثائقياً قصيراً عن مهاجري أمريكا الوسطى في بوسطن، حيث علّم الإنكليزية على أنها لغة

ثانية. أظهر في أول أفلامه الطويلة الجريئة *القرد* (١٩٩٤) طالباً جامعياً **(جيريمي ديفيز)** الذي تخطّى على نحو كارثي حدود دوره على أنه الشخص الذي يعتني على مدار الساعة بوالدته المصابة. حرّكت علاقات الأسرة المشاكسة أيضاً مياه فيلم *غزل مع كارثة* (١٩٩٦)؛ كوميديا غريبة رائعة يسافر فيها شخص مُتبنّى ووالد جديد **(بن ستيلر)** في أرجاء الولايات المتحدة بحثاً عن والديه الحقيقيين.

لم يؤكد فيلما رسل الآتيين على العنف والطاقات العبثية في *غزل مع كارثة* فحسب، إنما كشفا فطنة رسل السياسية أيضاً. في *ثلاثة ملوك* (١٩٩٩)، الذي أخرجه رسل لمصلحة وارنر برذرز، نرى حبكة سرقة ساخرة يخطط لها أفراد من جنود عاصفة الصحراء تتحول إلى مهمة إنقاذ إنسانية بعد أن يكتشفوا العواقب البشعة للحرب التي انتهوا من خوضها ظاهرياً. عمل كئيب ومثير للفضول أخلاقياً، وكان أول عمل من إستوديو أمريكي يُطلق ويطرح أسئلة عن الدوافع الحقيقية خلف الحرب الأمريكية الأولى على العراق والفوضى العارمة التي خلّفها الانتصار هناك. (في ٢٠٠٤، قدّم رسل تكملة وثائقية بعنوان *أجر الجنود*، الذي رفضت وارنر برذرز تضمينه في نسخة دي- في- دي من *ثلاثة ملوك*، لكنه وجد أخيراً منزلاً مع الموزّع الصغير سينما ليبر).

في أثناء إنتاج *ثلاثة ملوك*، تشاجر رسل والنجم **جورج كلوني** باستمرار وضربا بعضهما بعضاً مرة. على نحو مناسب لمايسترو فوضى الشاشة، يمكن لرسل أن يكون عدائياً وقوة عدم استقرار في مواقع تصويره – في نيويورك *تايمز*، صوّرت المراسلة شارون واكسمان موقع *أنا قلب هوكابيس* (٢٠٠٤) على أنه مجموعات متنافرة وأرض لا يشرف أحد عليها. في الفيلم الذي لا يمكن تصنيفه (لم يلق استحساناً)، وظّف الناشط البيئي الجاد **جاسون شوارتزمان** (في دور اقتبسه رسل من حياته حين كان صغيراً) فريقَ

تحقيق وجودي من زوج وزوجة **(ليلي توملين ودستن هوفمان)** للتحقيق في حياته الداخلية والخارجية. مثل *غزل مع كارثة*، *هوكابيس* تحقيق عن الهوية يمثّل روح إنتاج رسل السينمائي: بليغ، مجنون قليلاً، ولا يعرف الكلل في سعيه الميتافيزيقي.

جون سيلز

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٠

اسم جون سيلز مرادف، للأفضل أو الأسوأ، لسينما نهضة الوعي. يساريٌّ مخلص يتحسّر على الفن الضائع للكتلة الشيوعية (كان عنوان أول أفلامه على القائمة السوداء في ١٩٥٣ *ملح الأرض*)، وتخصّص سيلز في الإنتاج السينمائي الإنساني التحرّري الذي يجذب غالباً المديح لنواياه الطيبة أكثر من أسلوبه أو مادته. يمتلك مهارة كبيرة في رسم شخصيات غريبة وساخرة، لكنها تتحول غالباً إلى أفواه غير مقنعة لمواقف اجتماعية أو سياسية.

سيلز مستقلٌّ عنيد، ويتفادى دائماً ميزانيات كبيرة لتكون له الكلمة الفصل، وقد بدأ حياته المهنية على أنه كاتب سيناريو لمصحلة **روجر كورمان**، واستفاد من الأجر الذي حصل عليه عن كتابة *بيرانا الضارية* (١٩٧٨)، *والسيدة بالأحمر* (١٩٧٩) في تمويل باكورة أعماله *عودة سيكوكس ٧* (١٩٧٩). (طوال حياته المهنية في الإخراج، كان سيلز قد استمر في التأليف بأجر، وكتب أخيراً سيناريو *الحديقة الجوراسية ٤*). في أفلام لاحقة، أظهر سيلز ميلاً إلى القصص عن أشخاص غريبين، أو منفصلين عن واقعهم. نرى الشخصية الرئيسة في *لينانا* (١٩٨٣) عالقة في زواج بائس، ويغرم بامرأة أخرى. في الكوميديا المحببة برغم هفواتها *الشقيق من كوكب آخر* (١٩٨٤)، يؤدي **جو مورتون** دور كائن صامت تهبط مركبته الفضائية قبالة هارلم المضيافة.

يتحول سيلز إلى الدراما التاريخية بعد ذلك: يقدّم *ماتيوان* (١٩٨٧) عن إضراب حقيقي في العشرينيات يقوم به اتحاد من أعراق مختلفة في مناجم غربي فيرجينيا، ويرتكز *ثمانية رجال مطرودون* (١٩٨٨) على فضيحة تشيكاغو وايت سوكس السيئة الصيت في عام ١٩١٩. أظهر الكاتب والمخرج النشيط أنه لا يمكن تصنيف أعماله في فئة معروفة مع أفلامه الآتية المتباينة *سمك الرغبة* (١٩٩٢)، عن امرأة بيضاء مشلولة وممرضتها السوداء، وسر *رون إنيش* (١٩٩٤) المقتبس من حكاية أسطورية كلتية.

إحدى صفات سيلز المميزة هي السرد الطويل الذي يتضاعف بتقديم التاريخ الشفهي لمجتمع، ويتميز بمعانٍ قصصية وتفاصيل غير ملائمة. مدينة *الأمل* (١٩٩١) فسيفساء عن مدينة نيويورك، ونجم وحيد (١٩٩٦) استحضار لجريمة قتل قديمة تقع على حدود بلدة في تكساس، و*دولة الشروق* (٢٠٠٢) تقدم مطوّرين عقاريين يصلون إلى بلدة هادئة في فلوريدا. يعدُّ الماضي المستبد مع كل أشباحه بطله الحقيقي، وتشترك شخصيات سيلز الصالحة غالباً في مزيج من سهولة التكيّف وخيبة الأمل. تقول شخصية **إيدي فالكو** في *دولة الشروق*: "أوه، الأسوأ يحدث، هل تعرف هذا؟ ومعظمه يحدث لي".

تبلغ إستراتيجية سيلز في الإخراج نقطة تضرب فيها ما يحدث عرض الحائط وترى ما يبقى. تبدو توليفاته روتينية وينحو التزامه بمحاكاة الواقع اليومي نحو فوضى البيئة، ومشاهد غير مترابطة، وغموض غريب في النبرة. على كل حال، هناك استثناءات لهذه القواعد، كما في صور **هاسكل ويكسلر** الضوئية المثيرة في *ماتيوان* وفي سياق *الأعراف* (١٩٩٨)؛ تجربة طموحة في بنية لا متناسقة. في النهاية، يعتمد نجاح أفلامه على قوة الكتابة، وعندما يكون سيلز في أفضل حالاته، تجسّد شخصياته الصلات التي لا يمكن فصمها بين قوى اجتماعية هائلة والكلمات والأفعال الصغيرة في الحياة اليومية.

نجم وحيد

المخرج: جون سيلز، ١٩٩٦، ١٣٥ دقيقة

يؤدي كريس كوبر دور الشريف النحيل والمحترم في بلدة حدودية في تكساس، حيث تُكتشف هياكل عظمية في خزانة، أو في التراب – يفتح اكتشاف رفات بشرية جرّة أسرار تورّط ضمناً والده رجل القانون الأسطوري (يؤدي دوره في مشاهد من الذاكرة ماثيو مكوناغي). الفيلم يثير مشاعر جيّاشة وهو إحدى أكثر محاولات سيلز نجاحاً في وضع منظومة متجانسة، وسرد متعدد المستويات في خدمة عمل تاريخي وقصة واقعية عن أشخاص كانوا موجودين فعلاً.

جيمس سكاموس

منتج، مواليد ١٩٥٩

اتسمت حياة كاتب السيناريو والمنتج **جيمس سكاموس** المهنية وتشكّلت بشراكته مع موهبتين رئيستين: المنتج **تد هوب**، شريك سكاموس منذ أمد طويل في شركة غود ماشين، والمنتج السينمائي **إنغ لي**. كان سكاموس منتجاً في كل أفلام لي حتى الآن وكاتب سيناريو فيها كلها باستثناء عملين فقط. منذ أول أفلام لي، العمل المنخفض الميزانية *أيدٍ تدفع* (١٩٩٢)، الذي انتقل فيه الصيني العجوز *تاي تشي* إلى شمالي نيويورك ليعيش مع أسرة ابنه، كان لي وسكاموس قد برهنا على اهتمام خاص بالنزاعات الثقافية وتلك القائمة بين الأجيال في كل شخص وبين الأفراد، وعدم الانسجام بين الغريزة العاطفية والعقد الاجتماعي.

قدّم سكاموس وغود ماشين أيضاً دعماً قيّماً لمنتجين سينمائيين شباب، وفيهم إدوارد بورنز، وتود هاينو، ونيكول هولوفسنر، وتود سولوندز. بعد أن

اشترى تكتّل فيفندي يونيفرسال غود ماشين في عام ٢٠٠١، أصبح سكاموس رئيساً للقسم المتخصص الجديد فوكس فيتشرز. أصبحت فوكس، تحت إشرافه، ربما الأفضل بين متاجر الإستوديو – يضم إنتاجها الرائع من أفلام متنوّعة ورنّانة أعمال هاينز بعيد عن *الجنة* (٢٠٠٢)، صوفيا كوبولا *ضائع في الترجمة* (٢٠٠٣)، فرناندو ميرلز *البستاني الدائم* (٢٠٠٥)، ولي جبل *بروكباك* (٢٠٠٥). نظراً إلى أن سكاموس عمل منتجاً تنفيذياً في اثنين من أفلام "سينما الشذوذ الجديدة" المميزة؛ هاينز سم (١٩٩١)، وتوم كالين خدر (١٩٩٢)، يبدو مناسباً أن يكون لاعباً رئيساً في صنع *جبل بروكباك*؛ عمل رومانسي ملحمي وكئيب يعد تطوراً مهماً متأخراً لهوليوود في تصويره الصريح لعلاقة الشواذ.

مارتن سكورسيزي

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٤٢

على الرغم من أن مسيرته الفنية تمتد خمسة عقود، وتراوح بين أفلام مستقلة صغيرة الميزانية إلى روائع فنية موّلتها إستوديوهات رئيسة، لا تزال أفلام مارتن سكورسيزي تكدح مع نزعة أشخاص تنتابهم هواجس. إنها حالة الجسد والروح التي يعرفها المخرج المعروف بقوة عزيمته جيداً، وهي تجد تعبيرات قوية في فيلم بعد آخر: رحلة ترافيس بيكل الكاميكازي المشوّش في *سائق سيارة الأجرة* (١٩٧٦)، إلغاء جيك لاموتا ذاته المثير للشفقة في *ثيران هائجة* (١٩٨٠)، طموح روبرت بوبكين بالشهرة في *ملك الكوميديا* (١٩٨٣)، مهمات الانتقام في خوف كيب (١٩٩١) و*عصابات نيويورك* (٢٠٠٢). أدّى دور البطولة في كل هذه الأفلام، باستثناء الأخير، ممثل سكورسيزي المعروف: كتب الناقد بيتر رينر أن روبرت دي نيرو "في مركز كثير من أفلام سكورسيزي؛ لأنه عبقري التركيز على فكرة واحدة – وذلك التركيز، سواءً للأفضل أم للأسوأ، يبقي تلك الأفلام على السكة الصحيحة".

على الرغم من أن بطل سكورسيزي المعتاد يعمل بمفرده وفقاً لرؤيته فقط، إلا أنه يحترق غالباً بالنزاع الداخلي وعدم الثقة بالذات التي يمكن أن تصيب رحلة روحية عميقة. تعرض *الإغواء الأخير للمسيح* (١٩٩٨) لانتقادات عنيفة؛ لأنه إلحادي وتجرّأ على تخيّل يسوع المسيح رجلاً من لحم ودم (عمل سكورسيزي الديني الآخر في ١٩٩٧ الذي لم يلقَ قبولاً حسناً أيضاً هو *كوندن*، عن الدالاي لاما). في فيلم سكورسيزي الأهم، الذي أُنتج على نحو مستقل *شوارع وضيعة* (١٩٧٣)، تتجاوز صلة الولاء، التي لا يمكن فصمها ويشعر بها مرتاد الكنيسة تشارلي (**هارفي كيتل**)، إلى جوني الفتى (دين يرو) الذي تثبت إمكانية إصلاحه الولاءات القبلية أو الذنب الكاثوليكي لتصبح علاقة تخرّب الذات.

ترعرع سكورسيزي في ليتل إيطالي في نيويورك، وفكّر جدّياً في الالتحاق بسلك الكهنوت، ما فسّر تفسيراً خاطئاً الكبت الجنسي للرجال في أفلامه. حتى عندما يبرّحون بعضهم بعضاً ضرباً، يبدو أن الرجال يفضلون دائماً أن يكونوا بصحبة بعضهم على مرافقة النساء. فعلاً، النزاع في قلب أول أفلام سكورسيزي *من ذاك الذي يقرع على بابي؟* (١٩٦٧) يتمثّل في عقدة مادونا [فسق النساء] لدى بطل كيتل الشاب، بعد أن يكتشف أن حبيبته قد اغتُصبت. يصل تجلّي عالم الشواذ الاجتماعي لدى سكورسيزي إلى ذروته في *أصحاب* (١٩٩٠). لكن المنتج السينمائي كان قد أثبت أنه متعدد المواهب باكراً في مسيرته المهنية عندما وجّه **إلين بورستاين**، حين كان يعمل مخرجاً لمصلحة طرف آخر في فيلم *لم تعد أليس تعيش هنا* (١٩٧٤)، لتنال جائزة أوسكار أفضل ممثلة عن دورها على أنها مغنية طموحة مع رجل سيئ.

يتميز أحد أروع أفلام سكورسيزي، عن رواية إيدث وارتون عصر *البراءة* (١٩٩٣)، ضمن مجموعة أعمال تصوّر العلاقة بين رجل وامرأة (أدّى الدورين **دانيال داي- لويس وميشيل بفيفر**) تحمل وعداً موثوقاً

باستقرار فكري وعاطفي وجنسي لكلا الطرفين – حتى تتحطّم بالقوانين الاجتماعية عام ١٨٧٠ للطبقة المخملية في نيويورك، التي راقبها سكورسيزي بدقة متناهية.

لم يُدر سكورسيزي ظهره إلى الأبد للإنتاج السينمائي المستقل بعد *شوارع وضيعة*. عندما توقف إنتاج *الإغواء الأخير*، عاد إلى جذوره المستقلة ليصنع بعد *ساعات* (١٩٨٥)؛ رحلة ليلية غريبة عبر نيويورك صوّرها بسرعة بميزانية بسيطة. مع مطلع الألفية، أبرم سكورسيزي اتفاق فاوست مع هارفي "يدي المقص" وينستن، وتوقّع الجميع أنه سيؤدي إلى تنافر بين دعامتين في صناعة الأفلام المستقلة، لكن *الملاح* (٢٠٠٤) أصبح أول أفلام سكورسيزي التي يصل دخلها إلى ١٠٠ مليون دولار، و*عصابات نيويورك* التي قدّمت دور داي- لويس المهم على أنه بيل "السفّاح". بدا أن الأداء تبلور كثيراً في العوامل التي تجعل أفلام سكورسيزي رائعة: الأداء البارع للانفعال الإجرامي وعلم الأمراض العاطفية، ونيويورك المخيفة والجميلة بالمقدار نفسه والعتيقة في الآن ذاته.

كلوي سفيغني

ممثلة، مواليد ١٩٧٤

كانت **كلوي سفيغني** مادة مقال في نيويوركر كتبه جاي مكاينرني قبل نهاية مراهقتها أو حتى أن تمثّل في فيلم. على الرغم من أن مثل تسليط الضوء ذاك قد يكون سابقاً أوانه لموهبة أقل، إلا أن مهارات سفيغني في التكلم والحضور اللامع على الشاشة، وذوقَها وآراءَها الجريئة قد ظهرت بوضوح آنذاك. لم تفزع الممثلة أبداً من أي عمل صعب، حتى المادة المثيرة للعواطف، وبغض النظر عن مدى شح أو اضطراب بيئة العمل حولها، فإنها تقدّم أفضل ما لديها دائماً.

بوصفها مراهقة تحمل فيروس الإيدز، تبحث في نيويورك عن الفتى الذي نقل العدوى إليها، كانت سفيغني مركز جاذبية يحتاج عمل **لاري كلارك** *أطفال* (١٩٩٥) إليه كثيراً، الذي قدم السيناريو له حبيبها منذ أمدٍ طويل **هارموني كورين**، وأخرج فيلم صمغ (١٩٩٧) الذي شاركت فيه وصممّت له الثياب، وجولين *الحمار الصغير* (١٩٩٩). بدت فاتنة وحسّاسة مثل مراهقة رائعة في عمل **ستيف بوسيمي** *استراحة أشجار* (١٩٩٦)، وأدّت دور وافدة جديدة مترددة إلى مانهاتن في فيلم **وايت ستيلمان** *الأيام الأخيرة للديسكو* (١٩٩٨). وفازت بترشيح الأوسكار عن أفضل ممثلة مساعدة عن دور الحبيبة الملتزمة لشاب يحمل سراً خطراً في فيلم **كيمبرلي بيرس** *لا تبكوا أيها الفتيان* (١٩٩٩).

سفيغني ممثّلة ذات موهبة متقدة، ويبدو واضحاً أنها لم تتخذ هذه المهنة لتجني أموالاً سهلة، وقد رفضت أدواراً بأجور عالية من أجل أفلام صغيرة النطاق مع مخرجين أوروبيين، مثل فولكر سكلوندروف (*بلميط*، ١٩٩٨)، وأوليفر أساياس (*العاشق الشرير*، ٢٠٠٢)، ولارس فون تريير (*دوغفيل* ٢٠٠٢، *ماندرلي* ٢٠٠٥). أقدمت أيضاً على مجازفة متهورة حين قبلت المشاركة في عمل **فنسنت غالو** *الأرنب البني* (٢٠٠٣)، التي أدّت فيه مشهداً جنسياً فاضحاً مع النجم الكاتب والمخرج. (علّقت سفيغني على *أرنب* بهدوء: "إنه فيلم فني، ولا يجب أن يُعرض في متاحف. إنه مثل فيلم آندي وارهول"). دفع المشهد وكالة ويليام موريس المحترمة إلى التخلي عن سفيغني على أنها زبونة، لكنها مضت قدماً وشاركت في فيلم **ودي ألان** *ملينداً وملينداً* (٢٠٠٤)، وعمل جيم جارموك ورود محطّمة (٢٠٠٥)، إضافة إلى دور البطولة على أنها إحدى الزوجات الثلاث لرجل متعدد الزوجات من الطائفة المورمونية في مسلسل حب كبير (٢٠٠٦).

صمغ

المخرج: هارموني كورين، ١٩٩٧، ٩٥ دقيقة

يقدّم أول فيلم يخرجه كاتب سيناريو أطفال كورين الأحداث المؤسفة التي تحلُّ ببلدة صغيرة في أوهايو (يضم كلوي سفيغني ونجمة *أيام في الفردوس* ليندا مانز)، حيث محى إعصار مدمّر قبل عشرين سنة المجتمع هناك عن بكرة أبيه. الأعمال العنيفة الفاسدة أخلاقياً (أطفال يقتلون قططاً ويجهزون على جدّة، في حين إن المخرج نفسه يرعب شخصاً ضئيلاً جنسياً)، متجذّرة في النفوس، لكن الفيلم بالتأكيد فريد في نوعه، وسجّل غس فان سانت وورنر هيرزوغ بين معجبيه.

كيفن سميث

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٧٠

باستخدام صندوق أدوات إبداعي غني بسرعة البديهة وتفاصيل الثقافة الشعبية لكنه يفتقر إلى الخيال البصري وزخم السرد، كان **كيفن سميث** يصنع أفلاماً طلابية طوال مسيرته المهنية. لم يكن أبداً بارعاً في استعمالات الضوء والظلال، لكن أفلامه تمتلئ طاقة متواصلة – تبدو أكثر إمتاعاً في باكورة أعماله *موظفون* (١٩٩٤)؛ كوميديا مرهقة تجري أحداثها في متجر يعمل على مدار الساعة ويعد نقطة جذب للمتسكعين، والغريبي الأطوار، والمتسوقين، والمرضى النفسيين، ومدخني لفائف التبغ. صُوّر الفيلم بميزانية أوّلية بلغت ٢٧,٥٧٥ دولاراً في المتجر نفسه في نيوجرسي حيث عمل سميث أمين صندوق، وحظي بموزع حماسي هي شركة ميراماكس وجعل مخرجه الشاب، إلى جانب مخرج *الإخوة مكمولن* **إدوارد بورنز**، أحد نجوم صناعة الأفلام المستقلة في منتصف التسعينيات.

على الرغم من أن فيلم سميث الآتي، *جرذان السوق* (١٩٩٥)، الذي كان بتمويل من إستوديو، لم يلق قبولاً حسناً، إلا أنه أسّس لما يمكن أن يتوقعه معجبو "فيو أسكيونيفرز" (تيمناً باسم شركة إنتاج سميث فيو أسكيو)؛ عالم فريد بحد ذاته يحدّد معالمه ممثلوه وشخصياته، وإشارات إلى أفلام رآها سميث في الماضي: حرب *النجوم*، *وأسماك القرش* وأخرى مفضّلة لديه. (في *موظفون*، يناقش أمناء الصندوق المصير المحزن للمتعهدين المستقلين الذين يغنون عن "نجم الموت" في فيلم *ملاحقة آمي* في عام ١٩٩٧، وتتندّد بامتياز شخصية جورج لوكاس على أنه دعاية مستعمر أبيض). كان الثنائي المتلازم جاي وسايلنت بوب (يؤدي دورهما **جيسون ميوز** وسميث نفسه على التوالي) قد ظهر في كل أفلام المخرج تقريباً. على الرغم من اسمه، إلا أن سايلنت (صامت) بوب يقدم مونولجاً عاطفياً عن حب ضائع في *ملاحقة آمي*، حيث يقع فنان كتب هزلية هاوٍ (**بن أفلك**) في حب سحاقية (جوي لورن آدمز)، لكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن.

دعم سميث شهرته تلك بعمل عقيدة (١٩٩٩)، عن كاثوليكية متحرّرة من الوهم (**ليندا فيورنتينو**) توظفها جماعة مبجّلة تحاول تفادي وقوع معركة هرمجدون كما خطط لها ملكان (أفليك و**مات دامون**). يقدم المخرج البطلة التي تعمل في عيادة إجهاض و**ألانيس موريزيت** على أنهما آلهتان، وأثار الفيلم غضب "الجمعية الكاثوليكية" التي نظّمت احتجاجات في مسارح مختلفة، ودفعت ميراماكس إلى التخلي عن توزيع العمل (توّلت هذا العمل ليونز غيت لاحقاً).

الغريب أن سميث التزم أسلوب عقيدة المشوش بصرياً في أسوأ أفلامه *جاي وبوب الصامت يضربان مجدداً* (٢٠٠١)؛ عن شخصين أحمقين ومغفّلين. (ظهر موقع إلكتروني زائف في الفيلم هو Moviepoopshoot.com، لكنه أُطلق لاحقاً على أنه موقع ترفيه بموافقة من سميث). أشار *فتاة* جيرسي (٢٠٠١) إلى انعطافة حادة أخيرة، وقدّم شخصاً مولعاً بالعمل من مانهاتن

(أفليك) يخسر زوجته وسبيل معيشته، ويعقد العزم أن يصبح أفضل أب لشخص منخفض الدخل. ربما أدرك سميث أن تطوّره قد أضحى باهتاً؛ لأنه قد عاد إلى الجذور مع *موظفون ٢* في ٢٠٠٦.

الفيلم الأمريكي المستقل الأكثر تقديراً: *موظفون*

إحدى مآثر السينما المستقلة على سبيل المثال أنها مؤسسة ديمقراطية في جوهرها. على الرغم من القوة الساحقة لعدد من الكينونات التي تقرر ما نراه، إلا أن الحقيقة تبقى أن أي شخص يحمل عدّة بطاقات ائتمان ولديه بعض الأصدقاء يمكن أن يصنع فيلماً، وبقليل من الشجاعة وكثير من الحظ، يمكن أن يجد شركة توزّعه أيضاً. كانت تلك هي الحال مع فيلم كيفن سميث *موظفون* (١٩٩٤)؛ فيلم عن يوم حافل بالأحداث يظهر فيه أمناء صناديق وزبائن غريبو الأطوار يتبادلون أحاديث عادية في سوق في نيوجرسي.

صُوّر الفيلم بالأبيض والأسود بميزانية ضئيلة، وحظي باستحسان *نيويورك تايمز* الضروري، وقد امتدحت الناقدة الرئيسة فيها جانيت ماسلين "كوميديا مرحة وممتعة... عرض حماسي لإبداع سينمائي [يعدُّ] مثالاً تقليدياً عن طريقة نثر التبن على الذهب". حقاً؟ ذهب؟ ربما بالمعنى الحرفي؛ لأن *موظفون* استفاد من حملة دعاية كبيرة من ميراماكس، وكسب ربحاً طائلاً مقارنة بميزانيه المتواضعة.

بمعايير الإنتاج السينمائي، على كل حال، أخفق *موظفون* في كل شيء: الصوت سيئ، وزوايا آلة التصوير بشعة، وقراءة السطور مشوشة ومزعجة، والدعابة سمجة. الأسوأ، يتغلغل غرور تهنئة النفس في كل شيء – لا يكون الفيلم أكثر سروراً بنفسه على نحو بغيض من مشهد امرأة تمارس الجنس مع جثة. أُعيد إطلاق الفيلم على دي- في-

دي في حزمة من ثلاثة أقراص مدمجة في عيد ميلاده العاشر، وربما يعدُّ *موظفون* فيلماً لم يكن أحد يتوقع نجاحه في شباك التذاكر – إلا إن أخذت بالحسبان نسخة الذكرى العاشرة من أعمال سميث السيئة الطالع *جرذان السوق*.

ستيفن سودربرغ

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٦٣

قال ستيفن سودربرغ على نحو مشهور في أثناء خطاب قبوله جائزة السعفة الذهبية في عام ١٩٨٩: "أظن أن الانحدار سيبدأ من هنا". كان عمره ٢٦ سنة، وأول أفلامه *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* قد فاز بأرفع جائزة في مهرجان الأفلام العالمي الأول. وفي عقد تقريباً، ظهر أن توقّعه بالتقليل من شأن أعماله صحيح: بمعايير تجارية، على الأقل، دخل سودربرغ حالة خمول امتدت عقداً بعد نجاح *جنس وأكاذيب* في شباك التذاكر. كانت مسيرته المهنية الجريئة قد مثّلت كل نجاحات وإخفاقات الإنتاج السينمائي في أمريكا. مع ارتقائه السلم عائداً إلى قمة صفوف المخرجين مع فيلمي *إرين بروكوفيتش* وحركة *مرور* في عام ٢٠٠٠، كان سودربرغ قد أصبغ لمسة خاصة على مادة عامة مألوفة. بوصفه مخرجاً ومنتجاً، أرسى دعائم انفراج ضمني بين الفن والتفكير العادي، في حين بقيت الصفة الجمالية وضرورات العوامل الأساسية موضع اهتمام.

أتبع سودربرغ *جنس وأكاذيب* بعمل *كافكا* (١٩٩١)؛ فيلم رعب مخيف لكنه ممتع يمزج الواقع بالمجسّد، و*ملك التلة* (١٩٩٣)، قصة مؤلمة عن حقبة الكساد عن فتى يكبر من دون والديه. فشل كلا الفيلمين (عانى *كافكا* خاصة من انتقادات حادة) وقيّدتهما توقّعات غير منطقية، ولقيا إخفاقاً ذريعاً من الناحية التجارية. لم يحب سودربرغ نفسُه *الأسفل* (١٩٩٥)؛ عمل معدّل عن

فيلم **روبرت سيودماك** *خطوط متقاطعة*. وصل المخرج إلى طريق مسدود، وتبين أن ما تبع ذلك كان اندفاعة أدرينالين مؤلمة تدعى *سكيزوبوليس* (١٩٩٦)، عرض فيها الكاتب والمخرج النجم سودربرغ مشكلات السرد والهوية واللغة وزواجه الفاشل.

بعد *سكيزوبوليس*، كان هناك تعاون مع **سبالدينغ غراي** في تشريح *غراي* (١٩٩٦)، ثم قدّم سودربرغ عملي رعب معقّدين: الفيلم الرائع *خارج مرمى البصر* (١٩٩٨) مع **جينيفر لوبيز وجورج كلوني** على أنها محققة اتحادية وطريدتها سارق المصارف، ودبق مع الرائع **تيرنس ستامب** على أنه ملاك يبحث عن حقيقة وفاة ابنته الغامضة. تسبب كلا العملين بخسارة أموال لموزعيهما، لكنهما عُدّا على نطاق واسع فيلمين رائعين لم يجدا ببساطة جمهوراً لهما – ليست مشكلة بعد أن جنى *إرين بروكوفيتش* وحركة مرور ١٠٠ مليون دولار. أكسب *بروكوفيتش* جوليا روبرتس جائزة أوسكار أفضل ممثلة لدورها المبتذل على أنها أمينة سر قانونية مكافحة، في حين أكسب حركة مرور، الذي نسج ثلاث قصص من ميادين حروب ممنوعات مختلفة في الولايات المتحدة، سودربرغ أوسكار أفضل مخرج.

بعد حركة مرور، استطاع سودربرغ كتابة تذكرته الخاصة (فضلاً عن العمل مصوراً سينمائياً تحت اسم مستعار هو بيتر أندروز). يستخدم نفوذه منذ ذلك الوقت في مساعدة منتجين سينمائيين مستقلين آخرين عبر **سيكشن إيت**، شركة الإنتاج التي أنشأها مع نجمه الدائم كلوني، وأضحى رأس حربة مشروعات إبداعية مثل شراكته مع إتش-دي-نت للترفيه، لإخراج ستة أفلام بتقنية الفيديو العالي الدقة مع ممثلين غير محترفين، وبدأ مع *فقاعة* في عام ٢٠٠٥.

من ناحية أخرى، كان سودربرغ قد استفاد من شراكته غير الرسمية (وفيها كلوني، وروبرتس، ودون تشيدل ولويس غوزمان)، وانتقل بنشاط بين

مشروعات تدرُّ مالاً وفيراً وتسعد الجمهور وأفلام غريبة: من عمل الأبهة والنجوم *أحد عشر المحيط* (٢٠٠١)، وتكملته المثيرة في عام ٢٠٠٤، إلى الفيلم الذي لم يُحدث الأثر المطلوب *واجهة كاملة* (٢٠٠٢) *وسولاريس* (٢٠٠٣)؛ إعادة سرد كئيبة لعمل الخيال العلمي للكاتب البولندي ستينسلو ليم عن أسطورة أورفيوس. كان العمل كئيباً وأنيقاً ومؤثراً (ليست صفات يتوقعها المرء من فيلم ساعد ديفيد كاميرون على إخراجه)، وقد فشل تجارياً، لكنه أثبت مرة أخرى أن سودربرغ لم يضحِّ بعد بالفن من أجل الصناعة.

ملك الجحيم

المخرج: ستيفن سودربرغ، ١٩٩٣، ١٠٩ دقائق

في سانت لويس في وقت الكساد، يجد جيسي البالغ من العمر ١٢ سنة (الموهوب جيسي برادفورد) نفسه وحيداً حين تمرض والدته ويخرج والده مسافراً بحثاً عن عمل، ويترك الفتى ليعتني بنفسه في فندق مقفر. فيلم سودربرغ الثالث، المقتبس من مذكرات إيه. إي. هوتشنر قصة مؤثرة تتفادى العواطف السهلة.

انحراف: تجربة ستيفن سودربرغ الرقمية

يفكّر ستفين سودربرغ دائماً خارج السياق المتوقع، وقد قدّم إحدى أكثر المحاولات ابتكاراً حتى الآن في عام ٢٠٠٥ مع إطلاق فقاعة؛ علاقة حب مرتجلة جزئياً من دون ميزانية تُعرض على فيديو رقمي محمول باليد. صوّر العمل في مصنع دمى في غربي فيرجينيا وحوله (أحد ثلاثة مصانع فقط من نوعها في الولايات المتحدة)، وأدّى الأدوار الرئيسة ممثلون غير محترفين، وأُطلق الفيلم النهائي بالتزامن تقريباً في دور العرض، وعلى دي-في- دي وقناة الكوابل الرقمية إتش- دي- نت للأفلام.

أزالت الخطوة أساساً الحدود المعتادة بين إطلاق الفيلم في دور العرض، وعلى أقراص دي- في- دي والتلفاز، وهي تجربة دعمها المليونيران مارك كوبان وتود واغنر، اللذان يمتلكان سلسلة دور العرض لاندمارك، ومغنوليا، إضافة إلى إتش - دي- نت. على كل حال، رفضت شركات أخرى غير لاندمارك هذا النموذج الجديد في عرض الأعمال، ظناً منها أن ذلك يؤذي عملها – في بالتيمور، على سبيل المثال، لم تقدّم دار عرض واحدة الفيلم.

نظراً إلى أن *فقاعة* عمل لم يلق قبولاً كبيراً، لا يمكن القول إن إطلاقه على تلك الحال قد أحدث ثورة في صناعة توزيع الأفلام في أمريكا الشمالية، لكن سودربرغ – الذي ستستمر شراكته مع كوبان وواغنر ستة أفلام – يظن أنها علامة على ما سيحدث لاحقاً. عندما أكملت سلاسل دور العرض الانتقال إلى الإسقاط الرقمي، أخبر *إندبندنت* أن المنتجين السينمائيين سيستطيعون تجاوز وسطاء الإستوديوهات. قال سودربرغ: "سترون منتجين سينمائيين [معروفين] يوزّعون أفلامهم بأنفسهم. سأذهب إلى دور العرض وأتفق معهم مباشرة. سأسعى بالتأكيد من أجل تحقيق ذلك".

تود سولوندز

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٩

الجميع إما أشقياء أو ضعفاء، ويصبح الضعفاء أشقياء بسرور إن حصلوا على فرصة: هذه هي الطبيعة البشرية كما تُرى تحت مجهر تود سولوندز، شاعر السينما في ضواحي نيوجرسي. جعل عمل الانتقام *أهلاً إلى بيت الدمى* (١٩٩٥) الانفعالي نجمته **دون واينر** تبدو قادرة على إبراز قسوة مثل معذّبيها – خيار شجاع أظهر فهم الكاتب والمخرج العميق للنواحي

البشعة من النفس البشرية. في البيئة الكئيبة لفيلم *سعادة* (١٩٩٨)، قدّم سولوندز عرضاً مخيفاً خالياً من التعبيرات كانت فيه الشخصية الأكثر جذباً للانتباه متحرّشاً بالأطفال.

في شبابه، فكّر سولوندز في أن يصبح حاخاماً وعلّم لاحقاً الإنكليزية لمهاجرين روس. قبل أن يبلغ ٣٠، كتب وأخرج ومثّل في أول أفلامه *خوف وقلق واكتئاب* (١٩٨٩). كانت باكورة أعماله إنتاجاً منسوخاً من فيلم لـــ **ودي ألان**، برغم أن العنوان غلّف بأناقة المواد الرئيسة لأفلامه المستقبلية الأكثر نجاحاً. فاز *بيت الدمى* (لا يزال أفضل أفلام سولوندز) بجائزة لجنة التحكيم في سندانس، *وسعادة* – ضم موضوعات الجريمة والانتحار وعشق الصغار وشخص يتحدث كلاماً فاحشاً عبر الهاتف أدّى دوره **فيليب سيمور هوفمان** – كسب شهرة غير متوقعة حين تخلّى الموزّع الجريء، أكتوبر للأفلام، عن العمل تحت ضغط من الشركة الأم يونيفرسال. على الرغم من أنه أقل إثارة للعواطف من *بيت الدمى*، إلا أن *سعادة* التزم خط سولوندز المبغض للبشر.

بعد *سعادة*، اضطر سولوندز أن يكافح بقوة أكبر، وبدأ التوتر يظهر على أعماله. في *سرد الحكاية* (٢٠٠١)؛ يقيم معلّم أبيض وطالبته البيضاء المبدعة في الكتابة علاقة جنسية شغوفة ظاهرياً، في حين يأمرها أن تصرخ "أيها الأسود، افعلها بقوة!". ينقسم *سرد الحكاية* إلى قصتين غير مرتبطتين ببعضهما تدعيان "أدب" و"واقع"، وكان أول أفلام سولوندز التي يتعكر فيها صفاء عالمه القاسي الفذ على ذلك النحو.

حمل تنظيم إطار العمل الشكلي بشيراً بالنجاح لأفلامه المستقبلية، لكن *كلمات تُقرأ بالاتجاهين* (٢٠٠٤) أثبت أنه عمل فظ ينطوي على خداع كبير: تؤدي دور البطلة أفيفا ثماني ممثلات مختلفات، وفيهن أربع فتيات، فتى عمره ١٢ سنة **وجينيفر جاسون لي**. تتشوق أفيفا إلى أن تصبح أماً، لكن بعد أن يرغمها والداها على الإجهاض، تهرب إلى معسكر أيتام لأطفال معوقين.

ربما يكون القصد من اختلاف الممثلين الإشارة إلى عالمية رغبات أفيفا – حب، انجذاب جسدي، إنجاب – لكن الخيال يضمن أن تكون أكثر من مجرد شخص متملق لا أهمية له. سيظهر أن السخرية الحادة التي صبغت أعمال سولوندز السابقة قد غارت في ازدراء عاطفي زائف.

سعادة

المخرج: تود سولوندز، ١٩٩٨، ١٣٤ دقيقة

في عمله المبغض للجنس البشري، يبدو الاختلال الوظيفي في شخصيات سولوندز مستوى من أعمال تشيخوف لا بونويل، على الرغم من نموذج الشقيقات الثلاث: جوي (جين آدامز) معلّمة إنكليزية بائسة، هيلين (لارا رايان بويل) شاعرة باردة العواطف، تريش (سينثيا ستيفنسون) أم معتدّة بنفسها لولد يلعب كرة القدم. يقدّم *سعادة* أنواعاً مختلفة من الأمراض وسوء الطباع، ويثير الاشمئزاز متعمداً في تصويره لمحب الأطفال (ديلان بيكر) على أنه والد يثير التعاطف ويعيش في ضاحية ويبذل قصارى جهده – أمر مزعج من جانب سولوندز، لكنه برهان هزلي أيضاً أن للوحوش البشرية أرواحاً.

وايت ستيلمان

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٢

أخبر الممثل كريس إيجمان *نيويورك تايمز* في عام ١٩٩٠: "إذا التقى ج. د. سالنيغر وإف. سكوت فيتزجيرالد وأنجبا طفلاً، فستكون النتيجة هذه الشخصية الفصيحة في أول أفلام وايت ستيلمان *الحاضري*". ربما تلقي هذه الجملة الضوء على مجموعة أعمال ستيلمان الصغيرة، الكوميديا المهذبة المنمّقة التي تثبت أيضاً حب الكاتب والمخرج لـــ جين أوستن والتأثير السينمائي لـــ ودي ألان وإريك رومر.

موضوعات ستيلمان أبناء وبنات ميسورون، مثقفون جيداً لكنهم ليسوا متنورين كفاية. يحذف المنتج السينمائي إخفاقاتهم وانتصاراتهم، ويحافظ على نبرة متوازنة على نحو دقيق، تراوح بين الدفء والسخرية، بين التعاطف والهجاء الرقيق. تحمل أفلامه المسلّية والممتعة (تأخذ أسماءها من أعمال تولستوي وثورستين فيبلن والعم البخيل) مرحاً مسرحياً؛ لأن شخصياته تتحدث بدقة وصفاء أدبي حتى حين يكون ما تعبّر عنه شيئاً مبتذلاً أو سخيفاً. مقلّداً أوستن، ترتقي أعمال ستيلمان إلى مستوى علم الإنسان الثقافي، حيث يوجد على المحك أكثر مما يبدو الوهلةَ الأولى، ومثل أوستن فطنته الحادة يمكن أن تدغدغ المشاعر أو تريق الدماء.

تستند كل أفلام ستيلمان إلى إحدى تجارب السيرة الذاتية، وهو نفسه أحد منتسبي مدرسة آيفي الخاصة بالأثرياء نفسها التي أظهرها في *الحاضري* (١٩٩٠)؛ فيلم موّله جزئياً من قروض أسرية والدفعة المقدمة من بيع شقة في مانهاتن. عمل في برشلونة ممثلاً لإحدى شركات الإنتاج في بداية الثمانينيات، وهي المدينة التي زارها ثانية في فيلمه الثاني *برشلونة* (١٩٩٤). في ذلك العمل، أسند دورين إلى اثنين من ممثلي *الحاضري* الأساسيين: كريس إيجمان وتايلور نيكولس، على أنهما قريبان أمريكيان مختلفان – إيجمان ضابط بحرية، ونيكولس بائع – يعيشان في إسبانيا في أثناء "العقد الأخير من الحرب الباردة". يركّز *الأيام الأخيرة للديسكو* (١٩٩٨) على امرأتين شابتين تعملان في وظيفتي نشر مبتدئتين في النهار وترتادان إستوديو ٥٤ – ملهى ليلي – في الليل، كما فعل ستيلمان حين عاش في نيويورك بعد أن أنهى تخرجه في هارفارد.

يعلم الجميع أنه ينشر إعلانات في عمله أو مقابلاته الصحفية، لكن ستيلمان حالة نادرة في عالم الفيلم الأمريكي المستقل؛ لوجهات نظره السياسية المنصفة كما يبدو. كان سابقاً محرراً في *ذا أمريكان* سبيكتيتر [المشاهد الأمريكي]، وامتدحه عنوان رئيس في سيتي جورنال [صحيفة المدينة] التابعة

لمعهد مانهاتن في عام ٢٠٠٤ على أنه "منتج سينمائي محافظ كبير". على كل حال، لمسة ستيلمان خفيفة جداً لا يمكن معها تمييز أي أفكار أيديولوجية، حتى إذا انتقلت أبشع حقائق الثورة الجنسية بقوة فظّة في *الأيام الأخيرة للديسكو*، حين تؤدي أول علاقة جنسية لإحدى الشخصيات إلى إصابتها بالسيلان والقوباء والشعور بالإذلال.

يقدم *برشلونة* متعة الفرص المتكافئة مع أشخاص أمريكيين وحبيباتهم الإسبانيات، وعلى الرغم من أن كل أفلام ستيلمان الثلاثة في حقبة محددة، إلا أن المغزى الكئيب لفيلميه *الحاضري والأيام الأخيرة للديسكو* لا يعبّر عن حنين رجعي إلى براءة ضائعة. بدلاً من ذلك، يتفوق ستيلمان في عرض الآلام المتزايدة وانفطار القلوب وأمراض مزمنة في أي مرحلة من العمر تقريباً، بغض النظر عن حساب المرء المصرفي أو انتسابه إلى جماعة معينة.

ديفيد ستراثايرن

ممثل، مواليد ١٩٧٩

ديفيد ستراثايرن رشيق ووسيم، وصوته جهوري يشي بسلطة ونفوذ، وهو مؤهل تماماً للعب دور أحد أعمدة المجتمع أو الشرير الكئيب. ستراثايرن خريج كلية رينغلنغ برذرز، وقد بقي واحداً من مجموعة ممثلين أوفياء لـــ **جون سيلز** (وفيها أيضاً كريس كوبر، وماري مكدونيل، وجو مورتون)، حتى حين ازدادت شهرته في أفلام الإستوديوهات ذات الميزانيات الكبيرة.

بدأ حياته الفنية مع دوره على أنه ميكانيكي بغيض في باكورة أعمال سيلز عودة سيكوكس ٧ (١٩٧٩)، وقد عمل ستراثايرن عدّة مرات لمصلحة زميله خريج ويليامز. أدّى دوراً ثنائياً هزلياً مع سيلز نفسه على أنهما "الرجلان اللذان يرتديان الأسود" في فيلم **جو مورتون** *الشقيق من كوكب آخر* (١٩٨٤)، ولعب دور شريف الشرطة المتمرّس في دراما إضراب المناجم

ماتيوان (١٩٨٧). توجد في جعبة سيلز أدوار أخرى، منها لعب دور رامي كرة فريق تشيكاغو وايت سوكس في عام ١٩٩١ في *ثمانية رجال مطرودون* (١٩٨٨)، عنصر قوي في الفسيفساء الحضرية مدينة *الأمل* (١٩٩١)، موضع اهتمام وحب شخصية ماري مكدونيل المشلولة في *سمك الرغبة* (١٩٩٢)، رحّالة من ألاسكا يثقل كاهله شعور بالذنب بسبب حادثة غرق مركب في *الأعراف* (١٩٩٩).

خارج أعمال سيلز، كان ستراثايرن قد لفت الانتباه إلى أدواره في فيلم كورتيس هانسون *سري لوس أنجلوس* (١٩٩٧) وفي المسلسل التلفزيوني *آل سوبرانو*. فاز بأول ترشيح لنيل جائزة الأوسكار عن دور صحفي سي- بي- إس إدوارد آر. مورو في فيلم جورج كلوني المنخفض الميزانية *عمت مساء وحظاً طيباً* (٢٠٠٥)، الذي تجري أحداثه في الأيام الأخيرة من عهد مكارثي. لم يمثّل ستراثايرن شخصية مذيع الأخبار الأسطوري مورو فقط، إنما كان يقدم جوانبَ من شخصيته أيضاً.

كوينتن تارانتينو

كاتب ومخرج وممثل، مواليد ١٩٦٣

بعد أن ألقى نظرة على ضريح شخص يدعى "جاك الأرنب النحيل" في *لب الخيال* (١٩٩٤)، يقول القاتل فنسنت فيغا: "إنه مثل متحف شمع مع عاطفة"، والأمر نفسه ينطبق تماماً على سينما **كوينتن تارانتينو**. لا يعد تارانتينو مبدعاً في مجال الأفكار أو الصور، لكنه قيّم وجامع خبير لها، ويبني عالماً كاملاً من اقتباسات وتجسيدات واستعارات حصيفة وسرقات صريحة. أفلامه مقتطفات من لحظات مسروقة: من أفلام الأربعينيات بالأسود والأبيض، إلى سيمفونيات جون وو، وأفلام الفنون القتالية، ومعاناة السود، والدخلاء الذين يحبسون الأنفاس، وأفلام الغرب من لون سباغيتي وغيرها

كثير. عند النظر إلى مقولات تارانتينو عن المعاني الخفية في "مثل عذراء" أو الفصل بين سوبرمان/كلارك كينت، تبدو شخصياته مجسّمات فنية من الثقافة الشعبية تملأ معرضه الخاص من أفلامه المفضّلة.

ما يمنح المتحف صفتـــه المميزة هو مهارات تارانتينو المتعددة: استعداده لمزاح ينال المقدّسات، وخياراته الرائعة فيما يتعلق بالتسجيلات الصوتية، وبراعته في تقديم أفعال إراقة الدماء، ومواهبه غير المعروفة تقريباً على أنه مخرج يقدم ممثلين جدداً وينشّط حياة مهنية ذابلة، وعينه الخبيرة التي ترصد نصوصاً رائعة. تتضمن بصمات المخرج البصرية مشاهد تُصوّر من صندوق سيارة والتعذيب أو الموت العنيف المصوّر من بعيد، أو يُسمع لكن لا يُرى. ظهرت الأداة الأخيرة ببراعة في فيلمه الأول *كلاب المستودع* (١٩٩٢)، حين ابتعدت آلة التصوير قبل أن يبتر السيد بلوند (مايكل مادسن) أذن شرطي.

كلاب المستودع جريمة سرقة مجوهرات، كل المشتركين فيها ذكور، تنحرف عن مخططها (أزال تارانتينو ألقاب أفراد الفريق من نسخة فيلم *الاستيلاء على بلهام واحد، اثنان، ثلاثة* عام ١٩٧٤)، ويقدّم افتتاحية قاسية وفاعلة لخط تارانتينو في سرعة البديهة وتغيير الترتيب الزمني، إضافة إلى شغفه باللون الأحمر. (قضى السيد أورانج "تيم روث" معظم الفيلم يتخبّط في بركة من دمائه). ظهرت تكملة فيديو من الفيلم، وقد أصبحت صور مجرميه النحيلين تُعلّق على جدران ملايين الطلاب بحلول وقت عرض *لب الخيال* (١٩٩٤)، وهما عملان كوميديان متداخلان وصلا إلى دور العرض في دورة ناجحة على نحو محسوس. (في تلك الأثناء، كان فيلم *رومانسية حقيقية* (١٩٩٣)، الذي قدم تارانتينو السيناريو له، و*قتلة بالفطرة* لـــ **أوليفر ستون** (١٩٩٤)، قد عُرضا أيضاً).

كان *لب الخيال* عملاً يصعب الإتيان بمثله، وقد تنازل تارانتينو بحكمة وصنع *جاكي براون* (١٩٩٧)؛ تحوير لرواية إلمور ليونارد. على الرغم من

المشاهد الطويلة نسبياً والتركيز على كلمة زنجي التي حملت جرعة إضافية من السم القادم من قلم رجل أبيض، إلا أن الفيلم تفوّق في تصويره للانجذاب الغريب بين **بام غرير**، المضيفة الجوية التي تهرّب أموالاً، وروبرت فورستر كفيل إطلاق السراح من السجن. بحلول نهاية التسعينيات، كان تارانتينو قد أصبح مكشوفاً تماماً، خاصة في مناوراته التمثيلية الغريبة، وفي مطلع الألفية اختفى عن أنظار العامة. على كل حال، انتهت السنوات العجاف بضوضاء مدوّية، وبعد أن أدّى الولاء لأيقونة معاناة السود غرير في *جاكي براون*، أصبح آنذاك ينتحب على مذبح نجمة الأفلام التي ساعد بنفسه على تلميعها. انضمت **يوما ثورمان**، التي ألبسها تارانتينو ثياب آنا كارينا في *لب الخيال*، إلى قافلة بروس لي على أنها العروس التي تسعى إلى الانتقام في فيلم *فاتورة قتل* ١ و٢ (٢٠٠٣ / ٢٠٠٤)، تقديراً للإخوة شو ومعلّم الفنون القتالية السابق. يمثّل فيلما *فاتورة قتل* تمجيداً لأحلام صانعهما في جعل المنتج السينمائي جوزيف فون سترنبرغ يسند دور مارلين ديتريش إلى ثورمان.

ليلي تايلور

ممثلة، مواليد ١٩٦٧

تقنعنا ليلي تايلور على أنها الصديق الحميم الشجاع، أو الغريبة الأطوار المضحكة، أو المرأة الخطرة، ويمكن أن تكون لطيفة أو مخيفة، عادية أو غبية. أدّت أدواراً صغيرة في حكايات مثل *بيزا الغامض* (١٩٨٨)، الذي ثبت أنه كان منصة انطلاق **جوليا روبرتس** إلى النجومية، و*قل أي شيء* (١٩٨٩)، حيث لعبت دور الصديقة المخلصة للبطل الرومانسي، ثم انتقلت تايلور بعد ذلك لتؤدي دورين آخرين في فيلمي *طرق* مختصرة (١٩٩٣) و*السيدة باركر والحلقة الشريرة* (١٩٩٤). تحت الرادار، تألقت ممثلةً في فيلم **مايكل فيلدز** المستقل الذي يغفل الجميع عنه *ملاك ساطع* (١٩٩١)، حيث أظهرت توازناً رائعاً بين القسوة والسذاجة على أنها عابرة سبيل شابة في

أرض خطرة. كانت تايلور قد ازدهرت تحت إشراف المخرجة **نانسي سافوكا**: على أنها الضحية الطيّعة لمزحة سمجة في فيلم معركة كلاب (١٩٩١)، وكاثوليكية ورعة ومخلصة في *قدّيسات منزليات* (١٩٩٣).

استودعت تايلور نفسها وروحها في عمل آبل فيرارا *الإدمان* (١٩٩٥) وأدّت دور كاثلين، طالبة الفلسفة التي ينقلب عالمها رأساً على عقب بعد أن توسعها امرأة شريرة (**أنابيلا سيورا**) ضرباً في أحد شوارع نيويورك. عندما تدرك كاثلين التي يتضرر دماغها أن حالتها الجديدة كناية على اضطرار البشر إلى اللجوء إلى العنف وإراقة الدماء، تقوم تايلور بتنفيذ المهمة الصعبة في أداء دور الشخصية وشرح موضوعات الفيلم. في السنة الآتية، تؤدي أفضل أدوارها في فيلم ماري هارون *أنا أطلقت النار على آندي وارهول* (١٩٩٦) على أنها **فاليري سولاناز** المشهورة، كاتبة *بيان حثالة*، التي حاولت اغتيال كاتب السيناريو. بمعجزة صغيرة، أضفى أداء تايلور الرائع صفة إنسانية على القاتلة والمتطرفة المخبولة.

في سنوات لاحقة، شاركت تايلور في عدد كبير من الأفلام المستقلة التي سرعان ما طواها النسيان (*بلدة مريضة* ١٩٩٦، *ركل على الرأس* ١٩٩٧، وأدّت دور **كورتني لوف** في فيلم *جولي جونسون* ٢٠٠١). على كل حال، كان ظهورها على الشاشة قد تواصل وبقي موضع ترحيب، سواء أدّت دور بطولة في فيلم *ستة أقدام في الأسفل* أو دوراً مساعداً في عمل بنت هامر مستخدم (٢٠٠٥) على أنها الحبيبة المدمنة على الشراب، المقتبسة من شخصية لشاعر الإثارة تشارلز بوكوفسكي.

أنا أطلقت النار على آندي وارهول

المخرجة: ماري هارون، ١٩٩٦، ١٠٠ دقيقة

كسبت نصيرة حقوق المرأة كاتبة *بيان حثالة* فاليري سولاناز (ليلي تايلور) خمس عشرة دقيقة من الشهرة حين أطلقت النار على آندي وارهول

(جسّده جاريد هاريس)، وهو حدث ظهر مجدداً في أول أفلام هارون. يقيم العمل توازناً دقيقاً: الدهش المفهوم من سقوط سولاناز في دوامة عنف جنوني (وإلى حدٍ أقل، من بلاهة وارهول)، لكن هناك أيضاً التعاطف مع يأس المرأة واضطرابها الذهني.

كريستين فاتشون

منتجة، مواليد ١٩٦٢

مع كل الاحترام للشقيقين وينستن، إلا أن **كريستين فاتشون** هي المنتجة الأبرز في عالم الفيلم الأمريكي المستقل. على الرغم من أن الرأي السائد جعلنا نظن أن المخرج هو كاتب الفيلم، إلا أن كثيراً من الأفلام الرائعة والصعبة التمويل لم تكن لترى النور من دونها. كان **تود هاينز** قد قال: "أحياناً عندما كنت على وشك الاستسلام، كانت تتابع العمل، ولا يمكن لمخرجين كُثر أن يدّعوا حقاً أن لديهم ذلك النوع من العلاقة مع منتجة عاقدة العزم وملتزمة برؤيتها".

بدأت فاتشون العمل مساعدة محرر في فيلم **بيل شروود** *نظرات عابرة* (١٩٨٦)، وأسّست شركة إنتاج أفلام تجريبية تدعى أباريتوس في عام ١٩٨٧ مع زميليها خريجي براون هاينز وباري إلسورث، وقد عملت منتجة في كل أفلام هاينز منذ ذلك الوقت. تعدُّ مسيرتها الباكرة على أنها منتجة تفقداً نظرياً لـــ"سينما الشذوذ الجديدة": أفلام هاينز سم (١٩٩١) *ودوتي يُصفع* (١٩٩٣)، و**توم كالين** خدر (١٩٩٢)، وروز تروش *الذهاب إلى الصيد* (١٩٩٤)، وستيف مكلين *بطاقات بريدية من أمريكا* (١٩٩٤).

تعد فاتشون مدافعة قوية عن سينما مزوّدة بآخر ما توصل إليه العلم، وقد وقفت على الخطوط الأمامية لكثير من الأعمال التي أثارت جدلاً كبيراً. مُوّل سم بمبالغ صغيرة من صناديق فنية حكومية، لذا أثارت حنق الجماعات

النصرانية لمحتواها عن الشذوذ والجنس. أخاف اثنان من أعمال فانشون شركتيهما المنتجتين: *أطفال* **لاري كلارك** (١٩٩٥)؛ لمحتواه الفاضح من الجنس والممنوعات والعنف، *وسعادة* **تود سولوندز** (١٩٩٨)؛ لتصويره متحرشاً بالأطفال وتصويره العام لفساد الأخلاق الميئوس منه. (أنتجت فانشون أيضاً فيلم سولوندز المثير للجدل الآتي سرد *الحكاية* في عام ٢٠٠١). فانشون صديقة مخلصة للمخرج المبتدئ، وقد ساعدت في تصوير أول أعمال تروش، وماري هارون (*أنا أطلقت النار على آندي وارهول* في عام ١٩٩٦)، وسيندي شيرمان (*قاتل المكتب* في عام ١٩٩٧)، وكيمبرلي بيرس (*لا تبكوا أيها الفتيـــان* في عام ١٩٩٩) و**جون كاميرون ميتشل** (*هيدوغ وإنش الغاضب* في عام ٢٠٠١).

فانشون نموذج للثبات الفولاذي، وواقعية وتمتلك ذوقاً رفيعاً (ومثل كثير من المنتجين المبدعين، معروفة بمزاجها الحاد)، وهي الملاك الحارس لأحلام مخرج الفيلم المستقل الحماسية. لنأخذ مثالاً واحداً فقط: عندما جعل عدم البت في الدعاوى القضائية ضد مأساة الجريمة الواقعية *لا تبكوا أيها الفتيان* منظمي مهرجان تورنتو السينمائي يشعرون بالخوف من عرضه، أقدمت فانشون على مجازفة محسوبة لم يكن لأي مدير إستوديو تنفيذي أن يُقدم عليها – عرضت أن تعوّض شخصياً المهرجان عن أي ضرر يلحق به (يقدّر بملايين الدولارات)، وعُرض العمل. أخبرت بيرس *لوس أنجلوس تايمز*: "كانت تلك الليلة مثل جون واين في *بحّاثة* – شجاعة ومثابرة وهادئة. إنها فانشون".

خدر

المخرج: توم كالين، ١٩٩٢، ٨٢ دقيقة، أبيض وأسود

يعرض هذا العمل الرائع بالأبيض والأسود قصة من العشرينيات عن قاتلي أطفال سيئي الصيت ناثان ليوبولد (كريغ تشستر)، وريتشارد لوب (دانيال سكلاشيت)، ويقدم ما دعاه كالين "قراءة نقدية لتاريخ رسمي".

غس فان سانت

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٥٢

غس فان سانت كبير شعراء السينما من الفتيان الأيتام على حافة القانون والحياة والحضارة نفسها، يتجول في طرقات أمريكا وغاباتها وصحاريها تحت غيوم تمر مسرعة فوقه (أفضل أفكار المخرج عن الانعزالية). تعدُّ شخصية بليك، التي يلعبها **مايكل بيت** في *أيام أخيرة* (٢٠٠٥)، تجميعاً لأبطال فان سانت حتى الآن. ومثل اللص ومدمن الممنوعات في عمل **مات ديلون** *راعي بقر متجر الأدوية* (١٩٨٩)، يعد بليك الوسيم والشرير خبيراً بالمنتجات الصيدلانية، ورحّالة حائراً في أرض الأحلام، ومخادعاً محروماً من الحب في *أيداهو خاصتي* (١٩٩١). أدّى بليك دور عبقري الرياضيات من الطبقة العاملة في فيلم **مات دامون** *صيد حسن النية* (١٩٩٧)، وتعدُّ مواهبه الفذة نعمة ونقمة في الوقت نفسه – إنها مصدر نفور كبير؛ ربما تكون الحالة السائدة في أفلام فان سانت.

فيما يتعلق بأول أفلامه الذي حظي باهتمام شديد، *مالا نوتش* (١٩٨٥)، عدّل فان سانت حكاية والت كورتيس عن رغبة غير متبادلة لمالك متجر بقالة بمراهق مكسيكي. صُوّر الفيلم في قبو منزل المخرج في بورتلاند بميزانية أقل من ٣٠,٠٠٠ دولار، واستعرض العمل "سينما الشذوذ الجديدة" وحظي بآراء نقدية إيجابية. قدّم فان سانت بعد ذلك فيلماً رائعاً هو *راعي بقر متجر الأدوية*، وأدهش بعض النقّاد، على كل حال، بعمله *أيداهو خاصتي*؛ رؤية كئيبة وممتعة عن مسرحية شكسبير *هنري الرابع*، في حين أثبت فيلم حتى *راعيات الأبقار يفهمن الموسيقى* (١٩٩٣) أنه كارثة نقدية وتجارية.

عاد فان سانت بسرعة مع *أتحرّق شوقاً* (١٩٩٥)؛ كوميديا سوداء عن مراسلة تلفزيونية طموحة ومثابرة منح نيكول كيدمان فرصة رائعة لتثبت أنها أكثر من مجرد زوجة نجم. أشار الفيلم أيضاً إلى عودة فان سانت إلى المسار

الصحيح، واستمر ذلك مع العمل الفائز بالأوسكار صيد حسن *النية*؛ إعادة إنتاج لا طائل منها على نحو غريب لفيلم معتوه (١٩٩٨)، ثم قدّم *البحث* عن *فورستر* (٢٠٠).

كان المنتج السينمائي قد وصل إلى طريق مسدود في مسيرته المهنية، أو هذا ما بدا آنذاك، لكنه قدّم *جيري* (٢٠٠٢)؛ أول جزء في ثلاثية رائعة من أفلام حالات الموت الحقيقية تتميز بمشاهد وقت حقيقي وتصميم صوت مدهش وترتيب زمني تجريبي. تستمد كل الأفلام الثلاثة إثارتها من رحلات شخصياتها. في *جيري*، يخرج رجلان شابان في رحلة في الصحراء ولا يعود إلا واحد منهما. في الفيلم التأملي والهادئ على نحو غريب والحائز على السعفة الذهبية *فيل* (٢٠٠٣)؛ تسجيل لمجزرة المدرسة الثانوية في كولومبيا في عام ١٩٩٩، تتحرك آلة التصوير في أروقة لا تنتهي من مبنى المدرسة التي تصبح مصيدة موت واسعة. تتابع آلة التصوير في *أيام أخيرة* بليك من الخلف حين يمشي في الغابة أو ساحته الخلفية مثل رجل هارب – من مصح، من أسرته وأصدقائه، أو حتى من موعد قريب مع النسيان. يتعرض كل رعاة بقر فان سانت إلى ضرب مبرّح، ويسعون إلى الاختباء داخل أيداهو خاصة من تصميمهم، ويأتي الثقل العاطفي لأفلامه من الوحدة والعزلة، التي يمكن مداواتها لكنها غير قابلة للشفاء.

أيام أخيرة

المخرج: غس فان سانت، ٢٠٠٥، ٩٧ دقيقة

إليكم الشخص الذي تعرفونه – أو صورة زائفة عن الأيقونة الرثّة المظهر كورت كوباين – يقوم بأفعال عادية تُصفّى عبر موشور حالة الحلم التي تنتج عن إدمان الممنوعات، والاكتئاب، والشهرة. فيلم وثائقي صُوّر عبر سحابة كثيفة من دخان الهيروين وموسيقى *واقعية*، ويقدّم عمل فان

سانت الأسبوع الأخير قبل انتحار كوبيان عبر بليك (مايكل بيت)؛ موسيقي متعب يتميز بشعره الأشقر، وسلوكه الفوضوي، ونظارته الشمسية الكبيرة، وموته المنعزل.

جون وترز

كاتب ومخرج، مواليد ١٩٤٦

قبل وقت طويل من تقديم ديفيد لينش وتود سولوندز لحياة سكان الضواحي الأمريكية، عرض **جون وترز** المقيم في بالتيمور العنفَ والانحراف وانعدام الرعاية الصحية التي يمكن العثور عليها خارج السياج الأبيض. يعدُّ وترز صورة مصغّرة عن فتى البلدة الصالح، وقد صنع كل أفلامه في بالتيمور، من باكورة أعماله *هاغ في سترة جلدية سوداء* (١٩٦٤)؛ الذي صُوّر على سطح منزل والديه باستخدام آلة تصوير قطر عدستها ٨ ملم، منحته إياها جدّته في عيد ميلاده السابع عشر.

يقدّم أي فيلم من أعماله في السبعينيات التي صوّرها من دون أي ميزانية موضوعاً يتعلق بالوحشية، وسفاح القربى، وتعاطي الممنوعات عن طريق الوريد، والموت على الكرسي الكهربائي، وعدم احترام الأديان، والجنس مع دجاج. في *مجانين جداً* (١٩٧٠)، تغوص الممثلة الرئيسة ديفاين في أعضاء بشرية وتُغتصب من قبل كركند. (ربما الأكثر إثارة للدهش هو أن وترز صنع الفيلم بتكلفة بلغت ٧٠٠٠ دولار فقط). في فيلم منتصف الليل *طيور النحام الوردية* (١٩٧٢)، تأكل ديفاين مخلّفات كلب بودل، ثم تكشّر لآلة التصوير. كتب وترز مرة: "إذا تقيأ أحدهم من مشاهدة أحد أفلامي، فسيكون الأمر بمنزلة ترحيب حماسي".

كانت ديفاين الشجاعة نجمة النجوم من دون منازع في مجموعة وترز غير الرسمية، التي ضمّت أيضاً مينك ستول، وماري فيفيان بيرس، وديفيد

لوكاري، وإيدث ماسي العجوز الضخمة، التي تألقت في فيلم *مشكلة نسائية* (١٩٧٤)، الذي أثار غضب ديفاين تلميذة المدرسة بعد أن رفضت الدور من أجل حفلة رقص في عيد الميلاد. أتاح *بوليستر* (١٩٨١) الفرصة من أجل أول أعمال وترز بمشاركة ممثلين نجوم – المثل الأعلى للمراهقات في الخمسينيات **تاب هنتر** على أنه حبيب ديفاين الذي لا يُعوّل عليه – وعمل لا يُقاوم تقريباً: عُرض الفيلم في "أودراما" باستخدام بطاقات "اكشط وشم" ليشمّها الجمهور في لحظات معينة.

خفّف وترز من استقبال الجمهور السيئ لإنتاجه السابق *بخّاخ الشعر* (١٩٨٨)؛ تجربة حنين إلى الديار عن مراهقة "ريّان" **(ريكي ليك)** التي تحلم بالتخلص من معاناتها في احتفال رقص محلي. كان التحدّي الرئيس الذي واجهه المخرج هو ما حدث لديفاين، التي توفيت بعد بضعة أسابيع فقط من العرض الافتتاحي لـــ *بخّاخ الشعر* في بالتيمور. تابع المخرج العمل مع *الطفل الباكي* (١٩٩٠)، وفيلم هزلي بعنوان شحم مع **جوني ديب** الذي لمع نجمه آنذاك، و*أم متسلسلة* (١٩٩٤)، مع **كاثلين تورنر** على أنها سيدة منزل نموذجية تُدفع إلى عالم جريمة نتيجة عادات سيئة وأخطاء قاتلة.

بعد عشر سنوات، عاد وترز إلى جذوره الخارجة على القانون مع فيلم *عارٌ ملوث* (٢٠٠٤)، من بطولة **تريسي يولمان** على أنها شخصية مصابة بالشبق الجنسي و**سلمى بلير**. تابع *عارٌ ملوث* عرض موضوعات في أفلام وترز تعود أصولها إلى طيور النُّحَام الوردية: المواجهة بين ثقافة الهراء والعالم "المتزن"، وأن المواطنين المستقيمين ظاهرياً هم الأكثر فساداً.

طيور النُّحَام الوردية

المخرج: جون وترز، ١٩٧٢، ١٠٨ دقائق

في فيلم وترز الغريب الذي حقق نجاحاً كبيراً، ولم تتجاوز تكلفته ١٠٠,٠٠٠ دولار، تتنافس أسرتان على نيل لقب "أقذر أشخاص أحياء": إنها

عشيرة ديفاين التي تعيش في عربات ضد أسرة ماربل التي تدير مصنعاً من قبو منزلها. لا يترك الفيلم مجالاً للشك في أين يكمن التعاطف في هذا السياق خاصة، ويكلل انتصار ديفاين بأسلوب مقزّز حين تأكل فضلات كلب.

أضواء توجيه: المصورون السينمائيون

يوجد مصور سينمائي بارع خلف كل فيلم رائع، الذي يلقي الضوء والظلال لجعل رؤية المخرج حقيقة ساطعة. عندما ننظر إلى قائمة الشرف غير الرسمية للأفلام الأمريكية التجديدية التي انبثقت في العقود الأخيرة، تبرز أسماء عدّة لمخرجي صور.

أحد أقدم المبدعين في السينما الأمريكية المستقلة هو **فريدريك إلمز**، الذي عمل على صور الأبيض والأسود في فيلم ديفيد لينش القصير *الأبتر* (١٩٧٤)، إضافة إلى باكورة أعمال لينش الطويلة *رأس الممحاة* (١٩٧٧)، وقد تابع إلمز العمل مع لينش وجعلته موهبته الخاصة في التعامل مع النصوص مفضلاً لدى إنغ لي وجيم جارموك.

تضمنت أعمال جيم دينولت الباكرة فيلمين لـــ مايكل ألمريدا، وتوسعت منذ ذلك الوقت لتغطّي كل خريطة الأفلام المستقلة، وفي سجل الصور الرائعة في *أغنيتنا* (٢٠٠٠)، *والمؤمن* (٢٠٠١)، *وماريا صاحبة النِّعَم* (٢٠٠٣)، والبيئة الليلية الجميلة في *لا تبكوا أيها الفتيان* (١٩٩٩).

كان **هاريس سافيدز** لاعباً أساسياً في ثلاثية أفلام غس فان سانت عن وفيات الشباب (*جيري*، *وفيل*، *وأيام أخيرة*)، التي استندت فيها حركات آلة التصوير على تحرّكات الشخصيات. على كل حال، يمكن القول إن أروع أعماله هو فيلم **جوناثان غليزر** *ولادة* (٢٠٠٤). أنار سافيدز الداخل كله من فوق عبر قماش قطني رقيق ثم عرّضه لضوء

خافت، ما جعل البيئة عالم أشباح معتماً من أشكال تضيئها شموع، وضوء باهت وظلال واضحة.

أثارت **إلين كوراس** الانتباه لها بصور الأبيض والأسود اللامعة التي قدّمتها في خدر (١٩٩٢)، وعقدت شراكة مع سبايك لي امتدت عدّة أفلام، لكن الأكثر لفتاً للأنظار هو الصور السينمائية المفعمة بالحياة في صيف سام (١٩٩٩). قدّمت أيضاً ضوءاً يشبه ما يراه المرء في الأحلام في *إشراقة سرمدية على الذهن المنفتح* (٢٠٠٤).

صنع **لانس أكورد** تأثير أضواء حلم مشابهة أيضاً لنص آخر من تشارلي كوفمان في فيلم *شخصية جون مالكوفيتش* (١٩٩٩)، من إخراج سبايك جونز. صوّر أكورد أيضاً فيلم جونز تكيّف (٢٠٠٢) وفيلمين لطليقة جونز صوفيا كوبولا (*ضائع في الترجمة* ٢٠٠٣، *وماري أنطوانيت* ٢٠٠٦). في *ضائع في الترجمة*، تُرينا صور أكورد الصافية الشاحبة الألوان قليلاً طوكيو عبر عيون شخصيات حائرة ومفتونة، تشعر بالإرهاق من وعثاء السفر.

استعانت صوفيا كوبولا بالمصور السينمائي المخضرم **إدوارد لاتشمان** من أجل تصوير باكورة أعمالها الكئيبة *انتحار العذارى* في ١٩٩٩. تضم قائمة أعماله الباكرة *برق فوق الماء* (١٩٩٠)، والعمل الوثائقي القيّم *الجيل الخالي* (١٩٨٠)، وقد عمل منذ ذلك الوقت في أفلام أخرجها ستيفن سودربرغ، ولاري كلارك، وتود هاينز. وكما هي حال كل هؤلاء المصورين السينمائيين الموهوبين، تعدد المواهب ضروري لمهنة لاتشمان. أخبر الكاتبة في ٢٠٠٢: "ما أحبه في عملي هو القدرة على الانتقال بين عوالم مختلفة. التحدّي ليس تنفيذ تصوير أو إضاءة مميزة، إنما أن تكون شخصاً متعدد المواهب".

بوب وهارفي وينستن

منتجان، بوب مواليد ١٩٥٤، هارفي مواليد ١٩٥٢

بوب وهارفي وينستن مديران تنفيذيان لإستوديو المدرسة القديمة، لكنهما كانا رائدين في حقبة جديدة من الإنتاج السينمائي وأسّسا ميراماكس، ومثّلا حالة فريدة في التعايش والتكافل. بوب رجل أعمال غامض ويبتعد عن الإعلام، كسب معظم ثروته من أعمال تدر مالاً وفيراً، في حين إن هارفي شخص يحب لفت الانتباه إليه ويتودد إلى الصحافة ويجلب إلى المنزل جوائز مهمة. عيوب الشقيق وينستن الأكبر كثيرة وموثّقة جيداً: تكتيكات ماكرة، ومزاج ناري، واضطرار إلى شراء كثير من الأفلام، فقط ليترك القسم الأكبر منها على الرف، وحضور عدائي بعد الإنتاج أكسبه لقب "هارفي يدا المقص". طوال سنوات، أرخت شخصية هارفي الشريرة بظلالها على نشاطات شقيقه، برغم أنها لم تستطع أن تحجب تماماً أعمالهما الجيدة والمربحة في توزيع أفلام جديدة ومهمة من كل أنحاء العالم. أثبتت **ميراماكس** التي تتخذ من نيويورك مقراً لها (سُمّيت تيمناً بوالدي الشقيقين؛ ميرام وماكس) أنها تستطيع تحدّي إستوديوهات هوليوود الكبيرة، إلا أنه لم يعد ممكناً على نحو متزايد تمييزها عنها، وربما تعمّق ذلك الإحساس حين استحوذت ديزني العملاقة على شركة الشقيقين وينستن في عام ١٩٩٣.

حقق الشقيقان، بالانتقال من الترويج للحفلات الموسيقية في بوفالو إلى توزيع الأفلام في بداية الثمانينيات، نجاحاً كبيراً مع الفيلم الموسيقي البريطاني *كرة الشرطي السري الأخرى* (١٩٨٢)، وخاضا تجربة متهورة في الكتابة والإخراج مع كوميديا المراهقين المروّعة *لعب إلى الأبد* (١٩٨٦). التزم الشقيقان وينستن بعد ذلك بتوزيع أفلام أشخاص آخرين، وأظهرا ذكاءهما في العمل ودعايتهما القوية والفن الرفيع في نجاحاتهما المبكرة. قاما بتسويق فيلم **ليزي بوردن** *فتيات عاملات* (١٩٨٦)؛ مناظرة

نسائية حادّة اللهجة، مثل مشاجرة صاخبة، وحملتهما من أجل فيلم **إرول موريس** *الخط الأزرق الرفيع* (١٩٨٨) التي أخفت بحرص أنه عمل وثائقي – قبلة موت تجارية في الثمانينيات.

كانت ١٩٨٩ سنة مميزة للأفلام المستقلة والشقيقين وينستن أيضاً، اللذين وزّعا فيلم **ستفين سودربرغ** *جنس وأكاذيب وشريط فيديو*، إضافة إلى عدد كبير من الأعمال من الخارج. تكلّمت الصحافة عنهما كثيراً في عام ١٩٨٩ بعد توزيع أعمال فنية بريطانية جريئة: *فضيحة والطاهي، اللص، زوجته وحبيبها*، *قدمي اليسرى* (١٩٨٩) التي وزّعتها ميراماكس، و*فردوس السينما* (١٩٨٨)، وقد حازت هذه الأعمال على عدد من جوائز الأوسكار. استمرت ميراماكس في تقديم أفلام بلغات أجنبية إلى جمهور أمريكي حسّاس للعناوين، وفيها فيلم تشن كيج *خليلتي* (١٩٩٣)، وثلاثية **كرزيستزوف كيسلوفسكي** *ثلاثة ألوان* اللذان استفادا من حملة دعاية مكثّفة.

في التسعينيات، انتقلت ميراماكس من نجاح إلى آخر، ودعمت أول فيلم مستقل يجني ٢٥ مليون دولار (*لعبة البكاء*، ١٩٩٢)، وأول فيلم "مستقل" تبلغ أرباحه الإجمالية ١٠٠ مليون دولار (*لب الخيال*، ١٩٩٤، الذي بدأ إنتاجه بعد ثمانية شهور من شراء ديزني للشركة). فازا بأول جائزة أوسكار عن فئة "أفضل صورة" لفيلم مريض *إنكليزي* (١٩٩٦)، تبعه بعد سنتين فيلم شكسبير *عاشقاً*. حقق عمل **كيفن سميث** *موظفون* أعلى نسبة ربح-إلى-الميزانية حتى الآن، ومنحت أفلام الرعب *صرخات* الشقيقين أول امتياز لهما تحت رعاية دايمنشن، شركة بوب التي تدرُّ المال.

كان هارفي وينستن، الذي يجمع النقيضين في حبّه للجمال والفن وسلوكه السوقي، موضوعاً لنقاش موسّع في نيويوركر في عام ٢٠٠٢، التي عدّدت كثيراً من ثوراته العلنية، ولاحظت أن "موظفي ميراماكس يعانون شيئاً شبيهاً بمتلازمة ضرب الزوجة، واقتبست عن رئيس إستوديو قوله" إن عدداً

من شركاء وينستن يتركون مشروعاً وهم يشعرون بأنهم قد "اغتُصبوا" – كلمة تتردد كثيراً على ألسنة أولئك الذين يتعاملون معه". في ذلك الوقت، كان تقليد ميراماكس بتقديم أعمال ذات جودة عالية قد انخفض بشدّة (مع استثناءات محدودة مثل تحفة **تود فيلدز** الفنية في ٢٠٠١ في *غرفة النوم*)، وكان هارفي قد شُغل تماماً بنشاطاته السياسية، ومرضه المتكرر، ومغامرة لم تعمّر طويلاً في نشر مجلة تكلم.

بدا نجاح الشقيقين المهني غامضاً بعدما أُصيب اتفاق ميراماكس مع ديزني بنكسة، وفي أيلول ٢٠٠٥ غادرا الشركة التي أنشآها في ديارهما ليؤسسا كينونة جديدة هي **شركة وينستن**، وبدت إصداراتهما الباكرة متفاوتة من حيث الجودة. في تلك الأيام، يبدو أن ما قاله هاري بحاجة إلى تدقيق وتوثيق: "هل تعرف أمراً؟ جيدٌ أنني قائد الشرطة اللعين في هذه البلدة اللعينة الخارجة على القانون".

تيري زويغوف

كاتب ومخرج، ١٩٤٨

عندما تذمّر سيمور، خبير التسجيلات البائس في فيلم **تيري زويغوف** *عالم أشباح* (٢٠٠١): "لا يمكنني التواصل مع ٩٩% من البشرية"، كان يعيد صياغة تعليق **روبرت كرمب** الساخر في نهاية عمل زويغوف كرمب (١٩٩٤) – ليس هناك شك أن هذين المنعزلين الساخطين يتكلمان بلسان مخرجيهما أيضاً. كان زويغوف قد أقرَّ مراراً بتأثير الفنان الهزلي كرمب (أخبر *إندبندنت* اللندنية: "كانت الطريقة التي أرى فيها العالم قد تكوّنت إلى حد كبير بوصفه صديقاً").

سيمور، الشخص المكتئب الذي يجمع أعمالاً موسيقية قديمة، هو بالتأكيد تجسيد شخصي للمنتج السينمائي في مملكة كتاب دانيال كلاونز

الهزلي الذي يستند الفيلم إليه (لم تظهر الشخصية في الشريط الأصلي). نظراً إلى تأثيرات تراجيدية-كوميدية من **ستيف بوسيمي**، يمكن النظر إلى سيمور على أنه فعل تقليل من أهمية الذات يتزامن مع تحقيق رغبات من جانب زويغوف. قد تكون الشخصية محط سخرية، لكنه ذو جاذبية جنسية أيضاً لبطلة الفيلم التي أنهت تواً تخرّجها في المدرسة الثانوية إيند (**ثورا بيرتش**)؛ فنانة طموحة تثير الإعجاب، وكانت ابنة كرمب الشابة الموهوبة صوفي قد قدّمت لها رسومها. (انزعج زويغوف لاحقاً حين قال كرمب لاحقاً لصحيفة *ذا نيويوركر*: "جامع تسجيلات في منتصف العمر يقيم علاقة مع فتاة مراهقة هي أحد أحلام يقظة تيري الكبيرة").

كان زويغوف ناشراً سابقاً للكتب الهزلية، وأظهر ذوقه الموسيقي أول مرة في باكورة أعماله السينمائية الفيلم الوثائقي *لوي بلوي* (١٩٨٥)؛ صورة عن أعضاء طاعنين في السن من فرقة مارتن وبوغان وآرمسترونغ الأمريكيين من أصل أفريقي. تعرض الفيلم لانتقاد لاذع من روجر إبرت، لكن ثماني سنوات انقضت قبل أن يحقق زويغوف اختراقه الفني النقدي والتجاري مع فيلمه الآتي كرمب. ومنذ ذلك العمل الوثائقي الاستثنائي، كانت أعمال زويغوف تحفل بشخصيات منعزلة ساخرة تنظر إلى بيئتها باشمئزاز كبير، وربما كان موقعه على أنه وافد متأخر إلى الثقافة الجمعية للأمريكيين المهوّسين بالشباب قد قوّت موقفه بوصفه محطّماً للأفكار التقليدية. كان زويغوف في الأربعينيات من عمره في وقت نجاح كرمب، وعمره ٥٣ سنة حين وصل عمله الكوميدي عن انحلال الفتيات المراهقات، *عالم أشباح*، دور العرض الأمريكية. في ذلك الوقت، يقال إنه رفض عرضاً بقيمة ١٠,٠٠٠ دولار من سلسلة متاجر الملابس "ذا غاب"؛ ليشارك في حملتها الدعائية في ما سمّاه زويغوف "مخرجو أفلام شباب".

تعاون مخرج الأفلام الذي كان في منتصف العمر آنذاك مجدداً مع مبدع *عالم أشباح* كلاونز في عمل آخر مقتبس من كتاب هزلي لم يلقَ نجاحاً

يذكر، سر مدرسة *الفنون*، في عام ٢٠٠٦. قدّم الفيلم، الوحيد الذي قدّمه المخرج ولم يكن مقتبساً من كتاب هزلي في السنوات الأخيرة، دخيلاً كارهاً للبشر: ويلي ت. ستوكس **(بيلي بوب ثورنستون)**، سكّير متشائم في فيلم *سانتا السيئ* (٢٠٠٣). كتب السيناريو **غلين فيكارا وجون ريكوا** (بإشراف زويغوف وجويل وإيثان كون)، ويكاد الفيلم يكون شتيمة خالصة بسبب الإهانات المتكررة فيه وتنويعاته التي لا تنتهي من كلمة "تباً". يكشف *سانتا السيئ* أخيراً، التجربة الغريبة في التفسّخ الأخلاقي، محتواه الداخلي، لكن ليس قبل أن يدغدغ إحساسك الداخلي ويقدم مزيجه من السخرية الحادة والخيرية غير المتوقعة التي تعد صفة خاصة بـــ زويغوف.

عالم أشباح

المخرج: تيري زويغوف، ٢٠٠١، ١١٢ دقيقة

وصف قاسٍ ومحزن لملل مراهقة في إحدى الضواحي الأمريكية، ويدخل كتاب دانيال كلاوز الهزلي البعد الثالث على يدي زويغوف – قدّم في فيلمه السابق روبرت كرمب الذي يجسّده هاوي الجاز الشديد الحساسية سيمور (ستيف بوسيمي). تكشف الشخصية الساخرة إيند (ثورا بيرتش) بمهارة مستويات من الجاذبية والإبعاد، ويقدم الفيلم تسلية ويثير ضحكات عالية من رؤية شابة وهي تكتشف كيف يمكن أن تؤذي أو تتعرض للأذى.

أفلام غير لائقة:

العالم السري الأمريكي

تُصنّف كثير من الأفلام التي وردت في سياق سرد الأفلام الأمريكية المستقلة، على كل حال، بطريقة ما في فئة فنية أو أخرى: دراما، كوميديا، إثارة، وثائقي. لكن هناك قوة كبيرة أخرى في هذه الحكاية؛ تخرج صاخبة أحياناً إلى الشارع الرئيس لكنها تبقى معظم الأحيان في الشوارع الجانبية والأزقّة المظلمة من الثقافة الوطنية. رعب، خلاعة، أفلام منتصف الليل، أو أعمال غريبة، أو غير أخلاقية تكوّن فصلاً مهماً في قصة الاستقلالية الأمريكية، تكون عادة غير متقنة الصنع، وتنطوي على مشكلات قانونية أحياناً، لكنها مربحة جداً غالباً؛ إليكم صوت العالم السري وصورته.

غير أخلاقية وسيئة السمعة: الخلاعة في الولايات المتحدة

يعيد فيلم *ليالي الرقص* (١٩٩٧)، من إخراج بول توماس أندرسون، إبداع العصر الذهبي لأفلام الخلاعة الأمريكية في السبعينيات وانحدارها البشع في الثمانينيات، لكن هذا النوع بدأ نحو ١٩٠٧، حين ظُنّ أن الأفلام الخلاعية الأولى قد ظهرت في الأرجنتين. يؤرخ معهد كينسي نظيرتها الأمريكية الأولى، "فيلم فجور" صامت في (١٩١٧-١٩١٩) تقريباً. تدعى هذه الأعمال أيضاً "أفلام زرقاء"، وهي تُصنع وتشاهد تحت تهديد الاعتقال، وتعرض عادة من دون مؤثرات صوتية مرافقة في غرف يملؤها الدخان لمشاهدين من الرجال فقط، يجتمعون سراً. وللإفلات من ملاحقة القانون،

يؤدي الممثلون أدوارهم غالباً متنكّرين، وتُذكر أسماء مستعارة لأفراد فريق العمل مثل "إيما" و"قاسٍ".

يحدّد العمل الوثائقي الزاخر بالمعلومات والمكوّن من ستة أجزاء *الخلاعة: التاريخ السري للحضارة* (١٩٩٩)، المصنوع للتلفزيون البريطاني، أن أعمال الفجور تعدُّ أفلام تثقيف جنسي يمكن للرجال الشبان الحصول عليها في العقود الأولى من القرن. بحلول الأربعينيات، وكما يُظهر *الخلاعة*، كانت الأفلام الزرقاء قد دخلت "عصر اصنعها - بنفسك"، مع قيام مخرجين مبتدئين بصنع أفلام في حماماتهم وربما عرضها في "كشك مدفوع الأجر" مقابل ٢٥ سنتاً للمشاهدة الواحدة.

في أثناء الخمسينيات، كُلّلت **بتي بيج** ملكةَ العروض الفاضحة، وأثارت صورها العارية استجواباً في مجلس الشيوخ. (حظيت بيج بقصتها في عالم الأفلام المستقلة في عمل بتي بيج *السيئة السمعة* من بطولة **ماري هارون** في ٢٠٠٥). على كل حال، استطاعت أفلام معسكر التعرّي المشهورة في ذلك العقد التحايل على القوانين وتفادي تحقيقات مشابهة؛ بسبب محتواها التعليمي المفترض، لكن لم يكن بمقدورها إظهار أي أعضاء حسّاسة.

منذ فيلمه الأول *السيد تيز الفاسق* (١٩٥٩) فصاعداً، عمل روس ماير باستقلالية، وموّل أفلامه غالباً بنفسه وجنى عادة أرباحاً منها. أصبح عرّاب أفلام الجنس مع أعمال كلاسيكية مثل *أسرعي أيتها الهرّة، اقتلي! اقتلي!* (١٩٦٦)، و*أنثى الثعلب* (١٩٦٨)، و*خلف وادي الدمى* (١٩٧٠)، من بطولة نجوم معروفين.

لم يصنع ماير فيلم خلاعة حقيقياً أبداً، ربما لأنه لم يرغب بأن يتخلّى عن أرباحه الكبيرة لمصلحة المافيا، التي أنتج أفرادها أفلام راشدين كثيرة وامتلكوا معظم دور العرض الخلاعية في أمريكا في الستينيات والسبعينيات. كان لأسرة كولومبو الإجرامية منشأتهم الخاصة في بروكلين، مختبرات أفلام

كل- الدولة، لإنتاج شرائط فيديو ٨ ملم. كان فيلم ماير *السيد تيز الفاسق*، على كل حال، سلفاً مباشراً لصناعة الأفلام الفاضحة التي حظيت بتصنيف "إكس" الجديد على أنه ختم موافقة، بعد أن أدخلت نقابة الصور المتحركة الأمريكية نظام التصنيف في ١٩٦٨. (لم يكن العمل الحائز أوسكار أفضل فيلم في ١٩٦٩ *راعي بقر منتصف الليل* والمصنّف "إكس" ضمن تلك الفئة حقاً في الستينيات: لم يصبح التصنيف حرف نيون قرمزي حتى حظيت صناعة الخلاعة بفرصة للاستيلاء عليه).

عرض الصدر: روس ماير

قال روس ماير (١٩٢٢ – ٢٠٠٤)، المخرج الفذ الذي اكتسب خبرة كبيرة: "أقوم بهذا من أجل المتعة والربح". عمل مصوراً حربياً في أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم انتقل إلى فن التصوير قبل أن يجد ضالته في أول أفلامه *السيد تيز الفاسق* (١٩٥٩). خطا ماير خطوات واثقة في النصف الثاني من الستينيات، وصبغ أعماله بصفات معروفة متعددة: نساء قويات، سيارات سريعة، عنف مفزع، أحداث مشوّقة، أداء رائع، زوايا آلة تصوير مختلفة، والأشهر عرض صدر المرأة، سواء يخرج من كنزة عريضة الياقة، أو يتكوّر تحت سترة ضيقة جداً – لم يكن عبثاً أن يعنون ماير سيرته الذاتية المكوّنة من ١٢١٣ صفحة صدر *بارز* (٢٠٠٠).

كان ماير غزير الإنتاج بالتأكيد، وصنع أكثر من عشرين فيلماً في العدد نفسه من السنين، ودائماً بميزانية صغيرة وخارج نظام الإستوديو تقريباً. لكن من وجهة نظر فنية، كانت أفلامه – المملوءة إثارة – مشاهد مختصرة، ومصنوعة بحرص ومحرّرة بنشاط أكثر مما قد يتوقع معظم خبراء الفن، خاصة أشهر أفلامه *أسرعي أيتها الهرة، اقتلي! اقتلي!* (١٩٦٦) و*أنثى الثعلب* (١٩٦٨) المصنّف "إكس"، وهو عمل خلاعي

واضح على نحو مفاجئ، يرتكز على زوجة طيّار عنصرية، وتمارس سفاح القربى، وشرهة جنسياً، تؤدي دورها **إريكا غافين**.

على الرغم من سجله الخلاعي، إلا أن ماير وقّع، على نحو لا يُصدّق، على عقد ثلاثة أفلام مع إستوديو فوكس القرن العشرين في ١٩٦٩. قال ناقد أفلام شيكاغو **روجر إبرت** لاحقاً إن ماير "مُنح صلاحيات مطلقة لتحويل عمل ساخر إلى أحد أفلام الإستوديو الناجحة" – كان ذلك *خلف وادي الدمى* (١٩٧٠)، من تأليف إبرت وبطولة ثلاث فتيات. تباهى ماير مرة: "أتعامل مع نساء من السلف الأصلي – في الواقع إنهن نساء رائعات".

سجّلت صناعة الخلاعة ظاهرتها أول مرة على شكل *حلق عميق* (١٩٧٢)، بطولة **ليدا لوفليس** (بورمان قبل الزواج)، على أنها ممرضة محبطة جنسياً تبدأ مزاولة الجنس الفموي بعد أن تكتشف أن عضوها التناسلي موجود في حلقها. الفيلم خاص باليافعين وفظ في الوقت نفسه، ويمثّل خيال الذكور في صيغته النهائية، ويضع سعادة الأنثى الجنسية في مركز الاهتمام. دفع *حلق عميق* أخيراً الخلاعة خارج خزانة المعاطف المطرية، وأصبحت رؤيتها واجبة لخبراء الفنون في نيويورك – أطلق نزعة وصفتها *نيويورك تايمز* على نحو مشهور بأنها "أناقة الخلاعة".

كانت لمخرج الفيلم **جيرارد داميانو** علاقات مع المافيا عبر منتجيه المساعدين (وقد حصلت المافيا على نحو متوقع على كل أرباح الفيلم الضخمة). على الرغم من ذلك، عندما بحث محققون اتحاديون عن كبش فداء للفيلم الفاحش المزعوم، لم يقاضوا المنتجين، أو داميانو، أو مدمنة الهيروئين لوفليس. بدلاً من ذلك، لاحقوا الممثل الرئيس **هاري ريمز**، شخصاً يثير التعاطف تلقائياً؛ نظراً إلى أنه قضى معظم *حلق عميق* يعرض عضوه الضخم. (أُسقطت إدانة ريمز بتهمة الفحش لاحقاً). أصبحت لوفليس، في تلك

الأثناء، اسماً مألوفاً لدى الجميع – على الرغم من عملها لاحقاً في نشاط معادٍ للخلاعة وزعمها أنها قد أُرغمت تحت تهديد السلاح على الاشتراك في الفيلم. (أنكر ممثلون وأفراد آخرون من فريق العمل بقوة هذه التهمة).

استثمارات رائعة: الأفلام الأكثر ربحية

يضم جدول بالأفلام الأكثر تكلفة في التاريخ قائمة بأعمال ضخمة مثل *تيتانيك*، *والحديقة الجوراسية*، *ونسخ حرب النجوم*، *وسيد الخاتم*. لكن ماذا عن الأفلام الأكثر ربحية – الأفلام التي كسبت أعلى الأرباح مقارنة بميزانيات صغيرة؟

يدّعي إعلان الفيلم الوثائقي *داخل حلق عميق* (٢٠٠٥) أن عمل الخلاعة الذي بلغت تكلفته الإجمالية ٢٥,٠٠٠ دولار قد جنى أرباحاً تصل إلى ٦٠٠ مليون، ما يجعله "الفيلم الأكثر ربحية في تاريخ السينما". ليس هناك شك أن *حلق عميق* (١٩٧٢) قد كسب أرباحاً كبيرة، لكن نظراً إلى أن أسرة المافيا بيراينو قد تولّت توزيعه وحصلت على عائدات شباك التذاكر، لا توجد طريقة للتوثق من الأرقام الحقيقية. (أخبر محامي بيراينو *لوس أنجلوس تايمز* في ١٩٨٢: "كل ما سمعتموه عمّا حققه *حلق عميق* من أرباح أقل من الواقع"، لكن تخمينه كان ١٠٠ مليون دولار).

تضم قائمة أبطال شباك التذاكر الأمريكية، بين أفلام وصلت إلى الجمهور عبر قنوات تقليدية، *خيّال لين العريكة* في عام ١٩٦٩ (جمع نحو ٤٧ مليون دولار مقابل ميزانية بلغت ٥٠٠,٠٠٠ دولار)، وعيد *القديسين* في عام ١٩٧٨ (٤٧ مليون مقابل ٣٢٥,٠٠٠)، في حين أصبح *سلاحف النينجا المتحولون المراهقون* الفيلم المستقل الأكثر إيراداً في التاريخ في عام ١٩٩٠، وقد جمع محلياً أكثر من ١٣٥ مليون دولار. كسبت أفلام مشهورة بعدم وجود ميزانية لها، مثل *إل ماريتشي*

(١٩٩٢)، *وموظفون* (١٩٩٤)، عائدات ضخمة برغم تكلفتها المنخفضة جداً، لكن الفيلم الذي تجاوز كل السوابق كان مشروع *الساحر بلير* (١٩٩٩)، عمل الرعب بميزانية من خمسة أرقام، وجمع أكثر من ١٣٥ مليون دولار في الولايات المتحدة وحدها.

أطلق حلق عميق موجة من أفلام الخلاعة الأنيقة. يقدم *خلف الباب الأخضر* (١٩٧٢)، من إخراج الشقيقين **جيم وآرتي ميتشل، مارلين تشامبرز** في دور امرأة شابة تُختطف وتُغتصب، برضاها نوعاً ما، من قبل مجموعة زبائن في نادٍ جنسي. (المأساوي أن جيم ميتشل يطلق النار على شقيقه ويرديه قتيلاً في منزل آرتي في ١٩٩١). أدّت تشامبرز الرشيقة والقوية – وجه منظّف الغسيل آيفوري سنو – لاحقاً دور البطولة على أنها الوريثة غير الشرعية في العمل المشهور *نهمة* (١٩٨٠). تابع مخرج *حلق عميق* داميانو أيضاً صنع أفلام عن نساء شهوانيات، وفيها العمل الوجودي على نحو مفاجئ *الشيطان في الآنسة جونز* (١٩٧٣)، عن امرأة عفيفة **(جورجيا سبلفين)** تنتحر وتولد مجدداً على أنها امرأة تريد المتعة. اعتمد المخرج **رادلي متزجر**، الذي عمل تحت اسم مستعار هو هنري باريس، مقاربة أنيقة في إظهار العري، خاصة في سرده المثير لأسطورة بجماليون *افتتاحية بيتهوفن الغامض* (١٩٧٦).

استمتعت صناعة الخلاعة الأمريكية بلحظة هوليوود عابرة بقائمتها من النجوم والمخرجين، حتى بزغ فجر عصر الفيديو الذي أخرج مئات دور عرض الأعمال الفاحشة من العمل في بداية الثمانينيات. كانت تقانة فيديو رخيصة تعني أن يزداد الإنتاج كثيراً، وأصبحت الخلاعة تجربة مشاهدة في المنزل – صناعة بمليارات الدولارات من دون إشارة واضحة إلى مساهمات داميانو ومتزجر في الفن. أجازت ولاية كاليفورنيا إنتاج أفلام الراشدين في

عام ١٩٨٨، وتُنتج الأغلبية العظمى من أفلام الخلاعة الأمريكية الآن في وادي سان فرانسيسكو، المعروف أيضاً باسم "وادي الفجور".

السيد تيز الفاسد

المخرج: روس ماير، ١٩٥٩، ٦٣ دقيقة

يتمتع البائع الذي منح الفيلم اسمه بقدرة الرؤية عبر ملابس النساء في فيلم ماير، الذي يعدُّ أول فيلم "خلاعة" أمريكي حقيقي – سابقة في فئة أعمال الجنس التي أصبح ماير مشهوراً بها. أنجز المخرج الواسع الحيلة الفيلم بتكلفة بلغت ٢٤,٠٠٠ دولار، وصوّر معظمه في عيادة طبيب أسنان استأجرها في عطلة نهاية الأسبوع.

خلف وادي الدمى

المخرج: روس ماير، ١٩٧٠، ١٠٩ دقائق

يقدم ماير الارتقاء الساذج والسقوط المدوّي لـــ "أمم الكاري"؛ مجموعة فتيات يثرن الشهوة – بقيادة الشريكة السابقة في مَنث دولي ريد – اللواتي يتجهن إلى لوس أنجلوس بحثاً عن الشهرة والثروة. عُدَّ أصلاً تكملة لفيلم *وادي الدمى* (١٩٦٧). رحلة ماير الصاخبة والعنيفة شكل صاخب من عمل جاكلين سوزان الأكثر بيعاً، ومملوء ملحوظات ذكية ونهوداً جميلة.

داخل حلق عميق

فنتون بيلي وراندي باراباتو، ٢٠٠٥، ٩٢ دقيقة

ينتقد هذا العمل الوثائقي الممتع فيلم *حلق عميق* الخلاعي، الذي أصبح ظاهرة شائعة في عام ١٩٧٢، بفضل الانتقادات القانونية في عموم أمريكا ضده التي أضحت حملة دعائية له. تمتدح جهود بيلي وباراباتو

لحظة انبثاق ما يبدو أنها لحظة حرية وتجريب جنسي، وإن يكن على شكل فيلم خلاعة سيئ النوعية.

عالم الشواذ السري: كائنات متقدة تحت قبة السعادة

في دراستها الرائدة للخلاعة في الأفلام بعنوان *الفسق الفاضح* (١٩٨٩)، قدّمت الأكاديمية ليندا ويليامز مقارنات ماكرة بين الأعمال الموسيقية وأفلام الخلاعة، وأشارت إلى أن الفئة الأخيرة يمكن أن تقدم مشاهد جنسية مثل تصميم الرقصات وطريقة السرد في أي فيلم موسيقي من أعمال جين كيلي الكلاسيكية. تذكرنا ملحوظتها بفيلم **جاك سميث** الجنسي *كائنات متقدة* (١٩٦٣)، وقد كتب ج. هوبرمان وجوناثان روزنباوم في *أفلام منتصف الليل*: "ينتهي الفيلم، مثل عمل بوبسي بيركلي الموسيقي، مع مجموعة من الموسيقيين والأرقام التي ترقص منفردة". ظهر في السنة نفسها فيلم كينيث آنغر صعود *العقرب* (١٩٦٣) المثير، الذي وضع قواعد م- ت- ف في عناصر الفيديو الموسيقية التي قدّمها.

كان سميث وآنغر اثنين من الفنانين صاحبي الرؤية في مجال أعمال الشواذ، اللذين ألقت أفلامهما الضوء على ذلك العالم السري قبل وقت طويل من قيام ستونول الذي ترعرع في نيويورك بتحفيز حركة حقوق الشواذ في عام ١٩٦٩. فيلم آنغر القصير في ١٩٧٤ *ألعاب نارية* (الأول من تسعة أفلام في *دائرة المنارة السحرية*) باكورة أعمال استثنائية، وإظهار لمواهب الإنتاج السينمائي لدى مؤلفها المراهق، وجرأتها الكبيرة في تخيّل اشتهاء الجنس المماثل في وقت كان فيه الشذوذ لا يزال رغبة لا يجرؤ أحد على التحدث عنها علانية. يمتلئ الفيلم بتوريات بصرية (فيها شمعة رومانية)، ويمثّل فيه آنغر الشاب على أنه "الحالم"، الذي يتعرض للضرب والاغتصاب من قبل مجموعة من البحّارة.

نشاهد في كل أفلام آنغر حالة من الهلوسة التي تغلّف العمل مثل ضباب أو كابوس غريب، وفيها فنتازية صعود *العقرب*. يفحص الفيلم الحياة الاجتماعية والجنائية لدرّاج مجرم، الذي يقارنه آنغر – على نحو يفتقر إلى التوقير – بكل من يسوع المسيح وأدولف هتلر. نرى جلداً لامعاً وكروماً ساطعاً، ويستلهم الفيلم من ديفيد لينش استخدامه الساخر لأغنية المطرب العاطفي بوبي فينتون "مخمل أزرق".

رُفعت ضد صعود *العقرب* دعوى فحشاء في كاليفورنيا، وعلى نحو مماثل أثار *كائنات متقدة* اهتماماً غير مرغوب فيه من قبل الضابطة العدلية. ومن نيويورك إلى تكساس إلى ميتشيغان، شنّت الشرطة غارات على دور العرض وصادرت أشرطة الفيلم. حُكم على **جوناس ميكاس**، الكاتب في صوت *القرية*، بالسجن مع وقف التنفيذ لعرضه *كائنات متقدة* في مسرح نيوباوري في سانت ماركس، وحظرت المحكمة العليا في نيويورك الفيلم لاحتوائه على مشاهد عري رجال ومتعة في ارتداء ثياب الجنس الآخر. صُوّر *كائنات متقدة* على سقف مسرح في وسط مانهاتن بمزيج من فنانين محليين وشخصيات مختلفة، وكان عملاً إبداعياً أثّر في منتجين سينمائيين مثل **آندي وارهول وجون وترز**، اللذين سُعدا من دون شك بسجله الجنائي.

قضى وترز، الذي عدَّ أفلام ماير الخليعة وحفلات عربدة الشواذ من سميث أمثلة تُحتذى، معظم مسيرته المهنية يحاول أن يطوّر تكتيكاته الصادمة. وكانت أعظم نجماته، ديفاين الرائعة والشجاعة، وبكل وضوح ابنة *كائنات متقدة*. ضاهت مسيرة وارهول أيضاً رحلة سميث الفنية، في حيوية أفلامه والتعقيدات القانونية التي نجمت عنها. لاحقاً في العقد، وجد وارهول نفسه موضوعاً لمساءلة مكتب التحقيقات الاتحادي؛ لنقله مواد فاحشة بين الولايات – فيلمه *رعاة بقر وحيدون* (١٩٦٧). لم يكن *رعاة بقر وحيدون* فيلماً عن الغرب الأمريكي، وهو عمل جدير بالرثاء من ناحية الجودة التقنية،

لكنه مملوء بفتيان وسيمين، وقد صادرته شرطة أتلانتا في عام ١٩٦٩. في تلك السنة نفسها، عانى فيلم وارهول، الذي صنعه في عام ١٩٨٦ *فيلم أزرق* (معروف أيضاً باسم جماع)، مشكلةً مشابهة في غوثام، حيث صادرت الشرطة الفيلم واعتقلت موظفي دار العرض.

كينيث آنغر: رجل السحر

على الرغم من أن كل عمله السينمائي لا يتجاوز ثلاث ساعات فقط من وقت العرض، إلا أن **كينيث آنغر** (المولود في ١٩٢٧) قد أثّر بقوة في منتجين سينمائيين، مثل مارتن سكورسيزي، وديريك جارمان، وروجر كورمان. امتدح المخرج البريطاني **إسحاق جولين** أيضاً أفلام آنغر على أنها: "طوّرت مفردات سينما الشذوذ الجديدة".

كان آنغر (أنغلماير) ابناً مدللاً في مصنع الأحلام: كانت جدّته مصممة أزياء في هوليوود، وظهر في عمر ٨ سنوات في نسخة ١٩٣٥ من فيلم *حلم ليلة منتصف الصيف*. اكتسب منذ ولادته معارف في تنزلتاون، وحظي بالشهرة حين كتب *بابل هوليوود* (١٩٥٩)؛ خلاصات وافية ورائعة عن حياة مشاهير بخلاء وموتهم، مع تقارير تشريح وصور أماكن الجرائم. (تبع ذلك جزءٌ ثانٍ في ١٩٨١، وقد أنكر أي نية في إصدار جزء ثالث، لكن لم يتضح أي شيء بعد).

في عمر ١٧ سنة، صنع آنغر أول أفلامه الباقية حتى اليوم *ألعاب نارية* (١٩٤٧)، في منزل والديه حين كانا غائبين عنه. منذ سني مراهقته فصاعداً، أعجبته أيضاً كتابات المؤلف الإنكليزي **أليستر كراولي**، الذي كرّس له فيلم *افتتاح قبة السعادة* (١٩٥٤)، الذي أخذ عنوانه من قصيدة صامويل تايلور كوليردج "كوبلا خان". أثار فيلمه القصير *صعود العقرب* (١٩٦٣) حلماً انفعالياً عن فتيان درّاجين وفتياتهم.

في أواخر الستينيات، بدأ آنغر العمل على صعود *الشيطان* (١٩٨١)، الذي استغرق إنجازه أكثر من عقد، وكان أكثر شيء عرقل إنهاءه هو سرقة الأشرطة ومعدّات التصوير. صعود *الشيطان* من بطولة ماريان فيثفول ودونالد كامل على أنهما إلهان، وقدم أصواتاً سجّلها شريك أسرة مانسون **بوبي بوسوليل** في السجن، وعلى الرغم من محتواه الكثيف، إلا أنه يعد أسرع أفلام آنغر حركة، ويشبه قصاصات خواطر تدور في دوامة.

ربما كان وارهول فنان أعمال خلاعية بالفطرة؛ لأنه يعد خبيراً بهذا النوع من الأعمال. أعاد تعريف الفنان المشهور وأظهر بذور تلفاز الواقع في سلسلة *اختبار شاشة* (١٩٥٦ – ١٩٦٦)، وأفلام طويلة مثل *فتيات تشلسي* (١٩٦٦). عرض العمل الأخير أصدقاء ومتسكعين وشخصيات مختلفة ("نجوم وارهول") يقضون وقتهم في شقته الصغيرة، المصنع، يتحدّثون ويقيمون علاقات ويتناولون ممنوعات ويقضون الوقت عموماً.

أضافت أفلام وارهول في النصف الثاني من الستينيات الجنس والإثارة الحسّية إلى أعماله الباكرة الحافلة بالأفكار. كان أول أفلامه نوم (١٩٦٣) وثيقة صامتة امتدت خمس ساعات عن سمسار الأسهم الذي أصبح شاعراً **جون جيورنو** (فكرة طرحتها سام تايلور- وود في عمل الفيديو التصويري سنة ٢٠٠٤ عن نجم كرة القدم ديفيد بيكهام). قدم *يأكل* تلك السنة ٤٥ دقيقة عن رجل يتناول فطراً. في أفلامه الباكرة، تجاهل وارهول الأفكار القائمة عمّا يصنع فيلماً، تماماً كما فعل الفنان **مارسيل دوشامب** (موضوع إحدى حلقات *اختبار شاشة*) حين ابتكر أسلوباً فنياً جديداً.

وصلت جمالية وارهول الجريئة إلى ذروتها في *إمبراطورية* (١٩٦٤)؛ سابقة مدّتها ثماني ساعات من المشاهد، ووثيقة عمّا كان آنذاك أعلى ناطحة سحاب في العالم، مبنى إمباير ستيت. وكما في نوم، يطلب *إمبراطورية* منا

أن نمعن النظر إلى الصورة كما سنفعل مع لوحة، وهي دعوة ربما توسّعت على نحو أفضل في فيلم وارهول الأقصر في عام ١٩٦٤، الذي حمل عنواناً يفسر نفسه بنفسه هو مؤخرة *تايلور ميد*.

في سنوات لاحقة، خاصة بعد أن أطلق فاليري سولانيز النار عليه وكاد يقتله (موضوع فيلم ماري هارون *أنا أطلقت النار على آندي وارهول* في ١٩٩٦)، نقل الفنان سلطته الإخراجية إلى مساعده **بول موريزي**. أدار موريزي حتى الآن أفضل الأفلام التي تحمل بصمة وارهول، وفيها *لحم* (١٩٦٨)، *ونفاية* (١٩٧٠)، *ونساء ثائرات* (١٩٧١)، *وحرارة* (١٩٧٢). عمل أيضاً مخرجاً خارج نطاق وارهول، وأشهر أفلامه هو *مختلط الأعراق* (١٩٨٥)؛ حكاية عنف عن حرب عصابات مراهقين، ويعد وثيقة قيّمة جداً عن الطرف الشرقي الأدنى من نيويورك قبل تطوير المنطقة.

فتيات تشلسي

المخرجان: آندي وارهول وبول موريزي، ١٩٦٦، ٢١٠ دقائق، أبيض وأسود / ملون

صُوّر الفيلم في فندق تشلسي في نيويورك مع نجوم مصنع (وفيهم نيكو وإيدي سيدجويك وبريجيد برلين) أدّوا شخصياتهم، ويعرض عمل وارهول الملحمي ثلاث ساعات ونصفاً من الثرثرة، والممنوعات، والجنس، وتصفيف الشعر، والدموع، والاعترافات. يعدُّ العمل وثيقة شاملة عن عدمية بوهيمية في وسط البلدة، ودراسة حالة في استمتاع وارهول بالنظر إلى الأعضاء الحسّاسة.

لحم

المخرج: بول موريزي، ١٩٦٨، ١٠٥ دقائق

جو عامل مصنع مجدٌّ في عمله، يحاول جمع مالٍ كافٍ لعملية إجهاض زوجته في أول أفلام موريزي التي "قدّمها آندي وارهول"، ومن بطولة

شركاء وارهول جاكي كورتيس وكاندي دارلينغ. كوّنت الممثلتان ثلاثياً غير رسمي مع موريزي في *نفاية* (١٩٧٠)، *وحرارة* (١٩٧٢)، *ولحم* الذي يعرض أجساداً عارية، في حين يخيب إيقاعه الآمال لقسوة موضوعه. يقدّم الفيلم الجنس على أنه أحد أشكال المقايضة المادية والعاطفية، لكنه ممتع ويستحوذ على الانتباه وكئيب على نحو غير متوقع.

مختلط الأعراق

المخرج: بول ماريزي، ١٩٨٥، ٩٨ دقيقة

ريتا لا بونتا (ماريليا بيرا) مديرة وأم مجموعة من مدمني الممنوعات المراهقين الذين يدخلون في نزاع قاتل مع منافسيهم الشباب في فيلم موريزي المثير للاهتمام. تماثل التأثيرات البصرية المجتزأة السرد القاسي والمتعثر في هذا الفيلم التجريدي لكن الممتع غالباً، ويزيد تمثيل الهواة من الإحساس بأننا نشاهد عملاً وثائقياً متدني المستوى.

راي جون / جاك سميث

المخرج: جيل غادميلو، ١٩٩٤، ٩٠ دقيقة

ينتقل الفيلم بين مونولوجين للممثل رون فاوتر: يكون في أحدهما كون، المحامي موضع شبهة أخلاقية ، ومساعد السيناتور جوزيف مكارثي، وفي الآخر سميث المنتج السينمائي المغمور الذي يرتدي هنا زي فرعون مبهرج. ما تشترك فيه هاتان الشخصيتان المتضادتان تاريخياً هو اللواط والموت بسبب الإيدز، وتقدم غادميلو صورة مزدوجة من الكبت والانفتاح، والمنطق الراجح واللا عقلانية المفرطة.

أغاني باداس: حقبة معاناة السود

بعيداً عن التماس القبول أو الاستيعاب، تتميز أفلام الفنانين الشواذ الســـرية بسلوكها الغريب، والشهوة الجنسية الكبيرة، والغرائز الإجراميـــة،

ما يعني أنها تشترك في أشياء كثيرة مع ظاهرة برّاقة أخرى في السبعينيات: معاناة السود.

تندرج معظم تلك الأعمال في قائمة تضم نحو مئتي فيلم أُنتجت في النصف الأول من السبعينيات، وتمتلئ أفلام معاناة السود بأفراد العصابات الجذّابين، وسماسرة الفاحشة، ومروّجي الممنوعات، وأفراد شرطة فاسدين، وغانيات لعوبات، معظمهم يرتدي أزياء مبهرجة، وتتميز تلك الأعمال بتسجيلات صوتية مخيفة. في حكاياتها المبالغ فيها عن أبطال (أو بطلات أحياناً) يسعون لتحقيق العدالة أو الثأر – ويعلقون غالباً بين سندان المجتمع الأبيض العدائي ومطرقة حي السود المحرومين من الحقوق – تعزز الأفلام الأنماط المعروفة عن عنف الرجال السود، وخروجهم على القانون ونشاطهم الجنسي المفرط.

احتجت منظمات الحقوق المدنية للسود، وفيها الاتحاد الوطني لتقدّم الشعب الملون، أن الأفلام تشوه سمعة الأمريكيين من أصل أفريقي، وسرعان ما ترنّحت تلك الفئة – لكن ليس من دون أن تترك علامة دائمة على إدراك العديد من المنتجين السينمائيين والموسيقيين في المستقبل.

يمكن رؤية أولى إشارات هذه الفئة في فيلم **عوزي ديفيز** *القطن يأتي إلى هارلم* (١٩٧٠)، الذي عرض أفعالاً عنيفة وروح دعابة في تجسيد رواية تشستر هيمز الصادرة في عام ١٩٦٥ عن فريق من محققي هارلم يكتشفون مخبأ أموال مسروقة. في السنة الآتية، يقبل **ملفين فان بيبلز** التحدّي في مجال أعمال معاناة السود مع *أغنية سويت سويتباك: باداس* (١٩٧١)، حيث تفقد الشخصية الرئيسة في الرواية عذريتها في علاقة مع غانية قبل شارة البداية (وقبل أن يبلغ الشخص سن المراهقة كما يبدو). يترعرع ليكون وحيداً، ومتمرداً أسودَ صامتاً تقريباً: قاتل شرطة، زير نساء، (تقنيته تدفع النساء إلى الجنون تقريباً)، وأخيراً ثائر غامض. تتوقع شارة النهاية ثورة: "سيعود زنجي سيئ الطباع لتحصيل بعض الديون".

أبقى بيبلز، الذي أدّى دور سويتباك الموجز، إضافة إلى الإخراج والكتابة وإنجاز معظم الواجبات التقنية الرئيسة، التكلفة منخفضةً بتشغيل فريق صغير لا ينتسب إلى النقابة. أبعد النقابات عنه بحيلة أنه كان يصوّر فيلماً خلاعياً – لذا يحفل العمل بكثير من المشاهد الحميمة. أصبحت مشاهد الجنس والعنف المدهشة في الفيلم نموذجاً لأعمال معاناة السود الخليعة، وكذلك موسيقاه المميزة. يتكون موضوع *سويتباك* المتكرر من عنف وجنس يتنعش بجرعات ليبرالية من أنشودة "ضوئي الصغير"، ومهّد الطريق لأعمال أفضل عن معاناة السود.

بام غرير: ملكة معاناة السود

تتدرج شخصية **بام غرير** السينمائية بسهولة في فئة أفلام الدرجة الثانية التي كوّنت معظم مسيرتها الفنية. في أفلام معاناة السود التي جعلت منها أسطورة، تكون عادة أماً أنيقة، شعرها مصفف، وماهرة في استعمال مسدس، وقبضتاها وملحوظاتها بارعة، ويمكنها الاستفادة من أي سلاح آخر متوافر (تجأر بعد أن تتغلب على خبير كاراتيه في *براون الماكر*: "حصلت على حزامي الأسود في مشارب"). محاربة شوارع ذكية وقاسية الكلام، قدرتها على الاحتمال كبيرة، ومخزونها ضخم من الغضب العارم، وقد عرضت ثبات الإناث ومواقفهن في أفلام امتزجت غالباً بكره النساء.

كان أول دور سينمائي لها في فيلم روس ماير *خلف وادي الدمى* (١٩٧٠)، وعلى الرغم من أنها كانت مؤهلة كفاية لتؤدي دور أيٍّ من شخصيات ماير القوية، إلا أنها بدلاً من ذلك انضمت إلى صفوف فريق **روجر كورمان**. لعبت أدواراً في عدد من أفلام نساء في السجن التي صوّرها كورمان في الفلبين، وفيها نساء في *أقفاص* وبيت *الدمى الكبير* (كلاهما في ١٩٧١) لمصلحة شركة كورمان نيو ورلد بكتشرز،

وأمريكان- إنترناشونال بكتشرز، *وماما سوداء، ماما بيضاء* (١٩٧١) النسخة النسائية من دراما الهروب من السجن *الجريئون* في ١٩٥٨. يقدم فيلم *ماما سوداء، ماما بيضاء* قصة **جوناثان ديم**، ويضم إشارات إلى نزاع عرقي وطبقي، لكن معظمها ثانوي مقارنة بالجرعات الكبيرة من العري والعنف.

مضت غرير قدماً لتؤدي أدوار ملائكة الانتقام في أعمال أمريكان- إنترناشونال بكتشرز كوفي (١٩٧٣) *وبراون الماكر* (١٩٧٤)، وكلاهما إضافة إلى *ماما سوداء، ماما بيضاء* من إخراج **جاك هيل**، الذي كان يمتلك عيناً خبيرة لإظهار قدرات غرير الرائعة (فضلاً عن كتفيها الجميلتين). قدّم عمل أمريكان- إنترناشونال بكشترز *اصرخي بلاكولا اصرخي* (١٩٧٣) تكملة فيلم السنة السابقة *بلاكولا*، غرير على أنها كاهنة فودو تجري الاستعانة بها لإعادة كونت العطش إلى الدماء إلى وطنه الأم. وفي *رضاعة الجمعة* (١٩٧٥)، تؤدي دور الصحفية المصوّرة التي تكتشف مؤامرة لقتل أمريكيين ناجحين من أصل أفريقي.

بعد نجاحها في منتصف السبعينيات، تابعت غرير الاشتراك في أفلام وأعمال تلفزيونية، وفيها دور غانية مدمنة ممنوعات في *حصن أباتشي*، برونكس (١٩٨١)، ومجازفة في *فساد ميامي* ودور عادي في *كلمة "ل"*. على كل حال، كان كوينتن تارانتينو – أسند إليها سابقاً دوراً في *كلاب المستودع* (١٩٩٢) – هو من منح الممثلة في منتصف العمر دور العمر. في فيلم تارانتينو *جاكي براون* (١٩٩٧) تؤدي دور البطولة على أنها مضيفة طيران تحتفظ برباطة جأشها حين تعلق بين مهرّب أسلحة والشرطة الاتحادية ووكيل كفالات. وبتوجيه من مخرج معجب بها بالتأكيد في دور صعب ومعقّد، ظهرت غرير على نحو مثالي وأكثر جمالاً من قبل، وعرضت قدرات جديدة اكتسبتها بمرور الزمن.

فاز موسيقي ستاكس ريكوردز **إسحاق هايز**، الذي حقق ألبومه روح متملّقة نجاحاً كبيراً في عام ١٩٦٩، بأوسكار عن أغنيته التي لا تُنسى *شافت* (١٩٧١)، التي طرحت السؤال السرمدي: "من هو الشخص الأسود الذي يعد آلة جنسية لكل الفتيات؟". الجواب هو جون شافت (ريتشارد راوندتري)، المحقق الوسيم والقوي الذي يمشي بخطوات واسعة في شوارع المدينة الخطرة وتحييه أبواق أدوات موسيقى الجاز. كانت تسجيلات **كورتيس ميفيلد** الصوتية لفيلم *ذبابة خارقة* (١٩٧٢) أفضل. مثل *شافت*، يقدم *ذبابة خارقة* حكاية عن رجل أنيق جداً يجب أن يسلك درباً بين العالمين الأبيض والأسود، لكنه يقص قصته من الطرف الآخر للقانون: البطل (**رون أونيل**) تاجر ممنوعات – موزّع – يحاول عقد صفقة كبيرة أخيرة لتأمين تقاعده.

يلخّص *شافت* و*ذبابة خارقة* فئة استغلال السود، ويبقيان العمل في الأسرة: كان المنتج السينمائي الرائد خلف *شافت*، غوردون باركس، أول أمريكي من أصل أفريقي يخرج فيلماً لإستوديو رئيس (في عام ١٩٦٩ شجرة *التعليم*)، وأدار غوردون باركس الابن دفة *ذبابة خارقة*. (على الرغم من أن باركس الأب قد أخرج أيضاً في عام ١٩٧٢ التكملة *حساب شافت الكبير*، إلا أنه ترفّع عن وصفه بأنه عمل عن استغلال السود). كان كلٌّ من *ذبابة خارقة* و*شافت* منتج إستوديو رئيس، إم- جي- إم وورنر برذرز على التوالي، اللذان أدركا الفوائد التي يمكن جنيها من عرض أفلام عن تجربة السود على الشاشة، بغض النظر عن مدى سحرها أو انغلاقها على نفسها.

كانت كثير من أفلام معاناة السود المميزة، على كل حال، مشروعات مستقلة، وفيها قصة **مايكل كامبو** *الماك* (١٩٧٢)، وعمل **دورفيل مارتن** الكلاسيكي *دولمايت* (١٩٧٥)، بطولة الهزلي الغريب الأطوار **رودي راي مور** على أنه تاجر ممنوعات أصبح مُخبراً. خرجت بعض أفلام استغلال السود من دائرة الشرطة والمجرمين، وحظيت السينما السوداء بمعلّم فنون

قتالية خاص بها هو **جيم كيلي**، الذي أرشد الممثلين في فيلم جونز *الحزام الأسود* (١٩٧٤)، في حين أدّت **تامارا دوبسون** حركات كونغ - فو على أنها البطلة في *كليوباترا* جونز (١٩٧٣). على الرغم من أن معاناة السود كانت موضوعاً فريداً ومجالاً كارهاً للنساء، إلا أنه حظي بحصته من البطلات، وفيهن دوبسون و**بام غرير** الرائعة، التي أدّت عدّة أدوار في أفلام عن معاناة السود (انظر مزيداً من المعلومات لاحقاً في هذا الفصل).

أُطلق فيلم **ريتشارد فليشر** *ماندينغو* (١٩٧٥)، الممول من أحد الإستوديوهات، في حمّى أعمال استغلال السود، وانتقل من بيئة الضاحية المعتادة إلى الجنوب الأمريكي في أربعينيات القرن التاسع عشر حيث تكون مزرعة مالك عبيد مكاناً للجشع، والاغتصاب، والعنف، والقتل. انتقد عدّة نقّاد العمل على أنه إثارة أحاسيس فظّة (شبّه فنسنت كانبي من نيويورك *تايمز* الفيلم بعمل خلاعي، وأضاف: "هذا العمل للمتحمّسين للعبودية فقط")، لكن *ماندينغو* حظي بمتابعة واسعة في شباك التذاكر.

الماك

المخرج: مايكل كامبوس، ١٩٧٢، ١١٠ دقائق

في إحدى أروع أفلام معاناة السود وأكثرها تأثيراً، يلعب ماكس جولين دور قوّاد طيب القلب يحاول إحكام سيطرته على فتياته، وعيش حياة رغيدة، وردّ شيء إلى المجتمع. يقدم ريتشارد بريور أداءً رائعاً على أنه تاجر ممنوعات. ترك *الماك* – بأسلوبه المرح وأزيائه المبهرجة وسرعة البديهة – علامته على عدد من موسيقيي الهيب- هوب إضافة إلى كوينتن تارانتينو وديف تشابل، وكان له تأثير واضح على فيلم كريغ برووير *خداع وهروب* (٢٠٠٥).

كوفي

المخرج: جاك هيل، ١٩٧٣، ٩١ دقيقة

تلعب بام غرير الفذّة دور محققة مبتدئة تسعى إلى تحقيق العدالة بعد أن تناولت شقيقتها جرعة مفرطة من الممنوعات بين مجموعة من سماسرة الفاحشة، وأفراد العصابات وأشخاص يحيون حياة وضيعة. الفيلم أساساً مشاهد جنس وعنف، إلا أنه مهم في سجلات أعمال معاناة السود؛ لأنه وضع أنثى سوداء في مركز الاهتمام – كما فعل *براون الماكر* في السنة الآتية، وهو نسخة أقسى من حبكة انتقام كوفي، الذي لعبت فيه غريم دور البطولة أيضاً على أنها وعاء جنسي انتقامي.

دولمايت

المخرج: دورفيل مارتن، ١٩٧٥، ٩٠ دقيقة

يقوم رودي راي مور، مخضرم دوائر النوادي الليلية، ببطولة هذا العمل غير الملائم، الذي يعدُّ مهماً في تاريخ السينما. بعد إطلاق سراحه من السجن، يتصل البطل، الذي منح الفيلم اسمه مجدداً، بحريمه الحقيقيات ويحاول أن يتعاون مع الشرطة. تأتي معظم عوامل الجذب في الفيلم من اقتناع مور الراسخ بأنه ممثل هزلي في الأربعينيات من عمره يؤدي عمله واقفاً.

ملائكة جامحون ووحوش مخيفة: مصنع روجر كورمان

لو كان بمقدور المنتج والمخرج الغزير الإنتاج روجر كورمان أن يقنع مخرجاً أمريكياً من أصل إيطالي أن يقدم عملاً عن معاناة السود، ربما كنا سنشاهد فيلماً أمريكياً كلاسيكياً مستقلاً على نحو مختلف. عندما كان مارتن سكورسيزي – الذي أخرج سابقاً عربة مقطورة ببرثا (١٩٧٢) لكورمان –

يسعى إلى الحصول على تمويل من أجل فيلمه *شوارع وضيعة* (١٩٧٣)، عرض كورمان أن يقدّم ١٥٠,٠٠٠ دولار لكن فقط إذا وعد سكورسيزي أن يكون كل ممثليه سوداً. اعترض سكورسيزي على ذلك، لكنه أظهر تقديره للمنتج بتضمين مشهد من فيلم كورمان المقتبس عن رواية **إدغار ألان بو** *قبر ليجيا* (١٩٦٤) في فيلمه. قال مارتن سكورسيزي: "ما منحنا كورمان إياه كان الانضباط في صنع فيلم"، وقدّر أن المنتج المشغول "يتركك وشأنك حقاً، ما دام أنك بقيت تعمل ضمن الفئة ولم تُجنَّ كثيراً".

يعدُّ روجر كورمان ملتزماً بقضية معاناة السود من دون أي شك، ونادراً ما اشترك في عمل رخيص لكن غير لائق ولا يحبه: أفلام وحوش، رعب، ميلودراما أحداث القاصرين، خلاعة الدرّاجين، مغامرات حقيقية، كوميديا سوداء، مرح صاخب. كان كورمان مخرجاً رئيساً في أمريكان-إنترناشونال بكتشرز؛ إستوديو من دون ممتلكات خاصة بها – كانت الشركة تستأجر أماكن التصوير، مثل الإستوديوهات الفقيرة. كان أيضاً ساحراً فيما يتعلق بالميزانية يستخدم أماكن سبق التصوير فيها ويبقى ملتزماً بمواعيد التصوير.

يمكن تلخيص نظم الإنتاج السينمائي لدى كورمان بعنوان سيرته الذاتية في عام ١٩٩٠ *كيف صنعت مئة فيلم في هوليوود ولم أخسر قرشاً قطُّ*. يمكن إدراك الاتساع والعمق والمدى الكبير لأعماله بوصفه مخرجاً ببساطة من نظرة على العناوين: *نساء المستنقع* (١٩٥٥)، *فردوس مكشوف*، *هجوم وحوش السراطين*، *حكاية نساء الفايكنغ ورحلتهن إلى مياه أفعى البحر الضخمة* (كلها في ١٩٥٧)، *هي إلهة شعاب القروش*، *رجل كهف المراهقين* (كلاهما في ١٩٥٨)، *دلو دماء* (١٩٥٩) – وتلك مجرد أمثلة على أعماله في الخمسينيات. على كل حال، كانت تجربته في الدراما الاجتماعية – *متطفّل* (١٩٦١) من بطولة **ويليام شانتر** على أنه رجل أبيض عنصري في بلدة صغيرة – مخيبة للآمال.

جاء عدد من أفضل أفلام كورمان من حلقة إدغار ألان بو، وقدّمت **فنسنت برايس** الأسطوري في *قبر ليجيا* المذكور سابقاً، إضافة إلى تجسيد لرواية *التجويف والرقّاص* (١٩٦١)، *والغراب* (١٩٦٣)، *وقناع الموت الأحمر*(١٩٦٤). ضم *الغراب* ممثلين رائعين على نحو خاص، وفيهم برايس، وبوريس كارلوف، وبيتر لور، والمتعاون دائماً مع كورمان جاك نيكلسون. في *ماما الدموية* (١٩٧٠)، قدّم كورمان **شيلي وينترز** على أنها كيت "ما" باركر السيئة الصيت، التي قادت أبناءها الأربعة في عملية إجرامية انتحارية في الثلاثينيات. في مجزرة عيد *العشّاق* (١٩٦٧)، لعب **جيسون روباردز** دور آل كابون (دور كان كورمان يرغب أصلاً بإسناده إلى ويلز!).

الجدير بالذكر أن المواهب السينمائية الاستثنائية قد "تخرّجت" في شركات الإنتاج المختلفة المرتبطة بـــ روجر كورمان وأمريكان- إنترناشونال بكتشرز أكثر من أيٍّ من المؤسسات الرسمية. يمتلك كورمان عيناً بصيرة وخبيرة لمواهب شابة – سكورسيزي أحد نجوم المستقبل العديدين الذين حصلوا على فرصتهم الأولى بالعمل في فريق كورمان. كان **بيتر فوندا** نجماً آخر، أدّى دور البطولة في اثنين من أكثر أفلام أمريكان- إنترناشونال بكتشرز ربحية التي أخرجها كورمان: *الملائكة الجامحون* (١٩٦٦)؛ حكاية عنف عن مجتمع ملائكة الجحيم، *والرحلة* (١٩٦٧)؛ رحلة في عالم الممنوعات كتب نصّها جاك نيكلسون.

أصبح فوندا الطويل ذو الفك القوي والشعر الذهبي أيقونة وسيمة لتمرد الشباب، وأحد رموز التحدّي الأوديبي. كان والده، **هنري فوندا**، قد جسّد الأبطال الأمريكيين أبراهام لينكولن، ووايت إيرب، وتيدي روزفلت على الشاشة الكبيرة، لكن بيتر بنى أسطورته بأداء دور درّاج مدخّن يجرؤ أن يدعو نفسه "كابتن أمريكا" في *خيّال ليِّن العريكة* (١٩٦٩)؛ فيلم طريق عن الممنوعات يستند بكل وضوح على أفلام الدرّاجين التي أنتجتها أمريكان- إنترناشونال بكتشرز والإستوديوهات المنافسة لها.

أثبت *خيّال ليِّن العريكة*، الذي شارك **دينيس هوبر** في بطولته، أنه ناجح جداً، ما دفع هوليوود إلى تقديم أعمال عن الهيبين المتجولين. لاحظ جون ديديون، صحفي وروائي وكاتب سيناريو في هوليوود، أنه في سنة ١٩٦٩ "كان كل إستوديو في البلدة مهتماً بأرقام *خيّال ليِّن العريكة*، وكان كل ما ينبغي فعله للحصول على فيلم من العدم هو اقتراح بميزانية تبلغ ٧٥٠,٠٠٠ دولار ... وفريق عمل من غير المنتسبين إلى النقابات، وهذا المخرج اليافع البالغ من العمر ٢٢ سنة". المؤسف للإستوديوهات، على كل حال، أن معظم تلك الأعمال لم تلق نجاحاً تجارياً.

في عام ١٩٧٠، ترك كورمان أمريكان-إنترناشونال بكتشرز ليؤسس شركة الإنتاج الخاصة به؛ **نيو ورلد بكتشرز**، حيث أنتج أفلاماً عن نساء في السجن ومنح دوراً باكراً إلى **ستيفاني روثمان**، إحدى المخرجات النادرات في مجال أعمال معاناة السود. أدارت روثمان أفلام معاناة سود ممتعة جداً مثل *طالبات التمريض* (١٩٧٠) و*فتيات عاملات* (١٩٧٤). كان طلب كورمان الوحيد فيما يتعلق بـــ *طلاب التمريض*، وفقاً لـــ روثمان "أن تكون الممرضات جميلات جداً ويتعرين أطول مدة ممكنة". أظهرت النتيجة عبقرية روثمان الكبيرة في مواءمة نموذج أفلام معاناة السود بميزانية صغيرة، مع رؤيتها الذكية للمساواة الإيجابية بين الجنسين.

على الرغم من أن خريجين آخرين من مدرسة كورمان قد استخدموا تجاربهم فيها على أنها منصات انطلاق نحو مهنة أكثر إشراقاً، إلا أن المخرج **بول بارتل** شعر دائماً بانتمائه إلى فئة أفلام معاناة السود. كان تخصصه الكوميديا الجنسية، وبعد إدارة دفة عدّة أعمال لمصلحة كورمان – *أجزاء خاصة* (١٩٧٢)، *سباق الموت ٢٠٠٠* (١٩٧٥)، *قذيفة مدفع* (١٩٧٦) – قدّم عمله الكلاسيكي *أكل راؤول* (١٩٨٢)، الذي موّله بنفسه جزئياً بعد أن رفض مديره تقديم المال اللازم له.

في عام ١٩٨٣، مع تراجع سوقي أفلام الهواء الطلق وأشرطة السينما، أسّس كورمان كونكور- نيو هورايزونز، التي تخصّصت في أفلام الجنس الشهواني والعنف المفرط من أجل أسواق قنوات الكابل والفيديو. وباستثناء حالات قليلة (مثل **كارل فرانكلين** مخرج حركة *واحدة خاطئة*) لم ينبثق مخرج فذ مثل سكورسيزي أو كوبولا من مصنع كونكورد، حتى مع بقاء كورمان، في الثمانين من عمره آنذاك، واحداً من أقسى الرجال في العمل في عالم السينما.

قناع الموت الأحمر

المخرج: روجر كورمان، ١٩٦٤، ٨٩ دقيقة

يؤدي فنسنت برايس الرائع دور شخصية الأمير بروسبيرو الشرير الساخط في رواية إدغار ألان بو، الذي يشعر بالسعادة من تعذيب الرجال والنساء النبلاء الذين يسعون إلى ملاذ آمن هرباً من الطاعون في قصره الكئيب. إحدى محاولات كورمان النبيلة (تقديراً لـــ إينغمار برغمان)، واستفاد الفيلم من مدة تصوير طويلة على نحو غير معتاد – خمسة أسابيع! – إضافة إلى صور سينمائية ملونة أشرف عليها المخرج المستقبلي نيكولاس كيج.

الملائكة الجامحون

المخرج: روجر كورمان، ١٩٦٦، ٩٣ دقيقة

قاضت شركة هيلز إنجلز (ملائكة الجحيم) كورمان بتهمة تشويه السمعة بعد إطلاق فيلم معاناة السود المفرط العنف، الذي منح الدرّاج المتمرّد هيفنلي بلوز (بيتر فوندا) مساحة ليتكلَّم مطولاً عن أهمية الحرية والسعادة، وخصّص وقتاً طويلاً وطاقة كبيرة لموضوعات مثل الشجار، والمعارك، والعدمية عموماً. كسب الفيلم نحو ٢٥ مليون دولار مقابل ميزانية بلغت ٣٥٠,٠٠٠ دولاراً فقط، برغم عدم المتابعة الجماهيرية الواسعة.

طالبات التمريض

المخرجة: ستيفاني روثمان، ١٩٧٠، ٨٩ دقيقة

يقدم فيلم روثمان عن معاناة السود الحالة المهنية والشخصية لأربع طالبات تمريض شابات وجذّابات، يقعن في الحب، ويختبرن الممنوعات، ويقمن بعمليات إجهاض غير قانونية، وينغمسن في سياسات متطرفة. الفيلم جميل، يركّز على الوعي الاجتماعي ومثير على نحو غريب، ويثبت خبرة روثمان في تكوين رؤية شخصية من نموذج كورمان عن معاناة السود.

أكل راؤول

المخرج: بول بارتل، ١٩٨٢، ٩٠ دقيقة

حلم بول وماري بلاند في الهروب من لوس أنجلوس الصاخبة، وفتح مطبخ ريفي خاص بهما، لو كان لديهما المال فقط. لكن بعد أن يقتلا عن غير عمد متطفلاً مهوّساً بالجنس ويجدا بعض النقود في جيوبه، يضعان خطة ويبدأان إغواء طالبي المتعة إلى منزلهما. يبرز اشمئزاز الزوجين بلاند العصبي وخوفهما من الجنس في الجريمة والوحشية في كوميديا بارتل السوداء الساخرة.

ولائم الدم: النوع الفني الذي استهلك هوليوود

لا يمكن لأشخاص كُثر أن ينافسوا روجر كورمان في السرعة، والإنتاج، والميزانية المقتصدة، لكن يمكن عدُّ **هرشل غوردون لويس** إمبراطور أفلام الرعب. يُطلق على لويس "عرّاب الدم" وهو غزير الإنتاج (صنع تسعة أفلام في ١٩٦٨ وحدها)، وجرّب مرة تقديم عمل خلاعة، وفيلماً في معسكر العري، وكوميديا، وأيضاً أفلام معاناة سود في بحثه عن ربح سريع، لكنه سرعان ما اكتشف اختصاصه المصبوغ باللون القرمزي في أفلام

الرعب، المصنوعة بميزانية صغيرة في فلوريدا لسوق دور عرض الهواء الطلق في الستينيات: *وليمة دم* (١٩٦٣)، *ألفا مجنون!* (١٩٦٤)، *لوّني بالأحمر الدموي* (١٩٦٥) الذي أكمل به "ثلاثية الدم" خاصته غير الرسمية.

لماذا عمل في فئة الرعب؟ قال لويس مرة: "كان ببساطة قراراً يتعلق بالعمل" – وسيقوم كثير من مديري الإستوديوهات الكبيرة بالحساب نفسه في العقود الآتية. كما تبين لاحقاً، لم يهتم "قرار العمل" كثيراً بالناحية الفنية: سرد غير مترابط، زوايا آلة تصوير غير ملائمة، تمثيل سيئ ميّز معظم أعماله. على الرغم من ذلك، كانت لديه مجموعة مخلصة من المعجبين. ألهم *ألفا مجنون!* فيلمي كل من **جون وترز** *مجانين جداً* (١٩٧٠) و*وليمة دم*. كتب الناقد أندرو غروسمان أن الفيلم "لحظات حضيض سخيفة من القتل تشبه الغشاوة، مع لمسات مهيبة من معانٍ جريئة". لويس مبدع من دون شك، وقد وضع حدوداً جديدة للعنف على الشاشة مع *وليمة دم*، ومشهد الحمّام الذائع الصيت في اللحظات الافتتاحية من فيلمه الآخر معتوه (١٩٦٠).

لحسن الحظ، أتقن مبدعو أفلام الرعب الذين مشوا على درب لويس حرفتهم تماماً، والأهم أنهم أدخلوا إمكانات جمالية وأفكاراً جديدة إلى هذه الفئة الفنية. بدأ **جورج إيه. روميرو** صنع دعايات تجارية تلفزيونية وأفلاماً صناعية عبر شركته **ذا ليتنت إيمج** (مقرها في بيترسبرغ، موطن هرشل غوردون لويس وآندي وارهول)، واكتشف في النهاية المعاني المجازية الكبيرة لأفلام الرعب. استلهم روميرو أفلامه جزئياً من كرنفال *الأرواح* (١٩٦٢)، فيلم الرعب الذي لم تُخصص له ميزانية، وصنعه المنتج السينمائي الصناعي **هيرك هيرفي**، وقدّم باكورة أعماله *ليلة الموتى الأحياء*.

عُرض الفيلم في سنة ١٩٦٨ التي شهدت أعمال عنف واقتتال، وتخيّل أمريكا تأكل نفسها حيّة في حكايتها عن مدنيين عدائيين تحاصرهم "غيلان" – زومبي يأكلون اللحم البشري لأشخاص كانوا من أفراد أسرتهم، أو أصدقائهم،

أو جيرانهم. كما قال روميرو، يمكن للرعب أن يكون "نقداً لما تكون عليه الأمور ... ويُعنى هذا النوع بإسقاط الحقيقة، أو تدميرها". كانت كل من أجزاء *ليلة الموتى الأحياء* الثلاثة – *فجر الموتى* (١٩٧٨)، *يوم الموتى* (١٩٨٥)، *أرض الموتى* (٢٠٠٥) – قد حملت مرآة مزعجة للمجتمع الأمريكي وسياساته.

كانت أفلام *الموتى* قد امتلأت بالدماء، ما زاد في جاذبيتها – وهذا حال كل أفلام الرعب تقريباً. ربما نشير إلى كثير من الأعمال في هذا الفصل على أنها "أفلام مشاعر"؛ لقدرتها على إثارة تشنّجات جسدية، وأحاسيس خوف أو اشمئزاز، أو "أفلام انبعاث" لجعلها الدم والعرق يتدفقان، وأعمال الرعب ليست استثناءً. تشترك أفلام الخلاعة والرعب في السبعينيات في المظاهر الجسدية والشعورية نفسها. الضحية الأنثوية الأخيرة التي تتعرض لعذاب مستمر كما يبدو في فيلم **توب هوبر** مجزرة *منشار تكساس* (١٩٧٤) – دمها وصرخاتها المذعورة مثل سيل جارف، وسروالها الضيق جداً يمنع هروبها من الموت – تجلب إلى الأذهان مشهد اغتصاب داعر.

تقدير "الموتى": غيلان روميرو على امتداد السنين

مع ضوضاء الزومبي في *ليلة الموتى الأحياء* (١٩٦٨)، قدّم جورج إيه. روميرو قصة رمزية عن مجتمع أمريكي يسوده النزاع، التي أثبتت أنها متكيّفة على نحو مدهش في ثلاثة أجزاء لاحقة (حتى الآن). أعاد ترتيب منزل المزرعة المهجور في *ليلة الموتى الأحياء* ليصبح مبنى تسوّق (*فجر الموتى* في ١٩٧٨)، وملجأ تحت الأرض (*يوم الموتى* في ١٩٨٥)، ومدينة تمزّقها حرب أهلية وتوترات طبقية (*أرض الموتى* في ٢٠٠٥).

كانت "الغيلان" (كلمة روميرو الأصلية لوصف الموتى الأحياء المخيفين) التي تأكل اللحم ممثلين يترنّحون في مطاردتهم على نحو غبي (في فجر)، وأصبحت ضحايا مجمّع عسكري اصطناعي (في يوم)، لكنها أضحت في *أرض* صاحبة ثقافة طبقة سفلية بحد ذاتها – إلهاء مخيف عن صلابة الطبقة العاملة، التي لا تدرك أنها تتعرض لتهديد مماثل من الأثرياء ومجتمعاتهم المخملية في أبراجهم العالية.

أُطلق *أرض الموتى* في الصيف الذي تبع إعادة انتخاب جورج دبليو. بوش، وهو الأكثر تضميناً لمعانٍ سياسية في أفلام *الموتى*. ينتقد العمل "حرب بوش المستمرة على الإرهاب"، ويتوقّع في أحد المشاهد كارثة اللاجئين التي ستعقب إعصار كاترينا بعد شهرين فقط. تتجلّى عبقرية المنتج السينمائي في مزج آراء سياسية واقتصادية - اجتماعية في ترفيه متعدد المستويات، ما جعل أعمالاً مشابهة أخرى مثل فيلم زاك سيندر في عام ٢٠٠٤ فجر *الموتى* (صُنع بضعف ميزانية *أرض* البالغة ١٥ مليون دولار) يبدو خارج السياق.

تتداخل الفئات الفنية غالباً بمعايير عملية أيضاً. أسّس جوزيف ولويس "السفّاح" بيراينو من **أسرة بيراينو الإجرامية**، اللذان كسبا نحو ١٠٠ مليون دولار أو أكثر من فيلم الخلاعة *حلق عميق*، شركة الأفلام بريانستون في بداية السبعينيات. وزّعا أعمال **آندي وارهول** *لحم من أجل فرانكنشتاين* (١٩٧٣) ودم *من أجل دراكولا* (١٩٧٤)، كلاهما من إخراج بول موريزي، إضافة إلى أعمال خلاعية عديدة، أكثرها ربحاً هو مجزرة *منشار تكساس*.

بدأ مخرج أفلام الرعب ويس كرافن بعمل فجور جنسي هو معاً (معروف أيضاً باسم *فردوس الشهوة*) في عام ١٩٧١. لفت فيلمه الانتباه إلى الممثلة مارلين بريغز، التي أسند إليها (بعد تغيير اسمها إلى مارلين تشامبرز) صانعا الأفلام الإباحية جيم وآرتي ميتشل دور البطولة في العمل الكلاسيكي

خلف *الباب الأخضر*. منح كرافن أيضاً الممثل والمخرج **فريد لينكولن** دوراً شريراً في ثاني أفلامه الصادمة – وأول أفلام الرعب والفجور – *المنزل الأخير لليسار* (١٩٧٢). حُظر العمل نحو ثلاثين سنة في بريطانيا، لكنه دخل منزل كل أسرة وأصبح رمزاً للصراع بين الأشرار والضحايا (كما فعل فيلم جون كاربنتر المنخفض الميزانية عيد *القديسين* في عام ١٩٧٨).

كان كرافن قد بقي، منذ صنع *المنزل الأخير*، يعمل دائماً في إنتاج أفلام الرعب السينمائية، مازجاً بين نزعات مختلفة ومحققاً عادة نجاحاً تجارياً كبيراً. وكما في أفلام روميرو، تجاهلت أعماله في السبعينيات الحدود المقبولة عموماً للعنف على الشاشة، وقدّمت قصصاً رمزية أيضاً عن التفكك الاجتماعي والأخلاقي في أمريكا السبعينيات. وضع فيلم الرعب الثاني *للجحيم عيون* (١٩٧٧) أسرة من الطبقة الوسطى تقضي عطلتها في مواجهة مجموعة من آكلي لحوم البشر المتوحشين في صراع في الصحراء، الذي يمكن تفسيره على أنه كناية عن الحرب الفيتنامية. أطلق الإستوديو المستقل **نيو لاين** *كابوس في شارع إلم* (١٩٨٤)، ربما أشهر أفلام كرافن، ويعدُّ صرخة قوية يأتي فيها إدراك أسوأ مخاوفنا من عقولنا ومنازلنا وجوارنا.

يمكن للمرء القول بثقة إن كرافن مسؤول مباشرة عن الثروة المالية لاثنتين من أكبر الكينونات المستقلة: نيو لاين وميراماكس. نجم عن *كابوس في شارع إلم* مسلسل تلفزيوني، *كوابيس فريدي*، ودعوى قضائية "فريدي ضد جيسون" (٢٠٠٣)، وستة أجزاء لاحقة، استمدت مثالها من ثلاثية **سام ريمي** المنخفض الميزانية *الميت الشرير* في مزيج من الرعب والدعابة. مكّن *كابوس* أيضاً نيو لاين من إنشاء قسم خاص بالأعمال الفنية (فاين لاين)، وجذب القوة الشرائية لـــ **تيد تورنر** وجعل نيو لاين موضع حسد منافستها ميراماكس.

أنشأ مؤسسا ميراماكس بوب وهارفي وينستن آنذاك شركتهما المتخصصة بهذا النوع من الأعمال، دايمنشن، ووظّفا كرافن لإنتاج أول أفلام

الإستوديو صرخة (١٩٩٦)، الذي قدّم نقداً ذاتياً لهذه الفئة كان مفيداً جداً في تحديدها. بدا التزمت الجنسي واضحاً في *شارع إلم* و*عيد القديسين*، مع بطلتيه العذراوين وتلميحات عن جنس المراهقين أنه شيء غير مقبول، وخضع ذلك لتمحيص دقيق في أول إصدارات صرخة.

في التسعينيات أنعش صرخة كلاً من مهنة كرافن وفئته الفنية، وساعد أيضاً على نشر امتيازه، فظهر *فيلم* مخيف جنى أرباحاً للشقيقين وينستن تجاوزت إيرادات سلسلة صرخة. أدركت إستوديوهات أخرى ما حدث، وقفزت إلى عربة إنتاج أفلام الرعب. بعد عقد من صرخة، لا تزال أفلام الرعب الرخيصة تدرُّ أرباحاً مغرية من سوق شباب نهم – السوق نفسه الذي منح أرباحاً كبيرة إلى فيلمي روجر كورمان قبل عقود.

كسب فيلم **ليونز غيت** *منشار* (٢٠٠٤) أكثر من ١٠٠ مليون دولار عالمياً، برغم أن ميزانيته لم تتجاوز ١ مليون، واحتل الجزء الثاني منه في عام ٢٠٠٥ المركز الأول في شباك التذاكر الأمريكي، كما فعلت أفلام ليونز غيت *نُزل* (٢٠٠٥) وسوني *تلة صامتة* (٢٠٠٦) و*الضغينة* (٢٠٠٤)، وأُعيد إنتاج الأخير في أعمال يابانية وممثلين أمريكيين. سجّل حتى *فيلم* مخيف ٤، المصنوع بإشراف شركة وينستن، رقماً قياسياً في شباك التذاكر في عطلة الفصح سنة ٢٠٠٦. ومن بين كل الفئات السيئة السمعة والمنحلّة في العالم السري الأمريكي، كانت أعمال الرعب هي التي خرجت إلى العلن وبقيت هناك، عندما اكتشفت الإستوديوهات أن الصرخات تدرُّ مالاً.

وحوش تمص الدماء: جناح تروما المرضي

نماذج العنف، والفساد الأخلاقي، والذوق السيئ من شركة الإنتاج والتوزيع تروما للترفيه – أسّسها في عام ١٩٧٤ مايكل هيرز ولويد كوفمان – مسؤولة عن بعض أسوأ الأفلام اجتماعياً التي ظهرت حتى

الآن. تتضمن اختصاصات تروما الوفياتِ الشنيعةَ (أطفال، وكلاب، وعجائز)، ووحشية داعرة، وتعرّياً نسائياً من دون مسوّغ، وتمرّداً عنيفاً.

يمكن أن نذكر نماذج عن إنتاجها مثل: *وحوش تمص الدماء* (١٩٧٦)، *صرخات فتيات المدرسة* (١٩٨٦)، *زومبي جاهلون* (١٩٨٧)، *نازيون متزلجون يجب أن يموتوا* (١٩٨٧)، فتيات *الساطور في بلدة زومبي* (١٩٨٩). لكن أشهر أفلامها هو *المنتقم السام* (١٩٨٣)، عمل تروما نموذجي بحبكة بطل خارق تقليدية: يعثر شخص مزعج – ضعيف الجسم – على مخبأ نفايات سامة ويصبح مُخلّصاً مشوهاً. *المنتقم السام* فيلم منتصف ليل حقق نجاحاً كبيراً في منتصف الثمانينات، لكنه اكتسب سمعة سيئة لحظره في أونتاريو، ولحق به عدّة أجزاء، وكوّن قالباً لعمل تورما الكبير الآخر *اضربهم بقنبلة نووية* (١٩٨٦).

كان أفضل إصدارات تروما، على كل حال، *آكل لحم البشر! الموسيقار* (١٩٩٦)؛ فيلم طلاب من مبدعي *الحديقة الجوراسية* المستقبليين **تري باركر ومات ستون**، ويعرض قصة حقيقية عن آكل لحم بشر في كولورادو يدعى ألفريد باكر. (*آكل لحم البشر!* يشتهر أيضاً بظهور المنتج السينمائي التجريبي الأسطوري **ستان براكهيج** فيه، وهو أستاذ الدراسات السينمائية في باركر وستون، جامعة كولورادو في بولدر).

ألفا مجنون!

المخرج: هرشل غوردون لويس، ١٩٦٤، ٨٧ دقيقة

يقول معجبو لويس دائماً إن هذا أفضل أفلامه، وهو عمل رعب في *بريغادون*؛ بلدة أُبيدت في أثناء الحرب الأهلية الأمريكية. تنبض البلدة حيوية مجدداً مرة كل قرن، ويقع سكانها الشماليون الآمنون في كمين عمليات انتقام مروّعة (وبارعة). الفيلم أكثر إبداعاً بالتأكيد من *وليمة دم*، لكنه لم يجنِ الأموال نفسها – ربما هذا درس وعبرة للمخرج المتسرّع.

المنزل الأخير لليسار

المخرج: ويس كرافن، ١٩٧٢، ٨٥ دقيقة

يجدّد فيلم كرافن المرعب دراما إنغمار برغمان نبع *البتول* (١٩٦٠) التي تصوّر اختطاف مراهقتين، وتعذيبهما، واغتصابهما، وقتلهما على أيدي أفراد عصابة من الساديين المعتوهين – وكل ذلك ليس بعيداً عن منزل إحدى الفتاتين المنعزل في الغابة، حيث يقضي القتلة مصادفة الليلة مع والديها. يعرض العمل محنة لا يمكن مشاهدتها تقريباً في مكان ريفي. *المنزل الأخير* فيلم فجور يتحول إلى دراما انتقام كلاسيكي على نحو مدهش.

مجزرة منشار تكساس

المخرج: توب هوبر، ١٩٧٤، ٨٣ دقيقة

تقوم مجموعة جميلة من الأطفال البكم بكل الحركات الخاطئة في رحلة، ويلقون واحداً بعد آخر حتفهم الرهيب في منزل مزرعة تسكنها أسرة من الجحيم. على الرغم من ميزانيته الهزيلة، إلا أن هوبر استطاع إنشاء موقع تصوير مرعب (بفضل مجموعة فنية رائعة من الأقمشة والهياكل العظمية)، لكن التعذيب الشديد والمطوّل يصبح مملاً.

عيد القديسين

المخرج: جون كاربنتر، ١٩٧٨، ٩١ دقيقة

تظهر جيمي لي كورتيس، ابنة ضحية فيلم الرعب الحقيقية جانيت ليغ، في أول فيلم لها على أنها ضحية مراهقة لشخصية شريرة، مايكل مايرز، في ثالث أفلام كاربنتر الذي حقق نجاحاً كبيراً. لم تكن هناك على نحو مفاجئ دماء أو أحشاء كثيرة، وقد ابتكر هذا الفيلم الأصل الأمريكي لفيلم الرعب كما نعرفه اليوم.

كابوس في شارع إلم

المخرج: ويس كرافن، ١٩٨٤، ٩١ دقيقة

إذا استطاع المشاهد نسيان ارتقاء فريدي كروجر اللاحق ليصبح أيقونة كوميدية جالبة الحظ، يبقى فيلم الرعب هذا قوياً. تكافح مجموعة من فتيان مدرسة ثانوية – تقودها البتول الشجاعة نانسي (هيذر لانجنكامب) – ليبقى أفرادها مستيقظين من أجل الهروب من قاتل متسلسل يضرب في أحلام ضحاياه. يتركّز الفزع بشدّة في الارتباك والتشوش الناجمين عن الحرمان من النوم، ويخفي هذا الفيلم بمهارة الخط بين الحلم والواقع.

المال يغير كل شيء:
صلة هوليوود

سواء كان ذلك أفضل أو أسوأ، شكّلت كينونتان معالم الفيلم الأمريكي المستقل: معهد سندانس ومهرجانه السينمائي الذي أسّسه روبرت بيدفورد، وميراماكس للأفلام التي أسّسها وأدارها سابقاً الشقيقان بوب وهارفي وينستن. ساعدت هاتان الجهتان على ازدهار الإنتاج السينمائي المستقل في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، لكن – كما كانت الحال مع حقبة "هوليوود الجديدة" في السبعينيات – بدأت الصورة الزاهية تذبل مع ارتفاع ميزانياتها واتساع فريقها. بدأت تلك الأعمال على أنها بدائل لأفلام الإستوديوهات الكبيرة، وأعادت سندانس وميراماكس تعريف هوليوود. في تلك العملية، على كل حال، أصبحت أيضاً مرادفة لهوليوود – وكما سنرى، تفوقت هوليوود غالباً على الإنتاج المستقل في تقديم مواهب إنتاج سينمائي أصلية وذكية.

رؤية مستقلة: بداية مشاهدة الضوء

بدأ ما يعدُّ الآن الحدث الأكبر والأهم من نوعه في الولايات المتحدة، مهرجان سندانس السينمائي، في عام ١٩٧٨ على أنه مهرجان يوتا/الولايات المتحدة السينمائي، وعمل روبرت ريدفورد رئيساً للجلسة الافتتاحية. تولّى معهد سندانس غير الربحي بإدارة ريدفورد، الذي تأسس في عام ١٩٨١ لتطوير وترويج أعمال "فنانين لديهم رؤية مستقلة"، إدارة المهرجان في ١٩٨٥؛ السنة التي فازت فيها باكورة أعمال جويل وإيثان كون دم *ببساطة* بجائزة لجنة التحكيم الكبرى. (أُعيدت تسمية المهرجان رسمياً سندانس في عام ١٩٩١).

كان فيلم الشقيقين كون الرائع استثناءً لقاعدة برنامج سندانس، الذي يميل إلى أعمال "إقليمية" بسيطة وهادئة. تميّز عمل *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* (١٩٨٩) لـــ **ستيفن سودربرغ** بحوار تحليل ذات، ولهجة جنوبية محلية (باتون روج في لويزيانا تحديداً)، ولم يكن يحقق معايير سندانس تماماً، لكنه أثبت أنه يمثّل اختراقاً مهماً للمهرجان؛ لأن مخرجه الشاب قدّم باكورة أعماله فيه، وموزّعه ميراماكس؛ إستوديو أفلام مستقلة أسّسه بوب وهارفي وينستن في عام ١٩٧٩، قد حقق نجاحاً كبيراً سابقاً مع فيلم **ليزي بوردن** *فتيات عاملات* (١٩٨٦)، وفيلم **إرول موريس** الوثائقي عن الجريمة *الخط الأزرق الرفيع* (١٩٨٨). كانت عائدات الإستوديو في عام ١٩٨٩ جيدة بفضل *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* وعدد من الأفلام الناجحة من المملكة المتحدة.

إذا كانت (١٩٨٩) تعدُّ نقطة تحول للفيلم المستقل، لم يبدُ ذلك واضحاً فوراً لبعض المراقبين. أعلن عنوان مقال في *نيويورك تايمز*، كتبه ألجين هارمتز من مهرجان الأفلام الأمريكي في عام ١٩٨٩: "تصبح الأفلام المستقلة أفضل، لكن الطلب عليها يقل". قال مندوب أحد الأفلام في المقال: "على الرغم من انخفاض تكلفة هذه الأفلام، إلا أن المال ليس موجوداً"، لكن تلك الكلمات لم تكن دقيقة. حقق *جنس وأكاذيب وشريط فيديو* نجاحاً تجارياً ونقدياً، وبدت تلك سنة جيدة أيضاً لفنانين أصحاب رؤية مستقلة، مثل غس فان سانت، وسبايك لي، والوثائقي الوافد الجديد مايكل مور.

في بداية التسعينيات، برزت مجموعة كبيرة من مواهب الأفلام المستقلة، وفيها غريغ أراكي، وكارل فرانكلين، وتود هاينز، و– أشهرهم – كوينتن تارانتينو. وبحلول (١٩٩٢)، كانت *نيويورك تايمز* قد غيّرت موقفها من احتمالات نجاح السينما المستقلة. سأل مقال لـــ جانيت ماسلين: "هل تتكوّن موجة سينمائية جديدة؟"، وأوردت قائمة شرف بالمواهب الجديدة، وفيها أراكي، وفرانكلين، وتارانتينو، والوجهان الجديدان في سندانس ألكسندر

روكويل وأليسون أندرز. كان روكويل قد فاز بجائزة لجنة التحكيم تلك السنة في سندانس عن فيلم كوميديا الأخطاء في *مأزق* – متفوقاً على عمل العنف المفرط من تارانتينو كلاب *المستودع*، الذي جرى تحميضه في أحد مختبرات الإنتاج السينمائي في معهد سندانس.

أعلن **جيفري كاتزنبرغ** رئيس **والت ديزني بكتشرز**، كما نقل عنه مقال ماسلين: "لقد هيمنت التجارة على الفن، ولهذا السبب لم تعد أفلام هوليوود جيدة كما كانت". لا شك أن كاتزنبرغ كان يفكر في هذا في أيار الآتي، حين استحوذت ديزني على ميراماكس مقابل ٨٠ مليون دولار كما قيل، وبدت الصفقة اندماجاً مثالياً لكلتا الشركتين. اشترت ديزني، الشركة الأسرية، علامة فارقة ومهيبة تفوز بجوائز بسعر مخفّض – كانت ميراماكس قد وزّعت الفيلمين الحائزين جوائز أوسكار *قدمي اليسرى* (١٩٨٩) و*فردوس السينما* (١٩٨٩) – ومضى هارفي وينستن قدماً ليثبت نفسه موهبة منقطعة النظير في حملة الأوسكار. وحظيت ميراماكس، التي كان ينقصها المال دائماً برغم نجاحاتها التجارية العديدة، بالبطاقة المصرفية لشركة ثرية جداً. شرح وينستن، الذي احتفظ بحق إقرار صنع أفلام بميزانية ١٢ مليون أو أقل: "يعرف الناس أننا إذا أردنا الوصول إلى الشركة الكبيرة، فإن الشركة الكبيرة ستفتح أبوابها من أجلنا".

وينستن منافس شرس يحتفظ بمضرب كرة قاعدة في مكتبه، وقد أقنع تلك الشركة الكبيرة بتمويل عمليات شراء عديدة. كتب بيتر بيسكيند في تاريخه عن حقبة سندانس- ميراماكس، *صور وضيعة وقذرة: ميراماكس، وسندانس، ونهضة الفيلم المستقل* (٢٠٠٤): "مكّن إطلاق أفلام أكثر من كل الموزعين المستقلين الآخرين ميراماكس من إخراج المنافسين من دور العرض ... كان الهدف إلغاء أي فرصة في وصول المنافسين إلى الشاشات، حتى لا يعود بمقدورهم العمل". أصبح وينستن مهوّساً جداً إلى درجة أنه كان

أحياناً يشتري فيلماً يعرف سلفاً أنه لن يشاهده. لفت انتباهه أعمال جيم جارموك والنجم جوني ديب، اشترى فيلم الغرب الأمريكي *رجل ميت* (١٩٩٥) من دون أن يراه، لكن بعد استقباله الحافل في مهرجان كان السينمائي، لم يزعج نفسه بالترويج له.

علم / أدب: مختبرات الأفلام

معهد سندانس معروف بمهرجانه السينمائي السنوي المهيب، لكنه يرعى من خلف الستار أيضاً مواهب سينمائية واعدة عبر مختبرات كتابة السيناريو والإنتاج السينمائي. يستطيع كاتبون ومخرجون جدد عرض أعمالهم التي لا تزال في طور التطوّر على خبراء سينمائيين متمرّسين في اختصاصاتهم. على الرغم من تعرض سندانس دائماً – على نحو محق – لانتقادات لرجحان كفة الأفلام عن بواعث قلق سكان الضواحي الثرية وطقوس المراهقين الغريبة، إلا أن المختبرات غذّت نطاقاً واسعاً من الأساليب والموضوعات. تضم قائمة الخريجين **بول توماس أندرسون** (*ثمانية قاسية* في عام ١٩٩٦)، و**ويس أندرسون** (*صاروخ قارورة* في ١٩٩٦)، و**نيكول هولوفسنر** (مشي وكلام في عام ١٩٩٦)، و**كوينتن تارانتينو** (كلاب المستودع في عام ١٩٩٢)، على سبيل المثال لا الحصر.

تدير **إندبندنت فيتشر بروجكت**، التي لا تحظى بالشهرة نفسها مثل سندانس، مختبر "نسخة تجريبية" حيث يحظى مخرجون مبتدئون تكاد أعمالهم تنتهي بفرصة عرض أفلامهم على محترفين. بطريقة مماثلة، في الحدث السنوي الذي يمتد أسبوعاً **سوق إندبندنت فيتشر** في مدينة نيويورك، يمكن لمنتجين سينمائيين أن يعرضوا أعمالهم التي لا تزال في طور الإنتاج ونصوصهم على داعمين وشراة محتملين. تأسست **إندبندنت فيتشر بروجكت** في عام ١٩٧٩؛ للترويج لمواهب إنتاج سينمائي شابة

عبر عرض أعمالهم، وإقامة ورشات عمل ومؤتمرات لهم، وتقديم موارد مكتبة إلكترونية، ثم توسّعت المنظمة في نهاية المطاف لتضم فروعاً في ست مدن (قرر فرع لوس أنجلوس الاستقلال في عام ٢٠٠٥). أنجبت المنظمة أيضاً مجلة *المنتج السينمائي*، ومهرجان لوس أنجلوس السينمائي و**جوائز روح الاستقلالية**، التي أضحت في السنوات الأخيرة دليلاً إرشادياً نوعاً ما لجوائز الأوسكار.

في ١٩٩٣ أيضاً، سنة شراء ديزني للشركة، أدهشت ميراماكس السوق بإنشاء قسم مختص، **دايمنشن**، رأسه بوب وينستن وركّز على إنتاج أفلام رعب وخيال، واستهدف جذب الشريحة السكانية الأصغر عمراً التي كانت تفتقدها ميراماكس. وزّعت دايمنشن أفلاماً جنت أرباحاً كبيرة وفيها صرخة، وفيلم رعب *وسلسلة الأطفال الجواسيس*، ضاهت فيها نجاح شركة مستقلة أخرى تحولت إلى فرع في مجموعة ضخمة؛ **نيو لاين**.

أسّس **بوب شيي** نيو لاين في عام ١٩٦٨، التي وزّعت مع رولينغ ستونز فيلم جان- لوك غودار *تعاطف مع الشيطان*، تلك السنة نفسها. وزّع أيضاً فيلم **جون وترز** *طيور النحام الوردية* (١٩٧٢)، الذي حقق نجاحاً كبيراً في فئة أفلام منتصف الليل، وفيلم الدعاية المضادة للممنوعات في عام ١٩٦٣ جنون *لفافة الحشيش*، الذي أعاد شيي تقديمه على أنه تحفة قديمة لسوق الطلاب الجامعيين.

في الثمانينيات، بدأت نيو لاين تنقش اسماً لامعاً في مجالها: ارتقت عالياً بعد نجاح سلسلة *كابوس في شارع إلم*، الذي قدم القاتل المتسلسل فريدي كروجر، وحققت نجاحاً مدهشاً بعد ذلك مع عمل الأبطال المنخفض الميزانية سلاحف *النينجا المتحولون المراهقون* (١٩٩٠). بعد أن ملأت جيوبها بالمال من العمل مع فريدي كروجر، أنشأت نيو لاين شركة إنتاج فنية فرعية هي **فاين لاين**، التي تركت أولى بصماتها مع عمل غس فان سانت *أيداهو*

خاصتي (١٩٩١)، وأطلقت لاحقاً فيلم **ديفيد أو. رسل** ضرب *القرد*، وعمل **ستيف جيمس** الوثائقي *أحلام الطوق* (كلاهما في ١٩٩٤). بحلول ذلك الوقت، كان تيد تورنر من **شركة البث تورنر** قد اشترى نيو لاين في اتفاق ترك شيي – الذي أسّس الإستوديو من شقته في مانهاتن بمبلغ ١٥٠٠ دولار – بنحو ١٠٠ مليون دولار.

كوّن كل من نيو لاين / فاين لاين وميراماكس / دايمنشن ثنائيتين: إحداهما فرع من الأخرى، وتتلقى دعماً من مجموعة ضخمة. كان بمقدورهما الحصول على كعكة وتحقيق أرباح أيضاً، وجعلتا أفلام الدرجة الثانية مربحة إلى جانب تضمين الأعمال المستقلة طموحات جمالية كبيرة لكن باحتمالات تجارية أقل. نادراً ما توافق الشيئان معاً، لكن ميراماكس حققت نجاحاً مدهشاً في عام ١٩٩٤ مع فيلم كوينتن تارانتينو *لب الخيال* – مثال نادر على فيلم فني مصنوع لجمهور واسع (وعمل أهملته عدّة إستوديوهات رئيسة). على الرغم من أن إحدى شركات ديزني الفرعية قد أنتجت ووزّعت *لب الخيال*، إلا أنه عُدَّ أول فيلم مستقل يجني أكثر من ١٠٠ مليون دولار، ما رفع القبعة للمنتجين السينمائيين المستقلين. فجأة، وصل الطموح المالي إلى السقف فيما يتعلق بالسينما المستقلة الأمريكية.

لا تصدّق كل ما يقال: حروب أسعار سندانس

ألقِ اللوم على ارتفاع بارك سيتي، أو الحرمان من النوم، أو تأثيرات الصدى في حجرة المهرجان السينمائي، لكن سندانس اكتسبت سمعة بإثارة ذعر المشترين، حتى أبرع المديرين. يبقى المثال الأشهر حرب الأسعار التي اندلعت بسبب فيلم **لي ديفيد زلوتوف** مشواة *نافثة اللهب* (١٩٩٦)، التي فازت بها **كاسل روك** بصفقة بلغت قيمتها كما قيل ١٠ ملايين دولار – مبلغ كبير لعمل من هذا النوع.

ربما لم يكن مفاجئاً أن يبقى وينستن القوي آخر رجل واقفاً في تلك الاشتباكات. اشترت ميراماكس *المحطة الآتية في بلاد العجائب* في ١٩٩٨ مقابل ٦ ملايين دولار (ستة أضعاف ميزانية الفيلم)، *وسعادة*، *وتكساس* في عام ١٩٩٩ مقابل أكثر من ١٠ ملايين دولار، وكوميديا الفيديو الرقمي التي لم تحظَ بميزانية خاصة بها *الشرغوف* في عام ٢٠٠٢ بمبلغ كبير جداً بلغ ٥ ملايين دولار. لا حاجة إلى القول إن أياً من تلك الأفلام لم يجنِ إيرادات معقولة مقارنة باستثماره، لكن السابقة لم تمنع **فوكس سيرشلايت** من دفع ١٠ ملايين دولار في عام ٢٠٠٦ لفيلم الهواء الطلق *الآنسة شعاع الشمس الصغيرة*.

ذهب مهرجان سندانس إلى هوليوود أيضاً – وذهبت هوليوود إلى سندانس بالمقابل. طوال سنوات بقي المهرجان ملتجأ جبلياً هادئاً لمحبي السينما في الهواء الطلق، لكنه أصبح أكثر إثارة في عرضه أفلاماً متميزة والاتفاقيات التي تُبرم فيه بمرور كل سنة. ربما حقق المهرجان أكبر نجاح في ١٩٩٤، سنة كوميديا سفاح القربى ضرب *القرد*، وفيلم **كيفن سميث** الهزلي المنخفض الميزانية *موظفون*، وعمل **روز تروش** عن علاقات الشاذات الرومانسية في *الذهاب إلى الصيد*. أثبت *موظفون* أنه مربح جداً لميراماكس، لكن فيلم *الذهاب إلى الصيد* بالأبيض والأسود هو من أشعل حرب أسعار – الأولى من نوعها في سندانس، ونذير حروب قادمة. ذهب فيلم تروش إلى صمويل غولدواين مقابل ٤٥٠,٠٠٠ دولار؛ مبلغ صغير جداً مقارنة بالملايين التي دُفعت في مناوشات لاحقة.

نقل كينيث توران، من مهرجان سنداسن في عام ١٩٩٥، لصحيفة *لوس أنجلوس تايمز* أنباء رياح التغيير: "بالنسبة إلى أولئك الذين يقلقون بشأن الناحية التجارية وعلاقة الفيلم الأمريكي المستقل بهوليوود، هناك الكثير مما يمكننا الإشارة إليه، بدءاً من العدد المتزايد للزوار، والقائمة المتعاظمة

للشركات الراعية – وفيها مصرف أمريكا، وإيه تي آند تي، وغاب". في استجابة جزئية لجعل سندانس متوافقة مع هوليوود، أُطلق **مهرجان سلامدانس** في عام ١٩٩٥ لعرض أفلام تكون بواكير أعمال مخرجين وتتوافق مع معايير سندانس، برغم أن روبرت ريدفورت قد وصف الحدث الناشئ بأنه "طفيلي".

في تلك الأثناء، ذهبت جائزة هيئة التحكيم الكبرى إلى *الإخوة مكمولن* (١٩٩٥)؛ قصة وإخراج إدوارد بورنز ذي الستة والعشرين ربيعاً، الذي مثّل روح سندانس الحقيقية. أقرَّ بورنز علانية في أثناء "سؤال وجواب" في المهرجان أنه قد صنع فيلمه ليكون "بطاقة تعريف، حتى يستطيع الناس القول: "مهلاً، هذا الفتى صنع هذا الفيلم القصير الرائع، لنرى ما يستطيع أن يفعله بقليل من المال". لم يكن فيلم *الإخوة مكمولن*، وكثير من نظرائه في سندانس، أعمال حب إنما وسيلة لتحقيق غاية – اختبار شاشة هوليوود لمخرجين شباب طموحين.

فتيات عاملات

المخرج: ليزي بوردون، ١٩٨٦، ٩٣ دقيقة

هذا العمل الممتع جداً غالباً رحلة ليلية طويلة لمصوّرة مثقّفة جداً تدعى مولي (لويز سميث)، التي تكافح في مناوبة مضاعفة مجهدة في ماخور في مانهاتن. يركّز الفيلم على تفاصيل العمل اليومية (شراء الواقي ووضعه، تحديد المواعيد، الرد على الهاتف)، ورفض بوردون عدَّ ما صوّرته ممثلته إثارة جنسية وضيعة أساساً.

في مأزق

المخرج: ألكسندر روكويل، ١٩٩٢، ٩٣ دقيقة، أبيض وأسود

يعرض المخرج المبدع المفلس تماماً ألدوفو رولو (ستيف بوسيمي) نصه المكوّن من ٥٠٠ صفحة بعنوان *استسلام غير مشروط* للبيع، ما يجلب

انتباه الشاري المستقبلي جو (سيمور كاسل)، وهو رجل مرتبط بالمافيا يدفع حماسه في كسب النقود وإنفاقها طموحات ألدوفو جانباً. كوميديا أخطاء روكويل رائعة، ويقدم علاقة مدهشة بين بوسيمي الرجل المستقيم وكاسل المخادع والفاتن.

كلاب المستودع

المخرج: كوينتن تارانتينو، ١٩٩٢، ٩٩ دقيقة

ينتقي المنتج السينمائي المبتدئ صوراً من كل فيلم مغمور، وعملاً عن معاناة السود ويستلهم عملاً لـــ جون وو لم يره قطُّ ويجمعها على نحو إبداعي في باكورة أعماله الصادمة والصاخبة. تشتبه مجموعة من المجرمين بوجود واشٍ بين صفوفها بعد أن تفشل عملية سرقة مصرف. إضافة إلى إعادة تعريف "عالق في الوسط معك" – في السبعينيات – على أنها موسيقى للمختلين عقلياً، يحظى تارانتينو بأداء رائع من هارفي كيتل، وستيف بوسيمي، وتيم روث (تقضي شخصيته معظم وقت الفيلم وهي تستلقي في بركة من دمائها).

أحلام الطوق

المخرج: ستيف جيمس، ١٩٩٤، ١٧١ دقيقة

صُوّر العمل على امتداد خمس سنوات ومدته نحو ثلاث ساعات، ويقدّم عمل جيمس الوثائقي مراهقَين أمريكيين من أصل أفريقي يحبان كرة السلة؛ ويليام غيتس وآرثر آغي، الذي يجرّب حظّه في دوري كرة السلة الوطني. على الرغم من الإعجاب النقدي والشعبي، إلا أن هذا الفيلم العاطفي لم يحظَ بأي ترشيح لجوائز الأوسكار – إغفال مربك عُدَّ عاملاً حاسماً في تغيير الأكاديمية لإجراءات التصويت فيها المتعلقة بالأعمال الوثائقية في نهاية المطاف.

رجل ميت

المخرج: جيم جارموك، ١٩٩٥، ١٢١ دقيقة، أبيض وأسود

يصرخ أحد أفراد الجمهور بعد عرض فيلم الغرب الأمريكي الروحاني أول مرة في مهرجان كان: "يا جيم، إنها ملاءة". في ذلك الوقت، كان النقاد والجمهور، حتى موزّع الفيلم (ميراماكس) متفقين، لكن الوقت بدا لطيفاً على أحد أكثر أفلام المخرج طموحاً. يتابع نيل يونغ كل خطوات الثنائي الغريب في الغرب الأمريكي ويليام بليك (جوني ديب)؛ محاسب يدخل في مواجهة مع القانون، ونكرة (غاري فارمر) مرشده الهندي الفظ الكلام.

مغامرات في "عالم الاستقلالية" و"الموجة الجديدة"

في منتصف التسعينيات، كانت ميراماكس ونيو لاين تُعدّان جزءاً من خماسية "لاعبين صغيرين" – أو ما دعاه مخرج *موظفون* كيفن سميث مرة على أنه "الأسر الخمس"، في إشارة إلى عشائر المافيا في *العرّاب*. كانت الإستوديوهات الثلاثة الأخرى **سوني بكتشرز كلاسيكس** (موزّع أفلام هال هارتلي *هاو*، وتيري زويغوف كرمب، وعدد كبير من الأعمال البريطانية والأجنبية الأخرى)، و**صمويل غولدواين** (أعمال تشارلز بورنيت *النوم مع الغضب*، وروز تروش *الذهاب إلى الصيد*، وسكوت مكغي وديفيد سيغال درزة)، و**أكتوبر للأفلام** (فيكتور نونز روبي *في الفردوس*، وجون دال *الإغراء الأخير*، وآبل فيرارا *الإدمان*).

كان نجاح *لب الخيال* وأفلام مستقلة أخرى يعني أن تقوم كل الإستوديوهات الرئيسة، عاجلاً أو آجلاً، بإنشاء وحدات أفلام متخصصة أو الاستيلاء على كينونات قائمة – ميراماكس خاصة بها، تصنع أفلاماً بمستوى يفوز بجوائز لكن بميزانية اقتصادية. مع دخول الشركات الكبيرة سوق السينما المستقلة من أجل الهيبة والمنفعة، أطلق خبراء الصناعة تعبيرات من قبيل "مستقلة - وود" و"استقلالية" على نموذج العمل الجديد.

كانت سوني في الطليعة، وأسّست سوني بكتشرز كلاسيكس في عام ١٩٩٢، في حين أنشأت فوكس القرن العشرين **فوكس سيرشلايت** في عام ١٩٩٤، وفي أعقاب عرض *لب الخيال* في عام ١٩٩٦، استحوذت **تايم ورنر** على **شركة بث تورنر**، ما جعل فاين لاين، إحدى الشركات الفرعية للمجموعة الإعلامية الأكبر في العالم (أصبحت أكبر بعد اندماجها مع أمريكا أونلاين في عام ٢٠٠٠). بعد فورة اندماج شركات ضخمة وبيع تصفية في أواخر التسعينيات، اندمجت أكتوبر وشركة صغيرة أخرى هي **غرامرسي** معاً لتصبحا يو- إس-إيه للأفلام، تحولت بحلول ٢٠٠٢ مرة أخرى إلى فوكس فيتشرز، الذراع المتخصصة لـــ يونيفرسال. تأسست بارامونت كلاسيكس في عام ١٩٩٨، وأطلقت آخر الوافدين **ورنر إندبندنت بكتشرز** أول أفلامها في عام ٢٠٠٤.

كانت ميراماكس، على كل حال، هي التي بقيت النجم الوحيد بين الإستوديوهات الصغيرة. كان هارفي وينستن، بفمه البذيء وجسده الضخم ومزاجه الحاد، يتمتع بكل صفات مدير إستوديو من المدرسة القديمة، وتأتي مجموعته من المواهب المعروفة (كوينتن تارانتينو، و**غوينث بالترو**، وفريق صيد حسن *النية* المكوّن من **مات دامون وبت أفليك**) من نظام إستوديو هوليوود في عصره الذهبي. امتدحت *إنترتيمنت ويكلي* لاحقاً الإستوديو لـــ"إعادة ابتكار فكرة شركة الأفلام على أنها كينونة يعني اسمها شيئاً لروّاد السينما". في معظم التسعينيات، لم تخطئ ميراماكس كثيراً، وجنت أموالاً طائلة، وجوائز أوسكار، وتغطية إعلامية شاملة لأفلام *المريض الإنكليزي*، و*نصل المقلاع*، و*وزير نساء* (كلها في ١٩٩٦)، و*صيد حسن النية* (١٩٩٧)، و*شكسبير عاشقاً* و*قواعد دار عصير التفاح* (كلاهما في ١٩٩٩).

لم تكن ملكية الإستوديوهات لشركات الأفلام المستقلة من دون مشكلات طبعاً. خالف *أطفال* **لاري كلارك** (١٩٩٥)، عن مراهقي نيويورك يتجولون في يوم صيفي ويمتلئ بالجنس والممنوعات والعنف، قاعدة ديزني بعدم

إطلاق أفلام مصنّفة للراشدين. أُرغم الشقيقان وينستن على إنشاء شركة مستقلة تدعى **إكسكاليبور اللامع** لإطلاق الفيلم. (في حادثة أقل شهرة إعلامياً، تخلّت ميراماكس عن الفيلم الكوميدي المثير جنسياً *أنت مجنون جداً* لشركة صامويل غولدواين في عام ١٩٩٤ للسبب نفسه).

في عام ١٩٩٨، خالفت أكتوبر للأفلام قاعدة مالكها الجديد يونيفرسال مع *سعادة* (١٩٩٨). عرض فيلم تود سولوندز تصوراً شبه متعاطف مع متحرش بأطفال، ما أثار فزع مدير يونيفرسال التنفيذي رون مايرز. اشترى اثنان من منتجي الفيلم، هما تيد هوب وجيمس سكاموس اللذان أسّسا شركة غود ماشين، *سعادة* ووزّعاه بنفسيهما، وأسهم الخلاف في زيادة الدعاية للفيلم. استنتج سكاموس لاحقاً: "في نهاية الأمر، كان لدينا فيلم استفاد في السوق من إخفائه والترويج له من قبل النظام نفسه". كان أحد مؤسسي أكتوبر **بنغام راي**، على كل حال، أقل صراحة بشأن وضع *سعادة* المعقّد. قال راي في كتاب *صور وضيعة وقذرة*: "دفعنا سعراً متدنياً جداً، وبدا الهدف فاسداً، وحلمنا أن يكون بمقدورنا العمل ضمن نظام الإستوديو على أننا جهة مستقلة – تبين أن ذلك كله مجرد هراء".

عمل المستقلون ذاتياً *فعلاً* ضمن نظام الإستوديو في التسعينيات، ونجحوا غالباً. بطرق عديدة، قاد **سبايك لي** الآخرين على الطريق، وصنع أفلاماً بشخصيات خلافية بميزانيات متواضعة لشركات كبيرة. قدم، بميزانية ٦,٥ مليون دولار تقريباً، فيلماً عن العنصرية بعنوان *افعل الصواب* (١٩٨٩) لمصلحة يونيفرسال، وجعلت قوة دعاية الإستوديو العملَ المثير للخلاف واجبَ المشاهدة في الصيف. ضاعف لي ميزانية يونيفرسال في الفيلم الأقل تألقاً حمّى *أدغال* (١٩٩١)، الذي ظهر على غلاف *نيوزويك* قبل إطلاقه.

في *تلك قصتي وألتزم بها* (٢٠٠٥)؛ سيرة لي الذاتية من كاليم أفتاب، يمتدح وكيل المنتج **جون بيرسون** اتفاق لي الباكر مع يونيفرسال على أنه

"نموذج عن الطريقة التي يمكن أن يعمل بها شخص مستقل الذهن بأموال إستوديو". (كتب بيرسون صكاً بقيمة ١٠٠,٠٠٠ دولار لـــ لي لإكمال باكورة أعماله يجب *أن تناله*). على كل حال، غضب لي من القيود التي فرضتها ورنر برذرز على صنع *مالكولم إكس* (١٩٩٢). أقرَّ الإستوديو ميزانية قدرها ٢٠ مليون دولار لفيلم لي الملحمي عن القائد الوطني الأسود، وأنفق الكاتب المخرج معظم أجره البالغ ٣ مليون دولار على العمل قبل أن يطلب من مشاهير أمريكيين من أصل أفريقي، وفيهم بيل كوزبي، وجانيت جاكسون، ومايكل جوردان، وأوبرا وينفري أن يشاركوا في دفع تكاليف الإنتاج بعد أن نفدت ميزانيته.

على الرغم من مواقفه المناهضة للميزانيات الكبيرة، إلا أن **ويس أندرسون** استفاد أيضاً من سخاء الإستوديو. صنع أندرسون، حين كان في بداية العشرينيات من عمره، على شريط ١٦ ملم، الفيلم القصير *صاروخ قارورة* الذي لفت انتباه المنتج والمخرج الواسع النفوذ جيمس إل. بروكس، الذي ساعد في تمهيد الطريق لتوسيعه إلى فيلم طويل لمصلحة كولومبيا بكتشرز في عام ١٩٩٦، مع بقاء ممثليه المبتدئين **لوك وأوين ويلسون** لأداء الدورين الرئيسين. جنى *صاروخ قارورة* عائدات مجزية في شباك التذاكر، وقد أثار إعجاب رئيس ديزني آنذاك **جو روث**، الذي أجاز لأندرسون صنع جزء ثانٍ منه فولد رشمور (١٩٩٨) تحت علامة الفأر ميكي الفارقة.

نزعة الرغبة المفرطة: سعادة

في نظر الشخص العادي، يبدو فيلم **تود سولوندز** المثير للجدل *سعادة* كوميديا سوداء عن سوء الطالع والنقمة وأشياء مبتذلة في نيوجرسي مسقط رأس المخرج. على كل حال، في مقال كتبه إلى *الأمة*

في عام ١٩٩٩، يقترح المخرج جيمس سكاموس أن الفيلم صورة في الواقع عن الاقتصاد.

وفقاً لسكاموس، تنفق الولايات المتحدة نحو ثلث ناتجها القومي الإجمالي على الإعلان من أجل المحافظة على رغبة شراء كل الهراء الذي ينتجه العالم الصناعي. الحاجة إلى تحفيز كل تلك الرغبة تعني أن القيم التقليدية لا يمكن أن تتسع لها. "لدى الأمريكي العادي رغبة كبيرة جداً لا يعرف ماذا يفعل بها، وفي سياق نزعة الرغبة المفرطة هذه، ونتيجة عدم قدرة البنية الاجتماعية على امتصاصها كما ينبغي، تبدأ المشكلة في الضواحي. وهذا ما هو عليه *سعادة*".

دعمت ديزني فيلم أندرسون *تنينباومس الملكية* (٢٠٠١)، بطولة **جين هاكمان وأنجلكا هوستن** على أنهما والدتان مطلقتان في أسرتين تعانيان خللاً وظيفياً (يضم فريق الأحلام أيضاً بن ستيلر، وغوينث بالترو، وبيل موراي، والأشقاء ويلسون)، و*الحياة المائية* مع *ستيف زيسو* (٢٠٠٤)؛ رحلة بحرية بأسلوب كوستو مع موراي وهوستن، وأوين ويلسون، وكيت بلانشيت. على الرغم من استخدامه فريقاً مكوّناً من نجوم معروفين ونظام إنتاج منتقى بعناية، إلا أن أندرسون استطاع إبقاء ميزانيتيه لهذين الفيلمين أقل من ٢٥ مليون دولار، وبقي حالة نادرة مشجعة: موهبة شابة خاصة مدعومة من قبل نظام إستوديو. أخبر أندرسون الكاتبة في عام ٢٠٠١: "لي الكلمة الفصل في الفيلم وأحدّد فريق الممثلين. إنها الطريقة التي ستكون عليها الأمور إن جمعت المال بنفسي. ومع هذا الفريق من الأشخاص [في *تنينباومس الملكية*]، ماذا سيقولون؟ أحضرنا هؤلاء الممثلين من أجل عمل نكرة".

كما أوضحت تجارب أندرسون المحظوظة مع جيمس إل. بروكس وجو روث، أحياناً كل ما يحتاج إليه منتج سينمائي شاب متحمس هو معجبون في أماكن مرموقة. ضغط **لورنزو دي بونافينتشورا**، مدير في وارنر برذرز،

لصنع فيلم الشقيقين واشوفسكي الفلسفي *المصفوفة* (١٩٩٩)، وديفيد أو. رسل *ثلاثة ملوك* (١٩٩٩)؛ كوميديا إثارة مرحة تدين أفعال الحكومة الأمريكية في حرب الخليج الأولى – بيان سياسي قوي موّله إستوديو رئيس معروف بتوخي الحذر الشديد.

عمل رئيس نيو لاين **مايك دي لوكا** نصيراً للمخرج العبقري **بول توماس أندرسون**، ودعم العمل الخلاعي *ليالي الرقص* (١٩٩٧)، وميلودراما *المغنولية* (١٩٩٩) بأسلوب **روبرت ألتمان**، والفيلم الرائع حب مترنّح (٢٠٠٢). أنفقت نيو لاين ٤٢ مليون دولار على فيلم *المغنولية* ومدته ثلاث ساعات ونيّف (على الرغم من أن ربع المبلغ ذهب إلى النجم **توم كروز**، الذي حصل وحده على ترشيح لجائزة الأوسكار). قال دي لوكا مرة، مشيراً إلى القطع الموسيقية لـــ وارنر فاسبندر التي تبلغ مدتها ٩٠٠ دقيقة: "سأنجز شيئاً مثل *برلين ألكسندربلاتز* مع بول. هو أورسون ويلز، وأنا رجل الصك من دون رصيد".

في فوكس، دافع مدير الترفيه **بيل ميكانيك** عن فيلم **ديفيد فينشر** *نادي القتال* (١٩٩٩)، عن مجتمع سري من المصارعين الذين يتحولون إلى مجموعة من المحاربين الفاشيين. قال **روبرت مردوخ**، رجل الأعمال المعروف، إن رؤية فينشر العنيفة والعدمية تقريباً قد جرى تمويلها من إستوديو خاص به، وفي مقال شهير لصحيفة *إيفنينغ ستاندارد*، كتب الناقد الراحل ألكسندر ووكر: "الفيلم ليس مضاداً للرأسمالية فقط، إنما للمجتمع أيضاً، والرب فعلاً". (شعر فينشر بالسعادة، كما قال لاحقاً: "قرأت ذلك وشعرت أنني سأذهب لرؤية ذلك الفيلم بعد خفقة *قلب!*"). خسر ميكانيك عمله بعد نتائج *نادي القتال* المخيبة الآمال في شباك التذاكر، لكن الفيلم أصبح لاحقاً أيقونة كلاسيكية بعد إطلاقه على قرصي دي- في- دي.

اختفت جهود إبداعية أخرى ببساطة عن شاشة الرادار. يقول كتاب شارون واكسمان متمردون في *الخلف* (٢٠٠٥)، الذي يقدّم ستة "مبدعين" تدعمهم إستوديوهات، إن شخصية *جون مالكوفيتش* (١٩٩٩)، من إخراج **سبايك جونز** وتأليف **تشارلي كوفمان**، دخلت العالم بكل غرابتها الرائعة على حالها تماماً؛ لأنها تفادت رقابة مجموعة من مديري الإستوديوهات وموظفيها. عندما نال شخصية *جون مالكوفيتش* ترشيحاً لنيل جائزة الأوسكار، لم تجد سوني مفراً من شراء عمل جونز وكوفمان الآتي الغريب والإبداعي أيضاً تكيّف (٢٠٠٢). أنتجت يو- إس- إيه للأفلام، الكينونة خلف شخصية *جون مالكوفيتش* التي لم تعمّر طويلاً، ووزّعت حركة مرور (٢٠٠٠)، دراما "الحرب على الممنوعات" المتعددة المستويات، وفاز عنه النجم **ستيفن سودربرغ** بأوسكار أفضل إخراج.

مع اقتراب نهاية عام ١٩٩٩، امتدحت مقالات عديدة وصول الطليعة الجديدة للمنتجين السينمائيين الجريئين، وتدعمهم جميعاً إستوديوهات رئيسة: فينشر، جونز، رسل، ويس أندرسون، بول توماس أندرسون، **ألكسندر باين**؛ الذي قدّم عمل مدرسة ثانوية هزلي رائعاً هو *انتخاب* (١٩٩٩) لمصلحة أفلام م- ت- ف في شراكة مع بارامونت. كوّن هؤلاء المخرجون "الموجة الجديدة"، "صف ٩٩" أو كما سمّاهم دي لوكا من نيو لاين "كل المتأنقين الشباب" – على الرغم من ظهور بعض السيدات في القائمة، وفيها أولئك اللواتي قدمن باكورة أعمالهن **كيمبرلي بيرس** (*لا تبكوا أيها الفتيان*)، وابنة أرستقراطية الأفلام **صوفيا كوبولا** (*انتحار العذارى*، الذي عُرض أول مرة في مهرجان كان تلك السنة).

الغريب أن أياً من هؤلاء المنتجين السينمائيين لم يكن يعمل مع ميراماكس، التي كانت سابقاً المحطة الأولى للمواهب السينمائية المبدعة، لكنها اتخذت لنفسها خطاً محافظاً، مع استثناءات قليلة مثل فيلم **تود فيلد** في

غرفة *النوم* (٢٠٠١)؛ رحلة استكشاف جميلة للحزن والانتقام. قدّم الإستوديو *ليالي الرقص*، وتخلّى في سنة "الموجة الجديدة" عن عمل **كيفن سميث** الديني غير الموقر عقيدة (١٩٩٩) بضغط من "العصبة الكاثوليكية" ومجموعات دينية أخرى. في أثناء حملة الأوسكار ٢٠٠٠-٢٠٠١، وضع الإستوديو، الذي اشتُهر بالعمل المثير في عام ١٩٩٢ *لعبة البكاء* والتحفة الفنية الرائعة *لب الخيال* كل ثقله خلف *شوكولا*، موعظة أخلاقية ممثلة عن التسامح.

توخّت ميراماكس الحذر، ما أتاح فرصة لإستوديوهات أخرى. ازدهرت سوني بكتشزر كلاسيكس مع أفلام يمكن للمرء أن يتخيّل بسهولة أن بمقدورها إيجاد موطن في ميراماكس، وفيها عمل **نيل لابوت** الداروينى *بصحبة رجال* (١٩٩٧)، وكوميديا **دون روس** المنزلية الساخرة عكس *الجنس* (١٩٩٨)، وصورة **إد هاريس** الجميلة *بولوك* (٢٠٠٠). بين شركات الإستوديوهات الفرعية الأخرى، كانت أعمال بارامونت كلاسيكس الأولى أكثر تقلّباً، وقد قدّمت دراما علاقة الشقيق - الشقيقة المتكلّفة يمكن *أن تعتمد علي* (٢٠٠٠)، إلا أن فوكس سيرشلايت حققت نجاحاً كبيراً مع *لا تبكوا أيها الفتيان*.

اشترت ليونز غيت، التي تكوّنت من الشركة الكندية **سينيبكس**، عقيدة واستفادت من الجدال القائم بشأن الفيلم. قلّدت ليونز غيت ميراماكس ووضعت كامل ثقلها في عمل جريء ومثير للمشاعر ووزّعت فيلم **هنري بين** *المؤمن* (٢٠٠١)، المقتبس من قصة حقيقية عن شاب يهودي ونازي جديد، وفيلم **ستيفن شينبرغ** سكرتيرة (٢٠٠٢)، عن علاقة سادية-ماسوشية بين مدير تنفيذي وأمينة سره.

ربما كانت القاعدة الذهبية بين الشركات المتخصصة هي التي أرستها فوكس فينتشرز، القسم المتخصص من يونيفرسال. تأسست فوكس في عام ٢٠٠٢ ورَأسها جيمس سكاموس، وقدّمت في سنوات قليلة إلى الجمهور أعمال تود

هاينز بعيداً *عن الجنة* (٢٠٠٢)، و**ميشيل غوندراي** *إشراقة سرمدية على الذهن المنفتح* (٢٠٠٤) (من نص لـــ تشارلي كوفمان)، *والبستاني الدائم* (٢٠٠٥) للمخرج البرازيلي **فيرناندو ميرليز**، وأول أعمال جيم جارموك بتمويل من إستوديو وورود محطّمة (٢٠٠٥)، وقصة حب رعاة البقر من **إنغ لي** *جبل بروكباك* (٢٠٠٥).

روبي في الفردوس

المخرج: فيكتور نونيز، ١٩٩٣، ١١٤ دقيقة

تهرب روبي (أشلي جود) من حياة البلدة الصغيرة في تينيسي وتنتقل إلى فلوريدا، حيث تتوصل إلى بضعة استنتاجات مهمة عن نفسها وعالمها عبر مغامرات رومانسية ونتائجها. جود ذكية في الدور الرئيس لهذه الحكاية الجميلة.

صاروخ قارورة

المخرج: ويس أندرسون، ١٩٩٦، ٩٢ دقيقة

ديغنان (أوين ويلسون) فتى مهوّس بالتخطيط لسرقة مثالية، ورفيقاه المعتقلان أنطوني (لوك ويلسون) وبوب مابلثروب (روبرت موسغريف) مخلصان لأحلام صديقهما البائسة لكن الحماسية. فيلم صُوّر على شريط ١٦ ملم في ١٩٩٢، وهو أول أعمال أندرسون (كتبه بالتعاون مع النجم أوين ويلسون)، ويعد مزاحاً قاسياً لم ينل حقه من التقدير، وكوميديا كئيبة على نحو مفاجئ عن تقلّبات الصداقة.

بصحبة رجال

المخرج: نيل لابوت، ١٩٩٧، ٩٧ دقيقة

في عمل رمزي لرد الصاع صاعين لنساء خذلنهما، يقرر مدير تنفيذي (آرون إيكهارت) وصديقه الحميم (مات مالوي) أن يتوددا إلى امرأة صماء

جميلة وساذجة (ستيسي إدواردز)، ثم يتخليا عنها. هناك قسوة معينة في هذا العالم البشع والفظ يقدّمها لابوت في مشاهد بأسلوب ستانلي كوبريك، لكنها غير مقنعة على أنها مثال للصراع بين الجنسين.

نادي القتال

المخرج: ديفيد فينشر، ١٩٩٩، ١٣٩ دقيقة

صُنع الفيلم في سنة مزدهرة لسينما الإستوديو، وقد قسم عمل فينشر الجريء عن رواية تشك بالانوك النقاد إلى معسكري حب وكراهية للفيلم. يقابل رجل مصاب بالأرق (إدوارد نورتون) الساخرَ الفوضوي تايلر دوردن (براد بيت)، الذي يتكلم بحديث مضاد الاستهلاكية عن الدمار الذاتي وعدمية العالم. صوت نورتون الهادئ لحنٌ في سيمفونية فوضى مطوّرة رقمياً يقدّمها فينشر على الشاشة، والفيلم مثير وأحداثه سريعة كما يشير عنوانه.

بولوك

المخرج: إد هاريس، ٢٠٠٠، ١٢٢ دقيقة

أمضى المخرج والنجم إد هاريس عقداً يعمل على مشروع جاكسون بولوك في مصنع الإنتاج، قبل أن يقرر إخراجه بنفسه ويسهم في نهاية المطاف بجزء من ميزانيته. لوحته التعبيرية المجرّدة عن مدمن الكحول المتقلّب متناغمة تماماً مع جهود بولوك الدنيوية وإيقاع حياته اليومية مع الشريك الثابت لي كراسنر (مارسيا غاي هاردن، الذي فاز بأوسكار يستحقه). هذا مثال نادر جداً على عمل صُنع كما ينبغي، وأحد أفضل الأفلام عن الفن والفنانين في الذاكرة الحية.

يمكن أن تعتمد علي

المخرج: كينيث لونرغان، ٢٠٠٠، ١١١ دقيقة

بعد أن فقدا والديهما في عمر مبكر، افترق الشقيقان سامي (لورا ليني) وتيري (مارك روفالو) وسارا في طريقين مختلفين. هي الآن أمٌّ عازبة مرهقة

في بلدة صغيرة تصدُّ حبيبها وتنام مع مديرها، وهو متجول يدخل السجن بين الفينة والأخرى ثم يعود إلى منزل سامي ليجد مكاناً يؤويه. على الرغم من أن العمل كئيب بصرياً وتحريره ليس بالمستوى المطلوب، إلا أن باكورة أعمال المخرج عن مسرحية لـــ لونرغان دراسة مؤثرة عن العلاقات التي تربط الناس حقاً، مع حوار وأداء رائعين.

المؤمن

المخرج: هنري بين، ٢٠٠١، ٩٨ دقيقة

اقتُبس الفيلم من قصة حقيقية عن نازي جديد ينتحر في عام ١٩٦٥ بعد أن كشف مقال في *نيويورك تايمز* أنه يهودي، وقد فازت هذه الدراسة المثيرة للقلاقل عن يهودي مضاد السامية بالجائزة الكبرى في سندانس ٢٠٠١. بقي الفيلم سنة ونصف السنة من دون موزّع، لكنه عُرض أخيراً عبر شبكة كابل شوتايم قبل إطلاقه المحدود عبر دور العرض. يقنعنا رايان غوسلنغ على أنه داني؛ طالب المدرسة الدينية اليهودية الذي يتحول إلى نازي جديد، ويحفر الكاتب والمخرج **بين** عميقاً في نفسية هذا الشاب الذكي والعاطفي والمرتبك. *المؤمن* مدهش وإبداعي ويثير الأفكار، ليس أقلها تقديم التعصّب على أنه سعي متواصل فكري ونفسي.

في غرفة النوم

المخرج: تود فيلد، ٢٠٠١، ١٣٠ دقيقة

ارتكز العمل على قصة قصيرة بعنوان "عمليات قتل" للراحل أندريه دوبوس (الذي كرّم الفيلم ذكراه)، وتقدم باكورة أعمال فيلد المتمكّنة على نحو مدهش، التي تجري أحداثها في مين الساحلية، زوجاً وزوجة (سيسي سباسيك وتوم ويلكنسون، كلاهما رائع) يُفجعان بموت ولدهما الوحيد (نيك ستال).

يُبدي فيلد صبراً كبيراً واعتناءً بالتفاصيل، ويحلّل أسى الزوجين العميق وغضبهما الشديد، حتى ينفجر الغضب الذي كان يغلي خلف أبواب مغلقة وينصبُّ على بعضهما بعضاً نحو الخارج في نهاية المطاف.

سكرتيرة

المخرج: ستيفن شينبيرغ، ٢٠٠٢، ١٠٤ دقائق

على الرغم من أن العمل يبسّط قصة ماري غيتسكيل القصيرة التي يرتكز عليها، إلا أن هذا الفيلم الرومانسي يعد عربة فخمة لـــ جيمس سبادر وماغي غيلنال (في أدائها المتميز). هو مدير ذو قبضة حديدية يلوّح مهدداً بقلم مثل خنجر، وهي امرأة شابة خجولة وقلقة تجد عتقاً شخصياً في أن تصبح جارية مديرها المخلصة.

عصر "الأفلام المستقلة الرائجة"

بعد بضع سنوات فقط من مطلع القرن الجديد، وجدت ميراماكس للأفلام نفسها في ورطة أثارها وينستن، حين رفض رئيس ديزني **مايكل آيزنر** توزيع فيلم مايكل مور *فهرنهايت ٩/١١* (٢٠٠٤). (يقال إن سبب رفض آيزنر يُعزى جزئياً إلى مخاوف من أن يؤثر الفيلم الذي ينتقد بوش في التخفيضات الضريبية التي تحظى بها شركة ديزني في فلوريدا؛ الولاية التي يحكمها جيب شقيق الرئيس بوش). أنشأ الشقيقان وينستن آنذاك مجموعة خاصة مع ليونز غيت (المتحمسة دائماً لتوزيع الأفلام التي ترفضها ميراماكس/ديزني) و**آي- إف- سي** للأفلام لتوزيع الفيلم، في حين تكلم مور مع أي صحفي يود الإصغاء إليه بشأن رقابة الشركات. بحلول وقت هدوء العاصفة، كان *فهرنهايت ٩/١١* قد فاز بجائزة السعفة

الذهبية في عام ٢٠٠٤ (من لجنة ترأسها كوينتن تارانتينو)، وكسب ١٢٠ مليون دولار في شباك التذاكر.

كانت مشكلة مور العلنية مع ديزني شيئاً من الدعاية المفتعلة، نظراً إلى أن المخرج قد عرف قبل سنة من افتتاح الفيلم أن التوزيع عبر قنوات ديزني ليس خياراً. فضلاً على ذلك، أشار الخلاف إلى علاقات ميراماكس المتوترة على نحو متزايد مع شركتها الأم. لم تجدد ديزني عقد الشقيقين وينستن حين انتهى في أيلول ٢٠٠٥، وانتهت حقبة حين افترق سبيلا بوب وهارفي عن الشركة التي لا تزال تحمل اسمي والديهما: مضيا قدماً لتأسيس **شركة وينستن** في وقت لاحق من تلك السنة نفسها.

في تلك الأثناء، وفي حمّى سوق الشركات المعروف بـــ سندانس، كان التعاون هو كلمة السر. في مهرجان ٢٠٠٤، استحوذت فوكس سيرشلايت على فيلمين ناجحين في سندانس: *دولة الحديقة* و*ديناميت نابوليون*. بالنسبة إلى الفيلم الأخير، تعاون الإستوديو مع م- ت- ف في عملية تسويق شائعة – أفاد منها *نابوليون*، الذي صُوّر بتكلفة بلغت ٤٠٠,٠٠٠ دولار وكسب ٤٤ مليون دولار في شباك التذاكر المحلي. لم تكن فوكس الشركة الوحيدة التي ترى فائدة في تعاون الشركات: عقدت ورنر إندبندنت (التي خسرت حرب الأسعار بشأن *ديناميت نابوليون*) شراكة مع **ناشونال جيوغرافيك** لعرض الفيلم الوثائقي عن الطبيعة *رحلة البطاريق* (٢٠٠٥)، وتعاونت ليونز غيت مع **قناة ديسكفري** لعرض فيلم **فيرنر هيرزوغ** *رجل أشيب* (٢٠٠٥)، وحظيت بارامونت كلاسيكس بحملة دعائية مع القناتين الشريكتين م- ت - ف وبيت لفيلم **كريغ برووير** *خداع وهروب* (٢٠٠٥)؛ حكاية عن قواد في ممفيس يحلم بشهرة كبيرة.

إنجازات مميزة بكلمات موجزة

"**لماذا لا تدافع عنها حتى أبرّحك ضرباً؟**".

هارفي وينستن زوج جولي تايمور، بعد اختبار شاشة فيلمها *فريدا*.

"**هو بائع متجول يدفع عربته أمامه ويشعر بسعادة بالغة عندما يضع إبهامه على الميزان حين تشتري نساء عجائز اللحم**".

ساول زنتز، منتج مريض *إنكليزي*، عن هارفي وينستن

"**يعاملانك مثل ورقة محارم مستعملة**".

ديفيد أو. رسل عن الشقيقين وينستن

"**إذا اقترب مني، فسأضربه فوراً على فمه اللعين**".

جورج كلوني عن ديفيد أو. رسل في *ثلاثة ملوك*

"**حسناً، كانت ممثلة سيئة جداً ما جعل المخرج ينتحر ... لذا نعم، ظننت أنها خيار مثالي. لا، حقاً، لا يمكنها أن تعرف طريق خروجها من كيس ورقي**".

آبل فيرارا عن مادونا الممثلة الرئيسة في *لعبة خطرة*

"**سأحتفل علانية بموت كوينتن تارانتينو**".

دون مورفي منتج *قتلة بالفطرة*. ضرب تارانتينو لاحقاً مورفي في مطعم على مرأى هارفي وينستن.

"**قذارة، يكادان لا يُعدَّان من البشر**".

ستيفن سودربيرغ عن المنتجين دون سيمسون وجيري بروكهايمر

كتب الناقد كريستوفر كيلي مقالاً في مجلة *سليت* عدَّ فيه *خداع* و*هروب* دراسة حالة في ظاهرة جديدة تعرف باسم "الأفلام المستقلة الرائجة": فيلم مموّل باستقلالية (في هذه الحال، من قبل مخرج معروف هو **جون سينغلتون**

وشريكته **ستيفاني ألين)**، مع ممثلين ثانويين أو مغمورين وصل أساساً إلى شريحة الشباب السكانية.

حصل تيرانس هاورد على ترشيح جائزة "أفضل ممثل" عن دوره الرئيس في *خداع* وهروب في ٢٠٠٥، سنة "أوسكار الأفلام المستقلة"، التي دُعيت بهذا الاسم؛ لأن معظم الذين تنافسوا في الجوائز ظهروا في أعمال مستقلة، وفيها أربعة من الأعمال الخمسة التي رُشّحت لنيل جائزة أفضل عمل: *جبل بروكباك* (فوكس فيتشرز)، و*كابوت* (سوني بكتشرز كلاسيكس)، و*عمت مساء وحظاً طيباً* (ورنر إندبندنت بكتشرز)، والفائز النهائي *حطام* (ليونز غيت). لم تتجاوز ميزانية أيٍّ من تلك الأعمال ١٠ مليون دولار، باستثناء *جبل بروكباك* الذي بلغت ١٤ مليون دولار، وقدّمت كلها موضوعات أدبية أو تاريخية أو سياسية عبر نجوم مشهورين يعملون بجزء من أجورهم المعتادة. حظيت الأقسام المتخصصة بالأفلام المستقلة في إستوديوهات ضخمة بالمجد من طرفيه: جائزة أوسكار مهيبة في يد، وأفلام شبابية ناجحة في اليد الأخرى، وكلاهما بتكلفة رخيصة.

لم تبشّر هذه التطورات بخير، على كل حال؛ لأن الأفلام افتقرت إلى مفهوم عام، ونجم شهير، ودعم مالي من شركة ضخمة، وأيضاً خطة تسويق ودعاية كبيرة. برزت هذه المعضلة في بداية (٢٠٠٦)، بعد أن اشترت شركة وينستن حصة سبعين في المئة من الشركة الأم ويلسبرنغ للإعلان (وينستار سابقاً)، التي أطلقت أخيراً فيلم **جوناثان كيوت** *قطران* (٢٠٠٣)، وعمل **فنسنت غالو** *الأرنب البني* (٢٠٠٣)، وفيلم تود سولوندز *كلمات تُقرأ بالاتجاهين* (٢٠٠٤)، إضافة إلى مجموعة من الأفلام بلغات أجنبية. توثّقت إستراتيجية إعادة دمج الشركات الكبرى من هلاك المؤسسات الصغيرة، وبدا أنها قد وضعت مرة أخرى مسماراً في نعش الأفلام والإستوديوهات "المستقلة" الحقيقية.

نبّه محرّر الأفلام سكوت فونداس، في مقال نشرته *لا ويكلي* في عام ٢٠٠٥، القرّاءَ للصعاب الرهيبة التي تواجه "الأفلام الأمريكية المستقلة – ما أعنيه هو الشيء الحقيقي وليس الأعمال المستقلة الزائفة التي تنتجها شركات فرعية تمتلكها إستوديوهات". أورد فونداس النتائج الهزيلة لعدّة جهود مستقلة رائعة (فيها **ديبرا غرانيك** وصولاً *إلى العظم* ٢٠٠٥، و**لودج كيريغان** كين ٢٠٠٤، و**مايكل ألمريدا** سعيد *هنا والآن* ٢٠٠٢). سأل فونداس: "إذا افتُتح فيلم في دار عرض ولم يكن هناك أحد يشاهده، فهل يبدو ذلك منطقياً؟".

أخبر **جيم مكاي** مراسلاً في مهرجان سندانس السينمائي في عام ٢٠٠٤: "نحن الآن في وضع تتعرض فيه الأفلام المستقلة إلى ضغط أن تكون جديرة بالأوسكار". تابع مكاي، الذي لم يعد أبداً، مع إستوديو رئيس أو نجوم معروفين في أنواع محددة: "ما سأتعلمه دائماً من فيلم مستقل هو أن جوائز الأوسكار لا علاقة لها بنا ... ينتابني شعور الآن أن الفيلم المستقل كما نعرفه من تعريفه الأصلي قد مات".

فهرنهايت ٩/١١

المخرج: مايكل مور، ٢٠٠٤، ١٢٢ دقيقة

مخففاً اعتماده على عامل الشخصية، ينظر مور بعين النقد إلى إدارة بوش الابن حتى ذلك الوقت، منذ ارتقائه إلى سدّة السلطة في انتخابات عام ٢٠٠٠، وإلى ردّة فعله الأولية غير الموفّقة على هجمات ١١ أيلول، وإلى حرب أمريكا الفتّاكة في أفغانستان والعراق. لم يرض مور، الفائز بجائزة السعفة الذهبية، بشيء أقل من عزل القائد الأعلى للقوات الأمريكية، وعلى الرغم من عدم إمكانية تحقيق ذلك، إلا أن العمل الوثائقي لا يزال يمثّل دعاية سياسية بامتياز، وأفضل أعمال مور حتى الآن.

ديناميت نابوليون

المخرج: جارد هيس، ٢٠٠٤، ٨٦ دقيقة

أصبحت باكورة أعمال هيس، البالغ من العمر آنذاك ٢٤ سنة، موضوعَ حرب أسعار في سندانس والحصان الأسود في عام ٢٠٠٤. الحبكة بسيطة – يحاول نابوليون (جون هدر) طالب المدرسة الثانوية الفظ ذو الشعر المجعد العثور على رفيقة من أجل الحفلة الراقصة، ويتعامل مع عمّه المخيف ريكو (جون غريز)، ويساعد صديقه الحميم بيدرو (إفرين راميرز) للفوز بمنصب رئيس الصف – لكن سحر الفيلم يكمن في فطنته الهزلية، وتصوير هيس المتأثر بـــ جيم جارموك وويس أندرسون.

كين

المخرج: لودج كيريغان، ٢٠٠٤، ٩٠ دقيقة

يخيم شبح طفل ميت على ثالث أفلام كيريغان الاستثنائية، وقد صُوّر الفيلم في ضواحي نيويورك. تقترب آلة التصوير قدر المستطاع من بطل الفيلم المختل عقلياً ويليام كين (داميان لويس)، الذي يقيم صلة وثيقة بفتاة صغيرة (أبيجيل برسلين) ووالدتها المعوزة، في حين يبحث يائساً عن ابنته.

خداع وهروب

المخرج: كريغ بروير، ٢٠٠٥، ١١٦ دقيقة

الوقت صعب لقواد ممفيس دي جي (تيرانس هاورد) الذي دخل في أزمة منتصف العمر ويحلم بالنجومية، في حين يحاول إبقاء كل "غانياته" تحت السيطرة. بيع فيلم الكاتب والمخرج بروير بأسلوب روكي مقابل ٩ ملايين دولار في سندانس ٢٠٠٥. يقدم الفيلم بيئة كئيبة وعاتمة على نحو مقنع وأداء رائع من هاورد، لكنه يفشل في تجاوز أنماط جاهزة، وشخصياته الأنثوية ليست أكثر من رسوم كاريكاتورية صاخبة.

تحرَّ الحقيقة! أخطاء بحث مايكل مور

تعرض أول أعمال **مايكل مور** الوثائقية، أنا وروجر (١٩٨٩)، لانتقادات لاذعة حين أشار عدّة نقاد إلى أنه قد أعاد ترتيب تسلسل الأحداث الزمني ليدعم حجة الفيلم ضد الشركة التي أغلقت المصنع في بلدته فلينت في ميتشيغان. بعد ثلاث عشرة سنة وعند إطلاق *بولنغ كولومباين* (٢٠٠٢)، استنتج بعض المراقبين أن مايسترو الدعاية للمبادئ اليسارية لم يتعلم من أخطائه السابقة. يبدو واضحاً أن مور يقدّم عملاً يدخل فيه إلى مصرف ويحصل على بندقية مجانية؛ لأنه فتح حساباً، ويستنتج المشاهدون أيضاً أنه يبدّل تعليقاً في إحدى دعايات حملة بوش الانتخابية، ويقتطف كلام **تشارلتون هستون** من السياق الذي يدل خطأ على أن لوكهيد مارتن تصنّع أسلحة في ليتلتاون، كولورادو، موقع مجزرة مدرسة كولومباين الثانوية في عام ١٩٩٩. (في الواقع، تصنّع الشركة معدّات طقس واتصالات فضائية هناك).

شعر مور بالحنق من الانتقادات التي طالت مصداقيته، وأعلن أنه كان يتوثق من الحقائق بالاستفادة من أشخاص في نيويوركر، المعروفة بمعيارها الذهبي للدقة، في أثناء إنتاج *فهرنهايت ٩/١١* (٢٠٠٤)، لكن النقّاد انقضّوا عليه مجدداً. اكتشف هؤلاء عيوباً في نظريات مؤامرة مور عن علاقات أسرة **بوش** بأفراد من أسرة ابن لادن، وانتقدوا الفيلم لابتكاره عنواناً صحفياً. ما يثير الفضول خاصة بشأن تزييف مور للحقائق هو أن التحريف موضع التساؤل ليس ذا شأن – قم بإصلاح أي منها أو إزالته ولن يحدث أي ضرر في السياق العام.

المعلومة:
الصورة الأوسع

يمكن تعريف الفيلم الأمريكي المستقل بعدّة طرق، ثم إن الموارد والمصادر المرتبطة بالحركة تتخذ أشكالاً عديدة، منها الصفحة، والشاشة، وأشياء أخرى. أتمنى لكم تصفحاً وبحثاً سعيدين!

سمعي وبصري

الأفلام المستقلة على الشاشة

قناة الأفلام المستقلة

www.ifctv.com

تأسست IFC في خريف ١٩٩٤، وكانت أول شبكة تلفزيونية تعرض أفلاماً مستقلة طوال اليوم، وكل يوم، وقد بدأت إنتاج أعمال وتوزيعها خاصة بها بعد بضع سنوات. في موقع IFC الإلكتروني يمكنك الدخول إلى IFC Uncut on Demand (مقاطع حسب الطلب)؛ قناة فيديو حزمة عريضة تعرض محتوى وثائقياً أصلياً ولقطات من أفلام كاملة، وIFC Media Lab (مختبر إعلامي)؛ حيث يمكنك تحميل أفلامك والتصويت لأعمالك المفضّلة.

قناة سندانس

www.sundancechannel.com

تقدم شبكة معهد سندانس التلفزيونية (التي تمتلك جناحاً للترفيه المنزلي أيضاً) أفلاماً مستقلة وأعمالاً وثائقية أصلية وعالم السينما (فيها سلاسل "أفلام

آسيوية" مثيرة عن الشرق الأدنى)، وبرامج أخرى (حكايات قديمة معروفة تستمتع بها من أريكتك في عطلة نهاية الأسبوع)، وأفلاماً حققت نجاحاً كبيراً من مختلف أصقاع الأرض.

إتش - دي - نت

www.hd.net

التلفاز العالي الوضوح نعمة خاصة لمشاهدين إنتقائيين؛ لأنه يمكن عرض الأفلام بصيغة الشاشة العريضة الأصلية، التي لا تؤثر في جودة الصورة. كانت أول شبكة وطنية تعرض كل المحتوى بدقة عالية، وقدّمت أعمالاً أصلية إضافة إلى برامج متنوعة ومنافسات رياضية. تعرض قناتها الشقيقة إتش - دي - نت للأفلام أعمالاً من دون دعايات تجارية، إضافة إلى أفلام إبداعية تُعرض أيضاً في مسارح، وتُوزّع عبر أقراص دي - في - دي – كان أول تلك الأفلام عمل ستيفن سودربرغ *فقاعة* في عام ٢٠٠٥.

موسيقى تصويرية

خيّال ليِّن العريكة

يعد ألبوم الروك هذا من نهاية الستينيات أول تسجيل صوتي لفيلم يتألف برمّته من موسيقى شعبية. إضافة إلى أغنية ستبنولف الكلاسيكية "ولدت لأكون جامحاً"، وتتضمن مقاطع من بايردس وسميث وجيمي هندريكس. تضمنت نسخة ٢٠٠٠ الفخمة قرصاً ثانياً فيه ثماني عشرة أغنية من الستينيات لا نسمعها في الفيلم، لكنها "استُلهمت" منه.

قوّادون ولاعبون وتحرّيون

تتفوق الموسيقى التصويرية المرافقة لأفلام معاناة السود غالباً على العمل نفسه، وتعدُّ هذه المجموعة المكوّنة من عشرة مقتطفات من أفضل

الأعمال كتيب مبتدئين ممتازاً. يتضمن العمل موسيقى تصويرية أساسية مثل "رجل ممنوعات" لـــ كورتيس (من *ذبابة ضخمة*)، وعمل إسحاق هايز الذي لا يُنسى "موضوع من شعاع"، إضافة إلى مقتطفات من *براون الماكر* وعبر *الشارع ١١٠*. لمن يرغب ببداية مختلفة، جرّب *سينما باداس* (TVT) الذي يتضمن تسجيلات من أساطير مثل براون، وور، وروي آيرز وإيرث ويند آند فاير.

فيلم مزدوج: موسيقى تصويرية من فيلمي كوينتن تارانتينو *كلاب المستودع* و*لب الخيال*

لا أحد يصنع شريطاً مختلطاً مثل كوينتن تارانتينو، ولدينا هنا المزيج الرائع من آر آن دبي وروك السبعينيات (من "عالق في المنتصف معك" إلى "ابن رجل واعظ")، الذي ميّز أول فيلميه مع اختيارات من الكاتب والمخرج (فيها "مثل عذراء" لـــ مستر براون الذي سمعناه في *كلاب المستودع* والأغنية الشهيرة "ملكي مع الجبنة" من *لب الخيال*).

آه يا شقيقي، أين أنت؟

قدّمت كوميديا حقبة كساد الشقيقين كون *آه يا شقيقي، أين أنت؟* من بطولة جورج كلوني ومقتبسة بتصرّف من أوديسة هوميروس، واحدةً من أفضل الموسيقى التصويرية في السنوات الأخيرة. يقدم هذا الألبوم الفائز بجائزة غرامي موسيقيين معاصرين يؤدون أغاني تقليدية من تسجيلات شعبية وريفية وكنسية. ألهم نجاح الألبوم الكبير الألبوم الحي *نزولاً من الجبل* وأغنية صحبة النساء الريفية *آه يا شقيقة!*

ذاهل ومرتبك

استطاع ريتشارد لينكليتر، من أجل أول أفلامه من إنتاج إستوديو *ذاهل ومرتبك* في عام ١٩٩٣، الحصولَ على حقوق أعمال كلاسيكية من السبعينيات

من أمثال أليس كوبر، ولينارد سكاينارد وفوغات (فضلاً عن فرق روك مختلفة مثل ديب بوربل، وبلاك ساباث، وبلاك أوك أركانسو). أدّت شعبية قائمة الروك تلك إلى نسخة ثانية *أكثر ذهولاً وارتباكاً*، الذي أطلق في عام ١٩٩٤.

الخط الأزرق الرفيع

كان إرول موريس قد وظّف فيليب غلاس ليقدّم موسيقى معظم أعماله الوثائقية، وفي هذا الألبوم يبدو القلق والخوف في مقطوعات غلاس تكملة مثالية لغموض الجريمـــة التي يعرضها موريس. بخلاف معظم الموسيقى التصويرية، لا يعزل هذا التسجيل الأصوات عن حوار الفيلم والتأثيرات الصوتية.

موسيقى تصويرية في أفلام

يقدّم ألبوم فنسنت غالو الواقعي الموسيقى التي يؤلفها من أجل باكورة أعماله *بوفالو ٦٦*، وثلاثة أفلام لمخرجين آخرين. يقدم بيئة هادئة مألوفة من تسجيلاته الانفرادية الباكرة، *وين* (متى)، ويمتلئ العمل بأغانٍ مثيرة للعواطف ("رائحتها"، "ألم رئة بنية"، "وداعاً للحزن، مرحباً بالموت").

كرمب ... عالم أشباح

يحب روبرت كرمب التسجيلات القديمة من العشرينيات والثلاثينيات، وتعد موسيقى الجاز والآلات الوترية موسيقى تصويرية لفيلم تيري زويغوف كرمب، إضافة إلى فيلمه الآتي *عالم أشباح* الذي يتضمن أيضاً كنز بوليوود الرائع "جان بهتشان هو" من محمد رافي ومقتطف من أوركسترا ديفيد كيتاي.

مهرجانات ومناسبات

مهرجان سندانس السينمائي

www.sundance.org

تأسس سندانس في عام ١٩٧٨ على أنه مهرجان يوتا/الولايات المتحدة السينمائي المتواضع والهادئ، ثم اتخذ اسم معهد أفلام روبرت ريدفورد

(سندانس) في عام ١٩٩١، وسرعان ما اتسع إلى كينونة عالم الاستقلالية الذي يتضمن عقد صفقات وإقامة حفلات و، نعم، ارتياد دور عرض كما هي عليه الحال اليوم. سندانس حديقة صناعة، لكنه لا يزال يفسح مجالاً لروّاد السينما العاديين – تذاكر تباع في يوم العرض نفسه التي تتوافر في أرجاء المهرجان لأولئك الأشخاص الشجعان، الذين يرغبون بتحمّل مشقّة الانتظار في صفوف طويلة في برد كانون الثاني.

مهرجان سلامدانس السينمائي

www.slamdance.com

أصبح مهرجان سلامدانس الآن في عقده الثاني، وبدأ منافساً لمهرجان سندانس، ولا يزال يُقام بالتزامن مع سندانس المهرجان الأكبر والأقدم على أنه بديل أكثر استقلالية. بخلاف سندانس، يحصر سلامدانس مسابقته الرئيسة بأفلام مخرجين يقدمون باكورة أعمالهم، ويعرض أفلاماً لم تعقد أي صفقات توزيع بعد. يرعى سلامدانس أيضاً منافسات أفلام أخرى وسلسلة "خاص ٩٩ دولاراً" لأفلام قصيرة (يحصل مخرجون على ٩٩ دولاراً و٩٩ يوماً لصنع فيلم). يمكنك أيضاً أن تقدم فيلمك إلى منافسة الأفلام القصيرة عبر الموقع الإلكتروني، أو تشاهد وتصوّت على أعمال أشخاص آخرين.

مهرجان نيويورك السينمائي

www.nyuff.com

يُقام المهرجان كل آذار في ذلك المكان الشهير للأفلام المغمورة في مقر "مقتطفات أرشيف الأفلام"، وقد بدأ المهرجان صاخباً في عام ١٩٩٤ بفيلم ليلة الافتتاح الوثائقي المثير للجدل عن التحرّش بالأطفال *صقر الدجاج: رجال يحبون فتياناً*. منذ ذلك الوقت، كان المهرجان قد استمر في تقديم مزيج رائع من الأفلام التجريبية، وأعمال الأمراض النفسية والأفلام غير الأدبية.

مشروع الفيلم المستقل

www.ifp.org

يقدم "مشروع الفيلم المستقل" أفلاماً، ويقيم ورشات عمل ومؤتمرات على مدار العام في مواقعه الأربعة (مدينة نيويورك، شيكاغو، مينيسوتا، سياتل)، وينظّم أيضاً "سوق مشروع الفيلم المستقل" السنوي في نيويورك؛ فرصة إقامة علاقات تمتد أسبوعاً يستفيد منها كتّاب السيناريو، والمنتجون والمخرجون الذين لديهم أعمال قيد الإنجاز.

مهرجان تريبيكا السينمائي

www.tribecafilmfestival.com

تأسس مهرجان تريبيكا السينمائي في عام ٢٠٠٢؛ لإحياء مانهاتن وعرض ثقافتها السينمائية بعد صدمة هجمات ١١ أيلول، ويستفيد من أفلام رائجة على أنها هدايا مغرية لجذب جمهور إلى أعمال أقل شهرة. يتباهى أساساً بخطّه الوثائقي المثير للاهتمام، وتخصصه بعرض أفلام طويلة وقصيرة لمنتجين سينمائيين واعدين من نيويورك.

مهرجان ومؤتمر الجنوب والجنوب الغربي

www.sxsw.com/film

المهرجان أكثر هدوءاً من بعض نظرائه، ويُقام في أوستن، تكساس، على هامش مؤتمر SXSW الموسيقي القائم منذ أمد بعيد. يقدم المهرجان معلومات كثيرة ويعرض أفلاماً أول مرة، ويقيم أيضاً حفلات راقصة وتجمّعات ممتازة. إلى جانب الجوائز المعتادة للأفلام القصيرة والطويلة والمفضّلة لدى الجمهور، يقدم المهرجان أيضاً جائزة إلى طالب واعد من المدارس الثانوية في تكساس.

كتب

عـــــــام

كانت السينما الأمريكية المستقلة قد أنتجت عشرات الآراء النقدية العامة ومجموعات من المقالات المختلفة. على الرغم من وجود مواد كثيرة مثيرة للاهتمام هنا، إلا أن قائمة قصيرة من التوصيات ستتضمن: *السينما الأمريكية الجديدة* من تأليف جون لويس (مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٨)، *والسينما الأمريكية المستقلة* لـــ جيوف كينغ (آي. ب. توريس، ٢٠٠٥)، *والفيلم الأمريكي المستقل المعاصر: من الهامش إلى الواجهة*، تأليف كريس هوملوند وجستن ويات (روتليدج، ٢٠٠٥).

ب- ف - آي للنشر

www.bfi.org.uk/booksvideo/books

يصدر الذراع المتخصص بالنشر التابع لمعهد الأفلام البريطاني سلسلتي الدراسات الرائعتين "الأفلام الكلاسيكية" و"الأعمال الكلاسيكية المعاصرة"، اللتين تتضمنان *ظلال* راي كارني، *رجل ميت* جوناثان روزنباوم، *افعل الصواب* إد غوريرو، *لب الخيال* دانا بولان. يعدُّ كتاب جاسون وود ١٠٠ *فيلم أمريكي مستقل* (٢٠٠٤) خلاصةً وافية بحجم الجيب من مقالات واسعة المعرفة عن أشهر الأعمال المستقلة، متعةً للقراءة، ويجمع *السينما الأمريكية المستقلة: قارئ واحد* من تأليف جيم هيلير (٢٠٠١) مقالات ومقابلات ذات صلة بالموضوع من مجلة ب- ف - آي الشهرية الموقرة.

سينما الدخلاء: نهضة الفيلم الأمريكي المستقل

إيمانويل ليفي (مطبعة جامعة نيويورك، ٢٠٠١)

إيمانويل ليفي أستاذ سينما وعلم اجتماع وناقد يكتب لمجلة *فاريتي*، ويعرّف في كتابه الفيلم المستقل مقارنة بإنتاج هوليوود، ويقدّم تحليلاً لمئات

الأفلام التي صُنعت بين ١٩٧٧ و١٩٩٩. يتمتع هذا الكتاب المطول (٥٦٥ صفحة ورقية)، المكتوب بلغة أنيقة ومرتّب في فصول على نحو ذكي، بعمق محتواه واتساع نطاقه على نحو يثير الإعجاب، ويخصص مساحة مهمة لنقاش عن الأفلام الفردية والمخرجين إضافة إلى نزعات أوسع.

خيَّال ليِّن العريكة، ثيران هائجة: كيف حفظ جيل الجنس والممنوعات والروك آند رول هوليوود

بيتر بيسكيند (سيمون وسكوستر، ١٩٩٨)

صور وضيعة ومنحطّة: ميراماكس، وسندانس، ونهضة الفيلم المستقل

بيتر بيسكيند (سيمون وسكوستر، ٢٠٠٤)

قدّم أحد النقّاد وصفاً دقيقاً للكتابين حين قال إنهما "شائعات ثقافية"، ويستحق تاريخ بيرت بيسكيند الفاتن والمبهج عن مشهد الفيلم المستقل – أو شخصياته الأنانية والمكيافيلية والشريرة والغاضبة دائماً – أفضل الكلمات من كتاب الناقد: لا يمكن وضعها جانباً. بعض الانتقادات الطفيفة: يمتلئ كلا الكتابين (لكن خاصة *صور وضيعة ومنحطّة*) بأخطاء نحوية وهجائية، ولا يفي بيسكيند بعض المستقلين الرائعين حقهم من الاهتمام.

أفلام منتصف الليل

ج. هوبرمان وجوناثان روزنباوم (هاربر ورو، ١٩٨٣)

لا يزال حتى الآن أفضل كتاب عن الأفلام الغريبة الصادمة غالباً التي تحظى بمتابعة كبيرة في مسارح آخر الليل، وينسج *أفلام منتصف الليل*، من تأليف هوبرمان وروزنباوم، سرداً شاملاً عن تاريخ الإنتاج بردود الأفعال على أعمال منتصف الليل الرائجة، مثل *ليلة الموتى الأحياء*، *وطيور النحام*

الوردية، و*رأس الممحاة*، ويقدّم وصفاً وتحليلاً وافيين عنها. الأهم أن الكاتبين يقدّمان سياقاً ثقافياً واجتماعياً وسياسياً للأفلام التي تعدُّ هراءً منحلاً في وقت إطلاقها. (ظهر الكاتبان أيضاً في عمل ستيوارت صامويلز الوثائقي في ٢٠٠٥؛ *أفلام منتصف الليل: من الهامش إلى الواجهة*).

هوليوود الأخرى: التاريخ الشفهي لصناعة الفيلم الخلاعي غير الخاضع للرقابة

ليغز مكنيل وجينيفر أوزبورن (هاربركولينز، ٢٠٠٥)

يعدُّ هذا الكتاب الرائع نظرة اختلاس خاطفة على صناعة تحفل بالأمراض. يقدّم، عبر مقابلات مسلّية مع مئات الأشخاص العاملين في أفلام خلاعية ومساعديهم، تاريخَ الأعمال الخلاعية من الأيام الأكثر براءة لأفلام "العري" إلى عصر الفيديو وعمليات التجميل بالسيليكون. تمتلئ تلك الأعمال بعمليات الانتحار، والأمراض العقلية، والمكائد غير الأخلاقية، ومشكلتي الممنوعات والإيدز، ويولي هذا الكتاب أيضاً عناية خاصة لمعارك الرقابة القانونية وعلاقة المافيا بفيلم *حلق عميق*؛ أول فيلم خلاعي.

متمردون في الخلفية: ستة مخرجين مبدعين وكيف تغلّبوا على نظام إستوديو هوليوود

شارون واكسمان (هاربرإنترتيمنت، ٢٠٠٥)

تركز شارون واكسمان، الكاتبة في *نيويورك تايمز*، على عمل ستة مخرجين وشخصياتهم لا أفلامهم وإنتاجهم السينمائي، واستطاعوا تقديم أفكارهم الأصلية والجريئة والعمل في الوقت نفسه لمصلحة إستوديو: بول توماس أندرسون، وديفيد فينشر، وسبايك جونز، وديفيد أو. رسل، وستيفن سودربيرغ، وكوينتن تارانتينو – لا يبدو أي من المنتجين السينمائيين بحال

جيدة – يظهرون متقلّبين، وغير واثقين بأنفسهم، وحادّي الطباع، وأنانيين، وفي حال رسل مجانين قليلاً – ما يعزّز من مصداقية كتاب واكسمان.

قصة الحياة والسيرة الذاتية

فيبر وفيبر

www.faber.co.uk

تضم سلسلة "مخرجين في الإخراج" من فيبر وفيبر الآن أكثر من عشرين عنواناً، وتمنح منتجين سينمائيين أرضية لمناقشة حياتهم وأعمالهم بكلماتهم الخاصة، والنتائج رائعة. (تضمنت موضوعات النقاش روبرت ألتمان، وجون كازافيتس، وديفيد لينش). كانت فيبر قد نشرت أيضاً سيناريوهات أفلام عديدة تظهر في هذا الكتاب. تضم عناوين بارزة أخرى في قائمة الناشر عمل جيمس موترام *أطفال سندانس* (٢٠٠٦)، الذي يغطي أرضية مشابهة لكتاب شارون واكسمان متمردون *في الخلفية*، وكتاب السيرة الذاتيـــة المجازة من كاليم أفتاب *سبايك لي: تلك قصتي وألتزم بها* (٢٠٠٥). لا يخلو سرد أفتاب عن حياة لي وعمله من هفوات، لكنه يقدّم بالتأكيد صوت المخرج وبعض الأفكار القيّمة عن تعاملات لي النكدة أحياناً مع مموليه.

سبايك مايك سلاكيرز ودايكز: رحلة إرشادية عبر عقد من السينما الأمريكية المستقلة

جون بيرسون (هايبريون/ميراماكس، ١٩٩٥)

كان ممثّل المنتجين جون بيرسون الرجلَ الأبرز في عدّة أفلام مستقلة، وفيها يجب *أن تناله*، *وأنا وروجر*، *والهارب والذهاب إلى الصيد*. بيرسون كاتب ممتع ومصوّر بارع. لم يلق أيضاً حقّه من التقدير، وتقدم تجربته البائسة في عمل روب ويس المؤسف *وسط أصدقاء* بعضاً من أفضل

مواده، في حين تمنح حواراته مع مخرج *موظفون* كيفن سميث هذا الكتاب مادة مثيرة للجدال.

كيف صنعتُ مئة فيلم في هوليوود ولم أخسر قرشاً قطُّ

روجر كورمان مع جيم جيروم (دار راندوم، ١٩٩٠)

يعدُّ روجر كورمان، "ملك الأفلام الرخيصة"، فاتناً ومتواضعاً، ولا يقدّم أي ادّعاءات في أفلامه باستثناء أنها نماذج اقتصادية. المقالات والآراء التي يقدمها عدد من الذين تعاونوا معه لاذعة، وفيهم مارتن سكورسيزي، وفرانسيس فورد كوبولا، وجاك نيكلسون.

رماية للقتل: كيف يتجاوز منتج مستقل العقبات ليصنع أفلاماً مهمة

كريستين فاتشون مع ديفيد إدلستاين (هاربر، ١٩٩٨)

تقول المنتجة المستقلة المحنّكة كريستين فاتشون: "الإنتاج السينمائي المنخفض الميزانية مثل ولادة طفل. يجب أن تكبح الرعب وإلا لن تفعل ذلك ثانية". وتعدُّ مذكراتها الممتعة والمفيدة كتيباً لحركة الفيلم المستقل الطموحة. نصيحة: "لا تقارن فيلمك **أبداً** بـــ *شوارع وضيعة*. إذا تلقيت عملاً آخر يبدو مثل *شوارع وضيعة*، فربما أتوقف عن قبول النصوص". (كتبت التكملة *حياة قاتل: كيف ينجو منتج فيلم مستقل من الصفقات والكوارث في هوليوود وخارجها*، بالتعاون مع أوستن بون، ونُشر الكتاب في عام ٢٠٠٦).

صدور كبيرة وفكوك قوية: السيرة الذاتية لـــ روس ماير

جيمي مكدونوغ (دار راندوم، ٢٠٠٥)

تمتلئ هذه السيرة الذاتية الحماسية لكن غير المثالية من جيمي مكدونوغ فطنةً متواضعة وطاقة كبيرة. بأسلوب نموذجي، يمتدح الكاتب روس ماير على أنه "رائد يمثّل الأكثر إغراءً وإثارة للاشمئزاز في الولايات المتحدة. فكّر

في هنري فورد، وهاورد هيوز، وإلفيس بريسلي. ماير: رجل أنشأ إمبراطورية من أجساد الإناث".

جون كازافيتس: أعمال حياة

توم تشاريتي (أومنيبوس، ٢٠٠١)

عبقرية عرَضية: كيف ابتكر جون كازافيتس الفيلم الأمريكي المستقل

مارشال فاين (ميراماكس، ٢٠٠٦)

يبيّن كلا كتابي توم تشاريتي ومارشال فاين توازناً دقيقاً بين العمق الإبداعي وسهولة المنال المفعمة حيوية. يقدم كلا الكاتبين تحليلاً دقيقاً لأساليب عمل جون كازافيتس وموضوعات أفلامه، إلى جانب مقابلات مع عدد من الذين تعاونوا معه (لكن أيٌّ منهما لم يستطع التحدّث إلى أرملته جينا رولاندز)، ودليلاً قوياً على تأثير كازافيتس في المنتجين السينمائيين في أمريكا وكل أرجاء العالم.

مجلات

مجلة فيلم - ميكر

www.filmmakermagazine.com

المطبوعة الرسمية لـــ IFP ربعية وتقدم أخبار الصناعة، وتقارير عن المهرجانات وملفات المخرجين من عالمي الفيلم المستقل وفيلم هوليوود المستقل. يوجد للمجلة أيضاً حضور مؤثر في الإنترنت يتضمن قاعدة بيانات إلكترونية ضخمة عن الموارد المتوافرة للمنتج السينمائي المبتدئ، يمكن البحث فيها وفقاً للفئة ("بعد الإنتاج"، "معدّات"، "وكلاء أو ممثلون"... إلخ).

سيناستي

www.cineaste.com

تعلن هذه الفصلية، التي تتميز بسمة أكاديمية، عن نفسها على أنها "مجلة أمريكا الرائدة في فن السينما وسياستها". إنها ملاذ نادر لمقالات طويلة وأكاديمية لكن منفتحة عادة على الأفلام، وتعرض غالباً أفلام أمريكية مستقلة على غلافها.

فيلم كومينت

www.filmlinc.com/fcm/fcm.htm

تحظى المجلة المصوّرة التي تنشرها جمعية الأفلام في مركز لينكولن بشهرة عالمية، لكن تغطيتها للأفلام الأمريكية المستقلة قوية عادة، ويجذب قسم "مطلوب موزعون" اهتماماً كبيراً.

سينما سكوب

www.cinema-scope.com

مثل *فيلم كومينت*، تتمتع هذه المجلة الكندية بمدى عالمي في معايير التغطية، لكنها تُعدُّ أيضاً عيناً ثاقبة خاصة على أفلام المهرجانات الجريئة، أو الإبداعية جداً – يمكن القول أيضاً إنها مستقلة جداً – لتحظى بموزّع أو دعاية كبيرة.

ساوند آند سايت

www.bfi.org.uk/sightandsound

بتصميمها الأنيق، وصورها الكثيرة، وفريقها الرائع من الصحفيين والأكاديميين الذين يسهمون في كتابة صفحاتها، تعدُّ مطبوعة BFI الشهرية

مجلة الأفلام الأفضل في العالم الناطق بالإنكليزية. تعني المقاربة المثالية للآراء المتعلّقة بالأفلام أن كل فيلم أمريكي مستقل يُعرض داخل الأراضي البريطانية سيحظى باهتمام بالغ.

مجلة بريمير

www.premiere.com

قراءة هذه المطبوعة الشهرية الصقيلة ذات الاهتمامات العامة ممتعة دائماً، وكما أصبح الفيلم "المستقل" جزءاً من هوليوود نفسها، كانت هذه المجلة قد مثّلت سياقاً واسعاً لنخبة الأفلام المستقلة التي تشق طريقها في السوق.

مواقع إلكترونية

عام

كانت السنوات الأخيرة قد شهدت وفرة في المدونات الصحفية، التي تقدّم صلات إلى محتوى أصلي على شكل مقالات، ومقابلات، وتعليقات. بعض المواقع التي تقع ضمن هذه الفئة الواسعة تتضمن: مدونة غرينساين، التي يستضيفها موقع يحمل الاسم نفسه (daily.greencine.com)، وأخبار مدينة الأفلام التي تستضيف مدونة أفلام المدينة المستقلة (www.moviecity.com)، وسينماتيكال (www.cinematical.com)، ومدونة قناة الأفلام المستقلة (blog.ifctv.com).

قاعدة بيانات أفلام الإنترنت

www.imdb.com

يمكن القول إنها أكبر وأفضل قاعدة بيانات مرجعية عن الأفلام متوافرة على الشبكة، ويضم موقع IMDB صفحة "أفلام مستقلة" فيها أخبار، وروابط إلى مواقع أخرى، وميزة "اسأل منتجاً سينمائياً" أسبوعية.

أعظم الأفلام

www.filmsite.org

يعدُّ هذا الموقع الإلكتروني من تيم ديركس مصدراً لا يُقدّر بثمن منذ عام ١٩٩٦، وهو مكرّس للأفلام الأمريكية والأعمال الأخرى الناطقة بالإنكليزية، ويتكوّن من آلاف الصفحات من تاريخ الأفلام، ودراسات الأنواع الأدبية، والمقالات التفصيلية، وغيرها كثير. يعد أيضاً أفضل مصدر للقوائم المتعلقة بالأفلام، سواء عن أفضل الأفلام، أو المشاهد، أو المخرجين، أو مشاهد الموت، أو الفائزين بالأوسكار، أو إيرادات شباك التذاكر.

برقية الفيلم المستقل

www.indiewire.com

تأسس "برقية الفيلم المستقل" في عام ١٩٩٦، ويقدم تغطية شاملة لكل الأشياء المستقلة، مع أخبار عاجلة، ومقابلات، وتقارير مباشرة من المهرجانات، وعروض الأعمال الأولى، والصناعة، وتحليل شباك التذاكر، ومقالات "شخصية" من مطّلعين داخل عالم الأفلام. "برقية الفيلم المستقل" موطن أيضاً لعدد من المدونات (فيها الجهد الجماعي الحماسي ريفيرز شوت)، ويمكن للمستخدمين الدخول إليها والتواصل اجتماعياً في indieLOOP؛ "شبكة الإعلام الاجتماعية المستقلة".

صحيفة أفلام أضواء برّاقة

www.brightlightsfilm.com

يقع مقر هذا الموقع الإلكتروني الربعي في بورتلاند، أوريغون، ويقدم معلومات وافية ومعرفة عميقة ضمن تغطيته السياسية للأفلام المستقلة والعالمية؛ نطاق نشاط يولي اهتماماً كبيراً للأفلام الأمريكية المستقلة.

أحاسيس السينما

www.sensesofcinema.com

مثل *أضواء برّاقة*، هذا الموقع الأسترالي صحيفة إلكترونية رزينة وعالمية تضم كثيراً من المواد المتعلقة بالأفلام المستقلة. الموقع طموح ويتسع باستمرار، وفيه قاعدة بيانات "مخرجين رائعين" ضخمة من مقالات ومعلومات عن أفلام، وأرشيفٌ ممتاز من المقابلات، والأفلام الطويلة، وتقارير المهرجانات، والآراء النقدية عن الكتب.

مجموعة المعيار

www.criterionco.com

يُعرف الموقع أساساً بأنه منتج نسخ خاصة من أقراص دي-في-دي المغلّفة على نحو جميل، ويعرض أيضاً مستودعاً إلكترونياً لنصوص أفلام رائعة. يعيد الموقع الإلكتروني إنتاج نص المعلومات المطبوعة على غلاف كل إصدار دي- في- دي، وفيها غاري غيدينز عن *ظلال*، وجون بيرسون عن *الهارب*، ولوك سانتي عن *طريد القانون*.

مجلة ملحوظة ساخرة

www.slantmagazine.com

تقدم المجلة، التي يشرح عنوانها أنها "موقع إلكتروني للترفيه غير التجاري"، تغطية أنيقة ومحددة للأفلام، والتلفاز، والموسيقى، وأرشيفاً مميزاً من المقالات النقدية. يعد إد غونزاليس، محرر الأفلام الذي شارك في تأسيس المجلة، أحدَ أفضل نقاد الأفلام وأكثرهم معرفة في أمريكا.

مدرسة الأفلام

www.filmref.com

يكتب هذه "الصحيفة الموقرة الشخصية المتطوّرة" كما تزعم مهندس تصميم في ناسا يعمل باسم مستعار هو أكواريلو. موقعه الإلكتروني المفيد

منظّم بمهارة (تتضمن الفئات الأفلام والمخرجين، والموضوعات، والصور)، ويبدو واضحاً أنه جهد حب وشغف معرفي.

الأفلام والمنتجون السينمائيون

صفحات جون كازافيتس

people.bu.edu/rcarney/

يهتم راي كارني، أستاذ السينما والدراسات الأمريكية في جامعة بوسطن ومؤلف محبو *كازافيتس* ومبغضوه (فيبر وفيبر، ٢٠٠١)، بمكانته على أنه دارس كازافيتس الأفضل في العالم، ويتباهى بأنه قد أطلق اسم المنتج السينمائي على عنوان صفحته على الإنترنت (انظر www.cassavetes.com). لا ينتاب أحد الشك بشأن خبرة كارني في كل ما يتعلق بـــ كازافيتس، لكن هذا الموقع الإلكتروني يسلّط الضوء أيضاً على شخصية كارني الفريدة، ودوره البارز في تاريخ الفيلم الأمريكي المستقل.

موقع كون: أفلام الشقيقين كون

www.coenbrothers.net

مساهمة مباشرة وأنيقة في السيرة الذاتية اللامعة للشقيقين جويل وإيثان كون، ويضم قائمة بأعمالهما، ومنتدى نقاش، وروابط إلى آخر الأخبار، وأقسام مخصصة لأفلام كون كلها.

صفحة مرجع جيم جارموك

Jimjarmusch.tripod.com

يضم موقع جيم جارموك غير الرسمي هذا السيرة الذاتية للمخرج، وكثيراً من الروابط الإلكترونية، وقائمة بأعماله، إضافة إلى "اختيار جيم"؛ أفلام وكتب مفضّلة لدى المخرج.

ديفيد لينش

www.davidlynch.com

يتميز موقع ديفيد لينش الإلكتروني الرسمي بتصميمه الأبيض والأسود الكئيب، ويتفادى الرعاية أو الإعلان لمصلحة العضوية المدفوعة. تتضمن عوامل الجذب مدونة "أسئلة مثيرة للاهتمام" ("هل هناك ذهب في فورت نوكس؟"، "هل هناك أي معلومات جديدة عن ٩/١١؟")، وتقرير يومي عن الطقس، وآراء عن أفلام وحلقات يمكن تحميلها من مسلسل لينش *أرض المغفّلين* (الذي يصفه المنتج السينمائي على أنه "مسلسل فظ، وغبي، وعنيف، وسخيف. إذا كان ممتعاً، فلأننا نرى السخف في ذلك كله").

مايكل مور

www.michaelmoore.com

موقع مايكل مور المزدحم مدوّنة إخبارية وموقع سياسي ومرجع للمنتج السينمائي. إلى جانب البيانات المتوقعة عن أفلام وكتب ناشر الفضائح، يجري تحديث الروابط إلى قسم "غرف الأخبار" يومياً، وفي خضم الحرب على العراق، قدّم قسم "كيف يمكنني مساعدة الجنود؟" معلومات عن طرق مساعدة المحاربين القدماء الجرحى، وإرسال كتب إلى جنود، والاتصال بعضو مجلس النواب المحلي للتعبير عن الآراء في ذلك الاحتلال.

إرول موريس

www.errolmorris.com

موقع إرول موريس الممتع مجموعة نفيسة من أعماله في أفلام قصيرة تثير الاهتمام، يمكن تنزيلها كلها. يضم الموقع أيضاً مدونة "النَّكِد"، حيث يقدم أقوالاً مأثورة وملحوظات تشاؤمية تحت عناوين مثل "عقيدة بغض البشر" و"مضاد الإنسانية".

ديديتس الإلكتروني: مرجع الجمهور الرسمي لـــ ميت شرير

www.deadites.net

هذا هو أحدث إضافات سام ريمي في عالم الرعب، الذي ظهر في عام ١٩٩٣، وما يجعل الأمر محبباً هو أن الموقع يُحدّث باستمرار. إضافة إلى الروابط، والمقابلات، والمواد الجديدة، ومنتديات الجمهور المعتادة، يقدّم أيضاً منافسات "وشوم الجمهور"، ويمكن تنزيل مشاهد من أفلام ميت شرير.

تصوير أفلام

www.moviepoopshoot.com

يمكن تصنيف هذا الموقع بين الصفحة الإلكترونية، ومكان للجمهور، ومدونة أفلام، ويقدم منتدى كيفن سميث "كل الأخبار التي لا تستحق الطباعة"، ويعرض أعمدة معتادة، ودعايات، وقصصاً إخبارية عن الأفلام، حتى آراء عن شخصيات (انظر ميزات مايكل كراوفورد "صندوق الدمى").

أرشيف كوينتن تارانتينو

www.tarantino.info

تمنحك الأعداد الكبيرة من محبي كوينتن مواقع كثيرة يمكن أن تختار منها ما ترغب فيه، لكن يمكن أيضاً أن تشرع في تنظيم حفلات مثيرة للاهتمام من هناك. يجري تحديث الأخبار في الأرشيف باستمرار، وتنظيم منتديات، ويستطيع المهوّسون التقدم بطلب الاشتراك في نشرة إخبارية.

أرض الأحلام

www.dreamlandnews.com

يقدم موقع جون وترز، الذي يمتلئ صوراً ملونة، تحديثات شهرية لأخبار تتعلق بـــ وترز والمناسبات التي سيشترك فيها، إضافة إلى روابط معرفية إلى أشخاص ذوي نفوذ متباين على المخرج، وقائمة بأفلامه، وسيرته الذاتية، وتحية إجلال إلى النجم الراحل ديفاين.

ملحق الصور

آن سافيج وتوم نيل في *تحويلة*، فيلم إدغار ج. أولمر

ملح الأرض: فاكهة القائمة السوداء

ابن كوني أيلاند: هاري صغير ريتشي أندروسكو

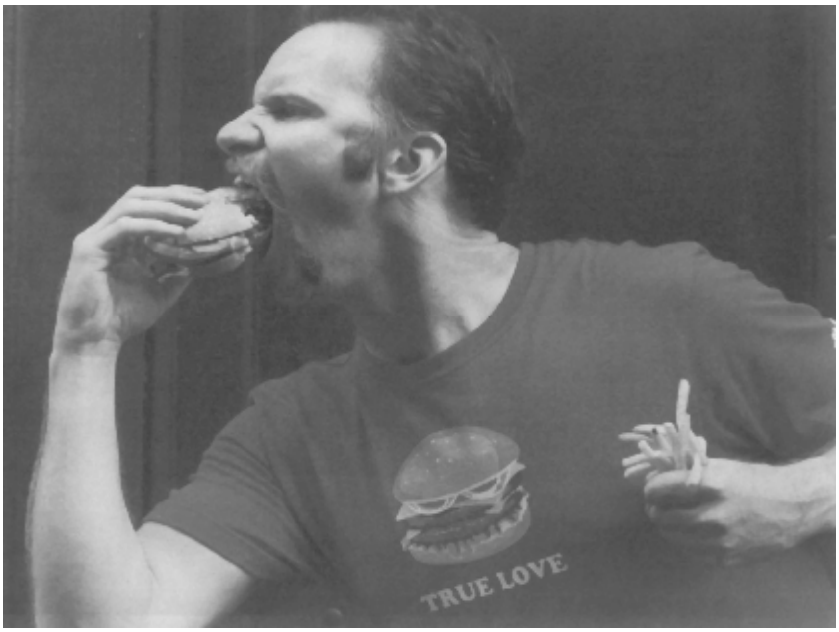
ابن خيّال لين العريكة: وارن أوتيس في طريق إسفلتي بمسلكين

إم. إيميت والش يتحدّث بالهاتف في دم ببساطة

يوما ثورمان في لب الخيال تنظر بتقدير إلى نجمة الموجة الفرنسية الجديدة آنا كارينا

تصوّب وتطلق النار: ديان لين في مسدسي الجديد

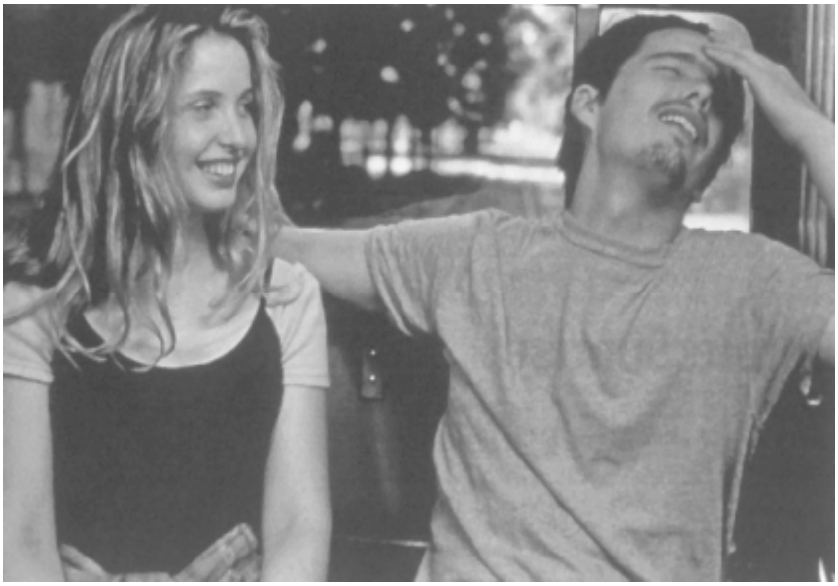
طلاق بالطريقة الأمريكية: الحبّار والحوت



منتج سينمائي مستقل يتناول شطيرة في أنا بالحجم الكبير

آن (آندي مكدويل) تشغّل آلة التصوير نحو غراهام (جيمس سبادر)
في فيلم ستيفن سودربرغ جنس وأكاذيب وشريط فيديو

التقية والملحد: آبل فيرارا ملازم فاسد



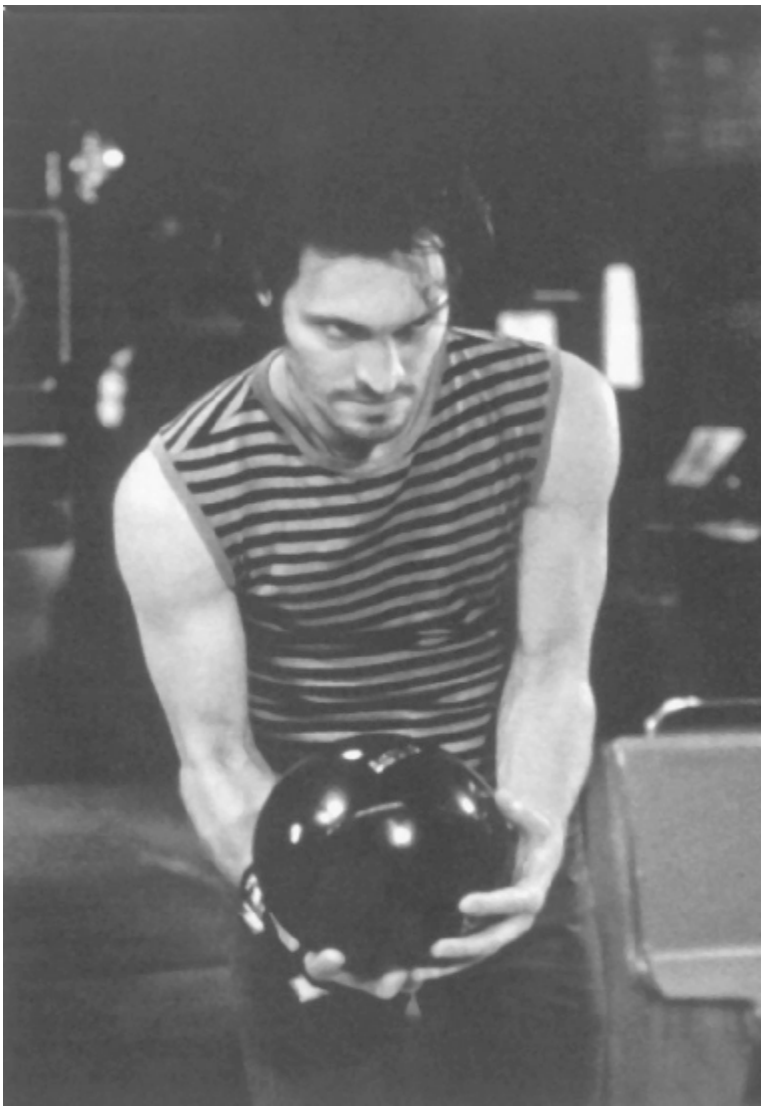
علاقة جولي دلبي وإيثان هوك الفرنسية - الأمريكية المتقدّمة في قبل شروق الشمس

وجوه الموت

جوش عضو فريق مشروع الساحر بلير يوثّق موته

حب خطر

كلوي سفيغني وهيلاري سوانك في لا تبكوا أيها الفتيان



فنسنت غالو

لورا ديم (منتصف) في المواطنة روث

ألوان حقيقية: سبايك لي ودداني أيلو في افعل الصواب

بيل وقبطان أمريكا يعانقان العالم بحب

يد الموت الباردة: الميت الشرير

تورا سانتانا، امرأة فوق

نحن أطفال أمريكا

حب وكوارث أخرى

مايك ديتري (في الأعلى) وكريغ غيلمور في النهاية الحية

أحد مشاهد إل ماريتشي التي تزيد على ألفين

سيارة، مشكلة

هنري كيتل في شوارع وضيعة

ليونارد شلبي (غاي بيرس) يراجع ملحوظاته في تذكار

ليلة معتادة للعصابة في حلّ الظلام تقريباً

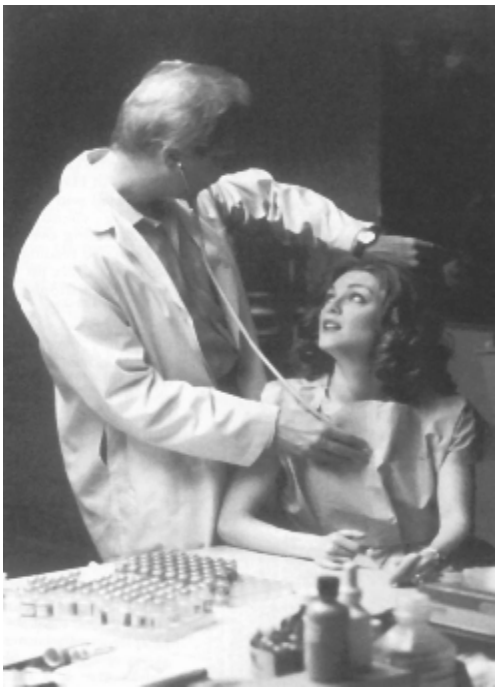
نجم حركة واحدة خاطئة وكاتب السيناريو بيلي بوب ثورنتون

رفيقا السجن

من مشهد "الشذوذ" في سم

موسيقى احتجاجية

آدم ليفيفر في عودة سيكوكس ٧



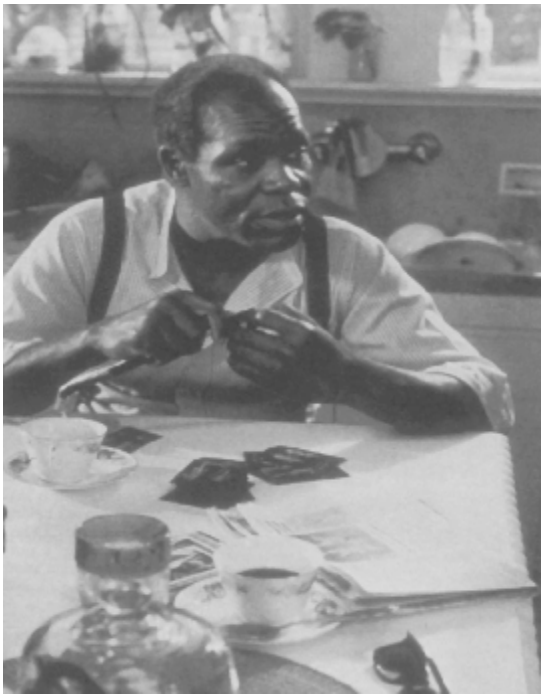
تحاول كارول وايت (جوليان مور) معرفة مرضها في أمان

آندي مكدويل في جنس وأكاذيب وشريط فيديو

نظرية الفوضى: رواق الصدمة

عقدة أوديب: ضرب القرد

هل عُثر على الفردوس؟ ريتشارد إدسون، وأسزتر بالينت، وجون لوري (من اليسار)



محامي الشيطان: داني غلوفر في النوم مع الغضب

تقدير منخفض للذات: هيذر ماتارازو في أهلاً إلى بيت الدمى

سيدة مجنونة في منتصف العمر؟ جينا رولاندز في امرأة تحت التأثير

مايكل مور يقدّم ثقافة السلاح الأمريكية في العمل الواعد بولنغ كولومباين

بول توماس أندرسون يوجّه ممثّلته هيذر غراهام في موقع تصوير *ليالي الرقص*

ستيف بوسيمي، المنتج السينمائي لـــ العيش في النسيان

جويل (يسار) وإيثان كون يتشاوران في موقع تصوير ليبوسكي الكبير

فيرارا مع زوي تامرليس يصوّران الآنسة ٤٥ (معروف أيضاً بـــ ملاك الانتقام)

"ثملان لكن ليس كثيراً"

بول جياماتي (يسار) مع توماس هادن تشرش في طرق جانبية

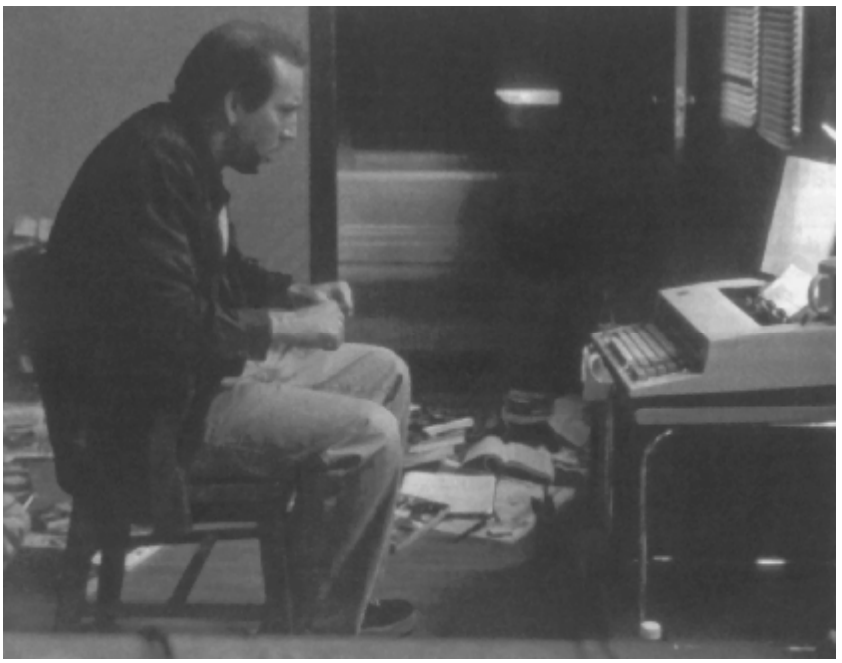
طعنات في الظلام

جيك غيلينال على أنه دوني داركو

فيليب سيمور هوفمان

يصوّر فتنة ترومان كابوت الغريبة

شخصية نيكول هولوفسنر، كاثرين كينر، في صديقات لديهن مال



تشارلي كوفمان (نيكولاس كيج) يواجه أسوأ أعدائه في تكيّف

ريتشارد لنكليتر يوجّه نجم ضاحية جيوفاني ريبيسي

مايكل مور ناشر الفضائح وسلاح من اختياره

لعنة كينيدي

جاكي أو (باركر بوزي) تنظر إلى شقيقها (جوش هاميلتون) في دار نعم

امرأة شقراء: كريستينا ريتشي في بوفالو ٦٦

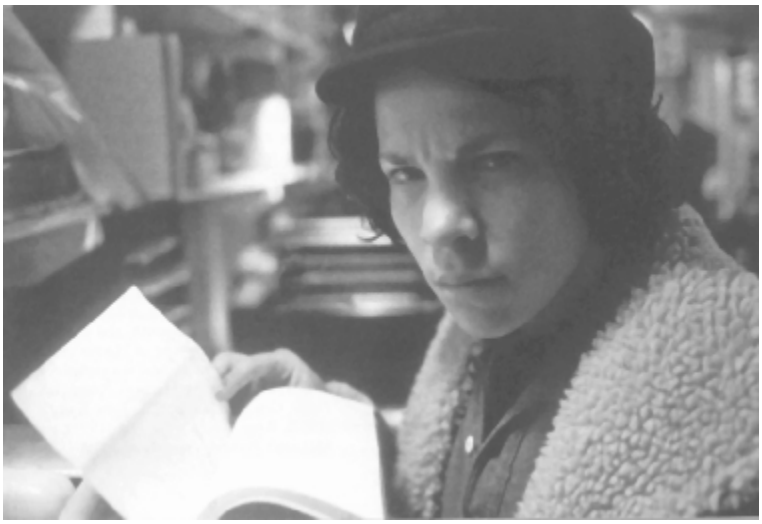
مارتن سكورسيزي (يمين) يوجّه ممثليه في شوارع وضيعة

العينان تقولان كل شيء

كلوي سفيغني في استراحة أشجار

ستيفن سودربرغ في موقع تصوير أحد عشر المحيط

دخان ومرايا: ديفيد ستراثايرن يقول عمت مساء وحظاً طيباً



ليلي تايلور في أنا أطلقت النار على آندي وارهول

كريستين فاتشون مع المخرج توم كالين في موقع تصوير خَدر

محبوبة أمريكا: ديفاين في فيلم جون وترز طيور النحّام الوردية

رجلان جريئان: هيرفي وينستن وكوينتن تارانتينو

فتيان ودُمَاهُم: بيتر فوندا ورفاقه في الملائكة الجامحون

كاري نيشنز مسترخية في وادي الدمى

صعب الابتلاع

متظاهرون يحتجّون على حلق عميق

يوم آخر في العمل لـــ السهم

قريب على نحو غير مريح: بام غرير تُطوّق في براون الماكر

هل تعذرنا

الزومبي يجتمعون في ليلة الموتى الأحياء

الوجه الجلدي يخرج مسرعاً في مجزرة منشار تكساس

أذى إجرامي: روبرت موسغريف، ولوك ويلسون،

وأوين ويلسون في فيلم ويس أندرسون صاروخ قارورة

رجل سندانس الأول، روبرت ريدفورد، في افتتاح مهرجان الأفلام في عام ١٩٩٥

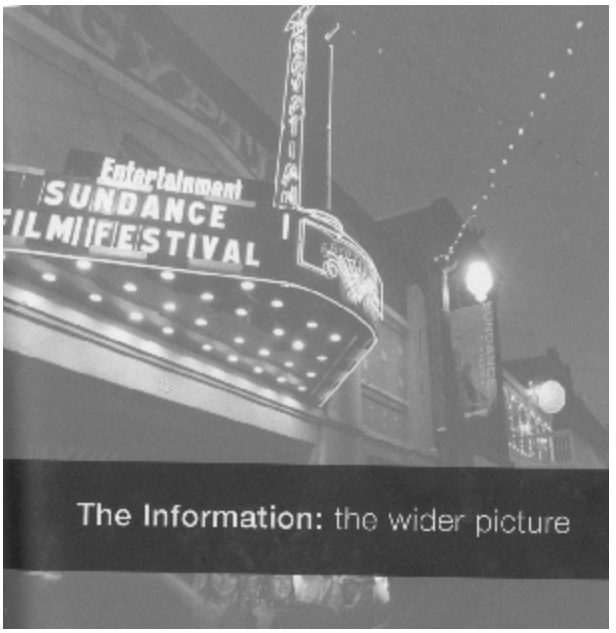
درب الارتقاء: مشهد من عمل نيو لاين الوثائقي أحلام الطوق

عرّابا الأفلام المستقلة ستيف بوسيمي وهيرفي كيتل
في مواجهة أيقونية من فيلم كوينتن تارانتينو كلاب المستودع

ديلان بيكر على أنه متحرشٌ بالأطفال في سعادة

لصوص أندرسون في صاروخ قارورة

"هل تريدين الرقص معي؟": تينا ماجورينو وجون هيدر في ديناميت نابوليون



محبو المهرجانات الشجعان في طقس بارد خارج المسرح المصري في سندانس ٢٠٠٦

عرّاب الاستغلال الجنسي روس ماير يمعن التفكير في ما سيفعله

n

الصفحة

مقدمة ٥

شكر وتقدير ٩

اعلان الاستقلال: قصة الفيلم الأمريكي المستقل ١١

القائمة: ٥٠ فيلماً أساسياً مستقلاً ٥٦

الأيقونات: مخرجون ومواهب معاصرة ١٧٤

أفلام غير لائقة: العالم السري الأمريكي ٢٦٥

المال يغير كل شيء: صلة هوليود ٢٩٧

المعلومة: الصورة الأوسع ٣٢٤

ملحق الصور ٣٤٣

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

«الفيلم الأميركي المستقل» غير تقليدي وخلاّق، ويثير القلق بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وقد منحنا بعض أكثر اللحظات إبداعاً وتأثيراً في السينما. الفيلم الأميركي المستقل يقدّم لك الحقائق المجرّدة عن الإنتاج السينمائي الإبداعي من أفلام الفسق ومعاناة السود، إلى الأعمال الوثائقية الهجائية، إلى أفلام الرعب والدراما الحضرية الغريبة.

القائمة : ٥٠ فيلماً مستقلاً مهماً، فيها ليلة الموتى الأحياء، ولب الخيال، وخيّال لين العريكة، وبوفالو ٦٦، وتذكار، ورأس الممحاة.

الأيقونات: لمحة عن مخرجين وممثلين مشهورين تود هاينز، وجيم جارموك، وسبايك لي، والشقيقان كون، وجاك غلينال، وستيف بوسيمي، وغيرهم كثير.

التاريخ : نهضة الإنتاج السينمائي المستقل، منذ إبداعاته الأولى، وصولاً إلى الأعمال التي تتناول معاناة السود وأفلام الرعب، إلى الواقع الحالي.

والباقي : مئات الآراء عن الأفلام، وعلاقتها بهوليوود، وأفضل الكتب، والمجلات، والمواقع الإلكترونية، والمهرجانات.

www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٩٠ ل.س أو ما يعادلها