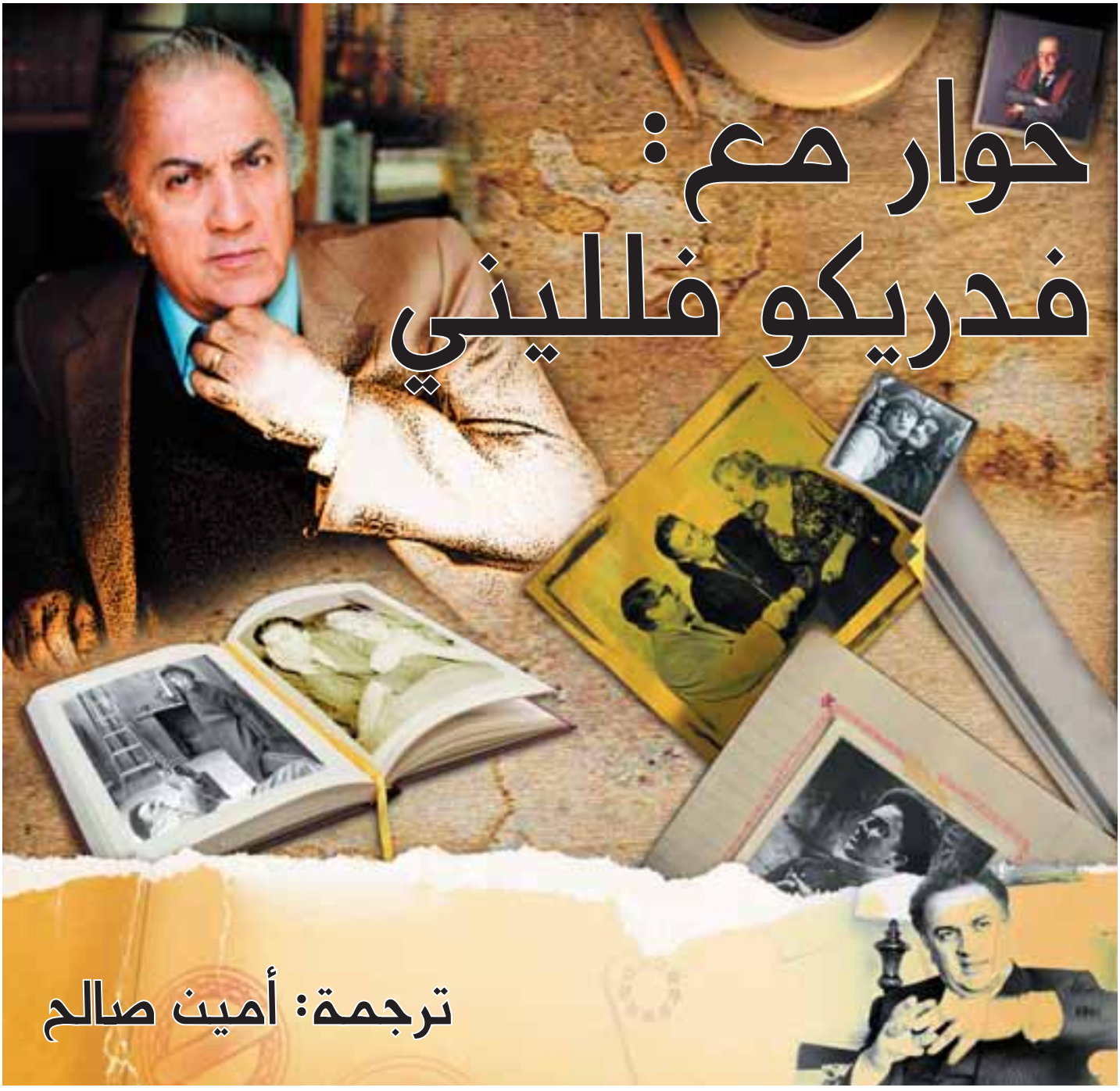
الوسط
Alwasat
يومية سياسية مستقلة

كتاب الجميع 3

www.alwasatnews.com

العدد 2257 الاثنين 10 نوفمبر 2008 الموافق 12 ذوالقعدة 1429 هـ

Monday 10 November 2008, Issue No. 2257



حوار مع: فدريكو فلليني

ترجمة: أمين صالح

فدريكو فلليني

مقدمة

□ في هذا الكتاب، الذي هو عبارة عن حوار مطوّل أجراه – في بداية الثمانينات من القرن الماضي – الناقد السينمائي الإيطالي جيوفاني جرازيني مع فدريكو فلليني، وهو واحد من أكثر المخرجين شهرة وتأثيراً في السينما العالمية، ومن الذين صاغوا عبر أفلامهم البارزة والمهمة عالماً خاصّاً ومتميزاً تجسدت فيه رؤيته الفنية والفكرية.

في هذا الكتاب يعبّر المخرج الكبير عن رؤاه ووجهات نظره ومواقفه تجاه شئون الحياة والفن. كما يقدم بسخاء شديد، لكن بمراوغة صريحة، ما تمليه الذاكرة والمخيلة، مستحضراً طفولته ومراحل مراهقته وشبابه... بكل ما يتصل بها من دعابات ومخاوف وأحداث وظواهر.

ومثلما تتسم صوره السينمائية التي يخلقها في أفلامه بالتعقيد والتشابك، كذلك تبدو تصريحاته ورواياته... ذلك لأن الحياة، بالنسبة إليه، هي تفاعل متواصل بين الواقع والخيال، بين ما هو ظاهر على السطح والغموض الكامن في الأسفل.

فلليني، التلميذ الصغير، يكون حاضراً بدنيّاً في غرفة التدريس، بينما ذاته الباطنية تجول وتطوف في أنحاء بلدته ريميني وتفرّ لتنضم إلى عالم السيرك.

فلليني، المخرج المبدع، يسجل صور الحياة اليومية، بينما يعيد تشكيلها بحيث تتفق وتنسجم مع أحلامه.

فلليني، المعلق البارع، ينكر معرفة كل العوالم باستثناء عالم السينما، مع ذلك يمضي في تحليل تلك العوالم الأخرى بادراك شديد ونفاذ بصيرة حادة.

الشباب والشيخوخة، الدِّين والسياسة، السيكولوجيا والرمزية، إيطاليا وهي ترشح وتتقطر، الواقع وهو يتحول إلى حلم... كل هذه الأمور تكون مصفاة من خلال العدسات المزدوجة لرؤيته الخاصة.

الأسئلة ليست تقليدية، ليست «صحفية» لملء حيز معين حول نشاط فنان وآرائه، إنما هي مصممة ببراعة لاستنباط ردود ذات عمق وسعة في أفق التفكير. ومن هذه الردود والاستجابات تتفتح، إلى حد ما، دواخل وبواطن هذا السينمائي الفذ، إضافة إلى غنى وخصوبة عوالمه، تخيلاته، ذكرياته، وانطباعاته.

إجابات فلليني تحمل ثقلها وخفتها معاً، في مزيج بارع وسلس... والثمرة النهائية كتاب فني وفكري فريد وملفت... نظرة قريبة جداً من الحياة والفكر.

هوامش:

** هذا الكتاب مترجم عن اللغة الإنجليزية.*

** العناوين الفرعية من وضع المترجم.*

ثمة حسناء تعبر الميدان

لقد تجاوزت الستين... هل تقلقك الشيخوخة؟

آه، أجل. عمري 64 عاماً... أكرر هذا مراراً لأقنع نفسي به، مع ذلك أواظب على الإنصات بأذني الباطنية لأعلم إن تغيّر شيء، أو أصابه الصدأ أو العطب. باختصار، لأسمع ما يشعر به ويفكر فيه شخص بلغ الرابعة والستين.

عندما جئت إلى روما لأول مرة، سكنت في نزل، وكان جاري عاملاً في الأربعين تقريباً لكنه يحاول جاهداً أن يبدو أصغر سنّاً، فقد كان يذهب إلى الحلاق يومياً، ويستخدم كمادات وطلاء لشد بشرة الوجه. وفي أيام الآحاد كان يقضي كل وقته في الفراش، وقبل أن ينام، يضع شريحتين من اللحم النيئ على خديه ويثبتهما برباط مطاطي. وفي الصباح، غالباً ما كنت أراه يخرج من غرفته مرتدياً الروب، يغلق الباب، يقف بلا حراك لعدة ثوان ممسكاً بمقبض الباب، ثم فجأة يعيد فتح الباب ويقحم رأسه داخل الغرفة.

هذه الحركة كانت تثير فضولي، فسألته يوماً عن السبب الذي يجعله يفعل ذلك. في البداية بدا أنه غير راغب في إخباري، لكن بعد حين نظر مباشرة في عينيّ وقال إنه بإقحام رأسه على نحو مباغت وسريع، بعد إغلاق الباب للحظة، إنما كان يحاول أن يكتشف من خلال الشم ما إذا كانت هناك رائحة شيخوخة عالقة في الغرفة. بعد ذلك دعاني لأن أتحقق بنفسي. فتح الباب على مهل وقال: «تنشق... هل تشم نتانة رجل عجوز؟».

في كل مرّة أغادر غرفة نومي أتذكر ذلك الشخص. حتى أنني جربت نظريته أكثر من مرّة، حيث كنت أفتح بابي فجأة، مباشرة بعد مغادرتي للغرفة، أطل بالداخل، أتشمم وقلبي يخفق بشدّة.

سيمون دي بوفوار كانت محقة تماماً حين قالت: «الشيخوخة تمسك بك على نحو مباغت». حتى وقت قريب، كنت الأكثر شباباً في أي تجمع، أي ملتقى، أي حفلة عشاء. كيف حدث أن أصبحت في غضون ساعات قليلة – لنقل في يوم أو أسبوع – الأكبر سنّاً؟ مع ذلك لا أشعر أنني تغيرت حتى ولو قليلاً... ربما أعاني بعض الشيء من الأرق، القليل من الهفوات في الذاكرة، إحساس بعدم الرغبة في شيء، حيث أضطر في الخامسة مساء إلى إلغاء مواعيد السهرات والحفلات التي خططت لها صباحاً.

لو تعيّن علي، كمخرج، أن أقدم على نحو واقعي شخصية رجل في الرابعة والستين، فسوف أنصح الممثل بأن يسير مطأطئ الرأس، محني الكتفين قليلاً، وأن يسعل بين الحين والحين، وأن ينظر بعينين نصف مغمضتين، وأن يضع يداً مرتجفة على أذنه... مثلما كنت أفعل مع صديقي كاتب السيناريو إنيو فلايانو قبل 30 سنة عندما كنا نستمتع معاً في الحديقة العامة ونهرّج متظاهرين بأننا عجوزان، فنغازل الفتيات ونبدي إعجابا صبيانيا بهن. أما بنيللي، الذي سيصبح مخرجاً في المستقبل، فيراقب ويضحك، لكن قليلاً، لأنه كان يكبرنا سنا.

لكن لماذا نبدأ حوارنا بهذا السؤال؟

هذه السلسلة من الكتب تعنى خصوصاً باللقاءات المطوّلة مع السياسيين والكتّاب والفلاسفة والمفكرين والعلماء... أنت أول فنان سينمائي يقع عليه الاختيار لهذه السلسلة... بِمَ تشعر وأنت في صحبة هؤلاء؟

أشعر بأنني خارج حقلي. أشعر بالارتياب وعدم الاقتناع. قد يبدو هذا ضرباً من التظاهر بالتواضع الزائف، لكنه ليس كذلك.

لا يبدو لي أني تغيرت كثيراً عما كنت عليه في السابعة عشرة من العمر وقتما كنت أنغمس في الحياة بفضول ولهفة، إن لم يكن بطيش، مؤجلاً إلى اليوم التالي استشراف الحياة بجدية ومسئولية أكبر.

حتى هذه اللحظة، يبدو لي حاضراً وحقيقياً، على نحو مخجل، ذلك الإحساس الذي ينتابني وأنا أنتظر بتوق شديد صوت الجرس معلناً نهاية اليوم الدراسي. كانت هناك دروس مبهجة أحيانا، لكنني كنت أفكر: ترى ماذا يحدث، لحظة جلوسي في الفصل، هناك في الخارج، في الميدان أو على الجسر أو في سوق السمك أو على ضفّة النّهر؟ كنت دائما أشعر أن في غيابي تقع أحداث ولقاءات وقصص آسرة واستثنائية.

حتى في هذه اللحظة، وأنا أجلس معك يا سيد جرازيني، لا أستطيع أن أمنع نفسي من التفكير بأن ثمة امرأة باهرة الحسن سوف تعبر ميدان سان سلفسترو في هذه الدقيقة... لم لا نذهب إلى هناك ونرى بدلاً من الجلوس هنا وإدارة الحوار معي؟ ما جدوى كل هذه الشعائر المملة من الأسئلة والأجوبة؟

لأنهم لم يخترعوا بعدُ وسيلة أفضل للنظر داخل مستودع الفنان... والمرء لا يسأم أبداً من التنقيب في مستودعك...

ربما لاحظت أنني أثرثر بحرية لمدة نصف الساعة بعد كل سؤال، لذا فإن ما سوف أخبرك به الآن قد يشي بالتناقض.

في الحقيقة أنا لا أعرف أبداً ما هو الشيء المناسب الذي ينبغي قوله، ذلك لأنني لست واثقا من حقيقة وطبيعة هذا الذي أنت تحاوره. ما أعنيه هو أن المظهر الأكثر إرباكا وتعقيدا وازدواجية لأي مقابلة هو واقع أن الشخص الذي تحاوره لابد أن ينتحل كينونة شخص آخر، شخص يعرف كل شيء، يمتلك أفكاراً كونية ورؤية ثاقبة للعالم... شخص يستطيع أن يتكلم بثقة عن الوجود والدين والسياسة والحب وحمالة البنطلون.

شخصياً، ليست لدي أفكار كونية، وأعتقد أنني أكون في حال أفضل عندما لا أمتلكها. ولهذا أشعر بالقلق والاضطراب في المقابلة التي تقتضي مني التعبير عن كل تلك الأفكار.

مع تقدمي في السن، تقل حاجتي إلى فهم – بمعنى عقلنة – صلتي بالواقع... على الأقل هذا ما أشعر به. أنا لا أرجو أن أنظم العالم. والقليل مما أريد قوله، حين يتعيّن علي ذلك، أحاول أن أنقله في أفلامي التي أستمتع كثيراً بتحقيقها. هكذا سترى أنني لن أجيب على الكثير من الأسئلة، وإذا فعلت فسوف أختبئ وراء قصص قصيرة وعادية أخترعها في اللحظة.

وعندما تنهي هذا الكتاب، سوف أرغب في مراجعته، تصحيحه، أن أشطب أسئلة وأجوبة وأعيد كتابتها، وربما سأحاول أن أمنع نشر الكتاب.

إننا نواجه زمناً بائساً، مخيباً للآمال، غاضباً، مشاكساً. وربما نتخاصم – أنا وأنت – ولن يكلم أحدنا الآخر... حسناً، لنواصل حديثنا.

على طاولتك أحصيت 129 قلم حبر جاف، 21 قلم رصاص، و18 قلماً من نوع آخر... عدد هائل من الأقلام.

لدى شروعي في تحقيق أي فيلم، أقضي الجزء الأكبر من وقتي جالساً خلف المقعد، وكل ما أفعله أثناء التفكير في الفيلم هو أن أتسلى برسم الأثداء والمؤخرات. إنها طريقتي في اقتفاء أثر الفيلم، في البدء بفك المغالق واكتشاف الغامض بواسطة هذه الخربشات. هذا أشبه بالخيط الذي يساعدك على الخروج من المتاهة... كما في الميثولوجيا الإغريقية.

بالمناسبة، طبع مؤخراً كتاب يضم اسكتشات كنت رسمتها في فترات متباعدة. إنه ليس عبارة عن مختارات من التخطيطات الجميلة البارعة فحسب، بل يعطي انطباعاً بأننا ننظر إلى «ألبوم عائلي» لأفلامك... إنه أشبه بدخول مستودع آكل النار، في قصة بينوكيو، وإطلاق سراح كل الدمى...

لا أعرف من أين جاءت كل تلك الرسوم العابثة. لا أقصد أنني لم أتعرف عليها، فأنا الذي رسمتها. لقد رسمتها على الورق الأبيض ذي الحجم الكبير أثناء التحضير لأفلامي. إنه ضرب من الهوس. دائماً أخربش. حتى في صغري، كنت أقضي الساعات لاهياً بأقلام الرصاص والشمع والطباشير. أرسم على كل الأسطح البيضاء التي تكون في متناول يدي: الورق، الجدران، المناديل، شراشف الموائد في المطاعم... حتى رخصة السياقة تجدها مليئة بتخطيطات صغيرة. لكن في ما يتصل بالتخطيطات التي كنت أرسمها أثناء شروعي بالعمل في كل فيلم، فإنها طريقة لتدوين الملاحظات، لتثبيت الأفكار.

البعض يستحوذ على الأشياء إما باستخدام الكلمات أو عن طريق الأحاسيس، أما أنا فأخطط، أرسم سمات وجه، تفاصيل لباس، سلوكيات شخص، تعبيرات، تشريح. تلك هي طريقتي في الاقتراب من الفيلم الذي أحققه، في فهم معناه، والشروع في النظر إليه على نحو مباشر.

في ما بعد، انتقلت هذه الرسوم، هذه الملاحظات المختزلة، إلى أيدي رفاقي العاملين معي. لقد اعتاد مصمم المناظر ومصمم الملابس والماكيير على الاستفادة منها كنماذج تساعدهم في عملهم. بتلك الطريقة، هم أيضاً بدأوا بتعويد أنفسهم على التآلف مع حالة القصة، مع طبيعتها ودلالاتها. هكذا يتخذ الفيلم إحساساً بالتوقع، وكل اسكتش يوفر شيئاً مثيراً للتأمل.

ناشر ألماني، وهو صديق لي، أبدى إعجابه بالإسكتشات وأراد أن يجمعها في كتاب. وعندما قدم لي الكتاب، بعد إنجازه، شعرت بالمكيدة. فضلاً عن السلطة الممنوحة لها بواسطة الطباعة والوقار المتأصل لأي كتاب، وبصرف النظر عن أناقة التصنيف والصف والورق الصقيل، فقد كنت مشدوها لدى رؤيتي لرسوماتي كلها. إن لم تكن جميلة، فهي على الأقل ملفتة.

لقد أراد الناشر أن يصدر كتاباً آخر يحتوي على مجموعات أخرى، أن يصقل تلك المقتطفات المختارة المرتجلة، التصادفية، ويجعل منها مشروعاً أكثر تنظيماً، أكثر وثائقية، ومتلائمة أكثر مع دار النشر التي يمتلكها. وقد نجح في اقتفاء تخطيطاتي عبر الاتصال ببعض الأصدقاء والمعارف والعاملين معي، في كل مكان. مقدار وافر من الخربشات والإسكتشات والرسوم الكاريكاتورية والملاحظات والدعابات التي لم أعد أذكر إن كنت أنا من حققها أم غيري، ذلك لأنني لا أحتفظ بشيء منها.

المجهول ينتظرني عند المنعطف

دعنا نحاول رسم اسكتش سريع لسيرتك الذاتية... هل تعتقد أنك أحرزت النجاح

والشهرة كفنان عن طريق انتقالك من مجال الكرتون إلى كتابة الأفلام؟ هل هناك خيط يربط قصتك معا؟ لنحاول كشف ذلك... لنبدأ من يوم ميلادك في العشرين من يناير 1920، في مدينة ريميني، تحت برج الجدي... هل تؤمن كثيراً بعلم التنجيم؟

أميل إلى الإيمان بكل ما يثير المخيلة ويقترح رؤية آسرة أكثر للعالم والحياة، أو بالأحرى، رؤية أكثر تجانساً مع أسلوبي الخاص في العيش.

التنجيم نظام محرض جداً، وطريقة ممتعة لتفسير معنى الأشياء، كيفيتها وأسبابها. وإذا كان هناك من يشعر بالحماية التي يوفرها هذا النظام الذي يملك أساسه المنطقي الخاص، فما الغاية من تضليله بالقول إن هذا شيء خيالي سخيف، وإنه لم يعد ممكناً اليوم الإيمان بمثل هذا الهراء؟

لا يبدو لي أن الأمور تتغير كثيراً في دواخلنا. نحن نستمر في حيازة أحلام مماثلة لتلك التي حلم بها البشر منذ ثلاثة أو أربعة آلاف عام. وفي مجابهة الحياة، لدينا جميعاً المخاوف ذاتها دائما. أنا يروق لي أن أخاف. الخوف شعور حسّي يمنح متعة لطيفة. كنت دائماً مفتوناً بكل ما يخيفني. أظن أن الخوف إحساس صحي، ضروري للاستمتاع بالحياة. من السخف والخطورة أن يخلص المرء نفسه من الخوف. المجانين لا يشعرون بالخوف، كذلك المخلوقات السوبرمانية في الرسوم الهزلية، والأبطال الخارقون أيضاً. في المدرسة كنت، على نحو غريزي، أكره أتخيل... بطل الأوديسة الأسطوري. كيف يمكن لشخص أن يكون غير بشري إلى هذا الحد، ولا يخاف أبداً من أي شيء؟

هذا لا يعني أنني أستشير الأبراج في الصحف الأسبوعية لكي أعرف من سوف ألتقيه في الظهيرة، أو أرمي القطع النقدية في الهواء لأحسم أية ربطة عنق سوف أرتدي صباحاً. في الحقيقة أشعر بالأمان أكثر في حضور ما لا أعرفه، وأكون مطمئناً أكثر في الحالات الغامضة، الملتبسة، الخفية إلى حد ما. وبحكم طبيعتي هذه، فإن ما هو غير عادي ومجهول ومدهش، أو لنقل بتواضع، ما هو غريب، غالباً ما ينتظرني عند منعطف ما في الطريق. لذلك أقر بالمظهر التنجيمي، والقوى الخفية، وجلسات استحضار الأرواح.

عندما كنت أستعد لتصوير فيلمي «جولييت والأرواح»، شهدت جلسات الاستحضار مع أشخاص شديدي الحساسية تجاه الوسائط الخارقة وموهوبين بقوى استثنائية تؤهلهم لتخريب اليقين الذي لا يتزعزع عند بعض الأصدقاء الذين غالباً ما كانوا يتهكمون على نزوعي إلى الاستثارة من قبل كل ما يمكن أن يكشف الشكل الأنقى للواقع.

إلى جانب ذلك، أشهد أنني كنت طرفاً في أحداث غير قابلة للتفسير. في طفولتي كنت أرى فجأة علاقات بين الألوان والأصوات. عندما أسمع ثوراً يخور في مخزن جدتي، كنت أرى بساطاً كبيراً، بنيّاً ضارباً إلى الحمرة، يطفو فوقي في الهواء. كان يقترب، يتراجع، يصغر، ثم يصبح شريطاً رقيقاً يندس في أذني اليمنى. عندما يقرع الجرس ثلاث مرات، كنت أرى ثلاثة أقراص فضية تفصل نفسها عن الجرس وتدنو مني، فيما أهدابي ترتعش، لتختفي داخل رأسي. أستطيع أن أستمر في تذكر تلك الوقائع لنصف ساعة أخرى. عديدة هي التجارب «المتزامنة» التي تحدث لي.

إنه يونج، إن لم أكن مخطئاً، الذي في حديثه عن «التزامن»، لا يشير فقط إلى الأفعال التي تحدث في وقت واحد، وإنما أيضاً إلى الظواهر الأكثر غموضاً، والتي يتعذر تعليلها.

أعتقد أن يونج، في تحديده للتزامن، كان يعني الروابط بين أحداث خارجية وحالات باطنية والتي، في ضوء المنطق، لا ينبغي أن تملك علاقة مباشرة في ما بينها. لكن بسبب اختلافها الظاهري تتخذ تلك العلاقة أهمية عميقة.

ربما أنا هنا لا أوضح نفسي جيداً، ما أعنيه هو أن يونج، في الكشف عن فكرته، حاول أن يبيّن لنا أن بإمكاننا بلوغ فهم أعمق للروابط بين العالم الخارق والمادي. لكن الغالبية منا تشعر بالتشوش والعجز إزاء كل ما لا يمكن التحكم فيه بواسطة الحواس والعقل، إلى حد أن تلك الاستبصارات التي تنبع من الأعماق، تلك الرسائل، التحذيرات، النصائح التي لا يقدمها لنا حتى أكثر أصدقائنا ذكاءً وعنايةً، تصبح عرضة للتجاهل والإهمال على نحو تام. نحن لا ننتبه لها، لا نبالي بها، لا نرغب في الإصغاء إليها، ويتبلد ذهننا وحسّنا إلى حد أننا لا نعود نستقبلها.

على أساس التجربة التزامنية اخترت الممثل الإنجليزي فريدي جونز لدور رئيسي في فيلمي «والسفينة تبحر». كنت مشحوناً بالارتياب تجاهه. تأملته من جميع الجوانب والزوايا، ولم أستطع أن أقنع نفسي بأن هذا الممثل ذا الشعر الأحمر والبشرة الحمراء قادر على أن يتحوّل إلى شخصية أورلاندو... الصحفي الإيطالي المهرج والمحبوب. تفحصت مئات الصور الفوتوغرافية له، وأجريت له اختبارين، لكن دون جدوى. وبينما كنت أرافقه في السيارة المتجهة إلى المطار، وكان نائماً إلى جواري راسماً بشفتيه ابتسامة صغيرة مبتهجة، نظرت إليه في ضغينة وفكرت: «لا، لا تستطيع أن تكون أورلاندو كما تخيلته»... عندها لم أر في حياتي وجهاً غريباً ومجهولاً بالنسبة لي كما هذا الوجه. في تلك اللحظة، فوق نافذة باص عابر بمحاذاتنا، وراء الوجه الجانبي لفريدي جونز الذي كان يغط في النوم، رأيت ملصقا إعلانيا طوله عشرون متراً مطبوعاً عليه بخط كبير كلمة «أورلاندو». عندئذ تلاشت كل شكوكي وقررت فوراً ودونما تردد أن يلعب جونز الدور. هل شاهدت الفيلم؟ كان اختيارا مثاليا. قد يمتعض فريدي جونز قليلا عندما يعلم بأنني لم أختره لموهبته وإنما بسبب إعلان عن آيس كريم يدعى أورلاندو... لكن هكذا جرى الأمر.

الحال نفسه ينطبق على هذه المقابلة: لقد بلغني تحذير أتمنى ألا يكون متصلاً بالتزامن. هل تحب أن تسمع؟ حسناً. ها هنا كنت أجلس، في مكتبي، أنتظر أن نبدأ حديثنا، وكنت أتساءل: ما الغاية من القيام بمقابلة أخرى في حين أن كتاباً صغيراً صدر للتو ويحتوي على الكثير من هذا الهراء؟ لقد شعرت بالحيرة والتعاسة. أليس من الأفضل أن ننصرف عن هذا الأمر؟

وبينما كنت مستغرقاً في التفكير، وقعت عيناي على جريدة متروكة على الكرسي، ولفت نظري عنوان مقالة بالخط العريض ومن كلمتين: «غلطة مميتة»... لم يكن هناك مجال لسوء الفهم. أو ربما كان هناك مجال لسوء الفهم، للالتباس، كما الحال مع كل إجابات الوحي أو الرائي (في الأساطير)... هل إجراء المقابلة يعد «غلطة مميتة»، أم عدم إجرائه؟

فدريكو فلليني عام 1957

كتاب المرايا

هل تشعر بأنك تنتسب إلى روما، هل أنت حقاً روماني؟

في الحقيقة، أنا نصف روماني. أمي من روما. أجيال عديدة من أهلها نشأوا في روما. أحد أقاربي، وكان مهتما كثيراً بعلم الأنساب، اكتشف أن المعلومات المبكرة عن عائلة باربيني (اسم أسرة أمي قبل الزواج) ظهرت في سنة 1400، هناك باربيني الذي عمل في القصر البابوي في عهد البابا مارتن الخامس. كان صيدلياً وتورط في قضية تسميم، وبعد إدانته حُكم عليه بالسجن ثلاثين سنة أمضاها مدرباً للجرذان والعناكب. من يدري، ربما شيء من رغبتي في أن أكون مخرجا سينمائيا يمكن تتبع أثره رجوعاً إلى ذلك الجد البعيد.

إذن أنا نصف روماني، وعندما جئت إلى روما في العام 1938 لأستقر فيها، سرعان ما شعرت بالطمأنينة وراحة البال أكثر مما كنت أشعر بها في بلدتي ريميني. لكن ما هو الجانب الروماني فيّ؟

المعروف عن الروماني أنه شخص حسي، سخي، اجتماعي، يوجّه انتباهه نحو ما هو خارج عن الذات... شخص محب للرفقة والمحادثة وموائد العشاء، سريع الاستجابة تجاه السعار السياسي... وهو التجديفي الذي يعلن إلحاده لكنه يرسل زوجته وبناته إلى الكنيسة لأن شخصاً ما في العائلة يتوجب عليه أن يبقى على اتصال مباشر مع ذلك الشيطان الذي خلقه الرب. وفق هذه المعطيات أو المعايير، لا أحسب نفسي نموذجا لأي من تلك المزايا والشوائب، خصوصاً فيما يتعلق بالسياسة... في هذه الحالة أشعر بأنني أنتمي إلى الإسكيمو وليس روما.

لكن كيف بمقدورك أن تنأى عن السياسة ولا تبدي أي اهتمام بها؟

لست فرداً سياسياً، ولم أكن كذلك. السياسة والرياضة تسببان لي حالةً من الفتور واللامبالاة، وتنعدم مشاركتي في أي حديث يتناول مثل هذه الموضوعات، سواءً أثناء سفري بالقطار أو عندما أحل ضيفاً في بيت صديق.

في الواقع، أنا لا أتباهى بهذه اللامبالاة المزمنة تجاه السياسة، بل إن ذلك يسبب لي الضيق والانزعاج باستمرار. الأصدقاء، المجتمع الراهن، الفقر الأخلاقي... من المفترض أن يحرضني ذلك على تبني مواقف أيديولوجية حاسمة، وأن أكون راغباً أكثر في إحداث التغيير وقهر القصور الذاتي.

الآلة التي توازن بين الخير والشر، والتي ضمنها أعيش وأعمل، يجب أن تدور بسلاسة

أكثر وبفعالية أكثر، وأن توفر العدل والكرامة للجميع. لكن عندما يعني ذلك الدعوة إلى الفعل، النشاط العملي، الانضمام إلى التجمعات والمشاركة في المناقشات والمسيرات والمجابهات وإصدار البيانات، فإنّ فكرة الانخراط في ذلك العالم المنظّم والمنضبط، بما يحتويه من مجادلات ومناظرات واجتماعات، تعيدني ثانية إلى المنطقة المحايدة.

إني أرفض نشاط الكشافة ذاك، الذي نصفه يؤدى من باب الإحساس بالواجب، ونصفه كشيء يمكن إنجازه بعد الدوام الوظيفي (الذي هو دائماً أساس الاهتمام في «الشؤون العامة»).

ربما هو فعل طفولي لامسؤول، لكنني مع ذلك أحتفي بهروبي من الخطر عن طريق الاستغراق الكلي في الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامي: تحقيق الأفلام. أدرك أن موقفي هذا قد يكون عصابياً، وقد يعني رفضا للنمو والنضوج، إلا أنني أعتقد أن ذلك مشروط إلى حد ما بتربيتي ونشأتي في فترة الحكم الفاشي، والتي أدت إلى إقصائي عن المشاركة الفردية في السياسة باستثناء المظاهرات والمسيرات. منذ تلك الفترة فصاعداً، تكوّنت لدي قناعة بأن السياسة مهنة «العظماء»، يؤديها سادة مفكرون – كما تخبرنا كتب التاريخ – من أجل قدر ظاهر، من أجل مصير البشرية. هؤلاء «العظام» يتوجب أن يكون لديهم ذلك الأسلوب الهزلي، على نحو طفيف، القريب من أسلوب موسوليني، أو المظهر الجاد كما عند جوليتي، أو يتوجب الرجوع إلى نماذج من القرن السابع عشر: كريسبي، راتازي، منجيتي، ريكاسولي البارونيت الحديدي، وأولئك السياسيون الذين نراهم واقفين دائماً في البرلمان يخطبون وسط زملاء وقورين، وهم ملتحون ويرتدون سترات سوداء تبلغ الركبتين.

ربما التخوم الكابحة، المحيطة بي اليوم، ناشئة من واقع أنني لم أتنفس أبداً، في سنوات التكوّن الأولى، المعنى الحقيقي للديمقراطية خارج نماذج هي بعيدة كبعد الخيال العلمي. من دروسي الإغريقية، من الفلسفة، تعلمت الكثير عن الدولة المدينية، حكم الشعب، أثينا، الحقوق والواجبات، أفلاطون، بيريكليس، سقراط، المنهج السقراطي... لكن الديمقراطية كممارسة وسلوك، أو كما كنا نلمحها في الأفلام الأمريكية، فإنها لم تكن جزءاً متمما من ثقافتنا.

في الأفلام الأمريكية، نجد أن من يحمي القانون هو عمدة البلدة وكل المساعدين الذين يمتطون جيادهم ويطاردون الأشرار. أو كما هو معمول في المدن الكبيرة حيث ناطحات السحاب، والأفراد المشغولين في مكاتبهم، حيث المهن والكرامة والرفاهة والحرية التي فيها يمكن التخطيط بجسارة لوجود من الطراز الأول.

أو تلك الأسطورة الأنجلو – سكسّونية عن الديمقراطية التي يتنفسها أطفالهم منذ بلوغهم الستة أشهر من أعمارهم، متعلمين احترام، إن لم يكن تقاسم، قرار الأغلبية، ذلك لأن لديهم الوسيلة لأنْ يصبحوا أغلبية ولأن يغيروا مجرى التاريخ.

نحن ربما نفتقر إلى كل دروس الحضارة والوعي تلك، وهذا الافتقار تركنا، بطريقة أو بأخرى، مع قناعة راسخة بأن السياسة ينبغي أن يمارسها الآخرون، الذين يعرفون كيف يتعاطونها.

حتى عندما تسير الأمور على نحو مختلف مثل: اندلاع حرب، انهيار نظام، مرحلة إعادة بناء، نشوء دولة جديدة ترفعنا إلى مصاف بلدان أكثر تحضراً وتقدماً وأهمية، فإن الديمقراطية تصل إلينا كشيء مسْكر... تحررٌ فجائي من حالة الإخضاع التي عشناها زمناً طويلاً، قروناً عديدة. ذلك الوضع قدَ أصبح نوعاً من الحالة البيولوجية، الوظيفة الجسمانية، العاهة الجسدية التي يصعب إزالتها أو تجاهلها. ربما لأنني عشت كل هذا الخليط.

أنظر كم أنا مشوّش عندما يتعلق الحديث بشؤون السياسة. يجب أن اعترف، مسلّما بقصوري الذاتي، بأنني حتى هذه اللحظة أشعر أن أفراداً آخرين يتعين عليهم القيام بإدارة الشؤون العامة، باتخاذ القرارات، بتدبّر أمر العالم اليومي، الطارئ والعارض وسريع الزوال، حيث أجد نفسي غرّاً، قليل التجربة، وغير مؤهل عضوياً.

إذا كان علينا أن نسلّم بمصائر معينة ونزعات معينة، فإنني أفهم أن الفنان، وكل شخص يكرّس نفسه للتعبير، يتحرك في مجالات مختلفة تماماً والتي هي غير قابلة للتغيير، أو هي – على الأقل – أقل عُرضة للتغيير أو للثورة العنيفة. ربما هي أقرب إلى حالات الروح، الحكمة، الحالات الداخلية أكثر من الخارجية. في تلك الحكاية الشرقية «صبي الساحر»، يصل الإنسان إلى كتاب المعرفة بعد عناء ومشقة ليكتشف أنه مؤلف من صفحات هي عبارة عن مرايا، وهذا يعني أن السبيل الوحيد لإحراز المعرفة هو أن تعرف ذاتك.

أنا لا أعرف ما قيمة ذلك بالنسبة لشخص يتوجب عليه يومياً أن يجابه كل المعضلات العملية: تسويات، توازنات، كوابح الوقت، كآبة، قلق، اقتراع، استطلاعات الرأي، إدارة المجتمع.

لكن لماذا تكره الرياضة بنفس درجة كراهيتك للسياسة؟

أعرف أن في بلد مثل إيطاليا، أجازف بتعريض نفسي للإعدام من غير محاكمة بمجرد الاعتراف بأنني لم أتفرج قط على أية مباراة في كرة القدم، لكنها الحقيقة. طوال حياتي لم أكن مهتما بالرياضة. أشعر بالضجر حين أحضر، مصادفة، مباراة في كرة السلة أو التزحلق أو سباق الجري. في صبابي كنت أحيانا أتولى مهمة استرجاع الكرات التي تخرج من ملعب التنس في جراند هوتيل بريميني. كيف يمكن لرجلين يرتديان سراويل قصيرة أن يستمتعا بضرب كرة صغيرة من جانب إلى آخر، ساعة بعد ساعة؟... كان ذلك لغزا بالنسبة لي. ذات مرة تابعت سباق سيارات كمراسل صحفي لجريدة فيرارا، ولا أتذكر منه الآن سوى الضجر المفرط والعراك الوحشي والحوادث المروّعة. توقفت بعد تقريرين، أو بالأحرى طردني رئيس التحرير لأنني كنت أخطئ في كتابة الأسماء، ولم أكن أستخدم في الكتابة الأسلوب الرنّان، المتعاطف، والمثير للاهتمام.

ربما تفرجت على مباريات المصارعة بشيء من الاهتمام، لأنني على الأرجح كنت أعاني من مركّب نقص، إذ نظراً لكوني نحيلاً أشبَه بهيكل عظمي فقد كنت أحسد أولئك الشبان بعضلاتهم المفتولة والذين يستعرضون أجسامهم أمام الجميع وهم شبه عراة. لكن التنافس، الصراع، التحدي... هذه الأشياء كانت تسبب لي الضجر وتجعلني عدائيا. كنت بالتأكيد أشعر بتعاطف سريع مع الخاسر، فالوضع الذي يحرّض شخصاً ضد آخر لتحديد أيهما الأقوى والأشجع والأكثر رشاقة وجمالا، هذا الوضع كان يثير لدي إحساسا بالعزلة، بالرفض، بالتمرد.

سباق الألف ميل... هذا شيء أذكره بمتعة. فقد كان حدثاً رئيسياً، مثل الكريسماس وولادة روما والألعاب النارية... تواريخ تتوّج السنة بمآثر استثنائية، تواريخ كنا ننتظرها بلهفة... مثل قدر.

أيضا مباركة الحيوانات في الكنيسة والمخصصة للقديس أنطونيوس. كان عيداً مبهجاً بالنسبة لي آنذاك. النهيق، النباح، صياح الديوك، صوت الخنزير... في منتصف ذلك ينتصب راهب مفتول العضلات سوف يتظاهر بأن الدجاج والديوك الرومية والبط والخنازير، هي هادئة أثناء المناسبة، لأن بخلاف ذلك هو لا يستطيع أن يباركها. كان يضع قبضته تحت خَطْم الحمار ويزمجر: «سوف أعطيك لكمة على الرأس عوضا عن الماء المقدس».

أعلم أني استطرد وانحرف عن الموضوع الرئيسي، ذلك لأني لا أعرف ماذا أقول عن الرياضة...

كنت تتحدث عن الألف ميل...

آه، نعم... الاستعدادات لتهيئة الطريق لسباق الألف ميل يبدأ عادة قبل يومين. في الخارج توضع كل المقاعد، الدكاكين تغلق أبوابها، المنازل ذوات النوافذ والشرفات تكون مستأجرة سلفاً نظراً لموقعها الاستراتيجي، أما الأفراد الأكثر فقراً فيجثمون على الأسطح. كانوا يبعثون بالرُسُل على دراجاتهم النارية والهوائية إلى الريف، على بُعد عشرة كيلومترات خارج حدود المدينة. قبل أن يبدأ السباق بخمس أو ست ساعات كانت الشوارع تبدو خالية تماماً. الأفراد يحتشدون عند المداخل أو عند النوافذ، كما لو في مقصورات دار الأوبرا. المحافظ، الكونت، زوجة السكرتير الفاشي يتفرجون عبر المناظير، والأنظار موجهة نحو قوس أو غستوس حيث سوف تظهر السيارة الأولى. الكثيرون يلوّحون بالأعلام، آخرون بالبطانيات. آنذاك لم تكن هناك تغطية إذاعية للحدث. لا أحد كان يعرف من الذي يفوز في السباق. الطريقة الوحيدة المتوفرة لدينا لمعرفة ما يحدث هو عندما تأتي مكالمة هاتفية تخبرنا بأن المتسابقين عبروا بارما منذ ساعة. ومن هذا الخبر نستنتج حسابيا أن السيارة الأولى سوف تصل إلينا في أقل من 50 أو 70 ساعة. في غضون ذلك، الكل يبدو ساكنا والطرقات خالية باستثناء ذاك المعتوه الذي يظهر متواثبا مثل الكنغر ويصدر ضجيجا بفمه. في وقت الشفق، سوف يأتي راكب دراجة نارية ويعلن ببوقه أن السيارة الأولى على وشك أن تصل. بعدئذ تتعالى الأصوات من كل النوافذ: «إنه بوردينو. لا، إنه كامباري. لا، لا... بريليبيري... لقد عرفني وأومأ إلي برأسه». بعد ذلك سوف يأتي معتوه آخر، وعندما تظهر السيارة، سوف ينطلق بسرعة فائقة على دراجته محاولا في يأس أن يلحق بالسيارة التي تهدر وهو يرفع طبقاً، راغباً في تقديمه للسائق بأي ثمن، صائحاً: «خذ هذا الطعام، طبخته لك أمي... إنه مفيد لك»... لكن ينتهي به الأمر إلى الوقوع في قبضة الشرطة الذين يقودونه إلى المخفر، وفي الزنزانة يشاركونه الطعام الذي طبخته أمه. بعدئذ سوف يحل الظلام. عشاء بارد عند النوافذ، عناق عشاق، غناء. هكذا كانت الأحوال تمضي طوال الليل مع الهدير المخيف ووميض السيارات التي سرعان ما يبتلعها الظلام. في الفجر، حتى الأكثر لهفة وحماسة، يكون نائماً. رؤوسهم مسندة إلى النوافذ، يفتحون عيونهم المرهقة عند مرور السيارات الأخيرة، فيتساءل أحدهم: «سيارة من هذه التي مرّت؟»... والردود تصير أكثر فحشا... وعند السابعة صباحاً، ينتهي كل شيء.

الإصغاء إلى صمت الزمن العابر

حدثنا عن أيام الدراسة... هل كنت مجتهدا؟

من روضة الأطفال إلى المرحلة الابتدائية لا أتذكر شيئاً. آه، نعم... في الروضة كانت هناك راهبة من أخوات سان فنسنزو، اللواتي يرتدين عباءات من أجنحة النوارس: كانت حليقة الرأس، مثل المحكومة بالسجن في الرسوم الهزلية، ووجهها كان دائما أحمر. لا أستطيع أن أحدد كم كان عمرها، ربما 15 أو 20 سنة. ما أذكره أنها كانت دائما تحضنني وتعتصرني. كانت تحتك بي وتجذبني إلى جسمها الذي له رائحة قشور البطاطس، والمشبّع بنكهة حساء فاسد، وتلك الرائحة التي تميّز أردية الراهبات. ذات يوم وأنا ملتصق مثل دمية صغيرة بذلك

الجسم الكبير، الصلب والدافئ، شعرت بالدوار، بإثارة، بوخز خفيف على طرف أنفي من فرط الاهتياج. لم أكن أعرف سبباً لذلك، لكن كاد يصيبني الإغماء من المتعة. ذلك كان، كما اعتقد، انفعالي الجنسي العنيف والأول، لأن – حتى يومنا هذا – رائحة قشور البطاطس تسبب لي بعض الوهن.

في المدرسة الابتدائية، كان مدرسنا جيوفانيني يختفي كل كريسماس وأعياد الفصح خلف أكداس من الهدايا التي كنا نجلبها نحن الأشبه بأفراد عبيد، مهزومين، الراكعين في خشوع أمام مذبح الطعام، متكلفين الابتسام. كان بوسعنا أن نسمع صوته وراء أكوام من الجبن، السلال المليئة بالدجاج، صناديق النبيذ، البط والديوك الرومية. ذات مرة، رأينا ستاشيوتي، الطالب الكسول الذي لا يزال في المرحلة الثالثة رغم أنه في السادسة عشرة من عمره، يدخل الفصل حاملاً خنزيراً صغيراً حياً، وفي تلك السنة، وبفضل الخنزير، ارتفع إلى صف أعلى. أنا أيضا انتقلت إلى صف أعلى بفضل جبن بارما الممتاز (وهو جبن جاف حريف) والذي جلبه أبي هدية إلى الأستاذ.

لقد حكيت الكثير عن أيامي في المدرسة الثانوية في فيلمي «أماركورد»، ومن هذا الفيلم تستطيع أن تكتشف بأنني لم أتعلم إلا القليل من المدرسة. لكن لكي أكون منصفا أقول بأني استمتعت كثيراً.

لم أستفد من دراسة اللغة الإغريقية، اللاتينية، الرياضيات، الكيمياء. لم أعد أتذكر شيئا من هذه الدروس، لكنني تعلمت أن أنمّي روح الملاحظة، أن أصغي إلى صمت الزمن العابر، أن أتعرّف على الأصوات والروائح البعيدة القادمة عبر النوافذ مثل سجين يعرف المدة التي يستغرقها ذلك المثلث الصغير من شعاع الشمس حتى يصل إلى سريره، أن أميّز جرس كنيسة دومو عن جرس كنيسة سانت أغوستينو.

لدي ذكريات سارة عن كل الصباحات وفترات ما بعد الظهيرة التي كنت أبددها في كسل، دون فعل أي شيء، ممدداً ساقيَّ تحت المقعد، منظفاً أظافري بطرف القلم، ومستغرقاً في أحلام اليقظة عن فولبيناَ التي تمارس الحب مع البحارة خلف سلسلة من صخور الشاطئ.

إذن المدرسة بالنسبة لك كانت مكاناً للرصد والملاحظة...

ربما في المدرسة اكتسبت تدريجياً ذلك النزوع الكاريكاتوري، الهزلي. تلك الطريقة الخاصة في النظر إلى الناس بتهكم... هذه النزعة التي غرسها فيّ أولئك المدرسون طوال مراحل الدراسة. كانوا حقاً مضحكين ومثيرين للشفقة رغم صراخهم المتواصل، عيونهم البرّاقة خلف نظاراتهم، إهاناتهم وتحقيرهم لنا، تمزيقهم لواجباتنا المنزلية كما لو أنها تتضمن هرطقات شائنة، تهديداتهم الزاعقة بلهجة مجهولة: «يتوجب أن تكونوا في السجن، في مصح عقلي، لا في مدرسة».

على الرغم من تلك المواقف والسلوكيات العصابية، الفصامية، أو ربما بسبب ذلك، كنت أشعر بميل كبير تجاههم. كانوا يتكلمون بنبرات ولهجات لم نسمع عنها من قبل، إلا ربما في بعض السجون من شرطي «جنوبي». والجنوبيون، بالنسبة لسكان ريميني، هم القادمون من ماتيرا، ريجيو كالابريا، سيراكوسه، نابولي. أحد زملائنا في المدرسة جاء من أنكونا، وكنا نسميه الجنوبي، وفي كل مرّة يسمع منا هذه الكلمة ينخرط في البكاء. في الحقيقة، عندما نتحدث نحن بلهجة ريميني كنا أيضا نتعرض لسوء الفهم، ونثير سخرية الآخرين الذين يشبّهوننا بالصيني الذي يتكلم بلغته ورأسه تحت الماء.

لكننا كنا ننفجر في ضحك وقح عندما يقرأ لنا الأستاذ دي نيتيس شيئاً من جحيم دانتي، جاعلاً الفصل يدوّي بإيقاع لهجته المنتسبة إلى بارليتا. ربما في المدرسة أيضا تعلمت بأن هناك أنواعاً من الإيطاليين، وأجزاءَ صغيرة عديدة من إيطاليا، كل جزء يختلف عن الآخر.

بما أنك ذكرت جحيم دانتي، أود أن انحرف قليلاً عن المسار وأسألك إذا كان صحيحاً أنك تلقيت العديد من العروض، من قبل المنتجين الأمريكان تحديداً، لتحويل «الكوميديا الإلهية» إلى فيلم؟... السينما كانت دائما ترى في قصيدة دانتي إغواءً لا يقاوَم...

نعم، هذا صحيح. لقد تلقيت هذا العرض في ثلاث أو أربع مناسبات، ودائماً كانت وجوه الأطراف المشاركة في الاجتماع تتمدد في خيبة أمل، عاجزين عن فهم موقفي الرافض. إنه أمر خطير، خطير جداً ولا يمكن اغتفاره، أن أقول لا لمشروع شامخ كهذا. آخر مرّة، حاول منتج أمريكي ضخم، وجدير بأن يُحب، أن يقنعني بأنني الوحيد القادر على جعل الأمريكان يفهمون ما كان دانتي يفعله في الجحيم.

المشروع مغر. وأود أن أحقق نصف ساعة من الصور المجنونة والفصامية، الجحيم بوصفه بُعداً ذهنياً يتسم بالاضطراب العقلي، الاشتغال على أعمال سابقة مستمدة من دانتي: سينوريلي، جيوتو، هيرونيموس بوش. أيضا اسكتشات المجانين، جحيم صغير، مقفر، غير مريح، محكم، غامض تماما.

لكن، عادة، المنتج الذي يقترح «الكوميديا الإلهية» يريد: مشاهداً مفعمة بالدخان، مؤخرات عارية، وحوشا كالتي نراها في الخيال العلمي.

العمل الفني يملك تعبيره الاستثنائي الخاص به. التحويل من شكل فني إلى آخر أجده شديد البشاعة، سخيفاً، لا شأن له. إني أعطي الأفضلية للموضوعات الأصلية المكتوبة مباشرة للسينما. أعتقد أن السينما لا تحتاج إلى الأدب، تحتاج فقط إلى كتّاب سينما، أعني الأفراد الذين يعبّرون عن أنفسهم وفقا للإيقاعات الجوهرية للفيلم.

الفيلم شكل فني مستقل بذاته، لا يحتاج إلى ترجمات أو تحويلات إلى مستوى والذي في أفضل الأحوال، سوف يكون دائماً وإلى الأبد مجرد توضيح. كل عمل فني يزدهر في البعد الذي يتصوره والذي من خلاله يجد تعبيره. ما الذي بوسع المرء أن يحصل عليه من رواية ما؟ الحبكة. لكن الحبكة نفسها لا أهمية لها. ما يهم هو الإحساس الذي يتم التعبير عنه، الخيال، الجو، الإضاءة. التأويل. التأويل الأدبي للأحداث لا علاقة له بالتأويل السينمائي للأحداث ذاتها. إنهما منهجان للتعبير مختلفان كليا.

مع أنك تتحدث بتعاطف وتفهّم عن أيام الدراسة، إلا أنك على ما يبدو تشعر أن النظام التعليمي كان مقصراً في التزامه بتعليم الأطفال... لو عُينت وزيراً للتعليم، ماذا كنت ستفعل لإصلاح النظام التعليمي؟

لا أبناء لدي. ونظراً لانشغالي الدائم في تحقيق الأفلام فإنني أجهل طبيعة الدراسة اليوم وكيف تبدو المدارس. أستطيع أن أخمّن بأن الدراسة، بصرف النظر عن المظهر الخادع للواجهة وارتخاء الانضباط الصارم، لا تختلف كثيراً عن الدراسة في مراحل سابقة من جهة واقعها كمجال ضيق وناقص وغير مؤهل لتحمّل مسؤولية تنمية وتطوير الطالب.

الطفل يبدأ في تلقي التعليم حين يبلغ السن الذي فيه تكون التخوم بين الخيال والواقع، بين عالم المعرفة المفتوح والعالم اللاعقلاني الأكثر اتساعاً، عالم الحلم، عالم المعنى الباطني، هي من أكثر التخوم رقة وهشاشة. مع ذلك، هي أشبه بغشاء ذي مسامات من خلالها قد تتدفق روح التغيير. هذه المرحلة، الحالة السامية، سرعان ما تختفي مع مرور الوقت. وبدلاً من التعرّف عليها والتسليم بها وحمايتها كشيء ثمين، كعصر ذهبي للمعرفة والقدرة على العيش، فإن المدارس تهملها وتتجاهلها كلياً. تنظر إليها في ريبة، في كراهية، لكونها تتعارض مع النظام التقليدي الذي فيه ينبغي أن يوضع الطفل.

لا ذنب لأحد في خلق هذا الوضع، إنه جزء من الكسل الذهني، القصور الفكري، الذي به نحن، بوجه عام، نخاطب مشكلات التعليم، مقتنعين بأن الطفل عبارة عن خطأ تام يجب إخضاعه للعلاج.

من جهة أخرى، نحن نتعامل مع كائن غريب وفريد، لديه الوسيلة الخاصة (التي هي بدائية لكنها محتفظة ببكارتها) والتي من خلالها يحقق اتصاله بالواقع. هو، مثل العناصر الطبيعية، يحتفظ بالمعرفة التي فقدناها. إنه يعرف الكثير من الأمور المنسية أو المجمّدة على نحو فعال من قبلنا.

لو كان لدي ابن لحاولت قبل كل شيء أن أتعلم منه. الآباء والأمهات عادة يفعلون النقيض، إنهم يفرضون على أبنائهم ما يعرفونه من التوافه ولا يسألونهم عن أي شيء على الإطلاق. لم أر قط أباً ينحني على ولده ويسأله عما يفعله، عما يريده، كيف تبدو له القطة، كيف ينظر إلى المطر، بم يحلم في الليل، أو لم هو خائف. نحن ممتلئون كلياً بمشاكلنا الخاصة، برؤيتنا القاصرة للواقع.

كنت دائماً مفتوناً بهذا الكائن الصغير الغريب، بوجوهه الهزلية الساخرة، باستبداديته، بضراوته، بمظهره المتسم بالبراءة الحيوانية.

الفيلم الذي أندم كثيراً على عدم تحقيقه – والذي هو مستحيل عمليا– يحكي قصة ثلاثين طفلاً تقريباً، تتراوح أعمارهم بين عامين أو ثلاثة أعوام، يعيشون في منزل كبير يقع على حافة المدينة. ما يأسرني ويثير اهتمامي ذلك الاتصال التخاطري، الغامض، بين الأطفال. النظرات التي يتبادلونها عندما يلتقون على السلالم أو خلف باب أو في المهد أو حين يُمسك بهم مثل حزم من النباتات. إنه فيلم عن الحياة داخل منزل ضخم، وجميعهم يعكسون وجهة نظر الأطفال وتخيلاتهم. إن قصصهم عن الحب المطلق، الضغائن، التعاسة، مروية كلها على السلالم وفي الممرات وفي الحدائق الصغيرة... في النهاية يأتي من يصطاد هؤلاء الأطفال، كما لو كانوا مجرمين مطاردين، يضعونهم في روضة أطفال وهناك، في اليوم الأول، يقومون بإخصائهم.

من بين كل المشاريع التي لم تنفذ بعد، تتكرر هذه القصة في البروز مع حالة من التأنيب. سيكون فيلماً محركاً للمشاعر وهزلياً على نحو لا متناه. هؤلاء الأطفال لديهم مستودعات غنية جداً. لديهم الكثير من الأسرار التي سوف تختفي شيئاً فشيئاً.

لنعد إلى ذكريات طفولتك... أي صنف من الأطفال كنت؟

يحدث أحياناً أن أتأمل بعض الصور الفوتوغرافية القديمة لي. ثمة صورة لي وأنا في زي بحار، واقفاً إلى جانب أخي، خلف أبي وأمي الجالسين على كرسي من المخمل. أذكر أنه كان علينا أن ننقل الكرسيين من بيتنا إلى ستوديو المصور الذي كان اشتراكياً وتحت مراقبة الشرطة. أمي أصرت على التقاط الصورة وهي جالسة على ذلك الكرسي وفي حجرها كلبها الصغير تيتينا... وقد اخترت له هذا الاسم تيمناً باسم الجنرال الذي كان وقتذاك يواجه مشاكل وهو على طوف جليدي في القطب الشمالي.

في صورة فوتوغرافية أخرى، أكون محشوراً وسط حشد من زملاء الدراسة، فيما أؤدي دور المهرج بقامة متقوسة وظهر محدودب مثل الممثل لون شاني في «أحدب نوتردام».

في صورة أخرى، أنا وحدي، نحيل جداً، لابساً ثوب سباحة باللون الأحمر والأزرق والذي

يصل إلى ركبتيّ. كنت أبتسم والعينان متجهتان إلى السماء مثل فتى غرّ بريء، وشعر الرأس ملتصق ببعضه بمستحضر زيتي لتلميع الشعر... ولا أعرف من الذي أقنعني أو بم وعدوني لكي أقبل الظهور في هذه الصورة بهذا الشكل.

عند تأمُّل هذه الصور: هل بإمكان أي شخص أن يفهم أي صنف من الأطفال يوجد في هذه الصور؟ هل كان طيباً؟ هل كان مخلصاً؟ هل كان سعيداً؟ وما الذي بقي من ذلك الطفل الرقيق، الأنثوي تقريباً؟

قلت في مناسبات أخرى إنني، على الرغم من وصفي غالباً بـ«مخرج الذكريات»، إلا أنني لا أتذكر إلا القليل جداً من طفولتي. لكن لكي أسعدك، سوف أسرد لك حادثة عرضية والتي، على يد محلل نفساني، يمكن أن توحي بطبيعة الشخصية، بالتوجه المهني، وحتى التلميح إلى المصير.

آنذاك كنت أحب أن أثير الشفقة، أن أبدو غامضاً ومحفوفاً بالأسرار. كنت أحب أن يُساء فهمي ولا يجد الآخرون سبيلاً إلى معرفتي بوضوح، وأن أنظر إلى نفسي كضحية. ذات مرة، استحوذت عليّ فكرة انتقام لا أحد يعرف دوافعها. هيأت نفسي لمشهد انتحار: لطخت جبيني ويديّ بحبر أحمر سرقته من مكتب أبي، ثم تمددت على الأرضية الباردة جداً عند أسفل السلّم. هناك مكثت في صمت، حابساً أنفاسي، منتظراً أن يأتي شخص ما ويطلق صرخة الرعب الأولى. قلبي كان يخفق بشدّة، والأرضية باردة إلى حد أنني أصبت بتشنج في ربلة ساقي وصارت الساق كلها ترتجف... وكنت أفكر: «هكذا أفضل. أن أهتز في ألم». لكنني أيضا كنت أخشى أن تراني أمي في هذا الوضع فترمي نفسها من أعلى السلّم حزناً عليّ... رجوت ألا يحدث ذلك، وبقيت مكاني بلا حراك، منتظراً، مغموراً بالمصير البائس. بعد وقت، سمعت صوت انفتاح الباب ووقع أقدام تدنو مني، ثم شعرت بضربات خفيفة على الركبة بطرف عكاز. كان عمي بوجهه الذي يخلو من أي تعبير. ومن ارتفاع ستة أقدام، هي طوله، قال لي: «إنهض أيها المهرج الصغير، إذهب واغسل وجهك»... ظننت أنني سوف أموت حقيقةً من الغيظ ومن الحرج، ولسنوات طويلة كرهت ذلك العم الذكي، الذي بلا قلب.

ظل يشطر الميدان إلى نصفين

عندما اندلعت الحرب الأثيوبية، كنتَ في السنة الأولى من المرحلة الثانوية... ما الذي تتذكره من تلك الأيام؟

رحيل المتطوعين للخدمة العسكرية من ريميني، وسط أعلام ودوارق النبيذ، والناس ينظرون إليهم في ذهول. كنا نشاهد وجوه شبان ببزات عسكرية وعلى رؤوسهم الخوَذ. لم نستطع أبداً أن نتخيلهم والحقائب مشدودة إلى ظهورهم وفي أيديهم بنادق ذات حراب. كان معهم جيجن مصارف المياه، وقد سُمي كذلك لأنه كان على الدوام يقضي حاجته في مصرف للمياه يقع خلف السجن مثيراً غضب غاسلات الملابس اللواتي كن يرشقنه بالنعال وكتل الصابون التي بحجم القرميد.

وكان معهم شيابالوس، الذي لا يمكن ترجمة لقبه لأنه فاحش جداً. وهناك أيضا ابن مدير الشرطة، وشارلي شابلن الذي كان مؤهلاً لأن يصير قسيساً لو لا أنه وقع في غرام فتاة كانت تبيع الآيسكريم. وهناك رودريغوس بطل الملاكمة للوزن المتوسط، والشاب الذي فقد أسنانه نتيجة اللطمات العديدة التي تلقاها بعد أن غنى «الفتاة الصغيرة ذات الوجه الأسود».

كانوا يمضون إلى الحرب وهم يرموننا بنظرات حادة وضارية كما لو يتهمون من بقي بالتخاذل والجبن. مضوا وسط خليط من الأغاني الجماعية والصرخات الهائجة الوحشية والأعلام السوداء التي ترفرف. كان الموكب يتحرك وسط سحابة كبيرة من الغبار. ومن نافذة ما، برز شخص استبد به الانفعال، إما فرحاً أو غضباً، ورمى برتقالة مباشرة في وجه عامل التلغراف الذي دفعته الروح الوطنية إلى التلويح بعلم أحمر وأبيض وأخضر.

أذكر تلك الملصقات على جدران ريميني والتي تُظهر عضواً في رابطة المحاربين القدامى يحمل فأساً يحطم بها سلاسل تقيّد عائلة من السود بأكملها. وأتذكر تلك البطاقات السياحية الأولى لنسوة سوداوات بأثداء عارية.

أيضا أتذكر كيف كنا نتصرف كمهرجين أثناء الدوام المدرسي، حين نذهب في مجموعة مؤلفة من ثلاثة أو أربعة تلاميذ لرؤية مدير المدرسة، وبأصوات ترتجف من فرط الحماس والانفعال، نطلب من الرجل الطيب أن يعطينا العلم لكي نحتفل بانتصار جنودنا البواسل الذين نجحوا ليلة الأمس في الدخول منتصرين... «أين دخلوا؟»... تساءل المدير الخنوع، الليبرالي سابقا، ذو الأنف الشاحب الكبير الذي يجعله يبدو أشبه بأرنب. ونحن، بنبرة تحذير، أجبناه: «في وافانكول، أيها السيد المدير، بالقرب من تولينتيساك.»

و لابد أن المسكين كان يرتاب في أسماء تلك الأماكن التي نختلقها لكنه لم يجرؤ على الاعتراض. ذات مرّة، قال سكرتير الحزب، في خطاب له في بداية السنة الدراسية: نعم، ليوباردي شاعر جيد، لكن اقرأوه بتحفظ وارتياب، لأن هناك شعر أفضل، أعني الشعر الوطني.

والمدير، الذي كان يعتبر ليوباردي إلهاً، شعر كما لو أنه خاضع لمراقبة جدية. هذا هو السبب الذي منعه من الاعتراض، والذي جعله يعطينا العلم دون نقاش. ونحن، المفعمين ببهجة شيطانية، انطلقنا للتظاهر تحت نوافذ المدرسة العلمية، المدرسة التقنية، مدرسة القانون، محررين الطلبة، ومعاً ننحدر صوب البحر للاحتفال بانتصار جنودنا ودخولهم وافانكول.

ما مدى صحة قصة هروبك من البيت وانضمامك إلى السيرك؟

كم أتمنى لو كان ذلك حقيقياً. على العموم، أشعر بشيء من الارتباك في التحدث عن السيرك بعد أن صورته في كل أفلامي.

في السيرك يتمثّل ذلك التعايش بين الواقع والخيال... بطريقة غامضة يتعذر تفسيرها. عندما خطوت للمرّة الأولى في تلك الخيمة الكبرى الرطبة، الصامتة، التي تسترد أنفاسها، شعرت بنوع من الصدى المكثّف، شعرت في الحال بأنني في بيتي، في ذلك المكان الفاتن المليء بنشارة الخشب الرطبة، الضاج بفعل ضربات المطرقة، والجلبة التي تصم الأذن الصادرة من كل مكان، وصهيل حصان... كان ذلك سيرك بيرينو الذي حكيت عنه في فيلمي «المهرجون». ربما كان سيركاً صغيراً لكنه بدا لي، وقتذاك، هائلاً... أشبَه بمركبة فضاء، منطاد، شيء أستطيع أن أسافر به.

فدريكو فلليني يتسلم جائزته

حين بدأ العرض وتفجرت من حولي الأبواق، الأضواء، قرع الطبول، صخب المهرجين بملابسهم الرثة وحركاتهم المتثاقلة وحيلهم وهرجهم ومرحهم الضاج... وكنت حينذاك جالساً على ركبتي والدي، بدالي – على نحو غائم – أن حضوري في السيرك كان متوقعاً وإنهم كانوا ينتظرونني... بدا أنهم تعرفوا عليّ، مثل دمى آكل النار عندما يأتون إلى المسرح ويرون بينوكيو على الوتر فيحيّونه ويرحبون به كواحد منهم، ينادونه بالاسم ويعانقونه ويرقصون معه طوال الليل.

في الواقع كنت أعود إلى السيرك كل يوم ما دام هو باق مخيماً قرب بيتنا. كنت أمكث هناك متفرجاً على البروفات وعلى كل العروض. ذات مرّة بحث عني أهلي حتى منتصف الليل، ولم يخطر ببال أحد منهم أنني قد أكون على بعد خطوات منهم. بعد أسبوع وجّه لي الأستاذ ريفو جيوفانيني تأنيباً قاسياً وعلنياً، وعندما قال، مشيراً نحوي بعصاه: «لدينا مهرّج في الفصل»... كاد أن يغمى عليّ من فرط السرور.

في فترة المراهقة، ماذا كنت تفعل، بم كنت تفكر؟

بما ينبغي أن يفكر صبي عاش في الأقاليم مع عائلته، مع الفاشية، الكنيسة، المدرسة، الأفلام الأمريكية، وفي الصيف كان يتفرج على النساء الألمانيات على الشاطئ بثياب السباحة.

ليس لدي ذكريات دراماتيكية مثيرة، وفوق ذلك، فقد قمت بتفريغها كلها في أفلامي. بتحويلها وتسليمها إلى الجمهور أكون قد ألغيتها. الآن لا أستطيع أن أميّز ما حدث فعلاً عن تلك الأحداث التي اخترعتها. الذكريات المتخيلة تنطبع فوق الذكريات الحقيقية، والشخصيات التي تنتمي إلى فترة مراهقتي في ريميني تتنحى جانباً فاسحةً الطريق لممثلين يفسرون تلك الشخصيات في أفلامي. لقد فرّغت مخزوني من الذكريات المنتسبة إلى تلك المرحلة. امنحني بعض الوقت وسوف أخترع لك ذكريات جديدة.

وماذا عن بلدتك ريميني؟

وهج الشمس صيفاً، وفي الشتاء كان الضباب الذي يجعل كل شيء يختفي.

الضباب تجربة وجودية عظيمة. ريميني في الشتاء تفقد وجودها. الميدان يختفي، كذلك دار البلدية، وهيكل مالاتيستا. الضباب يحجبك عن الآخرين، يمنحك مخبأ مثيراً، يحوّلك إلى شخص غير مرئي. لا أحد يراك، بالتالي فأنت غير موجود. هذه الحقيقة كانت تسبب لي الرعشة إلى حد أن جسمي يستشعر وخزاً خفيفاً بفعل الاهتياج.

أكثر الذكريات قوة وحضوراً في فترة مراهقتي هي تلك المرتبطة، في الجزء الأكبر، بأحداث طبيعية، مشهدية على نحو حي دائماً، والتي أحببت أن أشهدها وأن أثيرها أحياناً.

كنت على الدوام أشعر بنزوعٍ معينٍ لتأويل الأشياء من خلال الفنتازيا. خاصيةٌ رؤيوية

معينة. اختفاء دومو، الذي ابتلعه الضباب،أثار مشاعري بقوة. في الصيف، الظل المديد لمسرح فيتوريو إيمانويل وهو يقطع ميدان كافور. كان مشهداً فاتناً أو ربما أردت أن أشعر بالفتنة لكي أبدو مخ تلفاً عن زملاء الدراسة الذين لم يجدوا سحراً أو فتنة في ذلك ولم يفهموا سبب اهتمامي الشديد بالظل الذي يشطر الميدان نصفين. المشهد غير الاعتيادي يلفت انتباهي ويأسرني. كنت منذ طفولتي استخدم الألوان لتمويه نفسي. يوماً ما جاءت من بولونيا قريبة لي أكبر سناً مني، ولم أنتظر طويلاً كي أسرق منها أحمر الشفاه ثم أحبس نفسي في الحمّام وألطخ وجهي به.

متى بدأت تطرح على نفسك الأسئلة؟

أبدالم أطرح على نفسي أية أسئلة... حتى في يومنا لا أفعل ذلك، ولا أفهم لم أنت تطرح عليّ هذه الأسئلة. بما أني لا أعرف الإجابة فإنني لا أرى سبباً يدفعني لأن أربك نفسي بالأسئلة.

من دراستي الفلسفة في المرحلة الثانوية أتذكر فقط الأستاذ ديلامور من أفيلينو. يكتب الشعر مثل دانونزيو، شعر حسي جداً، ومرّة في الشهر يقرأ لنا شيئاً من شعره. وجهه كان وسيماً وبشرته سمراء بسبب الشمس الجنوبية، له شَعر طويل، ونظارته تومض، ويمكن ملاحظة ثقوب في جوابه. كنت معجباً به كثيراً. كان معنا في الفصل تمبراشي دويليو، ابن رجل متعصّب للحزب والذي، في المواكب الدينية، يرتدي زي شبح، يحمل الصليب وينشد بوجه عابس ونظرات متوعّدة (أثناء مشاركته في إحدى هذه المواكب أصيب بنوبة قلبية بسيطة فانهار المسكين ووقع الصليب الكبير الذي يحمله على أحد المتاجر ليحطّم النافذة الأمامية) أما ابنه الذي في فصلنا فقد كان يتجسس لصالح مدير المدرسة ونقل له أن الأستاذ ديلامور يقرأ شعراً بذيئا في الفصل أثناء حصة الفلسفة. منذ ذلك الحين، كلما طلبنا من الأستاذ أن يقرأ شعراً، يرفض ذلك في أسف، دون أن يخفي زهوه إزاء الطلب، وكان يتوسل إلينا بعدم الإلحاح ثم يشرع في إلقاء محاضرة عن سبينوزا.

حتى تلك السنة الدراسية لم أكن أعرف أبدا أن هناك فرعاً من المعرفة (الفلسفة) يعلمنا من نكون وإلى أين نحن ذاهبون. لذلك كنت أصغي مفتونا بالمحاضرات الفلسفية. أخيراً جاء إلى مدرستنا شخص سوف يخبرنا بأمور مشوقة ومثيرة للاهتمام، إلى جانب الأستاذ دي نيتيس الذي كان يقرأ هوميروس على نحو تراجيدي بحيث يحرّك مشاعرنا إلى حد البكاء.

لكن يجب أن أضيف بأنني لا أتذكر إلا القليل من كل تلك التأويلات التفاؤلية للفكر الإنساني، وكل تلك المفاهيم الكونية. المدرسة والحياة كانتا شيئين منفصلين ومتباعدين بعمق. قلّما استطاع عالم المدرسة التجريدي، المغامر ورقياً، أن يلقي ضوءاً ساطعاً على البشرية سواءً على نحو ملموس أو بواسطة خيال حقيقي.

من كل دروس الأستاذ ديلامور الجدير بالإعجاب، أذكر ابتسامته الجريئة والقنوعة عندما– بعد إسكاتنا– يسأل بصوت أقرب إلى الهمس: «يا أولاد، إذا تسابق أخيل، ذو القدم السريعة والرشيقة، مع سلحفاة، فأيهما سيصل أولا؟»... مخرباً رضاه عن نفسه، نهضت وأجبت: «السلحفاة»... في الواقع لم استطع شرح السبب، لكن لحسن حظنا كان زينون (الفيلسوف اليوناني ومؤسس الفلسفة الرواقية) قد سبق أن حل هذه المعضلة المحيّرة قبل عدة قرون.

ثم انتقلت إلى فلورنسه... لم فلورنسه بالتحديد؟

لأن مجلة نربيني الهزلية الأسبوعية 420 كانت تصدر هناك، حيث أرسلت لهم رسومات واسكتشات، ولأنها أقرب إلى ريميني من روما أو ميلان. كنت لا أزال في الثانوية عندما ركبت القطار ذات صباح وقدمت نفسي في مكاتب تحرير 420، حيث كنت أعرف المصمم الفني جيوفي توبي، الذي كان الدعامة الأساسية لكل مطبوعات نربيني، فهو مصمم الأغلفة والبطاقات البريدية، إضافة إلى أغلب رسومات 420 وقصص الأطفال والملصقات.

مع أنفه الكبير وشعيرات لحيته البيضاء، كان جيوفي توبي يمكث النهار والليل خلف طاولة الرسم الكبيرة في حجرة ضخمة تبدو لي، أنا القادم من ريميني، جميلة جدا.

توبي رحّب بي كما لو كان أمراً طبيعياً أن أكون هناك. لم ينظر إليّ بل واصل الرسم وهو، في غضون ذلك، يسألني إذا كنت أعرف في ريميني فتاة ذات بشرة سمراء وعينين خضراوين والتي هزمته في مصارعة لوي الذراع.

تصورته شخصاً يحب أن يلعب دور الذي يساعد الشباب على القيام بالخطوة الأولى. في يده المتكورة، والتي يمسك بها القلم، رأيت رأس طائر صغير، وجيفي توبي الذي لم ينظر إليّ بعد، شرح قائلا: «هذا الطائر يريد أن يكون هنا، ليس في يدي اليمنى، بل في اليد التي أرسم بها. لو تركته ليذهب، حتى للحظة واحدة، فسوف يبكي في يأس. هل تسمعه؟ إنه يمس شغاف قلبي». ثم يعيد الطائر إلى موضعه في يده اليمنى الدافئة، يتنهد ويشرع في الرسم ثانية.

إذن هكذا توظفت في مجلة 420 ...

نعم، لكن بعد سنة تقريباً، فقد كان عليّ أن أنهي المدرسة. عندما حان تقديم الطلب إلى الجامعة، انتابتني الحيرة ولم أستطع أن أحسم خياري. كنت وحيداً وغير واثق من قراراتي. كل الرفاق كانوا يعرفون ما يريدون إلا أنا الغائص في التشوّش والاضطراب.

لاو تسي، الفيلسوف الصيني ومؤسس التاوية (واغفر لي لجوئي إلى الاقتباس، وأؤكد لك بأن هذا سوف لن يتكرر خلال هذه المقابلة) قال: «أعرف فقط ما سوف لن أكونه».

و أنا لن أكون محامياً حسب رغبة أبي، ولا طبيباً حسب رغبة أمي، ولا مهندساً ولا أميراً لا. كاتب؟ رسام؟ كنت مولعاً جدا بمهنة مراسل الجريدة، ومفتوناً بقوة بالممثلين الهزليين، الذين اعتبرهم هبة الله إلى الجنس البشري. إثارة ضحك الناس كانت تبدو لي دائماً امتيازاً يضاهي إلى حد ما امتياز القديس.

سحر الحياة اليومية

لكن بالتأكيد في تلك السنوات كنت تشاهد أفلاماً أخرى وليس فقط النوع الهزلي...

جريتا جاربو، جاري كوبر، توم ميكس لم يحركوا مشاعري مثلما فعل بستر كيتون أو لوريل وهاردي. لم أكن أحتمل همفري بوجارت ولم أفهم كيف يمكن لشخص أن يكون غاضباً طوال الوقت إلى حد أنه يظل مرتدياً معطفه الواقي من المطر حتى في الفراش. جاربو أثارت الرهبة: شامخة، متغطرسة، تجريدية.

لكن الأخوة ماركس عصفوا برأسي وفجروا عقلي، كانوا أسلافي الروحيين. وأحببت بستر كيتون أكثر من شارلي شابلن الذي ملأني بارتياب معيّن مع حدّة وصفاء عينيه (الأشبه بعينيّ قط) وأسنانه البارزة كأسنان حيوان قارض. لعل شابلن هو الأعظم، لكن كيتون لا يحتال عليك بالإفراط في الحالة الوجدانية. صراعاته، نكباته، كوارثه لا تحدث من أجل تقويم الباطل أو تصحيح الأخطاء أو رفع الظلم، إنها لا تسعى إلى تحريك المشاعر أو إثارة السخط. قوته الرئيسية تكمن في اقتراح وجهة نظر استشراف مختلف كلياً، فلسفة تسخر من كل الوصفات والأفكار الصارمة والثابتة وتطيح بها. كيتون شخصية هزلية طالعة مباشرة من بوذية الزن Zen... وجه متحجّر ورباطة جأش مشرقية. كل دعاباته هي دعابات أحلام حيث يوجد المجاز والفطنة والمظهر الهزلي في الأعماق الأكثر غوراً. الضحك الصامت على التباين الهائل الذي لا يقبل المصالحة بين وجهات نظرنا ولغز الأشياء.

لنعد إلى فلورنسه قليلاً. إلى جانب الممثلين الهزليين، هل هناك أيضا كتّاب اعتبرتهم أسلافاً روحيين؟

كم بودي أن أجد، نهائيا وعلى نحو حاسم، الشجاعة للاعتراف بعدم قراءتي لعدد من الكتب... ويا لها من حرية يتمتع بها المرء عندما لا يضطر أن يجازف بعد الآن بطرح تلك العبارات المقتبسة والتي تتفق مع رأي وحكم شخص آخر.

ربما بدأتَ الآن تدرك مدى عقم الاستمرار في إكمال الحوار مع شخص مثلي...

لا بأس، سأحاول تذكّر أسلافي الروحيين: بينوكيو، بيبي وبوبو، ديكنز، جزيرة الكنز، إدغار آلان بو، آرشي ومهيتابل، جول فيرن، جورج سيمنون الذي تعرّفت عليه ونشأت بيننا صداقة قوية (أخبرني ذات مرّة أنه مارس الحب مع عشرة آلاف امرأة... هل أقدر أن أصبح كاتباً مثله؟)

ثم، ورغما عن المدرسة، أود أن أضيف هوميروس، كاتولوس (شاعر غنائي روماني)، هوراس. أيضا أحب حملة زينوفون العسكرية (مؤرخ وقائد عسكري يوناني) مع أولئك الجنود الذين بعد «كل أربعين فرسخ يأكلون الزيتون ويشربون النبيذ بينما يتكئون على رماحهم الطويلة».

لكن كيف يمكننا أن نتذكر كل الكتب التي ساعدتنا على النمو، على كشف ذواتنا أمام أنفسنا؟ هل تتذكر يامبو؟ هو الذي كتب قصص أطفال مزيّنة برسوم في غاية الجمال، كما ابتكر شخصية ميستولينو الذي كان صورة عن نفسي: صبي هزيل جدا، مكسو بالشَعر، عاجز فطرياً عن قول الحقيقة.

كنتَ تتحدث عن تجاربك المبكّرة مع محرر «نيربيني» الذي كان ينشر الكتب الهزلية... ماذا كنت تفعل في فلورنسه مابين 1937 و1938؟

كنتُ أشتغل هناك في مختلف المهن، من مراسل إلى سكرتير هيئة التحرير. كنت ألصق الطوابع على الأغلفة والظروف، وأحياناً أنقل ما يشتريه ألدو بالازيشي من السوق إلى عربته. حينئذ لم أكن أعلم أنه كاتب كبير. كل ما علمته أنه رجل مهذب، هادئ، عطوف. كان يحب أن يتسكع حول الأكشاك التي تعرض السلع للبيع، ويشرع في المساومة مقابل خس وطماطم وجبن. النسوة في ساحة السوق كن يسمينه بروفيسور. وذات مرّة نادته إحداهن بـصاحب السعادة، فضحك كثيراً. وعندما قمت أنا بتحيته عند عربته، انحنى أمامي نصف انحناءة متمتما: سعادتكم... وذلك أمام دهشة الحوذي، وهو شاب قوي، مبلل بالعرق.

في مناسبة أخرى، قال لي بالازيشي إنني في سنّي ينبغي ألا أكتب تلك القصص القصيرة الساذجة للجرائد، بل أن أكتب الشعر. بعد سنوات طويلة، عند قراءتي «شقيقات ماتراسي» وخصوصاً «روما»، تكوّن لدي إحساس بالحرج والخجل لأنني لم أميّز في حينها الحضور المضيء لمعلم عظيم.

أصدقائي آنذاك كانوا من كتّاب وفناني نيربيني، الذين أصدروا عدداً من المطبوعات مثل: بوفالو بيل، الكشافة الثلاثة، المغامر، و420. وذات مرّة نشأت توترات سياسية بين إيطاليا وأمريكا، ونتيجةً لذلك تم منع المطبوعات الهزلية الأمريكية، وعندئذ وافقت بجرأة، مع جينو سكياتي، أن نستمر في كتابة النصوص بينما قام جيوفي توبي برسمها، محاكياً الرسوم

الأصلية على نحو تام.

في ديسمبر 1938 ذهبتَ إلى روما لتعمل في مجلة هزلية أخرى «مارك أوريليو»... كيف حدث ذلك؟

أيام الدراسة، كانت هذه المجلة أسطورة... واحدة من مظاهر الترف المحظورة، الغامضة، التي جاءت من بعيد، من روما المدهشة التي كنا نحلم بها، تماماً كما كانت أفلام فرد أستير وجين هارلو تأتي إلينا من أمريكا الغائمة والنائية، تلك الجزيرة الخرافية –أطلنتس– التي لا يمكن الوصول إليها (زعموا أن أطلنتس غارت في أعماق المحيط الأطلسي).

للحصول على عدد من مجلة مارك أوريليو، لقراءتها، لذة تضاهي اللذة التي تمنحها الأشياء المحظورة مثل: التدخين سراً أو محاولة دخول الكازينو بدون بطاقة عبر الالتصاق بمعطف صديق أكبر سناً.

النسوة الصغيرات في تصميم باربرا، نصوص موسكا وميتز ودي توريس، هذه أسماء أسطورية. وتلك المجلة نصف الشهرية الأكثر رواجاً، لم تكن تصل إلينا بسهولة. للحصول عليها، كان علينا أن نذهب إلى المحطة حال وصولها. أيضا كان علينا أن نقهر المعارضة المتواصلة التي يقودها كبير الكهنة، والذي صاح ذات مرّة من منبر الكنيسة قائلاً: «أنظروا ما يمكن فعله بهذه المجلة القذرة بدلاً من قراءتها»... ثم حلّت لحظة من التوتّر. ما الذي سيفعله بالمجلة؟ إزاء خيبة أمل كل الموجودين، قام الكاهن بتمزيق صفحات المجلة إلى قطع رقيقة طويلة ثم راح يكوّرها مشكّلا كرات صغيرة.

ذات يوم في ريكيوني، استطعت أن أميّز دي توريس على الشاطئ، قدماه في المياه، وسرواله الأحمر القصير مشدود إلى بطنه، والجريدة على رأسه يحتمي بها من الشمس. كان هو... لم يكن لدي أي شك في ذلك. كنت قد شاهدت رسومه الكاريكاتورية مراراً في مارك أوريليو. لكن لم تكن لدي الجرأة لأن أنبس بكلمة واحدة، ذلك لأنه كان راقداً هناك بعينين مغمضتين مستمتعاً بالنسيم. لذا رحت أحوم حوله طوال النهار. ومع حلول المساء، لاحظ وجودي هناك فطلب مني أن أجلب له علبة كبريت. بعد يومين عرضت عليه ما أنجزته من تخطيطات ورسوم كاريكاتورية وقصص، فطلب مني أن أزوره في روما في مكتب مجلة مارك أوريليو.

بعد عام، عندما بحثت عنه هناك، أخبروني بأن دي توريس لا يأتي إلى المكتب إلا نادراً جدا وأن عليّ أن أجده في مكاتب تحرير جريدة بيكولو، وهي الجريدة اليومية التي كان يديرها باروني.

هناك وجدت دي توريس في غرفة صغيرة تحتوي على طاولة، كرسي، وآلة كاتبة. كان وحده، يستمتع بأشعة الشمس القادمة عبر النوافذ، بعينين مغمضتين، ويبتسم لنفسه في اطمئنان. أما أنا، ولكي أنبهه لوجودي، فقد كنت أصدر صوتا قصيراً حاداً، أسعل، أمسح الأرض بقدميّ... وفي النهاية، قررت أن أغادر على أن أعود ثانية. وعندما عدت، وجدت الغرفة مكتظة بالناس، ومن بين كل الأشخاص المشهورين هناك لم أعرف سوى فيتاليانو برانكاتي، الروائي الصقلي الساخر، والذي كان علينا في المدرسة أن نحفظ عن ظهر قلب وصفه للزيارة التي قام بها إلى الزعيم موسوليني، وله صورة فوتوغرافية تظهره واقفاً إلى جانب الزعيم.

هل أشرف دي توريس على مقالتك الأولى؟

نعم... بعد عدة أيام نفخ في انزعاج، ثم وضعني أمام امتحان قائلاً: «أكتب قطعة أدبية ولنر ما تستطيع فعله»... ولأن السماء وقتذاك كانت تمطر، فقد ارتجل بنبرة ملهبة: «حتى إنني سوف أختار لك العنوان... أهلا بهطول المطر. صفحة واحدة وأربعة أسطر، لا أكثر ولا أقل»... ثم خرج راضياً وتركني وحدي أمام آلة كاتبة مخيفة. كنت في غاية التوتر. ها أنا في مكتب الجريدة، أكتب قطعة أدبية: في صفحة واحدة وأربعة أسطر، وفي أربعين دقيقة.

هل كانت القطعة جيدة؟ هل نُشرت؟

نُشرت بعد عدة شهور بمناسبة هطول ثلج خفيف. وبالطبع، قاموا بتغيير العنوان وتعديل معظم أجزاء المقالة. لم أمكث طويلاً مع جريدة بيكولو. جورج سيمنون كان الكاتب الذي احتذيت به، وكنت أنظر إلى صفحات الفضائح باعتبارها فرصتي لكتابة مقالات مثيرة. لذا أجريت مقابلات مع البوابين، وحاولت أن أتعقب سيارات الشرطة أثناء مداهماتهم لأماكن تواجد العاهرات. كل ما كنت أحتاجه مجرد حادثة صغيرة واحدة، ومن يدري، محاولة انتحار بحامض المورياتيك أو أن يرمي شخص نفسه من أعلى الجسر. وعندها أكتب أربع أو خمس صفحات ملفتة أتحدث فيها عن حياة وموت الضحية، عائلته، أصدقائه، معارفه. ذات مرّة، سمعت عن محاولة انتحار (بحامض المورياتيك... كالعادة) فذهبت إلى الموقع حيث عثرت على الصديقة السابقة للذي حاول الانتحار. لم تكن المرأة جميلة كما تمنيت، بل على العكس، كانت قبيحة وعصبية المزاج، ووالدها العنيف إلتقط جزءاً من جذع شجرة وهمّ بضربي على رأسي لو لم أهرب منه.

كتبت عن الحادث، لكن لا أعرف أي محرر ذاك الذي اختزل الموضوع من أربع صفحات إلى ستة أسطر، مضيفاً عنواناً رئيسياً يتناقض مع كل شيء: «هو شرب حامض المورياتيك ظناً منه أنه ماء» أو «ترنّح الرجل فوق حاجز الجسر فوقع في المياه»... عندئذ شعرت بالخيانة، بالإهانة، وبشيء من الاضطهاد.

لهذا تركت الجريدة وذهبت إلى مارك أوريليو. وفي الحال صرت سكرتيراً للتحرير. مدير التحرير، فيتو دي بيليس، كان معجباً بي واعتاد أن يدعوني إلى العشاء مرتين في الأسبوع بينما ننتظر الذهاب إلى المطبعة. بعاطفة فظة كان يعلمني آداب المائدة: المرفقان على الجانبين، لا تفتح فمك إلا حين يبعد الطعام عن شفتيك مسافة ملّيمتر واحد، امضغ وفمك مطبق، لا تنظر أبدا إلى طبقك (بصراحة هذا القانون الأخير بدا لي مبهماً بعض الشيء). وفي غضون ذلك، كان يتحدث عن الأشخاص الرائعين: المصمم جالانتارا، الممثل الكبير بتروليني. بعد ذلك نذهب معاً بسيارته إلى المطبعة. كنت أرتدي قفازين من الشّمواة أثناء معالجة البروفات الطباعية، أمام طاولة صغيرة خاصة بي يضيئها مصباح كهربائي. الطباعة كانت تتم في دور تحتاني كبير المساحة، والمكان يضج بضوضاء آلات الطباعة، حيث أمكث حتى الفجر... وكنت سعيداً.

من فيلم فدريكو فلليني

هل تغيّرت نظرتك الثقافية خلال تلك الفترة... في بداية الأربعينيات؟

يوماً ما جاء زميل من ميلانو، يدعى مارشيلو مارشيسي، حاملاً كتاباً... «المسخ» لفرانز كافكا: «ذات صباح استيقظ جريجور سامسا بعد حلم مزعج ليجد نفسه وقد تحوّل في سريره إلى حشرة ضخمة».

اللاوعي، الذي استخدمه دوستويفسكي لسبر وتحليل المشاعر، أصبح – في هذه الرواية– مادة للحبكة ذاتها، بالطريقة التي استخدمتها الحكايات الخرافية والأساطير، مع فارق أن الخرافة أو الأسطورة تعاملت مع اللاوعي الجماعي، غير المميّز، والميتافيزيقي. هنا نجد اللاوعي الفردي، نطاق الظل، القبو السرّي الذي يتوضّح فجأة بفعل ضوء فاتر، موحش، وتراجيدي.

كافكا، المماثل لأولئك الشعراء–الأنبياء العظام، حرّكني بعمق. كنت مأخوذاً بالطريقة التي بها يجابه لغز الأشياء، خاصيتها المجهولة، الإحساس بالتواجد في متاهة، والحياة اليومية تصبح سحرية.

في الروايات الأمريكية وجدت استشرافاً مختلفاً تماما: شتاينبك، فولكنر، ساروبان. أخيراً تجسيد الحياة كما هي: حسّية، نابضة، محفوفة بالمجازفات. لا استعراضات أو بزّات نظامية أو طقوساً جماعية أو بلاغة حربية ظافرة. عوضاً عن ذلك، نجد الإحساس الحقيقي بالناس، بصراعاتهم ونضالهم اليومي، بغرائزهم. إحساس، متعذر تعريفه أو تحديده، بالحرية، بشوارع لا تنتهي تمتد عبر أرض هائلة، بأرياف مورقة بلا آفاق، إنما بلمسة شيء مقدس وبطولي... كما في أفلام جون فورد.

الأدب الأمريكي والأفلام الأمريكية كانت تمثّل وحدة فريدة. حياة حقيقية في تباين بهي مع الحياة الكئيبة لكهنة مكسوّين بالسواد، ويتقافزون عبر دوائر النار. الفردي ينتصر على الجماعي.

أكثر من أي شيء آخر، اختفاء الأفلام الأمريكية والإلغاء المفاجئ لأي رسالة من تلك الثقافة أعطانا الوعي الحقيقي بالحرب.

نحن الآن في الفترة من 1941 إلى 1943... وأنت في العشرين... هل كان لديك بصيص من الوعي السياسي؟

طالما أن مجلة مارك أوريليو لم تتعرّض للقمع أو الحظر، ولم تُتهم بالتحريض على الثورة، فإن إجابتي لابد وأن تعكس الجهل الفج لطالب ريفي غرّ تربّى على يد الكنيسة والنظام

الفاشي. الأفكار الوحيدة التي كانت لديّ بشأن الحرية والثورة برزت عندما تم منع مقالة صغيرة لي من النشر، وهي عبارة عن رسائل من فتاة إلى خطيبها الجندي في الخطوط الأمامية. بعد المقالة الثالثة تدخّل الوزير بافوليني والتقى بي ومدير التحرير دي بيليس حيث أخبرنا غاضباً بأن الفتاة عاطفية بشكل مفرط وخطابها سيؤدي إلى إضعاف الروح المعنوية في جبهة القتال، ثم قال آمراً: لا مزيد من هذه الكتابات.

هكذا اصطدمت، للمرّة الأولى، بغباء وسخف الرقابة. لكن بالنسبة لي، ذلك كان أمراً شخصياً غير متصل بوضع عام أو وطني.

أثناء تحرير المجلة، كل مساء، كان عدد من المحررين يمكثون حتى وقت متأخر لمناقشة الأمور السياسية. في هذه اللقاءات تعرّفت على أشخاص مثل بانونزيو، بنديتي، فلايانو، لاندولفي وغيرهم من كتّاب المستقبل. كانوا يتحدثون طويلاً بينما أنا، الماكث هنا أكتب التعليقات، أصغي فحسب. ويجب أن أعترف، دون خجل، بأن ماكانوا يتحدثون عنه لم يثر أي اهتمام لدي ولم يعن لي شيئا. لم أستطع أن أفهم ما الذي ينبغي علينا فعله. حتى لو كنت أرى ضرورة إلى التآمر والثورة، فكيف بإمكاننا أن ننظم ذلك؟ وجوه المجتمعين كانت ودودة، لطيفة، هزلية، يومية، ولا يمكنها أن تنقل الصورة التقليدية لأفراد متآمرين... أو ربما هم كذلك، من يدري؟ فلايانو لم يتحدث إليّ قط عن تلك الاجتماعات أثناء اشتراكنا معاً في كتابة عدد من الأفلام.

أثناء الحرب، هل شعرت بالخوف؟

لا. ليس لأنني كنت شجاعاً، لكن بالأحرى لأنني لم أكن أعرف الحرب في مظهرها الوحشي، في رعبها، في ما تمارسه من قتل جنوني. لكي أعلل فتور هذه الإجابة على نحو أفضل، دعني أشرح وضع وحالة جيلي.

منذ أن كنا في روضة الأطفال، الحرب بالنسبة لنا كانت ذات بُعد ميثولوجي، كانت تبدو الطريقة الوحيدة للحياة. لسنوات طويلة تعلمنا من الكنيسة ومن الفاشية أسطورة الرومان، الصلب، الموضع الذي صُلب فيه المسيح، لا جدوى الحياة، جلال البطولة، التضحية من أجل الوطن، الجنود المجهولين المبتورة أطرافهم، «ليس ضرورياً أن تعيش، عليك أن تحارب فحسب» أو شيء من هذا القبيل.

كان الوضع هذياناً محيّراً ومستمراً، إنكاراً للحياة ومظاهرها اليومية الرقيقة والبسيطة. «عاشت الحرب» و«ذلك الذي يموت في سبيل الوطن، عاش حياته بشكل جيد».

كيف يمكن للمرء أن يلمح شيئاً مختلفاً من خلال ذلك الضباب المشؤوم؟ الحرب كانت تبدو أشبه بمهرجان، عيد بُشّر به منذ عهد بعيد والذي حان أخيراً. من جهة أخرى، فعلت كل ما بوسعي لأن أتجنب الدعوة. وقد نجحت في ذلك عن طريق رشوة الأطباء والتظاهر بإصابتي بأمراض غامضة.

أمضيت ثلاثة أيام في مصحة مرتدياً لباساً داخلياً وبمنشفة حول رأسي أشبَه بأمير هندي (مهراجا). لكن ذات يوم حلّ طبيب ألماني محل الإيطالي، وعلى نحو محتوم، ألغى سلسلة الإجازات الممنوحة لي لمدة ثلاث سنوات كفترة نقاهة. هذا الطبيب الألماني، الذي تفشي عيناه عن مدمن على الكحول، قدّم لي رزمة من الأوراق المخيفة وطلب مني الالتحاق فوراً بالفوج المتواجد في اليونان.

في تلك اللحظة، أثناء صياحه، انفتحت أبواب الجحيم: قصف الأمريكان مدينة بولونيا، وحتى المستشفى الذي كنت متواجداً فيه تعرّض للقصف، فبدأت أجري كالحصان بفردة حذاء واحدة، وغبار الجص يغطيني. كنت أجري عبر أروقة المستشفى المكتظة بأناس يصرخون ويبكون ويتعثرون فيما تعوي صفارات سيارات الإسعاف والأرض ترتعد وتهتز.

منذ ذلك اليوم فصاعداً لم أعد أسمع عن ملفي العسكري. وربما من الأفضل ألا تدوّن هذا، فمن يدري، قد يخطر ببال أحد الجنرالات الآن أن يفرض عليّ التجنيد الإجباري ويضمني إلى المشاة.

صيانة التوازن

في العام 1943 تزوجتَ الممثلة جوليييتا ماسينا، وفي العام التالي كتبتَ سيناريو «روما مدينة مفتوحة»... كيف انتقلت إلى مجال كتابة السيناريو؟

السيناريو هو الذي جاء إليّ ليفويني. في تلك الفترة ظننت أن السينما الإيطالية قد انتهت. لقد تحررت إيطاليا وكل شيء صار تحت سيطرة الأمريكان: الصحف، الإذاعة، المسارح. وعلى الشاشة لم تظهر سوى أفلامهم، وهذا كان مصدر سعادة للجمهور الذي لم ينس أبدا نجوم هذه السينما الحقيقية، السينما التي جلبت لهم التسلية والأحلام والمغامرات والهروب. أما نحن، فمن كان لدينا من النجوم؟ بيسوزي، فياريسيو، ماكاريو، جريتا جوندا (التي كنت أحبها كثيرا، كما أحببت ليدا جلوري كثيرا)... كيف كان بإمكان نجوم السينما الإيطالية آنذاك أن ينافسوا جاري كوبر، كلارك جيبل، الإخوة ماركس، شارلي شابلن، وكل النجمات الحسناوات مع مخرجيهم وكتّاب سيناريو أفلامهم؟ كنت واثقاً من أن السينما الإيطالية قد انتهت ولن نسمع عنها ثانية.

لقد انتهت اللحظات السحرية من الأجر المدفوع مقدماً بعد توقيع عقد لكتابة سيناريو فيلم. آنذاك كان من الصعب أن تحافظ على هدوئك وتتظاهر باللامبالاة بينما المنتج يكتب شيكاً باسمك. كاتب السيناريو مانيوني، الذي شاركته الكتابة، لم يكن يستطيع التحكم في مشاعره في أوقات كهذه. كانت عيناه تتألقان وهو يضع الشيك أفقياً بين يديه خشية أن يفقد الشيك قيمته إذا تجعّد.

ظننت أن تلك الأوقات سوف لن تعود أبدا. افتتحت محل «الوجه المضحك» مع عدد من الأصدقاء القدامى الذين عملت معهم في مجلة مارك أوريليو. المحل خاص برسم وبيع البورتريهات والرسوم الكاريكاتورية. كنت المدير الفني للمحل الذي يموله ويشرف على إدارته صديقي فورجيس دافانزاتي، وهو شاب سمين يشبه فاروق ملك مصر. وجهه أبيض مثل لوز مكسو بالسكّر، بشارب نامٍ صغير وأنيق. كان الجنود الأمريكان الذين يرتادون المحل يحبونه، ربما لأنه في نظرهم يبدو أشبه بالممثل الذي يظهر في شخصية الشرير وهو يسيء معاملة السكان الأصليين ويجعلهم يفركون ظهره بينما هو جالس في حوض استحمام وسط الغابة.

عليّ أن أعترف بأنني لم أكسب من قبل قدر ما ربحته من عملي في المحل. كان للمكان جو أفلام الغرب الأمريكي، شيء بين الصالون وغرفة الانتظار في ماخور. قمنا بتوظيف ثلاث بائعات جميلات يتقن التحدث بثلاث لغات. وغالبا ماكنا نجعل الفتى العامل في المحل يركض عابراً الشارع ويقوم بإيماءات ذعر أمام الشرطة العسكرية المتمركزة مباشرة قبالة محلنا. عندئذ كانوا يأتون إلينا تسبقهم صفارة الإنذار ويقتحمون المحل... أربعة أو خمسة من العمالقة المتوحشين، يدخلون برشاقة وسلاسة، وبدون محاولة معرفة من هو المخطيء ومن هو البريء، بدون الاستفسار عما يجري، يبدأون في ضرب كل من يصادفونه بالهراوة. أنا وأصدقائي كنا نتدبّر أمرنا جيدا، إذ نختبئ تحت الطاولات. لكن دافانزاتي، المشهور بثباته وجموده، غالباً ما ينال حصته من الضرب الشديد والرهيب... ربما لأنه يشبه شخصية السمين الشرير في أفلامهم والذي يجلد الحمالين السود.

الجنود الأمريكان كانوا عنيفين، كرماء، وثملين على الدوام تقريباً، لكن يمتلكون حس دعابة تجعلنا نشعر بالارتياح. عندما يشاهدون أنفسهم في أوضاع كاريكاتورية مرسومة في محلنا، كانوا يستغرقون في ضحك متواصل لا ينقطع. وقبل أن يغادروا المحل، يتركون على الطاولة، إلى جانب المدفوعات بالليرة لقاء أسعارنا المضاعفة، شيئاً من لحم البقر المملّح، الفاصوليا والخضروات، علب بيرة، وتلك العلب الملوّنة على نحو زاه من السجائر الأمريكية، الطيّعة وناعمة الملمس مثل ذراع امرأة. لو أُتيح لنا أن نتلمّس ونتحسّس علب السجائر تلك، قبل الحرب، لأدرك الجميع بأننا سوف لن نربح الحرب أبدا.

كان ذلك في غمرة الاضطراب والاهتياج، عندما جاء روسيليني ذات يوم باحثاً عنك...

كان واهناً جداً، بذقن بارز وقبعة عريضة ملساء. كان هادئاً، رابط الجأش، مطمئناً وذا نزوع تأملي. ربما كان يظن بأن من الأفضل له أن يصبح شريكاً لي في المحل بدلاً من العرض الذي جاء يقترحه عليّ: أن أكتب له سيناريو فيلم مع سرجيو أميدي... عمل تراجيدي-كوميدي عن حياة دون موروسيني، المشروع الجنيني الذي سوف ينمو ليصير «روما مدينة مفتوحة»... لكن سبق لي أن تحدثت عن هذه الأشياء في مناسبات كثيرة.

هذا يكشف عن مظهر مثير للاهتمام من شخصيتك: الخوف من تكرار نفسك. أنت تفترض أن كل شخص يعرف كل شيء عنك... أو ربما أنك كسول. على الأقل، أخبرنا كيف عملت مع توليو بنيللي...

كان ذلك أشبه بالذهاب إلى المكتب من الصباح إلى الليل. في الصباح كنت أذهب إلى منزله ونكتب سيناريوهات الأفلام الأكثر أهمية. عصراً كان يأتي إلى منزلي. وفي المساء كان كل منا يمكث في منزله ونكتب لمخرجين أقل أهمية: ماتارازو، ريجيلي، فرانسيوليني. في الواقع، بعض هؤلاء المخرجين لم يكونوا سيئين: جينارو ريجيلي كان متقد الذهن، ساحرا في رواية القصص. بعين توسّعها نظارة أحادية الزجاجة (مونوكل) وصوت جميل (ينتسب إلى نابولي) كان يتحدث عن ماتيلدي سيراو وعن الشاعر سلفاتوري دي جياكومو، جاعلاً نابولي الخرافية تعيش ثانية... مثل بغداد الأسطورة أو مثل فيينا تحت حكم فرانز جوزيف. كنا، أنا وبنيللي، نصغي إليه مفتونين وعلى ركبة كل منا تستقر آلة كاتبة خرساء. بعد ذلك كان يكافئنا بأن يعد لنا بنفسه السباجيتي مع صلصة فاخرة في مطبخ غرفته بالفندق. ذات يوم باغتنا المنتج كولامونيشي بدخوله ونحن نأكل، فبدأ يعوي كالحيوان قائلاً بأنه يدفع فاتورة الفندق منذ خمسة شهور دون أن يقرأ سطراً واحداً... بعدها أصيب بمرض ما.

شيء رائع أن تكون كاتب سيناريو. لم أكن أتحمّل أي مسؤولية فكل ما أكتبه يخضع لإعادة الكتابة من قبل آخرين تتعرّض كتابتهم بدورها للتغيير. وإذا احتوى الفيلم على شيء جيد، كنت أنسبه إلى نفسي.

كنا ثمانية أشخاص نشتغل على سيناريو Document Z 3، نلتقي في بيت المنتج ألفريدو جواريني، ونقضي كل الوقت في شرب الويسكي وتناول الآيسكريم والتدخين بشراهة. أحيانا تظهر آيزا ميرندا، سيدة البيت، وسط ضباب من دخان السجائر جالبة معها الكعك. أما جواريني فقد كان يراقبنا بحنان ومودّة، بعينين طافحتين بالعاطفة... كان يدنو من أريكة

ينام عليها أحدنا فيلاطف رأسه برقة ويطلب منا أن نخفف قليلاً من الضجيج.

يف تحولتَ من كاتب سيناريو إلى مخرج؟

بعد نجاح «روما مدينة مفتوحة» في أمريكا وفي مختلف أنحاء العالم، طلب روسيلليني منا –أنا وأميدي– أن نكتب سيناريو فيلمه الجديد Paisan. أثناء مراقبتي له وهو يعمل، اكتشفت لأول مرّة، بوضوح وعلى نحو مفاجئ، أن بإمكان المرء أن يحقق فيلما بنفس الحميمية الشخصية والمباشرة التي بها يكتب الكاتب أو يرسم الرسام.

تلك الآلة على ظهره، تلك الجلبة من الأصوات والنداءات والحركات والرافعات وأجهزة العرض والمؤثرات الخاصة والإكسسوارات والأبواق، التي كنت أراها في الأستوديو أثناء استدعائي لكتابة مشهد أو إعادة كتابة حوار، كانت تبدو لي مهددة، مربكة، مؤذية جسمانياً.

روسيلليني قلّل من أهمية كل هذا، ألغاها، أبعدها إلى ركن ضاج لكن مفيد في المنطقة المحايدة حيث يقوم فنان السينما بتركيب صوره بالطريقة التي يرسم المصمم تخطيطاته على الورق. لقد حوّل تلك العلاقة المتبادلة المعقّدة، الأشبه إلى حد ما بجيش في المناورات، إلى اتصال مباشر مع التعبير الإبداعي... هذا الشيء الذي كان مخفياً عني سابقاً كما لو تحت حجاب.

بما أن تصوير فيلم Paisan تم خارج الأستوديو، فقد جنّبنا التشوّش الذي لا يمكن وصفه والذي يسببه الأستوديو. لكن الفوضى كانت أكبر في الشوارع الحقيقية، في المدن، والواقع الذي كنا نتحرك فيه. كان أمراً رائعا أن نراقب روسيلليني وهو يقف ثابتاً في الطابق الأول، زاعقاً عبر البوق، موجهاً الممثلين بينما السيارات تزأر من خلفنا وأهالي نابولي يطلون من النوافذ صارخين، مساومين، مولولين بين بعضهم البعض، إذا كان الفيلم يتحقق هكذا، إذا كان بالإمكان تنفيذه في الشارع بتلك الطريقة، وإذا كان بالإمكان ممارسته كحدث مستمر بين الحياة وتصوير الحياة، فإن الإخراج يعبّر عن حقيقتي أكثر من الكتابة أو تصميم المناظر. في صنع الفيلم سوف أواجه نفس الصراعات والتوترات، التجربة والخطأ، التي أواجهها أثناء نقل الأفكار من ذهني إلى السيناريو.

روسيلليني يعمل على نحو غريزي، بدون أفكار مسبقة، متقيداً قليلاً بالقوانين النظرية أو التقاليد الصارمة والفارغة. لقد كان يتّبع أسلوبه الخاص، دقة تعبيره الخاص. أنظر فحسب إلى الخاتمة المذهلة لفيلم Paisan حيث الجنود الألمان في مستنقعات نهر البو يتخلصون من رجال المقاومة برميهم في المياه. مارتيللي، عامل الإضاءة، كان يشد شعره بانفعال وهو يصيح: «لا يمكن تنفيذ هذا، لا توجد لدينا إضاءة كافية».

روسيلليني، الذي كان مضطراً للعودة إلى روما لأسباب لا يعلمها أحد –ربما بسبب شهادة إيداع مستحقة الدفع أو كان لديه موعد مع خادمة عجوز– تولّدت لديه فكرة رائعة. بكاميرتين فقط وبدون تفاصيل تصويرية، صوّر المشهد من مسافة بعيدة، واللقطات المتتابعة اكتسبت قوة لا تقاوَم. إنك لا ترى رجال المقاومة، فقط تسمع صوت سقوطهم في المياه الواحد بعد الآخر.

هل عثر صدفةً على تلك الخاتمة لأنه كان مضطراً لإنهاء العمل والعودة سريعاً إلى روما، أم العكس؟ هل خلق الشرط أو الحالة التي لامفرّ منها ولاغنى عنها، حالة الاحتكاك التي فيها تشتعل الشرارة ويتبدّد الضباب الذي كان يحتجز الفكرة؟ ألم يكن تعبيره الدقيق عن تلك الفكرة هو التأويل الأكثر وضوحاً، الأكثر قوة، وربما بيانه الحقيقي الوحيد بين الاحتمالات التي لاتحصى؟

قد يقول المرء –و بعض النقاد لم يفوتهم ملاحظة– أن روبرتو روسيلليني كان يميل إلى التطرف، يطلق تلك المؤثرات الغامضة على نحو آلي جدا. مع ذلك أظن أن من روسيلليني تعلمت أخيرا القدرة على صيانة التوازن وتحويل التعارضات والأوضاع المعاكسة إلى أحداث متحركة، إلى مشاعر، إلى وجهة نظر.

لكن الفيلم لم يُفهم جيداً حين عُرض للمرّة الأولى...

تعرّض الفيلم لنقد سلبي، ساخط، وأحياناً بغيض. في إحدى الجرائد قرأت: «العقل الغائم للمخرج لم يشهد الصفاء ولو للحظة في أيٍ من الأجزاء الستة الطويلة». مع ذلك، كان فيلماً مهيباً، جليلاً، جميلاً، ومحركاً للمشاعر.

شاهدته مرّة أخرى منذ وقت واستعدت المشاعر نفسها التي اختبرتها قبل سنوات طويلة في نابولي، عندما في صمتٍ وعتمة غرفة صغيرة، وجدت روسيلليني يعمل أمام جهاز المونتاج. كان شاحباً، متشابك الشعر، يحدّق بثبات في الشاشة الصغيرة حيث كان يقوم بمونتاج تمهيدي لأحد أجزاء الفيلم. الصور صامتة ونحن نسمع فقط خشخشة البكرات. مكثت هناك أراقب، مسحوراً، وما رأيته بدا لي يمتلك ذلك الابتهاج، ذلك اللغز والجمال والبساطة التي بمقدور السينما أن توحّدها كلها معاً في مناسبات نادرة.

تتحدث بحماسة مثيرة للمشاعر عن فيلم Paisan وعن روسيلليني... لابد أن هذا كان حاسماً في تطورك...

تصوير الفيلم في أماكن مختلفة أتاح لي فرصة اكتشاف إيطاليا. قبل ذلك لم أشاهد سوى مناطق قليلة في بلادي: فلورنسه، روما، وبعض الرحلات الوجيزة في الجنوب عندما كنت أتجول عارضاً الأفلام. مدن صغيرة مغلقة في ليل القرون الوسطى، أشبه بتلك التي عرفتها في طفولتي قرب ريميني. فقط اللهجة تغيرت. الآن، مع هذا الاكتشاف، المثير للمشاعر، لبلادي أدركت أن السينما توفّر هذا المظهر المزدوج والإعجازي: إنك تروي قصة وفي الوقت ذاته تعيش قصة أخرى، مغامرة مع أناس رائعين وغير عاديين كما أولئك الذين يظهرون في فيلمك الذي تحققه... أحياناً يكونون أكثر فتنة وجاذبية، وجديرين بتصويرهم في فيلم آخر... إنه التناغم بين الابتكار والحياة، الملاحظة والإبداع، المتفرج والممثل، محرّك الدمى والدمية. Paisan كان مغامرة أساسية في حياتي.

من الجميل أن تكمل جزءاً ما، توضّبه، تنطلق به داخل الشاحنات، باحثاً عن مواقع جديدة. ذات يوم تجولنا من الصباح إلى الليل على طول دلتا نهر البو الموحل بحثاً عن منزل صيفي يتذكر روسيلليني أنه رآه عندما كان صغيراً، قبل ثلاثين أو خمسا وثلاثين سنة. كان دليلنا رجلاً من المنطقة يضع رقعة سوداء على عين واحدة، والسبب كما أخبرنا أنه أراد ذات ليلة أن يسرق سمك الإنكليس من ممتلكات سيدة نبيلة (كونتيسة) هي التي أطلقت عليه من النافذة.

هذا الدليل الأعور، الذي يعرج قليلاً أيضاً، جرجرنا وراءه عبر الوحل والمياه طوال اليوم دون أن نعثر على المنزل الصيفي. عند الشفق، خرّ الدليل على ركبتيه أمام روسيلليني متضرعاً إليه أن يطلق النار على عينه السليمة، لكن لم نكن نحمل مسدسات. بدأ روسيلليني يضحك، ثم صار دليلاً لنا، وبعناد جعلنا نستمر، ساحباً المجموعة كلها خلفه عبر ريف بدا كأنه طالع من أحد أفلام كوروساوا. الشاحنات كانت، بين الحين والآخر، تغور في الوحل بينما الطيور السوداء الكبيرة تحلّق في مستوى منخفض أكثر فأكثر. الأمور بدأت تزداد توتراً والحمالون قرروا العودة، عندئذ قفز روسيلليني على سيارة الجيب وألقى خطبة واعداً الجميع بكأس من الرّم (شراب مسكر).

هبط الليل ولم نعد نعرف أين نحن ولا ماذا نفعل في هذا المستنقع. فجأة، ومن دغل من القصب، خرج مندفعاً طفل صغير في الثالثة من عمره تقريباً، وتحدث بلهجة أهالي فينيسيا، ثم قادنا وعلى عجل إلى المنزل الصيفي الذي لم يكن يبعد إلا خطوات قليلة منا، إذ كان قريباً جدا من المكان الذي تحركنا منه ذلك الصباح.

تناولنا سمك الإنكليس، ارتدينا ملابس زاهية، طبخنا بنار أغصان مقطوعة... وهبط الليل.

عند اكتمال الفيلم، أهجره ببغض

أعرف أنك لا ترتاد صالات السينما كثيراً... لكن من هم المخرجون، في المشهد العالمي، الذين لفتوا نظرك، أو أي الأفلام أثارت اهتمامك؟

مع مرور الوقت تخليت عن عادة الذهاب إلى السينما. لا أستطيع أن أقدم تفسيراً مقنعاً لهذا التغيّر ما عدا أنني، حتى في طفولتي، لم أكن أدمن على ارتياد الصالات. كنت أستمتع بالوقوف طويلاً أمام ملصقات الأفلام والصور الهائلة المعلقة على الجدران وقت الإعلان عن العروض القادمة. ربما كنت أحب تخيّل الطقس الآسر الذي يحدث داخل الصالات أكثر من مشاهدة الأفلام.

صالة السينما في ريميني كان اسمها فولجور، وقد سبق أن حكيت عنها في كل أفلامي تقريباً. كانت هناك صورة فوتوغرافية كبيرة لي معلقة في الردهة، فوق شباك التذاكر مباشرة، ولا أستطيع أن أمنع نفسي من تخيل حال المتفرجين وهم يخرجون من الصالة بعد تفرجهم على فيلم لم يثر إعجابهم وقبل مغادرة دار السينما سوف يوجهون إلى صورتي نظرة مترعة باللوم وخيبة الأمل كما لو إنني المسئول عن سوء الفيلم.

قبل سنوات طويلة، كان مالك صالة سينما فولجور يقف قرب شباك التذاكر مقتنعا بأنه شبيه الممثل الأمريكي رونالد كولمان، والحقيقة أنه لم يكن يشبهه كثيراً، ربما قليلاً، عندما يقف في وضع جانبي فيما قبعته تحجب إحدى عينيه. لكن يشبهه فعلا عندما يقف ساكناً بلا حراك ويمسك السيجارة بين أصابعه، إلى اليمين قليلاً من ذقنه بحيث يرتفع الدخان مباشرة في موازاة وجهه. وهو يعرف ذلك، لذا كان يتخذ تلك الوقفة حابساً أنفاسه، ساكنا بلا حراك، بين المدخل وشباك التذاكر... بينما خلف النافذة، كانت زوجته تقطع التذاكر فيما طفلها السمين يرضع الحليب من ثديها، وهي مغطية صدرها بشال مزين برسوم زهرية، ومن خلف الشال بوسع المرء أن يسمع صوت الرضع... ومن حين إلى آخر يمكن سماع صيحات الطوقان (طائر ضخم المنقار).

كان مالك الصالة يذهب إلى بولونيا لمشاهدة الأفلام التي سوف يعرضها في صالته. وعندما يعود، كان يحب أن يبدو غامضا... فقد اعتاد أن يقول لنا: «أوه لا، لن أتحدث عن الفيلم» لكن بهزّة رأس معبّرة توحي بأنه شهد في بولونيا أحداثا استثنائية ورائعة. كان يرفض أن يجيب عن أسئلتنا عن الفيلم وشخصياته، وكنا ننظر إليه بإعجاب شديد وحسد بالغ، ونسأله: متى سوف تأتي جين هارلو لزيارتنا؟... فيعلن بثقة تامة: ستكون هنا في الكريسماس...

ونسأله ثانية: وماذا عن والاس بيري؟... فيرد: ربما في نهاية يناير، لست متأكداً.

ثم هناك زوجة الصيدلي التي تحضر إلى صالة فولجور ليتحسس جسمها كل من يجلس إلى جوارها. كانت تشاهد الفيلم ثلاث أو أربع مرات بينما تجتمع حولها حلقة كبيرة من الشباب، أما نحن فنخوض المغامرة الكبرى بالاقتراب شيئاً فشيئاً من الحلقة مغيّرين مقاعدنا على

مهل وفي حذر حتى نصل لننال شيئا من اللذة. وهي لم تكن تلتفت إلى أي واحد منا، بل تدخّن بتلذذ عبر خمار قبعتها، جالسة في هدوء بشفتين ندّيتين وعينين نصف مغمضتين، مثبتتين على الشاشة بينما نحن نتنفس بصعوبة وبقلوب على وشك التفجّر، جاعلين من ملامسة فخذها أمراً عظيما.

ثم هناك باغينو الذي كان يقف في جزء معتم من الصالة، خلف الستائر، لكي يتجسس على أي تعبير من الضيق والانزعاج قد تفصح عنه وجوه الجمهور عند ظهور الزعيم موسوليني على الشاشة في شريط الأنباء. ثم يهرع باغينو خارجاً ليكتب تقريره إلى الفاشيين. ذات مرّة، قام أربعة شبان بتقييده ووضعه داخل ستارة بحيث بدا أشبه بالسجق، ثم علّقوه من السقف من كاحليه فيما هو يصرخ مثل حيوان متوحش، وظل بهذا الوضع فترة دون أن يجرؤ أحد على الذهاب إليه وتحريره.

إنني أود أن أحقق فيلماً عن صالة السينما فولجور، أن أروي كل ما حدث هناك. إن جيلاً بأسره تكيّف وصار محمياً إلى حد ما، خلال سنوات الفاشية، من قبل الظلال والأشباح المُتّقدة على الشاشات والتي تروي حكايات ساحرة عن البلاد الأغنى، الأكثر حرية، الأكثر سعادة وابتهاجا: أمريكا.

الأفلام الأولى التي شاهدتها كانت في صالة فولجور. الفيلم الأول؟ أستطيع أن أتذكره بدقة لأن صوره أثّرت فيّ بعمق إلى حد أنني حاولت أن أعيد خلقها في كل أفلامي. كان الفيلم بعنوان «ماشيست في الجحيم»... شاهدته وأنا بين ذراعيْ أبي، فيما كان يقف بين تجمّع حاشد من الناس المبللة معاطفهم بفعل المطر الهاطل في الخارج. أذكر المشهد الذي تظهر فيه امرأة ضخمة عارية البطن بسرّة مكشوفة وعينين تومضان. وبحركة مهيبة من ذراعها، تجعل دائرة من النار تنبجس حول ماشيست، الذي كان أيضا شبه عارٍ.

ثم هناك جريتا جاربو: بيضاءً ومأساوية، بأهداب تشبه المروحة. وفي كل مرّة تغمض عينيها، كانت أمي تتنهد وتهمس بصوت خفيض: «يا له من تمثيل رائع».

كذلك توم ميكس، رن تن تن، وشارلي شابلن الذي جعلنا ننتحب في بعض الأفلام على الرغم من أسنانه القارضة الحادة التي جعلته غير محبوب لدينا، بعكس ذلك الرجل السمين الضخم، ذو اللحية والشنب، الذي كان يلاحق شابلن وساقه ملفوفة بقالب من الجص. كنا نحبه. وأذكر أن مدرّس الكيمياء يشبه الممثل السمين إلى حد كبير، وكلما عُرض فيلم جديد لشارلي شابلن، منحنا هذا المدرّس إجازة. في الفصل، كنا بصفاقة نطلب من هذا المدرّس أن يقلّد الممثل السمين عندما يتلقى ضربة على رأسه أو على الأصابع، وهو لا يتضايق من هذا الطلب بل يستمتع به ويباشر في التقليد محركاً حواجبه على نحو سريع وينفخ الهواء تجاه أصابعه التي ضربها الصبي الجالس إلى جواري والذي يحاكي شابلن بإتقان. كنا نصفق في استحسان وحماسة، قاذفين الكتب في الهواء، حتى جاء يوم شاهدنا فيه المدرّس وهو يدخل الفصل حليق اللحية والشنب، حتى حواجبه مخفّفة. وقد اتضح أن المدير، الذي كان قلقاً بشأن مقام وهيبة المدرسة، قد وبّخه وخيّره بين أن يزيل لحيته وشنبه أو يغادر المدرسة بلا عودة.

أنت تستطرد وتنحرف عن الموضوع الرئيسي دون أن تجيب على سؤالي... أي الأفلام أثارت إعجابك أكثر من غيرها؟

يجب أن أعترف، بخجل، أنني لم أشاهد كلاسيكيات السينما... مثل أفلام مورنو، درايرز، إيزنشتاين... حتى عندما عشت في روما وصرت ارتاد الصالات أكثر من قبل. العديد من مبدعي الأفلام قد حرّكوا مشاعري وأثاروا عواطفي ومنحوني البهجة والمتعة بما صنعوه من عجائب، وجعلوني أصدّق كل ما يقولونه.

كوروساوا الخرافي، بطقوسه وسحره. أفلامه أشبه باحتفال فاتن ومذهل. كان من المفترض أن نشترك معاً، إضافة إلى بيرجمان، في تحقيق فيلم بحيث يقدم كل منا جزءاً. وقد بعث إليّ كوروساوا برسالة جميلة من اليابان حافلة بالاحترام والكياسة... لكننا لم نستطع أن نحقق الفيلم.

أما إنجمار بيرجمان فأعتبره الشقيق الأكبر... أكثر جديّة، أكثر حزناً أو ربما أقل بما أن تعاسته تبدو مجمّدة في مباراة لا يمكن حسمها مع تخيلاته... ولا أحد يعلم من سيفوز في النهاية. في غضون ذلك، هناك أفلامه التي تسيطر بوضوح على المباراة.

أحب الأخوة ماركس الذين يكتبون أفلامهم. كذلك لوريل وهاردي... المهرّجان المترعان بالبراءة. وكنت دائما مأخوذاً برؤية بستر كيتون المستقلة والحيادية للناس والأشياء والحياة، والمختلفة تماما عن رؤية شارلي شابلن الوجدانية، الرومانتيكية، المزخرفة بالنقد الاجتماعي.

سينما جون فورد هي السينما في حالتها النقية، الخفيفة، اللاواعية لذاتها. أحب قوته وبساطته الملطّفة، المجرّدة من التعليق الاجتماعي العقيم والمبهم. إنه الفنان الذي عشق السينما وعاش من أجلها، وجعل من الفيلم حكاية خرافية متاحة للجميع... حكاية خرافية عن الحياة ذاتها.

و من الطبيعي هنا أن أشيد بروسيلليني، باقترابه الحر والسلس من الواقع. هو يقظ دائما، واضح، متوهج. أيضا قدرته على وضع نفسه بين أماكن محدّدة بإحكام وأخرى غائمة، بين الحياد الموضوعي والالتزام العنيد... كل هذه الأمور تتيح له أن يأسر الواقع في كل مظاهره، أن ينظر إلى الأشياء في الداخل والخارج في آن، أن يصور عبير الأشياء، وأن يكشف ما هو سحري ومحيّر وغير قابل للإمساك والإدراك في الحياة.

فيتوريو دي سيكا وروبرتو رزوليني وفدريكو فلليني

أحب ستانلي كوبريك، أورسون ويلز، جون هيوستون، جوزيف لوزي، فرانسوا تروفو – لا أريد أن أنس أحداً – فيسكونتي، هتشكوك، فرانشسكو روزي، ديفيد لين... كذلك تعجبني علاقة أنتونيوني الصارمة والعفيفة بالفيلم، مثل ناسك – عالم.

ولكي أكون صريحاً تماما، يجب أن أضيف بأن بعض سلسلة أفلام جيمس بوند تبهجني كثيراً. هنا، وراء السطح المصقول والمزخرف، والسلسلة المتألقة من المغامرات، أسمع حفيفاً منذراً لعالم بغيض ومؤلم... إنه عالمنا الآسر والمروّع. هذه الأفلام غالباً ما تنجح، ضمن شكل تقليدي، في تقديم رسالة عن انحراف وجنون الإنسان المعاصر.

ثم هناك بونويل: شاهدت له فيلما واحدا فقط فهيّج حماستي وجعلني أرغب في مشاهدة كل أفلامه. كان ذلك فيلم «سحر البورجوازية الخفي»... يا له من فيلم فاتن وعظيم.

لقد تحدثت طويلاً وفي أحوال كثيرة عن أفلامك، وأنا لا أريد أن أجعلك تكرر أشياء سبق أن قلتها... في هذه الحالة أريد أن أشير إلى شيء ما... أنت صرحت مرارا بأنك أبدا لا تشاهد أفلامك مرة أخرى، لكن ألا تحتفظ بصلة ما معها؟ كيف تنظر اليوم إلى أفلامك... التي تشكّل «عائلة»؟

يبدو أنني دائما أنتهي بإنتاج الفيلم ذاته. الفيلم يتعامل فقط مع تلك الصور مستخدما المواد ذاتها... ربما من وجهات نظر مختلفة من وقت إلى آخر.

صلتي بأفلامي تحددها كيفية تنامي وتطور الفيلم، واقترابه من الاكتمال. إنها الصلة نفسها مع كل أفلامي. في الأستوديو أكون محاطاً بجمع غريب، أنظر إلى حضورهم كنوع من التطفل، الانتهاك، التدنيس. إنهم «مفسدون». هكذا فإن نهاية العمل تبدو أشبه بحالة تشتت، تعطّل. وفي غضون ذلك يظهر شيء والذي يبدو مثل البدء من جديد، من البداية: إنه طور المونتاج. عندما أكون في غرفة المونتاج فإن الصلة مع فيلمي تصبح سرية وشخصية، ولا يعود هناك تشوّش أو دخلاء آو زوّار أو أصدقاء، والذين بطريقة أو بأخرى يؤلفون مزيجا صحيا أثناء التصوير. يتعيّن علي الآن أن أبقى وحيدا مع فيلمي والقيام بتركيبه (مونتاجه).

بعد ذلك تأتي المشاهدة الأولى في غرفة العرض: إنه يظهر على الشاشة مختزلاً بفعل المونتاج، حيث لا يزال يحتفظ بدلالات سارة لي فيما يظهر على الشاشة في شكل مناسب ولائق. لكن عندئذ يكون الفيلم قد أحرز استقلاليته، وصوره تنتسب إليه وحده... تلك التي التقطها بنفسه، وتلك التي غرستها بنفسي.

هل لا يزال فيلمي؟ هل أستطيع التعرف عليه ثانية؟ إنه الآن يبدو واقعاً في الوسط بين الأخ والمبتز. حبل المشيمة لا يزال يربطنا، وهو ينتظر مني أن أقطعه. في هذه المرحلة الحاسمة أبدأ في التراجع عنه، في تفاديه، في كره النظر إليه مباشرة. المزيج الذي أردت أن أستقطر منه قد تحوّل الآن إلى وعاء آخر، ومن الآن فصاعدا يأفل اهتمامي به على نحو سريع.

أكمله؟ بالطبع أكمله... وبجلبة متزايدة لكي أبتعد عنه أكثر فأكثر، ناكراً صداقتي له وتضامني معه. حين يكتمل الفيلم تماما، أهجره ببغض.

لم أشاهد قط فيلماً لي في قاعة عامة. أشعر أن الاحتشام المتطرف يهاجمني بعنف. ذلك أشبه بشخص لا يريد أن يرى صديقه يفعل أشياء هو لا يرغب في فعلها. وعندما أقول أنني لا أشاهد أفلامي مرّة ثانية ولا أراجعها فإن حتى الأصدقاء يبتسمون غير مصدقين، لكنها الحقيقة. ربما يعود ذلك لإحساسي بأن أفلامي لا تقع هنا أو هناك، إنما هي معي، بداخلي... هي أنا، ولست بحاجة إلى تأكيدات أو إثباتات موسمية أو فحوصات مستمرة. إن مواجهتها

على الشاشة أو في التلفزيون تسبب لي نوعا من الذعر... كما لو تسير في شارع وترى فجأة وجهاً ينظر إليك عبر نافذة أو مرآة، فتكتشف في رعب أنه وجهك.

حسنا، لكنك لم تجب على سؤالي. وبما أنك ترفض بشدة التحدث عن أعمالك فيلماً فيلماً، فدعني إذن أقترح نوعاً من اللعب... أنا أطرح عنوان الفيلم وأنت، كما في اختبارات التداعي الحر، تقول ما يخطر ببالك. لنبدأ... أضواء حفل المنوعات (و هو إخراج مشترك مع ألبرتو لاتوادا)...

الفجر الشاحب. انتظار «الفجر الشاحب». أيضا بيبينو دي فيليبو في اصطبل مزرعة كبيرة حيث كنا نحتشد فيما هو يتحدث إلينا عن نابولي في مرحلة طفولته: مسرح سان كارلينو، أنتونيو بتيتو المهرّج الأسطوري، عالم المتشردين حيث الأمجاد والأسمال البالية وحيث مغامرات بينوكيو ودون كيخوته. قصص خرافية عن ممثلين مبهجين لم نعد نجدهم بيننا، هؤلاء الذين لا نظير لهم. كنا نصغي مفتونين بينما ذلك المهرّج العجيب يسلّي حتى نفسه بقصصه، ضاحكاً بخبث على الأشخاص الكسولين، المتعجرفين، حتى يأتي شخص من قسم الإنتاج مندفعاً وهو يصيح: «الفجر الشاحب... ها هنا! ليخرج الجميع! إنه الفجر الشاحب».

هكذا أصبح «الفجر الشاحب» جزءاً من تصميم المشهد. وكل شخص، حتى الأكثر فجاجةً بيننا، تبنّى ذلك التعبير الأدبي إلى حد ما. يوماً بعد يوم، كان العاملون يهزّون رؤوسهم في قلق مبالغ فيه، ويقولون لنا –أنا ولاتوادا– «أتريان، لم يعد لدينا ما نفعله هذا الصباح. نحتاج ذلك الفجر الشاحب المبارك. الشهر الماضي كان حافلا بالفجر الشاحب».

الفجر الشاحب صار «شيئاً»، مثل سلّة، مثل سكة حديد، مثل شيء مادي وحقيقي يمكن تلمسّه وتذوقه.

هذه، جوهرياً، القصص التي أفضّل أن أتذكرها عن الأفلام، بل أنها الأشياء الوحيدة التي أتذكرها: عاصفة غير متوقعة، الريف يصير عاصفاً فنبحث عن أفضل مأوى نستطيع العثور عليه: تحت شجرة، في شاحنة تابعة للكهربائي، أو نلجأ إلى أحد بيوت المزرعة بطريقة تشبه غزواً عسكرياً، وفي غطرسة غير واعية نأمر المزارعين أن يعدّوا لنا عجّة البيض.

هذه اللامبالاة، هذا الطيش، أو –على نحو أكثر تعاطفاً– هذا اللعب، هو جزء من عزلة واختلال مهنتنا كسينمائيين. إنها تجعلنا ننظر إلى الناس والأشياء كما لو أن العالم بأسره مجرد موقع تحت تصرفنا، أو هو قسم هائل للأثاث والملابس التي نصادرها دون إذن أو تصريح. نحن نشبه الرسام الذي يتعامل مع الأشياء والوجوه والبيوت والسماء بوصفها أشكالا منذورة لخدمته والتصرف بها كما يشاء.

من أجل السينما، كل شيء يصبح منظراً طبيعياً بلا تخوم، حتى مشاعر الآخرين موضوعة تحت تصرفنا. إحساسنا بامتلاكنا السلطة يجعلنا في حالة من الهذيان، من الثمالة. هذا الإحساس، الذي يوحّد المغامرين والغزاة والنهّابين والمتشردين، يخلق روابط وثيقة وصداقات حميمة. العمل في الفيلم هو العقدة السحرية التي تربطنا جميعاً معا. لكن حين يخبو ضوء السطح العاكس الأخير وتنتهي الرحلة، تتحول مشاعر الود والصحبة لينتابها الفتور، ويعود الإحساس بالانفصال والحياد واللامبالاة. لا نعود نتعرّف على بعضنا إلا بجهد، ويستمر هذا حتى دنو الفيلم المقبل حين نجتمع من جديد ونتعانق مطلقين الصيحات الحماسية ومحررين فيضاً من الذكريات الجميلة.

من يدلّنا عبر المغامرة الإبداعية؟

ما الذي تستطيع أن تخبرنا به عن «الشيخ الأبيض»، الفيلم الأول الذي أخرجته بمفردك؟

في السنوات الأخيرة، وبينما أقوم بالتحضير لنتاجات مركّبة وصعبة، مثل: ساتيريكون، روما، كازانوفا... غالباً ما كنت أفكر بنوع من الحنين في فيلمي «الشيخ الأبيض». أود أن أنفذه من جديد، مع تجربة وتجرّد الحاضر، وبقصد التلاعب بالقصة والشخصيات.

سبق أن قلت مراراً بأن مهنة الإخراج كانت بعيدة عني وما ظننت يوماً بأني سأصبح مخرجاً. حتى بعد انجاز «أضواء حفل المنوعات» والذي حقق نجاحاً بسيطاً، كنت على يقين بأنني سأبقى في نطاق كتابة السيناريو لفترة لا أحد يعلم كم ستطول. وكتابة السيناريو كانت تناسبني أكثر لأنها لا تقتضي الإحساس بالمسؤولية الجماعية، ولا تفرض التزاماً حقيقيا، وليس مفروضا عليها واجبات وتعهدات.

يومي الأول لتصوير «الشيخ الأبيض» كان كارثة حقيقية. لم أستطع أن أنتج كادراً واحداً. ليس هناك أكثر صعوبة أو ربما استحالة من أن تكون لديك كاميرا موضوعة على طوف في البحر الفسيح وأنت تحاول إبقاءها ثابتة لتؤطر سفينة مليئة بالممثلين. البحر هنا أشبه بجسم هائل يتحرك على نحو متواصل. هذا يستغرق ثانية واحدة فقط، إعادة فحص الكاميرا، كي لا تجد شيئا في الكادر غير الأفق أو الشمس التي تعمي البصر.

ذلك الصباح (أول صباح لي كمخرج) غادرت منزلي فجراً، بعد أن قبلّت زوجتي جولييتا بحنوّ، وبعد أن تلقيت تمنيات طيبة – بالأحرى شكوكية– من مدبرة المنزل التي ظلت تكرر من المدخل قائلة: «لكنك ستموت من الحر مع هذه الملابس». إذ، رغم أننا كنا في الصيف، إلا أنني كنت ارتدي ما يرتديه عادة المخرجون: قميص، جزمة، كساء للساق من الجلد، نظارة شمسية، وصفّارة معلقة حول عنقي مثل حكم مباراة في كرة قدم.

روما كانت مهجورة ذلك الفجر. كنت أفتش الشوارع، البيوت، الأشجار... باحثاً عن علامة تبشّر بالخير. رأيت عامل الكنيسة (حافظ غرفة المقدسات) يفتح باب الكنيسة كما لو يفتحه لي. غادرت السيارة، مستسلماً لحافز قديم، ودخلت الكنيسة. أردت أن أؤلف ضرباً من الصلاة، أن أنظم ابتهالا يجعلني جديراً بالعون... لا أحد يعلم أبدا. الغريب أن الكنيسة كانت مضاءة رغم أننا كنا في ساعة الصباح الأولى. في المنتصف، كان هناك تابوت ومئات من الشموع. وقرب التابوت يجثو رجل أصلع ويبكي مغطياً وجهه بمنديله. هرعت خارجاً، عائداً إلى سيارتي، محركاً يدي في إشارة لدفع الأذى.

أردت أن أسألك من قبل، والآن أنت وفرت لي الفرصة من خلال ما ذكرته للتو عن الكنيسة... أين أنت في علاقتك بالدين؟

أود أن أجيبك بإيجاز وبدون الانتقال إلى الحكايات المعتادة التي تصورني كطفل يستحوذ عليه خوف وذعر في الدهاليز الباردة، في غرف هائلة بداخلها أسرّة نقالة، مضاءة فقط بقنديل أحمر صغير فوق فتحة مظلمة تبدو أشبه ببوابة الجحيم، وخلفها سلّم نزولا يفضي إلى دهاليز أخرى وصالونات مليئة فقط ببورتريهات ضخمة لأساقفة. وبعيدا في النهاية ثمة باب صغير ينفتح مباشرة على الكنيسة حيث مرّةً في الأسبوع، قبل الفجر، كنا نحن الأطفال نأتي لنجثو في ظلمة تامة تقريبا، وكل منا يتعيّن عليه أن يعترف، بصوت مرتفع، بما اقترفه من آثام وخطايا.

لو باشرت الحديث في هذا الموضوع فسوف لن أنتهي لأني أستمتع كثيراً بتذكر ذلك الجو المهدد، المخيف، الرهيب حقا.

الكاثوليكية دين فاضل. بالنظر إليه وتأمله بتجرد، دون تحيّز، يمكننا القول بأن هذا الدين يغرس فيك الخوف من شيء ما... دائما يترصّد في كمين، يراقبك، يتجسس عليك. إذا كان صحيحا أن الدين، إلى حد ما، يحرر الإنسان من الخوف، فإن جانباً آخر منه ينجح بفعالية في توليد الخوف. إن أساطيرَ كل حضارة تؤكد الخوف من الآلهة، بالتالي –و من هذا المنظور– لابد أن الله مخيف، ويفرض الخوف لأنه محجوب ومجهول، إذ أن كل ما هو مجهول يسبب لك الخوف.

بما أن اللغز يحيط بالعالم والحياة، فأعتقد بأنني متدين بالفطرة. حتى لو لم أكن مفتونا، كطفل، بذلك الإحساس الخفي الذي يتخلل الوجود ويجعل كل شيء غامضا ولا سبيل إلى معرفته، فإن المهنة التي أمارسها يمكن أن تقودني على نحو طبيعي إلى الوجدان الديني.

إني أخلق أحلاماً، بعينين مفتوحتين أنغمس في تخيّل شيء، ثم أوقّع عقد العمل... وببضع قطع من الأخشاب، وفتاتين جميلتين، وأسطح عاكسة للضوء، أجعل ذلك الخيال يولد ويحيا. بعد ذلك يمكن لأي شخص أن يراه كما رأيته وأنا نائم، أو عندما كان ذهني خالياً. من يدلنا عبر المغامرة الإبداعية؟ كيف يمكن أن تحدث تلك المغامرة؟

فقط الإيمان بشيء، أو بأحد، متوارٍ بداخلنا، يمكن أن يلهم عملية الخلق الغامضة. شخص أو شيء لا نعرف عنه إلا القليل، جزء منا حكيم وحاذق، يعمل معنا. ونحن نساعد ذلك الجزء المجهول بالثقة به، بقبوله، بتركه يعمل لأجلنا. هذا الإحساس بالثقة، كما أظن، يمكن تحديده كإحساس ديني.

من جانب آخر، غطرسة المعرفة الواسعة المكتسبة غالبا من الكتب، الغرور، الهاجس لمعرفة المزيد... كل هذا مجرد اعتقاد زائف وخادع والذي غالبا ما يعوق الإيمان، يخنقه، يبدده، ودائما بنتائج أقل إرضاء.

كيف تتفق أو تنسجم هذه الأفكار مع الكنيسة الكاثوليكية؟

هذا السؤال يمكن إحالته إلى أي مسئول في الكنيسة. كيف بمقدوري الإجابة عن هذا السؤال؟ لقد سبق أن أخبرتك بأنني معجب بالدين الكاثوليكي، ونظراً لأنني مولود في إيطاليا، لم يكن لدي أي خيار غير أن أختار هذا الدين.

أحب طقوس الكنيسة، المشاهد التنويمية التي لا تتغيّر، الديكورات المترفة، الأناشيد الكئيبة، التعاليم بشأن العقيدة، انتخاب البابا الجديد، الآلية الفخمة المتصلة بالموت.

لدي شعور بالامتنان وعرفان بالجميل لكل التحريفات والالتباسات والمحرمات (التابوات) التي خلقت كتلة هائلة من الديالكتيك كأساس لثورات منشطة للحياة. والجهد المبذول لتحرير المرء لنفسه من كل تلك الأشياء بإمكانه أيضا أن يعطي للحياة معنى.

لكن بصرف النظر عن تلك التقييمات الشخصية، فإن الكنيسة توفر نمطاً من التفكير يحمينا من دوامة اللاوعي المفترسة. الفكر الكاثوليكي، كما الحال مع الفكر الإسلامي أو الهندوسي، هو صرح عقلي والذي، عن طريق تأسيس مجموعة قوانين أو مبادئ للسلوك، يحاول أن يمنحنا بوصلة لترشدنا عبر لغز الوجود: برنامج عمل للعقل الذي يستطيع أن ينقذنا من الرعب الوجودي الناشئ من فقدان المعنى.

ينبغي أيضا أن أضيف بأن الكنيسة الكاثوليكية، ربما بسبب ذكريات غابرة، لها جاذبية باهرة بالنسبة لي لأنها كانت الحافز الأعظم للفنانين... الراعية الصارمة، السخية، اليقظة لتحف فنية استثنائية. أعرف أن من السخف تخيّل المنتج دي لورنتيس في رداء كاردينال،

لكنني أود أن أعتقد بأن منتجي الأفلام، مثل رؤساء تحرير الصحف، قد ورثوا –دون أن يستحقوا ذلك– نوعاً من المنصب الرفيع، بما أن قدر الفنان هو أن يقتات بخبز الدوق الكبير (حاكم المقاطعة) والأمير والبابا. هناك صنف من الفنانين الذين يرغبون في الاستقرار ضمن التخوم التي رسّخها أولئك الذين في السلطة. بهذه الطريقة بوسع الفنان أن يتحرّر من أي إحساس بالذنب فيما يرسم، على سبيل المثال، صليباً.

إن عقد العمل الذي أوقعه مع المنتج هو، بالنسبة لي، بديل عن الرداء الكهنوتي الأبيض الذي يرتديه البابا.

كيف تصلي؟

أرى أن الأسئلة، شيئاً فشيئاً، تتخذ صبغة دينية أكثر، وتبدو أشبه بتحقيقات محاكم التفتيش... هل بدأت محاكمتي؟ على العموم، سأحاول أن أجيب على سؤالك. أظن أن ذلك يحدث لنا جميعا، حتى عدة مرات في اليوم، أن نهمهم بشفاه متيبسة، راجين أن ما يقلقنا قد يصبح في النهاية خيراً لنا. ربما ذلك ليس صلاة. طريقتي في الصلاة هي أن أدرك أوضاعاً معقّدة على نحو خاص والتي منها لا أستطيع الإفلات. فجأة أكفّ عن إجهاد دماغي، أستسلم، وأتبرّأ منه متظاهراً بأن المسألة الآن تخص شخصاً آخر.

vitelloni ... ما الذي يخطر ببالك عند ذكر فيلمك هذا؟ ما الذي يربطك به؟ أية صورة تربطك به؟

بحر شتاء رمادي وسماء غائمة مكفهرة. أخي يضع يده على قبعته ليمنع الريح من حملها بعيداً. لفاع ليوبولدو وهو يتطاير في وجه مورالدو. صخب الأمواج المتكسّرة، صيحات طيور البحر. في النهاية حتى أنا مكثت معلقاً على ذلك الموقع الذي أصبح ضرباً من الصورة الرمزية، من الملصق. ثم هناك وجه ماجيروني الذي أدى دور الممثل العجوز، الشاذ جنسياً، الذي يشتهي ليوبولدو المثقف.

ماجيروني، فيبو ماري، جوستافو جيورجي، مويسي: توقيعات مكتوبة بخط منمّق على صور فوتوغرافية ضخمة لممثلي الشخصيات بقسماتهم الجادة وشعورهم الطويلة، المتهدلة، التي تكاد تصل إلى أكتافهم. هذه الوجوه الرومانتيكية الملكية ظهرت فجأة ذات صباح شتوي، مباشرة قبل الكرنفال، على واجهات البيوت، على نوافذ مقهى الكوميرس، في الساحة العامة، في محطة القطار. ومن هناك كانت الوجوه تحدّق إلينا دون أن ترانا، مثل آلهة لا يمكن الوصول إليها، وبظل ابتسامة فقط يبشّروننا بأنهم سوف يعودون إلى الحياة إذا ذهبنا لرؤيتهم... كانوا هبة الله إلى قريتنا المسكينة، المنسيّة، الناعسة.

في صباي، كنت أحسب الممثلين مخلوقات خارقة، كائنات من جنس آخر. وفندق جولدن ليون، الذي أقاموا فيه لعدة ليال، اتّخذ أبعاداً ميثولوجية وبدا أشبَه بجبل أولمبوس... موطن الآلهة. والبوّاب كان مثار حسد الجميع لأن بإمكانه أن يراهم عن قرب، وأن يتحدث إليهم، وأن يناولهم مفاتيحهم.

ما زلت حتى الآن أعجز عن تخيّل الحياة التي يعيشها الممثل خلف المشاهد أو خلف الشاشة الفارغة. أين يذهب هؤلاء الممثلون حين تمحو الستارة الحمراء الكبيرة العجائب والمعجزات، وتضاء الأنوار في الصالة فاضحة بقسوة وجوهنا الاعتيادية؟

الفكرة الغامضة عن حياتهم الوهمية، الزائفة، لا تزال تلازمني اليوم في تعاملي مع الممثلين. وأنا لا أجد مانعا في ذلك، بل يبدو أن ذلك يتلاءم بشكل أفضل مع عملي، ويساعدني في فهمهم على نحو أفضل وعلى مستوى أكثر سريّة وغموضا.

لم أواجه قط مشاكل مع الممثلين. أحب عيوبهم، أخطاءهم، غرورهم، سماتهم العصابية، نفسياتهم الطفولية أحيانا والشيزوفرينية أحيانا. وأكون شاكرا جدا لما يفعلونه لأجلي. وما يذهلني حقا هو أن التخيلات التي لازمتني لعدة شهور تصبح –بفضل الممثلين– حيّة الآن، من لحم ودم، تتحدث، تتحرك، تدخّن، تفعل ما أطلب منها، تلقي الحوارات تماماً كما تخيلّتها عندما كنت أهيئ لهم الولادة شيئا فشيئا.

الممثلون الهزليون أعتبرهم هبة الله إلى البشرية. أن تمنح الآخرين المتعة، الإشراق، الدعابة، الضحك... يا لها من مهنة مدهشة! كم وددت لو أنني وُلدت وعندي الموهبة ذاتها، القدر والنصيب ذاته.

ستان لوريل، أوليفر هاردي، بستر كيتون، شابلن... هؤلاء كانوا الهبة الإلهية. أنا لا أتفق تماما مع المحاولات الرامية إلى عقد مقارنة بين هؤلاء المهرجين المدهشين وجريتا جاربو، جاري كوبر، كلارك جيبل... في الموهبة والميول. إن لقاءً مع الأخوة ماركس يجعلني أبدو كالمصعوق بفعل البرق. أذكر في إحدى الحصص بالمدرسة، كنا نتناقش حول الخطّاب الذين اغتصبوا عرش يوليسيس بينما كان يهيم في البحار، وبطريقة ما، لا أعرف كيف، استطعت أن أقحم الأخوة ماركس... متحمّلا برزانة النظرة الحائرة. والتي شابها مزيج من الغضب والإشمئزاز– والتي وجهها نحوي أستاذنا، رافعاً نظارته حتى جبينه.

بل كنت معجباً بكوميديين من مرتبة أقل: الأخوة ريتز، أبوت وكوستيللو، بن توربن. حسبهم أن يكونوا هزليين ليحصلوا على نقاط عالية... بالنسبة لي على الأقل. في طفولتي كنت أظن أنني أشبه قليلا هارولد لويد. كنت أرتدي نظارة أبي، بعد أن أنزع العدسات، لكي أشبهه أكثر.

ماذا عن الممثلين الذين كنت تحب العمل معهم؟ هل كان هناك ممثل معين أردت أن تعمل معه لكن لم يتحقق ذلك لسبب ما؟

دائما أختار الممثل الذي يتلاءم وينسجم مع الشخصية، وإذا لم أجده فإنني أفضّل أن ألتقط شخصا يملك الوجه المناسب لتلك الشخصية، ولذلك النموذج، حتى لو اقتضى الأمر أن أبذل جهدا شاقا كي أجعله يصبح الشخصية على نحو طبيعي.

لقد عملت دائما مع الممثلين الذين أردتهم. لكن بأخذ سؤالك كدعوة للتخيّل، فأقول لك بأن الأسماء التي رغبت حقا في العمل معها: ماي ويست، مع تلك المشية المتغطرسة، وذلك الوجه الطفولي المدوّر والشره. الأخوة ماركس. الإيطالي روبرتو بنيني الذي هو شخصية مثيرة، ولد صغير وشرير من توسكان، ماكر وقليل الاحترام للآخرين، مهرج ضئيل ورابط الجأش، عاطفي على نحو رومانتيكي، عملي، بإمكانه أن يضطلع بأي دور ويجعله قابلا للتصديق من بلوتس (كاتب مسرحي هزلي روماني) إلى حكايات هانز كريستيان أندرسون الخرافية. من بين كل الممثلين الهزليين من الجيل الجديد بنيني هو الأكثر أصالة وموهبة، والأقرب إلى أن يصبح شخصية يتعذر محوها.

فيتوريو دي سيكا، نعم... هو يخطر ببالي الآن في ما يتصل بفيلمي vitelloni. في البداية فكرت في مسألة ترشيحه للدور الذي مثله ماجيروني في الفيلم. بصراحة، كانت فكرة المنتج الذي نظر إليّ بعينين ضارعتين وقال: «فيلمنا يخلو من أي اسم شهير أو معروف. أنت تتجه نحو كارثة مالية كما حدث مع فيلمك (الشيخ الأبيض)... ممثلك ألبرتو سوردي يجعل الجمهور يهرب من الصالة. ليوبولدو ترستي الذي تجلبه معك ثانية لا يساوي شيئا. على الأقل إتفق معي في هذا... خذ دي سيكا لذلك الدور. إقنعه. إذهب إليه وتحدث معه. لا تدمرني، لا تسبب لي الإفلاس»... ثم غطى وجهه بيديه وانحنى فوق الطاولة وهو ينشج.

هكذا، وفي ليلة شتوية ذهبت لأتحدث مع دي سيكا الذي كان آنذاك يخرج فيلمه «محطة القطار». موعدي كان بعد منتصف الليل في قطار درجة أولى متوقف على سكة حديدية غير مستعملة وبعيدة عن الممشى. كان علي أن أسير بجهد عبر أحجار رطبة، الطريق كانت ندية بفعل الضباب، وكنت خائفا من أي ضوء يبزغ في الظلمة خشية أن يكون ضوء قطار قادم. الرجل الضئيل الذي يقودني كان يتحدث دون انقطاع وبنبرة شخص يرشدني إلى قداسة البابا. عندما وصلنا، صعد إلى المقصورة لير إن كان دي سيكا يقظا أم نائماً، وفي حالة نومه يتعيّن عليّ أن انتظر حتى يستيقظ. لحسن الحظ، دي سيكا كان يقظاً هناك في عتمة مقصورة الدرجة الأولى، وقد أومأ إليّ كي أدخل.

لم أكن قد رأيته من قبل عن قرب. إنه يمتلك جاذبية خاصة يقدر أن يحافظ عليها ويتحكم بها، ويتحكم حتى في صوته الأشبه بصوت الفلوت. دي سيكا، مثل توتو المهرّج، استطاع أن يحافظ –حتى في الحياة الواقعية– تلك الخاصية الشاهقة التي لا يمكن بلوغها، والتي تجعل البعض يبدون مرئيين كما لو من خلال الأعماق السحرية للمرآة.

جذاب، ساحر، ولا يمكن بلوغه. هو الأكثر جدارة بأن يكون محبوبا... إنه يستخدم السحر كحرفة، كفلسفة تقول: كن محبوبا لتنال المغفرة كثيرا. دي سيكا كان جديراً بالحب حتى عندما كانوا يطلقون عليه تسميات وصفات مثل: شاعر الحرب، شاعر الخراب والشقاء. وحتى عندما يتخذ وضع السكون العميق ونبرة صوت مكتنزة بالمعرفة المريرة.

جالس أمامه في ظلمة المقصورة، في جو غير واقعي، وبصوت خافت وعاطفي شرعت في وصف الشخصية التي من المفترض أن يؤديها. شرحت له: هو ممثل مسرحي عظيم، ممثل كبير كان مشهورا في وقت مضى لكن حياته الآن ترغمه أن يقوم بتسويات ويقدم تنازلات موجعة، مشاركا مع فرقة صغيرة في دور غير رئيسي. ذات ليلة تصل الفرقة إلى بلدة نائية ومعزولة، حيث يأتي شاب مفعم بالأحلام والطموحات الأدبية، ويطلب من الممثل المشهور أن يصغي إلى قراءته لمسرحية من تأليفه، والممثل يوافق على ذلك. عندئذ ابتسم دي سيكا في تعاطف، مستحسناً ذلك، ثم همس بصوت خفيض معلقاً على طموح الشباب.

متشجعاً من موقفه، واصلت رواية القصة حتى المشهد الذي فيه الممثل العجوز الفاسق يبوح بنواياه للكاتب الشاب الساذج. دي سيكا، الذي ربما غلبه النعاس للحظة، استمر يبتسم بطيبة، لكنه فجأة بدأ يفهم الموقف، فتفرّس فيّ مندهشاً وحائراً: «تعني أن لدى الرجل نوايا أخرى، غايات أخرى؟»... سألني في ارتباك، وبعد تردد قصير أضاف بصوت منخفض: «شاذ؟!»... هززت رأسي بالإيجاب وأنا مرتبك قليلاً.

مرّت لحظات طويلة من الصمت. طلَّ دي سيكا من النافذة. صَمَت. ثم نظر إليّ بثبات وقال: «لكنه إنسان»... سارعت إلى الرد: «أكيد... إنسان». هزّ دي سيكا رأسه على نحو سريع، متفقاً مع أفكاره، وهو يعضّ على شفته السفلى. بعد ذلك يؤكد بصوته الموسيقيّ الجميل: «لأن المثليين أيضا لديهم قيم إنسانية... أكثر مما نظن»... فقلت: «بالتأكيد... لاشك في ذلك».

شخص من العاملين في قسم الإنتاج دخل علينا في خنوع ليعلمنا بأن الإضاءة قد تم إعدادها وتركيبها، وأن الممثلين جاهزون. نهض دي سيكا، ضبط اللفاع حول عنقه، ثم مدّ نحوي يداً كبيرة، دافئة، ناعمة، جميلة وقال: «برافو، شخصية رائعة، أحبها... حدّد موعداً مع محاميّ. سوف نتحدث عن ذلك. لكن تذكّر... هو إنسان».

لأسباب لا أتذكرّها الآن، لم يكن ممكنا الاتفاق مع دي سيكا، وربما كان ذلك أفضل.

فالشخصية التي كان من الممكن أن يخلقها دي سيكا ستكون مثيرة للتعاطف أكثر مما ينبغي، مثيرة للاهتمام أكثر مما ينبغي، مسلية أكثر مما ينبغي... وربما سوف يسيء الجمهور فهم الشخصية وربما يستهجن موقف الشاب الذاهل منه ورحيله نحو عتمة رصيف الميناء، بينما العجوز، بصوته العذب والجذاب، يحاول أن يتملق ويغري الشاب كي يتبعه إلى مكان منعزل وبعيد.

ما هي نصيحتك لمن يرغب في أن يكون ممثلاً؟

حقيقةً لا أعرف ماذا أقول له. عادةً أنظر إليه في صمت، مرتبكاً أكثر منه. أعتقد أنني آخر من يستطيع أن يقدم النصيحة والتوجيه، أو يقترح تقنيات وسلوكاً وانضباطاً. بوجه عام، أنا لا أتبع نظاماً في عملي وبالتالي لا أقدر أن أزوّد الآخرين بنظام ما.

اختياري للممثلين هو استثنائي إلى حد ما، فعلى الرغم من كل التقدير والتعاطف والالتزام الذي أشعره تجاه الممثلين، إلا أن اختياريّ لهم لتأدية شخصية ما في فيلمي ليس محكوماً بالموهبة التي يمتلكها الممثل... بمعنى الكفاءة المهنية، كما أنني في اختيار الممثل الهاوي، أو اللاممثل، لا أعبأ كثيراً بافتقاره إلى التجربة. بالنسبة لي، الشخصية والممثل يجب أن يتطابقا ويتوافقا. إنني أبحث عن الوجوه التي تقول كل شيء عن نفسها منذ اللحظة الأولى من ظهورها على الشاشة. إني أميل إلى التوكيد على الشخصية، أن أكشفها بالماكياج، بالأزياء، بالطريقة التي يقوم بها القناع في جعل كل شيء واضحاً وشفافاً... في ما يتعلق بالسلوك، السيكولوجيا، القدر والمصير.

إن اختيار الممثل للشخصية المرسومة في ذهني يعتمد على الوجه الذي أراه أمامي، ما يفشيه لي، ما يتيحه لي من إمكانية أن أحدس، أن أدرك، أن أشعر بالكامن في الأسفل... في الباطن. أنا لا أحتاج إلى مفسر أو مترجم لكي يزيّن الشخصية مثل أي شخص آخر. أريد منه أن يعبّر عن أفضل ما يناسبه، أن يجسّد ما يناسبه بشكل أفضل. بتلك الطريقة، النتيجة تكون دائما إيجابية. لكل شخص الوجه الذي يخصه وحده، ولا يمكن أن يكون له وجه آخر. والوجوه هي على الدوام مناسبة. الحياة لا ترتكب أخطاء.

بالإضافة إلى وجوه الممثلين، كيف تتعامل مع المادة التي تستخدمها؟ أود أن تخبرني عن الجانب الفني من عملك... عن منهجك في ترجمة الخيال إلى صور... عن صنع الفيلم...

أنت تطلب مني أن أبوح بأسرار لا أملكها، أو لا أظن أنني أملكها كشكل مبرمج أو كجرعات طبية... كما يوحي سؤالك. ليس كل شيء قابلاً للاستقطاب في صيغ كيميائية، في تركيبات رياضية من المقومات التي تضمن الوصفة الطبية الصحيحة، والجرعة الفعّالة. إنها مسألة يستحيل تفسيرها، بالنسبة لي على الأقل، بطريقة مفصلة وموثوق بها. لا يمكنني أن أحصي بدقة مطلقة، كما في دفتر الحسابات، كم أمتار من الحرير، من القماش والمسامير وقطع الأثاث والأزياء والوجوه المجملّة بالمساحيق، نحتاجها لترجمة صورة غامضة، آسرة، متقلبة، إلى مشهد سينمائي. وماذا عن الأشياء الأخرى التي تساهم في تكوين هذا المشهد: الحركات، الأبعاد، المنظورات، نبرات الصوت في لهجات معينة، الإيقاعات، الثيمات الموسيقية، البؤرة، الظلال، الضوء المعاكس، توزّع الضوء والظل... ومن يعرف كم من عناصر وتوترات أخرى، وشكوك محفزّة، وأشياء مروّعة، وانفعالات؟

أنا واثق من أنني لا أستطيع أن أعزل كل ما يدخل في تركيب ذلك الإطار (الكادر) الفريد. لن أنجح في إعادة بناء ذلك العنصر الأساسي الغامض، الذي لا يمكن وصفه وبلوغه، والذي في النهاية يجمع كل شيء معا بصرف النظر عن منطقي، مشيئتي، موهبتي، إحساسي الفني. لن أنجح أبدا في تشريح تلك اللحظة من الانصهار الفاتن الذي يمنح وحدة ومصداقية بينما لا يزال يحتفظ بوهم، بإغواء، برمزية الصورة المتخيلة.

أي اهتمام توجهه في أفلامك إلى القيم المشهدية، وإلى الصوت؟

في البداية أكبح المظهر السردي للحوار، وفيما أتقدم في التصوير أحرز إيمانا أكبر بالصور ولا أعتمد كثيرا على الكلمات. أثناء إعادة التسجيل الصوتي أعود لإعطاء الحوار أهمية كبيرة. في هذا الشأن، أنا أختلف عن أنتونيوني الذي أحيانا، من أجل أن يعبّر عن كل شيء بواسطة الصورة، يركّز على نحو استحواذي، وبرتابة، على الأشياء. أشعر بالحاجة إلى إعطاء الصوت الخاصية التعبيرية نفسها التي تمتلكها الصورة، ولخلق نوع من تعددية الصورة والصوت. وبما أنهما متعارضان، فإنني أقاوم استخدام وجه وصوت الممثل ذاته. الشيء الهام هو أن يكون للشخصية صوت يجعلها معبّرة أكثر.

إعادة التسجيل، بالنسبة لي، أساسية ولا غنى عنها. هي نوع من الفعالية الموسيقية التي تعزّز وتقوّي ما تعنيه الشخصيات. اللقطات المباشرة لا تروق لي. الأصوات المركّبة في اللقطات المباشرة هي غير مجدية. في أفلامي، على سبيل المثال، الخطوات تكون غير مسموعة تقريبا. تلك أصوات يضيفها المتفرج بما يمتلكه من قدرة على التخيّل، لكنها لا تحتاج إلى توكيد. إذا سمعها المتفرج فسوف تزعجه وتقلقه. لهذا السبب يكون التسجيل الصوتي عملا ينبغي انجازه، على نحو منفصل، مع الموسيقى.

كيف أسرد المدينة

لعبة الابتكار، سحر الخلق... في بحثك الحسي عن المطلق ثمة كمّ وافر من الصوفية...

الفيلم طريقة سحرية للتعبير عن الحياة. ليس هناك مهنة أخرى تتيح لك أن تخلق عالما يكون قريبا جدا من العالم الذي نعرفه، بالإضافة إلى العوالم المجهولة، المتوازية، المتحدة المركز.

المكان المثالي بالنسبة لي – و قد قلت هذا مراراً – هو ذلك الذي يقع في ستوديو شنيسيتا حين يكون خالياً. هناك أشعر بعاطفة كليّة، رعشة، نشوة. فضاء غير آهل ينبغي ملأه، عالم ينبغي خلقه.

لدي قناعة مطلقة بأنني قوة خلاقة. سأكون سعيدا جدا حتى لو اكتفيت بالتقاط صور لجوازات السفر أو عمل بورتريهات لأفراد من الطبقة الأرستقراطية أو أي شيء آخر. لست مقيدا بأي أسلوب. أحب كل الأساليب. أكنّ حباً عظيما لعملي، ويبدو لي أن كل الأشياء الأخرى – علاقاتي بالآخرين، المشاعر العابرة، المصاهرات المرحلية – جميعها تتشكّل في أداة التقطير هذه. أشعر أن عملي من أكثر الأشياء أصالة ومصداقية في حياتي. إني ألبّي نداءه بلا استجواب أو اعتراض. الذروة الأعلى للحب أو للتوتر الأشد إيلاماً هما الشيء نفسه تماما: إنها لحظة غامضة، وهْم أبدي، الأمل بأن – في وقت ما – سوف يوفى الوعد بالكشف الأسمى، والرسالة سوف تظهر بأحرف من نار.

في الأسطورة، الساحر والعذراء يوجدان معاً. الساحر يحتاج هذا الشكل الأنثوي البكر من أجل امتلاك المعرفة. الشيء ذاته يحدث للفنان الذي، بطريقة أكثر تواضعا، يعانق تعبير الخلق لحظة انبعاث مخلوقاته.

بين vitelloni و la strada (الطريق) هناك «وكالة زواج»، أحد أجزاء فيلم «حب في المدينة»... هل أعدت مشاهدته في أي وقت؟

شاهدت القليل منه ذات أمسية في حانة دخلتها لأجري مكالمة هاتفية. في حيّز ضيق في الخلفية، مضاء فقط بالنور المنبعث من جهاز التلفزيون، وكان هناك شخص يتفرج. صوت التلفزيون كان بعيدا فلم يصلني جيدا. لكنني شاهدت سيفاريلو، أحد ممثلي ذلك الجزء وهو جالس على ضفة معشوشبة يتحدث إلى فتاة حزينة، مثيرة للشفقة، مستعدة للزواج من الرجل المستذئب (الرجل الذئب). كنت أتجه على مهل نحو ذاك الحيّز لكي أقف هناك وأتفرج على بعض مشاهد ذلك الفيلم الذي لا أتذكر منه شيئا، عندما قام ذاك الشخص الحقير، الممسك بجهاز الريموت كونترول، بتغيير المحطة فجأة.

إنه سيزار زفاتيني (كاتب السيناريو الشهير) الذي قدّم لي عرضاً للمشاركة بجزء من فيلمه الذي يتكوّن من ثلاث قصص. ولقد قبلت أن أشارك في هذا العمل الجماعي بالروح التنافسية التي يتمتع بها تلميذ مشاكس يتلقى نكات معلمه.

Vitelloni حقق نجاحاً كبيرا لكن النقاد اليساريين استقبلوه بفتور وعلى نحو غير ودّي. مع أن الاتفاق الجماعي في الرأي كان إيجابيا، إلا أنهم انتقدوا الفيلم لأن أحداثه تدور في منطقة مجهولة الاسم واتهموني بالمغالاة في التوكيد على الذاكرة الشعرية، وجهلي في كيفية إعطاء الفيلم معنى سياسياً واضحاً. لقد فكرت بالانتقام قليلا من أولئك الذين، خلال تلك السنوات، أطلقوا ضدي تصريحات قاسية لصالح الواقعية الجديدة، وبذلك ساهموا في خلق نتائج مقيتة لا تزال مستمرة في عناد.

ما هي النتائج المقيتة التي سبّبتها تعاليم روسيليني الخاصة بالواقعية الجديدة؟

واقعية روسيليني الجديدة ما كانت تتجه نحو مقاصد سيئة، بل كانت تتحاشى المسالك الموحلة والاعتباطية. الشيء الأساسي في تحقيق فيلم واقعي جديد هو احترام الواقعية مهما كلّف الأمر بوصفها حدثاً وجودياً مقدّساً، راسخا، غير قابل للتغيير، ومحظورا مسّه. المشاعر الشخصية، الضغوطات الذاتية، الحاجة لأن تختار، لأن تعبّر عن الحس الفني... كلها خاضعة هنا للسياسة: فلتسقط الذاكرة، التأويل، وجهة النظر، الخيال. فليعاقب المبدع!... التبطل والجهالة والكسل جعل الجمالي الجديد مقبولا بحماسة. أي شخص بإمكانه أن يحقق أفلاما. كل شخص ينبغي أن يحققها... جمالية اللاجمالية، والتي ساهمت بدور كبير في الأزمة الراهنة لسينمانا.

في فيلمي القصير اخترعت وكالة زواج، وفتاة – لكي تتزوج – يتعيّن عليها أن تقبل الزواج بمستذئب. أقسمت أن كل ما يحكي عنه الفيلم حقيقي. وعندما عرضت المونتاج الأوّلي للجزء الذي حققته، جاء نقاد السينما اليساريين راضين ومسرورين جدا: «هل لاحظت، أيها العزيز فلليني، إلى أي مدى يكون الواقع أكثر خيالية من كل تلك الفنتازيا الجامحة، المنزوعة اللجام؟»

بعد تلك الدعابة، نأتي إلى «الطريق» la strada... ما الذي يمثّله لك هذا الفيلم اليوم؟

يخطر ببالي الآن تعليق الناقد بيترينو بيانكي. لا أتذكر ما إذا قرأت ذلك في جريدة أو كتاب يضم مقالاته المختارة، أم قال لي ذلك مباشرة. الفيلم عُرض في مهرجان فينيسيا، وكان الاستقبال إيجابيا، بل حماسياً. النقاد الفرنسيون خصوصا أبدوا إعجابهم الشديد بالفيلم. قبلات ومصافحات. وأندريه كايات قال لي: «فيلمك من الآن صار كلاسيكيا»... وقد وافقه

أندريه بازان، الناقد الضئيل والنحيل وهو يرمقني بنظرة تشبه نظرة الكاهن الذي يمنح البركة بعد الصلاة.

على الجانب الآخر، كانت هناك معارضة تامة من قبل أغلب الصحفيين اليساريين. وفي غمرة ذلك الاستقبال المثير، الهائج، المتباين، بدا لي تعليق بيترينو بيانكي مختلفا عن البقية. قال: «يا له من فيلم شجاع»... واليوم عندما أفكر في ذلك ملياً، يبدو لي حكمه في تلك اللحظة الأكثر إنصافا.

«الطريق» كان الفيلم الذي قدّم أكثر التباينات عمقاً: الشقاء والنوستالجيا، إضافة إلى الإحساس بالزمن وهو ينقضي، والذي بالتالي لا يمكن أن يتصل بمشكلات اجتماعية وسياسية. في ما يخص الواقعية الجديدة، «الطريق» كان فيلما عن النبذ، عن ما هو متفسخ ورجعي. يبدو لي أن بيانكي كان يشير إلى شجاعتي في الذهاب عكس التيار بفيلمي هذا.

لكن ذكرياتي بشأن الفيلم هي حافلة جدا، وأرغب في التخلص منها. إن استحضارها سوف يضعني في حالة من الإرباك نظراً لما تمتع به الفيلم من شهرة وهو يجول عبر العالم ناشراً نوعاً من الجاذبية العالمية.

ألا ترغب على الأقل في إخباري كيف تولدت فكرة فيلمك «الطريق»؟

كيف يمكنك حقاً أن تضع أصبعك على لحظة اتصالك الأول بالشعور، أو بالحس الباطني، توقع ما سوف يكوّنه فيلمك؟ الجذور التي منها جاء زمبانو وجلسومينا (الشخصيتان الرئيسيتان) وقصتهما معاً، هذه الجذور تمتد عميقا نحو موضع غائر ومظلم مسكون بالإحساس بالذنب، بالخوف، بحنين ذائب إلى قيم أخلاقية أسمى، بندم على براءة مغرّر بها.

أنا لا أشعر برغبة في التحدث عن الفيلم. كل ما أقوله سوف يبدو غير متناسب وعديم الجدوى. أذكر، على نحو غائم، أني كنت أقود سيارتي ماراً بالحقول حول روما وأنا مسترخ وكسول، كعادتي وقت التجوال... وأظن وقتذاك ربما التقطت بصيصاً من الشخصيات، المشاعر، الجو العام للفيلم.

بمناسبة الحديث عن السيارات، يبدو لي أنك الآن لا تسوق السيارة، مع أنك كنت شغوفاً بها في السابق...

امتنعت عن قيادة السيارات منذ عشر سنوات تقريبا. ذات يوم قررت أن أتخلص منها. كان لدي سيارة مرسيدس جميلة، خضراء وتتلألأ بلون ذهبي. لها بابان مع إرسال آلي. في ذلك اليوم، جاءت صوبي سيارة فيات صغيرة، يقودها صبي في الثامنة أو التاسعة من عمره. كانت الفيات خارجة من شارع ذي اتجاه واحد، متجاوزة الإشارة الحمراء، لترتطم بي عند مفترق الطرق. جميع المتواجدين هناك، الجالسين في الهواء الطلق خارج المقهى (الفصل كان صيفاً)، بعيدا عن أي منطق وأي دليل، شهدوا ضدي وقالوا أن الصبي على حق... حتى الشرطي. فوراً وفي المكان نفسه، قررت أن أتخلص من السيارة وأكف عن السياقة. كان في الموقع سائح ألماني ما إن سمع الشرطي يلفظ اسمي حتى أبدى رغبته في شراء سيارتي لتقديمها هدية إلى زوجته، في هامبورغ، بمناسبة ذكرى زواجهما بعد شهرين، قائلا بأن تقديم سيارة مخرج «الحياة الحلوة» هدية لها سوف يمثّل أوج الحب والتفاني. أحببت فكرة بيع المرسيدس إلى ألماني. أنهينا عقد الصفقة بمصافحة عند مفترق الطرق، تحت إشارة المرور، أمام الحدث الجانح والحشد الذين صفقوا في استحسان.

ربما كان الوقت قد حان، إذ سأمت من السيارات: الكثير من المشاكل، العديد من الغرامات، إشارات ممنوع الوقوف في كل مكان، ضرائب لا تحصى، والكراج بعيد جدا عن بيتي. إضافة إلى كل ذلك، هناك التحديقات القاتلة التي يوجهها صوبك قتلة أو معتوهون في سيارات أخرى تتبعك أو تحاذيك أو ترغب في التسابق معك.

لست نادما أبدا على رفضي امتلاك سيارة. هناك سيارات الأجرة (أحب أن أجلس في المقعد الأمامي وأتحدث مع السائق) وتلك التي يخصصها منتجو أفلامي لنقل الفنيين، كما أن جميع أصدقائي يمتلكون سيارات... هناك دائما شخص يبدي استعداده لتوصيلي. وعندما لا أجد أحدا، والسماء تبدأ تمطر، أقف في منتصف الشارع وأنعم النظر في السيارات القادمة نحوي، وبلا خجل أحيي السائق متظاهراً بأني أعرفه، ودائما تتوقف السيارة فاعتذر عن الالتباس لكن السائق، ذكراً أم أنثى، يعرض علي بكرم ولطف أن أركب معه ليوصلني.

كنت فيما مضى أملك العديد من السيارات الجميلة، الفاخرة والباهظة. كانت لدي سيارة زرقاء أشبه بطائرة ذات ثلاثة محركات، أشبه بمركبة فضائية. عندما أقودها عبر الأرياف حول روما، كان الأهالي يمسّون قبعاتهم احتراما، والكثيرون ينحنون في تقدير. كنا، أنا ومارشيلو ماستروياني نتسابق في شراء السيارات الجديدة. هذه اللعبة السرية والمضنية جعلت من بورنيا، تاجر السيارات القديمة، رجلا ثرياً. كل يوم كان يرتدي بذلة جديدة أكثر أناقة، أكثر غلاء... وكل هذا بفضل أموالنا، أنا ومارشيلو.

لم أخبرك بعد عن المشاعر والتخيلات المرتبطة بسيارة فيات الصغيرة التي وهبها لي روسيليني كتعويض عن سيناريو كتبته له ولم يدفع لي مقابله. ولم أخبرك عن كل تلك السيارات التي امتلكتها، فقط تلك التي أحببتها كثيرا: ألفا روميو 1910 تبدو لي الأكثر روعة وأناقة، والأفضل تصميما، ولا أفهم سبب امتناعهم عن إنتاج ذلك الموديل الرائع. أيضا أحببت كثيرا سيارات أخرى مثل مرسيدس باغودينا ولانسيا فلامينيا التي عندما كنت أقودها أشعر بأني سائق وزير الخارجية.

بواسطة السيارات اكتشفت العديد من المناطق الرائعة، القرى الجاثمة على قمم التلال، الأرياف، حقول الحنطة تحت أشعة الشمس، إقليم ماكاريس الأشبه باليابان في القرون الوسطى كما صورها كوروساوا في أفلامه... وأشياء أخرى عديدة.

إلى تجولي بالسيارة عبر المدن والأرياف وبمحاذاة البحر أنا مدين بالإلتماعات الأولى لأفلامي، الومضات، الأفكار، الشخصيات، وحتى الحوار. كنت أوقف السيارة في أي موقع أصادفه وأشرع في تدوين الملاحظات. ذلك التجوال الحر بلا هدف، في محاذاة الأشياء والألوان والأشجار والسماء والوجوه الصامتة المطلة من نوافذ السيارات، كان دائما يمتلك القدرة على استقطابي نحو نقطة ساكنة، متعذر تحديدها، حيث الصور والمشاعر والحدس تولد بتلقائية.

فدريكو فلليني في لقطة مع الممثلين

بالعودة إلى أفلامك: في 1953 حققت «الطريق»، وفي العام التالي «المحتالون»... هل أنا مخطئ أم أن أفلامك الأولى كانت متلاحقة على نحو سريع. بتعبير آخر، كنت آنذاك أكثر إنتاجية، محققاً فيلماً كل عام...

أسفي الشديد هو على عدم قدرتي العمل طوال الوقت، على نحو متواصل، وبالسرعة الفعالة والبهيجة التي كنت أتحرك بها في الخمسينيات. البنية المالية لأفلامي صارت أثقل فأثقل وانفتحت على شهية هائلة، ضرب من التضخم يقيناً لم أتسبّب فيه إنما العملية بأكملها صارت أكثر تعقيدا وإزعاجا.

إذا كنت محظوظاً، من جهة، لأنني تمكنت على الدوام من تحقيق الأفلام التي أردت أن أحققها، وبالطريقة التي أردتها، وبنزاعات وتسويات أقل، فأنا من جهة أخرى آسف لعدم التقائي، في كل تلك السنوات، برفيق سفري، بالمنتج العظيم الراغب في تخطيط وتمويل أعمالي وحمايتها من أي انحراف أو ضلال قد يسبّبه الزهو أو الغرور أو الفضول أو التململ ونفاد الصبر، مثلما حدث معي أحيانا. لم تسنح لي الفرصة السعيدة الالتقاء بشخص قادر أن يقدم لي اقتراحات، والذي معه أستطيع أن أتناقش وأتجادل كما كانت العلاقة التي لا غنى عنها بين الرسام والبابا، بين شاعر البلاط والحاكم.

عندما يخبرني منتج أمريكي بأنه يرغب في الالتقاء بي في جراند هوتيل أو في الإكسيلسيور للتباحث بشأن فيلم، مشروع سوف ينفذّ في الولايات المتحدة، فإنني دائما أكون دقيقا في مراعاة المواعيد وأصل في الوقت المحدد حتى لو كنت أعرف بأنني لن أذهب أبدا إلى أمريكا. أنا لا أميل إلى الخداع، لكن الفضول هو الذي يدفعني لأن أسمع ما لدى المنتج. لهذا السبب تضيع مني شهور دون أن أفعل ما ينبغي فعله: أن أقف في الأستوديو وأقول... كاميرا، صوّر.

فلليني في أمريكا... هل من المرجّح أن تذهب يوماً إلى هناك وتصور فيلما؟

كان بمقدوري أن أحقق عدة أفلام في أمريكا لو شئت ذلك، لكنني في الحقيقة لا أعرف إن كنت أستطيع فعل ذلك. دي لورنتيس (المنتج الإيطالي) الذي استقر في أمريكا منذ سنوات، كان يتصل بي هاتفياً مرتين في الشهر في الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً، متظاهراً بأنه يجهل فارق الوقت بين البلدين. لقد عرض عليّ أن أخرج كل الأفلام التي أنتجها هناك، من «كنج كونج» إلى «فلاش جوردون»، لكنني كنت أتردد دائما، وفي النهاية أرفض العرض. في الواقع كنت سأستمتع كثيرا بالاشتغال في قصة نفسية جيدة مثل كنج كونج. بعد عرض الفيلم أخبرت دي لورنتيس بأنني وددت لو نفذّته، وقبل أن أكمل جملتي صاح: «برافو! أخيرا أضاء الله دربك... تعال لنحقق (ابنة كنج كونج) فورا»... ولأنني أحمق فقد رفضت ذلك

العرض أيضا.

أشك في قدرتي أن أحقق يوماً فيلماً في أمريكا. ذات مرّة تلقيت دعوة للذهاب إلى هناك وأن أقضي 12 أو 15 أسبوعا أبتكر وأطور خلالها أفكارا ملائمة. كانوا من الأصدقاء الأمريكان الذين يتسمون باللطف والكرم وأبدوا رغبتهم في استضافتي، وأن يضعوا تحت تصرّفي بيوتهم ووقتهم وكتّابهم، إضافة إلى الرحلات من ساحل إلى ساحل. أخبروني أن بوسعي زيارة مدنهم وأقاليمهم الكبيرة، وأن أشاهد كل ما أرغب في مشاهدته، وسوف يعتنون بي جيدا. بوسعي أيضا أن ألتقي بالفنانين والمثقفين، بأي شخص أرغب في لقائه من نورمان ميلر إلى وودي ألين إلى ترومان كابوتي إلى ذلك الطيف الرقيق والآسر: أندي وارهول. بوسعي أيضا أن أر أي شيء، أي مكان، أي شخص يشبه شخصيات أفلامي.

مع ذلك، وبالرغم من كل تلك المغريات، فقد تخليت عن الفكرة، تراجعت، وفي محاولة صعبة ومرتبكة لتبرئة نفسي من الإثم، عللت الأمر بعدم كفاءتي وأهليتي، بأنني لا أعرف كيف أصنع فيلماً في أمريكا. حتى لو كانت بلادهم تأسرني وتغويني، وتبدو لي أشبه بموقع هائل ملائم لرؤيتي للأشياء، فإنني لا أعرف كيف أرويها في فيلم. نيويورك! إنها مركبة فضائية هائلة، مذهلة، محرّرة في الكون. ليس لها جذور أو عمق، لكنها متدلية على صحن بلّوري لا متناه. هي فينيسيا ودمشق وبنارس... هي كل مدن العالم مندمجة معا.

نيويورك عذبة، عنيفة، جميلة، رهيبة... لكن كيف أسردها؟

فقط هنا، في بلادي، أقدر أن أجرب مثل هذا المشروع الجبار، في شنيسيتا... أي مجازفة أقوم بها في هذا الأستوديو، أشعر دائما بأني محمي من السقوط من الجُرف بواسطة شبكة فسيحة متألفة من: جذوري، ذكرياتي، عاداتي، طباعي، بيتي... باختصار، مختبري. علاوة على ذلك، أن تعيش هناك، أن تتحرك مشاعرك نتيجة ما يحدث هناك، أن تتكوّن لديك أحاسيس وتتلمّس أشياء تتصل بواقع جديد... هذه أمور عادية ويسيرة. يقيناً كلنا قادرون على فعل ذلك، قادرون على رؤيته، تكثيفه وتقويته، وأن نبدي اندهاشنا منه. نحن جميعا نشعر بصدمة، بحافز، بعلاقة مع الأشياء التي لا نعرفها. لكن أن تتحدث عنها، أن تعبّر عنها، أن تصرّح بها على نحو قابل للتصديق، على نحو مفعم بالحيوية، دون أخطاء أو سوء فهم، فذلك لا يمكن تنفيذه إلا بالتعبير عنه بلغتنا الخاصة. هذه هي الوسيلة الوحيدة التي تحت تصرفنا للاتصال مع أنفسنا قبل فعل ذلك مع الآخرين. سوء الفهم ينبع من واقع أن الناس يرون في السينما مجرد كاميرا محشوة بشريط ومهمتها الوحيدة هي أن تصور ما يجري أمامها. عوضاً عن ذلك، يقحم المرء نفسه بين الشيء والكاميرا. بخلاف ذلك، لا يمكن للفيلم إلا أن يعرض معلومات متناقضة على نحو مبهم.

في أمريكا تأتي الأفكار إليّ عبر لغة ليست لغتي، عبر واقع لا أعرف تلميحاته وإشاراته والتي تفلت مني نحو مستوياتها المتراصفة الخاصة، ونحو مكوّنات جذورها. إخراجي للأفلام هو عمل يقتضي التضلّع التام في لغة تنتج رؤية للعالم، أساطيره، تخيلاته الجماعية.

بالتأكيد أنا لا أزعم بأني أعرف كل شيء عن إيطاليا، لكن على الأقل هنا أنا استحضر جهلي، عواطفي، مشاعري. هنا أنا سيد حتى تلك الأشياء التي لا أعرفها. أستطيع القول عن شخص بأنه من برجامو بمجرد النظر إلى ربطة عنقه. حسنا، ربما أبالغ هنا بعض الشيء. لكن في ما يتعلق بالواقع الإيطالي، فإني أزعم فهم العلاقات بين النظم المختلفة للتمثيل، بين الصحف والتلفزيون والإعلان، تراكيب الصور الشائعة بيننا...

لكن هناك مخرجين، لهم منزلة واعتبار، يعملون في أمريكا دونما صعوبة...

نعم، أعرف أن ميلوش فورمان، رومان بولانسكي وآخرين قد نجحوا في الانخراط كليا في الثقافة الأمريكية وفي التعبير عنها، لكن هؤلاء جاءوا من عالم مختلف. إنهم يهود، من أوروبا الوسطى... ينحدرون من أبعاد نفسية وثقافية استطاعت تعويدهم وتأهيلهم ليعيشوا في أي مكان ويتعايشوا مع الآخرين بحيث يكونون أكثر وطنية من مواطني البلد أنفسهم. لديهم دائما تلك الموهبة الخاصة التي تتيح لهم امتصاص تاريخ وثقافة وذكريات الآخرين. في الواقع، هم أصبحوا أمريكيين أكثر من الأمريكان.

قبل 25 سنة تعاقدت على مشروع مع ثلاثة منتجين أمريكان مفعمين بالحماسة والذين قرروا الابتعاد عن الشركات الرئيسية وسياساتها الإنتاجية وصنع أفلام وفق النمط الإيطالي. فالواقعية الإيطالية الجديدة كانت قد أسرتهم وأثارتهم إلى حد أنهم قرروا الخروج من الاستوديوهات والعمل في مواقع خارجية مع قصص واقعية وأفراد حقيقيين «من الشارع»... هكذا كان التعبير الشائع في تلك الأيام.

كنت في لوس أنجلس حاضرا حفل توزيع جوائز الأوسكار، والمنتجون الثلاثة كانوا هناك يرمقونني في استحسان. كانوا مغرمين بكل شيء يخصني، ليس فقط أفلامي (vitelloni والطريق) لكن أيضا ربطات عنقي، تسريحة شعري، الطريقة التي أنطق بها اللغة الإنجليزية. ذات مرّة ارتطمت ركبتي بقطعة من الأثاث، ولم تكن الإصابة خطيرة، مجرد وجع بسيط، لكن كان عليّ أن أصرخ لكي أمنعهم من أخذي إلى المستشفى... ومن يدري، ربما كانوا على استعداد لإخضاعي لعملية جراحية فورية.

بعد معارضة شديدة، وافقت أن أوقّع معهم عقد عمل يتضمن الإقامة في أمريكا لمدّة 12 أسبوعا، بعدها أكون جاهزا لتصوير الفيلم أو أعود إلى بلادي. كانوا على يقين تام من أن الاحتمال الثاني لن يكون واردا على الإطلاق.

هكذا بدأت تجوالي حول الولايات المتحدة. وقد وضعوا تحت تصرفي سكرتيرات، مترجمين، أصدقاء، صحفيين، والأكثر إثارة للإعجاب: مرافقي، رجل المافيا السابق، الذي يدعى سرينيللا. لابد أنه كان في السبعين، غير أنه يتمتع بنشاط وقوة، وجهه مكفهر أشبه بوجوه المصارعين الرومان في الأزمنة الغابرة، وعلى وجنتيه تبدو آثار الجدري. شعره الأبيض، بدلا من أن يضفي عليه لمسة نبالة، يجعله يبدو أكثر دهاء ومراوغة. مع ذلك كان عاطفيا على نحو لا يصدق، يتأثر بمجرد النظر إليّ. نفوذه هائل إلى حد أنه كان يخيفني أحيانا. كان يلبّي على الفور كل ما أطلبه منه. لم تكن هناك قيود أو حدود. حتى الأشياء المستحيلة التي أطلبها بدافع استفزازه وإثارة غيظه. لقد كان في ما مضى زعيما هاما ومهيبا، يملك فندقين في لاس فيجاس. كان مثار إعجاب وخوف. لكن عندما يدندن بالثيمة الموسيقية لشخصية جيلسومينا (في فيلم: الطريق) كانت عيناه تغرورقان بالدموع.

بعد شهر مسني ذلك الوجع الذي يحدثه الحنين إلى الوطن. كنت أقضي أوقات ما بعد الظهيرة في غرفتي بالفندق أجري اتصالات هاتفية مع كل أصدقائي في روما، حتى أقاربي ومعارفي، بل حتى أولئك الذين انقطعت علاقتي بهم قبل سنوات. كنت أحنّ إلى أشياء صغيرة – وكم كان ذلك موجعا ومعذباً – أشياء مثل: الخروج ليلا لشراء الجرائد في جادة كولا دي رينزو أو الذهاب إلى بلازا هوتيل، الأشبه بكنيسة، فقط لأجري مكالمة هاتفية، أو أتسكع في كسل حول المكتبات.

أحببت أمريكا كثيرا... هي التي أغوتني، سحرتني. كان يبدو لي أن كل شيء هناك جاهز الصنع، مثل موقع هائل مصنوع سلفاً بكل مشاهده الكاملة، المضاءة بإتقان، والمصممة على نحو أنيق.

الكثير من الأفكار خطرت لي، وعندما أبوح بها للمنتجين كانوا يبدون حماسة شديدة. لكنني شعرت بأن ليس بالإمكان تجربة شيء وسرده، أن تعيش تجربة وتعبّر عنها في الحال. ليس لدي الموهبة أو الكفاءة التي يتمتع بها الصحفي. إن فرصي للاتصال عبر هذا المستوى هي معدومة تقريبا. علاوة على ذلك، لا أعتقد أنني قادر أن أكون صحفياً جيداً إلا إذا اخترعت الأشياء والقصص.

هكذا، متصرفا مثل فتاة عُصابية هشة، أعلنت لهم رغبتي في العودة إلى الوطن بعد أربعة أسابيع فقط، مبررا ذلك بأنني لم أعد أعرف كيف أكون مخرجاً، لم أعد أعرف كيف أحقق الأفلام. سرينيللا، بقبعته العريضة السوداء، ولفاعه الحريري الأبيض، وسترته ذات الياقة المخملية، رافقني إلى المطار. لم ينبس بحرف، لم يعلّق، بل تقبّل قراري واحترمه، مقتنعا بأنني لم أتخذ هذا القرار إلا لمصلحتي الشخصية، واثقاً بأن هناك أمراً أكثر أهمية بالنسبة لي، أكثر فائدة، «أكثر نقودا»، في قراري بالرحيل.

في اللحظة الأخيرة، قبل أن أغادر، أعطاني سرينيللا عنوان صديق له تم طرده من الولايات المتحدة لكونه «غير مرغوب فيه»، والذي يعيش الآن في إيطاليا. (لا، لا أريد أن أذكر اسمه... فوق ذلك، هو لم يعد هناك)... قال لي سرينيللا: «هو قديس. لقد فعل الخير للجميع لكنهم لم يفهموه. يا بني، إذا احتجت شيئا، إذهب إليه وقبّله نيابة عني»...

لكنني لم أذهب إليه ولم أنقل إليه قبلات سرينيللا، على الرغم من فضولي الشديد لمعرفة هذا القديس. أحيانا، عندما أواجه صعوبة كبيرة في الشروع في تحقيق فيلم، أنظر إلى الورقة التي أعطاها لي العجوز الشرير، الشهير.

نظرة عجول البحر

هل تشعر بالغربة في أوروبا الشرقية أيضا؟

بالنسبة لي، أوروبا الشرقية تبدو أشبه بمنطقة جامبتولا الريفية قرب مدينة ريميني، والتي عاشت فيها جدتي. الطريقة الروسية في تقبيلك والإمساك بك باليدين قبل الترحيب بك، كانت تبدو لي دوماً علامة لذلك الإحساس الديني القروي الذي كنت أتنفسه في بيت جدتي خلال أسبوع الآلام (الذي يسبق الفصح)، إضافة إلى رائحة حلويات معينة.

عندما تواجدت في روسيا كنت واعياً بشكل خاص لهذا الإحساس بالوجود المسيحي الذي يجد صداه في تولستوي أكثر من مايكوفسكي. إنه يعيد ذكريات عن حياة مؤطرة بين الأرض والسماء، موسومة بفصول منضفرة وطويلة، ومحلاة بنكهات وروائح أزمنة سابقة... ذكريات من طفولتي وحواسي مبتهجة بكل الأشياء من حولي، والناس والنباتات والأشجار وعبق البيوت... تلك الأبعاد، حيث في الفجر، تربط الإنسان بالأرض، بالتغيّرات في الجو، بالغيوم، بالإحساس بالأخوة، بشعائر محدودة، بالعودة إلى العطل أو الأعياد، بالعرفان بالجميل تجاه شخص أهداك تلك الأشياء. من الطبيعي أن قسماً عريضا من تلك الأفكار تنشأ أيضا من الأدب.

إيفتوشنكو، الشاعر الروسي الذي التقيت به للمرّة الأولى خلال العرض الأول لفيلم «ثمانية ونصف» في مهرجان موسكو، على الفور بدا مثل أي صديق من أيام الدراسة. ما إن عرّفوني إليه حتى أحاط بنا الصحفيون والمصورون، وكل شخص ينتظر منا أن نقول

أشياء هامة. المترجمون تعلقّت أسماعهم وأبصارهم بكل كلمة قد تصدر منا، لكننا لم نعرف الأشياء المناسبة التي ينبغي قولها والتي قد تكون لها أهمية تاريخية حاسمة.

الواحد منا أحب الآخر، هكذا ببساطة. وبعد سنوات، قام إيفتوشنكو بزيارتي في فريجيني. هناك تحدثنا معاً مثل صديقين قديمين. وقد تعلّم اللغة الإيطالية في ثلاثة أيام.

ذات ليلة، على الشاطئ، روى لي ما حدث في جرينلاند ذات أمسية شتوية – واحدة من تلك الأمسيات التي تدوم ستة شهور – حيث قام شخص من الإسكيمو يمتلك آلة عرض سينمائية داخل سفينته التي تمخر عباب المياه الجليدية، وعرض عليهم فيلمي «ليالي كابيريا». الحاضرون استمتعوا بالفيلم وتفاعلوا معه... حتى الدببة القطبية.

ثم قال شيئاً جميلاً أتذكره دائما كلما فكرت في إيفتوشنكو... قال لي أن الفقمة (عجل البحر) لها نظرة حنونة وندية مثل نظرة زوجته. لا أعرف ما إذا كان هذا التشبيه يسرّ المرأة... أن تسمع من زوجها أن لها عينين مثل عينيّ فقمة، لكن منذ ذلك الحين صرت أنظر إلى عجول البحر على نحو مختلف. وذلك حقيقي: إن لها عيوناً جميلة جدا تتصف بعذوبة مقلقة والتي تجعلك تشعر بالذنب.

فيما كنا، أنا وإيفتوشنكو، نتمشى على طول الضفة، سبقنا بمسافة أصدقاءنا الذين كنا نسمع أصواتهم خلفنا في الظلام. الصيف لم يبدأ بعد. وكانت ليلة جميلة، باردة باعتدال بعض الشيء، وفجأة بدأ إيفتوشنكو في خلع ثيابه ويتعرّى إلا من سروال تحتي فيما كانّ يلقي شعراً، وبلا إشعار رمى بنفسه في المياه وسبح حتى غاب عن بصري. عندما وصل الآخرون وعلموا بالأمر شرعوا في توبيخي ولاموني لأني سمحت له بفعل ذلك. ثم أخذوا ينادونه لكننا لم نر أمامنا غير الظلام الدامس، وبضع ومضات بعيدة، وامتداد هائل للمياه تتمازج مع ضوء النجوم.

ما الذي ينبغي علينا فعله؟ نتصل بخفر السواحل؟ السفير الروسي؟ خروتشيف؟... أحد الأصدقاء بدأ يبكي ويندب قائلا: «كان شاعرا عظيما»... في الواقع، كنا جميعا نفكر في ما هو أسوأ، لأن ساعة مرّت منذ اختفائه. قررنا أن ننظم فرق انقاذ، لكنه أخيرا بان خارجاً من الظلمة على طول الضفة. لقد عاد سباحة، وعندما خرج من المياه، أراد أن يعرف رأيي في أيهما الشاعر الأعظم: توركواتو تاسّو (كبير شعراء إيطاليا في أواخر عصر النهضة) أو لودوفيكو أريوستو (شاعر وكاتب مسرحي إيطالي من عصر النهضة أيضا)... يا له من شخص رائع وبهيّ! رفيق طفولة حقيقي.

لكن لماذا أخبرك بكل هذا رداً على سؤال عمّا إذا كنت أشعر بارتياح أكثر في أوروبا الشرقية؟

لقد تعوّدنا في إيطاليا على التضحية بحريتنا، ولا أظن أن لدينا الطاقة أو الصبر لاحتمال البلادة المخزية والحماسة الرقابية التي يتسم بها النظام الشيوعي.

عندما أرادوا عرض فيلمي «أماركورد» (أنا أتذكر) في روسيا، دعيت إلى السفارة السوفيتية في روما لتبادل الحديث. كان هناك كافيار، فودكا، ووزير لطيف ومهذب لكن لا سبيل إلى فهمه أو النفاذ إليه. لقد أراد هذا الوزير مني أن أوافق على حذف لقطات من الفيلم. لم أفهم السبب، ولم أعلم أي اللقطات يرغبون في حذفها. بالطبع عارضت ذلك.

قال المترجم: «الوزير يسأل لم تريد أن تحرم الشعب الروسي من مشاهدة فيلمك؟»... قلت له: «حقا لا أريد ذلك. على العكس، سأكون سعيدا لو عرض فيلمي في الإتحاد السوفيتي». المترجم نقل كلامي، أصغى إلى الوزير ثم استدار نحوي قائلا: «إذن يجب أن تحذف المشهد الذي يدور في دكان التبغ»... فسألت إذا كان الوزير نفسه منزعجا وقلقاً من منظر ثدييّ المرأة البائعة... المترجم الذي ارتبك قليلا، ترجم كلامي ثم سارع ليطمئنني: «لا، أبدا»... الوزير أيضا هزّ رأسه كما لو يريد تطميني، وعلى وجهه تعبير رزين. سألت: «إذن هل لي أن أعرف، لماذا يعتبر الجمهور الروسي مختلفاً عنه؟ إذا كان ذلك مناسبا لشخص مثله فلا بد أن يكون مناسبا لآخرين...

استمر النقاش بتلك الطريقة فترة من الوقت، والمترجم يزداد حرجا وارتباكا في ترجمته لأقوالي، والوزير يلحّ على أن ليس من حقي أن أحرم الشعب السوفيتي من متعة مشاهدة فيلمي.

في النهاية غادرت حاملا معي الهدايا من الفودكا والكافيار، وابتسامات كل شخص هناك مع توكيدات على مشاعر التقدير والإعجاب. لكن عرض «أماركورد» في روسيا بعد بتر المشهد الذي يدور في دكان التبغ، وأيضا المشهد الذي فيه يمارس الفتيان العادة السريّة في سيارة قديمة. هكذا، لم يحرم الشعب الروسي من فيلمي بل من بعض قيمته. ذلك الجانب الفاشستي، المقيّد، الرقابي – الأكثر من كرسي الاعتراف والأكثر ظلامية من الكنيسة – يجعل من الاتحاد أمراً مستحيلا.

هل واجهت قط أية مشكلة مع الرقابة الإيطالية؟ أذكر أن فيلمك «ليالي كابيريا» أثار احتجاجات عديدة لدى الدوائر الكاثوليكية...

الرقابة منعت عرض الفيلم وأنا خشيت أن يحرقوا النسخ السالبة، لذلك امتثلت لنصيحة صديق يسوعي، مثقف، أقل صرامة في ما يتعلق بأعراف الكنيسة، هو الأب أربا. هكذا قمت بزيارة كاردينال شهير في جنوا، ويعد من الشخصيات البارزة والقوية ضمن السلطة الدينية، ورجوته أن يشاهد الفيلم ليحكم بنفسه.

في غرفة عرض صغيرة تقع خلف المرفأ، وفي وسط الغرفة، وضعت كرسياً كنت قد اشتريته قبل يوم من تاجر يتعامل مع الأشياء الأثرية، والكرسي يشبه عرشاً بفخامته والوسادة الحمراء الكبيرة والحواشي الذهبية. بعد منتصف الليل بنصف ساعة، وصل الكاردينال بسيارته المرسيدس السوداء.

لم يكن مسموحا لي أن أمكث في غرفة العرض، لذلك لم أعرف ما قيل هناك، وما إذا رجل الكنيسة الرفيع قد شاهد الفيلم كله أم أنه استغرق في النوم بعد بضعة مشاهد. الأرجح أن الأب أربا كان يوقظه في لحظات معينة عندما تكون هناك لقطات لمواكب أو لصور دينية. وفي النهاية قال: «المسكينة كابيريا، يتعين علينا أن نفعل شيئا لأجلها»!

شخص ما اتهمني علانية بأنني أشبه ريشيليو الذي، بدلا من مواجهة خصمه على أرض مكشوفة، يتآمر عليه من وراء الكواليس. لحسن الحظ في تلك الأيام كان لدينا ما يشغلنا ولم يكن عندنا وقت نبدده في المهاترات.

في النهاية تم إنقاذ الفيلم، لكن بشرط استثنائي واحد أعلنه الكاردينال: حذف المشهد الذي يتضمن رجلا يحمل كيسا.

وما الذي يحتويه هذا المشهد؟

ذلك الجزء من الفيلم استوحيته من شخصية رجل غريب وملفت ورائع، كنت قد أمضيت معه ليلتين أو ثلاث ونحن نتجول ونهيم في أنحاء روما. كان رجلاً محسناً محباً للخير، ساحراً إلى حد ما، والذي بعد أن مسّته الرؤيا كرّس نفسه لمهمة خاصة: كان يجمع المحرومين من أكثر بقّاع المدينة غرابة ويمنحهم الطعام واللباس مما يحمله معه داخل كيس... كان يفعل ذلك يوما بعد يوم.

معه شاهدت أشياء بغيضة ويصعب احتمالها. برفع غطاء أحد المجاري، حيث لا ينبغي أن يكون هناك إلا الوحل والفئران، كنا نجد امرأة عجوزا نائمة. في دهاليز مبنى ضخم، حيث موقع الحزب الاشتراكي الآن، ينام المتشردون الذين لا مأوى لهم حتى الساعة الخامسة صباحا، سرّا وبتواطؤ من الحارس الليلي الذي يسمح لهم بالنوم هناك. الرجل ذو الكيس يعرف كل تلك الأماكن. كان يهب الطعام، وحتى الحقن، في مكان أو آخر.

في الفيلم تخيلت أن كابيريا تلتقي به أثناء عودتها إلى البيت مع بزوغ الضوء الأول من الفجر، متذمّرة لأن زبوناً حقيراً احتال عليها ولم يدفع لها. هي ترى الرجل ذا الكيس يترجّل عن دراجته ويتجه نحو مقالع الحجارة، يتوقف عند حافة ما يشبه الهاوية وينادي امرأة باسمها: مومس عجوز كانت كابيريا تعرفها عندما كانوا يطلقون عليها لقب «القنبلة الذرية». إنها تخرج من ذاك الوادي الضيق الشديد الانحدار، في وضع بائس ومزر، وقد صارت تعيش حياة خُلد وليس حياة بشر.

بعد ذلك، تقبل كابيريا أن يوصلها إلى البيت هذا الرجل ذو الكيس، شاعرة بالتأثر للقصص التي يرويها. إنه مشهد محرّك للمشاعر، لكن كان عليّ أن ألغيه بناءً على أمر الكاردينال. واضح أن دوائر كاثوليكية معيّنة تشعر بالقلق والانزعاج من فيلم يوجّه هذا النوع من الثناء والتقدير لرجل محسن ومحب للبشر، غريب ولم يمسّه تأثير الكنيسة ونفوذها، بل يعمل خارج محيطها.

إذا اضطرت الرقابة، لسبب أو لآخر، أن تلغي قوانينها وتسمح للفنانين بحرية تامة... هل ستحقق فيلما إباحيا (بورنو)؟

الكلمة تنطوي بداهة على معرفة معينة بالسوقية والابتذال. وشخصيا لا أعرف كيف ألبّي هذه الرغبة، إن مدلولاتي الرمزية المعتادة سوف تحوّل العمل نحو وجهة ربما سوف لن تسرّ لا الموزعين ولا ذلك النوع من الجمهور. علاوة على ذلك، لم أجد حتى الآن شخصا يعلن بإعجاب أنه شاهد فيلما بورنوغرافيا جميلا.

الملاحظ أن النسوة اللواتي يظهرن في هذه الأفلام هن بشعات جدا ويجعلنك تشعر كأنك في مشرحة أو فناء للماشية. وأنت تشاهد، تتنفس جو المَبغى هنا، والذي يعني أن فيلم البورنو يجعلك تشعر بأنك تعرف أقل مما كانت تعرفه من قبل، وأنك تشارك في الحط من قدر الطقس الجماعي.

لم تتحدث عن فيلمك «المحتالون» الذي عُرض قبل «ليالي كابيريا»... لم اخترت ممثلاً أمريكيا؟ هل المنتج هو الذي فرض عليك اختيار برودريك كراوفورد؟

لقد حالفني الحظ السعيد في العمل، طوال الوقت، مع منتجين أبدا لم يفرضوا عليّ شيئا أو أحدا. إذا حدث بيننا اختلاف في الرأي وفي وجهات النظر، كنا نتوقف عن انجاز المشروع ولا نواصل العمل في شيء يثير بيننا خلافا حاداً. وحتى عندما يصل الأمر إلى حد قطع العلاقات، وهذا حدث مراراً، فإن علاقتي بالمنتجين، أولئك الذين أنتجوا أفلامي والذين لم أتفق معهم أو فسخت عقدي معهم، تظل دائما ودودة ومحبة. خلاصة القول، أننا منذ زمن سحيق كنا على نفس الاتجاه من عملية صنع الأفلام، وقد فهم بعضنا البعض بلا أوهام أو خداع.

اخترت برودريك كراوفورد بعد صعوبات جمة في العثور على الشخصية الرئيسية بين الكثير الكثير من الوجوه. ذات مساء وأنا أتمشى في ميدان مازيني، شاهدت ملصقاً كبيراً على الجدار لفيلم يشارك فيه كراوفورد، وقد تمزّق الملصق عمودياً. نصف وجهه لا يزال

معروضاً، وتحته نصف العنوان ونصف اسم الممثل. العين الصغيرة في ذلك الجانب من الوجه السمين تذكّرني بذلك التعبير الحاد والخبيث الذي يتمتع به شخص يدعى ناسي، والذي اشتهر في ريميني بعد أن باع رجلا ألمانياً قطعة ممتدة من البحر قبالة جراند هوتيل، أو هكذا قيل لنا عن ناسي المحتال، والذي عندما يسألونه في مقهى كوميرس عن مدى صحة الحكاية أو عدمها، كان يطلب دعوته على الشراب أولاً، ثم يلفظ بعض الجمل المستعارة من حكمة شرقية، مثل: «نحن لا نعود نعرف كيف نرى الحقيقة لأننا لا نعرف كيف ننحني حتى نتصل بالأرض». وإذا طلب منه شخص أن يشرح هذه الجملة، يتعين عليه، لكي يجيبه، أن يقدم له كأساً آخر من النبيذ. وهذا الوضع، بين إجابات ناسي الحكيمة المبهمة وأباريق النبيذ، يمكن له أن يستمر حتى فترة ما بعد الظهيرة حيث يغادر مخموراً كلياً، هذا الشبيه بعرّاف غامض، متجهاً نحو الضباب فيما يغني بصوت جهوري.

وجه بروديريك كراوفورد! يا له من وجه رائع وهائل!... إنها شهادة حسّية تماما على فن المصور السينمائي. بمجرد أن يرفع حاجب العين، تجد قصة هناك. تلك العينان الغائرتان في الوجنتين الممتلئتين تبدوان كما لو تنظران إليك من خلف الجدار، مثل جحرين في جدار.

المنتج الذي كان قلقا بشأن الشائعات المتداولة عن ولع بروديريك بالخمر، أراد إضافة تحذير في عقد عمل الممثل بحيث يشير في صفحة إلى المشروبات المسموح له بتناولها.

الواقع العذري للأشياء

الحياة الحلوة....

أجيبك فوراً، كما في اختبار تداعي الكلمات: أنيتا إيكبرغ! بعد خمس وعشرين سنة من تنفيذ الفيلم، يظل عنوانه وصورته متلازمة مع أنيتا ولا يمكن فصل ذلك عن هذه الممثلة.

رأيت صورتها للمرة الأولى في صفحة كاملة من مجلة أمريكية: نمرة جبارة في هيئة فتاة عابثة جالسة منفرجة الساقين على درابزين سلّم... وقلت: «إلهي لا تدعني ألتقي بهذه المرأة في أي وقت».

لقد تكوّن لدي ذلك الإحساس المدهش، بالخدر الذي يسبّبه التنويم، بالذهول الذي يشعره المرء عندما يواجه كائنات استثنائية مثل: الزرافة أو الفيل أو شجرة استوائية... هذا الإحساس اعتراني ثانية، بعد عدة سنوات، لما رأيتها تأتي صوبي في حديقة فندق دي لا فيل، يسبقها ويتبعها ويحيط بها من الجانبين ثلاثة أو أربعة رجال قصار القامة، زوج، وكلاء أعمال... وهؤلاء تلاشوا مثل ظلال حول مصدر مطوّق بهالة من ضوء.

أرادت أنيتا أن تعرف تفاصيل السيناريو، وما إذا الشخصية التي ستمثلها طيبة، ومن هم الممثلون المشاركون... كانت تطرح الأسئلة، وهي تحتسي كأسا من الكوكتيل، بصوت طفولي مبحوح والذي يجعلها مغوية بشكل غامر. وقتها بدا لي أني أكتشف الواقع العذري للأشياء، للعناصر، وفي خدر تام قلت لنفسي: «آه، ها هي شحمة الأذن... ها هي اللثّة... ها هي البشرة الإنسانية».

في تلك الأمسية، ذهبت لرؤية مارشيلو ماسترويانى الذي أصغى إليّ منزعجا بعض الشيء لكن دون أن يعلن ذلك، بل يستحثني بكلمات قليلة، متوترة إلى حد ما، مثل: «استمر... حقا؟... لكن... حسنا... «ثم يختتم الحديث قائلا بنبرة تتسم بالكياسةً واللطف، رافعا حاجب العين مثل كلارك جيبل: «لنذهب ونر هذه السيدة».

أنيتا، بخبرتها العميقة مع الرجال، عندما قدموا لها مارشيلو كي يتعرّفا على بعض، مدّت له يدها وهي تنظر في شرود إلى جهة ما، ولم تنبس له بكلمة واحدة طوال السهرة. فيما بعد، وبينما كان مارشيلو يناقش مسألة ما، تطرّق إلى أنيتا إيكبرغ وقال بأنها ليست ذات أهمية إلى هذا الحد، بل أنها ذكّرته بجندي ألماني حاول ذات مرّة الفرار من الشرطة العسكرية بالاختباء في شاحنة. لقد شعر مارشيلو بالغيظ والانزعاج من ترفّع أنيتا عليه وتجاهلها له.

فيلمك «الحياة الحلوة» يظل أحد مفاتيح ثقافة وخيال القرن العشرين... بعد أكثر من عشرين عاماً، كيف تنظر إليه اليوم؟ إلى أي مدى كنت مدركاً آنذاك لعناصره السوسيولوجية؟

بانتظام كنت أضل الأصدقاء والصحفيين بالقول أن روما التي صورتها في «الحياة الحلوة» هي مدينة باطنية، وأن عنوان الفيلم ليس له أي غاية أخلاقية أو هجائية. العنوان يعني ببساطة أنه بالرغم من كل شيء فإن للحياة عذوبتها وحلاوتها العميقة التي لا يمكن إنكارها.

أتفق تماما مع أولئك الذين يؤكدون بأن المؤلف آخر من يستطيع التحدث عن عمله بدراية تامة. وأنا لا أريد أن أبدو مثل شخص يميل، عبر النزوع الاستعراضي أو التغنّج، إلى التقليل من شأن ما فعله، لكن لم تكن لدي مطلقا أية نيّة محددة لأن أشجب، أنقد، أجلد، أو أهجو. الاعتراض والاحتجاج والغضب... حالات لا أطيقها. أنا لا أتهم أحدا. المشهد الذي يصور الشخصيات البارزة والشهيرة في المجتمع؟ لقد أضفت هذا المشهد أثناء إعادة تصوير اللقطات. استوحيت ذلك من القصص التي رواها لي برونيلو روندي، وهو الضيف الدائم على الحفلات المقامة في بيوت الأرستقراطيين في روما.

طقوس العربدة في المشاهد الختامية؟ لقد ظننت أن بيير باولو بازوليني خبير في هذه الأمور، لذا دعوته ذات ليلة على العشاء، وعندما سألته، اتضح أنه لا يعرف شيئا عن طقوس العربدة عند الفئات البورجوازية ولم يشارك قط في أية حفلة منها، كما لا يعرف أحدا بإمكانه أن يساعدني.

هكذا شرعت في تصوير المشهد دون أن تتوفر لدي أية فكرة عنها. لقد عوّلت على الممثلين، واضعا إياهم في مواقف غير مقنعة من الفسوق والانغماس في الملذات. وكانت تعمل معي مساعدة هولندية، شابة جميلة، لا تفارقني بنظراتها المليئة بالرجاء اليقظ، منتظرة في استثارة أن تراني أصور عملا شائنا وفاضحا. بعد ساعتين من التصوير سمعتها تهمس في خيبة أمل: «فلليني يرغب أن ينفذ مشهداً إباحياً ولا يعرف كيف يفعل ذلك».

لكن فيلم «الحياة الحلوة» هو أكثر من ذلك، إنه يعيّن تخوم مرحلة في الحياة الإيطالية، وقد أصبح رمزها. الفيلم أثار الكثير من المناقشات والمناظرات والجدال... كما أحدث فضيحة...

أدرك أن فيلم «الحياة الحلوة» يشكّل ظاهرة تجاوزت الفيلم نفسه، ليس فقط وراء نطاق منظر الأعراف والعادات التي عكسها الفيلم، بل أيضا بسبب جدّته: كان أول فيلم إيطالي تستغرق مدة عرضه ثلاث ساعات وثلاثين دقيقة... حتى أصدقائي طلبوا مني اختصاره. وكان عليّ أن أدافع عنه بكل ما أملك من قوة. لقد حققته بالطريقة التي بها أحقق كل أفلامي... جزئيا لكي أتخلص منه، وعلى نحو خاص، بدافع الرغبة الملحة والوقحة في سرد القصص.

فدريكو فلليني

يبدو لي أن العامل الملهم للفيلم، وتشكيل صوره، نابع من أسلوب الحياة المعروض في المجلات المصورة آنذاك... مشاهد حمقاء بلا معنى تمثّل الحياة الأرستقراطية والفاشية. كانت المجلات نصور تلك المشاهد وتمجّدها على صفحاتها. كانت –المجلات– المرآة المضطربة لمجتمع، على نحو متواصل، يمجّد نفسه، يستعرض نفسه، يطري نفسه في زهو. إنه يمثّل إيطاليا الرجعية في القرن السابع عشر، وقد استمتعت بالسخرية منه.

لكن كيف بإمكاني أن أشرح لتلك السيدة العجوز الضئيلة، المرتدية ثوبا أسود وقبعة من القش مزيّنة بالأشرطة. بعد شهرين من عرض الفيلم، انفجرت الفضيحة. جريدة أوبزرفاتور رومانو كانت تنشر يوميا مقالات محمومة وعنيفة ضد الفيلم وصانعه، مطالبة بضرورة سحب موافقة الرقابة على عرض الفيلم، وحرق النسخ السالبة، ومصادرة جواز سفري. ماذا كان يمكن أن أقول لتلك السيدة العجوز الضئيلة التي قفزت ذات يوم من سيارتها المرسيدس الفاخرة، رافضة أن يساعدها سائقها، وانطلقت مسرعة عبر الميدان لتندفع نحوي وتجذب ربطة عنقي، صائحة في وجهي بغضب عارم: «كان ينبغي أن تربط صخرة حول عنقك وتغرق نفسك في قاع البحر بدلا من أن تثير فضيحة كهذه».

و بمساعدة السائق استطعت أن أعيدها إلى سيارتها، مقدماً لها اعتذاري، مع أني في الحقيقة شعرت بضيق وانزعاج يماثل ذلك الذي شعرت به بينما كنت أتمشى وحيدا في بادوا ظهيرة أحد أيام أغسطس وشاهدت على باب كنيسة ملصقاً هائلا بحاشية سوداء مع كتابة: «لنصلي من أجل تخليص روح فدريكو فلليني... الخاطئ جهارا».

لمواجهة واقع حياتنا، لفهم لحظتنا التاريخية... هذا يُعد –بوجه عام– واجباً أخلاقيا... هل هو كذلك بالنسبة لك؟ ما الذي تراه في العالم الذي نعيش فيه؟

أنا لا أعوّل على الآراء... أرفضها على الفور. دائما يبدو لي أنها مهمة غير مجدية، ميئوس منها، تقديم تصورات سياسية مبنية على أحداث وتشخيصها. أنا لا أملك أدوات قياسية ولا الحماسة لامتلاك ذلك. أنا مدرك أن موقفي هو موطن ضعف طفولي، هو أحد عيوبي، لكنني لا أرى نفسي ممتلكاً النضج الفكري، أو الموضوعية، أو الحدس الملفت والضروري لفهم ما يوجّه المجتمع وبواسطة أية متاهات مبهمة وصل هذا المجتمع إلى طرق مسدودة غير نافذة. لا أعتقد أن العالم موجّه بواسطة دماغ خارق نبوئي وغامض. أخشى أن العالم ينساق وينجرف فحسب. ربما ذات مرّة كانت هناك خطة والتي صارت منسية منذ ذلك الحين، مثلما حدث مع خطة الكنيسة لتخليص الجنس البشري.

في البدء كانت الكلمة حتماً، لكن منذ ذلك الحين تم تركيب شبكة من الحرّاس والشعائر التي جعلتنا ننسى ذلك. متاهة الطقوس وحدها هي التي بقيت، دون أن نعود نتذكّر المدخل

والمخرج أو حتى كيف نتحرك بداخلها. ربما علينا فقط أن نتحرك، بطريقة أو بأخرى، بحيث نحوّل ألمنا المبرح إلى غذاء لنا وللآخرين... هذا يعلل فتنة روايات كافكا وبورخيس.

أولئك الذين ليسوا مثلي، الذين ليس لديهم نظرة علمية للأشياء، ولا يقيسون التقدّم بلغة المنطق، يكرّسون أنفسهم تقريبا للأحلام السارة أو لعقد الذنب القاتمة والتي تكشف، خلال الحياة اليومية، كما نعتقد، الإشعاع المبشّر به في رؤيا القديس يوحنا أو في نبوءات نوستراداموس.

الإغواء الأقوى هو أن تقول بأن المستقبل قد سبق أن انقضى. ربما لأنني قرأت الكثير من قصص الخيال العلمي. لكن أنا أيضاً شاركت أحياناً في العدوان الأحمق وتقاسمت الأنانية البغيضة، التي تتفشى في الجنس البشري أثناء تدميره للموارد الطبيعية في كوكبنا. المشهد فاجع وكوارثي، لكنني أقبله من وجهات نظر مختلفة، لأنني –كمخرج سينمائي– أجده مغرياً، وكذلك بسبب المضايقات المستمرة من قِبَل الكاثوليكية التي تحملناها لمدة 2000 سنة. علاوة على ذلك، فإن تقديم مبرر واه لعمليّة التقدم هو أمر غير كاف... إنها مسألة تعصّب وأنانية. هناك رغبة في ركوب سفينة نوح أخرى والسفر بها عبر مركز الكارثة مع عدد ممن تم انتخابهم من البشر والحيوانات.

لكن، في نظرك، ما هي مسئولياتك؟

المسئولية الوحيدة التي أشعرها هي أن أتجنب «الاقتراب أكثر مما ينبغي»، أن أتجنب الحميمية، والتي هي نتيجة مباشرة للغباء والجهل. الاقتراب حالة إيطالية نموذجية، موقف سيكولوجي كنا دائما نرعاه ونستمتع برعايته. نحن دوماً نفترض أنه مورد، ملاذ، شيء في الجينات يحسدنا عليه الآخرون. لكنه تقريبا ليس غير استسلام مثير لمزيج من الشفقة والسخرية، من أجل البقاء على قيد الحياة فحسب... ذلك كل شيء. أشعر بمسئولية تفادي الخداع والتضليل، أن لا أكون قانعاً بما عندي. أحتاج أن أشهد على التعقيدات التي أجدها بواسطة التطبيق الصارم لتلك الأداة التعبيرية التي تحت تصرفي. لا يجب أبدا مجرد الاقتراب أكثر مما ينبغي. ولا يجب أن ننسى بأن التعبير الفني أيضا له جانب هزلي فيما يقترح رؤية للأشياء، فيما يشاطر الآخرين لحظة طيبة أو سيئة، فيما يرحّب بالخيال داخل اللعبة.

في وقت مثقل بالالتباس والخوف، رفْع أعيننا عن الأعماق، عن العملي واليومي، يجعلنا نشعر بالذنب من استمتاعنا بالرفاهية أو الانحراف. عوضاً عن إيجاد الإحساس بالحرية، ثمة من يجعلنا نشعر أن حتى استخدام الوقت الحر لابد أن يكون إلزاميا... بتلك الطريقة، يصبح وقتاً خاوياً لا يتصل أبدا بذات المرء ولا بالحياة.

نحن لدينا مساحة تزداد صغرا للتأمل الجمالي، المفهوم بالمعنى الإغريقي كنزوع إلى حب الجمال. الجمال يبدو أقل تضليلا وإغواءً لو بدأنا في الاعتقاد بأن الجميل هو كل ما يستدعي شعوراً مستقلاً عن القوانين الراسخة. كيفما كان بلوغنا إليه، فإن المجال العاطفي يحرر طاقة هي دائما إيجابية، سواء أكانت من وجهة نظر أخلاقية أم جمالية.

ما الأشياء الأخرى التي تحرّكك وتثير مشاعرك بعمق؟

البراءة. حالاً أستسلم لأي شخص بريء وأحاكم نفسي بصرامة. الأطفال، الحيوانات، الطريقة التي بها تنظر إليك بعض الكلاب. يزعجني الاحتشام المفرط الذي أراه أحيانا في رغبات أناس متواضعين.

الجمال يحركّني أيضا: نظرات عجلى من نساء جميلات على نحو فاتن واللواتي يملأن الجو من حولهن بضوء خاص/ مناظر مثيرة للمشاعر/ تعبير إبداعي: الكاتب أو الرسام الذي ينجح –على الورق أو على الكانفاس– في أسر الإحساس بحالات العالم، الرؤيا التي سوف تدوم إلى الأبد، تحرّك مشاعري في انفعال عميق.

من ناحية أخرى، الطبيعة تجعلني محايداً، لا مبالياً، وفاتر الهمّة. أعرف أن ذلك شاذ ومرضي، لكنني لا أستطيع أن أعلل هذا العيب والنقيصة فيّ. أنا في الحقيقة لا أرى الطبيعة ولا أختبرها إلا كذكريات: الغابة التي كنت أراها في طفولتي، البحر، الغسق. لكن الريف الجميل اليوم، الغروب، الجلال البدائي للجبال، صمت الثلج المتساقط... كل هذه الأشياء لا تحركّني إلا إذا استطعت أن أعيد إنتاجها في الأستوديو، حين أصهرها معا بالحرير والجيلاتين.

ما الأشياء التي تثير فيك الإحساس بالخجل؟

الحماقات التي أتفوّه بها أثناء المقابلات الصحفية، الأحاديث الحميمة، الثرثرة العقيمة عندما لا يُطلب مني أن أتكلم، الصمت الذي استغرق فيه حين يتعيّن علي أن أتكلم. أخجل عندما أكون مبهما، متكيّفا، طائشا.

أحيانا أخجل قليلا عندما لا أكون واثقاً من أي شيء. كل شخص يدّعي، بطريقة ملطّفة وبريئة، أنه غير واثق، يجعلني أشعر بشيء من القلق والارتباك والالتباس والتنافر.

أنا أشبه بسائح فضولي لكنه ضجر، أشبه بعابر سبيل. شخص يوجد هناك ولا يوجد.

من يستطيع أن يكون غاضباً على نحو انفعالي ومتقد، الذي يراوغ وينقلب، الذي يحلف باقتناع، الذي يكره ويحب بتهوّر... أنظر إليه بمزيج من الانشداه والإعجاب.

لا أذكر أين قرأت بأن النموذج السيكولوجي المحدد كفنان يتذبذب باستمرار بين شعورين بداخله: شعور مشع بالقوة والأهمية، بالرضا شبه السماوي. والشعور بالوهن والإحباط، الذنب، اللوم، العقاب.

هذان الشكلان المتباينان من الشعور هما وجهان متعارضان من حياة الفنان... يختبرهما بوعي تقريبا. أحيانا يراها كلعنة، وأحيانا كحالة وجود مُرضية وسارة على نحو استثنائي.

الكنيسة الكاثوليكية، بمعرفتها العميقة للنفس البشرية، قد تعاملت –على نحو ممكن تبريره– مع الفنانين باعتبارهم أطفالا: هي من جهة تحفّز إبداعاتهم بالهدايا والجوائز، لكي يكرّسوا مواهبهم لتمجيد قدّيسيها وشهدائها وأساطيرها، لكن في الوقت نفسه تعزّز الإحساس بالإثم الذي يجب على الفنان أن يشعره تجاه العمل الذي لا يقدم فائدة مباشرة، وتجاه الحياة التي تُعاش خارج القوانين... حياة مغزوّة من قبل قوى شريرة خفية تقوده إلى ارتكاب الخطيئة ضد النظام والأعراف التقليدية والوصايا الشرعية.

تحدثت عن الهدايا والجوائز التي تقدمها الكنيسة إلى الفنانين... أين مكان المال في حياتك؟

لدي فكرة غامضة وغائمة عن القيمة الحقيقية للمال، وعلاقته بقيمة الأشياء. أشعر بلا مبالاة وعدم اكتراث بالأرقام الكبيرة (بالتالي فإني أنفق المال بحماقة وبلا حذر). من جهة أخرى، ردود فعلي تجاه المبالغ الصغيرة من المال تبدو سخيفة ولا معقولة، إذ أني أدفع هذه النقود بعد تردد وممانعة كتلك التي يشعرها من يتعرّض للسرقة.

فدريكو فلليني

أظن أن نظرتي غير الواقعية للمال لها مشاعر متجذرة عميقاً في أجزاء من فترة شبابي المبكّرة عندما وصلت بشق النفس إلى روما أثناء الحرب، مقتصداً في الإنفاق حتى لا أتخطى حدود دخلي. الحياة آنذاك تجربة درامية. في ذلك الوضع كانت قيمة المال مضخّمة جدا: ألف ليرة تعني سلاماً وهدوءا، تعني جائزة نوبل.

في الأيام المبكرة تلك كابدت مرحلة بوهيمية حيث التشرد والصعلكة، لكنها كانت فترة قصيرة جدا استثمرتها في قصص لاحقة مضفياً عليها لمسات رومانسية. وجبات العشاء كانت تتألف من قهوة وقشدة، والفنادق شهدت هروبي بعد إخراج الحقيبة من النافذة.

أنا أكسب المال على نحو سريع وبسهولة نسبية. لست غنياً ولا أعرف كيف أخطط لكي أصبح ثرياً، لأن ذلك لا يثير اهتمامي. وليس لدي ميول تملكيّة: أمر مزعج بالنسبة لي أن أمتلك أشياء. لا أحب اقتناء وحيازة أي شيء. سريعا أتخلّص من الأقلام، ساعات اليد... حتى خزانة الثياب المليئة تجعلني أرغب في رميها كلها خارجا.

أنا لا أعبث، لا آخذ إجازات، ولا أفهم شيئا عن القوارب. أما السيارات، فقد سبق أن قلت لك بأنها لم تعد تروق لي. لا رغبة لي في التملك، التجميع، الادخار، التخزين. لحسن الحظ، ضمن حدود متواضعة، مثل أغلب النساء، زوجتي جولييتا تحب أن تقتني الأشياء التي تكفل أسلوب حياة سخية إلى حد ما، مع أنها أكثر حذرا مني بعض الشيء.

أحيانا نمرّ بفترات صعبة وقارصة، فجأة أحط من قدر نفسي بحرمان عبثي. لمدة شهر كامل، على سبيل المثال، أستقل الحافلة بعد أن كنت استقل عشرين سيارة أجرة في اليوم. لا أعرف كيف يستولي علي هذا التوق إلى الحافلات وعربات الترام: رغبة في العودة إلى زمن مضى كنت فيه شاباً، أو ضرب من الأمنية اللاواعية للاحتكاك بالناس... ربما هي حاجة لإعادة اختراع مرحلة بإعادة فعل الأشياء التي فعلتها في 1937... واقف عند محطة الترام مع ربة منزل تحمل كيس الخضار: لا بد أنه نوع من التفاعل تجاه شيخوخة تتحرك دونما شفقة إلى الأمام.

لنقم بانعطاف وجيز قبل العودة إلى الأفلام... حين لا تعمل في فيلم، كيف تقضي يومك؟ هل تستيقظ باكرا؟

نعم، ودون حاجة لأن يوقظني أحد. لدي ساعة ذهنية أستطيع بها أن أضبط الوقت سلفاً. إني أصحو فجأة وحالاً... مثل إضاءة مصباح. من عادتي أن أنام قليلا، حتى عندما كنت صغيرا. حين أصحو أحاول أن أتذكر شظايا الحلم الذي نسيت أن أدوّنه في الليل، إذ وقتذاك

–في الليل– أكون كسولا، نصف نائم، وواثقاً من أنني سوف أتذكر الحلم في الصباح... لكن هذا لا يحدث.

بعد ذلك أتجول في أنحاء البيت الصامت الخالي، فاتحاً الأبواب، مضيئاً الأنوار، أجلس على كرسي أو أريكة أو خلف طاولة مثل هرّ يريد أن يجرّب كل موضع.

أدندن، أتثاءب، أفتح وأغلق عددا كبيرا من الأدراج مكتشفا الكثير من الأشياء التي تخص البيت والتي كنت أجهل وجودها أو نسيتها. أخيرا أفتح النوافذ، وهو الشيء النافع الوحيد الذي استطيع أن أفعله في البيت، إذ أني أفتقر تماما إلى البراعة اليدوية. أجهل كليا إشعال الغاز. حتى جهاز التلفزيون، ويخجلني قول هذا، يصبح تشغيله مغامرة أجهل نتائجها.

في الحمّام، وأمام المرآة، أتحرك إلى الأمام وإلى الخلف ثلاث أو أربع مرات مراقباً نفسي بطرف عيني، ثم أقرر النظر إلى نفسي ممتحناً التغيّرات والتحولات: أضرار جديدة؟ تخريب وانهيارات؟ وتلك الهيئة... من يثق بشخص له هذا الوجه؟!

هل تجيد طهي البيض؟

لا، لا صبر لي ولا أحتمل ذلك، مع أن عملي كمخرج يقتضي أن أتحلى بصبر قديس. بوسعي أن أنفق ساعات طويلة، أحيانا فترة ما بعد الظهيرة كلها، في إعداد وتنسيق الإضاءة الملائمة. لكنني لا أستطيع أن احتمل الانتظار دقائق معدودة لتسخين كوب من القهوة.

ثمة تناقض آخر: أعرف أن لدي قدرات يدوية معينة... أصمّم، ألهو بالصلصال، أصنع نماذج، وفي الموقع أشغل نفسي بكل شيء من تعديل اللوحات إلى تنسيق الباروكات ومروراً بنقل قطع الأثاث... باختصار، أعرف كيف استخدم يديّ جيداً. أما في مطبخ بيتي فكل فعل أمارسه يفضي إلى كارثة، عندها أتحوّل إلى شخصية خارجة من مشهد هزلي في فيلم قديم: أطباق تنكسر، انزلاقات، تعثّرات، جروح، حروق.

ذات مرّة في فريجيني اضطررت أن أطبخ لحوالي خمسين قطة جائعة كانت تموء على نحو مهدّد في حديقة بيتنا. كان الوقت شتاءً، والفيلا التي نسكنها كانت الوحيدة المفتوحة وقتذاك. أعددت لها مينيسترون هائل (حساء كثيف من خضر ومعكرونة إلخ)، مفرغاً محتويات الثلاجة كلها، حتى إنني أضفت سوائل وتونيك وما شابه... وأعتقد أن الوجبة كانت شهية ونالت استحسان القطط.

صار شائعاً الآن الحديث عن الاهتمام بالبدن... ماذا عنك؟

على نحو غريزي أميل إلى الاعتناء ببدني وأن أحافظ على صحته من أجل أن أعمل دون انقطاع. المرض عقبة غير متوقعة ومخيفة، مثل إشعار الضرائب، أو إلغاء موعد إقلاع الطائرة، أو الالتقاء بصديق قديم من أيام الدراسة لا تتذكّره على الإطلاق لكنه يتذكرك جيدا.

عند المائدة أنا مقتصد، معتدل، لا أسرف في الأكل، لكنني لم أهتم بتنمية الجسم وبنائه، وأنا نادم على ذلك لأنني أحب أن أكون قوياً وأتحدى القوي الذي يهدّد الضعيف، مثلما يفعل البطل في الرسوم الهزلية.

عوضاً عن ذلك، منذ الطفولة كنت أعطي الآخرين انطباعاً بأني مصاب بمرض غير خطير –ربما هو إرث كاثوليكي آخر– لكي أبدو في صورة الضحية، المضطهد، ولكي أتذمر من الظلم الذي يعانيه المرء.

هل ترتاد صالونات التجميل؟

هل أنت تفعل ذلك؟... عندما أرى آثار الصلع، وبقع اليرقان على الجلد، والتجاعيد، والأورام، فإني أفكّر في الاتصال يوماً بصديق عزيز يقيم في ميلانو كان قد أخبرني عن عيادة في موسكو تدخلها في السبعين من العمر ولا تخرج منها إلا وقد كبرت عاماً، ذلك لأن العلاج يستغرق عاما واحدا. لكنك تغادر المصح وأنت تتمتع بصحة جيدة وتبدو في التاسعة والستين من العمر. هذا ما أخبرني به ذاك الصديق الذي يصغرني في السن لكن الشيب يملأ شعره، ولم يعد يتذكر بدقة مكان وجود هذه العيادة.

هل يمكنك أن تخبرنا بدقة عما تحبه وما لا تحبه؟

إحدى المجلات، وأظن أنها «ليسبريسو»، وجهت إليّ قبل مدّة سؤالا مماثلا، وقدمت لهم قائمة بما أحب وما لا أحب، وهي تقريباً مشابهة لما سأقدمه لك هنا...

لا أحب:

الحفلات، المهرجانات، المقابلات، الموائد المستديرة، طلبات التوقيع على الأوتوغراف، السفر، الوقوف في الطابور، الجبال، المراكب، جهاز الراديو وهو دائر، الموسيقى في المطاعم، الموسيقى عموما (عندما يتعين عليّ أن أتحمّلها)، النكت، المشجعين في مباريات كرة القدم، البالية، ملجأ الأيتام، الجبن الأزرق الإيطالي، الجوائز، المحار، الاستماع إلى الآخرين وهم يتحدثون عن بريخت مراراً وتكراراً، وجبات العشاء الرسمية، الخبز المحمّص، الخطب، تلقي الدعوات، عندما يطلبون مني تقديم النصائح، همفري بوجارت، الألغاز، رينيه ماجريت، دعوات حضور العروض الفنية، البروفات المسرحية، آلات الكاتبة الفونوغرافية، الشاي، البابونج، الكافيار، العرض المسبق لأي شيء، الدعوة للمثول أمام القضاء، الأفلام المعدّة للشباب، الأسئلة، بيراندبللو، الكعكة المحلاة، الأرياف الجميلة، الاشتراكات السنوية في المجلات، الأفلام السياسية، الأفلام السيكولوجية، الأفلام التاريخية، الالتزام والإعفاء من الالتزام، صلصة الطماطم.

أحب:

الفصول، ماتيس، المطارات، الرز، أشجار السنديان، روسيني، الزهور، الإخوة ماركس، النمور، أن أحدّد المواعيد وبينما أنتظر أتمنى أن يتغيّب الشخص عن الحضور (حتى لو كانت امرأة جميلة)، توتو (الممثل)، أن لا أكون موجودا هناك، بيرو ديلا فرانشسكا، كل ما هو جميل في المرأة الجميلة، هوميروس، جوان بلوندل (ممثلة)، شهر سبتمبر، الحلوى البيضاء المعجونة بالفستق، الكرز، المؤخرات الجميلة على الدراجات الهوائية، القطارات، الوجبات الخفيفة في القطارات، أريوسطو (الشاعر والمسرحي)، الكلاب الصغيرة ذات الشعر الحريري، الكلاب عموما، رائحة الأرض الرطبة، رائحة القش، أشجار السرو، البحر في الشتاء، الأشخاص الذين يتحدثون قليلا، جيمس بوند، رقصة الخطوة، الأماكن غير الآهلة، المطاعم المهجورة، الكنائس الخالية، الصمت، أوستيا، رنين الأجراس، أن أجد نفسي وحيدا في أوربينو بعد ظهيرة يوم أحد، الريحان، بولونيا، فينيسيا، كل مناطق إيطاليا، ريموند شاندلر، النسوة العاملات في المباني كبوّابات، جورج سيمنون، تشارلز ديكنز، كافكا، جاك لندن، الكستناء المشوي، مترو الأنفاق، ركوب الحافلة، الأسرّة المرتفعة الكبيرة، فيينا (التي لم أزرها بعد)، الاستيقاظ من النوم، الذهاب إلى النوم، محلات البطاقات البريدية، أقلام رصاص فابر 2، حفلة منوعات (فودفيل) قبل عرض الفيلم، الأسرار، الفجر، الليل، الأرواح، ويمبي، لوريل وهاردي، لانا تيرنر، ليدا جلوريا، جريتا جوندا، الممثلة التي تؤدي دور فتاة مستهترة في المسرحيات الهزلية، راقصات الباليه.

ملح الهذيان الذي يحرّر الرؤى

بالعودة إلى أفلامك، وصلنا إلى «إغواء الدكتور أنطونيو»، وهو جزء من فيلم «بوكاشيو 70»، الذي كتبته كهجاء للرقابة التي مورست ضد «الحياة الحلوة»... كما أنه أول أفلامك الملوّنة... لماذا اخترت الألوان؟ ومتى تفضّل الألوان على الأسود والأبيض؟

ليس هناك قانون يفرض عليك استخدام الألوان بدلاً من الأسود والأبيض، أو العكس. في الفيلم الرديء، الألوان تكون مفضلة دائما، خصوصا حين ترى كم هو عليل وسخيف الاستخدام الواقعي للألوان وإلى أي مدى يمكن أن يخنق ملكة الخيال. كلما اقتربت من محاكاة الواقع، انحدرت نحو التزييف. في حالة كهذه يقدّم الأسود والأبيض فرصة عظيمة للخيال.

متى تختار الألوان؟

عندما يحتاجها فيلمك، عندما تأتي صورك الأولى بالألوان، عندما تصبح الألوان مادة تعبيرية تماماً، تصبح القصة والبناء والجو العام للفيلم... تصبح الوسيلة التي بها تترجم وتسرد كل ذلك: كما في الحلم حيث اللون مفهوم وشعور، كما في الرسم.

كم هو أحمق وأبله السؤال الذي يطرحه الكثيرون: «هل تحلم بالأسود والأبيض أم بالألوان؟»... إنه أشبه بالتساؤل عما إذا كانت هناك أصوات في الغناء، في حين يعلم الجميع بأن الصوت وسيلة للتعبير عن الأغنية. عندما تحلم قد ترى مرجاً أحمر، حصاناً أخضر، سماءً صفراء. هذه ليست أشياء سخيفة، إنها صور جوهرية بالنسبة للإحساس الذي يخلقها.

المشكلة، إن كانت هناك مشكلة، تكمن في تقنية ترجمة الألوان. في الصور السينمائية ليس ممكناً تحديد الألوان بنفس الدقة في كل الفوارق غير المدركة في النسق اللوني، مثلما يستطيع المرء، على سبيل المثال، في صور زيتية تمتاز بإضاءة مركّزة، ثابتة، غير متغيّرة. العدوى، حرفياً، تفسد ألوان المشهد. التبادل الرشيق والمرن يساعد على التحطيم المستمر للتخوم.

أظن مع ذلك، علاوة على الإحساس بالعجز الذي غالباً ما يستحوذ عليك حين تلقى تلك العدوى غير المتوقعة، ويجعلك تنتحب لأجل الأسود والأبيض الجميل الأثير، فإن الألوان تثري الفيلم ببُعد جديد، بُعد يتصل برمزية الحلم، الخاصية المترابطة بعمق مع الفيلم.

والإضاءة؟ ماذا عن الإضاءة؟

الإضاءة هي الجوهر الحقيقي للفيلم. في الفيلم –و قد سبق أن قلت هذا– الإضاءة هي أيديولوجيا، شعور، لون، نغمة، عمق، جو، سرد قصة. الإضاءة هي كل ما يضيف، يحذف، يختزل، يكثّف، يثري، يخلق فوارق دقيقة، يؤكد، يلمّح.

الإضاءة تجعل المتخيّل أو الحلم قابلا للتصديق ومقبولا. من جانب آخر، تجعل الواقع خيالياً ووهمياً، تحوّل الرتابة اليومية إلى سراب. إنها تضيف شفافية، تقترح توترات وذبذبات.

الإضاءة تحفر الوجه وتكتشفه أو تصقله. تخلق تعبيراً حيث لا يوجد أي تعبير. تهب البلادة مع الذكاء، والشيء التافه وغير المشوّق تجعله يبدو مغويا.

الإضاءة ترسم محيط الجسد وتحدّد أناقته. تبجّل الريف الذي ربما لا يكون ذا قيمة بذاته. وتضفي سحراً على الخلفية.

الإضاءة هي المؤثر الخاص البارز، ضرب من الماكياج، البراعة في الخداع، الافتتان، مختبر الكيميائي، آلية العجائب.

الإضاءة هي ملح الهذيان الذي، مشتعلاً، يحرّر الرؤى.

كل من يحيا في الفيلم يحيا بواسطة الإضاءة. كل تصميم أوّلي للمناظر، أو تصميم فج وغير مصقول، يمكن بواسطة الإضاءة أن يكشف عن منظورات غير متوقعة، أو يغمس القصة في جو حاضن ومهدّئ. بمجرد استبدال المصدر الضوئي القوي بالظلال، فإن تغيّر الإضاءة يمكن أن يبدد الإحساس بالألم ويحوّل كل شيء إلى حالة من الصفاء، الحميمية، الطمأنينة.

الأفلام مكتوبة بالإضاءة، + تعبّر عن أسلوبها بواسطة الإضاءة.

فيلمك «ثمانية ونصف» يعتبر من أفضل أعمالك، وقد حاول الكثيرون محاكاته إلى حد أنه أصبح نوعاً سينمائيا مثل الويسترن، الخيال العلمي، التاريخي، البوليسي، الحربي... في مختلف أنحاء العالم كان هناك، وعلى الأرجح سيكون هناك، مخرجون يرغبون في تحقيق فيلم مشابه له يعبّر عن رؤيتهم الخاصة للحياة وللفن معا...

أما من جهتي فلم أكن راغباً في تحقيقه. قبل ليلة من تصويره كنت يائساً ومشوّشاً. جلست في مكتبي بالأستوديو وكتبت رسالة إلى ريزولي العجوز، منتج الفيلم، بدأتها على هذا النحو: «عزيزي أنجلينو، أدرك جيداً أن ما سوف أخبرك به الآن قد ينهي، على نحو يتعذّر إصلاحه أو ترميمه، علاقتنا المهنية. وحتى صداقتنا ستكون مهدّدة ومعرّضة لخطر التفكك. كان ينبغي أن أكتب هذه الرسالة قبل ثلاثة أشهر، لكن حتى ليلة أمس، كنت أرجو أن.....»

مع أن الاتفاق قد تم مع الممثلين الأساسيين، وشيدت الديكورات، حتى أنني من المكتب الذي أجلس فيه وأكتب، تصلني أصوات مطارق النجارين وهم يعملون في تركيب الديكورات، إلا أنني أردت التخلي عنه وتركه يتبدد في الهواء، أن أبتعد عنه... ذلك لأنني لم أعد أتذكر ما كنت أرغب في فعله، في تحقيقه.

الإحساس، الروح، النكهة، الجوهر، الصورة الظلية، الوميض... كل ما أغواني وسحرني كان قد اختفى، تلاشى، ولم أعد أستطيع العثور عليه. خلال الأسابيع الأخيرة حاولت، بتوق شديد، أن أستعيد مجرى نشوء ذلك الفيلم الذي لم أستطع حتى أن أحسم عنوانه. كنت قد اخترت له عنواناً مؤقتاً: ثمانية ونصف... إشارة إلى عدد الأفلام التي حققتها. لكن كيف ولدت الفكرة؟ ماذا كان الاتصال الأول، الاحتكاك الأول، الشعور السبقي الأول، بذلك الفيلم؟

رغبة غامضة، مشوّشة، لخلق بورتريه لرجل في يوم معين من حياته، بكل ما يشتمل عليه من وقائع مختلفة، متناقضة، مراوغة... بكل احتمالات وجوده ومستوياتها. ذلك أشبه بمبنى تتقوّض واجهته كاشفة عن الباطن كله: سلالم، أروقة، حجرات، أدوار علوية، أقبية، أثاث، أبواب، أسطح، أنابيب مياه، زوايا حميمية وسريّة.

الحياة مركّبة من متاهات متعرّجة، متغيّرة، مائعة، تتصل بالذاكرة، بالأحلام، بالمشاعر، بالتعقيد اليومي المرتبط على نحو لا ينفصم بالذكريات والتخيلات والأحاسيس والحوادث التي وقعت منذ زمن طويل والتي تتحد مع تلك التي تحدث الآن. مزيج من النوستالجيا والشعور السبقي في وقت رائق لكنه مختلط، حيث لا يعود بطلنا يعرف هويته أو ماضيه أو إلى أين ستمضي حياته... حياته التي تبدو الآن مجرد نوم يقظ طويل، يخلو من المشاعر.

كنت أتحدث عن هذا، ذات مساء، مع فلايانو فيما كان يقود سيارته نحو البحر في أوستيا. بالتحدث عنه حاولت أن أوضح لنفسي غرض ومغزى الفيلم. فلايانو كان يصغي في هدوء، لم ينطق بكلمة، لم يطرح أي تعليق. كان مفعماً بالارتياب، الاستخفاف، الحذر. وتكوّن لدي انطباع بأنه يعتقد أن الثيمة لا تنتمي إلى الفيلم، وأن ما سردته هو عبارة عن تدفق مفرط في الادعاء والغطرسة، ولا يمكن تحقيق أبعاده إلا من خلال الأدب وحده.

توليو بنيللي، الذي إليه حاولت أن أنقل الإحساس بهذا الخيال العابر بعد بضعة أيام، كان أيضا صامتاً في حيرة وربما في شك من إمكانية بناء قصة على باعث غريب وصعب جداً ترجمته إلى حالات وأحداث.

أما برونيلو روندي، بحماسته الفائضة المعهودة، فقد عبّر على الفور عن موافقته بالمشاركة. إنه يمثّل الجمهور النفيس: يحب كل شيء، كل مشروع يثيره، وهو مستعد لأن يسلك أي سبيل ويتعاون في كل اتجاه وفي أي شيء.

هكذا بدأنا، نحن الأربعة، في الكتابة على نحو مستقل. قد أقترح ثيمة، صراعاً، حالة معينة، ويشرع كلّ من بنيللي وفلايانو وبرونيلو في كتابة نسخته أو ترجمته الخاصة للمشهد.

لكنني لم أقرر بعد أي نوع من الرجال نسعى إلى تصويره، وأية مهنة يمارس: محامي؟ مهندس؟ صحفي؟... يوماً قررت أن أضع بطل فيلمي في منتجع صحي، عندئذ بدأ غرض الفيلم يتسع لاحتمالات أكثر صلابة. كتبنا مشهد الحريم. الليل في الحمامات مع الصديق المنوّم المغناطيسي. البطل الآن لديه زوجة وعشيقة. لكن عندئذ بدأت الحبكة في الانحلال. لم يكن هناك لبّ مركزي منه تنمو القصة، لا بداية ولا نهاية، ولا أقدر أن أتخيّل كيف ينتهي العمل. كل صباح كان بنيللي يسألني عن مهنة بطلنا، وأنا لا أعرف بعد، ولا يبدو لي أن ذلك مهم، رغم شعوري بشيء من التوتر إزاء ذلك.

ذات نهار فكرت أن من العبث الاستمرار في السيناريو. شعرت أنه، لكي أنسجم مع الفيلم، يتعيّن عليّ أن أباشر في النظر إلى الشخصيات عن قرب، أن أختار الممثلين وأحدد المواقع وأحسم أمورا كثيرة ثم أمضي باحثاً عن فيلمي بين الناس وفي كل مكان... في محلات الملابس، في المسارح. كان عليّ أن أتظاهر بأن الفيلم جاهز ويمكننا الشروع في تصويره خلال شهر.

قررت أن أختار ماستروياني، ساندرا ميلو، وجعلت أنوك إيميه تأتي من باريس. وفي غابة بالقرب من روما بدأنا في تشييد المبنى الضخم، وفي استوديوهات سكاليرا بنينا مزرعة الجدّة وغرف الفندق. آلية الإنتاج الضخمة كُرست للفيلم وتمت المباشرة بالعمل: مواعيد، عقود عمل، خطط إنتاجية، تقديرات وتخمينات، ديون.

لكني، أنا المعتكف في مكتبي، لم استطع بعدُ العثور على فيلمي. لم يعد هناك، كان قد مضى بعيدا، وربما لم يوجد أبدا. وها نعود إلى حكاية الرسالة التي كنت أكتبها إلى ريزولي، النابعة مباشرة من القلب. كنت في منتصف تلك الرسالة عندما سمعت صوت مينيكوشيو المدوّي، رئيس العمال، يناديني من الفناء طالباً حضوري إلى الموقع للحظة لأن غاسبارينو، وهو ميكانيكي آخر، كان يحتفل بعيد ميلاده ويقدّم كؤوسا من الشمبانيا. هكذا ذهبت إلى حيث ينتظرني الجميع، النجارون والميكانيكيون والرسامون، وكل واحد منهم يحمل كأساً في يده. كنا في المطبخ الهائل، قيد الإنشاء، والذي سيكون نسخة طبق الأصل من المطبخ في منزل جدتي الريفي لكن مضخم بفعل الذاكرة. غاسبارينو، بخوذة البناء على رأسه والمطرقة مشدودة بطوق إلى فخذه، فتح الزجاجة وهو يقول: «سيكون فيلما عظيما يا دكتور. في صحتك... عاش فيلمنا ثمانية ونصف».

فرغت الكؤوس وكل شخص صفق في استحسان، أما أنا فقد انتابني إحساس غامر بالخجل، وشعرت أنني أكثر البشر ضآلة... الربان الذي هجر بحارته. لم أعد إلى المكتب حيث الرسالة التي لم تكتمل تنتظرني، وعوضا عن ذلك جلست، شاردا وخاويا، على مقعد صغير في الحديقة وسط الحركة النشطة والدءوبة للعمال والتقنيين والممثلين العاملين في فيلم آخر.

كنت في موضع مغلق لا منفذ له. كنت المخرج الذي يريد أن يحقق فيلماً لم يعد يتذكّره. فجأة، في تلك اللحظة، سطعت أمامي الفكرة، ومضيت مباشرة إلى قلب الفيلم. سوف أروي كل ما حدث لي. سوف أحقق فيلما يسرد قصة مخرج لا يعود يعرف أي فيلم يريد أن يصنع.

لكن هناك أيضاً عناصر أخرى تنضم بصفاء جديد، مثل الأحلام ولغة الأحلام... كيف تشكّلت هذه العناصر التي ميّزت الفيلم؟

قراءة عدة مؤلفات لكارل يونج، اكتشاف رؤيته للحياة، كان ذلك بالنسبة لي نوعاً من الكشف المبهج، توكيداً استثنائيا وحماسيا غير متوقع لشيء كنت أحدس به إلى حد ما. وأنا مدين بهذا الاكتشاف المبهج، المحفّز، الآسر إلى طبيب نفساني ألماني يدعى برنهارد.

لا أعلم إن كان التفكير اليونجي قد أثّر في أفلامي منذ «ثمانية ونصف»، أعرف فقط أن قراءة عدة كتب ليونج قد ساعدتني بلا شك، وشجعت اتصالي بمجالات الخيال الأكثر عمقاً وتحفيزا. كنت دائما أعتقد أن لدي موطن ضعف رئيسي: هو عدم حيازة أفكار عامة بشأن أي شيء، وانعدام القدرة على تنظيم عواطفي وميولي ورغباتي تجاه نوع genre أو تصنيف. لكن بقراءة يونج شعرت بالتحرر من الإحساس بالذنب ومن مركّب النقص.

هل تعتقد أن التحليل النفسي، الذي يساعد الإنسان على معرفة ذاته بشكل أفضل، يجعل الفرد أكثر سعادة؟

لا أعرف كيف أجيب على هذا السؤال لأنني لا أعرف كيف أحدد السعادة. أعتقد أن من الضروري تدريس التحليل النفسي كمادة أساسية في المنهج الدراسي. إنه علم مهم وأساسي تتوجب دراسته قبل العلوم الأخرى.

يبدو لي أن من بين مغامرات الحياة العديدة، المغامرة الجديرة أكثر بالتبني والاضطلاع هي تلك الرحلة التي تقحمك في أبعادك الداخلية لكي تستكشف الجزء المجهول من ذاتك. وهل هناك مغامرة أخرى قادرة أن تكون آسرة، مدهشة، وبطولية بنفس الدرجة؟

يبدو لي أنك تتبنى، على نحو صارم، وجهة نظر يونج... هل هذا إنكار لدور فرويد؟

لا أقدر أن أعطيك إجابة علمية أو نقدية بشأن مفكرين يتبوءان مكانة رفيعة، واللذين ساهما في إحياء مظاهر جوهرية من النفس الإنسانية، وأفكارهما تغلغلت في ثقافتنا. إننا نتلقى ونتقاسم أفكارهما بإفراط.

قراءتي لفرويد أقل، لذا لا أستطيع أن أفصح إلا عن انطباعات حذرة وغير مؤكدة. ربما يكون فرويد أكثر موهبة ككاتب من يونج على المستوى الأدبي، لكن صرامته –التي هي موضع إعجاب– تثير لدي القلق والاضطراب. هو أستاذ يغمرني بكفاءته ومقدرته ويقينه. أما يونج فهو رفيق سفر، أخ أكبر، حكيم، عالم ورائي في آن، وهو يبدو لي أقل اعتداداً بنفسه وباكتشافاته المدهشة. فرويد يريد أن يفسر لنا ما نكونه، يونج يرافقنا إلى بوابة المجهول ويدعنا نرى ونفهم بأنفسنا.

أحب تواضع يونج العلمي في مجابهة لغز الحياة. اهتماماته وأفكاره لا تطرح نفسها كعقيدة أو تعاليم، إنه يقترح فحسب وجهة نظر جديدة، موقفاً مختلفاً يمكن أن يثري ويطور الهوية الشخصية. أفكاره ترشدنا نحو الاتجاه الأكثر إدراكاً وانفتاحاً على الحياة، وتوفّق بيننا وبين الأجزاء النائية، المحيطة، الكابحة، العليلة من ذواتنا. يونج بلا شك هو الأكثر ملاءمة لطبيعتي وحاجاتي، الأكثر دفئاً وصداقة، الأكثر تعضيداً بالنسبة لشخص يؤمن بأنه في حاجة إلى أن يجد نفسه في بُعد الخيال الخلاق. فرويد، بنظرياته، يجعلنا نفكر. يونج،

من جهة أخرى، يتيح لنا أن نتخيل، أن نحلم، وأن نتحرك إلى الأمام نحو المتاهة المظلمة من وجودنا، لكي نعي ونفهم الحضور اليقظ والصائن لهذا الوجود.

من القليل الذي قرأته، أقدر أن أشير إلى الشيء الذي أثّر فيّ أكثر من غيره:

الرؤى المختلفة لكل من فرويد ويونج بشأن ظاهرة الرمزية. هذه المسألة أثارت اهتمامي لأنني كمخرج سينمائي أستخدم بالضرورة صوراً رمزية في أفلامي. الرمز، من منظور يونج، يعبّر عن الحدس على نحو أفضل من أي أسلوب تعبير آخر. أما فرويد فيرى الرمز كبديل لشيء آخر والذي ينبغي التخلص منه، ومن الأفضل التغاضي عنه بدلاً من التعبير عنه. الرمز، إذن، بالنسبة ليونج، وسيلة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه وإن يكن على نحو غامض. أما بالنسبة لفرويد فالرمز هو دائما وسيلة لإخفاء ما هو محظور التعبير عنه.

يونج وفرويد مفكران عظيمان، ولكل منهما طريقته المختلفة في تصوير النفس الإنسانية... وطريقة يونج تأسرني أكثر.

أي شرّ صعق جيلنا

بين فيلميك «جوليت والأرواح» و«توبي داميت» (و هو جزء من فيلم «أرواح الموتى») كان هناك انقطاع لمدة ثلاث سنوات. في «توبي داميت» تراءى لي أني أسمع صوت ناقوس جنائزي... أعلم أنك كنت مريضاً جدا وتفكر في مشروعك الذي لم ينفذ أبدا: رحلة ماستورنا...

من كان يعرف هوية ذاك الرجل الوارد اسمه في كشك تليفون مدينة ميلانو، الذي دخلته عشوائيا باحثا عن اسم لبطل قصة كنت أنوي تأليفها، والتي حتى ذلك الحين كانت تحمل عنوان «الرحلة».

صديقي دينو بوزاتي، البارع في ابتكار الأسماء الغريبة والرنّانة في الوقت نفسه، اقترح عشرين اسما وأنا أصغي مستمتعا بطريقته الملفتة في لفظ الأسماء. لكن بعد نصف الساعة، طلبت دليل الهاتف، ومنه جاء اسم ماستورنا.

لقد تحدثت عن هذا المشروع كثيرا. مرتان أو ثلاث مرات في السنة يأتي صديق صحفي ويسألني عن هذا المشروع وما إذا سيتم تنفيذه قريبا، وأنا بثقة تامة كنت أجيبه بنعم.

في الحقيقة عندما أنتهي من تحقيق أي فيلم، يظهر شبح هذا المشروع المضلل ويطالب ببعثه إلى الحياة. وفي كل مرّة يحدث شيء ما فيغوص ثانية إلى الأعماق حيث يكمن، كما هو الحال منذ حوالي عشرين سنة... ومن هناك يستمر في إرسال سوائله المدهشة وتياراته الاشعاعية التي غذت كل الأفلام التي حققتها بدلاً منه.

أنا على يقين من أن، بدون «ماستورنا»، ما كان ممكناً تخيّل «ساتيريكون» Satyricon، أو على الأقل، ماكان ممكناً تخيّله بالصورة التي ظهر بها... كذلك الحال مع: كازانوفا أو «مدينة النساء». بل وحتى «السفينة تبحر» و«بروفة أوركسترا» يدينان بشيء ما إلى «ماستورنا».

الغريب أن القصة، على الرغم من أنها كانت تغذي بسخاء العديد من أفلامي الأخرى، تظل محتفظة ببكارتها، على نحو معجز، في بنائها السردي. هذه القصة لم تفقد البعد ولا الجوهر، وتبقى دائما الأكثر حقيقية من بين كل القصص التي كان بمقدوري تخيلها.

لا أعرف كيف أعلّل المصير الغريب لهذا «الفيلم». ربما هو ليس فيلما على الإطلاق بل تذكير، حافز، مرشد قصة. ربما يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها أولئك العمال الذين يسحبون البواخر عابرة الأطلسي خارج الميناء. باختصار، هو شيء وُلد لا ليتحقق بل ليسمح لغيره أن يتحقق... ضرب من اليورانيوم الخلاق الذي لا ينضب.

ذات مرّة في غرفة انتظار بمطار كوبنهاجن، رأيت حقيبة سفر معدنية ذات حواف منبعجة إلى حد ما. شخص ما وضعها قربي على الأرضية. قرب مقبض الحقيبة كان اسم «ماستورنا» مكتوبا على بطاقة تعيين الهوية. نظرت حولي باحثا عن صاحب الحقيبة، لكن مكبّر الصوت أعلن عن موعد انطلاق الطائرة. ومع أنني كنت أتوق إلى البقاء هناك لأرى وجه هذا المسافر الغامض، إلا أنني وجدت نفسي مدفوعا نحو المخرج من قبل المسافرين المغادرين. الحقيبة ظلت هناك وحيدة تماما، متروكة على أرضية غرفة الانتظار التي أضحت الآن مهجورة، ثم تدريجيا بدأت تمتلئ بمسافرين جدد. فقط في اللحظة الأخيرة، عندما كنت في الحافلة التي سوف تنقلنا إلى الطائرة، بدا لي أني أرى عبر النافذة شخصا ينحني ليلتقط الحقيبة. كانت امرأة. امرأة سوداء.

ألا ترغب في إعطائنا هذه المرّة ولو تلميحاً عن ما يتحدث عنه هذا العمل... رحلة ماستورنا؟

ما أن يطلب مني شخص معلومات عن فيلم أنا على وشك تحقيقه حتى يشبّ فيّ خوف لا شعوري، والذي بسرعة ورشاقة يواري الفيلم مثلما يفعل دخان الشاشة حين يغيّر، يشوّه، يحجب لغرض الوقاية. لهذا السبب أروي لأصدقائي الصحفيين قصة مختلفة عن فيلم مختلف. ربما هو شكل عدائي من أشكال التواضع أو الغيرة أو اليقظة الشديدة. إني أخشى على حياة ذلك المشروع الكامن عارياً وبلا دفاع في حيّز سريع التأثر وغير حصين. أن تناقشه يعني أن تخونه، والأسوأ من ذلك أن تجازف بتعديل شكله الافتراضي المتعذر تحديده. أيضا لدي إحساس بأن التحدث عن الفيلم قبل تحقيقه هو فعل طائش وغير حكيم... أشعر عندئذ بأني أشبه الشخص المتبجح، المتغطرس والفظ، الذي يبث الإشاعات عن امرأة متزوجة لا يعرف عنها شيئا.

ما جدوى كل هذا اللغو؟ ما جدوى استباق معرفة شيء والذي، عندما ينتهي، ربما يصبح شيئا مختلفا تماما عن ذلك الذي تصورته؟

لو تعيّن علي في النهاية – بدافع المجاملة أو الإنهاك أو الصداقة أو الزهو – أن أشرع في الحديث عن «ماستورنا»، فإنني أشك في قدرتي على إيصال معنى الفيلم.

يمكنني القول مرّة أخرى أن الفيلم عبارة عن رحلة هي نتاج مخيّلة أو حلم، سفر في الذاكرة، في الكبح، في متاهة لها مخارج لا متناهية لكن ليس لها غير مدخل واحد فقط، وبسبب ذلك فإن المعضلة الحقيقية ليست في الخروج إنما في الدخول.

و بوسعي أن أستمر بوقاحة مثرثرا بخصوص التعريفات والأمثال في هذا الشأن. على أية حال، «ماستورنا» هو تلميح لفيلم، ظل فيلم، الفيلم الذي لا أعرف كيف أحققه.

فدريكو فلليني مع صوفيا

إذن لندع «ماستورنا» جانبا ونتحدث عن رحلة أخرى، نحو العالم الوثني القديم الذي كتب عنه بترونيوس: ساتيريكون...

ساتيريكون كان، مع كازانوفا، الديكاميرون، أورلاندو فوريوسو، من الأفلام التي وعدت المنتجين أن أحققها منذ أن كنت أعمل في فيلمي vitelloni. في الواقع، لم أكن أتوقع أبدا أن أفي بتلك الوعود. لكن أثناء فترة نقاهتي من حساسية مرضية ألمّت بي، أعدت قراءة بترونيوس وكنت مفتونا بعنصر لم أنتبه إليه من قبل: الأجزاء المفقودة... أعني، الفراغات بين جزء أو مقطع وآخر.

أذكر في المدرسة، حين كنا ندرس شعراء مرحلة ما قبل بندار (الشاعر الإغريقي) كنت أحاول أن أتخيّل ملء الفراغات بين أجزاء القصائد المتنوعة. معلمنا كان مثاليا إلى حد الحماقة في توقعه من مراهقين أغبياء أن يكونوا متحمسين للغاية وهم يستمعون إليه يلقي بصوته الرقيق بيتاً من الشعر جاء فيه: «شربت وأنا أتكئ على رمحي الطويل»... وهذا أثار عند التلاميذ استجابات بذيئة وسوقية، وكنت المصدر لقصف صاخب عندما ابتكرت سلسلة من الأجزاء التي كنا ننوي أن نقترحها بوقاحة وصفاقة.

لكن حكاية ملء الأجزاء كانت قد سحرتني حقا. كنت مأخوذاً بفكرة أن غبار القرون قد صان نبضات أفئدة ساكنة إلى الأبد.

بينما كنت أقضي فترة النقاهة في مانزيانا، صادفت كتاب بترونيوس في المكتبة الصغيرة التابعة للفندق العائلي الصغير حيث كنت أقيم. ومرّة أخرى شعرت بعاطفة قوية وانفعال شديد. الكتاب استحضر أعمدة من رخام، رؤوسا بعيون مفقودة أو أنوف مهشمة، هيئة مقبرة، متاحف خاصة بالآثار القديمة: أجزاء متفرقة، مكبوحة ومنسية في الجانب الأكبر، تصبح وحدة كاملة بفعل ما يُسمى الحلم. ليس بواسطة ملحمة تاريخية مبنية من جديد فيلولوجياً (المتصل بفقه اللغة التاريخي والمقارن) من الوثائق المثبّتة والمؤكدة صحتها على نحو قاطع لا يعتريه الشك، إنما بواسطة مجرّة من حلم كبير كان غارقا في الظلام والآن يظهر لنا بازغا وسط تفجرات وهاجة ومتقدة من الضوء.

أظن أنني كنت خاضعا للإغواء بإمكانية إعادة بناء هذا الحلم بشفافيته المحيرة، بوضوحه غير القابل للقراءة. الشيء نفسه يحدث مع الأحلام الحقيقية. إن لديها جوهراً من خلاله نحن نعبّر عن أنفسنا بعمق، لكن في ضوء النهار يكون اتصالنا الواعي الوحيد معها باعتبارها مفاهيم فكرية. لذلك تظهر الأحلام لعقولنا الواعية بوصفها سريعة الزوال، غريبة، ولا يسبر غورها.

كنت أقول لنفسي، العالم الغابر لم يوجد أبداً، لا شك أننا حلمنا به. مهمتي ستكون إزالة التخوم بين الحلم والخيال، اختراع كل شيء، إعطاء الفنتازي شكلاً محسوساً.

ما الذي تتذكره عن تأثير فيلمك «ساتيريكون» على الجمهور؟

العرض الأول للفيلم كان في ماديسون سكوير جاردن بنيويورك، مباشرة بعد حفلة روك صاخبة. حضر العرض حوالي عشرة آلاف شخص. وكان بإمكانك أن تشم رائحة الهيروين والحشيش من خلال دخان السجائر.

ذلك الجيش الخرافي من الهيبيين شكّل مشهدا مذهلا، غير اعتيادي، ولافتا للنظر، حيث تراهم قادمين على دراجاتهم البخارية الرائعة وفي سياراتهم المتعددة الألوان المضاءة كلها بالمصابيح. كان الثلج يتساقط، وناطحات السحاب في مانهاتن كانت كلها مضاءة بينما الثلج الهاطل يتلألأ في الليل.

العرض كان ناجحا. الشبان صفقوا استحسانا لكل مشهد. الكثيرون ناموا، العشاق كانوا يمارسون الحب في الصالة. وسط الفوضى الشاملة استمر الفيلم بلا هوادة في تسليط صوره على الشاشة العملاقة التي بدت كما لو تعكس ما يحدث في الصالة. على نحو يتعذر التنبؤ به، على نحو غامض، في ذلك الجو والمحيط، بعيد الاحتمال، بدا أن ساتيريكون (الفيلم) قد وجد موقعه الطبيعي. الفيلم لم يعد ملكي، خاصاً بي، في ذلك الإفشاء المفاجئ لأسرار مفهومة ضمنا، لروابط دقيقة، متواصلة، غير منقطعة، بين روما الغابرة القاطنة في الذاكرة وذلك الجمهور الرائع الذي ينتمي إلى المستقبل.

□ كيف ينظر إليك الشبان؟

أنا لا أعرفهم. لا أعرف أين يكونون أو ماذا يفعلون. بإمكاني طبعا أن أحاول واكتشف كل ذلك... لكن مهمة كهذه، أليست فاترة وتثير الرعشة؟

إني أسأل نفسي، ما الذي حدث في نقطة معينة من الزمن، أي نوع من الشر قد صعق جيلنا بحيث صرنا فجأة نطل على الشباب وننظر إليهم بوصفهم روادا ضرب من الحقيقة المطلقة؟

الشباب، الشباب، الشباب... يبدو أنهم قد جاءوا على سفن فضائية. يعرفون كل شيء، لا يقولون لنا شيئا، لا يريدون أن نزعجهم بجهلنا، أخطائنا.....

لا بد أن الرغبة الملحة هي التي تدفعنا لكي نرى الأشياء تبدأ من جديد، من البداية. وهناك إدراك بأننا تعرضنا للهزيمة بفعل افتقارنا للثقة بالنفس، هذا الذي يحثنا، على نحو صادم، أن نسلّم كل المفاتيح إلى أولاد صغار لا يعرفون مطلقاً كيف يستخدمونها.

إنه أمر فاتن ورهيب التفكير في ما وقع من أحداث بين 1950 و1970 والذي أجبر أجيالا أكثر حكمة أن تتخلى عن نفوذها وتسلّم سلطتها إلى جيل كفّ لتوه عن اللهو بالدمى.

وحده الجنون الجماعي قادر أن يجعلنا نعتبر فتية في الخامسة عشرة من العمر أسياداً لنا، ومنبعاً لكل حقيقة.

ربما لأننا سئمنا من السادة الزائفين المخادعين الذين، في مجابهة كل الخراب والدمار الذي حلّ بكل ما آمنّا به، أرادوا إخراس أصواتنا كي لا نقول شيئا بعد الآن.

الإرهاب... هل تظن أنه، إلى مدى معيّن، يمكن أن يكون نتيجة منطقية، تكملة، لكل ما حدث؟

هنا أيضا لا أملك الإجابة. لكن الوضع لا يبدو بمثل هذا التبسيط بالنسبة لي. الإرهاب واقع حاولت أن أفهمه. كيف يمكن لشاب أن يطلق النار على رأس شخص لا يعرفه ويعتقد أنه يستطيع أن يعيش مع تلك الجريمة طوال حياته؟ أي مرض حلّ به؟

ربما اعتدنا، بسهولة تامة، التفكير بأن الحرب تبرّر الجريمة. حتى شعرائنا المفضلين والمحبوبين يعتقدون ذلك. لكن حين لا تكون هناك حرب فإن الجريمة تصبح وحشية أكثر ويتعذر الدفاع عنها. أستطيع أن أفهم، بمشقة بالغة، إطلاق النار على شخص نعتبره عدواً، لكنني أجد صعوبة في تخيّل إمكانية محو الإحساس بالإثم.

هتلر، ستالين، الطغاة الكبار، كانوا يمتلكون قوة اللاوعي الجماعي المجسّم في ذواتهم. أصبحوا مركز الرغبات الشريرة والسريّة، وجسّدوا الجنون الجماعي.

لكن ما الذي يدفع العامل، الإنسان العادي، إلى إقرار القتل والقبول به؟ هل هو عقله الواهن، مشاعره البدائية؟ هذا يجعلنا نؤمن بأن في زوايا معينة من النفس، نحن لا نزال نحتفظ بالقسمات أو المعالم الوحشية لإنسان بدائي هو أقرب إلى الحيوان.

أنا لا أحترم أولئك الذين، باسم المنظور التاريخي، يطلبون منا أن نحجم عن إدانة الإرهاب لأن جرائم معينة ربما سوف تعتبر أفعالا وطنية في المستقبل. أنا لا أملك على الإطلاق ذلك النوع من الحس التاريخي. إنه منظور لا يعنيني تماما. ما يهمني هو العيش يوماً بيوم، وما أستطيع أن أفعله وأنا حي، أما الباقي فإنه مجرد تخمين.

كيف عشت مرحلة «سنوات الرصاص» الإيطالية... مع الأحداث السياسية التي اتسمت بالعنف... أنا لا أطلب تحليلا للإرهاب، إنما أريد أن أعرف إلى أي مدى أثرت عليك تلك الأحداث؟

كنت أعمل دائماً. العمل حاجز وقائي عظيم، سترة مدرّعة. حتى لو كان الاختباء خلف العمل يبدو ضرباً من الجبن أو الهروب من مجابهة أحداث غير سوية. كان هناك الإحساس بالعجز. إحساس مشل. عجز عن فعل أي شيء، كما لو أن حياتك الباطنية قد أصابها التبدّل على نحو مرعب بفعل إثم غامض، لا معقول، لا عقلاني. إثم يحرّك شيئا لا سبيل إلى تفاديه، كما لو أننا جميعاً قد ارتكبنا جريمة مجهولة، غامضة، أطلقت العنان لطاقة تدميرية مجهولة بدورها، مثل سرطان، مثل جسد مختوم بالسرطان. لكن أين وكيف ومتى نضل السبيل إلى حد أننا نستسلم، بلا أمل في الإفلات، لعاقبة رهيبة جدا.

أيضا هناك الخوف الذي ينشأ من رؤية الدولة عاجزة، وقوات الأمن والقانون والنظام مهزومة. وهناك الاستسلام المخيف والعبثي من قِبل الصحافة ومراسلي التلفزيون. وهناك الشعائر الجنائزية وتصريحات الشجب الصادرة من وزراء الدولة.

كابوس يتفاقم بسبب الرؤية الضبابية لمحللين سياسيين وصحفيين يبتكرون المبررات له، بسبب الحمقى الذين يشعرون بتعاطف مع أولئك السفاحين، بسبب تلك الوجوه المتحجّرة، تلك اللحى والشوارب، بسبب ثرثرة المحللين النفسانيين في المجلات الأسبوعية الذين يزعمون أن هؤلاء الإرهابيين «يحاولون قتل الخواء داخل ذواتهم» أو أن هؤلاء «يطلقون النار على رعبهم الخاص من أجل تدمير هذا الرعب»، بسبب تحليلات علماء الإجتماع والسياسة الأكثر ضجيجاً، والراغبين في قبول هذه الظاهرة كشيء مقدّر أو محتوم، كتحوّل محتوم.

إنهم يرتكبون أفعالاً شريرة وشنيعة، يوجّهون عنفهم الضاري نحو رجال الشرطة المساكين الذين لم يبلغوا بعد العشرين عاماً من العمر، والذين يلقون حتفهم بالرصاص فجراً في ضاحية يغطيها الضباب بينما يرتشفون القهوة.

هناك أيضا الصور المرعبة لأولئك القتلة على شاشة التلفزيون، وتلك الجثث المثقوبة بالرصاص التي تبدو مثل ذبائح في مسلخ. ولعل الأكثر إرعاباً، من بين هذه الفظاعات، ذلك «التفهم» الجبان والخسيس للعديد من المثقفين الذين يرددون برطانة فارغة، لا معنى لها، عبارات بغيضة مفعمة بالكراهية. فيض من الأخبار على الصفحات الأولى من الجرائد. ملاحقة لاهثة، أشبه ببحث رهيب عن كنز، للعثور على بيانات ورسائل في صفائح القمامة. محررو الأعمدة الصحفية الذين يرتعشون اهتياجاً فيما يدوّنون لغة الموت الصادرة من أفواه أولئك القتلة.

العزاء الوحيد هو وجوه الناس في الجنازات. صمت يرتفع مثل جبهة صلبة ضد الجنون الذي يريد أن يسود ويلوّث كل شيء.

لدي أسبابي التي تجعلني أعارض كل المبررات التاريخية أو الفلسفية الممكنة، التي هي عامة جدا وغير متأثرة بالشعور الشخصي. أسبابي قائمة على البغض والإشمئزاز الذي أشعره تجاه العنف بكل أشكاله وتجلياته وأيديولوجياته.

أعتقد أن أي شخص ذي ميول فنية من الطبيعي أن يكون محافظا، حذرا ومعتدلا، ويحتاج إلى النظام من حوله. صيحات أولئك الأفراد، أغانيهم، مواكبهم الجنائزية، أسلحتهم، متاريسهم... كلها مقلقة ومثيرة للاشمئزاز وتجعلني أرغب في إخراسهم ومنعهم من تحقيق أي هدف. لا أمتلك حساسية ثورية، ولا أظن أن أحدا من أصدقائي ثوري التوجه. الثائر المفعم بالضجيج لا يكنّ احتراما لأمن وسلام الآخرين. هو، بالنسبة لهم، أجنبي وغريب تماما.

أنا أحتاج إلى النظام لأنني شخص منتهك أو مخالف للأعراف، ولكي أمارس انتهاكي وتجاوزي فإنني أحتاج إلى نظام صارم يصون المحرّمات ويضع أمامي العوائق في كل خطوة، ويحاول إخضاعي لسطوة القيم الأخلاقية... وضد كل هذه القيود والكوابح أمارس الانتهاك والمخالفة.

الجوهر الرمزي لسحر الحياة

لنتوقف عند التقييم... هل أنت راض عن الطريقة التي بها وظفت مخيلتك في هذه السنوات؟ هل تعتقد أنها نشّطت إيقاعنا في الحياة، وجعلت الأمور أكثر وضوحا، والوجود أكثر احتمالا؟

عندما أوقّع عقد العمل لتحقيق فيلم ما فإنني لا أفكر أبدا في إمكانية أن أكون ملزماً بتسريع أو تنشيط إيقاعنا في الحياة، ولا في جعل الأمور أكثر وضوحاً أو جعل الوجود أكثر احتمالا... هل هذا سيء؟

إني أحقق الأفلام لأنني ببساطة لا أجيد فعل شيء آخر... أو هكذا يبدو لي الأمر.

هذه المقابلة سوف تظهر بعد محاولتك الإخراجية الأولى بثلاثين عاما تقريبا... هل تستطيع أن تقدم لنا قائمة بحالات: الندم، الافتقاد، الآمال؟

ليس لدي حالات ندم، وتلك التي لدي لا تستدعي الاعتراف هنا. لقد حققت الأفلام التي أردت أن أحققها، وبالطريقة التي أعرف أنها ملائمة. لكن كان الأحرى ألا أضع اسمي عليها لأنني واثق أنه بدون ذلك الإحساس السخيف والمشلّ بالمسؤولية كان يمكن أن أحققها بشكل أفضل، بحرية أكبر، بطمأنينة أكثر، كلعبة مبهجة ومرضية.

كنت أفضّل لو جئت قبل مولدي بعشرين سنة. آنذاك كان بوسعي أن أصنع أفلاماً مع الرواد. إن مساهمتي في ولادة السينما ستكون مرضية لمزاجي وحساسيتي أكثر من الوصول بعد أن تم فرض قوانين الفيلم الخاصة: قوانين محتومة تجعلك مطلّعاً وملمّاً بالشروط الفنية والثقافية لكنها تحرمك من ذلك الجو الضاج والمقلق، تلك البهجة الضارية التي ربطت السينما بالسيرك وجعلتها تبدو كجوهر رمزي لسحر الحياة.

أنا نادم لإضاعة الكثير من الوقت بين فيلم وآخر، وجعل بعضها تتحقق وأخرى تختفي، غير أني لا أتبرأ من شيء. يبدو لي أن الأمور قد سارت على ما يرام بالرغم من ميولي السلبية:

الكسل، الإهمال، الجهل، التخبط هنا وهناك، ولا أظن إنني أرجو أكثر من هذا.

كنت محظوظا حتى في حياتي الخاصة. كنت محمياً تماما. وربما قد ساعدت في جعل حياتي تمضي بشكل مرض عن طريق السماح لنفسي بأن تقاد. حين كانت الأوضاع تسوقني، تدعوني، تغريني، تومئ إليّ، لم أكن أبدي أية مقاومة على الإطلاق. وإذا كان النزوع العام لدي ينحصر في الحاجة إلى رواية القصص من خلال الصور، فإن حياتي الخاصة قد نُظمت بحيث يصبح عملي هو الجزء الأهم. لم يكن هناك ما يلهيني أو يسلبني الوقت الذي أحتاجه لإنجاز أعمالي... لا مسؤوليات تجاه زوجتي وأصدقائي، ولا وخزات ضمير.

من جهة أخرى، لو أن حياتي مضت في اتجاه آخر ومع ذلك واصلت في تحقيق الأفلام، فإن قائمة الندم والآمال ستكون عندئذ أكثر إثارة للارتباك والحرج. لكن يقيناً سوف لن أغيّر الطريقة التي أعمل بها. لقد جعلت الصور البصرية تبدو عميقة، حررت نفسي من خطط وبرامج وضعها آخرون، غير أن العالم الذي أعيش فيه بقي كما هو. مع مرور الزمن عشت في مستويات متنوعة، لكن ليس هناك مستوى أكثر عمقا أو اتساعاً من المستوى الآخر.

في طفولتي رأيت أشياء ساحرة تحت خيمة السيرك، الآن أنا أخلق الألعاب والحيل، أشكلها، أحركها. كنت في السابق أحلّ ضيفاً على الفندق، الآن أنا أملكه. أقدر أن أكون البوّاب والحمّال، وأيضا الأمير الذي يختار جناحاً في الدور الأول.

الآمال؟ ليس لديّ أوهام كثيرة، بالتالي لا أشعر بحاجة لتصوّر المستقبل. وإذا كانت هناك فضاءات خالية ينبغي ملأها، فسوف أقوم بما يتعين عليّ فعله. لست مكرساً وقتي على نحو خاص لأصدقائي، للآخرين، حتى لزوجتي. مع ذلك لا يزال لدي أكثر مما يكفي للاختيار منه.

هناك من يقول بأنك الآن استهلكت أسطورتك ولا تفعل إلا القليل لتجديد طاقتك الإبداعية... مع مرور السنوات، هل تشعر بذبول في الإلهام؟

لا أعرف ما هي أسطورتي. وفيما يتعلق بأفول الإلهام عندي، فيبدو أن من سوء الطالع، أو حسن الطالع، أنني لا أعي ذلك. لا أرى عندي رغبة متناقصة في فعل الأشياء –إن كان هذا ما تقصده– أو حتى نسبة أبطأ في الأفكار أو البواعث. هذه تستمر بالمعدّل نفسه كما في السابق عندما كنت أكثر شباباً كرونولوجيا (زمنيا).

ما أفتقر إليه أكثر فأكثر، كما سبق أن ذكرت، هو المبرمج، المخطط، الشخص الذي سوف ينظم عملي. الشخص الذي سوف يخبرني: «حسنا، إني أفهم. رغم أنك قد تجاوزت الستين إلا أنك لا تزال تستمتع بتحقيق الأفلام. سوف أدرس الموضوع وأخلصك من حالة البطالة. ما الذي ترغب في صنعه؟ الفرسان الثلاثة؟ جيد. اشتغل في الفرسان الثلاثة. الجزيرة الغامضة؟ كل أعمال إدغار آلان بو؟ روايات شاندلر؟ هل تريد أن تنفذ ماستورنا؟»

إسمع، أنا لا أرغب في أن أصبح غنيا. كل ما أحتاجه معاشا شهريا وشخصا ينظم أعمالي. إذا استطعت أن أعثر عليه فسوف لن يكون لدي أدنى شعور بالاستنزاف. لو أتيح لي أن أحقق مثل هذه الأفلام الشخصية لوثبت فرحا من فكرة تحقيق فيلم عن رواية الكونت دي مونت كريستو أو أي رواية شعبية من القرن التاسع عشر.

هل تعتقد أن الكوميديا، على الطريقة الإيطالية، هي النوع الأكثر ملاءمة للسينما الإيطالية؟

الكوميديا الإيطالية صورت مرحلة معينة في مجتمعنا. الآن، بعد زمن، أصبحنا نرى فيها استبصاراً نقدياً من المحتمل أنها لم تمتلكه. إنها تثير فضولنا أو ترفّه عنا مثلما تفعل صفحات ألبوم الصور القديمة حين نقلبها ونكتشف أشياء مثيرة للضحك. لقد اعتدنا أن نضحك على الأزياء القديمة التي قد نجدها خرقاء، يعوزها التناسب، أو مثيرة للشفقة من وجهة نظرنا. لكن الصورة الفوتوغرافية القديمة لم يخامرها قط إحساس بأنها سوف تثير كل هذا الضحك، فوظيفتها تنحصر في إظهارنا في لحظة زمنية معينة عشناها بكل شروطها ومعطياتها.

يبدو لي أن الكوميديا الإيطالية تقع أكثر ضمن فئة المصادفة. ما قدمته كان مرضياً بذاته، غامزة بعين بحثاً عن تعاطف. لذا فإن الأدوات النقدية لن تجد فيها السخط والاحتجاج.

فدريكو فلليني مع أسطورة السينما الإيطالية فيتوليني

في الكوميديا الإيطالية تشعر بأن كل شخص مبتهج: المنتج، كاتب السيناريو، المخرج، الممثلون، وبالطبع الجمهور. الناس في الصالة منعكسون في الفيلم، الفيلم أيضا منعكس في الجمهور... بالتالي فإن لعبة التطابق تستمر على نحو لا نهائي في انعكاسات مضببة أكثر فأكثر، ونوايا لا يمكن إدراكها بسهولة. يتراءى لي أن ما يطفو فوق كل شيء هو الابتهاج البالي إلى حد ما، مثل قهقهة عالية وحادة يطلقها عبيد تحرروا وأطلق سراحهم، مثل حرية التعبير الفاحشة التي تجرح مشاعر الموظفين الرسميين لمجرد إقرار ابتهاجها بالنصر.

لا أحب أن أبدو شحيحا في التحدث عن أفلام لم أشاهدها كلها، ولا ينبغي أبدا أن تصنف ضمن نوع عشوائي، إنما ينبغي النظر إليها على انفراد. أدرك أن شجبها لا يعني الكثير بالنسبة لأولئك الذين يشاهدون تلك القصص التي، على نحو متواصل، تنشئ التضامن وتعزّز الرضا عن النفس، إضافة إلى سوء الفهم الأساسي في تمويه الجانب الأسوأ من ذواتنا. صحيح أن، لإثارة كل هذا، تعيّن عليهم أن يستخدموا ممثلين هزليين ممتازين، يمتلكون البراعة ونفاذ البصيرة في صفاتنا الوطنية المميزة، في رذائلنا، شوائبنا، فضائلنا، التقلصّات اللا إرادية في عضلات وجوهنا، سماتنا البدنية... مواهب هزلية موثوق بها، إيماءات حماسية مسترخية في هذا الحقل.

هناك من يقول بخبث أن الكوميديا الإيطالية تعكس جوانب ومظاهر معينة من واقعنا، أما أنت فتقوم بتحريفها وتشويهها...

لا أظن إنني أحرف الواقع على الإطلاق. أنا أصوره. ولكي أصوره –وفق أسلوب تعبير خاص– ألجأ إلى الحذف، الاختيار، الانتقاء، إعادة التجميع... من أجل تحقيق التوازن والذي هو السرد، القصة. إني أطلب من الجمهور أن يشارك في ما أفعله، في وجهة نظري، في مشاعري. هنا التعبير يمكن أن يساء فهمه باعتباره تحريفا. ربما هو كذلك، نظراً لأن الواقع مترشح ومعاد تنظيمه من أجل تمثيله. الواقع محرّف أيضاً من قبل الشعر، الرسم (حتى الرسم الطبيعي) والموسيقى. إنه الفن بوصفه نظاماً، بوصفه تناسقاً معاد تركيبه وبنائه من اللامبالاة والاختلاط والتشوّش، والذي يفضي إلى ذلك الفهم الباطني الذي نحدّده كإحساس جمالي. بالتالي لا أعرف أبدا ما الذي يقصدونه حين يتحدثون «رغبتي في تشويه الواقع». غالباً ما يسألني الآخرون بإعجاب مشوب بالذهول لكن أيضا بتوبيخ ظاهري: «من أين تجلب كل تلك النماذج الغريبة من الشخصيات؟»

سؤال بلا إجابة، ذلك لأنني لا أبحث، ولا أجد تلك النماذج، لكنني ببساطة أراها. يكفي أن ينظر المرء إلى ذاته في المرآة ليدرك أننا محاطون بوجوه هزلية، مرعبة، مشوهة، بشعة، ذاهلة... إنها وجوهنا... وجوه الحياة.

كنت دائماً محاطاً بالعديد من المتعاونين، المهمين والمشهورين غالباً... هل ثمة من تعتبره الأكثر قيمة واستثنائية وحميمية بين هؤلاء؟

تعاوني مع أولئك الأفراد ليس فقط بسبب مواهبهم الفذة وما يمتلكونه من مخيلة وثقافة غنية فحسب لكن أيضا بسبب مشاعر الصداقة الحميمة التي تجمع بيننا عندما نعمل معاً. مشاعر من البهجة والإثارة التي يحسها المرء عندما يزور الريف، عندما يقوم برحلة، بسفر.

هنا أنتهز الفرصة لأعبّر عن شكري لبعض هؤلاء الأصدقاء: بييرو غيراردي، مصمم المناظر. متشرد ارستقراطي. حكيم ومستقل مثل راهب بوذي. جشع، شره، وغير ناضج مثل رضيع مولود حديثا. أذكر ذات ليلة نمنا أنا وهو في السيارة عندما ضللنا الطريق أثناء بحثنا عن موقع لمشروع فيلم لم يتحقق أبدا هو: بينوكيو.

متعاون آخر حميم ومتجانس جدا هو دانيلو دوناتي. مبدع بارع ذو مخيلة غنية في ابتكار الأزياء والإكسسوارات. من وجهة نظر بصرية أعتبر ساتيريكون وكازانوفا من بين أكثر أفلامي جاذبية وسحرا.

بالنسبة لأي مخرج سينمائي، أكثر المتعاونين أهمية ليس فقط مصمم المناظر والمصور وكاتب السيناريو بل أيضا مدير الإنتاج الماهر، الحكيم، النشط، والذي يقدر أن يصير النابض الرئيسي للفيلم.

توليو بنيللي، الذي معه كتبت العديد من المشاهد، أحترمه كمبدع للحبكات. حرفي في رسم المشاهد والشخصيات. لديه مزاج وحساسية روائي حقيقي. عندما ينضم إلينا إنيو فلايانو، نشكل نحن الثلاثة فريقاً مثاليا. بنيللي يشغل نفسه بالبنية السردية ليأتي فلايانو ويبذل كل ما بوسعه لهدم البنية السردية، لتهشيمها إلى أجزاء. أحيانا يكون هو مسببا للكارثة أكثر من خنزير بري في حقل باقلاء.

لكن فقط بسبب هذه الميول المتعارضة تماما، يمكن لتلك الجوانب من الجدران التي ظلت قائمة بين الأنقاض أن تعتمد عليها لدعم بنية السرد. أنا وفلايانو كنا نتقاسم حس الدعابة ذاتها والمغامرات ذاتها: جريدة مارك أوريليو، رفع ستارة مسرح الفودفيل (المنوعات)، الولع ذاته والحماسة ذاتها التي كنا نشعرها تجاه: إدغار آلان بو، ديكنز، لوفكرافت، شؤون السحر والتنجيم، الأشباح، المغامرات الميثولوجية، الخيال العلمي.

مع تونينو جويرا كتبت أماركورد، السفينة تبحر. معا نتقاسم اللهجة الإيطالية ذاتها، طفولة قضيناها بين نفس التلال والثلج والبحر وجبل سان مارينو. المناطق التي ولدنا فيها تبعد عن بعض بمسافة تسعة كيلومترات. في طفولتي كنت أذهب بدراجتي الهوائية مع أقراني إلى بلدة تونينو: سانت أركانجيلو. كان يبدو لنا أن الأهالي هناك يتكلمون بلغة أخرى. في ريميني كانوا ينظرون إلى تلك البلدة بوصفها مستعمرة لم يصل إليها المبشّرون بعد.

لكن التعاون الأكثر قيمة، وأقولها بلا تردد، هو تعاون المؤلف الموسيقيّ نينو روتا. بيننا ذلك التفاهم الكلي والشامل، بدءا من «الشيخ الأبيض»، الفيلم الأول الذي عملنا فيه معا. التفاهم بيننا لم يكن بحاجة إلى أداة ضبط أو تعديل من أي طرف.

لقد قررت أن أصبح مخرجا سينمائيا وهو كان قريبا ومتاحا، كما لو كان موجودا في الموضع الصحيح لكي أتمكن من متابعة مسيرتي السينمائية كمخرج.

نينو يتمتع بمخيلة هندسية ورؤية موسيقية جديرة بالعوالم السماوية، إلى حد أنه لم يكن يحتاج أن يرى ما سوف تبدو عليه أفلامي. عندما كنت أسأله أي الثيمات الموسيقية خطرت في ذهنه لهذا المشهد أو ذاك، يتضح على الفور أن أي مشاهدة تمهيدية أو عرض مسبق غير ضروري على الإطلاق. عالمه هو العالم الداخلي، الباطني، حيث لا يمكن للواقع أن يخترقه إلا بصعوبة وبجهد بالغ. كان يعيش الموسيقى بحرية وطمأنينة شخص يعيش في أبعاده الخاصة على نحو عفوي.

كان الكائن الممسوس بخاصية نادرة، خاصية ثمينة تنتمي إلى مملكة الحدس. إنها هذه الموهبة التي جعلت منه إنسانا بريئاً ومحبوباً وسعيدا إلى هذا الحد. لكن لا تسئ فهمي، عند الضرورة بوسع نينو أن يقول أشياء عميقة تتسم بحدة الملاحظة، بوسعه أن يصدر أحكاما نفاذة على نحو مؤثر بشأن الأفكار والبشر. مثل الأطفال، مثل أرواح بسيطة، مثل حساسيات معينة، ببراءة وصراحة يطرح ملاحظات رائعة....

أثناء العمل في أفلامي اعتدت أن استخدم اسطوانات معينة لتخدم كخلفية للمشهد. بإمكان الموسيقى أن تتحكم بمشهد ما، أن تمنحه إيقاعاً، أن تساعد في اقتراح حل، أن توحي بموقف شخصية ما. هناك ثيمات موسيقية أسجلها وأجلبها معي... ثيمات تتصل بمشاعر معينة. وما يحدث عندما أنتهي من تصوير الفيلم هو أنني أصبح مغرماً بهذا التسجيل الصوتي المرتجل ولا أرغب في تغييره. ونينو عادة يتفق معي في الحال قائلاً بأن الثيمات المستخدمة أثناء التصوير هي جميلة جدا (رغم أنه في الحقيقة يراها مبتذلة أو عادية) زاعماً أنها مناسبة جدا وليس بإمكانه أن ينجز أفضل منها. وفيما هو يتحدث ألاحظ أصابعه وهي تنقر بلطف أصابع البيانو. بعد قليل، عندما أسأله: «ما هذا، ما الذي كنت تعزفه؟» فيرد نينو بنبرة حائرة، شاردة: «متى؟»... أقول بإصرار: «الآن... بينما نتحدث كنت تعزف شيئا، ما هو؟»... فيجيب: «حقا؟ لا أعرف... لا أتذكر»... ثم يبتسم كما لو يريد تهدئتي.

بهذه الطريقة تولد الثيمات الموسيقية الآسرة لأفلامي، والتي تجعلني أتغاضى عن اقتراحاتي بشأن المقطوعات القديمة المستخدمة أثناء التصوير. هكذا كنت أقف هناك، قرب البيانو أتحدث إليه عن الفيلم، شارحاً ما أريد التلميح إليه مع هذه الصورة أو تلك، مع هذا المشهد أو ذاك، بينما هو يلاطف أصابع البيانو دون أن يعيرني أي انتباه، ويبدو كأنه يفكر في شيء آخر في حين يهز رأسه بالإيجاب مصدّقاً على ما أقول دون أن يسمع مني كلمة واحدة. لحظتها يكون هو مستغرقا في شأن آخر، إذ يقيم اتصالا مع ذاته الباطنية، مع الثيمات الموسيقية الموجودة حينذاك في داخله. وعندما يتوطد ذلك الاتصال، لا يعود يوجّه لي أي انتباه، لا يعود يصغي إليّ، بل يضع أصابع يديه على البيانو ويغيب مثل وسيط هو صلة الوصل بين العالم الدنيوي وعالم الأشباح، مثل فنان حقيقي.

في النهاية كنت أقول: «هذا حقا جميل»... لكنه يرد: «أنا لا أتذكر».

قد تحدث كوارث مع أجهزة التسجيل وأنظمة الصوت. تلك أشياء لابد من إصلاحها وتقويمها دون أن يعرف هو ذلك، وإلا فإن اتصاله بالعوالم السماوية سوف يتعرّض للخرق والانقطاع.

العمل مع نينو روتا هو فعلا متعة حقيقية. قدرته الإبداعية جعلتني أشعر بحميمية تجاهه، إلى حد أنه ألهب فيّ نوعا من الطيش ومنحني الإحساس بأنني، أنا نفسي، أخلق الموسيقى.

كان نينو يصل في نهاية التصوير عندما تكون وطأة إعادة اللقطات والمونتاج وتسجيل الصوت أو الحوار في ذروتها. لكن حالما يصل تتغير الأمزجة ويخف التوتر، والحال ينقلب إلى ما يشبه النزهة. ندخل عالما رائقا وسعيدا، وفي جو يتخذ خاصية حياة جديدة. لكن نينو يفاجئني حقا، بعد أن يساهم بالكثير من المشاعر والكثير من العاطفة، في الموقع، يلتفت ويشير إلى الممثل الرئيسي سائلا: «من يكون هذا الشخص؟» فأجيبه: «هذا بطل الفيلم»... وبنبرة عتاب يقول: «ما الذي يفعله... أنت لم تحدّثني عنه أبدا».

الصوت كان يغذي صداقتنا. شخصيا أفضّل ألا أستمع إلى الموسيقى خارج أعمالي. إنها تتحكّم فيّ، توتر مزاجي. أصبح ممسوساً بها. إني أحمي نفسي برفضها، بالفرار منها مثلما يفعل اللص الذي يهرب من الإغواء. ربما ذلك أيضا ضرب من التكييف الكاثوليكي: واقع أن الموسيقى تسبب لي الانقباض، تجعلني مثقلا بالندم، تعذبني بتذكيري ببعد التناغم والتناسق، بُعد الأمن والطمأنينة، بُعد الكمال الذي أنا مبعد عنه، منفيٌ عنه. الموسيقى قاسية. إنها تملؤني بالحنين إلى الماضي، بالندم والأسف، وعندما تنتهي الموسيقى لا أعرف أين تمضي وتختفي. أعرف فقط أن المكان الذي ذهبت إليه لا يمكن الوصول إليه... وهذا يحزنني.

فدريكو فلليني في إخراج فيلم له

أنا حتى لا أقدر أن أصغي إلى شخص ينقر بأصابعه على الطاولة دون أن يعتريني فجأة القلق والانزعاج، واشعر بضيق في التنفس. أما نينو، فبوسعه أن يكون وسط فرقة تعزف على نحو ضاج واحدة من مقطوعاته، ومع ذلك يكتب نوتة ثيمة أخرى لا يسمعها أحد غيره.

لماذا لم تحقق حتى الآن أي أوبرا من تأليف نينو روتا؟ هل لديك التحفظات ذاتها بشأن الأوبرا كما الحال مع الموسيقى عموما؟

للأوبرا مظهر جنوني والذي هو حقاً فاتن. تحفظي الوحيد هو أنني لا أعرف شيئا عن الأوبرا. أعني، أعرف أن الأوبرا جزء من طبيعتي الإيطالية، مثل الرماة، غاريبالدي، الأباطرة الرومان. هناك أوبرات في شكل أنغام ظلت معي على الدوام. كنت دائما أستمع إليها. رأيت كل عماتي وخالاتي، كل أقاربي، ينتحبون كلما أنشدوا مقاطع من الأوبرا. هذه الأشياء تظل بداخلنا إلى حد أنها، مثل اللاوعي، تتحول لتصبح غريبة. إني أشعر تجاه الأوبرا بالألفة التي يشعرها الغريب، الدخيل، اللا منتمي... وهو نفس شعوري تجاه المدرسة أو الأماكن التي نقضي فيها العطل أو الأشياء التي تنتسب إلى طائفة معينة أو الأشياء التي لها خاصية طقسية: أمور كهذه غالبا ما تولد لدي إحساسا بالغربة، بالمغايرة، بالوحدة.

في شبابي لم أصادف شخصاً لم يكن ينشد واحدة من تلك المقاطع الموسيقية الغامضة الواردة في إحدى الأوبرات: الحدّاد الذي كان يأتي لتصليح المرجل يعمل وهو يغني، ذاك الذي يحشو الفراش يذرع البيت وهو يغني. كذلك خدم المنازل، المخلوقات الغريبة، ذاك الذي يشحذ السكاكين، كناس الشارع. ولو سألت واحدا منهم: «لم تقول، لو كنت ذلك المحارب؟» لأجابك بأن ذلك وارد في الأوبرا ولسوف يشرع في رواية الحبكة. وتلك الحبكات غالبا ما تكون كئيبة، رهيبة، عن ثأر وحشي عنيف، وعن عشاق مخذولين هم أشبه بالأموات من فرط اليأس والعجز.

ثم هناك السكارى الذين يغنون الأوبرا. كنت دائما أخلط بين الأوبرا والسكارى. في الليل، كان هؤلاء السكارى، الوحيدين في الميدان، بستراتهم المتدلية حتى الأرض، يغنون مقاطع من الأوبرا بأعلى أصواتهم: أولئك السكارى كانوا، بالنسبة لي، أول منشدي الأوبرا.

في طفولتي، كان منزلنا في ريميني المنزل الأخير الواقع في شارع سان جوليانو. مباشرة وراء المنزل كان الطريق الريفي الذي يؤدي إلى بلدة سيسينا المجاورة. في ريميني كان لدينا مسرح فيتوريو إيمانويل، لكنني لا أتذكره جيداً لأنه غالبا ما يكون مغلقا بسبب التصليحات. الأوبرا كانت تقدم في صالة بونسي في سيسينا، وبما أن الملصقات كانت توضع في ريميني أيضا، فقد كان أكثر من نصف سكان ريميني يذهبون إلى سيسينا عبر الحافلات، السيارات،

القطار الذي يتوقف في جميع المحطات، ليشاهدوا ويستمعوا إلى الأوبرا.

في الرابعة صباحاً كنت أسمع أصوات العائدين من سيسينا، أصواتهم المتثاقلة بفعل النبيذ، وهم ينشدون المقاطع إما على نحو ثنائي أو كورس جماعي. وأنا أشاهد ذلك الجمع العائد من سيسينا على دراجاتهم الهوائية، أو داخل حافلات وعربات، أو سيرا على الأقدام، بينما الظلام لا يزال مخيّما، أتخيلهم جيشاً غازياً يعود إلى دياره بعد أن شنّ غارة على جيرانه.

ذات فجر، وفيما ضوء النهار يهبط على مهل، في ذلك الصفاء الغامض اقترب أحدهم، وكان مهووساً بالموسيقى، توقف تحت نافذتنا وقال لي: «إذهب واستدع أبيك وأمك»...

كان قد استمع إلى إحدى تلك الأوبرات، وبصوت جميل جدا شرع في الغناء، وبدأ حشد من الناس يصطفون وراءه. ثم فجأة اعتل جسمه بسبب إفراطه في شرب النبيذ، فأدخلوه منزلنا وأجلسوه على كرسي هزاز حيث بدا لي ميتاً، غير أنه بعد قليل بدأ يغني ثانية لكن بصوت خفيض وعينيه مغمضتين.

كنت دائما أشعر بأنني أشبه الغريب، اللا منتمي، الذي يحمل إحساسا مبهما بالذنب بسبب عدم رغبته في المشاركة في هذا الطقس الإيطالي الجماعي الدافئ، المتقد، الحميم.

لماذا لم استطع التسليم بجانبي الإيطالي الخفيّ؟ هذا الطقس العميق، الفاحش بلطف، الذي يسيّجنا جميعا مثل الغشاء الذي يحيط بالجنين؟

ذلك لأنه يبدو لي أن الأوبرا –بمؤثراتها المدهشة، مظاهرها الخارقة أو المنتهكة، موضوعاتها الرهيبة من مدافن وثأر وعشق يمتد من هنا حتى حدود الخيال– تعبّر، هذه الأوبرا، بدقة وعلى نحو صحيح عما يحدث، حتى بواسطة الأخطاء التي ترتكبها. الأوبرا لا توجد على نحو منفصل أو مستقل عما يحدث. لسنوات طويلة هي تواجدت جنباً إلى جنب مع وحدة إيطاليا، الحرب، الفاشية، المقاومة.

كيف نشرع في استعادة نقائها الأصلي؟ الأوبرا طقس، قدّاس، أنشودة راع. مع ذلك فإن النتاج الراهن يجب أن يلقى الاحترام لما فعله، حتى في أساليب الحياة المختلفة في إيطاليا. لماذا نحاول جلب صرامة في التعبير إلى هذا الشكل بدلاً من جعله يستل حيويته من حقيقته هو فحسب؟

لا أظن أن عدم اشتغالي في مجال الأوبرا عائد إلى خوفي من الفشل... ليس لدي مخاوف. لكن قد يصبح العمل نتاجا زائفا. إن ما يكبحني هو احترامي لعملي الخاص، والذي يجعلني غير مؤهل لفعل شيء آخر. اعترف بجهلي الكامل بخشبة الأوبرا. إذا اشتغلت هناك فسوف يحاول العاملون إرضائي بأية وسيلة حتى لو كانت مطالبي مستحيلة. أيضا سوف يتعين عليهم إخباري بما يتعين عليّ عمله. لو كانت لديّ على الأقل أفكار ثورية بشأن الأوبرا لكان هذا دافعاً قويا.

ذات مساء شاهدت في التلفزيون إعدادا صاخبا لأوبرا La Traviata، بدا لي المخرج والمصور كما لو يتحركان ذهابا وإيابا عبر الخشبة مثل أبوين ينتظران مولوداً في جناح مستشفى الولادة. الكاميرات تقترب بحركة زوم من كل شيء: من السجاد، من الأحذية، من مسامير في ألواح، من حشوة سن ذهبية في أفواه المؤدين.

لكن على الرغم من ذلك الإعداد غير المتقن، ووجوه المغنين، ومع إني كنت جالسا وحدي في بيتي، في غرفة صغيرة مضاءة بمصباح كهربائي، بينما تصل إلى مسامعي، من حين إلى آخر، ولولة سيارات الشرطة في الشارع وهي تندفع مسرعة، ولا أحد يعلم إلى أين... على الرغم من كل هذا، فقد أمضيت الأمسية بأسرها وأنا أبكي. مع نهاية الفصل الأول انخرطت في البكاء. وعندما ابتدأ الفصل الثاني، ومباشرة مع حلول النغمة الموسيقية الثالثة، شرعت أبكي مرة أخرى، مبتهجاً لكوني أفعل ذلك... لكوني أبكي.

ربما تلك الأوبرا، لا ترافياتا، بلغت حد الكمال، وتجسّد عالما من العاطفة المحضة. حتى المعتوهين، العاملين في التلفزيون، لا يستطيعون تدميرها أو تخريبها. وإذا كان الأمر كذلك، فمن يستطيع أن يفعل لها أكثر مما فعله فيردي؟

شاشة بحجم وسادة

أفلامك: المهرجون، روما، أماركورد (أنا أتذكر)... بداية السبعينيات هي بداية مرحلة إبداعية أخرى... هل كانت هذه المشاريع مطمورة في الذهن ومتصورة في وقت مبكر؟

يبدو لي أن كل مشاريعي المنجزة لم توجد مبكرا فحسب، إنما كانت موجودة دائما وباستمرار، وهي لم تنبثق بكل إمكانياتها الإغوائية إلا عندما حانت لحظتها وفرضت نفسها بقوة. ذلك أشبه بالقلاع الصغيرة، الكائنات الحية الصغيرة، النوى الصغيرة، التي تشكّل نفسها بينما أكون منهمكا في العمل في مكان آخر، وكل ما يتعين علي أن أفعله هو أن أتعرّف عليها، أميّزها، وأقبلها. لم أشعر طوال هذه السنوات أنني أتطور، بل كنت ببساطة أنطلق عبر خط رحلة كان معينا وموطدا من قبل. وكان علي أن أحصر نفسي في ملاحقة مهمة معينة، في إقامة حدودها، رسم محيطها، بمعنى آخر لتسهيل ذلك المجال الكامل من المهن، المعمل، الأستوديو.

دوماً أصل في اليوم الأول من تصوير الفيلم دون أن أختار بعد كل الوجوه –الأشخاص لتأدية الشخصيات. وحدة الإنتاج تكون في حالة يأس. المنظمون ينظرون إليّ شزراً، لكنني بإيمان لا عقلاني أريد أن أستمر. أعلم أن الشخصيات سوف تظهر على غير توقع. لقد حدث ذلك عشرات المرات وسوف يحدث ثانية. بل أنه حدث قبل تصوير فيلم «السفينة تبحر». بين الشخصيات التي لم أعثر عليها قبل ليلة من تصوير الفيلم كان أكثرها أهمية: أميرة في البلاط المساوي –الهنغاري، العمياء منذ الولادة.

لم تكن لدي أي فكرة عما كنت أبحث عنه، عما أريده، أي وجه، أي ممثلة. لم يكن لدي أي مرجع، أي إطار حقيقي، والذي على أساسه يتم اختيار مثل هذه الأميرة. لم أعرف في حياتي أي أميرة. لكن ذات أمسية صاخبة، في إحدى مقصورات المسرح الأرجنتيني، وسط رفرفة من المناديل والأبواب التي تنفتح وتنغلق، رأيت أمامي أميرتي النمساوية، هادئة، رابطة الجأش، شفافة، وبملابس سوداء. كان اسمها بينا بوش: أشبه براهبة تتناول الآيسكريم، قديسة على مزلجة تتزحلق، وجه ملكة في المنفى، وجه إحدى المشرفات على جماعة دينية، وجه قاضية في محكمة دينية والتي فجأة تغمز بعينها. بوجهها الأرستقراطي، الناعم والقاسي، الغامض والمألوف، المتقلص في صلابة ملغزة، ابتسمت لي بينا بوش محيية... ويا للوجه الجميل! واحدة من تلك الوجوه المقدّر لها أن تشلّنا، هائلاً ومقلقاً، على شاشات الصالات السينمائية.

لم أكن أعرف شيئا عن بينا بوش. علاوة على ذلك، أقرّ بقصوري... أبداً لم أكن أعرف الكثير عن الأوبرا أو الباليه. كنت واقفا هناك، في مستوى الأوركسترا، عندما اعترتني رغبة مفاجئة في التجول عبر الأروقة لرؤية ما يحدث خلف الكواليس أو في الردهة الخالية. يخجلني قول ذلك، لكنني شعرت بالضجر فلم أبق حتى النهاية. لكنني رأيت مشهد بينا بوش من البداية حتى النهاية وتمنيت لو استمر فترة أطول.

إني أتفق مع القائل بأن مثلما الفرد يعبّر عن الجزء السري، الغامض، غير المستكشف من ذاته من خلال الأحلام التي تكشف لا وعيه الخاص، إضافة إلى اللاوعي الجمعي، كذلك يفعل الجنس البشري الشيء نفسه في تأويل الإبداعات الفنية. هذا يعني أن الخلق الفني ما هو إلا نشاط حلم البشرية، وأن الرسام والشاعر والروائي، وحتى المخرج السينمائي، عن طريق تطوير وتنظيم مواهبهم الخاصة، يعبّرون عن اللاوعي الجمعي ويكشفونه على الصفحات أو الكانفاس أو الشاشة. وفق هذه الرؤية تتقوّض مسألة الحدود والقيود المفروضة على الفعالية الفنية.

هل بالإمكان استهلاك اللاوعي؟ هل يمكن أن يكون له تخوم ونهايات؟ هل تنتهي الأحلام في أي وقت؟

إن نشاط حلم الجنس البشري، الذي يبدو آلياً، يصبح تقنية فنية، لغة بصريات، رموزا. والفنان عبر إبداعه يعي الوسيلة لترتيب شيء موجود سلفا، وجعله يزهر أمام الحواس والعقل. ذلك هو النموذج الأصلي للإبداع الذي يحدد نفسه المرّة تلو الأخرى، السفر من الفوضى إلى التناغم، من ما هو مختلط ومراوغ إلى النظام والاكتمال، من اللاوعي إلى الوعي. بالنسبة للفنان، أظن أن الإحساس بالفعل أقوى من الإنجاز نفسه.

يبدو لي أن أي شخص يعمل للتعبير عن شيء فإنه يعمل من خلال ذلك التعبير ويسعى قبل كل شيء إلى توصيل مبرره الخاص للوجود وسعادته الخاصة. وأي نقد يتجاهل ذلك الشرط يصبح شكلا خطيرا، ضبابيا، من أشكال حب الذات. بزهوه وغروره يقود النقاد إلى الحديث بحماقة عن ما هو نفسه قد فعله. بالتالي هو تقريبا يخون الظاهرة المتعذر تعريفها أو تحديدها داخل نفسه.

نأتي الآن إلى «كازانوفا»... ما هو أول شيء يخطر في ذهنك بشأن هذا الفيلم؟

تعبيرات وجه (الممثل) دونالد سوذرلاند القلق، المذعور، الذي غرز في داخلي الخوف من الفخاخ، الشراك، الخيانات. في كل مرّة أقترب منه لاقترح ما ينبغي عليه فعله، يتصلّب ويتشنج مثل شخص يستشعر خطرا لا يستطيع الإفلات منه. كنت أشعر برغبة في الضحك (تلك المخاوف كانت هزلية حقا) لكنني كنت أكبح ذلك لئلا أتسبب في تعقيد الأمر، إذ قد يعتقد أنني أهزأ به، وعندئذ سوف تمتلئ عيناه بالدموع، وقد يفضي ذلك إلى تخريب مكياجه وأهدابه الزائفة وشعره المستعار.

أنا مقتنع بأن هذا القلق والاضطراب له خاصية أنثوية. هذا الحياء الدائم، هذا الحذر والتحفظ لا شك أنه يؤثر في شخصيته، يجعلها تبدو غريبة، نائية، شبحية... تماما كما تخيلت أن تكونه شخصية كازانوفا.

«لكن يا عزيزي فيفي، لماذا ينبغي أن تكون شخصية كازانوفا على هذا النحو الذي رسمته؟»... يسألني المنتج الأمريكي المبعوث من قبل استوديوهات يونيفرسال، وهو رجل ضخم ذو وجه محبوب يشبه الممثل والترماثو، والذي يصر علي اختصار اسمي إلى «فيفي». له يدان بالغا الضخامة أشبه بوسادة، والتي بهما يعصر يديّ محاولا أن يجعلني أفهم وجهة نظره:

«كازانوفا حياة! هو الحياة... إنه القوة، الشجاعة، الإيمان. هو لذة العيش. تفهمني فيفي؟ لم جعلته يبدو أشبه بالزومبي (الميت الحي)؟

و أنا أنظر إلى وجه هذا الأمريكي الضخم واللطيف، الذي حقق –كما يزعم– مقداراً وافراً من الأفلام مع جاري كوبر، كلارك جيبل، جون كراوفورد، جون هيوستون، بيلي وايلدر... هذا الأمريكي الذي كان –كما يزعم– صديقا حميما لثلاثة أو أربعة رؤساء للولايات المتحدة، وكان كل سبت يدعوه الرئيس نيكسون ليستشيره في شؤون البلاد... و أنا أنظر إلى وجهه في حيرة، لا أعرف بم أجيب، تمتمت أخيرا متحدثاً عن الغشاء الداخلي في الرحم والذي يحيط بالجنين مباشرة، وأن كازانوفا كان حبيساً في هذا الجيب أو الكيس الذي يمثّل الأم– السجن، أم–البحر المتوسط–بحيرة–فينيسيا، والولادة تتأجل باستمرار، لا تتحقق أبدا... ثم أضيف قائلا من غير تفكير: «كازانوفا لم يولد أبدا. حياته هي لا حياة... تفهمني؟»

عندئذ يرتسم الأسى على وجه الأمريكي الضخم ويهز رأسه في حزن: «فيفي، فيفي... هذه استمناءات ذهنية، ألعاب فكرية»...

ثم يبدأ في إخباري عن وقت كان فيه يغيّر نهاية قصة كتبها ترومان كابوتي وكيف أن «ترو» (يقصد ترومان) يعتبره الآن أباً له، ولا يكتب سطرا قبل أن يتصل به هاتفيا ويستشيره. ويخبرني كيف جعل المخرج بريستون ستيرجز يعيد كتابة إحدى سيناريوهاته ست مرات. أما اليوم الجدير بذكره فهو عندما طلب من مارلون براندو أن يزيل شاربه ويخفف وزنه سبعة أرطال.

لقد سبق أن قلت بأنني لا أشاهد أفلامي ثانية، لذا أنا لست في وضع يسمح لي بأن أقدم حكما أو أطرح رأياً موضوعيا وغير متحيّز عنها. لكن «كازانوفا» يبدو لي أكثر أفلامي اكتمالا وجرأة.

أنت وصفت الفيلم ذات مرّة بأنه نسخة سينمائية عن قصة رعب... وتلك المرّة الأولى التي لم أتفق فيها معك.

حققت فيلم «بروفة أوركسترا» للتلفزيون. هل فعلت ذلك بسبب الأزمة التي تمرّ بها السينما؟

مضى على اشتغالي في الأفلام ثلاثون عاما، وفي كل عام أسمع من يقول أن هذا هو العام الأخير، وأن السينما انتهت... ماتت، وأن عليّ أن أعود إلى الخربشة ورسم الإسكتشات للجرائد، أو أن أتصل بناشر ما ليطبع لي كتابا، أو أن أعود إلى دراسة القانون لنيل الدكتوراه.

منذ متى كفّ الناس عن الذهاب إلى السينما؟ وكم مرّة وجهت إلينا الدعوة لتشخيص الحالة؟ استحضرنا مختلف الأسباب: الناس صاروا يخشون الخروج ليلاً. أسعار التذاكر مرتفعة. التلفزيون. السينما تأكل ذيلها، تجده شهياً فتواصل التهامه. التساهل (واقع أنك، في هذه الأيام، إذا مارست الحب في سيارتك فإن متلصصاً ما سوف يتفرج ويصفق لك استحساناً، أو أن قاتلاً مجنوناً سوف يعتدي عليك وعلى فتاتك، وكل ما سوف يناله من عقاب مجرد غرامة وتأنيب رسمي)

الناس لا يرتادون صالات السينما إلا في فترات متباعدة لأنهم يفضّلون السياقة أو الذهاب إلى رحلات الصيد. الآن باتوا يقضون عطلة الأسبوع في أماكن لا يمكن بلوغها على وجه الأرض... إذن ما الغرض من تصوير تلك الأماكن الجميلة في الفيلم في حين تأخذك الطائرة –أنت وعائلتك– إلى هناك صباح كل سبت؟

أحد الباحثين قدّم تحليلاً عميقاً عن أزمة السينما قائلاً بأنها تنبع خصوصاً من واقع أن السينما قد استنفدت كل القصص المتيسّرة والمحتملة، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، وأننا –في الوقت الحاضر– نريد ما هو أكثر من السينما، نريد شيئا من العلمي والاجتماعي والديني والفلسفي. باختصار، السينما التي هي حقا مرآة عميقة فيها لا ننعكس كما نكون الآن فحسب، بل أيضا كما كنا، وكما سوف نكون... ومن يدري، ربما كما ينبغي أن نكون. حقا، أود أن أركيف سيبدو شكل المنتج وردود فعله وهو يصغي باهتمام إلى مشروع سينمائي مقترح يلبّي تلك الشروط.

السينما، في رأيي، فقدت السلطة، الاعتبار، الهيبة، الغموض، السحر. الشاشة العملاقة التي هيمنت وحكمت جمهوراً كان يحتشد أمامها بإخلاص وحب شديدين، لم تعد تسحرنا وتأسرنا.

ذات مرّة، هذه الشاشة هيمنت على مخلوقات ضئيلة كانت تحدّق مفتونة إلى وجوه هائلة، شفاه، عيون، تحيا وتتنفس في بُعد آخر لا يمكن بلوغه، وهمي وحقيقي في آن. أشبه بحلم. الآن تعلمنا أن نهيمن عليها. صرنا أكبر منها. أنظر إلى أي مدى استطعنا تصغيرها وتحويلها وإخضاعها. ها هي الآن بحجم وسادة، موضوعة بين المكتبة والأصيص. أحيانا نضعها في المطبخ، قرب الثلاجة. لقد أصبحت خادمة منزلية كهربائية، ونحن الجالسين في استرخاء على الكراسي، المسلحين بجهاز التحكم عن بُعد (الريموت كونترول) نمارس سلطة كلية على تلك الصور الصغيرة، رافضين كل ما هو غريب وغير مألوف ومضجر بالنسبة لنا.

في صالة السينما، حتى إذا لم نكن نحب الفيلم، فإن سحر وجاذبية وحجم تلك الشاشة الهائلة تجعلنا نمكث جالسين أمامها حتى النهاية... إن لم يكن بدافع آخر، فبسبب اقتصادي، ذلك لأننا دفعنا ثمن التذكرة. أما الآن، وبنوع من الثأر والضغينة، عندما يطالبنا الشيء الذي ننظر إليه بانتباه واهتمام أكثر مما نرغب في توجيهه وإبدائه، فإننا نسارع إلى الضغط على الزر لنخرس الشخص المتكلم، ونمحو الصور التي لا تثير اهتمامنا.

هنا نحن السادة. كم هو مضجر بيرجمان هذا. وبونويل... من قال أنه مخرج عظيم؟ ليخرجا من بيتنا. نريد أن نشاهد المباراة أو الاستعراضات الغنائية.

هكذا وُلد المتفرج المستبد، الحاكم المطلق، الذي يفعل ما يريد، ويقنع نفسه أكثر فأكثر بأنه المخرج أو –على الأقل– منتج الصور التي يشاهدها. كيف يمكن للسينما أن تجذب هذا النوع من الجمهور؟ المنتجون والمخرجون الأمريكان يحاولون أسر انتباه جمهورهم المستقل، الحيادي، اللامبالي عن طريق تقديم مشاهد تتسم بالأبهة والفخامة، تحتوي على مغامرات مذهلة، كوارث كونية، سحر، رعب، أشياء لا يمكن التنبؤ بها، أشياء لم تُعرض من قبل ولم يُسمع عنها. باختصار، العودة إلى البداية، إلى سينما جورج ميليه، إلى المدهش والخارق.

في هذه المشاهد الأمريكية الفخمة أجد نزوعاً إلى التزيين، الإبهار، الاهتمام بالمناظر والمؤثرات الحسية... وكلها تعمل على إلحاق الأذى ليس فقط بالإحساس بالقصة، لكن أحيانا بالقصة نفسها. إنها السينما التي يختفي عنها المؤلف المبدع. إنها سينما المهندسين وتقنيي المؤثرات الخاصة... هؤلاء هم الذين ينالون الإطراء والتصفيق الآن.

النموذج المثالي، كما في حالة فيلم ستانلي كوبريك «2001 أوديسة الفضاء»، أن تكون هذه المعدات التقنية الاستثنائية والرائعة في خدمة الفكرة، الإحساس، خيال المخرج المؤلف... حين يحدث هذا ستكون النتيجة مدهشة، والسينما سوف تعود إلى الحقل الذي لا يماثله أي حقل فني آخر... لا المسرح ولا الأدب ولا الموسيقى ولا الرسم... بالأحرى، كل وسائل التعبير الفنية تنصهر معا.

هل بالإمكان خلق مثل هذه السينما هنا، في إيطاليا؟... لا اعتقد. المبدع الذي يريد أن يخلق هذا النوع من السينما لابد أن يتوفر له متعاون استثنائي، رائع، مفعم بالحيوية والنشاط، ويتعذر استبداله... هو البنك. والمصرفيون الذين يقلقون بشأن أزمة السينما عندنا، بصدق، عددهم قليل جدا. أعلم أن أصدقاءنا المنتجين يدعون إلى إصدار قانون يحمي سينمانا ويمنع تركها تختنق حتى الموت. عندما يشرحون لي بصبر كيفية تمرير مثل هذه القوانين، يتراءى لي بأنهم محقون. مع ذلك أعتقد أن تدخل الدولة الهادف إلى الحماية يولّد لدي إحساس بالخجل.

العمل للتلفزيون؟ إنه يعني دخول ذلك المحيط من الصور الضبابية المربكة، دخول في خليط يلغي نفسه، هو بديل عن الواقع كماً وكيفاً.

لدي إحساس بغيض بالمشاركة في فيض كوارثي من الصور التي يخضعنا التلفزيون لها كل دقيقة من النهار والليل. إنه يطمس أية فجوة بين الحقيقي والبصري، ويستعيض عن ذلك بنوع من اللا واقع الذي إليه ينبغي أن تتعوّد طريقتنا في النظر: مرآتان كل منهما تواجه الأخرى، تنسخان نفسيهما برتابة لا متناهية وخواء هائل. إنها ليست مسألة أسلوب أو جماليات، أنا حتى لا أعرف أية لغة أستخدم للفيلم التلفزيوني.

حققت «بروفة أوركسترا» للتلفزيون نظراً لتوفر المرونة: آلية إنتاج أكثر طواعية، أقل جهدا، أقل ضخامة. لم أكن مثقلا بالمسؤولية، بالتالي كنت قادرا على رؤية المشروع كله بطراوة وعفوية أكثر. بصرف النظر عن ذلك، لم أفعل شيئا مختلفا عن العادة. أعني، ضمن حدودي وبيضع ليرات تحت تصرفي، أن أروي القصص، أن أتبع ميلي الطبيعي نحو المدهش، أن أعبّر كما الحال دائماً عما يبدو لي رؤية مقلقة أو ملغزة أو آسرة.

باختصار: مع أن ذلك قد يبدو متناقضاً ظاهرياً أو مضحكاً أو وقحاً أو استفزازياً، إلا أنه يبدو لي أن المجرى الوحيد الذي على السينما أن تسلكه هو أن تصنع أفلاماً أفضل، أعلى جودة، أكثر جمالا وذكاء، وإلا سوف يتعين علينا أن نسلّم أنفسنا إلى حقيقة أن من الآن فصاعدا السينما سوف تنتمي إلى موظفي الأرشيف لتخزينها مع العديد من الأمثلة الأخرى عن فترات تاريخية خلال القرن العشرين. وسرعان ما سوف نقول: إذا كان القرن التاسع عشر هو عصر الميلودراما، فإن القرن العشرين كان قرن السينما.

لون الذاكرة

فيلمك «بروفة أوركسترا» أثار الكثير من ردود الفعل المختلفة والمتباينة... ما الذي لا يزال عالقاً في ذاكرتك من هذه الاستجابات؟

إذا كان عليّ تحديد استجابة الجمهور، المباشرة وغير المباشرة، فإنني بصراحة أجد صعوبة في تصنيف فيلمي. كيف يمكن حقا استرضاء مشاعر أولئك الذين علقوا بأسف بعد مشاهدة الفيلم: «كم هو مخجل أن لا ينتهي الفيلم حين بدأت الأوركسترا تعزف كمجموعة متكاملة ومتناغمة مرّة أخرى! لكن ما سبب إقحام الحوار الألماني؟ ما الغاية؟ ما الذي يعنيه ذلك؟»

كيف يمكن التوفيق بين الفيلم والملاحظة المجنونة التي أبداها ذاك المعتوه (لابد أن يكون معتوهاً تماما حتى يفسر الفيلم بتلك الطريقة) ونحن في غرفة إيداع المعاطف بالمطعم، وفيما أرتدي معطفي، مال صوبي وهمس في ارتياح وحشي قائلا: «لقد شاهدت فيلمك... أنا أساندك... نحن حقا بحاجة إلى العم أدولف (هتلر) هنا».

سؤال مثير للقلق: هل بالإمكان، في أي وقت، أن يعرّض فيلماً ما نفسه إلى خطأ شنيع إلى هذا الحد؟ ما الذي يعنيه ذلك؟ ما الذي يثير أو يحفز أو يكشف رد فعل بعيد جدا وغير متوقع

على الإطلاق؟

في عالم اليوم، مع تقوّض البنى التنظيمية، وانهيار القيم والمعالم الهادية، يستجيب كل فرد منا، بهلع وتخبط، إلى التشوش والمرض والشر الذي يحيط بنا. إننا نعمّم أمراضنا الذاتية ونسقط مخاوفنا ورغباتنا الشخصية على كل ما يحيط بنا... سواء أكان فيلما أو حدثا.

ربما تلك هي الطريقة التي كان يتعيّن على الفيلم سلوكها من اللحظة التي عرض فيها الحالة الجنونية والانحدار نحو اللاعقلانية. بما أن تلك الحالة كانت مروعة ورهيبة، فإننا نستجيب عن طريق اقتراح شكل من الجنون المؤسس المنظم، تماما كما في حالة الديكتاتورية.

التفكير السائد: إذا السياسة لا تعيرنا انتباهاً فإننا نوجّه انتباهنا إلي السياسة التي تتحكم بنا كليا. لكن ذلك الذي ينشد الحماية يجب أن يهيئ نفسه لأن يكون محمياً حتى الحدود القصوى.

فيلمك «مدينة النساء» أيضا يقدم ثيمة حديثة. إذا طلبنا منك أن تنبش ذاكرتك، فما هي الصورة الأولى التي سوف تنبثق وتتجلى؟

مارشيلو ماستروياني. مارشيلو العزيز الرائع. صديق حكيم، مخلص، أمين. نموذج للصديق الذي لا تجده إلا في القصص الإنجليزية. نادراً ما نلتقي، وأحيانا لا نرى بعضا لسنوات طويلة... ربما ذلك هو أحد أسباب متانة صداقتنا. الصداقة التي لا تطالب بشيء، لا تطوّق العنق بمنّة أو فضل، لا تضع شروطاً، لا تسنّ القوانين ولا تعيّن التخوم. صداقة جميلة حقاً قائمة على الارتياب الصحي المتبادل.

العمل مع مارشيلو متعة وبهجة: لبق، سلس، عفوي، متّقد الذهن. إنه يخطو مباشرة داخل الشخصية دون أن يطرح الأسئلة أو حتى يطلب قراءة السيناريو. كان يقول: «أين المتعة في معرفة ما سوف يحدث سلفاً؟ أفضّل أن أكتشف ذلك تدريجياً، يوماً بيوم، مثلما تفعل الشخصية. أفضّل أن أعيش حالة الشخصية التي لا تعرف ما سوف يحدث لها».

مارشيلو يبيح نفسه للتشكل وفق منظور المخرج، لا يعترض على ماكياج أو لباس أو تسريحة شعر، ولا يطلب إلا الأشياء الأساسية التي لا غنى عنها. معه كل شيء يكون هادئاً، رائقاً، مريحاً، وطبيعياً... ذلك النوع من الطبيعية الذي يبيح له أحيانا أن ينام وهو على خشبة المسرح.

في ذلك المساء، حين كنت أتحدث إليه عن «مدينة النساء» ودون أن أخبره بأنه مرشّح لتأدية الشخصية الرئيسية – المنتج وقتذاك كان مصرّا على دوستين هوفمان – كان مارشيلو يصغي دونما اهتمام مثل شخص يعرف أن الأمر لا يعنيه لكنه مضطر بدافع الصداقة أو المجاملة أو الكياسة إلى إظهار فضول فاتر.

كنت أقول له: إنها قصة رجل يدرس المرأة على نحو شامل، يتأمل كل مظاهرها وهو مفتون بها لكن في الوقت ذاته تدهشه وتصعقه. إنه ينظر إليها دون أية رغبة في فهمها. بالأحرى، هو يجد لذته في البقاء مشدوهاً، مفتوناً بها، مفعماً بالابتهاج، مشوشاً، وشغوفاً إلى حد ما. إنه يبحث عن امرأة، عن المرأة، لكنه لا يرغب أبداً في إيجادها. ربما هو خائف، ربما يظنّ أنه بإيجاد المرأة وامتلاكها سوف يستسلم، يخضع، يختفي، يموت. لذا هو يؤثِر أن يستمر في بحثه عنها دون أن يصل إليها أبدا.

سردي لقصة الفيلم على ذلك النحو المؤثر، المحرك للمشاعر، أزعجه قليلا. لذلك واصلت سياقة السيارة في صمت. مارشيلو أيضا التزم الصمت. تحاشينا النظر إلى بعضنا البعض لفترة طويلة. لكن في تلك اللحظة، اتخذنا قراراً مشتركاً – دون أن نصرّح به – أن نعمل معا في تحقيق «مدينة النساء».

وصلنا الآن إلى فيلمك الأخير... أولئك الذين عملوا معك أكدوا أن كل شيء مضى بيسر وسلاسة، دون توترات وعراقيل كالتي صادفتك في أوقات أخرى. مواعيد التصوير تم التقيد بها في انضباط صارم تقريبا... هل الفضل في ذلك يعود إلى الإنتاج أو إلى مزاجك الرائق آنذاك، أم إلى شيء آخر؟

فيلمي «السفينة تبحر» أصبح الآن خلفي، ولا أتذكر إلا القليل عن العمل فيه. وصراحة صرت لا أذكر الكثير مما كان يحدث لي أثناء العمل في الأفلام الكثيرة التي حققتها. وحدها التفاصيل العادية، المبهمة، التي لا تعني شيئا هي التي تمكث في الذاكرة: سترة الميكانيكي الخضراء، المشاهد المصورة في المواقع الخارجية حيث المطر يطرق على الخيمة البلاستيكية التي ارتجلناها، ونحن نحتشد معا هناك داخل خندق في الظلام».

يتعيّن عليّ أيضا أن أبذل جهداً موجعاً (بقدر ما يتعلق الأمر بي هو جهد عقيم) من أجل تذكر جو أحد أفلامي، والذي جوهرياً لا يتغير أبدا. ربما هذا هو السبب الذي يجعلني لا أصدق إنني في الرابعة والستين من عمري، وأنا الذي كنت لتوي جالساً في الأستوديو أدير جهاز العرض وأغلقه، أو أزعق عبر البوق سائلاً عن وجبة الغداء وقت الاستراحة,

لا أظن أن العمل في «السفينة تبحر» سار على نحو أكثر يسراً وسلاسة مما حدث مع الأفلام الأخرى. ربما كان الأمر يبدو كذلك بالنسبة للآخرين وذلك ببساطة لأن التصوير توافق بدقة مع عدد الأسابيع المخطط لها في جدول التصوير.

لا توجد شروط مثالية لتنفيذ فيلم ما. وفي أفضل الأحوال، الشروط هي دائما مثالية، بما أنها تتيح لك أن تحقق الفيلم بالطريقة التي تحقق بها أفلامك عادة. مهنتنا توحّد الصرامة والمرونة. علينا أن نكون حازمين، لكن في الوقت نفسه منفتحين ومرنين ومستعدين لاحتواء أي مقاومة أو خلافات أو نزاعات أو أخطاء. غير المتوقع لا يشكل دوما معضلة، بل هو في أحوال كثيرة مصدر عون. كل شيء هو جزء من العمل في الفيلم... كل شيء هو الفيلم.

أنا وتونينو جويرا كتبنا «السفينة تبحر» منذ فترة – وكما سبق أن قلت في موضع آخر – لأنه كان عليّ أن أعبّر عن فكرة ما، لكنني لم أعد أتذكر إلى من عبّرت. بعد يومين أو ثلاثة من الثرثرة المبهمة والتفكير غير المجدي توصلنا إلى الحبكة والسيناريو صار جاهزاً خلال ثلاثة أسابيع فقط. إذا ظننت أن ثلاثة أسابيع تبدو غير كافية لانجاز سيناريو جيد، خذ بعين الاعتبار حقيقة أن من التلميحات الأولى للقصة وحتى الشروع في التصوير ثلاث سنوات قد انقضت. ويبدو لي أن ثلاث سنوات هي فترة طويلة لضمان توقع فيلم جدير بذلك.

وكما يحدث معي بانتظام لمدة 15 سنة، العيش فترة طويلة مع مشروع سينمائي ينتهي بي إلى الإحساس بالكراهية تجاهه، أحاول أن أتخلص منه، ولا أعود أرغب في الاشتغال عليه. عندما أصل إلى هذه الحالة يبدأ الشروع الفعلي في تنفيذ الفيلم.

الآن وقد تم انجاز «السفينة تبحر»، لا أعود أستطيع أن أخبرك كيف كان شعوري الأصلي تجاهه. فقط حقيقة أن الفيلم يوجد... ما كنت أريد أن أفعل به قد ذاب وتلاشى. أذكر حديثي السابق عن شخصيات آسرة على نحو مثير للمشاعر والتي لها سحر الأفراد المجهولين في الصور الفوتوغرافية. قلت بأنني أردت أن أحقق فيلماً بأسلوب الأفلام الأولى، وبالتالي توجّب أن يكون بالأسود والأبيض.

لا أعرف كم من تلك النوايا والمقاصد بقيت في الفيلم، لأن خلال التصوير الأشياء تحدث على غير توقع. ربما في هذه المرّة أنا كرّست عناية أكثر قليلا من المعتاد في انتقاء الوجوه. اعتقدت أنني كنت بحاجة إلى الوجوه التي، واقعياً، كانت تبدو أنها تنتمي إلى أولئك الأفراد الذين لم يعد لديهم وجود، أفراد ضاعوا في الزمن والذين يلامسوننا ويثيرون فينا الفضول بسبب تلك التسريحة العتيقة، وذاك اللباس القديم الذي عمره مئة سنة، تلك الطريقة في الابتسام، في تثبيتنا بنظرة ضاعت إلى الأبد والتي تفشي بإحساس بالتاريخ، قصة الحياة. خطر لي أن ممثلين من قطر آخر، من مجتمع آخر، بأساليب وعادات مختلفة، ربما بإمكانهم التعبير على نحو أفضل عن ذلك النوع من النأي، عن تلك الخاصية المغايرة، المحركة للمشاعر. أظن أن ذلك هو السبب الحقيقي، إلى جانب العديد من الممثلين الإيطاليين في هذا الفيلم، وراء اختيار ممثلين بريطانيين وفرنسيين وألمان والذين يبدون أكثر حقيقية لأنهم يؤولون شخصيات تنتمي إلى جنسياتهم الخاصة.

محاطا بصور فوتوغرافية لوجوههم المعلقة على جدران مكتبي الصغير في استوديوهات شنيسيتا، شعرت بالحاجة إلى تطوير قصصهم إلى مدى أبعد، أن أحفر بعمق أكثر في علاقاتهم، أن أضيف أصدقاء، آباء وأمهات، معارف جدد، أن أخترع أوضاعا جديدة... باختصار، أن أقوم برحلة معهم... ذلك لأن الفيلم عبارة عن قصة رحلة، رحلة بحرية لإنجاز طقوس ما، رحلة من المفترض أن تحدث قبل سبعين سنة عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى.

لكنك صورت «السفينة تبحر» بالألوان ثم قمت بعكسه بحيث أننا نرى أجزاءً معينة بالأسود والأبيض. هل ثمة علاقة هنا مع فيلمك «ثمانية ونصف»، حيث «الواقع» مصور بالأسود والأبيض و«الحلم» بالألوان؟

الفيلم يحكي عن عالم بعيد والذي عاش وعانى في فترة لم يكن لأحد منا وجود فيها. أردت من شخصيات القصة أن تنقل الإحساس ذاته الذي تشعره عندما تنظر إلى صورة فوتوغرافية قديمة، شبحية ومشوبة بالصفرة مع تدرجات اللون البني الداكن. أعتقد حتى عندما تكون هذه الصورة ملوّنة ومؤسلبة، فإن مشاعرنا سوف تتدخل وتغيّر اللون أو تزيله، تجعلها شبحية، ذلك لأن أولئك الأفراد، بالنسبة لنا، مجرد ظلال، أشباح. لهذا السبب كان لتصوير الفيلم طابع لوني غير مألوف: الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء تفقد قوة الواقع من أجل اتخاذ الأشكال الغامضة والدرجات المضبّبة للذاكرة.

كما في كل الرحلات عبر الزمن أو الغزوات نحو تجاويف الماضي، الواقع المتحقق والمستحضر يعطي إحساساً بالأثر، بالتذكار. إنها وثيقة مستردة من الأعماق، من غبار موقع يتم فيه التنقيب عن الآثار، من الرمل الذي يغطيها في قاع البحر. الصورة التي، بطريقة أو بأخرى، تصبح محرّفة، محجبة، مهزوزة. دائما هناك شيء بيننا وتلك الصور. ذلك الحجاب، تلك المسافة، أردت دوماً أن أحفظها على الشاشة، أن أفشي بالعملية التي تخطر في أذهاننا مع مرور السنوات... العملية التي بها تظهر الذكريات على نحو ملائم باعتبارها زائلة، متموجة، متقلبة.

لا شيء مشترك بين هذه العملية، استخدامي للون هنا، واستخدامي السيئ للون في فيلمي «ثمانية ونصف»، والذي قرّرته بغباء الوحدة الإنتاجية ضد مشيئتي، إذ كانت تفكر، بسذاجة وبلاهة، أن التباين بين الألوان والأسود والأبيض سوف يسهّل على الجمهور التمييز بين الواقع والحلم، وبالتالي يسهّل فهمهم للفيلم.

بوجه عام، ما المشاكل التي تواجهك في المهمات والواجبات التي تلي عملية التصوير؟

أي متعة تجدها في عمل يخلو من المشاكل؟ كل مرحلة من العمل السينمائي ينطوي على صعوبات غير متوقعة، وجزء من عملك أن تتغلب عليها أو أن تحاول التعايش معها.

بالنسبة لي، إعادة تسجيل الصوت هي واحدة من أكثر المراحل مشقة وتطلبا. إذ يتعين علي أن أعيد كتابة كل الحوارات، لأن طريقتي في تحقيق الفيلم تمنعني من استخدام حتى متر واحد من التسجيل الصوتي الأصلي. ها هنا الجلبة واختلاط الأصوات: أصوات أممية تنتسب إلى جنسيات مختلفة، لهجات، صلوات، أصوات تسرد بدلاً من تقديم تلميحات، أصوات تخبرنا – بناء على طلبي – عن ما أكلته ليلة البارحة. عملية إعادة تسجيل الصوت تشبه عملية إعادة صنع الفيلم، هذه المرّة وفقاً لضرورات التسجيل الصوتي، والذي أحيانا يطرح مشاكل لفظية لا تقل حجما عن المشاكل البصرية.

المرحلة الرهيفة الأخرى هي عملية المونتاج. أثناء التصوير لا أمانع أبدا في الزيارات التي يقوم بها الأصدقاء أو المعارف أو، كما هو حاصل الآن، حيث تدخل علينا صفوف من الطلبة بكل ضجيجهم وفضولهم (في الواقع لا تزعجني تعليقاتهم وملاحظاتهم بل أشعر بالتحفيز والإثارة)... لكن في غرفة المونتاج الصغيرة لا أطيق ولا أسمح بحضور أي أحد ما عدا المونتير ومساعده بالطبع. لابد أن أكون وحيدا هنا. هذه هي المرحلة التي فيها يشرع الفيلم في الكشف عن نفسه، عن ما يكونه، عن حقيقته. ذلك يشبه فعل الخلق الذي يجترحه دكتور فرانكشتاين وهو واقف أمام مخلوقه المسخ، المركّب من أجزاء تشريحية متنوعة، ويجعل النقّالة التي تحمله ترتفع إلى سماء ملبدة بالغيوم، مشحونة بالبروق والعواصف، ليتلقى الحياة بفعل الضوء المصحوب بالرعد. بالمونتاج يبدأ الفيلم في التنفس، في التحرك، في النظر إليك مباشرة.

ثمة وحيد قرن في فيلمي

قبل إرسال فيلمك (السفينة تبحر) إلى مهرجان فينيسيا السينمائي، هل أتيح لك أن تعيد مشاهدته عدة مرات؟ هل قمت بتصحيح أو تنقيح أو تشذيب أي تفصيلة فيه، أم – وهذا ما يحدث غالباً – تم انتزاع الفيلم من يدك ليصل قبل الموعد النهائي؟

كما قلت في مناسبات أخرى، بودي أن أتمكن – حال اكتمال الفيلم – أن أدعه شهراً على الأقل دون مشاهدته، دون التفكير فيه، دون التحدث عنه، بحيث أستطيع بعد ذلك أن أعاينه وأفحصه بهدوء أكثر، بصفاء أكثر، وتكلف وارتباك أقل بسبب الاستعجال. لكن ذلك لا يحدث أبدا.

مع «السفينة تبحر» سارت الأمور كما الحال دائما. بعد المونتاج، قمت بعرضه مع شريط الصوت المؤلف من صوتي، زعيقي، اقتراحاتي. هذه النسخة نسميها «نسخة عمل»، والتي هي، صدقا، النسخة الأكثر جمالاً لأنها لا تزال مشوشة، مضطربة، كثيرة الأخطاء. بتلك الطريقة تنظر إلى فيلمك متوهما أنه في ما بعد سوف يصبح الفيلم الأكثر فتنة وإغراءً وسحرا... لكن هذا نادراً ما يحدث.

عادة، بالنسبة لهذا النوع من العرض، الأضواء تكون باهتة أو معتمة، والصوت معدّلا. إني أترك الصديقين أو الثلاثة الذين دعوتهم (نفس الأشخاص دائما لأنني أثق بهم وأعرف أنه مهما بدا العمل فسوف يخبرونني بأنه قد أعجبهم) وأمضي متشمماً وأنا أذرع حجيرة العرض، أتحدث مرتين مع مشغل جهاز العرض (البروجكتر)، ألقي نظرات سريعة عبر الزجاج متجسسا كما لو مصادفة. وفيلمي هناك، بعيد جدا عني، يتحرك على الشاشة التي تبدأ في تأدية مهمتها الإغوائية. أو، بينما العرض يستمر، أخرج وأجلس على درجات السلّم المؤدي إلى غرفة العرض في استوديوهات شنيسيتا، حيث يشم رائحتي من بعيد قطيع من الكلاب التي تحتل الأستوديو في الليل.

أحد الأصدقاء أخبرني بأن فيلمي «فظيع»... نحن نفهم بعضنا البعض، هو لا يشير إلى خاصية الفيلم بل يعني بالأحرى أنه تأثر به كثيرا. مبدع الفيلم، المبتهج بفكرة أنه رأى شيئا فظيعا، يشعر أن الفيلم مهم وذو شأن. لكنني في هذه الحالة لا أتفق مع صديقي. إني أجده مبهجا. يبدو لي أشبه بالفيلم الذي يجعلك ترغب في تنفيذ فيلم آخر مباشرة وفورا.

كنت دائما تشعر ببغض شديد للمهرجانات السينمائية العالمية، مع ذلك فقد ذهبت إلى مهرجان فينيسيا... لا تقل أنك كنت مضطراً لحضور المهرجان....

لنكن صريحين. كل شخص، كما تعلم، يرغب في حضور المهرجانات، حتى أولئك الزملاء الذين هاجموا في الماضي مهرجان فينيسيا على نحو غير مسؤول ثم وجدناهم يهرعون صوب مهرجان كان مرتدين السترة الخطافية والقبعة العالية.

ثمة مجازفة في حضور المهرجانات، هذا صحيح، لكن ذلك ينطبق على كل حلبة تجري فيها منافسة ما. في النهاية، حتى عدم المشاركة هو مجازفة. من جهة أخرى، عندما يكون المنتج سعيدا، والموزع فرحا، والممثلون والممثلات يشعون بهجة، فلماذا نفسد كل هذا الفرح واللهو؟ كما أن مدراء المهرجان يستقبلونك مؤكدين أن لا مجازفة في المسألة ما دمت خارج المسابقة. ويبدو أنك، حين تبلغ سناً معينة، تكون أكثر تميّزاً وأنت تقدم فيلمك خارج المسابقة.

تحفظاتي، ومن بينها رغبتي في التنافس، لأنني أعتبر ذلك أكثر تميّزا، غالبا ما تؤخذ – هذه التحفظات – كملاحظات عابرة. في الحقيقة، إذا هم ضمنوا لي الجائزة فسوف أتنافس برغبة واستعداد أكثر. وما دمنا نتحدث عن الجائزة: ألا يقولون دائما أن المهرجانات تشجع وتدعم الفيلم الذي، في النيّة على الأقل، لا يتردد على شباك التذاكر؟ إذن لماذا لا يقررون منح جوائز نقدية؟ أنا واثق بأن المهرجان الذي سوف يبادر إلى دفع شيكات قيّمة إلى أكثر الأفلام تميّزا سيكون من أكثر المهرجانات أهمية في العالم.

لقد حققت حوالي عشرين فيلما، وهذه هي المرّة العشرين التي توجّه إليّ الدعوة لحضور المهرجان. كان ينبغي للتجربة أن تجعل مني شكوكياً بعض الشيء، أو بالأحرى أكثر استرخاء. بدلا من ذلك، يجب أن أعترف بأن الأمر لا يزال مثيرا بل ومزعجا قليلا: الوصول إلى مقر الإقامة عبر زورق مزود بمحرّك أو عبر مرسيدس مكيّفة الهواء. أعلام من كل أنحاء العالم ترفرف على المباني التي تُعرض فيها الأفلام. حالات الذهاب والإياب في اهتياج أو استرخاء. الموظفون العصبيون المبللين بالعرق في ردهات الفنادق الكبيرة. الالتقاء بمنتج يتعذر اجتنابه، ذي لكنة غريبة، بوجه زيتوني ولباس أبيض تماما، والذي يدعوك لصنع فيلم لحسابه. وهناك أيضا المؤتمرات الصحفية.

آه نعم... المؤتمرات الصحفية. لا يبدو أنك تحبها كثيرا. لكن أليست هي جزء من مهنتك؟

أن أجد نفسي محتجزا خلف طاولة مع ميكروفونين أو ثلاثة تحت أنفي، شارحاً سبب وجود وحيد قرن في فيلمي، ليس هو الوضع المفضل لدي. أشعر بانزعاج تام وأنا أتحدث عن ما فعلته. ينتابني الإحساس غير المريح عندما أدافع عن نفسي بتزيين فيلمي، تلوينه، زخرفته بالكلمات، مخترعاً المبررات في محاولة يائسة لمنحه عمقا فكريا وجدّة بصرية. وأنا أتعامل مع كل هذا بجدية تامة. لا أحاول أن أكون موضوعيا. لست مفعما بالحيوية والنشاط: الخلاصة... أنا مريض.

أحيانا أحاول تفادي المؤتمرات الصحفية، لكن تصرفي هذا قد يبدو للبعض غطرسة وفظاظة، حتى بعض الأصدقاء يشعرون بالانزعاج والضيق. لكن ذلك في الواقع مجرد جبن مني، إحساس بالانسجام، ولأنني لا أريد أن أكون مضجرا. إذا قلت أن ثمة وحيد قرن في فيلمي لأن اختصاصيين بحريين أكدوا لي أن في 1914 كان على كل سفينة أن تحمل وحيد قرن في عنبر السفينة، فإن الأصدقاء في الصحافة سوف يعتقدون، وهم معذورون، بأنني أحاول أن أروي نكتة. ولو قلت لهم، عوضا عن ذلك، أن في أحشاء السفينة، في أعماقها، يكمن ألهذا (الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعتبر مصدر الطاقة الغريزية أو البهيمية)، يكمن لا وعينا، الجزء الحيواني منا والذي يتخطى الزمن والمكان، ومع ذلك يساند ويعزز وجودنا، مرغما إيانا بالضرورة على التعايش معه، لو قلت هذا لشعر الجميع بالسعادة مع مثل هذه الإجابة، لكنني حتما سأشعر بشيء من السخف.

أنا أميل إلى أن يكون المؤتمر الصحفي صامتا بحيث نتطلع إلى بعضنا البعض، نتبادل الابتسام، نحيي بعضنا البعض بالتلويح بالأيدي، بل ونتبادل الهدايا، كل هذا دون أن ننبس بكلمة، بعدئذ يذهب كل واحد منا ليباشر عمله.

بمشاهدة فيلمك مرّة أخرى في مهرجان فينيسيا، هل تكوّن لديك شعور مختلف عما توقعته؟

في هذا الموضع أيضا سوف أكرر ما سبق أن قلته. إنها عادة قاسية والتي تجعل سينمائياً ما يشهد كيفية مضغ وازدراد وابتلاع فيلمه في معدة صالة سينما هائلة. فيلمك على الشاشة له نبضه الخاص، وأنت تلاحظ أن للجمهور نبضا مختلفا. قلبان يخفقان على نحو غير متناغم إيقاعيا. هذه الثنائية، هذا الافتقار إلى التزامن، يخترق كيانك، يقلقك ويزعزعك، يعذبك، يجعلك عليلا.

لكن كيف تنقذ نفسك من هذا التعذيب عندما تجد نفسك جالسا قرب وزير أو امرأة جميلة أو الدوق الأكبر، ولا تستطيع أن تتسلل خارجا؟

إني أغمض عينيّ وأبدأ في تذكّر أحداث سابقة، لقاءات سارّة، مغامرات مغوية، كما أقوم بإجراء عمليات حسابية مثل: كم مرّة في السنة فعلت شيئا معينا. أيضا أتخيل أني أرد على نحو فوري على رسائل موجودة في جيبي. باختصار، أهرب بكل وسيلة ممكنة من عرض الفيلم الذي يدور أمامي بلا شفقة، ولا ينتهي أبدا.

من حين إلى حين أفتح عينا واحدة وأتطلع إلى فيلمي، الذي يجعلني حزينا بعض الشيء، متروكاً لمصيره الغامض أمام آلاف الأعين التي لا أحد يدري إلى ماذا تنظر وكيف تنظر. حتى بالنسبة إلى عينيّ، أفلامي أحيانا تبدو مختلفة. هذا يعتمد على المدينة التي أشاهد فيها أفلامي، وصالات السينما، والأفراد الذين أكون برفقتهم. الأفلام متحولة، متقلبة، غير مستقرة، وفقاً للأوقات والمواسم التي فيها تُعرض هذه الأفلام. إنها تعكس مزاج صالة السينما: هل هي مضجرة؟ الفيلم بدوره يصبح مضجرا. الجمهور لا يفهم الفيلم؟ عندئذ يصبح الفيلم غامضا ومتعذر الفهم أكثر من أي وقت مضى.

لهذا السبب أنا لا أرغب أبدا في مشاهدة أفلامي مرة ثانية، أو ربما فقط عندما أبلغ سناً متقدمة، حيث أكون قد نسيتها تماما، بإمكانها حينذاك أن تظهر لي كما هي حقا للمرّة الأولى.

الشيخوخة مرة أخرى: هل تريد أن ننهي هذه المقابلة كما بدأنا؟ فللينى في الثمانين،

فلليني في التسعين... كيف ترى نفسك؟ ما هي مشاريعك المستقبلية؟

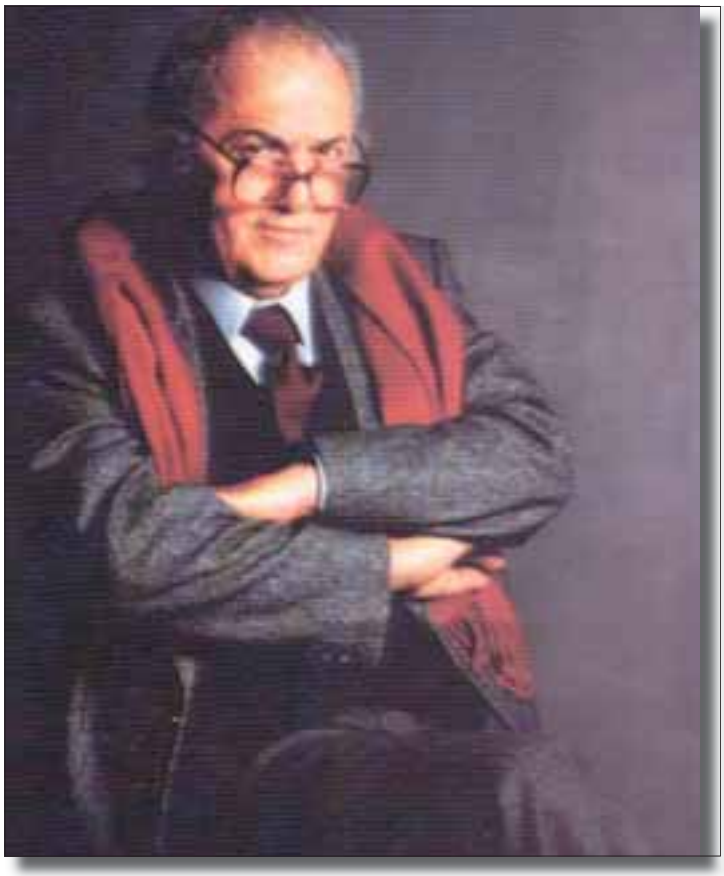
الذاكرة... إنها تضعف ويعتريها الوهن. إني أعاني من مشكلة عدم تذكر أسماء الأفراد، إضافة إلى كلمات معينة أحيانا. قبل سنوات طويلة ظننت أنني، خلال شيخوختي، سوف أقرأ الكتب التي لم أقرأها وظلت تنتظرني بإخلاص. سوف أتجول في أنحاء المتاحف التي لم أزرها قط: الهند، التبت. لدي صديق في بنارس، غالباً ما نتبادل الرسائل. ذات مرّة أخبرني أنه استطاع بطاقة ذهنه أن يجعل ذاتي الثانية تتجسد في حديقة منزله... هذا العمل الفذ بدّد رغبتي في زيارته.

إني أعزّي نفسي بالتفكير في الشيوخ العظام الذين تحدثت عنهم سيمون دي بوفوار في كتابها الجميل. لقد قرأت، وأعدت قراءة، الصفحات المخصصة لتولستوي، فيردي، فيكتور هوجو. كنت آمل أن أجد بعض التماثلات بيني وبينهم... لكن، لا شيء.

قرأت في مكان ما أن الكاتب دانونزيو، عندما تقدم به العمر، أخذوه ذات أمسية لمشاهدة عرض مسرحي لإحدى تراجيدياته. العرض كان على شرفه، وكل الشخصيات الرسمية كانت هناك، إضافة إلى شخصيات اجتماعية بارزة. دانونزيو، الجالس في الصف الأول، طوال الوقت كان يضحك في استهزاء، يقاطع الممثلين، يوجه لهم الإهانات، وكان يريد أن يعرف من هو مؤلف هذا العمل السخيف السيئ، منتقدا الجميع بقسوة. وكلما اعترى العبوس الوجوه المحيطة به، وارتسمت عليها أمارات الفزع والاستنكار، ازداد الكاتب استغراقاً في الضحك.

سؤال أخير: ما الذي هو متروك لك لكي تقوله في فيلمك القادم؟

لا أعرف. بعد الكثير من الوفيات، بعد نيل الكثير من المتعة في تصوير الأنقاض والتفسخ، فإنني أرغب في إسعاد الناس... النسوة خصوصاً اللواتي، بنبرات محبطة برقّة، وبترقب مفعم بالأمل، يرددن بعد عرض كل فيلم لي: لكن لماذا لا تصور قصة حب جميلة؟



فدريكو فلليني

فدريكو فلليني

ولد في 20 يناير 1920 بمدينة ريميني بإيطاليا، وتوفي في روما، في 31 أكتوبر 1993 بعد إصابته بنوبة قلبية.

بدأ في كتابة السيناريو، لمخرجين آخرين، منذ 1943 وحتى 1952.

أفلامه كمخرج:

- أضواء حفل المنوعات (1950) بالاشتراك مع ألبرتو لاتوادا
- الشيخ الأبيض (1952)
- فيتولوني 1953 (I, Vitelloni)
- الطريق 1954 (La Strada)
- المحتالون (1955)
- ليالي كابيريا (1957)
- الحياة الحلوة 1960 (La Dolce Vita)
- بوكاشيو 70 (جزء – 1962)
- ثمانية ونصف (1963)
- جولييتا والأرواح (1965)
- قصص غير عادية أو أرواح الموتى (جزء – 1968)
- ساتيريكون (1969)
- المهرجون (1971)
- روما (1972)
- أماركورد (إني أتذكر – 1973)
- كازانوفا فلليني (1976)
- بروفة أوركسترا (1978)
- مدينة النساء (1980)
- السفينة تبحر (1983)
- جنجر وفرد (1986)
- المقابلة (1987)
- صوت القمر (1990)

الوسط
كتاب الوسط
الوسط
تاريخ البحرين
الوسط
Alwasat