

# أفلام «حروب ذوي القربى.. أياماً وروايات» تصوغ الذاكرة بأشكال مختلفة تجارب إنسانية تتقاطع بين الضحايا والجلادين والموهومين

## ريما المسمار

هل يكفي الكلام لطى صفحة الماضي؟ ليس بالنسبة الى «سيدينا»، المرأة البوسنية التي خسرت زوجها وعددا كبيرا من أقاربها من الحرب. فبغيرها، اذا لم يُعاقَب القتالون فإنهم سيكررون فعلتهم. هكذا تقول لكاميرا لوران-بيكو رينار التي تصور جلسات علاجها النفسي مع امرأتين أخريين، «ياسمين» و«سينادا»، مرتا في تجربة ماثلة في فيلم «...ولا من يحزنون». صحيح ان هدف الجلسات الكلامية مع إخصائية نفسية او اجتماعية تأتي بنتائجها على سعدي قدرة النسوة على استعادة صور مؤلمة وتوصيفها بما يمنحها واقعية ما يمكن تالفاً لتعاضب معها. ولكن ذلك لا يعني ان صفحة الماضي طُوّيت. فهناك من يسأل في فيلم «الغريبان البيض» (يعرض الغامضة مساء اليوم) كأنما في حوارية داخلية مع شخصيات الفيلم الاول «هل لزام التحدث عن امور رهيبه من الماضي؟ ألن يعيد الكلام عنما كوابيسها؟»

تختلف مقاربة رينار لموضوع عن مقاربة يوهان فايند وتمارا تراميه، مخرجي «الغريبان البيض». يسجل الاول كل شيء ويقدمه دفعة واحدة: اعترافات، اسرار، دموع، انفعال... كلها تجتمع في مشهد واحد ومنذ البداية. في المقابل، يختار صانعا الفيلم الآخر الكشف البطيء والتصاعدي الذي يعكس الى حد بعيد علاقتهما بشخصيات الفيلم. يدخل الاول الى عمق الشخصيات من خلال المعالجة النفسية. يحاول الثاني ان يتواصل مع انسانية شخصياته او ما تبقى منها. ولكن يكمن الفارق الاكبر في الزاوية التي يختارها كل فيلم لروايته: زاوية الظالم او المظلوم؟

### الجلاد

لم يشهد تاريخ صناعة الافلام الوثائقية لاسيما التي تناولت الحروب والكوارث البشرية ميلا الى رواية الظالم او الجلاد الا في السنوات الاخيرة. فقد كانت تلك الافلام وفقا لمفهوم محدود بعض الشيء، منضبة للمظلوم، للضحية كأنما في محاولة لاجلال عائلة مفقودة في الواقع. حتى اليوم، مازالت تلك النظرة سائدة لاسباب مختلفة. فقد انتقد مؤخرا أوليفر ستون لتقدميه «صورة انسانية» عن فيديل كاسترو في مُقَدِّم. وهووم فيلم روثي الماني يستعيد سيرة هتلر بعيدا من كلياتيات الصورة والبيداء. هناك مؤنرات سياسية بالطبع تحكم وتتحكم كما ان لعامل الزمن الكلمة الفصل في هذا الموضوع، الزمن الفعلي والزمن السينمائي ايضا. فلولا التراكم الذي حققته الافلام الفلسفية على مدى سنوات في تعاطيها مع الموضوع الفلسفي وافساحها المجال واسعا امام تلك المعاناة لتجسد على الشاشة، بصرف النظر عن قيمتها الفنية، لما استطاع عمل مثل «اجتياح» ان يجد مكانه. فقد حول المخرج الفلمسطيني نزار حسن كاميراه الى الضفة الأخرى سجلا شهادة جندي اسرائيلي شارك في مجزرة «جين». فقل في الامر افتتان بالجلاد كتمودج اكرزوتيكي جديد يحل في مكان الضحية؛ ام انما رغبة في اكمال صورة تيدون ناقصة؛ او هي تأقيرات النقل التلفزيوني الحي للحروب ومن وجهة نظر المعتدي كما حصل في الحرب الاميركية الاليرة على العراق؛ لعله من الميكر الاجابة على تلك الاسئلة في غياب تراكم فعلي لتلك الافلام ولكن مما لا شك فيه ان الدوافع تختلف وكذلك النتائج بين مخرج وآخر. فاذا كان حسن مثلاً اختار الزاوية الاخرى فلأن روايته استمُلكت ولأنه اراد اثبات موت الانسان في ذلك الجندي وكذلك لأنه كان يحاول تفكيك ثنائية الضحية والجلاد. يختلف الامر بالنسبة الى صانعي «الغريبان البيض»، فهما اولاً المانيان، قررا صنع فيلمهما عن مجموعة من الجنود الروس الذين خاضوا الحرب ضد الشيشان ومن ثم عادوا الى ديارهم. لعل غياب حكايات اولئك عن الاعلام دافع اساسي لتقصيها او هي الرغبة في سماع فقاعات الحرب من مرتكبيها. يتابع الفيلم أربع شخصيات هي: كيريل وبييتا اللذين تطوعا للمشاركة في الحرب بعد بلوغهما الثامنة عشرة وكتانيا التي توقع عقدا لمدة ثلاث سنوات في الشيشان املأ بالحصول لاحقا على شقة خاصة لها ولابنتها وسيرغي أكرهم سناً الذي خاض الحرب ضد افغانستان عندما كان في الثانية والعشرين. كلهم عادوا الى ديارهم بمخلفات الحرب ليواجهوا رفض المجتمع لهم واستغاثته عن مشاركتهم في الحياة المهنية. يبني الشريط أحداثه على اعترافهم وأحيانا صغتهم. يبدأ مع كل منهم من لحظة تطوعه وما يلي ذلك من حلفة وداعية تقيمه لها العائلة ومن ثم ايامه الاولى على الجبهة وقصور الجغوغرافية عنها... من هناك يبدأ الصمت او صعوبة البوح. لا يجيب «بييتا» على أسئلة المخرجة، لا يريد التذكر او الكشف عما شاهدهت عنيدا او اقترفته يدها. شاهده الوحيد عاهة جسدية مستديمة تتمثل بفقده يدا ورجلا. «كيريل» مدمن على الكحول ومنهار الاعصاب وكتانيا، تتحدث عن «آثار الحرب» التي لا يمكن محوها أبدا. من جهة أخرى، هناك «سيرغي» الذي لا ينتمي الى الثلاثة ل من حيث السلن والتجربة. ولكن وجوده في الفيلم هو دلالة على مرور الزمن وعلى علاقة الاخير بالبوخ. وحده «سيرغي» قادر على رواية ما ارتكب من فظائع. انه هو الذي يسأل اذا كان تذكر الماضي ضرورة ويشك في قدرة الاعتراف على الشفاء. الكل في نهاية المطاف مدرك لما فعله. حتى المعرصة التي لم تشارك فعليا في الحرب، لا



● الغريبان البيض

تضعر بوظة أقل لأنها ان لم ترتكب الفظائع فقد كانت شاهدة عليها. يقترح ذلك ان للحرب لعبة قاسية لا ينفع معها الوقوف على الحياذ. برغم إحساس كل منهم بما اقترفته يدها، لا ان أحدا لا يعترف باحساسه بالذنب بما هي ربما آلية ذاتية لإكمال الحياة. حتى «سيرغي» أكثرهم قدرة على الكلام، لا يعترف بالذنب ويفضل عدم الاجابة على سؤال عما يود او يبحيه من تجربته اذا تستت الفرصة له. لعل الدخول في هذا النوع من الاسئلة هو بمثابة الدخول في نفق مظلم لا ينتهي إذ يكفي ان يسأل نفسه عما يفمن ان يفيره ليتضح له انه يود لو لم يخض تلك التجربة أبداً او ربما لو لم يولد!

يعود الفيلم الى شخصياته بعد مرور سنتين ليرصد احوالهم من جديد فيضخ انها في تدهور: بييتا على صمت، كتانيا على اعتقادها بأن الحرب جعلتهم مجانين، كيريل محكوم بالسجن لخمس عشرة سنة بتهمة السرقة والاستغلال الجنسي لطفلة وسيرغي يعمل ولكن الكوابيس لم تفارقه.

### ...والضحية

كلا الطرفين ضحية. ذلك ما يقوله «الغريبان البيض» مستعيناً بصورتين



●...ولا من يحزنون



● التزوير

فوتوغرافيتين لامرأتين ومتسائلان عن مصيرهما. الحرب تمحي اية فردية، تمحي المعالم والشخصية. تختصر البشر بضحايا وجلادين وغالبا ما يتداخل الطرفان. ولكن فيلم رينار «...ولا من يحزنون» يتابع قصص نساء ثلاث، شهدن فظائع الحرب بين الصرب والبوسنيين. حالهن لا تختلف كثيراً عن حال شخصيات «الغريبان البيض». كلا الطرفين في أزمة نفسية وعصبية. كلاهما ممزق. كلاهما فقد الرغبة في الحياة. البوح لا ينفعهم. ربما يزيد حملا في حالة النسوة ولكنه لا يساعدهن في بدء حيواتهن من جديد. برغم عمق التجربة التي تزويها كل من النساء الثلاث، لا تتفق حكاياتهن وغضبهن وجرحهن في انشغال الفيلم من السقوط في ابتزاز عاطفي لا حدود له. أكثر من ساعة ونصف من الحكايات والدموع والكلام والغضب هي حكماً حصيلة ساعات وساعات من التصوير. بمعنى آخر، يستكين المخرج الى بث تلك المشاهد من دون عتاء بناء بصري او هيكلي مشهدية ما. حتى بوحهن، يُعرض دفعة واحدة من دون تقنين او بناء تصاعدي، فإذا استمعت الى نصف ساعة، لن تضيف الساعة وربع الساعة المتبقية الاكثيرا من حيث الراقاق العاطفي. انه شريط مصور بادعاء نقل وقائع علاج ثلاث نساء فينتخذ من مراحل العلاج بنية له تتلقل من الكلام القليل بعض الشيء في البداية الى بوح أعمق ومن ثم توطد علاقتهم بالمعالجة وأخيراً زيارتهم للاماكن التي شهدت مأسهم. حسن ولكن ذلك لا يكفي للخروج بفيلم. انه اشبه بشروع فيلم او مادة خام لفيلم ما لاسيما ان موضوعه استمُلك بالشكل الذي هو عليه اي رواية التجربة الذاتية. لا يجود المخرج مهتماً البتة بالجانب الفني. ففي واحد من المشاهد بعيد انتصاف الفيلم، يظهر للمرة الاولى في الكادر رجل بعدد ان كان الجزء الاول مقتصرا على مجتمع النساء والاطفال. من الواضح انهما كانت لحظة تلقائية غير مقصودة ولكنها تتسأل حول خيارات المخرج البصرية التي بقيت محدودة تماما. على سعدي آخر، يتجاهل الفيلم تماماً نقطة اساسية هي ان جزءاً كبيراً من معاناة النسوة انهن غير قادرات على العيش بدون ظل رجل. ليس هذا موضوع الفيلم ولكنها نقطة اساسية يقدمها بعبادية ساذجة. بعد



مرور قرابة عشر سنوات على مأساتهن، مازالت النسوة غير قادرات على المضي ولو ببعض اوجه حياتهن. ثمة إحساس طابع بأنهن غير قادرات على تلمس طريقهن خارج اطار الزوجة والأم ولكن الفيلم لا يلامس تلك الناحية مؤثراً الغوص على العواطف فقط.

### الموهومون

كان منظمي النشاط ارادوا ان يعكس برنامج الافلام خطأ بيانياً واقعياً يبدأ بالحرب وينتهي بالاعتراف واختاروا للافتتاح فيلم «التزوير» الذي صوره الالماني فولكر شلودنورف في بيروت اواخر السبعينات. الفيلم بانتمائه الى النوع الروائي، خلط الاوراق على طاوله النقاش الدائم حول التصنيفات بين وثائقي وروائي. فيعض مقاطع الفيلم بدت وثائقية بامتياز وبالمعنى عينه كانت مقاطع من الفيلمين الوثائقيين اللاحقين أقرب الى المتخيلة. ولكن فيلم شلودنورف يحمل سحراً خاصاً هو ذلك المزيج من الواقع والمتخيل، سحر انجاز فيلم على الجبهة ومن أرض المعركة. في معنى ما، يقع هذا الفيلم بين شريطي مارون بغدادي «بيروت يا بيروت» و«خارج الحياة». الاول قام على إرهابات الحرب الاولى والثاني نقل الحرب انما في ديكور مصنع. اما فيلم شلودنورف فكان في الحرب ففعل ولعله من الافلام القليلة التي خرجت من زمن الحرب وعن الحرب الى جانب «بيروت للقاء» ليرهان علوية. الافلام الاخرى خرجت من زمن الحرب ولكنها ابتدعت مكانها الخاص فوق الواقع. كما في «خارج الحياة»، بروي «التزوير» الحرب من خلال عيون صحافي اجنبي. انه «لاشن» الالماني الذي يأتي بيروت في حماة حرب السنة الاولى (١٩٧٥-١٩٧٦) ليختبر جنون الحياة والموت.يحفظ الفيلم حتى هذه اللحظة بقيمه كفيلم طالع من الحرب، يستشف مسيرة تلك الحرب ونتائجها. وهو بهذا المعنى مختلف تماماً عن افلام أنجزت في مراحل لاحقة وقدمت استنتاجها او وجهة نظرها بفواصل زمني ولو قليل. انه فيلم اللحظة والاحساس الاول تماماً مثل «بيروت يا بيروت». حساسية تغلها العين والاحساس وليس ذهن غير القادر على التحليل في وسط الأزمة. تلك هي ميزة الفيلم: الحساسية والاستشفاق. كذلك لشلودنورف قدرة عالية على الاسماك بالجنون الذي لفت المدينة من خلال مشاهد ولقطات غير اكرزوتيكية بعيدة من الكليشيه.

لاشك في ان الفيلم شكل تجربة مشادة فريدة للجمهور لاسيما المحلي الذي اكتظت به صالة العرض ليلة الافتتاح. فالبحث عن معالم المدينة القديمة مهمة متعبة ومؤلمة في آن معاً واستعادة تلك الحقبة بعد مرور كل هذا الوقت من شأنه ان يطرح أسئلة كثيرة. كيف يمكن كل ذلك العنف ان يكون مشهدا عاديا في حياة مجتمع؟ كيف استطاعت تلك الوحشية ان توهم الناس بانها الحداء الحسن الامل؟ لااشك في ان الفيلم يشكل صفقة بعد مرور كل هذا الوقت لأنه يظهر مدى الخداع والكذب الذي صدقه الجميع. ولعل المسؤلُم في كل ذلك انما لم تكن سوى البداية وان البداية حملت ملامح الحرب وحملت ايضا ملامح نتاجها وبرغم ذلك اكملت اكثر من خمس عشرة سنة!