فيلم «هـازال»

سيناريو : علي أزجنترك (Ali Ozgonturk)
وأونات كوتلار (Onat kutlar)
إخراج : علي أزجنترك.

عرض وتحليل، غاستون هوسترات
(Gaston Haustrate).

إن الاهتمام المشترك للسينمائيين الأتراك المعاصرين الذين يوجدون، من قريب أو بعيد، في محيط يلماز جوني، يبدو مزدوجا : ترجمة التناقضات التي تميز، نوعيا، مجتمعهم في مواجهة هذه الظاهرة الحديثة لبعض الدول المتخلفة حيث يصطدم التحديث الوحشي، الغير مبرر في الغالب، بالثقل الاجتماعي للبنيات العتيقة أو للأديان المحافظة، من جهة، ومن جهة ثانية ابداع أشكال من الكتابة السينمائية حول هذه المواضيع تقربها أكثر من فهم أكبر عدد ممكن من الناس دون السقوط في الميلودراما المبسّطة، أو في الديماغوجية الحكائية.

وإذا كانت ضرورة هذا التركيب بديهية في إطار إنتاج وطني متواضع بالنسبة لحدث سياسي يدعو الى الفعالية، على المدى القريب، فإن إمكانات إنجاحه ــ أي التركيب ــ تبدو أقل وضوحا. هنا حيث يعمل جوني في تخطيطات درامية تلعب على الإثارة والترقب والتشخيص (جانب البناء)، وفي كتابة تدور حول الكشف عن الهوية التاريخية والعرض الفنائي (فيلما «القلق» و «القطيع» مثلا)، نجد أناسا آخرين أمثال عمر كافور (Omar Kavur) وعاطف يلماز (Atif Yilmaz) يحاول الأول الرجوع إلى مظاهر المباشرة (لكنها «مباشرة» مبنية بشكل غريب)، ويحاول الآخر استغلال موارد أسلوب «أحداث الساعة» المدمج بمهارة في قصة وثائقية.

ومن المهم اكتشاف، بواسطة هازال، أن ميدانا آخر للتجريب الجمالي قد أصبح ممكنا حول مواضيع قريبة نسبيا.

لقد اختار علي أزجنترك، اختيار مقصودا، إخراج موضوعه الذي يربطه بتقاليد المونطاج لسينما العشرينيات، وذلك بحذف منهجي لكل حركة آلية (الآلة وما يرتبط بها)، فقد سجل قصته في إطار جدلية بصرية بين مضمون الصور (الغني في العمق) وبين تقطيع صارم يراد منه إعطاء إيقاع وقوة لمجموع القصة.

إن الأمر يتعلق، في هذه الحالة، بمصير مأساوي لامرأة شابة كانت ضحية العوائق المرافقة للبؤس، ضحية الاقطاع (العائلي والاجتماعي) والتقاليد الدينية.

لقد أظهر علي أزجنترك، مثلما فعل عدد كبير من السينمائيين الشرقيين، جوقة قديمة (صانعي السلال العميان) يمثلون القدر، وقد استخدم الحيز الجغرافي بصرامة أثناء ذلك ؛ بوصفه كاشفا لوسط اجتماعي معين ولمكان يمكن أن تقع فيه مأساة ــ التكتلات العادية للجماعة، ثم انفجارها ــ يُترجَمان، بطريقة لا

واقعية، لكن تبعا لاتجاه يُخلق هو نفسه من التكرار ويجد نقطته المآساوية في المشهد الكبير. آن أزجترك، من جهة أخرى، «يؤنسن» كلاما ينزلق بسهولة نحو الحكمة ؛ بالاكثار من اللقطات المقربة (المكبرة) المحايدة التي تغذي رسم القصة العاطفي، الانفعالي، أو النفسي (العشيق، الطفل، الأم : هم الأقطاب الدائمين لمصير هازال، الذين يأخذون، أكثر منها، اهتمامنا ومشاركتنا).

إن هذه الطريقة في معالجة القصة (وهي أكثر فعالية في الثلثين الأخيرين من الفيلم منها في تقديم معطيات المشكل) ترتاح جيدا إلى تنوعات شريط صوتي، ينم عن جهل نسبي بالميدان الموسيقي، لا تمكننا ــ أي المتنوعات ــ من قياس الوزن والفعالية الدرامية الحقيقيين.

وبالمقابل يجب التشديد على الاندماج الرشيق للمشاهد الخالة (بالرغم من المعالجة اللونية الكلاسيكية) بين الحركية اليومية (كثير من اللقطات المحايدة تترجم الحياة الفردية لسكان القرية) وبين النقط القوية لفن مسرحي وقائعي، تقوم اللقطات المضخمة (البنادق، الآلات...) بدورها المألوف كدليل على التوتر.

إن نقط الضعف المحتملة في الفيلم لا توجد في الغموض الفكري كما يمكن أن يُظن (فنحن بعيدون عن الواقعية الاشتراكية التقدمية، وعن الدفاع عن العقائد والمبادي الدينية وتشريفها، أيضا) لكن توجد في محاولة غنائية لم تملك بقوة ؛ فالتكرار لا يعتبر دائما فضيلة، فهو هنا يقنع بأشياء يُستبعد حدوثها بصريا، ناتجة عن تقطيع (كما هو الشأن بالنسبة للمشهد الكبير النهائي) سحق، بطريقة ناقصة، العلاقة بين الإطار الجغرافي والإطار الدرامي.

ولكن لعلي أزجترك، بصفة عامة، موهبة وفيلمه يستحق الجائزة الكبيرة التي خصصها له جمهور براد Prades.

مجلة Cinéma عدد : 261 ص. 64

إعداد وترجمة : محمد بولعيش