الـــسينما الهندية

الوجه المعروف للسينما الهندية في بلادنا هو وجهها التجاري، فكثيرا ما تفرض قاعات السينما في المغرب أفلاما هندية، ويكون الاقبال عليها كبيرا نظرا لعدة اعتبارات، فهي تعتمد على «دغدغة» أحلام الجمهور ــ المراهق على الخصوص ــ ثم إنها تعتمد على المشاهد الغنائية. كما أن اختيارها للأحداث ــ إن وجدت أحداث ــ يعتمد على المواقف العاطفية : الحقد، الكراهية، الحب العشق، الانتحار...) لتجلب مشاعر الجمهور ــ لا عقله ــ وتشدها إليها، وفي النهاية، دائما تقريبا، ينتصر «الخير» ويندحر «الشر» ــ بقدرة قادر ــ حتى يتمكن المتفرج من الخروج مرتاح البال مطمئن الخاطر.

والجمهور المغربي ــ عموما ــ لا يعرف شيئا عن نوع آخر من السينما الهندية : السينما الجادة الهادفة، ربما لكون الموزعين هنا، ودور العرض لا يطلبونها، أو لان مداخيلهم «ستنقلص» إذا ما عرضوها...وقد تكون هناك أسباب سياسية «تمنعهم» من ذلك...

وعلى كل حال، فإن السينما الهندية الجادة قد شقت طريقها، وعلى الخصوص في المهرجانات العالمية : كان، برلين، نانط، البندقية....بالرغم من كونها تعاني من حصار شديد ماديا ! قلة الامكانات، ومعنويا : محاربة السينما التجارية لها. كما أن هناك مشكل آخر تعاني منه هذه السينما داخل الهند، وهو تعدد اللغات الرسمية (أكثر من 18) داخل البلاد، فلكل ولاية لغتها الخاصة لا يتحدث بها في الولايات المجاورة، وهذا ما يجعل الجمهور محدودا. هذا بالاضافة إلى تمركز الصناعة السينمائية في المدن الكبرى مثل بومباي، مدراس، كالكوتا...إلا أن السينمائيين الجدد (الشبان) الذين تأثروا بزعيم «المدرسة» : راي (Ray) أمثال مرينال سن وشيام بنغال وجريش كرناد وأدور جوبالا كريشنان وغيرهم، تكتلوا ودافعوا عن تيارهم وأنشأوا الاندية السينمائية (وهي كثيرة جدا في الهند)، وساعدتهم شهرتهم خارج الهند (المهرجانات) على أخذ مساعدات و «قروض» من الدولة أو حكومات الولايات. ومن الجوانب الايجابية التي أفادت السينما الجديدة في الهند وجود معهد سينمائي كبير في مدينة يونا، يتخرج منه شباب له اطلاع واسع على السينما في العالم، بتياراتها ومذاهبها، ويساهمون من جهتهم في تطوير السينما الهندية.

وتعميما للفائدة ننشر هنا ترجمة لخمسة لقاءات، أجرتها مجلة «دفاتر السينما» : الاول مع زعيم المدرسة السينمائية الجديدة : المخرج ساتياجيت راى، والثاني مع المخرج مرينال سن (وكلاهما من شمال الهند : البنغال)، والثالث مع المخرج : أدور جوبا لاكريشنان (وهو من الجنوب، من كرالا) والرابع مع الناقد السينمائي : إقبال مسعود، والخامس مع ممثلة تعد نجمة السينما الجديدة : سميتا باتيل. ويبدو أن آراء هؤلاء جميعا متباينة في نظرتهم إلى السينما الهندية كما تباينت مصادر تكوينهم والمدارس السينمائية التي أثرت فيهم، لكن نقط الالتقاء كثيرة جدا أيضا. ومع ذلك يظل مهما التعرف على آرائهم، وطرق عملهم ونظرتهم إلى مستقبل السينما الهندية.

(المترجم)

مقدمـة :

إن السينما الهندية ليست الاكثر إنتاجية في العالم فقط (أكثر من 700 فيلم في السنة بعشر لغات)، بل إنها قد حافظت (في الهند أولا ثم في العالم من مراكش إلى أديس أبابا، ومن لشبونة إلى كوالا لامبور) على علاقة قوية مع جمهورها، وفريدة من نوعها. فالتلفزة في الهند لا تقوم بعد بأي دور حتى تنافس السينما. ولم يزل هناك، في حياة الهنود نفسها، ما يغذي التوافق الاجتماعي المتين : بالاغاني والرقصات والاحلام والميلودرامات.

وعندما تتعرف أوروبا (أو أمريكا) على السينما الهندية، فإنها تقف مندهشة أمام هذا «المعمل» الذي ينتج أحلاما عجيبة بل فولكلورية. فهي صالحة دوماً للتناول كظاهرة اجتماعية، لكنها غير صالحة بتاتا من حيث مناحيها الجمالية. ويجب، في هذه الحالة، سحب أفلام ساتياجيت راي من هذه السينما، لأنها ــ أي أفلام راي ــ وحدها الجديرة بالتقدير. وهذا ما يجعل الاهتمام الحقيقي بالسينما الهندية منعدما.

إن س. راي سينمائي كبير، لا أحد يشك في هذا، وهو يمثل بالنسبة للهنود نوعا من «الوعي» ــ الذي لا يمكن تجاوزه ــ بحالتهم السينمائية. وبما أنه لا يسقط في لعبة «أفلام من أجل الهند كلها»، وبما أنه يتشبث عند تصوير أفلامه بلغته (البنغالية) فإن الاهتمام به داخل الهند لم يتزايد بتزايد شهرته في الخارج. لان ظهور سينما أخرى بالهند سيظل مسلسلا بطيئا جدا. وهذه السينما الاخرى ستأتي من مؤلفين سينمائيين متكاملين أمثال راي، وبنفس القدر تأتي من تحلل السينما التجارية، ولكن هذا التحلل بطيء جدا فمن خلال المقابلة التي أجريناها معه ــ أي راي ــ كان حديثه أكثر جدلية من متملقيه المتأخرين

إن الذي يمثل السينما الهندية حاليا في الخارج هو، وبدون جدال، مرينال سن، فهو سينمائي مهم، لم يوزع له بعد أي فيلم في فرنسا. إنه جد مختلف عن راي لكنه يتابع «موضوعيا» عمله، إنه يراهن عليه : بإظهار التناقضات الاجتماعية كما هي، في حين تعمل السينما التجارية على طمسها أو رفعها إلى مستوى المثال في الاغاني والرقصات.

وأخيرا، مرت خلال السبعينات، وبطريقة خفية، ظاهرة تتعلق بتفتح سينما مستقلة في الولايات الجنوبية من الهند (كارناطاكا، كرالا، أندرابراديش، تاميل نادو) وفي لغات مثل كنادا، الملايالام والتليغو. إنها سينما متواضعة، بالابيض والاسود، تأخذ الوقت الكافي لتحكي قصصا مرعبة يسحق الافراد فيها بدون ملل، من طرف النظام الاجتماعي (الاديال، الطبقات، العشائر). وقد يكون الجنوب الهندي المكان الذي يتم فيه حاليا تحول «قارة» من الصور (وقد كان ذلك قبل عشرين عاما في البنغال). من أجل التأكد من ذلك أجرينا حوارا مع أدور جوبالا كريشنان المتحدث باسم سينما كرالا.

1 ــ حوار مع ساتياجيت راي (SATYAJIT RAY)

ــ س : يعود آخر حوار معك، ظهر في «دفاتر السينما»، إلى 1969، هل يمكن أن تحدثنا عما فعلت خلال 11 سنة : أفلام، سيناريوهات، موسيقى...؟

+ ج : خلال 25 سنة أخرجت فيلما واحدا كل سنة، فإذا انطلقنا، إذن، من 69 ظهر لي فيلم سنة 70 و آخر سنة 71، الخ...فبعد (GOOPY) ظهر ما يقرب من عشرة أفلام، تسعة أفلام خيالية وفيلمان وثائقيان.

ــ س : أحدها حول طاغور ؟

+ ج : كان هذا سنة 1960. لقد أخرجت فيلما حول رسام كان أستاذا لي بجامعة طاغور. لم يكن له آنذاك سوى عين واحدة. وكان يرسم في تلك الوضعية، ثم فقد تلك العين لكنه استمر ينحت على الشمع ويخطط (من الخط). فعملت على إخراج فيلم حوله وحول عمله بعد أن صار أعمى. وهذه الافلام جميعها

إهداء شخصي إلى أناس أعجب بهم كثيرا كفنانين. كما أني قدمت فيلما حول راقصة كلاسيكية هندية، راقصة لم نر أكبر منها أبدا. كانت حينذاك في الثامنة والخمسين وكانت على وشك التقاعد عندما صورتها هي ورقصها، كنت أريد توثيق فنها والمحافظة عليه. كما أني أخرجت أفلاما خيالية، وإن أحسن فيلم أخرجته بعد (GOOPY)، نعم، هو «أيام وليال في الغابة». ثم ثلاثة أفلام حول كالكوتا الحالية. وموضوع (أيام وليال) يتعلق بشباب اليوم أيضا، أشخاص من المدينة، لكن المكان الذي تدور فيه الاحداث ليس كالكوتا، وإنما هناك بعيدا في الغابة.

ـــ س : كان فيلما، أيضا، حول المشاكل الاجتماعية ؟

+ ج : في (أيام وليال) يتعلق الامر، بالاحرى، بالمشاكل النفسية. أكيد أننا لا نستطيع الفصل بين الاجتماعي والنفسي. لكن الافلام الثلاثة التي تلت (أيام وليال) مثل (الخصم) و(الشركة المحدودة) يدور الحديث فيها حقا حول مشاكل المدينة الحالية، أحدها يتحدث عن شاب عاطل، آخر عن إنسان يعمل لكنه يريد الوصول إلى أعلى درجة في السلم الاجتماعي، إن هذا مشكل نفسي ! ثم أخرجت فيلمين «للاطفال»، حكايات المغامرة، ولا أسميها «أفلاما للاطفال» لان لها مستويات عديدة وسوف يشاهدها كل الناس : كـ (القلعة الذهبية) مثلا. إني أقوم بأشياء مختلفة عن بعضها البعض، من جهة لاني لا أحب أن أكرر نفسي، ومن جهة أخرى لاني أحاول معرفة ردود فعل الجمهور التي لا يمكننا إدراكها، فالجمهور ما يزال متخلفا، وإذا أردنا الوصول، من حين لآخر، إلى جمهور واسع، كيف يمكننا ذلك دون تفاهم ؟ فنحن نخرج أشياء دقيقة، معقدة شيئا ما، ذكية، من نوع شعبي مستعملين أيضا إمكانات اللون. هذا كل ما في الامر ! ثم أخرجت فيلما هاما جدا حول مجاعة 1943 (الرعد البعيد). أظن أنني قد أخرجته بُعيد الافلام حول المدينة، في بداية السبعينات ثم أخرجت (الانسان المتوسط)، ثم فيلمي الأول باللغة الهندية Hindi (لاعبو الشيس) ـــ باهندية والانجليزية ـــ وهو فيلم تاريخي حول المرحلة الانجليزية (الاستعمارية). ثم (الفيل الإلاه) وهو أيضا فيلم مغامرات. والاخير (مملكة الماس) وهو بمثابة عودة إلى نوع (GOOPY)، وهو فيلم موسيقى يحمل إيحاءات إلى الحالة الراهنة، فيلم سياسي بمعنى من المعاني، وإن كانت له مظاهر الفيلم الترفيهي. موضوعه يدور حول ملك طاغية، ويمكن رؤية خط مواز للحالة الراهنة.

ـــ س : هل تعاملت في كل هذه الافلام مع ممثلين مشهورين ؟ وهل تشاهَدُ من طرف جمهور واسع ؟ يبدو لنا أن هناك علاقة عميقة بين أفلامك والسينما الهندية بصفة عامة، تتجلى فيما نعتقد، في الموسيقى واتساق الاصوات، وفي الايقاع الحركي «Tempo»..

+ ج : في الفيلمين حول المدينة، لم يكن الممثلون الرئيسيون معروفين، لقد صار أحدهم الآن ممثلا، الآخر الذي كان يعمل في الاشهار آنذاك، عاد إلى ميدانه، اخترتهم لانهم كانوا يلائمون الادوار جسديا وصوتيا، الخ....كانت للاول طموحات أن يصير ممثلا، عكس الآخر. لقد مثل في فيلمي هذا فقط لاني كنت أحس بملاءمته للدور، لعب دور المدير في (الشركة المحدودة). وفي (الرعد البعيد) اخترت فتاة أتت من البنغلاديش، فالفتاة التي كنت في حاجة إليها لم أجدها في منطقتنا. لقد كانت ممثلة سينمائية هناك، اكتشفتها ولعبت في فيلمي. إنني أمزج دائما بين المحترفين وغير المحترفين. وفي نفس الفيلم، اخترت، لادوار هامة أيضا، ممثلا محترفا وآخر جديدا في المهنة.

ـــ س : أهذا نتائج بالنسبة للجمهور ؟

+ ج : إن الجمهور قد قبل دائما المبتدئين الذين صار بعضهم محترفا، بعد تجربتهم الأولى معي. من الممكن ألا يكونوا قد نجحوا فيما بعد، ففي حالتي طبعا يكون توزيع الادوار مهيئا دائما بعناية، في البداية أعرف الشخص، وعند كتابة الدور أفكر فيه ـــ أي الشخص ـــ وفي نوعية موقعه، في الحوار الذي يناسبه. فمن الممكن ألا يُعطَى، في فيلم آخر مع مخرج آخر، دورا جيدا، فلا يخلق أي انطباع. لكنهم قبلوا جميعا في

أفلامي. ففي البداية يكون أفراد الجمهور حذرين، لانهم يرون وجها جديدا، إنهم يتحفظون في حكمهم، لكنهم مع تقدم الفيلم يبدأون في الانسجام معه، في حبه، في قبوله، وأخيرا يُقبل نهائيا. ويقع هذا كل مرة.

ـ س : هل تصور في ديكورات طبيعية ؟

+ ج ــ أصور المشاهد الداخلية في الاستديو، لكنني معتن جدا جدا بالتوجيه الفني، بالانارة، وهذا لا يلاحظ، لا يمكن أن تعرف أهو الاستديو أم لا. وهذا أسهل. فالتصوير بالديكور الطبيعي في كالكوتا عملية في غاية الصعوبة، إذ يحيط بك جمهور كبير، ثم هناك الضجيج. في بعض الاحيان، طبعا، يلزم التصوير خارج الاستديو، ففي (الرجل المتوسط) نجد لقطات كثيرة مصورة في شوارع كالكوتا، لكننا نعمل بسرعة حاملين الكاميرات، نصل فنصور ثم نرحل. فإذا كانت لدينا لقطات طويلة متسلسلة يجب تصويرها، يمكن أن تحدث بعض المشاكل، حتى إنه لا يمكننا الاستعانة برجال الشرطة، لان لهم سمعة سيئة بالهند، فهم يجلبون الناس أكثر، إذ سيقبل الناس وهم يتساءلون : «ماذا يقع هنا ؟». إذن فنحن نقوم بدور الشرطة بأنفسنا، ونوجه الناس الذين يريدون أن يكونوا داخل اللقطة. فهم ليسوا هناك فقط من أجل المشاهدة لكن من أجل أن يصوروا في لقطة. أخرجت فيلما في 66 ــ 67، كنا نصور خارج كالكوتا بثمانين كيلومترا، في قلب البادية، وأقمنا ديكورا هناك : حديقة، قن دجاج الخ... خلال يوم أو اثنين لم يظهر أحد، كان ذلك شبيها بالاستديو، وكانت هنالك محطة قطار تبعد بخمسة كلم. وفي اليوم الثالث سمعنا قطارا يقف حوالي الساعة الواحدة بعد الزوال، وبعد نصف ساعة سمعنا هديرا هائلا، كان جمعا ضخما من الشباب القادم من كالكوتا وقد اقتلعو قصب السكر وصاروا يلوحون به صائحين : «نريد أن نشاهد التصوير !»... تسلقوا الاشجار المحيطة بنا، فكان ذلك بمثابة شُرفة حقيقية. والمشكل هو أننا لم نعد نتمكن من إمالة الكاميرا، وصار يجب مراجعة كل تقطيع. وقد تكسر غصن يجلس فوقه ستة أشخاص، فسقطوا. ولحسن الحظ كان يوجد معنا ممثل طيب... ثم أتوا بالنساء، نساء في الاربعين والخمسين، وكن يردن أن يشاهدن، لانني كنت أستخدم نجوما شعبيين جدا. كانت تجربة فريدة لا يمكنكم أن تتصوروها هنا. أتذكر أنني كنت، قبل سنوات عدة، جالسا في مقهى «les deux magots» وكنت أحس بأن شيئا ما يقع، ولا أحد ينتبه إلى ذلك، لقد كان رومر ROHMER يصور (برج الاسد) ! وتروفو TRUFFAUT أيضا كان هناك، ولا أحد يهتم بذلك ! في نيويورك، سنة 58، كنت عائدا إلى الفندق لتناول وجبة الغداء، وكانت الشوارع خالية نسبيا، وأحسست بحدوث شيء ما، كان هناك أناس وعارضون ينتظرون، إن هتشكوك يصور (الموت في إثره). وفي وسط نيويورك رأيت (كرامر ضد كرامر) في يوم آخر. إن التصوير بنيويورك شيء خارق للعادة ! لقد رأيتم دوستان هوفمان عندما حمل الطفل، هنالك تحرك طويل للكاميرا، لا يمكن أن يحصل نفس الشيء بكالكوتا إطلاقا ! لقد فعلت ذلك في (الحصم)، كنت أحمل الكاميرا بنفسي، وعلى رأسي ثوب أسود، كان يجب أن أتتبع البطل لفترة طويلة في الشوارع المزدحمة. ففي بعض أحياء كالكوتا، يكون الناس منشغلين بهمومهم الذاتية، إنهم يقصدون مكانا ما، يعودون، إنهم مستعجلون، فلا يلاحظون ما يقع. لكنهم إذا عرفوني، وإذا كانت هناك كاميرات أخرى فإننا سوف لن نتمكن من التصوير، فالكل كان مختفيا.

ــ س : هل تحب أن تدخل كل شيء في الفيلم ؟

+ ج : نعم، كل شيء. مثلا، كان لي مصور جيد، لكن بعد لقطة قال لي : « يجب أن يكون هناك مصور آخر»، فسألته عن السبب فلم يكن واضحا، كان يقول «أوه....» هذا خطير عندما نصور بميزانية ضئيلة. لهذا قررت أن آخذ الكاميرا بنفسي. في بعض الإحيان تكون حركة الكاميرا حيث تكون الحركة قوية، فإذا كان هنالك اصطدام بسيط، فإنه لاينتج عنه أي ضرر لان الحركة كانت جيدة، لكنه كان يفكر في

الاصطدام لانه كان يريد الليونة بأي ثمن. وقد لا حظت أنني عندما أعمل مع ممثلين جدد، فإنهم يكونون واثقين من أنفسهم أكثر عندما لا يرونني. عادة يكون المخرج جالسا هكذا، وينظر إلى الممثلين، فإذا كان خلف الكاميرا فإنهم لا يرونه، فيكونون أقل توترا. فأنا وراء الكاميرا أرى أفضل، أرى الاطار الصحيح. فإذا كنت جانبا، نصير خاضعين للمصور، فهو الذي يضع الاطار والمحاور البانورامية، ويقوم بالغطسات المضادة (contre-plongées)، وتحريك الكاميرا، فهو يفعل كل شيء... وعندما نرى اللقطات : صورة/صوت، عندها فقط نعرف بدقة ماذا فعلنا، لقد اعتدت على التأطير حتى إني لا أستطيع فعل غير ذلك.

ـــ س : والصوت ؟ هل يزامنُ بعد التصوير ؟

+ ج : نعم، لان استديوهاتنا نفسها لا يخمد فيها الطنين. فعندما بنيت الاستديوهات شمال كالكوتا، كان هذا الجزء من كالكوتا بادية، وهذا قبل خمسين سنة. كانت فترة السينما الصامتة على كل حال. فلم تكن توجد حركة سير ولا ضجيج. لكن المدينة الآن قد كبرت، وهذا المكان صار جزءا منها، إذن فنحن نسمع صوت السيارات والدراجات النارية...في يوم يمكن الحصول على صوت ممتاز، لكن في الغد يحصل الضجيج. فلا يمكن إعادة الصوت، إذن نزامن الكل فيما بعد.

ـــ س : هل تمارس السينما الهندية جميعها التزامن البعدي (المؤخر)؟

+ ج : نعم، إنها ممارسة عامة، في بومباي أيضا، إنهم يملكون أدوات تكلف الكثير : العقول الالكترونية، وهذا يسمى بنظام (Rock and Roll). وقد لاحظت، عمليا، بأننا بتأخير التزامن يمكننا تحسين أداء الممثل، وإن كان محترفا. شخصيا أحب كثيرا ألا أؤخر التزامن، كنت أتحدث إلى جيمس إيفوري IVORY .J الذي كان يصور هنا، كان يقول بأنه يوجد مهندسون للصوت عجيبون يمكنهم استعمال جميع الاصوات. فعلا يمكن أن نشاهد في كثير من الافلام الامريكية الميكروات وهي ظاهرة....قد تكون لهم حدود مختلفة للعرض، لكن في كالكوتا، على كل حال، يمكن أن نرى الميكروات. في الهند يملك المهندسون الشباب أجود الادوات ميكروات جيدة، وحيدة الاتجاه...لكنهم عندما يعرفون بأن التزامن سوف لا يؤخر، فإنهم لا ينتبهون جيدا.

ـــ س : تحدث لنا الآن عن اللون.

+ ج : أول فيلم لي بالالوان يعود إلى سنة 1961، أخرجت بعده سبعة أو ثمانية أفلام بالأسود والأبيض، ثم (الرعد البعيد) بالألوان. إن الأسود والأبيض، حاليا في الهند، رديء جدا، فلا يمكن الحصول على كوداك، إن الشريط الخام (Péllicule)الالماني ليس جيدا، والصورة الموجبة (Positif) الهندية رديئة جدا. وعملية التحميض تتم في مدراس في حين نقوم بالتصوير في كالكوتا، والميكساج يتم في بومباي، إنه مثلث حقيقي ! تظل الصور بمدراس ثلاثة أسابيع، فننتظر إذن ثلاثة أسابيع لمعرفة «النتيجة» ! في (لاعبو الشيس) كان معنا رتشارد اطنبورغ R. ATTENBOROUGH جاء ليصور معنا لمدة أسبوع، وفي نهاية اليوم الرابع قال لي : «ألا تذهب لرؤية الصور ؟»، أجبته إنها تحمض بمدراس»، «لكن، أتريد أن تقول بأني لا يمكن أن أراها قبل سفري ؟»، أجبت : «فعلا، هذا مستحيل». هذا هو الوضع في كالكوتا. توجد في بومباي ومدراس مخابر ممتازة. وبسبب لغتي، وهي إحدى اللغات الثمانية عشرة المتكلم بها في الهند، لي سوق صغيرة جدا فاللغة البنغالية لا يتكلم بها إلا في البنغال الغربية، وفي البنغلاديش التي تعتبر حاليا بلدا أجنبيا. لقد قسم البنغال إلى قسمين مثل المانيا، فنحن نتكلم نفس اللغة، لكنني لا أستطيع بيع أفلامي لهم، ليس هناك استيراد و لاتصدير، فهم يريدون تطوير صناعتهم الخاصة. إذن لا يمكننا عرض أفلامنا بالبنغلاديش ولا هم يستطيعون عرض أفلامهم هنا إني استعمل الهامش (sous titre) بالانجليزية في بعض أفلامي من أجل عرضها في المدن الكبيرة الاخرى مثل بومباي، ولكن التوزيع بلغ إلى حد أنها ـــ أي الافلام ـــ لا تعرض إلا صباح أيام الاحد في بعض القاعات، إذن فأنا أخضع للسوق الخارجي ولسوقي الخاصة.

ـــ س : هل يغير اللون شيئا بالنسبة لك ؟

+ ج : إن اللون، حاليا، أجود مما كان عليه قبل عشرة أو خمسة عشر عاما، عندما لم نكن نعرف كيف نضبطه. كان اللون يميل إلى جعل كل شيء جميلا، مزينا، لكن فضل اللون، حسب رأيي الخاص، هو أنه محا الإخبار من اللقطة، لذا يجب استعماله برزانة تامة فلا أريد أن يغير المختبر أي شيء. فإذا كنت قد اخترت لباسا بسبب لونه فإني أريد أن يُظهر الفيلم تلك الألوان نفسها. يمكن تغييرها : الزيادة في اللون الازرق والاصفر... لكني أكون مسرورا عندما يكون اللون أقرب ما أمكن إلى اللون الذي استعملت. لان ذلك مهيأ بجدية ولاأريد أي تصحيح من المختبر.

ـــ س : نحس بأن أفلامك «مركبة» نوعا ما كما ركب (ليفرّ من يستطيع) من طرف جان لوك كودار JEAN LUC GODARD.

+ ج : أحب أن أفكر في أفلامي مثل ذلك فعلا. إنها قد صممت بدقة تامة. أترك مكانا للارتجال عندما أصور، خصوصا في الديكورات الطبيعية، إذ غالبا ما أجد أفكاراً جديدة، زوايا جديدة....لكن كل هذا متوقع في رأسي، وعلى الأوراق أيضا. فعندما نعمل بهذه الطريقة فإننا نقتصد. نعمل على ألا تكون التكاليف باهضة.

ـــ س : كم يكلف الفيلم الهندي بصفة عامة ؟

+ ج : التكاليف تزداد لان كل شيء يزداد، البترول... الفنادق كان ثمنها أقل بعشر مرات عندما بدأت بـ (Pather Panchali). كل شيء صار أغلى، المختبرات، الاستديوهات، الممثلون، وأنا نفسي أصبحت أغلى...إذن يجب الحذر، وأفلامي عامة تركب بالكاميرا، إلا بعض المشاهد الحوارية بين شخصين أو ثلاثة، حيث توجد عدة طرق للتقطيع، وحيث يجب على المكلف بالمونتاج وعلي أنا، أن نحاول عدة تركيبات : من يتكلم، من يستمع،... أنا لا أستعمل لقطة الامان، وإن كان ذلك جيدا حقا، لا أستعمل لقطة ثانية. في بعض الاحيان نضطر إلى تصوير لقطتين أو ثلاثة على الاكثر من أجل التنسيق. كما وقع مثلا في (Panchali)، ينظر الطفلان إلى الشيخ الذي يبيع الحلويات، يقرران أن يتبعاه، أن يجريا وراءه، هذا هو التصميم : الطفل، الفتاة، الفتاة تجري، الطفل يتبع، وهناك كلب في خلفية اللقطة يتبع أيضا. كان يجب أن يكون في نفس اللقطة، لكن الكلب لم يكن مدربا، قال شخص ما : « سأناديه»، لكن الكلب لم يكلف نفسه عناء الوقوف، اضطررت إلى أخذ إحدى عشرة لقطة. لكن هذا مهم لانه من المفروض أن يكون كلبهما. فيجب أن يتبعهما. وفي النهاية كانت الفتاة تحمل قطعة من الطعام في يدها وأخذ الكلب يتبع الطعام....كان ذلك جيدا على الشاشة.

ـــ س : هل تتمرن كثيرا مع الممثلين ؟

+ ج : أظن أن هناك ما له علاقة بالحوار الذي أكتبه. كل الممثلين يقولون بأن «حواري» سهل جدا، وقريب جدا من الحياة. إني أنتبه إلى الكلمات جيدا، كيف ستخرج من أفواه الممثلين، كيف ستركب مع الحركة....هذا هو الشيء الاصعب : التنسيق بين الحوار والحركة، القيام بعملين في آن واحد : الكلام وشيء آخر. لكنهم يتمكنون في النهاية لانهم يحسون بأن ذلك طبيعي، عادي، إنهم ينسون أنهم يمثلون، إننا نتدرب فقط يوم التصوير، لا قبله. يوجد نظام تدريبي لمدة شهر، لكني لا أستطيع القيام بالتدريب إلا بعد أن يوضع كل أثاث، كل عدة، بعد أن أعرف بدقة حركات الكاميرا وأماكنها، فإذا كانت اللقطة طويلة مصحوبة بحوار، يجب عندئذ التأكد من أنهم يحفظون النص جيدا. أو إذا كان تحريك الكاميرا يستمر لألف وثمانمائة متر، وكان شخصان يسيران، يتكلمان فتجب الاعادة بدقة متناهية للحصول على التزامن. وإلا فإني لا أعيد كثيرا. لان في ذلك طراوة وعفوية أكثر.

ـــ س : هل لديك تكوين موسيقي ؟

+ ج : إن حبي الأول كان للموسيقى، منذ المدرسة. وكنت مهتما بالموسيقى الغربية كثيرا. كنت أعرف الموسيقى الهندية لان الكل في البيت كان يغني، أمي، الخ... واكتشفت الموسيقى الكلاسيكية الغربية عن طريق الاسطوانات التي كانت موجودة بالبيت، لا أعرف من اقتناها، لكنها كانت متوفرة في كالكوتا....كان هناك مثلا الكونسيرتو بالكمان لبيتهوفن وكنت أعرفه منذ الطفولة. ثم قرأت كتابه عن بيتهوفن عندما كنت طفلا، فأصبح بالنسبة لي، بطلا، ثوريا. منذ ذلك الحين صرت أبحث عن الاسطوانات. لم يكن يوجد فهرس كبير (السمفونية الخامسة، تشايكوفسكي كونسرتات على البيانو) لكني لم أستطيع شراءها جميعا، كنت أشتري كل شهر قطعة. ثم عندما كنت في الثانوية أخذت أشتري المدوّنات الموسيقية Partitions كنت أتأثر كثيرا، وكانت المدوّنات هي قراءتي عندما أكون على السرير، أسمع الموسيقى طوال النهار، وفي المساء أقرأ المدوّنات فتعود الموسيقى إلي. وهكذا تعلمت كيف تؤلف العلامات الموسيقية الغربية. لكني لم أكن أعرف هل سأتمكن من التأليف. كنت فقط ستمعا، كما كنت هاويا للسينما، ولم أكن أدري أنني سأخرج يوما أفلاما، كانت فنانا، إن هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الذين تعاملت معهم لم يكونوا يرضونني، وبما أنهم قد اصبحوا من جهة أخرى، مشهورين، فإنهم كانوا دائمي التجول في أوروبا، في أميركا، وعندما كنت احتاج إليهم لم يكونوا موجودين. لذا قررت أن أضع الموسيقى بنفسي، كان ذلك شاقا في البداية، لانه يتطلب كثيرا.

ـــ س : كتبت في كتابك بأنك ثمرة الغرب والشرق. أما زلت تؤمن بذلك ؟

+ ج نعم، أظن أنني لا شعورياً كنت مطبوعا بالثقافة الغربية، منذ المدرسة ألفنا الروايات الانجليزية والشعر الانجليزي. كنت أعرف الموسيقى الغربية والرسم الغربي. أظن أني لا أستطيع أن أحيا بالثقافة الواحدة دون الاخرى. يجب أن تتوفرا لي معا : الموسيقى الكلاسيكية الهندية وموزارت، باخ وبيتهوفن. أريد الرسم الشرقي الصيني وسيزان... والسينما وسيط يقترب من الموسيقى الغربية أكثر مما يقترب من الموسيقى الهندية إذ ليس هناك تقليد هندي لتصور أنموذج داخل زمن جامد. إن موسيقانا مرتجلة، فالقطعة الموسيقية يمكن أن تدوم ساعة، ساعتين أو ربع ساعة، شيء يشبه سوناتة Sonate أو سمفونية تبتدىء وتنتهي دون اعتبار رئيس الجوقة. يمكن أن يوجد فارق زمني لا يتعدى الدقيقة لكنه نفس الانموذج، ومن أجل تطبيق الانموذج يجب تحديد الزمن. ليس لدينا في الهند قطعة من خمس وعشرين دقيقة مثلا، ليس هناك «تأليف موسيقي»، والمدة مرنة، تخضع للمزاج. لكن السينما تأليف محدد في الزمان، لهذا أظن أن معرفتي بالاشكال الكلاسيكية الغربية فيها فائدة. فشكل السوناتة يُعتبر شكلا دراميا : موضوع أول، موضوع ثان، بسط، مراجعة، خاتمة... إذا كنت تعرف ذلك، تفهم الايقاع والسرعة فيه....من الممكن أن تكون أفلامي بطيئة لكن هذه مسألة أخرى، نجد موسيقى بطيئة، إن بريسون Bresson بطيء، وأوزو OZU بطيء وأنطونيوني بطيء في بعض الاحيان، لكن هذه مسألة أخرى. يكون الفيلم أحيانا بطيئا في حين يجب ألا يكون كذلك. أعطيك مثالا : في القسم الثاني من الثلاثية لم تكن لدينا موسيقى كافية، كان رافي شنكار هو المؤلف، لم أكن أحب جزءاً من موسيقاه، وجزء آخر لم يكن له أي إيقاع. كنا مستعجلين، كان تاريخ خروج الفيلم محددا، وكان المونطاج متسرعا، والاعمال النهائية للمونطاج التي تعتبر أهم شيء ـــ يجب الحذر جدا في الايقاع الحركي ـــ كانت متسرعة. كان ذلك سباقا ضد الساعة، والفيلم يبدو بطيئا لان هناك مقاطع طويلة حيث كان من الضروري وجود موسيقى أو شريط صوتي أكثر أهمية، إذن في هذه الحالة يكتفي الجمهور بالمشاهدة، صار الفيلم شبيها بفيلم صامت تقريبا، وهذا سيء، إنه خطأ. فبمجرد ما شاهدت الفيلم مع الجمهور عرفت ذلك، الناس يسعلون، يخرجون ليدخنوا، ففي الهند لا يمكننا التدخين داخل القاعات، وعندما يخرج الناس للتدخين فإن ذلك يعني أن الملل قد سيطر عليهم نهائيا. لانهم لو لم يكونوا قد ملوا لما خرجوا، فالخطأ، كما تيقنت من ذلك بنفسي، كان للفيلم لا للجمهور. ونفس الشيء حصل في هذا القسم الثاني من الثلاثية في العالم أجمع. لم يكن ناجحا كما حصل مع القسمين الأول والاخير. فالقسم الأول أحرز على الجائزة الاولى بالبندقية. كان السيناريو جيدا، لكن الفيلم يمثل

فقط 40% من السيناريو. أريد استعادته وإعادة الموسيقى فيه وكذا المونطاج. لم أقم بهذا قط في فيلم آخر، لكن يمكن أن أفعل ذلك يوما. إلا أنني لست منتجا لافلامي. إنه فيلم الغير ويجب، بدون شك، أن أخرج المال من جيبي الخاص، ومع ذلك يجب فعل ذلك لانه فيلم لم أنته منه أو لم ينته بالطريقة التي كنت أريد. أظن أنه يجب ألا نتجاهل رد فعل الجمهور، هذا مهم جدا، تعلم بالتأكيد، أن كوبريك CUBRICK قد حذف عشرين دقيقة من (2001)، هل تعرف ماذا حصل لسيمينو CIMINO ؟ سيحذف ساعة ونصفاً من الفيلم. إنهما ليسا مخرجين رديئين، فكوبريك ليس مخرجا رديئا لكنه أخطأ في الحساب، يجب اتقان «التقدير». تعرف أن ذلك كان كترنيمة نهاية الفيلم، كان على الارجح يحس بانعدام البنية الدرامية لكنه لم يكن يعرف المدة الزمانية التي يمكنه الاستمرار خلالها. فبعد نقطة معينة يفقد الجمهور الاهتمام، خصوصا في الهند. بالنسبة لاوزو، قد يوجد في اليابان جمهور جد مثقف، لست أدري، في فرنسا على كل حال لديكم جمهور كبير، كاف، يقبل بريسون، يقبل هذا البطء، لكن الجمهور في الهند متخلف جدا.

ـــ س : إن المشكل مطروح أيضا، حاليا في فرنسا، فالافلام الاخيرة لبريسون بالضبط لم تلق رواجا كبيرا، ووجد صعوبات كثيرة لاخراج فيلم آخر.

+ ج : لهذا السبب يجب أن أحاول دائما مع أنواع أخرى، مع المغامرات مثلا، أجد ذلك مهما : نحاول مع ما هو ممكن في الاطار الهندي، دون اللجوء إلى الرقص والاغاني البليدة، ومع ذلك يمكن أن يكون ذلك بارعا ورقيقا. يجب الانصات إلى ردود فعل الجمهور، وإلا فإنه سيتركك. لا يمكنني أن أخضع للغرب : أمريكا أو انجلترا. كيف سيتعاملون مع قصة هندية ؟ تارة بطريقة حسنة وأخرى سيئة، إذن لا يمكن أن أخضع لهم. إني أخرج أفلامي من أجل جمهوري أولا، وإذا لقي بعد ذلك رواجا في الخارج فذلك أحسن.

ـــ س : هل تشاهد أفلاما كثيرة ؟

+ ج : في كالكوتا، لا. عندما أذهب إلى مهرجان، في دهلي الجديدة أشاهد أفلاما كثيرة، ليست بالضرورة أفلاما أجنبية : أشاهد أيضا الافلام الهندية الجديدة، لانها تهمني وتضعني في موقع يمكنني من مناقشة مخرجيها. عندما يكون لدي الوقت لمشاهدة أفلام فإني لا أتردد.

ـــ س : ألا تظن أنك سينمائي هامشي بالهند ؟

+ ج : إن أفلامي غير معروفة خارج البنغال الغربية، لكن توجد أندية سينمائية تعرض فيها مع هامش باللغة الاصلية، أظن أن هناك سينما هندية شابة حاليا، ويقولون بأنهم قد تأثروا بعملي، وبأنهم قد تعلموا السينما عن طريق مشاهدة أفلامي....

ـــ س : هل لك علاقات مع السينمائيين الاجانب ؟

+ ج : نعم، إن زانوسي ZANUSSI صديق حميم لي، وأعرف لويس مال L. MALLE جيدا منذ سنوات طويلة، والتقي بمخرجين كثيرين عندما نشارك في مهرجان ما : إيليا كازان E. KAZAN، فرانك كابرا F. CAPRA، نيكولاس راي N. RAY، روبرت ألدريش R. ALDRICH فهناك نتمكن من التعرف إلى بعضنا جيدا، إذ نشاهد نفس الافلام ثم نناقش. إن للسينمائيين في العالم كله نفس المشاكل، فهم يستعملون نفس المواد ويتكلمون نفس اللغة.

ـــ س : ومع المخرجين الهنود الجدد ؟

+ ج : نعم، قدر الإمكان، لكنهم يسكنون بعيدا، سألتقي بهم جميعا في دهلي الجديدة خلال المهرجان، وهناك سنتحدث إلى بعضنا. لقد كتبت حول اثنين منهم، فإذا وجدت فيلما هاما جدا أكتب عنه وأنشر ذلك في الصحف السينمائية. هذا شيء حسن.

ـــ س : ما هو تحليلك للسينما الهندية ؟

+ ج : يجب أن أقول بأن مخرجي السينما التجارية في بومباي ومدراس حاذقون جدا، إنهم يعرفون مهنتهم جيدا، إنهم تقنيون جيدون، لكن المشكل أن للسينمائيين في بومباي مثلا جمهورا عريضا جدا : الهند، إفريقيا الشرقية، الشرق الأوسط، جنوب شرق آسيا، بل حتى لندن ونيويورك وهوليود حاليا.

ـــ س : وباريس في أحياء المهاجرين ؟

+ ج : نعم، إن ذلك متشابه في كل مكان. إذن، فإن لهم سوقا ضخما، وسُلمهم ليس متشابها، وميزانيتهم تساوي عشر أو عشرين مرة ميزانيتي، بل ثلاثين مرة بالنسبة للافلام الكبيرة. فباجور «النجوم» وحدها أستطيع إخراج فيلمين خياليين، الامر هكذا، فهدفهم يختلف عن هدفي، يصعب شرح هذا. إن المخرجين في بومباي كلهم مهاجرون من مناطق أخرى : من الشمال من البنجاب، الخ...إنهم يأتون ليبنوا «مستقبلهم» دون أن يحسوا بأي تجذر هناك كما هو الامر بالنسبة لنا نحن في البنغال، فنحن نحس بأننا جزء من البنغال. فهم لا جذور لهم، إذن، يمكنهم أن يخرجوا أفلاما ليست هندية. إنها، بمعنى، أفلام لهند اصطناعية، فهم يستطيعون إدخال عناصر تعجب جميع الولايات الهندية، كأن يخرج فرنسي أفلاما من أجل ألمانيا، بلجيكا، أوروبا الشرقية...إنهم لا يتطرقون إلى المشاكل الاجتماعية، وإنما إلى المغامرات، والعاطفة، الاشرار والاخيار، الاغاني والرقصات. وهذا ما اصطلح على تسميته ب «الافلام للهند كلها». إن فيلما للهند كلها بطبيعة الحال لا توجد له أية جذور في أية منطقة. لكن العمل الاساسي الذي ظهر في الهند، وهو السينما الجديدة، يأتي من المناطق الاخرى، مثل الجنوب. ففي الجنوب أربع ولايات مختلفة مثل كرالا...إنهم يخرجون أفلاما بلغتهم الخاصة، كما أفعل أنا مع اللغة البنغالية. إن أفلامهم تتحدث عن مشاكلهم الاجتماعية المباشرة، القروية، التي يمكن ألا تكون هي نفس المشاكل التي نعاني منها نحن في البنغال، لان المشكل العشائري مثلا يوجد بحدة في الجنوب أكثر مما يوجد عندنا. فهم، إذن، يخرجون أفلاما حول مشاكل العشائر والبراهمة التي مازالت موجودة عندهم، بينما نجدها قد حلت في منطقتنا. عندما أشاهد أفلامهم أجدها شبيهة بالأفلام البنغالية قبل خمس وعشرين سنة. المشاكل يجب أن تحل. فالعمل الهام هو ثمرة مخرجين يحسون بتجذرهم، لهم جذورهم هناك، يتحدثون عن ثقافتهم الخاصة. أما بالنسبة للمشاكل العاطفية فإنها عالمية في الغالب، كما تعرف : العائلة، المحبون، الأب والابناء، الذين في الاعلى والذين في الاسفل، الاغنياء والفقراء...هذا عالمي، إنهم إذن، محليون وعالميون.

ـــ س : هل يمكنك العودة إلى الانموذج والبنية ؟ كنت تتحدث مثلا قبل قليل عن مشكل السوناتة.

+ ج : طبعا. إنه من المهم تسجيل أن رواد السينما أمثال جريفيث GRIFFITH وكذا إيزنشتين وكانس GANCE يعرفون الموسيقى جيدا، كنت في أحد الايام بلندن، وقد عرض فيلم كانس (نابليون)، وبما أنني كنت مرتبطا بمواعيد فلم أتمكن من مشاهدة سوى ساعة واحدة من الساعات الخمس التي يستغرقها الفيلم، لكنه كان عرضا مؤثرا، وبغض النظر عن قيمة الفيلم، أريد الحديث عن وجود جوقة سمفونية كاملة تعزف موسيقى ألفت خصيصا للفيلم. هذا ما كان يقع في الماضي. أما الآن فلم يعد يُحتاج إلى معرفة الموسيقى للخروج من الاشكال الغربية لان السينما الامريكية في الثلاثينيات والاربعينيات قد حددت بنية السيناريو، السيناريو المثالي : الارتقاء، الانحدار والانحناء، نجد هذا دائما في أحسن الافلام الامريكية. إن دراماتورجيا السينما قد أقيمت في تلك الفترة، لا يهم هل جاءت من الموسيقى أم لا. ما تعلمه الآخرون، فيما بعد، تعلموه من الافلام، ولم يكن عليهم أن يتعلموه من الموسيقى، لان الافلام كانت موجودة. أما الآن فيمكن قراءة وشراء سيناريوهات. إن أول سيناريو قرأته كان (أشباح للبيع) وهو فيلم لروني كلير R. CLAIR مع روبيرت دونا R.DONAT، قرأته فتعلمت أشياء عديدة، يمكن أن نقرأ سيناريوهات، ويمكن أن نشاهد أفلاما. كانت الافلام الامريكة تعرض دائما في الهند. منذ طفولتنا ونحن «نعوم» في السينما الامريكية، لا في السينما الفرنسية

التي شاهدناها فيما بعد. إن أول فيلم فرنسي شاهدته كان من بطولة رمون برنادر R. BERNARD وهاري بور H. BAUR، ثم شاهدت (حب بيتهوفن الكبير) لكانس، بطولة هاري بور: لقد تعلم السينمائيون الهنود دائما من هوليود ومن هناك تأتي بنية سيناريوهاتنا. ثم هناك تقاليدنا في ميدان الاغنية التي توجد في كل مكان، في المسرح، الخ... كان الناس يحبون الاغنية، فنجد، إذن، كل خمس دقائق أغنية تساير الحركة الدرامية. هناك من يغني، والاغنية هذه تفسر الحركة، فقد أدمجت في بنية السيناريو. وهكذا يمكن أن نشاهد في الافلام التجارية الحاذقة من بومباي : هوليود والتقاليد الهندية معا، إنهم يبدعون كثيرا فيما يخص الاغاني. إن المشاجرات والمطاردات والاغاني والرقصات تركب بدقة متناهية. وهذا أحسن ما يوجد في الفيلم، وإن كان لا علاقة له بالحكاية. لكنها، منعزلة، تعتبر من الاشياء المهمة، لقد صورت أول فيلم لي :الالوان بمكان يدعى دار جيلين DARJEELING بمرتفعات الهيمالايا. لقد صورت الفيلم في ستة وعشرين يوما، وخلال هذه الايام كانت فرقة من بومباي تصور أغنية، وكان لكل جملة من الاغنية ديكور مختلف. إن هذا جد مهم. إنهم يبدعون كثيرا ما عدا في القصة. إن الاشخاص كانوا من الورق المقوى ذوي بعدين، لكن المخرجين مختصون في الاغنية والمشاجرة فقط. فالمخرج ينسحب ويأتي بالاختصاصي في الاغنية الذي يموضع الكاميرا، ويطلب كاميرا ثانية أو ثالثة...إن نصف أفلام بومباي تعتمد على الرقصات والمشاجرات، الخ...إنها ليست من من خلق السينمائي لكن خلق محترفين يأخذون أجورا مرتفعة جدا. إن طريقتهم في المونطاج رائعة، كاملة. تحدثت اليهم، إنهم يتقنون المونطاج، إنهم يجلسون إلى الموفيولا MOVIOLA ويقطعون بدقة. كثيرا ما أذهب لمشاهدة هذه الافلام، خصوصا الاكثر شعبية. أما الافلام الاخرى فهي في غالب الاحيان رديئة، لكن في الافلام الشعبية توجد أشياء مفيدة جدا.

ـــ س : ماذا تعني بعنوان كتابك : «أفلامنا وأفلامهم» ؟

+ ج : كان علي أن أجد عنوانا لكتابي ! «أفلامنا» تعني أفلامي والافلام الهندية أما «أفلامهم» فتعني على الخصوص تجربتي في هوليود. كانت إقامتي في هوليود جد مفيدة. أدخل في «أفلامنا» الافلام اليابانية أيضا، أعني بذلك عمليا أفلام الشرق وأفلام الغرب. لقد نشرت مقالا مطولا عن السينما اليابانية في المجلة الامريكية «SHOW»، وهذا أحسن عمل قمت به. إني من المعجبين الكبار بالسينما اليابانية، إنهم حقا معلمون كبار، إني لا أعرف أوزو في بداياته، لكنه في نهاية حياته السينمائية ياباني صرف، لم يعد متأثرا بهوليود. ففي المكان الذي يمكن أن يغش فيه أو أن يبدل أماكن الممثلين، يلصق أوزو مواقف الممثلين بالواقع، إنه لا يغير الجغرافيا أبدا، بالنسبة لنا نصدم عادة بهذا، إنه محير. لقد شاهدت بعض أفلامه في كثير من الاحيان، وكنت أقول في نفسي : «يا إلهي ! إنه لا يتبع النماذج الهوليوودية، ولا القواعد، إنه يتبع حقيقة أخرى، حقيقة الممثلين داخل الديكور».

ـــ س : ما هي مشاريعك ؟

+ ج : لقد طلب مني أن أقدم حكايات قصيرة للتلفزة، من نصف ساعة إلى خمس وأربعين دقيقة. إن لنا تقليدا غنيا جدا في الافلام القصيرة في البنغال. كنت دائما أريد القيام بهذا، لكن ما هي فرصُ إذاعته ؟ إذ لا يمكن عرض فيلم من أربعين دقيقة في قاعة. لكنني رغم كل شيء قبلت، هناك دخل قليل ومع ذلك قبلت، سأقوم بذلك في يناير. ستعطاني حقوق بالنسبة للخارج، وقد أضع هذه الافلام في علبة لأعرضها في قاعة، سأفعل ما أريد. سأصورها بالالوان وإن كنا لا نتوفر على تليفزيون ملون !

2 : حوار مع مرينال سن MRINAL SEN

ـــ س : السيد سن، إن أفلامك لم تعرض في فرنسا، على الاقل تجاريا، ومع ذلك فإن شهرتك تزداد. سيطرح عليك الصحفيون أسئلة عامة حول السينما الهندية بدل الاسئلة الخاصة حول أفلامك. أليس هذا ما يميز وضعية السينمائي الهندي اليوم ؟

ريفاج : نعم، أسأل دائما عن السينما الهندية، هذا أكيد. ولكني أيضا إنسان يستمع، وأسمع جوابي، وأتضايق أحيانا لأنني أكرر نفسي. لكن الوضع هكذا... إن السينما الهندية، كما تعرف، قديمة جدا، وأظن أن الهند هو البلد الذي ينتج أكبر عدد من الافلام في العالم. ولكن يجب أن أقول إن هذه الافلام من حيث الكيف لا تتلاءم مع هذا الكم. لان أغلب الافلام الهندية قذرة، فهي لا تنتمي إلى الهند ولا إلى السينما. فقبل دخول السيد راي RAY ميدان السينما سنة 1955 بفيلمه (PANTER PANCHALI) كانت هناك إشعاعات متفرقة هنا وهناك، كان هناك سينمائيون جيدون : لكن لم يكن هناك موقف جديد من السينما بتاتا. فلم يتبلور وعي سينمائي معين في الهند إلا بعد راي مع تطور «شركة الافلام» التي تتخذ كالكوتا مركزا لها. لقد أسست سنة 1947 «شركة أفلام كالكوتا» وانتشرت في الهند بسرعة. فلم يأت رونوار RENOIR إلى الهند لتصوير الفيلم الامريكي (النهر) إلا بعد ذلك، ولقد أثر هو أيضا فينا تأثيرا كبيرا، وقد كنا «مهمشين» نحاول الدخول إلى ميدان السينما، ولقد أثر على الخصوص في السيد راي. وبعد هذا، في سنة 1952، أقيم أول مهرجان سينمائي في الهند، مهرجان بدون منافسات. وكان مناسبة لمشاهدة أفلام جيدة كثيرة من العالم بأسره خصوصا الواقعية الجديدة الايطالية، وفيما بعد السينما الحرة الانجليزية والموجة الجديدة الفرنسية. ومن خلال السفارات ومنظمات مثل «أصدقاء الاتحاد السوفياتي» تمكنا من مشاهدة الافلام الكلاسيكية الروسية، الخ...وهكذا ولد وتطور الوعي السينمائي في الهند، لدى عدد قليل من الناس في كالكوتا. لقد كان هذا المهرجان فجرا بارزا، أتذكر أنني رأيت في يوم واحد ثلاثة أفلام مهمة بالتتابع : في الثالثة شاهدت (روما : المدينة المفتوحة) ثم هرولت نحو قاعة أخرى لمشاهدة (معجزة بميلانو) في السادسة، وأخيرا استقللت الحافلة إلى قاعة أخرى كانت تعرض (يوم عيد) لتاتي TATI أحد السينمائيين المفضلين لدي. ففي هذا الجو أخرج ساتياجيت راي فيلمه الاول سنة 1955. كان هذا يشبه غزوا خارجيا. لم تكن هناك قاعدة إيديولوجية تربطنا، لكن كانت هناك رغبة حادة لمحاربة «المؤسسة» (المؤسسات السينمائية التجارية القائمة بالهند). كانت مجموعة جريئة من الشباب تريد إخراج فيلم. لم يتحدثوا عن ذلك إلى أي كان، لسبب بسيط هو أنهم لم يكونوا يملكون المال الكافي لإخراجه. وخلال ثلاث سنوات أخرجوا ذاك الفيلم، فقط عندما وفروا المال، في ذلك الحين كان ساتياجيت راي يعمل في الديكور، وكان يصور كل سبت وأحد. بالطبع كانت السينما التجارية في ذلك الحين تنفر من هذا النوع من الاشياء : هل سيعطي هذا فيلما ؟ هل سيصورون تحت المطر ؟ وعندما عرض الفيلم سنة 1955 كان رأي الجمهور الواقع تحت تأثير «المؤسسة» ضد الفيلم. لكنه ــ أي الفيلم ــ كسب في أماكن عدة وبصفة تدريجية، جمهوراً يستطيع التقويم. إني أتحدث عن هذا الفيلم، لانه انطلاقا منه بدأ كل شيء، ومنه بدأت جمالية السينما المتخلفة تحارَب على الشاشة. وبعد ذلك بقليل عرض الفيلم بكان CANNES حيث توج. فأنت ترى بأننا، رغم استقلال الهند منذ 1947، مازلنا نعاني من آثار الميراث الاستعماري، فكل مرة يأتينا شيء من الغرب نأخذه بحدية. فمنذ أن حصل (Pather Panchali) على جائزة كان، أقنع الناس واقتنعوا بأنه فيلم عظيم. وهكذا بدأ كل شيء. فبعد راي أخذ كل منا يخرج فيلمه، ظانين أن كل واحد منا يعتبر راى صغيرا. وبالطبع لم يكن الامر كذلك، فقد أحرزنا نجاحات كما نلنا حظنا من الإخفاق. لكن نجد الآن مازالت أغلبية الافلام الهندية رديئة جدا. فكل ما وقع هو أن الهند بلد له خمس عشرة لغة رسمية، وتقريبا نفس العدد من أنواع الخط، وأيضا عدد أكبر من اللهجات، فالافلام، إذن، تخرج في هذا المحيط الثقافي ــ اللغوي أو ذلك، وتتميز بميزاتها الخاصة. لكن هذه الخصوصيات في رأيي، مصطنعة لانها لا تؤثر إلا في المظهر والكلام وعادات اللباس والاكل، يعني كل ما هو «مادي». وإلا فإن الواقع الداخلي هو نفسه. حاليا تخرج الافلام الجديدة في جهات مختلفة من البلاد حيث يوجد ما يشبه «جيوب المقاومة» لكل منها سينمائيوها الذين لا يكنون إلا الاحتقار للسينما التجارية. إنه لمن المفيد أن نسجل بأن «المؤسسة» وهي في الهند أكثر صلابة ووقاحة من غيرها ــ تحاول أن توهم الجمهور وتوهمنا نحن وتوهم نفسها بأن السينما عملية تكلف الكثير من المال وبالتالي فإنها من احتكارها.

ولكننا موجودون لنبرهن لها بأن صنع الافلام لا يكلف كل ذلك، وبأن السينما ليست وقفا على أحد، وأنها قضية الناس جميعا. فمن هذا المنطلق تخرج الافلام الجيدة، الافلام الجادة، وهذا يمثل حركة حقيقية، وإن كان هذا يعني بأننا ما زلنا في ميدان المعركة، وأنه يجب علينا أن نحارب ماديا تقريبا، لانه لا يكفي أن نخرج أفلاما إذ يجب إيجاد قنوات للتوزيع، وهذه نقطة ضعفنا.

ـــ س : كيف ترى الوضعية حاليا، بعد خمس وعشرين سنة من بدايات س. راي ؟

+ ج : أفضل بكثير. لكن ما يجري ـــ ليس في الهند فقط ولكن في مجموع بلدان العالم الثالث ـــ هو هذا : نحن نبعث بأفلامنا إلى المهرجانات بالخارج ونصبح مشهورين في هذه المهرجانات. لكن المتفرجين المثقفين في الهند، (ولو بعد Panther Panchali بـ 25 سنة) ليسوا كثيرين بعد. فإذا أخرجت فيلما يهم النقد العالمي، سأخرج بعد ذلك مباشرة فيلما يراعي الجمهور الغربي، وسآخذ بعين الاعتبار هذا الجمهور، فسأهتم أكثر بالعناصر الدخيلة في موضوعي وسأهتم أقل بما يجب علي فعله، وسأفقد نفسي في نهاية المطاف. لا أظن أن الهند وحدها المهددة بمثل هذا الخطر. انظر إلى السينمائيين الافارقة : إنهم يخرجون أفلاما حول وضعية الافريقي في فرنسا لكن ما يهمني هو وضعية الافريقي في أفريقيا. لان سينمائيي العالم الثالث تغريهم «الإباحية» الموجودة في المجتمعات الغربية، وهذا يمثل خطرا كبيرا.

أخرجت لحد الآن ثمانية عشر فيلما، وفي كل مرة كنت أظن أن هذا هو فيلمي الاخير، لان حظوظ إخراج فيلم آخر تتناقص باستمرار. إذن، ماذا أفعل ؟ من جهة أحاول أن أحافظ على منظور اجتماعي اقتصادي سياسي في رسم المجتمع. ومن جهة أخرى، أرى أنني قد بدأت أشتهر في الخارج الى درجة أنني قد أصبحت، منذ ثلاث أو أربع سنوات «أكثر مصداقية» من الوجهة التجارية. إذن، يمكنني أن أخرج أفلاما دون أن أفقد نفسي أو أسقط في الشبهات. يمكنني، في هذه الآونة، بالنسبة لفيلمي المقبل، الاختيار بين ثلاثة منتجين. إني لا أستطيع تصديق هذا ! لم يحصل لي هذا قط من قبل، فقد كان الامر يصل إلى حد أني كنت أنتج أفلامي بنفسي. ان الميزة الرئيسية، ليس فقط للسينمائي الهندي بل لأي سينمائي، هي الصرامة. لأن الصرامة، في نظري، جزء من المسلسل الجمالي. إن إعجابي بالموجة الجديدة لا يأتي من وجود أفلام جيدة أو رديئة، لكن لكونها «اقتصادية» جدا، ولكون السينمائيين يعيشون تقريبا جماعيا، وهذا هام جدا لا ينفصل عن المفاهيم الجمالية. وهذا ما يحصل للسينمائيين الجادين في الهند. وبدون أن أكون عاطفيا، أظن أنني متفائل عنيد لكني أعرف أنها لعبة غير آمنة بالنسبة لنا إذا استمر إخراجنا لمثل هذه الافلام.

ـــ س : لماذا تعتبر هذه السينما الهندية رديئة في نظرك ؟ أتظن أنه يستحيل تحسينها ؟

+ ج : لا، أبدا. الشيء الوحيد الذي يمكننا الاستفادة منها هو «الكمال» التقني، فن تدوير الزوايا، وهذا يتطلب مهارة كبيرة. إن ما يقع الآن للسينما الهندية هو أن معظم الافلام أخرجت بطريقة ذكية، باستثناء بعضها التي أخرجت ببلادة، وهي مفيدة لنا مادمنا نتعلم منها. فكما قال ماو في ينان عندما كان يتحدث إلى المثقفين : « إنها المهمة الثورية للثوريين أن يستولوا على أسلحة الخصم لاستعمالها ضده». وبنفس الطريقة، نجب معرفة ثقافة البورجوازية لاستعمالها في الواقعية الاجتماعية. وهذا ما يجب علينا فعله مع هذه الافلام الهندية الرديئة، على الاقل تلك التي أخرجت بذكاء. يجب استعمال التكنولوجيا والتقنية قدر الامكان. زيادة على هذا، أظن أنه أساسي، بالنسبة لبلد يتشبث بالتقاليد كالهند، الاتقاء من السقوط في الجنون. ربما كنت ليّنا مع أدواتي. لكني أعترف بهذا الحق للناس جميعا، لان الهند، كما تعلم، دولة متشبثة بالتقاليد في كل جوانب الحياة. تجد ذلك حتى عند بعض أحسن سينمائيينا : حتى عند الشباب، هناك خوف من تجاوز ما فعله السابقون. إنني لا أتحدث عن الشجاعة التقنية، كحركات الكاميرا، لانني عندما أشاهد بعض افلام بريسون أرى الكاميرا ثابتة لكنني أحس بالحركة، بالدينامية داخل اللقطة. لا شيء يتحرك غالبا، لسوء الحظ، حتى لدى السينمائيين «الجادين». وكنت أقول لهم : «لماذا أصبحتم شيوخا وأنتم مازلتم شبابا ؟». أظن أنهم، من هنا،

يجب أن يأخذوا دروسا عن السينما التجارية، على الاقل من أحسن ما يوجد فيها. بعد هذا، نجد أن السينما التجارية يسيطر عليها أناس عاجزون نهائيا عن الاقتراب من الاشياء اجتماعيا. فإني لا أظن، إذن، أن هناك أملا بالنسبة لهم. ربما يكون هذا قد وقع في الولايات المتحدة، لكنه لن يقع في الهند، لان هذه السينما يسيطر عليها اناس لا تربية لهم ولا ثقافة. حديثا وجد الطلاب المتخرجون من المعهد السينمائي الوحيد الموجود بالهند في بونا PAONA، وجدوا أنفسهم ينفرون نهائيا من كل اتصال مع منتجي هذه السينما التجارية. لا تجمعهم بهم أية أرضية مشتركة، فهم من جهتهم يقاومون وسيقاومون كثيرا. كثير من هؤلاء الطلبة السينمائيين يدفعون للعمل في السينما التجارية كتقنيين، الخ... لكن هذا التغلغل مفيد.

ـــ س : هل تظن أن موقف الجمهور ستغيره التلفزة آجلا أو عاجلا ؟

+ ج : لا، ففي بلد كالهند حيث يكثر الفقر، ليس للتلفزة أي أثر. إنه لمن الصعب على التلفزة أن تخلق عقلية، أو مناخا كما فعلت في اليابان مثلا، حيث أصبحت الوجود الكلي للناس لان من الصعب، إلا إذا قامت ثورة اجتماعية، تغيير الاقتصاد الهندي، إنه لمن حظ السينما أن يكون للتلفزة تأثير ضئيل. لنا مشاكل ضخمة لكن هنالك طلب، حتى من طرف الدولة، لبناء دور السينما الفنية في البلاد كلها ولتجهيزها ب 16 مم، الخ.... يوجد حظ للسينما الاخرى في الهند أكثر من البلاد المصنعة كبلدكم. هذه وضعية فريدة. لاننا، كما قلت أنت، لنا جمهور، علينا أن نكسبه ونضمه إلينا، ولكنه موجود. فحتى عندما يعرض أحد أفلامي، سواء كان صعبا أو غير خاضع للتقاليد كما يمكن أن يبدو، كنت دائما أحس بأنه سيحظى بشعبية كبيرة. لانني أرى الناس يتحدثون عنه، يرفعون شعارات، ويهتفونني، الخ...وهذا لا يحصل إلا في الهند. أتذكر فيلما أخرجته، ولم يكن روائيا بل كان نوعا من «الإلصاق» وظهر أخيرا أنه فشل شامل، ولكني واجهت من أجله على الأقل، ردود فعل قوية. وعندما رأى سائق عربة ردود الفعل تلك حولي، قال لي : «أعرف، يا سيدي، بأنك أخرجت فيلما من أجلنا، ألا تريد أن تصعد إلى عربتي لتتحدث ؟»، وكنت متأكدا لو أنه ذهب لمشاهدة الفيلم لكرهه، لعدم وجود رقص وموسيقى وحكاية. وعلى كل حال فإن هذا يظهر إلى أي درجة يوجد انتظار تجاه السينما، وهذا يشجعك على الاستمرار.

ـــ س : قلت فيلما بدون موسيقى ولا أغاني، هل النضال ضد السينما التجارية يعني حذف الموسيقى والاغاني ؟

+ ج : لا، بل إني أحس بأن في نوع الافلام التي أخرجها لا يوجد مكان لهذا النوع من الموسيقي والاغاني. سيكون هذا لا واقعيا في الاوضاع التي أصف. فإذا كان من الضروري إدخال الموسيقي في الفيلم. فإن ذلك سيتم لانها جزء من الواقع الذي أصف، ونفس الشيء بالنسبة للرقص. لانني ضد العرف، ضد «النوع».

ـــ س : من أي عون، من الدولة أو الولايات، تستفيدون ؟

+ ج : لقد نظمت الولايات الهندية منظماتها الخاصة لمساعدة السينما، دون أن تدري كيف تُخرج هذه السينما إلى الوجود. إنها لم تتمكن جيدا من التمييز بين سينمانا والسينما التجارية، لان السينما التجارية نفسها مليئة بنوايا حسنة، أخلاقية على الخصوص : الاشرار يذهبون إلى السجن : والاخيار يكافأون، الخ... إنها تحاول أن تحافظ على التوازن بين الاثنين. لكنها لا تتمكن دائما من ذلك. ووسط هذا كله، توجد منظمة جديدة تسمى «تعاونية تطوير السينما الوطنية» التي سوف تلبس «قبعة» للجميع. بالنسبة لنا، هناك فوائد. لاننا إذا حصلنا على عون مالي من الدولة لانجبر على تسديده، وإذا اخترت فيلمي لمهرجان كان، فإن الحكومة الهندية هي التي تتحمل مصاريف إقامتي هناك، الخ... هذا حسن، وهذا ما لا يعجب أصحاب السينما التجارية. لكننا نعرف أيضا أن الحكومة، إذا ساعدت سينمانا، فلأنها تحس جيدا بأنها من هذه الجهة سوف تخلق صورة فاتنة، نوعا ما، للهند، لا عن ايمان بطبيعة الحال. إن لي، مثلا، اختيارات سياسية تعرفها الحكومة جيدا تجعلني في المعارضة بوضوح، لكنها، بصفتي سينمائيا، لا تستطيع فعل أي شيء ضدي.

ـــ س : دهشت لوجود اختلاف محسوس بين أفلام الشمال وأفلام الجنوب، هذه الاخيرة تبدو جد متواضعة، أقل موسيقية، أقل فرجة، أكثر ميوعة في روائيتها. هل يوجد فعلا خلاف كبير ؟

+ ج : لكن عليك ألا تنسى أن أفلام جنوب الهند تأتي على الخصوص من كرالا. في حين تصور في مدراس أفلام كثيرة، لكنها رديئة. لهذا حدثتك عن «الجيوب» بدل الجهات. ففلمي (الهامشيون) مثلا صورته بلغة تليغو TELEGU (التي هي لغة هامة في جنوب الهند)، وقد صور شيام بنغال (KODURA) بلغة تيليغو أيضا في حين أنه من بومباي... يوجد، عمليا، سينمائيون يسافرون، يستغلون فرص التصوير حيثما وجدت ـــ أكيد أنه خلال سنتي 77 و 78 لوحظت انطلاقة سينمائية حقيقية في جنوب الهند، بفضل أناس أمثال جيريش كرناد في ولاية كارناتاكا وف. س. كارانث... إن كارانث هو الذي وضع موسيقى فيلمي (الرجل ذو القأس) وهذا الفيلم أيضا، إنها ميزة هامة في سينمانا، فكارانث مثلا يعيش في كارناتاكا وطلبت منه أن يعمل في فيلم تجري أحداثه في كالكوتا، لكن لا يوجد في فيلمي شيء خاص بالبنغال. إنها وضعية بشرية لا غير. وهذه هي الوضعية ؛ السينما التجارية تنتج الافلام أكثر مما تفعل، وبالنسبة لنا يجب أن ننتقل من مكان لآخر بدون انقطاع. فجوبا لاكريشنان مثلا الذي أخرج (KODYETTOM) في كرالا يقول بأنه يجب عليه أن يظل في كرالا لإخراج أفلامه. أنا لا أتفق مع هذا، قد تجد بيننا اتجاهات كثيرة، لكن الاساسي أن عدونا المشترك هو السينما التجارية

3 : حوار مع أدور جوبا لاكريشنان ADOR GOPALAKRISHANAN

كان أدور جوبا لاكريشنان، في نانط NANTES يمثل السينما التي تتكلم بلغة المالايالام (اقليم كرالا). ولقد شوهد فيلمه الاول ـــ وقد صار قديما ـــ (SWAYAM VARAM)، ولم يلق نجاحا، مثل الذي لقيه فيلمه التالي (KODYETTOM) الذي يعتبر تحفة فنية. وجوبا لاكريشنان يعتبر أحسن محام عن السينما الهندية الشابة في الجنوب :

+ ج : تعرف بأنه يوجد في الهند نوعان من السينما، الأول هدفه الوحيد جمع المال : السينما التجارية والسينما الاخرى التي يقوم فيها السينمائيون بعملية الابداع كغيرهم من الفنانين. إذن فهما نوعان مختلفان كثيرا. إن تمويل الافلام التجارية يأتي في غالب الاحيان من أناس لا علاقة لهم بالسينما. أما نحن فنخرج أفلامنا بطريقة مختلفة بحيث يكون المخرج هو أصل أي مشروع. فأنا أخط مخطوطة ثم بعد ذلك فقط، أقوم بالبحث عن التمويل. إنه لمن الصعب، إذن، فيما يخص الافلام التي نخرجها، إيجاد تمويل أو موزع لان الممولين يظنون دائما بأنه يمكن ألا نكسب جمهورا لافلامنا.

ـــ س : عندما نتحدث عن السينما الهندية في فرنسا، نفكر بالطبع في ساتياجيت راي، وفي الافلام التي قام بتصويرها رونوار وروـ ـــ سيلليني ROSSELLINI، الخ... لكن الامر يتعلق دائما بأفلام تنتمي إلى لغات (البنغالية في غالب الاحيان) وإلى ثقافات شمال الهند. ما رأيك ؟

+ ج : هناك بعض الحقيقة فيما قلت. لقد بدأت السينما الجديدة في الهند مع ساتياجيت راي وإن وجد سينمائيون جيدون في الهند قبله كشنترام مثلا. لكن الذي ظهر مع أفلام راي، هو الفنان الذي يضبط فيلمه. ونحن «ننحدر» جميعا منه. لقد وجد في بداية الامر ريتويك غاتك RITWIK GHATAK الذي أخرج أفلاما جيدة جدا، أفلاما مختلفة عن أفلام راي. ثم جاء بعد ذلك مرينال سن. فإلى حدود أواسط الستينات كانت السينما البنغالية، هي الوحيدة الجيدة التي تنتج في الهند. ثم بعد ذلك تخرج أناس من المعهد السينمائي بيونا الذي أسس سنة 1961 من طرف الحكومة على أنقاض إستوديو قديم إسمه PRABHAT (وكان لشركة مهمة جدا، عمل معها شانترامز وقد حُلّتْ في الخمسينات) اشترته الحكومة. ولقد انتقد هذا المعهد لبعده عن المراكز السينمائية الكبيرة كبومباي ومادراس، الخ... لكن هذا البعد قد أفاد السينما الهندية، لان تأثير وضغط السينما التجارية كانا قليلين في يونا. وهناك، وبفضل «أرشيف الافلام الوطني» الذي أسس سنة 1964، بدأ

الطلبة يألفون سينما العالم أجمع. فلأول مرة وُجد الطلبة أمام إمكانات سينمائية، وهذا لم يكن موجودا في السابق. بالنسبة للسينما في الجنوب كان (سامكارا) أول فيلم جيد، ويجدر القول بأن الذين أخرجوه لم يكونوا من قدماء طلبة يونا.

ـــ س : بغض النظر عن هذا، ألا يوجد تقليد سينمائي وثائقي في جنوب الهند ؟

+ ج : بالنسبة لكرالا حيث أعمل، لا توجد أسواق للفيلم الوثائقي تقريبا. لانه يكاد يكون من احتكار الحكومة، عن طريق «قسم الافلام» التابع للحكومة الهندية والذي ينتج الافلام الوثائقية والافلام القصيرة والاشرطة الإخبارية لقاعات العرض، وهو مؤسسة قديمة تعود إلى عهد الانجليز، وهي توصي بإخراج الافلام (و قد قمت بذلك). لكن إذا أخرجت أفلاما ما خارج إطارها يستحيل عليك عرضها، إذن لا يوجد استقلال في إنتاج الافلام الوثائقية.

ـــ س : والتلفزة ؟

+ ج : لا وجود لها في أغلب المدن، لأنها توجد فقط في المدن الضخمة، إن السينما تعتبر أهم وسيط. مادامت التلفزة لا وزن لها، فهي لا تهم إلا من يستطيع اقتناءها، بالاسود والابيض، وهي خاضعة للسينما التي تمدها بالافلام لتعرضها. لكن مدة العرض، كما نعرف، لا تدوم أكثر من ساعتين في اليوم، وهذا لا يعتبر كثيرا.

ـــ س : لنعد إلى معهد يونا، لقد سبق لي أن قرأت بأن هذا المعهد يُعد حاليا للسينما التجارية. هل هذا صحيح ؟

+ ج : لا، إن الممثلين فقط يمكن أن يظهروا، دون تمييز، في نوعي الافلام معا، لان ما يهمهم هو أن يجدوا عملا وأن يربحوا مالا. فإذا أخذت فيلما أخرجته سنة 1972 تجد أن الذين عملوا فيه قد تكونوا كلهم في يونا. فلأول مرة في كرالا يخرج فيلم صمم وصنع بكامله خارج النظام التجاري. لقد استطعنا أن نعطي الدليل بهذا على أن فيلما كهذا يمكن أن يجد جمهورا، وأن يلقى نجاحا لجودته، وهذا يدل، إذن، على أن معهد يونا كان مفيدا.

ـــ س : ما مصير «تعاونية تمويل الافلام» كجهاز حكومي كان عليه أن يساعد السينما ؟

+ ج : لقد انتجت « التعاونية» خلال عشر سنوات خمسين فيلما، وهذا ليس بالكثير. إنها لا تمول إلا «أفلاما ذات جودة». لقد مُوّل مرينال ـــ وأنا أيضا في فيلمي الاول ـــ من طرف التعاونية. لكنه ليس تمويلا حقيقيا، إنه قرض، ويجب القول بأنه لا يسدد أبدا. لكن التعاونية تغيرت إسما وطبيعة، فهي حاليا تسمى «تعاونية تطوير الافلام الوطنية» ويوجد ضمن أعضائها بعض السينمائيين أمثال مرينال سن وشيام بنغال وآخرون وأنا أيضا. إننا لسنا موظفين لديهم، لكننا ندلي بآرائنا. لم يمر على وجودنا بها سوى أشهر قليلة، ونحن نتساهل كثيرا في القروض، إننا نحاول أن نساعد السينمائيين لاننا نتفهم مشاكلهم. إننا نطمح إلى بناء سلسلة من القاعات الصغيرة للعروض في البلاد كلها لنعرض هذه الافلام، ونطمح إلى تحويل هذه التعاونية إلى منتج فعلي. ونحن نحاول، على الخصوص، مساعدة الافلام الاولى على أساس ثقافة وتكوين المؤلف المتقدمين.

ـــ س : تقول بأن (SAMSKARA) كان فيلما مفيدا بالنسبة لجنوب الهند. كيف أثر فيكم هذا الفيلم في كرالا ؟

+ ج : لقد ظهر الفيلم سنة 1970 لكني لم أشاهده إلا فيما بعد، بعد أن أخرجت فيلمي الاول. لان أي فيلم ظهر في كارناتاكا، من حيث المبدإ، لا يعرض إلا هناك. إنه مشكل كبير على «الاندية السينمائية» أن

تساعد من جهتها على ايجاد حل له. إن الحواجز اللغوية حقيقية، تقريبا مثل أوروبا. ولكن لهذا جانب مهم : لان الافلام الجيدة الافلام «الشريفة» مثل (ساسكارا) وفية للواقع الذي تنبع منه، في حين نجد الافلام الناطقة باللغة الهندية HINDI تحاول أن تخاطب جمهور الهند كلها، فهي إذن لا تستطيع أن تعالج المشاكل الخاصة بهذا الجزء أو ذاك من الهند، فتضطر إلى معالجة المواضيع العامة، فهي من أجل هذا أفلام «هروبية» : إذ أنها لا تنتمي إلى أحد ولا إلى أي مكان، كما هو الشأن بالنسبة لأفلام هوليود التي توجه للعالم أجمع لا لامريكا فقط. فإذا كانت عندك رقصات وموسيقى وبطل وبطلة يتحابان لا تحتاج إلى فهم اللغة التي يتحدثان بها، لأنك تعرف القصة مسبقا، لانه قد سبق لك أن رأيتها... لكن السينما الهندية جهوية. وسينمانا : سينما كرالا جهوية. فالوسيلة الوحيدة لترويج الافلام الجيدة، بغض النظر عن أصلها، هي شبكة الاندية السينمائية. فعندما تخرجت من معهد يونا سنة 1965، كان أول شيء قمت به هو إنشاء نادي سينمائي بمدينة تريفاندروم في ولاية كرالا، وتشجيع أصدقائي للقيام بنفس العمل. خلال سنوات لم أقم سوى بترويج الافلام. ولنا حاليا في كرالا وحدها أكثر من مائة ناد سينمائي، وهذا يخلق قاعدة حقيقية لتطوير السينما، وحتى إذا لم يلق فيلم رواجا تجاريا فإنه سيعرض في هذه الاندية السينمائية. ثم أنشأنا سنة 1965 تعاونيتنا، إذ كنا نعرف بأننا سوف لن نجد المال لدى المصادر المألوفة للتمويل. لقد كنا خمسة في البداية، ونحن نملك حاليا استوديوهاتنا ومختبراتنا الخاصة ويمكننا إخراج أفلام بشكل مستقل.

ـــ س : كيف تفسر أهمية السينما في ولاية كرالا التي هي ولاية صغيرة، وقد انتجت، سنة 1979 وحدها، مائة وخمسين فيلما ؟

+ ج : إن حالة كرالا جد هامة. إنها الولاية التي توجد بها أعلى نسبة لمحو الامية (85%) وهناك تقرأ الصحف بكثرة، والهوة بين الاغنياء والفقراء أقل عمقا كذلك من غيرها، إنها منطقة مدارية حيث يملك الناس قطعة أرضية، ويستطيعون الحياة حتى في حالة وجود مجاعة في باقي البلاد. وكرالا أخيرا كانت دائما على اتصال مع ثقافات أخرى : القوافل العربية، اليونان، الرومان، ثم بعد ذلك الفرنسيون. بل ويوجد تأثير للدين المسيحي كذلك، إذ يقال بأن أحد المبشرين، القديس توما، قد جاء إلى كرالا. فكان هناك إذن لقاء وهضم لعدد كبير من الثقافات، وهذا ما جعل سكان كرالا متفتحين جدا لكل ما استجد، فالصحافيون مثلا، قد تتبعوا السينما الجديدة وعلقوا على ظهورها في مدينة تريفاندروم.

ستبني الحكومة استديو كبيرا. لحد الآن كان يجب أن نذهب إلى مادراس التي هي، إلى جانب بومباي، المركز الكبير للسينما الهندية، بل هي أكبر من بومباي (حيث تصور الافلام الناطقة باللغة الهندية HINDI و الماهاراتية) لان في مدراس تصور الافلام بخمس أوست لغات مختلفة. إنها هوليود حقيقية، ومدراس ليست بعيدة عن كرالا، ومع ذلك فثقافتها مختلفة عن ثقافتنا اختلافا كبيرا، ولهذا نريد لإخراج أفلامنا استديوهاتنا الخاصة، وسيتم هذا بعد سنتين أو ثلاث سنوات.

ـــ س : لكن كيف ستتعايش تعاونيتكم مع هذه الاستديوهات ؟

+ ج : علينا، للتعايش حقيقة، أن نطور مشروعنا الخاص وطريقتنا في إخراج الافلام. سينخفض الانتاج، حاليا، في كرالا، لقد حصل منذ بضع سنوات أن الافلام بالابيض والاسود في الهند لم تعد تخرج، وهذا عائق أمام الافلام ذات الميزانية الزهيدة، لأن الألوان تكلف كثيرا جدا. وهذا مشكل حقيقي.

ـــ س : كيف تصف هذا الانتاج المتوسط في كرالا ؟

+ ج : إنه متجانس جدا : إنها أفلام يتواجد فيها بالضرورة عنصر رومانسي وعنصر التوتر. ولكي لا نقع في الخطإ بين الاثنين، كما يُفعل في المطبخ : إنها القاعدة. إننا لا نخاطر. ثم إن هناك أشكالا تقليدية كثيرة خاصة بكرالا، وهي أكثر شعبية وعفوية، فُقدت مع عصرنة الحياة، والسينما هي الوحيدة التي تستطيع إبقاءها حية.

4 ــ لقاء مع الناقد : إقبال مسعود IQBALMASUD

أصبح إقبال مسعود، مؤخرا، ناقدا في «الانديان إكسبرس» إحدى الصحيفتين الوطنيتين الكبريين باللغة الانجليزية. وككثير غيره، كان لفترة طويلة ناقداً أدبيا. فالنقد في الهند، تاريخيا، شاب، قليل وضعيف بالنسبة لجوقة المجلات العديدة التي أجمعت على التعبير عن «إعجابها» بالنجوم فالبعض يقوم بمهمته جديا (في الظروف التي يصفها اقبال مسعود)، وأخذ تيار يظهر إلى الوجود ويتبلور. وفيما يلي بعض آرائه حول دور النقد في الهند :

أعمل بـ «الانديان إكسبرس»، وهي مع الشعر هدية، إحدى الصحيفتين الوطنيتين الذائعتي الصيت في الهند، منذ السنة الماضية. وبها عمود يخصص للسينما بالصفحة الثالثة التي تكون مهمة أكثر في نهاية الاسبوع. فالجريدة تطبع في بومباي وهي مدينة يمكن أن نشاهد بها 90% من الانتاج الهندي، وهناك طبعات خاصة بدلهي وكالكوتا ومدراس. فإذا وجد فيلم مهم أكثر، كأفلام ساتياجيت راي مثلا، فإن الخبر يحتفظ به للطبعات الاخرى. إن «الانديان اكسبرس»، تخرج باللغة الإنجليزية. والصحافة الانجليزية تحتل مكانا مركزيا في الإعلام والإذاعة والنقد السينمائي. كما أن الانجليزية في بومباي ومدراس وكالكوتا تعتبر لغة المثقفين. بها يكون، إذن، للنقد وزن أكبر وتأثير أوسع، وهذا يتعلق بالهيبة الثقافية أيضا.

....لا يمكن التعرض لكل الافلام، فهذا ليس ضروريا دائما، لان أغلبية الإنتاج تخضع لنظام «النجومية». وهذا لا يمنع أن تكون كل هذه الافلام، رغم كل شيء، جزءا من تاريخ السينما الهندية، وقليلون جدا هم الذين يكتبون عنها. إننا نلاحظ نقصا في الاعمال الجادة، من حيث العمق، وهذا مؤسف بالنسبة للتوزيع الجغرافي، إذا كان هنالك تمركز للنقد في بومباي فإن لهذا ما يبرره. إنه أفضل مكان، بالإضافة إلى مدراس، لان كثيرا من الافلام تخرج وتشاهد به. فكالكوتا، من هذه الناحية، تبدو هزيلة : لان ذلك قليل الوجود بها وفي تناقص مستمر. إن المشكل بالنسبة إلي في بومباي، هو تعريف الجمهور بأسماء مثل ساتياجيت راي ومرينال سن. كثيرا جدا ما أتحدث عنهما دون أن يرى الجمهور أفلامهما. فيجب أن يعرف ــ أي الجمهور ــ بأن أفلامهما، على الأقل موجودة. وبمبادرة خاصة مني أسافر من حين لآخر إلى كالكوتا، على نفقتي الخاصة، لاشاهد أفلامهما، ثم أكتب عنها.

ولأعطيك فكرة عن هذه الوضعية سأورد مثالا : شاهدت في كان (EKDIN PRATIDIN) لمرينال سن. وهذا الفيلم ظهر في كالكوتا لكنه لم يوزع بعد خارج البنغال. لقد شاهدته لانني ذهبت إلى كالكوتا. فأي سينمائي، يمكن أن يكون معروفا جدا في لغته وبالخارج (وهذه حالة راي وسن)، لكن المشكل هو أنه لا يعرف فقط في الهند بل أن يشاهد، ويوزع. فمن هذا المنطلق يكون للنقد دور عليه القيام به.

بالنسبة للأفلام التجارية فهي لا تحتاج إلى نقد جيد لتكثر مداخيلها. فالجمهور الذي يشاهدها لا يقرأ ما نكتبه ــ إنه يتجاوز كل نقد، ومع ذلك لاحظت أن الأوساط الاحترافية تقرأ هذا النقد وأخذت تعترف بأن لنا كلمتنا في هذا الميدان، وبدأت تأخذه بعين الاعتبار بصفة متزايدة.

...إن الرغبة الادبية، والمراجع والاعتماد على نوايا المؤلف والتعليق عليها، يعتبر كل ذلك عيبا على المدى البعيد، إني أعترف بذلك، لكن، حاليا في الهند، هذه هي الطريقة الوحيدة لتثبيت، وفرض تيار نقدي حقيقي. ففيما يخصني شخصيا كان اختصاصي في البداية هو الميدان القصصي. لقد كنت، لمدة طويلة، ناقدا أدبيا. ثم بدأت أكتب عن الافلام منذ عشر سنوات تقريبا. وفيما يخص النقد بصفة عامة فإن عمره لا يتجاوز عشر أو خمس عشرة سنة فقط. قبل ذلك، قبل 25 سنة، في الفترة التي أخذ فيها راي يخرج أفلامه كان هناك ناقدان أو ثلاثة. أشهرهم الناقد الرائد سيدي غوطا SIDI GUTTA وهو صديق شخصي لراي. توجد في الهند مجلات سينمائية عديدة. مجلات مصورة بتدقيق أكثر. وهذا سوق هام. وهي تهتم فقط بحكاية الفيلم مع كثير من الصور، صور النجوم، لكن لا وجود للنقد فيها بتاتا.

... لقد تحدث عن راي، في تلك المرحلة، ناقدان أو ثلاثة، فأهمية راي كمؤلف لأفلامه، وتأثيره المتصاعد في السينما الهندية كلها، وفي السينمائيين الشباب، يعود الفضل فيه للخارج. هناك أيضا كون راي، مثل سن، سينمائي بنغالي. إنه معروف جدا هناك. فكالكوتا، بدون أدنى شك، تعتبر مركزا ثقافيا كبيرا بجمهورها الاكثر ثقافة في الهند قاطبة. ومع ذلك فإن توزيع الافلام خارج البنغال يعد مشكلا ما يزال قائما، حتى بالنسبة لسينمائي كراي. ولإعطائك مثالا فإن فيلم (لاعبو الشطرنج) الذي عرض في كان سنة 1978 قد عرض في كرالا لمدة يوم واحد فقط. إن المشكل الضخم هو اللغة. كما أن الجمهور الهندي لم يتعود على الهامش Sous-titre ولا يحب ذلك.

...إن الكوميديا الموسيقية تعد تعبيرا وطنيا. إنها تغطي البلاد كلها بدون صعوبة. إنها تتلخص في لغة واحدة : اللغة الهندية. وبالضبط فقد قامت السينما بما لم تنجح حكومة الهند في الوصول اليه. إني أشارك في مجلة تدعى : «مشاهدة السينما» وهي الوحيدة التي تنجز عملا عميقا حول هذا النوع من الأفلام. لقد أنشئت هذه المجلة من طرف جماعة من «المثاليين» في يناير 1980 بمناسبة انعقاد مهرجان بنغالور، في الهند. ويساهم فيها أيضا أناس : مثال س. راي وجويش كارناد وشيام بنغال. ليست هناك أية مصالح يمكن أن تعرض للخطر، بمعنى الدفاع عن هذا الفيلم أو ذاك، فهناك فقط رغبة في الحديث عن الصناعة السينمائية، وتوثيق أكبر عدد ممكن من الافلام الهندية من البداية الى يومنا هذا. إن المهمة من الضخامة بمكان. فإذا كان المشروع يهدف الى التأريخ للسينما الهندية قبل كل شيء، فإني من جهتي أهتم بما ينتج حاليا. فالعدد الاول قد خصص للسينما الصامتة، والثاني يضم بداية السينما المتكلمة من سنة 1930 إلى 1935، والعدد الثالث يؤرخ للمرحلة اللاحقة حتى حدود 1940. وتوجد تحت الدراسة أعداد خاصة عن الفيلم الموسيقي والرقص وعن التأثيرات الخاصة في السينما. وما ينقصها — أي المجلة — هو الدراسة الاقتصادية للسينما، لسبب بسيط هو أن السينما التجارية واقتصادها لم يدرسا بعد. إذ يمكن الحديث عن «عملة سوداء» فقط. حاليا لا يملك أحد المعلومات المطلوبة للدراسة العمليات المالية التي تستثمر في الصناعات السينمائية.

5 — لقاء مع سميتا باتيل SMITA PATIL نجمة السينما الهندية الشابة

لقد أفرزت «الموجة الجديدة» سينمائيين، أسماء، ولكنها أعطت أيضا وجوها أمثال : جان سبرغ J. SBERG وأنا كارينا A. KARINA، الخ.. أما سميتا باتيل، بالاضافة الى شابانا عزمي CHABANA AZMI فتعتبر من الوجوه الشهيرة في السينما الهندية الجديدة. إنها مدينة لشيام بنغال في فيلمه (NISHANT) سنة 1974 بأول دور كبير. ثم إنها ستمثل، ومعه دائما، في (BHUMIKA) سنة 1976 وفي (ANUGRAHAM) سنة 1977. إن سميتا باتيل تعيش في بومباي. وإذا كانت دائما مستعدة، حسب الاسبقية، للتعامل مع السينما الشابة (لقد مثلت في الفيلم الاخير لمرينال سن الذي سيعرض قريبا في مهرجان برلين) فإنها مثلت حديثا في فيلم (JAITRE JAIT) وهو فيلم موسيقي تجاري. كيف تمارس مهنة التمثيل في السينما الهندية ؟ السينما التجارية أم سينما المؤلف ؟ إن الامر المعقد أكثر يتجلى في : كيف تكون نجمة في السينما الناطقة بالهندية أو في السينما الوطنية أو السينما الجهوية المحصورة داخل إطارها اللغوي ؟ أتفضل الغناء أو الرقص — أي بدون عناء — أم التمثيل والكلام ؟ من هنا تظهر بالنسبة لممثلة (إن اللغة الاصلية لباتيل هي الماراتية) ضرورة معرفة لغات أخرى لكي تتفادى أن تُتجاوز. وهل يعني الانطلاق من الكوميديا الموسيقية إلى السينما الشابة نفس الشيء بالنسبة للممثلة ؟ هذه أسئلة من بين أخرى كثيرة، وهذه صعوبات تطرح اليوم أمام ممثلة شابة مثل سميتا باتيل. وفيما يلي بعض إجاباتها :

في نهاية مرحلة السينما الصامتة، في فترة الاستديوهات الكبيرة، لم يكن للنساء حق التمثيل في الافلام. وكما هو الشأن بالنسبة للمسرح الشعبي، وهذا مازال قائما حاليا، كان الرجال يقومون بأدوار النساء. إن الصعود الى الخشبة للتمثيل لم يكن معمولا به إلا إذا كانت المرأة راقصة في القصور، فالنساء من هذا النوع كن

محترفات : مغنيات، راقصات، وفي غالب الأحيان عاهرات. هن وحدهن كان لهن الحق في الظهور أمام الجمهور. ولم تكن نظرة السكان اليهن حسنة. ففي مدينة قديمة، شمال الهند، ترسخت عادة في عائلة تتكون من راقصي البلاط. إنهم أول من مارس هذه المهنة التي توارثوها أبا عن جد، لكسب المال. كانوا يعتبرون أنفسهم فنانين. كان الرقص وظيفة معترفا بها، ومدخولها وافر، ولم يعد من عمل المومسات فقط. وابتداء من ذلك الوقت، في الثلاثينيات، أخذت النساء يدخلن ميدان السينما، وعلى الخصوص نساء العائلات الغنية اللاتي يتكلمن بالانجليزية، وكن «طاهرات» جدا. ووجودهن هناك كان لإعطاء هذه الصورة. وحتى اليوم لم تتغير الأمور. إن الحياة الخاصة لنجمة، في الهند، تبقى دائما سرية، مصانة بعناية.

ففي فيلم (BHUMIKA) لشيام بنغال ألعب دور ممثلة في الاربعينات. إنها قصة واقعية، فالممثلة نفسها قد ساهمت في السيناريو. لقد كانت زوجة رجل أرغمها على الدخول إلى ميدان السينما لانها كانت مغنية جيدة. في ذلك العهد كانت العادة تقضي بأن تعمل كل مغنية أوراقصة جيدة يوما ما في السينما. وكانت هذه هي الامكانية الوحيدة لأي امرأة أرادت ولوج باب السينما. وهذا مفهوم أيضا، نظرا لأنهن كن يغنين فعلا آنذاك، لانه لم يكن هناك تسجيل. فكل ممثلة عليها أن تغني على الاقل مرة واحدة في الفيلم، بطريقة مباشرة. وهذا لا يقع اليوم لان هناك آلة التسجيل. فحتى إذا استدعيت مغنية معروفة، فإنها تغني في الفيلم بواسطة التسجيل. فعندما لا يوجد في الفيلم مغن بارز إذ أن الممثل يبدل صوتيا، بمغن. ولا يوجد في الهند إلا أربع مغنين (مغنيان ومغنيتان) يقومون بكل عملية تسجيل. لذلك نسمع، إذن، دائما نفس الاصوات.

وفيما يخصني فقد عملت مع فرقة مسرحية من يونا، لكن دون أن أصعد إلى الخشبة. دخلت التلفزة سنة 1972 كمديعة بعد أن اجتزت اختبارا صوتيا ثم اخترت. وهناك رآني شيام بنغال وطلب مني أن أمثل في (NISHANT)، واستمر تعاوننا منذ ذلك الحين.

....توجد في الهند خمس مدارس للرقص التقليدي (الكلاسيكي)، ومدارس للموسيقى. من الأحسن، بالنسبة لأي ممثلة، أن تتردد على هذه المدارس عوض مدارس السينما. ففي بومباي توجد مدرسة للممثلين لكنها لا تسلم إلا ديبلومات خاصة. إن أهم مدرستين توجدان في يونا ودلهي الجديدة. فالأولى تدخل في إطار المدرسة السينمائية «للمعهد الهندي للسينما والتلفزة»، وهي تعطي دروسا في التمثيل منفصلة عن التكوين التقني وعن شعبة الإخراج. ومنذ زمن قريب صارت شعبة التمثيل التي كانت مستقلة، مرتبطة بباقي الشعب. أما مدرسة دلهي «المعهد الوطني للدراما» فهي كبيرة وهامة جدا. ومنها تخرج جيريش كارناد.

...لقد مثلت كثيرا في أفلام السينمائيين الشباب في جنوب الهند. إنها سينما ذات إمكانات ضئيلة : 16 مم، بالاسود والابيض. فبالعمل في السينما التجارية يصير المرء ذا شعبية مع بقائه رهن إشارة الآخرين. فبالنسبة لهم يمكن أن تساعدهم أسماؤنا على إنجاز مشروع وعلى مضاعفة عدد مشاهدي الفيلم. إن الامر بهذه البساطة. وهذا يشبه تقريبا حالة إزابيل هوبير huppert .اءعندما مثلت مع كودار. ومن أجل هذا أيضا التجأت مؤخرا إلى السينما التجارية.

لم يتغير أي شيء في السينما التجارية. يطلب منك مشهد راقص، مشهد حب، مشهد دامع، أغنية. لا مجال للتعب ! هناك من يغني مكانك، عليك فقط أن تظل في المكان الذي وضعت فيه دون أن تتحرك ! إذا أردت البكاء فلا حاجة لك بذلك، لانهم يضعون مادة في عينيك وهذا يكفي ! وهذا حرمان كبير بالنسبة للممثلة. فليس هناك غير السينما الشابة، حيث يمكنك أن تجد ذاتك وأن تعطي كل طاقاتك. في السينما التجارية يأخذ الممثلون أجورهم في نفس اليوم نقداً. إن للنجوم السلطة التامة. إنهم ليسوا مأجورين. فمن أجل تصوير فيلم على المنتج أن يأخذ موافقة نجمة ما فبفضل اسمها يحصل على المال الذي يريد، حتى من الموزع. ثم يكتب السيناريو ويبحث عن مخرج. لكن الاهم هو أن المنتج يختار بنفسه اختصاصيا في توقيع الرقص (من الايقاع)، واختصاصيا في مشاهد المشاجرة. فهؤلاء الناس لهم من السلطة ما لا يملكها المخرج. فهم يسيرون

بأنفسهم مشاهدهم الخاصة كاملة، ويموضعون الكاميرا، الخ...ففي غالب الاحيان تكون آغاني الفيلم معروفة مسبقا، إنها أغان شائعة. والسيناريوهات تتشابه جميعا : قصة أخوين، يلتصق كل منهما بزوجته، أحدهم شرطي والآخر مجرم أو سارق، يتعاركان...ثم هناك الأم والأخت...

إن هذا يبدو سهلا، لكن الاصعب هو العثور على نجمة، إنه مشكل التواريخ. فالنجمة تلعب بمعدل أربعين فيلما في العام الواحد، إنها تلعب أحيانا في فيلمين وفي الآن نفسه. لان التصوير لا يدوم أكثر من خمسة أيام. بل إن الممثل لا يعرف حتى السيناريو، فعندما يصعد إلى الحلبة Plateau يرتدي بذلته، بعد ذلك يطلب من المخرج اسم الشخصية التي سيتقمصها في الفيلم، ثم يعرض عليه النص الذي عليه أن يردده، ثم تعطاه بعض التوضيحات، فيبدأ التصوير مباشرة، وهذا يكفي، بدون انفعال ! يجب الاعتراف بأن الافلام في الاربعينيات، كانت أفضل بكثير من هذا، يجب زيارة مكتبة الافلام في يونا لمشاهدتها الآن.

إن الادوار في السينما الشابة أكثر ثباتا. ومع ذلك فإن عدم التحرك، بالنسبة لشخصية ما، لا يعني أن الممثل لا يفعل شيئا. إن ميزة السينما الشابة تكمن في أن المخرج يطلب منك على الاقل بعض الاشياء. فالأسوأ في السينما التجارية أنه لا يطلب منك أي أشيء. فالسينائي يعطيك دورك الذي خصصه لك : ويتعلق الامر دائما بالنساء المطيعات الوديعات. إني أحاول أن أحارب هذا، لكني لا أستطيع، إذن فإني أقوم بعملي ثم انصرف. لا أعطي ذاتي فعلا إلا في الافلام المستقلة (أي الجادة)، لانني أولا أقوم بكل شيء بنفسي : اللباس، الحلاقة، الماكياج... إن العمل في هذه الظروف تجربة أخرى مختلفة تماما. المشكل هو أنه، مع العروض العديدة التي تقدم لي من طرف السينما التجارية، يلزم إشعاري بشهرين مسبقا حتى أتمكن من التحرر لمدة أسبوعين.

ترجمة : **محمد بولعيش**

عن : CAHIERS du CINEMA n°320 FEVRIER 1981