

حديث أجراه : دونالد و. ماكافري

ماكافري : إنه لشرف لنا أن نجري حديثاً مع واحد من أبرز المخرجين ، وهو فرانك كابرا .. لقد نال مستر كابرا جائزتين أكاديميتين كأحسن مخرج في عام من الأعوام . ونال فيلمان من أفلامه الروائية جائزة أحسن فيلم ، كما نال أحد أفلامه التسجيلية جائزة مماثلة . ولقد أنعم عليه الجنرال مارشال بميدالية الخدمة الممتازة على أفلامه التسجيلية ، وفي عام ١٩٥٩ أنعمت عليه نقابة المخرجين بجائزة د.و. جريفيث لمساهمته في الإخراج . لقد كان مستر كابرا نشيطاً كمبدع وخلاق في الصور المتحركة طوال أربعين عاماً ، وهناك ٣٦ فيلماً روائياً رائعاً من إخراجِه ، ومن الأفلام التي أشاد بها النقاد والجمهور فيلم « حدث ذات ليلة » وفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » وفيلم « الأفق المفقود » ، وفيلم « لا تستطيع أن تأخذها معك » وفيلم « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » وفيلم « قابل جون دوى » .

وقد أخرج مستر كابرا أخيراً فيلم « ثقب في الرأس » وفيلم « جيب ملهى بالأعاجيب » ، وإنني أعتقد بأن نبدأ حديثنا بأن نسأل مستر كابرا عن السنوات الذهبية حينما أنتجت سبعة أفلام روائية رائعة لشركة كولومبيا ، هل كان وراء هذه الأفلام

الرائعة شيئاً موضوعياً معيناً أضفى طابعه عليها كلها.. وهو شيء يمكن أن يكون  
علامتك المسجلة؟

كابرا : حسناً ، إننى لم أكن أعرف ذلك فى الوقت الذى كان فيه (موضوعياً)  
يجرى فى الأفلام التى كنت أخرجها أو أنه كان لدى رسالة خاصة أقدمها بالإضافة إلى  
الترويج . على أن الأفلام ، مثل الكتب ، تكشف عن شخصية المؤلف ، وهكذا .  
فإن أفلامى يَحتمل أن تكون أقرب إلى رواية قصة حياتى مما أتصور . فإذا كانت فى ٥٠-  
الحالة بطبيعتها ترجمة لحياتى ، عندئذ لن يكون ثمة ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب .  
جرى موضوعٌ ما فى قائمة أفلامى ، وإننى أعتقد أن هذا الموضوع هو موضوع عادة  
ودعوة إلى أن « تحب جيرانك » . إننى أعرف أنها تبدو أفلاماً جيدة الآن كما كانت  
ظهورها ، وقد ساهمت فى رفع مستوى كثير من الناس ومنحت كثيراً منهم مرتبة  
وأتاحت لهم نوعاً من الترويج . وما زال الموضوع جيداً حتى هذا اليوم ، والسبب  
ذلك ، على ما أعتقد ، هو أننا يجب أن يكون عندنا إيمان بالجنس البشرى .  
ما كافرئى : إننى أتصور أن ما سيحدث هو أن هذا الموضوع سيعود من جديد .  
وإننى أعتقد ذلك ومتأكد منه ، وإننى أظن أنه كان هناك تنوع فى هذا الموضوع  
بالذات . وإذا حكمنا على فيلمك « حدث ذات ليلة » . الذى أنتج فى عام ١٩٣٤  
فإننا نرى أنه يبدو جديداً وحيماً وكأنه أنتج بالأمس فقط . هل تعزو ذلك إلى بعض  
النواحي الارتجالية فى الفيلم ؟ أى الارتجال الذى شجعتة ؟

كابرا : نعم .. الارتجال بالطبع هو جزء لا يتجزأ من الإبداع والخلق ، وليس هناك  
نص يمكن تحويله إلى الشاشة مباشرة بدون إثارة من نوع ما وبدون إضافة وبدون لجو  
إلى المادة التى من شأنها أن تساعد الذهن يؤدون أدوارهم على أحسن وجه . وحين  
تكتب النص ، لا تعرف تماماً من الذين سيقومون بالأدوار ، وهكذا فإن التعديلا  
يكون ضرورياً . وعندئذ تعمد إلى إعادة الكتابة وتكييف النص حسب الشخصيات

التي وضعتها في الصورة ، وهذا يؤدي إلى حدوث اختلاف كبير بين النص والفيلم .  
ماكافرى : حسناً ، إنك استخدمت قدرًا كبيرًا من الارتجال ، هذا من وجهة نظر  
الطريقة الارتجالية - إن الارتجال الذي كان في الواقع هو « الماركة المسجلة » عندك ،  
وقد أقر بذلك النقاد اليوم .

كابرا : نعم .. إنني استخدمت كثيرًا من الارتجال لأنني أرى أن جانبًا كبيرًا من  
الفيلم يخلق أثناء صنعه - يخلق بالتأكيد في كتابة النص ويخلق بالتأكيد في التمثيل ،  
ويخلق في التعديل ، وإلى جانب ذلك يجرى خلق الفيلم في غرفة المونتاج وأخيرًا يخلق في  
أشياء إضافية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية وكل شيء يتعلق بالفيلم . إن كل ذلك  
يمثل جزءًا من الخلق .. وكل ذلك يعتبر جزءًا من كتابة الفيلم ، هل قرأت كتابي ؟  
ماكافرى : أوه .. نعم .. لقد قرأته .

كابرا : حسناً .. إنك تعرف أنني أركز كثيرًا على رجل واحد وفيلم واحد ، وهذه  
أيضًا نظريتي ، وهي أن رجلًا واحدًا يجب أن يصنع فيلمًا واحدًا ، وألا يكون ذلك  
العمل من شأن لجنة من اللجان .. والسبب في ذلك هو أن عمل الرجل الواحد فيه  
تماسك ووحدة ووجهة نظر وكل شيء يمت بصلة للرجل الواحد ، بدلاً من مجموعة من  
الناس ، إن التعاون جميل .. وإنني أؤمن بالتعاون ، ولكنني لا أعتقد بأن الفن شيء  
تعاوني تبدأ به .. وأعتقد أن هذا رأي شخصي .

ماكافرى : إن هذا تعبير صادق عن شعورك إزاء بعض أفلامك الأخيرة - وهو إن  
كان ثمة اتجاه إلى ألا يكون لديك نفس الرقابة الفنية التي مارسها أثناء ما أميل إلى  
وصفه بسنواتك الذهبية .

كابرا : حسناً .. حينًا أكون غير قادر على ممارسة إشراف كامل على أفلامي ، فهذا  
هو السبب في أنني خرجت من الميدان واتجهت إلى عمل آخر لأنني لست من النوع  
الذي يستطيع أن يصنع أفلامًا بالتعاون والاشتراك مع الآخرين . وإنني أعرف أن

مساهمتي في العمل ستكون ضئيلة لو أنني اضطررت إلى فعل ذلك ، وأعرف أيضاً أنني لن أصنع الأفلام التي أنشدها ، وإنما ستكون شيئاً لا يعكس شخصيتي ، وأنا متأكد أنها ستكون أفلاماً أضعف من حيث النوع ، من الأفلام التي كنت أخرجها - ولم يكن لدى إشراف تام عليها .

ماكافري : إنني أتساءل عما إذا كنت تشعر بشغف خاص لفيلم معين من أفلامك .. إنني أعرف أنه من الصعوبة بمكان لأي صانع من الذين أنجزوا أعمالاً كثيرة وأنواعاً كثيرة من الأشياء ، أن يختار واحداً منها ، إلا أنني أعتقد أن فيلم « حدث ذات ليلة » ، على سبيل المثال ، له عندك مكانة خاصة لأنك حصلت على خمس جوائز عنه ، وبمعنى آخر ، لم يحدث أن حاز فيلم آخر على خمس جوائز كبيرة من هذا النوع .

كابرا : حسناً .. نعم .. إن عندي أفلاماً مفضلة ، ولكن هذا في الحقيقة ينسب اختيار الأجزاء من بين أطفالك . وهذا أمر صعب عليك ، وهذه الأفلام لها كالأطفال مميزات وخصائصها وفرديتها ، لقد أخرجت أفلاماً مثل فيلم « شاي الجزال بين المر » التي أحبها جداً ، وهناك فيلم « سيدة اليوم » وهو الفيلم الأول الذي وضعني في قائمة المخرجين .

إن فيلم « حدث ذات ليلة » له مكانة خاصة عندي لأنه فاز بخمس جوائز أكاديمية كبرى ، مع أننا لم نكن نعتقد أنه فيلم جيد أثناء إعداده ، وقد صادفتنا متاعب كثيرة من هذا الفيلم .. وكم كانت دهشتنا عندما حقق الفيلم هذا النجاح .

وهناك أفلام مثل « الأفق المفقود » و « لا تستطيع أن تأخذها معك » و « مسترديز يذهب إلى المدينة » و « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « الزرنيخ والشريط القديم » . ولكن الفيلم المفضل عندي إذا كان ثمة واحد بين أولادى فهو فيلم « حياة رائعة » .. وهذا الفيلم أخرجه مع جيمى ستوارت ودوناريد وليونيل باريمور - وهو الفيلم الأول الذي أخرجه بعد عودتي من الجيش .

ما كافرئ : أود أن أسألك سؤالاً عن ذلك .. وهذا الفيلم أيضاً من الأفلام  
المفضلة عندي .. إن شئت أن تصدق أو لا .. قد يبدو ذلك غريباً ، ولكنني أذكر أنني  
شاهدت هذا الفيلم عندما عدت من الجيش وتبينت فيه لمساتك .. أو ما أستطيع أن  
أصفه بـ « لمستك السحرية » .. وقد سحرني موضوعه .. وهو موضوع رجل يعرف ماذا  
سيكون حاله إذا عرف أنه لا يساهم بأى نصيب من العمل .

كابرا : نعم .. إنني أظن أنه فريد في موضوعه .. إنني لم أر مثل هذا الموضوع في  
كتاب أو في شكل تمثيلية .. ولست متأكدًا مما إذا لم يكن له وجود في أى مكان آخر ،  
ولكن كل ما أعرفه أنني لم أشاهده ، إنني أعتقد أنه موضوع عظيم .. موضوع لعله  
يلخص كل ما أحاول أن أقوله في جميع الأفلام الأخرى .

إنني أظن أنها قصة نادرة .. إنها نوع نادر من القصة ، وهى قصة رجل أتاحت له  
الفرصة - رجل يعتقد أنه الفشل بعينه - ولكنه يعطى فرصة للعودة ليرى ما إذا كان  
سيكون عليه العالم لو أنه لم يخلق ، ثم يجد أنه ليس فاشلاً .. وأنه ليس هناك إنسان  
فاشل ، وأعتقد أن هذا الموضوع موضوع رائع حقاً لعرضه في فيلم طالما أنه يمكن  
إعداده في شكل ترويحى ، إن أى موضوع يخلو من الناحية الترويحوية يعتبر نوعاً من  
موقف تتخذه إزاء الحياة .. وهذا ليس مسرحاً ! إن المسرح بالنسبة لى يعتبر أساساً  
مكاناً للترويح ، بالإضافة إلى الموضوع ، وأظن لو أنك جمعت بين الاثنين ، فإنه في  
هذه الحالة تكون قد فعلت شيئاً يمكن أن يخرج الناس بشيء منه وشيء يمكن أن يروح  
عن الناس حينما يشاهدونه في المسرح .

ما كافرئ : إن هذا يسوقنا إلى سؤال آخر .. لقد أشرت في ترجمة حياتك « فرانك  
كابرا .. الاسم فوق اللقب » ، إن فيلمك « قابل جون دوى » - الذى أخرج في عام  
١٩٤١ - قد أعطاك وضعاً مع النقاد .. هل تعتقد أن هذا الفيلم هو الذى نجحت فيه  
بالجمع بين الفكرة والترويح ؟

كأبواب : حسنًا .. لقد حاولنا ذلك بالتأكيد .. لقد حاول بوب ريسكين وأنا أن نجمع بين قصة خيالية مع المثالية بطريقة تجعل من الفيلم فيلمًا ذا معنى . ولكننا وجدنا أنفسنا محصورين في ركن في هذا الفيلم .. لم نكن نقدر تمامًا على وضع نهاية صحيحة له ، وإني لا أظن أنني استطعت أن أضع نهايةً صحيحةً له فكريًا .. لقد كانت أمامنا خمس نهايات بالنسبة لذلك الفيلم ، وقد تمت تجربتها جميعًا أمام جواهر النظار . وحدث أنه عرض في ثلاث مدن بنهايات مختلفة في وقت واحد .. في سان فرانسيسكو ووشنطن ولوس أنجلوس محالين تقرير ما هي النهاية التي سنستخدمها ، ولكن حدث أن تلقيت رسالة تحمل توقيعًا باسم « جون دوى » جاء فيها : « انظر .. إن هناك شيئًا واحدًا يمكن أن يحول بين ذلك الرجل وبين إلقاء نفسه من فوق قاعة البلدية ، وهذا الشيء هو أنه إذا طلب منه ألا يقفز ليلقى حتفه وأنه يكون ذا قيمة حيًا لا ميتًا » . وهكذا ، فإني بادرت إلى استعادة هذا الرجل المنبوذ إلى الحياة وجعلت من ذلك نهاية الفيلم .. وكانت هذه هي النهاية التي عدلت في جميع نسخ الفيلم ، بعد أن استبعدنا جميع النهايات الأخرى .. وهذا شيء تم بناءً على اقتراح من أحد رواد السينما ، ولكن مع ذلك ، إنها ليست النهاية التي كنت أتوقعها وأنشدها للفيلم . والسبب في ذلك أنها لا تعتبر نهاية .. إنها تبدو وكأن القديس جورج ذبح التنين ثم قتل نفسه في عملية ذبح التنين .. ثم لا تلبث أن تقول « حسنًا ، ماذا بعد ؟ » وما الذي حدث ؟ وما النهاية ؟ » .

وهذه هي الطريقة التي أعتقد أننا وضعنا أنفسنا بها في ركن مع « جون دوى » . ماكافري : نعم ، إني أعتقد أنك على حق .. إن ذلك موضوع صعب جد لمعالجته وكما أقول مرة ثانية إني لا أعرف كيف سأضع نهايته ، إني واثق من أنني لا أستطيع أن أجد طريقة .

إن ما أحب الآن هو أن أرجع إلى الماضي وإلى عصرك الذهبي .. إنك بالفعل كار.

لك عصر ذهبي أيضاً - ولقد بدأ النقاد يدركون هذا - في العشرينيات .. وهذه الفترة تتحدد بعامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ حينما أخرجت فيلمين لهارى لانجدون هما « الرجل القوي » و « السروال الطويل » . إننى وضعت كتاباً بعنوان « أربعة كوميديين عظماء » وضممت إليهم هارى لانجدون . حسناً ، إننى أعتقد أنك بذلت مجهوداً كبيراً لجعل لانجدون ممثلاً كوميدياً عظيماً لأن هذين الفيلمين هما أحسن أفلامه .

كأبوا : حسناً ، يسعدنى أن أسمع منك هذا ، ولكن ألا تعرف أنى كنت أكتب من أجل لانجدون قبل ذلك بوقت غير قصير . إننى فى الحقيقة أنا الذى اخترعت الشخصية التى مثلها - الشخصية الناجحة - الشخصية التى لم يكن يدرك أنها عنده والشخصية التى لم يكن يعرفها حتى بعد أن أصبح ممثلاً ناجحاً .. وهذه الشخصية هى شخصية الرجل الصغير المشثوم .. شخصية الرجل الشبيه بالطفل الذى يكون الله حليفه الوسيط وسلاحه الوحيد هو الطيبة .

وكان فى هذا كاملاً تماماً لأنه كان مثل الطفل ، كان هذان الفيلمان هما أول فيلمين أخرجتهما ، وكانت هذه أول مرة أدرك فيها أهمية الموضوع وراء أى شخصية - موضوع حترى ووجهة نظر وعملية اختبار الشخصية التى يجب أن تكون موجودة لكى تجعل الرجل يعيش ويعمل فى إطار تلك الشخصية . كان الممثلون الهزليون فى ذلك الوقت أناساً لا يفعلون شيئاً سوى التراشق بالأشياء والسقوط على « الكفل » ، ولكن لم يكن هناك مثل واحد ذو شخصية باستثناء شابلىن . لقد كان لشابلىن شخصيته وسر نجاح شابلىن هو أنه كان يعرف هذه الشخصية . إنه هو الذى اخترع شخصيته .

أما لانجدون فإنه لم يعرف شخصيته ولم يختراعها ، فقد اخترعت له ، وعندما اشتهر شعر بأنه لم يعد بحاجة إلى مخرج وفرر بأنه سيصبح مثل شابلىن - أى أن يكتب ويخرج ويمثل فى صورته الحقيقية - وهذا هو السبب فى أنه سقط أسرع مما ارتفع لأنه لم يكن يعرف شخصيته كما كان يعرفها شابلىن . لقد أراد أن يقلد شابلىن ، ولكنه لم تكن لديه

معرفة شابنن بالعوامل التي جعلت منه ممثلاً ناجحاً .

ما كافرئ : هناك مشهد في عدد من هذه الأفلام - بل أفلام تعود في الحقيقة إلى عهد سابق في إنتاج الأفلام ذات البكرتين التي كتبت أنت وآرثر ريبلي قصصها - ومشهد مماثل في فيلم « الرجل القوي » وفيلم « السروال الطويل » ، حيث تجد هاري الصغير يقع فريسة لغواية امرأة له .. وهو مشهد رائع للغاية ، وإنني أعتقد أن هذه هي المرة الوحيدة التي شاهدت كوميدياً تستخلص من مشهد كهذا . ومعنى آخر أنه انعكاس في الأدوار حيث نجد المرأة تحاول إغراء الرجل .. إنني أرى أن هذا عمل مدهش .. وهزل أصيل جداً .

كابرا : لقد انبثق هذا المشهد من شخصيته نفسه وهو الرجل الصغير الذي تشبه براءته براءة الأطفال والذي لم يكن يعرف غرض المرأة . ولكن المرأة في الواقع لم تكن تلاحقه ، وإنما كانت وراء المال الذي كان مُحجَّباً في معطفه ، ولم يكن هو يعرف عن ذلك شيئاً ، ولكنه كان يظن أنها تريد اغتصابه ، وقد سبب هذا له ارتباكاً . إن الموقف الذي تلعب فيه امرأة عدوانية ضد رجل خجول ليس جديداً .. إنه قديم جداً ، وقد استخدمه كثير من الممثلين .. حينما تغتصب امرأة رجلاً ، فهذا في حد ذاته كوميدياً .

ما كافرئ : لما كنت عملت مع هال روش وماكس سينيت ولا نجدون .. هل تظن أن هذه التجارب الأولى التي مارستها في العشرينيات ساعدتك وهياتك للثلاثينيات ؟ أعنى .. هل ثمة علاقة بينهما ؟

كابرا : أوه .. نعم .. صحيح .. إنني أظن أن أن ما حدث هو نمو .. ولكن البو كان على أساس ما كان موجوداً فعلاً لأنه يجب أن تفهم أن الأفلام ، في الأفلام الكوميدية الصامتة الأولى ، لم تكن لها قصص مكتوبة . فقد كان يحدث أن أشخاصاً ما تطرأ لهم فكرة فيبادرون إلى إبلاغ المخرج بها . فإذا رحب بها ، فإنه يأمر بتصويرها ،

أو إذا لم ترق له فإنه لا يصورها ، وهكذا ، فإن كل شيء كان يجرى بالكلام .. لم تكن الكلمات تعنى شيئاً ، وكان شخصٌ ما يكلف في النهاية بكتابة العناوين ، وكان كل شيء مرثياً .. كان الهزل والكوميديا أو الدراما في المشاهد كلها مرثية .

ولكن حينما دهمتنا الشاشة الناطقة ودهمت هؤلاء الذين كانوا قد مارسوا خبرة في الأفلام الصامتة قد وجدوا لديهم أدوات إضافية قليلة أكثر مما كان لدى هؤلاء الذين اقتصر عملهم على وضع الحوار - وكانوا خبراء في وضع الحوار .. وهكذا جعلنا الأفلام أفلاماً « سمعية وبصرية » ، في ذلك الوقت .. وقد سهلت لنا هذه التطورات العمل إلى حد كبير . ولكن حينما كنت أواجه مأزقاً كنت أبدأ إلى لقطة « بصرية » صامتة ، في حين أن الآخرين ربما لم تكن لديهم الخبرة التي تمكنهم من التفكير في اللقطات الصامتة .

ماكافري : حسناً ، إن هذا يثير نقطة أود أن أسألك عنها ، متى تعتقد أنك ألمت إلاماً تاماً بفن السينما الناطقة ؟ لقد ذكرت في كتاب ترجمة حياتك كثيراً من المشاكل التي صادفتك في فيلمين أو ثلاثة ولكنك استطعت أن تغلب عليها . هل تتذكر ذلك الفيلم وكيف نجحت في التغلب على المشاكل ؟

كابرا : حسناً .. لقد كان الفيلم هو فيلم « فضيحة دونوفان » .. لقد كان هو الفيلم الثاني الذي أخرجته للشاشة الناطقة .. إنني جازفت في ذلك الحين بإخراج الفيلم بأجهزة عتيقة بطيئة .. ولكن لم يكن الصوت يخيفني .. إن الذي كان يخيفني هو الجهول !

إنني كنت قد تخرجت كمهندس كياوى من معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا ، ومن ثم كنت أعرف الكثير عن الصوت وأبعاده وفيزيائه ، وقد استطعت أن أتعامل مع مهندسى الصوت الذين لم يكن في استطاعتهم أن يملوا على شيئاً ، ولكن على العكس ، بدأت أخبرهم بما ينبغي عليهم أن يفعلوه واستطعت أن أحرر نفسى من

أتوقراطيتهم بسرعة لأننى كنت أعرف ما أقوله وأملية عليهم . وهكذا ، بدأت فى استخدام الصوت فى الأفلام كوسيلة جميلة لا كعائق وبأسرع من المخرجين الآخرين نتيجة لمعلوماتى وخبرتى الفنية السابقة .

**ما كافرئ :** إن هذا - فى الواقع - يثير نقطة أخرى لأنه كان لك شئ من ا- نطق والإبداع فى فيلم « الصعود عالياً » الذى ظهر فى عام ١٩٥٠ ، وهذا الإبداع والتجديد هو تسجيل الأصوات مباشرة أثناء تصوير الفيلم بدلاً من تسجيلها على أشرطة ثم إعادة تسجيلها مع الإخراج ، لِمَ فعلت ذلك ؟ لقد قرأت عنه ، ولكننى واثق من أن بعض المستمعين يجب أن يعرفوا شيئاً عن ذلك .

**كابرا :** حسناً .. إننى لجأت إلى ذلك لأننى كنت دائماً أتعطش للواقع وكنت أعارض بشدة أن يصطحب الموسيقيون والمدرّبون والموسيقيون الممثلين إلى قسم الصوت ويوزعونهم حول الميكروفون ثم يطلبوا منهم أن يغنوا أغنية أو يسجلوا حواراً ، ثم أترب أنا بعد ذلك تكيف التصوير حسب هذه « الثرة » .

حسناً إن هذا بالنسبة لى لا يعنى إخراجاً ، لقد أردت أن أخرج فيلمى بنفسى ، على أن أتولى كل شئ يتعلق به بنفسى - الصوت والمطر والبرق .. كل شئ - و ن تكون جميع هذه الأشياء من صنعى . ولهذا اعترضت على التسجيل فى قسم الصوت وتساءلت لم لا نسجل الصوت كما هو بدلاً من تسجيله على أشرطة ، ثم إعادة تشغيله مع التصوير ؟ لقد واجهت بعض المشاكل فى هذا العمل ، ولكننى نجحت أخيراً فى حلها واعتقد أنى حققت مشاهد ومؤثرات صوتية أفضل بكثير مع بنج كروسبى وهو يعنى أدواره مما لو كانت سجلت فى أستوديو ثم أعيد تشغيلها مع التصوير .. إننى أعتزد أن هذا الأسلوب أسلوب ميكانيكى - ذلك لأنه حينما يأخذ ممثل فى الاستماع إلى صوته المسجل ويحاول تحريك فمه وشفته حسب التسجيل ، تكون هناك نظرة « غبية » تبدو فى عينيه ، وتعلو وجهه ملامح التوتر . إنك تعرف أن هذا الممثل مستغرق فى السمع

وليس منهمكاً في التمثيل .. أى أنه يستمع ولا يمثل ، ومن ثم فإنهم يبدون كالبهائم نوعاً ما .. ولذلك أردت الاعتماد على التسجيل المباشر .. أى أننى عمدت إلى تسجيل الأغاني مباشرة بدلاً من اللجوء إلى التسجيل غير المباشر .

ما كافرئى : إن هذا فى الواقع تجديد وابتداع وقرأت عنه فى كتابك .. وهو ما نسميه الاهتمام الشديد بالواقعية .. ولقد فعلت نفس الشئ مع « الماكياج » وهو أمر بدأ النقاد اليوم يدركونه .

كابرا : حسناً ، إننى لم أنتقل من المسرح إلى السينما ، ذلك أننى لم أكن أعبأ بالمسرح .. لقد شعرت أن أسلوب « الماكياج » المتبع كان زائفاً إلى أن أصبحت ملماً به ، ولكن لم يكن له علاقة بالأفلام ، وهكذا استحدثت وسائل جديدة للماكياج للسينما ، وكنت فى ذلك معلم نفسى .. وتلميذ نفسى .. إن ما تعلمته فى أول عهدي بهذا العمل هو أن المخرج والكاتب والأجهزة والآلات يجب أن يبقوا بعيداً لأن الاتصال الوحيد الذى يحدث بين فيلم من الأفلام والجمهور يتم عن طريق الممثلين ، وليس عن طريق الآلات والتصوير .

إن هذه هى رغبتك الرئيسية كمخرج وهدفك الأساسى ينبغى أن يستهدف إشراك جمهور المشاهدين مع حياة هؤلاء الممثلين الذين يرونهم على الشاشة .. إنك يجب ألا تدعوهم ممثلين .. بل جماعة من الناس ! وإذا استطعت أن تحقق هذه المشاركة وتجعل جمهور النظارة يعتقد أنه أمام حياة بشرية من الممثلين .. جماعة من البشر لا جماعة من الممثلين يؤدون أدوار شخصيات بعينها ، عندئذ أعتقد أنك تكون ستحقق ما أحاول أنا دائماً أن أحققه ، أى أن كل شئ يجب أن يحتجى اللهم سوى الشخصيات الظاهرة على الشاشة وجمهور المشاهدين .. إنه يجب أن تكون هناك مشاركة شخصية ومشاركة فردية .

وهكذا ، فإننى حينما كنت أرى المخرجين يستلقتون الانتباه إلى أنفسهم باللجوء إلى

استخدام لقطات طويلة بالكاميرا المتحركة على منصة أو لقطات سريعة بتقريب عدسة الكاميرا إلى الممثل وإبعاده عنها ، إنني أعتقد أنهم بذلك يُدكِّرون المشاهدين طوال الوقت أن ما يشاهدونه من صنع الآلات .. وهذه المشاهد التي يرونها مزورة ، ولا تصدقها .. إن ما تشاهده لا يخرج عن كونه عملاً سنائياً .

حسناً ، إنني لا أريد من أفراد الجمهور أن يعرفوا أن ما يشاهدونه فيلم ، إنما أريد منهم أن يكون عندهم شعور حقيقي وشخصي وعاطفي ليس له علاقات بالآلات والميكانيكا .

ما كافرِي : إنه في إطار هذا المبدأ الذي التزمت به دائماً ، وهو على ما أعتقد مبدأ القصص العاطفية والرومانسية والذي مازال يظهر في سینما اليوم . ومع ذلك فإن بعض نقاد أفلامك اتممواك بالمبالغة في هذا الاتجاه ، وهم يعتقدون أحياناً أنك ذهبت بعيداً جداً ، وفي الحقيقة أنك أشرت إلى أقوال هؤلاء النقاد في كتابك حيث قلت إن هؤلاء النقاد يصفون عملي بأنه « حنطة كابرا » .

كابرا : صحيح .. لقد كان هذا التعبير يستهدف التقليل من شأنى والحط من قدرى ، ولكنه لم يؤثر علىّ .. لقد كنت في الواقع سعيداً به لأن كل ما كان يهمنى حيناً كنت أخرج الأفلام .. هو الجمهور ، وقد كنت إلى جانب ذلك واضعاً نفسى نصب عینى ، ما الذى أريد أن أقوله ، وما الذى أسعى إلى إيصاله لجمهور المشاهدين ، إنني لم أكن أخرج الأفلام للنقاد ، لأن ما يعجب النقاد لم يكن يعجبى ، وقد أدركت أنني أفعل شيئاً .. وكنت أفعل بوحى من شعورى ، ومن ثم فإن أى شىء يخالف ذلك ، كان بالنسبة لى مريباً ، ولعلنى كنت سأضحك على نفسى لو أنني حاولت أن أفعل شيئاً آخر غير التعبير عن نفسى كما عبرت عنها .

أما وأن النقاد ليسوا مصييين دائماً فإن الدليل على ذلك هو أن أفلامى تعود إلى الحياة من جديد فى حرم الكليات بطريقة تبعث على الدهشة . إنهم بدءوا يرون القيم

التي في داخلهم وهي القيم التي أحباها الناس منذ ثلاثين عاماً ، وإلى جانب ذلك فقد بدءوا أيضاً يدركون أن شخصاً ما كان يخرج أفلاماً احتجاجية على الأشياء التي يحتاجون عليها اليوم في شكل مظاهرات . إن هناك شخصاً ما كان يفعل شيئاً ما إزاء هذه الأشياء ، إن هذا الأمر قد أدهشهم وخاصة أن يفكروا في أن شخصاً ما كان منذ ثلاثين عاماً يفكر تفكيرهم .

وهذا هو سبب تجدد الاهتمام بهذه الأفلام بين الشباب اليوم .. وهذا أمر يبعث على الارتياح في نفسى .

ما كافرى : إننى قد أضيف إلى ذلك أن ثمة اتجاهًا محددًا الآن بين النقاد هنا في الولايات المتحدة ، حتى في الحرم الجامعى ، إلى أن يبحثوا الفكرة برمتها عن ما هو الكلاسيك . إننى أعتقد أن شيئاً ما سيحدث إلى أفلامك . وهناك واحد منها مثلاً الذى أريد أن أسألك عنه وهو فيلم « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » ، فهناك بطل في هذا الفيلم يمكن أن يقال عنه إنه يجارب المؤسسة . وقد درجت على ذلك في بعض أفلامك .. أليس ذلك صحيحاً ؟

كابوا : نعم .. إننى أومن بالفرد ، وأومن بقدرته ونزاهته وقيمته كما أومن أن الفرد يقف على القمة في الجنس البشرى . وهذا ينطبق على كل فرد .. لا الأفراد الممتازون فقط . إننى أومن أيضاً بأن لدى الفرد في قوته الداخلية وعزمه وإرادته وتصميمه الداخلى قوة تمكنه من التغلب على بيئته وعلى كل الأشياء غير الإنسانية التي تحاول التقليل من شأن الفرد وتجعله جزءاً منصاعاً للأغلبية .. إننى ضد الانصياع للأغلبية في أى شىء .. ولكننى مع الفرد ضد جميع أنواع التحكم فيه .

وهذا الموضوع بالطبع يتناقض مع غالبية الموضوعات السياسية - الحكومة الكبيرة ، والدول الكبرى ، وهذا الكبير وذلك الكبير .. إن الشقيق الأكبر سيفعل هذا من أجلك .. وهذا لصالحك .. إننى ضد كل ذلك لأننى أعتقد بأن الفرد هو الملك .

إن هذا الاعتقاد يجعلك موضع الازدراء من قبل كثير من الرجال ومن الجهات السياسية وقد تصبح هدفاً لهم جميعاً إذا كنت تقف إلى جانب الفرد لأن هذا ليس موضوعاً شائعاً .. ولكنه شائع ومعروف عند جماهير المشاهدين والشعب ، وسأعود إلى الحديث عن هذه النقطة فيما بعد .

ماكافرى : من وجهة نظر هذه الأفكار التي كنت تتحدث عنها ، هل تأثرت أذن بأشخاص ولیم سارویان وجون شتاينيك وغيرهم الذين كانوا يعبرون عن إيمانهم بالرجل العادي في الثلاثينيات ؟ فثلاً في عام ١٩٣٤ أخرج كنج فيدور فيلم « خبيراً اليومي » .. كان هذا فيلماً أخرج حيناً كانوا مهتمين كل الاهتمام بالرجل الصغير . دل كنت تمارس - على مستوى مختلف أو على مستوى كوميدي أخف - بعض الأشياء التي كان يفعلها هؤلاء الناس ؟

كابوا : حسناً ، إنني أقول ، كما حاولت أن أقول لك قبل ذلك ، إنني معلم نفسي وتلميذ نفسي ، وأن غالبية هذه الأشياء خرجت من داخل نفسي دون أن أكون الحقيقة أعرف ما كان يجري . وهناك كثير من الناس الذين قرءوا أشياء في أفلامى لم أكن أنا مدركاً لها ، ولكن قد يكون هناك هذا العمل كامناً في عقلى الباطن وقد يكون هناك أيضاً تأثير بعض الناس على . ولكننى في الواقع لم أكن مدركاً لها . إنني لا أستطيع القول إن هذا الرجل أو ذاك قد أثر على . إنني كنت أحب هؤلاء الناس . وأحب أفلام فيدور كما كنت أحب كتب شتاينيك لأننى شعرت بشيء من الألفة . إزاءها .

على أننى أعتقد أن هذا شيء شبيت معه .. لقد تربيت طفلاً ولم أكن أحب أدر أرى شخصاً يستعبد الناس ويضطهدهم .

ماكافرى : ولنتقل الآن إلى الحديث عن شيء فنى والذى أنا واثق من أن بعض رواد السينما يهتمون به وبخاصة بعض هؤلاء الذين يدرسون الفن السينمائي . وهذا الشيء

هو « سرعة الصورة » الذى أشرت إليه فى ترجمة « الاسم فوق اللقب » . وتحدثت أيضًا عن أشياء مثل ...  
كابوا : حسنًا ، إننى أشعر أن هذا يعتبر مساهمة فى أفلامى ، وأننى لا أعرف أحدًا نهج هذا النهج .. فربما يكونون قد وجدوا ذلك بأنفسهم ، ولكنهم لم يعبروا عنه .  
على أننى وجدته لنفسى ، ووجدت أنه حينما صورت مشهدًا وضمنت أنه قد وضع على مسافة صحيحة وسرعة سليمة للمناسبة ، فإنه حينما كان يعرض ذلك المشهد على الشاشة الكبيرة كنت أشعر أنه كان « يتعثّر » وأن جمهور المشاهدين كانوا يسبقونه . إن الجمهور يحاول دائمًا أن يسبق الفيلم ، وهذا هو ما كان يقلقنى .. وكنت أعود وأرى هذا المشهد نفسه فى غرفة عرض صغيرة وحدى أو مع عدد قليل من الأصدقاء ، ولكنه لم يكن يسير ببطء ، وكنت أشهد ، فى غرفة العرض السينائى وأرى أنه لا يسير ببطء ، ولكن حينما كان يعرض على الشاشة الكبيرة بحضور جمهور كبير ، فإنه يبدو وكأنه يسير ببطء .

لم أكن متأكدًا مما إذا كانت ألوف الآذان والعيون تتفاعل بسرعة مع المشاهد المثيرة من عينين وأذنين ، أو ما إذا كان حجم رعوس الممثلين وحجم الممثلين - هو الذى أدى أو لم يؤد إلى بطء الحركة لأن عددهم كبير . وكان فيلم « الجنون الأمريكى » هو أول فيلم أجريت فيه عملية الإسراع فى الحركة .. لقد أسرعت فى عملية التصوير إلى نقطة فوق المعدل ، ربما ٣٠ أو ٤٠ فى المائة فوق المعدل . وحينما تم إعداد الفيلم وعرض على الشاشة الكبيرة كان هناك جو من « العجلة » حول الفيلم ، ولكنه لم يكن يبدو أسرع من المعدل العادى ، ولكن كان ثمة شىء يختلف كل الاختلاف بالنسبة لهذا الفيلم ، وهو أن جمهور المشاهدين كانوا مشدودين نحو الشاشة ولم يحولوا وجوههم عنها ، وربما يكون قد فاتهم شىء ، ولكنهم كانوا آذانًا وعيونًا ، وقال النقاد إن هناك اهتمامًا بهذا النوع من الأفلام .. اهتمامًا جذابًا .

حسناً ، ان عنصر جذب الاهتمام ، هو أن العرض على الشاشة الكبيرة لم يكن بطيئاً . وهكذا ، عمدت بعد فيلم « الجنون الأمريكي » إلى زيادة سرعة الحركة في غالبية أفلامى .

ماكافرى : أود أن أسألك عن أفلامك الموسيقية .. لقد أخرجت - إذا كنت مصيباً في ذلك - فيلمين موسيقيين هما « الركوب عاليًا » و « هنا يأتي العريس » الذى كان نجمة المتألى هو بنج كروسبى . كان ذلك في عام ١٩٥٠ و ١٩٥١ .. هل ترى أن هذا النوع من الأفلام أصعب في الإخراج من أفلامك الأخرى التى أخرجتها من قبل ؟ أو أنك تعتقد أنها سهلة كغيرها من الأفلام ؟ .

كابوا : حسناً ، إن هذين الفيلمين لم يكونا فيلمين موسيقيين خالصين بمعنى أنهما فيلمان موسيقيان كوميديان وفيها كورس وما إلى ذلك . لقد تخلت هذين الفيلمين بعض الأغنيات ، وهذه الأغنيات داخلية غناها كروسبى لأنه كان يجب الغناء . إن الفيلمين عبارة عن قصتين تتخللها بعض الأغنيات وليسا فيلمين غنائيين . ولقد شعرت أن هناك قدرًا كبيراً من المرح في تقديم أغنيات بعدد قليل من الناس . ومازلت أذكر مشهداً في فيلم « هنا يأتي العريس » ، لقد كنا حقا فخورين بذلك المشهد .

لقد بدأنا مع كروسبى وجين ويمن يغنيان « الليل بارد .. بارد .. بارد » ( وقد فازت هذه الأغنية بجائزة الأكاديمية كأحسن أغنية ) ، في مكتب .

لقد قاما بغنائهما في الدهاليز وفي المصعد وهما خارجان من المصعد في الدور الأول من المبنى الذى يقع فيه المكتب إلى الشارع ثم يستقلان سيارتهما ، وقد أديا الغناء دون توقف . فقد « زرعت » كاميرات في كل مكان - كما يفعل التلفزيون كما تعرف . وكانت هذه أول مرة استخدمت فيها كاميرات لتصوير سلسلة كاملة من المشاهد في وقت واحد دون ضياع أى جزء منها . والسبب في ذلك أننا كنا نسجلها مباشرة وم نكن نريد قطعها حتى يتحقق لنا نفس المزاج مرة أخرى ، ولكننى أردت أن أستغل

ذلك المزاج وتصويره بدءًا من الدور الثاني حتى الوصول إلى السيارة . إننا كنا جد فخورين بهذه الكفاءة الفنية .

ما كافرى : حسنًا .. إن الشيء الأول الذى كنت تتحدث عنه هو المزاج وإننى أود أن أسألك عن هذا الشيء قبل أن تحول دفة الحديث إلى أفلامك التسجيلية ، والشيء الوحيد الذى أود أن أسألك عنه هو أننى كنت دائمًا أعجب بأفلام كابرا لأن فيها ما أصفه بالسحر والدفء .. هل أنا مصيب فى استخدام هذين الوصفين ؟

كابرا : حسنًا ، إنك أنت صاحب هاتين الصفتين ، وإننى لسعيد بشعورك هذا نحو أفلامى .. وإننى أعتقد أن هذين الوصفين صحيحان .

ما كافرى : إننى أحب أن أسألك عن بدعة فنية أخرى وهى أنك فى فيلم « المنطاد » الذى أخرجه فى عام ١٩٣١ استخدمت بيتًا ثلجيًا . لقد كانت هذه بالنسبة لى بدعة جديدة ثم عدت إلى استخدام هذه البدعة فى فيلم « الأفق المفقود » .. والسؤال هو : كيف استخدم بيت ثلجى كأستوديو ؟

كابرا : حسنًا ، إننا لم نستخدم فى فيلم « المنطاد » بيتًا ثلجيًا بالضبط .. لقد كان لدينا مشهد من منطقة القطب الجنوبي .. وكان كل شيء يبدو حسنًا لى فى المشهد إلا أننى أغفلت شيئًا هامًا ، وهو النفس الذى يبدو على الناس .. أى البرد . لقد أغفلت البرد .. لقد كانت درجة البرودة بالفعل ٩٠ درجة وكنا فى وادى سان جابريل ، وكان كل واحد يتصبب عرقًا ، ولم تكن ثمة طريقة نستطيع بها أن نصنع أثر النفس المتكثف - اللهم سوى أننى التمسيت الأساتذة الفنيين فى معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا وقلت لهم : « كيف أستطيع أن أظهر النفس ؟ » وأجابنى أحدهم بقوله : « حسنًا ، إنك إذا وضعت ثلجًا جافًا فى أبقاص صغيرة جدا توضع خلف لثة الممثلين ، فإن أنفاسهم ستظهر » .

يا إلهى .. إنها لفكرة رائعة .. وأسرعت من فورى إلى طبيب أسنان وطلبت إليه أن

يصنع بعض « الطرايش » ثم وضعها في أغواه المثلين .. لم يستطيعوا بالطبع التمتع جيداً .. كانوا يتمتمون ولا يتكلمون ، ولكنني كنت سأسجل الحوار فيما بعد .  
ولكن أحد المثلين وهو هوبرت بوزويرث - كان عملاً من الطراز القديم ، لم تعجبه فكرة النطق و« الصمخور » في ثمه . لم يكن يستسيغ الحديث وأقفاص الطيور ..  
ثمه ، فما كان منه إلا أن سحب قمص الطيور من ثمه وأخرج الثلج الجاف وقال :  
« إنك تريد الثلج الجاف لكي تظهر أنفاسي .. حسناً ، إنني سأفعل ذلك . ولكن بدون هذه » وبعد ذلك وضع قطع الثلج الجاف في ثمه كأنها قرص من الأقراص المسكنة .  
وبدأ يقول شيئاً ولكنه شعر فجأة بالآلام شديدة . واضطر الأطباء أخيراً أن يستأصلوا جزءاً من فكه السفلى وفقد اثنين من أسنانه ووقع في ورطة .. لقد نحمد المسكير لإقدامه على هذا العمل .

كانت هذه تجربة ولكنها باءت بالفشل . وكانت المرة الثانية التي أردت فيها إظهار النفس أثناء إخراجي فيلم « الأفق المفقود » ، المشهد هو هضبة التبت - إن الجو بارد جداً كالثلج ! كيف أستطيع أن أكمل ظهور النفس - أي الزفير؟ ليس ثمة شك في أنني لن أعود إلى تجربتي السابقة بالثلج الجاف !! وقد طرأت لي فكرة وقلت « حسناً .. إنني لأبد من أن أخفض درجة الحرارة .. ولكن كيف سنعمل على تخفيض درجة الحرارة؟ وأين سنقوم بالتصوير؟ وأخيراً قلت : ما رأيكم في بناء بيت من الثلج؟ » .  
وهكذا ، هرعت إلى الحى الصناعى في لوس أنجيليس ، وأخذت أنفحص بعض المنازل الثلجية ووجدت واحداً مملوءاً بالسلك .. لم يكن البيت كبيراً ولكنه كان يبنى بالغرض ، وقد استأجرت البيت وتخلصت من السلك واستدعيت المثلين ومثلنا حوالى ٢٠ فى المائة من فيلم « الأفق المفقود » . فى درجة برودة تتراوح بين ١٥ و ٢٥ درجة .  
وقد ظهر النفس - الزفير - وكانت معظم المشاهد فى « الأفق المفقود » فى البرد ، وقد تم تصوير المشاهد الكبيرة فى الثلج فى ذلك البيت الثلجى .

ولقد صادفنا متاعب جمة أثناء استخدام أجهزتنا لأن الكاميرات لا تعمل في مثل درجة البرودة تلك ، وكانت الكابلات تتشقق ولبات الأنوار تنفجر... وصفوة القول إننا واجهنا متاعب وعقبات كثيرة ، ولكننا استطعنا التغلب عليها .  
لقد استغرق التصوير منا في ذلك البيت الثلجي ستة أسابيع ، ولكن النتائج كانت تستحق جميع الجهود التي بذلناها .

ما كافرني : نعم .. إنني أعتقد أن ذلك يعتبر مثلاً على واتعينك . ولقد أردت في الحقيقة أن أسألك عن عملك لحساب الحكومة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات .. لقد كنت في مركز أعتقد أنه يوحى بأنك من رجال « صوت أمريكا » وأن فيلم « العميد للحرب » فاز بجائزة أحسن فيلم تسجيلي في عام ١٩٤٢ .  
والسؤال الذي أود أن أوجهه إليك هو : هل تظن أنك كنت ترويه كما هي ؟  
وبمعنى آخر هل هذا سبب من الأسباب في أن هذا الفيلم فيلم تسجيلي جيد ؟  
كابرا : حسناً ، إنني لم أكن أعرف أى شيء عن الأفلام التسجيلية ، ولم أصنع فيلماً تسجيلياً في حياتي ، وحينما استدعاني الجنرال مارشال وقال لي : « إن هذا هو ما أريدك أن تفعله .. إنني أريد منك أن تعد سلسلة من الأفلام تشرح فيها لأولادنا لماذا هم يرتدون الزي العسكري » إنني صراحة قد أصبت بالدهشة والخوف .. لم يسبق لي أن أعددت فيلماً تسجيلياً ، ولم أكن أعرف شيئاً - إن كل ما كان لدى إذ ذاك مكتب وجهاز تليفون .

لقد استغرقت في التفكير .. إننا سنرى القصة .. قصة العشرة الأعوام المنصرمة ، ماذا حدث ؟ وما الذي دفعنا ودفع هذه الأمة إلى ساحة الحرب ؟ لقد كانت ثمة قصة .. هناك الأشرار والأبطال والأحداث الجسام والحوادث الدراماتيكية الكبيرة - منشوريا والصين وكل هذه الأمور .. الحبشة .. لقد جرت كل هذه الأحداث في تلك الفترة . وهكذا ، قلت في نفسي : « حسناً ، إنني سأعرض ذلك كقصة .. وسأرويها

كما هي ، وأحكيها كما تشاهدها .. ولقد أعددت الفيلم باستخدام فيلم ياباني وألماني فقط . إننا لم نعمد إلى تجديد أى شيء اللهم سوى الخرائط وعناوين الصحف الرئيسية .

وهكذا ، رويانا القصة بأفواههم وشرحنا لأولادنا لماذا هم في زيمب العسكري ، إن عليهم أن يضعوا حداً لزحف الدكتاتورية التي كانت ستحدق بنا . وهكذا ، فكرت وإن كنت لم أصنع فيلمًا تسجيليًا من قبل ، ولكنني استخدمت خبرتي الدراماتيكية التي مارستها ورويت القصة دراماتيكيًا . وقد ثبت أن الدراما تصلح في الأفلام التسجيلية كما تصلح في أى شيء آخر .

ماكافري : بقى سؤال عام واحد : إن الحنين إلى الوطن أو الماضي اليوم أمر هام . تعرف في الولايات المتحدة ، في حين أن لدى البعض رأيًا سلبيًا في هذه الظاهرة : فإنني أتساءل ما إذا كانت هذه الظاهرة ترغمنا على إعادة فحص بعض قيم أعمالنا الفنية الماضية ؟ إنني لا أرى ذلك شيئًا سلبيًا .. وباختصار ، ألا تتيح لنا هذه نظرة جديدة على منتجات فرانك كابرا الرائعة في إطار حركة الحنين إلى الماضي ؟

كابرا : حسنًا ، ينبغي ألا يقتصر الأمر على أعمال كابرا وحده ، ولكنني أعتقد أن هذه الحركة تتيح لنا فرصة لإلقاء نظرة على أعمال كثير من الناس الآخرين .. إن النظر إلى الماضي ثم الانطلاق نحو المستقبل ثم النظر إلى الماضي والانطلاق إلى المستقبل من جديد حركة مستمرة في التاريخ على مر العصور . إن هذا ليس بجديد .. إننا نتحرك بقفزات هائلة ثم ننظر إلى الوراء قليلاً لنرى من أين جئنا . ولكننا دائماً نكون قد قطعنا شوطاً أبعد مما كنا .

إننا لا نعود إلى الماضي كله .. ولذا ، فإننا نتحرك على دفعات .. أى أننا نخطو خطوات طويلة ثم خطوات صغيرة إلى الوراء ، ولكن مع ذلك فإننا نسير قدماً . وإننا نعتقد أننا نمر الآن في هذه العملية حيث نلحق بنظرتنا إلى الوراء ، ولكننا لن نقطع كل

طريق الماضي لنصل إلى فرانك كبرا .. رجل الثلاثينيات .. إن الأفلام العظيمة لا بد من صنعها ، وسيم صنعها على أسس قصص عظيمة ، كما هو الحال دائماً ، وإن هذه الأفلام العارية الفاسقة والجنسية المتزامنة الآن ستصبح مملّة يمجها الناس . ومن ثم فإن رواد السينما سيطلبون بقصص أفضل وشخصيات أعظم .. وهذا الاتجاه الجديد سيمكننا من سير أعماق القلب البشرى ونقل من البحث في الرذائل البشرية .