٩ فرانك كابرا : المثالى والواقعى

حديث أجراه : دونالد و. ماكافرى

ماكافرى : إنه لشرف لنا أن نجرى حديثًا مع واحد من أبرز المخرجين ، وهو فرانك كابرا .. لقد نال مستر كابرا جائزتين أكاديميتين كأحسن مخرج فى عام من الأعوام . ونال فيلمان من أفلامه الروائية جائزة أحسن فيلم ، كما نال أحد أفلامه التسجيلية جائزة مماثلة . ولقد أنعم عليه الجنرال مارشال بميادلية الخدمة الممتازة على أفلامه التسجيلية ، وفى عام ١٩٥٩ أنعمت عليه نقابة المخرجين بجائزة د.و. جريفيث لمساهمته فى الإخراج .

لقد كان مستر كابرا نشيطًا كمبدع وخلاق فى الصور المتحركة طوال أربعين عامًا ، وهناك ٣٦ فيلمًا روائيًّا رائعًا من إخراجه ، ومن الأفلام التى أشاد بها النقاد والجماهير فيلم « حدث ذات ليلة » وفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » وفيلم « الأفق المفقود » ، وفيلم « لا تستطيع أن تأخذها معك » وفيلم « مستر سميث يذهب إلى وشنطن » وفيلم « قابل جون دوى » .

وقد أخرج مستر كابرا أخيرًا فيلم « ثقب فى الرأس » وفيلم « جيب ملىء بالأعاجيب » ، وإننى أعتقد بأن نبدأ حديثنا بأن نسأل مستر كابرا عن السنوات الذهبية حينما أنتجتَ سبعة أفلام روائية رائعة لشركة كولومبيا ، هل كان وراء هذه الأفلام

الرائعة شيئًا موضوعيًا معينًا أضفى طابعه عليها كلها .. وهو شيء يمكن أن يكون علامتك المسجلة ؟

كابرا : حسناً ، إننى لم أكن أعرف ذلك فى الوقت الذى كان فيه (موضوع) يجرى فى الأفلام التى كنت أخرجها أو أنه كان لدى رسالة خاصة أقدمها بالإضافة إلى الترويح . على أن الأفلام ، مثل الكتب ، تكشف عن شخصية المؤلف . وهكذا فإن أفلامى يحتمل أن تكون أقرب إلى رواية قصة حياتى مما أتصور . فإذا كانت فى هذه الحالة بطبيعتها ترجمة لحياتى ، عندئذ لن يكون ثمة ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب إذا جرى موضوعٌ ما فى قائمة أفلامى . وإننى أعتقد أن هذا الموضوع هو موضوع عاطفة ودعوة إلى أن « تحب جيرانك » . إننى أعرف أنها تبدو أفلامًا جيدة الآن كما كانت عند ظهورها ، وقد ساهمت فى رفع مستوى كثير من الناس ومنحت كثيرًا منهم مرحًا وأتاحت لهم نوعًا من الترويح . ومازال الموضوع جيدًا حتى هذا اليوم ، والسبب فى ذلك ، على ما أعتقد ، هو أننا يجب أن يكون عندنا إيمان بالجنس البشرى .

ماكافرى : 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 جديدًا وحيًا وكأنه أنتج بالأمس فقط . هل تعزو ذلك إلى بعض النواحى الارتجالية فى الفيلم ؟ أى الارتجال الذى شجعته ؟

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

التى وضعتها فى الصورة ، وهذا يؤدى إلى حدوث اختلاف كبير بين النص والفيلم .

ماكافرى : حسنًا ، إنك استخدمت قدرًا كبيرًا من الارتجال ، هذا من وجهة نظر الطريقة الارتجالية – إن الارتجال الذى كان فى الواقع هو « المأركة المسجلة » عندك ، وقد أقر بذلك النقاد اليوم .

كابرا : نعم .. إننى استخدمت كثيرًا من الارتجال لأننى أرى أن جانبًا كبيرًا من الفيلم يخلق أثناء صنعه – يخلق بالتأكيد فى كتابة النص ويخلق بالتأكيد فى التمثيل ، ويخلق فى التعديل ، وإلى جانب ذلك يجرى خلق الفيلم فى غرفة المونتاج وأخيراً يخلق فى أشياء إضافية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية وكل شىء يتعلق بالفيلم . إن كل ذلك يمثل جزءًا من الخلق .. وكل ذلك يعتبر جزءًا من كتابة الفيلم ، هل قرأت كتابى ؟

ماكافرى : أوه .. نعم .. لقد قرأته .

كابرا : حسنًا .. إنك تعرف أننى أركز كثيرًا على رجل واحد وفيلم واحد ، وهذه أيضاً نظريتى ، وهى أن رجلاً واحدًا يجب أن يصنع فيلمًا واحدًا ، وألا يكون ذلك العمل من شأن لجنة من اللجان .. والسبب فى ذلك هو أن عمل الرجل الواحد فيه تماسك ووحدة ووجهة نظر وكل شىء يمت بصلة للرجل الواحد ، بدلاً من مجموعة من الناس ، إن التعاون جميل .. وإننى أومن بالتعاون ، ولكننى لا أعتقد بأن الفن شىء تعاونى تبدأ به .. وأعتقد أن هذا رأى شخصى .

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

كابرا : حسناً .. حينما أكون غير قادر على ممارسة إشراف كامل على أفلامى ، فهذا هو السبب فى أننى خرجت من الميدان واتجهت إلى عمل آخر لأننى لست من النوع الذى يستطيع أن يصنع أفلامًا بالتعاون والاشتراك مع الآخرين . وإننى أعرف أن

مساهمتى فى العمل ستكون ضئيلة لو أننى اضطررت إلى فعل ذلك ، وأعرف أيضًا أننى لن أصنع الأفلام التى أنشدها ، وإنما ستكون شيئًا لا يعكس شخصيتى ، وأنا متأكد أنها ستكون أفلامًا أضعف من حيث النوع ، من الأفلام التى كنت أخرجها – إذا لم يكن لدى إشراف تام عليها .

ماكافرى : إننى أتساءل عما إذا كنت تشعر بشغف خاص لفيلم معين من أفلامك .. إننى أعرف أنه من الصعوبة بمكان لأى صانع من الذين أنجزوا أعمالاً كثيرة وأنواعاً كثيرة من الأشياء ، أن يختار واحدًا منها ، إلاَّ أننى 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 : حسنًا .. نعم .. إن عندى أفلامًا مفضلة ، ولكن هذا فى الحقيقة يشبه اختيار الأعزاء من بين أطفالك . وهذا أمر صعب عليك ، وهذه الأفلام لها كالأطفال ميزاتها وخصائصها وفرديتها ، لقد أخرجت أفلامًا مثل فيلم « شاى الجنرال يِنْ المر » التى أحبها حبا جما ، وهناك فيلم « سيدة اليوم » وهو الفيلم الأول الذى وضعنى فى قائمة المخرجين .

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

وهناك أفلام مثل « الأفق المفقود » و « لا تستطيع أن تأخذها معك » و « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » و « مستر سميث يذهب إلى وشنطن » و « الزرنيخ والشريط القديم » . ولكن الفيلم المفضل عندى إذا كان ثمة واحد بين أولادى فهو فيلم « إنها حياة رائعة » .. وهذا الفيلم أخرجته مع جيمى ستيوارت ودونا ريد وليونيل باريمور – وهو الفيلم الأول الذى أخرجته بعد عودتى من الجيش .

ماكافرى : أود أن أسألك سؤالا عن ذلك .. وهذا الفيلم أيضًا من الأفلام المفضلة عندى .. إن شئت أن تصدق أو لا .. قد يبدو ذلك غريبًا ، ولكننى أذكر أننى شاهدت هذا الفيلم عندما عدت من الجيش وتبينت فيه لمساتك .. أو ما أستطيع أن أصفه بـ « لمستك السحرية » .. وقد سحرنى موضوعه .. وهو موضوع رجل يعرف ماذا سيكون حاله إذا عرف أنه لا يساهم بأى نصيب من العمل .

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

إننى أظن أنها قصة نادرة .. إنها نوع نادر من القصة ، وهى قصة رجل أتيحت 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 حقا لعرضه فى فيلم طالما أنه يمكن إعداده فى شكل ترويحى ، إن أى موضوع يخلو من الناحية الترويحية يعتبر نوعاً من موقف تتخذه إزاء الحياة .. وهذا ليس مسرحًا ! إن المسرح بالنسبة لى يعتبر أساساً مكاناً للترويح ، بالإضافة إلى الموضوع ، وأظن لو أنك جمعت بين الاثنين ، فإنه فى هذه الحالة تكون قد فعلت شيئًا يمكن أن يخرج الناس بشىء منه وشىء يمكن أن يروح عن الناس حينما يشاهدونه فى المسرح .

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

كابرا : 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 فى ركن فى هذا الفيلم .. لم نكن نقدر تمامًا على وضع نهاية صحيحة له ، وإننى لا أظن أننى استطعت أن أضع نهايةً صحيحة له فكريًا .. لقد كانت أمامنا خمس نهايات بالنسبة لذلك الفيلم ، وقد تمت تجربتها جميعًا أمام جماهير النظارة . وحدث أنه عرض فى ثلاث مدن بنهايات مختلفة فى وقت واحد .. فى سان فرنسيسكو ووشنطن ولوس أنجيليس محاولين تقرير ما هى النهاية التى 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 الشىء هو أنه إذا طلب منه ألا يقفز ليلقى حتفه وأنه يكون ذا قيمة حيًا لا ميتًا » .

وهكذا ، فإننى بادرت إلى استعادة هذا الرجل المنبوذ إلى الحياة وجعلت من ذلك نهاية الفيلم .. وكانت هذه هى النهاية التى عدلت فى جميع نسخ الفيلم ، بعد أن استبعدنا جميع النهايات الأخرى .. وهذا شىء تم بناءً على اقتراح من أحد رواد السينما ، ولكن مع ذلك ، إنها ليست النهاية التى كنت أتوقعها وأنشدها للفيلم . والسبب فى ذلك أنها لا تعتبر نهاية .. إنها تبدو وكأن القديس جورج ذبح التنين ثم قتل نفسه فى عملية ذبح التنين .. ثم لا تلبث أن تقول « حسناً ، ماذا بعد ؟ « وما الذى حدث ؟ وما النهاية ؟ » .

وهذه هى الطريقة التى أعتقد أننا وضعنا أنفسنا بها فى ركن مع « جون دوى » .

ماكافرى : نعم ، إننى أعتقد أنك على حق .. إن ذلك موضوع صعب جد لمعالجته وكما أقول مرة ثانية إننى لا أعرف كيف سأضع نهايته ، إننى واثق من أننى لا أستطيع أن أجد طريقة .

إن ما أحب الآن هو أن أرجع إلى الماضى وإلى عصرك الذهبى .. إنك بالفعل كان

لك عصر ذهبي أيضًا – ولقد بدأ النقاد يدركون هذا – فى العشرينيات .. وهذه الفترة تتحدد بعامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ حينما أخرجت فيلمين لهارى لانجدون هما « الرجل القوى » و « السروال الطويل » . إننى وضعت كتابًا بعنوان « أربعة كوميديين عظماء » وضممت إليهم هارى لانجدون . حسنًا ، إننى أعتقد أنك بذلت مجهودًا كبيرًا لجعل لانجدون ممثلاً كوميديًا عظيمًا لأن هذين الفيلمين هما أحسن أفلامه .

كابرا : حسنًا ، يسعدنى أن أسمع منك هذا ، ولكن ألا تعرف أننى 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 المشئوم .. شخصية الرجل الشبيه بالطفل الذى يكون الله حليفه الوحيد وسلاحه الوحيد هو الطيبة .

وكان فى هذا كاملاً تمامًا لأنه كان مثل الطفل ، كان هذان الفيلمان هما أول فيلمين أخرجهما ، وكانت هذه أول مرة أدرك فيها أهمية الموضوع وراء أى شخصية – موضوع حقيقى ووجهة نظر وعملية اختيار الشخصية التى يجب أن تكون موجودة لكى تجعل الرجل يعيش ويعمل فى إطارتلك الشخصية . كان الممثلون الهزليون فى ذلك الوقت أناسًا لا يفعلون شيئًا سوى التراشق بالأشياء والسقوط على « الكفل » ، ولكن لم يكن هناك ممثل واحد ذو شخصية باستثناء شابلن . لقد كان لشابلن شخصيته وسر نجاح شابلن هو أنه كان يعرف هذه الشخصية . إنه هو الذى اخترع شخصيته .

أما لانجدون فإنه لم يعرف شخصيته ولم يخترعها ، فقد اخترعت له ، وعندما اشتهر شعر بأنه لم يعد بحاجة إلى مخرج وفكر بأنه سيصبح مثل شابلن – 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 شابلن . لقد أراد أن يقلد شابلن ، ولكنه لم تكن لديه

معرفة شابلن بالعوامل التى جعلت منه ممثلاً ناجحاً .

ماكافرى : هناك مشهد فى عدد من هذه الأفلام – بل أفلام تعود فى الحقيقة إلى عهد سابق فى إنتاج الأفلام ذات البكرتين التى كتبت أنت وآرثر ريبلى قصصها – ومشهد مماثل فى فيلم « الرجل القوى » وفيلم « السروال الطويل » ، حيث تجد هارى الصغير يقع فريسة لغواية امرأة له .. وهو مشهد رائع للغاية ، وإننى أعتقد أن هذه هى المرة الوحيدة التى شاهدت كوميديا تستخلص من مشهد كهذا . وبمعنى آخر أنه انعكاس فى الأدوار حيث نجد المرأة تحاول إغراء الرجل .. إننى أرى أن هذا عمل مدهش .. وهزل أصيل جدا .

كابرا : لقد انبثق هذا المشهد من شخصيته نفسه وهو الرجل الصغير الذى تشبه براءته براءةَ الأطفال والذى لم يكن يعرف غرض المرأة . ولكن المرأة فى الواقع لم تكن تلاحقه ، وإنما كانت وراء المال الذى كان مُخَبَّأً فى معطفه ، ولم يكن هو يعرف عن ذلك شيئًا ، ولكنه كان يظن أنها تريد اغتصابه ، وقد سبب هذا له ارتباكاً . إن الموقف الذى تلعب فيه امرأة عدوانية ضد رجل خجول ليس جديدًا .. إنه قديم جدًا ، وقد استخدمه كثير من الممثلين .. حينما تغتصب امرأة رجلاً ، فهذا فى حد ذاته كوميديا .

ماكافرى : لما كنت عملت مع هال روش وماكس سينيت ولا نجدون .. هل تظن أن هذه التجارب الأولى التى مارستها فى العشرينيات ساعدتك وهيأتك للثلاثينيات ؟ أعنى .. هل ثمة علاقة بينهما ؟

كابرا : أوه .. نعم .. صحيح .. إننى أظن أن أن ما حدث هو نمو .. ولكن النمو كان على أساس ما كان موجودًا فعلاً لأنه يجب أن تفهم أن الأفلام ، فى الأفلام الكوميدية الصامتة الأولى ، لم تكن لها قصص مكتوبة . فقد كان يحدث أن أشخاصًا 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 شيئًا ، وكان شخصٌ ما يكلف فى النهاية بكتابة العناوين ، وكان كل شيء مرئيًّا .. كان الهزل والكوميديا أو الدراما فى المشاهد كلها مرئية .

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

ماكافرى : حسناً ، إن هذا يثير نقطة أود أن أسألك عنها ، متى تعتقد أنك ألممت إلمامًا تاما بفن السينما الناطقة ؟ لقد ذكرت فى كتاب ترجمة حياتك كثيرًا من المشاكل التى صادفتك فى فيلمين أو ثلاثة ولكنك استطعت أن تتغلب عليها . هل تتذكر ذلك الفيلم وكيف نجحت فى التغلب على المشاكل ؟

كابرا : حسنًا .. لقد كان الفيلم هو فيلم « فضيحة دونوفان » .. لقد كان هو الفيلم الثانى الذى أخرجته للشاشة الناطقة .. إننى جازفت فى ذلك الحين بإخراج الفيلم بأجهزة عتيقة بطيئة .. ولكن لم يكن الصوت يخيفنى .. إن الذى كان يخيفنى هو المجهول !

إننى كنت قد تخرجت كمهندس كيماوى من معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا ، ومن ثم كنت أعرف الكثير عن الصوت وأبعاده وفيزيائه ، وقد استطعت أن أتعامل مع مهندسى الصوت الذين لم يكن فى استطاعتهم أن يملوا على شيئًا ، ولكن على العكس ، بدأت أخبرهم بما ينبغى عليهم أن يفعلوه واستطعت أن أحرر نفسى من

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

ماكافرى : إن هذا – فى الواقع – يثير نقطة أخرى لأنه كان لك شىء من الخلق والإبداع فى فيلم « الصعود عاليًا » 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 شيئًا عن ذلك .

كابرا : حسناً .. إننى لجأت إلى ذلك لأننى كنت دائماً أتعطش للواقع وكنت أعارض بشدة أن يصطحب الموسيقيون والمدربون والموسيقيون الممثلين إلى قسم الصوت ويوزعوهم حول الميكروفون ثم يطلبوا منهم أن يغنوا أغنية أو يسجلوا حواراً ، ثم أتى أنا بعد ذلك تكييف التصوير حسب هذه « النمرة » .

حسناً إن هذا بالنسبة لى لا يعنى إخراجاً ، لقد أردت أن أخرج فيلمى بنفسى ، على أن أتولى كل شىء يتعلق به بنفسى – الصوت والمطر والبرق .. كل شىء – ولن 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 أخيرًا فى حلها وأعتقد أننى حققت مشاهد ومؤثرات صوتية أفضل بكثير مع بنج كروسبى وهو يغنى أدواره مما لو كانت سجلت فى أستوديو ثم أعيد تشغيلها مع التصوير .. إننى أعتقد أن هذا الأسلوب أسلوب ميكانيكى – ذلك لأنه حينما يأخذ ممثل فى الاستماع إلى صوته المسجل ويحاول تحريك فمه وشفتيه حسب التسجيل ، تكون هناك نظرة « غبية » تبدو فى عينيه ، وتعلو وجهه ملامح التوتر . إنك تعرف أن هذا الممثل مستغرق فى السمع

وليس منهمكاً فى التمثيل .. أى أنه يستمع ولا يمثل ، ومن ثم فإنهم يبدون كالبلهاء نوعاً ما .. ولذلك أردت الاعتماد على التسجيل المباشر .. أى أننى عمدت إلى تسجيل الأغانى مباشرة بدلا من اللجوء إلى التسجيل غير المباشر.

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

كابرا : حسنا ، 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 عهدى بهذا العمل هو أن المخرج والكاتب والأجهزة والآلات يجب أن يبقوا بعيدًا 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 دائمًا أن أحققه ، أى أن كل شىء يجب أن يختفى اللهم سوى الشخصيات الظاهرة على الشاشة وجمهور المشاهدين .. إنه يجب أن تكون هناك مشاركة شخصية ومشاركة فردية .

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

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

حسناً ، إننى لا أريد من أفراد الجمهور أن يعرفوا أن ما يشاهدونه فيلم ، إنما أريد منهم أن يكون عندهم شعور حقيقى وشخصى وعاطفى ليس له علاقات بالآلات والميكانيكا .

ماكافرى : إنه فى إطار هذا المبدأ الذى التزمت به دائمًا ، وهو على ما أعتقد مبدأ القصص العاطفية والرومانسية والذى مازال يظهر فى سينما اليوم . ومع ذلك فإن بعض نقاد أفلامك اتهموك بالمبالغة فى هذا الاتجاه ، وهم يعتقدون أحياناً أنك ذهبت بعيدًا جدا ، وفى الحقيقة أنك أشرت إلى أقوال هؤلاء النقاد فى كتابك حيث قلت إن هؤلاء النقاد يصفون عملى بأنه « حنطة كابرا » .

كابرا : صحيح .. لقد كان هذا التعبير يستهدف التقليل من شأنى والحط من قدرى ، ولكنه لم يؤثر علىّ .. لقد كنت فى الواقع سعيدًا به لأن كل ما كان يهمنى حينما كنت أخرج الأفلام .. هو الجمهور ، وقد كنت إلى جانب ذلك واضعًا نفسى نصب عينى ، ما الذى أريد أن أقوله ، وما الذى أسعى إلى إيصاله لجمهور المشاهدين ، إننى لم أكن أخرج الأفلام للنقاد ، لأن ما يعجب النقاد لم يكن يعجبنى ، وقد أدركت أننى أفعل شيئًا .. وكنت أفعل بوحى من شعورى ، ومن ثم فإن أى شىء يخالف ذلك ، كان بالنسبة لى مريعًا ، ولعلنى كنت سأضحك على نفسى لو أننى حاولت أن أفعل شيئًا آخر غير التعبير عن نفسى كما عبرت عنها .

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

التى فى داخلهم وهى القيم التى أحبها الناس منذ ثلاثين عامًا ، وإلى جانب ذلك فقد بدءوا أيضاً يدركون أن شخصًا ما كان يخرج أفلامًا احتجاجية على الأشياء التى يحتجون عليها اليوم فى شكل مظاهرات . إن هناك شخصًا ما كان يفعل شيئًا ما إزاء هذه الأشياء ، إن هذا الأمر قد أدهشهم وخاصة أن يفكروا فى أن شخصاً ما كان منذ ثلاثين عاماً يفكر تفكيرهم .

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

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

كابرا : نعم .. إننى أومن بالفرد ، وأومن بقدرته ونزاهته وقيمته كما أومن أن الفرد يقف على القمة فى الجنس البشرى . وهذا ينطبق على كل فرد .. لا الأفراد الممتازون فقط . إننى أومن أيضًا بأن لدى الفرد فى قوته الداخلية وعزمه وإرادته وتصميمه الداخلى قوة تمكنه من التغلب على بيئته وعلى كل الأشياء غير الإنسانية التى تحاول التقليل من شأن الفرد وتجعله جزءًا منصاعًا للأغلبية .. إننى ضد الانصياع للأغلبية فى 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 كثيرٍ من الرجال ومن الجهات السياسية وقد تصبح هدفًا لهم جميعًا إذا كنت تقف إلى جانب الفرد لأن هذا ليس موضوعًا شائعًا .. ولكنه شائع ومعروف عند جماهير المشاهدين والشعب ، وسأعود إلى الحديث عن هذه النقطة فيما بعد .

ماكافري : من وجهة نظر هذه الأفكار التى كنت تتحدث عنها ، هل تأثرت أنت بأشخاص وليم سارويان وجون شتاينبيك وغيرهم الذين كانوا يعبرون عن إيمانهم بالرجل العادى فى الثلاثينيات ؟ فمثلاً فى عام ١٩٣٤ أخرج كنج فيدور فيلم « خبزنا اليومى » .. كان هذا فيلمًا أخرج حينما كانوا مهتمين كل الاهتمام بالرجل الصغير . هل كنت تمارس – على مستوى مختلف أو على مستوى كوميدى أخف – بعض الأشياء التى كان يفعلها هؤلاء الناس ؟

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

على أننى أعتقد أن هذا شىء شببت معه .. لقد تربيت طفلاً ولم أكن أحب أن أرى شخصاً يستعبد الناس ويضطهدهم .

ماكافري : ولننتقل الآن إلى الحديث عن شىء فنى والذى أنا واثق من أن بعض رواد السينما يهتمون به وبخاصة بعض هؤلاء الذين يدرسون الفن السينمائى . وهذا الشى

هو « سرعة الصورة » الذى أشرت إليه فى ترجمة « الاسم فوق اللقب » . وتحدثت أيضًا عن أشياء مثل ...

كابرا : حسناً ، 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 « يتعثر » 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 السينمائى 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 رءوس 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 .

حسنًا ، ان عنصر جذب الاهتمام ، هو أن العرض على الشاشة الكبيرة لم يكن بطيئًا . وهكذا ، عمدت بعد فيلم « الجنون الأمريكى » إلى زيادة سرعة الحركة فى غالبية أفلامى .

ماكافرى : أود أن أسألك عن أفلامك الموسيقية .. لقد أخرجت – إذا كنت مصيبًا فى ذلك – فيلمين موسيقيين هما « الركوب عاليًا » و « هنا يأتى العريس » الذى كان نجمه المتلألئ هو بنج كروسبى . كان ذلك فى عام **١٩٥٠** و **١٩٥١** .. هل ترى أن هذا النوع من الأفلام أصعب فى الإخراج من أفلامك الأخرى التى أخرجتها من قبل ؟ أو أنك تعتقد أنها سهلة كغيرها من الأفلام ؟ .

كابرا : حسنًا ، إن هذين الفيلمين لم يكونا فيلمين موسيقيين خالصيْن بمعنى أنهما فيلمان موسيقيان كوميديان وفيهما كورس وما إلى ذلك . لقد تخللت هذين الفيلمين بعض الأغنيات ، وهذه الأغنيات أغنيات داخلية غناها كروسبى لأنه كان يحب الغناء . إن الفيلمين عبارة عن قصتين تتخللها بعض الأغنيات وليسا فيلمين غنائيين . ولقد شعرت أن هناك قدرًا كبيرًا من المرح فى تقديم أغنيات بعدد قليل من الناس . ومازلت أذكر مشهدًا فى فيلم « هنا يأتى العريس » ، لقد كنا حقا فخورين بذلك المشهد .

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

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

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

ماكافرى : حسنًا .. إن الشىء الأول الذى كنت تتحدث عنه هو المزاج وإننى أود أن أسألك عن هذا الشىء قبل أن تحول دفة الحديث إلى أفلامك التسجيلية ، والشىء 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 الوصفيْن صحيحان .

ماكافرى : إننى أحب أن أسألك عن بدعة فنية أخرى وهى أنك فى فيلم « المنطاد » الذى أخرجته فى عام ١٩٣١ استخدمت بيتًا ثلجيًّا . 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 : حسناً ، إننا لم نستخدم فى فيلم « المنطاد » بيتًا ثلجيًّا بالضبط .. لقد كان لدينا مشهد من منطقة القطب الجنوبى .. وكان كل شىء يبدو حسنًا لى فى المشهد إلا أننى أغفلت شيئًا هاما ، وهو النفس الذى يبدو على الناس .. أى البرد . لقد أغفلت البرد .. لقد كانت درجة البرودة بالفعل ٩٠ درجة وكنا فى وادى سان جابرييل ، وكان كل واحد يتصبب عرقاً ، ولم تكن ثمة طريقة نستطيع بها أن نصنع أثر النفس المتكثف – اللهم سوى أننى التمست الأساتذة الفنيين فى معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا وقلت لهم : « كيف أستطيع أن أظهر النفس ؟ » وأجابنى أحدهم بقوله : « حسنًا ، إنك إذا وضعت ثلجًا جافا فى أقفاص 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 « الطرابيش » ثم وضعها فى أفواه الممثلين .. لم يستطيعوا بالطبع النطق جيدًا .. كانوا يتمتمون ولا يتكلمون ، ولكننى كنت سأسجل الحوار فيما بعد .

ولكن أحد الممثلين وهو هوبرت بوزويرث – كان ممثلاً من الطراز القديم ، لم تعجبه فكرة النطق و« الصخور » فى فمه . لم يكن يستسيغ الحديث وأقفاص الطيور فى فمه ، فما كان منه إلا أن سحب قفص الطيور من فمه وأخرج الثلج الجاف وقال : « إنك تريد الثلج الجاف لكى تظهر أنفاسى .. حسنًا ، إننى سأفعل ذلك . ولكن بدون هذه » وبعد ذلك وضع قطع الثلج الجاف فى فمه كأنها قرص من الأقراص المسكنة . وبدأ يقول شيئا ولكنه شعر فجأة بآلام شديدة . واضطر الأطباء أخيرًا أن يستأصلوا جزءًا من فكه السفلى وفقد اثنين من أسنانه ووقع فى ورطة .. لقد تجمد المسكين لإقدامه على هذا العمل .

كانت هذه تجربة ولكنها باءت بالفشل . وكانت المرة الثانية التى أردت فيها إظهار النفس أثناء إخراجى فيلم « الأفق المفقود » ، المشهد هو هضبة التبت – إن الجو بارد جدا كالثلج ! كيف أستطيع أن أكفل ظهور النفس – أى الزفير ؟ ليس ثمة شك فى أننى لن أعود إلى تجربتى السابقة بالثلج الجاف ! ! وقد طرأت لى فكرة وقلت « حسنًا .. إننى لابد من أن أخفض درجة الحرارة .. ولكن كيف سنعمل على تخفيض درجة الحرارة ؟ وأين سنقوم بالتصوير ؟ وأخيرًا قلت : ما رأيكم فى بناء بيت من الثلج ؟ » .

وهكذا ، هرعت إلى الحى الصناعى فى لوس أنجيليس ، وأخذت أتفحص بعض المنازل الثلجية ووجدت واحدًا مملوءًا بالسمك .. لم يكن البيت كبيرًا ولكنه كان يفى بالغرض ، وقد استأجرت البيت وتخلصت من السمك واستدعيت الممثلين 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 فى مثل درجة البرودة تلك ، وكانت الكابلات تتشقق ولمبات الأنوار تنفجر .. وصفوة القول إننا واجهنا متاعب وعقبات كثيرة ، ولكننا استطعنا التغلب عليها .

لقد استغرق التصوير منا فى ذلك البيت الثلجى ستة أسابيع ، ولكن النتائج كانت تستحق جميع الجهود التى بذلناها .

ماكافرى : نعم .. إننى أعتقد أن ذلك يعتبر مثالاً على واقعيتك . ولقد أردت فى الحقيقة أن أسألك عن عملك لحساب الحكومة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية فى الأربعينيات .. لقد كنت فى مركز أعتقد أنه يوحى بأنك من رجال « صوت أمريكا » وأن فيلم « التمهيد للحرب » فاز بجائزة أحسن فيلم تسجيلى فى عام ١٩٤٢ .

والسؤال الذى أود أن أوجهه إليك هو : هل تظن أنك كنت ترويها كما هى ؟ وبمعنى آخر هل هذا سبب من الأسباب فى أن هذا الفيلم فيلم تسجيلى جيد ؟

كابرا : حسنًا ، إننى لم أكن أعرف أى شىء عن الأفلام التسجيلية ، ولم أصنع فيلما تسجيليًّا فى حياتى ، وحينما استدعانى الجنرال مارشال وقال لى : « إن هذا هو ما أريدك أن تفعله .. إننى أريد منك أن تعد سلسلة من الأفلام تشرح فيها لأولادنا لماذا هم يرتدون الزى العسكرى » إننى صراحة قد أصبت بالدهشة والخوف .. لم يسبق لى أن أعددت فيلما تسجيليًّا ، ولم أكن أعرف شيئًا – إن كل ما كان لدى إذْ ذاك مكتب وجهاز تليفون .

لقد استغرقت فى التفكير .. إننا سنروى القصة .. قصة العشرة الأعوام المنصرمة ، ماذا حدث ؟ وما الذى 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 فى تلك الفترة . وهكذا ، قلت فى نفسى : « حسنًا ، إننى سأعرض ذلك كقصة .. وسأرويها

كما هى ، 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 ، روينا القصة بأفواههم وشرحنا لأولادنا لماذا هم فى زيهم العسكرى ، إن عليهم أن يضعوا حدًا لزحف الدكتاتورية التى كانت ستحدق بنا .

وهكذا ، فكرت وإن كنت لم أصنع فيلمًا تسجيليًا من قبل ، ولكننى استخدمت خبرتى الدراماتيكية التى مارستها ورويت القصة دراماتيكيًا . وقد ثبت أن الدراما تصلح فى الأفلام التسجيلية كما تصلح فى أى شيء آخر .

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

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

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

طريق الماضى لنصل إلى فرانك كابرا .. رجل الثلاثينيات .. إن الأفلام العظيمة لابد من صنعها ، وسيتم صنعها على أسس قصص عظيمة ، كما هو الحال دائماً ، وإن هذه الأفلام العارية الفاسقة والجنسية المتزامنة الآن ستصبح مملة يمجها الناس . ومن ثم فإن رواد السينما سيطالبون بقصص أفضل وشخصيات أعظم .. وهذا الاتجاه الجديد سيمكننا من سير أعماق القلب البشرى ونقلل من البحث فى الرذائل البشرية .

obeikandl.com