سينما

«جميعنا غرباء»

سَير سينمائيّ على الحافة

باقتباسه رواية «غرباء»، يتناول البريطاني أندرو هاي علاقات عدّة بين أجيال وأفراد وحالات وأزمنة، بحثاً في أحوال روح وسلوك وتفكير ومشاعر

محمد صبحي

«سأحميك من المخلب المقنَّع/ سأبقي مصّاصي الدماء بعيداً عن بابك/ عندما تغرق السفن سأكون في الجوار/ مع حبّي الذي لا يموت ويتحدّى الموت لأجلك».
من أغنية «قوّة الحب»
لفرقة «فرانكي يذهب إلى هوليوود»

الفانتازيا أو الحلم أو الخيال عوالم مثالية للّعب مع ما كان يُمكن أنْ يكون، وما لم يكن. مع الشعور بالذنب والندم والمواقف، التي وَدّ المرء عيشها، ولسبب ما لم يعشها. «جميعنا غرباء» (2023)، للبريطاني أندرو هاي، عبارة عن «ماذا لو» كبيرة، تنتظم في سلسلة أحداث غريبة وعاطفية، تغيّر الواقع وتمزجه بالأحلام والخيال والفانتازيا. مخرج «45 عاماً» (2015) و«وويك إند» (2011)، المشهود بأعماله الشاعرية الرومانسية، لا يهتم بآليات اللعبة قدر اهتمامه بما تثيره اللعبة. بهذا المعنى، فيلمه نقيض آليات اللعب بالزمن التي يتبعها كريستوفر نولان، أو سينمائيون يصنعون أكوانهم عبر «تركيب القطع معاً». ربما ليس كلّ شيء هنا في مكانه الصحيح تماماً، لكنْ لا يهمّ. ما يهمّ أنّه يؤثّر ويؤلم ويحرّك.

مقتبس من رواية «غرباء» (1987) لليابانية تايتشي يامادا (لكن مع وجود علاقة مثلية في مركزها)، يتمركز «جميعنا غرباء» حول آدم (أندرو سكوت، المُتجاهَل ظلماً كالفيلم في ترشيحات «أوسكار» 2024)، كاتب سيناريو وحيد يعاني انسداداً إبداعياً. يقيم في شقّة في بناية ضخمة، يبدو أنها تقع في ضواحي لندن، في منطقة غير مأهولة بالسكان. هاري (بول ميسكال)، شخص آخر وحيد يُقيم هناك، يأتي إليه ذات ليلة في حالة سكرٍ شديد. بعد محادثة قصيرة، يُبعده آدم بأدب.

في محاولة العثور على إلهام للكتابة، يزور آدم منزله القديم، في ضاحية لندنية أخرى، حيث نشأ. أثناء تجوّله في المنطقة، يصطدم برجلٍ (جيمي بيل) يناديه، كأنّه يعرفه طوال حياته. يبدو الرجل كوالده تماماً. يدعوه إلى منزله، حيث والدته (كلير فوي) أيضاً، التي تُسعد برؤيته. أول ما يثير الغرابة، المتمثّلة بالوجه المندهش لآدم، شباب والديه، اللذين يبدو أنهما في عمره نفسه، أو أصغر منه. تفاجؤ آدم منطقي، فوالداه متوفّيان في الثمانينيات، وكان يبلغ 13 عاماً، في حادثة سيارة. ما الذي يجري، إذاً؟

هذه الرحلات . الزيارات إلى «الطفولة» لِلَمّ شمله مع والديه الراحلين، والإضاءة على أشياء لم تُقَل في كلّ زيارة منها (أساساً، إنّه مثليّ الجنس، وأشياء أخرى يُفضّل عدم الكشف عنها)، ستكون أحد محاور القصة. الآخر، الذي يسير توازياً، ويحاول في مرحلة ما التقاطع مع الأول، يمرّ بالعلاقة التي، بعد انزعاج ورفض أوّلي، يبدأها آدم مع هاري، الأصغر والأحَدّ، الذي يحمل بدوره تاريخاً شخصياً ومسلكاً مختلفين للتعامل مع ميوله الجنسية. نشأ آدم في عصر فيروس نقص المناعة المكتسبة والقمع الكبير. لذا، يتعامل مع نفسه بشكل مختلف، ويعيش الأمور بطريقة أكثر حذراً من جاره الأكثر «ليبرالية»، كما يبدو.

بالنسبة إلى آدم، كلّ زيارة إلى والديه . حيث يتحدّث، ويتناول العشاء، ويستمع إلى الموسيقى، ويحتفل بعيد الميلاد، ويمضي الليل نائماً إلى جانبهما . تؤثّر عليه عاطفياً بطريقة تنعكس في سلوكه اليومي، وفي علاقته بهاري. ليس بالضرورة بسبب الوجود الميتافيزيقي للأخير، إذا جاز التعبير (كالفيلم، يعتبر آدم هذا حقيقةً فانتازية مُعاشة)، لكنْ بسبب الطريقة التي تكشف بها هذه العلاقة الحميمة الجديدة التي لا يمكن تصوّرها، مع والديه المتوفّيين، أشياء لم يكن يعرفها. هذا يؤدّي إلى معاناة علاقته بهاري من تقلّبات عاطفية مستمرة، تأتي كلّها في «فورمات»، تعيش باستمرار في الحدّ بين الواقع والخيال. يسير الفيلم على الحافة دائماً، في منطقة خطر محتمل (غرقاً في روحانيات مجانية، أو نزولاً في بكائيات مبتذلة). لكنْ، هناك قناعة في قصة الحب هذه، والسفر عبر الزمن (من لندن 2023 إلى لندن 1987، في خضم أزمة الإيدز)، ودقّة وسحر يسمحان له بمعالجة قضايا ليست بسيطة، كالمأساة والشعور بالذنب والقبول والغفران والتنفيس والفداء والوداع، في مشاهد مشحونة وعاطفية، تبهر حيناً، وتسكن تحت الجلد أحياناً. إنجاز سينمائي نظراً إلى ما يحقّقه الفيلم، لكنْ قبل كل شيء إلى ما يتجنّبه.

ينبثق التأثير العاطفي الأكبر من محادثات آدم مع والديه، وطريقة توضيحه أموراً حدثت له عندما كانا حَيَّين، وأشياء حدثت له بعد وفاتهما. يميل الوالدان إلى أنْ يكونا طيّبين ومتفهّمين، لكنّهما يكشفان في الوقت نفسه مواقف تُنفّره. يحدث شيء مماثل مع هاري. يعتمد الفيلم على مشاهد صغيرة، دردشات حميمة وتجوال حرّ وقليل من الجنس. باستثناء ليلة واحدة في ملهى ليلي للمثليّين، يبني أندرو هاي عالمه كأنّه لا مكان تقريباً. عالم يحوي إشارات إلى الماضي (الاختيارات الموسيقية المصاحبة مثلاً)، ولا يعرف المرء أبداً متى ينتهي فيه الواقع ويبدأ الخيال. أو العكس. شكليّا، يُذكّر الفيلم بـ«تذكار» (2019) للبريطانية جوانا هوغ، خاصة الجزء الثاني (2021)، إذْ تعمل القصة العائلية وقصة الحب كنوع من الخيال في الخيال. هناك شيءٌ غير واقعي في النبرة، فـ«الميزانسين» يتجاهل عملياً كلّ شيء بخلاف الشخصيات، وجوهها وأجسادها، ما يجعل كلّ شيء يعمل كما لو كان موجوداً في «ليمبو»، تتعايش فيه الأشباح والبشر. الشيء الحقيقي والأكيد هو العاطفة، خاصة في الطريقة التي يعبّر بها سكوت ميسكال أيضاً. في الطريقة التي تعكس بها علاقتُهما علاقةَ آدم بوالديه وتكملها، يُنجز هاي نوعاً من تقاطع بين الأجيال (والداه ووالدا هاري)، وصعوبات يواجهها مثليّ الجنس في بريطانيا (مع صلات محتملة بجغرافيات أخرى بعيدة).

قبيل نهايته، يُقدِّم الفيلم تطوّراً غير متوقّع، ربما يكون مبالغاً به بالنسبة إلى بعض المشاهدين، لكنّه ربما يكون مُوفّقاً كختام لائق لقصة شعرية مؤثّرة عن الحب والعلاقات. أكثر من أي شيء آخر، هذه قصة عن ضرورة مدّ يد العون إلى الذين يعانون أوقاتاً عصيبة، وتوحيد الإرادات لمحاربة الوحدة، والتحدّث عن الأمور في الوقت المناسب، وعدم تركها لاحقاً إلى وقتٍ غير مؤكّد، وربما مستحيل.

كما تُعبّر معظم الأغاني المسموعة (والعنوان بطريقة ما)، يمكن قراءة «جميعنا غرباء» كأنه دعوة صادقة ومؤلمة إلى عبور تلك الحدود التي تمنع التواصل مع الآخرين، عندما يكونون في أمسّ الحاجة إلينا، أو العكس. أوضح ما في الأمر أغنية «دائماً في بالي» (Always on My Mind)، بنسخة فرقة Pet Shop Boys، التي يغنّيها آدم مع والديه، في وقت ما. الكثير مما أراد أندرو هاي التعبير عنه موجود في كلمات تلك الأغنية الكلاسيكية (الأشياء الصغيرة التي كان يجب أنْ أقولها وأفعلها/ لم أجد الوقت لها أبداً / كنتَ دائماً في بالي)، بطرق غير متوقّعة. حتى عندما، في النهاية، تَرتفع كبسولة مليئة بحبّ رجلَين إلى السماء، وتنطلق الأوتار في أغنية «قوّة الحب» مباشرة في سطر يقول «اجعل الحب هدفك»، فهذا لا يُشرق مِن نفسه فحسب، بل أيضاً من خلال شبكية عيون الجمهور المحجّبة بالدموع. للحظة، يُستبعد مصاصو الدماء، لهذه اللحظة فقط.

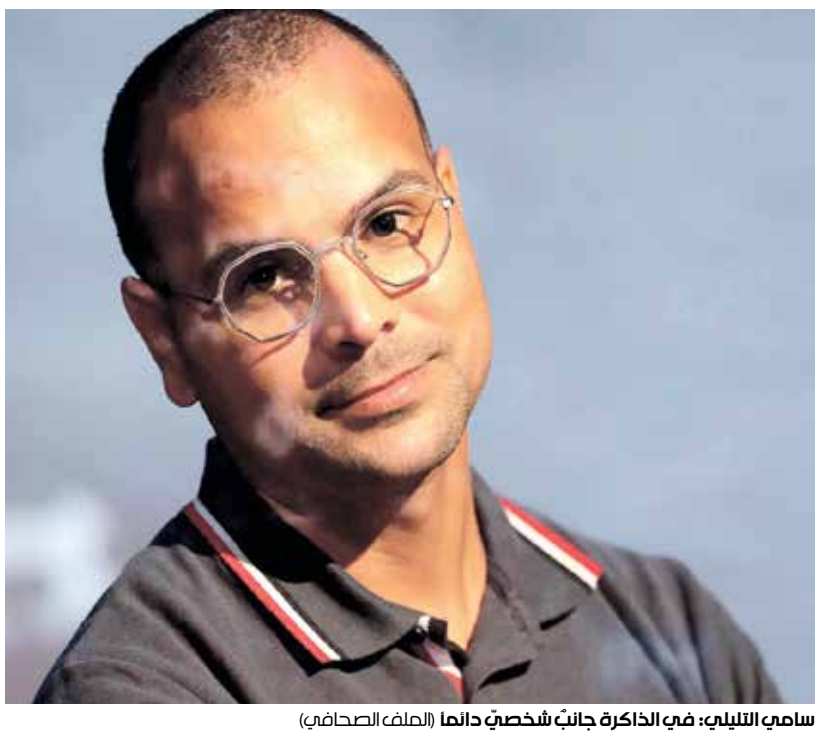
«جميعنا غرباء»: دقّة وسحر يعالجان قضايا غير بسيطة (الملف الصحافي)

حوار أجرته: **أمل الجمل**

بتوغّله في أحوال بلده قبل الثورة وبعدها، يصنع التونسي سامي التليلي نمطاً سينمائياً عبر الوثائقي، لتأريخ ذاكرة فردية بالحكي ولغة الصورة

سامي التليلي [2/1]

«فشلت الثورة بسبب غياب الوعي الفردي والجماعي»


سامي التليلي: في الذاكرة جانبٌ شخصيّ دائما (الملف الصحافي)

قادمٌ من عائلة نقابية معارضة، ومن نوادي السينما. في طفولته، أجاد الحكي لأقرانه، وأضحكهم. منذ تلك اللحظة، قرّر أنْ يكون مخرجاً، لكنّه لم يدرس السينما بل الآداب. له تجارب غير احترافية في سينما «أندرغراوند». أول فيلم أنجزه حين بلغ 20 عاماً. يشتغل على الذاكرة والتاريخ في أفلامه الوثائقية، ويعترف أنّه لا يؤمن بالموضوعية في هذا النوع الفيلمي. للسينما برأيه دورٌ محدّد في إثارة المشاكل، ليبدأ المجتمع بحثه عن حلول. حصل على دكتوراه في الآداب الحديثة من «جامعة إكس» (مرسيليا)، وماجستير في إنتاج الأفلام من «ماتفيلم سكول» (لندن)، وعلى تكوين في الأفلام الوثائقية في «ورشات فاران» (باريس). كاتب حوار ومستشار سيناريو لأفلام عدّة، ومدير فني ومبرمج أفلام في مهرجانات، كـ«أيام قرطاج السينمائية» (2015) و«قابس سينما فن» (دورات عدّة).

بعد فيلمه الطويل الأول «يلعن بو الفسفاط» (2012، «ذهبية» أبوظبي أفضل وثائقي عربي)، استقبل الجمهور سامي التليلي في المطار بفرح كبير. بعد ذلك، لم تكن الأمور مبهجة وسهلة، بل أصعب، إذْ خُلقت عراقيل أمام إنجاز فيلمه الثاني «عالبار» (2019)، الذي استغرق تحقيقه سبع سنوات. تتراوح أعماله وشخصيته بين غضب وسخرية.

■ هل ولدت فكرة «يلعن بو الفُسفاط» مع مولد الثورة وحرق محمد البوعزيزي نفسه في ديسمبر/ كانون الأول 2010؟

الفكرة موجودة منذ اندلاع أحداث «الرديف»، واعتصامات عمّال الفوسفات واعتقالهم عام 2008. حينها، أي قبل 2010، كان التصوير ممنوعاً. لكنّ البعض صوّر الأحداث خلسة بهواتف جوّالة، لم تكن جودتها عالية وصُورها نقيّة. كانت لديّ تجارب في سينما «أندرغراوند»، لكنّي أحببت صُنع فيلم عن هذه الأحداث في إطار السينما الاحترافية، فقيمة الأحداث ستظهر لاحقاً، وسأتركها إلى حين أستطيع تصوير الفيلم الذي أطمح إليه. قامت الثورة، وبدأ مخرجون عديدون تصوير أفلام عنها، بينما فضّلت العودة إلى ثلاثة أعوام قبلها لفهم ما الذي حدث.

■ أحداث «الرديف» عامي 2007 و2008، والحديث عن «القفصة»، مواد صوّرها آخرون. هل كنت تتابع معهم أحداث ثورة عمال الفوسفات واعتصاماتهم منذ ذاك الحين؟

كنت قريباً جداً من الحراك السياسي . الاجتماعي، أو بالأحرى كنت فيه. كنت ضد الدكتاتورية. ولأنّي جزء من هذا، كنت على علاقة بأشخاص يُصوّرون، وبآخرين مرتبطين بالأحداث. منذ ذلك الوقت، كنت أخزّن فيديوهات وصوراً في الأرشيف، إلى أنْ يأتي وقت أستخدمها. للنزاهة والأمانة العلمية، وضعت أسماء مَنْ صوّر هذه الأحداث في الجينيريك.

■ للبناء السردي طبيعة شديدة الخصوصية، إذْ يستند على الشعر الذي يقترب أحياناً من «الراب» للتعبير عن حال البلد، فيُخبر عن غناها بثرواتها وفقر أهلها، وذهاب الثروات إلى جيوب الرأسماليين. كيف وُلد هذا الخيط، الذي يمسك الحكاية في نسيج قوي؟ هل صوّرت مع الشخصيات المختلفة، ثم بدأت تفكّر في الأسلوب، ثم ولدت فكرة الكلمات الغنائية التي كتبتها أنت؟

البناء السردي مستوحى من التجوّل في جنوبي تونس، ويشبه إلى حدّ الحكواتي في مصر، أو السيرة الهلالية. هناك ترابطٌ وتشابهٌ بين جنوبي مصر وجنوبي تونس، أقصد الحكواتي الشعبي في تونس، الذي يروي الحكايات ويمتلك جانباً بطولياً ملحمياً. ليس «راب»، بل أدب شفهي للمنطقة. صغيراً، كنت أزور «قفصة»، وأستمع مع والدي وأقاربي إلى حكواتي الأدب الشفهي. من هنا، كان استلهام أسلوب السرد. لكنّ صعوبة الوثائقي كامنةٌ في أنّ هناك تصوّراً نظرياً أولاً، وعند الذهاب إلى مكان التصوير أو المونتاج، يكتشف المخرج أنّ هذا التصوّر غير مناسب. إذاً، لا بُدّ من البحث عن طريق أخرى. لم أكن واثقاً في أنّ هذا الأسلوب السردي سيكون صالحاً تماماً، فصوّرت مع أشخاص، وفي المونتاج ولّفت بعضهم مع بعض توازياً.

■ عندما لم يتذكّر أحد المشاركين في فيلمك تفاصيل الحدث، شغّلت مقطع فيديو صوّرته مع آخر (المُدرّس). هل تثق بالذاكرة؟ هل تعتبر أنّ ما قاله البطل . المُدرّس وثيقة؟ ما الذي يجعلك تثق بالذاكرة؟ أم أنّك وظّفت تلك التكئة لمنح الفيلم مزيداً من المصداقية والسينمائية؟

هذا ليس عدم ثقة فقط. أردت إثبات أنّ في الذاكرة جانباً شخصياً. الذاكرة بطبيعتها شخصية. هذا هو الفرق بين الذاكرة والتاريخ. حتى عندما نقول «ذاكرة وطنية» أو «ذاكرة جماعية»، هذا يعني أنّ فيها جانباً ذاتياً. حين نستخدم كلمة ذاتي، هناك أحاسيس وانعكاسات وانكسارات هذا الشخص. أعتبر تلك اللحظة من أهم لحظات الفيلم، لأنّ الشخص الذي عاش الأحداث جعلته شدّة الصدمة ينسى هذا. أهمية المشهد أيضاً أنّ الصدمة يلزمها وقت لتجاوزها. هذا ليس معناه أنّي أثق بالذاكرة، لكنّي أريد أن أُري الناس الذين عاشوا هذه التجارب أنّه عندما نضع أشياء عدّة من الذاكرة جنباً إلى جنب نحصل على صورة مقرّبة لما صار، وفي الوقت نفسه أضفي مصداقية على المدخل السردي الذي اخترته.

■ حينما تتأمّل الفيلم الآن، وترى الحالة التي وصل إليها المجتمع حالياً، بماذا تشعر؟ بالإحباط، أم بأنّ السينما لم تقم بدورها؟

الإحباط موجود، طالما الشعور موجود. السينما قامت بدورها، لكنّ الوعي الاجتماعي والثقافي والفكري في تونس تدنّى. هناك وعي عال في وقت ما، لكنّه تدنّى لاحقاً، عند الطبقة السياسية الحاكمة، وعند الناس الذين يعتبرون أنفسهم من النخبة. للأسف، لم يكن أمام الثورة في تونس غير الفشل، بسبب هذا التدنّي، الراسخ إلى الآن. دور السينما إثارة المشاكل كي يأتي المجتمع بحلول. دورها محدود. أيضاً، لم يكن هناك وعي بأهمية هذا النوع من الأفلام التي نصنعها. فُرضت فرضاً على الذائقة الفنية والفكرية. هناك كثيرون يفضّلون نوعاً آخر للمُشاهدة، غير الأفلام التجريبية التي تختارها أربعة خمسة مهرجانات مُصنّفة من الصفّ الأول. لم يكن هناك وعي بذلك حتى في صناعة السينما في تونس.

■ هل تتذكّر شعورك حين نال الفيلم جائزة أبوظبي بأنه أفضل وثائقي عربي؟ هل أثّر ذلك على شعورك وإيمانك بالسينما؟

مرّرت في ظروفٍ صعبة جداً على المستوى الشخصي قبل إنجاز الفيلم وبعده. حتى بعد حصولي على الجائزة. الشعور متناقضٌ ومتداخل، إذْ إنّي فرحت، وفي الوقت نفسه شعرت بالضياع بسبب تلك الفترة التي كانت تمرّ فيها تونس. الجائزة منحتني شعوراً بالفرح والفخر، وأعطتني جرعة تنفّس. في تونس، أثار الفوز فرحاً أكبر، فعام 2012 كان فترة مَدّ وجزر. هناك أناس استقبلوني في المطار (يضحك). كانت مشاعر طيبة كثيراً. لكنْ، بعد 12 عاماً، تغيّرت أمور كثيرة. كنت أتخيّل أنّ الأمور ستصبح أسهل بعد جوائز «يلعن بو الفسفاط»، لكنّها باتت أصعب. كنت أتوقّع أنْ أثبت وجودي كمخرج، وأنّ التعامل مع الفيلم الثاني أسهل. لكنّ الأمور تعقّدت كثيراً، وحدث العكس. مع «عالبار»، كانت هناك محاولات غير بريئة لئلا يُنجز الفيلم.

■ متى ولدت فكرة «عالبار»، أو «على العارضة»؟ في طفولتك، أو في فترة السجن لعامين كعقاب لك بعد مباراة الطفولة التي انتهت في قسم الشرطة، وقرأت عن تحطّم وهم حصول تونس على كأس العالم عام 1978؟ ما الذي أحيا عندك ذكرى هذا الموضوع؟ مشاركة تونس في كأس العالم 2018، في روسيا؟

هناك طرق عدّة للاشتغال على الأفلام. هناك من يتتبّع «التريند» في السوق لاختيار مواضيع. مثلاً، تكون أحياناً فترة إرهاب، أو اهتمام بالحقوق الفردية أو حقوق المرأة. أنا لا أعطي دروساً لأحد، لكنّي لا أعمل بهذه الطريقة. هذا خيار شخصي مقتنع به. عندي رؤية للأشياء. لا أحبّ الانخراط في ما يطلبه المتفرّج أو المموّل أو المهرجانات. هذا يُصعّب المهمّة عليّ.

الشغف عندي موجود في الذاكرة والتاريخ، فأحدهما غير مفصول عن الآخر. أتصوّر أنّ هذا مشتركٌ بين شعوب المنطقة العربية. المشكلة علاقتنا بالتاريخ. في كلّ مرة يُكتب التاريخ، يُطوَّع لهدف سياسي أو شخصي، فكلّ حاكم تقريباً يحاول كتابة تاريخه. لدينا في تونس علاقة غريبة بالذاكرة. لو أنّك تتأمّلين كمية الأمثال الشعبية التونسية في علاقتها بالذاكرة، تكتشفين أنّها رهيبة. يمكن عمل بحث أنثروبولوجي مهم في هذا الموضوع. تجدين أمثالاً كـ: «اللي فات مات»، أو «خلاص.. راح هذا الموضوع. راح ولا فائدة في إعادة فتحه». بعد ثورة 2010، توقّعت أنّ الأمور لن تنجح، رغم أنّي كنت في حياتي أناضل من أجل الديمقراطية والتعددية، ومن أجل أنْ يعيش المواطن التونسي في مجتمع عادل وفي ظلّ مؤسّسة تحكم بالعدل وفي ظلّ الحرية والتعددية. لكنْ، لمّا صارت الأحداث، ورغم أنّي طرف فاعل فيها، لم أكن سلبياً، لكنّي توقّعت أنّ الأمور لن تنجح، لأنّ هناك زخماً فكرياً فُقِد في وقت ما، ولأنّ النضج الفكري لم يكن متوفّراً. كانت هناك حلقة مفقودة في الذاكرة، فجيل فترة الثورة، الذي تتراوح أعمار أبنائه بين 25 و27 عاماً، كَبُر. عاش طفولته ومُراهقته في فترة حكم بن علي، بينما كان تاريخ تونس يتوقّف مع التاريخ الرسمي عند نهاية الاستعمار، ومع قدوم بن علي. فترة دامت 30 عاماً. فترة حكم بورقيبة والصراعات على السلطة، وتلك الحاصلة في حرب التحرير. كلّ هذا مغيّب، وجزء من ذاكرة هذا الجيل بات مغيّباً. بمعنى آخر: هناك جانب من حياة الفرد غير موجود.

«عالبار»

فيه، يبحث سامي التليلي في ذاكرة والدته عن جواب واحد عن سؤال واحد: لماذا تغيب الوالدة عن المباريات كلّها لكرة القدم، خاصة تلك التي يشارك فيها المنتخب التونسي؟ لكنّ نَبشاً كهذا غير متوقّع في سؤال عائلي بحت، وغير باقٍ أسير علاقة ابن بأمّه، وغير موثّق خبريات وانفعالات تتعلّق بالسؤال الذي يكشف سريعاً عن الفضاء المنْوي التوغّل فيه، وعن الذاكرة التي يُراد ولوجها.