سينما

راسل كرو في «كلاب نائمة»

براعةُ أداء رغم كلّ شيءٍ

في «كلاب نائمة»، يؤدّي راسل كرو أحد أفضل أدواره السينمائية في الأعوام القليلة الفائتة، مستعيداً بفضله تألّقاً تمثيلياً في أفلام سابقة

أشرف الحساني

راسل كرو: براعة تمثيل في تقديم شخصيات (أنجيلا وايس/فرانس برس)

يعيب نقّاد سينمائيون على راسل كرو تراجع أدائه في الأعوام الأخيرة، تحديداً منذ دوره المختلف في «المُجالِد» (2000) لريدلي سكوت، الذي وضعه في مصاف الممثلين الموهوبين الأكثر تأثيراً في هوليوود. لكنّ قولَ النقّاد هذا يبقى حديث ليلٍ يمحوه النهار. فالرأي وحده غير كافٍ لتقديم حقائق عن شخصية، فرضت نفسها بقوّة أدائها وحركتها، لأنّ المسألة رهنٌ بتقديم تحليل مُستفيض، يطرح أدواره في أفلامه المُنتقَدة، وتفكيك ميكانيزمات الأداء، لمعرفة العطب الكامن في ذلك. من يعُد إلى أفلام أخيرة له، يجد أنّ سيناريوهاتها غير قويّة، ولا تتمتّع بجاذبية بصرية، أو استفزاز سينمائي، يجعل الممثل يُقدّم أداءً مختلفاً للشخصية. السيناريو عامل فنّي مُساعد للممثل، ليُحقّق حضوراً ويصنع بهجة. والنصّ يرسم للممثّل بنية تخييلية وقاعدة سينمائية ليتمكّن منْ أنْ يبني في ذاته ملامح الدور، قبل بدء التصوير.

لكنّ اختيار راسل كرو لتأدية الدور الأساسي في «كلاب نائمة» (2024)، للراقص والمخرج آدم كووبر، موفّق في الكاستينغ، رغم أنّه يطرح أسئلة كثيرة عن براعته في أداء أدوار مركّبة كهذه، وقدرته على تقديم جديد سينمائي يُعوَّل عليه جمالياً. الاختيار رهنٌ بمدى قدرة جسد الممثل على أداء دورٍ يليق بالشخصية، فالأدوار الساقطة من فَوق لا تُحقّق أيّ تأثير على الممثل. لذا، يبدو الدور الجديد (روي فريمان) أنضج وأكثر ملاءمة مع عمره وتاريخه وذاكرته. دور مُركّب، يقترب من «عقل جميل» (2001) لرون هاورد، يجعل الممثل أنضج في التعامل مع هذه الأدوار، مُعطياً إياه قيمة مضافة، تجعله يخرج من شخصيات كثيرة لم ينجح في تأديتها، بسبب هشاشة النصّ وارتباكه.

في «كلاب نائمة»، مُحقّق استخباراتي يفقُد ذاكرته بسبب ألزهايمر، ويتورّط مجدّداً في تفكيك جريمة قتل شارك فيها. مُضطرّ الآن إلى تفكيك ملامحها وخيوطها، كي لا يُعدَم مُتّهم بارتكابها. لأنّها مصابة بألزهايمر، تجد الشخصيةُ القضيةَ أداة تحرير للخيال وتنشيطٍ للذاكرة، عبر صُوَر ومشاعر واستيهامات وخيالات. في بدايات جديده، يبسط كووبر الحكاية بطريقةٍ رتيبةٍ، تُتيح للمُشاهد معرفة أحوالها، محاولاً بناء قاعدةٍ بصريّة لما ستتأتى عليه لاحقاً عملية الفهم. تُصوّر المَشاهد معاناة الشخصية مع المرض، وطريقة عيشها، والألم الذي يُحدثه إرسال الأشعة إلى الدماغ. في غالبية المشاهد الأولى، يُقدَّم الفيلم كأنّه مؤسَّسٌ على الأداء. فالصُوَر لا تقول شيئاً، والألوان الطبيعية تُحاول القبض على صورة مُبهمة، تضع المُشاهد في النسق البصري لاكتئاب الشخصية.

يبدو أداء كرو ثقيلاً ومُذهلاً في تقديم شخصية المريض، مع أنّ مَشاهد وحركات تتكرّر. الصورة السينمائية تُضمر أكثر ممّا تُظهر، وتُقدّم. وفق طريقةٍ مينيمالية. بعض أنفاس الفيلم، من دون الإعلان عن وجوده الحقيقي. الرغبة في البحث عن جماليات سينمائية مُبتكرة بارزةٌ في أكثر من مشهدٍ، لكنّ بساطة السيناريو وتكرار الفضاءات لا يُعطيان لكووبر إمكانية اجتراح أفق سينمائي مُختلف. لاحقاً، يكشف الحَوارُ المستورَ، بما يُقدّمه من ملامح للشخصيات، فاضحاً أسرارها. جسد الممثل يصبح المختبر البصري الذي منه ينكشف كلّ شيء. إنه جسد مفتوح يُنتج الصُوَر، ويراكم الخيالات، ويُبدع المشاعر، إلى درجةٍ تبدو فيها الشخصيات الأخرى مساعدة في تقديم الحكاية لا أكثر.

تتكرّر هذه الطريقة في أفلام سينمائية هوليوودية كثيرة، خاصّة حين يكون كلّ شيء رهن أداء الممثل، لأنّه يحمل عناء الفيلم بجسده، ويبتكر بطريقةٍ خفيّة حركات وصُوَر. هذا نوعٌ يحاول فيه المخرج الاستفادة بقوّة من شعبية الممثل وشهرته وتأثيره على الفرد. لذا، تُكتب الأفلام خصّيصاً بوجوهٍ إيقونية في السينما الأميركية. وجود راسل كرو في فيلم كافٍ للبحث عن مشاهدين جدد، وقابل للحصول على جوائز، لأنّ له باعاً طويلاً في السينما الأميركية، وقدرة كبيرة على التأثير في المُشاهد.

للتشويق بُعدٌ مركزيّ، كما في بقية الأفلام الهوليوودية. لكنّه هنا أكثر اتصالاً بعنصر الحكاية، إذْ لا يرتبط بأداء الممثل فقط، بل بقدرته على خلق نسق تخييلي يشدّ المُتلقّي، ويجعله سادراً في مكانه، محاولاً ترميم الحكاية في ذهنه، وتتبّع أنماط الصُوَر والمسار التراجيدي الذي تقطعه الشخصيات.

العالم يحترق وهذا مُعاشٌ كلّ يومٍ

نديم جرجوره

العالم يحترق. يستحيل عدم التأثّر من التأثيرات المدمِّرة للحريق، فالنار أقوى من أنْ يخمدها تفاؤلٌ وإيجابية، يحضران في نفوس وتفكير، لكنّ المُلاحَظ على من يدعو إليهما أو يعيشهما شيءٌ من ادّعاء وتحايل، على الذات أولاً، وإنكار للواقع. السينما والتلفزيون الأميركيان دليلٌ على قول هذا، منذ سنين. استعادة أفلام ومسلسلات قديمة تكشف انهيار اجتماع أميركي في عنفٍ وخراب، وهذا غير حاجب التنبّه إلى إنتاجات مهمّة للبلد في ثقافةٍ وفُنون وعلوم وتكنولوجيا، يُفترض بكثيرين وكثيراتٍ الاستفادة منها. الأمثلة كثيرة. مسلسلات وأفلامٌ، مُنتَجة قبل أعوام، تروي حكايات. حالات أفرادٍ يعانون بطشاً في عائلة، وإهمالاً في اجتماع، ولامبالاة في طبابة، وتمزّقاً في علاقة، وبؤساً في يوميات، وشقاءً في انفعال. نظامٌ متكامل، في السياسة والاقتصاد والإعلام تحديداً، يُرهِق أناساً، دافعاً إياهم إلى قعرٍ غير متناهٍ، أو إلى موتٍ بطيء، وهذا أكثر أدنيَّة من كلّ موتٍ آخر، عزلةً أو انتحاراً. ذكر مثلٍ أو أكثر غير مهمّ، فالذاكرتان، الفردية والجماعية، غنيةٌ بعناوين تسبق الحاصل راهناً، أو تعاين بعض الآنيّ لحظةَ اشتغالها. تحقيقات بوليسية في جرائم، منها «اختفاء أفراد»، تكشف كمّاً مُخيفاً من ضغوط عائلة وجماعة ونظام حاكم. متحكّم. هذا مثلٌ على نوعٍ واحد، والأنواع البصرية حاضرةٌ في سياق كهذا: دراما طبية، دراما إطفاء، إلخ. لكنّ هَذا الكمّ نفسه دافعٌ إلى سؤالين: إلى أي حدٍّ يُمكن اعتبار أعمال كهذه «صادقة» في نقلها الواقع، أو بعضه على الأقلّ؟ إنْ يُنقل بعض الواقع فقط، ألن يُخيف المرويُّ رغم قلّته، لما فيه من بشاعةٍ وقهرٍ ودمار في ذاتٍ وروح وانفعال وبيئة؟

يُقال أحياناً إنّ المرويّ في أفلام ومسلسلات، كما في رواياتٍ ومسرحيات مثلاً، غير صائبٍ كلّياً، فخيال الفرد غير محدود، وقدرته على ابتكار لاواقع وسرد لا حقيقة غير مختلفة أبداً عن قدرته على صُنع واقع وسرد حقيقة (أو شبه حقيقة، فالفرد مخادع وكاذب، عامة). مع هذا، مشاهدةُ المرويّ تُصيب كياناً بشرياً يعاين يومياً أهوال حروب وانهيارات في بقاع العالم، والإصابة خانقةٌ، والمعاينة، التي يُضاف إليها مشاهدة أفلام وأعمال كهذه، تزيد من ضيق المساحة الممتدة بين جدران غرفة، وفراغ شارع، وسهر في حاناتٍ يرتادها أناسٌ، لكنّها فارغة من كلّ أحدٍ، ومن كلّ شيء.

«شمس المستقبل» لناني موريتي

استنزاف إبداع أو محاولة إعلان شغف بالسينما؟

عبد الكريم قادري

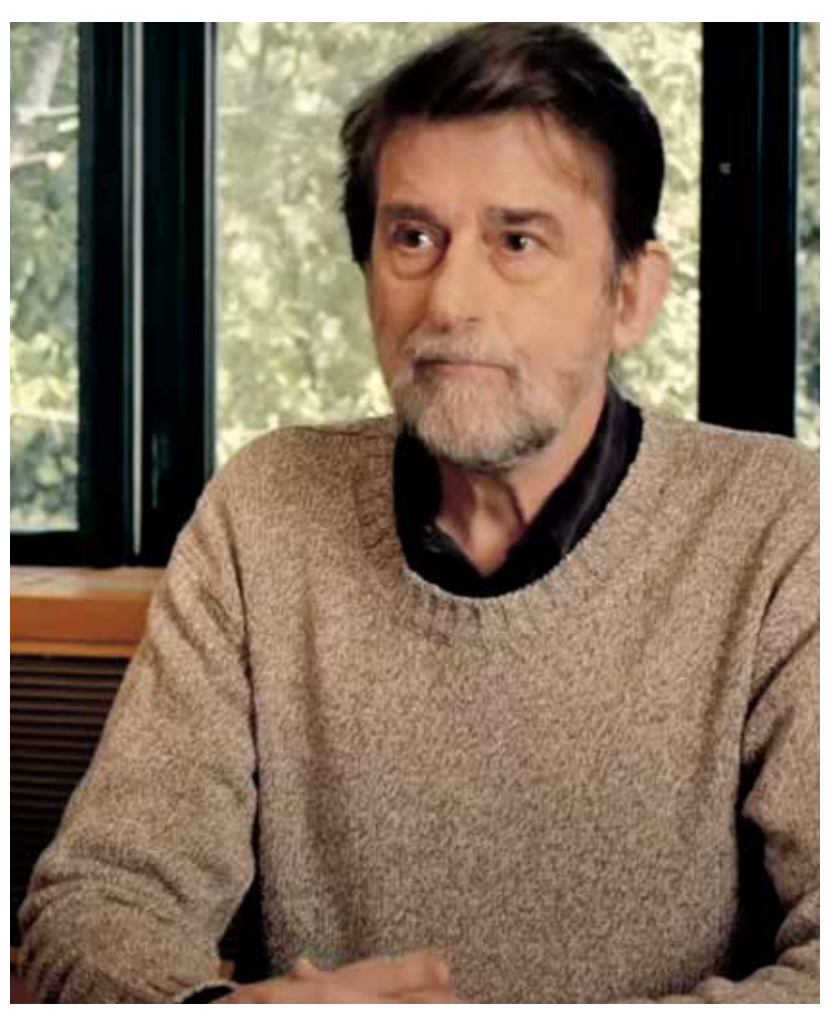
عاد الإيطالي ناني موريتي، في «شمس المستقبل» (2023)، إلى الماضي، لتناول أعطاب فيه، وتصحيح ما يجب تصحيحه بحسب تقديره السينمائي. محاولة يائسة وحالمة للتنصّل من تبعات الحاضر وأزماته الكثيرة والمتراكمة، والمهدِّدة لمنطلقات السينما التي عاش ويعيش لها. «شمس المستقبل»، المشارك في المسابقة الرسمية للدورة الـ76 (16 . 27 مايو/ أيار 2023) لمهرجان «كانّ» السينمائي، فيلم داخل فيلم، أو استحضارٌ للسينما كصناعةٍ. هذا قالب شكلي، استعاره موريتي ليؤثّث أحداث فيلمه، بالرجوع إلى عام 1956، حين واجهت المجر الاتحاد السوفييتي، الذي ردّ بجرائم وقتل وتشريد. أراد المخرج جيوفاني (موريتي نفسه)، إنجاز فيلم نقدي لتلك الحقبة، عبر التغزّل بالشيوعية، ومحاولة عزلها وفكّ ارتباطها بالاتحاد السوفييتي، بقيادة ستالين، الذي يكرهه جيوفاني، مُظهراً ذلك في عزله والانتقاص من دوره، والقفز على أحداثٍ تاريخية.

كما صَوّر لحظات مهمّة، تحرّر فيها الحزب الشيوعي الإيطالي من الحزب الشيوعي السوفييتي. هذا في سياق زيارة فريق من السيرك المجري إلى روما قبل الانتفاضة، يفاجأ أعضاؤه بهجوم السوفييت على بلدهم. عندها، تحاول فيرا (باربورا بوبولوفا،) تحريض الحزب ليقف إلى جانب المجريين ضد السوفييت، لكن سكرتيره إنيو (سيلفيو أورلاندو)، يرفض، منتظراً الضوء الأخضر من قيادته العليا لإصدار بيان. ينشأ حبّ بينهما، متداخلٌ وغير مفهوم، لكنّه قوي ومُعبّر، يعكس عواطف مخرج الفيلم في فيلم جيوفاني، الذي تجمعه علاقة مضطربة مع زوجته باولا (مارغريتا باي)، منتجة فيلمه. تعمل باولا على هجره، بعد 40 سنة على زواجهما. ابنته إيما (فالنتينا روماني)، تُغرَم برجلٍ يكبرها سنّاً، وتريد الزواج به. يُسجن المنتجُ الأساسي، الفرنسي بيار كامبو (ماثيو أمالريك)، الذي حاول عقد صفقة مع «نتفليكس» لشراء الفيلم وعرضه في أكثر من 190 دولة. هذه كلّها معطيات تحاصر جيوفاني، الواقف على فيلم تُنتجه زوجته بشكل مستقلّ عنه، يتناول مَشاهد عنيفة، رفضها وحاول إقناع مخرجها بضرورة تغييرها، لأنها غير مبرّرة، ولا تستند إلى معانٍ سامية. لذا، استحضر جهات وأسماء عدّة لتحليل المشهد وفهمه، وحاول الاتصال بمارتن سكورسيزي ليشرح له موقفه من المشهد.

روى موريتي قصّة متداخلة ومؤلمة ونقدية لما آل إليه المجتمع، وما وصلت إليه صناعته السينمائية، التي باتت المنصّات، كـ«نتفليكس»، تتحكّم بها وتسيطر عليها. عَكس مشهدٌ، يجمع جيوفاني بممثلين من المؤسّسة، فكرها وتوجّهها وطريقة عملها، وسعيها إلى جعل السينما مادة سريعة الاستهلاك، وتحويل دور المخرج إلى آلةٍ بلا معنى وتوجّه، لا يملك فيها رأياً أو فكراً أو توجّهاً فنياً. هذه صرخة كبيرة وقوية أطلقها موريتي لإيقاظ العالم وتنبيهه إلى الصناعة السينمائية التي بدأت تتلاشى وتذهب إلى جهاتٍ غير أمينة، تعكسها آليات ترفيه عدّة، جاعلةً منها آلة ربح فقط لا تُقدّم شيئا للمجتمعات. آلة تجرّد السينما من فكرها وجمالياتها وأنفاسها النقيّة، فتُصبح جسداً بلا روح، يتحكّم فيه الربح المالي.

رغم محاولته إنجاز فيلم يعكس شغفه بالسينما، لم يوفّق موريتّي في جوانب عدّة: غُيِّبت آليات ونظم فنية تخلق اللغة السينمائية النقية وتسمو بها عالياً وتعطيها فنيّتها وفتنتها المطلوبتين، إذْ هناك حشو واضح في مَشاهد عدّة، واعتماد حوارات طويلة. هذا غيّب الصورة السينمائية الناطقة، وخلق مبالغات كثيرة قوّضت جهود المخرج، وأخرجت النصّ من السكة الحقيقية للتلقّي، كمشهد تدخل جيوفاني في عمل مخرج ثان لتغيير مشهد العنف، ففيه مبالغات غير مُبرّرة، كان يُمكن تناولها سريعاً، ما يقوّي فكرته النقدية ورؤيته الإخراجية. كما أظهر تفاصيل مملّة ومكرّرة ومُبالغ فيها، فانعكست المشكلة، التي نبّه إليها، في مشهد موريتي نفسه، الذي أراد معالجة فكرة، فوقع في قلبها.

سلبيات أخرى جعلت الفيلم عادياً: استعارة موريتي قوالب سينمائية مُكرّسة، وجمل جاهزة، ومشاهد عادية. هناك إحساس بأنّ موريتي (شارك في كاتبة السيناريو مع فرانشيسكا مارتشيانو وفيديريكا بونڤريمولي وفاليا سانْتيلا)، بنحت في صخر، ولا يستمتع بما يقدّمه، فلا جديد سينمائياً في النص والشكل، والمشاهد غير نقية، لا تمنح جديداً. كرّر نفسه في مشاهد مأخوذة من فيلمين سابقين له: «مفكرتي العزيزة» (1993)، المتطابق معه حتى في الملصق، و«إبريل» (1998). هناك تقاطع مع «أمي» (2015)، وفيه نقدٌ لاذع لمظاهر سلبية باتت سائدة في الغرب. هذه معطيات توحي بأنّ موريتي يستنزف طاقته الإبداعية، ويحاول العودة إلى مباهج السينما وأضوائها، لكنّه لم يستطع، لعجزه عن تقديم مواضيع جديدة تقطع مع الماضي وتقدّم لذّة ضرورية لمن يبحث عن الجديد. هذه مشكلة أساسية حاول مُداراتها باستحضار الكوميديا العبثية، وتمجيد الماضي، والتنبيه إلى مخاطر أفول الفنّ السينمائي. ورغم أنّها مواضيع جيّدة، أدخلتها طريقة المعالجة العادية والمصطنعة والمكرّرة في العاديّ. رغم المطبّات الكثيرة، الفيلمُ معقول، وفيه جماليات عدّة، كالتمثيل. أداء موريتي دور جيوفاني بدا كأنّه يعكس فيه ذاته وشغفه بهذا الفن، فكان مُقنعاً وبسيطاً وغير مفتعل. مارغريتا باي تفاعلت مع الموضوع، وعكست دور الزوجة الراغبة في الخروج من دائرة رسمها لها زوجها، وتريد أنْ تستقلّ بذاتها وكيانها، ولو بعد 40 سنة زواج. الحماسة نفسها عكستها الممثلة باربورا بوبولوفا، بإظهارها بملامحها الساحرة دور ممثلة عنيدة، صاحبة منطلق نقدي ومجادل، فقطعت الصلة بين شخصية الفتاة الشيوعية في فيلم جيوفاني، وشخصيتها في «شمس المستقبل».



ناني موريتي في «شمس المستقبل»: بداية افول؟ (الموقع الإلكتروني للمهرجان الالماني CineMare)

> تناولُ أعطاب الماضي لتصحيح ما يجب تصحيحه سينمائياً

أفلام جديدة

■ La Plus Precieuse Des Marchandises

فيلم تحريك لميشال هازانافيتسيوس، أصوات جان. لوي ترانتِنيان ودومينيك بلان (IMDb) وغريغوجي غادوبوا ودوني بودواليدس: في باريس، يُلقي نازيون القبض على عائلة يهودية، مُكوّنة من أب وأم وأطفال حديثي الولادة، ويُرحّلونهم في القطار إلى أوشفيتز. في الطريق، يرمي الأب أحد أطفاله بأمل إنقاذه من الموت. امرأة حطّابة تظنّ أنّ القطار مليء ببضائع متفرّقة، لكنّها تشاهد الطفل مرمياً منه في الثلج، فتهرع إليه وتتبنّاه وتُربّيه كأنّه ابنها.

■ Kinds Of Kindness

ليورغوس لانتيموس، تمثيل إيما ستون (FilmMagic) وجو ألوين: في جديده هذا، يروي لانتيموس ثلاث قصص: رجلٌ يحاول السيطرة على حياته، وشرطيّ يشعر بالقلق من عودة زوجته المفقودة لكنْ بشكل مختلف، وامرأة مُصرّة على العثور على شخصٍ يتمتّع بقوّة خاصة.

■ Shaitaan

لفيكاس باهل، تمثيل جانكي بوديفالا (IMDb): تصبح رحلة هروب عائلة (لا يهمّ معرفة سبب الهروب) مُرعبةً، عندما يستحوذ أحد المتطفّلين على جثة ابنتها المراهقة، ويضعها تحت رحمة أوامره الشريرة على نحو متزايد.