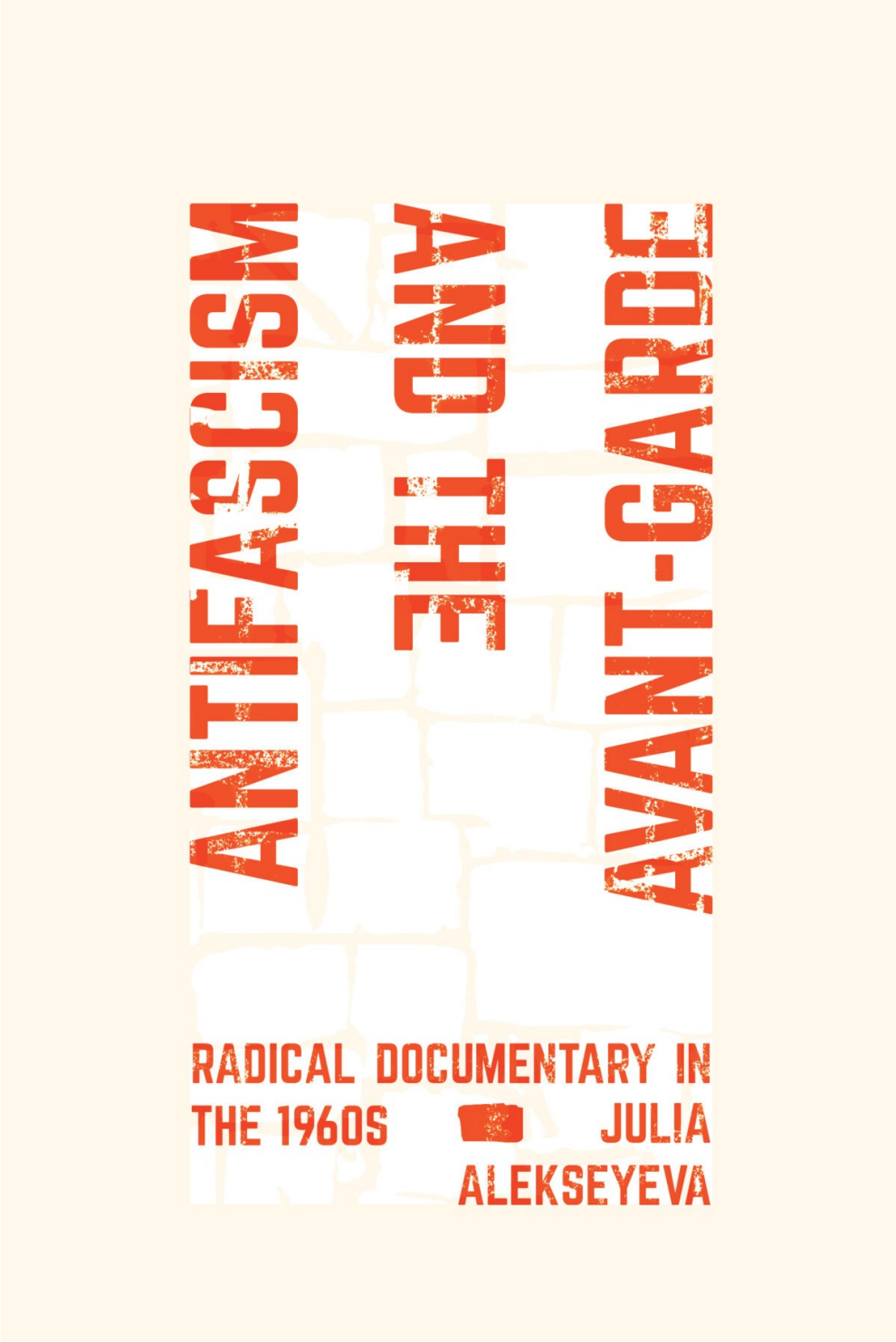
مقابلة مع جوليا أليكسييفا، أجرتها كريستن ر. غودسي لمجلة jacobin ونشرت في ١٩/٢/٢٩٢٥

في ستينيات القرن الماضي، أحدث صانعو الأفلام اليساريون من فرنسا إلى اليابان ثورة في عالم الأفلام الوثائقية. لم تكن مناهضة الفاشية مجرد إرث من الأجيال السابقة، بل كانت رسالة نقلها الطليعيون إلى الشاشة.

قام صانعو الأفلام اليساريون في الستينيات بإحداث ثورة في فن الفيلم الوثائقي. مستلهمين في كثير من الأحيان من الفن الراديكالي للاتحاد السوفيتي في عشرينيات القرن الماضي، تجرأ المخرجون في دول مثل فرنسا واليابان على تحويل السينما إلى سلاح قوي في النضال ضد الفاشية، حيث دمجوا الخيال مع الواقع، والسريالية مع الواقعية الجديدة، بهدف زعزعة طرق الحياة والرؤية والتفكير اليومية.

من خلال تحليل دقيق لأعمال ماتسوموتو توشيو، وجان-لوك غودار، وكريس ماركر، وأنييس فاردا، وهاني سوسومو، وآخرين، تُظهر جوليا أليكسييفا أن الأفلام الوثائقية الطليعية في الستينيات لم تهدف إلى تلقين المشاهدين أيديولوجية "الحقيقة"، بل سعت إلى الكشف والاغتراب، حتى يتمكن المشاهدون من الاقتراب من وسائل الإعلام الرأسمالية والإمبريالية والفاشية بوعي نقدي.

لذلك، يقدم كتاب أليكسييفا الجديد "مناهضة الفاشية والطليعة: الفيلم الوثائقي الراديكالي في الستينيات" تصورًا بيئيًا عابرًا للحدود للفن المناهض للفاشية. وقد أجرت كريستن غودسي مقابلة معها لمجلة *Jacobin* لمناقشة دراستها وكيف يتردد صدى هذا النوع من صناعة الأفلام بعمق في عصرنا الحالي.


ANTIFASCISM
AND THE
AVANT-GARDE
RADICAL DOCUMENTARY IN
THE 1960S
JULIA
ALEKSEYEVA

على الرغم من أن كتابك يركز على الستينيات، حيث تعامل جيل ما بعد الحرب مع الإرث النفسي للحرب العالمية الثانية وتجليات الامتثال والجمود والطاعة المدنية المفرطة التي جعلت النازية ممكنة، لم أستطع إلا أن أفكر في مدى ارتباطه بسياساتنا الحالية، على الرغم من الاختلافات التاريخية. يمثل المصطلح المستخدم في العنوان دائمًا موضوع اهتمام كبير لقرّاء *Jacobin*، وقد اخترت استخدام مصطلح "مناهضة الفاشية" في عنوان كتابك. إلى حد ما، تتحدثين حرفيًا عن الفاشية في منتصف القرن العشرين، لكن هناك مصطلحات أخرى ربما كانت مناسبة أيضًا، مثل "مناهضة الإمبريالية" أو "إزالة الاستعمار" أو "مناهضة الرأسمالية" أو "الاشتراكية" أو "الشيوعية"، وغيرها. لماذا فضّلتِ مصطلح "مناهضة الفاشية" على غيره؟

كانت أولى النسخ من هذا المشروع تصف ببساطة الأفلام الوثائقية التي أتحدث عنها بأنها "سياسية". كان هذا تصنيفًا أكثر غموضًا. لكن كلما تعمقت في الأرشيف، أدركت أن جميع الشخصيات التي كنت مهتمة بها ، ماركر، ماتسوموتو، هاني، فاردا، وغيرهم ، كانوا يعتبرون أنفسهم اشتراكيين أو "شيوعيين غير تقليديين"، حيث إن معظمهم انفصل عن الأحزاب الشيوعية التقليدية بحلول أوائل إلى منتصف الستينيات.

لكن القصة لم تنتهِ عند هذا الحد. واصلت البحث واكتشفت أن جميع الشخصيات التي صنعت أفلامًا وثائقية راديكالية حقًا (راديكالية من الناحيتين الشكلية/الجمالية والسياسية، باعتبارها عملية اقتلاع) في الستينيات كانت تتصارع مع إحساس بالتواطؤ في فظائع الحرب العالمية الثانية. كان هذا واضحًا بشكل خاص في اليابان، حيث لم يكن هناك شك في أن اليابانيين كانوا معتدين متطرفين على الساحة الجيوسياسية.

ومع ذلك، كما هو الحال في اليابان وألمانيا الغربية، كان هناك ميل إلى كنس أي ذكرى للحرب العالمية الثانية تحت السجادة، كما لو أن المواطنين العاديين أرادوا أن ينأوا بأنفسهم تمامًا عن الذكريات المحطمة لماضيهم المؤلم. كان اليساريون يمقتون هذا. يمكنني أن أتخيل مدى التشوش الذي قد يسببه ذلك ، أن يكون لديك كل هذه المشاعر المعقدة، ولكن تعجز عن مواجهة الأمور التي فعلها جيل والديك خلال الحرب.

كان هذا الحال أيضًا في فرنسا، حيث أرسل نظام فيشي أكثر من 75,000 يهودي إلى معسكرات الموت. خلال تلك الحقبة، كان يُنظر إلى الجنرال شارل ديغول باعتباره محرر فرنسا، وكان اسمه دائمًا مرتبطًا بالمقاومة ضد النازيين.

تخيل إذن أنك في الستينيات، بعد خمسة عشر عامًا من الحرب، وفرنسا ترتكب انتهاكات فظيعة لحقوق الإنسان في الجزائر. أو تخيل أنك في اليابان، حيث مرت خمسة عشر عامًا فقط على المادة التاسعة من الدستور "الديمقراطي" الجديد التي تنص على أن اليابان ستكون دائمًا "دولة مسالمة" وتحظر الحرب كوسيلة لتسوية النزاعات، ثم تقوم الحكومة نفسها بعد ذلك بتوقيع معاهدة قابلة للتجديد مع الولايات المتحدة، تربط الدفاع العسكري الياباني والنجاح الاقتصادي بالولايات المتحدة الساعية للحروب، وتجبر اليابانيين على قبول القواعد الأمريكية على أراضيهم.

يمكنك أن تتخيل مدى الغضب والارتباك والرعب الذي كان يشعر به هؤلاء المخرجون، الذين كانوا غالبًا أطفالًا صغارًا خلال الحرب وما زالوا يتذكرون آثار الفاشية على حياتهم اليومية.

لذلك، وعلى الرغم من أن جميعهم كانوا اشتراكيين أو شيوعيين بعمق بطريقة ما ، فقد نشروا في الصحف أو المجلات الشيوعية، وكانوا جزءًا من الأحزاب السياسية، وكانوا متمكنين من لغة الماركسية ، إلا أن الدافع الأساسي لممارستهم في صناعة الأفلام كان ذا طابع مناهض للفاشية. لهذا السبب اخترت مناهضة الفاشية كمبدأ نظري منظم للكتاب.

يمكنك أيضًا أن تتخيل أن هذا الشعور بالرعب والتواطؤ ذو صلة عميقة بوضعنا السياسي الحالي، وخاصة في الولايات المتحدة، ولكن ليس هناك فقط. ولا يتعلق الأمر بالسياسة فحسب، بل أيضًا بإحساسنا بالأخلاق وعلم النفس الخاص بنا. كيف يكون الشعور عندما نكون متواطئين، بل وحتى مسؤولين بطريقة ما، ولو بشكل طفيف، عن موت أشخاص لن نلتقي بهم أبدًا؟ كيف يكون الشعور عندما تكون راحتنا المادية، هواتفنا الآيفون، سيارات تسلا، اشتراكات أمازون برايم، مرتبطة بشكل جوهري بمعاناة عدد لا يحصى من الآخرين؟ كان هذا السؤال حاضرًا بقوة في أذهان الفنانين والمثقفين في الستينيات، وهي فترة شهدت ازدهارًا اقتصاديًا مفاجئًا وسريعًا لدول كانت تعاني من ويلات الحرب، مثل فرنسا واليابان.



.NON SPECIFIE - NON DATE: La réalisatrice Agnès Varda sut le tournage d'un film

هل يمكنك التحدث قليلًا عن معنى أن يكون هناك "شرطي في رأسك"؟

هذه الفكرة مركزية جدًا للجانب النفسي من الكتاب. العبارة، التي تُستخدم عادة بصيغة "اقتل الشرطي الذي في رأسك"، أصبحت بمثابة شعار يعبر عن روح أحداث مايو 1968 في فرنسا، لحظة ثورية حقيقية، رغم أنها غالبًا ما تُعتبر فاشلة. في الفرنسية، كانت العبارة تُستخدم بصيغة "Chassez le flic de votre tête!" (حرفيًا: "اطرد الشرطي من رأسك!") وظهرت على غلاف عدد يناير 1969 من مجلة *Action*، حيث رسمها ميشيل كوارز وجورج وولينسكي.

بالنسبة لي، هذه العبارة تتماشى مع الممارسات الإبطالية (Abolitionist practices): كيف يمكنك العمل من أجل تحرير الآخرين إذا لم تحرر عقلك الخاص، ونفسيتك الفردية؟ إنها عملية جدلية يكون فيها الداخلي والخارجي في حالة تفاعل مستمر. أنا ببساطة أحب هذه الصورة، الشرطي الفرنسي الصغير، بأسلوب الستينيات تمامًا!، وأنا ممتنة جدًا لحفيدة وولينسكي التي سمحت باستخدام هذه الصورة في الكتاب.

لقد تأثرت بشدة بنقاشاتك حول صانعي الأفلام الطليعيين الذين احتفوا بالغموض والتشكك، بينما كانوا في الوقت نفسه يغذّون التفاؤل النضالي الضروري لمواصلة الكفاح من أجل العدالة الاجتماعية. لماذا اخترت اليابان وفرنسا في الستينيات كدراستين للحالة؟ وما الذي يمكن أن تخبرنا به دراستك حول الصدى العالمي لهذه الأعمال الوطنية؟ يبدو أن الاتحاد السوفيتي يشكل تيارًا خفيًا مهمًا في الكتاب، حتى لو كانت معظم دراسات الحالة من فرنسا واليابان. ما أهمية الاتحاد السوفيتي هنا؟ وماذا عن السياق الأوسع للحرب الباردة والمنافسة الثقافية بين الشرق والغرب؟

كانت هناك نسخة أطول بكثير من هذا المشروع، ولكنها للأسف كانت ضخمة جدًا، تركزت بشكل خاص على تأثير الفترة السوفيتية المبكرة على جميع هذه الشخصيات في الستينيات. من الواضح، عند النظر إلى جان-لوك غودار وكريس ماركر، أنهما كانا يتحدثان باستمرار عن مدى تأثرهما بالطليعة السوفيتية، وخاصة بصانع الأفلام دزيغا فيرتوف.

بالنسبة لصانعي الأفلام في الستينيات، كانت الأعمال الفنية المبكرة للاتحاد السوفيتي، بشكل عام حتى وصول [جوزيف] ستالين إلى السلطة، وخاصة حتى المؤتمر الأول للكتّاب السوفييت عام 1934، عندما أصبحت الواقعية الاشتراكية الأسلوب والطريقة الوحيدة للفن الثوري، خزانات ضخمة للإلهام. كانت الطليعة السوفيتية لحظة فاشلة ولكنها زاخرة بالإمكانيات، حيث كان يُنظر إلى المثقفين والفنانين على أنهم مهندسو العقل، وكانوا جزءًا لا يتجزأ من خلق الإنسان السوفيتي الجديد والمتحرر.

عند النظر إلى عشرينيات القرن الماضي، نجد أن الاتحاد السوفيتي حقق إنجازات هائلة في الفن والأدب والنقد الأدبي، وبالطبع في السينما. يمكن القول إن السينما الحديثة مدينة بشكل أساسي لتجارب ليف كوليشوف وسيرغي

أيزنشتاين ودزيغا فيرتوف في المونتاج. لقد حاول هؤلاء الفنانون تحرير النشاط الجمالي والإنساني من القوى البرجوازية المضللة. كانوا يريدون أن تكون أفلامهم مفعمة بالإثارة والتأثير على العقل السوفيتي بقدر ما كانت أفلام هوليوود، حيث كان فيلم "التعصب" لـ ديفيد غريفيث يتمتع بشعبية كبيرة في الاتحاد السوفيتي، وخاصة بين صانعي الأفلام مثل أيزنشتاين. لكنهم أرادوا أيضًا توجيه هذه التأثيرات العاطفية القوية نحو مسار اشتراكي مناهض للرأسمالية، حر التفكير، ومتحرر.

لذلك، يمكننا أن نرى كيف أن صانعي الأفلام المناهضين للفاشية في الستينيات استلهموا إمكانيات السينما السوفيتية المبكرة في استخدام الشكل السينمائي لتحرير العقل، ولكن بطريقة كانت، إن جاز لي القول، مُثيرة، مُربكة، وجذابة. كان هذا صحيحًا في فرنسا واليابان، لكنه كان صحيحًا أيضًا في أجزاء أخرى من العالم: على سبيل المثال، سانتياغو ألفاريز، صانع الأفلام الكوبي الذي اشتهر بأسلوبه الوثائقي الثوري، والذي يتردد صدى أعماله بقوة مع أسلوب دزيغا فيرتوف. وأيضًا فيلم "ساعة الأفران" (1968) لـ فرناندو سولاناس وأوكتافيو غيتينو وبيانهما حول "السينما الثالثة"، التي سعت إلى تحرير السينما من الهيمنة الاستعمارية والإمبريالية.

لكنني ركّزت على فرنسا واليابان لأنني مهتمة جدًا بمفهوم التواطؤ على وجه الخصوص، وكيف أن إطارهما الجيوسياسي يساعد بشكل خاص في التفكير في إرث الفاشية ومناهضتها. ما يثير اهتمامي في الأفلام الوثائقية اليسارية التي أُنتجت في كلا البلدين في الستينيات هو استخدامها للوسيط السينمائي في نقد أدوات "قول الحقيقة". لقد تعاملوا مع الفيلم الوثائقي بأسلوب ذاتي، بل واستخدموه لإثارة الشك الذاتي والوعي النقدي حيال الوسيط نفسه، وهو مشروع راديكالي، لا سيما في حقبة اجتاحتها الصور الإعلامية، وهي حقبة ليست بعيدة جدًا عن حياتنا الحالية التي تهيمن عليها وسائل الإعلام بشكل مكثف. يمكنك رؤية هذه الظاهرة في جميع أنحاء العالم خلال تلك الفترة، ولكن هناك أمثلة غنية بشكل خاص في فرنسا واليابان.

وربما الأهم من ذلك، أن فرنسا واليابان هما البلدان الرائدان في السينما الفنية بامتياز، وربما لا يزال هذا الأمر صحيحًا حتى يومنا هذا. احتلت اليابان مكانة متميزة جدًا في عالم الفن العالمي منذ منتصف الخمسينيات، خاصة عند مقارنتها بالدول غير الأوروبية الأخرى. أما فرنسا، فكانت ولا تزال محورًا أساسيًا في السينما والفن والفلسفة والإنتاج الثقافي

بشكل عام في القرن العشرين (تحدث فريدريك جيمسون عن هذا في كتابه *The Years of Theory*، وأجد تحليله مقنعًا للغاية).

لقد كانت فرنسا واليابان في تفاعل دائم على الساحة السينمائية، ولا يزال هذا التفاعل مستمرًا حتى اليوم. وبسبب ازدهار اقتصاديهما في الستينيات، شهد كلا البلدين طفرة هائلة في إنتاج الأفلام الوثائقية، وظهور جمهور سياسي نشط ومشارك، وإنتاج صحفي سينمائي غزير. كان لديهم ترف التحدث عن السينما طوال اليوم وكل يوم، وهو أمر لم يكن متاحًا لكثير من الناس في الستينيات في معظم أنحاء العالم.

بالإضافة إلى ذلك، أتحدث وأقرأ اليابانية والفرنسية والروسية، لذا كان هناك أيضًا جانب عملي في المقارنة، حيث أتاح لي ذلك التعمق في أرشيفات غير معروفة إلى حد كبير والاطلاع عليها بلغاتها الأصلية.



(Still from Matsumoto Toshio’s Funeral Parade of Roses (1969.

سعى صانعو الأفلام الطليعيون في الستينيات إلى إنتاج أعمال غير مريحة تجبر المشاهدين على مواجهة تواطئهم في أنظمة الهرمية والاضطهاد. لماذا اخترتِ الأفلام التي ناقشتِها، رغم أن الكثير منها قد يبدو معقدًا أو غير مستساغ للمشاهدين اليوم؟

لست متأكدة مما إذا كنت أتفق مع فكرة أن هذه الأفلام قد تكون معقدة جدًا أو غير مستساغة للمشاهدين. أعتقد أن هذا كان بالتأكيد وجهة النظر السائدة في الواقعية الاشتراكية، أي أن الأفلام يجب أن تكون بسيطة وسهلة كي تجذب الجماهير. لكن إذا كان هناك درس يمكن أن نستخلصه من التدفق الهائل لنعي ديفيد لينش المؤثر على وسائل

التواصل الاجتماعي، فهو أن السينما لا يجب أن تكون بسيطة أو سهلة حتى تُحب. في الواقع، ليس من الضروري حتى أن تكون منطقية!

أعتقد أن جميع الأفلام التي ناقشتها في الكتاب (باستثناء أفلام جان-لوك غودار وجان-بيير غورين، التي أعتبرها تجارب طليعية فاشلة ولكنها مثيرة للاهتمام) هي أفلام ممتعة للمشاهدة، حتى لو لم تكن سهلة. إنها غريبة، آسرة، وتحفّز شعورًا معينًا لا يمكن تجاهله. العديد من الأفلام التي تطرقت إليها في الكتاب غيرت حياتي بالكامل، ولا أقول ذلك باستخفاف!

أنا مؤمنة، كما كان العديد من صانعي الأفلام الذين ناقشتهم، بأن المشاهد أكثر ذكاءً وانفتاحًا مما نعتقد. وكانوا يؤمنون بقوة السينما، حتى لو كانت أفلامًا قد لا يفهمها المشاهد مباشرة، في إحداث تغيرات عميقة في الوعي. خلاصة القول: قد تكون هذه الأفلام معقدة، لكنها ليست منفّرة. في الواقع، أعتقد أن معظمها ممتع وجذاب بطريقة غامضة، حتى لمن ليسوا من عشاق السينما!

كمثال على ذلك: فيلم "ارمِ كتبك، وانطلق إلى الشوارع" (1971) للمخرج تيرایاما شوجي يحتوي على (وهذه ليست قائمة شاملة): مشهد موسيقي حيث تقوم فتيات في المدرسة الثانوية فجأة بخلع ملابسهن، الهيبيون اليابانيون (*fūten*) وهم يستنشقون مخفف الطلاء، مقابلة مع عاملة جنس غير مبالية لم تسمع من قبل عن كتاب "رأس المال" لماركس، لقطات لامرأة تستخدم قضيبًا مطاطيًا ضخمًا ككيس ملاكمة. إنها لعبة جادة من نوع خاص.

كتابك مقسم إلى خمسة فصول رئيسية تتمحور حول أعوام 1960، 1962، 1964، بالإضافة إلى فصلين عن عام 1969. لماذا هذه السنوات بالذات مهمة جدًا؟

هذه السنوات تمثل محاور تدور حولها موجة معينة من السينما الوثائقية التجريبية. فهي مستندة إلى أحداث كارثية ومحددة للعصر، وهي الأحداث التي غيرت المجتمع في فرنسا واليابان، وبالتالي غيرت شكل السينما وما يمكن أن

تقوله. عام 1960 في اليابان يُعرف باحتجاجات ANPO (ضد معاهدة الأمن اليابانية الأمريكية)، والتي شارك فيها ثلاثون مليون شخص، أي ما يقارب ثلث السكان، سواء من خلال التظاهر أو الإضراب أو دعم الاحتجاجات بطرق أخرى. هذا رقم ضخم، أكبر حتى من احتجاجات مايو 1968 في باريس. كان هذا أكثر الأعوام السياسية في تاريخ اليابان الحديث.

في باريس عام 1962، انتهت حرب الجزائر، وكانت هذه أول مرة منذ فترة طويلة لا تكون فيها فرنسا منخرطة في حرب. ومع ذلك، ظلت هناك حالة من القلق تجاه الجزائر وإزالة الاستعمار. في الوقت نفسه، شهدت هذه الفترة تخفيف الرقابة على المواضيع المتعلقة بالجزائر، ولو جزئيًا. عام 1964، استضافت طوكيو الألعاب الأولمبية، والتي شهدت اندفاعًا قوميًا جديدًا في اليابان. تحوّل المشهد الحضري في طوكيو بالكامل، وكانت فترة تحديث سريع وعنيف في كثير من الأحيان.

أما الفصلان الأخيران، فيتناولان الاستجابات لأحداث 1968 في كل من فرنسا واليابان. لا يركزان بالضرورة على الأفلام التي أُنتجت خلال ذروة الاحتجاجات، بل على الأفلام التي تعكس رؤية ما بعد 1968، وهي رؤية كانت لا تزال في طور التشكّل. في فرنسا، هناك إحساس بالإحباط واليأس، لكنه مقترن أيضًا بروح نضالية واضحة، كما نرى في أفلام مجموعة دزيغا فيرتوف (*Dziga Vertov Group*). في اليابان، نجد شيئًا مختلفًا تمامًا: سينما متمردة، فوضوية، ومفعمة بالحيوية، بل ومتحررة جنسيًا بشكل صارخ (!)، تعكس حالة التمرد الشبابي. لم تدم هذه الموجة طويلًا، حوالي أربع سنوات فقط، وانتهت بحلول 1973، لكنها كانت فترة مشحونة بالإبداع والتجريب.



Argentine director Fernando E. Solanas on the set of 1985 movie "Tangos, el exilio de Gardel".

لم أتمكن حتى الآن من مشاهدة سوى عدد قليل من الأفلام التي تناقشينها، لكنكِ في الكتاب تولين اهتمامًا دقيقًا للأسلوب البصري والتقنيات السينمائية. لماذا تعتبرين الشكل الجمالي لهذه الأفلام مهمًا لهذه الدرجة؟

بالنسبة لصانعي الأفلام الذين أناقشهم، لم يكن الشكل والمحتوى مجرد عنصرين متداخلين أو داعمين لبعضهما البعض. صحيح أن هذه الأفلام تتناول قضايا سياسية يسارية، ولكن أسلوبها هو سياستها. تمامًا كما كان الحال مع صانعي الأفلام السوفييت في عشرينيات القرن الماضي، كان صانعو الأفلام اليابانيون والفرنسيون في الستينيات

ينظرون إلى السينما كوسيلة فريدة قادرة على تغيير طريقة تفكير الناس ومشاعرهم وسلوكهم.

بالنسبة للعديد من هؤلاء الفنانين، خاصة ماتسوموتو توشيو (ولكن ينطبق الأمر على معظمهم إلى حد ما)، كانوا يرون أن اللغة السينمائية يمكن أن تُحدث قطيعة في الوعي، مما يؤدي إلى تعزيز الإدراك السياسي لدى المشاهد. كان كثير من هؤلاء المخرجين متأثرين بالسريالية، أو كانوا سرياليين بأنفسهم. رأى السرياليون أن فنّهم يجب أن يقود المشاهد أو القارئ من المألوف إلى غير المألوف عبر طرق غير متوقعة، أي من الوضع الراهن، من العالم كما يبدو، إلى كشف الحقائق الغامضة، إلى العالم كما هو، أو كما يمكن أن يكون. وهذا، في جوهره، هو الهدف الحقيقي للسياسة.

لطالما كانت الحركات المناهضة للفاشية تاريخيًا عبارة عن تحالفات شعبية تتيح للنشطاء ذوي الأجندات المختلفة العمل معًا. أين تتناسب الناشطات في مجال حقوق المرأة في قصتكِ؟ هل يمكنكِ التحدث قليلاً عن الجوانب المتعلقة بالجنس والنوع الاجتماعي في حجتكِ الأوسع؟

هذه مسألة مهمة ومعقدة للغاية. لم تكن فرنسا ولا اليابان متقدمتين بشكل خاص في قضايا النوع الاجتماعي خلال الستينيات. في الواقع، لم تكن العديد من الدول كذلك في ذلك الوقت. ومع ذلك، كان هناك عدد كبير من النساء اللواتي كنّ لا غنى عنهن في الحركات الثورية في كلا البلدين، رغم أن حركات تحرير المرأة لم تكتسب شعبية كبيرة إلا في أواخر الستينيات. أما فيما يخص صانعات الأفلام، فإن أنييس فاردا تعتبر شخصية محورية في الكتاب. اخترت تحليل فيلمها القصير الرائع "Salut les Cubains"، والذي ظهرت فيه أيضًا المخرجة الكوبية السوداء سارا غوميز عندما كانت طالبة سينما شابة. كتابات فاردا وأعمالها الفنية تشكّل جزءًا أساسيًا من كتابي. خلال بحثي، اكتشفت أنها كانت أكثر احترامًا في المجلات المرتبطة بالحزب الشيوعي مقارنةً بمجلة *Cahiers du cinéma* السينيفيلية، التي كانت أكثر تحفظًا سياسيًا.

هناك الكثير مما يمكن قوله عن عملها من منظور سياسي، لكنني اضطررت إلى حذف أجزاء منه لأسباب تتعلق بالطول. ومع ذلك، فإن فاردا لطالما قاومت تصنيفها كـ"مخرجة نسائية"، على الرغم من أن أفلامها، مثل *L'opéra-*

mouffe، وهو فيلم وثائقي قصير مرح وعاطفي يظهر فيه جسدها العاري أثناء الحمل، كانت غالبًا تتناول قضايا النساء وتجاربها الخاصة كامرأة. لكن ما يلفت النظر هو أنها، في مقابلاتها، كانت جريئة وديناميكية للغاية، وكان واضحًا أنها تحظى باحترام وتقدير هائلين في الصحافة الشيوعية.

ومع ذلك، تعاني اليابان من نقص ملحوظ في عدد المخرجات مقارنة بأوروبا، على الرغم من وجود العديد من النساء المعروفات في مجالات المونتاج والإنتاج. ولكن السينما اليابانية في الستينيات، كما أصفها، كانت ذكورية للغاية، وأحيانًا حتى معادية للنساء. أناقش هذا التاريخ الصعب في الفصل الثالث من الكتاب، الذي يركز على عام 1964 في طوكيو. حتى عندما قدّم مخرجون مثل إمامورا شوهيه شخصيات نسائية قوية ومؤثرة، فإن هؤلاء المخرجين غالبًا ما استخدموا جسد المرأة كاستعارة للتاريخ الياباني.

هذه نزعة إشكالية. وبالمثل، تعرّض جان-لوك غودار لانتقادات مستحقة بسبب تحيزه الذكوري، وكانت لورا مالفاي من بين أبرز من انتقدوه. في الفصل الرابع، أتناول هذا الأمر بشكل مباشر، حيث أرى أن مقاربته للجنس الأنثوي كانت زهدية وقمعية إلى حد كبير. لكن هذه الفصول لا تهدف إلى "إلغاء" هؤلاء المخرجين أو التخلص من إرثهم تمامًا، إن صح التعبير. أفلامهم نصوص قوية ومؤثرة للغاية، ولكن في الوقت نفسه، لا ينبغي أن نتجاهل الخطاب الإشكالي الذي قدّموه حول الجنس والنوع الاجتماعي. أما الفصل الأخير، فيتناول السينما اليابانية الكويرية، مما يفتح بُعدًا آخر لهذه الأسئلة حول الجنس والنوع الاجتماعي. هذه الأفلام سبقت عصرها بسنوات ضوئية، وما زالت تبدو حديثة ومثيرة حتى اليوم. لذلك، حتى لو لم يكن الكتاب يتناول موضوع الجنس والنوع الاجتماعي بشكل مباشر، فإن هذه العناصر جزء لا يتجزأ من حجتي الأساسية.



Still from an interview with a nonplussed sex worker in Terayama Shuji's Throw Away Your Books, Rally in the Streets (1971).

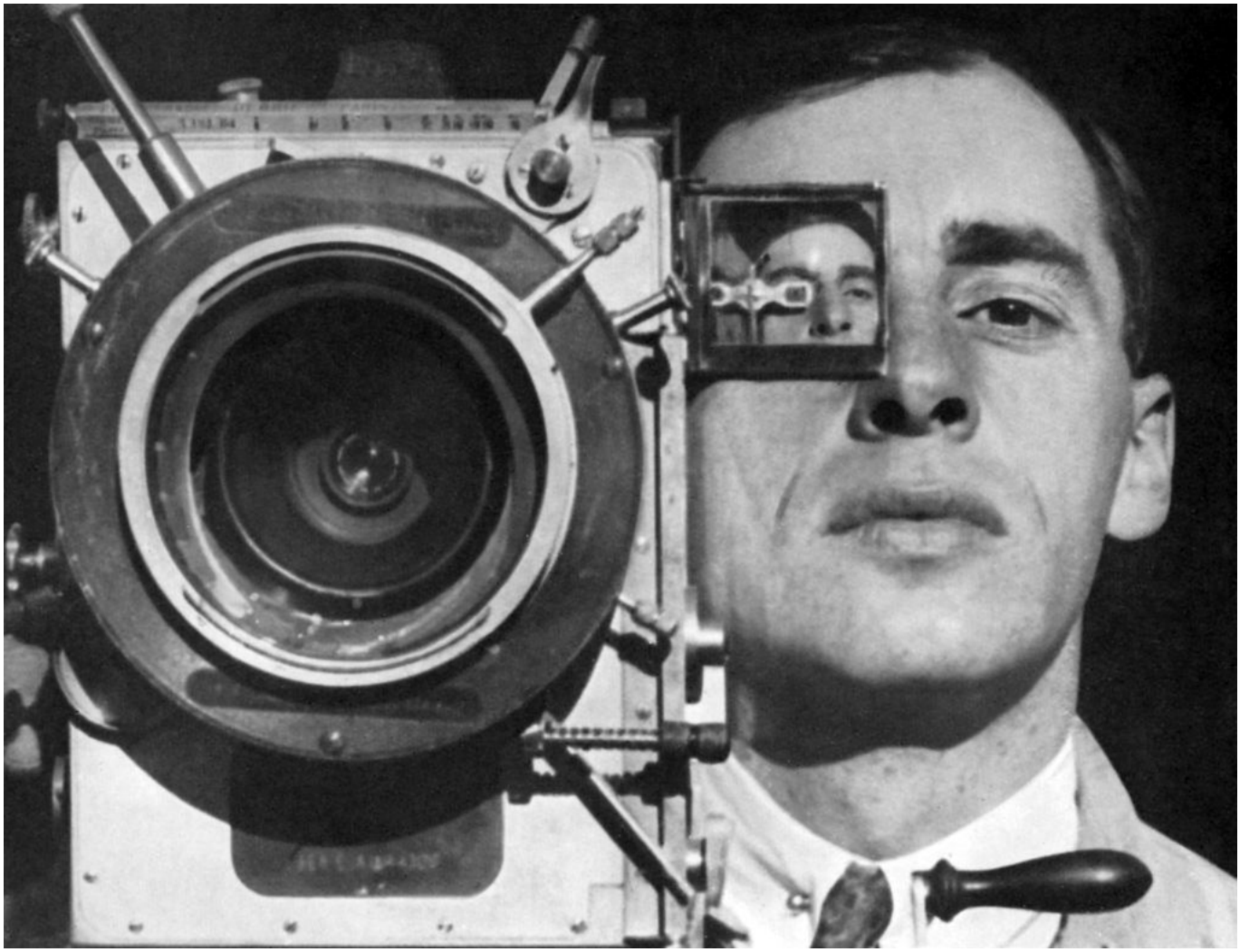
يظهر اسم ماتسوموتو توشيو مرارًا وتكرارًا في كتابك، وكذلك دزيغا فيرتوف. هل يمكنكِ إخبارنا بالمزيد عن هذين المخرجين الراديكاليين؟

يُعتبر دزيغا فيرتوف وماتسوموتو توشيو ركيزتين أساسيتين في روح الكتاب وحجته الأساسية. أعتقد أن العديد من قرّاء *Jacobin* قد يكونون أكثر دراية بفيرتوف، الذي كان، إلى جانب سيرغي أيزنشتاين، أحد أهم المخرجين في تاريخ السينما السوفيتية، بل وتاريخ السينما بشكل عام. ربما يُعرف فيرتوف بشكل خاص بفيلمه التجريبي الوثائقي الشهير

"الرجل ذو الكاميرا السينمائية" (*Man With a Movie Camera*) الصادر عام 1929. غالبًا ما يُوصف بأنه أحد أعظم الأفلام التي أُنتجت على الإطلاق. أسلوبه التحريري السريع، المذهل، والمبتكر بصريًا يجعل الفيلم مفضلًا دائمًا لدى أي طالب قمت بتدريسه.

أما ماتسوموتو، فهو للأسف أقل شهرة، وهو أمر مؤسف للغاية، وأحاول تصحيحه من خلال ترجماتي لأعماله. كان كل من فيرتوف وماتسوموتو غزيري الإنتاج ونشرا أعمالًا على نطاق واسع. ولكن ماتسوموتو، كونه من جيل لاحق، طوّر فلسفته السينمائية في سياق ما بعد الستالينية، بينما توفي فيرتوف قبل عام واحد من وفاة ستالين، ولم يشهد أبدًا حصول أفلامه على الاعتراف الواسع الذي تستحقه.

لهذا السبب، نجد أن نصوص ماتسوموتو تتمتع بدرجة عالية من التعقيد النظري، وهو مستوى لا نراه بنفس الوضوح لدى فيرتوف. لكن ما يربط هاتين الشخصيتين، في رأيي، هو إيمانهما العميق بأن السينما تملك القدرة الفريدة على إعادة تشكيل الحواس. كان فيرتوف مهتمًا جدًا بكيفية قدرة الفيلم على "إعادة الإحياء"، كما كان يسميه، إيقاظ المشاهد من خلال "الإحساس السينمائي" (*kinooshchushchenie*)، وهو مصطلح أساسي في السينما السوفيتية في العشرينيات. أما ماتسوموتو، فكان يبحث في مفهوم "mienai mono"، أو "الأشياء غير المرئية"، التي تستطيع السينما وحدها الكشف عنها. كلاهما كتب نظريات تتعلق بالقوة النفسية التحويلية للشكل السينمائي، وكلاهما قدّم بعضًا من أكثر الأفلام إثارة وقوةً التي شاهدتها في حياتي.



Dziga Vertov /Vertof, pseudonym of David Abelevich Kaufman, directed the film Man with the (Movie Camera (1929

إذا كان هناك ثلاثة أفلام مناهضة للفاشية من الستينيات تودّين أن يشاهدها كل قارئ لمجلة *Jacobin*، فما هي ولماذا؟

أوه، هذا سؤال صعب! هناك الكثير جدًا! لكن إن كان عليّ أن أختار: "Le Joli Mai" (1962) لكريس ماركر ، فيلم وثائقي رائع تم ترميمه بشكل جميل قبل حوالي عقد من الزمن. و"Funeral Parade of Roses" (1969) لماتسوموتو توشيو ، في الحقيقة، كل أعماله الوثائقية مهمة، ولكن هذا الفيلم مميز لأنه متوفر مع ترجمة إنجليزية.

هذه الكاميرا تقتل الفاشيين (ترجمة)

و"1968) "The Hour of the Furnaces) لفرناندو سولاناس وأوكتافيو غيتينو ، أحد أهم الأفلام السياسية في السينما اللاتينية. وأيضًا، كل فيلم من إخراج أنييس فاردا! لكن سيكون من الصعب جدًا سردها جميعًا، يمكنك فقط رمي سهم عشوائيًا على قائمة أفلامها ومشاهدة أي فيلم يقع عليه الاختيار!

الكاتب: رمان الثقافية