وهو يمضي بنتاجه البصري الممتع

ايستوود في رسائل من أيوا جيما

متابعة :المدى الثقافي

أن فيلم (رسائل من أيوا جيما) هو الجزء الياباني من ثنائية (رايات آبائنا) وقد أخرج الجزأين كلينت أيستوود . فيلم حرب من الطراز الكلاسيكي شكلا وقصدا، مثله ممثلون يابانيون بلغتهم، مع ذلك فهو أكثر أمريكية من الجزء الأول الأمريكي موضوعا، بمعنى أن توجيه المخرج للسيناريو كان بالطريقة الهوليوودية التقليدية، نوع من الحنين الى أيامها الذهبية، أيام الأربعينيات والخمسينيات، زمن (فريتز لانغ) و (جون وين) و(راوول والش) و (آلان دوان) والتي بدأت تشهد غروبها بعد أفلام الذروة مثل فيلم (أطول يوم في التأريخ) في الستينيات، بالطرائق التي ظننا أنها أندثرت ووضعت على الرف مع أشرطة أفلام الأسود والأبيض، وبالثيمة التي أدارها كلينت أيستوود بالفخامة والجاذبية ذاتها. هنا نجد قائدا عسكريا يابانيا يعيش حالة التعارض بين ثقافته ومنطق الحرب، بين شخصيته الأنسانية ووحشية الحرب، بين مايريد لجنوده من ظروف حياة بشرية لائقة وبين متطلبات الصراع الدموي ، وكل مايخطر على البال في مثل هذه المواضيع.

يبدأ الفيلم بأظهار أعمال آثارية معاصرة تجري على أرض الجزيرة البركانية، وبأسلوب التوليف السينمائي للعودة الى الماضي تبدأ قصة رسائل من أيوا جيما بوصول الجنرال كوريباياشي (الممثل كين واتانابه بطل فيلم آخر رجال الساموراي مع توم كروز الذي كان سابقا ملحقا عسكريا في الولايات المتحدة الى حيث لم تكن لديه أدنى فكرة عن المعركة التي ستدور رحاها هنا على الجزيرة التي تعتبر هي مشارف الأرض اليابانية وخط جبهتها الدفاعي الأول الذي يوشك على أن يشهد هجوما أمريكيا. نصت الأوامر الصادرة أليه من القيادة العليا على (الدفاع عن الجزيرة مهما كان الثمن)، لكن الجنرال الياباني، بالنظر الى الضعف الذي لحق بالبحرية اليابانية وقوتها الجوية، رفض فكرة الدفاع عن سواحل الجزيرة وفضل تقوية الدفاعات في الداخل والأكثار من الخنادق والأنفاق وتوسيعها وربطها ببعضها بعضا، وضمان أفضل ظروف حياة ممكنة يموت فيها جنوده من حوله فيما بعد. نجد في صفوف قواته شخصيات مختلفة تحدثت عنها الرسائل من الخباز المسالم الى رجل الأمن السابق الذي يحيطه رفاقه بجو من الجفاء والعداء وصولا الى الضابط الأرستقراطي الجلف والى البطل السابق في ألعاب القوى في بطولة لوس أنجيليس عام ١٩٢٤ . هذه هي البورتريهات التي أبطلت الأفلام الحديثة أستعمالها وأعاد أيستوود اليها الحياة وأخرجها أخراجا مؤثرا بالتزامن مع أقتراب السفن الحربية الأمريكية.

مأأن حدث الأشتباك الملحمي حتى أصبحت القضية ليست هي من الذي سيبقى حيا بل من الذي سيساعد رفيقه على الموت أولا (كل الجنود الذين بقوا على قيد الحياة أنتحروا بأمر من ضباطهم وبالمناسبة فنحن نعد لمقال خاص مفصل عن الخلفية التأريخية الوثائقية للأنتحاريين اليابانيين في الحرب العالمية الثانية بضمنها الخلفية السينمائية). لقد وجد أيستوود التقطيع والتنويع الضروريين للمشاهد كي يبرز هذا الأسراف المأساوي المؤلم في لقطات الأشتباك وفي عمليات الأنتحار الجماعي المهولة بمزيج من القسوة الوحشية والبطولة البشرية. أختار أن يصور (رسائل من أيوا جيما) بألوان خافتة توحي دائماً بالأبيض والأسود. أن اللقطات المتناوبة مابين الأنفاق وسطح الأرض تشعرنا بالظروف الجهنمية ومايرافقها من صمم وعمى يخلقه قصف المدافع ودخان المعارك. أن الممثلين بمجرد تمثيل هذه اللقطات لم يوضحوا حقيقة ماجرى من كارثة بل برهنوا أيضا على نكران ذات وصبر كالذي أجترحه الجنود آنذاك لأن مجرد التواجد على هذه الجزيرة بعد أكثر من نصف قرن يحتاج الى بطولة. لم يكن كلينت أيستوود قد وضع نصب عينيه في البداية أخراج جزء ثان من (رايات آبائنا) لكنه حين ذهب الى الجزيرة نفسها ليعاين موقع التصوير ويشرف على التحضيرات لتصوير الجزء الأول نظر الى الخنادق والأنفاق التي لايزال بعضها قائما خصوصا مقر قيادة الجنرال، هناك خطر على باله هذا السؤال (ترى ما الذي حدث هنا .... على الجانب الآخر؟)، وطرح السؤال نفسه فيما بعد على كاتب السيناريو (بول هاغيز) والمنتج (ستيفن سبيلبيرغ). لقد سيطر عليه شعور بالكآبة وهو يقف على الساحل متعجبا كيف تحمل الجنود أستنشاق الأبخرة الكبريتية التي تنبعث من أرض الجزيرة بحيث أنه لم يتحمل البقاء في العمق أكثر من ربع ساعة. جعله هذا يبحث عن مصادر في الجانب الياباني. بعد فترة سلموه كتاب مذكرات الجنرال كوريباياشي نفسه وفيها رسائله الى الأهل والتي تبدأ منذ عام ١٩٢٠ عندما كان في أمريكا الى اللحظة التي أنقطع فيها الأتصال مابينه وبين القيادة العليا. طلب من كاتب السيناريو أن يبحث عمن يترجمها من اليابانية الى الأنجليزية فتمت ترجمة هذا المجلد في بضعة أيام قامت بترجمته الشابة يابانية الأصل أيريس ياماشيتا، وهي كاتبة سبق لها أن كتبت سيناريوهات لم توفق في بيع حقوقها. سرعان ماوجدت لأيستوود مصادر أخرى هي عبارة عن قصص كتبت قبل أربعين عاما ووثائق .

كان موضوع الجزء الأول يستند الى محاولة الكاتب حل لغز ماضي والده وماجرى على هامش الحرب حين سحب الجنود الثلاثة الباقون على قيد الحياة من الستة الذين رفعوا العلم على قمة الجزيرة في الصورة الشهيرة التي أصبحت أيقونة أعلامية وطنية وكان من بينهم والده بأمر من رئيس الولايات المتحدة آنذاك لكي يستغل سمعتهم كأبطال فيقومون بجولة عبر الولايات المتحدة لجمع التبرعات للمجهود الحربي. غير أن الجزء الثاني يلقي نظرة بالغة الخصوصية على هذه المعركة وعلى هذا المكان (أيوا جيما) الذي لن يرغب أحد بالتأكيد قضاء أجازة فيه ولو ليوم واحد. صحراء جرداء ليس فيها زرع ولاماء صالح للشرب ضائعة في وسط المحيط. تم تصوير المشاهد الضرورية على الساحل، بنوا فيه ديكورا شبيها بالمنظر داخل الجزيرة لسببين، الأول هو أنهم لايستطيعون التصرف والتحرك داخل الجزيرة بأعتبارها مكانا تذكاريا يحرص اليابانيون عليه والثاني هو أن العيش والتنفس مستحيلان هناك. حين وقف أيستوود على الساحل غاصت قدماه في الرمل الأسود فتساءل كيف كان حال الجنود وهم مثقلون بالسلاح والعتاد وحقيبة ظهر يبلغ وزنها ٥٠ كيلوغراما؟ عندها فهم لماذا فضل كوريباياشي الأختباء في خنادق وأنفاق على الدفاع عن الساحل المكشوف والذي لم تترك فيه الطائرات الأمريكية شبرا لم تقصفه.

أخرج كلينت أيستوود هذا الفيلم تحية الى الأنسان العادي، الى الشباب المظلوم في ذلك الزمن. كان متوسط عمر الجنود في الجانبين ١٩ عاما، ووجد أيستوود أنه من الضروري أظهار العقلية العبثية التي أرسلت هؤلاء الجنود الذين لم يعيشوا حياتهم بعد ليموتوا دفاعا عن أرض سامة. نشاهد في لقطة فلاش باك جنودا أمريكيين يعيدون للجنرال مسدسه لينتحر به وهو في حالة من الأعياء بسبب فقدان جسمه السوائل. سبق لأيستوود أن طبق مثل هذا المشهد في أفلام سابقة. عندما خطرت له الفكرة أيقظ أمين الأكسسوارات في منتصف الليل ليبحث له عن مسدس أوتوماتيك عيار ٤٥ من زمن الحرب العالمية الثانية. طور المشهد بأن جعل الجندي سايكو يفكر في سبب وجود هذا المسدس الأمريكي عند جنرال ياباني أن لم يكن قد سلبه من أحد القتلى الأمريكيين ليتباهى به أمام جنوده، لكن هذا الأفتراض يبقى قابلا للنقاش وغير مؤكد.

أن مخرجا عجوزا كأيستوود لايتوانى عن أختراع الحيل السينمائية. في المشهد الذي يفتش فيه أحد الجنود عن جثة رفيقه ويجدها لم يقبل أيستوود بتسليط أضاءة قوية على وجه الممثل بل وضع ورقة بيضاء عند قدميه وأمر بتسليط ضوء عليها للحظة عندها كان الضوء المنعكس كافيا لأعطاء الأنطباع المطلوب، وفي داخل الأنفاق كان دائما يذكر مدير الأضاءة (توم ستيرن) بعدم تشغيل البروجكتر وبجعل الضوء يأتي من مصدر واحد على أعتبار أن الضوء تحت الأرض لابد من أن يأتي من فتحة ما وليس من كل الجهات، ولما حاول ستيرن القيام بترتيبات أحتياطية لكي يضمن نجاح اللقطة قال له أيستوود ((لاتقلق ياتوم ... أنت في الواحدة والستين من العمر وأنا في الثانية والسبعين وليس لدينا مانخسره ... على الأرجح سيكون هذا هو فيلمنا الأخير))!

كلاكيت

جدوى المهرجانات

علاء المفرجي

باقامة مهرجانها الاول للافلام الروائية القصيرة والوثائقية، تسعى قناة البغدادية الفضائية للإسهام في الجهود المبذولة للنهوض بالواقع السينمائي العراقي، بافتراض ان انعاش صناعة السينما اضافة لما يتطلبه من امكانات ومقومات مادية مختلفة، يبقى قاصراً دون اشاعة وعي وذوق سينمائيين تكون المهرجانات والتظاهرات السينمائية احد اهم مصادره.. ويكفي ان نشير إلى ان ادارة مهرجان دبي السينمائي الذي استطاع بعد دورتين من اقامته ان يكرس حضوراً مهماً بين المهرجانات السينمائية العربية ردت على الحملات النقدية التي وجدت في اقامة مهرجان سينمائي في بلد لا صناعة سينمائية فيه نوعاً من الترف، بان مثل هذه التظاهرة تسهم في المدى القريب في لفت الانظار لأهمية هذا الفن وتأثيره وبالتالي استقطاب المحاولات الاولى لصناعة سينمائية ناشئة.. وهو رأي اثبت صحته من خلال بروز عدد من المخرجين الاماراتيين الشباب في غير محفل سينمائي.

ولعل اقامة مثل هذا المهرجان في العراق مع مهرجانات سينمائية أخرى اقيمت في الفترة الاخيرة يصب في هذا المنحى. وسيسهم بلا شك في دفع عجلة السينما العراقية التي توقفت عن الدوران منذ ما يقرب من عقدين من الزمن بفعل سياسة التهميش والاقصاء التي مورست ضد هذا الفن في العقود الأخيرة رغم تاريخ انطلاقته الطويلة نسبياً.

وان كنا نأخذ على المهرجان تواضع مستوى الاعمال المشاركة وبعض الاخطاء في التنظيم وهو امر طبيعي يكتنف المحاولة الاولى فان ما يقلل من أهمية هذا الامر هو احتضانه نتاجات شباب السينما وخاصة من خريجي الكليات والمعاهد الفنية، ومنح مخرجي الاعمال المتميزة فرصة الاطلاع على أحدث تقنيات السينما في مدينة الانتاج الاعلامي في القاهرة فضلاً عن فرصة العمل في القناة نفسها.. وربما كان ذلك هو الهدف الاساس الذي سعت اليه القناة في إقامة هذه التظاهرة.

ومع حرص ادارة هذا المهرجان على ان يكون تقليداً سنوياً ثابتاً فاننا نضع امامها عدداً من الملاحظات وان كانت لا تنال من فضيلة المحاولة، منها ما يتعلق بان يكون هذا المهرجان خاصاً بنتاجات الشباب، مع اقتراح موضوعات محددة للاعمال المشاركة.. واقتراح ادراج مشروعات التخرج المتخذة لطلبة الاقسام السينمائية في الكليات والمعاهد في برنامج المهرجان لاشاعة روح المنافسة لتقديم المتميز من النتاجات.

مخرج مصري يحضر فيلما عن تنظيم القاعدة

المدى الثقافي / وكالات

القاهرة

يحضر مخرج ومنتج مصري فيلما عن صعود تنظيم القاعدة ويعد بعدم ارتكاب أخطاء فيما قد يصبح أول فيلم عربي عن تلك الجماعة المتشددة.

وقال عادل أديب رئيس مجلس ادارة شركة جود نيوز للانتاج السينمائي والموسيقي ومقرها القاهرة إن الفيلم سيكون الاول في سلسلة من ستة افلام تعتزم شركته انتاجها بشكل مشترك مع تمويل غربي. ويأمل في ان يبدأ كتابة سيناريو الفيلم في ابريل نيسان.

وقال أديب في مقابلة مع رويترز "اظن ان الطرفين يتحملان المسؤولية بصورة متساوية .. ليس بمقدورك فقط لوم كل العرب على كل ذلك أو لوم كل الامريكيين.

"نحن في حاجة لان نفهم من الجانبين ما حدث بالفعل... ما عانيناه من ذلك وما الذي يمكن ان نكسبه."

وأضاف قائلا "القصة تدور حول صحفي امريكي اتصلت به القاعدة .. كل من أسامة بن لادن وأيمن الظواهري لاعداد فيلم عن حياتهما" في إشارة الى زعيم تنظيم القاعدة ومساعده.

وأردف أديب قوله "لدينا قصاصات من صورة القاعدة منذ ١١ سبتمبر (٢٠٠١) الا اننا نريد ان نرى الصورة كاملة."

وأنتجت شركة جود نيوز العام الماضي فيلم (عمارة يعقوبيان) المأخوذ عن رواية تحمل نفس الاسم حققت أعلى المبيعات للاديب المصري علاء الاسواني. وقد تطرق الفيلم لمحرمات اجتماعية ورسم صورة صريحة للفساد الحكومي والتعذيب الذي تمارسه الشرطة والشذوذ الجنسي.

وقال اديب "انه لامر سخيف كيف يري العرب والاوربيون والامريكيون بعضهم البعض في عام ٢٠٠٧ .. افلام الجنس والمال والسلاح والقوة في مواجهة النساء المحجبات والارهاب والجمال."

وتشمل الافلام الاخرى التي تعتزم الشركة انتاجها فيلما عن مؤسس مصر الحديثة محمد علي باشا واول نسخة عربية من السندباد البحري.

يقول اديب "السندباد عربي ولم يجرؤ احد من العالم العربي الاعلان عن انتاج فيلم عنه. ستكون هناك نسختان عربية وانجليزية من الفيلم."

وكشف اديب عن ان المغني المصري الشهير عمرو دياب سيقوم بدور البطولة في الفيلم "لدينا فنيون وفنانون على مستوى عال لكنهم لا يعرفون كيف يسوقون انفسهم. تساعد شركتنا في تغيير ذلك."

الشهادة الوثائقية

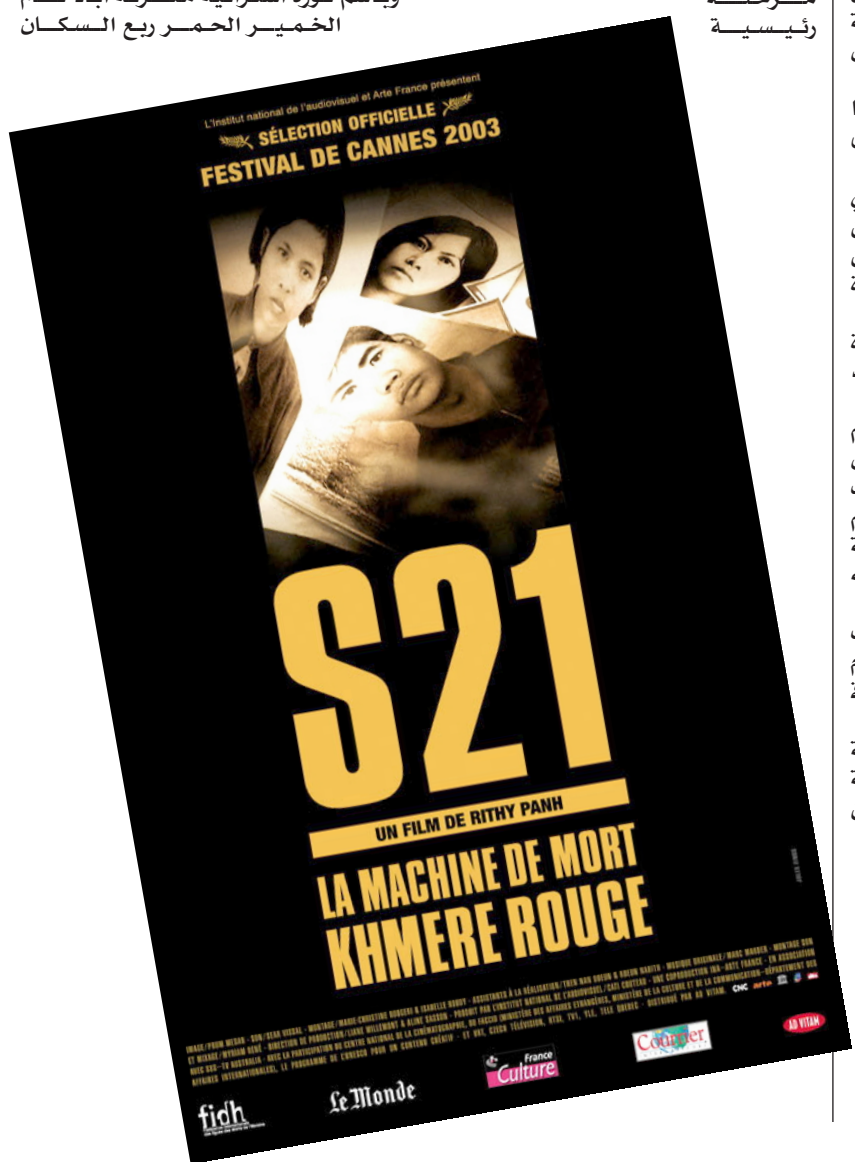
كيف نصمد لمنايانا مجتمعين؟

متابعة جودت جالي

هذا الرجل يلقي علينا بعمله محاضرة مفصلة حول كيفية قيام المخرج السينمائي بأخراج فيلم عن آلامه وآلام بلده بتأن ودون ضجيج وصبر على الصعوبات وتخطيها فتكون النتيجة عملا متقنا والمحصلة شهرة لم يسع أليها.كان (ريتي بانه) Rithy panh بحاجة الى عشرين عاما للنضج والى مسافة ضرورية ليستطيع أن يلقي نظرة داخل آلية الجريمة التي أرتكبها الخمير الحمر . يمثل فيلمه الموقع ٢١ (Site21) ماكنة الموت التي صنعها الخمير الحمر) مرحلة رئيسية للأقتراب أكثر من آلة الأبادة الجماعية فاتحا تأملا في الجرائم المنظمة والمخططة ، تأملا في الآلية التي شرعنت هذه الجرائم والصناع الذين شغلوا هذه الآلة.

أختار (ريتي بانه) الناجي من الأبادة الجماعية التي قام بها الخمير الحمر أن يغادر بلده في سن الخامسة عشرة على أمل أن ينسى الرعب ويبدأ حياة جديدة في عالم آخر . يبوح بمشاعره قائلا ((أحاول أن أنسى . أردت أن أكون أنسانا أعتياديا ، خاليا من الهموم)) . لايستطيع أن ينسى أن حياته قد تعثرت بسقوط (فنوم بنه) يوم ١٧ نيسان عام ١٩٧٥ وهو التأريخ الذي أعلن فيه قادة الخمير الحمر ((سنة الصفر)) ، حقبة جديدة ألغي فيها المال والملكية الخاصة وحرية التنقل ، وأفرغت المستشفيات ، وأغلقت المدارس ، والبيوت التراثية دمرت ، وأستبدل نظام التعليم بمحاضرات عقائدية ، وأبطلت العلاقات الأنسانية بما فيها العلاقات العائلية، وباسم ثورة أشتراكية متطرفة أباد نظام الخمير الحمر ربع السكان الكمبوديين . خلال أربع سنوات بترت ودمرت حياة مليونين أمام صمت وصمم المجتمع العالمي الذي حذف ، بدعم وتأييد نشط من قبل الصين، عبارة (الأبادة الجماعية) من محاضره وقراراته بشأن نظام الخمير الحمر وهكذا بقي سفير هذا النظام يشغل كرسي كمبوديا في الأمم المتحدة. عرف (ريتي بانه) وعائلته التهجير نحو الريف حالهم حال سكان فنوم بنه التي أفرغت خلال بضعة أيام من سكانها . شاهد أهله يموتون من الأنهاك الجسدي والنفسي ومن الجوع ، مات والده ثم أمه ثم أخواته ثم أبناء شقيقه أما شقيقه فقد أختفى . بعد هزيمة نظام (بول بوت) يوم ٧ كانون الثاني ١٩٧٩ وبعد أن نقل الى معسكر لاجئين على الحدود التايلندية أختار أن يعيش في المنفى بفرنسا حيث أكمل دراسته. كانت فترة عشر سنوات ضرورية له لكي يعيد بناء نفسه . لأن (العيش من جديد) هو العثور على الذاكرة والكلام ، وهو أيضا المصالحة مع اللغة الأم التي لم يعد يحب التكلم بها منذ وصوله الى البلد المضيف ، فأن الخيار في أن يصبح سينمائيا قد كيفه مسعاه كناج ، كشاهد ، ومرتبط قبل كل شيئ بتعاسة أستحالة العودة وسط الأحياء الأعتياديين . جعل ، وهو الممزق بين الماضي والحاضر ، من هذا الفراغ ومن هذا التمزق نقطة أنطلاق عمله وبودقة هذا العمل ، رادا الى الموتى ذاكرتهم ومصيرهم الذي سحقته ماكنة الخمير الحمر الشمولية.

يظهر فيلم (S21) مكتب أمن الخمير الحمر المكلف بالكفاح الدائم ضد " العدو " . داخل تلك البناية التي كانت فيما سبق مدرسة وحولت الى مركز للتعذيب والتصفية، جيء الى هناك بأكثر من ١٤٠٠٠ رجل وأمرأة وطفل وعذبوا وأعدموا . كانوا كلهم قد صوروا وقيدوا في سجلات وحقق معهم أياما طويلة الى أن أدلوا بأعترافات وهمية معلق عليها بعناية ومعاد أستنساخها في دفاتر مدرسية قبل أن يقتلوا بمنهجية ضربا بالهراوات ويذبحوا . سبعة من هؤلاء الضحايا نجوا ، أحدهم (فان نات) وقد نجا بفضل موهبته في الرسم التي أفيد منها لعمل " بورتريهات " لقادة الخمير الحمر . رافق هذا الرجل عمل الذاكرة الذي قام به (ريتي بانه) منذ ١٩٩١ في تصوير (كمبوديا بين الحرب والسلم) . أن مشروع S21 فضلا عن ذلك قد ولد عندما شهد المخرج ، بصدفة لامثيل لها ، لقاء بين (نات) والرجل الذي كان يعذبه . ومن جانب آخر تعيد لقطات من فيلم (بوفانا .. تراجيديا كمبودية) ١٩٩٦ بناء هذه المواجهة خصوصا أمام الرسوم التي تمثل الفظائع التي قاساها سجناء S21 . باشر (ريتي بانه) منذئذ بتحقيق طويل وسط الهاربين وجلاديهم على حد سواء . شكل بهذه المناسبة مجموعة تقنيين كمبوديين عاشوا كلهم نظام الخمير الحمر وكان لابد من ثلاث سنوات من الصبر والعناد لأقناعهم بالمجيء والشهادة في S21، هذا الموقع الذي حاول فيه البعض منذ ٢٥ عاما أن يبقوا على قيد الحياة فيما أعان بعضهم آلة تجريد الناس من أنسانيتهم على أنجاز عملها وخانوا أخوتهم.

لأن الأبادة الجماعية الكمبودية واحدة من التصفيات الجماعية النادرة التي " بلا ذاكرة مرئية " فقد أختار (ريتي بانه) أن يسد النقص في الصور ببناء " فيلم شاهد " أنطلاقا من تصريحات وأراشيف السجناء المعدومين . لكي يتجنب أن تكون الصورة مشوبة بالغموض ومنتقصة حدد مكان الكاميرا التي هي المعيار الأخلاقي لعمله السينمائي بين الشخصيات الرئيسية " دون تأثيرات درامية أو جمالية " ، وحدد تنفيذ الفيلم "على قدر سمو الأنسان " ضمن هم ضبط كل حياة أنسانية داخل حياتها اليومية ، وضبط جروحها أو ردود أفعالها في مواجهة الذاكرة الجمعية ((لم تكن أفلامي تزيينات لغاية ولابيانات سياسية ، ولكن حين يتعامل المرء باحترام ، مع أناس يصورون في فيلم، مهما تكن شخصيتهم ، فهذه سياسة . ومن السهولة بمكان حذف الأخلاقية من حالة سياسية أو آيديولوجية . أحاول تنفيذ عملي بشكل آخر : البقاء جاهزا ، مفتوحا على اللقاءات ، على اللحظات المليئة بالسر والحقيقة التي تسمح بأعادة بناء الذاكرة عبر التجربة اليومية للأفراد)) ، هكذا يكون الأستماع هو قاعدة وثائقيته كما هو الأهتمام الذي يوليه للتفاصيل ، للأشياء الرقيقة أو الهشة التي هي علامات مقاومة .. نظرة تحد الى الآلة الفوتوغرافية كنظرة (بوفانا) التي لم تكن تعرف أنها ستعذب وتعدم في موقع S21 لمجرد أنها تبادلت رسائل غرامية مع خطيبها . فضلا عن ذلك فأن دور (ريتي بانه) هو أن يكون متراجعا عن الكادر دون أن يكون محايدا : أنه لايسأل ولايتدخل في المواجهة بين الشخصيات الرئيسية ، دوره الضروري هذا كشخص ثالث والمستقر خارجا والذي سيصل تدريجيا الخط المقطوع بعرض ماروي عن الخسارة والكارثة. هذا الحفظ للأحاسيس من الضياع، هذه المسافة المحترمة التي يحافظ عليها تسمح بفتح حيز حوار يتحمل فيه كل واحد مسؤوليته أمام التأريخ . أخيرا فأن (ريتي بانه) لايخلق الحدث وبالمقابل يضعه " في مكانه " لكي يتمكن الخمير الحمر من أن يشهدوا على أفعالهم وجرائمهم . أذن لابد للفيلم من أن يخفي الجهد المعذب أو الأستيداع العظيم الذي يجعل المشاهد المذهلة ممكنة ، المشاهد التي تظهر حركات السجانين المكررة عند تفتيش الزنازين أو عند وضع المساجين أمام الحفر لقتلهم في قاعدة (شوينغ أيك) .

تميز فيلم S21 بالفراغات وغياب الروابط بين المشاهد . أختار السينمائي أن يعطينا معالم نادرة جدا ، لايوجد ألا قليل من " صور المواقع " أو من اللقطات الواسعة لتحديد مناطق التصوير ، ولا يوجد أي قطع صوتي لأكمال الروايات أو التعليق على الصور ، ولم تصاحب الصور الشخصية الفوتوغرافية المعلقة على جدران قاعات التحقيق أية أسطورة . بالأضافة الى ذلك يوجد فك أرتباط الصور ، ووصلات عنيفة بين سلسلة اللقطات التي تحيل الى بقايا الماضي المنكوب ، الى الحطامات التي " لايمكن أصلاحها " . يفضل (ريتي بانه) السيرورة التحليلية للبناء أكثر من بنية خيطية للقصة . أن المشاهد ، وهو يواجه شظايا ومزق الذاكرة ، يكون منقادا الى تجميعها بنفسه ، الى ترميم (معقولية ما) لهذه المصائر التي أحيلت الى هشيم . لايحل السينمائي الكمبودي نفسه محل القضاة ، ولايتعقب حقيقة تأريخية ولكنه يطرح بألحاح عبر أفلامه السؤال نفسه : كيف نصمد لمنايانا مجتمعين؟