الحضور اللامرئي في الفيلم الأرجنتيني الحارس الشخصي

جودت جالي

توجد كلمتان في اللغة الأسبانية تعنيان (الحارس الشخصي) وهما Custodio التي وضعت عنوانا للفيلم والثانية -Guardaes paldas التي تعني حرفيا (حامي الظهر) وهي الأكثر تداولا في الأرجنتين ولكنها لاتعطي المعنى الذي قصده المخرج (رودريغو مورينو) البالغ من العمر ٣٧ عاما والذي أرتفع نجمه في سماء السينما العالمية عام ٢٠٠٥ حين فاز السيناريو الذي كتبه في مهرجان (صن دانس) بجائزة السيناريو، وقد تم أخراج هذا السيناريو ليعرض في مهرجان برلين عام ٢٠٠٦ ويحصل على جائزة (ألفريد باور). يقول مورينو عن فكرة فيلمه الذي نحن بصدده أنها خطرت له عندما راقب عددا من الرجال مرتدي البدلات الأنيقة وهم يرافقون وزيرا وحاول أن يتخيل نفسه مكانهم فبدأ بكتابة السيناريو بصيغة الراوي المتكلم (الشخص الأول). نجد في مركز الموضوع رجلا عسكريا متقاعدا أسمه روبين (يمثل دوره الممثل خوليو شافيز المشهور محليا في الأرجنتين) يتحول الى مرتزق في خدمة من يدفع أكثر لحمايته، حارس شخصي بروتوكولي لوزير لايتوقع أن يتعرض الى أعتداء من أي نوع لأنه يشغل وظيفة خيالية في الأرجنتين هي (وزارة التخطيط) وبالتالي فأن صاحبنا روبين لاعمل جدي له في الواقع، ولاضرورة. يقف جانبا في غرفة ملحقة بمكتب الوزير كشماعة الملابس، وحتى حين يكون داخل خصوصيات الوزير فأنه ليس جزءاً منها، شخص يقبع خلف أبواب مسدودة بوجهه، يعامل كقطعة أثاث، وعليه دائما أن ينكر على نفسه وجودها رغم أنه موجود في قلب كل مايدور حوله.

أراد مورينو في البداية أن يخرج فيلما وثائقيا عن حياة حارس شخصي حقيقي ولكنه تصور فيما بعد أنعكاس طبيعة عمله العقيمة على حياته الخصوصية. أن روبين لايفارق الوزير المكلف بمرافقته سواء أثناء مهماته أو في حياته الخاصة. أن (وزير التخطيط) هذا هو (المخطط) الأكبر للفيلم، هو الذي يقرر حركات روبين مثلما يحدد حركات الكاميرا. أن الأعتماد المشترك (فنيا) لشخصيات الفيلم الرئيسية الثلاث (الوزير، وروبين، والكاميرا) يشبه السلسلة التي تقيد سجناء ثلاثة معا، وتجعل المشاهد الحلقة الرابعة في هذه السلسلة فهو أن لم يجد نفسه في شخص روبين لايستطيع تجنب الأحساس بالأذلال الذي يعانيه، أنه يجد نفسه على الأقل في حيزه وزمنه، ويدرك مايعنيه أن يكون شخص ما ملغيا برضاه لصالح شخص آخر. واجب الحارس الشخصي في الواقع هو أن يكون حاضرا دون أن يكون موجودا، هذا الحضور اللامرئي هو مايظهره الفيلم.

لايحتل روبين مركز المشهد ألا نادرا، محشورا بين بابين، مصورا من الخلف، مبتور الوجه بكتف الوزير (صورة الملصق)، روبين ممحو من الأمام ممحو من الخلف، أو مصور جانبيا دون أبعاد، كتلة صامتة، مبتلع نفسه الى الداخل. كل التوتر والترقب الذي يمثله هذا الحارس لاينفجر أزاء خطر خارجي داهم وبالتالي فهو يفقد مبرر وجوده، ولكنه ينفجر الى الداخل أزاء أذلال اللاجدوى واللاأهمية الذي يقاسيه، جسمه كمسدسه المحشو بالرصاص قابل للأشتعال ولافرصة أن يشتعل، وخاضع كالعاملين في مهن الكدح (البروليتاري) الذين يصادفهم في جولاته مع الوزير (تقنيو القنوات التلفزيونية، والمستخدمون، وأفراد السكرتاريا، وموظفو الأستقبال....) الذين ينطوون على خضوع محتمل خلف رضا صامت. للوزير كلامه وللحارس كلامه، فللوزير حديثه الأعلامي (المسموع دون أن يكون مصغيا اليه) وللحارس الشخصي أزاء المشاهد صمته (المصغي أليه دون أن يكون مسموعا).

حيز حريته الوحيد هو التصميم والرسم والذي يكرس له نفسه سرا، وسرعان مايكتشفه الوزير الذي لايفوت طبعا فرصة أستغلاله فيكون أو تكليف له هو أن يرسم صورة شخصية لصديق سفير فرنسي يضيفه في منزله الريفي، وهكذا يخاطب الوزير الحارس مباشرة لأول وآخر مرة ليطلب منه أن ينجز التكليف(سريعا)، فما كان من روبين ألا أن يغادر، وفي هذه المرة أيضا، لأول مرة يكون مصورا من الخلف في لقطة بانورامية، وهو يعبر الحديقة الواسعة، ببعده الوجودي الوحيد.

أخيرا..أنجز فيلمه الروائي حسيبة

ريمون بطرس: أهدرنا وقتا ثمينا وما أنجز كان دون الطموحات بكثير

ابراهيم حاج عبدي
دمشق

رغم الظرافة، والروح المرحة التي يتمتع بهما المخرج السينمائي السوري ريمون بطرس لكن الحديث عن السينما السورية وهمومها، لابد وان يثير شجونا تتسرب إلى الكلمات، ويستحضر زمنا موجعا كان قاحلا بأفلام جديدة، وحافلا بالانتظار...

لا يتردد بطرس في وصف الواقع السينمائي بـ "الكارثي"، فالأحلام التي كانت بحجم "البحرين الأبيض والأسود"، حسب تعبيره، اللذين عبرهما مطلع السبعينيات قاصدا الاتحاد السوفييتي السابق لدارسة الإخراج السينمائي، تقلصت كثيرا حتى غدت أشبه بـ "جدول صغير"، بينما ذهبت السنوات هدرا.

تعددت اهتمامات بطرس (٥٧ عاما)، فقد بدأ عازفا للكمان، ومارس الصحافة، كما أخرج عددا من المسرحيات، وكتب سيناريوهات لمسلسلات درامية...لكن عشقه الدائم هو السينما. أنجز اثني عشر فيلما تسجيليا قصيرا، وفيلمين روائيين طويلين هما: "الطحالب" ١٩٩١، و"الترحال" ١٩٩٧، وانتهى مؤخرا من تصوير فيلمه الروائي الثالث "حسيبة" المأخوذ عن رواية بالعنوان ذاته للروائي السوري خيري الذهبي. حول فيلمه الجديد وقضايا سينمائية أخرى كان الحوار:

❖ *لماذا اخترت رواية "حسيبة" التي تتحدث عن دمشق الأربعينيات والخمسينيات، بعد تجارب سينمائية تناولتَ فيها بيئة نهر العاصي ومدينة حماة التي تنتمي إليها؟*

– أعجبتني رواية "حسيبة"، كعمل أدبي، فهي من أهم روايات خيري الذهبي، وهي مهمة على المستوى العربي. شعرت خلال قراءتي لها أن البيئة الدمشقية التي تتناولها الرواية هي قريبة مني، بعلاقاتها الاجتماعية، وبأمكنتها وأجوائها ومناخاتها...لم أرَ عائقا أمامي في تحويل هذه الرواية إلى عمل سينمائي، خصوصا وأنني أعيش في دمشق منذ ثلاثة عقود وأعرف الكثير من تفاصيلها، وأعشقها، فشرعت في كتابة السيناريو.

الجانب الآخر يتمثل في أن دمشق هي مركز ما يسمى جغرافياً بـ "بلاد الشام" على المستوى العمراني، والتجاري، والبشري...وهي مهد لحضارات كثيرة تعاقبت على المنطقة، فثمة عمق تاريخي يشير إلى أن المدينة كانت ملاذا للرحالة والمغامرين الذين دخلوها عابرين لكنهم حين رأوا خضرتها وجمالها استقروا فيها.

الفيلم، بهذا المعنى، هو بمثابة تحية إلى دمشق ونسائها، وتاريخها، وعراقتها، وهو يلقي الضوء على دور مجموعة من النساء الدمشقيات اللواتي رغبن في تغيير بعض المفاهيم والتقاليد الاجتماعية، عبر اقتحامهن لمواقع عمل مهمة مثل التجارة، فكسرن بذلك "التابو" الذكوري الذي يحتكر جلّ الأعمال. ورغم فشلهن في النهاية لكن الفيلم يركز على تلك الإرادة الصلبة التي تحلين بها.

❖ *رواية "حسيبة" هي الجزء الأول من ثلاثية روائية اسمها "التحولات" التي شملت كذلك "فياض"، و"هشام". ألم يؤثر ذلك على بنية العمل كونك اخترت جزءا دون الأجزاء الأخرى؟*

– لا، فالجزء الأول الذي اخترته، مستقل بشخصياته، وبنائه وحبكته القصصية.

❖ *هذه هي المرة الأولى التي يلجأ فيها بطرس إلى نص روائي بعد أن كتب سيناريوهات أفلامه السابقة بنفسه، ما هي العقبات أمام تحويل "رواية" إلى "فيلم"، وكيف تغلبت على جانب التوثيق، سيما وان الرواية تعود بأحداثها إلى أربعينيات وخمسينيات القرن المنصرم؟*

– لا شك أن السينمائي حين يكتب السيناريو بنفسه يكون حرا اكثر في بناء الأحداث، ورسم الشخصيات ومساراتها، وخلق المناخات والبيئة الملائمة. هنا كنت ملزما بالحكاية الرئيسية للعمل، ولم أتذمر من هذا الالتزام لأنني في الأساس اخترت رواية أحب أجواءها القريبة لروحي. لم أجد صعوبة إلا في جزئية أن أكون أمينا لمقولات الرواية وغاياتها، وقد بذلت جهدا ووقتا طويلا حتى توصلت إلى الصيغة السينمائية المناسبة، وكان علي أن اختزل صفحات كثيرة مطبوعة إلى عمل بصري سينمائي مكثف مدته ساعتان. لا أعلم إن كنت قد نجحت لكن بذلت ما بوسعي حتى أكون وفيا للرواية، ووفيا للسينما كفن بصري.

أما ما يتعلق بالجانب التوثيقي، فأحداث الرواية تبدأ بعد هزيمة الثورة السورية الكبرى العام ١٩٢٧ وتمتد حتى العام ١٩٥٠ وترتب علي، وفريق العمل، أن نعيد صياغة تلك المرحلة سينمائيا، وقد عدت إلى مراجع كثيرة واستعنت ببعض الوثائق السينمائية، وبالصور الفوتوغرافية والتزمت بطبيعة الأمكنة والشخصيات والأزياء...ولم ابن ديكورات بل أعدت بناء الأمكنة في نحو ٦٠ موقع تصوير إذ استخدمنا المواد المعمارية التي كانت مستخدمة آنذاك: أحجار معينة لواجهات المنازل، حجر اسود للطرقات، واعدنا طلاء البيوت من الداخل وغير ذلك من التفاصيل الدقيقة.

❖ *هل سمحت الميزانية المخصصة بكل ذلك؟*

++ نعم، الميزانية كانت محددة وعلى ضوئها قمنا بأعمال الديكور المطلوبة، ولحسن الحظ تطابقت الدراسة النظرية مع الجانب العملي، والمؤسسة العامة للسينما التي أنتجت الفيلم لم تتدخل في ذلك.

❖ *ثمة رأي نقدي يقول بأن الفيلم السينمائي يخفق في بلوغ النجاح الذي يحققه العمل الأدبي. ما رأيك؟*

– هذه ليست قاعدة، فقد يأتي الفيلم افضل من الرواية، وقد تبقى الرواية أكثر أهمية من الفيلم. بعض الأفلام ساهم في منح العمل الأدبي شهرة واسعة، وقد لا أبالغ إن قلت أن "هاملت" السينما أهم من "هاملت" شكسبير، بمعنى أن الأفلام التي اعتمدت على نص "هاملت" المسرحي ساهمت في توسيع دائرة الاهتمام بهذا النص المسرحي. ولدينا من النماذج المماثلة ما لا يمكن عده.

. كيف تنظر إلى واقع السينما السورية اليوم؟

++ أصفه بـ "الواقع الكارثي". هناك أسباب عديدة وواضحة، ولا أريد أن احمل المسؤولية لأشخاص محددين. أنشئت المؤسسة العامة للسينما سنة ١٩٦٣ للاهتمام بالفن السينمائي، ومرت بمراحل متعثرة، ولم تنتج طيلة هذا التاريخ سوى ٤٤ فيلما. هذا الرقم يجسد الصورة المأساوية، وما تحقق هو دون الطموحات التي تطلعت إليها المؤسسة، ودون الأحلام التي راودتنا كسينمائيين.

❖ *أهدرنا وقتا ثمينا بالنسبة للسينما وللسينمائي وللبلد. حصيلة قليلة جدا لم تتح للسينمائيين تحقيق أحلامهم.*

. *ذكرت أن ثمة أسبابا عديدة وواضحة أدت إلى خلق هذا الواقع السينمائي البائس. ما هي هذه الأسباب؟*

– أولا: الدولة، فهي التي أنشأت مؤسسة السينما، ووضعت لها طموحات وأهدافا، لكنها لم تقدم للسينما ما يوازي المبادئ التي وضعتها، فالدولة هي المسؤولة من ناحية عدم الإيفاء بالتزاماتها تجاه السينما، وكان بإمكانها أن تقدم أكثر مما قدمت، لكنها خصصت القليل لهذا الفن، والسينمائي لا يستطيع إجبار الدولة على تقديم الدعم.

ثانيا: الإدارات التي تعاقبت على المؤسسة العامة للسينما وقعت بدورها في أخطاء عرقلت النهوض بالسينما. الإدارة، طبعا، لا تنفق من أموالها الخاصة بل هي وسيط بين الدولة والسينمائي، ولكنها أخفقت في ممارسة هذه الوساطة على نحو يخدم السينما.

ثالثا: السينمائيون أنفسهم يتحملون جانبا من المسؤولية، بسبب تشتتهم، وعدم إجماعهم على القيام بعمل مهم يدفع بالسينما السورية الوطنية إلى الأمام.

وإذا أضفنا إلى هذه الأسباب الثلاثة مسألة الصالات، وتقاعس القطاع الخاص، والوضع الاقتصادي للمواطن السوري، وهيمنة الفضائيات والإنترنت وأقراص "دي.في. دي"...تكتمل بذلك الدائرة التي أحكمت حول السينما، وجعلتها بالشكل الذي نراها اليوم. فقبل أن تكرس السينما نفسها كفن ذي تقاليد اجتماعية وثقافية عريقة في الحياة الاجتماعية دخلت العناصر الأخرى التي شاغبت على الموضوع وتفاقمت الأزمة.

❖ *إزاء هذه الصورة القاتمة. ما الذي أنجزته السينما السورية، إذاً؟*

– اعتبر كل ما أنجز لا يشكل ملامح سينما سورية وطنية بالمعنى الحضاري والثقافي. هي عبارة عن تجارب فردية سعى إليها السينمائيون دون أن يتمكنوا من تشكيل صورة متكاملة يمكن معها القول بوجود مصطلح "سينما سورية" ذات هوية واضحة، رغم وجود سمات وملامح مشتركة بين الأفلام المنتجة. السينما لم تستطع القيام بالدور المنوط بها، وهي بالتالي ليست "سينما سورية" وإنما مجموعة أفلام حققت جزءا يسيرا من الطموحات الكبيرة.

وتأسيسا على ذلك، فان الوظيفة المجتمعية للسينما كانت ضعيفة، فهي لم تؤثر على النحو الذي تفعله الدراما السورية مثلا، بمعزل عما إذا كان هذا التأثير سلبيا أم إيجابيا.

❖ *لكن الوضع السينمائي في البلدان العربية الأخرى ليس أحسن حالا مما هو قائم في سوريا، باستثناء السينما المصرية ربما، والتي تراجعت، نوعيا، في السنوات الأخيرة؟*

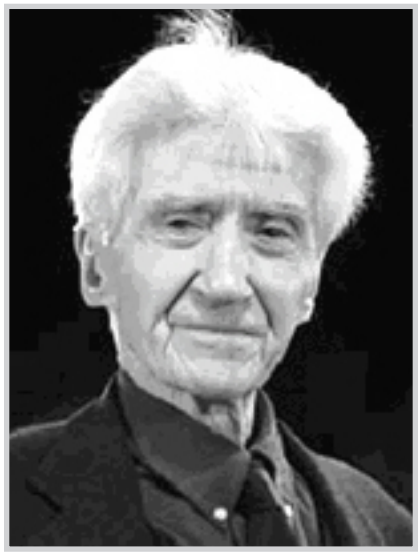
– لا أستطيع الحكم على السينما المصرية، لكنها الأكثر تأثيرا على المجتمع قياسا إلى السينمات العربية الأخرى، مع ضرورة الإشارة إلى أن مساحة الفعل والتأثير الاجتماعي لا تعني أن الإنتاج جيد، كنوع. عموما، السينما المصرية وضعها افضل مقارنة بالسينمات العربية، ولكن هناك سمات عامة في العالم العربي وهي أن السينما لم تستطع أن تكون فنا جماهيريا عظيما، بعد أن ولد عظيما، وكان له تأثير على الملايين خلال تاريخها القصير نسبيا، فأرباح السينما في الاتحاد السوفييتي السابق من التسويق الداخلي فقط كانت تغطي تكاليف وزارتي الصحة والتعليم. لم يحصل ذلك قط في العالم العربي. ثمة استثناءات قليلة كما الحال في مصر، كما أن وضع الصالات في بيروت وتونس مزدهر قليلا، وثمة طقس سينمائي ولكن يعتمد على أفلام أجنبية، وليست محلية.

المخرج ريمون بطرس

مشهد من احد افلامه

مخاوف خاصة في أماكن عامة فيلم جديد لـ " ألان رينيه"

ديف كير
ترجمة : نجام الجبيلي



عمره أربع وثمانون سنة بشعره الفضي وسترته الزرقاء النضرة المكوية ، يبدو " الآن رينيه" أشبه بمالك يخت متقاعد أكثر من كونه أحد صناع الأفلام الكبار المحترمين في أوربا .ومع ذلك وبعد ١٦ فيلماً رئيسياً وعدد لا يحصى من الأفلام القصيرة فإن مخرج "هيروشيما حبيبتي" و "الليل والضباب" غير جاهز للجلوس على مقعد وثير من الجلد مرتشفاً كأساً من "الشمبانيا" .يستمر السيد رينيه على العمل بذكاء معتمداً على المخزون من الطاقة والخيال اليافعين لينتج فيلماً جديداً مليئاً بالمفاجأة كل سنتين أو ثلاث سنوات.

وقد افتتح أحدث أفلامه الشهر الماضي في نيويورك " مخاوف خاصة في أماكن عامة" برشاقته وثقته وابتكاراته الشكلية الافتراضية بهدوء يبدو كتآنيب للفوضى المنتشرة في أكثر الأفلام الطليعية مثل فيلم ديفيد لينش " الامبراطورية الداخلية" ومع ذلك يضع السيد رينيه أقنعة القوارض العملاقة على رؤوس ممثليه (في فيلم " عمي الأمريكي "-١٩٨٠) قبل سنوات من طموح مشابه في فيلم "الإمبراطورية الداخلية" : الأشد أهمية في ابتكارات السيد رينيه الفنية لكنه الفيلم الذي يتحدث إلى الحس القلق للتجريب الذي يكمن تماماً تحت سطح عمله ببساطته المقصودة وتكوينه الدقيق. على الرغم من أن صنعته تداخلت مع صنعتي فرانسوا تريفو و "جان لوك غودار" وبقية النقاد الذين تحولوا إلى صناع أفلام والذين أطلق عليهم جميعاً " الموجة الجديدة" إلا أن السيد "رينيه" لم يكن أبداً عضواً في هذه المجموعة. إنه ومعاصريه مثل "آغنس فاردا" و "كريس ماركر" انتموا إلى المؤسسة الفكرية الليبرالية "لضفة اليسار" بينما كان "تريفو" وعدد من زملائه غرباء عن "ضفة اليسار" و تحولت سياساتهم في الأقل في الأيام الأولى نحو "المذهب الكاثوليكي المحافظ".كان السيد رينيه بالأخص قريباً من الكتاب المرتبطين بالرواية الجديدة والروايات ضد الطبيعية والسايكولوجية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية وكلف العديد من أولئك الكتاب بضمنهم مارغريت ديراس (هيروشيما حبيبتي- ١٩٥٩) ، الآن روب غرييه (العام الأخير في مارينباد- ١٩٦١) جان كيرول (ميوريل ١٩٦٣) وخورخه سمبرن (الحرب انتهت - ١٩٦١) للتعاون معه في أفلامه الأولى.هؤلاء الكتاب جلبوا معهم حسهم بسهولة تغير الزمن (ومن ثم بنى الاسترجاعات والاستقدامات المعقدة للأفلام الأولى) وأهمية ومثالية الذاكرة. في فيلم "هيروشيما حبيبتي" ، البطلة ، هناك ممثلة فرنسية (إيمانويلا ريفا) تعمل فيلماً في اليابان تلاحقها ذكريات نهاية الحرب في فرنسا حيث وصمت كونها متعاونة. في فيلم " ميوريل"، شخصية "دلفين سيرينج" تعيش ما بين ماض لا تفهمه (لماذا يهجرها عشيقها عشية الحرب العالمية الثانية؟) وحاضر لا تسيطر عليه (يعود العشيق مع آمال غامضة في تنشيط العلاقة لكن بصحبة عشيقة شابة). فيلم "العام الاخير في مارينبارد" الذي تمثل فيه المتألقة "السيدة سايرينج" أصبح تقريباً الفيلم الذي يحمل الفن الملغز الأصلي ، شخصيات معروفة فقط بالحرف الأول لأسمائها تعيش في قصر يهتم بالعوالم الروحية وغير متأكدين تماماً إن كانوا يخططون لإغراءات المستقبل أو تذكر الاغراءات الماضية. وبالنسبة إلى السيد "رينيه" فإن السرد الخطي الذي طورته هوليود و"تقليد النوعية" الفرنسي (كما رفضه تروفو بسخط) لا يستطيعان أن يدمجا الحس الحداثوي للغموض ومذهب النسبية، شيء ما كان يجب اكتشافه ، طريقة في القص تهمل المتيقنات القديمة للسلسلة المحكمة من الحوادث وتدخل إلى الفضاء العقلي حيث كل شيء يحدث حالاً.

وقمية أفلام ذاكرة السيد رينيه هو (أحبك..أحبك) وهو فيلم خيال علمي يفشل بطله (كلود ريش) يقبل المشاركة في تجربة رحلة خلال الزمن ليجد نفسه واقعاً في شرك ذكرياته الخاصة حين تفشل التجربة. وعند هذه النقطة قد تكون أفلام السيد رينيه امتلكت بنى مضطربة لكنها خضعت بصورة كبيرة للأعراف الطبيعية للقص السينمائي ، الشخصيات المدورة سايكولوجياً ، الإخلاص الشبيه بالوثائقي لمواقع العالم الحقيقي، رغبة في ربط المشاهد بالشخصيات من خلال عملية التقمص السايكولوجي. فنحن نتعرف على "ميوريل" تقريباً من وجهة نظر السيدة "سيرينج" ونشاركها أحساساتها واضطراباتها.لكن في فيلم "الحياة رواية" الذي أطلق هنا تحت عنوان مضخم (الحياة فراش من الورود عام ١٩٨٣) أخذ مقترب السيد رينيه منحى حاسماً فقد عمل مع أفضل كتاب السيناريو بالنسبة لتريفو "جان غرو" (في فيلم "جول وجيم") وجمع سرداً ذا شكل حر بشكل واسع تخيله من خلال لعبة سريالية قديمة تتعلق بالكتابة الآلية: شيء يبدو وكأنه يتبع شيئاً آخر من خلال النسيج الرقيق للربط السردي، بينما الفيلم يتحرك ما بين الشاغلين البوهيميين الأصليين للقصر الغريب المبني كحلم يوتوبي عشية الحرب العالمية الثانية والزوار الحاليين للقصر الذين يحضرون اجتماعاً فيه حول خيال الأطفال. وفي الوقت نفسه فإن هؤلاء الأطفال يحلمون بأوبرا صغيرة تدور أحداثها في ماض متخيل خلال العصور الوسطى في القصر. إن الذاكرة هنا ليست عاملاً معقداً أكثر من كونها مفهوماً شخصياً للسيد "رينيه" عن اللاوعي الجمعي وهي المنطقة الشاسعة التحتية المملوءة بشيء من الثقافة العليا والدنيا والأفكار المستلمة والدوافع الثورية للاشتياق الروحي والرغبات الشبقية.إن جمهور السينما في أميركا لم يثره فيلم "الحياة رواية" قد يكون السبب أسلوب التمثيل الجديد الذي طوره السيد رينيه مع مجموعة جديدة من الممثلين بضمنهم العديد من الذين أصبحوا مألوفين في أفلامه الأخيرة (فاني آردان ، بيير آرديتي، سابين آزما ، أندريه دوسوليه). فجأة بدت الشخوص كارتونية وبدا توصيل الممثلين القائياً أكثر من كونه تأويلاً أو تفسيراً. لقد أعاد السيد رينيه اكتشاف اصطناعيات المسرح وبدأ في استعمالها كما قال مؤخراً ليخلق " حركة ذهاباً وأياباً بين التقمص والمسافة ، بين التعاطف والنفور" لشخصياته. إن المشاهد الذي تربى على حمية الدراما التلفزيونية الأميركية ، بتقليدها للطبيعة الخفيفة ، سيعثر على القليل مما يكفي لتقمصه في الوقفة الأخيرة لفيلم "ميلو" ، الفيلم الذي أعده السيد رينيه عام ١٩٨٦ عن مسرحية صادرة عام ١٩٢٩ أو الفيلم القريب من الهستيريا " ...." الذي أعده عام ٢٠٠٣ لأوبرا صغيرة صادرة عام ١٩٢٥ .والشخصيات التي تغني بصورة تلقائية كانت أيضاً في وسط فيلم "الأغنية القديمة نفسها" ، وهو التنويع الذي وضعه عام ١٩٩٧ على تقنية "دنيس بوتر" في وضع في أفواه الشخصيات. إن حس الاغتراب هو الذي يبحث عنه السيد رينيه. إنه يريد أن يقلق راحة مشاهديه لجعلنا ندرك الوسائل الشكلية التي تشتغل في أي عمل فني وبالأخص في السينما. في عام ١٩٩٣ أعد السيد رينيه مجموعة من مسرحيات الكاتب البريطاني "الآن إيكبورن" :" دخان " وفيه ينتج عن قرار السيدة "آزما" في اشعال سيجارة سلسلة من الحوادث ، وفيلم " ممنوع التدخين" الذي ترفض فيه فيتكشف الحدث على نحو مختلف. والأدوار الأحد عشر في كلا الجزئين أدتها السيدة "آزيما" والسيد "آرديتي" وهو تأثير تغريبي كلاسيكي- حتى لو كان السيد رينيه حذراً في إعادة انتاج الصنعة المسرحية الذكية جاعلاً الشخصيات تدخل المسرح وتخرج منه بشيء من المعقولية. والآن بعد ١٤ سنة أعد السيد رينيه مسرحية أخرى لـ"إيكبورن" "مخاوف خاصة في أماكن عامة" (العنوان بالفرنسية إلى حد ما أكثر إيجازاً "قلوب") ومجموعة العمل أكبر بكثير. السيد "آرديتي" والسيدة "آزيما" التحق بهما السيد "دوسوليه" إضافة إلى ثلاثة شخوص جدد: لامبر ويلسون ، لورا مورانتي ، دايزابيلا كار. ومثله مثل فيلمي "دخان" ، فهذا الفيلم مكون من سلسلة من الحوارات الثنائية بينما الشخصيات الست الرئيسية تتحرك خلال الساحة المقفرة لكن المطورة لباريس قرب " بايبلوتك ناسيونال" الجديدة. يبدأ الفيلم بلقطة الافتتاح التي تجمع بين المؤثرات الرقمية والصور المصغرة التي تسمح لكاميرا السيد رينيه للنزول عبر الغيوم المحيطة ببرج إيفل وتنسحب أعلى إلى نافذة الشقة حيث وكيل أراض حقيقي يظهر للمشتري المؤمل مرافق السياحة المحدودة- وتقع أحداث الفيلم في جو من الاصطناعية المباشرة وهو التأثير الذي دعمه الثلج الاصطناعي الذي لم يكف عن النزول على أجهزة الأستوديو.وبينما تقدم الشخصيات ، فإن كل واحد منهم ملتصق في مكان مختلف ، ليس سعيداً في الحياة ، المشاهد ينكمش غريزياً. والمسرح مهيأ من أجل فيلم آخر " للمصائر المتقاطعة" ، بأداة إستعملت سابقاً في فيلم "بابل" لكن الشخصيات تتقاطع وتعيد التقاطع مع شخصيات أخرى ولا تظهر أحد الحلول المتوقعة ، لا أحد من الشخصيات تتطابق مع توأم روحها ولا أحد من المذنبين تتم معاقبته. وباختصار لم تتحقق، حتى ولو من بعيد ، أحد تلك الوعود التي أعطاها هذا الصنف حتى لو أوحت هشاشة الشكل وبريق الألوان بعالم جاهز للتنازل تلبية لرغبات الشخصيات. وكما قال السيد رينيه في مقابلة في فرنسا كان التأثير الذي وقع فيه بعد ذلك هو شيء من العزلة واليأس وهي العبارة التي تصف الأفلام الأخيرة لـ"الآن رينيه" كما تصف العمل المقارن لـ " آرنست لوبتش" و "ماكس أوفلس" و "جان رينوار" وبقية الأساتذة الأوربيين، ربما طريقة أخرى لقول الحكمة.