## ملف السينما العراقية

# السينما العراقية من اين بدأت .. والى اين وصلت؟

قاسم علوان

**بعد هذا الزلزال الهائل الذي هز المنطقة والعراق بشكل خاص .. بعد هذا التغيير الكبير الذي تعرض او سيتعرض له المجتمع العراقي بشكل عام، وسواء كان سلبا او ايجابا علينا ان نطرح هذا الموضوع المهم جدا بإعتبار السينما العراقية جزءا من الثقافة الوطنية، وان نضع ما انجزته خلال الخمس والثلاثين سنة الماضية وما قبلها ايضا على مائدة التشريح، وكذلك تصوراتنا لمستقبلها من خلال رؤيتنا لما تحمله الايام بعد سقوط اعتى دكتاتورية فاشستية في تأريخ العالم ، وبعد ما سببته من كوارث وحروب ليس للشعب العراقي فقط بل لدول المنطقة، وبعد ان طبعت جميع نواحي الحياة العراقية بطابعها الفاشي بما فيها الثقافة وادواتها بل وسخرتها لخدمة ذلك النظام، فكانت جزءا من آلية المستمر القمعي الذي تعرض له مجتمعنا بمختلف فئاته وطبقاته.**

لذا علينا ان نطرح هذه الاشكالية النظرية حول موضوع السينما وهل يمكن اعتبار المنجز السينمائي العراقي في ظل النظام السابق جزءاً من تاريخ الثقافة الوطنية الحقيقية؟ نقول السينما تحديداً اذ انها انتاج جماعي يفترض العلنية مسبقاً او انها القطاع العام غالباً، ففي تلك الفترة تضاءل حجم القطاع الخاص على صعيد الانتاج السينمائي بشكل كبير، اضافة الى غياب المبادرة الفردية تحت ثقل تلك الظروف، وكذلك غياب تقاليد عمل سينما سردية او الـ ( under ground)في العراق بشكل عام، بينما في مستويات الثقافة الاخرى ذات الطابع الفردي وبجانب الانتاج الثقافي الحكومي الموجه لتمجيد النظام وقائده وحروبه، كانت هناك نتاجات ثقافية رائعة تنتمي بحق الى الثقافة الوطنية العراقية الاصيلة البعيدة عن التعصب الشوفيني. والى التراث الانساني العالمي الذي يمجد الانسان في صراعه ضد قوى الظلم والتسلط.

لقد التفت رأس النظام السابق وبعد فترة قصيرة من توليه زمام السلطة وحتى عندما كان نائباً للرئيس الى السينما ووظيفتها في خلق رأي عام منحاز وبسرعة الى ما ترمي اليه وربما اكثر من الاجناس الفنية والادبية الاخرى، اذ يمكن اكتشاف ذلك بسهولة بعد أي نظرة متفحصة الى تاريخها او الى تجارب السينما السوفيتية والالمانية النازية تحديداً، فأولاها اهتماماً غير عادي فأوعز بإنشاء مدينة للانتاج السينمائي على غرار مدينة السينما في مصر، لكن لأسباب نجهلها توقف العمل بذلك المشروع وبشكل مبكر، ربما اكتشف كلفته العالية والتي يشك في مردوديتها الاقتصادية والسياسية، فمن المعروف انه كان كثير التوجس من الوسط الثقافي والفني عموماً، رغم ان المخرج المصري يوسف شاهين وفي زيارة له للعراق في عام ١٩٧٧ وفي لقاء صحفي معه في بغداد حذر من بناء مدينة للسينما في العراق، في كون صناعة السينما في العراق تفتقد تقاليد العمل السينمائي، وبالتالي ستكون نهايتها الفشل الذريع او في احسن الاحوال تؤول الى ما آلت اليه السينما المصرية بشكلها التجاري الهابط في السبعينيات وفيما بعد. وبالتأكيد لم يكن هذا الرأي هو السبب وراء وقف العمل بذلك المشروع اذ ربما اشار له البعض من الذين كانوا على رأس ادارة السينما في ذلك الوقت والذين لا يميزون بين ما تعنيه اللغة السينمائية واللغة العربية بأن نكتفي بمصلحة السينما والمسرح آنذاك فإنها تفي بالغرض.

وتحت تأثير هذا التوجه (الفكري) الضيق انطبعت اغلب نتاجات السينما العراقية في تلك الفترة ان لم نقل جميعها بطابع (فلسفة) البعث القومية ذات التوجه العنصري الشوفيني بشكل او بآخر وربما بدرجة اكبر او اقل في هذا العمل او ذاك، وهذا واضح في فلم (القادسية) مثلاً الذي امر بإنتاجه واشرف شخصياً عليه ليتمكن من توظيفه اعلامياً في حربه مع ايران. كما استقدم له مخرجاً عربياً مشهوراً وكذلك ممثلين وممثلات. وقبل هذا الفلم نلاحظ كيف اجبر مسؤولو النظام كاتب السيناريو الاديب المعروف جاسم المطير ومخرج فلم (بيوت في ذلك الزقاق) قاسم حول على ان يغيّروا ما انجزوه رأساً على عقب وتحت التهديد. والمعنيوّن بذلك احياء يرزقون. فبعد ان كان نص السيناريو فلما تسجيلياً عن العمل الرأسمالي الحرفي في البيوت (المانيفكتورة) وكما كان معروفاً عن مخرج الفلم بأنه مخرج افلام تسجيلية اذ قدم قبل ذلك بقليل شريطه الوثائقي الرائع (الاهوار) عن اهوار جنوب العراق، تحوّل الفلم ليتناول تاريخ حزب البعث في فترة قبل ١٧-٣٠تموز ١٩٦٨. ونفس الشيء يمكن ان يقال عن فلم (المسألة الكبرى) وكذلك خضوع الانتاج السينمائي للظرف السياسي السائد والعلاقات السياسية العربية القائمة آنذاك من دون ان يدرك احتمال حدوث الاختلافات السياسية في تلك العلاقات وهذا ما حدث فعلاً، فأمر بإنتاج الفلم المعروف (مقتل الملك غازي) تزلفاً لملك الاردن الراحل لأنه وقف بجانبه اثناء حربه المذكورة آنفاً، وطويلة هي سلسلة الافلام هذه منها من حمل المباشرة الفجة، ومنها من تغلف بالافكار الوطنية الزائفة او الشحنات العاطفية (الزائدة قليلاً عن اللزوم) منها مثلاً (الرأس) و (البيت) و(العاشق) و(عرس عراقي) و(الاسوار). وحتى الافلام التي صنعت بعيداً عن المباشرة السياسية لأسباب معروفة وهي اننا لا نصنع افلاماً دعائية دائماً، فإنها جاءت قريبة جداً من افلام الواقعية السوفيتية اذ ان مجتمعنا خالٍ من أي تناقضات ولا مشاكل في حياتنا غير المشاكل العاطفية وما يترتب عليها من اشكالات، لا فقر لا عوز لا بطالة لا تسوّل، مجتمع نظيف، الشوارع نظيفة، واما الرشاوى فإن حصلت فهي فقط في الاحلام.

وهذا اذا استثنينا الكلام عن الافلام الحربية التي صنعت بسذاجة وتلفيق كبيرين تقنياً، رغم ان القائمين على الانتاج آنذاك استقدموا ممثلين وخبراء اجانب في صناعة المتفجرات والمعارك السينمائية وكذلك صناعة الحيل السينمائية، ولا بد انها كلفت ميزانية عالية تحسب بشكل او بآخر على دعمهم للثقافة.

وبعد ذلك هل نستطيع ان نضيف هذه المرحلة القاسية من تاريخ السينما العراقية الى ما انجزته قبل ١٩٦٨ بإعتباره حلقة متصلة؟ هذا فيما اذا اخذنا بنظر الاعتبار استمرار جهود العاملين في هذا الحقل انفسهم، وربما نستطيع صياغة السؤال بشكل آخر، وهو هل يمكن اعتبار تلك التجارب البسيطة (قبل ١٩٦٨) تاريخاً ذا اهمية يجب الالتفات اليه عند كتابة تاريخ السينما العراقية؟ انها مجرد اسئلة لإعادة النظر في تاريخ ثقافتنا ككل وليس السينما وحدها.

بعد هذه المداخلة والاسئلة التي تنتظر اغناء من المهتمين والمعنيين بهذا الموضوع بالاجابة والتعقيب وربما بمعارضة الرأي، ندعو للتساؤل مجدداً عن مستقبل السينما العراقية، ترى ماذا ينتظرها؟ هل من قطاع عام يوظفها لخدمة النظام الجديد وتوجهاته الايديولوجية والسياسية؟ كذلك نرى هنا ان هذا الاحتمال غير واقعي وغير ممكن التحقيق نظراً لطراوة التجربة السابقة اذ لا تزال سلبياتها ماثلة امام الاذهان وكإحتمال ربما يحدث العكس. من يدري؟ وربما يرى البعض انه لا بد من ان يكون هناك قطاع عام يدعمها -أي السينما- تعمل كما يحلو لها بحرية تامة بعيداً عن انظار أي رقيب كما في الديمقراطيات الغربية مع توفر الدعم المادي غير المحدود، وهذا احتمال نراه بعيداً الى حد ما آخذين بنظر الاعتبار الوعود بالحرية ورفع مختلف اشكال القيود عن الابداع، ولكنه غير واقعي لأسباب معروفة للجميع، منها الاتجاهات المحافظة في المجتمع العراقي الآن مثلاً، وضيق ذات اليد في ظروف اعادة البناء والاعمار والبنية التحتية المتهرئة وتركة الديون الثقيلة التي خلفها النظام السابق، كل هذا يضعف الامل بدعم مادي غير محدود. او هل ان الحاكم الجديد او النظام السياسي القادم وبعد التركة الثقيلة التي تثقل كاهليهما يملكان السعة من الوقت والجهد اللازمين للاهتمام بالسينما العراقية واعادة الحياة لها؟

بالتأكيد لا، وهذا الاحتمال هو الاقرب الى الواقع، اذ ربما يمكن ان تتشكل (جبرا للخواطر) هيئة للرقابة والدعم تابعة لوزارة الثقافة مستقبلاً تهتم بشؤون السينما وانتاجها او لتأسيس نظام معين للرقابة على الافلام وتنظيم شكل معين للدعم المادي، كأن يكون نظاماً للمنح او التسليف حسبما هو معمول به في الكثير من دول العالم، فرنسا مثلاً، وكذلك اتاحة فرصة لشركات القطاع الخاص للعمل في هذا القطاع غيرالمجزي فيما يخص الربح بالنسبة الى الرأسمال العراقي كما لاحظنا من تجاربه والذي كان يتوجس من الانتاج السينمائي في السنوات الماضية، وعندما اتاح النظام السابق له بعض الفرص في فترة مبكرة من وجوده، فخطا بعض الخطوات المترددة، فأقدم على انتاج فلم (المنعطف) من اخراج الراحل جعفر علي عن رواية غائب طعمة فرمان (خمسة اصوات) ، وفلم آخر لم يكتمل لنفس المخرج اعترضت عليه الرقابة في حينه. اعتقد ان هذا كل ما انجزه القطاع الخاص في الفترة السابقة. هذا رغم المساحة الشاسعة التي شغلها هذا القطاع في فترة ما قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، فهو الذي كان اللاعب الرئيسي في مجال الانتاج السينمائي في تلك الفترة وقد انجز الكثير من الاعمال السينمائية المهمة في تاريخ السينما العراقية (نبوخذ نصّر) و(سعيد افندي ) وغيرها من الافلام. وحتى بعد الثورة استمر نشاط القطاع الخاص الذي انجز الكثير من الافلام غير المهمة، تقليداً لما كان سائداً في السينما المصرية واللبنانية آنذاك.

## موسيقى الحظ بين بول استر وفيليب هاس

يعد بعض النقاد (بول اوستر) احد ابرز الكتاب الامريكيين الاحياء ولعاً بالسينما. تصنف رواياته حيناً مع تيار الواقعية القذرة في امريكا، فيما يذهب البعض الى اعتبار هذا التأثير السينمائي رافداً مهماً من الروافد التي شكلت عالم اوستر الابداعي واثرت فيه بقوة. درس اوستر في امريكا وعاش بعض حياته في اوربا قبل ان يقيم في نيويورك. اصدر اولى رواياته عام ١٩٨٢، ثم انجز ثلاثية نيويورك (مدينة الزجاج، الاشباح، الغرفة الموصدة) خلال عامي ١٩٨٥-١٩٨٦، وقد حققت نجاحاً مدويا بين اوساط القراء والنقاد، فأعيد طبعها عدة مرات وفي اكثر من بلد اجنبي، ثم تلاها برواية (قصر القمر) و(بلاد الاشياء الاخيرة). وكانت (موسيقى الحظ) روايته السابعة عام ١٩٩٠، تمثل احد اهم اعماله واشدها ذكاءاً وعمقاً وبراعة. وبسبب ان طبيعة سردها الروائي يسمح بصياغة سينمائية لأحداثها، تحولت (موسيقى الحظ) او موسيقى الصدفة الى فيلم سينمائي رصين ومؤثر انتج عام ١٩٩٣، عرض في برنامج نظرة خاصة في مهرجان كان ونال اعجاب الاوساط الفنية وتعاطفها، لا سيما انه العمل الروائي الاول للمخرج (فيليب هاس) واول فيلم يخرج عن رواية لـ (بول اوستر).

عمل (هاس) في المسرح البريطاني واخرج تسعة من افلام الفنون التشكيلية عن بعض الفنانين العالميين، وفي اوربا كان قد تعرف على الروائي (اوستر). لقد جاء فيلم (موسيقى الحظ) متأثراً بإسلوب السينما الاوربية واقرب الى السينما المستقلة منه الى سينما هوليود. صور الفيلم في اربعة اسابيع وكلف انتاجه قرابة المليوني دولار. وقد اشترك اوستر مع هاس في كتابة السيناريو، اضافة الى اشتراك (بيلندا هاس) زوجة المخرج في الكتابة الى جانب قيامها بالمونتاج.

قصة الفيلم بنيت بشكل عام على حكاية طريفة تقترب من ادب العبث. ببساطة شديدة يلتقي ناش (الممثل ماندي باتينكين) وهو يقود سيارته في طريقة الى نيويورك بشخص غريب يدعى جاك (الممثل جيمس سادر) فيقرر ان يحمله معه من قارعة الطريق. ويدور بين الشخصين حديث عابر، نعلم من خلاله، ان (جاك) هو لاعب ورق محترف لم يحالفه الحظ غالباً، فيما يوحي الآخر بجملة متاعب شخصية لا يصرح بها. بعد توالي مشاهد سريعة، يوجه (ناش) دعوة لصديقة في ان يقيم معه في الفندق ويقترح عليه ان يقامر باللعب لحسابه، لأنه يمر بأزمة مالية كبيرة بعد انفصاله عن زوجته ووفاة والده. واذ لا يوجد شيء يمكن ان يقامر باللعب لحسابه، لأنه يمر بأزمة مالية كبيرة بعد انفصاله عن زوجته ووفاة والده. واذ لا يوجد شيء يمكن لجاك ان يخسره يوافق على هذا العرض، ويذهبان لمنزل فخم يقيم فيه اخوان ثريان سبق لهما ان لعبا مع جاك. وبعد عدة جولات مؤثرة ذات ايقاع مشدود، يخسر (ناش) كل ما لديه من اموال في بداية الامر، ومن ثم يخسر سيارته التي رهنها اثناء تصاعد وتيرة اللعب، ليقترض بعدها عشرة آلاف دولار من الاخوين في محاولة يائسة للمراهنة على فوز محتمل. لكن اللعبة تنتهي بخسارتهما النهائية والاكيدة هذه المرة. وفي اجواء من المزاج الرائق والحكمة الغامضة، يقترح على خصميهما (ناش وجاك) ان يسددا المبلغ عبر بناء سور كبير من عشرة آلاف حجرة في حديقة القصر الذي يسكنان فيه. وتأكيداً لعبث عصرنا وبشاعة اناسه يتضح لنا فيما بعد ان هذه الاحجار تعود بالاساس الى كنيسة قديمة ذات معمار فني له طراز خاص، وقد جلبت من مكان بعيد، حينما اشتراها الاخوان الثريان كنوع من اثبات قدرتهما على امتلاك أي شيء يرغبان به. يفرد المخرج ببراعة ملحوظة لقطات الفيلم اللاحقة لتصوير المعاناة والصمت والآلام والاهانة التي يشعر بها (جاك وناش) صانعاً بذلك مشاهد سينمائية رائعة تحمل الكثير من اسباب التأمل والتفكير. فتلك بمعنى كامل لحظات يومية مكرّرة تشعرك بالخيبة واللاجدوى من المضي في الحياة.

قريباً جداً من نهاية الفيلم، يُقتل (جاك) لدى محاولته الهرب من عقاب الموت البطيء. فيما ينجو (ناش) لدى قيادته السيارة بجنون ليقتل الحارس وابنه. وهي نهاية درامية مقنعة خاصة بالنسبة لشخصية الحارس التي تمثل انتهازية مكشوفة وتذبذباً عاطفياً بين طرفي الصراع. الا ان ضربة الفيلم المؤثرة، تبقى ملخصة في مشهده الاخير الذي يظهر (ناش) فيه سائراً على الطريق العام ضجراً وساخراً من كل، حصل له، فيما يتوقف احدهم فجأة لمساعدته، عارضاً عليه توصيله بسيارته!!

اذا اعتبرنا ان البناء الدائري للفيلم يمثل محوراً مركزياً في صياغة الاتجاه السردي للفيلم، فثمة —على مستوى الموضوع —تأويل ضمني لسيادة العبث على الحياة بشكل نهائي ، بوصفه صورة منطقية لعد الحياة دائرة مغلقة، يبني الوجود فيها على مصادفة كونية. وبقراءة اخرى مقاربة لمحتوى الفيلم الروائي، تكمن في الاخوين صورة السلطة وفروضها التعسفية على حياة الفرد وحريته. تلك السلطة الاحتكارية التي بقرار مزاجي كانت قد حولت الجمال الى رمز للعقاب الجسدي والقهر النفسي، هي سلطة رأسمالية حديثة تعي امكانياتها وقدراتها على احتواء الآخر وتدميره. وامام قوة شمولية فاعلة من هذا النوع نرى كيف ان الفيلم حاول اظهاره المسافة الفاصلة بين الشخصين الخاضعين للعقاب نفسه: (ناش) العقلاني الذي يحسب لكل شيء حسابه، و (جاك) الحسي المندفع الذي يراهن بكل ما يملك لجرد خوض مغامرة جديدة. كان ناش نموذجاً تقليدياً للشخص الهادئ الذي يعتقد بثقافته ويحترم مظاهر الحضارة التي يتنعم بها الناس من حوله، ويرى ان ثمة املا دائماً لتجاوز المحنة. اما (جاك) الذي يؤمن بالمصادفة وحدها، فهو من نوع الكائن المتيقن ان الحياة لا معنى لها ولا تساوى بنظره اكثر من لحظة عابرة يمكن ان تعاش بمتعة.

(موسيقى الحظ) فيلم عن مفارقة الحياة والصداقة والحظ ومعنى الخسارة والربح. اما من زاوية نظرته الخاصة والمتفردة للموضوع واسلوب معالجته، فيقترب هذا الفيلم كثيراً من اعمال السينما المستقلة ذات الانتاج البسيط والافكار الجادة. لقد اثبت (فيليب هاس ) بفيلمه هذا، انه احد اولئك المخرجين القلائل الذين بذكاء اختياراتهم وحدة تصوراتهم وجرأة تفكيرهم، يستطيعون اخراج السينما الامريكية من خيمة هوليود المتهرئة نحو فضاء فني رحب.

## جديد السينما
## الموت عند نهاية الكادر

يفترض انهما يتكلمان الفرنسية وقد تلقى ويساك دروساً فيها فيما كانت غولوبيفا الروسية تتكلم الفرنسية برداءة واكتشف المخرج بعد ان اختارها انها مثلث قبلاً في فيلم كلير دوني (لااذوق طعم النوم) وفيلم ليوس كاراكاس (يولااكس) وهو مقتنع تماماً بأدائهما رغم الصعوبة اللغوية ما داما يجسدان ما هما عليه من تلقائية في الجنس وفي ردود اتجاه الخطر.

بعد فيلمه (حياة يسوع) و(الانسانية) اللذين اخرجهما في شمال فرنسا يشترك المخرج برونو دريمون مع الممثلين كاتيا غولوبيفا (روسية) وديفيد ويساك (امريكي) في انجاز فيلم (تسع وعشرون نخلة) متنقلاً مع فريقه الى صحراء كاليفورنيا. الفيلم يتحدث عن الحب والعنف او بالاحرى عن الحب الخطر. السيناريو لا يتضمن حوارات كثيرة بقدر ما يتضمن ممارسات للحب في لقطات طويلة واحداثاً عنيفة نتائج لا بد منها لتلك الممارسات الجنسية المعتنى بها جمالياً. المخرج يقول بأنه هنا لا يتجنب المصارحة مع الجمهور.. يريد ان يبعثر هدوءه، ان يدخله الى الحقيقة، ان يجعله يعيش تجربة نظام الحسي .. نظام الاحاسيس ، ولا ينكر افراطه سواء في اللقطات الجنسية او العنف فهدفه تجسيد تجربة العنف داخل صالة السينما وتحريك دوافع عنف معينة هي موجودة اصلاً فينا كما قال فرويد قبله ويضيف بأنه شاهد مؤخراً فيلم لارس فون تريير (دوغفيل) وياله من ابتهاج ادخلته في نفسه رؤية عنف النهاية، في فيلم (تسع وعشرون نخلة) افاد المخرج من المساحة الشاسعة التي توفرها الصحراء والتي لايوجد لها مثيل في اوربا يتوظيفها لخلق احساس بالخوف و الضياع عند المشاهد ولم يكن بحاجة الى ان يضع حوارات كثيرة للسيناريو فيما يخص الموضوع فالرجل والمرأة اللذان جمعتهما رحلة عمل في امريكا

## (رجل على نار) وألاعيب الكاميرا الاقتحامية

يعتبر (رجل على نار)، الذي يقوم بدور البطولة فيه دينزل واشنطن، من أفلام الإثارة الجديدة المتعلقة بموضوع تعرض الأطفال للخطر. ويدور الفلم حول الواجب المقيت (أو فلنقل المعتة المعفرة بالدم) للقيام بالانتقام. والفصل الأول منه عبارة عن مغامرة كئيبة منذرة بالسوء في حضانة للأطفال، ويشكل ذريعة أخلاقية وعاطفية لحمام الدم الذي يعقبها.

فجون كريسي (الذي يقوم بدوره واشنطن) محارب خاص في نوع من العمليات العسكرية البالغة السرية والتكتم، ينحدر إلى المكسيك في حالة توهان كحولي كئيب. فيتم استئجاره بمساعدة رفيق قديم له من رفاق الحرب (كريستو ووكر) كحارس شخصي من قبل زوجين ثريين في مكسيكو سيتي يقلقهما أن ابنتهما الشابة بيتا (واكوتا فاننغ) ستصبح هدفاً لمختطفين.

ولا حاجة للقول إنها تصبح ذلك بالفعل. غير أن شجاعتها المبكرة في المقام الأول تلطف من سلوك كريسي النكد. وبعد شيء من المقاومة يصبح في آخر الأمر مدرباً لها في السباحة، ومرشداً لحل الواجبات المدرسية وأفضل صديق متعدد البراعات، في الوقت الذي ينسل فيه والداها (مارك أنطوني ورادها ميتشل) بعيداً في رحلات غامضة.

ونجد المخرج توني سكوت هنا، بمزجه المميز للتهكم بالجو الثقيل الوطأة، يزرع حتى أهدأ اللحظات بالفزع المثير للأعصاب. وقد هيمن على الفلم ولعه بألاعيب الكاميرات التلفيقية الأقتحامية - التقطيعات القافزة، المونتاجات، التغييرات المفاجئة في الضوء، الإشباع بالألوان والعمق البؤري - مهما كان الإدراك الذي لديه للقصة، من قبل.

فما أن يتم اختطاف الصغيرة بيتا، في حركة بطيئة وتحت وابل من الرصاص، من درسها في البيانو، حتى يكون السؤال الوحيد: هل سيكون هذا قصة إنقاذ أم انتقام؟ وفي الواقع، لا يهم هذا، ما دام الفتيان الأشرار سينالون عقابهم الشديد المفزع، في كل حال!

## فيلم (المشتركون) العودة الى الجوهري

يقول نيكولاس كيج (٣٩عاماً) عن شخصيته بأنها ليست شخصيته الحقيقية بل بناها من قطع شتى وفي كل الاحوال فإن كيج ليس اسمه الحقيقي ويقول عنه النقاد بأنه مزدوج، شيء بين شين بين وبروس ويليس ولولا السينما، على حد قوله لأصبح مجنوناً، هذا هو نيكولاس كوبولا الذي ابدل اسم عائلته بإسم فني هو كيج احتفاء بموسيقار الجاز والطليعة الامريكية جون كيج وربما ايضاً اعتزازاً ببطل الكتب الهزلية لوك كيج والده استاذ في الادب المقارن وامه مصممة رقصات حاولت الانتحار مراراً فهل نعجب اذن اذا عرفناه متهرباً من المدرسة في طفولته وممثلاً لأدوار الشيزوفرينيا في شبابه؟ منذ وضع قريبه فرانسيس كوبولا قدمه على ارض راسخة بإشراكه في افلام مثل (راستي جيمس) و (نادي القطن) وحتى آخر فيلم (المشتركون) من اخراج ريدلي سكوت يمنحنا كيج التنوع داخل الشخصية نفسها تنوع رأيناه من خاطف الاطفال في فيلم الاخوة كوين (اريزونا جونيور) وروميو من نوع آخر في (البحار ولولا) وبطل الحركة في (الصخرة) مع شين كونري مع ذلك فللسنين حكمها ولا بد مع التقدم في العمر ان تميل النفس الى الادوار الهادئة بشكل ما وهكذا جعله ريدلي سكوت بطلاً في فيلمه الجديد المأخوذ عن مسرحية لنيكولاس كريفيث من ثلاثة فصول.

يقول كيج ان الفيلم ليس كوميدياً تماماً كما يبدو لأول وهلة فخط المأساة يتضح شيئاً من خلال السيناريو الذي كتبه المخرج نفسه عن علاقة انسانية بين نصاب مهووس بالنظافة والترتيب وصبية في الرابعة عشر وهو مثل كيج مال بعد افلام الخيال العلمي الى الافلام العادية عن اناس عاديين فأخرج (تيلما ولويز) و (سقوط الصقر الاسود) وغيرهما وها هو يخرج (المشتركون) معبراً عن ذلك بأنه عودة الى الجوهري.