في فيلمها الجديد (العلبة) :

الشقراء كاميرون دياز تغادر أدوار الإثارة لتصبح (فيلسوفة)

كان دورها الاول في فيلم (ماري بأي ثمن) هو سبب انطلاقتها وتحولها الى تلك النجمة الشقراء المليئة بالحيوية والاثارة ، لكن كاميرون دياز قررت اخيرا الانعتاق من الادوار التي تعتمد على جمالها وإثارتها فقد مت دورا مدهشا في فيلمها الاخير (العلبة) قد يكون افضل ادوارها على الاطلاق ...

لقد فاجأت دياز معجبيها بخروجها من اطار صورة الشقراء حادة الطباع لتدخل اطار صورة مختلفة تماما في فيلم المخرج ريتشاد كيلي الجديد الذي يحتوي على دراما مدهشة تدور احداثها في اجواء غريبة وهذيانية ..

عملت كاميرون دياز(٣٧ عاما) كعارضة ازياء قبل ان تتحول الى نجمة سينمائية عبر أدوارها (ماري بأي ثمن) مع الاخوين فاريل عام ١٩٩٨، و(حذائها) مع المخرج كورتيز هانسون عام ٢٠٠٥، وفيلم (جاك بوت)للمخرج توم فوكهان عام ٢٠٠٨ ،والتي قدمت فيها ادوارا خفيفة وكوميدية ،اضافة الى افلام اخرى قدمت فيها ادوارا متألقة وخارجة عن المألوف كما في (جون مالكوفيتش) مع المخرج سبايك جونز عام ١٩٩٩ ، وفيلم الخيال العلمي (سماء الفانيلا) للمخرج كاميرون كرو عام ٢٠٠١ ، والذي جسدت فيه دور خطيبة توم كروز المصابة بالعصاب ..

تقول دياز انها لم تتحمس كثيرا لقبول الدور الجديد لتصورها بأن فيلم (العلبة) هو مجرد فيلم رعب ولن يقدم اية اضافة لرصيدها السينمائي لكن ارتباط اسم المخرج ريتشارد كيلي (٣٤ عاما) به دفعها لقراءة السيناريو اذ كانت تتلهف للعمل مع هذا المخرج الشاب العبقري والمتألق بشدة مؤخرا ...وتؤكد دياز ان السيناريو استهواها كثيرا ووجدت فيه فرصة لتقديم دور مختلف في فيلم مدهش تلونه الفلسفة والغرابة والمواقف المثيرة ..ففي (العلبة) ، تجسد دياز شخصية نورما لويز) وهي زوجة وام شابة تعمل كاستاذة في مادة الفلسفة في مدينة صغيرة في ولاية فرجينيا عام ١٩٧٦، ومتزوجة من عالم فضاء في وكالة الفضاء الاوربية ناسا (الممثل جيمس مارسدين)..

ذات صباح ، يترك ساع للبريد علبة سوداء غريبة على عتبة باب منزل هذه العائلة وفي اعلى تلك العلبة يوجد زر احمر ..في اليوم التالي ،يعود ساعي البريد ليشرح لنورما بأنها اذا ضغطت على الزر فانها وزوجها سيربحان مليون دولار نقدا ثم يختفي فجأة كما ظهر ..وتقول كاميرون دياز ان شخصية نورما مقتبسة من شخصية والدة ريشارد كيلي وتحمل نفس عاهاتها فقد فقدت مثلها اربع من اصابعها كما انها تعرج قليلا ..وكانت دياز قد حصلت على تفاصيل قصة حياة والدة كيلي من خلال مكالمة هاتفية معها ، ثم سجلت صوتها لتقليد لهجتها ونبرة صوتها ..ولشدة استيلاء الشخصية على دياز ،اضفت عليها صرامة درامية جميلة ..

يشير الفيلم الى حقيقة اننا نمتلك جميعا زرا مماثلا لزر العلبة فهو يمثل خياراتنا واذا ضغطنا على هذا الزر فلن يكون بامكاننا العودة الى الوراء فهو يضعنا بمواجهة تصرفاتنا وهو ماشد دياز لتجسيد دورنورما التي تتحمل مسؤولية جسيمة على كتفيها الهزيلتين فتدفع ثمن خيارها ...

فيلم the troman shaw عرض ترومان

الانسان اثناء عرضه لمأساته سينمائيا

صباح محسن

مهمة المخرج بيتر واير لم تكن بالسهولة المتوقعة للكثيرين، خاصة النقاد منهم، اذ تكمن الصعوبة في تقديم عرض مزدوج، القصة المكتوبة للسينما، بطريقة السيناريو المكتوب بشكل استعراضي متداخل بطريقة التمثيل الضمني، او الاعلان عن فكرة ان الذي يجري هو مجرد تمثيل للاحداث وليس الاحداث ممثلة! كما هو وارد في طروحات المسرح الملحمي عند بريشت، والاعلان للمتلقي ومن خلال تداخل الممثل مع الجمهور وفي حالة جلوسه معهم، ومن ثم القيام بأداء دوره، ليقوم باشعارهم بأنه يقدم وظيفة تمثيله لحدث، وهذا ما اشتغل عليه السيناريست اندرو نيكول، ليقدم اشتغالاته لما تؤول إليه أحداث الفيلم في مستوياته النصية، مع عدم نسيانه مجريات الاحداث بصريا، وكان المخرج بيتر واير قد حسم امر الاختيار فيما يتعلق بالممثلين وامكنة التصوير ومناخ الاحداث الذي يوحي بفترة الخمسينيات من خلال الازياء والمركبات وبعض التفاصيل الدقيقة والتي لها علاقة مباشرة بأحداث وتطورات الفيلم.

ان استمالة الاحداث لفكرة العرض، لحركة ابطال الفيلم او البطل الرئيس، كانت كلها تشير الى ان هناك قبضة فنية عالية في ادارة الاحداث ومن ثم ربطها في الحدث والزمن الرئيسيين ضمن المتوالية المتسارعة للكشف عن مكنونات البطل والتسلل البطيء الى قناعاته من خلال الاشارات التي قدمتها له احدى المعجبات والمثابرات على متابعة حياته صوريا، وبداية دخوله منطقة الشك الذي بدأ من خلاله شعوره بعدم حقيقة كل ما يجري له.

الثيمة التي اشتغل عليها المخرج، اعطت انطباعا اوليا بأن الذي يجري من احداث وتسلسل درامي محبوك انما هو استدراج للمتلقي ومحاولة ضمه الى جموع المشاهدين او المتابعين لقصة ترومان منذ كان جنينا داخل بطن امه الى حين وصوله سن الثلاثين.

وليؤكد ذلك المخرج فقد اضاف المتعة وليدخلنا اللعبة والشد في تلك الثيمة والتي بنيت على نص مكتوب بإتقان.

ان العرض المقدم هو ملهاة انسانية يغلفها حس الكوميديا السوداء متكئا من خلال ذلك على تطور الحدث المرافق لحياة ترومان والذي ظل طوال احداث الفيلم الحكاية الأولى له، وثم ربط كل التشكيلات الاخرى بدءا من متابعي حياة ترومان في المطاعم والمقاهي والشوارع وحتى الذي يجلس في الحمام يتابع تلك الاحداث من خلال شاشة تم ربطها بقاعدة تحكم تملك المئات من الكاميرات المزروعة في كل مكان في المدينة الافتراضية التي جرت عليها احداث حياة ترومان.

كان المخرج متفهما لعملية التخطيط المتقن التي وردت في اوراق السيناريو، وهي مزيج من عرض لحياة انسان من نشأته حتى تمرده بإسلوب العرض المعلن والذي يوحي من تقديمه لنماذجه انما هو عمل وحدث قد تم الاتفاق عليه مسبقا، وحتى لا يضع المخرج المتلقي في حيرة مما يجري، تقرب كثيرا من مسألة ان الاحداث مبتدعة ولا تخلو من فنطازيا بصرية وطروحات فكرية قد تحيل المتلقي الى البحث عن اشارات ودلالات تفضح المرامي التي ينشدها الفيلم، خاصة حين يكون الانسان اقرب الى فأر تجارب، ومتسودع لتدوين ماتراه المؤسسة المسؤولة عن نشأته وتنميته وحتى انفاسه، وماهو مناسب لها لتمرير ماتوّد تمريره لتحصين طروحاتها بإطار انساني حتى تتمكن من الاستيلاء على الاخر ومحاولة صنع نموذج مسخ لتداوله كأي سلعة في الاسواق العادية.

الاختيار الرائع لمكان التصوير، كان هدفا جماليا ناقدا، اذ كانت المدينة المفترضة والتي يطلق عليها اسم سيهافين، مدينة توحي بالعزلة والانطواء تنتهي عند تخوم البحر وتنتهي من جانبها الاخر بالغابة، نظيفة وهادئة جدا، لايبدو عليها وانت تراها من مكان عال بأنها مأهولة، تعطي انطباعا بأنها مدينة فاضلة تم تعميمها وفق هذا المبدأ، الاشخاص فيها يتحركون بالاشارة والتوجيه وكأنهم خلقوا ليكونوا الصورة المتطابقة لترومان او يشكلون جزءاً مهما من وجوده البصري، وليتأكد بأنه وسط مجتمع تم تقنينه ليكون مكملا لكل تحركاته.

مدينة تحركها حياة ترومان، من خلال كاميرات مزروعة في كل مكان تفتقر للروح، ليس فيها معالم توحي بأنها بشرية، هي مدينة ملفقة اقترحها مبتكرها لتكون حدثا اعلاميا يستمتع به الجمهور على مدار مساحاتها التي تغطي نصف الكرة الارضية، والذين يسكنونها مجرد ممثلين يؤدون ادوارا ممسوخة وتقليدية ليكونوا جزءاً من الصورة العامة لترومان.

التقاطعات، المساحات، اشارات الضوء المصنعة للمرور، الحدائق ، البيوت، الشوارع الصغيرة والمتقطعة، حالات الدخول والخروج، المكتبة التي تبتاع ترومان صحيفته ومجلته، الكلب الذي يشاكسه وهو صاحبه المسن، البحر، والزورق الذي يحاول من خلاله الهروب، واصطناع العاصفة، واصطدامه بجدار مرسوم بعناية يمثل المدى البعيد لحلم ترومان يظهر فيما بعد وهو يتحسسه بكفه مجرد ديكور لسماء مفتوحة لكنها مرسومة بعناية، الامن سلم على شكل هرم يتسلقه بحذر لينتهي بباب مظلم على الخارج وكأنه يوحي بنهاية سوداء مبتورة لا تفضي الى شيء.

ان صناعة الحياة وفق معايير بشرية، لا تخلو من صفة الاحتكار والاستغلال هي محاولة بشعة لطمس معالم الانسان من حيث نشأته الحرة والتي لاتحتاج الى مكملات لتبدو اكثر حيوية، وولوج هذا الامر بات من الصعوبة ان يرتهن الانسان او يخضع لفلتر المؤسسة او المنظمة او اي كائن احتكاري، لان انكسار الانسان في بدايته او نهايته انما هو الغاء كامل للجنس البشري، ومحاولة خلق نموذج هجين لا يقوى على مواجهة الحياة بمفرده، على هذا اشتغل كاتب السيناريو والمخرج، لفك تلك الشيفرات الخاصة بتطور حياة ترومان من خلال الوقائع التي مر بها حتى محاولة خلاصه المدججة بالحذر وعدم التصديق باسلوب اعلاني عن عدم قدرته لتجاوز تلك المحنة اي محنة الخلاص.

ان متابعة نشأة جنين من داخل امه صوريا، حتى ولادته قبل اسبوعين من موعده، الى ان يصل فتى يافعا والظروف التي تمر عليه ومحاولة غسل دماغه واحالته الى مايشبه الآلة تتحرك باوامر، امر ليس بالغريب على طروحات المؤسسات والمجتمعات الرأسمالية التي تحاول ان تخضع الانسان لمتوالية تفكيرها وعدم السماح له بأن يتمرد او يتجاوز تلك الحدود المرسومة له وفق برامج ونظريات اعدت سلفا له.

ان اليقين الكامن في لا وعي الانسان هو الشرارة الاولى لمرحلة الرفض، وعدم القبول بواقع مصطنع وملفق وافتراضي.

نجح المخرج في التعامل مع مساحة المكان بصريا، اذ حرك كاميراته بفطنة ودقة، حيث استوعب مدينة كاملة تتحدث عن رجل من خلال مراقبة بالتلفزيون او عبر شاشات مخصصة لهذا الغرض.

وقد ابدع كثيرا في المشاهد التي توحي بوجود كاميرات مزروعة قرب مقود السيارة، وداخل المركب وسط البحر، وداخل غرف النوم وفي البار والمقهى والساحات العامة والشوارع الصغيرة وغير المتقطعة، كل ذلك قد تم تنفيذه بحرفية عالية وتقنية سينمائية مبهرة في اختيار الديكورات واستبدالها للتأكيد على ان المكان هو بطبيعته صمم ليكون حدثا دراميا اعلاميا واعلانيا وباستمرار من الاجواق المكملة للاحداث الى السيارات وحتى حلمه في السفر الى مدينة فيجي.

نجح المخرج بالتعامل مع نجوم كبار من امثال ادهاريس بدور كرسوف مبتكر برنامج عرض ترومان التلفزيوني والذي تبث من خلاله المتعة والارباح المالية في زج موقع للتصوير مرتبط بكل كاميرات المدينة وعبر القمر الاصطناعي، وقد نجح ادهاريس في اداء دور الاحتكاري المجرد من الانسانية، خاصة في المشهد الذي يقف فيه امام شاشة عملاقة وهي تظهر ترومان وهو نائم وبشكل (كلوز) على وجهه فقط.

ويقوم كرسوف بوضع يده على وجهه وليداعب انف ترومان بإصبعه وكأنه حصان حتى يوحي بترويضه!.

كان الاعتماد كليا على النجم جيم كاري في ادارة اغلب مشاهد الفيلم حيث اخذ حصة الاسد وقد استغل المخرج ذلك خاصة وان جيم كيري معروف بتحكمه بحركات وجهه وسهولة تحريك جسده في كل الاتجاهات بشكل سلس ومقنع.

وكانت لورا لينني متميزة بأداء دورها لتقنع المتلقي بتعددية ادائها خاصة وانها تعلم الحكاية وان مجرد وجودها هو لاكمال المشهد وقد نجحت في اداء دور الزوجة العالمة بظروف زوجها. وقد تألقت النجمة ناتاشا مسيلهون في اداء دور المعجبة والحريصة انسانيا على حياة ترومان من خلال محاولة الاعلان له عن كونه مجرد لعبة وان كل ما موجود هو كذب ومصطنع.كان الكادر المكمل لاحداث الفيلم من الكومبارس رائعا ومقنعا في تحركاته واندماجه بالاحداث.

فيلم ذكي، وهو صرخة معلنة باتجاه كل من يحاول ان يصنع من الانسان لعبة للترفيه ورقم يعاد وضعه حسب مايراه القائمون عن تلك الالعاب، جريء في طرحه بشكل جمالي خالص، تناول للاحداث باسترخاء ومودة، ابتعد عن كل انفعال او شعارات قد تفسد الهدف الرئيسي لثيمة الفيلم لان ايصال فكرة بشعة ليس بالضرورة ان يكون الطرح منفعلا بل بإضافة لمسة بصرية جمالية لاستكشاف مايضمره الفيلم من ابعاد تصب بالنتيجة لفائدة المتلقي ومحاولة استفزازه لبرامج قد يكون هو هدفها المقبل.

كيف نقرأ فيلماً (٤)

د. جواد بشارة
باريس
jawadbashara@yahoo.fr

كان غودار مطمئنا لاستقبال النقاد لفيلمه فهم زملاء الأمس في مجلة كراسات السينما ذات التأثير الكبير على الجمهور. خرج الفيلم للعرض الجماهيري في ٢٧/ كانون الأول ديسمبر ١٩٦٣ في خمس صالات عرض في آن واحد وكان عدد جمهور المشاهدين في اليوم الأول قد بلغ ٢٨٦٣ متفرجا. بقي الفيلم تسعة أسابيع معروضاً على شاشات العرض في باريس وكان عدد الجمهور الذين شاهدوه في باريس وحدها ٢٣٤٣٧٤ متفرجاً يضاف إليهم ١٤٣٧٠٤ متفرجين في سبع مدن فرنسية أخرى حسب إحصاءات المركز الوطني للسينما وتعتبر هذه النتيجة مقبولة تجارياً في ذلك الوقت خاصة فيما يتعلق بفيلم من إخراج جان لوك غودار ولكن بالنسبة لفيلم من بطولة بريجيت باردو كانت النتيجة مخيبة للأمال تجاريا ولم يحقق الفيلم ما حققته الأفلام الفرنسية التجارية الأخرى من أرباح لسنة ١٩٦٣، مثل فيلم الحقيقة ، وفيلم استراحة المحارب اللذين حققا إيرادات مالية لا بأس بها، واحتل الفيلم المرتبة السابعة في سلم الإيرادات في ذلك العام. تجدر الإشارة إلى أن النسخة الفرنسية التي عرضت في فرنسا هي الوحيدة المعترف بها والتي يوجد عليها إسم غودار في حين إن النسخة التي عرضت في إيطاليا كانت محرفة وبتدخل من المنتج كارلو بونتي، وتضمنت مونتاجاً آخر مغايراً وموسيقى تصويرية أخرى ومدبلجة باللغة الإيطالية وهي نسخة لا يعترف بها غودار لأنها تدمر ثيمة وفحوى الفيلم عن تعذر الاتصالات اللغوية المهمة عند غودار مما يجعل شخصية المترجمة فرنسيسكا مثيرة للسخرية لأنها تردد بنفس اللغة التي يتحدث بها الأبطال الآخرون وما تقوله باقي الشخصيات بينما يفترض فيها أن تقوم بترجمة ما يقولونه من الانجليزية إلى الإيطالية. وهناك نسخ أخرى للفيلم مغايرة ومشوهة عرضت في الولايات المتحدة الأمريكية وفي سويسرا .

وكما هي العادة، أستقبل فيلم غودار " الاحتقار" شأن بقية أفلامه ، بمواقف متباينة من جانب الجمهور والنقاد. ولكن كمحصلة نهائية، كان تقبل الجمهور والنقاد مقبولاً بسبب تواجد بريجيت باردو بالنسبة للجمهور، وتواجد بصمات غودار الفنية والجمالية المتميزة بالنسبة للنقاد الذين تفهموا وأشاروا للعراقيل، بل وركزوا على الصعوبات والعقبات والضغوط التي واجهها غودار مع منتجيه. ويبدو أن غودار كان مفهوماً ويتمتع بالدعم والتأييد والتشجيع من قبل مبدعين آخرين من خارج العالم السينمائي كالشاعر الفرنسي الكبير لوي آراغون وكلود أوليبيه ، أكثر مما كان يحظى به من دعم من داخل الوسط السينمائي. فهناك من النقاد من وصف فيلمه بالتحفة السينمائية ومنهم من اتهمه بالقصور واعتبروا فيلمه مثيراً للضجر ويبعث على الملل. فالناقد الفرنسي، وأستاذ مادة النقد السينمائي في جامعة باريس، رينيه جلسون، الذي تحول للإخراج بدوره فيما بعد، أعطى رأياً مؤيداً للفيلم ووقف موقفاً نقدياً متحمساً لصالح الفيلم ومخرجه غودار وقد نشر رأيه النقدي في مجلة " سينما ٦٤"، بيد أن إدارة تحرير المجلة أشارت إلى أنه للمرة الأولى يحصل فيلم على تقييم متناقض كلياً وتقويم متطرف تماماً بين مؤيد ورافض للفيلم على صفحاتها ، فالبعض أصر على أنه تحفة فنية سينمائية رائعة والآخر أعتبره تافهاً ووضيعاً وعديم القيمة وتنطبق عليه الصفة الفرنسية nullité . لقد تجادل النقاد ، المدافعون عن الفيلم والمهاجمون له،على صفحات مجلة سينما ٦٤ العدد ٨٣ الصادر في شباط ١٩٦٤ وهم جان كوليه وهو من أهم وأشد المعجبين بالفيلم ومعه بيير بيبارد الذي أبدى بعض التحفظ، من جهة ، وبيير فيليب وفيليب إيسنو من النقاد المعادين له. بينما وضعته مجلة كراسات السينما على قمة أفلام العام ١٩٦٣. وقد أعيد توزيعه تجارياً في أكتوبر عام ١٩٨١ في ست صالات عرض باريسية وحقق ما يقارب الـ ٧٠٠٠٠ بطاقة بيعت خلال ١٤ أسبوعاً من الاستغلال التجاري، وهذا أمر استثنائي بالنسبة لفيلم يعاد توزيعه بعد حوالي عقدين من تحقيقه منذ أول خروج جماهيري له. وكان استقبال النقاد هذه المرة أكثر إيجابية وتحمساً وتلقفوه بإعجاب شديد وبالإجماع تقريباً ، إذ ظهر على الساحة النقدية الفرنسية نقاد سينمائيون جدد تتلمذوا على يد غودار وزملائه وتشكلت أذواقهم ومفاهيمهم الجمالية السينمائية وفق جماليات ومعايير الموجة الجديدة الفرنسية. وكان فيلم الاحتقار بمثابة الفنار الذي ينير دربهم النقدي. ثم طبع الفيلم على أشرطة فيديو واقراص السي دي وعرض عدة مرات في صالات الفن والتجربة وفي العديد من القنوات التلفزيونية ونوادي السينما والمعاهد السينمائية وفي السينماتيك وأعتبر أحد أهم الإنتاجات السينمائية الفرنسية لسنوات الستينيات، كما تم تكريس غودار كأحد عمالقة وأساتذة الإخراج السينمائي التجديدي في فرنسا في العقود التالية في سبعينات وثمانينيات وتسعينيات القرن المنصرم وظهرت عنه كتب ودراسات وأبحاث وأطروحات وأعداد خاصة كرست له ولأفلامه وعالمه السينمائي والجمالي ولغته الإخراجية وتناوبت المجلات السينمائية الهامة المتخصصة للحديث عنه بشكل دوري في أعدادا خاصة، من أبرزها العدد ٣٠٠ من مجلة كراسات السينما الصادر في أيار سنة ١٩٧٩ وأرت برس في كانون الأول ١٩٨٤ وفي عدد كانون الثاني وشباط سنة ١٩٨٥ والمجلة البلجيكية المتخصصة بالسينما في صيف ١٩٨٦ ومجلة سينما أكسيون في تموز ١٩٨٩ الخ...

مختصر قصة الفيلم:

بول لأفلا كاتب مسرحي يبلغ من العمر ٣٥ عاما. متزوج من إمرأة شابة وجميلة جداً هي كامي تعمل كاتبة طابعة، وكانا يحبان بعضهما. في استوديوهات سينيسيتا في روما، التزم بول لافلا بعقد مع منتج سينمائي أمريكي هو جيرمي براكوش، لحاجته إلى المال لتسديد ثمن البيت الجديد الذي اشتراه للتو. تتحدد مهمته بتعديل الصيغة السينمائية لسيناريو فيلم الأوديسا لكي تغدو أكثر تجارية، وفيلم الأوديسا هو من إخراج السينمائي الألماني العجوز فريتز لانغ ترافقه المترجمة فرنسيسكا فانيني إحدى شخصيات الفيلم، لأنه لا يتحدث الفرنسية ولا الإيطالية. يدورشجار عائلي عادي بين الزوجين بول وكامي في بيتهما الجديد الذي لم ينته العمل به بعد لتأهيله للسكن، ويتضح من حوارهما أنها فجأة لم تعد تحبه، بل وربما تحتقره لسبب لا يعرفه بول ولا تريد كامي أن تخبره به. يقترح المنتج على الزوجين بول وكامي الذهاب إلى بيته لتناول بعض الشراب بالرغم من تردد كامي وعدم رغبتها، يوافق بول على تلبية الدعوة. يدفع بول زوجته كامي وبغباء للصعود في سيارة الألفا روميو الجذابة والثمينة ذات المقعدين فقط والتي يقودها المنتج بروكوش فتجلس إلى جانبه وهي حائرة وكأنها تستنجد ببول لكي ينقذها من عواقب هذه المغامرة بينما يستقل بول تاكسي للحاق بهما ويلتقون فيما بعد في فيلا المنتج الأمريكي الرومانية الطراز. يتأخر وصول كامي وبروكوش ،ويحاول بول أن يبرر تأخيره هو أيضاً بعبارات غامضة ويسمح لنفسه بالتقرب ومغازلة وربما إقامة علاقة حميمية مع المترجمة فرانسيسكا. وهذا ما تلاحظه كامي وعندما يعودان لمنزلهما يدب شجار عائلي جديد بينهما بسبب سوء تصرف وسلوك بول السيء ورغبة كامي بتحميله مسؤولية تصرفاته وقراراته وقبوله التنازل عن مبادئه وموافقته على كتابة السيناريو وذهابه لكابري تلبية لدعوة المنتج بروكوش .وأثناء خصامهما الكلامي تتلقى كامي مكالمتين هاتفيتين الأولى من والدتها والثانية من المنتج الأمريكي بروكوش الذي يتجرأ على مغازلتها ودعوته الصريحة لها لكي تمارس الجنس معه وتخون زوجها في وقت وصلت العلاقة الزوجية القائمة بين بول وكامي إلى حافة الانفصام والقطيعة . يتجهان بعد الشجار إلى صالة سينما للالتحاق بالمخرج الألماني فريتز لانغ وفرانسيسكا وبروكوش لملاقاة مغنية يفترض أن تؤدي دور فوسيكا في فيلم الأوديسا الذي يخرجه فريتز لانغ . أي فيلم داخل الفيلم. ومن خلال النقاش نلمس تأييد بول لبروكوش في تفسيره وتبريره وهو يحلل الأوديسا من زاوية وضعية أو براغماتية، بينما يبدي فريتز لانغ معارضته وعدم موافقته كلياً عما قاله بروكوش. تعبير صريح عن صراع المخرج مع المنتج في السينما.. يلتقي الجميع في كابري مع فريق تصوير الفيلم حيث يجري تصوير أحد مشاهد فيلم الأوديسا بحضور بول وكامي . يلح بول مرة أخرى على زوجته كامي لمرافقة المنتج بروكوش وكأنه يدفعها بلا وعي منه للارتماء بين أحضان بروكوش المفتون بها ويحثها للذهاب معه إلى فيلا هذا الأخير بواسطة القارب بينما يعود هو وفريتز لانغ سيراً على الأقدام لكي يتناقشا حول فيلم الأوديسا الذي يخرجه لانغ. وعند وصوله إلى الفيلا يجد زوجته وهي تقبل المنتج بروكوش عند ذلك يشعر بول بالتقزز من نفسه فيقرر رفض كتابة سيناريو الفيلم ولكن بعد فوات الأوان بالنسبة له فقد ضاعت منه زوجته. وبعد آخر محاولة للتفاهم والشرح والتوضيح والمصالحة بين الزوجين يصطدمان بجدار عدم التفاهم بينهما فتقرر كامي الانفصال عن زوجها ومرافقة المنتج بروكوش حيث يعودان بسيارة هذا الأخير الألفا روميو سبورت إلى روما لكنهما يتعرضان لحادث سير قاتل ويموتان على إثره على الفور معاً فيما يودع بول المخرج فريتز لانغ الذي يواصل تصوير فيلمه بهدوء وبلا منغصات .

هذا هو ملخص أحداث الرواية المليئة بالتحليلات النفسية والمواقف والتي ليس من السهل نقلها للشاشة إلا عبر عملية إعداد فنية ومتميزة لا تخضع بالضرورة لقواعد ومعايير الإعداد السينمائي التقليدي للروايات إلى الشاشة البيضاء، و تأخذ بالاعتبار خصوصية اللغة السينمائية المعروفة بعدم حاجتها للوصف الروائي وعناصر الحوار المطولة عادة في الرواية. والجدير ذكره أن غودار لم يعتد على هذا النوع من العمل السينمائي التقليدي ولا يحبذ إعداد روايات منشورة للسينما التي يبدعها. وفي حالة حدوث مثل هذا الأمر فإنه سيتصرف حتما بما توحيه إليه غريزته السينمائية المتحررة من كافة القيود ويقوم بعملية إعداد متحررة وبتصرف حسب فهمه واستيعابه هو للحدث الروائي وتصوره لما يقابله من عناصر سينمائية لا أن يتقيد بالتسلسل الدرامي للرواية وبشخصياتها وأماكن حدوثها لكنه في رواية الاحتقار كان مضطراً ومرغماً على احترام الحد الأقصى مما جاء في الرواية .

للبحث تتمة