

## السينما و"الربيع العربي" من اليقين الصارخ الى السؤال الدائم

إبراهيم العريس

قد لا يكون للمشهد أي معنى استثنائي على الإطلاق... لكنه، في الوقت نفسه، قد يكون محملاً بالعديد من المعاني، وذلك تبعاً لوجهة النظر التي منها ننظر اليه: حدث ذلك خلال دورة العام ٢٠١١ من مهرجان "كان" السينمائي في الجنوب الفرنسي. كنا مجموعة من النقاد والمهتمين بالسينما آتين من البلدان العربية ومن بعض البلدان الأوروبية. دعينا يومها، عبر الهاتف وربما عبر بطاقات ورّعت، لحضور فيلم مصري كانت سبقته دعاية قوية تعتبره "فيلم ثورة ٢٥ يناير" بامتياز، مؤكدة انه أول عمل سينمائي ينبثق من تلك الثورة ويحاول أن يعبر عنها وعن أصحابها. الفيلم، طبعاً، وكما يمكن للقراء ان يخمنوا، كان "١٨ يوماً" الذي شارك في تحقيقه عشرة مخرجين مصريين ينتمون الى جيلين أو ثلاثة من ابرز مبدعي السينما في مصر. وسوف يعتبر، بالتأكيد، على الأقل أول عمل روائي يتناول ما حدث في مصر، خلال الشهرين الأولين من ذلك العام نفسه. وحكايتنا ليست هنا، بل في مكان آخر: ذهبنا الى العرض متحمسين منفعلين إيجاباً نعد أنفسنا بمشاهدة كيف ينظر سينمائيون ثوريون الى ثورة لم تكن تقليدية على الإطلاق. غير أن الحماس والاندفاع تبددا كلياً حين منعنا من الدخول لأننا... لا نرتدي بذلات رسمية. الأدهى من هذا أن العرض لم يكن رسمياً وان المنع لم يأت من إدارة المهرجان الفرنسي التي اعتادت فرض مثل تلك العادات البائسة.

بالنسبة الى كثر مرّ الأمر عادياً وتم الاستغناء عن مشاهدة "١٨ يوماً" في ذلك العرض ليشاهد في عروض أخرى، وبتى عليه. أما بالنسبة الى البعض فإن حادثة المنع في حد ذاتها اعتبرت إشارة سيئة، لثورة تطاول المواقف السياسية والاختيارات الأيديولوجية من دون أن تطاول الذهنيات، حتى وان كان بعض المنظرين نظر اليها على انها ردّ فعل الطبقات الوسطى في المجتمع المصري - وربما المجتمعات العربية الثائرة برمتها - على قمع وتهميش طاوولا وجودها منذ أول انقلاب عسكري حكم بلداً عربياً عند المفترق بين أربعينات وخمسينات القرن العشرين. فالحال ان إرغام مشاهدي فيلم ثوري على ارتداء ملابس رسمية أنيقة، ولو في حفل "كاني" يتنافى تماماً، مع مضمون أي فيلم ثوري. غير اننا هنا لن نوغل في التوقف عند هذا الأمر "الشكلي" بل سنتجاوز ذلك للوصول الى لبّ الموضوع الذي هو بالنسبة اليها: كيف تفاعلت السينما والسينمائيون مع ما كان يسمّى في ذلك الحين - وربما حتى الآن بالنسبة الى كثر - بـ"الربيع العربي". ولعل علينا قبل أي شيء آخر أن نؤكد هنا ان السينما، من بين الفنون

كافة، وربما باستثناء الأغنية وريفيها الشعر ورسوم الجدران، كانت أكثر الفنون ومن أولها، تجاوزاً مع الثورة وتفاعلاً معها... وبالتالي أكثرها تعبيراً عن الثورة.

## من ساحات الثورة

ولأن الأمر كذلك، كان من الطبيعي أن يكون التعبير السينمائي الأول عما حدث، تعبيراً، وثائقياً، حتى وإن كنا نتفق مع أولئك الذين لا يرون في تصوير، وحتى تركيب، مشاهد ملتقطة مباشرة من ساحات الثورة وأحداثها، فعلاً سينمائياً حقيقياً. ومن هنا نميل، عند هذا المستوى من الكلام، الى استخدام عبارة "التعبير السينمائي" أكثر من استخدام عبارة "تحقيق أفلام سينمائية"، ذلك أن الفعل الثاني يتطلب ما لا يقل عن إعادة تركيب وتوليف عدد ما من التعبيرات السينمائية، لتتنظم في سياقات فيلمية، يكون نتيجة الواحدة منها فيلماً متكاملًا يحمل رؤيته وتعبيره، لكنه يحمل أيضاً منظومته الجمالية والفكرية.. وربما الايديولوجية أيضاً. وآية الأمر هنا هو اننا نعرف، منذ جعل التقاط المشاهد السينمائية - أو التلفزيونية، أو حتى تلك المرتبطة ببقية وسائل التواصل الحديثة من انترنت ويوتيوب وفيسبوك وما شاكلها - السينما واحداً من أكثر النشاطات "الإبداعية" ديمقراطية، بفضل التقنيات المتجددة ذات الكلفة الزهيدة، صار في إمكان أي فرد يملك كاميرا - قد لا يتعدى ثمنها الخمسين دولاراً، ما يجعلها في متناول غالبية الناس - ان يلتقط ما شاء له الهوى من مشاهد في أي مناسبة من المناسبات. وهل ثمة مناسبة تحمل إغراءاتها، أكثر مما تفعل ثورات واعتصامات شعبية، من نوع تلك التي اندلعت في مدن - وأرياف - كثيرة من العالم العربي، على الأقل منذ انتحار محمد بوعزيزي التونسي، الذي يعزى اليه اشتعال العالم العربي؟

إذا، منذ تلك اللحظة، كانت الكاميرات - بالآلاف طبعاً - هناك، تصوّر تفاجيء، تستفهم، تحاور، بحيث يمكن القول إن ثمة الآن متناً مصوراً ربما يحسب بملايين الصور والمشاهد. فهل يمكن اعتبار هذا كله متناً سينمائياً؟ الجواب البديهي والأول هو: ابدأ... ونعرف، ويعرف كل معنيّ بالسينما، أن المتن لكي يكون سينمائياً، في حاجة الى أن يمر أولاً، بين يدي مبدع ما - من دون أن يكون هذا الوصف حكم قيمة -، يعيد تركيب المشاهد والصور مولفاً اياها، تبعاً لرؤية معينة، لا يمكن في أي حال من الأحوال، ان تعتبر موضوعية ونهائية بشكل مطلق. فرؤية التوليف هي، في نهاية الأمر، البعد الذاتي/الايديولوجي، الذي يسبغه صاحب "الشريط" على عمله التولييفي. وهذا، على أية حال، ما فعله كثير، منذ ذلك الحين. بعضهم صور مشاهد رآها بأم عينه واصطادتها كاميراه، ثم طفق يجمعها ويصنفها في اختيارات قد لا نكون مخطئين ان نحن وصفناها بـ"الذاتية". أما البعض الآخر، وهو - على الأرجح - الأكثر حرفية، فقد راح

يشترى ويجمع مئات المشاهد والصور التي التقطها آخرون ليولّف بينها ويصيغ فيلمه الخاص، ما شكل في نهاية الأمر، بين هؤلاء وأولئك، ذلك المتن السينمائي الذي يحلو لكثير أن يسمّوه اليوم: سينما الربيع العربي.

## بين مفهوميين

أما سؤالنا الأساس هنا فهو هذا السؤال البسيط: هل حقاً ما أسفر عنه ذلك كله، سينما ثورية؟ من ناحية مبدئية، قد يكون من الاسهل علينا وصفها بأنها "سينما الثورة" أكثر من وصفها بأنها "سينما ثورية". والحال اننا للتفريق بين التعبيرين لن ندخل هنا في تفاصيل سجالات لا تزال قائمة منذ ايزنشتاين، وحتى اليوم مروراً، بغلاوبر روشا وكريس ماركر، وحتى سينما التمرد السياسي الأميركي في السبعينات وسينما الثورة الفلسطينية والحرب اللبنانية وما شابهها. فهذا السجال النظري يحتاج لعرض محاججته المتكاملة، الى مجلّدات. أما هنا فلسوف نكتفي بأن نقول أن ثمة فرقاً جديراً بين "سينما الثورة" و"السينما الثورية"، أبرز علاماته ان سينما الثورة هي تلك التي تلتقط المشاهد والصور على الأرض، كما هي، وتلتقط ضمن إطار ذلك مشاهد القمع والثورة المضادة - "موقعة الجمل" بالنسبة الى الثورة المصرية مثلاً، أو هجوم قوات الأمن على المتظاهرين في تونس أو طهران، لتعرضها وربما تعلقّ عليها كاشفة أمام أعين المتفرجين "ما حدث" من وجهة نظر كاميرا، ليست موضوعية ومحايدة بالضرورة، لجمهور قد يكون هو الآخر غير موضوعي وغير محايد بالضرورة.

أما السينما الثورية فهي تلك التي تستخلص من تلك المشاهد المصوّرة - أو التي تصوّر، وثائقياً أو حتى روائياً - مشاهد أخرى مفترضة لتستخلص - مواقف وظروفاً محددة لا تقول فقط "ما الذي حدث أو يحدث"، بل لماذا يحدث وما الذي سوف يؤول اليه. ولن تكون قيمة هذا القول، هنا، محصورة فقط في تصوير ذلك والوصول الى أهدافه، من موقع "الماذا" و"لماذا" و"الكيف"، بل كذلك من موقع القدرة على سلوك دروب فنية ملائمة، لا تكتفي بـ"إقناع من هم مقتنعون سلفاً" - أهل الثورة أنفسهم - بل تتجاوز ذلك الى عرض موضوعها أمام فئات كانت تعتبر نفسها، أصلاً، غير معنية بالثورة أو مضادة لها، أو في اية حال، غير متمكنة من عناصر "الملف" ما يكفي لجعلها في صف الثورة. فهل نحن في حاجة الى القول إن صعوبة هذا السياق الأخير، إنما تجد استجابتها في قوة الإقناع التي قد يمتلكها العمل، وهي عادة ما تكون قوة إقناع تستند الى البعد الفني... الجمالي لهذا العمل؟

وهل نحن، بالتالي، في حاجة الى القول ان هذا البعد "الإقناعي" عن طريق الفن والجمال - اللذين هما، في نهاية الأمر لغة الذات لدى المبدع -، لا يمكن أن يتأمن إلا من طريق اللعبة الفنية التي يتقنها مبدعون كثير (إنما ليس الأكثرية التي نفكر فيها حين نقول ان النقاط الصور

والمشاهد السينمائية بات لعبة ديمقراطية). ولعلنا في هذه العجالة نكون قد فرقنا، الى حد ما بين ما نعتبره "سينما الثورة" و"السينما الثورية"، ما يسمح لنا بأن نعود الى سياق موضوعنا الأساس الذي به بدأنا هذا الكلام: سينما الربيع العربي.

## بين صور وصور

تحت هذا المسمى، إذاً، لدينا الآن بالتأكيد ألوف الساعات المصورة، والتي لا تزال تصوّر، ولعل الأقسى من بينها في أيامنا هذه، هي تلك التي تأتي من المدن والبلدات السورية متراوحة بين مشاهد للتظاهرات الشعبية السلمية المطالبة بإسقاط النظام من ناحية، وتصوير المجازر والمعارك وأعمال دك المدن وقصف الاحياء ومقتل الأطفال، من ناحية أخرى... وفي إمكاننا أن نقول إن ألوف الساعات هذه، باتت تشكل أرشيفاً ضخماً لا شك ان عشرات المبدعين سوف يستندون اليه، خلال المراحل المقبلة لاستخدامه في أعمال ابداعية، سواء أكانت روائية أو وثائقية، سيكون بعضها، بالتأكيد، أكثر إقناعاً وفتية مما تحقق حتى الآن، في معنى ان التفاعل النقدي وتفاعل المتلقي العام معها، سوف ينبعان، ليس فقط من تعاطف مسبق كما هي الحال الآن، بل من تفاعل فني يقلّ أو يزيد تبعاً لقيمة العمل نفسه. وكذلك تبعاً لنوعية الجمهور المتلقي.

فهل ننطلق من هنا لنقول، استخلاصاً، انه انطلاقاً منه، يمكن رصد واقع أن معظم ما حقق حتى اليوم من أعمال "سينمائية" - ولم لا نقول اختصاراً وتماشياً مع الأمر الواقع، تلفزيونية؟ - ضمن إطار سينما الربيع العربي، كان، ولا يزال، أفلاماً وثائقية؛ استطراداً، قد يصح القول أيضاً، ان هذه الحقيقة لا تعود فقط، الى مسألة الاستسهال، بل تتجاوزها الى مسألة الصدق الفني - سواء أكان تعبيره وثائقياً أو روائياً -، انطلاقاً من أن كل عمل إبداعي حقيقي، إنما يحتاج قبل أن ينجز، الى مسافة زمنية تمكّن صاحبه من أن يلتقط مختلف جوانب المسألة/ الموضوع الذي يود تناوله. إذ مهما كان من شأن حدث ما، والتفاعل معه، لا بد للمبدع من أن يفكر فيه، ليس ربطاً بالحدث نفسه، بل بخلفياته وآفاقه، وتفاعل فاعليه معه. فالحدث، أيّ حدث، لا يمكن أن تكون له قيمة فنية - ونشدّد هنا على صفة "فنية" - في حد ذاته، تجرده عن ماضيه ومستقبله. وما "التقاط اللحظة" بالمعنى الإبداعي للكلمة، سوى التقاطها لتلخيص ماضيها والتمهيد والإرهاص بمستقبلها. وفي يقيننا ان "الأحداث الثورية" التي عرفت وتعرفها مدن وبلدان عربية منذ ما يقرب من عامين الآن، لا تشذ عن هذه القاعدة. ولعل في إمكاننا، في هذا السياق نفسه، ان ننتقي من السينما المصرية - الروائية - المعاصرة لنا، فيلم "ميكروفون" لأحمد عبدالله، كنموذج لسينما حققت ما - قبل - الثورة، بشهور طويلة، ومع هذا من المستحيل فصلها عن

سياق سينما الثورة، وربما أيضاً في هذه الحال: عن سياق السينما الثورية الى حد ما، المرتبطة بـ"الربيع العربي".

فالفيلم، كما نعرف، ينطلق من حكاية المدون خالد سعيد وقضية استشهاده تحت وطأة تعذيب أجهزة الأمن له ما شكّل، قبل شهور من اندلاع الثورة المصرية، شرارة لهذا الاندلاع. وفي هذا الإطار يستوي هذا الفيلم، في فاعليته وارتباطه بما حدث، مع فيلم "١٨ يوماً" الروائي بدوره، كما مع فيلم يسري نصرالله اللاحق "بعد الموقعة" الذي عرض في المسابقة الرسمية للدورة الأخيرة من مهرجان كانن وهو روائي يحكي عن علاقة بين شاب شارك في الموقعة في صفوف ما يسمى بـ"الفلول"، وصبية بورجوازية شاركت في الثورة في صفوف الثوار. الى حد كبير قد يبدو موضوع هذا الفيلم تبسيطياً خطئياً، يغلب نوعاً خاصاً من القول الايديولوجي على اللعبة الفنية، غير انه، رغم خيالية موضوعه، لا يفوته أن يحمل صدقه الخاص، وبالتالي نظرة مبدعه الى الثورة، حتى وان كان في المستطاع القول انها نظرة لا تزال مبكرة وبالتالي مفتعلة.

غير أن هذا النوع من الأفلام الروائية المرتبطة، بشكل أو آخر، بالثورة، تمهيداً أو استنتاجاً، لا يزال يشكل الاقلية، وحسناً فعل، في مقابل كمّ لا بأس به من أفلام تسجيلية تحاول أن تدلي بدلوها. وليس ثمة، في رأينا، ما هو أكثر منطقية من هذا، طالما اننا نعرف، - ومنذ بث محطة سي. إن. إن ذات مساء من شهر يناير (كانون الثاني) ١٩٩١، مشاهد بدء قصف الحلفاء لبغداد بشكل مباشر، إن الحرب وصورتها صارا شيئاً واحداً. ونعرف أن عشرات ألوف الصفحات كتبت حول هذا الموضوع خلال العقدين الأخيرين من السنين. وحتى وان كنا لا نرى هنا مجالاً للاستفاضة في حديث هذا الواقع، نجد من المفيد أن نذكر ان جزءاً كبيراً من الأحداث الكبرى التي تحصل خلال العقدين الأخيرين، بات يرتبط بوجود الصورة وبثها الفوري من على شاشات التلفزة. ولعل المقارنة بين ما حدث عام ١٩٨٠ في سوريا، حين دمرت قوات السلطة البعثية مدينة حماة قاتلة ألوفاً من أبنائها لأنهم حاولوا الانتفاضة ضدها، وما يحدث في سوريا نفسها اليوم، كاف لتوضيح صورة ما حول ما نذهب اليه: ففي المرة الأولى لم تكن الكاميرات موجودة، وبالتالي كانت حرباً دامية لا صورة لها، فاعتبرت حرباً دون وجود.

أما اليوم فإن الصور تنتشر، بفضل التقنيات الحديثة دائماً، لنقول وجود تلك الحرب مع ان أعداد القتلى وضروب الدمار خلال حرب ١٩٨٠، تفوق الى حد ما ما يحدث في الحرب السورية الجديدة. ومن هنا حتى نقول ان الصورة باتت جزءاً أساسياً فاعلاً في الحرب - وفي غيرها من الأحداث - خطوة قد نقطعها برواية "حدث صغير" هو في عرفنا الأساس الكامن خلف كل ما يسمى بثورة الأرز" في لبنان، أي تحديداً بما حدث يوم ١٤ آذار (مارس) ٢٠٠٥، ليعطي الحركة الثورية اللبنانية برمتها اسم "١٤ آذار". يومها كانت القوى الغاضبة لاغتيال رئيس الحكومة السابق والزعيم الوطني رفيق الحريري، رغبة في القيام بتظاهرات ضخمة تحاول من

خلالها تبديل المسار السياسي للبنان. لكن القوات السورية كانت حاضرة، والقوى المؤيدة للنظام السوري حاضرة، وكذلك كان قوات الجيش اللبناني - وقيادته في صف هؤلاء - حاضرة أيضاً، بل مطوّقة المكان الذي يراد للتجمع أن يكون فيه، مانعة المتظاهرين من الوصول. كل هذا كان حقيقياً، كذلك فإن رغبة مئات الألوف من الناس في التظاهر كانت حقيقية أيضاً. والخوف من انفجارات مقبلة كان حقيقياً. لكن الكاميرات التلفزيونية كانت هناك أيضاً. وكان الناس في بيوتهم يرقبون ما تصوّره الكاميرات. في تلك اللحظة لم يكن ليخطر في بال أحد ان ما صورته الكاميرات، كان هو الذي أحدث الفرق. كيف؟ فيما كانت الكاميرات تصور والخوف منتشر، تجرأت مجموعات قليلة من متظاهرين آتين من شرق بيروت على اختراق حاجز للجيش شاء، كما يبدو، التساهل معهم. غضّ الجنود نظرهم فاندفع العشرات من المحتجين نحو الساحة، ثمّ المئات. والناس في بيوتهم عندما شاهدوا هذا تجرأوا مغادرين البيوت مندفعين فيما راحت قوات الجيش وحواجزه تتراخي وتتراجع، حتى امتلأت الساحة بأكثر من مليون شخص. هكذا كسر حاجز الخوف، ربما بفضل حفنة جنود كانوا من الجرأة بحيث غضّوا نظرهم، ولكن أكثر من هذا: بفضل الصورة المتلفزة التي هي في يقيننا من صنع ذلك الحدث الكبير.

## الثورات وصورها ومصيرها

ونحن هنا، ما سقنا هذين المثليين إلا لنؤكد على المكانة التي صارت للصورة في الأحداث المعاصرة لنا.. وهي مكانة ازدادت أهمية خلال أحداث الربيع العربي، كما اسلفنا، وباتت حاسمة الى درجة صار يمكن القول معها إنه لولا الصورة - وبالتالي الانترنت والفضائيات الى جانب الفايبروبوك وما شابهه - لما كان للربيع العربي وجود - طبعاً قد نفتح هلالين هنا، لنذكر، بأن هذا الدور سرعان ما اختفى حين بدأت الثورات تستوعب أو حتى "تسرق" من قبل قوى منظمة قفزت على الحاضر لتصل الى الحكم، في تناقض صارخ مع القوى الثورية الحقيقية التي كانت تريد أن تتكون كمعارضة ونجحت في ذلك حتى وان وهنت بعد ذلك، غير أن هذه حكاية أخرى، بالطبع. والحال ان المرء إذ يميل هنا، انطلاقاً من هذا كله، الى التوقف بإيجابية عند هذا الدور المدهش، الحيوي، والفاعل بقوة، الذي تلعبه الصورة - والأفلام المنبثقة منها - في الأحداث الكبرى التي يشهدها عالمنا العربي اليوم، يتوقف لحظة ليسائل نفسه: هل حان الوقت لتقييم هذا المتن السينمائي الضخم، والذي بات، منذ عامين تقريباً، يشكّل قاسماً مشتركاً بين المهرجانات السينمائية، فنياً أو حتى سياسياً؟ هل يمكن للنقد، مهما كانت صوابيته، أن يقول كلمة فصل في اعمال مثل التونسي "لا صمت بعد اليوم" أو "١٨ يوماً" أو "تحرير" أو "بعد الموقعة" أو عشرات غيرها من الشرائط، وثائقية كانت أو روائية، انبثقت من الثورة وأرادت ان تعبر عنها؟

اننا، تماماً كما نقول ان الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح للمبدعين بأن يحكوا - في أعمال لهم - حكايات الثورة، في أفلام تكون حقاً ثورية، ولا تكتفي بأن تكون أفلاماً للثورة، ونعني بالتحديد أفلاماً تقول الثورة بنقد ثوري (تماماً كما كنا نقول في الماضي ان السينما السياسية الحقيقية هي السينما التي تقول السياسة بلغة سياسية ناقدة) وبذهنية مستقبلية، تعتبر الثورة نفسها خطوة على طريق نضالي إبداعي طويل، لا هدفاً مشيئاً صنمياً فقط، ونفهم ان الحرية لا تحمل قيمتها في الوصول اليها، بل في معرفة الغاية من ذلك الوصول (حيث اثبتت ثورات تونس ومصر وليبيا واليمن، على الأقل، حتى الآن، انه لا يكفي الوصول الى إسقاط الدكتاتوريات أو الانظمة الفاسدة والحصول على الحرية، بل المطلوب ان نعرف الى أين سيقودنا ذلك حقاً)، تماماً كما نقول هذا، نعرف أن الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح لنا - ولغيرنا - بإصدار حكم قاطع ونهائي على ما تم إنجازه حتى الآن. بيد اننا، إذ نقول هذا، كتنقير لأمر واقع لا تواضعاً، لا بد أن نضيف هنا، وبشكل قاطع هذه المرة، ان العمل الفني، سواء أكان سينمائياً أو غير سينمائي - وككل عمل فعّال آخر - هو سيروية، لا صيرورة. هو خطوات متواصلة على طريق طويل، لا أحد يعرف له بداية، ولا أحد يمكنه أن يحدد له نهاية، أو حتى غاية مطلقة.

وفي المجال الذي نتناوله هنا، من الصعب أن نقول ان "سينما الثورة" بدأت مع اندلاع شرارة الربيع العربي إلا إذا كنا نحصر كلامنا في نطاق تقني حديثي. أما إذا وسعنا دائرة حديثنا بشكل أرحب فسنقول ان "سينما الثورة" معطوفة بشكل أفضل على تصوّرنا لـ "السينما الثورية"، لم تبدأ مع البوعزيزي ولا حتى مع "ميكروفون" أحمد عبدالله وخالد السعيد، بل مع انتقال السينما العربية من قناعاتها الترفيهية التجارية، الى كينونتها الجادة والإبداعية، مع توفيق صالح ويوسف شاهين ورضوان الكاشف وبرهان علوية ومارون بغداددي ومحمد ملص وخالد الصديق وعبدالله المحيسن ومي مصري ونوري بوزيد ومفيدة التلاتلي وإيليا سليمان وميشال خليفي وعمر اميرالاي وعشرات غيرهم من سينمائيين، أقل ما يمكن ان يقال عنهم اليوم انهم كانوا جزءاً ممهداً وأساسياً، ليس فقط للسينما الثورية، بل أيضاً لسينما الثورة.. وذلك في حركة متواصلة، أي في سيروية متكاملة لا تزال تعيش كل حياتها وكل زخمها، وربما لا تكون بعيدة عن تلك الكاميرات التي صورت وتصوّرت ارهاصات ثورة الأرز في لبنان، وغضب الشارع التونسي لمأساة البوعزيزي، وقمع البوليس المصري لخالد السعيد، ومشاهد عشرات الأطفال القتلى في سوريا تحت وطأة قسوة النظام. وفي يقيننا، عند هذا المستوى من كلام يمكنه، بدوره أن يكون سيروية تتواصل طويلاً، ان كل هذا، روائياً كان أم وثائقياً، هو الخلفية التي تشتغل وستشغل أكثر وأكثر على بناء متن سينمائي متواصل لا نقول فقط انه يلعب دوراً أساسياً في ما يحدث، بل انه جزء أساس من هذا الذي يحدث.