

الأطال

جلال توفيق

ترجمة: فادي العبدالله

- خطأ. ذلك أن العديد من الناس في بيروت عاشوا في بيوت أكثر تهدمًا من تلك التي عُرضت في «اسمها البندقي» في كالكوتا المهجورة. البيوت غير الصالحة فجلاً للسكن في بيروت هي تلك التي انقطع بناؤها في مطلع الثمانينيات بسبب الارتفاع غير المتوقع للدولار نسبةً إلى الليرة اللبنانية.

- صواب. ذلك أن الممتئين في «أغنية الهند» لا يَحْيُونَ في الشخصيات التي تَقطن هذه الأماكن. «في أغنية الهند» اقترح الممتئون شخصيات لكنهم لم يتلبسوها. كان أداء دلفين سيريف في «أغنية الهند» رائعاً لأنها لم تقدم نفسها أبداً على أنها أن ماري سترتر بل على أنها قرينة هذا الشخص النائية والمشكوك بها، كما لو أنها غير مسكونة به، وكما لو أنها لم تُعتبر أبداً ذلك الدور فراعاً ينبغي ملؤه»^(٢) من مخاطر كل أداء يستخدم القرين أن على الفيلم نفسه في هذه الحال أن يكون مزدوجاً، أن يكون له قرين: القرين في حالة «أغنية الهند» هو «اسمها البندقي» في كالكوتا المهجورة. ولئن كان ظهور القرين يشير إلى موت وشيك، فإن الفيلم اللاحق ليس تصوير موت شخصيات «أغنية الهند» وأماكنه - ابتلاع الأماكن والشخوص مصوّر في «اسمها البندقي» في كالكوتا المهجورة^(٣) - بل موت الفيلم السابق نفسه، أي «أغنية الهند». «ولتستحل السينما طلالاً»

أطلال: أماكن مسكونة، أي منتابة، بالأحياء الذين يقيمون فيها. قدم فنّاناً التجهيز اللبنانيان جوانا حاجي توما وخليل جريج لعمليهما «أين كنتم ما بين هذا الفجر وسابقه؟» بالقول: «لقد التقينا، لقد حكمنا بسرئيس، وعائدة، وسامر، ومدام هبري، وإيليا

كانت كلُّ السرابيات التي رآها في الصحراء أطلالاً. جلال توفيق، وأخوه، وأخته وأمه هَجَرُوا شقّة العائلة إبان الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢. وهذا هو ما حوّل البيت طلالاً؟ نعم، لكن هذا لا يعود إلى احتراقه وتضرُّره بشدة خلال الأيام الأخيرة للعدوان: فبَعْدَ ترميمه بقي طلالاً. التفسير المألوف لعدم قيام الناس بإصلاح أو استبدال ما تضرر في الحرب الأهلية هو أنهم كانوا يترددون في إنفاق مبالغ ضخمة على ما هو عرضة في كل لحظة للتضرر ثانية، بل وللدمار الكامل أيضاً. لكن الأجدد بنا أن نفهم ما كان يَحصل بطريقة مغايرة؟ فلما كانت تلك الأبنية قد تحوَّلت بفعل هُجْرانها أطلالاً، فإن الحرب استطلت حتى أخذت هذه الأبنية تتحوَّل علناً أطلالاً، وتكشف أنها كانت أطلالاً في ما سبق أيضاً. ربما يعود رفض آل بسترس بيع منزلهم (كما يظهر في فيلم «بيروت، الفيلم البيتي الأخير» لجينيفير فوكس) لا إلى حنينهم المعانين أبداً لتركه فحسب، بل وعلى نحو خاص إلى يقينهم أن المشترين المحتملين، في حال بيعه، قد يَهْجَرُونه بسهولة إذا ما اندلع قصفٌ عنيف، الأمر الذي يبتدئ ويُجزّز تحوُّله طلالاً. أترانا نتعلّم يوماً كيف نحيا في مكان دون أن نَقْطنه، بحيث لا يحوِّله هُجْرنا إياه طلالاً؟

«الأماكن التي عرضتها في «أغنية الهند» كانت على حافة التحوُّل أطلالاً. كانت غير مُقنعة. قال الناس إنها غير صالحة للسكن. لكن في الواقع إذا نَظَرنا إليها عن كثب وَجَدْنَا أنها لم تكن غير صالحة للسكن إلى ذلك الحد.» في «اسمها البندقي» في كالكوتا المهجورة هذه الأماكن غير صالحة للسكن على الإطلاق.^(١) أصواب هذا أم خطأ؟

١ - Marguerite Duras, Marguerite Duras, contributors, Joel Farges et al., trans. Edith Cohen & Peter Conner (San Francisco: City Lights Books, 1987), p. 87.

٢ - المصدر السابق، ص ١٠٢.

٣ - المصدر السابق.

والآخرين. ومن خلال حكاياتهم، قَصَدْنَا أن نَصَوِّرَ وجهين للواقع: أحدهما المباني المدمرة... حيث اعتاد آلاف من البشر والمهجرين أن يعيشوا ويواصلوا العيش، والآخر منزل عائلة مهجور إثر موت المالك: مساحات غير صالحة للسكن ولكنها مسكونة، وأماكن صالحة للسكن ولكنها مهجورة. (١) أفلا ينبغي أن نأخذ «لقد التقينا، لقد حلمنا بسر كريس... والآخرين» مؤشراً إلى شك المرء عادةً في ما إذا كان يحلم عندما يلتقي شعباً؟

الطَّل لا ينجسه مصاصُ الدم اللاميت، لأن الأخير ليس هناك فعلاً، بليليل إخفاقه في الظهور على صفحة المرآة المتكسرة في هذا المكان.

من المفيد للمرء أن يرى تحلُّ الأنصاب والزخارف ليَعْلَمَ أن المادة المنظَّمة تُعْجِزُ عن إعادة خلق الحاضر بسبب احتوائها على ذاكرتها في داخلها؛ وأن الأصوات التي تضمحل في التوتقريباً ومن ثم لا ذاكرة لها (لنشوتها وتحللها) هي التي تستطيع إعادة خلق الحاضر. من «أغنية الهند» إلى «اسمها البندقي في كالكوستا المهجورة»، الصور (وإن كانت ملتقطة في قصر آخر) شاخت، وأما الأصوات فلم تُشخ.

كم كانت بيروت عام ١٩٩٢ لتكون «ضيق الأفق» لولا أطلال الحرب التي اندلعت فيها وعليها. فعَبَّرَ الاستحالة أطلالاً، أضحت بعض المباني التي كانت أعلاماً لبيروت ما قبل الحرب منطقتها المتاهية. ما هي خصوصية لبنان مكاناً؟ إنها الرُمكانُ المتاهيُّ لأطلاله، أي تحديداً ما يمحو خصوصية الزمان والمكان.

إن حافظ النظام الحالي في العالم، وهو النظام الرأسمالي، على هيمنته في المستقبل البعيد، فأُنْثِي أتنبأ بأن الثقوب السوداء نفسها، وهي ليست نفسية إلا في الروايات وأفلام الرعب الرديئة، بل روحية - كما تشهد على ذلك زمنيَّتها التي لا تقتصر على التعاقب بل هي في الغالب متاهية - ولا تنتمي إلى الكون بل تحده، ستباغ وتُشْرِى من قبيل مواطني هذا الكون.

ثمة منزل مهتم ترك علاماته على جدران المبنى المحاذي (٢) في بصمات المنزل هذه، يشهد المرء الداخل وقد تحوّل خارجاً. بمقدور المرء أن يتصور شخصيةً للمخرج كرونبرغ تحيا في شقة قبالة حائط كهذا، وذات يوم وقد عاد من عمله يرى أن المبنى هديم؛ إذ أن تحديداً تتكشف في هذه الشخصية عوارض تشف عن نازع إلى قلب الداخل خارجاً.

في المناطق المتضررة بفعل الحرب يغدو الانفصال بين الشارع والمباني التي تصده في أوضح حالاته، حتى وإن كان هذا الشارع مليئاً بفجوات القذائف والسيارات المحروقة والمنقلبة: ذلك أن المباني قد تستحيل أطلالاً، ومن ثم متاهات، وأما الشوارع فلا.

بغته يصادف المرء حفراً نافراً في واجهة متضررة بالحرب، فكأنما قام باكتشاف أركيولوجي. لكن الأمر ليس استعارة: فمثل هذه الأشياء أركيولوجية حقاً، وإن بطريقة عابرة أحياناً. إن وسط المدينة المتضرر بالحرب هو، بشكل عابر على الأقل، جزء من المواقع الأثرية في لبنان، مثله مثل بعلبك، التي تشكل بمعابدها الضخمة أحد أبلغ الأمثلة على هندسة الإمبراطورية الرومانية. ناهيك عن أنها تضم مسجد رأس العين الملوكي وبقايا مدينة قروسطية. عام ١٩٩٢، نهب ديم الحسيني، وكانت آنذاك طالبة في السنة الخامسة في قسم العمارة في الجامعة الأميركية في بيروت، مع أفراد صفها إلى الوسط التجاري المدمر، قبل إزالة المتاريس وقبل سماح الدولة للمناس بالنزول إليه. هناك تصارع من جهة أولى واجب النظر إلى المباني من زاوية معمارية ووضعتها في خارطة ذهنية في الوقت الذي كانت الأحياء المختلفة بدلاً عليها اسماً اسماً («هذا كان سوق الطويلة، وذاك كان باب إدريس...»)، مع التدايعات العاطفية لهذه الأسماء من جهة ثانية وما أثارته من زكريات الجيل السابق الموروثة من أبويها. الإثارة الفائضة التي عانتها ديماء علقت الحادثة، فصعبت إدراك ما حدث. لاحقاً، في منزلها، حاولت أن تسترجع ما شاهدته. وإن بدلاً من الوسط المدمر والمهجور، راح الوسط الزاهي والمأهول بالناس بحسب زكريات أبويها يطفو في ذهنها بصعوبة استطاعت أن تسترجع الوسط المدمر وتضعه فوق صورة وسط ما قبل الحرب. هذا يدعم وجود ماضٍ سحيق يفرزه حاضراً الأطلال، إذ يصعب حقاً في هذه الحالة أن نتذكر وسط المدينة المدمر الذي قد يكون بدم بعلبك، وهو في جميع الأحوال أقدم من الأربعينيات، أكثر مما تصعب استعادة الوسط الذي تحمله ديماء من زكريات والدتها، وهي زكريات تنتمي إلى الستينيات أو الخمسينيات أو الأربعينيات. لم تشعر ديماء أن الوسط المدمر هو الواقع إلا مع زيارتها الثالثة أو الرابعة لهذه المنطقة - ما سهّل إدراكها هذا كان ملاحظتها وجود عدد من المهجرين في المباني المهتمة.

أولئك الذين يعيدون إعمار وسط بيروت تحت شعار وملصق «مدينة عريقة للمستقبل» لا يعون أن الأطلال تُفرز ماضياً اصطناعياً وتوجد فيه، ماضياً لا ينتمي إلى التاريخ، ولم يُنتج تدريجياً بفضل. إن كل خطاب عن الأصالة يتضمّن شكاً في الأطلال الحديثة ويمهد لهجوم عليها، متقبلاً «الأطلال» القديمة وحدها، «الأطلال» الأركيولوجية، التي لم يعد كثير منها على الأرجح، وإن لم ترمم، أطلالاً، أي متاهية في زمنيَّتها ومكانها.

يُمكن الحفاظ على مبنى متصدع أو متضرر بسبب الحرب، لكنّ أحدًا لا يستطيع أن يتحكم في بقائه طلاً. تفتنني كيفية تحوّل مبانٍ متصدعة أو متضررة بسبب الحرب من أطلال ذات زمنيّة مميزة

يوه شراءه. هتف الوكيل: «أعتقد أن عليك ألا تفقد بهذه السرعة الأمل في أن تجد طلالاً.» ما إن أنهى الوكيل كلامه حتى رأى في طرفة عين إحدى الغرف المرمتة طلالاً، ورأى مصاص الدماء اللاميت في هيئة عجوز معمر، ثم تراءت له الغرفة في صورتها السابقة ومصاص الدماء اللاميت شاباً من جديد. وإذا سأله مصاص الدماء اللاميت: «أين أنت الآن؟» تراءى المبنى المرتم ظاهرياً طلالاً من جديد، ورأى رزمة من الأوراق المصفرة المهترئة منثورة على الأرض. التقط الوكيل أقربها إليه. كانت صورة فوتوغرافية لغرفة الجلوس. التقط صورة ثانية كانت تُظهره داخل المبنى. صرخ: «لكن، أنا لم أكن هنا من قبل قطاً» وفيما كان يلتقط صورة ثالثة، قال مصاص الدماء اللاميت: «ما إن تدخل المتاهة، حتى تكون قد كنت هناك من قبل.» أفلت الوكيل الصورة التي لحها للتو، وندت عنه صرخة وسقط مغشياً عليه. كانت الصورة تُظهر ممدداً على الأرض والدماء على عنقه. بعد بضعة أشهر انتقل مصاص الدماء اللاميت إلى منزل جديد لأنه لم يعد يرى طلالاً في المبنى المرتم الذي كان قد اشتراه.

تنتابني أحياناً خشية ألا تكون ترميمات وسط بيروت حقيقية، وأتني في يوم ما قد أراها كما أبصر بطل فيلم «أوغتسو مونوغاتاري» (١٩٥٣) لكيجي ميزوغوشي القصر الرائع طلالاً حين اكتشف أن العاشقة التي كان يلتقيها هناك شبح، أو كما في نهاية فيلم كوبريك «اللمعان» (١٩٨٠) تلمح زوجة تورنس الفندق الذي وظف زوجها لصيانته وقد أضحى طلالاً،^(١) أو كما في فيلم هيرتزوغ «نوسفراتو، مصاص الدماء» (١٩٧٨) حيث تتقاطع لقطات رحلة هاركر وزيارته لقصر نوسفراتو مع لقطات تُظهر القصر غير المهدم طلالاً. ما دامت هناك مبانٍ متضررة بسبب الحرب في الوسط التجاري، فستظل تستحضر معادلاً يُخفف من النقل الهائل لآلاف المساكن الإسمنتية التي تُبنى في سائر أنحاء بيروت دون أي اعتبار للتخطيط المدني. لكن ينبغي استنباط بعض التدابير لتلطيف عواقب الترخمة التي ستنتج عن إعادة إعمار المدينة المتضررة بكاملها. وأحد هذه التدابير هو أن تُبنى ليلاً، على طريقة كريتوف وديزكو، صوراً بالحجم الطبيعي لمبانٍ مهدمة على بعض ما أعيد إعمارها منها. تغيير آخر هو أن تُعرض، بدءاً من اليوم الذي تُنجز فيه إعادة إعمار آخر مبنى في الوسط التجاري، الأفلام الثلاثة المذكورة آنفاً أربعمائة وعشرين ساعة في اليوم في

بل ومتاهية في الغالب إلى بنى يمكن تأريخها في ترتيب زمني تعاقبي. إن أعمال شركة العمارة الأميركية SITE، مثل Best Forest Building حيث يظهر وكأن غابة تجتاح المبنى، ومثل «واجهة غير محدودة» حيث تتساقط كومة من القرميد من خلال صدع في الواجهة، لا تحقق أبداً هذه الزمانية الفريدة وتفشل من ثم في إنتاج أطلال (وأشباح). وفي حين عادت بعض المباني المتضررة من جراء الحرب لتندرج من جديد في الزمن التعاقبي، بقي معظمها اطلالاً. ولهذا فإن تدمير هذه الأطلال ينم عن عدم احترام شبيه بذلك الذي نشعر به لو دُمرت الأطلال الأثرية لبعبك: فلما كانت الأطلال توجد في زمانية لاتعاقبية، متاهية، فإنها قديمة للتو. إن التدمير المادي للمباني البالغة التضرر في سبيل إنشاء غيرها محلها هو كفرٌ بها، لا لأنها تكون قد أُزيلت بوصفها اطلالاً؛ فالطلال لا يزال بإرادتنا لكونه يبقى طلالاً وإن أعيد بناؤه أو هدم واستُبدل بمبنى جديد، إذ إنه يحتوي على زمان ومكان متاهيين - وهذا ما يظهر في ومضات على الأقل. مثل هذا التدمير المادي كفرٌ من حيث أنه يشي فعماً فظاً حيال ما تحتويه الأطلال من زمان ومكان مختلفين. إنه يظهر الوحشية التي ظهرت خلال الحرب. إن التفجير الداخلي للعديد من أطلال المباني في وسط المدينة كان حربياً بوسائل أخرى؛ فالحرب على آثار الحرب هي جزء من مخلفات الحرب، وهو ما يدل على استمرار الحرب. في وسعنا أن نتبين إن كان المبنى المتضرر من جراء الحرب طلالاً من خلال ما إذا كان مسكوناً بالأشباح (أو أفيد بأنه كذلك - هل من فرق؟) أو يؤدي إلى روايات غرائبية أو روايات رعب. إن حُسن ضيافة لبنان للاميتين يعتمد على بقاء عدد كبير من المباني المتضررة بسبب الحرب اطلالاً ذات زمانية لاتعاقبية، بدلاً من عودتها مباني عادية. استُخدم مصاص الدم اللاميت وكيلاً عقارياً في لبنان ليبحث له عن مبانٍ متضررة بالحرب. فما لبث أن أرسل له هذا الأخير شرائط فيديو عن عدد كبير منها. تملك الفضول مصاص الدماء اللاميت بحيث قديم إلى لبنان. حين عقد الوكيل اجتماعه الأول مع مستخدميه دُهن، إذ كان يتوقع أن يكون هذا أكبر سنّاً. والغريب أن هذا التوقع كان يعاوده في كل لقاءاته المتلاحقة معه. في الليلة التالية، زار مصاص الدماء اللاميت سبعة مبانٍ متضررة بسبب الحرب، إلا أن أيّاً منها لم يُرضه. ولكنه بغتة طلب أن يدخل إلى مبنى مرممٍ بعينه. حين دخلا أُخبر الوكيل أنه

١ - من الجميل في فيلم كوبريك أن الشخص الذي جيء به إلى الفندق لصيانته هو نفسه الذي يعجل في تحول المكان بأسره طلالاً فجأة.

مكان ما هناك - في التياترو الكبير الذي تضرر من جراء الحرب مثلاً - إلى أن تنهراً هذه الأفلام حتى لا يرى المرء إلا حُبَّيات من الفيلم على شاشات التلفزيون في الردهة أو خدوشاً لا تحصى على شاشة السينما. في غياب مثل هذه التدابير الوقائية أتوقع أنه ما إن تختفي الأطلال من المنظر البيروتي حتى يبدأ بعض الناس يشكون إلى أطباء نفسانيين أنهم يرون المباني المرممة أطلالاً. وفي حين يتخذ التصوّر الكوارثي لمدينة كلوس أنجلوس، التي لم تتحوّل بعد أطلالاً، شكل دمارها، وذلك على نحو نموذجي عبر هزة أرضية^(١) فإن ذلك التصوّر الكوارثي لبيروت هو أساساً تجليها - حتى بعد إعادة إعمارها - مدينة أطلال.

وفي حين أن الأطلال كبنى مادية محكومة بالترميم، أو التدمير، أو التاكل البطيء، تعطينا بسرعة دافعا، بل حاجة، إلى توثيقها في صور فوتوغرافية أو فيديو أو أفلام، فإنها رغم ذلك تمثل على معمارية متورطة في فن التخيل. فلئن كان في الوسع التوصل إلى بعض أوجه الواقع واستكشافها دون المرور بالتخيل، أو بالذهان وهلوساته المرافقة - وهو ما يدل على أن هذه الموضوعات وثائقية حتى وإن صوّرت في أفلام روائية - فإن هذا مجال مع الأطلال - لا بد من تواصل بين الوثائقي والتخيلي كلما تعاملنا مع الأطلال - ولأفعلى العمل الوثائقي عن الأطلال أن يتضمّن مقابلات مع ذمانيين أو مقاطع عنهم. على التخيل أن يكشف لنا زمكان هذه الأطلال المتاهي والشاذ: وإن لم تبقى أطلال يستطيع الشبح أن يظهر فيها فعلى التخيل أن يضيف إلى الواقع فضاء لرجعة العائد الميت. في بلدان خارجة من الحرب، فن التخيل (بما فيه الأفلام الروائية) مسألة أكثر جدية من أن تُترك للأشخاص «الواسعي المخيلة». إن الشبح هو في الغالب تخيلي لا بمعنى كونه كما جاء في أول تعريفين لكلمة Fictional في قاموس Heritage الأميركي: «١ - مخلوقاً متخيلاً أو زعماء لا يمثل الواقع بل اختراع. ٢ - كذبة». وإنما بمعنى أن أحد المواضيع الرئيسية لظهوره هو الفن التخيلي، إن في روايات أو أقاصيص أو أفلام أو أشرطة فيديو. من الخطورة بمكان إثر حرب أهلية أو

أي حرب أخرى، وهما تنتجان كمأ هائلاً من الأعمال غير الناجزة، الألقى أشباحاً سواء في الواقع (في بيوت مسكونة بها) أو في فن تخيلي يقدم «كوناً لا يتفتت في خمس دقائق» (فيليب ك. دك). قد ينجح التخيل في أن يكون مظهرًا للميت العائد وتعزيزاً للحى. سيكون لنا أن نشهد انتشاراً لأدب رعب شخصياته من الأشباح، ومن اللاميتين عامة، أو أن نسمع مزيداً من أخبار الأشباح في بيروت ما إن يشغل الناس منطقة وسط بيروت الشاغرة حالياً بسبب الانكماش الاقتصادي بشكل رئيسي. وإن لم يتحقق أي من هذين الاحتمالين فسيكون هذا مثلاً إضافياً على فقدان ذاكرة يعانيه أولئك اللامعات الذين قُصوا في الحرب ظلماً وقبلاً الأوان. إن شبة الغياب الحالي للروايات والأفلام عن الميتين العائدين في لبنان هو إحدى علامات فقدان ذاكرة جماعي عقب صدمة الحروب في لبنان^(٢).

جلال توفيق

كاتب ومنظر سينمائي وفنان فيديو، له أربعة كتب بالإنكليزية وأشرطة فيديو وتجهيزات. عضو في «المؤسسة العربية للصورة» وفي هيئة تحرير مجلة Discourse الأميركية. شارك في تحرير عدد خاص من المجلة بعنوان: «جيل دولوز: سند للإيمان بهذا العالم» (١٩٩٨) وأشرف على تحرير عدد خاص آخر: «أفلام شرق أوسطية قبل أن يرتد إليك طرفك» (١٩٩٩). نال شهادة الدكتوراه في الراديو/التلفزيون/السينما من جامعة نورثوسترن في الولايات المتحدة الأميركية، ودرس في جامعة كاليفورنيا في بركلي، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية (usc)، ومعهد كاليفورنيا للفنون (CalArts). وهو الآن أستاذ مشارك في قسم الفنون البصرية والمسرحية في كلية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية في جامعة الروح القدس - الكسليك، لبنان.

١ - لتحقيق شامل عن السيناريوات المختلفة لدمار متخيل للوس أنجلوس، انظر:

Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Metropolitan Books, 1998).

٢ - الناقدة الأدبية اللبنانية يمني العيد أخبرني، استناداً إلى خبرتها الواسعة بالأدب اللبناني، أنه، وبشكل عام، لا يُكرّ للأشباح في الروايات أو القصص القصيرة اللبنانية. وبالنسبة إليّ أرى أن هذه الملاحظة تصدق أيضاً على الأفلام والفيديو في لبنان. ولكن يظل ثمة استثناء لافت في فيلم «أشباح بيروت» لغسان سلهب (١٩٩٨). في هذا الفيلم، في أحد أعوام الحرب في لبنان وعليه، يخفي رجل اسمه خليل. عشيقته ورفاقه يحسبونه قتيلاً. ولكن ذات يوم، حين كان أحد رفاقه السابقين يستقبل صديقاً له في المطار قادماً من الخارج يصادف رجلاً يُشبهه خليلاً تماماً الشبه، فيلاحقه برهة قبل أن يفقد أثره. حين ينتهي المطاف بخليل إلى شقة عشيقته السابقة يحارون جميعاً ما إذا كانوا في حضرة خليل أم شبحه، حتى إن أحدهم يلمسه ليتأكد أنه، مادياً، موجود بينهم. مرور الوقت يشعرون أنه خليل، وأن اختفاه كان خديعةً ليظنوا أنه مات فيهرب بالأموال التي جمعتها تنظيمهم المسلح. رغم ذلك، وفي هفوة لا تخلو من الدلالة، يقوم آخرون بخطفه بدلاً من شخص آخر. ولكن خطأ هؤلاء مميت، وإن لم ينتهوا بقتله هو، إذ تكشف، عبر خطاهم، أنه مسكون بالآخر، وأنه من ثم شخص عاد من الموت: شبح. كان في وسعه أن يحدّ عشيقته السابقة ورفاقه السابقين، لكن لم يكن في وسعه أن يحدّ المصادفة الموضوعية (objective chance).