

مقابلة مع فليليني حول فيلمه جوليتا والأرواح

مجلة سينما 65 العدد 99 سبتمبر - أكتوبر 1965

ترجمة د. جواد بشارة

من تحت غبار الأرشيف: في أحد الأيام طلب من المخرج والناقد السوري الصديق صلاح سرميني الكتابة لمجلة الحياة السينمائية السورية فقامت بترجمة مقابلتين الأولى مع مايكل أنجيلو أنطونيوني والثانية مع فرديكو فيليليني، أرسل الأخ الصديق صلاح سرميني الأولى للمجلة ونشرت بالفعل وضاعت الثانية في ركام أرشيفي مدة أربعة عقود وعثرت عليها اليوم ولم تنشر من قبل.

عمل غيدون باخمان جنباً إلى جنب مع فيليليني خلال أفلامه الثلاثة الأخيرة. يعيش الآن في نيويورك حيث عمل كناقد سينمائي على مدى السنوات العشر الماضية. يرسل لنا هذه المقابلة.

- لماذا تصنع افلام؟

عادةً يبدأ الأمر عندما أرغب أن أروي حكاية. غالباً ما يتعلق الأمر بحدث في حياتي الخاصة. أنا دائماً متهم بالغرور بما يكفي للاعتقاد بأن العالم بأسره يمكن أن يهتم بما أقوله. لا أرغب بعمل سيرة ذاتية، ولكن غالباً ما تظهر لي حقيقة أكبر من خلال حدث حي، وأحياناً مجرد حادث يومي؛ ثم أعيد إنشاء هذا الحدث الصغير لمحاولة تمثيل هذه الحقيقة الأكبر. إليك مثال: في فيلم "الحياة الحلوة" DOLCE VITA، تظهر عدة مشاهد غير مرتبطة بالسياق، وغير قابلة للتصديق بالنسبة للمشاهد العادي. لكن إذا أخذنا في الاعتبار التأثير النهائي الذي تحدثه على الجمهور، فإننا ندرك أن الانطباع العام لا ينقصه الوحدة. وينطبق الشيء نفسه عندما أتذكر يوماً في حياتي (أو يوم تصوير). لدي دائماً انطباع بوجود وحدة معينة. لا يمكن التنبؤ بها دائماً وأنا كذلك كثيراً ما أكون أول من يفاجأ. يبدو الأمر كما لو كان زميل دراسة،

أو صديق يحرص على أن تكون أفعالنا تدرج ضمن، أو تتناسب مع، كل متماسك. لا تعتقد أنني صوفي أو رجل دين.

-هل لديك جانب روحي؟

- أعتقد حقاً أن كيائنا المرئي ليس وحيداً في الوجود، وأن الجزء الآخر من أنفسنا أو من ذواتنا، موجود دائماً إلى جانبنا.

أعتقد أنه من الضروري ألا يقيم الرجل هذه الجوانب الخفية في شخصه، وأن يتركها جميعاً تعيش، وليس فقط تلك التي يعترف بها المجتمع، أو زوجته، أو نفسه. نحن معتادون على العيش وفقاً للآخرين، كما نحن على استعداد لتصديق أولئك الذين يتهموننا بالأنانية أو بالاجتماعية أو أننا لا نكرس أنفسنا للإنسانية. في الواقع، نحن على العكس من ذلك في الواقع، نحن على العكس أكثر ظلماً للآخرين من خلال التظاهر أو الادعاء بما لسنا نحن عليه، وبالتالي نضيف كذبة جديدة إلى الأكاذيب التي لا تعد ولا تحصى التي نواجهها كل يوم. باختصار، إذا صنعت أفلاماً، فذلك لأنني أشعر بضغط الأحداث والتفكير

والأفكار التي لا تزال سيئة الصياغة، وأن أفضل طريقة لفهمها هي صنع فيلم. إذا شعر الجمهور بتحسن بعد رؤيته، فهذا أفضل بكثير، لكن أثناء الإخراج أفكر في نفسي فقط، وبالتالي لا أعرف تمامًا كيف ستنتهي قصتي.

"على سبيل المثال، عندما انتهيت من VITELLONI، أردت أن أصنع فيلمًا كان سيُطلق عليه اسم MORALDO IN CITTA، لأنني كنت مهتمًا جدًا بأحد شخصيات VITELLONI، التي لعبها فرانكو إنترلونغي Franco Interlenghi. أردت أن أعرف ماذا سيحدث له. بعد ذلك، تم حل المشكلة التي كانت تشغلني، وهي حياة صبي من المحافظة وصل إلى العاصمة، وقد حلت هذه الأزمة في حياتي الخاصة. ولم أعد أشعر بالحاجة إلى عمل فيلم عن هذا الحدث. بعد فيلم ليالي كابيريا LE NOTTE DI CABIRIA، كنت مفتونًا بشخصية المرأة، التي يحتقرها ويلومها الجميع، والتي ستجد في نفسها القوة والإيمان للعيش على الرغم من معاناتها وخيباتها وبواسطة ما تمتلكه من براعة، يمكنها أن تتقذ حطامًا آخر أو شخصًا آخر محطم. تخيلت فيلمًا يسمى VIAGGIO CON ANITA، حيث يذهب رجل أعمال متزوج، ذابل ومتعب، في رحلة مع عاهرة. بالاتصال بهذه المومس، سيدرك فشل حياته، مهما كانت رائعة، وسيتذكر القيم الإنسانية الحقيقية لشبابه. مرة أخرى، صرفتني القضايا الأكبر في حياتي عن هذا الفيلم، وبعد ذلك قمت بلحها مع فيلم الحياة الحلوة DOLCE VITA." "

- ولكن كيف يمكنك تجاوز هذه العناصر المختلفة لتحقيقها والتوصل إلى كل متماسك في نهاية المطاف؟

- عندما أنهى فيلمًا، أشعر بالإرهاق والتعاسة لأن الفيلم انتهى؛ يؤسفني الجو السعيد للعمل والبحث، والإثارة الدائمة، والاكتشاف. لذلك، أستمع وأزرع في نفسي، باهتمام شديد، الشرارة الأولى، التثهد الأول للإعلان عن لعبة جديدة. شيئًا فشيئًا، تتشكل حتى تستحوذ على تمامًا. عندما يبدأ العمل، عندما تتبلور العناصر المختلفة، فأنا "أعيش الحالة". لا، أنا لا أخطئ في بناء الجملة، لا أرتكب خطأ نحويًا، "sono vissuto"، وهذا يعني أنه عندما يبدأ التصوير، أحيانًا حتى قبل ذلك، تبدأ هذه المادة المأخوذة مني في العيش في حيز مستقل. لا داعي للقلق بشأن أي شيء بعد الآن، لقد تركت نفسي أذهب إلى الإيقاع الذي أنشأته لإبداعي الخاص. أنا سعيد، أنا بصحة جيدة، لست متعبًا أبدًا، لست جائعًا أبدًا. دائمًا ما يكون الأمر على هذا النحو: أحاول أن أبدأ شيئًا ما، لأحضر إجراءً، في النهاية، يمكن أن يشمل ذلك، ليس أنا فقط، بل الآخرين. بمجرد أن تبدأ في الحركة، تبدو لي أنها تتشكل كلاً مستقلاً، حيث أنا لست أكثر من جزء بسيط منه. وبالتالي، فإن صناعة فيلم بالنسبة لي هو أكثر من مجرد عمل احترافي: إنه وسيلة لإدراك كوني الداخلي، ولإعطاء اتجاه لحياتي.

- هل ليس لحياتك اتجاه عندما لا تستدير؟

- ليس بالضبط. أعلم جيدًا أنني أتقدم إلى الأمام، وأني لست ساكن غير متحرك، ولكن هناك الكثير من الاتجاهات في الحياة الواقعية! سيكون لدي انطباع بأنني أفقد كل الاحتمالات التي يمكن أن تُقدم لي إذا كنت مقيّدًا في اتجاه واحد فقط. لهذا السبب عندما لا أقوم بالتصوير، أحاول فقط أن أكون منفتحًا على أي شيء.

"من ناحية أخرى، يتوافق عملي بشكل جيد مع حقيقته لدرجة أنني أشعر دائمًا بالضيق الشديد في نهاية الفيلم. أنا أمر بأزمة: الله، زوجتي، النساء، المال، الضرائب، عليّ أن أحل مشاكل "الواقع": بمفردي."

- يعتقد معظم الناس أن إخراج الفيلم يتطلب قدرًا كبيرًا من التنظيم والحد الأدنى من الارتجال، نظرًا لأنه مكلف للغاية ولا يستطيع المنتجون تحمل المخاطر. يبدو أنك تعمل بشكل مختلف عن الآخرين. كيف تفعل ذلك؟

- لا تعتقد أنه ليس لدي مشكلة مع المنتجين. في بعض الأحيان، يجب أن أغتنم الفرصة لتصوير فيلم لا أريده حقًا الآن. عندما صنعت VITELLONIS ، على سبيل المثال ، كنت أفكر في فيلم لاسترادا LA STRADA ، لكن لم يرغب أحد في إنتاجه في ذلك الوقت. أردنا نجمًا بدلاً من جوليتا، التي كانت في ذلك الوقت غير معروفة عمليًا. بينما تم صنع VITELLONIS عن طريق الصدفة تقريبًا: أردنا قصة مدينة صغيرة، ولكن بصرف النظر عن هذا المطلب، كنت حراً بما يكفي وتمكنت من رسم قصة من حياتي الخاصة لإنتاج هذا الفيلم الذي أحبه حقًا اليوم. "لكن الأمور لا تجري هكذا. وليس هذا هو الحال دائماً. على سبيل المثال، عندما وافقت على المشاركة في مشروع BOCCACIO 70، كان الأمر يتعلق بمشروع مختلف تمامًا عما تم تحقيقه أخيرًا. لكنني كنت بالفعل ملتزمًا للغاية بالمضي قدمًا، رغم أنني لست سعيدًا جدًا بعملتي. في ذهني، وربما يجب أن أقول في جسدي، كانت الأفكار والمشاعر التي من شأنها أن تؤدي إلى موضوع فيلم ثمانية ونصف، تنضج بالفعل. الناس مقتنعون بأن كل ما على فعله هو وضع إشارة للمنتجين للعمل. ومع ذلك، منذ أن بدأت في إعداد فيلم جوليتا الأرواح GIULIETTA DEGLI SPIRIT، قمت بالفعل بعمل عدد من العلامات، لكن لم يأت أحد. استغرق الأمر مني عامًا لبدء الفيلم.

- ماذا تقصد بوضع فيلم على السكة أو "في طور الإعداد"؟ يقولون إنك تعمل بدون سيناريو، لكن عناوين أو تايتل أفلامك تعلن دائمًا عن ثلاثة أو أربعة مؤلفين، بما فيهم أنت. وخلال التصوير رأيتك تصل كل يوم تقريبًا في الصباح الباكر، وتجلس على الآلة الكاتبة وتؤلف على ما يبدو المشهد الذي سيتم تصويره ...

- هناك دائما سيناريو. في كثير من الأحيان، تكون النصوص المكتوبة طويلة جدًا ومفصلة وتتضمن قدرًا من الحوار والمواقف. إلا أنني، لا أستخدمها أو أتقيد بها دائمًا. يطلب مني المنتجون والممثلون وصناع النماذج سيناريو. من الضروري أيضًا لوضع الميزانية. لكن لا يمكنني أن أكرر بما فيه الكفاية - وأنا أسجل ذلك على صفحة في كل نسخة من السيناريو الأولي - بأن النص بالنسبة لي هو مجرد نقطة بداية وانطلاق غامضة للغاية، وتعريف الجو الذي سنعمل فيه، والمتعاونون معي وأنا. يسمح البرنامج النصي أو النص المكتوب أحيانًا بتأسيس وتصميم ديكور، أو محيط وجو عام، إذا كان صانع الماكينات - النماذج الديكورية - غير ارادي قد صممه بنفس الروحية مثلي. أحيانًا أيضًا، لا أجد جدوى من السيناريو وأستبعده تمامًا ...

- من يكتب السيناريو؟ وبأي طريقة تقيمه أنت؟

- لكي أخلق، أحتاج إلى عمل وفعل. لذلك، لإنشاء سيناريو، أحتاج إلى فعل الكتابة؛ لكي "أعد" فيلمي، أحتاج إلى تأليف مناخ وأجواء بدلاً من اتخاذ قرار بشأن كل شيء مقدمًا في رأسي. أحصل عليه من خلال المحادثات، والزيارات المتناقضة لأشخاص معينين، وركوب السيارات الطويلة في الريف، والتي غالبًا ما لا يتم ذكر الفيلم خلالها. من بين محوري، الذين ستظهر أسماؤهم لاحقًا في التايتلات - العناوين في بداية ونهاية الفيلم - ، يمكنني الاستشهاد بـ إنيو فلايانو Ennio Flaiano و توليو بينيلي Tullio Pinelli وبرونيللو روندي Brunello Rondi وآخرين مثل مصممي للديكورات والمائتات.

بييرو غيراردي ، ملحنتي نينا روتا ، ومنتجي فراكاسي. لقد عملوا جميعاً معي لفترة طويلة جداً. قلة، مثل روتا، تعاونوا معي في جميع أفلامي والعلاقة التي تجمعنا معاً تحفز بعضنا البعض.

"في هذه المحادثات، أستخدم جميع أنواع الحيل للتظاهر بأنه ليس لدي خطة محددة. أحاول أن أرى ما يمكنني الحصول عليه من هذه الثروة، إنها الطريقة الوحيدة التي أعرفها لخلق جو حيث يمكن للمشاريع أن تتبلور."

- مازلت لا تخبرني كيف يكتب السيناريو؟

- عندما ألاحظ أن أحد المحاورين لديه أفكار حول موقف أو شعور أحاول التعبير عنه، أطلب منه أن يكتب لي مشهداً صغيراً، خاصة الحوارات. بعد أيام قليلة، يحضر لي نصه. في غضون ذلك، ربما أكون قد نسيت نقطة البداية، أو أنها لم تعد تتوافق مع شعوري الجديد. قد يسمح لي أيضاً ببلورة فكرة كنت أحاول تحديدها لفترة طويلة. على أي حال، فإنني أولي اهتماماً كبيراً لأدنى نص. عندما أكون قد جمعت عدداً كافياً من النصوص، ولدي كلاً متماسكاً بشكل غامض، أبدأ في إعطائهم نموذجاً، وأطلب من مساعدي كتابته على شكل سيناريو ومشاهد سينمائية وطباعته، ونفحص النتيجة. في معظم الأوقات، لا يعمل على الإطلاق، فهو نص كبير جداً في الحجم بالنسبة للباقيين، وتبدأ المناقشات مرة أخرى، غالباً ما تكون محمومة، لأنه يحدث غالباً في هذه المرحلة أنني ارتكبت خطأ إعلاني لـ المنتج وجود سيناريو، واني مضغوط من جميع الجهات لمشاكل الميزانيات والحصيلة المالية.

- هل الاندفاع يعيق خلقك؟

- من الواضح أنه متعب، لكن للمفارقة، أنا أحب ذلك. لدي انطباع بأنني أتقدم إلى الأمام، وأني محاصر في الحركة. أحياناً عندما تطول الأمور، أستفز هذا الموقف بشكل مصطنع لقد بدأت في تعيين طاقم سادفع أجره عندما يبدأ الفيلم. في حالة GIULIETTA DEGLI SPIRIT! جوليتا الأرواح، وضع أنجيلو ريزولي Angelo Rizzoli، منتج فيلم الحياة الحلوة LA DOLCE VITA وفيلم ثمانية ونصف EIGHT AND HALF، تحت تصرفي مجموعة كاملة من المكاتب والموظفين، لأنه أدرك ذلك فجو العمل، حتى المصطنع، ضروري بالنسبة لي. لما يقرب من سبعة أشهر، شغلنا أنا ومساعدي هذه المكاتب، لكن الشخص الوحيد الذي يعمل حقاً هو بييرو غيراردي، لأن النموذج الماكيت كان لابد من بنائه مسبقاً. في هذه الأثناء، توجب على مصورتي جيانى فينانزو أن تكون منشغلة في مكان آخر لتصوير فيلم من إخراج فرانسيسكو روزي. في هذه الأثناء، تركت مساعدي يفكروا حتى بدأوا شيئاً من تلقاء أنفسهم، مما أجبرني على الرد والتعاون. أحتاج حقاً إلى الشعور بأنني أتحمّل ما أقوم به، كما لو أن عملية الخلق تنتهكني. في الوقت نفسه، أكره أن أفقد السيطرة وأقوم باستمرار بموازنة هذين الاتجاهين بداخلي.

- لكن في الممارسة العملية، كيف يتجلى هذا الإعداد؟ ومن أجل إعداد ماكيتاته وتصاميمه للديكورات، ألا يحتاج غيراردي إلى بيانات دقيقة جداً؟

- الحديث بيننا، سأعترف أنني لا أرى دائماً الديكورات قبل بدء التصوير. إنه جو يدركه غيراردي، أكثر من كونه نموذجاً أو ماكيت. إنه أمر رائع لهذا، ليس علينا حتى الخوض في التفاصيل، نحن فقط بحاجة إلى شعور مشترك حول موقف معين. في كثير من الأحيان، في بداية أفلامي، أشعر بأنني "حديث أو معاصر" وأن أصور في "وضع ديكور حقيقي واقعي". لا يزال غيردي موافق دائماً، لأنه يعلم جيداً أنه

في النهاية لن يكون الأمر كذلك. يثير هذا السؤال دائماً المشاعر، ويدعي المنتجون أن الاختلاف لا يكاد يذكر، ومع ذلك فمن الواضح عندما نقارن على سبيل المثال شارع Via Veneto الحقيقي مع تصور وتصميم غيراردي له في الحياة الحلوة LA DOLCE VITA.

- من أين تأتي أفكار الديكور؟ من تخيل أن يصور فيلم ثمانية ونصف في ستايل وأسلوب سنوات العشرينات 1920 وأسلوب جوليتا الأرواح GIULIETTA DEGLI SPIRIT! في

جوجيندستيل "Jugendstil"؟ هل أنت شغوف بفنون الديكور في الماضي؟

- في الفيلمين اللذين نتحدث عنهما، كان عليّ أن أستحضر نوعية مصطنعة معينة، ديكور خارجي للغاية، متكيف مع الحياة التي كنت أعرضها. لجأت بطبيعة الحال إلى الأساليب الموجودة في إيطاليا والتي أعرفها جيداً. لكنني لست خبيراً بشكل خاص في الأمور الفنية، حتى لو كنت مهتماً بالعديد من الرسامين الإيطاليين المعاصرين. ومع ذلك، فإن بعض فترات

التاريخ تهمني بشكل خاص: موسيقى معينة، عروض معينة، شخصيات معينة. أعتقد أن لدي إحساس بالإيقاع (على الأقل تقول نينا روتا ذلك) وأدرك أنني أعود دائماً إلى نفس الموضوعات. ستجد في كل فيلم من أفلامي أجزاءً من (نعم سيدي YES SIR، هذا طفلي، في ركاب المصارعين MARCHE DES GLADIATEURS، ومسيرة الجندي الإيطالي في سرية المشاة MARCHE DES IBERSAGLIER)، وغالباً ما تتميز فرقتي الموسيقية بالكثير من آلة البوق، وعادة ما تكون صغيرة.

"من وجهة نظر بصرية، غالباً ما ألجأ إلى موضوع السيرك، حيث المشهد والاستعراض والمخاطرة والحياة تمتزج معاً. غالباً ما يكون لدى شخصياتي جوانب غريبة عنهم؛ في الشارع، أتحدث إلى أشخاص يبدوون غير عاديين بالنسبة لي، غير اجتماعيين، يعانون من بعض العاهات الجسدية أو العقلية. بطبيعة الحال، هناك أيضاً موضوع الشواطئ، والذي ظهر في جميع أفلامي، ولكن تم الحديث عنه كثيراً لدرجة أنني لا أريد الإصرار عليه. كل هؤلاء جزء مني ولا أرى لماذا لا أعرضهم في أفلامي.

- كيف تختار المتعاونين معك؟ أنت تُظهر أنك مخلص للفنيين، بينما بالنسبة للممثلين يبدو أنك معتاد على صنع فيلمين مع كل منهم ثم إسقاطهم من قائمتك أو التخلي عنهم. أيضاً، يبدو أنك لا تختارهم بناءً على حاجة فيلمك لهم، بل بالعكس تقريباً؟

- هذا صحيح، أعتقد أنه من المهم جداً أن نكون مجموعة من الأصدقاء، ويمكننا قضاء وقت ممتع معاً، ورؤية عملنا كلعبة. لذا فهو بسبب الصداقة، أو بسبب روح الفريق، أنا وفي للمتعاونين معي من التقنيين. "لكن بالنسبة للممثلين، إنها قصة مختلفة تماماً وأضيق وقتاً لا يُصدق في العثور عليهم. بالمناسبة، أنا لا أهتم بشكل خاص بالممثلين المحترفين؛ في كثير من الأحيان، على العكس من ذلك، أفضل شخصاً غريباً ليس سجيناً لآلاف الروتين. ليس لدي شيء ضد الممثلين، الذين أحب روحهم المهنية، ولكن الأمر يتطلب الكثير من العمل للتعرف على شخص ما من الداخل، ولهذا السبب، عندما بذلت هذا الجهد، أحب الاحتفاظ بنفس الشخصية لأكثر من فيلم.

- كيف تجد أبطال أفلامك؟ هل تعرف دائماً ما الذي تبحث عنه؟

- عادة ما أعرف، لكن لا يمكنني العثور عليهم دائماً. أرى الكثير من الوجوه تمر أمامي في الكاستنغ casting ويعطيني أفكاراً. غالباً ما حدث أنني غيرت شخصية تماماً لأنني قابلت شخصاً كان يمزح

معي وجعلني أرى الموقف من وجهة نظر مختلفة. في الحقيقة، البحث عن الممثلين جزء من عملي الإبداعي. لا أرفض أبدًا رؤية أي شخص، فأنا أجعل الناس ينتظرون، وأستدعيهم مرة أخرى - أحيانًا يكون الأمر مزعجًا للغاية بالنسبة لهم، لكنني أحتاج إلى رؤية الناس عندما أقوم بإعداد فيلم.

"عادةً ما يكون أول شخص أقوم بتعيينه هو مخرج مسرحي. أنا لا أستخدمه لتوظيف أو استبعاد المرشحين. يقتصر دوره على التعرف على كل شخص في المدينة والحكم على أولئك الذين قد يفيدوني. نصنف صور المرشحين في ملفات محفوظة لكل شخصية في الفيلم. نريدهم على سبيل المثال، مثل "المرأة المضحكة أو الجذابة أو المسلية"، "الرومانسي القديم، الفتيات الجميلات اللواتي يصلن دائمًا متأخرات"، إلخ. كل مجلد يحتوي على 200 إلى 300 صورة. شيئًا فشيئًا، يوضعون جانبًا، لكن في هذه الأثناء، غالبًا ما أقوم بتكوين صداقات مع بعض هؤلاء الممثلين ويصبح التصوير متعة للجميع. عند التفكير، لدي القليل من الأصدقاء باستثناء المتعاونين معي، وفي بعض الأحيان يكون ذلك بدافع الصداقة فقط أن أوظف هذا الشخص أو ذاك. ربما كان هذا هو السبب الذي جعل الممثلين يلعبون دائمًا أدوارًا تشبههم. في بعض الأحيان يلعبون فقط أنفسهم."

- ما هي مؤشرات المرحلة الخاصة بك؟ هل يقرأ ممثلوك السيناريو؟ هل لديهم أي فكرة عن الشخصية التي يجب أن يلعبوها؟

- مع استثناءات نادرة، لا يقرؤون النص؛ ولا حتى زوجتي. إذا كان النص معروفًا، فإن الجميع من فتاة السيناريو إلى النجمة سيسعى إلى فرض وجهة نظرهم. تخيل هذا: الممثل أو الممثلة، يعودان إلى المنزل في الليل مع السيناريو تحت ذراعيهما. يبدأان في أداء دورهما أمام المرأة، أو أمام الزوج أو الزوجة أو أبناء العمومة. ومن ثم، في المجموعة، يجب أن أضيع أيامًا كاملة من العمل لتخليصها من تفسيره أو تفسيرها الشخصي. حتى يرفضان أخيرًا وجهة نظري، ربما بغير وعي، لأنه مناقض لوجهة نظرهما. هذا هو السبب في أنني أقصر نفسي على أن أشرح لهم بشكل مبهم للغاية ما يجب عليهم فعله في لحظة معينة، وأقول لهم أحيانًا أن يبدووا سعداء أو حزينين، متعبين؛ في عجلة من أمرهم، جائعين أو مخمورين. باختصار، يبدو لي أن سجل التعبيرات البشرية محدود نسبيًا، وليس من الضروري إخبار الممثل بالضبط بطبيعة الحقائق التي ينبغي أن تثير فرحه أو حزنه. لذلك من الممكن أن أتحكم في جميع التعبيرات التي كشف عنها الممثلون. وفي الديكوباج والمونتاج، أنظمهم بطريقة ما لتشكيل كل متماسك. "في الحقيقة، كما تعلمون، أنا لا أعطي للمشاهد تفسيرات دقيقة للغاية لسلوك الممثلين، بحيث يكون الجمهور نفسه ملزمًا باستبدالها، وبالتالي المشاركة بنشاط في فيلمي. ربما يفسر تفاعل المشاهد هذا سبب قبول أفلامي من قبل أشخاص ذوي آراء مختلفة جدًا."

- هل تقصد أن أفلامك غير مفهومة؟

- أنا لا أحب فكرة "فهم" الفيلم. لا أعتقد أن الفهم المنطقي هو عنصر أساسي لاستقبال أي عمل فني. إما أن يتحدث العمل إليك أو لا يقول لك شيئًا. إذا لمستك، فلست بحاجة إلى شرح ذلك؛ خلاف ذلك، لن يكون هناك تفسير كافٍ لإثارة مشاعرك. هذا هو السبب في أنني لا أعتقد أن أفلامي يساء فهمها عند قبولها لأسباب مختلفة، فكل شخص ترسانته الخاصة من التجارب والعواطف التي يطبقونها على أي تجربة جديدة، مثل مشاهدة فيلم أو الدخول في علاقة غرامية، وما هو إلا مزيج من الفيلم مع الواقع الشخصي الموجود مسبقًا في كل منهما الذي ينجح في إنشاء التأثير الكامل " - كما أخبرتك، يشارك

المتفرج هكذا بعملية الخلق. ردود الفعل المختلفة هذه لا تعني أن الحقيقة الموضوعية للفيلم قد أسيء فهمها. علاوة على ذلك، لا توجد حقيقة موضوعية في أفلامي، ولا حتى في الحياة. "

- هل يمكن أن تصف لي يوم تصوير عادي؟

- من الصعب القيام بذلك. أنا أحب بالضبط أن يكون كل يوم مختلف كل هذا يتوقف على الظروف، وعلى مزاج كل موظف لدي. يريدون مني أن أشرح طريقتي في العمل، لكنني لا أستطيع، لأنني لا أملك قواعد عامة.

- هل تخبر موظفيك كل يوم بما سيصورونه؟

- أحاول ألا أفعل ذلك، لكنني مجبر أن أحذر بعض الأشخاص أو وضعهم في الصورة التي في رأسي. المصور، ومدير التصوير على سبيل المثال، يجب أن يعرف كيفية وضع أضواءه. أحب أن أصل مبكرًا، أتحدث مع المصور ومصمم الديكور. نحن لا نتحدث بدقة عن المشاهد، ولكن عن الجو الذي سيتم إنشاؤه. يصل الممثلون في اللحظة الأخيرة، أخبرهم كيف يجب أن يتصرفوا وماذا يجب أن يقولوا. أنا لا أتفق مع طريقة ستانيسلاوسكي وستراسبيرغ التي تريد أن تجعل الممثل مسؤولاً عن أشياء لا ينبغي أن يفترضها أو يتحمل عبئها، لكنني معجب بذكاء ستراسبيرغ، وكازان وآخرين، الذين يعملون في هذا الاتجاه. في الحقيقة، لا أحب أن يعطيني الناس وجهة نظرهم في عملي، على الرغم من أنني أستمع إليهم دائمًا بعناية. لا أقبل اقتراحات جيانى أو بيترو (جيانى دي فينانزو، المصور وبيترو غيراردي، المستشار الفني ومصمم الديكورات) إلا عندما تكون مستوحاة من الضرورات التقنية. أريد أن أكون حرًا وأنا مستعد لفعل أي شيء - حتى التظاهر بقبول الأفكار التي أرفضها - للحفاظ على حريتي في العمل.

- هل تتدرب كثيرًا؟ كم مرة تقوم بتصوير نفس المشهد؟

- مرة أخرى، تريد قواعد عامة عندما لا تكون هناك أية قواعد مسبقة. ومع ذلك، نظرًا لأن الفيلم يبني نفسه في ذهني أثناء التصوير، فغالبًا ما أتدرب على المشاهد وأصورها عدة مرات. إنه ليس خطأ الممثلين، لكن إلهامي يمكن أن يتغير. أو ربما أرغب في تقديم شيء غير متوقع. لقد كررت نفس المشهد في بعض الأحيان حتى عشر مرات وخمس عشرة مرة. في أوقات أخرى لا أكرر على الإطلاق. لقد استخدمت البروفات التي تسلمت إليها الكاميرا. أريد بكل تأكيد أن أمسك بكل ما يحدث.

- البلاتو الخاص بك يعطي انطباعًا بوجود فوضى كبيرة. لا شيء يحدث هناك لساعات. الناس ينتظرون ولم أرك تتحدث إلى الفنيين أو الممثلين العاملين معك، إلا بشكل عابر من خلال المحادثات الحميمة. يبدو الأمر وكأن لا أحد يعرف ما سيحدث. ومع ذلك، في نهاية اليوم، كل شيء يبدو مخططًا مسبقًا: الموسيقى والحركات وتعبيرات الوجه. كيف تشرع في إنشاء مثل هذا النظام من هذه الفوضى؟

- تعرض نفسك مرة أخرى لإجابة غامضة وصوفية. بالطبع، أقوم بعملية القطع الخاصة بي أو الديكوباج الخاص بي (بدعم فني وتقني من كاتوزو Catuzzo) وأراقب الصورة وأسيطر عليها من البداية إلى النهاية. لكن الموسيقى، على سبيل المثال، لا تُكتب أبدًا قبل التصوير. أقصر نفسي على تشغيل تسجيلات مختارة هنا وهناك مع الأصدقاء. عادةً لا تظهر في النسخة النهائية المعدة للعرض، خاصةً إذا كانت قطعًا محمية بحقوق الطبع والنشر، على الرغم من أن نينو Nino يكتفٍ أو يعد أحيانًا بعض الإصدارات الموسيقية الموجودة مسبقًا. على سبيل المثال، ثيمة السراغينو في فيلم ثمانية ونصف، تم اختيار قطعة

رومبا قديمة تسمى "فبيستا" عزفت في بلاتو التصوير وظلت في النسخة النهائية. إذا شغلت هذه التسجيلات أو الاسطوانات أثناء التصوير، فهذا يساعد الممثلين على التكيف مع إيقاع الموسيقى التي سيؤلفها نينو. إلى جانب ذلك، أعتقد أن الموسيقى يجب أن تظل مرافقة، إلا عندما تلعب دورًا دراميًا، كما هو الحال في فيلم لاسترادا LA STRADA على سبيل المثال.

- ما رأيك في اللون؟

- واحدة من أكبر مشاكل في صنع فيلم جوليتا الأرواح، هو اللون. يجب أن أنسق باستمرار شينين يتعارضان مع الأساسيات: اللون والفيلم. أعتقد أنني اكتشفت أن اللون ثابت، بينما الفيلم، بالطبع متحرر، بل هو كل الحركة. "والحال أن الفيلم، مثل لوحة، يتغير مظهره حسب الضوء الذي يحصل عليه. في جوليتا الأرواح، بينما كنا نأخذ الممثلين في الاستوديو، أمام الأسطح الثابتة ذات اللون المتغير، أدركت على الفور أن قوتهم العاطفية تختلف باختلاف الضوء. لقد غير اللون كل شيء، حتى معنى التمثيل. "يجب أن أخطط الآن لهذه التغييرات بعناية شديدة، لأتمكن من أخذها في الاعتبار في الجدول الزمني الخاص بي. انها معقدة جدا.

- هل تستخدم اللون "الطبيعي" أم تقوم بتغييره؟

- لدي مشكلة ومعاناة كافية في تصوير أشياء مثلما أريدها، ودون الخوض في تلك الاعتبارات الفكرية والثقافية الطاغية التي أصبحت على الموضة جدًا اليوم. لا، أنا لا أحاول خلق تأثيرات مصطنعة. كل الألوان في فيلمي يمكن أن تكون تلك الخاصة بالمجموعات التي اخترتها. أقول "يمكن" لأنها لا تتوافق أبدًا مع الطبيعة تمامًا، بل تتطابق مع وجهة نظري الخاصة بها.

- هل تشارك في العمل التقني؟

- ما أفعله دائمًا هو الجلوس خلف الكاميرا قبل التصوير. ثم أحصل على لقطات التتبع الترافلنغ والحركات التي يجب أن تتبعها الكاميرا أثناء العمل. الناس الذين رأوني أقوم بذلك يعتقدون أنني أعرف كيفية استخدام الكاميرا. هذا واضح، لكنني أقصر نفسي على هذه التمارين. في بعض الأحيان، نادرًا جدًا، أستخدم كاميرا محمولة على سبيل المثال، في المشهد الأخير من المؤتمر في فيلم ثمانية ونصف، استخدمت كاميرا Arriflex محمولة مقاس 35 مم لبعض المشاهد العنيفة للغاية، ولكن مرة أخرى بشكل أساسي لمعرفة ما يمكن أن يكون عليه الأمر. أنا لا أستخدم مرشحًا أو ناظورًا، مثل معظم المخرجين، أفضل النظر مباشرة من خلال العدسة.

- هل تأثرت بما يقوله الناس عن أفلامك؟

- كيف سأعرف ذلك؟ سأخاطر بأن لا أكون صادقًا مع نفسي. في الحقيقة أنا متأثر فقط بالحياة. أنا أكره الإتيكيت أو التسميات من جميع الأنواع. أنا لست مرتبطًا بمدرسة أو بحركة. أنا لست "واقعيًا جديدًا". أنا صانع أفلام فحسب.





