

الضوء والإنارة والألوان في السينما 2

La Lumière, l'éclairage et les couleurs au Cinéma

د. جواد بشارة

مدراء تصوير واكبوا الموجه الجديدة

Truffaut فرانسوا تروفو ، جون لوك غودار Godard، Varda أنيبس فاردا هؤلاء بعض من رواد الموجه الجديدة في السينما الفرنسية و هي حركة ظهرت في نهاية الخمسينات من القرن الماضي ، أسسها صانعو الأفلام الشباب الجدد آنذاك لتحدي السينما الفرنسية التقليدية.

كان ذلك في عام 1957، عندما نشرت الصحافية والكاتبة فرانسواز جيرو في إحدى المجلات الكبيرة عنوانًا سيشير قريبًا إلى حركة فنية: "الموجة الجديدة قادمة!" وكانت تعني ما سيحدث في الأدب من تطور حدائي". في ذلك الوقت، خاطب طرحها على نطاق واسع عقول وأفئدة هؤلاء الشباب، الذين تتراوح أعمارهم بين 18 و35 عامًا، الذين بدأوا في رفع أصواتهم في تلك السنوات. في وقت لاحق، استخدم بيار بيلارد هذا المصطلح لتحديد تيار ناشئ في السينما الفرنسية.

لكن ماذا يمثل مصطلح الموجه الجديدة عندما نتحدث عن السينما؟، تم إنشاء النظام السينمائي الانتاجي في فرنسا، لغاية نهاية الخمسينات، بشكل مثالي، وفق سياق ونظام الممثلين النجوم، وميزانيات الانتاج الكبيرة، والأفلام التي يتم تصويرها في الاستوديوهات مع فرق تصوير كبيرة ومعدات ضخمة، كل هذا أمر شائع للأفلام في ذلك الوقت. ولكن بعد ذلك وصل فنانون جدد، متحمسون لإحداث ثورة في هذه البيئة وتقديم أفلام شخصية أكثر تأليفاً، لتقديم رؤية جديدة للسينما. لتحقيق ذلك، وبفضل التقدم التقني في ذلك الوقت، خرج هؤلاء المخرجون الشباب إلى الشوارع، مسلحين بكاميرات أخف وفرق تصوير أصغر لالتقاط نوع جديد من السينما وتثبيته على الفيلم الخام ولكن بأسلوب مغاير لما اعتاد عليه السينمائيون التقليديون والجمهور. من بينهم، نجد فرانسوا تروفو، جان لوك غودار، كلود شابرو، أنيبس فاردا، آلان رينيه، جاك ديمي وإريك رومير. بدأ الكثيرون منهم كنفاد في مجلة كراسات أو دفاتر السينما كاييه دي سينما Cahiers du Cinema منذ بضع سنوات حيث ستتشكل الخطوط العريضة لهذه الحركة الشبابية نظرياً.

وعلى الشاشة، اكتشف الجمهور الفرنسي في عام 1959 ما لا يقل عن فيلمين من تأليف وإخراج كلود شابرو، والتي ستكون ركائز هذه الموجه الجديدة: سيرج الجميل Le Beau Serge وأبناء العم Les Cousins. وفي نفس العام، يقدم آلان رينيه Alain Resnais رائعته الروائية فيلم هيروشيم حبيبتي Hiroshima mon amour وفرانسوا تروفو يخرج فيلم الأربعمئة ضربة، Les Quatre Cents Coups، فيلمان شاركا في مهرجان كان السينمائي. تبعهما جون لوك غودار في عام 1960 مع فيلم على آخر نفس À bout de souffle ، الذي مثل فيه دورا البطولة جان سيبيرغ وجون بول بيلموندو بينما عرضت أنيبس فاردا Agnès Varda فيلمها الروائي الطويل كليو من 5 إلى 7 في عام 1962. نجد في هذه الموجه الجديدة وجوهاً أنثوية رمزية للسينما الفرنسية مثل كاترين دينوف،

بريجيت باردو Bardot أو جان مورو Jeanne Moreau أو آنا كارينا Anna Karina... ووجوه رمزية ذكورية مثل جون بول بلموندو وآلان ديلون وجون بيير ليو Jean-Pierre Léaud وغيرهم.

وهكذا أطلقت الموجة الجديدة. لكل منهم، الحرية هي في صميم أسلوب ومنهجية صناعة الفيلم، أي حرية سرد قصص ومواضيع جديدة، وقبل كل شيء حرية سرد هذه القصص بطريقة مبتكرة وجذابة. ومع هؤلاء المخرجين ظهر جيل شاب من مصورين ومدراء تصوير مبدعين ومبتكرين من بينهم: برونو نويتن، نيستور ألماندروس، ساشا فيرني، راؤول كوتار، وليم غلين، ويمكن أن ندرج معهم شيخ مدراء التصوير ومعلمهم وملهمهم هنري ألكان.

برونو نويتن:

بدأ تجربته المهنية كمساعد سابق لغسلان كلوك Ghislain Cloque وريكاردو أرونوفيتش ، سرعان ما أصبح برونو نويتن أحد أكثر مدراء التصوير إبداعاً وابتكاراً وبسرعة في فرنسا : وسرعان ما أصبح مدير التصوير السينمائي الأكثر طلباً في فرنسا ، عمل على أفلام مثل راقصات الفالس Les Valseuses و أغنية الهند India Song لمارغريت دوراس و الأخوات برونتي Brontë Sisters. كما حصل برونو نويتن على جائزة سيزار لأفضل تصوير في فيلم باروكو وكذلك في فيلم أفضل طريقة للمشي. كما حاز على تكريم عن أفضل مساهمة حرفية لمهنة مدير التصوير خلال مهرجان كان لعمله في فيلم دعوة للسفر. إنه دائماً عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في العديد من الأفلام Possession "امتلاك أو حيازة" و"احتجاز مؤقت في مركز الشرطة Garde à Vue و" فندق الأمريكيين Hotel des Amériques . اختاره آلان رينيه Alain Resnais للتعاون معه في أحد أعماله وهو فيلم "الحياة رواية". وبهذا الصدد يقول برونو نويتن: "منذ أن بدأت هذه المهنة، تحققت ثلاث ابتكارات في رأيي في مجال الإنارة وإدارة التصوير حركت وغيرت معطيات الأفلام الروائية السينمائية. بادئ ذي بدء، جعلت العدسات ذات الفتحة الواسعة (زايس ويو أس أف وبانافيزيون USF Zeiss Panavision) والتي جعلت من الممكن التصوير باستخدام القليل من الضوء. ثم هو المظهر السريع للأفلام في المختبرات. وبفضل ظهور بروجكتور HMI بات بإمكان مدير التصوير الحصول على طاقة وقوة إضاءة هائلة وبطاقة كهربائية منخفضة. وأخيراً، فإن طرح الشركات المصنعة الكبيرة للأفلام الخام للمستحلبات شديدة الحساسية في السوق هو الذي يسمح، في ظروف الإضاءة السيئة إلى حد ما، بإعادة اكتشاف عمق المجال. وتوفر تلك الإنجازات حقيقة أن لكل منها خصائص تمنح عدة اختيارات لمدير التصوير والتي لم تكن موجودة من قبل. هذه العناصر الثلاثة مجتمعة تعني أننا نستطيع اليوم التصوير بسهولة في ديكور طبيعي في الليل بينما كان ذلك في السابق يشكل معضلة وعائق يصعب احتوائه أو تجاوزه. إن حساسية الأفلام لم تعد تملي على مدراء التصوير ضرورة توفير جميع مصادر الضوء الطبيعي وإن من الضروري الاحتفاظ بها كما كان الحال في السابق. فيمكننا اليوم تعديل أو حذف بعضها أو إضافة مكافئات. ومن الممكن العثور على تأثيرات النمط والأسلوب المتميز. مثلاً تشويه الطبيعة": كما فعل برونو نويتن في فيلم "دعوة للسفر"، تماشياً مع الغرض السردى للفيلم. حدث أيضاً، أنه كذلك بإعادة خلق أجواء واقعية، عندما أقدم على تجربة جريئة مصطنعاً خلق ظروف الإضاءة الوظيفية اليومية: تلك الموجودة في مراكز الشرطة على سبيل المثال حيث ملأ الديكور من الأعلى بمصابيح النيون كي لا يعيق حركة الممثلين وحركات الكاميرا في فيلم التوقيف الاحترازي المؤقت Garde à vue والتي أشعلها في الاستوديو، باللعب بمزيج من مصادر التنغستن والصوديوم

والفلوريسنت لإبراز اللون الأخضر السائد، خاصية إضاءة النيون بلمسات أرجوانية. كان عليه أن "يسلط الضوء" على بيانات هذه الإضاءة. في ظل هذه الظروف، يمكن لمدراء التصوير التحكم تمامًا في تأثيرات الضوء الذي تم إنشاؤه وبالتالي تكون النتيجة أفضل. لأننا لا يجب أن ننسى أنه من المثير للاهتمام أن الإضاءة العامة تشكل مجموعة غير متجانسة من المصادر وهذا بالطبع لا يعني فقط تعريض الفيلم الخام في الكاميرات. الوضع الأصعب بالنسبة لبرونو نويتن هو التصوير في الخارج نهاراً هذا هو السبب في جميع الحالات أن يكون (الديكور الطبيعي والفيلم الخام أو الاستوديو شديد الحساسية)، عمل مدير التصوير وتوفير الضوء اللازم للكاميرا ضرورياً. أولئك الذين اعتقدوا أن اختراع أفلام حساسة للغاية من شأنه أن يقطع وظيفة مدير التصوير أو يقلل من أهميتها فهم واهمون. بالنسبة لبرونو نويتن، كان أصعب موقف هو تصوير مشهد خارجي في وضوح النهار. للتصوير في فرنسا، خلال شهر سبتمبر مشاهد طويلة في الخارج كما فعل في فيلم "الحياة رواية" من إخراج آلان رينيه كان ذلك بالنسبة له بمثابة تحدي، وبهذا الصدد يقول برونو نويتن: "لا شيء أصعب في أجواءنا ومناخنا أن تضمن الاستمرارية للصورة. لتحقيق ذلك، شرعنا كما رأيت الأمريكيين يفعلون في ولاية أوهايو خلال تصوير فيلم بورباكير Brubaker: لقد صنعنا ونشرنا الأشرطة المصنوعة والممتدة من مختلف الأحجام والسماعات وتمكنا من الحصول على نتائج جيدة للغاية. لقد استخدمت هذه اللوحات كعاكسات وهذا سمح لي بإنشاء نوع من الضوء المسطح الذي أراده رينيه خلال فترة الفيلم الذي نفذته سنة 1982". السمة الرئيسية للفيلم الخام كوداك هو قدرته على الإنتاج وإظهار آثار التباين وتألقها. استخدمه مع الأشرطة السلبية 5293 للجزء الأول من فيلم رينيه Resnais الذي تدور أحداثه سنة 1919. وكان قد تلاعب بالفعل بخصائص كوداك هذه في فيلم "تملك أو حيازة Possession مع نيجاتيف Negative 5247 ، حيث قام بنسخ التناقضات داخل وخارج برلين لإبراز عنف الفعل والمشاعر.

يبدو لي أن مدير التصوير يجب أن يخاطر بأفكار كهذه. لم يعد هناك أي شك، لأسباب اقتصادية، في تضمين الضوء كمنتج للمعنى في كل مغامرة فيلمية. على الأقل، يجب على مدير التصوير أن ينظم عمله في فيلم حول فكرة وخيارات وتحيزات. وليس الاقتصار على تصوير الأشياء، وتنظيمها. اليقظة هي الأهم، عين منتبهة ويقظة وردود فعل سريعة يقظة تماماً في مواجهة أسوأ المواقف: هذا ما يسمح له بإعادة اكتشاف المعنى حيث يبدو أنه لا يوجد غير اللانسجام وعدم الاتساق!

ارتبط باسمه بتصوير الـ "الليل": صحيح أنه يصوره بشكل مثير للإعجاب... وذلك مرتبط بأفضل ما في السينما الفرنسية الشبابية في السبعينات - مارغريت دوراس، بنوا جاكو، كلود ميللر، أندريه تشينيه، Téchiné Miller، Jacquot، Duras - حتى أنه قام بجولة في هوليوود وكان مدير تصوير في فيلم بروباكير (Brubaker). وتشهد كلماته على نضج ساخر وحس جديد بالمهنة. وفي تموز سنة 1981 أجرت مجلة سينماتوغراف في عددها 69 مقابلة مع برونو نويتن هذا نصها المترجم:

سينماتوغراف: ما هي خلفيتك المهنية؟ كيف أتيت لمهنة مدير التصوير السينمائي؟

برونو نويتن: في البداية، تم رفضي للانضمام للمعهد العالي للدراسات السينمائية الإيديك IDHEC. فشلت في امتحان الدخول للمعهد بعد أن نجحت في البكالوريا في الفلسفة، لم أشعر أنني مستعد لتجربة التسجيل في معهد فوجيرارد التقني جداً. وأخيراً، تم قبولي في مدرسة سينمائية مهنية (1) في بلجيكا معهد أنساس INSAS. بعد ذلك، لكي أتمكن من العمل في فرنسا، كان عليّ الحصول على شهادة

BTS لمعادلتها مع دبلومي البلجيكي. في بلجيكا، تم تدريبي من قبل غسلان كلوكيه Ghislain Cloquet، وهو مدرس ممتاز ومعلمي الأول، وأنا مدين له بالكثير. في البداية، كنت أفكر أكثر في امتهان ودراسة الإخراج السينمائي. ولكن عندما قمت بالإعداد أو التحضير للتسجيل في الـ IDHEC، انتقلت إلى التقنية. كنت دائماً سيئاً في العلوم وخاصة في الرياضيات حيث لم أكن أفقه قوانين الضوء - هذا هو الحال الذي جعلني أميل في البدء للإخراج ولكن لا أعرف لماذا، تحولت إلى التقنية السينمائية، حيث بدت لي ... أكثر معقولة.

سينماتوغراف: في المهنة، غالباً ما يكون لدينا شعور بأن هناك نوعاً من الفصل النظري بين المخرجين، الذين يبدون بالأحرى خياليين، والفنيين العمليين أو التقنيين، الذين يبدون براغماتيين.

برونو نويين: هذا صحيح بعض الشيء، وأردت الهروب منه. عندما بدأت كمصور مساعد، اعتقدت أنني أخطأت في اختياري وإنني خدعت نفسي بالمهنة: فالمهمة التي تقع على عاتق مساعد المصور تتجاوز مسؤوليته كضابط للمسافة والفوكيوس على العدسة ووظيفته أكبر من ذلك. فهو ليس من حقه أن يخطئ أو يرتكب خطأً في عمله، فهو يحمل الفيلم بين يديه. إنه الجحيم بعينه. فضلت التعامل على الفور مع الضوء على الأفلام القصيرة. فهم أستاذي كلوكيه خيار جيد للغاية، وكان يود أن يأخذني للعمل معه كمساعد، للإجابة على سؤالك، لا أحب الخيال الوهمي الجامح. ومع ذلك، صحيح أنك لكي تكون مخرجاً، يجب أن يتم دفعك من قبل اللاوعي بطريقة عنيفة إلى حد ما. أنا لست مخرجاً محبباً، أنا مصور ومدبر تصوير يحاول توسيع مجال عمله. قد يصيبك جوابي بالذعر وتعتبرني مدعي، لكني أحاول أن ألقى نظرة على النص، بدلاً من الاكتفاء بإلقاء الضوء على الديكورات، فأنا أفضل أن أضيء النص، وأثير المواقف. في نفس الوقت، أستمع إلى المخرج لأنه هو المعني الأول وأحاول أيضاً أن أقدم له، وأن أروي له فيلمه من زاوية غير متوقعة، وغالباً ما يضمن ذلك نضارة معينة. إنه عمل مخفي. يجب أن أقول إنني أخشى النقد وأشكك بمصداقيته عندما يتحدث عن الصورة! لا أرى كيف يمكنني استحضارها إلا على المستوى العملي. فالإضاءة "الناجحة"، تعتمد قبل كل شيء على العمل وعلى تنظيمه في البلاطو أو استوديو التصوير وعلى الفريق التقني، وعلى المبادرات في العمل. وفيما يتعدى ذلك، سيكون الباب مفتوحاً على الثثرة. يتم عملنا بهدوء، من الأسفل، لا يوجد شيء في هذا المجال، ما يسمح بكل هذا الغموض.

سينماتوغراف: على الرغم من كل شيء، يبقى الضوء مجال محجوز، يمكنك ارتجال مهنة المخرج ولكن لا يمكنك ارتجال مدير للتصوير السينمائي.

برونو نويين: لا أعرف. إذا كنت تقوم بالتصوير في الخارج في طقس رمادي، فماذا ستفعل للضوء؟ عملياً لا شيء. سيكون لدينا، أكثر فأكثر، مصورين ومدراء تصوير يتم توظيفهم لحساسيتهم وإحساسهم بالمكر والتحايل أكثر من قيمتهم التقنية البحتة. فالديكور الطبيعي أقل تطلباً، ما عليك سوى معرفة كيف تكون متاحاً لما يمكن أن يقدمه لك الديكور الطبيعي. الآن بعد أن لم يعد لدينا تدريب وتجارب للعمل داخل الاستوديو، وأن الفيلم أصبح أكثر حساسية، ضاعت أو اختفت بعض التقنيات. لم نعد نقوم بنفس العمل أو نمارس نفس المهنة بعد الآن كما في الماضي. ففي الماضي، من دون مدير تصوير سينمائي جيد، لن يكون هناك فيلماً جيداً بل قد لا يكون هناك فيلماً بالمرّة. كل شيء مشروط بالإضاءة المحترفة الجيدة. من يدعي أننا ما زلنا نعيش في هذا التقليد، فهو خادع وسيء النوايا.

سينماتوغراف: هل سنحت لك الفرصة للعمل في الاستوديو؟

برونو نويتن.: نعم، في فيلم باروكو، وكذلك في فيلم " توقيف احترازي في مركز شرطة " *Garde à vue* من إخراج كلود ميللر. فقد تم بناء ديكورات هذا الفيلم، وهي عبارة عن مكاتب بشكل أساسي، في ستوديو إبناي *Épinay* بواسطة إريك مولارد. تمكنت من تركيب مصابيح نيون على مساحة ألف متر مربع. ونتيجة لذلك، لم يكن الديكور مزدحمًا ولا ساخنًا. تم تصوير الفيلم بالكامل طبقاً للستوري - بورد *storyboard* القصة المصورة، وتمكن ميللر من تكريس نفسه بالكامل للممثلين والكادرات والحركة. بالإضافة إلى ذلك - ولحسن حظنا - تم تصوير الفيلم، وهو فيلم تشويق مثير خلف الأبواب المغلقة، وفق الجدول والتسلسل الزمني للسيناريو. ففي كل يوم، كان الجميع منتبهين ومتأهبين لاكتشاف القصة وتطور الحكاية وسير الحكاية.

سينماتوغراف: في السابق، كان مدير التصوير يعمل بشكل وثيق مع مهندس ومصمم الديكور، ماذا عن الآن؟

برونو نويتن.: في فرنسا، اختفى مصممو الديكور. عملت عدة مرات مع جون بيبير كوهوت سفيلكو. في جيلي، هناك عدد قليل من مصممي الديكور. كوهوت هو مثال أو نموذج، يمكنه القيام بكل شيء: قيادة فريق البناء، زرع بناء أو ديكور في الاستوديو، العمل في بيئة طبيعية. ولكن في بعض الأحيان، من ناحية أخرى، ينتهي بنا الأمر العمل مع أشخاص ليسوا مصممي ديكور مختصين ومحترفين ، بل مجمعين، وإكسسواريين. يجب أن نكون راضين بعد ذلك عن حقيقة تحتوي على مصباح بجانب السرير وثلاث شمعدانات. من الناحية النظرية، لدى مدير التصوير الكثير ليقدمه ويقترحه على مصمم للديكور، والعكس صحيح. أما اليوم، فالحوار مستحيل مع الأشخاص الذين لم يعودوا مدربين ومهنيين مهنيًا، يعتقدون أنه بضرية ريبولان *Ripolin* وستة أمتار من اللينو *lino* سيفي ذلك بالغرض.

سينماتوغراف: هل خلافة مدراء التصوير مضمونة؟

برونو نويتن.: في الوقت الحالي، يجب القول إن العاملين الذين يتخرجون من الإيديك *IDHEC* أو فوجيرار *Vaugirard* بالكاد يجدون أي منافذ عمل لتشغيلهم. والسبب معروف. يتزايد التستر على المنتجين الذين يمولون أول فيلم للمخرج عن طريق التعاقد مع مدير تصوير معروف ومجرب كضمانة لتغطية مغامرتهم. إنه لأمر فظيع، أن يأتي مدير التصوير لطمانة المنتج ضد المخرج. أنا، في البداية، كنت محظوظًا لأنني حصلت على ثقة المخرج والمنتج لوك بيرو *Luc Béraud*، على سبيل المثال، عندما لم تكن لدينا خبرة أيضًا نحن الإثنين. هذا هو السبب في أنني لم أعد أرغب في الركض وراء الأفلام الأولى لمخرجين، عندما أرى تقنيين ذوي جودة عالية وأصغر سنًا مني ولا يعملون.

سينماتوغراف: هل هذا يعني أنك تميل إلى السينما الأكثر رسوخًا؟

برونو نويتن.: على العكس من ذلك، منذ فيلم بروباكير *Brubaker* ، أشعر بحرية أكبر. ومنذ هذا الفيلم أيضًا، حررت نفسي أيضًا من صيغة عمل تستند إلى إعداد وتحضير طويل في الديكور من الصباح الباكر، قبل وصول المخرج. أود الآن أن أكون متاحًا للأفلام الفقيرة وليس فقط للإنتاجية الكبيرة ذات الإمكانيات المادية الهائلة. لذا، مع ألكسندر منوشكين، المنتج بالفعل لفيلم " الاحتجاز الاحترازي في مركز شرطة"، سأقوم على الأرجح بإدارة تصوير فيلم المخرج جاك ديراي القادم وهو من إنتاج منوشكين وبإمكانيات مادية متواضعة، والذي سيؤدي دور البطولة فيه جون بول بلموندو. وهو فيلم نوار بوليسي، وقد أحببت السيناريو. ولكن لسوء الحظ، أعلم أن بعض صانعي الأفلام المتوازيين

أكثر أو أقل يمكن أن يشعروا بالأذى أو الإساءة في اللحظة التي تتركهم فيها لشكل آخر من السينما. ليس لديهم دائماً الكرم أو الذكاء ليعيدوك للعمل معهم، حتى إذا كنت ترغب بشدة في ذلك. أريد أن أكون حرّاً في التنقل، من خلال إعادة التكيف في كل مرة، يكون الأمر أكثر نشاطاً وحيوية وأقل طائفية وتخدقاً.

سينماتوغراف: كيف انخرطت مع فيلم بروبواكر؟

برونو نويتن: بالصدفة. في الأصل، كان بوب رافيلسون هو من يخرج هذا الفيلم (2). كان أحد أصدقائي يعرفه وأخبره عني. في الواقع، عاد رافيلسون لي بعد حالة من اليأس، فقد اتصل بالفعل بالكثير من الناس ولم يجد مدير تصوير واحد متفرغ له: فمدير التصوير هاسكل ويكسلر وجد أن الديكور غير عملي وكان محقاً وتشخيصه صحيحاً، وكان مدير التصوير فيلموس زيغ موند يعد فيلماً آخر، ومدير التصوير نيستور آلوندروس لم يكن يرغب في أن يمضي خمسة أشهر في سجن حيث تدور حوادث الفيلم الخ.. وعلى عكس القواعد المتبعة إتصل بي رافيلسون في إحدى المساءات طالباً من المجيء إلى الولايات المتحدة الأمريكية إلى شركة فوكس الهوليوودية مع خمسة من أفلامي تحت أبطي وأثناء العرض كنت أنا الشخص غير المعروف هناك محاطاً بالمنتجين ومعهم مدير التصوير زسيغموند ويكسلر للحكم على عملي، كان وضعاً محرجاً جداً بالنسبة لي، فبجانبيهم كنت أشعر كأنني طفل. بدأوا بعرض فيلم " ذكريات من فرنسا" استغرق الأمر ثلاث دقائق لأن طريقة أفلام الـ 16 المنفوخة إلى 35 غريبة عليهم ولا يفهمونها أو يستوعبونها تقنياً ومن ثم تم عرض فيلم " رقصات الفالس" الذي كانوا يعرفونه من قبل. ولكن عند مشاهدتهم لأفلام " أفضل طريقة للمشي" و" كل القطر رمادية في الليل" و" وباروكو" شعروا أننا جميعاً مجانين في أوروبا لكي نصنع أفلاماً كهذه لكن ذلك أقتنعهم بحرفيتي وقدرتي المهنية خاصة فيلم باروكو الذي صور بالسكوب و والبانافزيون مما ساهم في طمأننتهم كان ذلك بالنسبة لهم بمثابة معيار تقني ستاندارد وأرضية مشتركة للتفاهم. الأمر الأكثر تسلية هو أننا قبل الدخول على صالة العرض أخبرني رافيلسون: " أن مجرد وجودك هنا هو أمر غير مسموح به إطلاقاً مهما كانت نوعية عملك ومستواه وها أنت هنا لتعمل في الفيلم "

سينماتوغراف: هل كانت لديك مشاكل مع النقابات الأمريكية التي تمنع بتاتاً السماح بعمل تقنيين أجانب في أمريكا؟

برونو نويتن: كلا عدا احتجاج التقنيين العاملين في شركة فوكس على وجودي وتنظيمهم إضراباً عن العمل. كنا نصور في أوهايو التي تعود لنقابة التقنيين السينمائيين في شيكاغو حيث أن مبدأ الـ standby يعمل بكفاءة تامة وفحواه أن العقد يوقع مع مدير تصوير أو مصور أمريكي ليأتي إلى الاستوديو لكنه لا يفعل أي شيء وهو شخص خلوق وجذاب لكنه لا يفهم على الإطلاق ما أحاول أن أقوم به .

سينماتوغراف: كيف كانت ردة فعلك عندما طرد رافيلسون من موقعه كمخرج للفيلم واستبداله بسيتورات روزنبرغ؟

برونو نويتن: تكون العقود هناك عادة قصيرة الأمد ونادراً ما تغطي كل فترة التصوير ويمكنهم طردك في أي وقت يشاؤون فعقدي كان صالحاً لمدة أربعة أسابيع ومع رافيلسون أنفقنا منها خمسة عشر يوماً للتحضيرات وخمسة عشر يوماً أخرى للتصوير وعندما تم استبدال رافيلسون بدا لي أن من الطبيعي أن أعد حقائبي للرحيل والعودة إلى فرنسا فكان هو الذي اختارني أقنعني رافيلسون بالبقاء واسترجعتني جهة

الانتاج لإكمال العمل وكان روبرت ريدفورت يساندني بالضد من إرادة شركة فوكس وعند وصوله إلى الاستوديو لم يكن روزنبرغ راغباً في سماع أي شيء عني، فأنا بالنسبة له مجرد تقني فرنسي ، مثقف من المقربين لمجلة كاييه دي سينما، Cahiers du Cinéma ، أولئك الذين يتجرون على الحديث عن كاسافيت Cassavetes ومونت هلمان Monte Hellman ورافيلسون Rafelson وجيري لويس Jerry Lewis ... فيلم ضخم كاذب تم إنقاذه على عجل في آخر دقيقة وأقصد بذلك فيلم بروباكير Brubaker ، فقد تم تصوير هذا فيلم وفقاً لأساليب التلفزيون ، وهو سباق ضد الساعة. لم يكن لدى روزنبرج أي فكرة عن الضوء، ولم يهتم بذلك. هدفه الوحيد هو احترام خطة العمل. وكان يصور بعدة كاميرات، لقطة ميدان، لقطة عادية ولقطة مضادة، ثم لقطات واسعة. وبسبب العدسات ذات الأطوال البؤرية القصيرة، اضطررت إلى تفكيك جميع الأضواء التي قمت بتثبيتها على السقف لرافيلسون. كل شيء سار على ما يرام. ومع ذلك، في نهاية الفيلم، كان لدينا بالفعل سبعة أسابيع من التصوير خلفنا، واجهت مشكلة صغيرة، فبسبب الأرق غالباً الذي يعاني منه روبرت ريدفورد، كان ريدفورد يأتي متأخراً جداً في الصباح. استفدت من ساعاته المتأخرة لتجهيز الديكورات في بلاتو التصوير بالإضاءة اللازمة. وفي إحدى الصباحات وصل في الوقت المحدد مبكراً ولم يتأخر كعادته. لم يكن هناك شيء جاهز وكان عليّ أن أبقيه ينتظر. أخبرتني شركة فوكس أنه سيتم استبدالي في اليوم التالي. كنت غاضباً جداً، ذهبت لرؤية ريدفورد لأشرح له بنفسه الإشكال الذي حصل معه. وعدني أنه من الآن فصاعداً سيخبرني بجداول مواعيده مقدماً. في الواقع، لم يقدم بأي احتجاج ضدي؛ كانت شركة فوكس هي التي توقعت شكواه وتذمره.

سينماتوغراف: هل كان لدى ريدفورد أي متطلبات تتعلق بالصورة، من حيث المقاربة البلاستيكية؟ .

برونو نويتن: نعم، أراد منا أن نرى عينيه وليس الأزرار الصغيرة على خده. لكن مطالبه كانت ودية للغاية، وليست منهجية.

سينماتوغراف: هل عرضت عليك أفلام أخرى في أمريكا؟

برونو نويتن: كان رافيلسون يرغب أن أكون مدير تصويره في فيلم "ساعي البريد يرن دوما مرتين «، لكن النقابة في لوس أنجلوس لم تكن تريد استقبالي. بالإضافة إلى ذلك، كان الوسط المهني قد صدم وانزعجت النقابات للتو بسبب منح جائزة الأوسكار إلى أجنبي وهو مدير التصوير نستور ألمندروس. أعتقد حقاً أن السبيل الوحيد للانضمام إلى هذا الاتحاد هو الحصول على أوسكار. ومن ثم فإن مصلحة النقابة هي شراء خدماتك لأنك ستجعل الفنيين والتقنيين الآخرين يعملون، فهي ليست مسألة هيبية فقط.

سينماتوغراف: بالحديث عن المكانة والسمعة، هل تقوم بتصوير إعلانات تجارية؟؟

برونو نويتن: لقد قمت بذلك، وأعتقد أنني لن أفعل ذلك بعد الآن. لا يمكنني العثور على مرامي هناك. فلا توجد هناك دراما للتصوير.

سينماتوغراف: ومع ذلك، غالباً ما يُدعى أن الإعلان هو مكان جيد للتجربة ...

برونو نويتن: هراء! صحيح أنهم يقدمون لك وسائل كبيرة، ولكن كل شيء يعتمد على كيفية بيع نفسك. إنه يتعلق بالتباهي من خلال استخدام الضوء بشكل مبهرج. وبعد ذلك، لا أرى كيف يمكنك بناء علاقات

في فريق عمل خلال ثلاثة أيام، في فيلم روائي طويل، يستغرق الأمر أسبوعين على الأقل. أخيراً، أكرر، أن السرد في الإعلانات مثير للسخرية، ما يقوله الإعلان لا يثير اهتمامي.

سينماتوغراف: لفترة من الوقت، كان هناك نوع من الغرغرينا السينمائية من قبل النماذج الجمالية للإعلانات، وفيلم إكسكاليبور Excalibur مثال على ذلك. ما هو رأيك؟

برونو نويتن: بالضبط ذهبت في أحد الأيام لمشاهدة فيلم " بوابة السماء Heaven's gate "، وتولد لدي نفس الانطباع ونفس الملاحظة بالضبط. يعلم الله أعلم كيف أن زيغmond Zsigmond يدهشني ، لكن هذا هو بالضبط ما حصل. مهرجان الرتوش. لا يمكنك دخول المشهد دون رؤية سحابة من الدخان ، تبرر بذلك بواسطة وعاء يغلي ويخرج منه البخار أو نار مدخنة ، ويتم إعادة توزيعها بواسطة ضوء القوس Arc؛ ثم تلك اللقطات التي أضيئت بضوء مصابيح الكيروسين ... شعرت بخيبة أمل من الصورة ، أصابنا الملل بعد ساعة. كما هو الحال في الإعلانات، إنه فيلم اجتماع مكتبي، في غاية الإعداد. والإساءة أو المبالغة في التحضير وهو فخ الأفلام التاريخية. ومن السهولة أن تقع في الفخ البهرجة pompiérisme

سينماتوغراف: هل المراجع للرسم والفن التشكيلي واللوحات تحتل مكانة مهمة في عملك؟

برونو نويتن: كل ما يظهر لي شيئاً أو يخبرني بشيء له أهمية في عملي، لذلك أحب الرسم. قبل صنع السينما، بدأت بالرسم الساخرة، لكنها لم تجعل أي شخص يضحك، ولا حتى أنا. عمل رسم وتصميم لقطة، في التصنيع، لديهما نفس الترتيب والسياق. وهو ترتيب منطقي. فالمصباح يدعو لمصباح آخر. يجب أن يأتي كل شيء بشكل طبيعي، إذا لم يكن كذلك، فهو أمر رهيب. بالنسبة للرسم، ولكن من حيث التصنيع، فأنا أفصله عن السينما. إنها علاقة مختلفة تمامًا مع المادة. ومع هذا. أن نتجاهل ما يثير ويغذي ويثري النظرة يقود على نحو خطير إلى الاعتقاد بسذاجة إلى أننا اخترعنا كل شيء. فبعض الثقافة في المجال التصويري وفي الفن التشكيلي يمنحنا التواضع. إلى جانب ذلك، يمكنك دائماً القيام بجولة في متحف مع المخرج، ونمض وقت بعد الظهر ممتع ويمكن أن يكون مفيداً، على الرغم من كل شيء، من وجهة نظر وثائقية، وعلى وجه التحديد بالنسبة للأفلام التاريخية وللديكورات والملابس والأزياء

سينماتوغراف: ... وللصورة؟

برونو نويتن.: عندما يكون لديك ديكورات جميلة وأزياء جميلة وممثلين جيدين، يصبح الضوء لعبة أطفال. إن الحكم على عمل مدير تصوير في فيلم تاريخي أمر صعب للغاية. لا أرى كيف يمكنك عمل صورة سيئة. حتى لو كانت مضادة من قبل أحد الهواة، فإن مخرج مثل سيمينو Cimino سيكون مثاليًا! في رأيي، فإن موضوع معاصر، مثل " La tortue sur le dos " سلحفاة على الظهر"، سيكون أكثر صعوبة في إضاءته، خاصة إذا كانت الميزانية محدودة ومكرسة بالكامل لشراء الفيلم الخام واستئجار الكاميرا ودفع أجور المشاركين في الفيلم. حتى في فيلم مثل الشقيقات أو الأخوات برونوتي، فإن تدخل مدير التصوير السينمائي ليس ضرورياً. فهذا الفيلم عانى من الكثير من التحضير. كنا جميعاً نسير في نفس الاتجاه، وتم تجميدنا بسبب تحيز رسمي لم تتمكن من الخروج منه. بشكل عام، التحضير الدقيق للغاية يشنت انتباهي وتركيزي. هناك خطر دائم من التكرار البصري، و pléonasme الحشو

والتشج، فالضوء والإطار يخنقان النص، ويكسران الدراما. يبدو لي أن التحضير يتعارض مع التصوير في البيئات والأماكن الطبيعية، لأننا نعلم على ما هو غير متوقع، في الطقس، وما إلى ذلك ...

سينماتوغراف: بالعودة إلى أيامك الأولى، تصوير فيلم راقصات الفالس Les Valseuses كانت خطوة حاسمة بالنسبة لك.

برونو نويتن: في الواقع. في ذلك الوقت، كنت أفقر حقاً إلى الخبرة. أتذكر أنه عندما وصلت إلى الإنتاج لمناقشة اختيار المواد ومعدات التصوير، عُرضت على أقواس الإضاءة arcs. بالكاد كنت أعرف ما هي، اعتقدت أننا لم نعد نستخدمها منذ فترة طويلة. كان المخرج بلييه متردداً في أن يأخذ إما مدير تصوير متمكناً وراسخاً جداً، أو أن يلعب بشكل كامل ورقة "فيلم الشباب" واللجوء إلى تقنيين مبتدئين. أوصى بي جيرار زينج، الذي كان مساعداً له. جعلني بلييه أصور لقطات اختبار مع الممثلين ومن ثم وظيفي. كانت ميزانية الفيلم عالية جداً، ولم يكن الإنتاج يمزح. مرة أخرى، كنت بعيداً عن أن أكون محترفاً. لقد صنعت للتو فيلم امرأة الغانج La femme du Gange مع مارغريت دوراس وهو فيلم فقير جداً. الهياكل الانتاجية لم تكن على الإطلاق متماثلة.

سينماتوغراف: أخبرنا عن تجربتك مع مارغريت دوراس Marguerite Duras.

برونو نويتن: آه، مارغريت! انها امرأة فريدة. إنها تسكنك وتستحوذ عليك. في كل مرة، تحقق alchimie خيمياء غامضة بين الديكورات والفنيين، ومع الممثلين حتى وإن كانت تستخدمهم أقل فأقل. تلقي على كل شيء نظرة عاطفية حادة للغاية. يجب أن تقبل أن تكون مقوداً معها. هذا هو السبب في أن أفلامها متشابهة، حتى مع مصورين ومدراء تصوير مختلفين. مارغريت دوراس، إنها ... جان دارك! معها، يكون لدى المرء انطباع بأنه متهور كبير مثقل بالدروع، يتبع فتاة صغيرة كانت قد رأت الرب الجيد. ستقول لي، جان دارك، لقد انتهى أمرها بشكل سيء إلى حد ما.

سينماتوغراف: ما رأيك في الاهتمام المتزايد للناقد بالصورة؟ عند عرض فيلم مثل حديقة الصفر للحيوانات Zoo Zero، على سبيل المثال، ترك اهتمام المتفرجين بشكل أساسي على الصورة. أليست هذه حالة خطيرة؟

برونو نويتن: أنا شخصياً أزعجتني للغاية. لا يمكننا عزل الصورة. تسليط الضوء ومنحها القيمة الأساسية، في بعض الأحيان بالصد من الإخراج، وهذا أسوأ هراء. إنه دليل مرة أخرى على أن النقاد يجهلون عملية صنع فيلم. في حالة Zoo Zero، كانت، بالنسبة للأشخاص الذين قد يشعرون بالملل من الفيلم، طريقة مضللة لقول إننا جعلناهم سعداء هناك وليس هناك. ومع ذلك، فإن كل الجمال الشكلي للفيلم يعزى إلى آلان فليشر Alain Fleischer، فقد عرف بالضبط ما يريد فكل شيء تم تحقيقه أثناء التصوير لكني شخصياً أفضل، على وجه العموم، تحقيق كافة الخدع البصرية وكل التصحيحات أثناء التصوير

سينماتوغراف: كان هذا هو الحال مع فيلم تملك أو حيازة Possession؟

برونو نويتن: كلا.. هنا كان عمل المختبر. يمكننا، من الناحية التقنية، أن نلخص هذا الفيلم على أنه ريبورتاج متقن عن ممثلين وهم يقومون بتأدية أدوارهم وأقول متقن لأننا امتلنا إمكانيات ومعدات أكثر بكثير مما يتوفر لفيلم ريبورتاج. ووصفته بالريبورتاج لأنه نفس التكنيك ونفس الأسلوب أو الستايل. فيما

عدا بعض اللقطات القريبة gros plans التي ألتقطت بعدسة 25 مللم في حين تم تصوير الفيلم بأكمله بعدسة 18 مللم وغالباً بواسطة كاميرا محمولة على الكتف فلقد حرص المخرج زولافيسكي على تحرير الممثلين من حركات الكاميرا وعدم تقييدهم بها. يخلق فوقهم ويحيط بهم، وعلى التكنيك أن يكون جاهزاً لمتابعتهم واللاحق بهم في اللحظة المناسبة. لذلك لم يكن لدينا أي ضوء أو مصباح عند الأقدام ولأجل إظهار الطابع الدرامي، ولأن المصور كان قصير القامة والممثلين طوال القامة، كانت أغلب اللقطات من الأسفل كونتر بلونجيه contre-plongée. ما يرغنا على استبعاد الإضاءة في السقف كان هذا هو المقترح منذ البداية: ربورتاج بمؤثرات وبإدارة طبيعية وهو رهان فيه مخاطرة ويعجبني ويثير اهتمامي. كانت لدينا عدسات زايس Zeiss حادة مضيئة وكذلك الروشيستر الأمريكية المتباينة جداً والمحددة، أما عن هيمنة الأزرق فكان ذلك بخيار متعمد من قبل المخرج زولافيسكي تركت له مهمة الإشراف على عملية تصحيح الألوان l'étalonnage. كان يخشى أن يعمل فيلماً عادياً مبتدلاً أو تقليدياً جداً. كان يعمل بانتظام على كسر وتشويه المكان الفيلمي. ولكي يفتح المجال لمغامرة المسخ، تطلب الأمر أن تكون كل مشاهد الحبيبين ذات طابع غريب. لا يمكن أن نعبر هكذا فجأة وبدون تمهيد من فيلم عاطفي رومانسي مثل كرامر ضد كرامر إلى فيلم مرعب مثل آلين Alien لذلك في مرحلة الرشز أجرينا تجارب بطبع منوكروم أحادي اللون ولكن كنت أعلم أننا في مرحلة تصحيح الألوان سوف نعود إلى الخلف ونتراجع إلا أن زولافيسكي أعتاد على طغيان الأزرق على الجو العام للفيلم تاركاً الفيلم يمر على طاولة المونتاج. وفي البلاتو كان زولافيسكي يعمل غريزياً على العكس تماماً من مخرج مثل تيشينيه الذي تكمن منهجيته في العمل أن يكون ناقداً لنفسه ومنتقداً لعمله باستمرار فيلماً فندق الأمريكيتين Hôtel des Amériques يبدو كرده فعل على فيلم الشقيقات برونتي فنشيينه يريد أن يتحرر من أغلال وتراكمات وقيود الشكلية التي هي سمته الرئيسية لكنه أراد هذه المرة أن يصنع فيلماً متمحوراً فقط حول الممثلين، يريد التركيز عليهم ويدفعهم للعب أدوارهم بإتقان كبير. ولو عدنا إلى زولافيسكي سنجد العكس وهذا غريب يبعد عن نفسه التفكير والتأمل والإمعان أثناء التصوير والحوار مع التقنيين والفنيين ومع ذلك اقترحت عليه تصوير مشاهد ليلية مع إنه لا يحب العمل ليلاً فهو يحب النوم.

سينماتوغراف: ما يثير الفضول هو أن هناك دائماً "ليل" في الأفلام التي تقوم بإضاءتها؟

برونو نويتن: نعم، ليس صدفة. المسألة مزاجية، أشعر بالليل أنني في وضع أفضل. في الليل، يكون الوضع المثالي، أي في الاستوديو، نبدأ من الظلام، أو تقريباً، ونفعل ما نريد. في فيلم فندق الأمريكيتين Hôtel des Amériques، لم نرد أن نكون رماديين. إنه فيلم صيفي تكون لياليه غامضة قدر الإمكان ولكن نهاراته مشرقة مع الشمس. إذا كان أندريه راضياً عن النتيجة، لم يكن ذلك واضحاً لي دائماً. منطق اليوم يهرب مني. تحكم الشمس عليك. يجب أن يكون لديك كل الخيال والفكاهة والإثارة التي يتمتع بها نيستور ألمندروس للنظر في الشمس كحليف رائع، وليس كعدو لدود. عندما أرى فيلم الجامعة The Collector - la collectionneuse السماء The - les moisson du ciel Harvests of Heaven، أشعر بكل السعادة التي يمكن أن تختبرها في العيش في وضوح النهار.

سينماتوغراف: هناك نقطة واحدة نود أن نثيرها معك: الحفاظ على الأفلام. ما رأيك في النقاش الذي أطلقه سكورسيس Scorsese حول تدهور الألوان؟

برونو نويتن: إن القلق الشديد بشأن الحفاظ على الأفلام لا يبدو نرجسياً. إنه موقف ولعي للغاية، أليس كذلك؟ كلما كان التصنيع صناعياً أكثر، كلما كان أكثر خطورة مع مرور الوقت. يتم استهلاك السيارة

عاجلاً أم آجلاً. فلماذا لا تتقدم الأفلام في السن؟ هذه الهشاشة هي جزء من سحر السينما، تمامًا مثل انهيار الأحجار القديمة أو تعفن الجثث، يمكن أن يكون مثيراً للشفقة. وصول طاقم الفيلم إلى مكان التصوير في ديكور ما، فإن ذلك يحدث فجأة، رعشة كبيرة كأنك في ساحة معركة وقتال، وبعد ذلك، نللم كل شيء ونذهب بعيداً، ونكنس المكان ، ونذهب ، وينتهي كل شيء... .

أجرى المقابلة فيليب كاركاسون وجيروم تونير

ترجمة د. جواد بشارة

.INSAS (N.D.L.R.) (1)

، Cinématographe n ° 66

مارس 1981.

أفلام كان مدير تصويرها برونو نويتن

1970 - مدينة متوسطة أنا دانيال بلوش.

1971 - الكلب لي جاتي (غير منشور).

1973 - تريستان وإيزولت ، إيفان لاغرانج.

1974 - امرأة الغانج ، مارغريت دوراس.

1974 - الفالس بيرتراند بلييه.

1975 - أغنية الهند ، مارغريت دوراس.

1975 - ذكريات فرنسا ، أندريه تيشينييه.Téchiné.

1976 - المراحيض مغلقة من الداخل.

باتريس لوكونت.

1976 - أفضل طريقة للمشي، كلود ميللر.

1976 - الموسيقار القاتل بينوا جاكو

1976 - اسمها البندقية لمارغريت دوراس...، Marguerite Duras.

1977 - قلبي أحمر، ميشيل روزيه.

1977 الشاحنة مار غيريت دوراس.

- 1977 - في الليل جميع القطط رمادية، جيرار زينج.
- 1978 - السلحفاة على الظهر لوك بيرود.
- 1978 -ممارسة السلطة، فيليب غال و.
- 1978- حديقة الصفر، آلان فلايشر.
- 1979 - أخوات برونتي، أندريه تشينيه.
- 1980 - بطاقات بريدية فرنسية، Williard Huyck.
- 1981 -Brubaker، ستيوارت أوسنبيرج.
- 1981 حيازة أندريه زولافسكي.
- 1981 - قاتل عابر، ميشيل فياني.
- 1981 - حضانة كلود ميللر.
- 1981 - فندق دي أمريك أندريه تيشينيه.

FILMOGRAPHIE DE BRUNO NUYTTEN

- .Une ville moyenne, Jean- Daniel Bloech- 1970
- .The dog, Lee Jatte (Inédit)- 1971
- .Tristan et Iseult, Ivan Lagrange- 1973
- .La femme du Gange, Marguerite Duras- 1974
- .Les valseuses, Bertrand Blier- 4 197
- .India song, Marguerite Duras- 1975
- .Souvenirs d'en France, André Téchiné- 1975
- ,Les WC sont fermés de l'intérieur- 1976
- .Patrice Leconte
- .La meilleure façon de marcher, Claude Miller- 1976
- ,L'assassin musicien- 1976

.Benoit Jac quot

.Son nom de Venise..., Marguerite Duras- 1976

.Mon cœur est rouge, Michèle Rosier- 1977

.Le camion, Marguerite Duras- 1977

.La nuit tous les chats sont gris, Gérard Zingg- 1977

.La tortue. Sur le dos, Luc Béraud- 1978

. Philippe Gall and L'exercice du pouvoir- 1978

.Zoo zéro, Alain Fleischer- 1978

.Les sœurs Brontë, André Téchiné- 1979

.French postcards, Williard Huyck- 1980

.Brubaker, Stuart Rosenberg- 1981

.Possession, Andrzej Zulawski- 1981

.Un assassin qui passe, Michel Vianey- 1981

.Garde à vue, Claude Miller- 1981

.Hôtel des Amériques, André Téchiné- 1981

عندما كنا طلاباً ندرس السينما في بداية سبعينات القرن الماضي كان أستاذ التصوير آلان بيرغالا يقول لنا: " من لم يقرأ كتاب أضواء وظلال لهنري ألكان لا يستحق أن يدرس السينما ويصبح سينمائياً ولا يستحق مكانه هنا في درسي" وكان يكن له احتراماً عظيماً ويستند إليه كثيراً كمرجعية فنية وقامة سينمائية هائلة وهو بالفعل عملاق في مجال إدارة التصوير والإضاءة السينمائية.

هنري ألكان الأضواء والظلال

مدير التصوير فرنسي من الرواد المخضرمين ولد في 10 فبراير 1909 في باريس (فرنسا) ينحدر هنري ألكان من عائلة باريسية قديمة ، يهودية وعلمانية من أصل بلغاري، تميزت بعمق موقفها إزاء قضية دريفوس. شارك والده ، أرماند ألكان مهندس زراعي ومدير مختبر الأبحاث في الشركة العامة للسيارات في باريس ، في تأسيس رابطة حقوق الإنسان. تم تخفيض رتبة جده لأمه ، إيزيدور ماركس إسحاق ، وهو عسكري برتبة نقيب ، كعسكري من الدرجة الثانية بعد مشاركته في فضيحة دافع خلالها عن الكابتن دريفوس. استفاد الإخوة الثلاثة لهنري ألكان وأندريه وبيار وريموند ألكان من التعليم البرجوازي.

وتوفي في 15 يونيو 2001 في أوكسير (يون ، فرنسا) متزوج في الزواج الثاني من مساعدة المخرج ندى ستارسيفيتش . درس السينما في معهد باريس للبصريات وتابع دروس مسائية في المعهد الوطني للفنون والحرف. وتدرّب في باستوديوهات Pathé-Cinéma في Joinville-le-Pont. عمل ساعياً في البورصة ، ثم كعارض للدمى المتحركة مع شقيقه في مسرح الدمى Guignol في حديقة بوت شومو Buttes-Chaumont ، لكن طموحاته سرعان ما اتسعت وأصبح ، في عام 1928 ، مصور مساعد.

حاول بعناد متابعة مهنة كعامل. بين عامي 1929-1930 فقط تخلّى نهائياً عن مسرح الأطفال وتحول للسينما وفي عام 1932 ، بعد أن أطلق سراحه من التزاماته العسكرية ، تمكن من الانضمام إلى استوديوهات بيلانكور لفترة طويلة كمساعد عامل. في العام التالي ، كان اللقاء مع المصور السينمائي الألماني الكبير يوجين شفتان ، الذي لجأ إلى باريس ، علامة على مسيرته المهنية. كما أن قربه من المصور السينمائي الألماني المنفي (الذي كان هنري ألكان يطلق عليه دائماً "سيده") تنبّه أيضاً إلى مخاطر النازية . أصبح هنري ألكان مساعده وعمل جنباً إلى جنب معه في أعمال مثل العدو الرقيق La Tendre Ennemie إخراج ماكس أوفلس Max Ophüls (في عام 1934) ، ثم ، كمصور ، في فيلم رصيف الضباب Quai des brumes إخراج مارسيل كارنيه Marcel Carné (في عام 1938). عام 1932 ، أسس أحد قواعد نقابة فنيي الإنتاج السينمائي التي انضمت إلى CGT في عام 1936. وهكذا شارك ، نيابة عن العاملين المساعدين ، في صياغة الاتفاقات الجماعية الأولى لمهنته خلال إضرابات مايو ويونيو. خلال هذه الفترة ، أشار هنري ألكان إلى أنه كان بالفعل ناشطاً نشطاً في اليسار والنقابة والسياسة. وهكذا يشارك في المجموعة التي ناضلت، تحت قيادة جان رينوار ، عندما أخرج رينوار فيلم عن الحزب الشيوعي بعنوان ، "الحياة لنا " ويعرض الأفلام في المصانع والمتاجر المحتلة (بعد تجربة ناجحة في متاجر BHV). عضو في منظمة ثقافية اشتراكية "36 مايو" ورابطة حقوق الإنسان ، النقابي نقابة الـ سي جي تي ، هنري ألكان ويريد أن يكون رجلاً يسارياً وذو ميول اشتراكية وسلمياً. كما أنه يحارب داخل منظمة مسالمة صغيرة تدعو إلى التفاهم بين الناس من أجل تجنب الحرب (والذي يتمثل نشاطه الرئيسي في نشر صحيفة اللجنة ، أرض الإنسان البشرية). في وقت لاحق ، سيبقى هنري ألكان دائماً مخلصاً لالتزاماته النقابية والسياسية ، المحددة خلال الجبهة الشعبية ، حتى لو تسبب ذلك في العديد من حالات الرفض في التوظيف.

نشبت الحرب ، هرب وانضم إلى استوديوهات فيكتوريا ، في نيس. هناك التقى مع مخرجين مثل إيف ألغريت Allégret ، جاكلين أودري وأبل غانس ، وتعاون في الأعمال كمدير للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي. شارك في عمل فيلم "توبي هو ملاك" (في عام 1941) للمخرج إيف ألغريت والذي يمثل بدايات هنري ألكان كمصور ومدير التصوير السينمائي. لسوء الحظ ، تم تدمير كل الفيلم في حريق ، و هناك عمله الرائع في أفلام مثل معركة السكة الحديد La Bataille du rail (1945) إخراج رينيه كليمنت René Clément، وفيلم "الحسناء والوحش" La Belle et la Bête (1946) إخراج جون كوكتو Jean Cocteau، وعروس الميناء La Marie du port (1949) و Juliette ou la clef des dreamses (1950) إخراج مارسيل كارنيه ، الثمرة المحرمة Le Fruit défendu (1952) إخراج هنري فيرنوي Henri Verneuil، أوسترليتز Austerlitz (1960) إخراج آبل غانس Abel Gance، الشمس الحمراء Soleil rouge (1971) إخراج تيرنس يونغ Terence Young، الرصيف Le Territoire (1981) إخراج راؤول رويوز أو حتى فيلم أجنحة

الرغبة Les Ailes du Desire (عام 1987) من إخراج فيم فينדרز Wim Wenders وتبوأ مكانه كواحد من أعظم المصورين ومدراء التصوير السينمائيين الفرنسيين في عصره. في عام 1982 ، حصل هنري ألكان على جائزة سيزار César لأفضل تصوير للفيلم سمكة الترويت La Truite ، من إخراج جوزيف لوزي. وبعد بضع سنوات ، حصل على عدة جوائز لعمله في فيلم أجنحة الرغبة في Deutscher Filmpreis (برلين ، في عام 1987) ، في جوائز جمعية لوس أنجلوس لنقاد السينما (في 1988) ، في جوائز دائرة نقاد السينما في نيويورك (في 1988) وفي الجمعية الوطنية لنقاد السينما (عام 1989) ، فنان ذو مواهب متعددة ومتنوعة ، نشر هنري ألكان ، في عام 1998 ، كتابًا عن مقاربتة للضوء والذي سيظل مرجعًا في المجال الإضاءة السينمائية. كان هنري ألكان في وقت مبكر جدًا حساسًا للمشكلات الاجتماعية لمهنته (التي تأثرت بشدة بالبطالة) ، وبإنشاء مجموعة من المصورين والمساعدين

تم تحريكه على الجبهة الشرقية في عام 1939 (ضمن الخدمة السينمائية لوحدة مدرعة) ، وأخذ أسيرًا في 19 مايو 1940 وهرب على الفور ، وصل هنري ألكان إلى باريس بالدراجة ثم مر إلى المنطقة الحرة ، حيث انضم لأسرته في أوريلاك (والدته وابنته وزوجته الأولى). قضى هنري ألكان معظم السنوات الأولى من الحرب في نيس والمناطق المحيطة بها (باستثناء إقامة قصيرة في باريس حيث شارك في تصوير فيلم "توبي هو ملاك" من إخراج إيف إيلغريت في عام 1941). بعد تسريحه ، عمل هنري ألكان في الاستوديوهات الفيكتورية (على سبيل المثال في إطلاق النار على أعمى فينوس إخراج أبيل غانس في عام 1940) وخاصة في المركز الفني والتقني للسينما الصغيرة (CATJC) التي ، على الرغم من وضعها تحت سلطة جمعية أمانة الدولة للتربية الوطنية والشباب في حكومة فيشي العديد من الشباب من السينما الذين أرادوا الهروب من STO أو الذين رفضوا العمل في منطقة يسيطر عليها الألمان. وهكذا شارك هنري ألكان في المقاومة ، من خلال جمع المعلومات ، ضمن مجموعة 14 تموز "Quatorze Juillet" التي ينتمي إليها أيضًا شقيقه ، بيير وأندريه ، والتي تأسست أيضًا في نيس. أثناء تصوير فيلم معركة سكة الحديد The Rail of the Rail (1942-1943) ، وهو فيلم قصير لرينيه كليمنت مكرس لحياة ميكانيكي وسائقه ، التقط هنري ألكان صوراً للمواقع الألمانية في مرسيليا التي تمكن من إيصالها إلى لندن ، عبر إسبانيا. بعد اعتقال شقيقه بيير (الذي تعرض للتعذيب على يد الجستابو ، تمكن من الفرار) ، ذهب هنري ألكان إلى اللجوء في أوكسير. إذا شارك ألكان في تحرير المدينة ، فقد تخلى بسرعة عن منصب مؤقت لمفوض الشرطة الذي أوكلته إليه مجموعات المقاومة ، وهو ما أعيق بشكل كبير بسبب الاعتقالات التعسفية الأولى.

من الناحية المهنية ، كانت سنوات ما بعد الحرب جيدة بالنسبة لهنري ألكان ، الذي أظهر ، كمدير تصوير رئيسي ، موهبة كبيرة وأعطى أهمية متساوية للضوء "الوثائقي" وللضوء "الفني" ، الذي عمل بجد على تطبيقهما في أعماله. كان مغرمًا بشكل خاص بالأخير ، أي بالضوء الفني ، لأنه غارق في ثقافة تصوير كلاسيكية وضعها الأساتذة الهولنديين في القمة. في عام 1946 ، أنجز هنري ألكان مهمة إضاءة فيلم معركة للسكك الحديدية إخراج رينيه كليمنت وفيلم جان كوكتو الحساء والوحش ، وكلاهما تم منحهما جوائز في مهرجان كان السينمائي. في ذلك الوقت ، كان ألكان عضوًا في مكتب اتحاد تقني الإنتاج السينمائي. توترات الحرب الباردة ، انقسام النقابات على المستوى الفيدرالي (الذي كان له تأثير ضئيل على عالم السينما) لم يؤثر على ولائه لـ CGT. في ربيع عام 1952 ، على سبيل المثال ، اتبع شعارًا نقابيًا لضرب إطلاق نار احتجاجًا على اعتقال جاك دوكلوس بعد المظاهرات الشيوعية ضد

الجنرال الأمريكي ريدجواي. (الممثل الرئيسي للفيلم ، فرناندل ، وعد نفسه بعدم العمل مع أي من المهاجمين مرة أخرى). حتى عام 1968 ، كان هنري ألكان رئيساً لاتحاد الفنانين. خلال مقاطعة مهرجان كان من قبل مخرجين مرموقين ، ستسلط مقالة في فيغارو الضوء على خلافات اتحاد المعارض مع هؤلاء المخرجين من خلال تسمية هنري ألكان (الذي سيدافع عنه اتحاد) صراحة. خلال الانقسام النقابي لنقابة الفنانين في عام 1981 ، اختار ألكان أن يبقى مخلصاً لاتحاد المعارض و CGT. بعد ذلك ، وافق على رئاسة جمعية "تلك للسكك الحديدية" ، التي أنشأها عمال السكك الحديدية السينمائية الذين كانوا في المقام الأول نقابيين تابعين لنقابة السي جي تي cégétistes. على المستوى الفني والمهني ، يمكننا أن نرى أنه إذا تفوق ألكان كثيرًا في استخدام الألوان كما هو الحال في الأسود والأبيض (أنتج على سبيل المثال صورة سينمائية لأفضل جزء (1956) إخراج إيف أليغريت) ، وإغلاق الاستوديوهات ، والتطورات التي حدثت في السينما نتيجة وصول الموجة الجديدة في السينما في أواخر الخمسينات وبداية الستينات، الأمر الذي دفعه أكثر فأكثر إلى المشاركة في الإنتاج الأجنبي ، المرموق في بعض الأحيان. على غرار ما فعله مصمم الديكور ألكسندر تراونر ، حرص ألكان على عدم التعاون مع المخرجين الأمريكيين الذين شاركوا في حملات مكارثي. في فرنسا ، على الصعيد المهني ، عانى ألكان من "عبور الصحراء" نسبيًا ، وخلال السنوات 1970-1980 ، كان صانعو الأفلام على وجه الخصوص هم الذين استدعوه للعمل معهم مثل (راؤول رويز ، آلان روب غرييه ، جان ماري سراوب و دانييل هويليه ...). ساعد تعاونه مع المخرج فيم فينדרز Wim Wenders ، ولا سيما في فيلم " أجنحة الرغبة The Wings of Desire (1987) (الذي فاز به على جائزة الأوسكار) في إعادة اكتشاف موهبته وشارك أيضًا في شهرته ، والتي ساعد بها مساعده القديم والمخلص ، Louis لوي كوشيت.

من عام 1966 إلى عام 1968 ، كان رئيساً لاتحاد تقنيي إنتاج الأفلام. في عام 1960 ، تم تعيينه في لجنة الموافقة على التصنيع باستخدام الحاسب الآلي. في عام 1975 ، أنشأ جمعية فنون وتقنيات السينما والتلفزيون. في المسرح ، سلط الضوء على العديد من المسرحيات مثل Intermezzo (1982) (جاك سيريز) أو مارسيل مارشال Question de géographie مسألة جغرافية (Marcel (1984) (Maréchal). في عام 1989 ، أنتج فيلمًا متوسط الطول في Imax للسينما البانورامية في La Géode. في عام 1994 ، كلف بإضاءة صالة المعرض من قبل النحات أرمان ، تينيس دي ساموراوس ومعرض جان ميشيل فروين ، قاطرة للمستقبل. طلبت منه مدينة باريس أن يضيء خط مترو Butte Montmartre و Météor (1995). كما أنه مؤلف العديد من الكتب ، خاصة كتاب أضواء وظلال (1985) ، ومدير تصوير فيلم لجون كوكتو: الحساء والوحش.

أنتج هنري ألكان ، من بين آخرين ، فيلمًا قصيرًا جحيم رودان (L'Enfer de Rodin، 1958) ، وشارك في العديد من البرامج التلفزيونية (من الخمسينيات إلى السبعينيات) بالإضافة إلى العديد من الحملات الانتخابية والخطب التي ألقاها فرانسوا ميتران (الذي منحه نوط شرف)؛ كما كتب ثلاثة كتب عن حياته المهنية ومهنته كمصور سينمائي ، بما في ذلك كتابه الرائع والمرجع الأساس لفن التصوير السينمائي " أضواء وظلال Des lumière et des ombres الرائع (1984). في يوغوسلافيا ، في مجموعة فيلم Abel Gance ، Austerlitz (1959) ، التقى هنري ألكان بالمرأة التي كانت ستصبح زوجته الثانية (Nada Alekan née Starcevic) الذي كان لديه منها ولدان تانغي (بيرون).

من الحسنة والوحش ، إخراج جان كوكتو ، إلى أجنحة الرغبة ، إخراج فيم فينדרز ، بين هنري ألكان والسينما ، هذه ستون سنة من قصة الحب والظلال والأضواء. إنه لرسالة حقيقية حول الضوء يدعوننا ، يشاركنا حياة من التأمل والتأمل في الإدراك بمرور الوقت للضوء ومضاعفته ، الظل ، وفقاً للوحات التي درسها والأفلام التي أنارها وأضاءها. يقدم لنا أحد أكبر مديري التصوير السينمائي في عالم ال ، وهو شاب أبدي لا يزال فنه حاضرًا ، في عمل أصبح كتابًا عبادةً ، رؤيته للظلال والأضواء وتأثيرهم على ظهور فيلم ، وأكثر من ذلك بكثير على حياتنا.

درس هنري ألكان في المعهد الوطني للفنون والحرف اليدوية ، ثم في معهد البصريات ، بينما تابع الدورات العملية في Pathé-Cinéma. عامل مساعد (بما في ذلك كبير مدراء التصوير يوجين شوفتان) في عام 1928 ، قاده تعاطفه النقابي مع الجبهة الشعبية إلى إنشاء رابطة من المشغلين المساعدين. ثم كان ، حتى عام 1940 ، مصورًا ثم المشغل الرئيسي.

منع من ممارسة مهنة مدير التصوير بموجب قانون وضع اليهود في حكومة فيشي ، أسس في كان في خريف 1940 المركز الفني والتقني للسينما الشاببة 1 (CATJC) ، الذي تولى الشكل الترابط في نيس في مارس 1941 والذي سيشمل يانك بيلون ، فيليب أغوستيني ، جاكلين أودري ، إيف بودرييه ، رينيه كليمنت ، بول جيلسون ، موريس لابر ، توني لينهاردت ، جان لودز ، لويس بيج ، جورج رينيه ، كلود رينوار ، أندريه توماس. ..

في التحرير ، شارك في اللجنة الفنية العليا (CST) ، التي تأسست في سبتمبر 1944 في ماكس دوي من قبل جان بينليفه من بين آخرين. بعد الحرب ، كان مؤسسًا مشاركًا مع Louis Daquin من التعاونية العامة للسينما الفرنسية 2 ، لإنتاج الأفلام الصعبة.

يأتي المشاهير إلى Liberation مع أحد الأفلام التي أنتجتها التعاونية ، La Bataille du rail من قبل René Clément (1946) ، بأسلوب وثائقي. في العام نفسه ، تضاعف النجاح مع La Belle et la Bête ، من قبل جان كوكتو ، بأسلوب رائع. متعاونه الرئيسي الآن هو كبير الكهربائيين لويس كوشيت ، الذي كان يعرف أنه مقاوم.

بدون تأثيرات مرغوبة ، ولكن دائمًا في خدمة المخرج ، لعب هنري ألكان قدرته على الانتقال من الواقعية إلى الشعر في Les Maudits الملعونون إخراج رينيه كليمنت (René Clément) ، 1947) ، وفي فيلم المخرج أندريه كايات "عشاق الفيرون (André Les Amants de Vérone Cayatte ، 1949) ، في (Marcel Carné) La Marie du port ، 1949) أو Une jolie jolie petite plage (Yves Allégret ، 1949) ، يكشف عن نفسه على أنه سيد التصوير بالأبيض والأسود. لم يأخذه الانتقال إلى اللون قصيرًا ، كما أوضحه أوسترليتز (Abel Gance ، 1960) أو La Princesse de Clèves (Jean Delannoy ، 1961).

التزامه لا ينتهي بالنجاح. مع ألبرت فيغير وماكس دوي ، أنشأ الاتحاد الآسيوي لكرة القدم وتولى مسؤوليات داخل اتحاد مخرجي الأفلام وفنيي الأفلام والتلفزيون ، وهو صندوق طوارئ.

في عام 1959 ، أنتج هو نفسه فيلمًا وثائقيًا ، L'Enfer de Rodin3. في عام 1986 ، قام بذلك مرة أخرى مع La Petite Danseuse بواسطة Degas. في عام 1987 ، قدم مساهمة أساسية

في نجاح فيلم أجنحة الرغبة Wings of Desire إخراج فيم فينדרز Wim Wenders. بعد ذلك بعامين ، وضع نفسه في خدمة IMAX لفيلم من إخراج بيير إتيكس مخصص لـ La Géode.

في أوائل السبعينيات ، من أجل التعويض عن عدم وجود دروس مسائية في IDHEC ، أنشأ هنري ألكان صفاً خاصاً حمل اسمه Cours Alekan ، الذي استضافته في البداية سيلفيا مونفورت في كاريه أو مربع(ساحة الفنون والآداب). ثم تم نقله إلى الحي اللاتيني ، إلى المعهد السمعي البصري ، شارع هنري باربوس Henri-Barbusse ، ثم إلى قصرشايو حيث توجد السينماتيك Cinémathèque du Palais de Chaillot ، ثم إلى ستوديو أكسيون Studio Action. الدورة ، التي تم استضافتها في نهاية مكتبة الأفلام في الحي اللاتيني ، والتي تم ربطها بجامعة نانثير وجوسيو ، انتهت في عام 2009.

أهم عمله كوزيت هاركورت لأسلوب ستوديو هاركورت 4.

مخترع عملية الإضاءة ، Transflex ، كرس نهاية حياته لإظهار تسليط الضوء على المدن ، مسارات الضوء.

شارك في لجنة تحكيم الأفلام الطويلة لمهرجان كان السينمائي 1983.

مشاركاً جداً في النقابية وتعليم السينما ، نقل في كتاب مرجعي مقارنته للضوء والأضواء والظلال ، والتي يعلق عليها في الفيلم لوران روث ، الأنوار والرجال (1986).

توفي هنري ألكان في 15 يونيو 2001 في أوكسير ، عن عمر اثنين وتسعين عاماً.

دفن في مقبرة مونتيبارناس (القسم 29 ، في المقبرة الصغيرة). سينما بولوني بيلانكور ، حيث عاش ، تحمل اسمه إلى اليوم.

الجوائز

• أفضل تصوير ، 1989 في جائزة NSFC - جوائز الجمعية الوطنية لنقاد السينما للفيلم: Der Himmel über Berlin

• أفضل تصوير ، 1988 في حفل توزيع جوائز نقاد السينما في نيويورك للفيلم: Dert Himmel über Berlin

• أفضل تصوير سينمائي ، 1988 في جوائز جمعية لوس أنجلوس لنقاد السينما للفيلم: Der Himmel über Berlin.

• جائزة أفضل تصوير 1987 في فيلم Deutscher Filmpreis (برلين) للفيلم: Der Himmel über Berlin

• أفضل تصوير عام 1982 في مهرجان جوائز سيزار الفرنسية Césars du Cinéma Français للفيلم: La Truite الترويته

الأعمال:

الأضواء والظلال ، La librairie du collector ، باريس ، 1984

بايا تصوير فيلم الحسنة والوحش ويوميته كمدبر تصوير في هذا الفيلم الشعاري ، La librairie du collector ، باريس ، 1992

الحياة الحية والخيالية ، سجلات رجل الصورة ، Source-La Sirène ، باريس ، 1999.

المصادر:

انظر الأعمال

نعي في التحرير ، 16 يونيو 2001 ، لوموند ، 17 يونيو 2001 ، إنسانية 18 يونيو 2001 ،

لقاءات مع هنري ألكان ، شتاء 2003

المقابلات في العدد 68 من Cinematographe (كان 1981 - مشغلي)

كاييه دي سينما عدد خاص عن راول رويز رقم 345 مارس اذار 1983

بوزيتيف ، عدد 286 ، كانون الأول 1984

بوزيتيف ، عدد 294/293 ، يوليو-أغسطس 1985

مولعا من الاتحاد الوطني للمعارض ، أرشيفات سين سان دينيس.

منشورات [تحرير | رمز التغيير]

• الأضواء والظلال (1984 ، إصدارات جامعي).

• الحسنة والوحش (Éditions du Collectionneur ، 1992).

• سؤال الأضواء بالتعاون مع روبرت دويزنو (Stratem ، طبعة 1993)

• الحي والخيالي. سجلات رجل الصور (Éditions La Sirène ، 1999).

• ليلة أخرى في باريس ، لارماتان ، 2000

أعمال مختلفة [تحرير | رمز التغيير]

بالتعاون مع Patrick Rimoux ، طور هنري ألكان في عام 1996 إضاءة أحد السلالم في شارع Chevalier-de-La-Barre في مونمارتر (باريس الثامن عشر). تم إنشاؤه من ألياف بصرية ، ويمثل هذا التثبيت الدائم الأبراج من 1 يناير إلى 1 يوليو.

المكافآت والجوائز

• جائزة سيزار لأفضل تصوير عام 1983 عن فيلم La Truite

ملاحظات ومراجع [تحرير | رمز التغيير]

1. CAT سوف تولد CATJC في عام 1944 إنتقل إلى المعهد العالي للدراسات السينمائية الإيديك IDHEC ، والتي سيشغل فيه هنري ألكان منصب نائب الرئيس لفترة طويلة

2. ↑ الجمعية التعاونية العامة [الأرشيف] على IMDB

3 - اليكان هنري (1909-2001). José-Louis ،and Bocquet (1962-....).، حي وخيالي ISBN 978-2-7103-9040-4 و X-9040-7103-2 ، OCLC 1127564310 ، اقرأ على الإنترنت [الأرشيف]]

4. ^ هاركورت ، خمسة وسبعون عامًا من الكلاسيكية [الأرشيف] في لو فيغارو في 10 سبتمبر 2009

انظر أيضًا [تحرير | رمز التغيير]

قائمة المراجع [عدل | رمز التغيير]

• مجهول ، "هنري ألكان كبير مشغلي" ، Téléciné ، رقم 95 ، باريس ، Fédération des Loisirs et Culture Cinématographique (FLECC) ، أبريل 1961 ، (ISSN 0049-) (3287)

• بيبير ألكسندر شواب ، هنري ألكان: L'Enfant des lumière ، Éditions Hermann ، 2012 ، p. (ISBN 2705683585)122

فيلموغرافيا [تحرير | رمز التغيير]

• لوران روث ، هنري ألكان ، أضواء ورجال (20 دقيقة) ، 1986: لقطة في أبريل 1984 في بولون ، هذه المقابلة تلتقط هنري ألكان وقت عودته إلى سينما المؤلف (آلان روبيه-غرييه ، راؤول رويز). وفيم فينדרز وجان ماري ستراب ودانييل هويليه) ونشر كتابه Des Lumières et des Ombres.

لمزيد من التفاصيل ، انظر ورقة البيانات والتوزيع

هنري ألكان ، أضواء ورجال هو فيلم وثائقي فرنسي قصير من إخراج لوران روث في عام 1985. وهو مقابلة مع هنري ألكان ، المصور السينمائي الذي يتجاوز عمله السينما الفرنسية في القرن العشرين .1

لقطة في أبريل 1984 في بولوني ، هذه المقابلة تلتقط هنري ألكان ، كبير مدراء تصوير أسطورة "الجودة الفرنسية" 2 ، عندما يعود إلى سينما المؤلف في أفلام سقف الحوت من إخراج راؤول رويز(En Rachâchant by Jean و Le Toit de la baleine by Raoul Ruiz - ماري ستراب ودانييل هويليه في 1982 ،السيرة الجميلة من إخراج آلان روب غرييه La Belle Captive by Alain Robbe-Grillet في 1983 ،أجنحة الرغبة من إخراج فيم فينדרز Les

Sum Of Lights and Shadows3 ، أطروحة فلسفية عن تصميم الإضاءة المنشور عام 1984. (Wim Wenders في 1987 ...) ونشر كتابه

نشأة الفيلم :

في أبريل 1984 ، اتصل لوران روث ، المخرج المبتدئ ، بهنري ألكان في منزله في بولون. والد أحد أصدقائه في البلدة ، اتصل به ليطلب منه النصيحة بشأن أول فيلم قصير له ، يتم تصويره في سان تروبيه في اليوم التالي. في محاولة لخلق الخيال ، أجاب ألكان "ابدأ بوضع جهاز عرض على الأرض". بمجرد اكتمال التصوير ، حيث كان لديه فيلم خام ويوم لتأجير المعدات: ثم يحسن تصوير هنري ألكان ، الأضواء والرجال 5.

في بداية الثمانينيات ، عاد مدير التصوير بعد اتهامه بأنه مغرور ويستتكف العمل مع المخرجين الشباب ، ووصف بأنه مهووس ، ورجل من الماضي وينتمي لعصر الاستوديوهات ، سفير "الجودة الفرنسية" الذي كرهته الموجة الفرنسية الجديدة التي قادت السينما الفرنسية منذ الستينيات ، ومع ذلك يعيد فرانسوا تروفو اكتشاف المسرح والاستوديو مع فيلم الميترو الأخير Le Dernier Métro وجان لوك غودار Jean-Luc Godard احتفى بالضوء الاصطناعي في السينما مع فيلم " شغف " Passion ، تم تصويره بالكامل في الاستوديو. ألكان يتحول إلى سلوكيات الثمانينيات في السينما الفرنسية التي خلفت عفوية الموجة الجديدة 7. في عام 1984 ، نشر كتاب مرجعي هو ، أضواء وظلال 3 ، عن شغفه بالضوء وعمله ، والذي تناوله في الفيلم الوثائقي المكرس له

صحيفة فنية [تحرير | رمز التغيير]

• العنوان: هنري ألكان ، أنوار ورجال

• الإدراك: لوران روث

• التحرير: آلان سانثيس ، ريتشارد بودونات

• التصوير الفوتوغرافي: صوفي مينتينيو ، إيزابيل كزاجكا

• مهندس الصوت: إيمانويل مينتينيو

• الإنتاج التنفيذي: Archibald Films ، Edmée Millot

• شركة إنتاج زميلة: Hugues Landry ، Inthemood ...

• بلد المنشأ: فرنسا

• التنسيق: 1.85: نسخة أصلية 16 مم أبيض وأسود. 2013: تمت إعادة تحويلها ورقمنتها في K2 (حسب Inthemood ... الإنتاج)

• النوع: وثائقي

• المدة: 20 دقيقة

مهرجانات [تحرير | رمز التغيير]

• 1986: مهرجان شالون سور سون

• 2009: Integrale Laurent Roth / Le Centquatre

• 2009: مهرجان الصور دي فيل / إيكس إن بروفنس

• 2015: لقاءات نورماندي الصيفية

فيلموغرافيا [تحرير | رمز التغيير]

• 1936: الحياة لنا جان رونوار

• 1937: الراقصة الحمراء لجون بول بولين

• 1940: توبي هو ملاك إيف إيغرييت

• 1940: مهاجر ليو جوانون

• 1940: موسيقو السماء لجورج لاقومب

• 1941: أعمى فينوس من هابيل غانس

• 1941: موكب في سبع ليال لمارك أليغرييت

• 1942: السكك الحديدية بقلم رينيه كليمنت

• 1944: Les Petites du quai aux fleurs للمؤلف مارك أليغرييت

• 1945: فنش في ملكية جان بول بولين

• 1946: معركة سكة حديد رينيه كليمنت

• 1946: الجمال والوحش بواسطة جان كوكتو

• 1947: لعنات رينيه كليمنت

• 1947: ضربات الشيطان بواسطة إدموند تي

• 1948: أنا كارنين (أنا كارنينا) لجوليان دوفيفيه

• 1949: شاطئ صغير جدًا من تأليف إيف أليغرييت

• 1949: عشاق فيرونا للمؤلف أندريه كاياتي

• 1950: لا ماري دو بورت بقلم مارسيل كارني

- 1950: تفاحي بقلم مارك جيلبرت سوفاجون
- 1951: جوليتت أو مفتاح الأحلام لمارسيل كارني
- 1951: رحلة هنري لافوريل إلى أمريكا
- 1951: باريس لا تزال باريس (Parigi è semper Parigi) ، لوسيانو إيמר
- 1952: ثلاث نساء من أندريه ميشيل
- 1952: رجل يدمر (إمباركو ميزانان) جوزيف لوسي
- 1952: الفاكهة المحرمة لهنري فيرنيل
- 1953: نهاية الحب عند فجر هنري كالف
- 1953: عندما قرأت هذه الرسالة من جان بيير ملفيل
- 1953: عطلة وليام ويلير الرومانية
- 1953: جوليتا لمارك أليغريت
- 1954: زوي بقلم تشارلز برابانت
- 1954: Les Impures بقلم بيير شوفالييه
- 1954: لا رين مارجوت جان دريفيل
- 1955: ميناء الرغبة إدموند ت
- 1955: فرو فرو بواسطة أوغوستو جنينة
- 1955: تعب الأبطال من إيف سيامبي
- 1955: أفضل جزء من إيف أليغريت
- 1956: أجر دينيس دي لا باتليير للخطيئة
- 1957: إحصار على ناغازاكي بقلم إيف شيامبي
- 1957: صباح مثل الآخرين بقلم يانيك بيلون
- 1957: حالة الدكتور لوران لجان بول لو شانوا
- 1957: كازينو باريس لأندريه هونيبيل
- 1958: Le Bourgeois gentilhomme لجان ماير

- 1958: طائرة ورقية من نهاية العالم بواسطة روجر بيغوت
- 1959: ساعة من اثنتي عشرة ساعة Géza von Radványi
- 1959: سر فارس إيون لجاكولين أودري
- 1959: زواج فيجارو من جان ماير
- 1960: الجوارب السوداء لتيرينس يونغ
- 1960: أوسترليتز لأبيل غانس
- 1961: قبل الإفطار لمخرج أرتور راموس (فيلم قصير)
- 1961: أميرة كليفر لجان ديلايوني
- 1962: Les Parisiennes من تأليف Michel و Claude Barma و Marc Allégret و Jacques Poitrenaud و Boisrond
- 1962: السكين في جرح اناتول لينفانك
- 1963: El otro Cristóbal لأرماند جاتي
- 1964: Le Récit de Rebecca بواسطة Paul Vecchiali (فيلم قصير)
- 1964: توبكابي جول جول داسين
- 1965: سيده L بقلم بيتر أوستينوف
- 1966: عملية الأفيون (الخشخاش زهرة أيضا) بواسطة تيرينس يونغ
- 1966: القصة الحقيقية الرائعة لإدي تشابمان (الصليب الثلاثي) لتيرينس يونغ
- 1967: فرساي لألبرت لاموريس (وثائقي)
- 1968: هنا والآن من قبل سيرج بارد
- 1968: مايرلينغ بواسطة تيرينس يونغ
- 1969: شجرة عيد الميلاد لتيرينس يونغ
- 1970: رجلين في حالة فرار (الأشكال في المناظر الطبيعية) لجوزيف لوسي
- 1971: شمس الأحمر تيرينس يونغ
- 1975: The Gangster Pépée (La Pupa del Gangster) من قبل جورجيو كابيناتي
- 1977: الظل والليل جان لوي لوكونتي

- 1978: انقسامات الطبيعة لراؤول رويز (فيلم قصير)
- 1979: La Dame de Monte-Carlo لدومينيك ديبلوش (فيلم قصير)
- 1981: لحياة شاننتال بيكولت (فيلم قصير)
- 1981: إقليم راؤول رويز
- 1982: بشراء جين ماري سترابوب ودانييل هويليه
- 1982: سقف الحوت لرؤيل رويز
- 1982: لا ترويت لجوزيف لوسي
- 1982: حالة الأشياء (Der Stand der Dinge) من تأليف ويم فينדרز
- 1983: حجر في فم جان لوي لوكونتي
- 1983: The B

هنري ألكان الأضواء والظلال

مدير التصوير فرنسي من الرواد المخضرمين ولد في 10 فبراير 1909 في باريس (فرنسا) ينحدر هنري ألكان من عائلة باريسية قديمة ، يهودية وعلمانية من أصل بلغاري، تميزت بعمق موقفها إزاء قضية دريفوس. شارك والده ، أرماند ألكان مهندس زراعي ومدير مختبر الأبحاث في الشركة العامة للسيارات في باريس ، في تأسيس رابطة حقوق الإنسان. تم تخفيض رتبة جده لأمه ، إيزيدور ماركس إسحاق ، وهو عسكري برتبة نقيب ، كعسكري من الدرجة الثانية بعد مشاركته في فضيحة دافع خلالها عن الكابتن دريفوس. استفاد الإخوة الثلاثة لهنري ألكان وأندريه وبيار وريموند ألكان من التعليم البرجوازي.

وتوفي في 15 يونيو 2001 في أوكسير (يون ، فرنسا) متزوج في الزواج الثاني من مساعدة المخرج ندى ستارسيفيتش . درس السينما في معهد باريس للبصريات وتابع دروس مسائية في المعهد الوطني للفنون والحرف. وتدرّب في باستوديوهات Pathé-Cinéma في Joinville-le-Pont. عمل ساعياً في البورصة ، ثم كعارض للدمى المتحركة مع شقيقه في مسرح الدمى Guignol في حديقة بوت شومو Buttes-Chaumont ، لكن طموحاته سرعان ما اتسعت وأصبح ، في عام 1928 ، مصور مساعد.

حاول بعناد متابعة مهنة كعامل. بين عامي 1929-1930 فقط تخلى نهائياً عن مسرح الأطفال وتحول للسينما وفي عام 1932 ، بعد أن أطلق سراحه من التزاماته العسكرية ، تمكن من الانضمام إلى استوديوهات بيلانكور لفترة طويلة كمساعد عامل. في العام التالي ، كان اللقاء مع المصور السينمائي

الألماني الكبير يوجين شفتان ، الذي لجأ إلى باريس ، علامة على مسيرته المهنية. كما أن قربه من المصور السينمائي الألماني المنفي (الذي كان هنري ألكان يطلق عليه دائماً "سيده") تنبئه أيضاً إلى مخاطر النازية . أصبح هنري ألكان مساعده وعمل جنباً إلى جنب معه في أعمال مثل العدو الرقيق La Tendre Ennemie إخراج ماكس أوفلس Max Ophüls (في عام 1934) ، ثم ، كمصور ، في فيلم رصيف الضباب Quai des brumes إخراج مارسيل كارنيه Marcel Carné (في عام 1938). عام 1932 ، أسس أحد قواعد نقابة فنيي الإنتاج السينمائي التي انضمت إلى CGT في عام 1936. وهكذا شارك ، نيابة عن العاملين المساعدين ، في صياغة الاتفاقات الجماعية الأولى لمهنته خلال إضرابات مايو ويونيو. خلال هذه الفترة ، أشار هنري ألكان إلى أنه كان بالفعل ناشطاً نشطاً في اليسار والنقابة والسياسة. وهكذا يشارك في المجموعة التي ناضلت، تحت قيادة جان رينوار ، عندما أخرج رينوار فيلم عن الحزب الشيوعي بعنوان ، "الحياة لنا " ويعرض الأفلام في المصانع والمتاجر المحتلة (بعد تجربة ناجحة في متاجر BHV). عضو في منظمة ثقافية اشتراكية "36 مايو" ورابطة حقوق الإنسان ، النقابي نقابة الـ سي جي تي ، هنري ألكان ويريد أن يكون رجلاً يسارياً و ذو ميول اشتراكية وسلمياً. كما أنه يحارب داخل منظمة مسالمة صغيرة تدعو إلى التفاهم بين الناس من أجل تجنب الحرب (والذي يتمثل نشاطه الرئيسي في نشر صحيفة اللجنة ، أرض الإنسان البشرية). في وقت لاحق ، سيبقى هنري ألكان دائماً مخلصاً لالتزاماته النقابية والسياسية ، المحددة خلال الجبهة الشعبية ، حتى لو تسبب ذلك في العديد من حالات الرفض في التوظيف.

نشبت الحرب ، هرب وانضم إلى استوديوهات فيكتوريا ، في نيس. هناك التقى مع مخرجين مثل إيف ألغريت Allégret ، جاكولين أودري وأبل غانس ، وتعاون في الأعمال كمدير للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي. شارك في عمل فيلم "توبي هو ملاك" (في عام 1941) للمخرج إيف أليغريت والذي يمثل بدايات هنري ألكان كمصور ومدير التصوير السينمائي. لسوء الحظ ، تم تدمير كل الفيلم في حريق ، و هناك عمله الرائع في أفلام مثل معركة السكة الحديد La Bataille du rail (1945) إخراج رينيه كليمنت René Clément، وفيلم " الحساء والوحش " La Belle et la Bête (1946) إخراج جون كوكتو Jean Cocteau، و عروس الميناء La Marie du port (1949) و Juliette ou la clef des dreamses (1950) إخراج مارسيل كارنيه ، الثمرة المحرمة Le Fruit défendu (1952) إخراج هنري فيرنوي Henri Verneuil، أوسترليتز Austerlitz (1960) إخراج آبل غانس Abel Gance، الشمس الحمراء Soleil rouge (1971) إخراج تيرنس يونغ Terence Young، الرصيف Le Territoire (1981) إخراج راؤول رويز أو حتى فيلم أجنحة الرغبة Les Ailes du Desire (عام 1987) من إخراج فيم فينדרز Wim Wenders وتبوأ مكانه كواحد من أعظم المصورين ومدراء التصوير السينمائيين الفرنسيين في عصره. في عام 1982 ، حصل هنري ألكان على جائزة سيزار César لأفضل تصوير للفيلم سمكة الترويت La Truite ، من إخراج جوزيف لوزي. وبعد بضع سنوات ، حصل على عدة جوائز لعمله في فيلم أجنحة الرغبة في Deutscher Filmpreis (برلين ، في عام 1987) ، في جوائز جمعية لوس أنجلوس لنقاد السينما (في 1988) ، في جوائز دائرة نقاد السينما في نيويورك (في 1988) وفي الجمعية الوطنية لنقاد السينما (عام 1989) ، فنان ذو مواهب متعددة ومتنوعة ، نشر هنري ألكان ، في عام 1998 ، كتاباً عن مقاربتة للضوء والذي سيظل مرجعاً في المجال الإضاءة السينمائية. كان هنري ألكان في وقت مبكر جداً حساساً للمشكلات الاجتماعية لمهنته (التي تأثرت بشدة بالبطالة) ، وبإنشاء مجموعة من المصورين والمساعدين

تم تحريكه على الجبهة الشرقية في عام 1939 (ضمن الخدمة السينمائية لوحدة مدرعة) ، وأخذ أسيرًا في 19 مايو 1940 وهرب على الفور ، وصل هنري ألكان إلى باريس بالدراجة ثم مر إلى المنطقة الحرة ، حيث انضم لأسرته في أوريلاك (والدته وابنته وزوجته الأولى). قضى هنري ألكان معظم السنوات الأولى من الحرب في نيس والمناطق المحيطة بها (باستثناء إقامة قصيرة في باريس حيث شارك في تصوير فيلم "توبي هو ملاك" من إخراج إيف إليغريت في عام 1941). بعد تسريحه ، عمل هنري ألكان في الاستوديوهات الفيكتورية (على سبيل المثال في إطلاق النار على أعمى فينوس إخراج أبيل غانس في عام 1940) وخاصة في المركز الفني والتقني للسينما الصغيرة (CATJC) التي ، على الرغم من وضعها تحت سلطة جمعية أمانة الدولة للتربية الوطنية والشباب في حكومة فيشي العديد من الشباب من السينما الذين أرادوا الهروب من STO أو الذين رفضوا العمل في منطقة يسيطر عليها الألمان. وهكذا شارك هنري ألكان في المقاومة ، من خلال جمع المعلومات ، ضمن مجموعة 14 تموز "Quatorze Juillet" التي ينتمي إليها أيضًا شقيقه ، بيير وأندريه ، والتي تأسست أيضًا في نيس. أثناء تصوير فيلم معركة سكة الحديد The Rail of the Rail (1942-1943) ، وهو فيلم قصير لرينيه كليمنت مكرس لحياة ميكانيكي وسائقه ، التقط هنري ألكان صوراً للمواقع الألمانية في مرسيليا التي تمكن من إيصالها إلى لندن ، عبر إسبانيا. بعد اعتقال شقيقه بيير (الذي تعرض للتعذيب على يد الجستابو ، تمكن من الفرار) ، ذهب هنري ألكان إلى اللجوء في أوكسير. إذا شارك ألكان في تحرير المدينة ، فقد تخلى بسرعة عن منصب مؤقت لمفوض الشرطة الذي أوكلته إليه مجموعات المقاومة ، وهو ما أعيق بشكل كبير بسبب الاعتقالات التعسفية الأولى.

من الناحية المهنية ، كانت سنوات ما بعد الحرب جيدة بالنسبة لهنري ألكان ، الذي أظهر ، كمدير تصوير رئيسي ، موهبة كبيرة وأعطى أهمية متساوية للضوء "الوثائقي" وللضوء "الفني" ، الذي عمل بجد على تطبيقهما في أعماله. كان مغرمًا بشكل خاص بالأخير ، أي بالضوء الفني ، لأنه غارق في ثقافة تصوير كلاسيكية وضعها الأساتذة الهولنديين في القمة. في عام 1946 ، أنجز هنري ألكان مهمة إضاءة فيلم معركة للسكك الحديدية إخراج رينيه كليمنت وفيلم جان كوكتو الحساء والوحش ، وكلاهما تم منحهما جوائز في مهرجان كان السينمائي. في ذلك الوقت ، كان ألكان عضوًا في مكتب اتحاد تقني الإنتاج السينمائي. توترات الحرب الباردة ، انقسام النقابات على المستوى الفيدرالي (الذي كان له تأثير ضئيل على عالم السينما) لم يؤثر على ولائه لـ CGT. في ربيع عام 1952 ، على سبيل المثال ، اتبع شعارًا نقابيًا لضرب إطلاق نار احتجاجًا على اعتقال جاك دوكلوس بعد المظاهرات الشيوعية ضد الجنرال الأمريكي ريدجواي. (الممثل الرئيسي للفيلم ، فرناندل ، وعد نفسه بعدم العمل مع أي من المهاجمين مرة أخرى). حتى عام 1968 ، كان هنري ألكان رئيسًا لاتحاد الفنانين. خلال مقاطعة مهرجان كان من قبل مخرجين مرموقين ، ستسلط مقالة في فيغارو الضوء على خلافات اتحاد المعارض مع هؤلاء المخرجين من خلال تسمية هنري ألكان (الذي سيدافع عنه اتحادهم) صراحة. خلال الانقسام النقابي لنقابة الفنانين في عام 1981 ، اختار ألكان أن يبقى مخلصًا لاتحاد المعارض و CGT. بعد ذلك ، وافق على رئاسة جمعية "تلك للسكك الحديدية" ، التي أنشأها عمال السكك الحديدية السينمائية الذين كانوا في المقام الأول نقابيين تابعين لنقابة السي جي تي cégétistes. على المستوى الفني والمهني ، يمكننا أن نرى أنه إذا تفوق ألكان كثيرًا في استخدام الألوان كما هو الحال في الأسود والأبيض (أنتج على سبيل المثال صورة سينمائية لأفضل جزء (1956) إخراج إيف إليغريت) ، وإغلاق الاستوديوهات ، والتطورات التي حدثت في السينما نتيجة وصول الموجة الجديدة في السينما في أواخر الخمسينات وبداية الستينات، الأمر الذي دفعه أكثر فأكثر إلى المشاركة في الإنتاج الأجنبي ،

المرموق في بعض الأحيان. على غرار ما فعله مصمم الديكور ألكسندر تراونر ، حرص ألكان على عدم التعاون مع المخرجين الأمريكيين الذين شاركوا في حملات مكارثي. في فرنسا ، على الصعيد المهني ، عانى ألكان من "عبور الصحراء" نسبيًا ، وخلال السنوات 1970-1980 ، كان صانع الأفلام على وجه الخصوص هم الذين استدعوه للعمل معهم مثل (راؤول رويز ، آلان روب غرييه ، جان ماري سراوب و دانييل هويليه ...). ساعد تعاونه مع المخرج فيم فينדרز Wim Wenders ، ولا سيما في فيلم " أجنحة الرغبة The Wings of Desire (1987) (الذي فاز به على جائزة الأوسكار) في إعادة اكتشاف موهبته وشارك أيضًا في شهرته ، والتي ساعد بها مساعده القديم والمخلص ، Louis لوي كوشيت.

من عام 1966 إلى عام 1968 ، كان رئيسًا لاتحاد تقنيي إنتاج الأفلام. في عام 1960 ، تم تعيينه في لجنة الموافقة على التصنيع باستخدام الحاسب الآلي. في عام 1975 ، أنشأ جمعية فنون وتقنيات السينما والتلفزيون. في المسرح ، سلط الضوء على العديد من المسرحيات مثل Intermezzo (1982) (جاك سيريز) أو مارسيل مارشال Question de géographie (مسألة جغرافية Marcel) (1984) (Maréchal). في عام 1989 ، أنتج فيلمًا متوسط الطول في Imax للسينما البانورامية في La Géode. في عام 1994 ، كلف بإضاءة صالة المعرض من قبل النحات أرمان ، تينيس دي ساموراوس ومعرض جان ميشيل فروين ، قاطرة للمستقبل. طلبت منه مدينة باريس أن يضيء خط مترو Butte Montmartre و Météor (1995). كما أنه مؤلف العديد من الكتب ، خاصة كتاب أضواء وظلال (1985) ، ومدير تصوير فيلم لجون كوكتو: الحساء والوحش.

أنتج هنري ألكان ، من بين آخرين ، فيلمًا قصيرًا جحيم رودان (L'Enfer de Rodin ، 1958) ، وشارك في العديد من البرامج التلفزيونية (من الخمسينيات إلى السبعينيات) بالإضافة إلى العديد من الحملات الانتخابية والخطب التي ألقاها فرانسوا ميتران (الذي منحه نوط شرف)؛ كما كتب ثلاثة كتب عن حياته المهنية ومهنته كمصور سينمائي ، بما في ذلك كتابه الرائع والمرجع الأساس لفن التصوير السينمائي " أضواء وظلال Des lumière et des ombres الرائع (1984). في يوغوسلافيا ، في مجموعة فيلم Abel Gance ، Austerlitz (1959) ، التقى هنري ألكان بالمرأة التي كانت ستصبح زوجته الثانية (Nada Alekan née Starcevic) الذي كان لديه منها ولدان تانغي بيرون).

من الحساء والوحش ، إخراج جان كوكتو ، إلى أجنحة الرغبة ، إخراج فيم فينדרز ، بين هنري ألكان والسينما ، هذه ستون سنة من قصة الحب والظلال والأضواء. إنه لرسالة حقيقية حول الضوء يدعوننا ، يشاركنا حياة من التأمل والتأمل في الإدراك بمرور الوقت للضوء ومضاعفته ، الظل ، وفقًا للوحات التي درسها والأفلام التي أنارها وأضاءها. يقدم لنا أحد أكبر مديري التصوير السينمائي في عالم ال ، وهو شاب أبدي لا يزال فنه حاضرًا ، في عمل أصبح كتابًا عبادةً ، رؤيته للظلال والأضواء وتأثيرهم على ظهور فيلم ، وأكثر من ذلك بكثير على حياتنا.

درس هنري ألكان في المعهد الوطني للفنون والحرف اليدوية ، ثم في معهد البصريات ، بينما تابع الدورات العملية في Pathé-Cinéma. عامل مساعد (بما في ذلك كبير مدراء التصوير يوجين شوفتان) في عام 1928 ، قاده تعاطفه النقابي مع الجبهة الشعبية إلى إنشاء رابطة من المشغلين المساعدين. ثم كان ، حتى عام 1940 ، مصورًا ثم المشغل الرئيسي.

منع من ممارسة مهنة مدير التصوير بموجب قانون وضع اليهود في حكومة فيشي ، أسس في كان في خريف 1940 المركز الفني والتقني للسينما الشابة 1 (CATJC) ، الذي تولى الشكل الترابط في نيس في مارس 1941 والذي يشمل يانك بيلون ، فيليب أغوستيني ، جاكلين أودري ، إيف بودرييه ، رينيه كليمنت ، بول جيلسون ، موريس لابرو ، توني لينهاردت ، جان لودز ، لويس بيج ، جورج رينيه ، كلود رينوار ، أندريه توماس. ..

في التحرير ، شارك في اللجنة الفنية العليا (CST) ، التي تأسست في سبتمبر 1944 في ماكس دوي من قبل جان بينليفه من بين آخرين. بعد الحرب ، كان مؤسساً مشاركاً مع Louis Daquin من التعاونية العامة للسينما الفرنسية 2 ، لإنتاج الأفلام الصعبة.

يأتي المشاهير إلى Liberation مع أحد الأفلام التي أنتجتها التعاونية ، La Bataille du rail من قبل René Clément (1946) ، بأسلوب وثائقي. في العام نفسه ، تضاعف النجاح مع La Belle et la Bête ، من قبل جان كوكتو ، بأسلوب رائع. متعاونه الرئيسي الآن هو كبير الكهربائيين لويس كوشيت ، الذي كان يعرف أنه مقاوم.

بدون تأثيرات مرغوبة ، ولكن دائماً في خدمة المخرج ، لعب هنري ألكان قدرته على الانتقال من الواقعية إلى الشعر في Les Maudits الملعونون إخراج رينيه كليمنت René Clément ، (1947) ، وفي فيلم المخرج أندريه كايات" عشاق الفيرون André Les Amants de Vérone (1947) ، Cayatte ، (1949) ، في La Marie du port (Marcel Carné) ، 1949 أو Une jolie jolie petite plage (Yves Allégret) ، 1949 ، يكشف عن نفسه على أنه سيد التصوير بالأبيض والأسود. لم يأخذه الانتقال إلى اللون قصيراً ، كما أوضحه أوسترليتز (Abel Gance ، 1960) أو La Princesse de Clèves (Jean Delannoy) ، 1961.

التزامه لا ينتهي بالنجاح. مع ألبرت فيغير وماكس دوي ، أنشأ الاتحاد الآسيوي لكرة القدم وتولى مسؤوليات داخل اتحاد مخرجي الأفلام وفنيي الأفلام والتلفزيون ، وهو صندوق طوارئ.

في عام 1959 ، أنتج هو نفسه فيلماً وثائقياً ، L'Enfer de Rodin3. في عام 1986 ، قام بذلك مرة أخرى مع La Petite Danseuse بواسطة Degas. في عام 1987 ، قدم مساهمة أساسية في نجاح فيلم أجنحة الرغبة Wings of Desire إخراج فيم فينדרز Wim Wenders. بعد ذلك بعامين ، وضع نفسه في خدمة IMAX لفيلم من إخراج بيير إتيكس مخصص لـ La Géode.

في أوائل السبعينيات ، من أجل التعويض عن عدم وجود دروس مسائية في IDHEC ، أنشأ هنري ألكان صفاً خاصاً حمل اسمه Cours Alekan ، الذي استضافته في البداية سيلفيا مونفورت في كاريه أو مربع(ساحة الفنون والآداب). ثم تم نقله إلى الحي اللاتيني ، إلى المعهد السمعي البصري ، شارع هنري باربوس Henri-Barbusse ، ثم إلى قصرشايو حيث توجد السينماتيك Cinémathèque du Palais de Chaillot ، ثم إلى ستوديو أكسيون Studio Action. الدورة ، التي تم استضافتها في نهاية مكتبة الأفلام في الحي اللاتيني ، والتي تم ربطها بجامعة نانثير وجوسيو ، انتهت في عام 2009.

ألمه عمله كوزيت هاركورت لأسلوب ستوديو هاركورت 4.

مخترع عملية الإضاءة ، Transflex ، كرس نهاية حياته لإظهار تسليط الضوء على المدن ، مسارات الضوء.

شارك في لجنة تحكيم الأفلام الطويلة لمهرجان كان السينمائي 1983.

مشاركًا جدًا في النقابية وتعليم السينما ، نقل في كتاب مرجعي مقارنته للضوء والأضواء والظلال ، والتي يعلق عليها في الفيلم لوران روث ، الأنوار والرجال (1986).

توفي هنري ألكان في 15 يونيو 2001 في أوكسير ، عن عمر اثنين وتسعين عاماً.

دفن في مقبرة موننتبارناس (القسم 29 ، في المقبرة الصغيرة). سينما بولوني بيلانكور ، حيث عاش ، تحمل اسمه إلى اليوم.

الجوائز

• أفضل تصوير ، 1989 في جائزة NSFC - جوائز الجمعية الوطنية لنقاد السينما للفيلم: Der Himmel über Berlin

• أفضل تصوير ، 1988 في حفل توزيع جوائز نقاد السينما في نيويورك للفيلم: Dert Himmel über Berlin

• أفضل تصوير سينمائي ، 1988 في جوائز جمعية لوس أنجلوس لنقاد السينما للفيلم: Der Himmel über Berlin.

• جائزة أفضل تصوير 1987 في فيلم Deutscher Filmpreis (برلين) للفيلم: Der Himmel über Berlin

• أفضل تصوير عام 1982 في مهرجان جوائز سيزار الفرنسية Césars du Cinéma Français للفيلم: La Truite الترويته

الأعمال:

الأضواء والظلال ، La librairie du collector ، باريس ، 1984

بايا تصوير فيلم الحساء والوحش ويوميته كمدبر تصوير في هذا الفيلم الشعري ، La librairie du collector ، باريس ، 1992

الحياة الحية والخيالية ، سجلات رجل الصورة ، Source-La Sirène ، باريس ، 1999.

المصادر:

انظر الأعمال

نعي في التحرير ، 16 يونيو 2001 ، لوموند ، 17 يونيو 2001 ، إنسانية 18 يونيو 2001 ،

لقاءات مع هنري ألكان ، شتاء 2003

المقابلات في العدد 68 من Cinematographe (كان 1981 - مشغلي)

كاييه دي سينما عدد خاص عن راؤول رويوز رقم 345 مارس اذار 1983

بوزيتيف ، عدد 286 ، كانون الأول 1984

بوزيتيف ، عدد 294/293 ، يوليو-أغسطس 1985

مولعا من الاتحاد الوطني للمعارض ، أرشيفات سين سان دينيس.

منشورات [تحرير | رمز التغيير]

• الأضواء والظلال (1984 ، إصدارات جامعي).

• الحساء والوحش (Éditions du Collectionneur ، 1992).

• سؤال الأضواء بالتعاون مع روبرت دويزنو (1993 ، طبعة Stratem)

• الحي والخيالي. سجلات رجل الصور (Éditions La Sirène ، 1999).

• ليلة أخرى في باريس ، لارماتان ، 2000

أعمال مختلفة [تحرير | رمز التغيير]

بالتعاون مع Patrick Rimoux ، طوّر هنري ألكان في عام 1996 إضاءة أحد السلالم في شارع Chevalier-de-La-Barre في مونمارتر (باريس الثامن عشر). تم إنشاؤه من ألياف بصرية ، ويمثل هذا التثبيت الدائم الأبراج من 1 يناير إلى 1 يوليو.

المكافآت والجوائز

• جائزة سيزار لأفضل تصوير عام 1983 عن فيلم La Truite

ملاحظات ومراجع [تحرير | رمز التغيير]

1. CAT سوف تولد CATJC في عام 1944 إنتقل إلى المعهد العالي للدراسات السينمائية الإيديك IDHEC ، والتي سيشغل فيه هنري ألكان منصب نائب الرئيس لفترة طويلة

2. ↑ الجمعية التعاونية العامة [الأرشيف] على IMDB

3 - اليكان هنري (1909-2001). José-Louis ، and Bocquet (1962-....). ، حي وخيالي (ISBN 978-2-7103-9040-4 و X-9040-7103-2 ، OCLC 1127564310 ، اقرأ على الإنترنت [الأرشيف])

4. ^ هاركورت ، خمسة وسبعون عامًا من الكلاسيكية [الأرشيف] في لو فيغارو في 10 سبتمبر 2009

انظر أيضًا [تحرير | رمز التغيير]

قائمة المراجع [عدل | رمز التغيير]

• مجهول ، "هنري ألكان كبير مشغلي" ، Téléciné ، رقم 95 ، باريس ، Fédération des
Loisirs et Culture Cinématographique (FLECC) ، أبريل 1961 ، ISSN 0049-
(3287)

• بيير ألكسندر شواب ، هنري ألكان: L'Enfant des lumière ، Éditions Hermann ،
2012 ، p. (ISBN 2705683585)122

فيلموغرافيا [تحرير | رمز التغيير]

• لوران روث ، هنري ألكان ، أضواء ورجال (20 دقيقة) ، 1986: لقطة في أبريل 1984 في بولون
، هذه المقابلة تلتقط هنري ألكان وقت عودته إلى سينما المؤلف (آلان روبيه-غرييه ، راؤول رويز).
وفيم فينדרز وجان ماري سترابود ودانييل هويليه) ونشر كتابه Des Lumières et des
.Ombres

لمزيد من التفاصيل ، انظر ورقة البيانات والتوزيع

هنري ألكان ، أضواء ورجال هو فيلم وثائقي فرنسي قصير من إخراج لوران روث في عام 1985.
وهو مقابلة مع هنري ألكان ، المصور السينمائي الذي يتجاوز عمله السينما الفرنسية في القرن العشرين
.1

لقطة في أبريل 1984 في بولوني ، هذه المقابلة تلتقط هنري ألكان ، كبير مدراء تصوير أسطورة
"الجودة الفرنسية" 2 ، عندما يعود إلى سينما المؤلف في أفلام سقف الحوت من إخراج راؤول
رويوز (Le Toit de la baleine by Raoul Ruiz و En Rachâchant by Jean - ماري
سترابود ودانييل هويليه في 1982 ، السيرة الجميلة من إخراج آلان روب غرييه La Belle
Captive by Alain Robbe-Grillet في 1983 ، أجنحة الرغبة من إخراج فيم فينדרز Les
Ailes du Désir من Wim Wenders في 1987 ...) ونشر كتابه Sum Of Lights and
Shadows3 ، أطروحة فلسفية عن تصميم الإضاءة المنشور عام 1984.

نشأة الفيلم :

في أبريل 1984 ، اتصل لوران روث ، المخرج المبتدئ ، بهنري ألكان في منزله في بولون. والد أحد
أصدقائه في البلدة ، اتصل به ليطلب منه النصيحة بشأن أول فيلم قصير له ، يتم تصويره في سان
تروبيه في اليوم التالي. في محاولة لخلق الخيال ، أجاب ألكان "ابدأ بوضع جهاز عرض على الأرض".
بمجرد اكتمال التصوير ، حيث كان لديه فيلم خام ويوم لتأجير المعدات: ثم يحسن تصوير هنري ألكان ،
الأضواء والرجال 5.

في بداية الثمانينيات ، عاد مدير التصوير بعد اتهامه بأنه مغرور ويستتكف العمل مع المخرجين الشباب
، ووصف بأنه مهووس ، ورجل من الماضي وينتمي لعصر الاستوديوهات ، سفير "الجودة الفرنسية"
الذي كرهته الموجة الفرنسية الجديدة التي قادت السينما الفرنسية منذ الستينيات ، ومع ذلك يعيد فرانسوا

تروفو اكتشاف المسرح والاستوديو مع فيلم الميترو الأخير Le Dernier Métro وجان لوك غودار Jean-Luc Godard احتفى بالضوء الاصطناعي في السينما مع فيلم " شغف " Passion ، تم تصويره بالكامل في الاستوديو. ألكان يتحول إلى سلوكيات الثمانينيات في السينما الفرنسية التي خلفت عفوية الموجة الجديدة 7. في عام 1984 ، نشر كتاب مرجعي هو ، أضواء وظلال 3 ، عن شغفه بالضوء وعمله ، والذي تناوله في الفيلم الوثائقي المكرس له

صحيفة فنية [تحرير | رمز التغيير]

• العنوان: هنري ألكان ، أنوار ورجال

• الإدراك: لوران روث

• التحرير: آلان سانثيس ، ريتشارد بودونات

• التصوير الفوتوغرافي: صوفي مينتينيو ، إيزابيل كزاجكا

• مهندس الصوت: إيمانويل مينتينيو

• الإنتاج التنفيذي: Archibald Films ،Edmée Millot

• شركة إنتاج زميلة: Hugues Landry ، Inthemood ...

• بلد المنشأ: فرنسا

• التنسيق: 1.85: نسخة أصلية 16 مم أبيض وأسود. 2013: تمت إعادة تحويلها ورقمنتها في K2 (حسب Inthemood ... الإنتاج)

• النوع: وثائقي

• المدة: 20 دقيقة

• مهرجانات [تحرير | رمز التغيير]

• 1986: مهرجان شالون سور سون

• 2009: Integrale Laurent Roth / Le Centquatre

• 2009: مهرجان الصور دي فيل / إيكس إن بروفنس

• 2015: لقاءات نورماندي الصيفية

• فيلموغرافيا [تحرير | رمز التغيير]

• 1936: الحياة لنا جان رونوار

• 1937: الراقصة الحمراء لجون بول بولين

- 1940: توبي هو ملاك إيف إيغرييت
- 1940: مهاجر ليو جوانون
- 1940: موسيقو السماء لجورج لاقومب
- 1941: أعمى فينوس من هابيل غانس
- 1941: موكب في سبع ليال لمارك أليغرييت
- 1942: السكك الحديدية بقلم رينيه كليمنت
- 1944: Les Petites du quai aux fleurs للمؤلف مارك أليغرييت
- 1945: فشل في ملكية جان بول بولين
- 1946: معركة سكة حديد رينيه كليمنت
- 1946: الجمال والوحش بواسطة جان كوكتو
- 1947: لعنات رينيه كليمنت
- 1947: ضربات الشيطان بواسطة إدموند تي
- 1948: أنا كارنين (أنا كارنينا) لجوليان دوفيفيه
- 1949: شاطئ صغير جدًا من تأليف إيف أليغرييت
- 1949: عشاق فيرونا للمؤلف أندريه كياتي
- 1950: لا ماري دو بورت بقلم مارسيل كارني
- 1950: تفاحي بقلم مارك جيلبرت سوفاجون
- 1951: جوليبب أو مفتاح الأحلام لمارسيل كارني
- 1951: رحلة هنري لافوريل إلى أمريكا
- 1951: باريس لا تزال باريس (Parigi è semper Parigi) ، لوسيانو إيמר
- 1952: ثلاث نساء من أندريه ميشيل
- 1952: رجل يدمر (إمباركو ميزانان) جوزيف لوسي
- 1952: الفاكهة المحرمة لهنري فيرنيل
- 1953: نهاية الحب عند فجر هنري كالف

- 1953: عندما قرأت هذه الرسالة من جان بيير ملفيل
- 1953: عطلة وليام ويلير الرومانية
- 1953: جوليتا لمارك أليغريت
- 1954: زوي بقلم تشارلز برابانت
- 1954: Les Impures بقلم بيير شوفالييه
- 1954: لا رين مارجوت جان دريفيل
- 1955: ميناء الرغبة إدموند ت
- 1955: فرو فرو بواسطة أوغوستو جنينة
- 1955: تعب الأبطال من إيف سياميبي
- 1955: أفضل جزء من إيف أليغريت
- 1956: أجر دينيس دي لا باتليير للخطيئة
- 1957: إعصار على ناغازاكي بقلم إيف شياميبي
- 1957: صباح مثل الآخرين بقلم يانيك بيلون
- 1957: حالة الدكتور لوران لجان بول لو شانوا
- 1957: كازينو باريس لأندرية هونيبيل
- 1958: Le Bourgeois gentilhomme لجان ماير
- 1958: طائرة ورقية من نهاية العالم بواسطة روجر بيغوت
- 1959: ساعة من اثنتي عشرة ساعة Géza von Radványi
- 1959: سر فارس إيون لجاكولين أودري
- 1959: زواج فيجارو من جان ماير
- 1960: الجوارب السوداء لتيرينس يونغ
- 1960: أوسترلنيز لأبيل غانس
- 1961: قبل الإفطار لمخرج أرتور راموس (فيلم قصير)
- 1961: أميرة كليفر لجان ديلانوي

- 1962: Les Parisiennes من تأليف Michel و Claude Barma و Marc Allégret و Jacques Poitrenaud و Boisrond
- 1962: السكين في جرح اناتول لينفانك
- 1963: El otro Cristóbal لأرماند جاتي
- 1964: Le Récit de Rebecca بواسطة Paul Vecchiali (فيلم قصير)
- 1964: توبكابي جول جول داسين
- 1965: سيده L بقلم بيتر أوستينوف
- 1966: عملية الأفيون (الخشخاش زهرة أيضا) بواسطة تيرينس يونغ
- 1966: القصة الحقيقية الرائعة لإدي تشابمان (الصليب الثلاثي) لتيرينس يونغ
- 1967: فرساي لألبرت لاموريس (وثائقي)
- 1968: هنا والآن من قبل سيرج بارد
- 1968: مايرلينغ بواسطة تيرينس يونغ
- 1969: شجرة عيد الميلاد لتيرينس يونغ
- 1970: رجلين في حالة فرار (الأشكال في المناظر الطبيعية) لجوزيف لوسي
- 1971: شمس الأحمر تيرينس يونغ
- 1975: The Gangster Pépée (La Pupa del Gangster) من قبل جورجيو كابيتاني
- 1977: الظل والليل جان لوي لوكونتي
- 1978: انقسامات الطبيعة لراؤول رويز (فيلم قصير)
- 1979: La Dame de Monte-Carlo لدومينيك ديوش (فيلم قصير)
- 1981: لحياة شاننتال بيكولت (فيلم قصير)
- 1981: إقليم راؤول رويز
- 1982: بشراء جين ماري ستراب و دانيل هويليه
- 1982: سقف الحوت لرؤيل رويز
- 1982: لا ترويت لجوزيف لوسي
- 1982: حالة الأشياء (Der Stand der Dinge) من تأليف ويم فينדרز

• 1983: حجر في فم جان لوي لوكونتي

• The B :1983

مقابلة مع هنري ألكان

عندما ذهبنا لمقابلة هنري ألكان عن عمله مع المخرج الفرنسي من أصل شيلي راؤول رويز ، كان ذلك بقصد عدم الالتزام بالعموميات بخصوص استخدام الضوء والإنارة في السينما ولكن فقط الخوض في التفاصيل والأساسيات الملموسة لهذا العمل المهني الساحر. تساءلنا عما إذا كان سيقبل برفع زاوية من الحجاب الذي يغطي عمله ويوضح لنا بضع نقاط محددة ، السرية أو الخافية من " المهنية الدقيقة التي تبحث في سر مهنة إدارة التصوير والتحكم بالضوء والإنارة السينمائية المحترفة". اتخذ هذا الاجتماع منعطفًا تجاوز توقعاتنا. حصلنا منه عملياً على شرح وافي لقطة بلقطة ، مع كرم تعليمي بلا تحفظ. فقد بدأ يتحدث إلينا عن عمله في أفلام رويز ، وكان كلامه مدعوماً بمخططات ورسوم توضيحية وستوري بورد . في الواقع ، لكل "لقطة صعبة" - كانت تلك التخطيطات والرسوم التحضيرية هي التي تسعف ألكان ، بعد 40 سنة من بدايته في المهنة ، وعمله مع الأكثر ابتكاراً وخلقاً وألمعية من صانعي الأفلام الشباب - يستعد لعمله لليوم التالي برسم دقيق حيث يقوم بإعداد جهاز الإضاءة اللازم و الإنارة المطلوبة للمؤثرات الخاصة. يأتي سحر الوهم بثمن الدقة لهذا الحرفي. هذه هي الدفاتر الثمينة التي كان يتصفحها معنا ... دفاتر الملاحظات مفروشة أمامنا قبل البدء بالمقابلة.

كاييه دي سينما : هل يمكنك أن تخبرنا كيف التقيت براؤول رويز ؟

هنري ألكان. تم ذلك بفضل زميل وصديق هو مدير التصوير السينمائي ساشا فييرني. قال لي ساشا ذات يوم: "ألكان ، أنا لست حراً ، هل يمكنك أن تحل مكاني مع راؤول رويز ، المخرج التشيلي الذي يعيش في فرنسا منذ عدة سنوات ، والذي أعمل معه عادةً." يجب أن أشيد بساشا فييرني لأنه من النادر أن يضع مدير التصوير أحد زملائه على اتصال مع المخرج الذي يعمل معه عادةً. كان موقفه هذا ينبئ عن ثقة كبيرة ويظهر تعاطفاً كبيراً وصدقة عظيمة بيننا. منذ ذلك الحين ، يجب أن أقول إن الظروف سمحت لي ، في كل مرة يكون فيها ساشا فييرني منشغلاً بفيلم آخر مع مخرج آخر ، تتوفر لي الفرصة لإعادة العمل مع راؤول رويز الذي ، بالنسبة لي ، هو مخرج استثنائي للغاية وله بصمة وجودة متميزة. أعتقد أنه يمكنني أن أقول بسهولة إلى حد ما بأنه في وقت لاحق سيتم تصنيفه من بين عمالقة الإخراج. هل رأيت فيلم "انقسامات الطبيعة؟" أعتقد أن راؤول قبل هذا العمل لأنه لم يكن هناك مخرج تليفزيوني يريد القيام به. بدا لهم هذا الفيلم أكثر من أن يكون فيلماً سياحياً. قال الجميع:

"أوه! وم أن قصر تشامبوردار صار معروفاً ومكرراً. لقد كان لدينا ما يكفي من الأفلام ومللنا منه خاصة تلك التي تدور حول القلاع والقصور والنزهات! ولكن مع راؤول ، اتخذ المشروع على الفور بعداً آخر. لقد عثرت على بطاقة بريدية لتذكيرك بوجود تأثيرات متنوعة للشمس.

لقد راقبت ودونت بدقة شروق الشمس ، والساعات ، ووقت الاستراحة وزمن التعريض عند شروق الشمس. أدركت أنه في يونيو حزيران، لم يكن هناك فقط ، كما هو الحال دائماً ، جميع الظواهر المعقدة

التي ترافق صعود النهار ، وإنارة السماء وجمال الألوان التي تتغير دقيقة تلو الأخرى (من حيث المهنة نقول أن درجة حرارة لون الشمس تتغير) ، بل وأيضاً أن كثافة الشمس تتضاعف كل خمس دقائق ، مما تسبب في مشاكل فنية وتكنيكية. كانت المشاكل الفنية أيضاً معقدة للغاية ، لأن راؤول قد صاغ السيناريو ليس كفيلاً سياحياً عادياً ، بل فيلماً غارقاً تماماً في الخيال. هذه هي الطريقة التي أعمل بها. دائماً ما أقوم بوضع خطة صغيرة للمكان الذي يجب أن تصور فيه ، ثم أشرح للكهربائيين وللعمال ، بعد التفكير في زاوية الكاميرا ، كيفية وضع أجهزة الإنارة. عندما أجد المستندات والوثائق، أضعها موضع التطبيق، وعندما لا يكون لدي أي وثائق ، ألتقط الصور. اتضح أنه مع راؤول رويز Ruiz ، كانت المشاكل المطروحة معقدة للغاية ، بسبب المؤثرات الخاصة. في إحدى اللقطات، على سبيل المثال ، أردنا أن نظهر ما يجري في رأس فرانسوا الأول. لقد وجدنا تمثلاً جميلاً للغاية ، وهو تمثال نصفي لفرانسوا الأول ، والذي قمنا بنقله إلى مكان التصوير بتفويض لطيف من الحراس ، وشرعت في جميع أنواع التزييف بمرأة مزدوجة والابتكار والارتجال كي أتمكن من جعل فرانسوا الأول موجوداً أو حاضراً أمام الكاميرا ، ثم يبدو كأنه يتلاشى لإفساح المجال لصورة قصر شامبورد Château de Chambord. بالضبط كما لو كان فرانسوا الأول تخيل قصره المستقبلي.

كاييه دي سينما. كل هذا في لقطة واحدة؟

هنري ألكان. نعم ! المثير للاهتمام في راؤول هو أن هذه المؤثرات الخاصة ليست مؤثرات خاصة معدة مسبقاً يتم تنفيذها في المختبر ، مؤثرات خاصة مصممة علمياً ، ولكن على العكس هي مؤثرات خاصة تقوم بها في الموقع ، مع كل شيء ما يتضمن ذلك من التعديلات والاختراعات والابتكارات التي تفرضها اللحظة أثناء التصوير.

كاييه دي سينما: أليس من الصعب التخيل والتحكم عند القيام بذلك أثناء التصوير. على سبيل المثال ، هذه اللقطة ، هل يمكن لراؤول رويز رؤيتها في لحظة التصوير؟

هنري ألكان. نعم ، لأننا نقوم بالتدريبات. تقع الكاميرا هنا وبالتالي يتم وضع عين المصور وعين المخرج في لحظة معينة في محور الكاميرا ، إذا لزم الأمر النظر من خلال العدسة وأثناء التمرين ، أقترح عليه وهو يتأمل ويتمعن بسرعة ، يقتنع أو لا يقتنع، (أحب العمل كثيراً مع راؤول رويز لأنه مخرج يتمتع بمرونة العقل يتعاطى ويتعامل ويتقبل الفكرة المطروحة عليه، ينظر للمصور ومدير التصوير فنستنتج أنه يسعى لمحاولة تحقيقها ، حتى لو كان ذلك يعني إدراكها وإنجازها مع تعديلات). في الحالة التي تثير اهتمامنا ، كانت هناك كاميرا ، ومرآة بإطار ذهبي تعكس تمثال نصفي لفرانسوا الأول. ثم تضاء بروجيكتورات الإضاءة وتضيء التمثال النصفي ، وفي مرحلة ما رتبنا أن تنطفئ الأضواء على التمثال النصفي ونشعل أجهزة إنارة أخرى أي بروجيكتورات أخرى لإضاءة صورة لقصر دي شامبورد. باختصار ، لدينا طباعة متراكبة أو عملية مزج surimpression، ولكنها طباعة متراكبة بطيئة محسوبة وليست ميكانيكية ، إذا أردت ، طباعة متراكبة يتم تعديلها وفقاً للشعور الذي لدينا للصورة التي تظهر. كانت حيلة لطيفة.

كاييه دي سينما: يمكن أن نرى الديكور في الخلف ...

هنري ألكان. نعم ، يظهر الديكور في مرحلة ما بالشفافية. كان التمثال كله محاطاً بالدخان الذي مسح الصورة في وقت ما وبطريقة فنطازية نوعاً ما. كانت خدعة تصويرية جميلة ومؤثر بصري جميل..

كاييه دي سينما: لكن القيام بالتأثيرات الخاصة عند التصوير هو أمر نادر للغاية هذا الذي فعلته مع راؤول مرة أخرى.

هنري ألكان. أعتقد أنها حالة استثنائية ببساطة لأنه يوجد نقص أو افتقاد للمخيلة لديفي معظم المخرجين اليوم ، الذين لا يعتقدون أنه يمكنهم استخدام ما يجعل الصورة غير عادية أو استثنائية وخارقة للعادة في السينما : نظام المؤثرات الخاصة. لأنه في النهاية ، هو الفن الوحيد في رأيي حيث يمكننا تقديم عنصر غير عادي تمامًا وإلا فإنه غير موجود ، باستثناء المراحل المسرحية مع الأساليب القديمة للاستحضار. فقط السينما يمكنها أن تعطينا صورًا معقدة ولدت بالكامل من خيال المبدعين. إذا لم يكن هناك مبدعون خلاقون، فلن تكون هناك سينما بعد الآن. يجب عليك العودة إلى ميلييه Méliès لتجد في السنوات الأولى من السينما شخصًا موهوبًا يمثل هذا الخيال الذي اخترع مؤثرات خاصة. إلى جانب ذلك ، فإن كل هذه المؤثرات الخاصة مستمدة من جورج ميلييه. مع التحسينات والتغييرات ، ولكن بالنسبة للجزء الأكبر من عملية الإبداع ، إنها Méliès.

ما يهمني أكثر في المؤثرات الخاصة ليس اختبار تأثير خاص واقعي ، بل على العكس من ذلك ، هو محاولة ترك الواقعية ، ودخول النظام الخيالي أو الولوج إلى نظام المخيلة.

كاييه دي سينما: قام ميلييه Méliès بخدعه ومؤثراته الخاصة أثناء التصوير ...

هنري ألكان. على وجه التحديد. قام ميلييه بتحقيق مؤثرات خاصة على نحو مباشر ، أثناء التصوير ، وأعتقد أننا فقدنا ذلك لسببين. الأول هو أن مصنعي الكاميرات أرادوا تبسيط الميكانيكا لدرجة أن الكاميرات الحالية لم تعد تسمح لك بالقيام بالمؤثرات الخاصة التي فعلناها عندما كنت مساعدًا شابًا. لأن كل الخدع تتم على الكاميرات. كاميرا ديبري ، و كاميرا ايكليير تسمحان - بعمل التلاشي الفوري ، والمزج والتراكب الطباعي والعودة إلى الخلف ،

كاييه دي سينما: الآن لم يعد بإمكاننا إرجاع الفيلم الخام إلى الوراء في الكاميرا وإعادة تعريضه بلقطات جديدة فوق اللقطات السابقة...

هنري ألكان. لم تعد هناك كاميرا ، أو قد تكون هناك الآن كاميرا واحدة تسمح لك بالعودة إلى الوراء وإعادة لف الفيلم الخام . بالنسبة لي ، كان تخلي الصناعيين عن الكاميرات التي تسمح بتنفيذ مؤثرات خاصة كارثيًا. ثانيًا ، لم يعد هناك تدريب وتأهيل مهني من هذا النوع. لم تعد هذه المدرسة في العمل والتدريب ميدانيًا حيث تعلمنا ، مع مصور سينمائي ، والقيام بمؤثرات خاصة. لم يعد موجودًا أو أصبح نادرًا جدًا. أحاول الاستمرار قليلاً. راؤول هو مخرج يحاول تجسيد كل ما يدور في رأسه بكاميرا ومرايا وتأثيرات ضوئية لم يعد أحد يستخدمها.

كاييه دي سينما: لأنه أيضًا من أوائل من تركوا هذه الموضة التي استمرت لمدة عشرين عامًا من الضوء الطبيعي ، من بين كل ما جلبته الموجة الجديدة قليلاً ، والذي بدأنا في مغادرته الآن ، مع فكرة أن الضوء يمكن بناؤه وخلقه أيضًا.

هنري ألكان. تعيدني إلى موضوع يهمني كثيرًا. فيما يتعلق بتدخل الضوء ، ندرك أنه يجب ألا نحاول فقط إعطاء صورة مرئية جسديًا ، ولكن صورة قادرة عقليًا ونفسيًا على قيادة المتفرج إلى مجال آخر غير المجال المبتذل والمألوف. والعرف السائد. الآن نعود إلى الأضواء التي تم إنشاؤها وفقًا لموضوع ما. وليس فقط على أساس ما ينبغي إظهاره. صحيح أنه في وقت الموجة الجديدة ، كنا نميل إلى القول أننا لا "ننير قدر المستطاع بل كما نريد ، ولدينا صورة صالحة جسديًا." "

كايبه دي سينما: أو نقلد الضوء الطبيعي.

هنري ألكان. أعتقد أن هذا يرجع إلى أن السينما كانت أو لا تزال في تيار من الثيمات و الموضوعات الطبيعية وليس الموضوعات التي ولدت من خيال المؤلفين. لم نعد نصنع أفلامًا خيالية ، مثل " الحساء والوحش " على سبيل المثال ، لا أرى في العالم مؤلفًا يعالج موضوعًا مشابهًا. فيلم كوبولا ، " واحد من القلب " ، على سبيل المثال ، منحني فرحة كبيرة من حيث اللون والتفسير والتمثيل . ها هو أخيرا مخرج يجرؤ على مهاجمة الطبيعي للدخول إلى طريق أخرى! قد لا يكون الفيلم حقق نجاحًا تجاريًا ، كان ذلك متوقعًا. في كل تاريخ الفن ، وليس فقط في السينما ، يمكننا القول أن هؤلاء الفنانين لم يتبعوا. لكن بعد فترة عدة السنوات ، ندرك أن هؤلاء الفنانين كانوا متقدمين على زمنهم ، وأنهم جلبوا شيئًا مهمًا وما كان خارجًا تمامًا عن الوقائع السائدة ، لذا فقد انتقادهم بشدة الأمر الذي بدا على أنه شيء مهم جدًا للتقدم في فنهم. إذا أحببت ، سنعود إلى Château de Chambord. مرة أخرى ، كانت خدعة صعبة للغاية تلك التي طلبها مني راؤول في الكنيسة. الإضاءة مع كل الصعوبات الموجودة عندما لا يكون لديك الكثير من المنظور والمساحة المكانية أو الامتداد المكاني اللازم ولا يمكنك وضع أجهزة الإنارة والبروجكتورات في أي مكان يناسبك كما هو الحال في الاستوديو. المثالية بالنسبة لي هي القيام بمؤثرات خاصة في الاستوديو. لقد طلب مني أن أعبر عن مرور الوقت في هذه الكنيسة. كيفية تحديد مرور الوقت في لقطة ثابتة إن لم يكن بنوع من الإزاحة للضوء كما لو أن الضوء الشمسي اجتاز هذه المساحة. في مرحلة ما خلال مسار ضوء الشمس هذا ، أراد أن يثير مظهرًا من خلال الطباعة الفوقية المباشرة لرأس الغزلان. بواسطة مرآة شبه عاكسة ، مع تجهيزات كاملة لأننا كنا في وضوح النهار وليس في ظلام الاستوديو ، كان من الضروري إظهار رأس الغزلان هذا الذي يضاء من البروجكتورات. لقد قضينا يومًا كاملاً لإعداد وتنفيذ ذلك.

كايبه دي سينما: يوم كامل لعمل هذه اللقطة ؟

هنري ألكان. نعم. ولكن يجب القول أن راؤول يدرك تمامًا العمل والصعوبات التي يمثلها. يعرف الوقت الذي يستغرقه ولا يقيس توزيع الوقت إلى ساعتين أو ثلاث ساعات. هذا مهم للغاية لأنه في بعض الحالات ، يكون من المستحيل تنفيذ ما يدور في رأس المخرج. نظرًا لأن هذه ليست حيلة علمية ، لا يمكننا القول أننا سنفعلها بهذه الطريقة في دقيقة واحدة. .

كايبه دي سينما: هناك القليل من التجربة والخطأ والتركيز.

هنري ألكان: يمكن أن يستغرق ساعة أو يوم.

كايبه دي سينما: هل تصور عدة مرات اللقطة ؟

هنري ألكان. بشكل عام لا ، مرة واحدة أو اثنين. في بعض الأحيان نضع اثنين أو ثلاثة عندما نتمكن من تكرارها وأحياناً تكون فريدة من نوعها أي لقطة وحيدة، عندما تصور على سبيل المثال صورة صورة من الجليد الذائب على النافذة. مع راؤول ، نحضر جميع المواد الهامة ، لذلك أفضل التصوير معه في الاستوديو على التصوير في الخارج في الديكور الطبيعي لأنه لا يمكن أن يكون هناك ارتجال في الخارج. نحن بحاجة إلى جميع المعدات في متناول اليد. أحياناً ننسى أو نحتاج إلى شيء صغير ، وإذا كنا على بعد كيلومترات من مدينة أو بازار لشراء شئيين أو ثلاث أشياء لا أهمية لها ، فلا يمكننا فعل . ولكن الأكثر تعقيداً هو المؤثرات الخاصة بالخارج. قال راؤول فجأة: "أود أن أحصل على ثلاث شمس" - التي قلناها إلى اثنين إلى جانب (يضحك): لماذا لا ، هناك الشمس الحقيقية ثم الشمس الزائفة. لا يزال وجود شمس في المشهد صعباً للغاية. من الواضح أننا نحصل عليه مع المرايا. ولكن بما أننا لسنا سادة شروق الشمس وغروبها ، يجب أن نكون حذرين للغاية ، في اليوم الأول ، أن يستقر الفريق للحصول على الشمسين مع القصر في المشهد.

أكثر ما وجدته استثنائية هو أنني قمت مؤخراً بإعادة قراءة كتاب قرأته في طفولتي بعنوان "علم الفلك الشعبي لعالم الفلك العظيم كامى فلاماريون" ، كتاب كتب قبل أكثر من مائة عام ، وقد وجدت فصلاً هناك حيث يتحدث عن ثلاث شمس موجودة في الكون على بعد مئات الآلاف من السنين الضوئية والتي لا يمكن للمرء أن يلاحظها. لا أعرف أكثر من ذلك إذا لم يولد من خيال كامى فلاماريون. يصف كيف تكون الكواكب التي تنجذب عند مسافات رائعة مضاءة بثلاث شمس ، لكل شمس درجة حرارة لون مختلفة. هذا يعني أنه سيكون لدينا كواكب (تخيل الأرض) تضاء بثلاث شمس ، إحداها حمراء ، والأخرى صفراء والأخرى خضراء ، لأن هذه الشمس الثلاث ، لم تلد في نفس الوقت بدرجات حرارة ألوان مختلفة. وقلت لنفسى: إنه أمر استثنائي ، يطرح راؤول مشكلة ولدت تمامًا من مخيلته ، والتي تستند على أساس حقيقي. من الرائع أن هذا الشعر يجد صدى في الواقع.

في فيلم الرصيف Le Territoire ، حاولت استخدام عمليات تبديل الألوان باستخدام عملية جديدة أسميها trans color والتي أحاول تطويرها حاليًا. وتتمثل وظيفتها دائمًا في محاولة الحصول مباشرة على تأثيرات ألوان الكاميرا التي يتم فرضها على اللون في المناظر الطبيعية. بمعنى آخر ، يتم تعديل المناظر الطبيعية كما تظهر أمام العدسة بواسطة مرشحات ملونة أقوم بدمجها وإضافتها مع إضاءة معينة مباشرة على الطبيعة. لسوء الحظ في Le Territoire ، لم تكن لدينا نفس الحرية تمامًا كما هو الحال في إنقسامات الطبيعة Les Divisions de la Nature. وفي مرحلة ما وصلنا إلى نهاية الميزانية ولم يكن لدي الوقت أو الوسائل المالية القدرة على محاولة تطبيق تأثيرات خاصة معقدة. معظم المناظر الطبيعية التي رأيتها في Le Territoire هي تأثيرات ذات تأثير مرآة ، تأثيرات مع أنظمة بصرية تضاف إلى العدسة أو مع زجاج مشوه. نستخدم الزجاج المعدني المرن الذي نقوم بتشويبه. لقد أغلقنا جيفري كيم بالكامل في المرايا ، كان الأمر مثيراً للاهتمام وليس سهلاً لأنه لم يكن هناك أي طريقة تقريباً لإضاءته غير هذه.

كاييه دي سينما : أثناء التصوير ؟ هل الـ trans color المتحرك متجانس بالضرورة على كامل سطح الصورة؟

هنري ألكان. آه لا ! لا لا ! يمكنني أيضًا أن أحصل على نوع من التسرع. ليس بالضرورة لوتًا. أراد راؤول غابة تتحول إلى اللون الذهبي إذاً كان ينبغي اللجوء إلى السحر. يجب أن يقال أنه لا يوجد

بروجيكتور يوفر الضوء الذهبي. يمكنك الحصول على بروجيكتورات ملونة ، أصفر ، برتقالي ، لكن ذهبي ، لا. أخيراً ، اضطررت إلى صنع أشجار من الورق المطلي بالذهب الذي كان يمكن فرضه على الأشجار التي تراها من خلال العدسة. ولكن عندما حاولت عدة أيام متتالية لجعل لعبة القطع الصغيرة هذه ، لاحظت أولاً استحالة وضع أشجار ورقية مترابطة بشكل مثالي على أشكال معقدة ، وأنه سيكون من الرائع أن تصنع فقط تألق ذهبي على الأشجار. لسوء الحظ كانت قصيرة جداً. إنه مشهد موجود في الفيلم ونراه، لكنني قمت بتصوير قطعة اختبار على بعد أمتار قليلة ، ذات مساء عندما كان لدي فريق صغير. كانت هناك كل الكوارث ، كانت هناك رياح ، كانت هناك أشكال سوداء فقط لأنها كانت تصور أثناء الليل ، وكان لا بد من يكون لديناك مخمل أسود كبير لتجنب الانعكاسات الطفيلية غي المرايا، كان لدي القليل من البروجيكتورات والقليل من الكهربائيين إضاءة غابة ، لم تكن عندي مساعدة ، والحال أن السينما هي عمل جماعي وإذا كنا وحدنا لا نستطيع أن نفعل شيئاً وتطلب التنفيذ الليل بأكمله. وعند الساعة العاشرة ليلاً قال فريق الكهرباء والمعدات أو الآليات يا سيد ألكان علينا أن نعود إلى بيوتنا لدينا عمل غداً صباحاً ويجب أن نتوقف. فاكثفت بتصوير بضعة لقطات لغابتي الذهبية الاصطناعية وأشجاري الصغيرة الذهبية التي تتطاير في الريح والتي كانت مثبتة بماسكات على خلفية سوداء ولقد قرر راؤول الاحتفاظ بها داخل الفيلم في المونتاج وتأسفت أنني لم استطع سوى عمل تجربة صغيرة فقط ولم أمضي للنهاية في محاولتي لأنني أعتقد أن لنتيجة كانت ستكون جميلة جداً إنها غابة ذهبية.

كان علي تجنب الانعكاسات الطفيلية في المرايا ، كان لدي عدد قليل جداً من أجهزة الإنارة وعدد قليل جداً من الكهربائيين لإضاءة هذه الغابة ، لم يكن لدي أي مساعدة لذلك لم تكن النتيجة مرضية تماماً بالنسبة. والسينما هي عمل جماعي تماماً ، إذا كنا جميعاً بمفردنا ، لا نفعل شيئاً. توجب علينا أن نعمل طوال الليل. "لذا استدرت لمسافة بضعة أمتار بأشجاري الذهبية الصغيرة التي كانت تطفو في مهب الريح وتم تثبيتها على خلفية سوداء. كانت بعيدة عن الكمال ، كانت مجرد محاولة. ومع ذلك ، أدرجها راؤول في الفيلم.

كاييه دي سينما: على عكس فيلم تقسيمات الطبيعة ، هناك ممثلين في فيلم " الإقليم " le territoire. ما هي علاقاتك مع الممثلين؟

هنري ألكان. هذا سؤال صعب. لا أستطيع أن أقول إنني أحبهم. أنا فقط أحبهم بقدر ما يوجد تواصل ودي حقيقي بيننا. يحدث ذلك ، لكنه نادر جداً. تعتمد الصداقة التي يمكن للمرء أن يحصل عليها مع الممثلين أو الممثلات في نهاية المطاف، كثيراً عليهم، و على العلاقات التي تربطهم بمدراء التصوير أنفسهم. بشكل عام ، أعتبر الممثل أحد عناصر الفيلم ، - كدت أقول أن الممثل شيئاً كبقية أشياء الفيلم. إلى جانب ذلك ، قبل بضع سنوات ، عندما صورت مع كوكتو Cocteau ، كان يشعر بذلك بشكل جيد للغاية و الممثلة جوزيت دي Josette Day أيضاً فهمت ذلك، لأنها قالت لي عندما وقعت كراسة الاختبار الخاصة بي: "أنا شينك". وصحيح أنني نسيت أنني أتعامل رجال و نساء لديهم بطبيعة الحال حساسيتهم واهتماماتهم الخاصة. أنا أعتبرهم كأحد عناصر العمل. وبما أنهم جزء من العمل ، فإنني أنسى الجانب الإنساني فيهم تماماً. وأحياناً أسوء معاملتهم. أنا غاضب عندما أسمع أصداء مثل تلك أطلقها الممثل براسور: "أه نعم! ألكان ، يمكنه أن يضيء الديكورات ، لكنه لا يستطيع إضاءة الممثلين! هذا ليس صحيحاً على الإطلاق ، لكنه اعتقد ذلك لأنه غالباً ما أترك الممثلين في الظل. أدخل الممثل والفعل في تكوين محسوب ، أكثر دقة ، لتوازن الظلال وانفجارات الضوء ، والتي تتوافق مع مأسسة الموضوع. إذا كان يجب أن يكون للممثل أو الممثلة الأولوية في لحظات معينة ، فأنا أسلط الضوء عليه

أو عليها. إذا كان الديكور هو الذي له الأولوية ، فإن الديكور هو الذي يحظى بالاهتمام ويجب أن يستقطب انتباه المشاهد. ويصبح الممثل ثانويًا. هذا يعني أنه يجب عليك اختيار أحد نظامي الإضاءة عند دراسة السيناريو. من الضروري ، إما اختيار نظام إضاءة قائم على النمذجة ، أو تخفيف الصورة ، أو النقش المحفور ، أو على العكس لإعطاء تجانس بواسطة إضاءة ، إضاءة منتشرة ، لا تعطي أية أولوية أثناء التصوير للأشياء أو للمحيط. وفي هذين النظامين هناك إضاءة محترفة ، تشير وتصمم وتركز هذا الشيء أو ذلك، سواء الممثل ، الإكسسوارات، المباني أو الديكورات، فهي تصمم بالضبط كما فعل الفنانون التشكيليون بدءاً من عصر النهضة. أو نعمل إضاءة محايدة حيث كل شيء غارق بنفس الإنارة ، الموضوع الرئيسي والموضوع الثانوي. لذا ينبغي أن يكون المخرج على توافق تام مدير تصويره لكي يبين له مفهومه السيكولوجي والجمالي لأن الإثنين معنيين في تلك اللحظة وفيما بعد يمكننا إجراء تعديلات وتميزات بين نوعي الإضاءة ، ما يتضمن التعديلات.

ما يهمني أكثر في المؤثرات الخاصة هو عدم اختبار تأثير خاص واقعي ، بل على العكس من ذلك ، محاولة ترك الواقعية ، ودخول النظام الخيالي.

كايبه دي سينما. لقد تعاونت أيضاً مع رؤول رويز في فيلم " ظهر الحوت " Le Toit de la baleine.

هنري ألكان. تم صنع سقف الحوت أو ظهر الحوت نوعاً ما تحت ظروف سينما الهواة. كنت سعيداً بما يكفي للعمل في هذا النوع من الأفلام على وجه التحديد حتى لا يتم تحديدي دائماً كمدير تصوير يتطلب ويشترط سينمائي موارد هائلة ، تتطلب توفر الكثير من الإمكانيات من الناحية التقنية والإنسانية. أردت أيضاً أن أثبت أنه يمكنني العمل على أفلام صغيرة بميزانية منخفضة.

كايبه دي سينما. في نهاية فيلم سقف الحوت توضح تماماً ما قلته لنا سابقاً عن إضاءة الممثلين أو البيئة اعتماداً على دراماتيكية اللحظة. تصبح المرأة خلف الستارة غير واقعية أكثر فأكثر.

هنري ألكان. الأمر الرائع في راؤول هو أنه ليس كل شيء ليس محدد ومثبت مسبقاً. نحن نعلم أننا سنقوم بتصوير هذا المشهد في اليوم التالي ، وأنا أستمر على طرح تساؤلات على نفسي. أنا في كثير من الأحيان قلق للغاية قبل تصوير المشاهد الصعبة حتى لو لم يصدق الناس من حولي ذلك. إنها غامرة وتسحق تلك المسؤولية التي نتوليها لمدير التصوير ، وأحياناً تنفذ الأفكار. لذلك هناك مشاكل يتم حلها فجأة ، عن طريق الصدفة. في "سقف الحوت" ، ذهبت في نزهة في بازار في روتردام ووجدت الدانتيل على إطار خشبي صغير. أعتقد أنها مخصصة لزخرفة المنازل. قلت لنفسني أنه إذا اشتريت هذا الدانتيل ، فربما يمكنني استخدامه أمام العدسة وحصلت على المشهد الذي رأيته حيث توجد هذه المرأة الجميلة. لقد مددت هذه القماشية على مسافة معينة من العدسة ، وكانت عدسة طويلة البعد البؤري ، وقمنا بتغيير التركيز أو الضبط البؤري عليه أحياناً ، وأحياناً على الحجاب بالتنسيق مع البروجيكتورات لإضاءة التول أو لجعله أسود. كان هناك ما يشبه اللعبة الموسيقية. اعتقدت أنه كان رائعاً على الصعيد البلاستيكي والجمالي. قال لي راؤول: "كل النص الذي ستقوله غداً- كان المشهد طويلاً - ستقوله على هذه الصور. لن يكون هناك تغيير في الزوايا أو تنويع في اللقطات ، لن تتجول في الغرفة ، ستكون ثابتة". هنا مثال حيث نصل فجأة إلى بُعد آخر من خلال لعبة الضوء والمادة.

كراسات السينما. كانت هناك خدع ومؤثرات خاصة على المنزل في فيلم ظهر أو سقف الحوت ، في لقطات للمناظر الطبيعية وللمنزل.

هنري ألكان. نعم. وهي مزورة عن طريق صور السماء والغيوم وهي صور توضع حول المناظر الطبيعية وتقطع لإخفاء البيئة الكاملة لهذا المنزل. من زاوية معينة ، كنا قد اكتشفنا المنظر الطبيعي الهولندي الذي لم يتوافق جيداً مع عزل هذا المنزل في ما يسمى المناظر الطبيعية باتاغونيا. وهذا محسوس نوعاً ما وأعتقد أنه من الجيد أن نشعر أن هناك شيئاً غير طبيعي ...

كايبه دي سينما. يعطي هذا انطباعاً بالغموض مثل ضباب الأفلام الفنطازية في الثلاثينيات.

هنري ألكان. نعم ، لأننا نضيف إلى الطبيعة شيئاً غير طبيعي. وأعتقد أن هذه الصورة المركبة تجعلنا نشعر بشيء غير عادي insolite. أعتقد أننا يمكن أن نستخدم هذا النظام أكثر من ذلك بكثير ، على وجه التحديد لخلق شيء غير عادي حيث نحن في الوضع العادي. يبدو الأمر بسيطاً جداً ولكنه ليس بسيطاً جداً ، يستغرق الأمر وقتاً طويلاً للقيام بهذه الخدعة. لقد ساعدني للغاية مساعد راؤول رويز ، فرانسوا إيد ، وهو مصور فوتوغرافي رائع ، يفهم جيداً كل شيء يخرج من المؤثرات الخاصة. تم استخدام هذا النظام من الصور المضافة إلى المناظر الطبيعية مرتين أو ثلاث مرات. نلتقط صورة كبيرة ، نضعها بعيداً بما يكفي عن الكاميرا ، بشكل عام على الجانب ، نحيطها بقطعة قماش سوداء لإعادة إضاءتها بقوة معينة لإعادة توازن المشهد أو المنظر الطبيعي . ثم هناك نظام مخابئ ومخابئ مضادة ، جزء مخفي بورق أسود وآخر مقطوع للتوصيل.

كايبه دي سينما. هل تعيد تعريض نفس الفيلم الخام مرتين؟

هنري ألكان. نحن نفعل كل ذلك دفعة واحدة. فقط بدلاً من أن نحصل عليها، نراها بمرآة على خلفية شفافة. لقد توصلنا إلى نظام معقد إلى حد ما من الخدع والمؤثرات الخاصة في المناظر الخارجية. الشيء الرئيسي هو أن يكون لديك الوقت لتصويره. في فيلم راؤول ، قمنا بدمج ذلك فبينما كنت أعمل في الداخل في البلاتو والديكور الداخلي، حيث يجري الحدث الرئيسي ، بدأ مساعدي فرانسوا إيد بوضع كاميرا ثانية ، والمرايا والصور في الخارج ، حتى يتمكن الجميع العمل على تقليل الضغط وكسب الوقت. إنها مسألة تعاون.

(أجرى المقابلة ألان بيرغالا مع Alain Bergala ويان لاردو Yann Lardeau)

• ساشا فييرني

• مدير التصوير

• ساشا فييرني ، من مواليد 10 أغسطس 1919 في بوا لو روا توفي في باريس في 15 مايو 2001 في فانيه بسبب مرض طويل. وكان عمره 81 عامًا ، وهي مدير تصوير سينمائي فرنسي من أصل روسي.

• درس في: معهد الدراسات السينمائية العليا الإيديك وتلقى بعض الدروس في معهد فوجيرارد الشهير ومن ثم أصبح يدرس في الإيديك مادة التصوير السينمائي

خاض تجربة الإخراج كمساعد مخرج ومخرج فني إلى جانب كونه مدير تصوير كبير وكون ثنائي أثير مع المخرج الفرنسي المبدع والطليعي ألان رينيه . في البداية ، كان ساشا فييرني متدربًا مع روجر لينهاردت ، ثم لويس داكوين في مجموعة Le Point du jour. ثم عمل لمدة عشر سنوات في الأفلام القصيرة ، لا سيما مع غسلان كلوكيه Ghislain Cloquet في فيلم ليل وضباب من إخراج ألان رينيه Alain Resnais (1955) Nuit et brouillard. كان زميلًا وصديقًا لـ ألان رينيه وتعاون معه منذ دراستهم في الإيديك Idhec في اثني عشر فيلمًا. المرة الأولى في Le Chant du styrène أغنية ستيرين (1958 ، فيلم قصير) ، ثم في الفيلم الروائي الطويل الأول الذي أخرجه ألان رينيه وهو هيروشوما حبيتي (1959). كلفه رينيه بإدارة تصوير وإضاءة فيلمه القصير هذا ، Le Chant du styrène وأسند إليه أيضًا دورًا صغيرًا على الشاشة ، دور العامل في الفيلم. عملاً جنبًا إلى جنب في الفيلم الروائي مع هيروشوما حبيتي (1959) ، وأعقبه في الفيلم الروائي العام الماضي في مارينباد La dernière année à Marienbad (1961)، Muriel (1963) وموريل ، والحرب انتهت La Guerre est fini (1966)، وستافيسكي (1974) Stavisky ، Mon oncle d'Amérique وعمي من أمريكا (1980) ، و الحب حتى الموت (1984).

لا يمكن تحليل العمل المشترك الذي يقوم به بشكل منفصل. تتداخل شخصياتهم مع بعضهم البعض ، وتلد أعمالًا متجانسة تمامًا. واشتهر عنه أنه مدير تصوير الأفلام الصعبة ، عمل فييرني بشكل رئيسي

مع المخرجين الذين ليس لديهم أي سمعة تجارية مبتدلة. وهكذا حقق كمدير تصوير أفلام لمخرجين مرموقين آخرين غير رينيه على سبيل المثال فيلم باكستر فيرا باكستر من إخراج مارغريت دوراس Vera Baxter ، Marguerite Duras (Baxter ، 1976) (و فيلم حسناء النهار من إخراج لوي بونويل ، Luis Buñuel (Belle de jour ، 1966) (وفيلم زوج الأم من إخراج برتراند بلييه ، Bertrand Blier (Beau Père ، 1980) (وفيلم المرأة العامة من إخراج اندريه زولافيسكي ، Andrej Zulawski (La Femme publique ، 1983) (و فيلم المهنة المعلقة من إخراج راؤول رويز (1977). في عام 1985 ، بدأ تعاونًا دائمًا مع المخرج الإنجليزي بيتر غرينواي Greenaway. يحدث التكافل بين الرجلين اللذين يعملان معًا لعدة سنوات فقط. يمزج فيرني Vierny بشكل مثالي مع العالم الجمالي للغاية لغرينواي Greenaway من خلال القيام بعمل رائع في أفلام مثل بطن المعماري Le Ventre de l'architect (1986) أو الغرق بالأرقام (1988) أو فيلم كتاب الوسادة The Pillow book (1996). يتمتع ساشا فيبرني بتنوع فني كبير: فهو يقع عند الحدود الفاصلة بين تلك الموجودة في "المدرسة القديمة" و "الموجة الجديدة" ، وهو يعمل أيضًا بالألوان كما هو الحال في الأسود والأبيض.

عمل هذا المبدع كمدير تصوير مع لويس بونويل ، وكريس ماركر ، وبيتر غرينواي ، وألان رينيه. وقد تم ترشيحه بشكل خاص لجائزة سيزار للتصوير في فيلم "عمي من أمريكا" من إخراج آلان رينيه. أعتكف لعدة سنوات ، وعاش في بيل إيل. تزوج في الزواج الثاني من آن ساروت ، الابنة الثانية للكاتبة ناتالي ساروت.

مقرب من صانعي الأفلام الشباب المشاركين في "الموجة الجديدة" للسينما الفرنسية في أواخر الخمسينات (عمل أيضًا مع كريس ماركر على رسائل من سبيريا Lettres de Sibérie و مع أنيبس فاردا Agnès Varda في الأوبرا-موف L'Opéra-Mouffe ومع بيير كاست Pierre Kast في العصر الذهبي Le Bel Age وموسم الحب الميت La Dead Love Season) ، سيكون فيرني الرفيق الإبداعي للعديد من صانعي الأفلام الأكثر جرأة في عصره ، وذلك بفضل القدرة على التكيف مع العوالم والأجواء الفريدة والشخصية الأكثر تطلبًا جنبًا إلى جنب مع الإبداع الشخصي الرائع في اقتراح الحلول الجمالية. سوف يسلط الضوء على أفلام لويس بونويل حسناء النهار (Belle de jour) ، 1966 (La Musica ، Marguerite Duras الموسيقى ، 1966 ، Vera Baxter ، 1976 (، و ميشيل ميطراني في الليلة البرلغارية La Nuit Michel Mitrani (، ومع راؤول رويز Raoul Ruiz (La Vocation suspendue) المهنة المعلقة ، 1977 ، فرضية اللوحة المسروقة ، 1978 تيجان البحار الثلاثة ، Les Trois ، 1982) couronnes du matelot).

سيكون جنبًا إلى جنب مع صانعي الأفلام الذين يبحثون عن تنسيق فريد أو متطرف مثل الراهب لـ آدو كيرو Ado Kyrrou (Le Moine ، 1972) (و Andrej Zulawski (La Femme publique العاهرة أو المرأة العامة ، 1983) (أو ، اعتبارًا من عام 1985 ، تركز للعمل مع بيتر غرينواي Greenaway ، الذي أصبح مدير التصوير الرئيسي المعين لأفلامه، اختراع الترجمة السينمائية للرؤى الجمالية للرسم الذي كان أولاً مؤلف كتاب بطن المعماري Le Ventre de l'architect (1986) ، الغرق بالأرقام (1988) ، الطباخ Le Cuisinier ، الرداء le robeur ، زوجته وعشيقته son femme et son lover (1989) ، كتاب بروسبيرو (1991) ، The

Baby of Mâcon طفل البناء (1993) ،كتاب الوسادة The Pillow Book (1996). عمل ساشا فيبرني أيضًا على نطاق واسع للتلفزيون ، وأخرج فيلمين وثائقيين بنفسه في عام 1969 ،الفن رواية L'Art roman وصورة ملونة Photo couleur. وكان فيلمه الأخير كمدبر تصوير سينمائي "الرجل الذي بكى" من إخراج سالي بوتر عام 1999.

فيلموغرافيا ساشا فيبرني:

1954 أي غناء حولي بيير غوت

1954 فانتوميز بول بافيوت (سم)

1955 ليلة وضباب وثائقي من إخراج Alain Resnais (Doc.)ألان رينيه

1957 سر ورشة العمل الخامسة عشر بقلم أندريه هاينريش وألان رينيه (سم)

1957 رسالة من سيبيريا بقلم كريس ماركر (الوثيقة)

1958 OPÉRA-MOUFFE إخراج أنيس فاردا Agnès Varda (سم)

1959 هيروشيما ، حبيتي إخراج ألان رينيه Alain Resnais

1958 جنيه BEL ÂGE أو العصر الذهبي إخراج بيير كاست

1959 LA MAIN CHAUDE اليد الساخنة إخراج جيرارد أوري

1959 NATERCIA ناترسيا إخراج بيير كاست

1960 باريس الجميلة إخراج بيير بريفييرت (سم)

1960 مسألة تأمين إخراج بيير كاست

1960 العام الماضي في مارينباد ألان رينيه

1960 موسم الحب القاتل إخراج بيير كاست

1960 PORTRAIT-ROBOT صورة روبوتية إخراج بول بافيوت Paul Paviot

1961 مناخات إخراج ستيليو لورينزي

1962 أقطار إخراج فيليب كوندرويير (سم)

1962 MURIEL موريل إخراج ألان رينيه Alain Resnais

1963 هل تحب النساء؟ إخراج جان ليون

1964 وإذا كانت خادمة إخراج جان شميت (سم)

1964 MAYEUX LE BOSSU مايو الأحدث إخراج أندريه شارباك André Charpak (سم)

1964 زنزانة غير مستوردة إخراج بيير لاري (سم)

1965 الحرب انتهت إخراج ألان رينيه

1966 DE DANS VAN DE REIGER إخراج Fons Rademakers

1966 حسناء النهار إخراج لويس بونويل

1966 LA MUSICA الموسيقى إخراج مارغريت دوراس وبول سيبان

1967 كارولين تشيري دينيس دي لا باتليير

1968 LE TATOUÉ الموشوم دينيس دي لا باتليير

1969 LA MAIN اليد إخراج هنري غلاسر

1969 الليلة البلغارية إخراج ميشيل متراني

1970 BOF ... (تشریح التسليم) إخراج كلود فارالدو

1972 LE MOINE الراهب إخراج أدو كيرو

1972 THE ROGUE GOGGLE لجان شابوت (سم)

1972 LES GRANGES BÛLÉES حقول محروقة لجان شابوت

1973 العائلة المقدسة إخراج بيير كورالنيك

1973 ستافسكي ألان رينيه

1976 باكستر ، فيرا باكستر إخراج مارغريت دوراس

1976 الشيطان في الصندوق إخراج بيير لاري

1977 500 جرام من كالف ليف إخراج هنري غلاسر (سم)

1977 LE CONSEILLER CREPEL المستشار كرسيل إخراج روبرت بانسارد بيسون (سم)

1978 الدعوة المعلقة إخراج راؤول رويز

1978: فرضية اللوحة المسروقة إخراج راؤول رويز

1978 LE FILS PUNI الابن المعاقب إخراج فيليب كولين

1978 كسوف على طريق قديم نحو كومبوستيل إخراج برنارد فيري

- 1978 LE ROSE ET LE BLANC الوردى والأبيض إخراج روبرت بانسارد بيسون
- 1979 MON ONCLE D'AMÉRIQUE عمى من أمريكا إخراج ألان رينيه
- 1979 LE CHEMIN PERDU الطريق الضائع إخراج باتريشيا موراز
- 1980 BEAU-PÈRE العم أو زوج الأم إخراج برتراند بلير
- 1982 تيجان البحار الثلاثة إخراج راؤول رويز
- 1983 المرأة العامة بقلم أندريه زولاوسكي
- 1983 صراع إخراج رافائيل ديلبارد
- 1984 L'AMOUR A MORT حب حتى الموت إخراج ألان رينيه
- 1984 مستقبل إيميليا إخراج هيلما ساندرز - برامز
- 1985 ZOO حديقة الحيوان إخراج بيتر غرينواي
- 1986 بطن المعماري بيتر غرينواي
- 1988 الغرق بالأرقام بيتر غرينواي
- 1988 الخوف من الغرق إخراج فاني كوربيليني وبيتر غرينواي (سم)
- 1989 الطاهي واللصوص وزوجته وحببته بيتر غرينواي
- نهائي 1990 إخراج إيرين جوانيت (سم)
- 1991 كتاب بروسبيرو إخراج بيتر غرينواي
- 1992 L'AUTRE CÉLIA by Irène Jouannet سليا الأخرى إخراج إيرين جوانيت(سم)
- 1992 روسا بيتر غرينواي (سم)
- 1993 طفل ميكون إخراج بيتر غرينواي
- 1995 AUTOREVERSE إخراج ماتياس بنغيغي Mathias Benguigui (سم)
- 1996 كتاب الوسادة إخراج بيتر غرينواي
- 1997 النوم ، أريدا! بقلم إيرين جوانيه
- 1998 ثماني نساء ونصف إخراج بيتر غرينواي
- 2000 الرجل الذي بكى من سالي بوتر

مقابلة مع ساشا فيبرني SACHA VI ERNY

في كاييه دي سينما

حقق ساشا فيبرني لراؤول رويز إدارة تصوير فيلم المهنة المعلقة ، و فيلم فرضية اللوحة المسروقة وفيلم الألوان الرائعة لتيجان البحارة الثلاثة. بدأ بينه وبين رويز تعاونًا وثيقًا ومثمرًا كما كان الحال مع المخرج ألان رينيه Alain Resnais ، يجد ساشا فيبرني في كلاهما نفس التصميم ، نفس اليقين في الحكم على الهدف المنشود ، مسؤولية قابلة للمقارنة في عملهما وقدرة مذهلة على التكيف ، يحملان الكثير من الصفات الإنسانية مما يجعل العمل مع هؤلاء المخرجين ممتعًا ومحفزًا. جرب ساشا فيبرني كل الأساليب: الأسود والأبيض ، الملون ، 35 مم و 16 مم ، التلفاز ، الفيديو ، وكان من ذوي الخبرة في جميعها على حد سواء. وأحد الكبار في تاريخ السينما الفرنسية ويحتل مكانة متميزة وأساسية، سواء من خلال التعامل مع الممثل. أو لكونه وريث التقاليد العظيمة لمدرء التصوير السينمائي في السينما الفرنسية لفترة ما قبل الحرب أو للفترة المعاصرة منذ الموجة الفرنسية الجديدة، وكان هو وراء لقاء راؤول رويز مع هنري ألكان. ولكن على عكس الأخير الذي يعتقد أنه لا بد من الابتكار بخصوص الصورة السينمائية، بنية معمارية ضوئية معقدة مثل إطارات الرسم الباروكي، إن جمال محتوى الصورة ، بالنسبة لساشا فيبرني ، هو الذي يجب أن يتحقق أولاً.

دعنا نتذكر أيضًا أنه كان مدير تصوير لوي بونويل في فيلم حسناء النهار Belle de Jour.

كاييه دي سينما: هل يمكنك أن تخبرنا كيف قابلت راؤول رويز؟

ساشا فيبرني. لا يوجد شيء يقال سوى أن راؤول شخص متحفظ وخجول جدًا ، وأولى الاتصالات بيننا ، تمت شيئًا فشيئًا ، ثم بعد ذلك ، تسير الأمور على ما يرام. قابلت راؤول رويز من خلال فرانسوا إيد. لدي انطباع أنه ليس المعهد الوطني للمهن السمعية البصرية I.N.A. اهو لذي اختار راؤول ، ولكن مساعده فرانسوا إيد. دور هذا الرجل لا يصدق. فهو لا يفعل إلا ما يسليه ، فقط ما يهمله. مع هنري ألكان ، هو أ، يحقق مؤثرات وخدع بصورية ع طريق الإضاءة ، كان والده بالفعل مصورًا فوتوغرافياً، مصورًا مشهورًا إلى حد ما ، على ما أعتقد. لديه أفكار عظيمة.

كاييه دي سينما: عندما تعمل مع راؤول ، هل لديه فكرة دقيقة للغاية عما يريد ، أم أنه بالنسبة له ، هو أكثر شيء يمكن رؤيته ، البحث عنه؟

ساشا فيبرني: أعتقد أنه يمكنني القول أن راؤول لديه دائمًا فكرة دقيقة للغاية عما يريد القيام به. وفي نفس الوقت لديه قوة استثنائية للتكيف. أخبرني أنه إذا قام بصنع فيلم مع ألكان أو معي ، فلن يكون هو نفس الفيلم. هذا يعني أنه بنفسه سيصنع فيلمه بشكل مختلف إذا كان مع ألكان أو معي. سأكون مهتمًا للغاية لسماعه يقول لماذا وكيف. هذه القدرة على التكيف ثابتة: مهما حدث ، يتكيف راؤول. عندما تكون الظروف مواتية ، يكون سعيدًا جدًا ، ولكن ما هو استثنائي هو أنه عندما تكون الظروف غير مواتية ، فإنه مع ذلك يتمكن من الاستفادة منها. على سبيل المثال ، في فيلم تيجان البحار الثلاثة ، قمنا ببناء نموذج السفينة الذي كلفنا ثمنًا باهظًا لأنه كان المطلوب إغراق السفينة. هنا ، في الأحواض البحرية ، يمكنك صنع الأمواج وجميع أنواع الأشياء. لسوء الحظ I.N.A. لم يجد مناسباً إبقائي من أجل تنفيذ

المؤثرات الخاصة وعلى الأقل إضاءتها. باختصار ، لقد فشلوا في كل شيء لأن جان موسيل ، الباحث الرائع الذي كان على رأس خدمة "المؤثرات الخاصة" لم يعد هناك (كان متقاعدًا) ، وأن فرانسوا إيد لم يستطع أن يتكفل بالمهمة وأنه تشاجر مع منفذ الخدع والمؤثرات البصرية. لم يكن ذلك هو المنشود ، وعلى الرغم من كل شيء ، استخدمهما راؤول كما هي ، قبيحة ، فاشلة ، وذلك بفضل لجوئه لحيلة ثقافية بفضل التعليق. هناك حقيقة أننا ، بعد كل شيء ، لسنا متأكدين: هل صحيح أن هذه السفينة غرقت.؟؟؟ مهما كانت لقطة التتبع الترافلنغ، عندما يختار لقطة تتبع ، فإنه يصور ثلاثة منها. عادة ، مع معظم المخرجين ، أعتبر أنه يتم اتخاذ قرار عمل لقطة متحركة ، نقرها، ونحضرها ونضعها في مكانها ونلتقطها أو نصورها ، وبمجرد الانتهاء ، يجب كسرها. لأنه إذا أردنا عمل لقطة تتابع أخرى ، فهي ليست بنفس نقطة البداية ، ولا نقطة الوصول نفسها ، ولا نفس المسار. يجب أن تفكر حقًا في لقطة التتبع الجديدة كشيء جديد تمامًا ، و شيء آخر. إنها موهبة وسمة خاصة براؤول لاستخدام نفس التجهيزات لبدء شيء آخر. يستخدم تخطيط القضبان لعمل لقطة أخرى. لكنه هو الذي أعد لقطة التتبع أو الترافلنغ. على سبيل المثال ، عندما نضع سكة مع رافعة صغيرة ، يقوم راؤول بتهيئة نفسه خلف الكاميرا ، ويقوم بالثابت بنفسه ، ويشير جيدًا إلى مصوره كيف يريد أن يحدث تصوير اللقطة ، فهو يقوم بإعداده المشهد ، تحركاته كممثلين ، وما إلى ذلك ، وعندما ننتهي ، يستخدم نفس الإعدادات للقيام بشيء آخر .

كايبه دي سينما: هل يحدد صوره ولقطاته بالإشارة أو الرجوع إلى الأفلام ، إلى سينما الآخرين ، كما يفعل بعض المخرجين؟

ساشا فيرني: نعم بالتأكيد. عندما صنعنا فيلم فرضية اللوحة المسروقة ، باللون الأسود والأبيض و 35 مم (على الرغم من أن INA هي الجهة المنتجة حصلنا على كل ذلك) ، كان المرجع ألكان ، لم يكن يعرفه بعد . قمنا بمراجعة عمله في فيلم الحسناء والوحش. هذا هو المعيار. بالنسبة لفيلم التيجان الثلاثة Les Trois Couronnes ، كان الأمر معقدًا للغاية. كان هناك قبل كل شيء نمط إطار يعيدنا إلى أسلوب ونمط القصص المصورة مع كل ما يمكن أن يكون فيها من إفراط. لقد قمنا بالكثير من مؤثرات عمق الميدان من خلال اللقطات القريبة جدًا ، في البداية ، لأي شيء ، قدم ، سيجارة ، زجاج.

كايبه دي سينما: هل كانت هذه اللقطات هي التي يجب أن يجري عليها الخدع والمثرات للحصول على مثل عمق الميدان هذا؟

ساشا فيرني: هذه مشاكل فنية معروفة ، فهي تعتمد على الحالة. هناك العدسات المقطوعة الشهيرة. يمكنك الحصول على نقطة للأمام ونقطة للخلف في نفس الوقت بإضافة عدسة. استخدمنا منشورًا أو مرشح يسمح بعمليات لا تصدق. على سبيل المثال ، لكي تكون في مستوى الأرض تمامًا ، عادةً ما يتعين عليك حفر حفرة ، بينما هذا الذي قمنا به ، يسمح لنا بوضع الكاميرا بشكل عمودي. نضع المنشور على الأرض ... إنه إكسوار يجب العثور عليه . لا يوجد منه الكثير ، ولكن كان لدينا واحد وكان جيدًا. لقد ساعد ذلك المصور وراء الكاميرا حقًا ، فقد سمح له بالتخيل والحصول على نتائج رائعة فنتازية. كان يسير في ممر واستدار بالكامل. وبدون المنشور ، لم يكن ليحصل على نتيجة ، ولا كان بإمكانه أن يظل واقفًا. يتبع الشخصيات ، يصعد إلى السقف ، يستدير تمامًا وينظر إلى أولئك الذين يسرون خلفه. تم استخدام هذا المنشور لعمل تأثيرات أو مؤثرات القصص المصورة. كما عرضنا أفلام تكنولوجولور. نظرًا لوجود كافة أنواع الصور المختلفة تمامًا عن بعضها البعض ، أراد لنا راؤول أن

نصور بأفلام خام مختلفة ، ليس فقط بالأبيض والأسود والألوان ، ولكن أيضًا Agfa و Fuji و كوداك ، بالطبع. حسب الظروف ، كان سيختار واحدًا أو آخر. قمنا بتبسيطها قليلاً ولكن ليس كثيرًا. أنتجنا صورًا متنوعة للغاية استجابت لما يحتاجه ويريده. مع مجموعات الفلاتر ، استمتعنا كثيرًا. كان هناك في الغالب Agfa و Kodak. كان على Agfa أن يقوم بأشياء تجعلك تفكر في التكنيكولور Technicolor. كان بحاجة إلى عمل صور مختلفة تمامًا عن بعضها البعض. وبينما يسافر هذا البحار في جميع أنحاء العالم ، فإنه يصنع جميع موانئ العالم ، ولكن كل هذه الموانئ في العالم ، كان من الضروري بناء ديكواراتها إما في البرتغال أو على حافة قناة سان مارتن أو في بيرسي ، ولإنشاء الاختلافات ، كان لابد من تغيير الفيلم الخام ، يمكن أن يساعد ذلك ، كانت فكرة جيدة. ولكن كان من الجيد قبل كل شيء أن الفكرة تساعد على شرح وتجسيد طلبه. من الجيد تقديم مراجع محددة من هذا النوع للنتيجة التي تريدها كمخرج. في حالة فيلم مهنة معلقة ، كان هناك بالأساس أبيض وأسود ولون. أما في فيلم في فرضية اللوحة المسروقة ، إنه أبيض وأسود مع الإشارة إلى هنري ألكان وأسولبه في فيلم الحساء والوحش وأشياء مثيرة للاهتمام للغاية مثل صنع العديد من الشموس ، واتجاهات الضوء إنها مروحة غير عادية ، قوس قزح.

كاييه دي سينما: كيف يمكن لمدير تصوير تحليل عمل مدير تصوير آخر؟ هل مراقبة صور ولقطات ومشاهد فيلم الحساء والوحش هي التي تسمح لنا باستنتاج كيف تم التصوير فيه؟

ساشا فيرنى: يقول جميع المصورين ومدراء التصوير أنه يكفي أن نسألهم ، أنهم قادرون على القيام بأي أسلوب. كلنا كذابون ، هذا بالتأكيد ليس صحيحًا. والدليل هو أن المخرجين يختارون ويفضلون مدير تصوير على آخر لصنع هذا الفيلم أو ذلك. لذلك أنا لا أعرف بماذا سأجيبك ، سوف أكذب مثل الجميع وأقول: يكفي أن أنظر إلى صور ولقطات هنري ألكان وبعد ذلك ، سأفعل نفس الشيء. هذا بالتأكيد ليس صحيحًا. لأنني أحب صور ألكان إلى حد كبير أنه رجل ذو جودة عالية وفنان عظيم وفني وتقني رائع. لقد ذرات مترابطة ، لكن هناك بالتأكيد اختلافات كبيرة بيننا. أولاً ، لا يمكنني مقارنة نفسي ب ألكان. لن أتحدث عن المطبخ التقني أو التكنيك. ليس من المثير للاهتمام خاصة أن هناك أشياء ، عفوية فنية كاملة تفلتت من كل محاولة لمدير التصوير الذي يحلل أسلوب مدير تصوير الآخر. لدي شعور أنه ليس من الصعب إنشاء الصورة ، بحيث يكفي فتح العيون والنظر بعناية. هناك جزء من التفسير بين الضوء الموجود وما سيكون على الشاشة. مع القليل من التعود نستطيع ان نترجم المعطى.

كاييه دي سينما: ماذا يجب أن ننظر بعناية؟

ساشا فيرنى: الصورة الجميلة على أي حال ، هذا ما هو أمام الكاميرا. أنا لا أتحدث عن الأجهزة والأدوات التي يمكن وضعها على الكاميرا. إنه مكياج. فإما أن ما لديك أمام الكاميرا جميل أو هو ليس كذلك. وإذا لم يكن جميلاً ، فما الذي يمكنك فعله ، ماذا بوسعك أن تفعل لجعله جميلاً؟، إذا لم تتح لك الفرصة لاختيار الوقت المناسب للتصوير والساعة المناسبة، وإمكاني لتحديد المكان وفحصه ؟ بدون التحدث عن الإطار أو الكادر ، أتحدث فقط عن الضوء) ، ليس هناك الكثير الذي يمكنك القيام به. هذا هو ما يجعل الصورة الجميلة في المقدمة. نحتاج إلى مراجع ، أنتم في كاييه دي سينما Cahiers du Cinéma ، لديكم لغة معقدة للغاية ، ولكن عليك أن تصدق أن المصورين لا يمكنهم الوصول إلى هذه الكلمات بشكل عام. يجب عليك أن تظهر لهم الصور ، أن تقدم له مرجعية صورية فأنت بحاجة إلى مراجع الصورة. بالنسبة لي على الأقل. أي شيء يمكن أن نقوله عن مشروع الصورة ، يهمني ، يمكن أن يؤثر علي ، يمكن أن يؤدي أيضًا إلى سوء الفهم. يمكنني أن أسوء الفهم. هذا هو السبب في أنني

أفضل المراجع. عندما كان لدينا مشروع فيلم فرضية اللوحة المسروقة كان من الرائع الاتفاق بيننا على مرجعية صور فيلم الحساء والوحش بعد ذلك يمكننا أن نصنع فنتازيا سورية ونفعل مانريد لكن المرجعية التي ترشدنا موجودة هنا ومعروفة لدينا.

أجرى الحوار يان لاردو وميشيل شيون

ترجمة د. جواد بشارة

عن:

كاييه دي سينما عدد خاص عن راؤول رويز آذار 1983 العدد 345

كاييه دي سينما عدد عن أساليب ومناهج الإخراج أكتوبر 1984 العدد 364

كاييه دي سينما عدد خاص مزدوج عن مارغريت دوراس حزيران 1980 العدد 312-313

سينماتوغراف عددين خاصين عن مدراء التصوير تحت عنوان الصورة الجديدة حزيران -تموز 1981 العدد 60-61





