საუბრები კინორეჟისურაზე

(ქრესტომათია)

წიგნი II

თბილისი
გამომცემლობა „კენტავრი“
2014

რედაქტორი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
ლელა ოჩიაური

რეცენზენტი: პროფესორი **რამაზ ხოტივარი**

დამკაბადონებელი: **ირაკლი შეშელიძე**

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

© მიხო ბორაშვილი, საუბრები კინორეჟისურაზე, (ქრესტომათია, წიგნი II). 2014
© Mikho Borashvili, Talks about film directing (Chrestomathy, book II). 2014

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“ 2014
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House “Kentavri”, 2014

ISBN 978-9941-9352-7-5 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9401-0-1 (ტომი II)

სარჩევი

წინასიტყვაობა 5
ჯენიფერ ვუდი: კინოგანათლება აშშ-ში 7

ჩვენ არ ვიგონებთ ველოსიპედს
(ჯორჯ ლუკასი, სთივენ სპილბერგი და რობერტ ზემეკისი) . . . 22

ვიმ ვენდერსი
კინორეჟისურის 20 წესი 40

ქენ ლოუჩი
10 რჩევა რეჟისორ ქენ ლოუჩისგან . . . 44

რობერ ბრესონი
რეჟისურა – არ არის ხელოვნება 51
შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ.. . . 77

ანდრეას დრეზენი
ჩვენ არ ვქმნით ხელოვნურ ფვიმას 125
საჭირო დროს საჭირო ადგილზე 146

გერც ფრანკი
შიშველი ადამიანის გამოცდილება 175

დევიდ ლინჩი
რეჟისორი – ეს ბატონ-პატრონია 202

ვერნერ ჰერცოგი
მასტერკლასი 222
მე შემიძლია ვკითხულობდე ადამიანის გულში . . 242

კიმ კი დუკი
კამერას ველაპარაკებოდი მთელი თვე 277
სანამ მტკივა, ცოცხალი ვარ 289
კლოდ შაბროლი

დრო – ფული 317

ლარს ფო ნ ტრიერი
საჭიროა თავის მუდმივად პროვოცირება 330

პიერ პაოლო პაზოლინი
პიერპაოლო პაზოლინის უკანასკნელი ინტერვიუ....341

რომან პოლანსკი
ვისწრაფი ყველაფერი გავაკეთო
რაც შეიძლება უბრალოდ 359
სთივენ სოდერბერგი
ყოველი ჩემი ფილმი – წინას უარყოფაა 377

ჯიმ ჯარმუში
ყარიბი კონტროლის ქვეშ 394
ფილმს უნდა უყუროო თვალდახუჭულმა 426

წინასიტყვაობა

კინორეჟისურის სპეციალობის სტუდენტებისთვის თქვენ წინაშე წარმოდგენილ ქრესტომათიულ კრებულში (წიგნი II) თავმოყრილია მსოფლიო კინემატოგრაფის სახელმოხვეჭილი კინორეჟისორების მასტერკლასების და კინოწარმოებასა და რეჟისორის პროფესიის შესახებ საუბრების ჩემ მიერ ქართულ ენაზე შესრულებული თარგმანები.

წიგნს დართული აქვს კრებულში შესულ ავტორთა მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები, ფილმოგრაფია და ფოტოკადრები ფილმებიდან.

მასალის დიდი მოცულობის გამო შემდგომ წიგნებზე მუშაობა გაგრძელდება.

მიზო ბორაშვილი – კინორეჟისორი, ასოცირებული პროფესორი

ჯენიფერ ვუდი: კინოგანათლება აშშ-ში
(წამყვანი კინოსკოლების ხელმძღვანელების დისკუსია)

დღეს ბევრს ეპარება ეჭვი, ღირს თუ არა განათლების მიღება კინოსკოლაში. ამ თემაზე დისკუსიაში მონაწილეობა მიიღეს ჯერი შერლოქმა და მაიქლ იანგმა (ნიუ-იორკის კინოაკადემია), მართი ჰასელბაქმა (ვანქუვერის კინოსკოლა), ჯეი ჯეი ჯეკმანმა (ამერიკის კინოინსტიტუტი), სტეფანი მურმა (კალიფორნიის უნივერსიტეტი ლოს-ანჟელესში), ჩარლი ჰამფრიმ (პითსბურგის კინოცენტრი), ჯეიმი ფაულერმა (ციფრული ტექნოლოგიების საგანმანათლებლო ცენტრი) და ელიზა სთივენსმა (ხელოვნების აკადემია).

ჯენიფერ ვუდი. უკვე ბევრი წელია კინემატოგრაფისტები კამათობენ იმაზე, წარმოადგენს თუ არა პროფესიული განათლება აუცილებელ ნაბიჯს კინოინდუსტრიაში წარმატების მისაღწევად. ჩამოაყალიბეთ რამდენიმე ფრაზაში, რატომაა, თქვენი შეხედულებით, კინოგანათლება აუცილებელი.

ვანქუვერის კინოსკოლა

ჯერი შერლოქი და **მაიქლ იანგი**. კინოსკოლა არ წარმოადგენს წარმატების საწინდარს კინოინდუსტრიაში. მიუხედავად ამისა, ის ხშირად ჩუქნის შთაგონებას და აუცილებელ ჩვევებს უვითარებს დამწყებ რეჟისორებს, ეხმარება ოსტატობის ფლობის რწმენის განვითარებაში, მუშაობის საშუალებას იძლევა გამოცდილ, დაინტერესებულ პედაგოგებთან და სტუდენტებთან.

მართი ჰასელბაქი. კინოსკოლა უნიკალურ შესაძლებლობას აძლევს ახალგაზრდა ადამიანებს, გამოცდილი პროფესიონალების ხელმძღვანელობით შეიცნონ კინოწარმოების პროცესი, შეისწავლონ ის მთელი სიგრძე-სიგანით, მიიღონ კარგი კინოაღზრდა და იმუშაონ თანამოაზრეების გუნდში; ამგვარი პირობების შექმნა შეუძლებელია ხელოვნურად, და ასეთი გამოცდილების მიღება ძნელია ინდივიდუალური სწავლების კინოსკოლებში, სადაც სწავლის პროცესი აგებულია მეთოდიკაზე „გააკეთე თავად“.

ჯეი ჯეი ჯეკმანი. კინოსკოლაში სწავლება გულისხმობს უხიფათო სივრცეში ჩაძირვას, რომელშიც დამწყებ რეჟისორს შეუძლია თავი აბსოლუტურად თავისუფლად იგრძნოს შემოქმედებითი თვალსაზრისით. კინოსკოლა სტუდენტებს აგრეთვე აძლევს შესაძლებლობას ხელი მიუწვდებოდეთ აუცილებელ რესურსებზე (ტექნიკური მოწყობილობები, ფინანსური სახსრები და ა.შ.), რომლებიც სხვა პირობებში უბრალოდ ხელმიუწვდომელია. ამასთან, სწავლის პროცესში სტუდენტი ამყარებს უამრავ კავშირს და ნაცნობობას, რაც შეიძლება ფასდაუდებლად სასარგებლო აღმოჩნდეს შემდგომ მუშაობაში. ისინი, ვისთანაც ერთად სწავლობთ და ისინიც, ვისგანაც თქვენ სწავლობთ, – ყველა კინოსამყაროს ეკუთვნის და სრულიად შესაძლებელია, მომავალში თქვენი კოლეგები გახდნენ.

სტეფანი მური. კინოსკოლაში განათლებას მე არ ვთვლი სავალდებულოდ. მაგრამ თქვენ თუ სხვაგვარად ხელი არ მიგიწვდებათ იმ სიკეთეებზე, რომლებსაც კინოსკოლა იძლევა, მაშინ მაინც სწავლას გირჩევდით, თუ გსურთ მომავალში წარმატებას მიაღწიოთ თქვენს პროფესიულ მოღვაწეობაში.

ჩარლი ჰამფრი. კინოსკოლაში სტუდენტი ღებულობს

ცოდნას კინემატოგრაფის ისტორიაში, ეუფლება მის ტერმინოლოგიას. ყველაფერი ეს უზარმაზარ როლს თამაშობს, ეხმარება ახალგაზრდა რეჟისორებს, თავიდან აიცილონ კლიშეები, აგრეთვე გაერკვნენ, როგორი კანონებით ცხოვრობს კინოსაზოგადოება. კინოწარმოება – ერთობლივი შრომაა და ხელოვნების თანამედროვე ფორმებიდან ყველაზე კოლექტიური. კინოსკოლა სტუდენტს ეხმარება იმის გაგებაში, თუ როგორ უნდა იმუშაოს კოლექტიურ სივრცეში.

ჯეიმი ფაულერი. განათლება ყოველთვის არ არის საჭირო, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ის იძლევა საკმარის საბაზისო ცოდნასა და ელემენტარულ ჩვევებს, რომელთა დაუფლებითაც სტუდენტს შეუძლია განსაზღვროს თავისი პროფესიული განვითარების ვექტორი.

რიჩარდ ლონქლეითერი

ქვენთინ ტარანტინო

ჯენიფერ ვუდი. ცნობილია, რომ ზოგიერთმა რეჟისორმა, ისეთებმა, როგორებიცაა რიჩარდ ლინქლეითერი და ქვენთინ ტარანტინო, წარმატებას პროფესიული კინოგანათლების მიღების გარეშე მიაღწიეს. რით ახსნით მათ წარმატებას?

ჯერი შერლოქი და მაიქლ იანგი. კინოსკოლა დამთავრებულების და თვითნასწავლების წარმატების წყარო ერთია – დრაივის (მოძრაობა, მართვა), ნიჭის, ბედისა და შეუპოვრობის შეხამება (აუცილებელი არ არის ასეთი თანმიმდევრობით).

მართი ჰასელბაქი. თქვენ მიერ დასახელებულმა ადამიანებმა, ჯენიფერ, წარმატებას მიაღწიეს არა მარტო იმიტომ, რომ ინტუიციურად ესმით, როგორი უნდა იყოს კარგი კინო, არამედ იმიტომაც, რომ მათ მუშაობაში შერწყმულია სწავლის ჟინიანი სურვილი, ახლის აღმოჩენა, შეუპოვრობა, სილაღე და ერთგვარი ქუჩური თავზეხელაღებულობა, თავხედობა. და რაც მნიშვნელოვანია – ყველაფერი ეს შერეულია აბსოლუტურად წიგნიერ პროპორციებში. ესაა წარმატების უნიკალური ფორმულა, რომელიც მხოლოდ რჩეულებისთვის ხსნის

კარებს. მთლიანად რომ გახსნან თავისი პოტენციალი, სხვა არანაკლებ, ზოგჯერ კი უფრო მეტად ნიჭიერ რეჟისორებსაც კი უმეტეს შემთხვევაში გამოცდილი პროფესიონალების დახმარება და ხელმძღვანელობა სჭირდებათ.

ნიუ-იორკის კინოაკადემია

ჯეი ჯეი ჯეკმანი. კინოწარმოება – ესაა არაორდინალური ხედვის, შემოქმედებითი ნიჭისა და სამეწარმეო უნარის ფეთქებადი ნაზავი. თითოეულ ამ ელემენტთაგანს შეუძლია სტარტი მისცეს ახალგაზრდა რეჟისორის კარიერას, დანარჩენს კი თვითონ ითვისებს თანდათან, მუშაობის პროცესში. ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერ სხვა სახეობაში, წარმატება პირდაპირაა დამოკიდებული იღბალზე, მომზადებასა და უნარზე – საჭირო დროს აღმოჩნდე საჭირო ადგილზე.

სტეფანი მური. ჟინიანი გატაცება, გამტანობა და იღბალი – აი ტარანტინოსა და ლინქლეითერის წარმატებების მთავარი მიზეზები და, შეიძლება, კიდევ ვიღაც სხვების.

ჩარლი ჰამფრი. ისინი დღემდე ერთგვარად სტუდენტები არიან. ისინი ხარბად დაეძგერნენ კინემატოგრაფს. და გარშემო შემოიკრიბეს ადამიანები, რომლებიც მათზე ჭკვიანები არიან.

ჯეიმი ფაულერი. უდავოდ, შეიძლება კინოს შესწავლა ყურების პროცესში, რა თქმა უნდა, ამასთან ადამიანს უნდა ჰქონდეს ანალიტიკური ჭკუა, ნანახის დამუშავების უნარი. კინემატოგრაფისტისთვის სურათის ნახვა და გარჩევა – იგივეა, რაც ინჟინრისთვის კონსტრუქციის ანალიზი. და მაინც

აუცილებელია წიგნების კითხვა და რეჟისორებთან ინტერვიუების ყურება პროფესიის ზოგიერთი საიდუმლოს შეტყობისთვის, რეჟისორებიდან კი, უმეტესობას არ უყვარს თავისი პროფესიული საიდუმლოს გახსნა. მახსოვს, როდესაც ვამონტაჟებდი სცენებს „კულისებს მიღმა“ არხისთვის HBO, რეჟისორები, რომელთა მუშაობაზეც ვყვებოდი, მთხოვდნენ ამომეჭრა სცენები, რომლებშიც გამოყენებული იყო გარკვეული ეფექტები ან მოწყობილობები; მათ არ სურდათ, რომ ვინმე გარეშე პირს ისინი ეხილა და მომავალში გამოეყენებინა.

ჩემს წარმოდგენაში კინოწარმოება – ეს უსასრულო სასწავლო პროცესია. აქ არ შეიძლება რაღაცის სწავლა და ამაზე გაჩერება. რეჟისორები მუდმივად აღმოაჩენენ რაღაც ახალს პირდაპირ გადაღების მოედანზე, ატარებენ ექსპერიმენტებს და ღებულობენ სპონტანურ გადაწყვეტილებებს. ასე რომ ძირითადი სასწავლო პროცესი უკვე კინოსკოლის კედლებს მიღმა იწყება.

ჯენიფერ ვუდი. ყველაზე საუკეთესო კინოსკოლაშიც კი არ ასწავლიან იმას, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ადამიანი სხვადასხვა რთულ სიტუაციაში, რომლითაც უხვადაა გაჯერებული კინემატოგრაფისტის ცხოვრება. როგორ ამზადებს სკოლა სტუდენტს გარდაუვალ სიძნელეებთან შესახვედრად?

ნიუ-იორკის კინოაკადემია

ჯერი შერლოქი და მაიქლ იანგი. ნიუ-იორკის კინოაკადემიაში სტუდენტები წერენ, პროდუსერობენ, ხელმძღვანელო-

ბენ გადაღებებს, პროფესიული მოწყობილობების გამოყენებით იღებენ და ამონტაჟებენ საკუთარ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს.

ამასთან, ისინი მუდმივად მონაწილეობენ თანაკურსელების პროექტებში, ადგენენ გადამღებ ჯგუფებს. ასეთი დატვირთული მუშაობის პროცესში ისინი აწყდებიან რეალურ სიტუაციებს, წინააღმდეგობებსა და შემოქმედებითი არჩევანის პრობლემებს, რომლებიც ელოდებათ მათ მომავალში; ისინი სწავლობენ გონიერი გადაწყვეტილებების მიღებას.

ვანქუვერის კინოსკოლა

მართი ჰასელბაქი. ვანქუვერის კინოსკოლაში არსებობს ორი ძირითადი ხაზი, რომლებსაც ჩვენ მივყვებით სწავლის პროცესში. პირველი, ჩვენ მაშინვე ვრთავთ სტუდენტებს კინოწარმოების პროცესში, ვაძლევთ რა მათ დამოუკიდებლობას პროექტზე მუშაობაში. აწყდებიან რა მუშაობის პროცესში წარმოშობილ რეალურ პრობლემებს, ისინი არა მარტო აყალიბებენ თავისთვის წესებისა და ღონისძიებების რაღაც კრებულს, რომლის დაცვაც აუცილებელია, არამედ ქმნიან საკუთარ ინსტრუმენტებს აუცილებელი საკითხების გადასაჭრელად, რაც გამოადგებათ მათ მომავალ მუშაობაში.

მეორე, ჩვენ ვაძლევთ სტუდენტებს შესაძლებლობას შეიძინონ კინოწარმოებაში მუშაობის ერთიანი გამოცდილება. არჩეული სპეციალობისგან დამოუკიდებლად სტუდენტები გაივლიან კინოპროცესის ყველა სტადიას, ისინი მუდმივად არიან ჩართული მთელი გადამღები ჯგუფის საქმიანობაში. ამის შემდეგ, შეუდგებიან რა დამოუკიდებელ სამუშაოს, უკვე ესმით, თუ როგორ შეიძლება იმოქმედოს მათმა გადაწყვეტილებებმა მათ საკუთარ და ჯგუფის სხვა წევრების მუშაობაზე. ერთსულოვან კოლექტივში შემოქმედებითი პროცესი თხოულობს გონიერი, აწონილი გადაწყვეტილებების მიღების უნარს.

ჯეი ჯეი ჯეკმანი. ამერიკის კინოინსტიტუტის სახელოსნოებში სტუდენტებს ამზადებენ პროფესიულ კინოწარმოებაში მუშაობისთვის, და, ვაგებთ რა სწავლების კურს, ჩვენ აღვადგენთ მათი მომავალი შრომის აბსოლუტურად რეალურ პირობებს, ჭეშმარიტ ატმოსფეროსაც კი. კინოინსტიტუტის სტუდენტები სწავლების პროცესში ეცნობიან მუშაობის სხვადასხვაგვარ სტილისტიკას, პიროვნების ტიპებს და თანამშრომელთა ტემპერამენტს, სემესტრის განმავლობაში ისინი ერთად მუშაობენ რამდენიმე მოკლემეტრაჟიან პროექტზე. სახელოსნოები ისეა მოწყობილი, რომ სტუდენტებს მიეცეთ შესაძლებლობა – დამოუკიდებლად დაამუშაონ რთული სიტუაციები და გადალახონ წინააღმდეგობები, გამოაწრთონ საკუთარ თავში პროფესიონალიზმი.

სტეფანი მური. კინოსკოლა ამზადებს სტუდენტებს კინოინდუსტრიაში სამუშაოდ, აძლევს მათ მყარ ფუნდამენტს, შესაძლებლობას – გაუზიარონ გამოცდილება თანატოლებს და იქონიონ ურთიერთობა პედაგოგებთან და კინოინდუსტრიის პროფესიონალებთან.

ჩარლი ჰამფრი. საერთოდ, სკოლას არ შეუძლია მოამზადოს სტუდენტი რეალობისთვის. სკოლაში ზრუნავენ, ასწავლიან, აღზრდიან, ეხმარებიან. კინოინდუსტრია კი თავისი ბუნებით ულმობელია. რისი გაკეთებაც შეუძლია კარგ კინოსკოლას, ესაა – დაეხმაროს ახალგაზრდა მხატვარს, თავი დააღწიოს თავის ნარცისულ იდეალებს და შეიგნოს ერთობლივი შემოქმედების ფასი.

ჯეიმი ფაულერი. არ შეიძლება სტუდენტს ასწავლო ესა თუ ის ქცევის წესი. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენ ვკარნახობთ გარკვეული ქცევების სტრატეგიებს, აუცილებელს, მაგალითად, მემონტაჟის რეჟისორთან მუშაობისას. თავად შევეჯახე ამას, როდესაც პირველად მოვხვდი ჰოლივუდში: მონტაჟის პროცესი – ეს ტექნიკური და შემოქმედებითი მუშაობის 15 პროცენტია და 85 პროცენტი – დიპლომატიის. გაგაჩნდეს უნარი (ან არ გაგაჩნდეს) – იყო დიპლომტიური, უკიდურესად მნიშვნელოვანია კინემატოგრაფისტისთვის, მას შეუძლია სტარტი მისცეს მის კარიერას ან დაღუპოს ის. და, უცილობლად, ჩვენ მუდმივად ვაახლებთ და ვამდიდრებთ ჩვენს ტექნიკურ და შემოქმედებით ცოდნას.

ჯენიფერ ვუდი. რა რჩევას მისცემდით არჩევანის წინაშე მდგომ სტუდენტს: ჩააბაროს თუ არა კინოსკოლაში?

ჯერი შერლოქი და მაიქლ იანგი. მთავარი სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ ბევრმა ადამიანმა, ვინც გადაწყვიტა ჩააბაროს კინოსკოლაში, იცის მხოლოდ ერთი – მათ ძალიან უყვართ კინო, მაგრამ წარმოდგენა არ აქვთ, შეუძლიათ თუ არა თავად შექმნან ის. მათ მიაჩნიათ, რომ კინოსკოლაში შეძლებენ ამის გარკვევას, და უმეტეს შემთხვევაში ისინი მართალი არიან.

ვანქუვერის კინოსკოლა

პრობლემა იმაშია, რომ ზოგიერთ სკოლაში, ნამდვილი ფილმის გადაღების შესაძლებლობა სტუდენტებს მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ ეძლევათ, ზოგჯერ კი მეტიც, და ამ დროისთვის ახალბედები უკვე ასწრებენ უსასრულო მოსამზადებელი სამუშაოებისა და პროექტების რუტინაში ჩაფლობას. მათ უჭირთ ამის აცილება და გაცნობიერება იმისა, ფლობენ თუ არა საკმარის სურვილს, ნიჭსა და ენერგიას, რომ გააგრძელონ სწავლა გრძელვადიანი პროგრამით, რომელიც მოითხოვს შესაძლებლობების სრულად გაცემას და უსაზღვრო ერთგულებას არჩეული პროფესიისადმი.

მათ, ვისაც არ სჯერა თავისი შესაძლებლობების ან ეჭვი ეპარებათ, რომ კინოპროცესი მოუტანს მათ სასურველ კმაყოფილებას, ყველაფერი უნდა გააკეთონ, რომ რაც შეიძლება ადრე მიიღონ პრაქტიკული მუშაობის შანსი, მანამდე ვიდრე, მთელ ცხოვრებას მიუძღვნიან ამ საქმეს. შეიძლება მოკლემეტრაჟიანების გადაღება სკოლის გარეთაც, მაგრამ მარტო მუშაობამ, უფრო გამოცდილი ადამიანების დახმარებისა და რჩევების გარეშე შეიძლება გული გაუტეხოს და ხელი შეუშალოს მათ წარმატებას მომავალში.

არის სხვა ვარიანტიც – მონაწილეობის მიღება სხვა სტუდენტების ფილმების გადაღებებში. ეს კინოპროცესის შიგნიდან შეხედვის საშუალებას იძლევა, მაგრამ ვერ დაეხმარება სტუდენტს სრულად გააცნობიეროს საკუთარი ნიჭი და შესაძლებლობები.

მესამე ვარიანტი – სწავლება შეკვეცილი ინტენსიური პროგრამით, სადაც სტუდენტს პრაქტიკულად მაშინვე ეძლევა გადაღების შესაძლებლობა. ნიუ-იორკის კინოაკადემიაში არის ასეთი პროგრამა; თითოეულ სტუდენტს შეუძლია გადაიღოს ოთხი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი სწავლების რვაკვირიანი კურსის ჩარჩოებში ან შვიდი ფილმი წლიური კურსის ჩარჩოებში.

მართი ჰასელბაქი. სწავლების პროგრამის არჩევისას გადაწყვეტილების მისაღებად, აუცილებელია სკოლის მიერ მოცემული შესაძლებლობებისა და სწავლის საფასურის ოდენობის გათვალისწინება. ინტენსიური წლიური პროგრამები შეიძლება უფრო ძვირი დაჯდეს, მაგრამ უკვე ერთი წლის შემდეგ

კურსდამთავრებულებს შეუძლიათ პროფესიული მოღვაწეობის დაწყება და ფულის გამომუშავება, იმათგან განსხვავებით, ვინც ოთხწლიან პროგრამას ანიჭებს უპირატესობას.

ჯეი ჯეი ჯეკმანი. კინოს გადაღების საშუალება ისევე ბევრია, რამდენი ადამიანიცაა მზად – ისწავლონ ეს საქმე, და თითოეულ მათგანს, ვინც გადაწყვიტა ჩააბაროს კინოსკოლაში, მართებს საგულდაგულოდ გააანალიზოს ამა თუ იმ საგანმანათლებლო პროგრამის უპირატესობა. უკეთესია, მივიდეს სკოლაში, შეხედოს გარემოებასა და პირობებს, გაესაუბროს სტუდენტებს, შეხედოს, მოწონს თუ არა სწავლების ის ტიპი, რომელიც გამოიყენება ამ სკოლაში. დღეს იმდენი საუცხოო საგანმანათლებლო პროგრამა არსებობს – თითოეულ მსურველს შეუძლია რაღაც შესაფერისის პოვნა, და უგუნურობაა, ადამიანმა არ გამოიყენოს ასეთი მდიდარი არჩევანი.

სტეფანი მური. ადამიანები ხშირად განიცდიან სინანულს იმის გამო, რაც არ ან ვერ გააკეთეს, ვიდრე ჩადენილ შეცდომებზე. თქვენ თუ გაქვთ დრო, შესაძლებლობები და საკმარისი ენერგია, რომ დაესწროთ ლექციებს კინოსკოლაში, მაშინ პასუხი ცალსახაა – მიხვიდეთ და ისწავლოთ.

ჩარლი ჰამფრი. დასაწყისისთვის აუცილებელია საერთო ჰუმანიტარული განათლების მიღება. იკითხოთ, იკითხოთ, იკითხოთ, შემდეგ კი წეროთ, წეროთ და წეროთ. ესაა პროფესიონალი კინემატოგრაფისტის საბაზისო ძირითადი უნარჩვევები.

ელიზა სთივენსი. თუკი ადამიანმა გადაწყვიტა, კინემატოგრაფს მიუძღვნას თავისი თავი, მაშინ უნდა ესმოდეს, რომ მუშაობა მოუწევს უზარმაზარ და ძალიან რთულ ინდუსტრიაში. ვიდრე აირჩევდეთ ამა თუ იმ საგანმანათლებლო პროგრამას, დაფიქრდით, რა უზრუნველყოფს თქვენს საუკეთესო მომზადებას და დაგეხმარებათ აიწყოთ წარმატებული კარიერა. აუცილებელია საგულდაგულოდ შეისწავლოთ შემოთავაზებული პროგრამები და შეხედოთ – ინდუსტრიაში იმ მომენტისთვის რომელი მიმართულებებია უფრო მეტად აქტუალური და მოთხოვნადი. მნიშვნელოვანი უპირატესობა აქვთ ხელოვნების აკადემიის კოლეჯის სტუდენტებს, რომელიც ეხმარება მათ კინოინდუსტრიაში რეალური წარ-

მატებების მიღწევაში. აკადემიის დამთავრების მომენტისთვის თითოეულ კურსდამთავრებულს აქვს სადემონსტრაციო კინოფილმი, მზა სცენარი და პორთფოლიო, კავშირები ინდუსტრიაში, წარმატებული პროფესიული მოღვაწეობისთვის აუცილებელი ჩვევები და ცოდნა. თუ თქვენ გადაწყვიტეთ კინოსკოლაში ჩაბარება, აირჩიეთ პროგრამა, რომელიც თქვენ უზრუნველგყოფთ ყველა ამ ფრიად მნიშვნელოვანი უპირატესობით.

ჯეიმი ფაულერი. თუ თქვენ არ ხართ დარწმუნებული, კინოინდუსტრიის სწორედ რომელი დარგი გსურთ შეისწავლოთ, დასაწყისისთვის მიმართეთ ადგილობრივ კოლეჯს, შეისწავლეთ ინდუსტრიაში არსებული და ყველაზე უფრო მოთხოვნადი პროფესიების სია.

არ ღირს მაშინვე ცნობილი კინოსკოლების კარის შემტვრევა ან სპეციალიზებულ კურსებზე ჩაბარება, ვიდრე არ იქნება მიღებული ზუსტი გადაწყვეტილება, ვიდრე თქვენ არ იქნებით აბსოლუტურად დარწმუნებული მომავალი პროფესიის არჩევის თაობაზე. ყველას ხომ არ შეუძლია კინოწარმოების სფეროში მუშაობა.

ნიუ-იორკის კინოაკადემია

ჯენიფერ ვუდი. როგორ მთავარ რჩევას მისცემდით აუდიტორიის დატოვებისას თქვენს კურსდამთავრებულებს, კინოინდუსტრიის სამყაროში შესასვლელად?

ჯერი შერლოქი და მაიქლ იანგი. როგორი ნიჭიერებიც არ უნდა იყოთ და რაც არ უნდა მაღლა მიექანებოდეთ თქვენს ოც-

ნებებში, გახსოვდეთ, რომ ერთადერთი ხერხი, არ ჩაიძიროთ ამ ბიზნესში, არის – დარჩეთ შეუდრეკელი. როდესაც დატოვებთ კინოსკოლას, თქვენი ამოცანაა – შეინარჩუნოთ შეუპოვრობა, გამტანობა, ურყევობა.

მართი ჰასელბაქი. კინემატოგრაფისტის ოსტატობა – ევოლუციური პროცესია. კინოსკოლა იძლევა საბაზისო ცოდნასა და უნარებს, მყარ საფუძველს. პროფესიული წარმატება მომავალში დამოკიდებულია მუდმივად სწავლის უშრეტ სურვილზე, ექსპერიმენტირებისთვის მზადყოფნასა და რისკზე წასვლაზე.

ჯეი ჯეი ჯეკმანი. ჭკუით გამოიყენეთ კავშირები, რომლებიც მიიღეთ სკოლაში, კარიერის სტარტზე ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. გულმოდგინედ იმუშავეთ კლასში, გამოამჟღავნეთ თქვენი შემოქმედებითი ნიჭი, გამოიმუშავეთ გუნდში ნაყოფიერად მუშაობის უნარი, დაამტკიცეთ, რომ თქვენ – კარგი მთხრობელი ხართ. შესაძლოა, ისინი, ვისთანაც თქვენ სწავლობთ, თქვენი კოლეგები გახდებიან მთელი დარჩენილი ცხოვრების განმავლობაში. კინოწარმოება – უზარმაზარი პროფესიული მხარეა, მაგრამ ამასთან ერთად, ძალიან ვიწროც – აქ პრაქტიკულად ყველა ერთმანეთს იცნობს. კარგი რეპუტაცია ძალიან სწრაფად ვრცელდება, ცუდი კი – უფრო სწრაფად.

სტეფან მური. ყოველთვის იყავით კავშირზე. ხელი შეუწყეთ და გაუფრთხილდით ურთიერთობებს. ისინი, ვინც ამჟამად მუშაობენ კინოინდუსტრიაში, ოდესღაც თვითონაც იყვნენ სტუდენტები და ინტენსიურად ურთიერთობდნენ ერთმანეთთან.

ჩარლი ჰამფრი. იყავით მზად, აღიქვათ ნებისმიერი პრობლემა როგორც პირადი. გამოხატეთ მზადყოფნა – ხელი მოჰკიდოთ მის გადაწყვეტას და ყურადღებით მოეკიდეთ უმცირეს დეტალსაც. ისწავლეთ წინასწარ გამოიცნოთ, მაგრამ ნუ გაერთობით წინასწარმეტყველებით. გიყვარდეთ თქვენი სამუშაო, საპირისპირო შემთხვევაში – სწრაფად მიატოვეთ ის.

ნიუ-იორკის კინოაკადემია

ელიზა სთივენსი. სტუდენტები მუდმივად უნდა იყვნენ დაკავებული პრაქტიკული საქმიანობით, კინოსკოლაში სწავლის უკვე პირველი სემესტრიდან დაიწყონ გამოცდილების დაგროვება. ინდუსტრიაში წარმატებით შესვლას სტუდენტი შეძლებს მხოლოდ იმ პირობით, თუ თავის შემოქმედებაში მას ექნება ტრადიციული ჩარჩოების მიღმა გასვლის მუდმივი სწრაფვა, თუ შეძლებს დაარღვიოს მონიშნული საზღვრები.

ხელოვნების აკადემიაში მაღალპროფესიული მმართველი და პედაგოგიური შემადგენლობაა, უზარმაზარი ფინანსური სახსრები იყო ჩადებული სტუდენტების უზრუნველყოფისთვის ინდუსტრიის სტანდარტების შესაბამის ყველაზე თანამედროვე ტექნიკური მოწყობილობების შეძენაში, ჩვენ ვაკეთებთ ყველაფერ შესაძლებელს, რომ საუკეთესო სახით მოვამზადოთ სტუდენტები კინოწარმოებაში მუშაობისთვის. ჩემი რჩევაა – მიიღეთ განათლება კარგ კინოსკოლაში, რომელსაც შეუძლია უზრუნველყოს თქვენი ყველაზე უფრო უმტკივნეულო გადასვლა სტუდენტური ცხოვრებიდან სერიოზულ სამუშაოში.

ჯეიმი ფაულერი. ვფიქრობ, მთავარი რჩევა, რომელიც შეგვიძლია მივცეთ ჩვენ სტუდენტებს, – იყვნენ შეუპოვარნი. გააგებინეთ სხვებს, რომ თქვენ სერიოზულად ეკიდებით პროფესიას და განზრახული არ გაქვთ კინოდან წასვლა ორი წლის შემდეგ. ბევრი იმითაა დაკავებული, რომ მთელი დღეები რეზიუმეს აგზავნიან. ეს დროის ფუჭად ფლანგვაა. საჭიროა ურთ-

იერთობები, სიარული შეხვედრებზე, კონფერენციებზე, სხვა ქალაქებში მოგზაურობა, რაც შეიძლება მეტი კონტაქტები ადამიანებთან კინოინდუსტრიიდან, მთავარია – იყო ყველას თვალწინ, წარმოაჩინო საკუთარი თავი. არ მისცეთ სხვებს საშუალება, დაგივიწყონ. ორჯერ ნახვის შემთხვევაშიც, ვიღაც აუცილებლად დაგიმახსოვრებთ. მაგრამ თუ თქვენ არ აღგიქვამენ სერიოზულად, საეჭვოა, როდისმე მიიღოთ სამუშაო.

ჯორჯ ლუკასი, სთივენ სპილბერგი და რობერტ ზემეკისი

სთივენ სპილბერგი (დაიბადა 1946 წელს ქ. ცინცინატში, აშშ) — სცენარისტი, პროდუსერი, ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ამერიკელი კინორეჟისორი ისტორიაში. მისმა 20 ყველაზე საკასო ფილმმა გაქირავებაში 8,4 მილიარდი $ მოაგროვა.

სამგზის ოსკარის პრემიის ლაურეატი.

ორ სხვა მაგნატთან ერთად არის კინოკომპანია Dreamworks SKG-ს მფლობელი.

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1974 — „შუგარლენდის ექსპრესი“. (კანის სკფ. პრიზი საუკეთესო სცენარისთვის)
- 1975 — „ყბები“
- 1982 — „უცხოპლანეტელი“
- 1989 — „ინდიანა ჯონსი და უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“
- 1993 — „იურის პერიოდის პარკი“ (სატურნი საუკეთესო რეჟისორს)

- 1993 — ვენეციის სკფ. ოქროს ლომი მსოფლიო კინემატოგრაფში შეტანილი წვლილისთვის
- 1994 — „შინდლერის სია“ (ოსკარი საუკეთესო ფილმისთვის, საუკეთესო რეჟისორს; ოქროს გლობუსი საუკეთესო რეჟისორს; BAFTA საუკეთესო ფილმისთვის; საპატიო სეზარი)
- 1999 — „რიგითი რაიანის გადასარჩენად“ (ოსკარი საუკეთესო რეჟისორს; ოქროს გლობუსი საუკეთესო რეჟისორს)
- 2009 — ოქროს გლობუსი — სესილ დე მილის პრემია
- 2010 - „წყნარი ოკეანე“ (პრემია ემი საუკეთესო მინისერიალისთვის)
- 2012 — „ლინქოლნი“

და სხვა.

ჯორჯ ლუკასი (დაიბადა 1944 წელს ქ. მოდესტოში, კალიფორნია, აშშ) — ამერიკელი რეჟისორი, სცენარისტი, პროდუსერი. ცნობილია როგორც სამეცნიერო-ფანტასტური საგის — „ვარსკვლავური ომების“, აგრეთვე ინდიანა ჯონსის პერსონაჟის შემქმნელი. კინოკომპანია Lucasfilm LTD ყოფილი ხელმძღვანელი.

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1970 — „THX 1138“
- 1973 — „ამერიკული გრაფიტი“
- 1977 — „ვარსკვლავური ომები. ეპიზოდი IV. ახალი იმედი“ (სატურნი, საუკეთესო რეჟისორისა და საუკეთესო სცენარში გამარჯვებული)
- 1981 — „დაკაგული კიდობნის მაძიებლები“
- 1984 — „ინდიანა ჯონსი და ბედის ტაძარი“
- 1988 — „თაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“
- 1991 — „კაპიტანი კრიუკი“
- 1992 — ოსკარი, ირვინგ ტალბერგის სახელობის ჯილდო შემოქმედებისათვის
- 2002 — „ვარსკვლავური ომები. კლონების ომი“

- 2012 — „წითელი კუდები“

და სხვა.

რობერტ ზემეკისი (დაიბადა 1951 წელს ჩიკაგოში, ილინოისი, აშშ) — ამერიკელი ოსკაროსანი კინორეჟისორი და პროდუსერი.

1973 წელს დაამთავრა სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტთან არსებული კინოსკოლა. მისმა სტუდენტურმა ფილმმა „ღირსების ველი“ კონკურსში გაიმარჯვა და ზემეკისი თავისი ქმნილებით პირდაპირ სთივენ სპილბერგისკენ გაეშურა, რომელსაც უკვე შესამჩნევი მდგომარეობა ეკავა კინოინდუსტრიაში. სპილბერგმა მისცა ზემეკისს კინოს გადაღების შესაძლებლობა, გახდა მისი მფარველი და მისი ფილმების აღმასრულებელი პროდუსერი, და მთელი ცხოვრების მეგობარი.

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1984 — „რომანი ქვასთან“
- 1985 — „უკან მომავალში“
- 1994 — „ფორესთ გამპი“ (ოსკარი საუკეთესო რეჟისორს; ოქროს გლობუსი საუკეთესო რეჟისორს)
- 2000 — „რას ფარავს სიცრუე“
- 2004 — „პოლარული ექსპრესი“
- 2012 — „ეკიპაჟი“

და სხვა.

ჩვენ არ ვიგონებთ ველოსიპედს

(**ჯორჯ ლუკასის, სთივენ სპილბერგის** და **რობერტ ზემეკისის** საუბარი ციფრულ ტექნოლოგიებზე ჩაიწერა ამერიკელმა კინემატოგრაფისტმა **სქოთ ესმანმა**)

სთივენ სპილბერგი. ტექნოლოგიები კინოში ყოველთვის წარმოადგენდნენ პოტენციურ საშიშროებას – მათ გამო შეიძლება დაზარალებულიყო სიუჟეტი, ისტორია. ასე იყო კინემატოგრაფის განვითარების სულ დასაწყისშიც, როდესაც ნიღბებსა და ვინიეტებს ხელით ხატავდნენ, რაიმე ტექნიკური საშუალებების დახმარების გარეშე.

თვით თხრობის წესები და სიუჟეტის აგება მას შემდეგ არ შეცვლილა. ტექნოლოგიების განვითარებას ამაზე არ უმოქმედია. მაგრამ მათი დახმარებით დღეს გაადვილდა იდეების დაფიქსირება და მათი განსახიერება ეკრანზე. პლუს – უპირატესობა ეკონომიკური თვალსაზრისით. ათი წლის წინ არავინ დათანხმდებოდა დაეფინანსებინა, ერთი შეხედვით, სრულიად უგუნური პროექტები. ტექნიკური პროგრესის წყალობით დღეს შეიძლება თამამად გამოიკვლიო საკუთარი წარმოსახვის სიღრმეები და აირჩიო სხვადასხვაგვარი გზები თვითგამოხატვისთვის.

ჯორჯ ლუკასი. განა კინო უფრო მძლავრი ინსტრუმენტია, ვიდრე ბეჭდვითი სიტყვა? ვფიქრობთ კი ეთიკაზე, როდესაც ტექსტურ რედაქტორებს ვიყენებთ? ხელოვნების ყველა სახეობასა და კომუნიკაციაში მოქმედებს არსებითად ერთი და იგივე ეთიკური წესები. ტექნოლოგიები აქ არაფერ შუაშია.

რობერტ ზემეკისი. როდესაც ადამიანებმა გამოიგონეს საბეჭდი დაზგა, ვიღაცამ წამოიძახა: „ეს გენიალურია! ჩვენ შეგვიძლია ბიბლია დავბეჭდოთ“. მეორემ კი თქვა: „დიახ, ეს გენიალურია! ჩვენ შეგვიძლია კანონები დავბეჭდოთ“. ერთი იყენებს ინფორმაციას, რომ შექმნას მშვენიერი ნაწარმოებები მთელი კაცობრიობისთვის, მეორე – ბოროტად იყენებს მას. ჩვენ გვესმის, რომ ადამიანები არ დაიჯერებენ ყველაფერს, რასაც გაზეთებში წერენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ იქ დაბეჭდილია სიტყვები. ასევე მაყურებელსაც არ შეუძლია

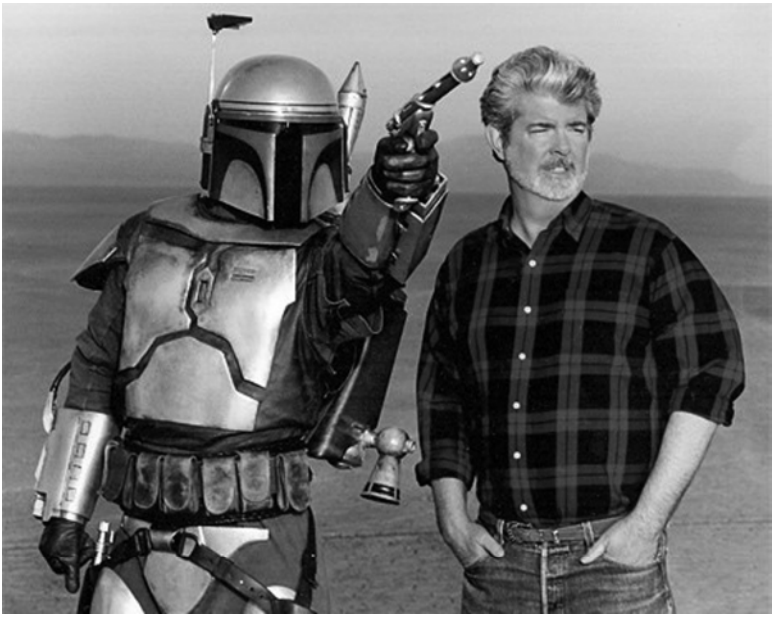
დაუჯეროს გამოსახულებებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი მოძრაობენ. მაგრამ გარკვეული განათლება ამ დარგში აუცილებელია.

ციფრული ტექნოლოგიების ეთიკა

რობერტ ზემეკისი. არ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მართლაც ძალიან ვსაჭიროებთ ტექნოლოგიებს. და ეთიკურ საკითხებს მასთან კავშირები არ აქვს. ტექნოლოგიებში არაფერია ნამდვილად ახალი და ორიგინალური. მაგრამ ეს საკითხები შეიძლება წამოიჭრას მონტაჟის სტადიაზე. ვლაპარაკობთ რა ეთიკაზე,შეგვიძლია გავიხსენოთ იმის შესახებ, როგორ „ასუფთავებენ“ საინფორმაციო ტელეპროგრამების შემქმნელები მათ ყოველდღიურად, როგორ ჭრიან მნიშვნელოვანი ინფორმაციის ფრაგმენტებს, რადგან არ სურთ, რომ ადამიანებმა გაიგონ მის შესახებ.

ჯორჯ ლუკასი. პრობლემები წარმოიშვება სტუდენტებთან მუშაობაშიც. არა მარტო იმათთან, ვინც კინოსკოლებში სწავლობს, არამედ ჩვეულებრივ სტუდენტებთანაც, განსაკუთრებით მომავალ ჟურნალისტებთან და ფილოლოგებთან, რომლებიც ხშირად მეტისმეტად გატაცებული არიან სიტყვებით და მათ ხიბლს ემორჩილებიან. როდესაც ლიტერატურულ კურსებზე ვსწავლობდი, მეც მქონდა სიძნელეები. მასწავლებელი მეუბნებოდა: „არ შეიყვარო შენი სიტყვები. ისინი გიტაცებენ და უბრალოდ სიტყვების გროვას წერ. მათი დახმარებით კი შენ ხომ რაღაც უნდა თქვა, გამოხატო“. კინოსკოლაშიც ყველაფერი გამეორდა. სტუდენტებს სურდათ უსათუოდ გასაოცარი რაკურსი მოეძებნათ, ისწრაფოდნენ აეგოთ გადასარევი კადრი. სურდათ ყველაფერი მოესინჯათ და საუკეთესო შედეგებისთვის მიეღწიათ. კონოსკოლაში ასწავლიან ინფორმაციის გადაცემას მოძრავი გამოსახულების დახმარებით. მაგრამ ის, რასაც ადამიანი ლაპარაკობს, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის, თუ როგორ აკეთებს ის ამას. ამიტომ უმეტეს კინოსკოლებში იმ სტუდენტებს იღებენ, ვისაც უკვე აქვს ერთი განათლება და ეს არ არის დაკავშირებული

კინემატოგრაფთან, თეატრთან და სხვა სასცენო ხელოვნების დარგებთან.



ჯორჯ ლუკასი

სთივენ სპილბერგი. უნდა გვესმოდეს, რომ ბევრ უნივერსიტეტში კვლავინდებურად ანალოგური მოწყობილობით მუშაობენ. თუმცა, მაგალითად სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტი ლოს-ანჟელესში მთლიანად გადავიდა ციფრულზე. სტუდენტები აქ მოდიან იმედებით სავსენი, მათ წყურვილი აქვთ განახორციელონ თავისი ყველაზე თამამი ოცნებები. მაგრამ მნიშვნელოვანია გაიარონ სრულფასოვანი სწავლება, დაეუფლონ ხელობას. ბევრი რეჟისორი არ ესწრებოდა მეცადინეობებს კინოსკოლებში და მაინც შეძლეს მიეღწიათ წარმატებისთვის. მაგრამ ოსტატობის საფუძვლების დაუფლება მაინც აუცილებელია. ამჟამად მთელი მსოფლიო გადადის „ციფრზე“, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ კინოსკოლების დამთავრებისა და მუდმივად ცვალებად, მათ შორის ტექნოლოგიურად, რეალურ სამყაროში შესვლისას,

სტუდენტებს ნებისმიერ პირობებში შეეძლოთ თავისი ნიჭის რეალიზება და შეძენილი ცოდნისა და უნარების გამოყენება.

სთივენ სპილბერგი და ჯორჯ ლუკასი

„ციფრი“ ფირის წინააღმდეგ

სთივენ სპილბერგი. მე ყოველთვის გადავიღებ ფირზე, დამიჯერეთ. დიახ, ყოველ დღე ვიყენებ ციფრულ ტექნოლოგიებს გარკვეული ვიზუალური ეფექტების შესაქმნელად, მე ლუკასთან ერთად ვმუშაობ ციფრული კინოს მწარმოებელ კომპანიაში Industrial Light and Magic. მაგრამ მომწონს ანალოგური მატარებლებით მუშაობა: მინდა ვიცოდე, რომ კამერაში ფირი ტრიალებს, მაშინ ფიზიკურად შევიგრძნობ გადაღების პროცესს.

მე თუ პროდუსერის როლში გამოვდივარ და ჩემთან მოდის რეჟისორი, რომელსაც კინოს გადაღება უნდა „ციფრზე“, წინააღმდეგობას არ გავუწევ – ჩვენ ხომ ყველა აუცილებელი ტექნიკური პირობები გვაქვს, რომლებიც უზრუნველყოფენ ფილმის მაღალ ხარისხს. მაგრამ მე თვითონ ფირი მიყვარს.

მიყვარს მისი სუნი. ამ გაგებით ძველმოდური ვარ – იქამდე ვიქნები ფირის ერთგული, ვიდრე ჯორჯი არ მაიძულებს თავი დავაღწიო მას.

ჯორჯ ლუკასი. აქ საქმე არ არის კონკურენციაში. საკითხი ისე არ დგას, როგორ განაწილდება როლები, ვინ რაზე მოიპოვებს გამარჯვებას, რა გაქრება, და რა გადარჩება. არიან ადამიანები, რომლებსაც უწინდებურად უყვართ მუნჯი ფილმები, ვიღაცას ურჩევნია შავ-თეთრი კინო გადაიღოს. ტექნოლოგიების განვითარება სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ „ციფრი“ მთლიანად განდევნის ფირს და ის გაქრება.

ჩვენ უბრალოდ კიდევ ერთი გამომსახველობითი საშუალება გაგვიჩნდა, რომელმაც კინემატოგრაფიული გამოცდილების საზღვრები გააფართოვა. კინემატოგრაფი კი რა არის? ჩვენ ხომ სწორედ კინოზე ვლაპარაკობთ როგორც მოძრავ გამოსახულებაზე, კომუნიკაციის მეთოდებზე მისი დახმარებით – ისინი უამრავია. „ციფრი“ და ფირი – ინფორმაციის გადაცემის ორი განსხვავებული საშუალებაა. პროგრესი წინ მიიწევს, დროთა განმავლობაში გამოჩნდება ახალი წესები და მეთოდები. ამიტომ არ ღირს ჩაციკლვა იმაზე, თუ რატომ ამჯობინებენ რეჟისორები განსხვავებულ საშუალებებს. ჩვენ კი აქ არ ვიკამათებთ იმაზე, რატომ უყვარს სთივენს, ვთქვათ, ფრესკების ხატვა, მე კი – სურათების ზეთის საღებავებით. ეს არ ნიშნავს, რომ სურათები უკეთესი ან უარესია ფრესკებზე. უბრალოდ, მე უპირატესობას ვანიჭებ ერთ საშუალებას, ის კი – მეორეს.

რობერტ ზემეკისი – „ფორესთ გამპი“.

მსახიობებთან მუშაობა ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში

რობერტ ზემეკისი. საჭიროა უბრალოდ მივიღოთ როგორც ფაქტი ახალი ტექნოლოგიების გამოჩენა და ვისწავლოთ მათთან მუშაობა. ჩემს უკანასკნელ სამ სურათში გამოვიყენე კიბერსკანირება. ჩვენ ვასკანერებდით თითოეულ მსახიობს, ზოგჯერ უბრალოდ იმ შემთხვევისთვის, თუ ეს გამოგვადგებოდა. „ფორესთ გამპს“ კი როდესაც ვიღებდი, თომ ჰენქსმა მითხრა: „არ ვიცი, მომეწონება თუ არა ეს. რის გაკეთებას შეძლებ ამ ინფორმაციით?“ მე ვუპასუხე: „ახლა ეს ძალიან ძვირი დაჯდება, მაგრამ მომავალში მე შევძლებ შენს გადაქცევას ანიმირებულ პერსონაჟად, თუ მოვინდომებ“. თომს, გამოგიტყდებით, არ მოეწონა ეს იდეა.

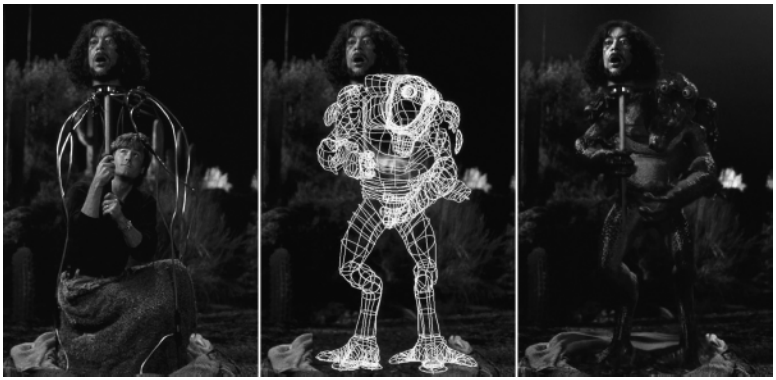
კინოტექნოლოგიები.

ჯორჯ ლუკასი. იგივე პრობლემები ჩნდება, როდესაც მოედანზე დუბლიორი გამოჩნდება. დღეს კიბერპერსონაჟებს უმეტეს შემთხვევაში სწორედ მსახიობების დუბლიორების რანგში იყენებენ ან იმ შემთხვევებში, როდესაც საჭიროა რაღაც ფიზიკურად შეუსრულებელი მოქმედების ჩვენება. პრე-

სამ გაბერა იდეა იმის შესახებ, რომ მალე კიბერმსახიობები მთლიანად შეცვლიან ცოცხალ ადამიანებს. ასეთი აზრი ლაპარაკობს ძალიან გულუბრყვილო წარმოდგენაზე მსახიობის თამაშის შესახებ. ეს ხომ ხელოვნებაა, და ხელოვნება ძალიან ადამიანური. ამის დასტურია, რომ ქმედებებისა და რეაქციების ნაკრები, რომელიც შეიძლება დაპროგრამდეს კომპიუტერში, – ყოველ შემთხვევაში, ამჟამად შეუძლებელია ამის გაკეთება. ადამიანი მეტისმეტად რთულია თავისი ემოციების გამოხატვაში. მსახიობის თამაშის მთელი ხელოვნება კი აგებულია ემოციებზე. არ არის საკმარისი სახის გარკვეული გამომეტყველების უბრალოდ ასახვა. მნიშვნელოვანია თვით გრძნობები, მათთან დამოკიდებულება, მათი გამოხატვის მანერა, თანამოქმედება კონტექსტთან. სწორედ ამაში მჟღავნდება მსახიობის ნიჭი. კომპიუტერს ეს არ შეუძლია. კომპანიაში Industrial Light and Magic ჩვენ შევქმენით პრაქტიკულად იდეალური, წარმოუდგენლად რეალისტური მსახიობების ასლები – მაყურებელი ვერაფრით განასხვავებს მათ ცოცხლებისგან. მაგრამ ჩვენ მაინც ცოცხალი მსახიობები გვჭირდება, რომ გაახმოვანონ პერსონაჟები, ითამაშონ მათ მაგივრად. ამასთან, საჭიროა ოცამდე ანიმატორი, რომლებსაც აგრეთვე უნდა შეეძლოთ თამაში, რომ მთლიანად „გააცოცხლონ“ კიბერმსახიობი. ანუ სრულად რომ აღდგეს ერთი მსახიობის თამაში, საჭიროა დაახლოებით თხუთმეტი ადამიანი. ჯერჯერობით ყველაფერ ამის დაძლევა შეუძლია თვითონ მსახიობს. ციფრული მსახიობები იქმნებიან ანიმაციური ტექნოლოგიების დახმარებით. და ჩვენ ვერ შევძლებთ მთლიანად შევცვალოთ ცოცხალი ადამიანი, შევიტანოთ კომპიუტერული პერსონაჟის თამაშში მნიშვნელოვანი თვისებები, რომლებიც მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. ეს არასდროს მოხდება. იმიტომ რომ ადამიანებს აკავშირებს განსაკუთრებული ურთიერთობები, რომლებიც შეუძლებელია დაამყარო მანქანასთან.

რობერტ ზემეკისი. სრულიად ვეთანხმები ჯორჯს. ვფიქრობ, გამოსახულებასაც იგივე მოუვა, რაც უკვე მოუვიდა მუსიკას. ციფრული ტექნოლოგიების დახმარებით შეიძლება შეიქმნას ნებისმიერი მუსიკალური ინსტრუმენტის ხმა, მაგრამ ჩვენ

მაინც არ შეგვიძლია მთლიანად შევცვალოთ მუსიკოსები. ხელოვნების ნებისმიერ სახეობაში მნიშვნელოვანია თვითონ შემსრულებლის მონაწილეობა, ენერგია და სითბო, რასაც ის დებს თავის ქმედებებში. ეს საფუძველია. თუმცა, რა თქმა უნდა, თუკი საჭირო იქნება მუსიკალური ფრაზის გაგრძელება რამდენიმე წამით, ეს შეიძლება გაკეთდეს ციფრული დამუშავების დახმარებით. მაგრამ ამისთვის აუცილებლად უნდა იყოს ცოცხალი საფუძველი. თანდათან იგივე ხდება მსახიობის თამაშთან დაკავშირებითაც, თუმცა ჯერჯერობით მის ხარისხს მაინც აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა.



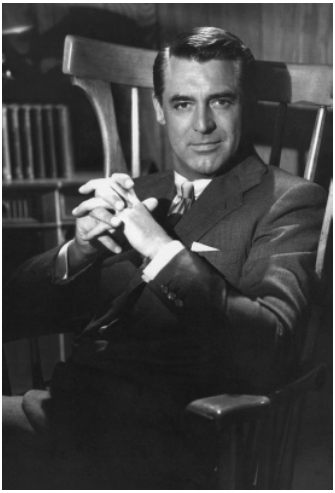
კინოტექნოლოგიები

სთივენ სპილბერგი. ყველაფერი ეს – უპირატესობის მიკუთვნების ინდივიდუალური საკითხებია. ტექნოლოგიები რეალურ მსახიობებსა და მათ ციფრულ რეპრეზენტაციებს შორის არჩევის საშუალებას იძლევა, თუმცა მათ გაახმოვანებენ, როგორც მე ვფიქრობ, მაინც ცოცხალი ადამიანები, როგორც ეს კეთდება ამჟამად ანიმაციაში. არჩევანის შესაძლებლობა რომ მომცენ რეალურ მსახიობსა და ციფრულ კლონს შორის, მე, უდავოდ, ავირჩევდი პირველს. და, პატიოსნად რომ ვთქვა, ვერ ვხედავ ადამიანების „ციფრში“ გადაყვანის მიზეზებს, ვიდრე ჯერ კიდევ არიან მსახიობები, ვისაც კინოში თამაში სურთ და უნარი შესწევთ ეს ვირტუოზულად გააკეთონ. მაგრამ თუ, მაგალითად, ფილმში, სადაც მონაწილეობენ მხოლოდ რეალური მსახიობები, გამოყენებულია რომელიღაც

ერთი ციფრული ელემენტი, – ეს ნორმალური თანაფარდობაა.

ჯორჯ ლუკასი. რეჟისორი მსახიობებთან ძალიან მჭიდროდ ურთიერთობს, მათთან ერთად განიცდის მწვავე ემოციურ მომენტებს, დაძაბულ სიტუაციებს, ის ყოველთვის მათ გვერდით უნდა იყოს. იმიტომ რომ დროგამოშვებით მსახიობებს მხარში ამოდგომა სჭირდებათ. ზოგჯერ უნდა გადაეხვიო, დაამშვიდო – მხოლოდ მაშინ გახდება შესაძლებელი სცენის ნორმალურად გადაღება. მსახიობები ყოველთვის ელოდებიან რეჟისორისგან თანამონაწილეობას, მათ სურთ სცენის განხილვა, შთაბეჭდილებებისა და შეგრძნებების გაზიარება, თავისი აზრის გამოთქმა რეჟისორის მუშაობის შესახებ ამა თუ იმ ეპიზოდზე. ასეთი მსახიობები უპირატესობას მიანიჭებდნენ ძველი თაობის ოსტატებთან მუშაობას, ისეთებთან, როგორებიც იყვნენ კინგ ვიდორი, ჯორჯ ქიუქორი ან ჯონ ფორდი. ისინი კომფორტულად გრძნობენ თავს, როდესაც შესაძლებელია ერთმანეთისთვის პირდაპირ თვალებში ყურება გადაღების დროს, ვიდრე როცა რეჟისორი სადღაც სხვა ოთახში ზის და პროცესს თვალს ადევნებს მონიტორის მეშვეობით.

კინგ ვიდორი



ჯორჯ ქიუქორი

ჯონ ფორდი

რობერტ ზემეკისი. ფილმების გადაღებამ ოპტიკური ეფექტებით, რომელთა გამოყენებაც უკვე დიდი ხნის წინ დავიწყე, ბევრი რამ მასწავლა. კერძოდ, ერთ მნიშვნელოვან რამეს მივხვდი, რომლის შესახებ რეჟისორმა არასდროს უნდა დაივიწყოს. დაუშვებელია, რომ მსახიობმა თავი იგრძნოს რაღაც რეკვიზიტის მსგავსად. რაღაც მომენტში გადაღების მოედანზე გაჩნდა უამრავი ტექნიკური მოწყობილობა, ბიჭებმა lLM-დან ყველგან მონიტორები დააყენეს, რომელთა დახმარებით შესახლებელი გახდა ურთიერთობა და სამუშაო მომენტებზე მსჯელობა შორ მანძილზე. წარმოიდგინეთ: მსახიობი დგას ლურჯი ფერის ეკრანის ფონზე, გარშემო კი უამრავი ადამიანი განიხილავს მის ქმედებებს. „შეიძლება ისე გაკეთდეს, რომ მოტრიალდეს აქეთ, შემდეგ მიტრიალდეს იქით და თქვას ეს და ეს? მერე კი წავიდეს იმ მხარეს. და, იქნებ, მან კიდევ უნდა...“ ეს ცირკში ცხოველებთან ტრიუკების დადგმას მაგონებს. მაშინ მივხვდი, რომ გადაღებების ასეთი მანერა დაუშვებელია, ის ძალებს აცლის მსახიობს, ართმევს ენერგიას და ყველაფერს, რაც შეიძლება დაეხმაროს მას როლზე მუშაობაში. თამაში ხდება მშრალი,

მექანიკური. ბევრი დრო დამჭირდა გამეგო, რომ ყოველთვის საჭიროა მსახიობის მთლიანად ჩართვა გადაღების პროცესში. ვფიქრობ, მომავალში ამ პროცესს მსახიობები ისევე რთულად და არაერთმნიშვნელოვნად მოეკიდებიან, როგორც რეჟისორები ამჟამად, და საჭირო გახდება გადაიხედოს მოედანზე მუშაობის ზოგიერთი პრინციპი.

კინოტექნოლოგიბი

ჯორჯ ლუკასი. ტექნიკურმა პროგრესმა მნიშვნელოვნად გაამარტივა მუშაობა ბევრ საშუალებასთან, კერძოდ, ლურჯ ეკრანთან. წინათ ამგვარ გადაღებებზე მუშაობდნენ სპეციალისტების უზარმაზარი ჯგუფები Technicolor-იდან, და ყველაფერი რთულად და დახლართულად იყო. ახლა კი შეიძლება უბრალოდ იარო და გადაიღო, როგორც ჩვეულებრივ, არაფერზე წუხდე. ახალი სისტემა, რომელსაც უკვე იყენებს სთივენ სპილბერგი, ნებისმიერი ფონისა და მოწყობილობის სიმულირების საშუალებას იძლევა პირდაპირ გადაღების დროს. ასე რომ მსახიობს შეუძლია ნორმალურად ითამაშოს, ხედავს რა ყველაფერს, რაც ხდება ეკრანზე, და არა უბრალოდ უყურებდეს ლურჯ ტილოს. მსახიობისთვის ეს სისტემა ბევრად უფრო მოსახერხებელია, და მუშაობაც გაცილებით ადვილი გახდა, ვიდრე, ვთქვათ, ათი წლის წინ.

გადაღების პროცესი

რობერტ ზემეკისი. გავიმეორებ ჩემს აზრს: ჩვენ უბრალოდ გაგვიჩნდა მეტი ინსტრუმენტი, რაც საშუალებას იძლევა, უკეთესად მოვყვეთ ისტორიები. მაგრამ ამან ძლიერად არ უნდა იმოქმედოს გადაღების პროცესის მსვლელობაზე. ყოველთვის, როდესაც კინოინდუსტრიაში მოდის ახალი გამოგონება, მაშინვე იწყებენ მის ბოროტად გამოყენებას. შემდეგ მას თანდათან ეჩვევიან და ის ყოველდღიურობაში შედის, მუდმივი ინსტრუმენტების ნაწილი ხდება. როდესაც დაამუშავეს სთედიკამის სისტემა, ითვლებოდა, რომ ყველა ფილმში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო მუშტი-კრივი, კიბეებზე ზემოთ-ქვემოთ მორბენალი ადამიანები, კამერა კი 360 გრადუსზე უნდა შემობრუნებულიყო, რომ მთელი სივრცე მოეცვა. ახლა მსგავსი კადრები არც ისე ხვდება თვალში, რეჟისორებმა ისწავლეს საჭირო ინსტრუმენტების ისე გემოყენება, რომ მათი არსებობა შეუმჩნეველი იყოს. როდესაც გაჩნდა ციფრული მონტაჟი, ბევრ ფილმში მას უადგილოდ იყენებდნენ, და მხოლოდ იმიტომ, რომ ის გახდა შესაძლებელი. ახლა კი ეს უბრალოდ კიდევ ერთი ინსტრუმენტია. ის მნიშვნელოვანია, მაგრამ, ჩანერგილი მუშაობის საერთო სისტემაში, ის ხდება შეუმჩნეველი.

ჯორჯ ლუკასი. ჯერ მე უნდა გადავიღო ფილმი, შემდეგ შევქმნა მისი ანიმაციური ნაწილი – ანუ გადავიღო თითქოსდა ორი ფილმი ერთბაშად, რაც ძალიან ბევრ დროს იკავებს. იძულებული ვარ ზუსტად დავგეგმო პროცესი: ჯერ ვიღებ მასალის დაახლოებით 80 პროცენტს. შემდეგ ვაგვარებ მსახიობებთან, ბიუჯეტთან, განრიგთან და ყველაფერ დანარჩენთან დაკავშირებულ საქმეებს, რომ მერე, ასე ცხრა თვის შემდეგ კვლავ დავუბრუნდე გადაღებებს ორი-სამი კვირით. შემდეგ, კიდევ ნახევარი წლის მერე, ვიღებ კიდევ ნაწილს. ამგვარად გადაღებები იწელება დროის დიდ მონაკვეთზე, რამდენიმე ეტაპად იყოფა, ეს არ არის ერთიანი პროცესი, რომელსაც ჩვენ გავდივართ ერთჯერ, დასაწყისიდან დასასრულამდე. ბევრ რამეში ის ანიმაციური ფილმის შექმნას ჰგავს, როდესაც შენ ხედავ, ნაწილებისგან როგორ თანდათან

ეწყობა ერთიანი ნაწარმოები. იმის მიხედვით, თუ როგორ იძენს ის ფორმას, ჩვენ შეგვიძლია გადავწყვიტოთ, როგორი ცვლილებები ან შესწორებები გვინდა შევიტანოთ სიუჟეტში ან ფილმის სახვით ნაწილში.

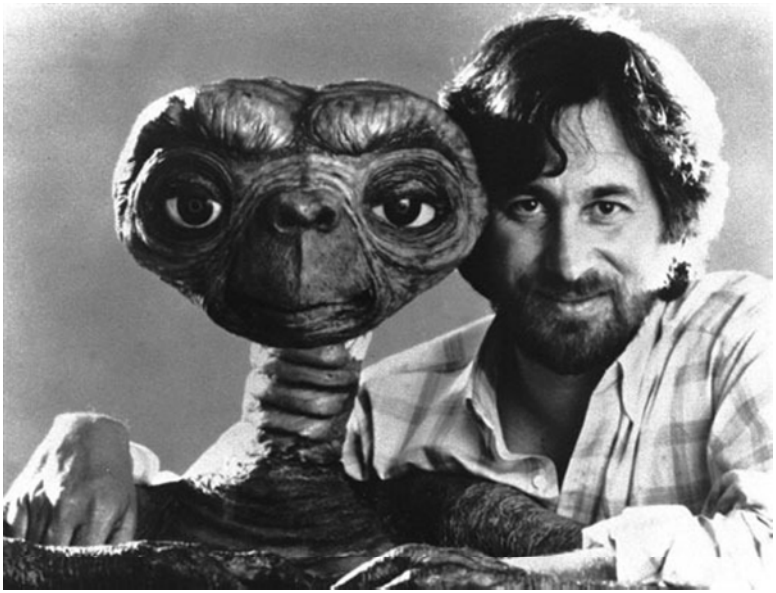
რობერტ ზემეკისი

რობერტ ზემეკისი. ჩემთვის საწარმოო პროცესი ცოტა-თი შეიცვალა. ოპტიკურ ეფექტებს პრაქტიკულად ყველა ჩემს ფილმში ვიყენებდი. და დღესაც ზუსტად ისევე ვიღებ, როგორც ადრე. შეიცვალა პოსტწარმოების პროცესი – გაჩნდა მშვენიერი ინსტრუმენტების ვრცელი რიგი, რაც კადრის წინასწარი მოდელირების საშუალებას იძლევა. თუ იღებ მსახიობს ლურჯი ეკრანის ფონზე, შეიძლება ძალიან სწრაფად, ფერების ელემენტარული ნაკრების დახმარებით შექმნა კადრის მოდელი და ნახო, როგორ გამოიყურება ის. ანუ ყველა კადრი ვიზუალური ეფექტებით, თუნდაც ციფრუ-

ლი გამოსახულების წერტილების დაბალი რაოდენობის პირობებში, შეიძლება მუშაობის პროცესში იქვე ნახო, პირდაპირ სამონტაჟო სააპარატოში. სასინჯი გამოსახულებების სკანირებაც კი შეიძლება წინასწარი ჩვენებისთვის. ადრე ეს იყო შეუძლებელი, და ზოგჯერ სურათის გაქირავებაში გასვლის წინაც კი ჩვენ ზუსტად არ ვიცოდით, როგორ გამოიყურება ესა თუ ის კადრი. ჩემთვის სწორედ ეს ცვლილებები გახდა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი.

კინოტექნოლოგიები

სთივენ სპილბერგი. შეგახსენებთ, რომ ჩვენ აქ განვიხილავთ მხოლოდ მაღალტექნოლოგიურ გამოგონებებს. არ ვიგონებთ ველოსიპედს. არ ვლაპარაკობთ რაღაც გარღვევებზე კინოენის დარგში ან თხრობის აგებაზე. ისტორიებს ადამიანები მოყვებიან ზუსტად ისევე, როგორც აკეთებდნენ ამას ყოველთვის. საეჭვოა, მაღალმა ტექნოლოგიებმა კარდინალურად შეცვალონ კინოსიუჟეტები. მაგრამ ისინი გაათავისუფლებენ ადამიანების წარმოსახვას, რომელიც შთააგონებს მათ ახალი სიუჟეტების შექმნას. ციფრულ ტექნოლოგიებს არ შეუცვლია გადაღების მიმართ ჩემი მიდგომის ძირითადი პრინციპები.

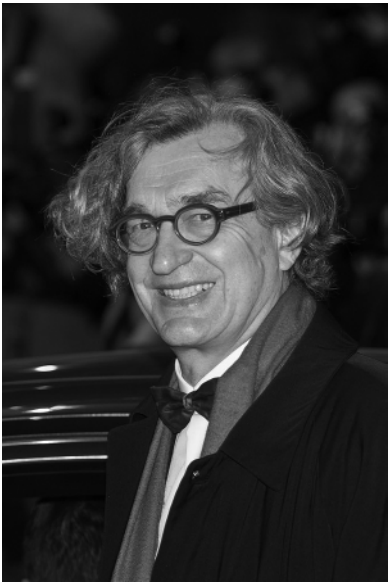


სთივენ სპილბერგი

ჯორჯ ლუკასი. უბრალოდ, კინოს სფეროში წარმოიშვა კიდევ ერთი ახალი მოვლენა, რომელმაც მნიშვნელოვნად გაგვიადვილა ცხოვრება, თავიდან აგვაცილა ზედმეტი ფაციფუცი, ხანგრძლივი მოგზაურობები. ახლა ერთ დღეში შეიძლება ყველაფერი დაგეგმილის მოსწრება უბრალოდ იმიტომ, რომ აუცილებელი მასალები შენს წინ აწყვია სამუშაო მაგიდაზე.

მთლიანობაში კი შემიძლია ვთქვა, რომ ციფრული ტექნოლოგიების ხანაში გადასვლა – მნიშვნელოვანი ნაბიჯია კინოინდუსტრიისთვის. ვფიქრობ, ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა კინოს სამყაროში, რისთვისაც თვალი მიმიდევნებია ჩემი კარიერის განმავლობაში. მე მას ვუტოლებ ხმის ან ფერის გაჩენას და ჯერჯერობით ვერ ვხედავ არანაირ სხვა მასშტაბურ ტექნიკურ პროცესებს, რომლებიც თავისი მნიშვნელობით შეძლებენ ციფრული რევოლუციის დაჩრდილვას.

ვიმ ვენდერსი (დაიბადა 1945 წელს დიუსელდორფში, გერმანია) – გერმანელი კინორეჟისორი, სცენარისტი, პროდუსერი, მრავალრიცხოვანი ჯილდოებისა და პრემიების ლაურეატი.



ვიმ ვენდერსი

1966 წელს ვენდერსი პარიზში გაემგზავრა და ემზადებოდა კინოსკოლაში IDHEC შესავლელად, მაგრამ ვერ გაიარა კონკურსი. სამშობლოში დაბრუნებული 1967 წელს მიუნჰენის ახალ დაარსებულ კინოსა და ტელევიზიის უმაღლეს კინოსკოლაში შედის.

კინოსკოლის დამთავრების შემდეგ, 1971 წელს სხვა თორმეტ კინემატოგრაფისტთან ერთად აფუძნებს Filmverlag der Autoren ახალი გერმანული ფილმების წარმოებისა და გაქირავებისთვის.

ვენდერსი არის სორბონის საპატიო დოქტორი (1989), ბერლინის კინოსა და ტელევიზიის აკადემიის პროფესორი, ბერლინის ხელოვნების აკადემიის წევრი (1984), ევროპული კინოაკადემიის პრეზიდენტი (1996).

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1976 – „დროის მსვლელობით“ (კანის სკფ. ფიპრესის პრიზი)
- 1982 – „საქმის ვითარება“ (ვენეციის სკფ. „წმინდა მარკოზის ოქროს ლომი“)
- 1984 – „პარიზი, ტეხასი“ (კანის სკფ. „ოქროს პალმის რტო“, ფიპრესის პრიზი, ეკუმენური ჟიურის პრიზი; ბრიტანული კინოაკადემია BAFTA პრიზი საუკეთესო რეჟისორისთვის)
- 1987 – „ცა ბერლინის თავზე“ (კანის სკფ. პრიზი საუკეთესო რეჟისორისთვის; ევროპული კინოაკადემიის პრიზი საუკეთესო რეჟისორისთვის)
- 1993 – „ცა ბერლინის თავზე 2“ (კანის სკფ. ჟიურის დიდი პრიზი)
- 1995 – „ღრუბლებს მიღმა“ (ვენეციის სკფ. ფიპრესის პრიზი)
- 2000 – „სასტუმრო მილიონი დოლარი“ (ბერლინის სკფ. ჟიურის პრიზი ვერცხლის დათვი)

კინორეჟისურის 20 წესი
(ვიმ ვენდერსი)

1. შენ გაქვს არჩევანი: აკეთო ბიზნესი ან აკეთო კინო. შენ თუ მოგწონს პირველი, ნუ დაეჭვდები. უფრო გამდიდრდები, თუმცა გექნება არც ისე მხიარული ცხოვრება!
2. თუ არაფერი გაქვს სათქმელი, არავინ გიშლის ხელს გამოხატო საპირისპირო.
3. თუ გაქვს რამე სათქმელი, ყველაფერს აჯობებს მიჰყვე ამ მტკიცებას (მაგრამ ნუ მისცემ მეტისმეტად ბევრ ინტერვიუს).
4. მოეპყარი პატივისცემით მსახიობებს. მათი სამუშაო

ათჯერ უფრო საშიშია, ვიდრე შენი.

5. არ უყურო მონიტორს. უყურე სახეებს შენი კამერის პირდაპირ. იდექი მის გვერდით. შენ დაინახავ მილიონჯერ მეტს. და, რაღა თქმა უნდა, შეგიძლია ყველაფერი შეამოწმო მონიტორზე დუბლის შემდეგ.

6. შენი სცენარისტი ქალი ყოველთვის მართალია კამერის მიმართულების, ღერძების და ა.შ. თაობაზე. ნუ იკამათებ მასთან. უყიდე მას ყვავილები.

7. ფილმში კადრების თანამიმდევრული ცვლის მნიშვნელობას გადაჭარბებულად აფასებენ! ყოველთვის გახსოვდეს ეს.

ვიმ ვენდერსი

8. ვიდრე იტყვი „გადაღებულია!“ დაიცადე 5 წამი.

9. არ გადაიღო ვესთერნი, თუ ვერ იტან ცხენებს.

10. იფიქრე ორჯერ, ვიდრე დაწერ სცენას ბავშვებით.

11. არასდროს ელოდო ძაღლებისგან, კატებისგან, ფრინველებისგან და სხვა ცხოველებისგან, რომ ისინი გააკეთებენ იმას, რისი დანახვაც შენ გსურს.

12. ნაჩქარევად შეცდომები არ გამოსწორდება!

13. ყველა გადაჭარბებით აფასებს უკანასკნელ კადრს.

მხოლოდ იდიოტები ამტკიცებენ დაჟინებით იმას, რომ უკანასკნელი სიტყვა – მათ ეკუთვნით. ბრძენი რეჟისორები ცდილობენ გადაყლაპონ თავისი სიამაყე და ისწრაფიან, რაც შეიძლება უკეთ ააგონ უკანასკნელი კადრი.

14. სხვებსაც აქვთ მაგარი იდეები, მაშ.

15. არასდროს შეიყვარო მსახიობი ქალი, რომელიც მთავარ როლს განასახიერებს შენს ფილმში.

16. რაც უფრო ნაკლებია სიტყვები, მით უკეთესი.

17. რაც უფრო მეტია ფული, მით უფრო მეტის გაკეთება შეგიძლია, ეს სიმართლეა. მაგრამ მით უფრო ნაკლები შეგიძლია თქვა.

18. რაც უფრო ნაკლებია გრიმი, მით უკეთესი.

19. მჭიდრო განრიგი შეიძლება მძიმე ტვირთი იყოს. მაგრამ ბევრი თავისუფალი დრო – ეს უფრო უარესია.

20. ნუ გადაიღებ რომანების ეკრანიზაციას.

ქენ ლოუჩი (დაიბადა 1936 წელს ქ. ნანითონში, დიდი ბრიტანეთი) – ბრიტანელი კინორეჟისორი, ევროპული მწვავესოციალურიკინოს კლასიკოსი. კანის კინოფესტივალის „ოქროს პალმის რტოს“ მფლობელი. მისი ფილმები გამოირჩევა თითქმის სატელევიზიო ოპტიკით გამსხვილებული მკაცრი პარადოკუმენტური რეალიზმით.

ქენ ლოუჩი

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1970 – „კესი“ (კარლოვი-ვარის სკფ. ბროლის გლობუსი)
- 1979 – „შავი ჯეკი“ (კანის სკფ. ფიპრესის პრიზი პარალელურ სექციებში)
- 1990 – „საიდუმლო გეგმა“ (კანის სკფ. ჟიურის პრიზი; ეკუმენური (ქრისტიანული) ჟიურის პრიზი)
- 1991 – „საზოგადოების ნაძირალები“ (კანის სკფ. ფიპრესის პრიზი)
- 1993 – „ქვების სეტყვა“ (კანის სკფ. ჟიურის პრიზი)
- 1994 – ვენეციის სკფ. მსოფლიო კინემატოგრაფში შეტანილი წვლილისთვის წმინდა მარკოზის ოქროს ლომი)
- 1996 – „დედამიწა და თავისუფლება“ (საფრანგეთის

კინოაკადემიის პრიზი სეზარი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის)

- 2006 – „ქარი, რომელიც არხევს მანანას“ (კანის სკფ. „ოქროს პალმის რტო“)
- 2012 – „ანგელოზების წილი“ (კანის სკფ. ჟიურის პრიზი; სან-სებასტიანის სკფ. მაყურებელთა სიმპათიის პრიზი საუკეთესო ევროპული ფილმისთვის)
- 2014 – „ბერლინალეს“ საპატიო ოქროს დათვი.

10 რჩევა რეჟისორ ქენ ლოუჩისგან

1. თავიდან აირიდეთ გარჟვნილება: მონახეთ მომჭირნე გუნდი

მე გამიმართლა. ვმუშაობ პროდუსერებთან, რომლებიც ტყავს არ აძრობენ ინვესტორებს. და ჩვენ არ ვხარჯავთ უზარმაზარ თანხებს, ამიტომ არ წარმოიშვება არანაირი სახის სულელური გადამეტებები. ეს, ფაქტობრივად, მუშაობს იმიტომ, რომ პროდუსერებმა ყველაფერი ჭკუით განაწესეს. რაც არ უნდა უცნაური იყოს, ვთვლი, რომ ზედმეტი ფულის უქონლობა ჩვენ გვეხმარება. ეს კარგად ანაზღაურებადი ინდუსტრიაა. ჩვენს დონეზეც კი კარგ თანხებს იხდიან. მაგრამ როდესაც თანხები მეტისმეტად უზარმაზარია, ჩემი აზრით, ეს უსაზღვროდ რყვნის ადამიანს. ასე რომ ეცადეთ, საღად იაზროვნოთ.

2. დააფასეთ ადამიანები თქვენ გარშემო

ვფიქრობ, რომ ჩვენ ყველა ერთმანეთს ვაფასებთ. თქვენ ცდილობთ და აძლევთ მათ საკმარის დროს სამუშაოს შესასრულებლად, და ზოგჯერ ეს ძნელია, მაგრამ ჩვენ ყველა განვიცდით იმავე სიძნელეებს. მე ადამიანის წვლილის დაფასების ნიჭს საკვანძო ფაქტორად ვთვლი. თქვენ იცით თქვენი მნიშვნელოვნობა, და მათაც იციან. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ვმუშაობ შესანიშნავ ადამიანებთან, და შეუძლებელია უბრალოდ აიღო და გააგდო რომელიმე მათგანი. საჭირო არ არის მათ ეს აუხსნათ. ყველაფერი უკვე გასაგებია იმის მიხედვით, რასაც თქვენ აკეთებთ, განა ასე არ არის?

3. კარგი გუნდი ერთგულებაზეა აგებული

უბრალოდ ძალიან გამიმართლა, კარგ ადამიანებს რომ შევხვდი. ადამიანები გენდნენ, და თქვენ უნდა აჩვენოთ მათ თქვენი ნდობა. შემდეგ თქვენ გამოიმუშავებთ საერთო მიდგომას, და არცერთ თქვენთაგანს აღარ მოგიწევთ კვლავ და კვლავ ამის გავლა, რადგანაც გუნდში ურთიერთგაგება სუფევს. და ეს მიზანშეწონილია.

ქენ ლოუჩი

4. დაჭერით, ვიდრე გადაიღებთ. შემდეგ კი ოდნავ კიდევ დაჭერით

თქვენ იღებთ ძალიან ბევრ სცენას, ამდენი არ გჭირდებათ. ეს ჩემი აზრით, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შეცდომაა, რომელსაც ყველა სჩადის. მეც ჩამიდენია სადღაც კარიერის დასაწყისში.

ვიდრე დავიწყებთ, ვცდილობთ შევკვეცოთ ბიუჯეტი. ჩვენ ვჭრით სცენარს და ვიღებთ ნაკლებ ხარჯებს. შესაძლოა, ნებისმიერ ფილმში მოიძებნოს ერთი-ორი სცენა, რომელთა გარეშეც ვერ შეძლებთ იოლად წასვლას. თქვენ ყოველთვის არ გეცოდინებათ ამის შესახებ წინასწარ, მაგრამ ეს კინოხელოვნების ნაწილია. თქვენი სამუშაოს ნაწილი კი მდგომარეობს იმაში, რომ შეამციროთ სცენარი გადაღებების დაწყებამდე და ეკონომიურად გამოიყენოთ თქვენი დრო.

5. ეძებეთ გლობალური აზრი ყველაზე პატარა ისტორიაშიც კი

ეს ეხება სასცენარო ოსტატობას. მე საკმაოდ დიდი ხანია პოლთან ვმუშაობ, და ყველაზე მეტად ის მომწონს მასში, რომ პოლი ისეთ მიკროსამყაროს პოულობს, რომელიც სიტუაციას მთლიანობაში ხსნის. თქვენ ხედავთ რაღაც სრულიად პატარას, მაგრამ ამის იქით იკითხება საერთო სურათი. ყოველთვის საჭიროა ეძებდე ან ამ მიკროსამყაროს, ან დამოკიდებულებებს, ან სიტუაციას, და თუ თქვენ მოახერხებთ ყველაფერი მოჰყვეთ სარწმუნოდ, მაშინ ამით გლობალურ პრობლემას გახსნით, თუმცა არსებითად თქვენ არ მოგიწევთ ამის შესახებ დაფიქრება. თქვენ ამ აზრებამდე მიგყავთ; სწორედ ასეთი ისტორიები გიღირთ ეძებოთ.

6. სიუჟეტში უნდა იბრძნობოდეს სიმსუბუქე, იმისგან დამოუკიდებლად, რამდენად ძნელია ამის გადმოცემა

გამოგონილი ისტორიების გადაღებისას, ჩვენ შემთხვევაში, სცენარი უნდა იყოს ძალიან მკაფიო. 98% იმისა, რასაც თქვენ ეკრანზე ხედავთ – ესაა სცენარი. ერთი-ორი პროცენტი ემატება შემდეგ, მაგრამ აუცილებელია შექმნა შთაბეჭდილება, რომ ყველაფერი – იმპროვიზაციაა. როგორ უნდა დაუკრა შოპენი. თქვენ გგონიათ, რომ პიანისტი მარტოოდენ როიალთან დაჯდა და თითქოს ამ საოცარ მელოდიას თვითნებურად უკრავს. მაგრამ ცხადია, რომ ყველაფერი დაწერილი იყო ადრე. იგივე ეხება კინოსაც. თქვენ სცენარში გარეგნულად და შინაგანად ყველაფერი უნდა შეიგრძნობოდეს

როგორც მომხდარი თავისთავად, სპონტანურად, და თქვენ უნდა მოახდინოთ ამ ტრიუკის რეალიზება.

ქენ ლოუჩი

7. გაუკეთეთ რედაქტირება თქვენ სცენარს, საკუთარი თავის წარმოდგენით თქვენი მტრების ადგილზე

მთელი ფილმის განმავლობაში ყურადღებით უნდა მიადევნოთ თვალი იმას, რის შესახებაა თქვენი ფილმი, როგორია ქვეტექსტი და როგორი აზრია ჩადებული. არის თუ არა ეს სიმართლის მსგავსი, შეძელით თუ არა დამაჯერებლად აგეხსნათ ეს, და შესაძლებელია თუ არა მისი არასწორი გაგება. ეს უნდა იყოს სცენარში. აღმოვაჩინე, რომ თუ სცენარში სიყალბეა ჩადებული, ის ყოველთვის წამოყოფს თავს ფილმში. ჩემს პრაქტიკაშიც ყოფილა ერთჯერ თუ ორჯერ, როდესაც ჩვენი სცენარი არასაკმარისად დამაჯერებელი იყო. ეს ნაკლოვანებები რჩება ფილმში, და ამგვარი პრობლემა ყოველთვის წარმოიშვება დასაწყისში.

ქვეტექსტის ზუსტი გაგების საიდუმლოება ჩადებულია

სცენარზე მუშაობაში. დაუსვით თქვენ თავს იმგვარი შეკითხვები, რა შეკითხვებსაც, თქვენი აზრით, დაუსვამდნენ თავის თავს თქვენი მტრები.

8. ურთიერთდამოკიდებულება სცენარისტსა და რეჟისორს შორის – ღმიდათაღმიდაა

ვიდრე პოლი სცენარის წერას შეუდგება, ჩვენ დიდხანს ერთად ვმსჯელობთ სიუჟეტზე. და მაშინ ჩნდება პირველი მონახაზი, შავი ესკიზი. როდესაც ვაყალიბებთ მოკლე შინაარსს, ჩვენ ყოველ ეტაპს განვიხილავთ, მაგრამ სცენარის წერით პოლია დაკავებული. როდესაც ვიწყებთ ქასთინგების (მსახიობების სინჯები) ჩატარებას (ეს კი საკმაოდ ხანგრძლივი პროცესია), მომწონს, როდესაც ის და რებეკა დამამთავრებელ სტადიაში პერიოდულად შემოივლიან ხოლმე ჩვენთან, და როდესაც ის შეძლებისდაგვარად გამოჩნდება გადაღების მოედანზე. ხშირად პოლი ხედავს იმას, რაც მე მხედველობიდან გამომრჩება. ასე რომ ჩვენ საკმაოდ ახლო ურთიერთობები გვაქვს. ჩვენ არ ვახდენთ ზეწოლას ერთმანეთზე; ჩვენ ნამდვილ სიამოვნებას ვიღებთ ერთმანეთის გვერდზე ყოფნით. მას ყავა მოაქვს, მეტი არაფრის გაკეთება სჭირდება.

ქენ ლოუჩი

9. და დაიმახსოვრეთ: სცენარი და რეჟისურა – ეს არ არის ერთი და იგივე

თქვენი თუ ხართ - რეჟისორი, დაიმახსოვრეთ: თქვენ არ ხართ – სცენარისტი. მეჩვენება, რომ ახლა ბევრი რეჟისორი ფიქრობს, რომ ისინი აგრეთვე სცენარისტებიც იყვნენ. და იცით, მე ვთვლი, რომ ეს დიდი შეცდომაა. თქვენი თუ ხართ – რეჟისორი, თქვენ არ ხართ – სცენარისტი. და თუ თქვენ ხართ – სცენარისტი, როგორც ჩანს, თქვენ – არ ხართ რეჟისორი. გახსოვდეთ ამ გამიჯვნის შესახებ.

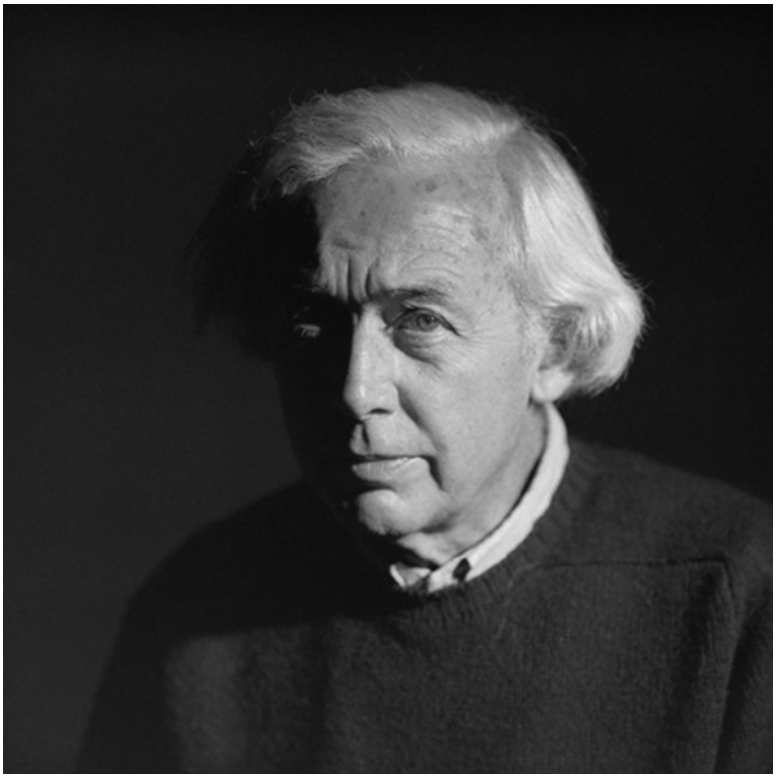
კარგი რეჟისორ-სცენარისტები ცოტანი არიან. სცენარი ჩვეულებრივ მეტისმეტად სუსტი აღმოჩნდება ხოლმე. ის არა-საკმარისად რთული და არასაკმარისად ღრმაა. იმ სცენარ-ისტებს, რომლებიც იღებენ, ფილმები ხშირად მეტისმეტად მჭიდრო, გაჯერებული გამოსდით. მათში არ არის ჰაერი. თქვენთვის აუცილებელია სურათის სხვადასხვანაირი ხედვა, და ის თქვენ და თქვენს კოლეგას ერთნაირი კი არ გექნებათ, არამედ ერთმანეთის შემავსებელი. კარგია, როდესაც თქვენ სხვაგვარი ხედვა გაქვთ სცენარზე და სხვაგვარი ხედვა რე-ჟისურაზე.

10. მოდუნდით

თქვენ ხომ იცით, რომ ეს მხოლოდ და მხოლოდ კინოა. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ყოველ დილით 6 საათზე გაღვიძება – ეს ნამდვილი გამოცდაა. საკუთარ თავში რწმენის შენარჩუნება – აი თქვენი ამოცანა.

ბოლოს და ბოლოს, თუ ვერ შეინარჩუნებთ რწმენას, ის თავისით არ მოვა თქვენთან, მაგრამ ხვალ დაბრუნდებით იქ, და თქვენთვის გაკვეთილი იქნება. ეს მხოლოდ და მხოლოდ კინოა. ნუ მოეკიდებით მას მეტისმეტად სერიოზულად.

რობერ ბრესონი (1901 – 1999) – გამოჩენილი ფრანგი კინორეჟისორი და სცენარისტი.



რობერ ბრესონი

ვიდრე რეჟისურას მოკიდებდა ხელს, ხატავდა, წერდა სცენარებს.

ბრესონის მორალური პრობლემებისა და დაუნდობელი ეგზისტენციალური არჩევანის კინემატოგრაფმა, როგორც წესი, დაფუძნებულმა ლიტერატურულ წყაროებზე, განსახიერება უკიდურესად ასკეტურ კინოენაში ჰპოვა პავილიონში გადაღებებზე, სპეცეფექტებზე, ხშირად კი პროფესიონალ მსახიობებზე დამახასიათებელი უარის თქმით.

მსოფლიო კინემატოგრაფის ერთ-ერთ მწვერვალად მიჩ-

ნეული ბრესონის შემოქმედება აღნიშნულია მრავალრიცხოვანი ჯილდოებით.

ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1943 – „ცოდვის ანგელოზები“ (ფრანგული კინოს დიდი პრემია)
- 1945 – „ბულონის ტყის ქალბატონები“
- 1951 – „სოფლის მღვდლის დღიური“ (ლუი დელიუკის პრემია)
- 1956 – „სიკვდილმისჯილის გაქცევა“ (კანის სკფ. პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის; ფრანგული კინოაკადემიის პრემია)
- 1959 – „ჯიბგირი“ (ფრანგული კინოაკადემიის პრემია საუკეთესო ფილმისთვის)
- 1962 – „ჟანა დ'არკის პროცესი“ (კანის სკფ. ჟიურის სპეციალური პრიზი)
- 1966 – „ალალბედზე, ბალთაზარ“ (ჟორჟ მელიესის პრემია)
- 1967 – „მუშეტი“ (ჟორჟ მელიესის პრემია)
- 1969 „თვინიერი“ (სან-სებასტიანის კინოფესტივალის პრემია)
- 1971 – „მეოცნებეს ოთხი ღამე“ (ბრიტანეთის კინოინსტიტუტის პრემია)
- 1977 – „ალბათ, ეშმაკი“ (ბერლინის სკფ. ჟიურის სპეციალური პრიზი „ვერცხლის დათვი“)
- 1983 – „ფული“ (კანის სკფ. პრიზი რეჟისურაში; ამერიკელ კინოკრიტიკოსთა კავშირის პრიზი)
- 1989 – ვენეციის სკფ. „ოქროს ლომი“ მსოფლიო კინემატოგრაფში შეტანილი წვლილისთვის
- 1994 – ევროპული კინოაკადემია „ფელიქსის“ პრემია
- 1995 – რენე კლერის პრემია შემოქმედებისთვის
- საპატიო ლეგიონის ორდენის კავალერი

და სხვა.

რეჟისურა – არ არის ხელოვნება

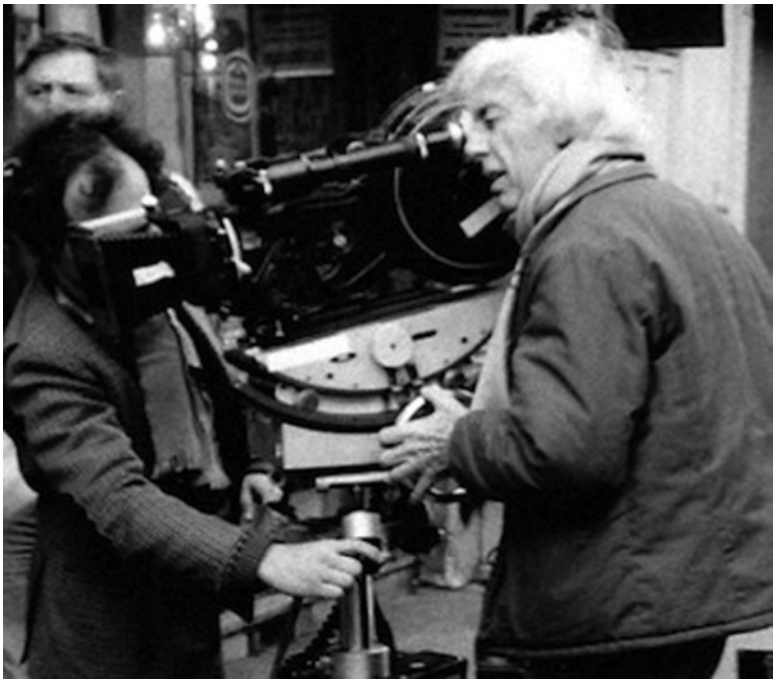
(**რობერ ბრესონის** საუბრის სტენოგრამა პარიზის უმაღლესი კინოგანათლების ინსტიტუტის (IDNEC) სტუდენტებთან, რომელიც შედგა 1955 წლის დეკემბერში და თავისი აქტუალობა დღესაც არ დაუკარგავს)

– ვამჯობინებ, რომ თქვენ დაიწყოთ ლაპარაკი. უფრო ზუსტად – დაიწყოთ შეკითხვების მოცემა. მას შემდეგ, რაც კინოში დადიხართ (მე პირადად შევწყვიტე ამის კეთება, ამიტომ ჩვენ სხვადასხვა მდგომარეობაში ვიმყოფებით), გამოჩნდებოდა ხოლმე თუ არა ისეთი ფილმები, რომლებიც თქვენ სავსებით დაგაკმაყოფილებდათ?

- ცალკეული მონაკვეთები, ერთი ეპიზოდი, სცენა. ზოგჯერ ხდება, ფილმში მხოლოდ ერთი სცენა საშუალებას იძლევა მიხვდე, რომ კინოს უყურებ.

- ყველაფერი სწორია. კინო, რომელიც დღეს იქმნება, – ეს არ არის კინო, ეს – მცირე გამონაკლისის გარდა – მხოლოდ და მხოლოდ ფირზე გადაღებული თეატრია, და დღევანდელი კინემატოგრაფის მთავარი გამომხატველობითი საშუალებები თეატრისგანაა აღებული: ეს, პირველ რიგში, მსახიობებია მათი მიმიკით, პლასტიკით და ჟესტებით. კინომ, თუ მას სურს იქცეს კინოდ, მთლიანად უნდა თქვას უარი თეატრალურ გამომხატველობითობაზე, მათ შორის სამსახიობო გამომხატველობითობაზეც. თეატრალური გამომხატველობითობა კლავს კინემატოგრაფიულს. ეკრანული გამოსახულება გარკვეულ ხარისხს უნდა ფლობდეს – ის უნდა იყოს ნეიტრალური. კადრის აზრი ან შეფერილობა უნდა წარმოიშვას მხოლოდ მათ შორის და ფილმის სხვა კადრების ურთიერთკავშირის პროცესში, რადგანაც ფილმს ქმნიან არა კადრები, არამედ ურთიერთობები, მათ შორის კავშირები – იმავე ხარისხით, როგორითაც ფერი არაფრად ღირს დამოუკიდებლად, ის იძენს რაღაც მნიშვნელობას მხოლოდ სხვა ფერთან შეპირისპირებისას. იმ წუთში, როდესაც მსახიობი იწყებს, როგორც თეატრში, მსახიობის გამოსახვას, ანუ როდესაც ის ისწრაფის თავისი თავი გამოხატოს ჟესტების დახმარებით – როგორც წესი, სიტყვამ მოიტანა და, ყალბი ჟესტების,

– ის თქვენი, როგორც მაყურებლის წარმოსახვის პარალიზებას ახდენს. ასეთია ჩემი აზრი, უფრო ჩემი შეგრძნება, რადგან ვთვლი, რომ თავდაპირველად საჭიროა რაღაც იგრძნო, ფიქრი შეიძლება უკვე შემდეგ. საჭიროა, რომ ადამიანი იხსნებოდეს თანდათან და არა მაშინვე. კინოაპარატი – საოცრად ზუსტი ინსტრუმენტია საგნების, ადამიანების არსის გასახსნელად: თქვენი თვალები არ გაძლევენ ყველაფერ ამის დანახვის საშუალებას.



რობერ ბრესონი

დღეს ჩვენ აღმოვჩნდით ხაფანგში მომწყვდეულები. კინო გარდაიქმნება რუტინად. ჩნდება კინოდასები, თეატრალური დასების მსგავსად. არსებობს ოცი-ოცდაათ ვარსკვლავიანი სიები, რომლებიც ფილმიდან ფილმში გადადიან: რეჟისორები იმით ერთობიან, რომ ეკრანზე გადააქვთ თეატრი და იღებენ ერთსა და იმავე მსახიობებს. ასეთი რამ ყველა ქვეყანაში

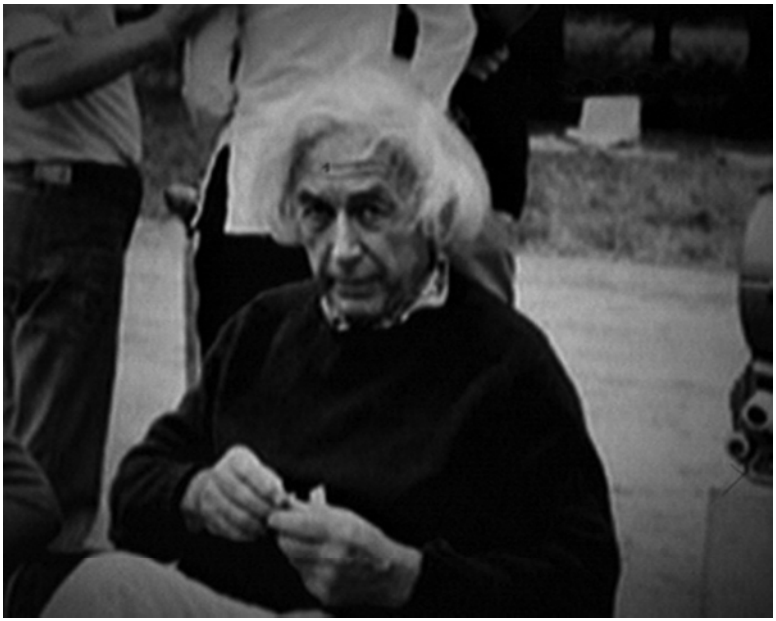
ხდება.

კინო – ეს აღმოჩენების მოსახდენი საშუალებაა. ფილმი – მოგზაურობა შეუცნობელში. აქ არ შეიძლება შეცდომის დაშვება. პოპულარულ მსახიობებთან ერთად თქვენ ნიადაგ მოძრაობთ რაღაც ნაცნობი მხარისკენ. თქვენთვის წინასწარ ცნობილია მათი რეაქცია ამა თუ იმ მომენტში, და ეს არანაირად უწყობს ხელს ადამიანის პიროვნების გახსნას. ფილმები, რომლებსაც ახლა იღებენ ვარსკვლავების მონაწილეობით, – ეს უბრალოდ დოკუმენტური სურათებია ამა თუ იმ მსახიობზე – ასევე აღიქვამენ მათ ასი წლის შემდეგაც. მაშინ იტყვიან: აი როგორი იყო მიშელ მორგანი 1955 წელს. სერიოზულად მიაქცევენ ყურადღებას მხოლოდ ამას. ვინაიდან, როგორც თქვენ უკვე, ალბათ, შეამჩნიეთ, ფილმები წარმოუდგენლად სწრაფად გამოდიან მოდიდან, და უმთავრესად, მსახიობების თამაშის გამო. ამასთან, მე არ ვლაპარაკობ იმაზე, რომ აუცილებელია ინტონაცია გავხადოთ სწორი ან მოვაშოროთ ყოველგვარი ჟესტიკულაცია, ეს იქნებოდა უფრო უარესი. სხვა რამის შეცვლაა საჭირო, და მაშინ, წარმატების შემთხვევაში, გადამღები კამერა საშუალებას მოგცემთ, ადამიანის სახეზე დაინახოთ რაღაც ისეთი, რისი მიხვედრაც ვერავინ შეძლო. მსახიობი, პირველ ყოვლისა, უნდა გადააჩვიო მის ჩვეულებებს, ეს კი საშინლად რთული მისაღწევია. შემდეგ ის უნდა აიძულო აკეთოს სავარჯიშოები ჩვეულების მოშლაზე, არსებითად: ამ სავარჯიშოების წყალობით ის ისწავლის – ვერ ცნობდეს თავის თავს. ამის მიღწევა წარმოუდგენლად ძნელია, მსახიობი ხომ მიჩვეულია იყენებდეს თავის ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებულ გამომხატველობით ხერხებს. მსახიობი სრულიად არ უნდა იცნობდეს თავის თავს და უნდა ფლობდეს იმ შარმს, რომელსაც ცხოვრებაში ფლობენ ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც ანგარიშს არ აძლევენ თავის თავს იმაში, რომ არიან მომხიბვლელები, რომ მათი ძალა – მიმზიდველობაშია.

თუ კინო – ეს არის რაღაცის გამოხატვის საშუალება, თუ კინო თავის თავს ხელოვნებად მიიჩნევს, ის სინამდვილეში ასეთი გახდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც უკუაგდებს ყველა სხვა ხელოვნებას. მაგრამ მოცემულ მომენტში

ის სწორედაც რომ არ უკუაგდებს მათ. და განსაკუთრებით იზიდავს, მის ყურადღებას იპყრობს დრამატული ხელოვნება. აი რატომ წყვეტს კინემატოგრაფი კინემოგრაფად ყოფნას და ფირზე დაფიქსირებულ თეატრად ყალიბდება! ეს რომ გადალახო, საჭიროა, კი არ ფიქრობდე, არამედ გრძნობდე. ჩემთვის ლაპარაკია არა სისტემაზე, არამედ ჩემ მიერ გაკეთებულ აღმოჩენაზე, როდესაც პირველად გავედი მსახიობებთან გადაღების მოედანზე. მაშინვე ვუთხარი ჩემს თავს: „მე ვერ შევძლებ ფილმის გადაღებას, თუ შემსრულებლები იქნებიან ასეთები!“ და მაშინ ისინი „გავაუთოე“, როგორც აუთოებენ თეთრეულს, – მას, იცით თქვენ, წნეხის ქვეშ დებენ.

საუკეთესო საშუალება აიცდინო მსახიობის მიერ დაგებული მახე – ესაა ქუჩიდან აიყვანო ადამიანები. ამასთან, მთავარი სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ აიძულო ისინი, ორი-სამი თვე წაიმუშაონ გადაღებების დაწყებამდე: მათი ქმედებები უნდა გახდეს ავტომატური. ავტომატურობა – ესაა უნარი – მიაღწიო სიმართლეს არასიმართლის დახმარებით, მაშინ როცა დღეს არასიმართლეს უფრო ხშირად აღწევენ იმის დახმარებით, რასაც სიმართლე ჰქვია, თუმცა სინამდვილეში სიმართლეს არ წარმოადგენს. ფილმებში ყველაზე მეტად ჩემს გაოცებას იწვევს სიყალბე. ჩემთვის ცნობილია, რომ მაყურებელს უყვარს სიყალბე! როდესაც მას სიმართლეს მიართმევენ, ის თავზარდაცემულია. და მაინც სიყალბის მხარეს მიილტვის. შემსრულებელს უნდა ასწავლო არ უსმინოს თავის თავს, როდესაც რეპლიკას წარმოთქვამს, არამედ სიტყვების დახმარებით თანდათან გააღწიოს აზრისკენ. ცხადია, მსახიობმა როლის ტექსტი სუფთა მექანიკურად უნდა ისწავლოს. ყველაფერ ამის შესახებ მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ გეუბნებით, რომ კინო ცუდი გზით მიდის და ძალა აღარ შემწევს ვიჯდე კინოდარბაზში ეკრანის წინ და ვუყურო, როგორ თამაშობენ მსახიობები. როგორც არ უნდა თამაშობდნენ – ყალბად ან მართლად, – ისინი თამაშობენ. იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობები თამაშობენ მართლად, ისინი თეატრალურ პირობითობას გვთავაზობენ.



რობერ ბრესონი

ამჟამინდელ ფილმებში თამაშში აგრეთვე მაოცებს სიჭრელე მსახიობებისა, რომლებიც აბსოლუტურად სხვადასხვანაირად ინტონირებენ, როგორც არა ერთნაირად აწყობილი ინსტრუმენტები ერთ ორკესტრში. შემდეგ კი უეცრად ატყობთ, რომ უნისონში იწყებენ ჟღერადობას. თქვენ გაოცებული ხართ, მაგრამ თქვენ წინაშე მხოლოდღა გადაღებული თეატრია. ხელოვნება რომ დაიბადოს, საჭიროა ტრანსფორმაცია. ლიტერატურაში ასეთ ტრანსფორმაციას განიცდიან სიტყვები. ეს იგივე სიტყვებია, რომლებსაც ჩვეულებრივი ადამიანები ხმარობენ, მაგრამ, განლაგებულნი სხვანაირად, ისინი მოულოდნელად სხვა აზრს იძენენ. რაც უფრო მეტად მარტივდება ეპიზოდიდან ეპიზოდამდე მსახიობის თამაში, მით უფრო საშინლად გამოიყურება ეს. ასე რომ ასეთ თეატრალურ შემსრულებელს უკეთესია მისცე შესაძლებლობა გააგრძელოს იმის კეთება, რაც შეუძლია.

იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ძლიერდება ჩემი მსახიობის გამომხატველობითობა, ჩემი საკუთარი, ავტორი-

სეული, სუსტდება. ხოლო ჩემთვის მთავარია, შევძლო საკუთარი თავის გამოხატვა და არ დავრთო ნება ეს გააკეთოს ამა თუ იმ, თუ გინდ მთავარი, როლის შემსრულებელმა მსახიობმა. ჩემი თვალსაზრისით, კინოს იდეალური მსახიობი – ესაა ადამიანი, რომელიც არაფერს გამოხატავს.

არ ეძებოთ მომავალი ფილმისთვის შესაფერი სახე ან, ვთქვათ, ქერა თმები თქვენი პერსონაჟისთვის – მნიშვნელოვანია მხოლოდ ბუნების, ხასიათების მსგავსება, მორალური მსგავსება. შემდეგ ასეთ ადამიანს ქუჩიდან უნდა ასწავლოთ იმუშაოს წმინდა მექანიკურად, რომ თვითონ, ანგარიშმიუცემლად, ილაპარაკოს ხან ნაკლები, ხან მეტი, ხან სწრაფად, ხან დინჯად.

– ე.ი. თქვენ არ მოითხოვთ, რომ მომავალი შემსრულებელი, იქნება ის პროფესიონალი მსახიობი თუ არა, დრმად გაიაზრებდეს თავის როლს თქვენს ფილმში, დრმად იჭრებოდეს მასში?

– არა, არ მოვითხოვ. შემსრულებელი რჩება თავისთავადი, მე კი მმართებს მხოლოდ გავერკვე, ფლობს თუ არა ის აუცილებელ შინაგან მსგავსებას ფილმის გმირთან. იმ წუთიდან, როდესაც მან მუშაობა დაიწყო, უნდა დაივიწყოს საკუთარი თავის შესახებ. როდესაც მსახიობი როლის სიტყვებს წარმოთქვამს, მან მექანიკურად უნდა იმოქმედოს, როგორც მუსიკოსმა გამებზე დაკვრის დროს. სამი თვის შემდეგ ასეთი ბეჯითი მუსიკოსი, შეუგნებლად, იწყებს მელოდიის დაკვრას, ივიწყებს რა თავისი თითების შესახებ. აი რისკენ მივისწრაფი მსახიობთან მუშაობაში.

– თქვენ აღწევთ შემსრულებლისა და პერსონაჟის შინაგან მსგავსებას, მაგრამ ხომ საჭიროა კიდევ, რომ მან იგრძნოს როლი, მიხვდეს, რაშია მისი გმირის ქცევების არსი.

– არა. მე ვთხოვ შემსრულებლებს, არაფერი იგრძნონ, განსაკუთრებით არ იგრძნონ როლი. როგორც კი მსახიობი როლს იგრძნობს, მყისვე დაიწყება თეატრი. მე ვყოფილვარ კურსებზე, სადაც პედაგოგები ეუბნებოდნენ სტუდენტებს: „იცით, აქ თქვენ უნდა გადმოსცეთ ეჭვიანობის მდგომარეობა, ამიტომ ითამაშეთ ეჭვიანობა!“ მე კი, პირიქით, ვთვლი, რომ ყველაფერი, რაც გააჩნია ჩემ მიერ როლზე შერჩეულ ადამიანს, უნდა გამომჟღავნდეს სრულიად გაუცნობიერე-

ბლად როგორც მისთვის, ასევე ჩემთვისაც, მაგრამ ამასთან მას დასჭირდება გარკვეული ჩვევის შეძენა. მე ასე ვმუშაობ არა რაიმე სისტემის საფუძვლებზე, არამედ იმიტომ, რომ სხვაგვარად არ შემიძლია. სხვები ირჩევენ ნებისმიერ სიუჟეტს, ნებისმიერ მსახიობს და იწყებენ მუშაობას. აი ეს, ჩემი შეხედულებით, არის კიდეც ის რეჟისურა, რომელსაც უნდა მოერიდო. არ არის საჭირო იყო რეჟისორი-ინჟინერი. როდესაც ეს შესაძლებელია, უკეთესია იყო პოეტი...

– თქვენ თვლით, რომ ხელოვნების ყველა დარგიდან კინო ყველაზე უფრო მომარჯვებულია იმისთვის, რომ იყოს პოეზია?

– დიახ. მას აქვს ძვირფასი თვისება – უნარი – მიუახლოვდეს აღმოჩენას. თქვენთვის ცნობილია პოლ ვალერის სიტყვები, რომელიც, მიმავალი საწერი მაგიდისკენ, არ ამბობდა: „მივდივარ სამუშაოდ“, არამედ ამბობდა: „მივდივარ ჩემ თავს გავუკეთო სიურპრიზები“. რა ლამაზად ჟღერს! მაშ ასე, საჭიროა თქვენსავე თავს უკეთებდეთ სიურპრიზებს, და არ მიმართავდეთ დასახმარებლად მსახიობს, რომელიც თეატრალურ ნომერს გაჩვენებთ. კინო მე წარმომიდგენია კვლევით ხელოვნებად. ან ასე: ის ენათესავება დაზვერვას.

მაგალითად, თავად გესმით, რომ ლეიდიუ (კლოდ ლეიდიუ თამაშობდა მღვდელ ამბრიკურს „სოფლის მღვდლის დღიურში“) უფრო მდიდარ შესაძლებლობებს ფლობს თავის გრძნობების გამოხატვაში, ვიდრე სხვა მსახიობები. მაგრამ ის თავადაც ვერ ხვდება ამას, და ვერც მე. საერთოდ კი ტყუილად შევეხე ამ სიუჟეტს, რამეთუ არ შემიძლია მისი ახსნა. ვიცი მხოლოდ, რომ დღეს თავისუფლად მუშაობა შეუძლებელია, გიწევს შეეწყო საყოველთაოდ მიღებულ წესებს. მაგალითად, პროფკავშირები გვედავება იმაში, რომ არ ვიწვევთ პროფესიონალ მსახიობებს. ჩვენ აღარ ვართ თავისუფლები. მალე საერთოდ შეუძლებელი გახდება მუშაობა. თქვენ მოგიწევთ ბრძოლა დამბლასთან, რომელიც სერიოზულად ემუქრება კინემატოგრაფს. ერთი პროდუსერი (საბედნიეროდ, ყველა პროდუსერი არ არის ასეთი) მეუბნება: „გინდათ გადაიღოთ ფილმი? კეთილი! ძალიან მოხარული ვიქნები თქვენთან მუშაობის. მსახიობის გარეშე? კარგი, მსახიობის გარეშე, ვარსკვლავის გარეშე!“. მაგრამ ძლივს ვიწყებთ ფილმის განხ-

ილვას, რომ ეს პროდუსერი აცხადებს: „დიახ, მაგრამ ფილმი ეღირება 200 მილიონი, ვარსკვლავი საჭიროა აუცილებლად!“. გამოდის, მთელი ლაპარაკის წამოწყება იყო ამაო...

კლოდ ლეიდიუ

– რამდენადაც მე გავიგე, თქვენ რეალურ ცხოვრებაში ეძებთ ვინმეს, ვინც თქვენი ისტორიის გმირთან პირადი მსგავსების წყალობით ხორცს შეასხამს სახეს?

– სწორედ მასეა.

დანიელ ჟელენი

– ავიღოთ მაგალითი. თქვენ გინდათ, რომ დანიელ ჟელენმა ითამაშოს ომის გმირი. განა ჟელენს შესწევს უნარი, ითამაშოს ასეთი გმირი?

– მე მას არ ვიცნობ. მაგრამ მისი სახე ძალიან შესაფერია ჩემი ფილმისთვის: ეს არაა გმირული სახე, მასში ჰეროიზმის არანაირი ნიშანწყალია – და ეს ჩინებულია. ნამდვილი გმირების სახე ხომ არაფერს გამოხატავს, არამედ მხოლოდ თანდათანობით ამჟღავნებენ საოცარ რაღაცებს, სრულიად საწინააღმდეგოებს იმისა, რის შესახებაც გავიფიქრეთ, როდესაც პირველად შევხედეთ ადამიანს.

თუ ვილაპარაკებთ თქვენს მომავალ პროფესიასა და თქვენს პოზიციაზე კინოში: რით მოხვედით? ვისურვებდი,

რომ თქვენ ყოფილიყავით განმსაზღვრელი ტენდენციების წინააღმდეგნი თანამედროვე კინემატოგრაფში. არ შეიძლება ვეთანხმებოდეთ ჩვენი საქმის დღევანდელ მდგომარეობას. მაშ, რის წინააღმდეგ გამოდიხართ? რისი გაკეთება გსურთ? განზრახული გაქვთ თუ არა, უფროსების კვალს გაჰყვეთ და დადგათ ფილმები ვარსკვლავებით, მზა მსახიობებით, სცენარისტების მიერ დაწერილი სიუჟეტებით? მე წარმოდგენილი მაქვს, რომ უნდა დაინგრეს ყველაფერი ადრე გაკეთებული, რაც შეიძლება მალე, და ვფიქრობ, რომ საფრანგეთში ეს სრულიად შესაძლებელია. საუბედუროდ, გამქირავებლები, თავის მხრივ, ჯახუნით კეტავენ მახეს. და ჩვენ მასში ვებმევით...

მაგრამ ამდვილად მჯერა, რომ კინოს დახმარებით შეიძლება აზრის გამოთქმა, ამ სრულიად ახალი საშუალებით, რომელიც არ წარმოადგენს არც რომანს, არც (განსაკუთრებით) ფერწერას, არც ქანდაკებას. კინო – აბსოლუტურად ახალი ხელოვნებაა, და მისი არსი აბსოლუტურად საპირისპიროა იმისა, რასაც მასზე ლაპარაკობენ. ფილმის ნახვის შემდეგ, შეიძლება ითქვას: „ფილმი კარგადაა გადაღებული“. მაგრამ სწორედ კარგად გადაღებული ფილმები არ უნდა არსებობდნენ. ან გესმით: „როგორი პოეტური ფილმია! როგორი პოეტური გამოსახულებაა!“ მაშ ასე, გამოსახულება არ შეიძლება იყოს პოეტური, რადგანაც პოეზია იბადება რაღაც კავშირების შედეგად, კადრების შეფარდებით, პოეზია არ შეიძლება იყოს თვით გამოსახულების თვისება ან ხასიათი. ლიტერატურაშიც ხომ ასეა: პოეზიას ბადებს არა სიტყვა, არამედ სიტყვებს შორის ურთიერთობა.

– შეგიძლიათ მოიყვანოთ მაგალითები თქვენი თვალსაზრისის დასამტკიცებლად?

– არა! ისინი არ არსებობენ! მე აღფრთოვანებული ვარ ჩაპლინი-მსახიობით, ჩაპლინი-რეჟისორითაც კი, ზოგიერთ მის ფილმს მშვენიერი კომპოზიცია ჰქონდა, თუმცა ეს მხოლოდ ფირზე გადაღებული თეატრია, მუზიკ-ჰოლია. რაც არ უნდა გენიალური ჩანდეს მისი ფილმები, მაინც ეს იყო მუზიკ-ჰოლი, და არა კინო. თუმცა, მზად ვარ, ვაღიარო, რომ მისი ფილმების ყურება უზარმაზარ სიხარულს მანიჭებს.

ჩარლი ჩაპლინი

– თქვენ ლაპარაკობდით ფილმ-გამოკვლევაზე. წარმოადგენს თუ არა ასეთ გამოკვლევას მცდელობა – შეაღწიო პერსონაჟის სულში, რომელიც მისი გარეგნობით, პლასტიკით, ჟესტით იბსნება?

– დიახ. მაგრამ მთელი საათი დამჭირდება, რომ პასუხი გავცე ამ შეკითხვას. მნიშვნელოვანია იმის შეთავსება, რასაც თქვენ იღებთ მსახიობისგან, და იმისა, რასაც თავად აძლევთ მას. მაშინ როცა არის შემთხვევები, როდესაც მსახიობსა და მას შორის, ვისაც რეჟისორს უწოდებენ, არ არსებობს არავითარი ურთიერთგაცვლა – მე ამას შედეგით ვხედავ ეკრანზე. ამიტომ, სიტყვამ მოიტანა და, სრულიად ვეთანხმები იმას, რომ ასეთი მსახიობის სახელი ტიტრებში უზარმაზარი ასოებით იყოს დაწერილი, რეჟისორისა კი – სრულებით პატარებით. ან სულაც არ დაიწეროს. რეჟისურა – არ არის ხელოვნება!

– როგორ გამოგდით წინსვლა?

– ეს საიდუმლოა! რანაირად გამოსდის მხატვარს, რომელიც ქმნის იმავეს, რასაც დანარჩენები, გამოსახოს რაღაც გასაოცრად ახალი? და რატომ არ გამოსდის სხვას? პასუხის მოცემა მე არ შემიძლია. ტექნიკაში არ არის საქმე! სრულებით არ მჯერა ტექნიკის. ტექნიკა, ტექნოლოგია – ეს მოჩვენებითი განძია, რომელსაც მავთულხლართით შემოღობავენ. არ არსებობს არანაირი ტექნიკა, არასდროს მისწავლია მსგავსი რამ...

– თქვენ თვლით, რომ რეჟისორი უნდა იყოს პოეტი?

– ეს ეხება ყველას, ვინც ხელოვნებითაა დაკავებული. შემოქმედება – ეს ნიჭია, რომელიც ძნელია ასახსნელად. და მგონია, რაც უფრო ნაკლებს ილაპარაკებენ ამის შესახებ, უფრო უკეთესია. ერთი რამ ნათელია: შექმნა რაღაც იმის დახმარებით, რასაც რეჟისურა ჰქვია, შეუძლებელია!

– მოგეწონათ თუ არა კმაყოფილება „სოფლის მღვდლის დღიურმა“?

– ო, არა! ის სრულებითაც არ მაკმაყოფილებს! უფრო სწორად, რაღაც მომწონს მასში – ოდნავ. მასში არის ბედნიერი გაელვებები, და სწორედ ისინი იძლევიან ფიქრის საბაბს. ეს გაელვებები – ჩემი უდრეკი ნებისყოფის, სწრაფვის შედეგია მივაღწიო რაღაც გარკვეულს, ეს გადამღები ჯგუფის ყველა წევრის შეწყობილი მოქმედებების შედეგია. ხდება რაღაც სასწაული, რომლისკენ სწრაფვა მაინც უნდა ყოფილიყო მუშაობის მთელი პერიოდის განმავლობაში. ამასთან საჭიროა მსახიობის მდგომარეობასთან თანამთხვევა. ამ სასწაულის გულისთვის ზოგჯერ ოცდაერთი დუბლის გადაღება გიწევს. მაგრამ ასეთი სასწაულის გამოვლენა ძალიან ძნელია, რადგანაც ის ძალიან ჰგავს იმას, რაც სასწაულს არ წარმოადგენს და სადღაც იქვე იმყოფება.

„სოფლის მღვდელის დღიური“

– შეგიძლიათ მოიყვანოთ მაგალითი?

– ო, არა! არ შემიძლია თავად ვილაპარაკო საკუთარ თავზე... ვის დავემსგავსები მაშინ! მაგრამ თქვენ თუ ფილმის ყურების დროს იგრძნობთ, რომ რაღაც ხდება, – ეს სწორედ ისაა...

– თვლით თუ არა, რომ კინოში უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში, საჭიროა ხანგრძლივი მოსამზადებელი პერიოდი?

– საჭიროა სულიერად მომზადება, რომ განისაზღვროს საჭირო მიმართულება. სხვადასხვა რაღაცების ერთ გროვაში დახვავება კი არა, არამედ ნიადაგის მომზადება, რომელსაც ექნება უნარი – დაბადოს ნებისმიერი რამ, რაც გნებავთ. საჭიროა ფლობდე მახვილ სმენას – აი რას აქვს მნიშვნელობა კინოში. როდესაც თქვენ გაქვთ ყალბი დიალოგები, რომელთა მოსმენაც შეუძლებელია, ინტონაციას რიხი უნდა დაამატოთ. და კიდევ დიდი მნიშვნელობა აქვს მუსიკას. კინო ხომ უფრო მეტად მუსიკას ჰგავს, ვიდრე ფერწერას!

ვამბობდი, რომ არ არსებობს ტექნიკა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, უნდა იცოდე შენი ინსტრუმენტი და იცოდე ის საფუძვლიანად... მართლაც, თუ მხატვარმა იცის, რომელი ფუნჯით უნდა ხატოს, ამას ხომ გამოცდილებით ჩაწვდა ის. თუ მან იცის, რომელი დაგრუნტვა დაადოს ტილოზე, – ეს არ არის ტექნიკა. ტექნიკა – იმათი მხარეა, ვინც მიეკუთვნება კატეგორიას „ტექნიკური პერსონალი“.

– რამდენადაც მივხვდი, თქვენ თვლით, რომ ფილმი შეიძლება იქცეს ნამდვილ ფილოსოფიურ ან ფსიქოლოგიურ გამოკვლევად....

– ფილოსოფიურად – არ ვიცი, აი ფსიქოლოგიურად კი – უეჭველად. ეს ისაა, რისი მიღწევაც არ შეიძლება რომანში, რამდენადაც კინოში ადვილია, თავად საკუთარ თავს გაუკეთო სიურპრიზები, ასე არაა? ამასთან, მიმართო სინთეზს და ანალიზს, მსახიობს ხომ უნარი აქვს, მოულოდნელად აგიხილოთ თვალები იმგვარ რამეებზე, რომლებზეც არც კი გიფიქრიათ.

მხოლოდ ამის მიღწევაა ძალიან რთული, და მსახიობს არ უნდა მისცე საშუალება აკეთოს ყველაფერი, რაც მას სურს,

ის ლაგამამოდებული უნდა გყავდეს, რომ თავისუფლად არ ინავარდოს. სიტყვამ მოიტანა და, მსახიობი ვერც გააკეთებს ამას, რადგანაც დასაწყისიდანვე აყვანილია როგორც ნეიტრალური შემსრულებელი, რომელსაც წმინდა მექანიკური ხერხების დახმარებით უნარი შესწევს მოულოდნელად აღმოაჩინოს რაღაც გამოუცნობი, გაუთვალისწინებელი. ვირტუოზი თავის ემოციებს სანოტო ნიშნებით ჩაწერილ მუსიკაში დებს, ანუ რაც არ უნდა მოხდეს, მისთვის წინასწარ ცნობილია, რომ ის აქ დაუკრავს presto-ს, იქ კი – pianissimo-ს, სადღაც crescendo-ს ან diminuendo-ს, მაშინ როდესაც დიდი მუსიკოსები, რომლებიც ვირტუოზებად არ თვლიან თავს, დასაწყისში წმინდა მექანიკურად მოქმედებენ და მოლოდინში არიან, რომ ტექნიკის მკაცრი დაცვა საშუალებას მისცემს მათ, გახსნან ნაწარმოების ემოციური მხარე. მეც ვცდილობ მივაღწიო წმინდა მექანიკური წესების, რასაც ტექნიკას უწოდებენ, მკაცრად დაცვას, რადგანაც მისგან იბადება ზოგი რამ. მაგრამ არანაირად ვისწრაფი მივიღო ემოციები რაღაც გარკვეული ხელოვნური ხერხის დახმარებით – ამით შეიძლება სრულიად დეფორმირებული სახე მიეცეს ამ ემოციას.

– ერთი მხრივ, თქვენ ადასტურებთ მაქს ერნსტის სიტყვებს: „მე მყურებლის როლში ვიმყოფები ჩემი ნაწარმოებების დაპადებისას“, მეორე მხრივ კი – ალიარებთ შემოქმედების ნიცშეანურ კონცეფციას: რეჟისორი – ეს ძლიერი პიროვნებაა, რომელიც ზემოქმედებს მსახიობზე თავის ნებისამებრ. როგორ შევუწყოთ ერთმანეთს ეს ორი განწყობა, ორი მიზანი?

– სწორედ ესაა ყველაზე საინტერესო! რეჟისორი იწყებს ადამიანის ძებნით, რომელიც უნდა ფლობდეს შინაგან მსგავსებას ფილმის გმირთან. შემდეგ ის ისწრაფის გადააქციოს ეს შემსრულებელი თავისი ნების მექანიკურ განსახიერებად. არასოდეს ვაიძულებ ადამიანებს, სინჯებზე გააკეთონ იგივე, რასაც ისინი ცხოვრებაში აკეთებენ, მე ვთხოვ მათ, წაიკითხონ და ვეძებ ინტონაციას, რომელიც მთლიანად გამორიცხავს ყოფით მახასიათებლებს, შეფერილობის რაღაც განსაზღვრულობას, – ამგვარი სუფთა ინტონაცია არის სწორედ ყველაზე მართალი. სიტყვამ მოიტანა და, თქვენ თუ გადმოსცემთ თქვენ თავში ჩაბუდებულ იდეას, თქვენ

გადმოცემაში არ ისმის არავითარი უპირატესი ინტონაცია. თქვენ ლაპარაკობთ ძალიან სწრაფად, ხანდახან აბნეულად, მაგრამ თქვენი აზრი შეიძლება გამჟღავნდეს მეტად ან ნაკლებად მკაფიოდ. სრულიად ბრტყელი, გათანასწორებული, უფერული ინტონაცია უფრო მეტად ექსპრესულია, ვიდრე ის, რომელსაც ცდილობ გახადო მეტყველი: ეს მცდელობა ბოლოს და ბოლოს კლავს გამომხატველობითობას. ასე რომ, როგორც კი შემსრულებლები იწყებენ რეპლიკების წარმოთქმას რაღაც ინტონაციით, მე მათ ვაჩერებ. პერსონაჟის რეპლიკები და მონოლოგი ისმის უფერულად, ასე რომ კადრებიც უსახურად და მშრალად გამოიყურება, მაგრამ როგორც კი თქვენ სხვა კადრების გვერდით მოათავსებთ, მოულოდნელად ისინი ცოცხლდებიან. აუცილებელია მიაღწიო აზრის ტრანსფორმაციას – კადრი იცვლება კონტექსტში, ეს ერთადერთი შესაძლებლობაა კინო გახადო ხელოვნებად. აი ასე! სიღრმეში აღარ შევალ. ეს ისეთი რამაა, რაც თავად უნდა იგრძნო.

რობერ ბრესონი

– მსახიობებთან მუშაობისას, თქვენ მაინც ხდებით იძულებული, ყურადღებით ზოგიერთი გარემოება. ვთქვათ, დასაწყისში თქვენ მოიფიქრეთ რაღაც, მაგრამ შემდეგ შეეჯახეთ ტექნიკურ მოთხოვნებს, მეორე მხრივ, მსახიობის სტილმა, რომელიც თქვენ მიიწვიეთ როლზე, ასევე არ შეიძლება არ შეგახსენოთ თავი. ყველაფერი ეს მთლად თქვენზე არ არის დამოკიდებული.

– როდესაც მეუბნებიან: „თქვენ მანიპულირებთ თქვენი მსახიობებით“, ვპასუხობ: „მე აბსოლუტურად გულგრილი ვარ ამგვარი ბრალდებების მიმართ“, - რადგანაც ლაპარაკია ფილმის სიცოცხლეზე. თუ თქვენ ფილმს არ გააჩნია საკუთარი სიცოცხლე, თქვენი გმირებიც მოკლებული იქნებიან ამას. და პირიქით.

რომანის სიცხოველე დამოკიდებული არ არის მისი გმირების სიცხოველეზე. როგორც კი ბალზაკი ცდილობს თავის გმირებს მეტი სიცხოველე შემატოს, მისი რომანი განწირულია ჩასავარდნად. ასე ხდება ხელოვნების ყველა სახეობაში. კინოს გარდა. სასოწარკვეთილი ვარ, რომ თავდაყირა ვაყენებ თქვენს წარმოდგენებს ამის თაობაზე. მაგრამ, იცით, ყველაფერი ეს ღრმად უნდა განიცადო, ეს კი მაშინ მოხდება, როდესაც თქვენ ნამდვილ მუშაობას დაიწყებთ.

– როგორ იწყებთ მუშაობას სიუჟეტზე? ფიქრობთ თუ არა, როდესაც მზოლოდ პირველ ნაბიჯებს დგამთ, იმაზე, როგორი იქნება ფილმი მთლიანობაში?

– ვფიქრობ, ყველაფერი ზუსტად ისე ხდება, როგორც შემოქმედების ნებისმიერ სახეობაში: არსებობს ოცდათექვსმეტი მეთოდი! წარმომიდგება, რომ დასაწყისში ვხედავ პატარა წერტილს, რომლის გარშემოც ვტრიალებ და სულ უფრო ვუახლოვდები მას. ახლა შეიძლება დავიწყო მუშაობა რომანისტის მსგავსად...

მიუხედავად იმისა, რომ ფერმწერი ვარ, ვისწრაფი, რაც შეიძლება ნაკლები ფერწერა ჩავდო ფილმში, პირიქითაც კი – ვცდილობ, შორს წავიდე მისგან, კინო ხომ ალბათ რაღაც სხვა რამაა! მაგრამ ჩემთვის, როგორც მხატვრისთვის უცხო არ არის სწრაფვა – ავაგო კომპოზიცია, ანუ განვალაგებ ადამიანებსა და საგნებს სივრცეში, შემდეგ კი ვაკავშირებ მათ ერთ მთლიანობაში, რომ მერე ყველაფერი თავიდან დავიწყო.

მწერალსაც შეუძლია აკეთოს ჩანაწერები, წეროს მთელი მონაკვეთები, აქა-იქ შეურიოს ერთმანეთში, შემდეგ კი ყველაფერი თავიდან დაიწყოს.

– თქვენი თვალსაზრისით, რა აუცილებელ ცოდნას უნდა ფლობდეს რეჟისორი, რომ გაბსნას მხატვრული ჩანაფიქრი?

– შეგნებული უნდა გქონდეთ, რამხელა პასუხისმგებლობის გრძნობა გაწევთ მხრებზე და ისე ჩაუჯდეთ ქაღალდის სუფთა ფურცელს. კინოში ძალიან მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ იწყებ მუშაობას გადამღებ ჯგუფში, ჯგუფის დამახასიათებელ თავისებურებას კი წარმოადგენს მისი უპასუხისმგებლობა. ასე რომ, რეჟისორს, ავტორს მხოლოდ საკუთარი თავის იმედზე ყოფნა უწევს.

– ისწრაფით, როგორც თქვენ გამოთქვამთ, გაასწოროთ მსახიობების თამაში, რაც წარმოადგენს თქვენს ერთ-ერთ ხერხს გახადოთ ისინი უფრო მოქნილები და მეტყველები, განა თქვენ არ ცდილობთ მიაღწიოთ იმასვე ოპერატორისგან ან ხმის ოპერატორისგან?

– არა, ოდნავადაც არა.

რობერ ბრესონი

– უბრძნით თუ არა მათ, რისი მიღწევა გსურთ, რას ელით მათგან?

– საჭიროა, რომ ისეთი ინსტრუმენტები, როგორებიცაა კამერა და მიკროფონი, იყოს რაც შეიძლება უფრო სრულყოფილი. მე ვაძლევ ოპერატორსა და ხმის ოპერატორს სრულ თავისუფლებას მხოლოდ მას მერე, რაც დიდხანს ვმსჯელობთ ყველაფერზე, ვიღებთ სინჯებს, ვცდილობთ მივაღწიოთ იმ შედეგს, რასაც ველოდები გამოსახულებისა და ხმისგან.

– თქვენ, მაშასადამე, მიიჩნევთ, რომ იმისთვის, რათა რეჟისორმა შექმნას სრულყოფილი ფილმი, წარმოდგენა უნდა ჰქონდეს ბელოვნების ყველა მომიჯნავე დარგზე, რომელსაც შეიძლება მოუხმოს დახმარებისთვის...

– არა მარტო ჰქონდეს წარმოდგენა, არამედ იყენებდეს კიდეც თავის ცოდნას, რადგანაც კარგად იცი მხოლოდ ის, რასაც პრაქტიკაში ჩაწვდი. უნდა შეგეძლოს ზეთით ხატვა, თუგინდ ცუდად, საჭიროა იარო კონცერტებზე და ცდილობდე გესმოდეს მუსიკა. მოკლედ, დაეუფლო ხელოვნების თუგინდ ერთ დარგს. მაშინ გიჩნდება პასუხისმგებლობის გრძნობა ნაწარმოებთან დამოკიდებულებაში. სხვაგვარად როგორ შეიძლება ქმნიდე კინოს?

– თვლით, რომ თქვენი მიდგომა კინოს მიმართ მაყურებელში ჰპოვებს გამოძახილს? თქვენ ხომ მარტო თქვენთვის არ იღებთ?

–როდესაც პოლ ვალერის ეკითხებოდნენ: „რატომ წერთ?“, ის პასუხობდა: „სულმოკლეობის გამო“.

ვუბრუნდები იმას, რასაც უკვე ვამბობდი სიყალბის შესახებ კინოში. დღეს ის ძალიან ბევრია, მაგრამ როდესაც თქვენ აჩვენებთ სიმართლეს, იმას, რაც თვითონ ღრმად განიცადეთ, ეს ახდენს უზარმაზარ ეფექტს. არ ვფიქრობ, რომ მაყურებელი უგუნურია. მაყურებელი მშვენიერია, მას შესწევს უნარი – იგრძნოს ნებისმიერი რამ, იმყოფება ის სოციალური კიბის ზევით თუ ქვევით – საჭიროა მხოლოდ შეგეძლოს მისი გატაცება.

– თქვენ გსურთ თავი აარიდოთ ლიტერატურას სიტყვის ცუდი გაგებით – კინოლიტერატურას. ეს ეხება მხოლოდ ფსიქოლოგიურ სიუჟეტებს თუ ნებისმიერს?

– ამჟამად შეფიქრიანებული ვარ იმით, როგორ გავხადო

ჩემი გმირის ხასიათი უფრო ღრმა, მაგრამ შემიძლია დავთანხმდე აზრს, რომ კინო წავა სხვა გზით. ჩვენ ყველა ვეძებთ სიმართლეს, მაგრამ სიმართლეც არ წარმოადგენს რეალობას. რეალობა და სიმართლე – სხვადასხვა რამაა.

გოეთე ყვება შესანიშნავ ისტორიას. ის მიდის მეგობართან, რომელსაც აქვს რემბრანდტის ჩინებული გრავიურა. მეგობარს ძალიან უყვარს ეს გრავიურა, ის მან იაფად შეიძინა და აღფრთოვანებულია, რომ მას ის აქვს. გოეთე ეკითხება: „რატომ გიყვართ ეს გრავიურა ასე ძლიერ?“ და მეგობარი პასუხობს: „იმიტომ რომ მასზე შესანიშნავადაა დახატული ცხვრის ფარა მზის სხივებში“. რაზეც გოეთე ამბობს: „ოდნავადაც არა, შესანიშნავია მხოლოდ ჩრდილი, რომელსაც მზე მოჰფენს და ფარას ანათებს“. გრავიურის მფლობელმა კი ეს ვერ შეამჩნია.

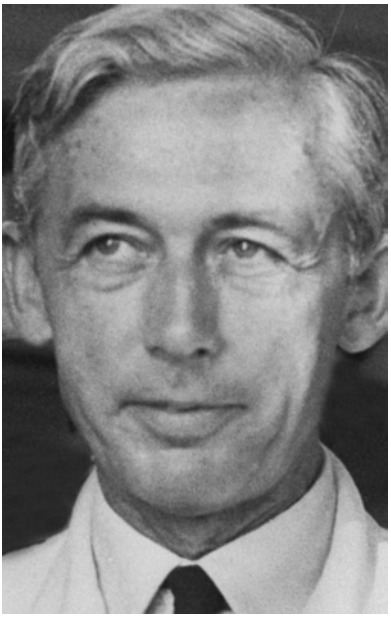
– ისწრაფით თუ არა, ფილმზე მუშაობის დაწყებისას, გაითვალისწინოთ ყველაფერი ან თუნდაც ყველაზე მთავარი? თუ ელოდებით გაცისკროვნებას, თავისებურ ბედნიერ მონაპოვარს, რომელსაც შეუძლია გარკვეულ მომენტში გადაღების მოედანზე ყველაფრის ორგანიზება ჩაფიქრებული სიუჟეტის გარშემო?

– არა! ასე მუშაობენ იტალიელები. ამგვარად მოქცევა სახუმარო საქმე არაა, რადგანაც ეს ძალიან ძვირად დაგიჯდებათ. თქვენ ხომ მხედველობაში გაქვთ აღმაფრენა გადაღების დროს...

– თქვენ, მაშასადამე, ცდილობთ ყველაფერს ორგანიზება გაუკეთოთ, ყველაფერი მოამზადოთ, ყველაფერი დაწეროთ როგორც წიგნში?

– ვერ ვიტყვი, რომ არ მჯერა აღმაფრენის, მაგრამ მაშინ საჭიროა ფლობდე მწერლის აღმაფრენას, რომელიც მთელი წლის განმავლობაში ხურდება, შემდეგ მიუჯდება მაგიდას და უკვე დღე და ღამე აღარ სცილდება მას, ვიდრე არ დაასრულებს წიგნს. ფორმაშიც რომ არ იყოს, ის მაინც აიძულებს საკუთარ თავს მუშაობას. ზუსტად ასევე უნდა ქმნიდე ფილმს, მაგრამ შეიგრძნობდე ერთგვარ სიამეს. როდესაც რეჟისორი ამბობს: „კადრირება მზადაა, ამყავს ესა და ეს მსახიობი, ახლა ყველაფერი დასრულებულია“, – ეს ტყუილია! არაფერი გამოვა ეკრანზე! იწყება ხელოსნობა, ანუ საგნის დამზადება წი-

ნასწარ შედგენილი გეგმის მიხედვით. მე მჯერა აღმაფრენის და იმპროვიზაციის, მაგრამ რაღაც მტკიცედ შეკრულის გარშემო როგორც ეს ემართება მწერალს, რომელმაც დაადგინა თავისი რომანის სიუჟეტის ჩარჩოები, მაგრამ, როგორც კი აიღებს კალამს, ყველაფერს წერს ახლებურად. ვთვლი, რომ ყოველ დღე უნდა პოულობდე საბაბს იმის უარსაყოფად, რაც გაკეთებულია ადრე. შედეგისგან რომ სიამოვნება მიიღო, უნდა მუშაობდე სიამოვნებით.



რობერ ბრესონი

– დავუშვათ, განზრახული გაქვთ გადაიღოთ ფილმი წმინდანის ცხოვრებაზე. თქვენ ეძებთ ადამიანს, რომელიც წარმოადგენს მის მორალურ ორეულს, ამასთან გარეგნულად ჰგავს წმინდანს, რის შემდეგაც იწყებთ მის ავებას, სტრუქტურირებას კამერის დახმარებით, ელოდებით სასწაულს – მომენტს, როდესაც ყველაფერი მოხდება სწორედ ისე, როგორც თქვენ გსურდათ...

– თქვენ ირჩევთ ვინმეს და წმინდა მექანიკურად აიძულებთ მას იმუშაოს. შემდეგ მიღებული გამოცდილება უბიძგებს მას,

რომ გახდეს წმინდანი. ემოცია უნდა მოვიდეს სიტყვებიდან, ანუ თუ დაწერილია მშვენიერი სცენარი, მტკიცე ტექსტი, ემოცია თავისით მოვა სიტყვების მექანიკური გამეორების სანაცვლოდ. და მაშინ მსახიობის ბაგეთაგან წამოსული სიტყვები, ზუსტად ისევე იწყებენ ვიბრირებას, როგორც ვიოლინოს სიმები მევიოლინეს თითების შეხებით. არ არის საკმარისი თქვა: „მე ესა და ეს ვარ ამ როლში“ ან „როგორ მღელვარებას განვიცდი“. ეს ყალბ ემოციაზეა დადგმული, ნამდვილი შეუმჩნევლად უნდა მოვიდეს, და ამაში ჩვენ ყველაზე მეტად ახლოს მუსიკასთან და მუსიკოსთან ვართ. მუსიკაში შენ და ინსტრუმენტი ხართ, და შემსრულებელი.

– მთელი ხანგრძლივი მოსამზადებელი მუშაობა თავს არ გაბ-ევვთ გამოსაბულებას, რომლის გვერდითაც რეალობა...

– მართლაც. საკუთარი ფილმი მთლიანობაში უნდა ნახო, არა მატო როგორც კადრების მონაცვლეობა, არამედ როგორც რაღაც გარკვეული რიტმისა და ხმის მქონე. თუ შემსრულებელი ვერ წარმოთქვამს ტექსტს ისე როგორც საჭიროა, ვკარნახობ მას ინტონაციას, ასე მევიოლინე აწყობს ვიოლინოს როიალთან უნისონში.

– თქვენ ცდილობთ კორექტირება გაუკეთოთ მსახიობის ინ-ტონაციას. სახის გამომეტყველებისგან კი მოითხოვთ სრულ ნეი-ტრალობას...

– სრულს.

– გვითხრა, რომ სცენარების შესახებ გვესაუბროთ. ჩვეულებრივ ჩვენ გვაჩვენებენ ფილმებს, რომელთა საფუძველში არის სიუჟეტი დასაწყისით და დასასრულით. და არსებობს ისიც და ესეც გან-ცალკევებით.

– ვფიქრობ, რომ ჩვენ ზედმეტად ერთგულები ვართ გარკვეული ჟანრის. ლიტერატურაში არის ისეთი ჟანრები, როგორებიცაა მოთხრობა, დიდი რომანი, პატარა რომანი, და თითოეული მათგანი სხვადასხვანაირად იწერება. ის, როგორც მთავრდება მოთხრობა, განსხვავდება რომანის დასასრულისგან. სიტყვამ მოიტანა და, მე მომწონს იტალიელების უნარი გადაიღონ პატარა ფილმები. ფილმის ხანგრძლივობა – თავისთავად იდიოტური რამაა. აბსურდულია იმის თქმა, რომ სურათი უნდა მიდიოდეს მხოლოდ საათნახ-

ევარი. ახლა უფრო ხშირად ვხვდები შემთხვევებს, როდესაც ფილმებს ცოცხლად ჭრიან, თუ ის ორ საათს გრძელდება. არიან „გენიოსები“, რომლებიც მაკრატელს აიღებენ და ჭრიან, – მათ თქვენზე უკეთ იციან, რა უნდა გააკეთონ, მაშინ როცა თქვენ ექვსი თვის განმავლობაში ცდილობდით ერთი ზედმეტი კადრის გარეშე გეჩვენებინათ სწორედ ის, რაც საჭიროა. მათთვის კი, თურმე ნუ იტყვით, ცნობილია, რომ შემცირებებს შეუძლია ფილმის მხოლოდ გაუმჯობესება!

არ ვიცი, რა გითხრათ სცენარების შესახებ. საჭიროა მიიღოთ შესაძლებლობა, აკეთოთ ის, რაც გსურთ, მხოლოდ მაშინ გახდება თქვენთვის კინო საკუთარი თავის გამოხატვის საშუალებად და გასაგები იქნება, რომ ადამიანები, რომლებიც ქმნიან ფილმს, მასში საკუთარ აზრებს გამოთქვამენ. დღეს ყველაფერი არ არის ასე. ჰოდა, მაყურებელს უწევს წავიდეს კინოთეატრში და უყუროს იმას, თუ როგორ გამოთქვამს აზრს ბატონი N. დღეს ჩვენ ხშირად განწირულები ვართ, ვუყუროთ ვარსკვლავს რომელიღაც ნაწარმოებში, რომელიც დაწერა ერთმა და გადაიღო მეორემ! ყველაფერი განისაზღვრება რაღაც წესებით, რომლებიც შემოქმედების პარალიზებას ახდენენ და ქმნიან მათ უსიცოცხლოს და ყალბს. ამ წრიდან გამოღწევა კი უკვე აღარ შეიძლება. თქვენ მოგიწევთ ამ პრაქტიკის რღვევა!

– რამ შეიძლება გაიძულოთ, შეცვალოთ გადასაღები ხედი?

– ინტუიციამ. მარტივად ვერ აგიხსნით. არ ვიცი, მიაქციეთ თუ არა ყურადღება, რომ ზოგიერთ ფილმში კამერას იქ არ დგამენ, სადაც უნდა იდგეს. თქვენ გესმით, რაც ხდება, მაგრამ მოსალოდნელ ხედს ვერ იხილავთ. ან გამოჩნდება მოგვიანებით. არსებობს ინტუიციის სახეობა. ეს მხატვრის ფუნჯის მოსმას ჰგავს, რომელსაც არ ძალუძს ახსნას, რატომ მოიქცა ასე, რატომ მოუსვა ფუნჯი ასე და არა სხვაგვარად. ზოგჯერ შეიძლება მოეძებნოს ახსნა, მაგრამ ხშირად ყველაფერი ინტუიციიდან მოდის. ეს ეხება ხედის სიგრძესაც, როდესაც განსაკუთრებულად საჭიროა ინტუიცია, როდესაც საჭიროა ყველაფრის ღრმად განცდა. მაგრამ არ არის საჭირო საკუთარი თავისთვის ყველაფრის ახსნა. აჯობებს ყველაფერი ღრმად განიცადო სცენარის წერის დროს, და მა-

შინ თქვენ შეძლებთ შეცვალოთ ის მუშაობის მსვლელობისას გადაღების მოედანზე. ყველაფერი დამოკიდებულია მხოლოდ და მხოლოდ ინტუიციაზე.

აკირა კუროსავა – „შვიდი სამურაი“

– თქვენ იღებთ საკმაოდ მნიშვნელოვან ხედს. უხსნით თუ არა მას მსახიობებს? კინოში მუშაობენ ზუსტი კადრირების მიხედვით. თუ თქვენ „უკვეცავთ“ როლს მსახიობს, ოცდაათი წამის განმავლობაში უნდა დაუბრუნოთ მას ცხოვრების შეგრძნება...

– არა, პირიქით, მე ვაიძულებ მას მოკვდეს, დიახ! მე ვეუბნები მას: „დადექით აქ, იყურეთ იქით, აწიეთ ნიკაპი“. ცოტას ვაჭარბებ. მაგრამ ეს სიმართლეა. არ შეიძლება უთხრა: „ფრთხილად, ვიღაც იმყოფება კარებს მიღმა, თუ ის მას გააღებს, თქვენ მოგკლავთ“. ასეთი რამ მიუღებელია, რადგანაც წარმოიშვება სრული სიყალბე! მე, მაგალითად, არ ვთვლი, რომ კინო შექმნილია მრისხანებისა და გაშმაგების შეტევების გამოხატვისთვის. ეს ყოველთვის ყალბად გამოიყურება, მაგრამ თქვენ თუ აუცილებლად გჭირდებათ განრისხებული გმირი, დამალეთ ის ჩრდილში, მაგრამ ნუ

აიძულებთ ითამაშოს მრისხება. საჭიროა მხოლოდ იმ მომენტების ჩვენება, როდესაც ადამიანი იხსნება დისკრეტულად (ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, ცალკეული ნაწილებისაგან შემდგარი). დისკრეტულობა საჭიროა ხელოვნების ყველა სახეობაში, მაშინ როცა დღევანდელი კინო შორსაა დისკრეტულობისგან. მის გარეშე კი მუშაობა შეუძლებელია.

აკირა კუროსავა – „რასემონი“

– რას ფიქრობთ ამასთან კავშირში იაპონურ კინოზე?

– ძალიან იშვიათად დავდივარ კინოში. ნანახი მაქვს „შვიდი სამურაი“. ვთვლი, რომ საძაგელი სიუჟეტია, მსახიობებიც ასევე საძაგლად თამაშობენ. მაგრამ ეკრანზე ვიხილე სამი-ოთხი ფერადი კადრი, რომლებიც მომეწონა, მათ დამარწმუნეს, რომ მალე ჩვენ შევძლებთ შევქმნათ წარმატებული ფერადი ფილმები. „რასემონი“ არ მომეწონა – სცენარი ძალიან კარგია, მაგრამ ვფიქრობ, რომ მის მიხედვით გადაღებული ფილმი მოკლებულია უმანკოებასა და დისკრეტულობას. ეს ფირზე გადაღებული თეატრია! თქვენ გაქვთ უფლება, ფიქრობდეთ და გრძნობდეთ სხვაგვარად, მაგრამ მე ვთვლი, რომ საჭიროა ყბადაღებულ ტექნიკას კი არ სწავლობდე, არამედ, უმთავრესად, შენთვის იმეორებდე: „აპრიო-

რულად მე არ ვქმნი არანაირ სისტემას, მე ვმუშაობ, დასასრულს კი, ვიგრძნობ, რა გავაკეთე“. პირადად მე მართლა არ მაქვს არანაირი სისტემა აპრიორულად, ყველაფერი თავისთავად ხდება – უბრალოდ ვგრძნობ, რომ არ შემიძლია ჩემი თავი გამოვხატო როგორღაც სხვაგვარად...

შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ
(ჩანაწერები)
I

1950-1958

თავი დავაღწიო შეცდომებს და დაგროვილ სიყალბეს.

საკუთარი ძალების გამოყენების სასიკეთო შესაძლებლობა მცირდება, როდესაც მათი რიცხვი იზრდება.

ვაკონტროლო სიზუსტე. თვით ვიყო სიზუსტის ინსტრუმენტი.

არ ვიყო შემსრულებელი. ყოველ გადაღებაში მოვნახო ახალი აზრი იმისა, რაც მანამდე წარმომედგინა. უწყვეტი შემოქმედება.

რეჟისორი თუ ხელმძღვანელი. ლაპარაკია არა იმაზე, რომ ვმართო ვინმე, არამედ წარვმართო ჩემი თავი.

არა მსახიობები.

(არა მსახიობების მართვა)

არა როლები.

(არა როლების შესწავლა)

არა მიზანსცენები.

არამედ მოდელების გამოყენება, აღებული ცხოვრებაში.

ჟოფნა (მოდელები) **მგონის** მაგივრად (მსახიობები).

მოდელები:

მოძრაობა გარეგანიდან შინაგანისკენ (მსახიობები: მოძრაობა შინაგანიდან გარეგანისკენ).

მნიშვნელოვანია არა ის, რასაც ისინი მაჩვენებენ, არამედ ის, რასაც ჩემგან მალავენ და, განსაკუთრებით ის, რასაც ისინი თავის თავში არ ვარაუდობენ.

მათსა და ჩემ შორის: ტელეპატიური კავშირებია, წინასწარმეტყველებაა.

(1925?) **ხმოვანი კინო** თავის კარებს უღებს თეატრს, რომელიც იკავებს ადგილს და ეკლიან მავთულს გარშემოატყამს მას.

ფილმების ორი სახეობა: ისინი, რომლებიც იყენებენ თეატრალურ საშუალებებს (მსახიობები, მიზანსცენები და ა.შ.) და კამერას იყენებენ რეპროდუცირების მიზნით და ისინი, რომლებიც იყენებენ კინემატოგრაფის საშუალებებს და კამერას იყენებენ შექმნის მიზნით.

საშინელი ჩვეულება თეატრის მიმართ.

კინემატოგრაფი – ესაა წერილი მოძრავი სურათებითა და ხმებით.

ფილმი არ შეიძლება იყოს სპექტაკლი, რადგანაც სპექტაკლი მოითხოვს ხორცშესხმულ თანადასწრებას. მაგრამ მას შეუძლია, როგორც ფირზე გადაღებულ თეატრსა ან **სინემაში**, იყოს სპექტაკლის ფოტორეპროდუქცია. სპექტაკლის ფოტორეპროდუქცია კი ფერწერის ან ქანდაკების ფოტორეპროდუქციასთანაა სადარი. მაგრამ დონატელოს – წმინდა იოანე ნათლისმცემლის ან ვერმეერის – ქალიშვილები ყელსაბამით რეპროდუქციას არ გააჩნია ამ ქანდაკების ან ამ ტილოს არც ძალა, არც ფასეულობა, არც ფასი. ის არ ქმნის მას. ის არაფერს ქმნის.

რობერ ბრესონი

სინემას ფილმები – ეს ისტორიული დოკუმენტებია არქივისთვის: როგორ თამაშობდნენ 19... ბატონი X და ქალბატონი Y.

მსახიობი კინემატოგრაფში – უცხოელია. მან არ იცის ენა.

ფირზე გადაღებულ თეატრს ან **სინემას** სურს, რომ რეჟისორმა ან ხელმძღვანელმა აიძულოს მსახიობები ითამაშონ და მან ეს მსახიობები თამაშის დროს გადაიღოს, შემდეგ კი ჩაამწკრივოს სურათები. ეს უკანონოდ შობილი თეატრია, რომელსაც აკლია ის, რასაც აკეთებს თეატრი: ცოცხალი მსახიობების მატერიალურ თანადასწრებას, მაყურებლის პირდაპირ ზემოქმედებას მსახიობებზე.

... ბუნებრივის არდაკარგვით, კარგავენ არსს.

შატობრიანი

არსი: ის, რასაც დრამატული ხელოვნება ანგრევს შეძენილი და სავარჯიშოებით ხელწაშველებული ბუნებრივის სასარგებლოდ.

ისე ყალბი არაფერია ფილმში, როგორც ეს ბუნებრივი თეატრალური ტონი, ცხოვრებას რომ ბაძავს, ესაა დასწავლული გრძნობების კალკი.

კინემატოგრაფში აზრი არ აქვს უფრო ბუნებრივის ძებნას, ვიდრე გაკეთებული ჟესტი, ნათქვამი ფრაზა; ეს აბსურდულია.

მსახიობსა და ხეს შორის არ არის კავშირები. ისინი ორ სხვადასხვა სამყაროს ეკუთვნიან. (ხე თეატრში თავს მოგვაჩვენებს ხედ.)

ადამიანის ბუნების პატივისცემა ისე, რომ არ გქონდეს მოლოდინი მისგან მეტი თვალსაჩინოებისა, ვიდრე მას გააჩნია.

არ არსებობს ქორწინება თეატრსა და კინემატოგრაფს შორის ორივეს განადგურების გარეშე.

კინემატოგრაფის ფილმი, სადაც გამომსახველობითობა მიღწეულია გამოსახულებებისა და ხმების კავშირით, და არა მიმიკით, ჟესტით და ხმის ინტონაციით (მსახიობების და არამსახიობების), რომელიც არ აანალიზებს, არ განმარტავს. რომელიც გარდაქმნის.

საჭიროა, რომ გამოსახულება ტრანსფორმირებას განიც-

დიდეს სხვა გამოსახულებებთან კონტაქტში როგორც ერთი ფერი კონტაქტში სხვა ფერებთან. ლურჯი იცვლება მწვანის, ყვითლის, წითლის გვერდით. არ არსებობს ხელოვნება ცვლილების გარეშე.

ნამდვილი კინემატოგრაფი არ შეიძლება იყოს არც თეატრი, არც რომანი, არც ფერწერა. (ის, რასაც კინემატოგრაფი ითვისებს თავისი საკუთარი საშუალებებით არ შეიძლება იყოს ის, რასაც ითვისებს თავისი საშუალებებით თეატრი, რომანი, ფერწერა).

კინემატოგრაფის ფილმი, სადაც სურათებს, როგორც სიტყვებს ლექსიკონში, გააჩნიათ ძალა და ღირებულება მხოლოდ მათი ადგილმდებარეობითა და კავშირით.

თუ გამოსახულება, ცალკე აღებული, მკაფიოდ რაღაცას გამოხატავს, თუ ის შეიცავს ინტერპრეტაციას, ის არ შეიცვლება სხვა გამოსახულებებთან კონტაქტში. სხვა გამოსახულებებს არანაირი ძალაუფლება არ ექნებათ მასზე, და მას არ ექნება არანაირი ძალაუფლება სხვებზე. არც მოქმედება, არც რეაქცია. ის საბოლოოა და გამოუყენებადი კინემატოგრაფის სისტემაში. (სისტემა არ არეგულირებს ყველაფერს. ის არის რაღაცის დასაწყისი).

რობერ ბრესონი

გამოვიყენო არანიშნური გამოსახულებები (არააღმნიშვნელი).

გავხადო ჩემი გამოსახულებები ბრტყელი (თითქოს დაუთოებული) ისე, რომ არ დავასუსტო ისინი.

მოდელების შერჩევის შესახებ.

მათი ხმა მიხატავს მათ პირს, მათ თვალებს, სახეს, მათ მთლიან იერს, გარეგანს და შინაგანს, უკეთესად, ვიდრე ისინი რომ ჩემ წინაშე იდგნენ. საუკეთესო ამოშიფვრა მიღწეულია მარტოოდენ ყურით.

გამოხედვები

ვისი?: „ვნების, მკვლელობის, ომის გამომწვევი ერთი გამოხედვა“.

გამოხედვის ამომფრქვეველი ძალა.

დაამონტაჟო ფილმი – ესაა დააკავშირო ადამიანები ერთმანეთთან და საგნებთან მზერით.

ორი ადამიანი, ერთმანეთის თვალებში მომზირალი, ხედავენ არა თვალებს, არამედ მზერას. (მიზეზი, რომლის გამოც ფერში ცდებიან – თვალია?)

ორ გარდაცვალებასა და სამ დაბადებაზე.

ჩემი ფილმი იბადება პირველად ჩემ თავში, კვდება ქაღალდზე; მკვდრეთით აღდგება ცოცხალი ადამიანებითა და რეალური საგნებით, რომლებსაც მე ვიყენებ; ისინი, თავის მხრივ, მოკლულები ფირზე, მაგრამ განლაგებული გარკვეული წესრიგით და პროექცირებული ეკრანზე, ცოცხლდებიან როგორც ყვავილები წყალში. (შენიშვ. ვიღაცის გადაღება არ ნიშნავს მისთვის ცხოვრების ბოძებას. სწორედ იმის გამო, რომ ისინი ცოცხლები არიან, მსახიობები გადასცემენ ცხოვრებას ნაწარმოებს).

აღიარო, რომ ვიღაც ხდება რიგრიგობით ატილა, მუჰამედი, ბანკის მოსამსახურე, შეშის მჭრელი, ეს ნიშნავს, აღიარო, რომ X თამაშობს. აღიარო, რომ X თამაშობს, ეს აღიარებაა, რომ ფილმები, სადაც ის თამაშობს, თეატრალური წარმომავლობისაა. არ აღიარო, რომ X თამაშობს, ეს დაუშვებს, რომ ატილა = მუჰამედი = ბანკის მოსამსახურე = შეშის მჭრელი,

რაც აბსურდულია.

აპლოდისმენტები X ფილმის დროს. შთაბეჭდილება დაუძლეველი „თეატრის“.

მოდელი. ჩაკეტილი თავის მისტიკურ გარეგნობაში. მან შეისრუტა თავის თავში ყველაფერი ის, რაც იყო გარედან. ის იქაა, ამ შუბლის უკან, ამ ლოყების იქით.

სხეულების, საგნების, სახლების, ქუჩების, ხეების, მინდვრების „მისაღები ოთახი“.

ქმნიდე – ეს არაა ფორმას უცვლიდე და იგონებდე ადამიანებსა და საგნებს. ესაა დაამყარო მათ შორის, ისეთებში, როგორებიც ისინი არსებობენ, ახალი ურთიერთობები.

სრულად მოაცილე განზრახვები შენ მოდელებს.

შენს მოდელებს: „არ იფიქროთ, რომ ლაპარაკობთ, არ იფიქროთ, რომ აკეთებთ“. აგრეთვე: „არ იფიქროთ იმაზე, რასაც ლაპარაკობთ. არ იფიქროთ იმაზე, რასაც აკეთებთ“.

შენს წარმოსახვას მიზნად ექნება უფრო არა მოვლენები, არამედ გრძნობები, და ამასთანავე სურვილი – მიაღწიო მათგან იმ დოკუმენტურობას, როგორიც კია შესაძლებელი.

შენს მოდელებს მიიყვან შენს წესებამდე, რომლებიც საშუალებას მოგცემენ იმოქმედო მათში, მათ კი – შენში.

ადამიანებისა და საგნების ერთადერთი საიდუმლო.

როდესაც საკმარისია ერთი ვიოლინო, არ იყენებენ ორს. ვივალდი.

გადაღება. მივაღწიო უცოდინაროზისა და ცნობისმოყვარეობის ინტენსიურ მდგომარეობას, მაგრამ, თუმცაღა, განვჭვრიტო.

ჭეშმარიტებას შეიცნობ მის ქმედიანობაში, მის ძლიერებაში.

მგზნებარედ გატაცებული სიზუსტით.

მსახიობის მეტყველი სახე, სადაც უმცირესი ნაკეცი, გაკეთებული მისი ძალისხმევით, გადიდებული ლუპით, მაგონებს კაბუკის უკიდურესობებს.

დავუპირისპირო თეატრის რელიეფს კინემატოგრაფის სიწყნარე.

რაც მეტია წარმატება, მით უფრო მეტად ესაზღვრება ის უსუსურობას (როგორც შედევრი ფერწერაში ესაზღვრება

უგემოვნებას).

ის, რაც ხდება პირაპირებზე. „დიდი ბრძოლები, – ამბობდა გენერალი **მ**, – იმართება თითქმის ყოველთვის გადაკვეთების ადგილებში რუკაზე.

კინემატოგრაფი, სამხედრო ხელოვნებაა. შევქმნა ფილმი როგორც ბრძოლა. (შენიშვ. ღამე სასტუმროში მოსვენებას არ მაძლევს ნაპოლეონის სიტყვები: „მე ბრძოლებს ვგეგმავ ჩემს მძინარე ჯარისკაცებზე ფიქრით“).

სიმართლესა და ტყუილზე

მართლისა და არამართლის ნარევი იძლევა ტყუილს (ფირზე გადაღებულ თეატრს ან **სინემას**). ტყუილმა, თუ ის ერთგვაროვანია, შეიძლება სიმართლე მოგვცეს (თეატრი).

მართლისა და ტყუილის ნარევში მართალი შესამჩნევს ხდის ტყუილს, ტყუილი კი ხელს უშლის მართლის დაჯერებას. მსახიობი, რომელიც ნამდვილ ქარიშხალში მოხვედრილი ნამდვილი გემის გემბანზე გემის დაღუპვის წინ შიშის იმიტაციას აკეთებს – ჩვენ არ გვჯერა არც მსახიობის, არც გემის, არც ქარიშხლის.

რობერ ბრესონი

მუსიკის შესახებ

არა აკომპანირებელ მუსიკას, საყრდენს ან გამაძლიერებელს. არა მუსიკას საერთოდ. (შენიშვ. გარდა, რა თქმა უნდა, მუსიკისა ხილული საკრავების დახმარებით).

საჭიროა, რომ ხმაურები მუსიკად იქცნენ.

გადაღება. არაფერი მოულოდნელი, რაც არ იყო შენ მიერ ფარულად მოსალოდნელი.

თხარე ადგილზე. ნუ ეძებ მიდამოებში. გააორმაგე, გაასამმაგე ამბების სიღრმეები.

დარწმუნდი, რომ ამოწურე ყველაფერი ის, რაც ვრცელდება უმოძრაობითა და დუმილით.

ამოკრიფე შენი მოდელებიდან იმის დადასტურება, რომ ისინი არსებობენ, ყველა თავის უცნაურობასა და გამოცანასთან ერთად.

შენ კარგს დაარქმევ იმ ფილმს, რომელიც მოგცემს კინემატოგრაფის მაღალ იდეას.

გამოსახულებას არ გააჩნია აბსოლუტური ფასეულობა. გამოსახულებისა და ხმის სიძლიერე და ფასეულობა მხოლოდ იმ ადგილის მოვალეები არიან, რომელსაც შენ მათ მიაკუთვნებ.

მოდელი. შესაკითხი (ჟესტებით, რომლებსაც შენ მას აიძულებ აკეთოს, სიტყვებით, რომლებსაც შენ მას აიძულებ წარმოთქვას). პასუხი (ან ეს უნდა იყოს მხოლოდ უარი პასუხზე), რომელსაც შენ ხშირად ვერ იღებ, მაგრამ რომელსაც არეგისტრირებს შენი კამერა. დამჯერი შენი სწავლების შემდეგ.

ავტომატიზმის შესახებ

ჩვენი ათი მოძრაობიდან ცხრა ემორჩილება ჩვეულებას და ავტომატიზმს. ანტიბუნებრივია, დაუმორჩილო ისინი ნებას და აზრს.

ავტომატურებად ქცეული მოდელები (ყველაფერი აწონილია, გაზომილია, გათვლილია წუთებში, გამეორებულია ოცჯერ-ოცდაათჯერ) და გაშვებულები შენი ფილმის

მოვლენების შუაგულში, დაკავშირებულები ადამიანებთან და მათ გარშემო საგნებთან, იქნებიან ზუსტები, რადგანაც ისინი არ იფიქრებენ.

ავტომატურად შთაგონებული, შემოქმედი მოდელები.

შენი ფილმი, სადაც სულსა და გულს გრძნობენ, რჩება ხელებით გაკეთებულად.

სინემა მოიპოვებს საერთო ადგილებში. კინემატოგრაფი ასრულებს მოგზაურობას უცნობ პლანეტაზე.

სადაც არაფერია, მაგრამ სადაც თითოეულ სიტყვას, ყოველ მზერს, ყოველ ჟესტს გააჩნია სიღრმე.

ყურადსაღებია, რომ ეს ფილმი X, გადაღებული ზღვის პირას, პლაჟზე, გამოსცემს თეატრალური სცენის დამახასიათებელ სუნს.

გადავიღო მოუმზადებლად, უცნობი მოდელებით, მოულოდნელ ადგილებში, ამასთან დავრჩე განგაშის დაძაბულ მდგომარეობაში.

დაე ეს იყოს გამოსახულებების მჭიდრო ერთიანობა, რომელიც მათ მუხტავს გრძნობით.

დავიჭირო წამი. სპონტანურობა, სიახლე.

როგორ არ ვიფიქრო იმაზე, რომ ყველაფერი მთავრდება კედელზე დაკიდულ თეთრ მართკუთხედზე? (ვიხილო ჩემი ფილმი როგორც ზედაპირი გადახურვისთვის).

X ნაპოლეონის იმიტაციაა, ვისი ბუნებაც არ ვარაუდობდა იმიტაციას.

თეატრისკენ აღმავალ ..., ფილმში, ეს დიდი ინგლისელი მსახიობი ენის ბორძიკით ლაპარაკობს იმ მიზნით, რათა გვაიძულოს დავუჯეროთ, რომ სიტყვებს ეძებს, რომ ის ლაპარაკობს. მისი ძალისხმევა იყოს უფრო მეტად ცოცხალი, ქმნის პირდაპირ საპირისპირო ეფექტს.

მეტისმეტად მოსალოდნელი სურათი (კლიშე) არასდროს იქნება სარწმუნო, ასეთიც რომ იყოს.

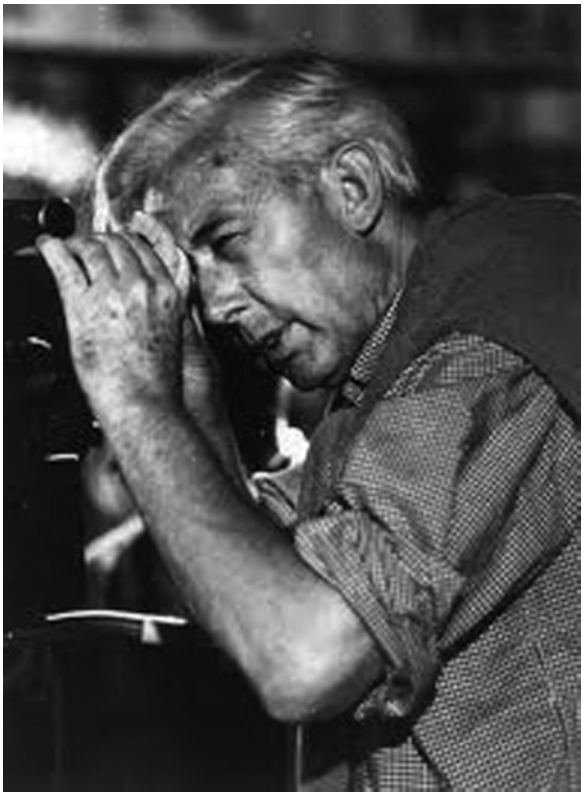
ამონტაჟე შენი ფილმი გადაღებისამებრ. ყალიბდება ღერძი, რომელზეც აასხამ ყველაფერ დანარჩენს.

ის, რომ ადამიანის არანაირ თვალს არ შეუძლია შეამჩნიოს, არც ფანქარს, არც ფუნჯს, არც კალამს დააფიქსიროს, შენი კამერა ამჩნევს ყველაფერს მანქანის სკრუპულოზური

გულგრილობით ისე, რომ არც კი იცის, რა არის ეს.

X ფილმის უძრაობა, რომლის კამერა მირბის, მიფრინავს.

ამოსუნთქვა, სიჩუმე, სიტყვა, ფრაზა, ღრიანცელი, ხელი, შენი მოდელი მთლიანად, სახე სიმშვიდეში, მოძრაობაში, პროფილში, წინა მხარეში, უსაზღვრო ხედი, ჩაკეტილი სივრცე... ყოველი საგანი ზუსტად თავის ადგილზე: შენი ერთადერთი საშუალებები.



რობერ ბრესონი

სიტყვების ფლოტილიას ვერ ჩაძირავ ფილმში. საქმე სიტყვების ხასიათშია, არა რაოდენობაში.

არ იქნებოდა უაზრო გეთქვა შენი მოდელებისთვის: „მე თქვენ გიგონებთ ისეთებს, როგორებიც თქვენ ხართ“.

შეუმჩნეველი კავშირი ყველაზე შორეულ და ყველაზე სხვადასხვანაირ გამოსახულებებს შორის – ეს შენი ხედვაა.

ნუ გამოეკიდები პოეზიას. ის თავად მოდის შეპირაპირებებზე (ელიფსები).

X, მსახიობი, გაურკვეველი, როგორი გაურკვეველიცაა ელფერი, შექმნილი ორი შერეული ფერისგან.

სცენაზე თამაში ემატება რეალურ ყოფნას, აძლიერებს მას. ფილმში თამაში არღვევს რეალური ყოფნის ხილვადობასაც კი, კლავს ფოტოგრაფიით შექმნილ ილუზიას.

(1954?). დიდი პრიზის სადილი. ცალთვალა ნებაყოფლობითი ბრმების სამეფოში.

დაე გრძნობებმა წარმართონ მოვლენები. არა პირიქით.

კინემატოგრაფი: ახალი საშუალება წერდე, მაშასადამე, გრძნობდე.

მოდელი. ორი მოძრავი თვალი მოძრავ თავზე, თვით ის მოძრავ სხეულზე.

უკანა ხედებმა (ბულვარები, მოედნები, სახალხო ბაღები, მეტრო) რომ არ შთანთქან სახეები, რომლებსაც შენ მათ მიმართ იყენებ.

მოდელი. შენ მას კარნახობ ჟესტებს და სიტყვებს, ის შენ პასუხად გაძლევს (კამერა აღბეჭდავს) მასალას.

მოდელი. გადასროლილი ფიზიკურ მოქმედებაში. მისი ხმა, დაწყებული ერთნაირი მარცვლებით, ავტომატურად იღებს საკუთარ ხვეულებს და ბუნებრივ მოდულაციებს.

ხელოვნების ნებისმიერ დარგში არსებობს დემონური პრინციპი, რომელიც დამანგრევლად მოქმედებს მის მოწინააღმდეგე თვით ხელოვნებაზე. ანალოგიური არ არის გამორიცხული კინემატოგრაფში.

იდეის მსგავსი ფორმები. მათი შენარჩუნება ნამდვილი იდეებისთვის.

მოდელი. „მთლიანად“ (შენიშვ. „არ ვიცი, ვინ ჰკითხა ზამთარში პერანგისამარა ღატაკს, როგორ შეიძლება ის იყოს ასეთი მომთმენი. თქვენ კი, ბატონო, – უპასუხა მან, – თქვენ სახე არ გაქვთ დაფარული, მე კი – ერთიანად ვარ“, მონტენი).

გადაღება

საუცხოო შემთხვევითობები – ისეთები, რომლებიც ზუსტად მოქმედებენ. (შენიშვ. „მე ხშირად ვწერ თაიგულებს იმ მხრიდან, სადაც ისინი არ მომიმზადებია“ – რენუარი მატისს, ციტირება კეთდება მახსოვრობით). ცუდების მოშორების, კარგების მიზიდვის წესი. ჩემს კომპოზიციაში მათთვის ადგილების წინასწარ რეზერვში მოტოვება.

რობერ ბრესონი

მსახიობები, კოსტიუმები, ავეჯი, თეატრალური დეკორაციები გაიძულებენ იფიქრო, უპირველეს ყოვლისა, თეატრზე. მოვერიდო იმას, რომ ჩემი ფილმის ადამიანები და საგნები აიძულებდნენ ფიქრს, უპირველეს ყოვლისა, კინემატოგრაფზე.

ვისაც შეუძლია უმცირესით, შეუძლია უმეტესით. ვისაც შეუძლია უმეტესით, არ არის საავალდებულო შეეძლოს უმცირესით.

გადაღება. შემოვიფარგლო მხოლოდ და მხოლოდ შთაბეჭდილებებით, შეგრძნებებით. უცხო გონების ჩაურევლად ამ შთაბეჭდილებებსა და შეგრძნებებში.

არა რეჟისორი, არა კინემატოგრაფისტი. დაივიწყე, რომ ფილმებს ქმნი

მსახიობი. „პერსონაჟის სვლები თავისი არსის წინაშე“ მაყურებელს აიძულებს ეძებოს მის სახეზე ნიჭი და არა ყოველი ცოცხალი არსების განსაკუთრებული საიდუმლო.

არა ინტელექტუალური ან თავის ქალა-ტვინური მექანიკა. უბრალოდ მექანიკა.

თუ ეკრანზე მექანიკა ქრება და ფრაზები, რომლებიც შენ აიძულე წარმოეთქვა, ჟესტები, რომლებიც შენ აიძულე ეკეთებინა, ახლა არსებობენ შენი მოდელების გარეშე, შენი ფილმის გარეშე, შენ გარეშე, მაშინ სასწაულია.

მოაკლო წონასწორობა, რომ გააწონასწორო.

მალავდე იდეებს, ისე, რომ მათ პოულობდნენ. ყველაზე მნიშვნელოვანი იქნება ყველაზე დაფარული.

ის თამაში, რომელიც მსახიობის გარეშე საკუთარი არსებობის წყალობით ჩანს, საგრძნობია.

სიღარიბის შესახებ

მოცარტის ზოგიერთი წერილი მისი საკუთარი კონცერტის შესახებ (KV 413, 414, 415): „მათ უჭირავთ ოქროს შუალედი მეტისმეტად რთულსა და მეტისმეტად ადვილს შორის. ისინი ბრწყინვალებია... მაგრამ მათ არ ყოფნით სიღარიბე“.

მონტენი: სულის მოძრაობები იბადებიან იმავე აღმავლო-

ბით, როგორც სხეულის მოძრაობები.

სხეულთა უჩვეულო მიახლოება.

ყველაზე შეუმჩნეველი, ყველაზე შინაგანი მოძრაობების საგუშაგოზე.

არა გაქნილობა, მაგრამ სიმარჯვე.

უეცარი აღმაფრენა ფილმში, როდესაც იმპროვიზაციას მივმართავ. დაცემა, როდესაც ვასრულებ.

სინემა ეძებს დაუყოვნებლივ და საბოლოო გამომხატველობას მიმიკით, ჟესტით, ინტონაციით. ეს სისტემა გარდაუვალად გამორიცხავს გამომხატველობას კონტაქტით და გამოსახულებებისა და ხმების გაცვლას იმ ტრანსფორმაციებით, რომლებიც წარმოიქმნებიან შედეგად.

ის, რამაც ერთ ხელოვნებაში გაიარა და კვალი დატოვა მასში, სხვაში უკვე ვეღარ შევა. (შენიშვ. **სინემა** და თეატრი ფეხზე დგას მოხერხებულობაზე. მე მაინტერესებს არევდარევა).

შეუძლებელია რაღაცის გამოხატვა ორი ხელოვნების გაერთიანებული საშუალებებით. ან ერთი, ან მეორე.

არ გადავიღო რომელიმე თეზისის ილუსტრაციისთვის ან რომ ვაჩვენო მათ გარეგან ასპექტში აღებული მამაკაცები და ქალები, მაგრამ გავხსნა მასალა, რისგანაც არიან ისინი შექმნილი. მივაღწიო ამ „გულის გულს“, რომელიც მოუხელთებელია პოეზიისთვისაც, ფილოსოფიისთვისაც, დრამატურგიისთვისაც.

გამოსახულებები და ხმები – როგორც ადამიანები, რომლებიც ეცნობიან ერთმანეთს გზაში და აღარ შეუძლიათ განშორება.

არაფერი ზედმეტი, არაფერი მოკლებული.

ფილმი X. ორი ბოროტი თვალი, ცდილობს იყოს კეთილი; მწარე პირი, გაკეთებული დუმილისთვის, რომელიც არ წყვეტს ლაპარაკს, თანდათანობით ანადგურებს სიტყვებს. Star-sistem, სადაც მამაკაცებსა და ქალებს ფანტომური არსებობა აქვთ.

წვრილმანებისგან და ნამტვრევებისგან გაკეთებული X ფილმის მომხიბვლელობა.

იმ სახით, როგორც ისინია ჩაფიქრებული, **სინემას**

ფილმებს შეუძლიათ გამოიყენონ მხოლოდ მსახიობები, კინემატოგრაფის ფილმებს – მხოლოდ მოდელები.

მუსიკა ავსებს ყველაფერს და უფრო მეტად ზრდის გამოსახულების ღირებულებას, რომელსაც ის ემატება.

რობერ ბრესონი

ხმოვანმა კინომ აღმოაჩინა სიჩუმე.

აბსოლუტური მდუმარება და მდუმარება, მიღებული ხმაურების პიანისიმოთი.

ფილმი X. წამოძახილები, სირცხვილის ალმური, როგორც

თეატრში.

მოდელი. ის, რასაც შენ შესახებ აცნობებ მასთან თანადამთხვევით.

დაე ყოველი გამოსახულება, ყოველი ხმა ეკუთვნოდეს არამარტო ფილმს, მოდელებს, არამედ შენც.

მაყურებლის შესრუტვა (თითქოს ლაპარაკი იყოს ბუხრის წევაზე).

წვრილმანმა თემამ შეიძლება მოგცეს საბაბი მრავალრიცხოვან და ღრმა შეერთებებზე. თავი აარიდე მეტისმეტად ვრცელ და განყენებულ თემებს, სადაც ადვილად აგებნევა გზა. ან უკეთესია აიღო მხოლოდ ის, რაც შეიძლებოდა შერეულიყო შენს ცხოვრებასთან და თანაფარდობაში მოსულიყო შენს გამოცდილებასთან.

მუსიკის საყოველთაოობა, რომელიც არ შეესაბამება ფილმის საყოველთაოობას. აღფრთოვანება, რომელიც ხელს უშლის დანარჩენ აღფრთოვანებებს.

„ეშმაკი მას პირში ჩაახტა“: პირში ჩახტომის უფლება არ მისცე ეშმაკს.

„ყველა ქმარი უმსგავსია“: ნუ აჩვენებ ბრბოს უმსგავს ქმრებს.

განათების შესახებ.

საგნები, რომლებიც უფრო ხილული ხდებიან არა სინათლით, არამედ იმ ახალი კუთხით, რომლითაც მე მათ ვუმზერ.

საგნების დაახლოება, რომლებიც ჯერ არასდროს ყოფილან ახლოს და არ ჩანდნენ მიდრეკილები არსებობისთვის.

ფილმი X, ღია ყოველი მხრიდან. განბნევა.

მოდელი. მის სახეზე აზრები და გამოუხატავი გრძნობები ხილული ხდება ორი ან რამდენიმე სხვადასხვა გამოსახულებას შორის ურთიერთობითა და ურთიერთქმედებით.

არ გააღვივო, არ გადატვირთო.

ერთი სიტყვა, ერთი არაზუსტი ან უადგილო ჟესტი ხელს უშლის ყველაფერ დანარჩენს.

ხმაურის რიტმული ღირებულება.

კარები, რომელიც იღება და იხურება, ნაბიჯები და ა.შ., რიტმის აუცილებლობის გამო.

რაღაც გაფუჭებული, სხვა ადგილზე დადგმული, შეიძლება იყოს კარგი.

მოდელი. მისი ურყევობა: ყოველთვის ერთი და იგივე მანერა იყოს სხვადასხვა.

მსახიობს სჭირდება საკუთარი თავისგან განთავისუფლება, რომ დაინახოს თავისი თავი სხვაში. **შენი მოდელები, რომლებმაც ერთხელ მიატოვეს თავისი თავი, ვეღარ შეძლებენ დაბრუნებას**.

უნდა გადაახალისო (რასაც შენ მიიჩნევ შენთვის მოსასმენად, არ არის ის, რაც შენ გესმის) არაორგანიზებული ხმაურები ქუჩების, რკინიგზის სადგურის, აეროპორტის... მოიპოვო ისინი ერთმანეთის მიყოლებით და დოზებად დაყო მათი შერევა.

თამაში.

მსახიობი: „მე კი არ მხედავთ და მისმენთ, არამედ სხვას“. მაგრამ, თუ არ აქვს ნიჭი იყოს მთლიანად სხვა, ის სხვა არ არის.

სინემას ფილმები, კონტროლირებადი გონებით, შორს ვერ წავლენ.

რეალურის რეტუში რეალურის დახმარებით.

მოდელი. მისი წმინდა არსი.

გაცვლა, წარმომავალი გამოსახულებასა და გამოსახულებას, ხმასა და ხმას, გამოსახულებასა და ხმას შორის, ჩუქნის ადამიანებსა და საგნებს შენს ფილმებში კინემატოგრაფიულ ცხოვრებას, და, ბუნების დახვეწილი სასწაულის ძალით, აერთიანებს შენს კომპოზიციას.

მზერაგაყოლილი გამოსახულებები. **მსახიობის თამაში კი თავგზას უბნევს თვალს**.

განცალკევება და შეერთება ინტენსიურამდე.

არ იფიქრო შენს ფილმზე იმ რამეების გარეშე, რომლებისგანაც შენ ხარ შექმნილი.

თეატრალურ მსახიობს შეაქვს პირობითობები, მორალი და მოვალეობა თავის ხელოვნებაში.

გახდი ერთსახოვანი შენს მოდელებთან, გახადე ისინი ერთსახოვანი შენთვის.

გამოსახულებები მათი შინაგანი კავშირების განჭვრეტა-

ში.

მოდელები, მექანიზირებულნი გარედან, თავისუფლები შიგნიდან. მათ სახეზე არაფერია წინასწარ განზრახული. „მუდმივობა, მარადიული შემთხვევითში“.

შეამჩნიე პირველმა ის, რასაც ხედავ ისეთს, როგორსაც ხედავ.

დუბლიაჟის გულუბრყვილო ბარბაროსობა.

ხმები, მოკლებული რეალობას, შეუსაბამო ტუჩების მოძრაობასთან, ფილტვების რიტმთან და გულთან. მათ „დახლართეს პირი“.

დავაბრუნო წარსული აწმყოში. აწმყოს ჯადოსნობა.

მოდელი. ყველაფერი ის, რასაც ვერ ჩაწვდი მასში მანამდე, და თავის დროზეც კი.

მოდელი. შეუდარებელი სული და სხეული.

ძველი რამ გახდება ახალი, თუ შენ მოუსპობ ჩვეულ გარემოს.

ყველა ეს ეფექტი, რომელიც შეგიძლია მიიღო გამეორებებიდან (გამოსახულებიდან, ხმიდან).

იპოვე ნათესაური კავშირი გამოსახულებას, ხმასა და სიჩუმეს შორის. ისინი რომ თავის ადგილზე აღმოჩნდნენ, რომ ერთმანეთი მოსწონდეთ ერთად. მილტონი: Silence was pleased (სიჩუმე იყო მოხარული).

მოდელი. მინიმუმამდე შეამცირე მისი თვითშეგნების მონაწილეობა. მოუჭირე ქანჩს, რომელშიც ის ვერ შეძლებს ამიერიდან არ იყოს თავისთავადი და სადაც ის შეძლებს აკეთოს მხოლოდ საჭირო.

გამოსახულებები. როგორც მოდულაციები მუსიკაში.

მოდელი. აღებული თავისი თავიდან. იმ მცირედიდან, რასაც ის ხელიდან უშვებს, აიღე მხოლოდ ის, რაც შენთვის ხელსაყრელია.

მოდელი. მისი ხერხია იყოს შინაგანი. ერთადერთი, განუმეორებელი.

გადავიღო X. ლიტერატურის გადამდედობა: აღწერა თანამიმდევრობაში (პანორამული გადაღებები და თრეველინგები).

ხდება, რომ უწესრიგობა ფილმში გვატყუებს ჩვენ თავისი

მონოტონურობის ძალით, გვაძლევს წესრიგის ილუზიას. მაგრამ ეს ნეგატიური, უნაყოფო წესრიგია. **ანგარიშგასაწევ მანძილზე წესრიგსა და უწესრიგობას შორის**.

გამოიკვლიე საკუთარი სურვილი. ნახე, რა არის შიგნით. ნუ აღწერ მას სიტყვებით. გადაიყვანე ის ნათესაურ გამოსახულებებში, მსგავს ხმებში. რაც უფრო სუფთაა ის, მით უფრო დამაჯერებელია შენი სტილი. (სტილი: ყველაფერი, ტექნიკურის გარდა).

რობერ ბრესონი

გადაღება

შენი ფილმი უნდა იყოს იმის მსგავსი, რასაც შენ ხედავ, თვალდახუჭული. (შენ უნდა შეგეძლოს ყოველწუთიერად უყურებდე და გესმოდეს ეს მთლიანად.)

მზედველობა და სმენა

იცოდე რისთვის კეთდება ეს ხმა (ეს გამოსახულება).

ის, რაც განკუთვნილია თვალისთვის, არ უნდა იმეორებდეს იმას, რაც განკუთვნილია ყურისთვის.

თუ თვალი მთლიანად დამორჩილებულია, სმენას არაფერი ან თითქმის არაფერი საქმე აქვს (და პირიქით). არ შეიძლება

იყო ერთდროულად მთლიანად ყურიც და მთლიანად თვალიც. გამოტოვე ან გაანეიტრალე გამოსახულება, თუ ხმას შეუძლია მისი შეცვლა. ყური ისწრაფის უფრო მეტად შინაგანისკენ, თვალი – გარეგანისკენ.

ხმა არასდროს უნდა ეხმარებოდეს გამოსახულებას, გამოსახულება კი – ხმას.

თუ ხმა წარმოადგენს აუცილებელ დამატებას გამოსახულებაზე, უპირატესობა უნდა მიეცეს ან ერთს, ან მეორეს. თანასწორობაში ისინი ერთმანეთს კლავენ, ისევე როგორც ფერები.

არ არის საჭირო, რომ გამოსახულება და ხმა ეცილებოდნენ ერთმანეთს პირველობას, მაგრამ მათ უნდა იმუშაონ რიგრიგობით ესტაფეტის მსგავსად.

ერთადერთი დაჟინებული თვალი ბადებს სმენის მოუთმენლობას, ერთადერთი დაჟინებული სმენა ბადებს თვალის მოუთმენლობას. გამოვიყენოთ ეს მოუთმენლობა. კინემატოგრაფის ძალა, რომელიც მიმართავს ორ გრძნობას მოწესრიგებული წესით.

სიჩქარის და ხმაურის ტაქტიკას დავუპირისპიროთ ზოზინისა და სიჩუმის ტაქტიკა.

... ამერიკული (ინგლისური?) ფილმი, სადაც ორი ვარსკვლავი იბრძვის მაყურებლის ყურადღებისთვის. მათზე თავსმოხვეული წესრიგი და განუწყვეტელი ზედამხედველობა. ცვილის ფიგურების მუზეუმის მსგავსი მათი სრულფეროვანი ფიზიონომიებით.

მოდელი. დაცული ყოველგვარი დრამატურგიისგან.

თეატრში ცხენი ან ძაღლი, გაკეთებული არა თაბაშირისა და მუყაოსგან, იწვევს შეშფოთებას. და, პირიქით, თეატრისთვის დამღუპველ ალალმართლობას ეძებს კინემატოგრაფი.

მოდელი. მიზეზი, რომელიც მას აიძულებს წარმოთქვას ეს ფრაზა, შეასრულოს ეს ჟესტი, ძევს არა მასში, არამედ შენში. მიზეზი მოდელებში არ არის. თეატრსა და **სინემას** ფილმებში მსახიობმა უნდა გვაიძულოს დავიჯეროთ, რომ მიზეზი მასშია.

ყველაფერი გარბის და მიმოიფანტება. განუწყვეტლივ დავაბრუნოთ ყველაფერი ერთთან.

კინემატოგრაფის ველი განუზომელია. ის გაძლევს შენ შექმნის უსაზღვრო ძალას.

მოდელი. არა უბრალოდ შემცირება ან განადგურება შენსა და მას შორის მანძილის. ღრმა გამოკვლევა.

მსახიობები. რაც უფრო გვიახლოვდებიან ისინი (ეკრანზე) თავისი გამომხატველობით, მით უფრო მეტად გვშორდებიან. სახლები, ხეები გვიახლოვდებიან, მსახიობები გვშორდებიან.

არაფერია იმაზე ნაკლებად ნატიფი და ნაკლებად ეფექტური, ვიდრე ხელოვნება, ჩაფიქრებული სხვა ხელოვნების ფორმაში.

არაფერია მოსალოდნელი **სინემასგან**, რომელმაც ღუზა ჩაუშვა თეატრში.

ხმა ბუნებრივი, ხმა დაყენებული.

ხმა: სხეულის სული. დაყენებული როგორც X-ს, ის სული აღარაა, სხეულია. ის ცალკე ინსტრუმენტია.

ყოველ წუთს ფოტოობიექტივის გამოცვლა, ესაა როგორც ყოველ წუთს ცვალო სათვალე.

რობერ ბრესონი

დაჯერება.

თეატრი და **სინემა**: არჩევანი დაჯერებასა და არდაჯერებას შორის. კინემატოგრაფი: განუწყვეტლად დაჯერება.

დავიცვათ მცნება: ვპოულობდეთ ძებნის გარეშე.

მოდელები. ტარების ნებას გრთავენ არა შენ, არამედ სიტყვებს, ჟესტებს, რომლებსაც შენ აიძულებ წარმოთქვან და აკეთონ.

შენ მოდელებს: „არ არის საჭირო ითამაშო არც სხვა, არც შენი თავი. არ ითამაშო არავინ“.

საგანი, გამოსახატი მარტოოდენ ახალი კინემატოგრაფით, ანუ ახალი საგანი.

სიზუსტე და ერთდროულად არასიზუსტე მუსიკის. ათასი შესაძლებელი გაუთვალისწინებელი შეგრძნება.

მსახიობი იტყუებს თავის თავიდან იმას, რაც მასში სინამდვილეში არ არის. ილუზიონისტი.

მოერიდე პაროქსიზმებს (რისხვა, თავზარი და ა.შ.), რომლებიც გაიძულებენ თვალთმაქცობას და რაშიც ყველა ერთმანეთს ჰგავს.

რიტმები.

რიტმების ყოვლისშემძლეობა.

გრძელდება მხოლოდ ის, რაც რიტმულია. დაუქვემდებარე ფორმა და შინაარსი რიტმებს.

სიტყვები და ჟესტები

სიტყვებს და ჟესტებს არ შეუძლიათ ფილმის ცოცხალი ქსოვილის ჩამოყალიბება, როგორც ისინი აყალიბებენ თეატრალური პიესის ცოცხალ ქსოვილს. ფილმის არსი, შეიძლება, ეს ის არის, რაც წარმოადგენს იმ ბუნდოვანი ჟესტებისა და სიტყვების მიზეზს, რომლებიც სრულდება და ითქმება მოდელების მიერ. შენი კამერა მათ ხედავს და არეგისტრირებს. სწორედ ამგვარად იცილებ თავიდან მსახიობების ფოტორეპროდუქციებს, მათ ფარისევლობას, კინემატოგრაფი კი წერის ახალი მანერა, ერთდროულად მიკვლევის მეთოდი ხდება. (შენიშვ. იმიტომ რომ მექანიკა აღმოაჩენს უცნობს, და

არა იმიტომ, რომ ეს უცნობი უკვე წინასწარაა ნაპოვნი).

ჟესტებს, რომელთა რეპეტიციებს ანგარიშმიუცემლად გადიოდნენ ოცჯერ, ფილმის მოქმედებაში გადასროლილი შენი მოდელები, თავისთვის გამოიყენებენ. მათი ბაგეებით ნასწავლი სიტყვები, თვითშეგნების მონაწილეობის გარეშე მოძებნიან ჭეშმარიტად ბუნებრივ მოდულაციებსა და მელოდიას. რეალური ცხოვრების ავტომატიზმის მიგნების ხერხი. (მსახიობებისა და ვარსკვლავების ნიჭი აქ არ ითვლება. მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ უახლოვდები შენ მოდელებს და ის უცნობობა, დაუმუშავებლობა, რისი ამორთმევაც მათგან შენ გამოგდის).

ხშირად ივიწყებენ განსხვავებას ადამიანსა და მის გამოსახულებას შორის, რომელიც ნაკლებია ეკრანზე მისი ხმის ბგერასა და რეალურ ცხოვრებაში ბგერას შორის.

არ არის საჭირო, რომ მოდელები ეთანხმებოდნენ შენ გადაღებას, ხმის ჩაწერას. შეამსუბუქე მათი მდგომარეობა (რომელიც არ არის მოკლებული უცნაურობას).

შენი ფილმი იქნება ლამაზი და ნაღვლიანი და ა.შ. როგორც ქალაქი, სოფელი, სახლი, მაგრამ არა როგორც ფოტოგრაფია ქალაქის, სოფლის, სახლის.

საბვით ენაში საჭიროა უარის თქმა გამოსახულების ცნებაზე, რომ გამოსახულება გამორიცხავდეს გამოსახულების იდეას.

ხმა და სახე.

ისინი ჩამოყალიბდნენ ერთად და შეეჩვივნენ ერთმანეთს.

შენი ფილმი არ არის მთლიანად მზად. ის თანდათან იქმნება მზერით. გამოსახულებები და ხმები განზე იცდიან.

დღეს (მონტაჟი 1956-ის ოქტომბერშია?) ვესწრებოდი არა გამოსახულებებისა და ხმების ჩვენებას, არამედ ვხედავდი იმ მოქმედებას, რომლებსაც ისინი ახდენდნენ ერთმანეთზე და მათ ტრანსფორმაციას. მოჯადოებული ფირი.

რასინის მანძილი – ეს არის გადაულახავი მანძილი სცენასა და მაყურებლის დარბაზს შორის. მანძილი თეატრალურ პიესასა და რეალობას შორის, მაგრამ არა მწერალსა და მოდელს (მოდელებს) შორის.

ოდესღაც სილამაზის კულტი და თემის სიდიადე. ამჟამად იგივე კეთილშობილური ამოოხვრები: მატერიისა და

რეალიზმისგან განთავისუფლება, ბუნების მიმართ ვულგარული მიმბაძველობისგან გაქცევა. და სიდიადე მიმართავს ტექნიკას... **სინემა** ორ სკამს შორის. მთლად რეალისტური არა, რადგანაც თეატრალური და პირობითია. მთლად თეატრალური და პირობითი არა, რადგანაც რეალისტურია.

მოძრაობის სანახაობას სიხარული მოაქვს: ცხენი, ათლეტი, ფრინველი.

რობერ ბრესონი

მსახიობი პროეცირდება მისი თავის გვერდით პერსონაჟის სახით, რომელსაც უნდა რომ ჰგავდეს, გადმოიღებს მის სხეულს, სახეს, ხმას, აიძულებს მას დაჯდეს, ადგეს, იაროს, გაჟღენთს მას არარსებული გრძნობებითა და ვნებებით. ეს „მე“, მის „მეზე“, შეუთავსებელია კინემატოგრაფისთვის.

შენ ქმნი ხელოვნებას ყველანაირი ხელოვნებისგან და, განსაკუთრებით, დრამატულისგან გაწმენდილი ცოცხალი არსებებითა და საგნებით.

დაე გამოსახულებები და ხმები წარმოიშვას შენი თვალების, ყურების წინაშე, როგორც ლიტერატორს მოსდის აზრად სიტყვები.

X აღმოაჩენს დიდ სისულელეს მტკიცებით, რომ მასებთან შეხება შესაძლებელია ყოველგვარი ხელოვნების გარეშე.

რამდენადაც შენ არ გჭირდება, მხატვრების, მოქანდაკეების, რომანისტებისგან განსხვავებით, ადამიანებისა და საგნების გარეგნობის (ამას მანქანები გააკეთებენ შენ მაგივრად) იმიტირება, შენი შემოქმედება მდგომარეობს კავშირებში, რომლებსაც შენ ქმნი დაჭერილი რეალობის სხვადასხვა ნაწილებს შორის. და არის ნაწილების არჩევანი. შენი ალღო ირჩევს.

ის, რაც აკეთილშობილებს მსახიობს სცენაზე, შეიძლება გააუხამსოს ეკრანზე (ერთი ხელოვნების პრაქტიკა მეორის ფორმაში).

მოდელები. გადაღების დროს გარეგნული რელიეფურობის დაკარგვას, ისინი ეკრანზე სიღრმითა და სიმართლით აინაზღაურებენ. სწორედ ყველაზე უხეირო და ყველაზე უსახური მონაკვეთები შედეგად უფრო საგულისხმოა.

ისინი ფიქრობენ, რომ ეს უბრალოება გამოხატავს მონაგონის სულ მცირე ყოფნას.

ორი უბრალოება. ცუდი: საწყისი უბრალოება, მეტის-მეტად ადრეული. კარგი: შენაჯამები უბრალოება, ჯილდო წლების განმავლობაში გაწეული ძალისხმევისთვის.

კამილ კორო: „არ არის საჭირო ძიება, საჭიროა ლოდინი“.

მოდელი. მისი ხმა (ბუნებრივი) უკეთესად, ვიდრე გარეგნობა გვიჩვენებს მის შინაგან სამყაროსა და ხასიათს.

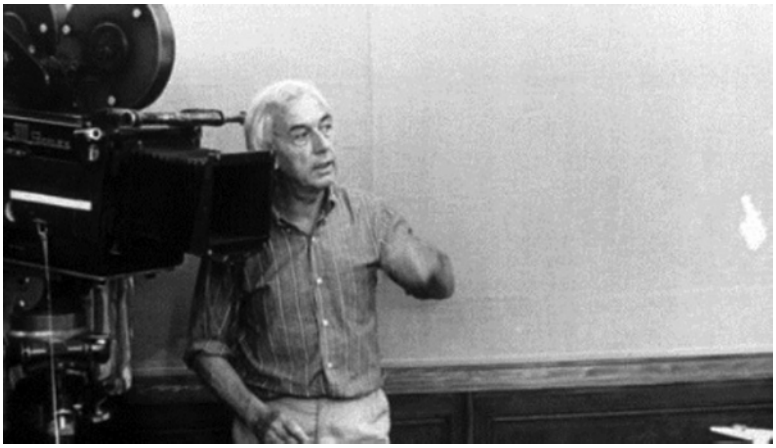
გამოხატე უხილავი ქარი წყლით, რომელსაც მქროლავი ქარი აქანდაკებს.

მოდელი. ის თავის თავშია ჩაკეტილი. ასეა შექმნილი X, ჩინებული მსახიობი. მაგრამ ის კვლავ იმალება თამაშში, ცუდად საცნობია.

მოდელები. საკუთარი ზედამხედველობიდან თავის დაღწევის შემძლენი, შემძლენი ღვთაებრივი სახით იყვნენ „თავისთავადნი“.

ცხოვრება ბრუნდება არა ცხოვრების ფოტოასლით, არამედ იმ საიდუმლო კანონებით, რომელთა შიგნითაც გრძნობ, როგორ მოძრაობენ შენი მოდელები.

დროთა განმავლობაში თეატრი გახდა ბურჟუაზიული. და **სინემა** (ფირზე გადაღებული თეატრი) გვაჩვენებს, როგორ ხარისხამდე.



რობერ ბრესონი

კრიტიკა, რომელიც განსხვავებას არ აკეთებს **სინემასა** და კინემატოგრაფს შორის. მსახიობის დაუშვებელი თამაშის შემხედვარე დროდადრო თვალების გამხელი და კვლავ მათი დამხუჭველი. იძულებული ბითუმად უყვარდეს ყველაფერი, რაც პროეცირდება ეკრანზე.

მსგავსება, სხვაობა.

მივანიჭოთ მეტი მსგავსება, რომ მივიღოთ სხვაობა. უნიფორმა და ცხოვრების ერთობა შესამჩნევს ხდის ჯარისკაცების ნატურასა და ხასიათს. „სმენის“ მდგომარეობაში ყველას უმოძრაობა თითოეულის კერძო თავისებურებებს გამოავლენს.

რეალობა

რეალობა თავში უკვე აღარაა რეალობა. ჩვენ თვალს მეტისმეტი ფიქრის უნარი აქვს, მეტისმეტად ჭკვიანია.

რეალობის ორი სახეობა: 1) ნედლი რეალობა, როგორსაც მას აღბეჭდავს კამერა; 2) ის, რასაც ჩვენ რეალობას ვუწოდებთ, დეფორმირებული ჩვენი მეხსიერებით და ცრუ ვარაუდებით.

პრობლემა. აჩვენო ის, რასაც ხედავ (ისმენ), ხელსაწყოს გამოყენებით, რომელიც ხედავს (ისმენს) სხვაგვარად, ვიდრე შენ.

საჭიროა, რომ ადამიანებმა და საგნებმა ფილმში ფეხშეწყობით იარონ, მხარდამხარ.

ის, რაც კეთდება თვითკონტროლის გარეშე. შენი მოდელების აქტიური (ქიმიური) არსი.

სწორად ნაპოვნი კავშირები აღმოფხვრიან უგემოვნებას. რაც უფრო ახალია კავშირები, მით უფრო ცხოველმყოფელია სილამაზის ზემოქმედება.

იყავი გონიერი (აღქმის სიზუსტე).

შერწყმები, მოსალოდნელი ცოცხალი არსებებისა და საგნების მიერ და აუცილებელი ცხოვრებისთვის.

ფილმი X, სადაც სიტყვები არ არის კავშირში მოქმედებასთან.

მართალი არ არის ჩასმული როგორც ინკრუსტაცია ადამიანებში და საგნები, რომლებსაც შენ იღებ. მათი გამოსახულებები, შენს მიერ აგებული გარკვეული წესრიგით, იღებენ მართლის სწორედ გარეგან სახეს. და პირიქით, მართლის ის გარეგანი სახე, რომლებსაც იღებენ მათი გამოსახულებები, ამ ადამიანებსა და საგნებს ანიჭებს რეალობას.

მოათავსოს გრძნობები სახეზე, ჟესტებზე, ეს მსახიობის ხელოვნებაა, თეატრია. მაგრამ წაშალო სახედან გრძნობები, ეს ჯერ კიდევ არ არის კინემატოგრაფი. მოდელები უნებლიეთ გამოხატავენ (და არა განზრახულად არ გამოხატავენ).

თვალი (როგორც წესი) ზედაპირულია, ყური უფრო ღრმა და მიმხვედრია. მატარებლის ხმაური თვალწინ გვიხატავს მთელ ვაგზალს.

საჭიროა, რომ შენი ფილმი აფრინდეს. გადაჭარბებულობა და თვალწარმტაცობა ხელს უშლიან, რომ აფრინდეს.

აჩვენე ის, რაც უშენოდ, შესაძლოა, არ ყოფილიყო დანახული.

ფსიქოლოგიის გარეშე (იმ ფსიქოლოგიის, რომელიც გამოავლენს მხოლოდ იმას, რისი ახსნის უნარიც მას აქვს).

როდესაც არ იცი, რას აკეთებ, აზრადაც არ მოგდის, რომ აკეთებ ყველაზე საუკეთესოს, სწორედ ეს არის აღმაფრენა.

შენი კამერა ადამიანის სახეს გამჭოლად გაივლის, თუ მას მიმიკა არ უწევს წინააღმდეგობას. კინემატოგრაფის ფილმები შექმნილია შინაგანი მოძრაობებით, რომლებიც ჩანს.

რობერ ბრესონი

საჭიროა, რომ გამოსახულებები და ხმები ურთიერთქმედებებდნენ შორიდან და ახლოდან. არ არსებობს დამოუკიდებელი გამოსახულებები და ხმები.

სიმართლე შეუდარებელია, სიცრუე გამოუსწორებელი.

ინტონაციები ზუსტია, როდესაც შენი მოდელი არ ახორციელებს არანაირ კონტროლს მასზე.

მოდელები. წინ წამოჩრის გარეშე. უნარი – იყოს თავის თავში, შეინახოს და არაფერი გამოუშვას გარეთ. რაღაც შინაგანი, ყველასთვის საერთო თვისებაა. თვალები.

შენს მოდელებს: „ილაპარაკეთ ისე, თითქოს თქვენ თავს ელაპარაკებით“. **მონოლოგი დიალოგის მაგივრად**.

მათ სურთ გამოცანის ახსნა იპოვონ იქ, სადაც მხოლოდ გამოცანაა (პასკალი.)

X, სახელგანთქმული ვარსკვლავი, არქი-ცნობილი სახით, მეტისმეტად არაბუნებრივით.

მოდელი. სწორედ მის „მეს“, არაგონიერს, არალოგიკურს, აფიქსირებს კამერა.

მოდელი. შენ ანათებ მას და ის შენ განათებს. სინათლე, შენ მიერ მისგან მიღებული, ემატება იმას, რომელსაც ის იღებს შენგან.

ეკონომია

ის, რომ ჩვენ იმავე ადგილზე ვართ, შეიძლება გააგებინო წინანდელი ხმებით, წინანდელი აკუსტიკით.

გადაღება იმავე თვალებით, ყურებით, როგორც გუშინ. ერთიანობა, ერთგვაროვნება.

საფუძვლიანად შეარჩიე შენი მოდელები, რომ მათ იქ წაგიყვანონ, სადაც შენ გინდა წასვლა.

მოდელები. მათი ხერხი იყვნენ შენი ფილმის პერსონაჟები – ეს არის ხერხი იყვნენ თავისთავადნი, დარჩნენ ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან. (მაშინაც კი თუ ეს ეწინააღმდეგება იმას, რაც შენ წარმოსახვაში იყო უფრო ადრე).

მუსიკა. ის განაცალკევებს შენს ფილმს და ცხოვრებას მის შიგნით (მუსიკალური სიამოვნება). ის ძლიერ ცვლის და ანგრევს კიდეც რეალობას, როგორც ალკოჰოლი ან ნარკოტიკი.

მონტაჟი. ნათება, რომელსაც უცებ გამოსცემენ შენი მოდელები, მათ გარშემო დაეხეტება და აკავშირებს მათ საგნებთან (ლურჯი სეზანთან, რუხი ელ გრეკოსთან).

შენი ნიჭი ბუნების გაყალბებაში კი არ არის (მსახიობები, დეკორაციები), არამედ შენს მანერაშია შეარჩიო და შეათანხმო მანქანით აღებული ბუნების მონაკვეთები უშუალოდ.

მოდელები. მექანიზირებულები გარედან. ხელუხლებლები, უმანკოები შიგნიდან.

გადმოსცე შთაბეჭდილებები, შეგრძნებები.

X, მომზირალი ეკრანიდან, მთელი სიმაღლით, ისე თითქოს

იმყოფებოდეს დიდ მანძილზე.

არ შეალამაზო, არ დაამახინჯო. არ შერყვნა.

სწორედ თავის სუფთა ფორმაში აღელვებს ხელოვნება ძლიერ.

შენი ფილმი მაშინ იწყება, როდესაც შენი საიდუმლო სურვილები გადაეცემა უშუალოდ შენს მოდელებს.

მსახიობი, გამოყენებული ფილმში როგორც სცენაზე, თვით მის გარეშე, ის აქ არ არის. მისი სახე ცარიელია.

ააღელვო არა ამაღელვებელი გამოსახულებების დახმარებით, არამედ კავშირების დახმარებით, რომლებიც ამ გამოსახულებებს ცოცხალს და ამაღელვებელს ხდის.

მსახიობის შემოქმედებითი გაუბრალოება არ არის მოკლებული კეთიშობილებას და მიზეზებს თეატრში. ფილმში ის ანგრევს ადამიანის სირთულეს, როგორიც ის არის, და აგრეთვე წინააღმდეგობებსაც, მისი ნამდვილი „მეს“ მუქ მხარეებსაც.

მონტაჟი. მკვდარი გამოსახულებებიდან ცოცხალზე გადასვლა. ყველაფერი ყვავის.

ნელი ფილმები, სადაც ყველა დახტის და ხელებს იქნევს; სწრაფი ფილმები, სადაც ძლივს მოძრაობენ.

არ გამოიყენო ორ ფილმში ერთი და იგივე მოდელები. 1. მათ არ დაუჯერებენ. 2. ისინი ისეთი საყურებლები იქნებიან წინა ფილმში როგორც სარკეში, ისინი სწრაფვას დაიწყებენ, რომ იხილონ ისეთები, როგორებიც თვითონ სურთ, რომ იხილონ, თავს დაივალდებულებენ დისციპლინით, მოისპობენ მომხიბვლელობას.

ხედავდე შენ ფილმს როგორც ხაზებისა და მოცულობების შეხამებას მოძრაობაში, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ ის რას გამოსახავს და რას აღნიშნავს.

შენი მოდელები დრამატულებად არ უნდა გრძნობდნენ თავს.

მოიშორე ის, რაც ყურადღებას სხვა რამეზე გადაიტანს.

ახალი სამყაროს ხარისხი, რომლის შესახებაც არცერთი არსებული ხელოვნება არ ვარაუდობდა.

რობერ ბრესონი

უკიდურესი სირთულე. შენი ფილმები: სინჯები, ცდები.

სწორედ ერთმანეთის გადაბმით გამოსახულებები იწყებენ ნათებას. (ერთ მსახიობს სურს იყოს ერთბაშად მანათობელი).

ნაპერწკალი, დაჭერილი მის თვალის გუგაში, მთლიანად იძლევა მოდელის აზრს.

გამოსახულება. ანარეკლი და ამრეკლი, მომგროვებელი და გამტარი.

არ არის ლამაზი ფოტოგრაფიები, ლამაზი გამოსახულებები. მაგრამ არის აუცილებელი ფოტოგრაფიები, გამოსახულებები.

განალაგე ხალხი ადამიანებისა და საგნების პირდაპირ, არა ისე, როგორც მათ თვითნებურად განალაგებენ ჩვეულების (კლიშე) ძალით, არამედ როგორც შენ მათ განალაგებ შენი შთაბეჭდილებებისა და გაუთვალისწინებელი შეგრძნებების თანახმად. არაფერი გადაწყვიტო წინასწარ.

მსახიობი, რომელიც თავის როლს სწავლობს, გულისხმობს წინასწარ ცნობილ ვინმე „მეს“ (რომელიც არ არსებობს).

გადაღება. შიში ხელიდან არ გაუშვებს არაფერს იქიდან, რასაც მე ჯერ მხოლოდ ბუნდოვნად ვავლენ, რასაც მე ჯერ, შეიძლება, ვერ ვხედავ და დავინახავ მხოლოდ მოგვიანებით.

დანაწევრების შესახებ (შენიშვ. ქალაქი, სოფელი შორიდან – ეს ქალაქი და სოფელია; მაგრამ, მიახლოებისამებრ, ეს სახლები, ხეები, კრამიტის სახურავები, ფოთლები, ბალახი, ჭიანჭველებია და ასე უსასრულობამდე. პასკალი).

დანაწევრება აუცილებელია, თუ არ გსურს სიმბოლიზმში გადავარდნა.

ხედავდე არსებებსა და საგნებს მათ გამოყოფილ ნაწილებში. მოახდინე ამ ნაწილების განცალკევება. გახადე ისინი დამოუკიდებლები, რომ შეატყობინო მათ ახალი დამოკიდებულება.

ყველაფრის ჩვენება **სინემას** კლიშეზე წირავს, ავალდებულებს, საგნები აჩვენოს ისე, როგორც ყველა მიეჩვია მათ ყურებას. რის გამოც ისინი ყალბად გამოიყურებიან.

ხმის ინტონაციები, მიმიკა, ჟესტები, რომლებსაც იგონებენ მსახიობები მანამდე ან იმ დროს.

გადაღება. შენ გებულობ მხოლოდ ბევრად გვიან, იმსახურებს თუ არა შენი ფილმი იმ მთასავით ძალისხმევას, რადაც შენ ის გიღირს.

რეალობა არ არის დრამატული. დრამა წარმოიშვება არადრამატული ელემენტების გარკვეული სვლით.

თავის ფილმში X საგნებს გვიჩვენებს ერთმანეთთან შეუსაბამობით, ანუ კავშირების გარეშე, ანუ მკვდრებს.

შენი ფილმი – არ არის გასეირნება თვალისთვის, ის შექმნილია იმისთვის, რომ მათში შეაღწიოს, მთლიანად იყოს იქ შთანთქმული.

გამომსახველობა შეკუმშვის გზით. მოათავსე ერთ კადრში ის, რაც ლიტერატორმა ათ გვერდზე გადმოსცა.

სინემას ჩავარდნა. სასაცილო არაპროპორციონალობა უზარმაზარ შესაძლებლობებსა და შედეგს შორის: Star-system.

რეჟისორი უბიძგებს მსახიობებს დაემსგავსონ გამოგონილ არსებებს საგნების გარემოში, რომლებიც ამისთანებს არ წარმოადგენენ. სიცრუე, რომლითაც ის მფარველობს, არ

გადაიქცევა სიმართლედ.

მსახიობი, საუცხოო როგორიც ის არის, შეზღუდული შექმნილი როლით (ჩრდილების გარეშე).

თეატრალური საშუალებების სესხებას ულმობლად მივყავართ სიმშვენიერემდე თვალისა და ყურისთვის.

ქმნიან არა დამატებით, არამედ შეკვეცით. განვითარება – ეს სხვაა. (ნუ დაახორავებთ როგორც საქონელს ვიტრინაში).

ამოაშრეთ გუბურა, რომ გქონდეთ თევზი.

მსახიობების რწმენის ურყევობა უპირისპირდება მოდელების მომხიბვლელობას, რომლებმაც არ იციან, ვინ არიან.

ერთი და იგივე თემა იცვლება გამოსახულებებითა და ხმებით. რელიგიური თემები ღებულობენ შესაბამის გამოსახულებებსა და ხმებს. არა პირიქით (როგორც მიიჩნევენ): გამოსახულებები და ხმები ღებულობენ რელიგიურ თემებს...

მსახიობისთვის კამერა – ეს მაყურებლის თვალია.

მოდელები. არა მაყურებელს, არამედ ისინი შენ გადმოგცემენ ამ ამბებს, რომლებსაც ვერც კი ხედავენ (რომლებსაც შენ ბუნდოვნად აღმოაჩენ). ფარული წმინდათაწმინდა საწინდარი.

ყინულისებრ განმარტებას, კონტრასტის მეშვეობით, შეუძლია გაახუროს ოთახის ტემპერატურის დიალოგები. ფენომენი, ანალოგიური ცივი და თბილი ტონებისა ფერწერაში.

მუსიკალური სიჩუმე რეზონანსით. უკანასკნელი სიტყვის უკანასკნელი მარცვალი, ხმაურის უკანასკნელი ჩქაფანი როგორც ხანგრძლივი მუსიკალური ნოტი.

მეტისმეტად მოუწესრიგებელი ან მეტისმეტად მოწესრიგებული საგნები თანაბარია, მათ ვერ განასხვავებ სულ უფრო. ისინი წარმოშობენ გულგრილობას და მოწყენილობას.

თრეველინგი და პანორამული გადაღება არ შეესაბამებიან თვალების მოძრაობას. მათი გამოყენება გამოაცალკავებს თვალებს სხეულისგან. (ნუ გამოიყენებ კამერას როგორც ბერკეტს).

მოდელები. დააწესე მათი ძალაუფლების არა ზღვრები, არამედ მისი განხორციელების საზღვრები.

დიდი მასა, გრანდიოზულობა, საშუალებების მატყუარ-

ობა, რაც ადგილს უთმობს უბრალოებას და სიზუსტეს. ყველაფერი დაყვანილი რაოდენობასთან, რაც შენთვის საკმარისია.

რობერ ბრესონი

საქმე იმაში კი არ არის, რომ „უბრალოდ“ თამაშობდე ან თამაშობდე „მალულს“, არამედ იმაში, რომ საერთოდ არ თამაშობდე.

კინემატოგრაფის ფილმები: ემოციურები, არა წარმომადგენლობითურები.

მოულოდნელის პროვოცირება. დაელოდე მას.

სინემას არ დაუწყია ნულიდან. ყველაფერი დააყენე ეჭვქვეშ.

ხმაური, ყვირილი. მათი რეზონანსი გვაიძულებს მივხვდეთ სახლის, ტყის, დაბლობის, მთის შესახებ. მათი ზრდა მიგვითითებს მანძილებს.

სწორედ მკაფიოობა და სიზუსტე გაძლევს საშუალებას მიიპყრო უყურადღებოების თვალებისა და ყურების ყურადღება.

მოდელი. მისი გამომაცოცხლებელი სიტყვები, ჟესტები ვერ ხატავენ მას როგორც თეატრში, მაგრამ ავალდებულებენ მკაფიოდ გამოჩნდეს თვითონ.

სინემას ფილმი ასახავს მსახიობის რეალობას, იმ დროს, როცა რეალობა ეკუთვნის ადამიანს, როგორიც ის არის.

შენი საზოგადოება – ეს არ არის წიგნის მკითხველთა, თეატრის საზოგადოება, არ არის გამოფენებისა და კონცერტების საზოგადოება. შენ ვერაფრით დააკმაყოფილებ ვერც ლიტერატურულ გემოვნებას, ვერც თეატრალურს, ვერც ფერწერულს, ვერც მუსიკალურს.

დაე მიზეზი მიჰყვეს მოქმედებას, და არა თან ახლდეს მას და არ გაუძღვეს. (შენიშვ. ერთხელ ნოტრ-დამის ბაღებში კაცს შევეჩეხე, რომლის თვალებმაც ჩემ უკან რაღაც შეამჩნიეს, ჩემთვის უხილავი, და უეცრად სიხარულით აენთო. თუ კაცთან ერთდროულად შევამჩნევდი ახალგაზრდა ქალს ბავშვით, ვისკენაც ის გაიქცა, ეს ბედნიერი სახე ვერასოდეს გამაოცებდა ასე; შეიძლება ყურადღება არც მიმექცია მისთვის).

ელდისგან, გამოსახულებებისა და ხმების კავშირიდან უნდა დაიბადოს ურთიერთობების ჰარმონია.

მოდელი. ჩაკეტილი, ის შედის კონტაქტში გარესთან მხოლოდ თავის დაუკითხავად.

შექმენი მოლოდინი, რომ ის აღასრულო.

მოდელი. შენ მასში გამოყოფ უზადო გამოსახულებას, დაუმახინჯებელს არც მისი, არც შენი გონებით.

მიჯნის მიუტოვებლად, რომელიც არასდროს უნდა იყოს მიტოვებული, შენით რაიმეს დამატების გარეშე, მიეცი ნება კამერას და მაგნიტოფონს, დაიჭიროს, როგორც გაელვება,

ის, რასაც შენ გაძლევს ახალსა და მოულოდნელს შენი მოდელი.

ვირტუოზი გვაიძულებს გვესმოდეს მუსიკა არა ისე, როგორცაა ის დაწერილი, არამედ, როგორც ის გრძნობს მას.

არ აჩვენო საგნის ყველა მხარე. დატოვე მინდვრები უცნობისთვის.

რობერ ბრესონი და ნადინ ნორტიე
(მუშეტის როლის შემსრულებელი)

გადაიღო – ეს შეხვედრაზე წასვლაა.. არაფერი მოულოდნელი, რაც არ იქნებოდა ფარულად მოსალოდნელი შენთვის.

არა მარტო ახალი კავშირები, არამედ შენაწევრებისა და მორგების ახალი ხერხიც.

რეალობის პირისპირ შენი დაძაბული ყურადღება აშუქებს შენი პირველსაწყისი ჩანაფიქრის შეცდომებს (შეცდომები

ქაღალდზე). შენი კამერა მათ ასწორებს. მაგრამ შთაბეჭდილება, ხელახლა გრძნობით გამსჭვალული შენს მიერ, - ერთადერთი საინტერესო რეალობაა.

გადაიღო – ეს არ არის აკეთო საბოლოო, არამედ მზადებაა.

ერთი და იმავე საგნის მრავალჯერადი გადაღება, როგორც მხატვარს, რომელიც რამდენიმე ტილოს წერს ერთი და იმავე თემაზე, ყოველ ჯერზე ახალს, გაახლოებს სიზუსტესთან.

მოდელი, რომელიც თავისი და შენი სურვილის მიუხედავად, ათავისუფლებს ჭეშმარიტ ადამიანს იმ მოგონილი ადამიანისგან, რომელიც შენ წარმოიდგინე.

მსახიობი არსებობს ორმაგად. ეს რიგრიგობითი ყოფნაა მისი და სხვისი, ვის დაფასებასაც მიეჩვია მაყურებელი.

კარგია ფარგლების მოხაზვა, რომელშიც ცდილობ გაოცდე შენი მოდელით. კადრით შეზღუდული უსასრულო სიურპრიზები.

ნედლი რეალობა ვერ შემატებს თავის თავს სიმართლეს.

შენი კამერა აფიქსირებს არა მარტო ფიზიკურ მოძრაობებს, მიუწვდომელს ფანქრისთვის, ფუნჯისთვის და კალმისთვის, არამედ ზოგიერთ იმ სულიერ მდგომარეობებსაც, რომელთა, ჩვენი თვალისთვის შეუმჩნეველ, ნიშნებს მისი დახმარებით ამოვიცნობთ.

Star-system. ახლისა და მოულოდნელის მოზიდვის განუსაზღვრელი შესაძლებლობების უგულებელყოფა. ფილმიდან ფილმში, სიუჟეტიდან სიუჟეტისკენ, სწორედ იმავე სახეების წინაშე, ვისიც არ გჯერა.

გადასმა.

გამოსახულებები და ხმები მაგრდებიან ტრანსპლანტაციაში.

მიაჩვიე მაყურებელი მიხვდეს მთლიანის შესახებ ნაწილების მიხედვით. აიძულე მიხვდეს. შეაგულიანე ამისთვის.

ვარჯიშები

ავარჯიშე მოდელები უბრალო კითხვაში ენის გასამართავად და ყველა პირადი სასურველი ეფექტის გამოსარიცხად.

ერთფეროვანი და ზომიერი ტექსტი. გამომხატველობის, რამაც შეიძლება შეუმჩნევლად ჩაიაროს, მიღწევა ძლივს შესამჩნევი შენელებებისა და აჩქარებების ხარჯზე, ხმის სიგლუვისა და ბრწყინვალების ხარჯზე. ტემბრი და სიჩქარე (ტემბრი=დამღა).

არა დამაჯერებელ ადამიანს თხოულობს ჩვენი თვალები და ყურები, არამედ მართალს.

განწირულია ის ფილმები, რომელთა სინელე და სიჩუმე ერთმანეთში ირევა დარბაზის სინელესა და სიჩუმესთან.

მსახიობის თამაში საბოლოოა, უცვლელია. ის რჩება ისეთად, როგორიც არის.

ბერძნულ-კათოლიკურ წეს-ჩვეულებებში: „იყავით ყურადღებით!“

სინემა, რადიო, ტელევიზია, ჟურნალები – ეს უყურადღებობის სკოლაა. უყურებენ და ვერ ხედავენ, უსმენენ და არ ესმით.

მოდელი. თვითონ წერს თავის პორტრეტს ჟესტებით, სიტყვებით, რომლებსაც შენ კარნახობ, და ეს პორტრეტი, როგორც ფერწერაში, თანაბრად გგავს შენც და მასაც.

ფერი ძალას აძლევს გამოსახულებებს. ის – საშუალებაა რეალური აქციოს უფრო მართლად. მაგრამ თუ რეალური მთლად რეალური არ არის, ფერი ამას მხოლოდ ხაზს უსვამს.

მოდელი. ავტომატური, დაცული ყოველგვარი აზრისგან.

ფილმები მეხანძრის აღწერის დონეზე. ბუგროს „პარიზის ალყა“, სადაც ხედავ ჯარისკაცებს კინემატოგრაფიულ მოქმედებებში, რომლებიც დაისწავლეს.

იმაში, რასაც ხედავ, დაუყოვნებლივ შეამჩნიე ის, რაც იქნება დანახული. კამერა არ აფიქსირებს საგნებს ისეთებად, როგორებადაც შენ ხედავ. (ის არ აფიქსირებს იმას, რასაც მათ აიძულებ ნიშნავდეს).

შენ პოულობ არა იმას, რასაც ელი, და ეს არ არის მოკლებული სარგებელს. ცნობისმოყვარეობა აღძრული, აღელვებული მოულოდნელით.

გამოსახულებებისა და ხმების ურთიერთქმედება.

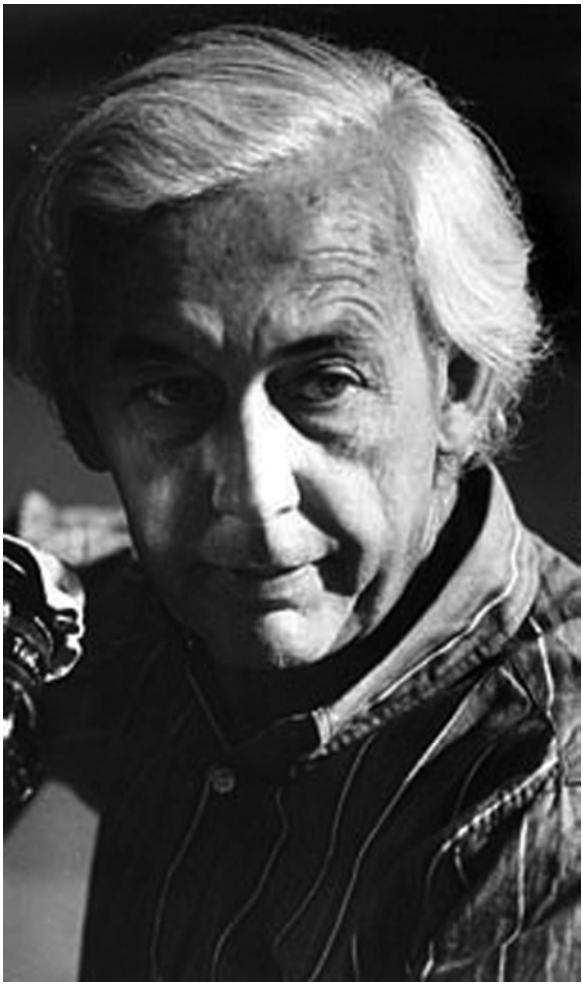
შთაბერე საგნებს აქ ყოფნის სურვილი.

ფოტოგრაფია აღმწერლობითია, ნედლი გამოსახულება

შეზღუდულია აღწერით.

მოდელი. ლამაზი ყველა ამ მოძრაობაში, რომლებსაც ის არ აკეთებს (რომლებიც შეეძლო გაეკეთებინა).

ყველაზე ჩვეულებრივი, მაგრამ მართებული სიტყვა უცებ აინთება. ეს უნდა გადაედოს შენს გამოსახულებებს.



რობერ ბრესონი

II
სხვა ჩანაწერები
1960-1974

Wondrous, wondrous, wondrous machine!
Purcell.

„რა საოცრებაა, განა ასე არაა, რომ ადამიანი – ეს ადამიანია!“ (ბოდლერი). სწორედ ამას, შესაძლებელია, ეუბნებიან თავის თავს კამერა და მაგნიტოფონი G-ს წინაშე (მოდელი).

არ უნდა იცოდე ის, რისი დაჭერაც გაქვს განზრახული, როგორც არ იცის ეს მეთევზემ თავისი ანკესით. (არსაიდან გაჩენილი თევზი.)

როდესაც მაყურებელი მზადაა იგრძნოს მანამდე, ვიდრე მიხვდება იმას, რასაც ფილმები მას უჩვენებენ და უხსნიან.

მახსოვს ერთი ძველი ფილმი: „ოცდაათი წამი ტოკიოს თავზე“. ცხოვრება გაჩერდა შესანიშნავი ოცდაათი წამით (ომში ამერიკულ გამანადგურებელზე ფრენის ოცდაათი წამი ტოკიოს თავზე), როდესაც არაფერი ხდებოდა. სინამდვილეში, იქ ხდებოდა ყველაფერი. კინემატოგრაფი, გამოსახულებების ხელოვნებაა არაფრის შესახებ.

G, საუცხოო სახით მამაკაცია, F, საუცხოო სახით ქალია, ყოველგვარი ტრიუკების გარეშე. **ტრიუკი** – ისაა, რაც დამალულია მათში, არ ჩანს (არ არის გახსნილი).

ლეონარი რეკომენდაციას იძლევა (უბის წიგნაკები) კარგად იფიქრო ფინალზე, უპირველეს ყოვლისა იფიქრო ფინალზე. ფინალი, ეს ეკრანია მხოლოდ როგორც ზედაპირი. დაუმორჩილე შენი ფილმი ეკრანის რეალობას, როგორც მხატვარი უმორჩილებს თავის ნახატს ტილოს რეალობას და მასზე წასმულ საღებავებს, როგორც მოქანდაკე უმორჩილებს თავის ფიგურებს მარმარილოს ან ბრინჯაოს რეალობას.

საგნის ათი თვისება ლეონარის მიხედვით: სინათლე და სიბნელე, ფერი და ნივთიერება, ფორმა და მდგომარეობა, სიშორე და სიახლოვე, მოძრაობა და უძრაობა.

გამვლელები, რომლებსაც მე ვხვდები ელისეს მინდვრებზე, ჩემზე ტოვებენ ზამბარებზე მოძრავ მარმარილოს ფიგურების შთაბეჭდილებას. მაგრამ მხოლოდ მათი თვალები

ხვდებიან ჩემს თვალებს, როგორც მოსიარულე და მომზირალი ქანდაკებები ხდებიან ადამიანურები.

ორი საპირისპიროდ მდგომი ადამიანი, თვალი თვალში. ორი კატა, ნუსხავს ერთმანეთს.

რობერ ბრესონი

გადავლახო ფოტოგრაფიის მცდარი ძალა.

ცარიელი აზრი „მხატვრულ კინოზე“, „მხატვრულ ფილმებზე“. მხატვრული ფილმებია – ის ფილმები, რომლებიც ყველაზე მეტად მოკლებული არიან მხატვრულობას.

ის, რასაც ვაგდებ როგორც მეტისმეტად უბრალოს, არის კიდეც ის მნიშვნელოვანი, სადაც უნდა თხარო. სულელური უნდობლობა უბრალო საგნების მიმართ.

თეატრი მეტისმეტად ცნობილია, კინემატოგრაფი დღევანდელ მომენტამდე მეტისმეტად უცნობია.

მაყურებლის გადაულახავი მოთხოვნილება ნახოს, მიუახლოვდეს, ხელით შეეხოს ვარსკვლავს, რასაც მას ართმევს ფირზე გადაღებული თეატრი. ავტოგრაფები.

შენი ფილმის სილამაზე იქნება არა სურათებში (ღია ბარათების მსგავს), არამედ გამოუხატავობაში, რომელსაც ისინი გამოავლენენ.

ბევრი ადამიანია საჭირო, რომ ფილმი გადაიღო, მაგრამ მხოლოდ ერთია ის, ვინც აკეთებს, არღვევს, გადააკეთებს

გამოსახულებებს და ხმებს, ყოველ წამში უბრუნდება საწყის შეგრძნებებს, სხვებისთვის გაუგებარს.

მოუფიქრე შენ თავს რკინისებური კანონები, არა იმიტომ, რომ ძნელია ისინი შეასრულო ან არ შეასრულო.

X-ის თვალში სინემა – ეს სპეციალური ინდუსტრიაა, Y-სთვის გაფართოებული თეატრი, Z ხედავს მულტიპლიკაციას.

ტელეფონი. ხმა ადამიანს ხილულს ხდის.

ეკონომია. რასინი თავის შვილ ლუის: მე საკმაოდ ვიცი თქვენი ხელწერა, ამიტომ არ ხართ ვალდებული დასვათ ხელმოწერა.

კინემატოგრაფის მომავალი – ეს ახალი თაობის ახალგაზრდა მარტოხელებია, რომლებიც უკანასკნელი გროშების ჩადებით გადაიღებენ და არ დანებდებიან პროფესიის მატერიალურ რუტინას.

შენს ვნებაში მართლის მიმართ, შეიძლება მხოლოდ მანიაკურის დანახვა.

ნუ მიაქცევ ყურადღებას ცუდ რეპუტაციას. გეშინოდეს კარგის, რომლის ხელის წაშველებას შენ ვერ შეძლებდი.

იყავი უსაზღვროდ აღფრთოვანებული არისტოკრატიის ქედმაღლობაზე მაღლა მდგომ წარსულის დიდი ოსტატების უბრალოებითა და თავმდაბლობით.

იფიქრე იმის შესახებ, რა გაიძულებს ამ საკირკიტო სამუშაოს, და იმაზე, რომ მსახიობი (პროფესიონალი თუ არაპროფესიონალი) ყოველთვის რჩება მსახიობად, უდაბნოშიც კი.

ციდან ჩამოცვენილი საუცხოო მანქანები (კამერა და მაგნიტოფონი); გამოიყენო ისინი მხოლოდ იმისთვის, რომ უსასრულოდ იცოხნებოდე სიყალბეს, ორმოცდაათი წლის შემდეგ მოგეჩვენება უგუნურობად, აბსურდად.

მაყურებელმა არ იცის, რა სურს. თავს მოახვიე მას შენი ახირებები და სიამოვნებები.

ბულბული იმიტომაა წარმტაცი, რომ მღერის მუდამ ერთსა და იმავე სიმღერას.

სიახლე არა ორიგინალობაში, არა თანამედროვეობაში. (შენიშვ. რუსო: არ ვცდილობ გავაკეთო როგორც სხვები და

არც სხვანაირად).

პრუსტი ამბობს, რომ დოსტოევსკი ორიგინალურია თავის კომპოზიციაში. ეს ერთიანობა წარმოუდგენლად რთულია და დაძაბული, წმინდა შინაგანად, დინებებითა და დინებების საწინააღმდეგოდ როგორც ზღვაში, რასაც პოულობ ასევე პრუსტთან (მაგრამ, რამდენადმე სხვას), და ვისი დროც კარგად შევიდოდა ფილმში.

ბევრის გამოხატვა შეიძლება ხელით, თავით, მხრებით!.. რამდენი უსარგებლო და ხელისშემშლელი სიტყვა გაქრებოდა მაშინ! როგორი ეკონომიაა!

გაბნეული გამოსახულებების თრთოლა.

ვოცნებობდი ფილმზე, რომელიც შეიქმნებოდა თანდათან ყურების დროს, როგორც ფერწერული ტილო, მარად ახალი.

ეს ძალდატანებაა მექანიკურ რეგულარულობაზე, გრძნობების გამჩენი მექანიკა. გაიხსენე ზოგიერთი დიდი პიანისტი, რომ ამას მიხვდე. დიდი პიანისტი, არა ვირტუოზი, ლიპატივით, იღებს სრულიად ერთნაირ ნოტებს: ნახევრებს, ერთნაირად ხანგრძლივებს, ერთნაირად ძლიერებს; მეოთხედებს, მერვედ ნაწილებს, მეთექვსმეტედებს და ა.შ., idem. ის ხელს არ შეუშლის გრძნობებს კლავიშებში. ის ელის მას. ის მოდის და ავსებს მის თითებს, ინსტრუმენტს, თვითონ მას, დარბაზს.

გრძნობების შექმნა, მიღებული გრძნობის წინააღმდეგობისგან.

ბახი პასუხობს აღფრთოვანებულ მოწაფეს: „უნდა აიღო ნოტები ზუსტად დროულად“.

ვფიქრობ, არსებობს ორი **ჭეშმარიტება**: ერთი უფერული, ბრტყელი, მოსაწყენი, სულ ცოტა იმის თვალისთვის, ვინც მას აფერადებს ტყუილით, მეორე...

სიმართლის არქონის გამო მაყურებელი ეჩვევა ტყუილს. გამომხატველობა, რომლითაც მადმუაზელ ფალკონეტი თვალებს აღაპყრობდა ზეცისკენ დრეიერის ფილმში, იწვევდა მტანჯველ ცრემლებს.

ეს საშინელი დღეები, როდესაც ზიზღი მომივლის ხოლმე გადაღების მიმართ, როცა გამოფიტული ვარ, უღონო ვარ ჩემი მუშაობის მეთოდის შემადგენელი უამრავი სიძნელის

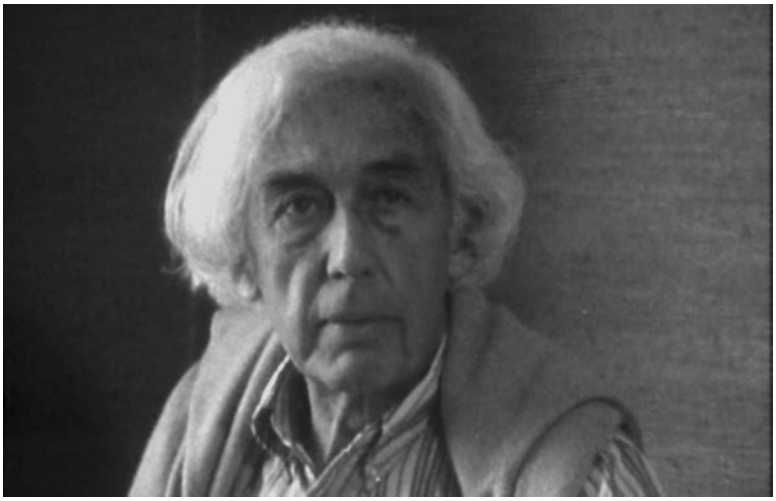
წინაშე.

ძალიან შეკვეცილი ფილმი პირველ ჯერზე ვერ გვაცნობებს იმას, რაც კარგია მასში. დასაწყისში იქ ხედავ იმას, რაც უკვე ნანახს ჰგავს.

მიზნის გარკვეულობა გამოჩნდება ძიებების შედეგად. დებიუსი: „ერთი კვირა დავხარჯე იმაზე, რომ ერთი აკორდისთვის მიმეცა უპირატესობა მეორესთან შედარებით“.

უარი არ თქვა საოცრებებზე. უბრძანე მთვარესა და მზეს. გამოიწვიე ელვა და ქუხილი.

როგორი გამოცარიელებაა, და არა მარტო საზოგადოებაში, მისი ზანტი, თეატრის პრიზმიდან განსჯილი დაგვიანებული კრიტიკით!



რობერ ბრესონი

არ არსებობს ისტორიული ფილმები, რომლებიც გააკეთებდნენ „თეატრს“ ან „მასკარადს“. („ჟანა დ’არკის პროცესში“ შევეცადე „თეატრისა“ და „მასკარადის“ გარეშე ისტორიულ ფრაზებში მეპოვა ისტორიისგარე სიმართლე.)

ოსკარები მსახიობებს, რომელთა სხეული, სახე, ხმა არ ბადებს ყოფიერების ეფექტს მათში, არ აძლევს მტკიცე რწმენას, რომ ისინი მათ ეკუთვნიან.

ამაო და უაზროა მუშაობდე სპეციალურად მაყურებლისთვის. ის, რასაც მე ვაკეთებ, შემიძლია მოვიზომო მხოლოდ ჩემ თავზე. რჩება მხოლოდ ვაკეთო კარგად.

იყავი ზუსტი ფორმაში, მაგრამ არა ყოველთვის არსში (თუ შეძლებ).

სწორედ ის, რისი გაგებაც არ გამომდის F და G (მოდელები) შესახებ, ქმნის მათ ჩემთვის ასეთ საინტერესოებს.

ის, რასაც ინტუიცია გკარნახობს, არჩიე იმას, რაც ათჯერ გააკეთე და გადააკეთე თავში.

წიგნიდან აღებული იდეები, ყოველთვის იქნება წიგნური. იარე პირდაპირ ადამიანებსა და საგნებისკენ.

იყავი მხატვრის თვალი. მხატვარი ქმნის, როდესაც უყურებს.

მხატვრის მიერ ნასროლი მზერა რეალობას არღვევს. ამის შემდეგ მხატვარი ხელახლა ქმნის და ორგანიზებას უკეთებს მას თავის ხედვაში, თავისი გემოვნებით, თავისი მეთოდებით, სილამაზის თავისი იდეალით.

ყოველგვარი მოძრაობა გვამჟღავნებს ჩვენ (მონტენი). მაგრამ ის გვამჟღავნებს ჩვენ მხოლოდ ავტომატურად ყოფნისას (არა შეკვეთილი, უნებლიე).

ავტომატიზმის შესახებ მონტენი ამბობს: ჩვენ არ ვუბრძანებთ ჩვენს თმებს დადგნენ ყალყზე, ჩვენს კანს კი ცახცახებდეს სურვილისგან ან შიშისგან; ჩვენი ხელი ხშირად იქით მიისწრაფის, სადაც ჩვენ მას არ ვაგზავნით.

თემას, ტექნიკას, მსახიობების თამაშს აქვს გარკვეული მოდა. აქედან გამომდინარეობს რაღაც პროტოტიპი, რომელიც განახლდება ყოველ ორ-სამ წელიწადში.

შედევრი. ფერწერის, ქანდაკების შედევრებს, **ჯოკონდას**, **ვენერა მილოსელის** ტიპის, იმდენი მიზეზი აქვთ იყვნენ წარმტაცები, რომ ისინი წარმოადგენენ შედევრებს სიკეთისაც და ბოროტებისაც. **სინემა**-ს შედევრი ხშირად წარმოადგენს მხოლოდ ბოროტების შედევრს.

მოდას რომ მისდიოს X ათავსებს თავის ფილმებში ცოტა-ცოტას ყველაფერს, როგორც მხატვარი, მომუშავე მეტის-მეტად დიდი რაოდენობის ფერებით.

იმ დროს როცა ერთნი, **სინემა**-ს გავლენით, ცდილობენ

შეცვალონ თეატრი, სხვები, იღებენ რა ფილმებს, იქექებიან მის ძველ ჩვეულებებში (წესებში, კოდექსებში).

გაუგებრობები. არ არის (ან ცოტაა) გაკიცხვები ან შექებები, რომლებიც არ მომდინარეობენ გაუგებრობებისგან.

დაბადებული უნდა იყო სიახლოვისა და ურთიერთგაგების გარკვეული გრძნობით.

ამ ფილმში, სადაც არაფერია თეატრალური და თვალწარმტაცი, B ხედავს სიცარიელეს.

მუდამ ერთნაირი სიხარული, ერთნაირი გაოცება გამოსახულების ახალი აზრის წინაშე, რომელიც სულ ახლახანს ჩასვი სხვა ადგილზე.

რა ძალაუფლება აქვთ საგნებს, რომლებიც წარმატებით გამოგვდის!

„ის არის თუ არა“, პირველივე შეხედვით. დასაბუთება მოგვიანებით მოდის (რომ დაადასტუროს ჩვენი ხედვა).

მტრობა ხელოვნების მიმართ, ეს მტრობაა ახლის, მოულოდნელის მიმართ.

ჯერ მოქმედება.

ლონდონში ყაჩაღთა ბანდა საიუველირო მაღაზიის სეიფს ტეხავს და იპარავს მარგალიტების კოლიეს, ბეჭდებს, ოქროს, ძვირფას ქვებს. შიგნით ისინი პოულობენ აგრეთვე მეზობელი საიუველირო მაღაზიის სეიფის გასაღებს, რომელსაც გაქურდავენ, და რომლის სეიფში დევს მესამე საიუველირო მაღაზიის სეიფის გასაღები (გაზეთები.)

გამოათრიე საგნები ჩვეულიდან, გამოაფხიზლე ნარკოზისგან.

სიშიშვლეში ყველაფერია, რაც ულამაზოა, უხამსია.

აუცილებელი აბსოლუტური ნდობის შესახებ საკუთარი თავის მიმართ მადამ დე სევინისთან: „როდესაც ვუსმენ მხოლოდ ჩემ თავს, სასწაულებს ვაკეთებ“.

ყველა საგნის თანასწორობა. სეზანი, რომელიც ხატავს ერთი და იმავე თვალით, ერთი და იმავე სულით, ლარნაკს ხილისთვის, შვილს, სენ-ვიქტუარის მთას.

სეზანი: „ფუნჯის ყოველ მოსმაში სიცოცხლით ვრისკავ“.

ააგე შენი ფილმი თეთრზე, სიჩუმესა და უძრაობაზე.

სიჩუმე აუცილებელია მუსიკაში, მაგრამ არ წარმოადგენს

მუსიკის ნაწილს. მუსიკა დაყრდნობილია მასზე.

რამდენი ფილმია სახელდახელოდ შეკეთებული მუსიკით“!

მხოლოდ ახლახანს და არა მთლიანად მოვაშორე მუსიკა და ვისარგებლე სიჩუმით როგორც კომპოზიციის ელემენტითა და ემოციური საშუალებით.

რობერ ბრესონი

შეუცვლელად ყველაფერი გახადე სხვანაირი.

მონტესკიე ამბობს იუმორის შესახებ, რომ „მისი სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ შეგაგულიანოთ – იპოვოთ ახალი გრძნობა იმ საგანში, რომელიც რჩება, მაინც, იმ საგნად“.

ნუ ეცდები მიაღწიო, ნუ ისურვებ მაყურებლის ცრემლებს, შენი მოდელების ცრემლების ერთდროულად, არამედ, უფრო, მიაღწიე ერთდროულობას ამა თუ იმ გამოსახულებისა ან ხმისა შენს ზუსტად მოძებნილ ადგილზე.

აიძულე შენი თავი დაიჯერო. დანტე განდევნილობაში, ვერონის ქუჩებში მოსეირნე, მითქმა-მოთქმა, რომ ის დადის ჯოჯოხეთში, როდესაც უნდა, და იქიდან მოაქვს ახალი ამ-

ბები.

საიდან გამოვდივარ? გამოხატვისთვის საჭირო საგნიდან? შეგრძნებიდან? ორივედან?

რა არის, რეალობის წინაშე, წარმოსახვის ეს შუალედური მუშაობა?

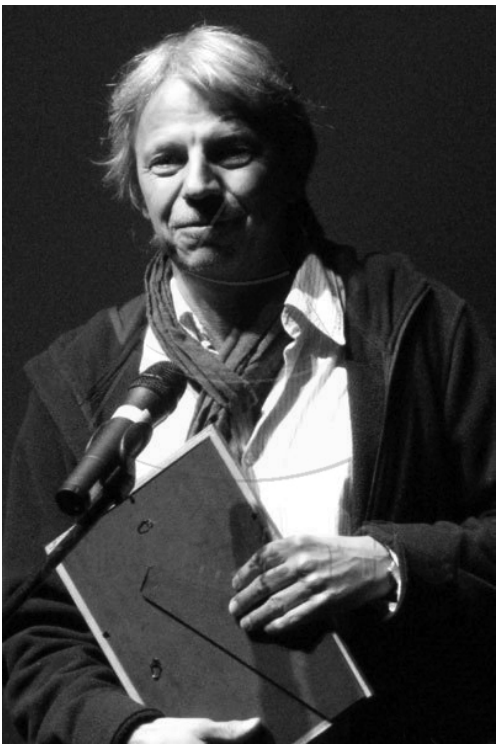
იყავი სკრუპულოზური. მოიცილე ის, რაც რეალობაში არ გახდება სიმართლედ. (სიყალბის გულისამრევი რეალობა).

H (მოდელი), ის, რასაც ის მალავს ჩემგან, მალავს არა სურვილის გამო მოახდინოს იმის შთაბეჭდილება, რას წარმოადგენს ის, არამედ თავმდაბლობის გამო.

განგება, ეს სიტყვა, როგორ არ დავაკავშირო ის იმ ორ ფაქიზ ხელსაწყოსთან, რომლებიც მემსახურებიან მუშაობისთვის? კამერა და მაგნიტოფონი, გამიტაცეთ შორს გონებისგან, რომელიც ყველაფერს ართულებს.

პარიზი, 1975

ანდრეას დრეზენი (დაიბადა 1963 წელს ქ. ჰერაში, გდრ) – გერმანელი კინორეჟისორი, მრავალრიცხოვანი მსოფლიო კინოფესტივალების პრიზიორი. 1986-1991 წლებში ის კინორეჟისურას სწავლობდა პოტსდამის კონრად ვოლფის სახელობის კინოსა და ტელევიზიის აკადემიაში.



ანდრეას დრეზენი

დრეზენის რეჟისორული მანერა მის ფილმებს დოკუმენტურ კინოსთან აახლოებს, ის ხშირად იყენებს არაპროფესიონალ მსახიობებს და ეყრდნობა იმპროვიზაციას.

ფილმოგრაფია:

- 1992 – „მშვიდი ქვეყანა“
- 1997 – „განერიდე შენს კანს“

- 1999 – „ღამის აჩრდილები“
- 2000 – „ქალი პოლიციელი“
- 2002 – „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“
- 2005 – „ვილენბროკი“
- 2005 – „ზაფხული აივანზე“
- 2008 – „მეცხრე ცაზე“
- 2009 – „ვისკი არყით“
- 2011 – „გაჩერება გადასარბენზე“

ჯილდოები:

- 1999 – „ღამის აჩრდილები“ (ვერცხლის დათვი მიხაელ გვიზდეკს მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის „ბერლინალეზე“)
- 2002 – „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“ (ჟიურის დიდი პრიზი „ბერლინალეზე“; გერმანული ართ-ჰაუსის გილდიის პრიზი)
- 2008 – „მეცხრე ცაზე“ (კანის კინოფესტივალის პროგრამა „განსაკუთრებულ ხედვაში“ გამარჯვებული; საუკეთესო რეჟისორი (ნომინაცია), ევროპული კინოაკადემიის პრიზი)
- 2009 „ვისკი არყით“ (პრიზი საუკეთესო რეჟისორს კარლოვი-ვარის სკფ.)
- 2011 – „გაჩერება გადასარბენზე“ (კანის კინოფესტივალზე პროგრამა „განსაკუთრებულ ხედვაში“ გამარჯვებული)

ჩვენ არ ვქმნით ხელოვნურ ფიქრს

(ანდრეას დრეზენის მასტერ-კლასი. წამყვანი – კინორეჟისორი **ალექსეი მედვედევი)**

ალექსეი მედვედევი. ანდრეას დრეზენი ყოველთვის მეგონა ყველაზე ოპტიმისტი ევროპელი და მსოფლიო რეჟისორი. მას ჰქონდა ისეთი საუცხოო, კეთილი, მხიარული ფილმები, როგორებიცაა „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“, „ზაფხული აივანზე“. როდესაც მივდიოდი ფილმის „გაჩერება გადასარბენზე“ საყურებლად, არ ვიცოდი, რაზე იყო ფილმი, საერთოდ ვამ-

ჯობინებ, არ ვიცოდე წინასწარ ფილმის სიუჟეტი, რომელიც უნდა ვნახო. ამიტომ, როდესაც ვნახე, რომ ეს ფილმი ორმოცი წლის მამაკაცზეა, რომელიც კიბოსგან კვდება, გავიფიქრე: რა ხდება, ყველაზე ოპტიმისტი რეჟისორი იღებს ფილმს სიკვდილზე? შემდეგ, როდესაც ვნახე ეს ფილმი და კანის ფესტივალზე ოვაცია გაუმართეს, მივხვდი, რომ სინამდვილეში ანდრეას დრეზენს სრულებით არ უღალატია თავისთვის. იმისთვის, რომ დარჩენილიყო ნამდვილ ოპტიმისტად, საჭირო იყო ჯერ გადაეღო ფილმი ღრმა მოხუცებულობაზე – „მეცხრე ცაზე“, შემდეგ კი ფილმი სიკვდილზე. ნამდვილი ოპტიმისტი რომ იყო, საჭიროა თვალებში უყურო სამყაროს, რეალობას – საჭიროა იცოდე სიბერის შესახებაც, სიკვდილის შესახებაც, ტკივილის შესახებაც. ჩემთვის პარადოქსული ოპტიმიზმი – ეს არის ის მთავარი, რაც ამ რეჟისორის ფილმებშია.

„გაჩერება გადასარბენზე“

ანდრეას დრეზენი. ძალიან დიდი მადლობა, რომ მომიწვიეთ. დასაწყისში ცოტაოდენს ჩემ შესახებ მოვყვები. დავიბადე 60-იან წლებში გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. მას მერე ეს აღმოსავლეთევროპული, აღმოსავლეთგერმანული კინო ხელს არ მიშვებს. ეს ის გარემოა, რომელშიც გავიზარდე და სოციალიზირება მოვახდინე. ჩემი ერთ-ერთი საყვარელი ფილმები – საბჭოთა ფილმებია: ტარკოვსკის, შუკშინის, მი-

ტას, რიაზანოვის, ჩუხრაის და სხვა რეჟისორების. აგრეთვე ქართული სურათები. 70-80-იან წლებში ძალიან ბევრ საბჭოთა ფილმს ვუყურებდი. შემდეგ პოტსდამის კინოსკოლაში ხუთი წელი რეჟისურას ვსწავლობდი. როდესაც ის 1991 წელს დავამთავრე, არ იყო სხვა სკოლა, სადაც შემეძლო წასვლა სწავლის გასაგრძელებლად. ყველაფერი ეს ერთმანეთს დაემთხვა – ჩემი სწავლის დამთავრებაც, ბერლინის კედლის დაცემაც, რაც ჩემი ქვეყნის – გდრ-ის გაქრობას ნიშნავდა.

პოტსდამ-ბაბელსბერგის სკოლაში სწავლა ძალიან ტრადიციული იყო. ჩვენ ვსწავლობდით კინოს შექმნის კლასიკურ მეთოდებს. ეს დამეხმარა შევსულიყავი კინოინდუსტრიაში. მეორე მხრივ ძალიან გვაკლდა რაღაც პროვოკაციები.

ანდრეას დრეზენი

სკოლაში არავინ გვაქეზებდა მოგვესინჯა რაღაც ახალი, არაჩვეულებრივი. ჩვენ კარგად ვფლობდით პრაქტიკულ ჩვევებს, მაგრამ გვაკლდა ექსპერიმენტატორული სითამამე, კინოენის ახალი საშუალებების ფლობის თავისუფლება. თუმცა, ვიმეორებ, ჩვენ ძალიან კარგი განათლება მივიღეთ. განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა ჩემთვის სწორედ ის,

რაც მე არც ისე მომწონდა: როდესაც კინოსკოლაში შევედით, მაშინვე გვითხრეს, რომ პირველი წელიწადნახევარი ჩვენ მხოლოდ დოკუმენტურ კინოს გადავიღებთ. მე კი მინდოდა მხატვრული ფილმების გადაღება. მინდოდა მემუშავა მსახიობებთან, დამეწერა სცენარები, ასე რომ ამ ახალი ამბის შემდეგ რაღაცნაირად გუნება წამიხდა. მაგრამ ჩვენ ასევე გვითხრეს, რომ, ვიდრე სცენარის დასაწერად დაჯდებით, უნდა წახვიდეთ და ნახოთ, როგორ ხდება რეალურ ცხოვრებაში ყველაფერი ის, რის შესახებაც გსურთ მოუთხროთ მაყურებელს. ანუ ჯერ უნდა გაგვეცნო ნამდვილი, ჭეშმარიტი სამყარო, რომ შემდეგ ის აგვესახა. და ეს არის ის, რაც ჩემთვის დღემდე რჩება მნიშვნელოვნად.

საბოლოოდ ძალიან შემიყვარდა დოკუმენტური კინო და დღემდე ზოგჯერ ამ ჟანრის ფილმებსაც ვიღებ. გარდა ამისა, ვიყენებ, შეიძლება ითქვას, დოკუმენტურ მეთოდს რაღაც გაგებით, მხატვრულ სურათებზე მუშაობისას. პროექტზე მუშაობას ყოველთვის ვიწყებ გარემოს ძალიან დაწვრილებითი შესწავლით. და ყოველთვის ჯერ ვაკვირდები, როგორ ვითარდებიან რეალობაში მსგავსი სიტუაციები. მივხვდი, რომ ასეთი მიდგომით ჩვენ უამრავი რაოდენობის „საჩუქრებს“ ვღებულობთ. ცხოვრებაში ისეთ რაღაცებს ვხვდებით, რომლებსაც ადამიანი ვერ მოიგონებს მაგიდასთან ჯდომით. ასე რომ, მე ვთვლი, კინოსკოლაში სწავლების პირველმა წელიწადნახევარმა ძალიან ბევრი მომცა.

განათლების მიღების შემდეგ, ათი წელი გერმანიაში ვიღებდი: საბედნიეროდ, მქონდა ასეთი შესაძლებლობა, ბევრი ჩემი კოლეგისთვის კი ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ჩემს პირველ ფილმზე მუშაობა მაშინვე სკოლის შემდეგ დავიწყე. ის არცთუ ისე წარმატებული აღმოჩნდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, კინოინდუსტრიის ბევრი წარმომადგენელის ყურადღება მიიპყრო. ეს დამეხმარა და შემდეგ უკვე შემეძლო მუშაობა გამეგრძელებინა ტელევიზიაში. ასე რომ შემდეგი დაახლოებით ათი წელი ფილმებს ვიღებდი ტელევიზიასთან თანამშრომლობით. მაგრამ შემიძლია ვთქვა, რომ არ მაქვს ნამუშევრები, რომლებზეც შემდეგ სინანული განმეცადოს: ყოველთვის ვაკეთებდი მათ დიდი ხალისით და ბევრი რამ

ვისწავლე. და მაინც არ ვიყავი მთლად კმაყოფილი, პირველ რიგში ჩემი თავით. მეგონა, რომ ჩემი ფილმები მეტისმეტად აშკარაა, წინასწარ ადვილად გამოსაცნობი, არასაკმარისად გამბედავი. ყველაფერი ვიცოდი წინასწარ. რა თქმა უნდა, კინოინდუსტრიის უზარმაზარი საწარმოო მანქანა ჩემში შიშს აღძრავდა, და ყოველთვის ვცდილობდი, შემედგინა გადაღებების ძალიან ზუსტი და დაწვრილებითი გეგმა, დასაწყისიდანვე დამედგინა, რა და როდის უნდა გაკეთებულიყო. ვაკეთებდი დაწვრილებით კადრირებებს, „სთორიბორდებს“ (ნახატების თანმიმდევრობა), ზუსტად ვიცოდი, სად უნდა მდგარიყო კამერა და რამდენ ხანს შეჩერდებოდა ის ამა თუ იმ პერსონაჟზე. პრინციპში, ეს არც ისე ცუდია. მაგრამ ცუდია, როდესაც რეჟისორი გამუდმებით ეჭიდება ამ მეთოდს. ასეთ შეთხვევაში, გადასაღები მოედანი უკვე აღარაა ის კრეატიული სივრცე, სადაც რაღაც მოულოდნელობები ხდება.

ჩემი შეშფოთება და საკუთარი თავით დაუკმაყოფილებლობა ძლიერდებოდა. ჩვენს პროფესიაში ხშირად გვაქვს საქმე სხვადასხვა სახის შიშებთან. ჩვენ ხშირად ვმუშაობთ, როგორც მე ვამბობ, სხვისი მოლოდინებით, ჩვენ ხომ ფულს სხვა ადამიანებისგან ვიღებთ, ასე რომ უძილო ღამეები – გარდაუვალობაა, რომელიც რეჟისორს უდარაჯებს. ჩვენ გვინდა, რომ ყველას უხაროდეს ის, რაც გამოგვივიდა, რომ მზა სურათმა იმედი არ გაუცრუოს იმათ, ვინც ჩვენ, ავტორებს, გვენდო. ამიტომ, ვისწრაფი რა, რაც შეიძლება ნაკლები შეცდომა დავუშვა, მუშაობის დაწყების წინ ყველა სურათზე ძალიან გულდასმით ვემზადები. მეორე მხრივ, სწორედ ამაში მდგომარეობს საშიშროება. როდესაც ასე სერიოზულად ემზადები, ცდილობ ყველაფერი გაიაზრო და გაითვალისწინო, თავად გადასაღები მოედანი ხდება უსიცოცხლო.

შედეგად მივხვდი, რომ მინდოდა მუშაობის პრინციპის შეცვლა. 90-იანი წლების ბოლოს გადავიღე სურათი „ღამის აჩრდილები“, სადაც მოვსინჯე, სხვანაირად მემუშავა მსახიობებთან. განათება სურათში იყო თავისუფალი, არამკაფიო, ჩვენ არ ვიყენებდით კამერას შტატივზე ან რელსებზე – მას მხარზე ვატარებდით. კამერა მისდევდა მსახიობებს და არა მსახიობები კამერას. ჩვენ ვცდილობდით სცენა მთლიანად

გაგვეთამაშა და არა ცალკეული ფრაგმენტებით. ვცდილობდი არ მიმეცა მსახიობებისთვის მკაფიო მითითებები იმის თაობაზე, სად უნდა მდგარიყვნენ, საითკენ შეიძლება წასვლა, საითკენ არ შეიძლება, საითკენ შეიძლება მიბრუნება, საითკენ – არა. მინდოდა, რომ მსახიობებს თამაშის დროს თავი თავისუფლად ეგრძნოთ. ტექნიკა ხომ იმისთვისაა საჭირო, რომ მსახიობებს დაეხმაროს და სრულებითაც არა პირიქით. ეს იყო ჩემი პირველი პატარა ნაბიჯი თავისუფლებისკენ. ამ მეთოდიკის განვითარება განვაგრძე ორ მომდევნო სურათში. და ბოლოს გადავწყვიტე გადამეღო მთლიანად იმპროვიზებული ფილმი, საერთოდ სცენარის გარეშე, მხოლოდ სცენების მცირე მონახაზებით. ამგვარი მიდგომით უკვე სამი ფილმი გადავიღე.

„ღამის აჩრდილები“

– რა დრო გავიდა მას შემდეგ, ვიდრე ასეთი ხერხით დაიწყებდით გადაღებას?

ანდრეას დრეზენი. სწავლების წლების გათვალისწინებით კლასიკური ხერხით თხუთმეტ წლამდე ვიღებდი. ამჟამად ჩვენ ზოგჯერ ამ ხერხსაც ვიყენებთ, რადგანაც ყველა ისტორიას ვერ მოყვები იმპროვიზაციით. არის ისტორიები, რომლებიც უბრალოდ სხვაგვარად მუშაობენ და მათი გადაღებაც სხვაგვარადაა საჭირო. იმპროვიზაციისთვის საჭიროა უკიდურესად მოკლე დისტანციის დამყარება რეალურ სამყაროსთან,

ყოველდღიურობასთან. მსახიობები ძალიან ახლოს უნდა იცნობდნენ იმ მასალას, რომელიც მათ უნდა განასახიერონ ეკრანზე. და საჭიროა გახსოვდეს, რომ ასეთი სამუშაო შესაძლებელია მხოლოდ ძალიან მცირე გუნდით. მოგიყვებით. როგორ ხდებოდა ყველაფერი ფილმის „გაჩერება გადასარბენზე“ გადაღებების დროს. ჩვენი ჯგუფი შედგებოდა სულ შვიდი ადამიანისგან. ჩვენ მაქსიმალურად გავამარტივეთ წარმოების პროცესი, მინიმუმამდე დავიყვანეთ კამერებისა და სხვა დანარჩენის განლაგებასთან დაკავშირებული ტექნიკური ამოცანები. მინდოდა, რომ საქმის მთელ ტექნიკურ მხარეს მსახიობებზე ემუშავა, რათა მათ კომფორტულად ეგრძნოთ თავი გადაღებებზე. რაც უფრო დიდია გუნდი, მით უფრო მეტჯერ გიწევს ისეთ ორგანიზაციულ საკითხებში ჩაღრმავება, როგორებიცაა „მანქანის დასაყენებელი რამდენი ადგილია საჭირო, როგორ მომზადდეს სადილი, სად დაიდგას ტუალეტები“ და ა.შ. ეს გაცლის ძალებს, დროს და ხელს გიშლის შემოქმედებაში. გინდა კი, რომ ენერგია მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანზე – ფილმზე მიმართო. შევეცადე წარმომედგინა, რამდენად იყო შესაძლებელი გადამღები ჯგუფის შემცირება, რომ სურათი ნორმალურად გადაგვეღო.

„გაჩერება გადასარბენზე“

საბოლოოდ დავრჩით ოპერატორი, ხმის ოპერატორი, დეკორატორი, კოსტიუმერი, მემონტაჟე, პროდუსერი და რეჟისორი. არავითარი ასისტენტები, გრიმიორები, გამნათებლები, მომსახურე პერსონალი, ყველა „ზედმეტი“ ადამიანი მოვაშორეთ ჯგუფს.

რა თქმა უნდა, მუშაობის ასეთი მეთოდი ძლიერ განსხვავდება კლასიკურისგან. როგორც წესი, თქვენ გაქვთ სცენარი. ზოგჯერ ცდილობთ ისე გააკეთოთ, რომ კამერის წინ გათამაშებული შეესაბამებოდეს იმას, რაც სცენარში წერია. თუ წერია, რომ სცენა ღამე ხდება, წვიმაში, მაშასადამე, თქვენ უნდა გადაიღოთ ღამე და მოაწყოთ წვიმა. წვიმა კი რომ მოაწყოთ, საჭიროა რთული და ვეებერთელა კონსტრუქციები შტატივებზე; თუ ღამე ვიღებთ, საჭიროა სპეციალური განათება. ამასთან დაკავებულია ადამიანების დიდი რაოდენობა, და ყველაზეა ფიქრი საჭირო, ყველას უნდა მიაქციო ყურადღება. ჩვენ მიერ არჩეული მეთოდი სრულიად სხვაა. ჩვენ ვიღებთ იქიდან გამომდინარე, რაც გაგვაჩნია მოცემულ მომენტში. ჩვენ არ ვქმნით წვიმას, არ ვქმნით ხელოვნურ თოვლს. მაგრამ თუ ქუჩაში იწყებოდა წვიმა ან თოვა, ვფიქრობდით, რომელი სცენის გადაღება შეგვეძლო. ჩვენ ძალიან ნაკლებად ვერევით გარე ვითარებებში გადაღებების დროს.

– თქვენ იღებდით ციფრულ კამერაზე?

– ჩვენ ვხმარობდით ციფრულ კამერას, მაგრამ პროფესიულსაც კი არა, არამედ, უფრო ნახევრადპროფესიულს. ოპერატორი ასისტენტების გარეშე მუშაობდა, ამიტომ არავის შეეძლო დახმარებოდა კამერების დადგმაში. ხშირად მას მე ან ხმის ოპერატორი ვეხმარებოდით. გუნდის თითოეული წევრი მრავალ ფუნქციას ასრულებდა. ზოგჯერ დრო არ გვქონდა, განათება დაგვეყენებინა და დამატებითი განათების გარეშე ვმუშაობდით. რა თქმა უნდა, ეს ტექნიკური კომპრომისია, მაგრამ სანაცვლოდ ჩვენ ძალიან ბევრი რამ მივიღეთ. მაგალითად, გადაღების პროცესის ინტიმურობა. როგორც წესი, გადაღების დროს მოედანზე სამნი ვიმყოფებით: ოპერატორი, მე მიკროფონით და ხმის ოპერატორი. და კიდევ ვინმე სამონტაჟო დაფით (Clap). მსახიობებისთვის ეს ძალიან კარგია – ისინი თავს გრძნობენ მსუბუქად, მოდუნებულად, მშვიდად.

მათ გარშემო არ დგას ხალხის ბრბო. ეს მართლაც ძალიან ინტიმური პროცესია. ამასთანავე გაცილებით ადვილია შეცდომის დაშვება. მაგრამ ჩვენ გვჭირდება მივცეთ თავს ამ შეცდომების დაშვების უფლება, ისინიც ხომ ჩვენი სამუშაოს ნაწილია, ჩვენ არ უნდა გვეშინოდეს მათი. შეიძლება მერე მოსინჯო ყველაფრის რაღაც სხვაგვარად გაკეთება. მთელი გუნდით ჩვენ ერთად ვეძებთ რაღაც სხვაგვარ მისაღებ გადაწყვეტილებებს, გამომხატველობით საშუალებებს. და ჩვენ ამისთვის ბევრი დრო გვაქვს, ვინაიდან ასეთი გადაღებები პრაქტიკულად არაფერი ღირს და ფილმი ძალიან იაფი ჯდება. არ არის არანაირი პროფკავშირი, რომელიც გვეუბნება, როდის უნდა გავაკეთოთ შესვენებები, – ვჩერდებით, როცა ჩვენ გვინდა. აგრეთვე არ გვაქვს გადაღებების გეგმაც მისი კლასიკური გაგებით. ჩვენ ვხვდებით დილით და ვფიქრობთ, რომელი სცენით აჯობებს დაწყება. შემდეგ მივდივართ გადასაღებ მოედანზე და ვცდილობთ გადავიღოთ. თანდათან ცხადი ხდება, დღეს როგორ უნდა ვიმუშაოთ, როგორ გადავიღოთ ესა თუ ის სცენა. სინამდვილეში ჩვენი გუნდი იტალიურ ოჯახს ჰგავს. ჩვენ გვაქვს სპეციალური ადგილი დასვენებისთვის, იქ დგას დიდი მაგიდა. ჩვენი პროდუსერი – ჩინებული მზარეულია, ის ამზადებს კერძებს მთელი ჯგუფისთვის. ჩვენ ვსადილობთ, ვსვამთ, ვკამათობთ, ვმსჯელობთ. ჩვენ უბრალოდ ერთად ვცხოვრობთ და მშვენივრად ვატარებთ დროს. შედეგად კი, თუ ყველაფერი კარგად აეწყო, კარგი ფილმი გამოდის.

– აკეთებთ თუ არა საერთოდ სიუჟეტის რაღაც მონაზაზებს? მოიაზრებთ თუ არა რაღაცნაირად მაინც ფინალს?

– ყველაფერი დამოკიდებულია ისტორიაზე. ბუნებრივია, ჩვენ არ ვიწყებთ ცარიელი ადგილიდან. ფრანსუა ტრიუფომ თქვა ერთხელ, რომ იმპროვიზაცია – იმათთვისაა, ვისაც არ უყვარს მომზადება. მაგრამ სინამდვილეში ჩვენ დიდი ხნით ადრე ვიწყებთ გადაღებებისთვის მზადებას. რა თქმა უნდა, დიდი ხნით ადრე გვაქვს სიუჟეტის იდეა. უკანასკნელი ფილმისთვისაც გვქონდა იდეა: გვინდოდა გვეჩვენებინა რაღაც სხვა სახის სიკვდილი, კვდომის სხვა პროცესი. მეჩვენებოდა, რომ ამ თემაზე გადაღებული ბევრი ფილმი – კითჩური ან

ზედმეტად სანტიმენტალური, ზოგჯერ თემიდან გადაუხვევს. ხშირად ვხედავთ, როგორ შეიტყობს გმირი სასიკვდილო დიაგნოზის შესახებ და შემდეგ გადაწყვიტავს, მაგალითად, წავიდეს მოგზაურობაში, ჩაებას რაღაც ყალთაბანდობაში და ა.შ. მეჩვენება, რომ ამ სიუჟეტებში რაღაც ისე არაა. სიკვდილი – მნიშვნელოვანი ეგზისტენციური თემაა. გამიჩნდა იდეა, გადავიღო ფილმი იმის შესახებ, რას ნიშნავს მოკვდე ოჯახურ წრეში. ჩვენ გუნდში იყვნენ ადამიანები, რომლებსაც ჰქონდათ ამგვარი სამწუხარო გამოცდილება, – ისინი კარგავდნენ მშობლებს ან უახლოეს მეგობრებს. ჯგუფში ბევრს ვსაუბრობდით ყველაფერ ამაზე, განვიხილავდით სხვადასხვა ასპექტს და წვრილმანს. ასე იბადებოდა სიუჟეტი. მივხვდით, რომ ძალიან გვინდოდა ამ სურათის გადაღება, რომ ის ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია. სინამდვილეში მთელი კინოწარმოება თავისი არსით სულიერი რამაა. ფული – არ არის მთავარი. რა თქმა უნდა, ის საჭიროა ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, მაგრამ ფილმის გადაღება რომ დაიწყო, რაღაც უნდა მოხდეს სულში.

ანდრეას დრეზენი

„გაჩერება გადასარბენზე“

ჩვეულებრივ, ფილმის წარმოება ორ წლამდე გრძელდება. მე ვხვდებოდი სხვადასხვა ადამიანს – დრამატურგებს, ექიმებს, მათ, ვინც დაკარგა თავისი ნათესავები და ახლობლები. ჩვენ თითქოს დიდ ჭურჭელს ვავსებდით სხვადასხვა ისტორიით და ბოლოს და ბოლოს საკმაოდ დიდი მოცულობის მასალა შევაგროვეთ. თემის კვლევის რომელიღაც ეტაპზე დავიწყეთ მსახიობების მოწვევა, თუმცა იმ მომენტში ჯერ კიდევ ზუსტად არ ვიცოდი, როგორ განვითარდებოდა ისტორია. ვიცოდი მხოლოდ, რომ თხრობის ცენტრში იქნებოდა ოჯახი – საჭირო იყო მოგვეძებნა მსახიობები მამის, დედის როლებზე. მე ჯერ ისიც კი არ ვიცოდი, გმირებიდან რომელი მოკვდებოდა. დავუძახე ორ მსახიობს, რომლებსაც ძალიან დიდ პატივს ვცემ და შევთავაზე მათ ჩემთან ერთად მოეხდინათ ეს მოგზაურობა. ისინი თითქმის მაშინვე დამთანხმდნენ და შემდეგ უკვე ერთად გავაგრძელეთ მუშაობა, დავიწყეთ კონკრეტული პერსონაჟების ხასიათების დამუშავება. დავიწყეთ ფიქრი იმაზე, თუ ვინ არიან ეს ადამიანები, რას საქმიანობენ, როგორი ურთიერთობა აქვთ მათ ოჯახში, როგორ რეაგირებენ ამა თუ იმ მოვლენაზე. მსახიობები თავისუფლები იყვნენ, მათ შეეძლოთ მნიშვნელოვანწილად მოეხდინათ გავლენა თავის გმირებზე, განესაზღვრათ, როგორები იქნებოდნენ ისინი. შემსრულებლები პერსონაჟებს ჩემთან ერთად აგებდნენ. და

სწორედ მაშინ, ერთად გადავწყვიტეთ, ვინ უნდა მომკვდარიყო ფილმში. მომზადების პროცესი საკმაოდ საკირკიტო იყო და გადაღებებამდე დიდი ხნით ადრე დაიწყო.

– მაინტერესებს, რამდენს უხდით მსახიობებს?

– ასეთ სურათებში არ შეგვიძლია ბევრი გადავუხადოთ მსახიობებს. ეს მცირებიუჯეტიანი კინოა, მისი წარმოება დაახლოებით ერთი მილიონი ევრო ჯდება. ყველას, ვინც ფილმის შექმნაში მონაწილეობს, უხდიან, მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, არ არის ზეციური ჰონორარები.

„გაჩერება გადასარბენზე“

– თქვენთან ხშირად ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობენ, ისინი ფილმიდან ფილმში გადადიან: შტეფი კიუნერტი, რომელმაც ამ ფილმშიც ითამაშა, აქსელ პრალი. რა არის თქვენთვის იდეალური მსახიობი? რას ეძებთ მსახიობში? ნიჭს, პიროვნებას, თანამოაზრეს? რატომ მუშაობთ რომელიღაც ადამიანებთან მრავალი წლის განმავლობაში?

ანდრეას დრეზენი. ჩემთვის ყველაზე მთავარი მსახიობში – მისი ადამიანური ღირსებებია. ჩემთვის არც ისე მნიშვნელოვანია, რომელი სკოლა დაამთავრა მან და როგორ სამსახიობო ტექნიკას ფლობს. მასში უნდა იყოს მზადყოფნა გაუდგეს ერთობლივი თავგადასავლის გზას, ჩემთან ერთად შევიდეს ბნელ ოთახში, სადაც ზუსტად არ იცი, საით წახვიდე და რას

შეიძლება მასში წააწყდე. მნიშვნელოვანია, ენდობოდეთ ერთმანეთს, არ იყოთ ამაყი, ქედმაღალი. იყოთ გახსნილი. მე ხშირად ვმუშაობ უცნობ მსახიობებთან. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისეთი ფილმებისთვის, რომლებიც აგებულია, ფაქტობრივად, დოკუმენტურ მასალაზე, ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობმა თავისი პოპულარობით არ დაჩრდილოს ფილმი, რომ მაყურებელმა დაინახოს პერსონაჟი და არა მსახიობი, რომელიც მას განასახიერებს, რომ არ იფიქრონ: აი განთქმული მსახიობი, რომელიც კიბოსგან მომაკვდავ ადამიანს თამაშობს. ამან შეიძლება ძალიან შეუშალოს ხელი სურათს. ამიტომ ვცდილობ ვიმუშაო მსახიობებთან, რომლებიც უცნობები არიან ფართო მაყურებლისთვის. მაგალითად, აქსელ პრალი, რომელთანაც არაერთხელ მითანამშრომლია, – საკმაოდ ცნობილი მსახიობია გერმანიაში და ყოველ ჯერზე სულ უფრო მიძნელდება მასთან მუშაობა. პირველ რიგში, ყველა უკვე მასში სახელგანთქმულ პიროვნებას ხედავს.

– დიალოგების ტექსტიც არ იწერება? თქვენ უბრალოდ რაღაც ჩარჩოებს აძლევთ და შემდეგ მსახიობები იმპროვიზებულად ასრულებენ? თუ არის მზოლოდ მოცემული თემა?

– პრინციპში, არის საკმარისად მკაფიო გეგმა, რადგანაც გადაღებების დაწყებამდე ჩვენ უკვე ბევრი ვიფიქრეთ ფილმზე, იმის შესახებ, როგორ ვიმუშავებთ. და, როგორც წესი, ჩვენ ვიცით, რით დამთავრდება ის. ჩვენ მივდივართ გადასაღებ მოედანზე რაღაც მზა სიტუაციით, რომლის გათამაშებაც გვინდა. მაგრამ არ გვაქვს გაწერილი დიალოგები. ჩვენ ვიწყებთ სიტუაციის ამოძრავებას. არ ვაკეთებთ არანაირ სინჯებს პირველ დუბლამდე, უბრალოდ მაშინვე ვიწყებთ გადაღებას. ის, რაც ხდება შემდეგ, ხშირად ყველას გაოცებას იწვევს. ამიტომ წინასწარ არც ოპერატორმა, არც მე, თვით მსახიობებმაც კი, არ ვიცით, როგორი იქნება შედეგი. და ჩვენ ყველა ერთმანეთს ვაოცებთ. პირველი გადაღებული სცენები ყოველთვის საკმაოდ ქაოტური და, როგორც წესი, ძალიან გრძელია. ვინაიდან დასაწყისში ჯერ კიდევ არ გვაქვს თავში არანაირი დრამატურგიული სტრუქტურა. ერთხელ სცენის პირველი ვერსია გადავიღეთ, რომელიც ორმოც წუთს გრძელდებოდა. მაგრამ ამის შემდეგ იწყება, არსებითად, ნამ-

დვილი მუშაობა. კერძოდ, მუშაობას ვიწყებ როგორც რეჟისორი. უნდა დავახარისხო მიღებული მასალა, ამ მომენტში უკვე უნდა მიხვდე, რა არის მნიშვნელოვანი და რა არა, უნდა გაცხრილო მასალა უხეირო ფრაგმენტებისგან. შემდეგ იწყება უფრო მეტად სტრუქტურირებული მუშაობა. და ჩნდება დიალოგი, რომელსაც შემდეგ ვიმეორებთ. ანუ ძალიან თავისუფლად გაცვლილი რეპლიკებიდან მუშაობის პროცესში იბადება სტრუქტურირებული თხრობა. შედეგად ვღებულობთ რაღაც ნარევს – აქ არის იმპროვიზაციაც და ისიც, რაც მისგან აღმოცენდება დამუშავების, სპონტანურად წარმოშობილი პირველსაწყისი მასალის გაფორმების პროცესში.

– ხდება ხოლმე ისე, რომ არ გამოგდით? რომ შედეგად დიალოგები დაიგვანება იქამდე, რასაც ჩვენ ვეძახით "წყალს", ცარიელ ლაყბობას, რომელიც არანაირად შეესაბამება თავდაპირველ ჩანაფიქრს? და თუ ეს ასეა, როგორ პოულობთ შემდეგ აუცილებლად საჭირო სტრუქტურას?

– ხშირად მსახიობებს, რომლებიც მკაფიო სცენარის გარეშე მუშაობენ, სურვილი უჩნდებათ, ძალიან ბევრი ილაპარაკონ. გამოდის წარმოუდგენლად გრძელი დიალოგები. მსახიობები იმას ლაპარაკობენ, რასაც თვითონ ფიქრობენ, ან იმას, რასაც, მათი აზრით, უნდა ფიქრობდეს პერსონაჟი. წარმოიშვება რაღაც სუბტექსტი, რომელიც ისტორიას გაცილებით ნაკლებად საინტერესოს ხდის. მე ვენდობი ჩემს მსახიობებს, მაგრამ თუ უცებ ვხედავ, რომ სიუჟეტს გვერდს უვლიან, ვცდილობ წარვმართო ისინი საჭირო კალაპოტში. თუ ადამიანები გამუდმებით ლაპარაკობენ, ეს არაბუნებრივად გამოიყურება. და გადასაღებ მოედანზე ვცდილობ შევამცირო მეტისმეტად გრძელი დიალოგები. როგორც წესი, ჩვენ ვპოულობთ რაღაც ოპტიმალურ გადაწყვეტილებებს. რა თქმა უნდა, მაშინვე არა, ეს შეიძლება მოხდეს სცენის გადაღებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. ზოგჯერ, ვგრძნობთ რა, რომ რაღაც ისე არაა ამა თუ იმ სცენასთან დაკავშირებით, ვწყვეტთ გადაღებას და გადავდივართ სხვა სცენაზე. რამდენადაც ცოტანი ვართ, ეს არ ქმნის არავითარ ეკონომიურ პრობლემას. ჩვენ შეგვიძლია მშვიდად ვთქვათ: „დავტოვოთ ეს ასე, დავბრუნდებით იმავე ადგილზე ორი კვირის შემდეგ".

ამის გამო ფილმი არ გახდება უფრო ძვირი. მუშაობის ამგვარი მეთოდი ძალიან მოხერხებულია, ვინაიდან არ გვიწევს ეჭვის შეტანა თითოეულ ჩვენს ნაბიჯში.

ანდრეას დრეზენი

– ნახულობთ თუ არა მაშინვე გადაღებულ მასალას? ზოგიერთი რეჟისორი, მაგალითად ლეო კარაქში, პრინციპულად არ აკეთებს ამას.

–დიახ, რა თქმა უნდა, ვნახულობ. ამაზეა დამოკიდებული მონტაჟი. როგორც წესი, მასალას ვნახულობ არა მაშინვე, არამედ გადაღებიდან რაღაც დროის გასვლის შემდეგ. და ჩვეულებრივ ეს არც ისე სასიამოვნო პროცესია. ყველაფერი ძალიან დაუხვეწავად და უბადრუკად გამოიყურება. ასე რომ გამუდმებით მიწევს ამ სამუშაოს გადადება. ჩვეულებრივ პირველი ჩვენების შემდეგ აზრს მემონტაჟეს ვეკითხები, მე ვენდობი მის შეფასებებს. ის – ფილმის პირველი მაყურებელია. ზოგჯერ მას ყველაფერი მოსწონს, ზოგჯერ ამბობს, რომ რაღაცის გაკეთება სხვანაირად შეიძლებოდა. და ეს ჩემთვის ნიშნის მოცემაა. მე იქვე ხელახლა ვნახულობ ეპიზოდს.

ზოგჯერ მესმის, რომ მოგვიწევს სცენის ხელმეორედ გადაღება. ჩვეულებრივ ამას გამოსასვლელ დღეებში ვაკეთებ. სიმარტოვეში უფრო მშვიდად ვუყურებ მასალას. შეუძლებელია მაშინვე ისე დაამონტაჟო, რომ ადამიანები მიხვდნენ, რისი თქმა მინდოდა, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ყველაფერი ეს ჩანაფიქრით. ასე რომ ეს ჩვენებები ყოველთვის ძალიან რთული პროცესია.

– გაქვთ თუ არა საერთოდ ცნება „გადაღების პერიოდი“? მისდევთ რაღაც დროის ჩარჩოებს?

– დიახ, ჩვენ დასაწყისშივე დავთქვამთ დროს, რომლის განმავლობაშიც ვგეგმავთ ფილმის გადაღებას. როგორც წესი, ვახერხებთ, გადაღების პერიოდი ჩავტიოთ ორ-სამ თვეში, ზოგჯერ კი ნაკლებშიც. თუ დროში ვერ ვეტევით, ჩვენ კვლავ ვმსჯელობთ, როდის გადავიღებთ იმას, რაც ვერ მოვასწარით. როდესაც გუნდი ასეთი პატარაა, ყველაფერი გაცილებით სწრაფად და იოლად ხდება. დიდი გუნდით ხშირად ძალიან ბევრი დრო იხარჯება ფუჭად, რაღაც წვრილმან უწესრიგობებზე.

– იმპროვიზაციასთან დაკავშირებით ასეთი შეკითხვა მაქვს – ისე თუ ხდება, რომ მსახიობს თავისი გმირი გადაჰყავს საკუთარ ცხოვრებისეულ სივრცეში? აუცილებელია თუ არა ეს? მას ხომ მუდამ უწევს იმყოფებოდეს ფანტაზიისა და რეალობის ზღარზე.

– ჩვეულებრივ აუცილებლობა ამაში არ არის. ფილმის გადაღება – ეს მუშაობაა. მასში პაუზებიც ხდება. არის განსაკუთრებული გადაღების დღეები, როდესაც მსახიობებს უწევთ განსაკუთრებულად ძლიერი კონცენტრირება. და რთულ სცენებს შორის შესვენებებზე ვცდილობ უზრუნველყო მათთვის სრული სიმშვიდე, მყუდროება, რომ შემსრულებელს, სხვა რამეზე ყურადღების გადატანის გარეშე, შეეძლოს კონცენტრირება სიტუაციაზე, რომელშიც მას შემდეგ სცენაში მოუწევს ცხოვრება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამან შეიძლება ხელი ძალიან შეგიშალოს. პრინციპში, არ ვარ იმის წინააღმდეგი, რომ მსახიობები შესვენების დროს მხიარულობდნენ და ერთობოდნენ, რადგანაც ეს დაძაბულობას ხსნის. ვიცი, რომ მსახიობები ხშირად მოდიან გადაღების მოედანზე უამრავი სხვადასხვა შიშით. მეც ბევრი მაქვს. ჩემი ამოცანაა –

მოვხსნა ეს შიშები, რომ ადამიანები თავს მშვიდად, თავისუფლად გრძნობდნენ. ნაწილობრივ ჩემი სამუშაო ფსიქოლოგის სამუშაოს ენათესავება. ზოგჯერ შემიძლია ვინმესთან გავიხუმრო, რომ დავამშვიდო, ზოგჯერ საჭიროა ვიღაცას ხელი გადახვიო, როგორღაც გაამხნევო, დაეხმარო. მე უნდა ვხედავდე, რა სჭირდებათ ადამიანებს გადაღების მოედანზე. მაგალითად, იმ დღეს, როდესაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვან, სერიოზულ სცენას ვიღებთ, არასდროს მივდივარ მსახიობთან, რომ ვუთხრა მას ეს. პირიქით, ვცდილობ განვმუხტო მდგომარეობა, ვიხუმრო ამის შესახებ, წავითამაშო ამით, რომ მოვხსნა დაძაბულობა, გავტეხო პირველი ყინული, მოვაგვარო რაღაც წვრილმანები, მათთან ერთად ვიმხიარულო – მოკლედ, სიმსუბუქე შევიტანო მუშაობის პროცესში, ვინმეს რომ არ უმძიმდეს პასუხისმგებლობის ტვირთის ზიდვა სცენის წინ, რომლის გადაღებაც გველის. ვთვლი, რომ ძალიან მნიშვნელოვანია მოედანზე სიმსუბუქის ატმოსფეროს შენარჩუნება.

– თქვენ მუშაობთ სცენარის გარეშე, იწვევთ უცნობ მსახიობებს. როგორ შოულობენ პროდუსერები ფულს თქვენი სურათების წარმოებისთვის?

– კარგი კითხვაა. როდესაც ათი წლის წინ ამ მეთოდით დავიწყეთ მუშაობა, ფინანსირება დიდ პრობლემას წარმოადგენდა: ბუნებრივია, რომ გერმანიაში ძალიან ძნელია ფულის მიღება ფილმის წარმოებისთვის, რომელსაც არ აქვს სცენარი. მაგრამ, საბედნიეროდ, მე და ჩემს პროდუსერს საკუთარი ფული გვქონდა. ჩემმა წინა ფილმმა „ღამის აჩრდილები“ მიიღო პრიზი – ჩვენ 800 000 მარკა მოგვცეს შემდეგი ფილმის წარმოებისთვის. ამ ფულით სურათს ვერ გადაიღებდი, მაგრამ სტარტისთვის ცუდი არ იყო. ჩვენ გადავწყვიტეთ, გაგვეკეთებინა ის, რასაც ადრე ვერ შევძლებდით და ამგვარად განგვეხორციელებინა ჩვენი ოცნება. ჩვენ გამოვიყენეთ ეს ფული, რომ გადაგვეღო ფილმი სცენარის გარეშე. ჩვენთვის მაშინ ეს იყო ექსპერიმენტი. საოცარია, მაგრამ ფილმს – „გრილბარი „შუაგზაზე“ - ჰქონდა წარმატება და პოპულარული იყო. მან პრიზი მიიღო ბერლინალეზე, ის ნახევარმა მილიონმა მაყურებელმა ნახა. ამის შემდეგ ბევრმა ჩემმა კოლეგამაც

დაიწყო ექსპერიმენტული კინოს გადაღება: მუშაობა ციფრული კამერებით, პატარა გადამღები ჯგუფით. „გრილ-ბარმა...“ ჩემთვის მრავალი პერსპექტივა გააჩინა. პროდუსერებმა და კინოკომპანიებმა დაინახეს, რომ კარგი ფილმების გადაღება სცენარების გარეშეც შეიძლება. ამან შემდგომში შანსი მოგვცა, მიგველო ფული ჩვენი ფილმების წარმოებისთვის. ბევრს, ვინც თანახმაა კინო დააფინანსოს, ახლა ესმის, რომ ასეთმა მეთოდმაც შეიძლება იმუშაოს. ჩვენ უბრალოდ მივდიოდით ადამიანებთან, დაწვრილებით აღვუწერდით პროექტს, ვუყვებოდით ჩვენი იდეების შესახებ. და, მადლობა ღმერთს, ფულს გვაძლევდნენ: აი უკვე ორი ფილმის გადაღება შევძელით.

„ღამის აჩრდილები“

– მინდა გავიხსენო ფილმიდან „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“ მიღებული ჩემი შეგრძნებები. ფილმი ათ წელზე მეტი ხნის წინაა გადაღებული. ის გადაღებული იყო ციფრულ კამერაზე, შეიძლება, ანალოგურზეც, მაგრამ გამოსახულება მომეჩვენა ძალიან უხეში და დაუხვეწავი, ეს იყო ნამდვილი ვიდეოგამოსახულება, რომელიც მაშინ ითვლებოდა კინოში. ის ჩნდებოდა „დოგმის“ ნამუშევრებში და იმ დროს მაინც კიდევ ჭრიდა თვალს. თქვენი ფილმის შუაგულში სასიყვარულო სამკუთხედია, ერთგვარი მომხიბვლელი ტრავიკომედია. რაღაც მომენტში ერთ-ერთი გმირი ქალი იწყებდა ლაპარაკს თავის შესახებ პირდაპირ კამერაში – დოკუმენტური ხერხი, თითქოს არ ახალი, მაგრამ ის იქ ძალიან შესაფერ ადგ-

ილზე იყო. ქალი, რომელიც დარაჯად მუშაობდა ავტომობილების სადგომზე, ყვებოდა, რომ მთელი ცხოვრება ოცნებობდა გამზდარიყო პილოტი. და ვიდეოგამოსახულების ამ „დოკუმენტურ“ მომენტში, რომელიც თავიდან უხეშად მეჩვენებოდა, უცბად გახდა ძალიან მართებული და ორგანული. მომეჩვენა, რომ ეს საერთოდ მგონი პირველი ფილმია, სადაც ვიდეოგამოსახულების ასეთმა ფიზიოლოგიურმა, დაუხვეწავმა ბუნებამ თავისი ესთეტური განზომილება შეიძინა და გახდა გამართლებული. მინდა გთხოვოთ. ანდრეას, კომენტარი გაუკეთოთ ამ მომენტს. და კიდევ მინდა გკითხოთ, არ დაგბადებიათ სურვილი, მაინც მიგემართათ 35-მმ ფირისთვის?

„გრილ-ბარი „შუაგზაზე“

– მე არც ისე ძლიერ მაინტერესებს ტექნიკა. უფრო ადამიანები და მათი ისტორიები მაინტერესებს. ბუნებრივია, ტექნიკა მეხმარება მუშაობაში. მესმის, რომ ლამაზი სურათი – ესეც გამომსახველი საშუალებაა. მაგრამ ჩემთვის მნიშვნელოვანია, რომ დარბაზში მჯდომი მაყურებელი აღფრთოვანდეს არა სინატიფით ან უბრალოდ გამოსახულების სილამაზით. პირველ რიგში ტექნიკამ ისტორია უნდა გადაუშალოს მაყურებელს. ამიტომ დავიწყეთ ჩვენ პატარა ციფრული კამერის გამოყენება, რომელიც არანაირ პრობლემას არ გვიქმნიდა. იმ მომენტისთვის ჩვენ სხვა გამოსავალი არც გვქონდა,

არ გვქონდა ფული ძვირფასი ტექნიკისთვის. ამასთან პატარა კამერა მსახიობებს ეხმარებოდა, უფრო თავისუფლად ეგრძნოთ თავი. დანარჩენში კომპრომისებზე მივდიოდით. ზოგჯერ მინდოდა, რომ ნაკლები რხევა ჰქონოდა კამერას, თუმცა, მეორე მხრივ, ფილმი უფრო მეტად აუთენტურად გამოიყურება სწორედ ასეთი „მოცახცახე“ გამოსახულებით. ამჟამად ბევრი რეჟისორი ბოროტად იყენებს ასეთ გამოსახულებას; და მაინც ზოგჯერ ღირს შტატივის გამოყენებაც. არ მინდოდა დამეტანჯა მაყურებელი, მე უბრალოდ ისტორიის მოყოლა მინდოდა და კამერა ამ საქმეში – ჩემი დამხმარეა. სრულებით არ ვარ სანტიმენტალური და არ მაქვს ნოსტალგია 35 მმ-იან ფირზე. მე ვთვლი, რომ „ციფრი“ უამრავ უპირატესობას იძლევა. ხშირად მახარებს, როდესაც ვხედავ, რომ სცენა ეკრანზე სწორედ ისე გამოიყურება როგორც ჩვენ ჩავიფიქრეთ. ზოგჯერ აგრეთვე მომწონს ნაჩხაპნები და რაღაც ტკაცატკუცი ძველ ფილმებში. მაგრამ საჭიროა გესმოდეს, რომ როდესაც მათ იღებდნენ, გამოსახულება იყო საკმაოდ სუფთა, ამ „სიძველის“ ეფექტებს არავინ ამჩნევდა. მაშინ ხომ ეს ფილმები ახლები იყო. მე მგონია, პატარა ციფრული კამერები, რომლებიც ახლა არსებობენ, წარმოუდგენლად მოხერხებულია და ეხმარებიან რეჟისორებს: ადამიანს შეუძლია სრულიად მცირე თანხებით გადაიღოს ფილმი. ახალგაზრდებს შეუძლიათ იყიდონ ასეთი კამერა და მისი დახმარებით მოჰყვნენ რომელიღაც თავისი ისტორია. ეს დემოკრატიაა. შეიძლება სპეციალური განათების გარეშე გადაიღო, და ყველაფერი ნორმალურად გამოიყურებოდეს, ყოველ შემთხვევაში, ეს საკმარისია, რომ მოჰყვე ისტორია.

საჭირო დროს საჭირო ადგილზე

(საუბარს **ანდრეას დრეზენთან** უძღვება გერმანელი ჟურნალისტი და მწერალი **თომას ბინოტო**)

დიალოგი ანდრეას დრეზენის ფილმიდან „ქალი პოლიციელი“

„ეს რა ავადმყოფობაა?“ – „არ ვიცი რა ჰქვია“. – „დედაშენს ტკივა რამე?“ - „დიახ. სული“. – „სული? შენ თუ იცი, ეს რა არის?“ - „დიახ. ის ჩვენ შიგნით გვაქვს“. – „როგორ გამოიყურება?“ - „ის არ ჩანს“. – „მაგრამ ის კარგია თუ ცუდი?“ - „ალბათ, კარგი“. - „ნამდვილად“.

– უკანასკნელ წლებში თქვენ გაბდით ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გერმანელი რეჟისორი, თქვენ გთვლიან ძალიან დამოუკიდებელ ადამიანად. თქვენთვის არასდროს ყოფილა ხელისშემშლელი ის ფაქტი, რომ თქვენ ბართ საბელგანთქმული თეატრალური და საოპერო რეჟისორის ადოლფ დრეზენის ვაჟიშვილი?

– ჩემი მშობლები საკმაოდ ადრე გაშორდნენ ერთმანეთს, და მე დედასთან დავრჩი შვერინში. მამა ბერლინში ცხოვრობდა და ჩემგან შორ მანძილზე იმყოფებოდა. მოგვიანებით, ცამეტი-თოთხმეტი წლის ასაკში, მე, რა თქმა უნდა, შემეძლო დავინტერესებულიყავი მისი მუშაობით, მაგრამ იმ დროისთვის ის უკვე დასავლეთში გადავიდა საცხოვრებლად და მას მერე ნამდვილად მიუწვდომელი გახდა ჩემთვის. სამწუხაროდ, მე პრაქტიკულად არ მინახავს მამაჩემის ნამუშევრები. რა არის სპექტაკლი, ძირითადად, დედაჩემის და ჩემი მამინაცვლის, კრისტოფ შროტის, ასევე თეატრალური რეჟისორის ნამუშევრებით გავიგე. მისი არჩევანი ჩემში პატივისცემას აღძრავდა, ვინაიდან თეატრში მუშაობა არცთუ იშვიათად დაკავშირებული იყო პოლიტიკურ კონფლიქტებთან, მისი რამდენიმე დადგმა აკრძალეს. ის ცდილობდა გადაეთქმევინებინა ჩემთვის გავმხდარიყავი რეჟისორი – მათ შორის ამ მიზეზის გამოც.

ანდრეას დრეზენი

–ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ მამათქვენის მხრიდან არანაირ კრიტიკას არ ჰქონია ადგილი, არასდროს ეწეოდით რაიმე საბის პოლემიკას?

– იყო, რა თქმა უნდა, კრიტიკაც, პოლემიკაც, მოგვიანებით ის რამდენჯერმე მოვიდა ჩემთან სამონტაჟოში – და მე ძალიან მეშინოდა მისი ვიზიტების, რადგანაც განაჩენი გამოჰქონდა, როგორც წესი, დამამცირებელი. და რაც ყველაზე საშინელია – ის ხშირად მართალი იყო. შიშის გრძნობა გამიჩნდა მის მიმართ როგორც მოწაფეს, რომლის მამაც იმავე კლასში ასწავლის, და სწორედ შვილია ყველაზე მძიმე პირობებში. თუმცა, მამა არასდროს გამოთქვამდა ამ კრიტიკას ხალხის თანდასწრებით, მაგრამ პირისპირ ის დაუნდობელი იყო – რა თქმა უნდა, ეს საინტერესოც იყო და სტიმულის მომცემიც. დროთა

განმავლობაში გამომიმუშავდა ერთგვარი დამოუკიდებლობა, და ზოგჯერ ვბედავდი, ყველაფერი გამეკეთებინა სრულიად არა ისე, როგორც ის მირჩევდა. ბოლოს და ბოლოს ჩვენ ვიპოვეთ რაღაც წონასწორობა და ვისწავლეთ ურთიერთობა თანაბარ დონეზე, ასე რომ, ჩვენ ჩამოგვიყალიბდა გახსნილი, მსუბუქი ურთიერთობები.

– როდესაც გადაწყვიტეთ გამბდარიყავით რეჟისორი, თქვენ ცხოვრობდით გდრ-ში. როგორ ხდებოდა ეს, როგორ გამოიყურებოდა იქ კინემატოგრაფისტის გზა?

– სტუდენტი ვიყავი, როდესაც გამაგზავნეს სტუდია **დეფა**-ში, და იმ დროს **გდრ**-ში ეს ნიშნავდა, რომ სწავლის დასრულების შემდეგ მუდმივი სამუშაო ადგილის იმედი უნდა მქონოდა მთელი დარჩენილი ცხოვრების განმავლობაში. ამ შემთხვევაში მე დავიწყებდი რეჟისორის თანაშემწის თანამდებობით და ორმოცდახუთი წლის ასაკისთვის უფლებას მომცემდნენ გადამეღო ჩემი პირველი ფილმი. გერმანიის გაერთიანების შემდეგ ეს ყველაფერი რადიკალურად შეიცვალა, „ხავერდოვანი რევოლუცია“ ხომ სწორედ მაშინ მოხდა, როდესაც სწავლა დავამთავრე. სტუდია **დეფა** დაიშალა, მოვიდა თავისუფალი ბაზარი. ბევრმა რეჟისორმა ვერ შეძლო ახალი სისტემით მუშაობა. განსაკუთრებით მძიმე დღეში აღმოჩნდნენ ისინი, ვინც ჩემზე ოდნავ უფროსები იყვნენ. **დეფა**-ში ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ დაწყებული კარიერული ზრდა, ახალი წესწყობილების დროს კი მათ აღარ თვლიდნენ ახალგაზრდებად. ეს ბევრ ნიჭიერ ადამიანს შეეხო, მათი ბედი ტრაგიკულად აეწყო. მე გამიმართლა, რადგანაც საჭირო დროს საჭირო ადგილზე აღმოვჩნდი და ვიყავი სწორედ შესაფერის ასაკში.

– კონკრეტულად რაში გამოიხატებოდა თქვენი გამართლება?

– ჯერ კიდევ პირველ კურსზე გამიმართლა, ვინაიდან ჩვენი ჩარიცხვის წელს რექტორი გახდა ლოთარ ბისკი. მან ბევრი რამ შეცვალა კინოსკოლაში, მხარს უჭერდა სტუდენტებს, ახალმა სიომ დაბერა. მერე გამიმართლა, როდესაც ჩემი სტუდენტური ფილმი ბერლინალეზე აჩვენეს და ის ვოლფგანგ პფაიფერმა შეამჩნია. ჩვენების შემდეგ ჩემთან მოვიდა და შემომთავაზა დახმარება გადამეღო „ნამდვილი“ ფილმი. და გახ-

და ჩემი „მშვიდი ქვეყნის“ პროდუსერი. ასე რომ ჰორიზონტები თავისთავად იხსნებოდა. ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, იმიტომ რომ **ბდრ**-ში არ იყვნენ პროდუსერები დასავლური გაგებით, სტუდია **დეფა** იღებდა გადაწყვეტილებას, და ფილმს ან აფინანსებდნენ, ან არა – არსებობისთვის ბრძოლა კი, ფინანსური საშუალებების მოპოვება იყო სრულიად ახალი საქმე. ვიღაცამ თქვა, რომ ცხოვრება ჯუნგლებში უკეთესია, ვიდრე ცხოვრება ზოოპარკში. მეც ასე ვთვლი. მზის ქვეშ გარანტირებული ადგილი **ბდრ**-ში გავცვალე საშიშროებებით აღსავსე ცხოვრებაში, მაგრამ ხელოვნება არ არსებობს რისკის გარეშე.

– ბევრ თქვენს ფილმში მოვლენები აღმოსავლეთ გერმანიაში ხდება, მაგრამ მოქმედების ადგილი მაინც არ არის ხაზგასმული. ეს ისტორიები შეიძლება მომხდარიყო კიდევ სადღაც...

– პირველ ხანებში ვიღებდი ფილმებს, რომლებიც შეიცავდა **ბდრ**-ში ცხოვრების სწორედ კონკრეტულ ანალიზს, – ეს არის „მშვიდი ქვეყანა“, „ბატონ კრეინის სხვა ცხოვრება“ და „განერიდე შენ კანს“. შემდეგ კი შევწყვიტე აქეთ-იქით მოყოლა ჩემს წარმომავლობაზე, რადგანაც შევამჩნიე, რომ ამ სურათებს არ აქვთ ზემოქმედება. ანუ პირდაპირ რომ ვთქვა, ისინი უბრალოდ ყველას ფეხებზე ეკიდა.

დარწმუნებული ვარ, რომ „განერიდე შენ კანს“ - არ არის ყველაზე ცუდი ფილმი, მაგრამ მისი ყურება ხომ არავის უნდოდა. „მშვიდი ქვეყანა“, მიუხედავად მისი სუსტი მხარეებისა, – ეს დროის დოკუმენტია, მნიშვნელოვანი თავისი შინაგანი სიმართლით. მაგრამ მომინდა გამოვმძვრალიყავი ამ მჭიდიდან. მე უკვე ცხოვრების მესამედი გავატარე ახალ, გაერთიანებულ გერმანიაში – ასე რომ, ვფიქრობ, დღეს მასზეც მაქვს სათქმელი. და მაინც მინდა ოდესმე გადავიღო კიდევ ერთი სურათი **ბდრ**-ზე, მაგრამ სრულიად განსხვავებული, აქამდე გადაღებული ყველა ფილმისგან გამორჩეული.

„განერიდე შენ კანს“

– ეს სხვაგვარი მზერა შესამჩნევია უკვე „მშვიდ ქვეყანაში“, რომელსაც 1989 წლის შემოდგომის პოლიტიკური მოვლენები მოცემულია პროვინციული თეატრის ცხოვრებაში მათი ანარეკლის ჩვენებით.

ბერლინალე – 2013 წლის ჟიური

– უკვე მაშინ მქონდა გრძნობა, რომ ვერასდროს შევძლებდი მომეთხრო ჩვენს გადატრიალებაზე მის მთავარ მოვლენებზე დაყრდნობით. ჩვენ შეგნებულად არ გავდივართ პროვინციების საზღვრებს მიღმა, იმიტომ რომ კონკრეტული პატარა თეატრი არის კიდეც **გდრ**: აქ იშლება ეპოქის ისტორია. იმის მაგივრად, რომ გადავიღო ლეიფციგის დემონსტრაციები, უფრო მეტად სიმპათიურია წყნარი, მძინარე ქალაქის ბაზრის მოედანზე მოსიარულე ადამიანების მცირე ჯგუფის, ოთხმოცამდე ადამიანის ჩვენება. აქვე ჩნდება აზრი: „ღმერთო ჩემო, ყველაფერი ეს რა წვრილმანია! და ეს არის – მსოფლიო ისტორია? და ყველაზე მშვენიერია, რომ სწორედ ეს არის მართლაც მსოფლიო ისტორია. მაგრამ ახლოდან ის ყოველთვის გამოიყურება წვრილმანად.

– „მშვიდი ქვეყნის“ გმირი – ახალგაზრდა რეჟისორია. რა არის ამ პერსონაჟში ანდრეას დრეზენისეული?

– ერთ დროს ვოლფგანგ პფაიფერი ცდილობდა კიდეც დავერწმუნებინე, მე თვითონ მეთამაშა ეს როლი. მაგრამ ნამეტანი ბევრი სამუშაო მქონდა კამერასთან, და გარდა ამისა, არც ისე კარგი მსახიობი ვარ. რა თქმა უნდა, არის რა-

ღაც პარალელები ჩემსა და ფილმის მთავარ პერსონაჟს შორის. პირველ რიგში, გადატრიალების ეს ჩვენი საერთო აღქმაა, მთელი ამ ხნის ნამავლობაში – ჩვენ მასში ვცხოვრობდით და ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ერთნაირად განცვიფრებულები ვიყავით ამ ქვეყნით. მეორე მხრივ, არაფერი გვაქვს ერთმანეთთან საერთო, განსაკუთრებით მუშაობის მეთოდებში. ის – ლიდერია, რომელიც ხშირად ახდენს ზეწოლას დასზე. მე კი, როგორც მეჩვენება, კი არ ვაწვები, არამედ ვცდილობ ძაფი არ დავკარგო, ხედვის არეში მქონდეს ფილმის მთელი რთული კონსტრუქცია, რომ არ დაიშალოს ის. როგორც რეჟისორი, ვცდილობ დავაინტერესო გადამღები ჯგუფი გაუცნობელ ტერიტორიაზე მოგზაურობით. და უნდა ვიზრუნო იმაზე, რომ ჩემ კოლეგებს საშიშროებებისა და დაცემების შიში არ ჰქონდეთ ამ გზაზე.

– თქვენ თვითონ არაფრის გეშინიათ?

– ყველას ეშინია, ვინც გადაღების მოედანზე მოდის! მსახიობებს ეშინიათ სახელის გატეხვის გადამღები ჯგუფის წინაშე; ტექნიკურ პერსონალს ეშინია, რომ თავს ვერ გაართმევს დავალებას, რეჟისორს სხვისი ფულის უაზროდ დახარჯვის შიში აქვს. და ყველა ამ შიშს მივყავართ იქამდე, რომ გადაღებებზე წარმოიქმნებიან იერარქიული სტრუქტურები. მე კი ვცდილობ განზრახ შევუშალო ხელი ამას. მინდა, რომ ატმოსფერო იქმნებოდეს შიშის გარეშე, ყველაზე ფართო გაგებით. ყველამ რომ გაბედოს წასვლა ექსპერიმენტზე, რისკზე – რომელიც, შეიძლება წარუმატებლადაც დამთავრდეს, – რომ გაიხსნას და თავისი წინადადება წამოაყენოს. ასე რომ, ჩემი აზრით, გადაღებებზე ჩემი ფუნქციისთვის შესაფერი სიტყვაა „მატარებელი“, როგორც საბავშვო თამაშშია. ის საკმაოდ ზუსტად გამოხატავს ჩემს ამოცანას: მე ის ვარ, ვისაც თამაში მიჰყავს და წესებს სახავს. როდესაც ვიღებდით „ზაფხული აივანზე“, ანდრეას შმიდტმა იგივე უფრო უკეთ ჩამოაყალიბა: „შენ მოგვიყვანე ჩვენს დიდ საბავშვო მოედანზე, და ჩვენ დავიწყეთ თამაში. დროგამოშვებით გამოჩნდები და გვიხსნი, რომ ასე და ასე საქმე ვერ წავა, ამ მხარეს – წითელი შუქია. გაგვიყვან ოდნავ სხვა მხარეს, შემდეგ კი კვლავ შეიძლება თავისუფლად თამაში“.

„ზაფხული აივანზე“

– რეჟისორი, რომელიც ზეწოლის გარეშე მუშაობს – განა ასეთი რამ ხდება?

– რა თქმა უნდა, ზოგჯერ მეც ვაწვები ჯგუფს, მაგრამ ამისთვის არ მიწევს ხმის აწევა. პრინციპში, მომწონს ძალდაუტანებელი, თითქმის ოჯახური ვითარება მოედანზე. და თუ ეს ძალიან შორს წავიდა, მაშინ ხდება, რომ ერთი შეხედვა საკმარისია, რათა ადამიანები წონასწორობაში მოვიდნენ. ანუ ზოგჯერ, რა თქმა უნდა, ხმის ამაღლებაა საჭირო, მაგრამ მაინც მთელი ხმით არ ვღრიალებ. თუ საჭირო გახდა მოედანზე განწყობილებას ვუხელმძღვანელო, ინტონაციას ვცვლი. ჩვეულებრივ ტექნიკურ განკარგულებებს – ისეთებს, როგორებიცაა „ყურადღება! კამერა! ვიღებთ!“ - იძლევა რეჟისორის თანაშემწე ან ფილმის დირექტორი. მე კი თვითონ ვიძლევი ამ ბრძანებებს, რომ ამით გავლენა მოვახდინო განწყობილებასა და ყველაფერზე, რაც ხდება. მაგალითად, მე შემიძლია ვთქვა: „კამერა!“ და ათი წამი დავიცადო, ვიდრე არ დაისადგურებს მკვდარი სიჩუმე, რომელშიც აბსოლუტურად არაფერი ხდება, - ასე წარმოიშვება უზარმაზარი დაძაბულობა. და აი მაშინ შეიძლება ძალიან ჩუმად ვთქვა: „ვიღებთ“. მეორე მხრივ, არის მომენტები, როდესაც გადაღება ჰაერში ეკიდება, ჩნდება შეგრძნება, რომ საჭიროა რაღაცნაირად უბიძგო მოქმედებას, და მაშინ შეიძლება ბრძანება გასცე

უცბად: „კამერა! ვიღებთ!“ - და მთელი სცენა ახალ დინამიკას შეიძენს.

– ამისთვის საჭიროა შეგეძლოს მთლიანად ენდო გუნდს.

– მე კი ვერ წარმომიდგენია, როგორ შეიძლება ყოველი ფილმის გადაღება ახალი გადამღები ჯგუფით – ხშირად ეს ხდება ტელევიზიაში. ეს ხომ წარმოუდგენელია – მოხვიდე და გადაღებების დაწყებამდე ერთი კვირით ადრე ნახო, ვისთან უნდა იმუშაო, და გაიგო, რა შეიძლება აქედან გამოვიდეს. მე თითქმის მუდამ ერთი და იმავე ტექნიკურ შემადგენლობასთან ვმუშაობ. უკანასკნელი სურათები საერთოდ გადაღებულია ერთი და იმავე გუნდით – თითებზე ჩამოსათვლელი ცვლილებებით, - აკი ფილმები ძალიან სხვადასხვანაირი გამოვიდა. მეორე მხრივ, ფხიზლად უნდა იყო, რომ არ მოგიდუნდეს ყურადღება ზედმეტი ურთიერთნდობით.

„გრილ-ბარი „შუაგზაზე“

– ე.ი. ანდრეას დრეზენსაც აქვს მოედანზე კონფლიქტები?

– ჩვენ ძალიან კრიტიკულად ვუდგებით ერთმანეთს და სრულიადაც არ ვარიგებთ კომპლიმენტებს. მაგალითად, ფილმის „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“ გადაღებების დროს კამათი არ ცხრებოდა გვიან ღამემდე. ვინმეს თუ ეჩვენება, რომ სცენა არადამაჯერებელია, ეს ხმამაღლა ითქმევა, – ვიქნები ეს მე თუ ნებისმიერი სხვა თანამშრომელი. მე, რა თქმა უნდა, რე-

ჟისორი ვარ, მაგრამ არა ჭეშმარიტება უკანასკნელ ინსტანციაში.

– ადამიანებს, რომლებიც პირველად მოდიან თქვენს გუნდში, ალბათ, უჭირთ ჩამოყალიბებულ „ოჯახში“ გაშინაურება?

– ისინი ძალიან მალე ხდებიან ჩვენიანები, რადგანაც გრძნობენ, რომ მათი აზრითაც ინტერესდებიან. სურათის „ზაფხული აივანზე“ გადაღებების დროს ვმუშაობდი გამნათებელ გეორგ ნონემაჰერთან. ახლა გამნათებლები როგორები არიან, იცით? თითქოს მათთვის საერთოდ სულ ერთია, რაზე იღებენ ფილმს. მაგრამ გეორგი მათ არ ჰგავს, ის ჭკვიანი, ნიჭიერი კაცია, რომელთანაც მაშინვე ჩამომიყალიბდა ურთიერთობა. და აი როდესაც ნიკა, ერთ-ერთი მთავარი გმირი ქალი, წყლის ონკანს მოუშვებს სამზარეულოში, მან თქვა, რომ მასთან სახლში ასეთ შემთხვევებში სააბაზანოს ონკანში თქრიალს იწყებს მდუღარე წყალი. ჩვენ ისე მოგვეწონა ეს იდეა, რომ ის იქვე ავიტაცეთ და განვავითარეთ კიდეც სიუჟეტში.

– ყველა თქვენ ფილმს – სხვადასხვა სცენარის ავტორი ჰყავს. შედეგად კი სურათები მაინც „დრეზენისეული“ გამოვიდა. როგორ ეძებთ სცენარებს?

– თუ ჩემს უკანასკნელ ფილმზე „ზაფხული აივანზე“ ვილაპარაკებ, ეს იყო ერთი ნახვით შეყვარება. მივიღე რა ვოლფგანგ კოლჰაზეს სცენარი, ჯერ არ მქონდა მისი წაკითხვა დაწყებული, უკვე საშინლად ვიყავი დაინტერესებული, რადგანაც ამ სცენარისტის ფილმებზე გავიზარდე, ზეპირად ვიცი მთელი მონაკვეთები „სანის სოლოდან“. მე მომწონს მისი თხრობის ინტონაცია, მას კი აშკარად მოსწონდა ჩემი ფილმები. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ სწრაფად გამოვძებნეთ საერთო ენა. როდესაც წავიკითხე, გულზე მომხვდა ეს ისტორია, სადაც დასაწყისში მთელი გზა ფიქრობ, რომ ლაპარაკია ახალგაზრდა ქალზე, რომელმაც კავშირი გააბა შორეული რეისების მძღოლთან. შემდეგ კი ირკვევა, რომ შენ უბრალოდ დახეტიალობ ქუჩებში, იჭვრიტები ფანჯრებსა და სხვა ადამიანების ცხოვრებაში და გესმის, რომ მათ არც ისე ტკბილი ცხოვრება აქვთ. სცენარი – იმის შესახებაა, როგორ გადააქვთ ადამიანებს მძიმე დროება იმედით, რომ ერთ მშვენიერ დღეს

მაინც გამოჩნდება სწორედ ის ადამიანი, რომელსაც ელოდები. რაც იყო განსაკუთრებულად ამაღელვებელი სცენარში – ესაა არათვალშისაცემი მზადყოფნა ურთიერთმიშველების და – იმედი. და, რა თქმა უნდა, ენა, როდესაც სერიოზული რაღაცები ნათქვამია მსუბუქად, იუმორით, - ცრემლის წამოსვლამდე ვიცინოდი, სანამ ვკითხულობდი. მსურს თვით ვიყო ასეთი მთხრობელი.

ანდრეას დრეზენი და ვოლფგანგ კოლჰაზე

– ანუ უბრალოდ პოულობთ სცენარს, რომელიც თქვენ გაწყობთ. თუ რაღაც უფრო მეტი უნდა მოხდეს?

– შემდეგ ავტორთან ერთად ვჯდები და ვამუშავებ სცენებს ერთმანეთის მიყოლებით, ამასთან, ზოგჯერ მთელი ეპიზოდების ამოგდება მიწევს. მაგალითად, „ზაფხული აივანზე“ პირველ ვერსიაში კატრინი იყო პროფესიონალი მხატვარი, მაგრამ ეს იდეა თავიდანვე არ მოსწონდა ვოლფგანგ კოლჰა-

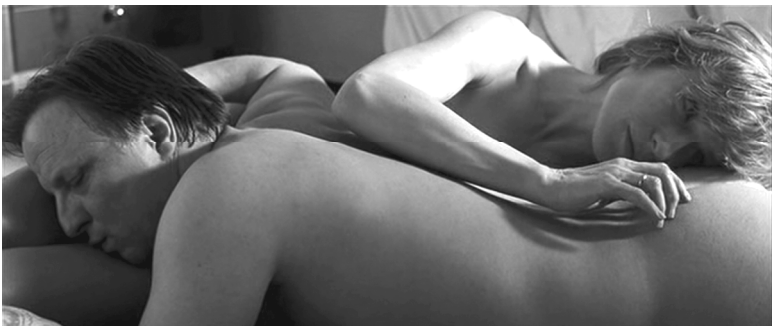
ზეს. ჩვენ ორივემ ჩავთვალეთ, რომ არ არის საჭირო ფილმის დამძიმება მხატვრის წარმატებებსა და წარუმატებლობებზე ფიქრებით, ეს იქნებოდა მეტისმეტი. ასე რომ ჩვენ სრულიად გადავაკეთეთ ამ პერსონაჟის სახე და უფრო მიწიერი გავხადეთ. და ასე შემდეგ, ვიდრე პირველსაწყისი სცენარის ოცდაათი გვერდი არ გაიზარდა ასამდე. მაგრამ მე მაინც დარწმუნებული ვიყავი, რომ ეს შესაფერი ისტორიაა. სიტყვამ მოიტანა და მუშაობა ყოველთვის დამოკიდებულია პირად მდგომარეობაზეც. როდესაც ხელში ჩამივარდა სცენარი „ზაფხული აივანზე“, უკვე დიდი ხნის ცუდი განწყობილება მქონდა, მაგრამ ეს სიუჟეტი აბსოლუტურად დაემთხვა ჩემს გრძნობებს: მასში იყო ტკივილი, რომელიც მეც მაწუხებდა, მაგრამ იმედიც, რომელიც მაკლდა.

„ზაფხული აივანზე“

– მიუხედავად განწყობილებების სხვაობისა თქვენ ფილმებში, ვფიქრობ, რომ ისტორიები ფილმების „ზაფხული აივანზე“ ან „გრილ-ბარი „შუა გზაზე“ სტილში თქვენთვის უფრო ახლოა, ვიდრე „ვილენბროკის“ მკაცრი სიუჟეტი.

– არ არის გამორიცხული, რომ ოდესმე გადავიღებ კიდევ ერთ ფილმს „ვილენბროკის“ სტილში, თუ ვიპოვი სათანადო სცენარს. „ზაფხული აივანზე“ და „ვილენბროკი“ – ერთი მედლის ორი მხარეა. ხუმრობით მათ დავარქვით „წითელი“

ფილმი და „ლურჯი“. „ლურჯი“ იმიტომ, რომ უფრო ცივი, უფრო ანალიტიკური, უფრო მწვავეა, ჩვენ თითქოსდა გვერდიდან ვადევნებთ თვალს სიუჟეტს. „წითელში“, პირიქით, ჩვენ ვიჭრებით მოვლენების ცენტრში და ისტორიას ვყვებით პირდაპირ შუაგულიდან, მთელი ცხოვრებისეული ენერგიით, ცრემლითა და სისხლით, არ ვერიდებით ჩვენ ემოციებს და სიცოცხლის სხვა გამოვლინებებს. ეს სრულიად სხვა ტემპერატურული რეჟიმია, ამიტომ პერსონაჟებიც აქ ბევრად უფრო გახსნილები არიან, მათი გაგება უფრო ადვილია, ვიდრე ბევრის მნახველი მანქანებით მოვაჭრე ვილენბროკის. ჩნდება შეგრძნება, რომ „ზაფხული აივანზე“ და „ვილენბროკი“ ორი სხვადასხვა ადამიანის მიერაა გადაღებული. სწორედ ეს მიზიდავდა მათში: მოკლე დროში მინდოდა ორი სრულიად სხვადასხვა ისტორია მომეთხრო. ვფიქრობ, ინტუიციურად ვეძებდი ასეთ კონტრასტს.



„ვილენბროკი“

– ყველა სიუჟეტს თავისი ფორმა აქვს. რამდენად შეგნებულად მუშაობთ ფორმაზე ფილმის შექმნისას?

– „ზაფხული აივანზე“ მუშაობისას დასაწყისიდანვე მქონდა გარკვეული წარმოდგენები იმის შესახებ, რასთან მინდოდა მისვლა. სცენარში პერსონაჟები და სიტუაციები მონიშნული იყო რამდენიმე შტრიხით, არ იყო დასრულებულობა, უბრალოდ – ორიოდე ჩანახატი ცხოვრებიდან. და მინდოდა ეს შემენახა. ამიტომ ფილმი სწრაფად უნდა გადამეღო, და პროდუსერები დავარწმუნე, გვემუშავა პატარა გადამღები

ჯგუფით, გადაგველო 16-მილიმეტრიან ფირზე, პირდაპირ ქუჩაში, ყოველგვარი ამწეების, რელსების გარეშე, ზოგჯერ ხელის კამერითაც კი. ვიცოდი, რომ ამ სცენარისთვის ასე იყო საჭირო.

„გრილ-ბარი „შუაგზაზე“

„ზაფხული აივანზე“

– ამგვარად, თქვენ დაუბრუნდით ფილმის „გრილ-ბარი „შუა გზაზე“ სტილს?

– კი არ დავუბრუნდი, უბრალოდ, სხვაგვარად მინდოდა მუშაობა, ვიდრე „გრილ-ბარში...“, სრულიად აღვიქვავდი ამ

ფილმის ყველა ვიზუალურ ნაკლს. როდესაც კინოში ვხედავ ფაქტურულად შეფერილ სურათს, არ ვთვლი, რომ ეს ხარისხის ნიშანია, მე ის მაღიზიანებს. მაგრამ „გრილ-ბარიდან...“ ისტორიის მოყოლა სხვაგვარად არ შეიძლებოდა. იქაც სცენარმა განსაზღვრა ფორმა.

„ზაფხულში...“ კი მაშინვე ნათელი იყო, რომ საჭირო გახდებოდა საერთო ხედიც, საშუალოც. ამ ფილმში ჩვენ ბევრად უფრო ნაკლებად ვიყენებდით იმპროვიზაციას, ვიდრე „გრილ-ბარში...“. აქ იყო დიალოგები მკაცრი კომპოზიციით – პირველ რიგში ნიკის და რონალდის სცენები, – და ისინი ასევე მკაცრად და აწონილ-დაწონილად უნდა გადაგვეღო. იმისთვის, რომ ამ თავშეკავებულ იუმორს ემუშავა, სცენა უნდა დაგვედგა ძალიან ზუსტად და ლაკონურად. ზოგჯერ ჩვენ თხუთმეტ დუბლს ვიღებდით, ვიდრე არ ვიპოვიდით საჭირო რიტმს. როგორც წესი, ასეთ სცენებს ვიღებდით საშუალო ხედით, ჩვენ პრაქტიკულად არ გვაქვს მსხვილი ხედები, და კამერა თითქმის არ მოძრაობს.

– მიუხედავად ამისა, „ზაფხულშიც... “ არის დაუხვეწავი კადრები, როგორც დოკუმენტურ კინოში.

– ჩვენ სპეციალურად გვინდოდა, რომ ოსტატურად აგებული დიალოგი ყოველ ჯერზე შეწყვეტილიყო უხეში ძალით, იმიტომ რომ ეს თითქოსდა რეალური სინამდვილის ჩარევაა. ასეთ მომენტებში ჩვენ კვლავ იმპროვიზაციას მივმართავდით, ვმუშაობდით არაპროფესიონალ მსახიობებთან, ვიღებდით პირდაპირ ქუჩაში. მაგალითად, სულ პირველი სცენის გადაღებებისთვის, სადაც კატრინი სამუშაოზე მოსაწყობ საწვრთნელ კურსს გადის, ჩვენ მოვძებნეთ ნამდვილი მწვრთნელი ასეთი კურსებიდან და, როდესაც ვარჩევდით სავარჯიშო ინტერვიუს კატრინის შესრულებით, მსახიობები ტექსტს ლაპარაკობდნენ თავისი სიტყვებით. ან საფირმო სპორტული ფეხსაცმელებისთვის ჭიდილის ეპიზოდი: მე სპეციალურად მოვუსმინე მაღაზიაში, რას ლაპარაკობენ ამის შესახებ გამყიდველები. ან სცენა, როდესაც კატრინი ნარკოლოგიურ განყოფილებაში მიჰყავთ, რომელშიც ყველა მონაწილე – ნამდვილი სამედიცინო პერსონალია, იქ საერთოდ არცერთი მსახიობია. „ზაფხულში...“ თავი მოვუყარე

გამოცდილებას სხვადასხვა ფილმებიდან: იმპროვიზაციას არაპროფესიონალებთან როგორც ფილმში „ქალი პოლიციიდან“, უბრალოდ იმპროვიზაციას როგორც „გრილ-ბარში...“, და მკაცრ ფორმას როგორც „ვილენბროკში“.

ანდრეას დრეზენი, ნადია ული და ინკა ფრიდრიჰი

– აქამდე ლაპარაკობდით ძირითადად მსახიობებთან მუშაობის პრინციპზე. რაში მდგომარეობდა კადრის აგების პრინციპი?

– მე და ოპერატორი ანდრეას ჰეფერი ვთვლიდით, რომ ხედვის ძირითადი კუთხე თვალის დონეზე უნდა ყოფილიყო და ჩვენ პრაქტიკულად არ გამოვიდოდით ამ ბუნებრივი პერსპექტივიდან. ერთადერთხელ დაგვჭირდა კრონშტეინი, ვინაიდან სხვარიგად ვერ ვაჩვენებდით, რომ რონალდი ჩაკეტილი აღმოჩნდა აივანზე, – სცენის გადაღება საჭირო იყო წერტილიდან, რომელიც აივნის გარეთ იქნებოდა. „ზაფხული აივანზეს“ ვიზუალური ენა საკმაოდ თავდაჭერილია, და, რა თქმა უნდა, ესეც გამოცდილებისა და არსებული ინსტრუმენტებისა და ტექნიკური საშუალებების გამოყენების ცოდნის შედეგია.

– თქვენი ადრინდელი ფილმების შედარებისას ბოლო ნამუშევრებთან, არ შეიძლება ვერ შენიშნო, რომ თქვენ ძალიან ად-

ვილად და დარწმუნებით დვამთ მიზანსცენებს, - ეს ბდება თითქოს სხვათაშორის, თავისთავად.

– დამწყები რეჟისორი ისწრაფის იყოს განსაკუთრებულად ორიგინალური – ამუშავდება თვითდაცვის ინსტინქტი. სურვილი აქვს, მიაღწიოს თავისი მხატვრული ოსტატობის აღიარებას. ასე, „გრილ-ბარში...“ მე განზრახ მსურდა ახალი ენისა და ახალი ფორმის გამოყენება, რომ მაქსიმალურად მივახლოვებოდი პერსონაჟებს. „ვილენბროკში“ – სრულიად სხვა სიუჟეტია, რომელსაც ამ ხერხით უკვე ვერ მოჰყვები, საჭიროა კადრის კომპოზიციის მოფიქრება. თუმცა საერთოდ მზა ფილმში ყველაფერი ეს შეუმჩნეველი უნდა იყოს. თუ კინოთეატრში თქვენ, მაყურებელს, თავში მოგდით, რა ლამაზი კადრი და ზუსტი რაკურსია, – მორჩა, მაშასადამე, ფილმში რაღაც ისე ვერაა, რადგანაც თქვენ უკვე ყურადღება გადაიტანეთ. სწორად მოთხრობილ ისტორიაში ფორმა „გამოდის თავისთავად“ და აღიქმევა ბუნებრივად.

„ვილენბროკი“

– მგრამ ამას რომ მიაღწიო, საკმაოდ დარწმუნებული უნდა იყო საკუთარ თავში.

– ვინაიდან რეჟისორი ვარ, მე არა მარტო ჩემი ფილმის წინ უნდა მივრბოდე, არამედ ყურადღებით უნდა მეჭიროს თვალი მასზე. ხდება, რომ რაღაც სიტუაციები ეწყობა მხოლოდ გადაღების მოედანზე და უნდა შეძლო მათი დაჭერა. ეს ისეთი რამეებია, რომლებიც თანდათან, გამოცდილებით მოდიან და ისინი რწმენას გმატებენ საკუთარ ნიჭსა და შესაძლებლობა-

ში. ახალბედებს არცთუ იშვიათად აქვთ მანია, აუცილებლად ყველაფერი ეჭიროთ კონტროლის ქვეშ, დაგეგმონ ყოველი მოძრაობა, ასე კი შეიძლება ზოგჯერ ხელიდან გაუშვა სიმპათიური დეტალები, რომლებიც სპონტანურად, წუთიერად წარმოიქმნება. პრინციპში, რა თქმა უნდა, რეჟისორმა თვალწინ უნდა შეინარჩუნოს საერთო ხედი და აკონტროლოს სიტუაცია, მაგრამ საჭიროა გრძნობდეს კიდეც, როდის ღირს მიუშვა მოქმედება თვითდინებით.

„ზაფხული აივანზე“

– თქვენს ფილმებში ყოველთვის არის საოცარი პირდაპირობის, გულღიაობის, სიმართლის მომენტები. მაგალითად, სურათში „ზაფხული აივანზე“ – სცენა, სადაც ნიკას და კატრინს შორის იბადება რაღაც განსაკუთრებული სინაზე.

– სცენარში არ იყო ზუსტი მითითებები ამ სცენაზე, ის მონიშნული იყო როგორც ერთ-ერთ შესაძლებლად. ვიზუალური გადაწყვეტა ჩვენ თვითონ უნდა მოგვეძებნა უკვე გადაღებებზე. ჯერ, რა თქმა უნდა, სცენა განვიხილეთ ორივე მსახიობ ქალთან ერთად. მე შემეძლო წარმომედგინა რომელიღაც ინტიმური მომენტი, როგორიც, ჩემი აზრით, შესაძლებელია მხოლოდ ახლო მეგობრებში, როდესაც იგრძნობა სულიერიც და ფიზიკური სინაზეც, როდესაც სექსუალური ურთიერთობების შესაძლებლობაც იქმნება, მაგრამ შემდეგ

ორივე გადაწყვიტავს: არა, კეთილი, ნუ ვიზამთ. საკუთრივ, სასიყვარულო სცენა მოამზადა წინამ, აივანზე, როდესაც ნიკა კატრინის ლაპარაკის შემდეგ ყოფილ ქმართან, მას მერე, რაც ის წონასწორობიდან გამოვიდა, მივა კატრინთან და ხელს ნაზად მოკიდებს. შემდეგ კი საწოლში სცენისთვის ჩვენ უამრავი ვარიანტი მოვსინჯეთ, ვიღებდით სხვადასხვა რაკურსში, ვიდრე ვიღაცამ წინადადება არ შემოიტანა: „მოდით ბოლოს და ბოლოს ვნახოთ, როგორ გამოვა კოცნა“. და შემდეგ დუბლში მსახიობებმა ოდნავ მოადუნეს ყურადღება – სულ ოდნავ, – და კატრინი ძლივს იკავებს სიცილს. მაგრამ სწორედ აქ წარმოიშვება წამის სილამაზე, რომელიც ზუსტად შეესაბამება პერსონაჟებსაც და განწყობილებასაც. ჩნდება მხოლოდ მინიშნება ეროტიკაზე, მაგრამ ის მყისვე გარდაიქცევა მეგობრულ სინაზეში. ჩვენ გვსურდა გვეჩვენებინა, რომ ამ ორ ქალს შორის ურთიერთობაში შეიძლებოდა ყოფილიყო სხვა გზაც, რომელიც მათ უბრალოდ არ აირჩიეს, თუმცა მაინც შეიგრძნობენ ერთმანეთს ფიზიკურად. ჩვენ შეგნებულად არ დავამუშავეთ ეს მოტივი დაწვრილებით. შევჩერდით მხოლოდ ელიფსზე, პუნქტირზე, რადგანაც ვენდობით მაყურებელს, რომელსაც ძალუძს – წარმოსახვაში შეავსოს კადრებს შორის გამოტოვებები.

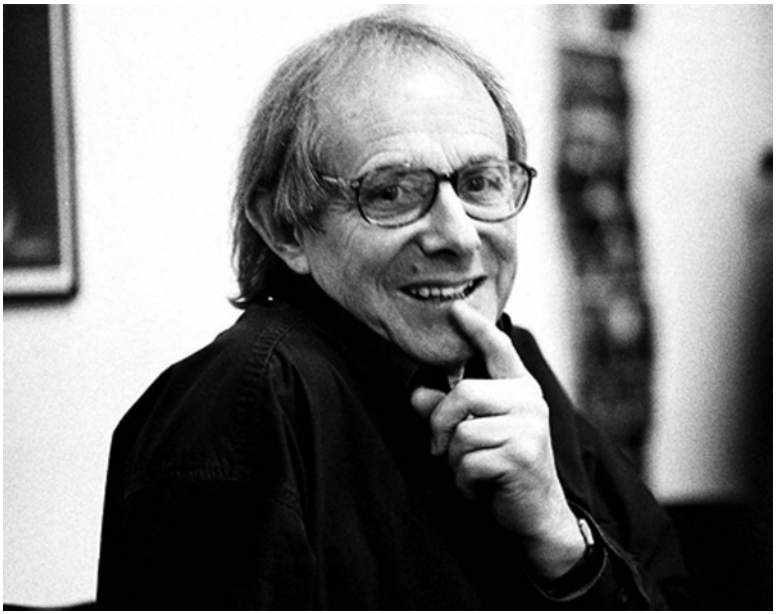
– თქვენ ფილმებში მუდმივად ჩნდება მამაკაცის ერთი და იგივე ტიპი: არა უბრალოდ უსიამოვნო, უხეში ხეპრე, არამედ საზიზღარი თავის გამოვლინებებში, და მაინც გამოსდის მას, მოიპოვოს ჩვენი სიმპათიები.

– ყველა მამაკაცს აქვს რაღაც კომპლექსი, და, რომ დამალოს ის, ხშირად ირგებენ მაჩოს ხაზგასმულ მანერას, როგორიც რონალდს აქვს „ზაფხულიდან...“: ის ირგებს მუქ სათვალეს და ხდება მკაცრი, მიუკარებელი ბიჭი. სინამდვილეში კი ის უბრალოდ უნდილია, რომელმაც ვერ იპოვა თავისი ადგილი ცხოვრებაში. უნდა გამოგიტყდეთ, სასიამოვნოა მამაკაცის ამ მანერის სააშკარაოზე გამოტანა და მსუბუქად გაქილიკებაც კი. მაგრამ ამავე დროს მე მიყვარს ყველა ეს პერსონაჟი, ისეთებიც კი, როგორიც ვილენბროკია.

„ღამის აჩრდილები“

– როგორც წესი, პერსონაჟები კინოში ისწრაფვიან აკეთონ სიკეთე, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს მათ ყველაფერი არ გამოსდით. თქვენ ფილმებში ხშირად პირიქით ხდება. მაგალითად, პატრონ პეშკეს „ღამის აჩრდილებიდან“ არ გამოსდის ბედის ანაბარა ბავშვის მიტოვება, რომელსაც გზა აეხნა აეროპორტში, თუმცა მას ძალიან უნდა მისი მიტოვება. რა არის ეს, კიდევ ერთი საზიზღარი ტიპი, როგორებიც თქვენ მაინც გიყვართ?

– პეშკე ხომ, არსებითად, მუდმივად იბრძვის გადარჩენისთვის. მისი უფროსი ოცდათხუთმეტი წლისაა, თვითონ ის ორმოცდაათსაა გადაცილებული და ეს წარმოუდგენლად აჯავრებს. მას არ ტოვებს კითხვა, რატომ ვერ მიაღწია თვითონ ვერაფერს. და აი ის მიდის დასკვნამდე: „მე მეტისმეტად კეთილი ვარ“. ფიქრობს რა ამგვარად, ის რწმუნდება, რომ მის ყველაზე დიდი ნაკლს თანამგრძნობა წარმოადგენს. ეს, რა თქმა უნდა, სრული უაზრობაა, მაგრამ ჩვენ განსაკუთრებულ სიამოვნებას გვანიჭებს თვალი ვადევნოთ, როგორ არ გამოსდის პეშკეს თავის წინაშე დასმული ამოცანა – გახდეს ნაძირალა. აუცილებელიც კი არ არის, რომ მას თვით ესმოდეს ეს, – ფილმის დასასრულამდე ხომ ჩვენი გმირი დარწმუნებულია თავის არარაობაში. ჩვენ კი მთელი სურათის განმავლობაში ვხედავთ სწორედ საწინააღმდეგოს – ის არარაობა კი არა, ადამიანია.

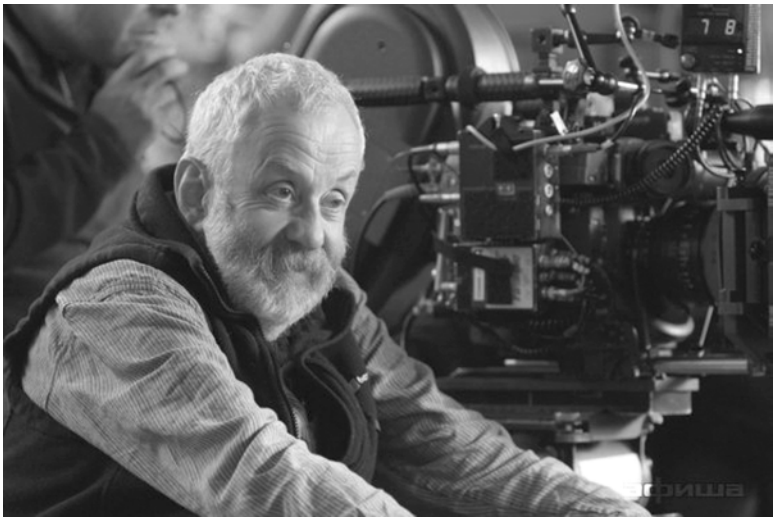


ქენ ლოუჩი

– თქვენი მასწავლებლები კინოში, როგორც ამბობდით, – ეს ქენ ლოუჩი და მაიქლ ლია. მათთან კავშირი განსაკუთრებულად ნათლად შეინიშნება, როდესაც აჩვენებთ ჩვეულებრივ ადამიანებს მათ ცხოვრებისეულ გარემოებებთან ყოველდღიურ ბრძოლაში.

– მე მომწონს პერსონაჟები, რომლებსაც უწევთ ცხოვრებაში გაღწევა, რომლებსაც ყოველთვის არ გამოსდით თავის მოწესრიგება და პრეზენტაბელურად არ გამოიყურებიან. და თუკი მათ აქვთ ამის მცდელობა, უხეიროდ გამოსდით, ნიკას მსგავსად „ზაფხულიდან...“, ასე რომ მაყურებელი უბრალოდ კვნესის მის კოშმარულ ჩაცმულობაზე. და რა სასიხარულოა, გახსნა ასეთი ადამიანის სილამაზე, რომელიც რაღაც სრულიად სხვა რამისგან წარმოიშვება. ნიკა ყველაზე ლამაზია, როდესაც ის კატრინის კარების წინ დგას სახის ისეთი გახსნილი გამომეტყველებით, რომ შეგიძლია შიგნით შეიხედო. აკი ამისთვის დადიან კიდეც კინოში: რომ თვალებში დაინახონ ადამიანის სული. ლამაზი ადამიანი კი – ესაა ადამიანი ლამაზი სულით. ნიკა იმ ქალთაგანია, ვინც დიდხანს არ ფიქრობს, ალ-

ღოთი იღებს თავის თავზე სოციალურ პასუხისმგებლობას. ამასთან ის ლოყებს არ ბერავს და ვერც კი აცნობიერებს, რომ რაღაც განსაკუთრებულად კეთილ საქციელს ჩადის. ბოლოს და ბოლოს თვითონ მასვე ხვდება ამ საქციელების გამო.



მაიქლ ლი

– როდესაც თქვენ ლაპარაკი დაიწყეთ სულის სილამაზეზე, გამაზსენდა, რა თქმა უნდა, თქვენი ფილმი „ქალი პოლიციიდან“ – დიალოგი გმირ ქალსა და პატარა ბიჭუნას შორის, სადაც ავრეთვე ლაპარაკი მიდის სულზე. ეს, უდავოდ, სურათის მთავარი სცენაა. შეიძლება კი, ყველა თქვენი ფილმისაც?

– ბავშვის ბაგეებში ეს მსჯელობა სულის შესახებ ძალიან უცნაურად ჟღერს, მაგრამ სცენა მომეწონა ჯერ კიდევ სცენარის სტადიაში. იმავე დროს მესმოდა, რომ მისი დადგმა ძნელი იქნებოდა, ვინაიდან ის ნათამაშევი უნდა ყოფილიყო ძალიან თავშეკავებით: საკმარისი იყო, ბიჭი ოდნავ გასცდენოდა ზღვარს – და გამოვიდოდა საშინლად მსუყე, ნაძალადევი რამ. პოლიციელი ქალისთვის ამ საუბარს მართლაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან მას უსასრულოდ უმეორებენ: „არ მიიტანო გულთან ახლოს“. მისი გულღიაობა, უნარი – გაატაროს სულში სხვისი ტანჯვა, მის სუსტ ადგი-

ლად ითვლება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს სუსტი ადგილი კი არა, არამედ ჭეშმარიტი სილამაზეა, ისევე როგორც პეშკესთან მიმართებაში. და საუცხოოა, რომ სწორედ ასეთი ქალი მუშაობს პოლიციაში.

„ზაფხული აივანზე“

– თქვენს ფილმებში დაკავებული მსახიობი ქალები, თითოეულ მათგანში ქმნიან ნამდვილი სილამაზის საბეს, მაგრამ არ გამოიყურებიან ამასთან ბრწყინვალე ლამაზმანებად და საერთოდ გარეგნულად მიმზიდველ ქალებად. მსახიობები არ ეწინააღმდეგებიან ასეთ ეფექტს?

– ყველა მსახიობი, ვისთანაც მიმუშავია – ლამაზები არიან, და მართლაც ბევრჯერ გამოუთქვამთ საყვედური, რომ ისინი არც ისე ლამაზად გადაიღეს. „გრილ-ბარი „შუაგზაზე“ გადამღებ ჯგუფს სწორედ ამ მიზეზის გამო არ მოეწონა. ჩვენების შემდეგ ჩემთან მოვიდა გაბი შმაიდე და შემომჩივლა, რომ ეკრანზე საშინლად გამოიყურება, - მთელი საღამო ვერ დამშვიდდა. მე ვერ მივხვდი, რას გულისხმობდა და ვკითხე: „გლამური დაგაკლდა ფილმში?“ შემდეგ კი, როდესაც მსახიობები მიხვდნენ, როგორაა აგებული „გრილ-ბარი...“, როგორ შეიძლება აღიქვა მასში სილამაზე, სრულიად სხვა – არა ის, რასაც რეკლამა გვაჩეჩებს, – ასეთი კრიტიკა შეწყდა.

„გრილ-ბარი „შუაგზაზე“

– თქვენ ავრძელებთ დოკუმენტური კინოს გადალებას. რას აკეთებთ მასში სხვაგვარად, ვიდრე მხატვრულში?

– დოკუმენტურ ფილმში გამოვხატავ სინამდვილის ჩემეულ მხატვრულ აღქმას, მაგრამ არაფრის სპეციალურად მოწყობის უფლება არ მაქვს. არ შემიძლია გავლენა ვიქონიო გმირზე, მაგალითად, მივცე მას მითითებები, რა თქვას ან როგორ იმოძრაოს. ერთი სიტყვით, დოკუმენტურ კინოში მე არ შემიძლია გმირებს ვუთხრა „გეთაყვა, თუ შეიძლება“. უნდა დაველოდო შესაფერის მომეტს, მაგრამ არ შემიძლია მისი ინსცენირება. „გრილ-ბარში...“ რამდენჯერმე გამოვიყენე დოკუმენტური კინოს საშუალებები, მაგრამ ფილმი მაინც სულ ერთიანად სადადგმოა, იმ კადრებშიც კი, რომლებიც დოკუმენტურად მოჩანს.

– „ზაფხულშიც...“ არის ფრაგმენტები, რომლებიც როგორც დოკუმენტურები ისე გამოიყურება...

– მაგრამ მე არასდროს მავიწყდება, რომ დაკავებული ვარ რეალური გარემოებების გარდაქმნით ან სულაც უტრირებით. კატრინს სურს იყიდოს სპორტული ფეხსაცმელი და რჩევას ეკითხება გამყიდველს ფეხსაცმლის მაღაზიაში – ნორმალური საყოფაცხოვრებო სცენაა. ჩვენ ავიყვანეთ ნამდვილი გამყიდველი-კონსულტანტი, რომელიც ფეხსაცმელს ზუსტად ისე აქებს, როგორც ამას აკეთებს სამუშაოზე. მაგრამ ფილმში

მისი ინტონაცია გვაღიზიანებს, რადგანაც, რა თქმა უნდა, ნორმალური გამყიდველი არ არის მიჩვეული ჩართული კამერის წინ დგომას. ის გამოიყურება უტრირებულად, და ამით სცენა გამოიყოფა, ყურადღებას იქცევს. შემდეგ კი ეს ეპიზოდი დავამონტაჟე სარეკლამო კლიპის ტექნიკაში, ხტომებით, ამით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეალურად საუბარი გრძელდება უკვე ნახევარი საათია და ის, რასაც ჩვენ ვისმენთ, მხოლოდ მისი კულმინაციური მომენტებია. ეს განზრახული დადგმა და მანიპულაციაა, რომელიც დოკუმენტურად გადაღებულად გამოიყურება.

„ზაფხული აივანზე“

– შეიძლება, უკეთესი იქნება ითქვას არა „დოკუმენტურად“, არამედ „აუთენტურად“. მაგალითად, პოლიციის უბანი ფილმში „ქალი პოლიციიდან“ გამოიყურება „აუთენტურად“.

– ეს არის კიდეც პოლიციის ნამდვილი საგუშაგო. ყველაზე მთავარი – ჩვენ გადაღების უფლება დაგვრთეს ჩვეულებრივი სამუშაო დღის განმავლობაში ისე, რომ არ შემწყდარა უბნის ნორმალური მუშაობა. ეს ადგილი დამაჯერებლად გამოიყურება ჩვენი დეკორატორის მხრიდან განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშეც. მე ის იმიტომ ავირჩიე, რომ გაოცებული ვიყავი, როგორ მძიმე პირობებში მუშაობს ჩვეულებრივი პოლიციის საგუშაგო, რომელიც მოქალაქეთა

90-ათასიან უბანს ემსახურება. ჩვენ ვცდილობდით გვეჩვენებინა ის სწორედ ისეთი, როგორიც ვიხილეთ. გარდა ამისა, საგუშაგოზე დენადობამაც იმოქმედა ჩვენს მსახიობებზე, მათ სხვანაირად დაიწყეს მოძრაობა, თვითონ იპოვეს ზუსტი რიტმი. საერთოდ, არ მიყვარს გადაღებების კლასიკური ორგანიზება. მე მომწონს შენობაში შესვლა პერსონაჟებთან ერთად: მოცდა, ვიდრე თვითონ მოახდენენ სივრცის ორგანიზებას, და უკვე მერე გადაღება.

„გრილ-ბარი „შუა გზაზე“

– თქვენს ფილმებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მუსიკა. ხშირად მუსიკა თავის ისტორიას ყვება, განსხვავებულს ძირითადისგან, როგორც ეს გამოვიდა, მაგალითად, „გრილ-ბარში...“.

– მე მიყვარს მზა მუსიკასთან მუშაობა. სახელდახელოდ შეთითხნილი მუსიკა კადრების მიხედვით – დაშტამპული ფონი, მისადაგებული განწყობილებას, – უკვე ყელში მაქვს ამოსული. ჩართავ ტელევიზორს და მაშინვე იწყება მუსიკა, რომელსაც სურს უსათუოდ მომახვიოს თავს ის, რაც მე ახლა უნდა ვიგრძნო. კოშმარია! „ზაფხულისთვის...“ მე არ მქონია არანაირი თავდაპირველი იდეა მუსიკის თაობაზე, ასე რომ გადავწყვიტეთ მოგვეძებნა ის უკვე მონტაჟის დროს. და აი მე უბრალოდ ავიღე რამდენიმე დისკი და მემონტაჟესთან ერთად დავიწყეთ ექსპერიმენტირება. პასკალ კომელადეს (ფრანგი

კომპოზიტორი და მუსიკოსი, მინიმალისტი) მუსიკაზე ფილმი წავიდა, ეს იყო ის, რაც სჭირდებოდა ფილმს. ის თითქოსდა ნედლია, ზოგჯერ ბავშვური, ზოგჯერ – როგორც ცირკიდან. ზედ გამოჭრილია ამ ფილმისთვის და ახალი აზრიც კი შესძინა – თუმცა სპეციალურად სურათისთვის არ იყო დაწერილი არც ერთი ტაქტი.

„ზაფხული აივანზე“

– თქვენ არ გინდათ, რომ მუსიკამ უბრალოდ დუბლირება მოახდინოს ან გააძლიეროს განწყობილება, ჩადებული სურათში?

– ერთ-ერთი დრამატული მომენტი „ზაფხულში...“ - როდესაც მთვრალი კატრინი თავის ყოფილ ქმარს ურეკავს, ლაპარაკის შემდეგ კი ნერვულ აშლილობას განიცდის. ამ სცენისთვის ჩვენ შევარჩიეთ მუსიკა, რომელიც აბსოლუტურ წინააღმდეგობაში მოდის მასთან. მასში იგრძნობა რბილი, მსუბუქი ზაფხულის საღამო, ანუ ის განწყობილება, რომელშიც აგრერიგად უნდოდა კატრინს სინამდვილეში ყოფილიყო. და მხოლოდ როდესაც კატრინი აშკარად იწყებს ტირილს, ჩვენ მთლიანად მოვაცილეთ მუსიკა. სიმღერა-შლაგერები, რომლებიც „ზაფხულში...“ გამოვიყენეთ, აგრეთვე თამაშობენ კონტრასტებზე. ისინი – მაუწყებლები არიან სევდის, წუხილის, ვნების, რაც არასდროს იქნება გაყუჩებული რეალობაში – ნიკის, კატრინის და რონალდის ცხოვრებაში. ირონიული

თამაში ამგვარი შეხამებით ფილმს მატებს სიმსუბუქეს, მაგრამ ამავე დროს სიღრმესაც, ვინაიდან სევდა აუხდენელზე – ესეც სინამდვილეა.

გერც ფრანკი (დაიბადა 1926 წელს ქ. ლუძაში, ლატვია – გარდაიცვალა 2013 წელს იერუსალიმში) – ლატვიელი და ისრაელელი კინოდოკუმენტალისტი.

გერც ფრანკი

იყო ჟურნალისტი და ფოტოგრაფი. 1959 წლიდან მუშაობდა რიგის კინოსტუდიაში სცენარისტად და რეჟისორად. 1993 წლიდან ცხოვრობდა ისრაელსა და ლატვიაში. 2002 წელს დააფუძნა საკუთარი კინოკომპანია Studio EFEF. გადაღებული აქვს 30-ზე მეტი დოკუმენტური ფილმი. ასწავლიდა რუსეთის, გერმანიისა და ისრაელის კინოსკოლებში.

მოკლე ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1963 – „ანდერძი“
- 1968 – „ლეგენდების გარეშე“
- 1971 – „შენი ხელფასის დღე“
- 1975 – „აკრძალული ზონა“
- 1978 – „ათი წუთით უფროსი“ (ი. პოდნიეკსთან თანაავტორობით)
- 1983 – „სხვისი ტკივილი“
- 1985 – „სახიფათო ზღვრამდე“

- 1987 – „უმაღლესი სამართალი“
- 1991 – „ცხოვრობდა „შვიდი სიმეონოვი“„ (სან-სებასტიანის სკფ. პრიზი საუკეთესო დოკუმენტური ფილმისთვის)
- 1992 – „ებრაელების ქუჩა“ (საპატიო დიპლომები იერუსალიმისა და ბორნჰოლმის სკფ.)
- 2002 – „ფლეშბექი“ (კინოპრემია ნიკა)
- 2008 – „მუდმივი რეპეტიცია“ (პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის „Festival Dei Popoli“ (ფლორენცია))

და სხვა.

შიშველი ადამიანის გამოცდილება

(გერც ფრანკის მასტერკლასი „ფლეშბექის“ ჩვენების შემდეგ კინემატოგრაფიულ სემინარზე 2003 წლის 10 მაისს ქ. ვენაში)

ეს ფილმი მაყურებელთა ნებისმიერი აუდიტორიისთვისაა განკუთვნილი. სურათს ვაჩვენებდი სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს, ახალგაზრდებს, ხანში შესულებს, და რეაქცია ყველგან ერთნაირი იყო: ხუთი-ექვსი კაცი ჩვენებას ტოვებდა, დანარჩენები რჩებოდნენ.

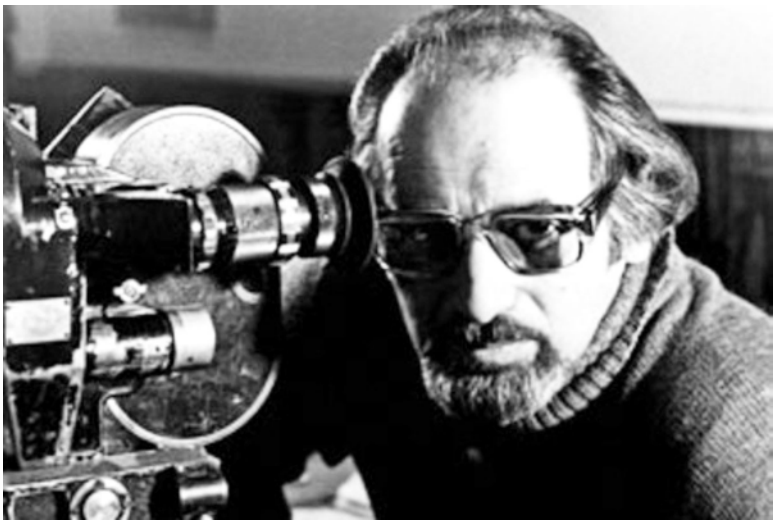
ჩემს ყოველ ახალ ფილმზე როგორც დამწყები ისე ვმუშაობ, თითქოს სულ ახლახან დავიბადე დოკუმენტურ კინოში. და შიშველი ვარ. ამიტომ შემიძლია მხოლოდ ჩემი ეჭვები, ჩემი უცოდინარობა გაგიზიაროთ – როგორ იქმნება დოკუმენტური კინო, ჩემი როგორც შიშველი ადამიანის გამოცდილებით.

პროფესორი იან ფლეიშერი (სცენარისტი) თვლის, რომ მხატვრული კინოსთვის სცენარის დასაწერად არ არსებობს კანონები, წესები. მაშ რაღა ვთქვათ დოკუმენტურის შესახებ? აქ მით უმეტეს არ არსებობს არანაირი წესი. და საერთოდ არავინ იცის, რა არის სცენარი. ეს თოვლის კაცივითაა: ყველა მასზე ლაპარაკობს, მაგრამ არავის არასდროს უნახავს ის... და მიუხედავად ამისა, ჩვენ ფილმებს ვიწყებთ რაღაც ნაწერიდან. თუმცა, ამას ვწერთ უფრო მეტად პროდუსერებისთვის, იმათთვის, ვინც ჩვენ გვაფინანსებს. და თვით ვებმებით მუშაობაში, ჩანაფიქრის პრაქტიკულ რეალიზაციაში ამ ვითომცდა სცენარით.

მაშ რა არის სცენარი? იან ფლეიშერის მიხედვით, ესაა მაქსიმალური ინფორმაცია ფილმის შესახებ.

მაგრამ რა ინფორმაცია შეიძლება ჰქონდეს დოკუმენტალისტს იმის შესახებ, რაც ჯერ კიდევ მხოლოდ მომავალში მოხდება? მას არ შეუძლია დიალოგის დაწერა როგორც მხატვრულ ფილმში. არ შეუძლია უთხრას იმ ადამიანებს, ვის გადაღებასაც აპირებს: „მოდი აქ, წადი იქით, თქვი ეს და ეს!“ ის შედის რეალურ ცხოვრებაში, რომელიც მისგან დამოუკიდებლად მიედინება.

თუმცა ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ აქაცაა თავისი წვრილმანები და საიდუმლოებები. მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია შევაბიჯოთ ცხოვრების ნაკადში იმ იმედით, რომ მოხდება „რაღაც“, ჩვენი ჩანაფიქრის თანახმიერი, ან, ჩვენ წინანდელ დაკვირვებებზე დაყრდნობით, დაველოდოთ, რომ მოხდება ის, რასაც ჩვენ ველოდებით. მაგრამ პირველშიც და მეორე შემთხვევაშიც გადაღების წარმატება დამოკიდებულია იღბალსა და ინტუიციაზე. კანონები აქ არაფერ შუაშია.



გერც ფრანკი

სამწუხაროდ, იქნებ, საბედნიეროდაც, ვერ შევძელი მიმეღო პროფესიული კინოგანათლება. დაუსწრებლად დავამთავრე იურიდიული ინსტიტუტი, რამდენადაც ვმსახურობდი საბჭოთა არმიაში. დემობილიზაციას კი მხოლოდ 1952 წელს დავექვემდებარე, იმ დროს, როდესაც ქვეყანაში ე.წ. „ექიმთა საქმის“ პროცესი იყო გაჩაღებული. მე ამ „თეთრხალათიან მკვლელებს“ ვგავდი და არავინ მღებულობდა სამუშაოზე, მით უმეტეს სასწავლებლად კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში. მაგრამ ძალიან მინდოდა კინოს გადაღება, და ბოლოს და ბოლოს 1959 წელს, როდესაც უკვე ხრუშჩოვის დათბობა დადგა, რიგის კინოსტუდიაში ფოტოგრაფად მიმიღეს. ფოტოგრაფიიდან კინომდე კი, როგორც არის ცნობილი, ერთი ნაბიჯია!

დასაწყისში როგორც სცენარისტმა რიგის კინოსტუდიასა და ლატვიის ტელევიზიაში ჩემი პირველი ფილმების შექმნა დავიწყე. მაგრამ რაღაც მომენტში, როდესაც უკვე ზურგს მიმაგრებდა რამდენიმე სურათი, რომლებმაც საკავშირო და საერთაშორისო ჯილდოებიც კი მიიღეს, უეცრად ვიგრძენი, რომ არაფერი გამეგება დოკუმენტურ კინოში, ვერ ვხვდებოდი, რატომ გამომივიდა ერთ შემთხვევაში, მეორეში კი – არა. უეცრად შიში ვიგრძენი მორიგი ფილმის წინ...

და იმხანად თავი დავანებე კინოს გადაღებას, საწერ მაგიდას მივუჯექი და შევეცადე ჩემი თავისთვის ამეხსნა, რა თქმა უნდა, უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე, საიდან ვიწყებთ, როდესაც ჩავიფიქრებთ დოკუმენტურ ფილმს? შედეგად ამ ფიქრებიდან დაიბადა წიგნი „პტოლემეოსის რუკა“, რომელიც მოსკოვში გამოიცა 1975 წელს ძალიან პრესტიჟულ გამომცემლობაში „Искусство“ 15 ათასიანი ტირაჟით! მასში, კერძოდ, იმის შესახებ ვყვებოდი, როგორ იძებნება დოკუმენტური ფილმის სცენარის მხატვრული სახე. მე, საერთოდ, ცხოვრებაში ყოველთვის მეხმარება ხატება. თუ მას ვიპოვი ეპიზოდისთვის, მაშინ ეპიზოდი გამოდის. თუ ფილმისთვის ვიპოვი, ე.ი. ფილმიც აეწყობა. მხატვრული სახე კი – ეს ჩვენი გრძნობების გაგრძელებაა იმ საგანში, რომელსაც ჩვენ ვაკვირდებით, რომელზეც ვფიქრობთ...

„ფლეშბექი“

აი დევს განმარტოებულად ქვა. ათასობით ადამიანი ჩაუვლის გვერდზე და ქვა ქვად დარჩება. ვიღაც კი არ ჩაუვლის, კამერას ჩართავს და.. ფილმში „ფლეშბექი“ არის კადრი, რომელშიც ორი ქვა და გარშემო ყვითელი ფოთლებია. მე ის შემოდგომის სტოკჰოლმის პარკში გადავიღე ფოთოლცვენის შემდეგ. ჩემ კოლეგა-სცენარისტთან ერთად ვსეირნობდი და უცბად ეს ორი ქვა დავინახე – ერთი დიდი, მეორე ნაკლები ზომის, – და მათში ორი გაქვავებული სული მომელანდა – მამაკაცის და ქალის, რომლებმაც ცხოვრებაში ძალიან ახლოს ჩაუარეს ერთმანეთს, მაგრამ მაინც ვერასდროს შეხვდნენ ერთმანეთს... ბედად არ ეწერათ. და წამის რაღაც მონაკვეთში ამ გრძნობამ გამჩხვლიტა, მაგრამ წამიერება საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ფოტო გადამეღო, რომელმაც მერე, რამდენიმე წლის შემდეგ, თავისი ადგილი იპოვა ფილმში. მაგრამ დავუბრუნდეთ მარტოხელა ქვის მხატვრულ სახეს. წარმოიდგინეთ, რომ მე მას გადავიღებ – ერთ-ორ მეტრს – კინოსთვის.

ეს იქნება უბრალოდ ინფორმაციული კადრი – დიახ, აი ქვა. და თუ ათჯერ უფრო მეტ ხანს დავუწყებ ამ ქვას ყურებას, გადავიღებ ათ მეტრს და ჩავსვამ ჩემს ფილმში, მაშინ ამის უკან უკვე იდგება რაღაც აზრი, ამხსნელი იმისა, რატომაა ეს ჩემთვის ასე მნიშვნელოვანი. და თუ კიდევ zoom-ს გავაკეთებ საერთო ხედამდე, ისე რომ მაყურებელი დაინახავს, ქვა გზაზე დევს და ხელს უშლის გამვლელებს, მაგრამ ადამიანები კი არ იღებენ მას გზიდან, არამედ გვერდს უვლიან, მაშინ ფილმში უკვე წარმოიშვება მათი ცხოვრების რაღაც სახე, შეიძლება, ეროვნული ხასიათის სახეც კი. ვთქვათ, ასეთ რამეს ადვილად წარმოიდგენ რუსეთის რომელიღაც ღრმა პროვინციაში, მაგრამ არანაირად გერმანიაში...

თუმცა გადაღების მთელი დროის განმავლობაში თვითონ ქვა ხომ არ შეცვლილა. ის, როგორც იდო თავისთვის გზაზე, ისევე დევს. ეს მე გადავაქციე სახედ ჩემი მზერით, ხედის სიდიდით, დაკვირვების ხანგრძლივობით. ასევე ნებისმიერი საგანი შეიძლება იქცეს სახედ, მე თუ, მისი გადაღებისას, ამ კადრებში ჩემს აზრებსა და გრძნობებს ჩავდებ.

გახსნა არსი, ნიშნავს, რაღაც ხარისხით ან სულაც უკიდურესად მიუახლოვდე ახსნას. ხომ თავდაპირველად იყო სიტყვა! – ფილმისთვისაც აგრეთვე ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ დასაწყისშივე იყოს რაღაც, დაე არაზუსტად ფორმულირებული, აზრი, იყოს გამოთქმული ან დაწერილი სიტყვა. ის უნდა იყოს! და როდესაც დავიწყე სცენარის მხატვრული სახის ძებნა და ფიქრი, რას შეიძლება ის შევადარო, არა ფორმით, არამედ არსით, თავში მომივიდა აზრი, რომ დოკუმენტური ფილმის იდეალური სცენარიც კი, რომელშიც ფორმულირებულია ავტორისეული აზრი, თემა, აღნიშნულია ეპიზოდები და წინასწარ გამოცნობილია დრამატურგია, ასეთი სცენარიც კი უფრო პტოლემეოსის რუკას მაგონებს, ავტორები კი (სცენარისტი, რეჟისორი, ოპერატორი), რომლებმაც თვითონ შეადგინეს ის – გემის კაპიტანს თავისი გუნდით და რომლებიც ამ რუკით შორეულ ნაოსნობაში მიემგზავრებიან.

გერც ფრანკი

პტოლემეოსი, როგორც ცნობილია, ეგვიპტეში ცხოვრობდა დაახლოებით ორი ათასი წლის წინ. ის იყო ცნობილი ასტრონომი და გეოგრაფი, თუმცა, რომელსაც, თავისი ობსერვატორია ალექსანდრიაში არასდროს მიუტოვებია. ძველი დროის ზღვაოსნების გადმოცემით, მან დედამიწის რუკა შეადგინა, რომელშიც გამოცნობილი იყო მატერიკების, ხმელთაშუა და წითელი ზღვების მოხაზულობა, ზოგიერთი სრუტე და ყელი, მაგრამ დედამიწა გამოიყურებოდა ბრტყლად, ადამიანებმა ჯერ კიდევ არ იცოდნენ, რომ ის სფეროა... აფრიკა ერთვოდა ანტარქტიდას, იაპონია აზიის მატერიკს, ინდოეთი იყო, ამერიკაზე კი, იმის შესახებ, რომ არსებობს ეს ახალი მიწა, პტოლემეოსს წარმოდგენა არ ჰქონდა. მაგრამ აკი სწორედ მისი ფრიად მიახლოებითი რუკის მიხედვით, დიდმა ზღვაოსნებმა – კოლუმბმა, მაგელანმა, ამერიგო ვესპუჩიმ გააკეთეს თავისი უდიდესი აღმოჩენები! აი როგორ ტარდებოდა შტეფან ცვაიგის აღწერით ზღვაოსნობა XVI საუკუნის დასაწყისში: „... მაგრამ ის, ისაა კოსმოგრაფები გულდასმით და ზუსტად, უკანასკნელი მონაცემების შესაბამისად, მსოფლიოს რუკას გამოიყვანენ, რომ უკვე შემოდის ახალი

მონაცემები, ახალი ცნობები. ყველაფერი თავდაყირა დგება, ყველაფრის თავიდან დაწყებაა საჭირო, ვინაიდან ის, რაც ითვლებოდა კუნძულად, აღმოჩნდა, რომ მატერიკის ნაწილია, ის, რასაც ინდოეთად ღებულობდნენ, – ახალი კონტინენტია. უწევდათ რუკაზე გადაეტანათ ახალი მდინარეები, ახალი ნაპირები, ახალი მთები. და რა? ვერ ასწრებდნენ გრავერები თავის გართმევას ახალი რუკისთვის, რომ უკვე უწევდათ შეედგინათ სხვა – შესწორებული, შეცვლილი, დამატებული". განა ეს არ ჰგავს იმას, რაც ჩვენ გვემართება დოკუმენტურ კინოში, როდესაც, შევეხებით რა ცხოვრებას, უკვე მუშაობის მსვლელობისას ბევრი რამის შეცვლა გვიწევს თავდაპირველ რუკა-სცენარში ან სულაც უარის თქმა რაღაცაზე?

„ლეგენდების გარეშე"

მაგრამ ყველაზე მთავარი ისაა, რომ როდესაც დოკუმენტალისტი მის მიერ შედგენილი რუკის მიხედვით ახალ საზღვაო მოგზაურობაში მიემგზავრება, მას წინ „ახალი მიწა" ელოდება. და დოკუმენტურ ფილმზე მუშაობის მთელი სიმშ-

ვენიერე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ სცენარს მოწყვეტილ (რომელიც თვითონაც აღმოჩენა უნდა იყოს, როგორიც იყო თავის დროზე პტოლემეოსის რუკა), დოკუმენტალისტს გზაზე „ახალი მიწისკენ“, რომელსაც ის ეძებს, რომლის შესახებაც იცის, რომ ის არსებობს, მაგრამ რომელიც ჯერ არ უნახავს, მოუწევს გადააწყდეს ბევრ საიდუმლოს და წყალქვეშა რიფებს...

მეცნიერება თავისი ჩასახვიდანვე ცდილობს ფარდა ახადოს ბუნების საიდუმლოებებს. ხელოვნება კი ცხოვრების საიდუმლოებებს ამრავლებს. მიქელანჯელოს, ბახის, ბეთჰოვენის, ჩეხოვის შემდეგ ადამიანთა მოდგმის ცხოვრება უფრო საიდუმლო და ღრმა გვეჩვენება. და კარგი დოკუმენტური ფილმის შემდეგ მაყურებელს იგივე გრძნობა უჩნდება. დიდ წარმატებად მიმაჩნია, თუ გადაღებების პროცესში, ჩაფიქრებული სცენარის მიუხედავად, საძიებელი „მიწის“ მაგივრად დოკუმენტალისტი აღმოაჩენს სრულიად სხვაგვარ – ახალ... ასე მომივიდა ბევრი წლის წინ ფილმზე „ლეგენდების გარეშე“, რის შემდეგაც დავიწყე ჩემი „პტოლემეოსის რუკის“ წერა. ასე მომივიდა უკანასკნელ ფილმზეც „ფლეშბექი“. მასზე ვმუშაობდი ოპერატორ ვიქტორ გრიბერმანთან და პროდუსერ გუნტის ტრეკტერისთან ერთად ოთხ წელიწადზე მეტი, იქნებ კი, მთელი ცხოვრებაც. დავიწყე ბიჭით ფილმიდან „ათი წუთით უფროსი“, რომლის შესახებაც სურათის შექმნა მინდოდა. ჩანაფიქრს სწორედ ასე ერქვა – „ოცი წლით უფროსი“. სცენარში ფიგურირებდა მხოლოდ ოცი წლით გაზრდილი ბიჭი, რომელიც ამ წლების განმავლობაში ჩამოყალიბდა მიმზიდველ მამაკაცად, მსხვილი ენერგო საწარმოს განყოფილების უფროსად და ბრიჯის მსოფლიო კლასის მგზნებარე მოთამაშედ. გარდაქცევა საოცარია. ბავშვობაში ის იყო მთრთოლვარე და მგრძნობიარე როგორც სეისმოგრაფი. მისი სული უნისონში ვიბრირებდა ყველაფერთან, რაც თოჯინების თეატრის სცენაზე ხდებოდა, სადაც აჩვენებდნენ სპექტაკლს „ექიმი აიბოლიტი“. კეთილი აიბოლიტი მიფრინავდა აფრიკაში მაიმუნების სამკურნალოდ მდინარე ლიმპოპოზე. გზაში, სადღაც ნილოსის თავზე, ექიმი გებულობდა, რომ იქ ავად გამხდარა კოღო. ის ასრულებდა დაფრენას და იწყებდა ოპერაციას...

მაგრამ აქვე მის ზურგს უკან გამოჩნდებოდა ბოროტი ბარმალეი ორი ბანდიტით, რომლებიც მისი მოკვლით იმუქრებოდნენ და უკვე იწყებდნენ სპირტისა და წამლების ბოთლების გამოცლას. კოლოს სიკვდილი ემუქრებოდა, და ექიმი ეშმაკობას იწყებდა. ის ეუბნებოდა ბარმალეის: „ყველაფერი შეგიძლია დალიო, რაც აქ დგას, მაგრამ ამ ბოთლს ხელი არ ახლო!“ ბუნებრივია, ბარმალეი სწორედ ამ ბოთლს სვამდა, ბოთლში კი იყო სასაქმებელი ზეთი!.. ბარმალეი და მისი თანამგზავრები შერცხვენილები ბუჩქებში გარბოდნენ, აიბოლიტი კი, მოარჩენდა კოლოს და მდინარე ლიმპოპოსკენ მიფრინავდა მაიმუნების გადასარჩენად... აი ასეთი სრულიად თანამედროვე სიუჟეტია ჰუმანიტარულ მისიასა და ტერორისტებზე, სიკეთის გამარჯვების შესახებ ბოროტებაზე...

„ფლეშბექი“

„ათი წუთით უფროსი“

ფილმში „ათი წუთით უფროსი“ ჩანს, როგორ რეაგირებდა ყველაფერზე სამი წლისა და ორი თვის ბიჭუნა, როგორ ფართოდ იყო გახსნილი მისი სული სხვისი უბედურების მიმართ. მაგრამ რა ჩაკეტილი გახდა ის ამჟამად. პრაღაში, ბრიჯში მსოფლიო ჩემპიონატზე მისი გადაღებისას, ვცდილობდი გამეგო, რა აქვს მას მოთამაშის ნიღბისგან, რომელმაც უნდა დამალოს თავისი ემოციები, რომ მოწინააღმდეგემ ისინი ვერ გამოიცნოს, და რა აქვს ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან. იქნებ, მის ცხოვრებაში იყო რაღაც დრამა, რომელმაც გაამძვინვარა ის, ან იქნებ, საქმე უბრალოდ ასაკშია. ფილმის აზრი, როგორც მე მქონდა განზრახული „ფლეშბექის“ რუკასცენარში, იმაში მდგომარეობდა, რომ გამეგო, რა მოუვიდა მგრძნობიარე სულს, სად იკარგება ბავშვობა. ცალკე ადამიანის ბავშვობა და, თუ უფრო ფართოდ, – კაცობრიობის ბავშვობა...

ზოგიერთების ბავშვობა მოწიფულ ასაკშიც გრძელდება, როდესაც ისინი გამოდიან პოეტები, მხატვრები. რომანტიზმი

მათ სიბერეშიც არ ტოვებს. სხვებს ბავშვობა უკვე სიყრმის ასაკში უწყდებათ, და ასეთ ადამიანებს ხშირად უჩნდებათ სისასტიკის ჩადენის ჟინი. აი რა იყო ჩადებული ჩვენი ფილმის ჩანაფიქრში. მაგრამ ყველაფერი სხვაგვარად შეტრიალდა.

პრაღის შემდეგ დაიწყო დიდი გართულებები. ჩვენი გმირის მამა დაავადდა და უეცრად გარდაიცვალა. ავად გახდა ჩემი ცოლი, ჩვენ კი იერუსალიმში ვცხოვრობდით. გართულდა ჩემი ავადმყოფობაც. მეორე ოპერაცია მიწევდა გულზე... უკვე მინდოდა ყველაფრის მიტოვება. ფილმში ვლაპარაკობ ამის შესახებ და იმაზე, რომ დავიღალე სხვების ცხოვრებისგან, ჩემში რაღაც გატყდა, დავუძლურდი... ჩემი „პტოლემეოსის რუკიდან“ კვალიც კი არ დარჩა. თავი დავანებე რაიმე კინოზე ფიქრს, თუმცა ძნელია უარყო საკუთარი თავი. და აი აქ, როგორც მთელი ჩვენი ცხოვრება, – შემთხვევა! და ყველაფერი 180 გრადუსით შემობრუნდა.

„ფლეშბექი“

1999 წლის 12 დეკემბერს ოპერაციაზე უნდა წავიდე, წინადღით კი დამირეკა გერმანული ტელევიზიის ოპერატორმა, ჩემმა კარგმა ნაცნობმა გრიგორი მანიუკმა და მითხრა, რომ ის იერუსალიმშია. ვიგრძენი, რომ ეს ნიშანია ზემოდან. „გრიშა, – ვუთხარი მას, – თვით ღმერთმა გამოგაგზავნა. იმედია, კამერა თან გაქვს? ხვალ ოპერაციაზე მივდივარ. ჩემთან მოდი, საავადმყოფოში ერთად წავალთ, და ყველაფერი გადაიღე, რასაც იქ გამიკეთებენ. თუ ცოცხალი დავრჩი, რაღაც ახალი კინო გამოვა, თუ არა – დასაფლავებას გადაიღებ...“ რაღაცა სულერთია მაინც იქნება, გავიფიქრე მე. შენ არ შეგიძლია შეწყვიტო ცხოვრება მხოლოდ იმიტომ, რომ ავად ხარ. მხედველობაში მაქვს დოკუმენტალისტის ცხოვრება. ამგვარად, ფილმი ახალი კალაპოტით წავიდა, და „ახალი მიწა“ სრულიად სხვაგვარი აღმოჩნდა, ვიდრე მე წარმომედგინა. მუშაობა კიდევ დიდხანს გრძელდებოდა. მე გადავრჩი, ცოლი მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ 2000 წლის თებერვალში გარდაიცვალა. მაგრამ მისი სიკვდილის შემდეგ მე კიდევ დიდხანს არ შემეძლო მუშაობის დაწყება. შემდეგ კი დრო გავიდა და დავიწყე ფილმის ახალი მხატვრული სახის ძებნა. ჩემს არქივში ვიპოვე მოკლე ვიდეოკადრი: ჩემი მეგობარი და მოწაფე იურის პოდნიეკსი მისი ოპერატორების ანდრის სლაპინშისა და გვიდო ზვაიგზნეს დაღუპვის ადგილზე ბასტიონის გორაკზე რიგის ცენტრში. ეს მოხდა 1991 წლის 20 იანვარს სროლების დროს ლატვიის შინაგან საქმეთა სამინისტროსთან, საბჭოთა ხელისუფლების დასასრულის ჟამს... მეშვიდე დღე იდგა მათი სიკვდილის შემდეგ, 27 იანვარს, მე და იურისი, შეთანხმების გარეშე, ერთსა და იმავე დროს მივედით სანთლების დასანთებად. მე კამერა ჩავრთე, მაგრამ იურისმა როგორღაც მკაცრად შემომხედა და მთხოვა, არ გადამეღო ის და კამერა გამოვრთე... და აი, ათი წლის შემდეგ, იმ დაუმთავრებელ კადრს შევხედე, შევანელე ის და შევძრწუნდი. წარსულში გახელილი თვალები, და მთელი ცხოვრება ათ წამში... და როდესაც ამ შენელებულ კადრს მუსიკა დავურთე ფილმიდან „ათი წუთით უფროსი“, ფილმის „ოცი წლით უფროსი“ რუკაზე თანდათანობით დაიწყეს გაჩენა ახალმა ეპიზოდებმა და ჰორიზონტზე შორიდან გამოჩნდა „ახალი მიწა“, ფილმის

ახალი მხატვრული სახე – „ფლეშბექი“!

ჩემთვის ფილმის სახე ყველაზე ხშირად სათაურშია დამალული. როდესაც ვპოულობ მას, როგორღაც თავისთავად ეწყობა დრამატურგიაც, სიუჟეტური ხაზიც, ადამიანის ისტორიაც. სახოვნება და სიუჟეტი – აი რა აახლოებს მაყურებელზე ზემოქმედების სიძლიერით დოკუმენტურ კინოს მხატვრულთან. სახიერება და სიუჟეტი გვეხმარება ცხოვრების ქაოსში ორიენტირებისთვის, ადამიანის ისტორიაში ცხოვრების განცალკევებული ფაქტების თავმოყრაში, რაც ყოველთვის არ ეწყობა ქრონოლოგიურად. „ფლეშბექში“ არის წარწერა: „მე თავს ვაძლევდი წარსულს როგორც ძილს. და არ აქვს მნიშვნელობა, რა მოხდა ადრე, რა გვიან. ეს მოხდა ჩემში“. ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო არა ბიოგრაფიის შეკრება, არამედ სულის დავაჟკაცების ისტორია.

„ფლეშბექი“

ფილმი თანდათან იბადებოდა. ერთად შეკრებილმა ფაქტებმა და დოკუმენტურმა კადრებმა შექმნეს მხატვრული ქსოვილი გარკვეული ფილოსოფიით და საქმის მსვლელობისას გამართული სიუჟეტით. ვიზუალური რიგი კი ის საყრდენი, ის ხერხემალი გახდა, რომელსაც ნაზარდივით დაემატა სიტყვები, მუსიკალური ასოციაციები, ხმაურები, სიჩუმეც კი, აკი მასაც თავისი ხმა აქვს...

„ფლეშბექი“

როდესაც თავდაპირველი ჩანაფიქრი ჩაიფუშა და ახალმა სურათმა დაიწყო დალაგება, მე ვიყავი, ასე ვთქვათ, ფეხმძიმობის მეშვიდე თვეზე, და ფილმის გული უკვე ცემდა. ეს იყო რაღაც ცოცხალი. ის ჯერ კიდევ არ დაბადებულიყო, მაგრამ უკვე სუნთქავდა... თუმცა, უნდა ვთქვა, რომ მას შემდეგაც, რაც პირველი ვარიანტი გავაკეთე On Line, კიდევ, ალბათ, ნახევარი წელი მე თვითონ არ შემეძლო გამომეცნო, ვინ გავაჩინე? ეს ისე საინტერესოა, შენ თუ ცოცხალი არსება შექმენი და არა უბრალოდ კადრები შეაწებე! ის უკვე თავისას ითხოვს, ის უკვე შენზე მბრძანებლობს. და არ შეგიძლია უთხრა: „იყავი ასეთი ან სხვანაირი!“ ის უკუაგდებს ყველაფერს, რაც შეუფერებელია მისი ორგანიზმისთვის. სწორედ ესაა ის მდგომარეობა, რომლის შესახებაც ვლაპარაკობდი თავიდანვე, თითქოს შიშველი ხარ და ეს-ეს არის დაიბადე შენს პაწიასთან ერთად, და არ იცი, რა უყო მას შემდეგ.

ზოგჯერ ვერ ვიძინებდი, ღამე მელვიძებოდა და ვფიქრობ-

დი: „ეს რა უბედურებაა, რატომ არ გამოდის, ჰა?“ მერე კი ვხვდებოდი, რომ ამ ადგილას ძალიან ხმამაღლაა ჩასმული ხმები, იმაში – მეტისმეტად დიდხანს გრძელდება პაუზა, აქ – სიტყვა დროზე ადრეა ნათქვამი ან სხვა ინტონაციაა... ასე გრძელდებოდა საკმაოდ დიდხანს, ძალიან ბევრ ნაკლს ვნახულობდი ფილმში, რაც მას აუხეშებდა. მაგრამ მისი ქსოვილი უკვე ცოცხალი იყო, ცოცხალი ქსოვილი კი უხეში არ უნდა იყოს, ის უნდა ვიბრირებდეს, მგრძნობიარე უნდა იყოს. სახეები მუდმივად იბადებოდნენ და ხშირად მოულოდნელად თვითონ ჩემთვის.

„ფლეშბექი“

„ფლეშბექი“

უკვე დამონტაჟებული მქონდა ჩემი 75 წლისთავის ეპიზოდი, სადაც მილოცვებს ვღებულობ წმინდა პეტრეს ტაძრის კოშკზე, უკვე ვიმყოფებოდი რიგის დაცარიელებულ კინოსტუდიაში, სადაც გაფრინდა ჩვენი ახალგაზრდობა, ჩამოვჯექი ყოფილ სამონტაჟო ოთახში მაია სელეცკაიასთან ერთად, რომელთანაც ოცდახუთი წელი ვიმუშავე. შემდეგ მან ფირის კოლოფები აიღო, სამონტაჟოდან გავიდა ჩაბნელებულ დერეფანში... და იქ, სიბნელეში, გამოჩნდა ადამიანი კინოკამერით. ეს ჩემი ძალიან ახლობელი ადამიანია – ოპერატორი კალვის ზალცმანისი. მისი თავი კონტრაჟურითაა განათებული, კამერა ჩრდილშია. რაღაც მომენტში მომეჩვენა, რომ სწორედ ესაა დოკუმენტალისტის მართლაც ნამდვილი ხატოვანი სახე – მოაზროვნის, მგრძნობიარეს, თანამგრძნობის – ამ უხეში რკინა-კინოკამერით ხელში და ცოცხალი გულისხმიერი სულით. დოკუმენტალისტი, რომელსაც ცალი თვალი მშრალი აქვს, მეორე ცრემლით დასველებული.

ეს მათ, ჩემ მეგობარ-დოკუმენტალისტებს, რომლებთანაც მქონდა ბედნიერება მემუშავა, მივუძღვენი ფილმი „ფლეშბექი“.

„ფლეშბექი“

და შემდეგ ეპიზოდი: მე სამოცდათხუთმეტი წლის ვარ და ვიწყებ სანთლების ჩაქრობას. ეს შავ-თეთრი მასალაა, ვინაიდან ფერში ის დასაწყისში არც ისე ხარისხიანი იყო. და უეცრად მივხვდი, ვიგრძენი, რომ იმ წუთში, როდესაც სანთელს ვუბერავ, ის უნდა გახდეს ფერადი. ხოლო მე სული ჩავუდგი მას, როგორც ღმერთმა შთაბერა ადამს, სიცოცხლე. ჩემს კოლეგა-მემონტაჟეს სერგეი უსანოვს ვთხოვე გაეკეთებინა ეს კომპიუტერზე. მან გააკეთა. და მორჩა! ჩემი სული ცეცხლში გადავიდა, ამ სანთლებში... და იმისდა მიხედვით, როგორ ვაქრობდი მათ, ჩვენ ვაჩერებდით ამ კადრებს, მე თვითონ კი იმ რაბინს ვემსგავსებოდი, რომელსაც ლუძში (ქალაქია ლატვიაში) სურათი გადაუღო მამაჩემმა. ანუ დავემსგავსე მოხუც ებრაელს, რომელიც მათ იხსენებდა, ვინც ომის წლებში დაიღუპა რუმბულში, ოსვენციმში, მაიდანეკში... ამიტომ გამოსახულება აქ თითქოსდა წაფენით შედის იად ვაშემის მემორიალის ქვის ლაბირინთში, რომელიც იერუსალიმში აღიმართა

ხოლოკოსტში დაღუპულთა ხსოვნის პატივსაცემად...

აი ასე, უბრალო კადრებიდან, რომლებიც გადაღებულია თითქოსდა წმინდა ინფორმაციული მიზნით, უეცრად დაიწყეს დაბადება მხატვრულმა სახეებმა, რომლებიც ავსებდნენ ამ ფილმს და მადლმოფენილად და დრამატულად წარმოაჩენდნენ მას.

(აქ მინდა გამოვთქვა კიდევ ერთი ჩემთვის ფრიად მნიშვნელოვანი აზრი, რომელიც, შესაძლებელია, საკამათო მოგეჩვენოთ. ამ აზრამდე მივედი, როცა ჯერ კიდევ „პტოლემეოსის რუკას“ ვწერდი.)

იქნებ, ხატოვანი გადაწყვეტა, ანუ ყოველდღიური ფაქტის „გადაყვანა“ ახალ ხარისხში, არის კიდეც დოკუმენტური ფილმის დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტთაგანი, არამარტო პოეტურის, არამედ ნებისმიერი ჟანრის, ხატოვანი პუბლიცისტიკის საერთოდ! იმავე ხარისხით, როგორც, ვთქვათ, ადამიანის ხასიათისა და მისი ცხოვრების გზისგან დამოუკიდებლად უცვლელია მისი ქსოვილის უჯრედოვანი საფუძველი?

... ჩვენ ვხედავთ უბრალო ფაქტს. სახვითად, სიტყვიერად, მუსიკალურად დამუშავებული, ის გადაიქცევა მხატვრულ სახედ, რომელიც შეიწოვება მისი მომდევნო ჩვეულებრივი ფაქტით... კინომოთხრობის გავარვარების უფრო მაღალ დონეზე ისინი ახალი სახეები ხდებიან, რომლებიც კვლავ, თითქოსდა განზავებული ყოველდღიურ ფაქტებში, შემდეგ კვლავ განზოგადოებამდე ადიან. ამგვარად, სპირალზე მოძრაობით, ხატოვანი ენერგიის თანდათანობითი დაგროვებით, ფილმის დრამატურგიას უმაღლეს წერტილამდე მივყავართ ფინალში.

ფაქტი – ხატება – ფაქტი – ხატება...

რა თქმა უნდა, დოკუმენტური ფილმის დრამატურგია, თუმცა არა მარტო დოკუმენტურის, არ უნდა იყოს სტანდარტული, ის აღმოჩენა უნდა იყოს. მაგრამ პირველ რიგში – ეს ხატოვნების აღმოჩენაა!

ფაქტი – ხატება – ფაქტი – ხატება...

მე მგონია, რომ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ სურათში, იქნება ის მხატვრული თუ დოკუმენტური, ცემს ეს „კინოპულ-

საცია“, მას შეუძლია აგვაღელვოს როგორც ხელოვნების ნაწარმოებმა. არსებითად, მღელვარება – იგივე პულსაციაა, მას, ეტყობა, სწორედ ეს იწვევს.

გერც ფრანკი

სერგეი ეიზენშტეინს დავიმოწმებ. „არაგულგრილ ბუნებაში“ ხელოვნების ნაწარმოებების ორგანულობის საერთო პრინციპებისა და მათი ადამიანზე ზემოქმედების ანალიზისას, ის შემდეგ დასკვნამდე მიდის: „აშკარაა, რომ ამგვარი სახის ნაწარმოებს აქვს სრულიად განსაკუთრებული ზემოქმედება აღმქმელზე არა მარტო იმიტომ, რომ ის მაღლდება ბუნების მოვლენების იმავე დონემდე, არამედ იმიტომაც, რომ მისი აგებულების კანონი ერთდროულად არის კანონიც, რომელიც მართავს მათ, ვინც აღიქვამს ნაწარმოებს, რამდენადაც ისინიც ორგანული ბუნების ნაწილი არიან. აღმქმელი ორგანულად დაკავშირებულად, შერწყმულად, შეერთებულად გრძნობს თავს ასეთი ტიპის ნაწარმოებებთან სრულიად ისევე, როგორც ერთიანად და შერწყმულად შეიგრძნობს ის თავს მის გარემომცველ ორგანულ გარემოსა და ბუნებასთან.

მეტ ან ნაკლებ ხარისხში ეს შეგრძნება გარდაუვალია თითოეულ ჩვენგანში, და საიდუმლო იმაში მდგომარეობს, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენც და ნაწარმოებსაც მართავს ერთი და იგივე კანონზომიერება". ვფიქრობ, რომ პულსაციასაც, როგორც დოკუმენტური ფილმის დრამატურგიის ორგანულ საფუძველს, ასევე მოიცავს ეს კანონზომიერება. ის – ფორმის საკითხი კი არ არის, არამედ თვით არსის. ის მომდინარეობს ბუნების დიალექტიკიდან. ყველაფერი, ყველაფერი ამ სამყაროში პულსირებს – ჩვენი გულის უხილავი ცოცხალი უჯრედიდან, ხის თითოეული ფოთლიდან შორეული გალაქტიკების პულსაციებამდე. იმედი მაქვს, რომ პულსაცია იგრძნობა ფილმშიც „ფლეშბექი". მასში შესული ოთხასზე მეტი კადრი, ყველა აბსოლუტურად დოკუმენტურია, მაგრამ მონტაჟში ისინი ერთ მფეთქავ ჯაჭვად იქცნენ, ხატოვანი ძალა შეიძინეს და სიუჟეტი ცხოვრებისეული ენერგიით აავსეს. და მე დარწმუნებული ვარ, რომ სახიერება წინააღმდეგობაში არ მოდის დოკუმენტურობასთან, ის მხოლოდ აღრმავებს მას. აი რატომ მეჩვენება, რომ დოკუმენტალისტის პირველი წმინდა მცნება – ესაა მოთმინების უნარი ვაკვირდებოდეთ ცხოვრებას. კი არ ვუთვალთვალებდეთ, არამედ გამჭრიახად ვაკვირდებოდეთ მას. მხოლოდ მაშინ გვიპასუხებს ცხოვრება თანაზიარად, გაგვიღებს თავისი ბუნებისა და არსის კარებს. თვით რეალობა შეიძენს ფილმში მხატვრულ ფასეულობას. ალბათ, როგორც ეს სიყვარულშია, რომელიც შეიძლება ერთი ნახვით დაიბადოს, მაგრამ მხოლოდ მზერით არაფერი დაიბადება, თუ არ გაჩნდა გრძნობა, გრძნობა მჭიდროდ შერწყმისა. და დოკუმენტალისტი უნდა ჩაიძიროს რეალობაში, რომელსაც ის იღებს, იგრძნოს ის, დაინახოს და გაიგონოს. მაშინ ის აუცილებლად გაეხსნება მას.

რატომ იქცა ჩემთვის ოცი წლის წინანდელი ფილმი „ათი წუთით უფროსი" დოკუმენტური კინოს თავისებურ კოდად? სწორედ იმიტომ, რომ ეს ცხოვრების მთლიანი ნაწილია, სულიერი ცხოვრების, დანახული მის ნაკადში და გადაღებული რეპორტაჟულად, ერთი კადრით! ცხოვრების მონაკვეთი დასრულებული დრამატურგიით – ჩასუნთქვით, კულმინაციით და ამოსუნთქვით.

„ათი წუთით უფროსი“

როდესაც 1974 წლის დეკემბერში ოპერატორ იურის პოდნიეკსს გავუზიარე იდეა გადაგველო თოჯინების თეატრის ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში, და თანაც მსხვილი ხედით, ფილმი ერთი კადრით, მან თქვა, რომ ეს შეუძლებელია. შეუძლებელია ათი წუთი განუწყვეტლად კინოკამერის ოკულარში იყურებოდე და არ შეცდე, თან შუქიც არ ეყოფა. იურა მაშინ ჯერ კიდევ სტუდენტი იყო, თუმცა ჩვენ უკვე გვქონდა ერთად გადაღებული ფილმი „აკრძალული ზონა“ – კოლონიაში მცირეწლოვანი დამნაშავეებისთვის. მომდევნო ოთხ წელიწადში ის დავაჟკაცდა, და 1978 წელს ჩვენ განვახორციელეთ ჩემი იდეა. დიახ, მოთმინება, დაკვირვებულობა – დოკუმენტალისტის მთავარი ღირსებაა. მაგრამ მარტო მოთმინება ცოტაა. მომენტში, როდესაც ცხოვრებას აკვირდები, შენ მასთან ისეთ ღრმა კონტაქტში უნდა შეხვიდე, რომ ხედავდე არა მარტო იმას, რაც ხდება ახლა, ამ წუთში, არამედ იგრძნო წინასწარ, რა შეიძლება მოხდეს მომდევნო წუთში და მზად იყო ამისთვის. ანუ, მაგალითად, პანორამის გაკეთება, წინსვლა და უკუსვლა ობიექტივით, თუ zoom-ი გაქვს, არა

დადევნებით, არამედ დროულად. ეს ძალიან ჰგავს ცეკვას კარგი პარტნიორით. თქვენ ფილმში იხილეთ, ოპერატორი თითქოს პატარა ბავშვთან ერთად თრთისო, კამერას როგორ ნარნარად, მდოვრედ უახლოვებს მის სახეს, თითქოს წინასწარ გრძნობსო გრძნობათა ღელვასა თუ აღტაცებას.

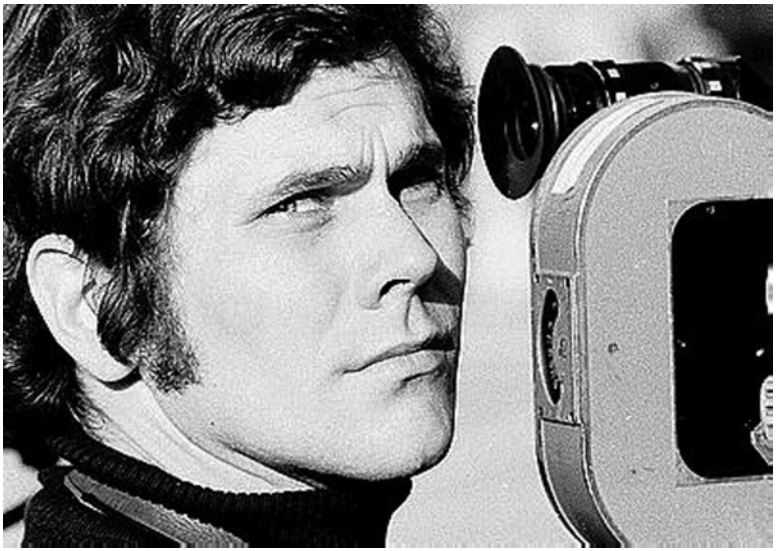
„აკრძალული ზონა“

მაგრამ ესეც ცოტაა.

მომავალი მოვლენის წინათგრძნობაში დოკუმენტალისტისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, წინასწარ დაიკავოს ყველაზე ხელსაყრელი პოზიცია, გადაღების წერტილი, მოინიშნოს მზერის კუთხე. მე და იურისმა მოვილაპარაკეთ, რომ ჩვენ ბიჭუნას მკაცრად ფრონტალურად უნდა ვუყუროთ, როგორც სარკეში. კამერის მოთავსება გვერდიდან უფრო ადვილი იყო, მისი დამალვა შეიძლებოდა კულისებს მიღმა. მაგრამ მაშინ გამოვიდოდა, რომ ჩვენ ფილმს ვიღებთ იმის შესახებ, თუ როგორ უყურებენ ბავშვები სპექტაკლს. ჩვენი ჩანაფიქრი კი ხომ სულ სხვაგვარი მასშტაბის იყო. მე მსურდა გადამეღო

ფილმი ადამიანის სულზე, რომელშიც აირეკლება სიკეთისა და ბოროტების მარადიული ბრძოლა. ბავშვის სახე ის სარკე უნდა გამხდარიყო, რომელშიც აირეკლება სულის სამყარო, სცენის სამყარო, უზარმაზარი სამყარო ირგვლივ.

როდესაც ყველა პრობლემა მოგვარდა, როცა ვიცოდით, ვის გადავიღებდით, საიდან გადავიღებდით და როგორ იმუშავებდნენ გარკვეულ დრომდე გადამალული სინათლის წყაროები, აი მაშინ ისღა დაგვრჩა, გაგვერკვია ყველაზე მთავარი – კამერის ჩართვის მომენტი. ეს როგორც თეატრში ხდება – როდის აიწიოს ფარდა? მაგრამ პიესა ბავშვებისთვის საათზე მეტხანს გრძელდებოდა, ჩვენი „სპექტაკლი“ კი შეიძლება გაგრძელებულიყო მხოლოდ ათი წუთი და ჰქონოდა თავისი, შეკვეცილი დრამატურგია.



იურის პოდნიეკსი

თუ კამერას ჩავრთავდით სპექტაკლის სულ დასაწყისიდან, ჩვენ დავინახავდით გაოცებულ და მომღიმარ სახეებს, თუ ბოლოსკენ, მაშინ ძირითადად – აღფრთოვანებულს. ყველაზე ხელსაყრელი დრო ჩვენი მოკლე ფილმისთვის იყო წინაკულმინაციური, როდესაც ბოროტებამ უკვე ჩაიფიქრა

თავისი შავი საქმე, სიკეთე კი გადამწყვეტ შეჭიდებაში ჩაება მასთან.

ჯერ კიდევ გადაღებებამდე დავაფიქსირე რიგის თოჯინების თეატრის ყველა სპექტაკლის ქრონომეტრაჟი და დავადგინე, ზუსტად როდის იწყება ეს წინაკულმინაციური მოქმედება. მაგალითად, „ფიფქიასა და შვიდ ჯუჯაში“, როდესაც კუდიან ქალს მოწამლული ვაშლი მიაქვს ფიფქიასთან, – ეს უკვე დაძაბულობაა, კულმინაცია კი, როდესაც ის ამ ვაშლს ჭამს, – რაღაც საშინელება ხდება ბავშვების თავს დარბაზში. „ექიმ აიბოლიტში“ – როდესაც ექიმმა დაიწყო ოპერაციის გაკეთება, მის ზურგს უკან კი ბარმალეი გამოჩნდა. სწორედ ამ დროს ჩვენს ფილმში კამერა მაყურებელთა ჩაბნელებული დარბაზიდან გამოარჩევს შეშინებული ბავშვის სახეს, რის შემდეგაც სცენაზე მიმდინარე ბრძოლას სიკეთესა და ბოროტებას შორის ჩვენ უკვე თვალს ვადევნებთ მხოლოდ ამ ბიჭუნას რეაქციის მიხედვით, ჩვენ ვხედავთ ადამიანის გულის გრძნობების მთელ გამას – ღიმილიდან შეძრწუნებამდე. და ბოლოს – შვებით ამოსუნთქვა!.. და ყველაფერი ეს გრძელდება ათი წუთი. ეკრანული დრო და ბავშვის მიერ ეკრანზე ნაცხოვრები დრო, სრულად ემთხვევა ერთმანეთს. ბიჭუნას ასაკს ათი წუთი მოემატა, და სული მისი გამოიწრთო. მაგრამ მხოლოდ ახლა მათემატიკური სიზუსტით ხდება ცხადი, რომ ჩვენ თუ კამერას ჩავრთავდით მეტისმეტად ადრე, ჩვენ არ გვეყოფოდა ფირი კულმინაციისთვის. თუ ჩავრთავდით მას მეტისმეტად გვიან, ვერ „ვნახავდით“ აიბოლიტისა და ბარმალეის ბრძოლის დასაწყისს. ანუ იმისთვის, რომ გადაიღო ცხოვრების ჩაფიქრებული მონაკვეთი, ნახო ბრძოლის ყველა პერიპეტია, ბევრი რამის გათვალისწინება, წინასწარ განჭვრეტაა საჭირო. აჩქარდები თუ დაიგვიანებ – გადაიღებ რეალობის მხოლოდ ნაწყვეტს. ჩვენი ცხოვრება, მუსიკასავითაა, აქვს თავისი ოქტავები, თავისი ტაქტები და რიტმები, თავისი პაუზები, თავისი ჩასუნთქვები და ამოსუნთქვები. ამბობენ, დიდი ბახი სამყაროს რიტმებს გრძნობდაო, ამიტომაა მისი მუსიკა ასეთი ღვთიური. ბეთჰოვენი ადამიანებთან ლაპარაკობდა, ბახი – ღმერთთან... ადამიანის ცხოვრების გადაღებისას, ის უნდა გაიზომოს არა ფირის მეტრებით, არამედ

სუნთქვით. ვისაც საქმე აქვს ადამიანებთან და იღებს არა კადრებს, არამედ ბედ-იღბალს, მან იცის, რაცაა, როდესაც უეცრად ჩართავ კამერას ამ ცოცხალ დენში...

„ათი წუთით უფროსი“

ამგვარად, უხეშად რომ ვთქვა, ჩვენ შეგვიძლია კამერით დავდგეთ რაღაც ადგილზე აზრით, რომელიც გვათბობს, და დაველოდოთ, რომ ცხოვრება რაღაცას გვაჩუქებს. ან მივალთ იმავე ადგილზე, სადაც ადრე უკვე გვაქვს ნანახი რაღაც საინტერესო, და დაველოდებით, რომ კვლავ გამეორდება რაღაც მსგავსი. (სანამ გადავიღებდი „ათი წუთით უფროსს“, ბევრჯერ კულისებს მიღმიდან თვალს ვადევნებდი, როგორ რეაგირებდნენ ბავშვები სპექტაკლზე, ისინი, შესაძლებელია, ყველაზე მადლიერი მაყურებლები არიან. როდესაც იურისთან ერთად რიგის თოჯინების თეატრში მივედით და მოხერხებული პოზიცია დავიკავეთ, იმის მოლოდინისთვის მოვემზადეთ, რომ მოხდება სასწაული, რომელიც უკვე არაერთხელ ვიხილე, – ჩვენ მას მოვესწარით!) მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ჩვენ უნდა გვახსოვდეს დოკუმენტალისტის პირველი მცნება: ვიყოთ მაქსიმალურად დაკვირვებულები.

ცნობილი რუსი დოკუმენტალისტის სერგეი დვორცევოის ფილმი „ბედნიერება“ გადაღებულია ამგვარივე მეთოდით. ის დიდხანს მუშაობდა ყაზახეთში ავიატექნიკოსად ველების რაიონებში. მას უწევდა ყოფნა მომთაბარეთა სადგომებში, და მომთაბარე მწყემსის იურტაში მან თავისი მომავალი ფილმის სცენები იხილა. შემდეგ კი, უკვე სცენარისტებისა და

რეჟისორების უმაღლეს კურსებზე სწავლის დროს მოსკოვში, ოპერატორთან ერთად გაემგზავრა ველებში, დასახლდა ნაცნობი მწყემსის ოჯახში და გადაიღო თავისი განთქმული სურათი. ერთხელ სერგეი გამომიტყდა, რომ „ბედნიერებისთვის“ ბიძგად იქცა ჩემი ფილმი „ათი წუთით უფროსი“. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სურათი მან სხვაგვარად გადაიღო, თავისებურად. ყოველ წუთში მსოფლიოში იბადებიან ბავშვები. ყოველ დღე ათასობით ბავშვი უყურებს სპექტაკლებს სხვადასხვა თეატრში. და ყოველ წუთში ვიღაც მიდის იმქვეყნად...

სერგეი დვორცევოი – „ბედნიერება“

არსებითად, ყველაფერი, რაც არის ფილმში „ფლეშბექი“, ხდება მუდმივად და უცვლელად. მაგრამ თუ ამ ცხოვრებისეული მასალიდან ჩამოყალიბდა რაღაც არასტანდარტული და მხატვრული, სწორედ იმიტომ, რომ მაყურებელმა შეძლო შეეხედა ყველაფერ ამისთვის ჩემი თვალებით. და, ეტყობა, აქ უნდა მოიძებნოს გასაღები დოკუმენტური კინოსთვის როგორც ხელოვნების დარგისთვის: ეს ყოველთვის ინდივიდუალური ხედვაა. ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ საავტორო

კინოს.

მაგრამ ამასთან რეალობა არ მახინჯდება, ის მიედინება როგორც წყალი მდინარეში. უბრალოდ, ეს მე, ავტორი ვირეკლები მასში. მე არ ვიღებ მის მდინარებას საიდანღაც გვერდიდან, მე ვიხრები პირდაპირ მდინარის ჩქერზე, რომელსაც მიაქვს ჩემი ანარეკლი ყველაფერთან ერთად, რაც დავინახე. ალბათ, დოკუმენტური კინოს მხატვრულობას განსაზღვრავს...

დევიდ ლინჩი (დაიბადა 1946 წელს ქ. მისულაში, მონტანას შტატი, აშშ) – ამერიკელი კინორეჟისორი და სცენარისტი, ამერიკული დამოუკიდებელი კინემატოგრაფის წარმომადგენელი. პრესტიჟული საერთაშორისო კინოფესტივალების მრავალგზის გამარჯვებული, საპატიო ლეგიონის ორდენის კავალერი.

დევიდ ლინჩი

ლინჩის რეჟისორული სტილისთვის დამახასიათებელია ფილმების გაჯერება სიურრეალისტური, სახეშეცვლილი ცნობიერების ან მისტიკური თვისების მქონე გამოკვეთილი დეტალებით. თვითონ ლინჩი ყოველნაირად თავს არიდებს გააშუქოს თავისი ფილმები, კვლავდაკვლავ იმის გამეორებით, რომ კინო – ეს არის განსაკუთრებული ექსპერიმენტი, რომელიც თვითონ უნდა განიცადო, სასურველია დიდ ეკრანზე, მაგრამ რომლის გადმოცემაც არ შეიძლება სიტყვებით.

ფილმოგრაფია:

- 1977 – „თავკომბალა“
- 1980 – „ადამიანი-სპილო“
- 1984 – „დიუნა“

- 1986 – „ლურჯი ხავერდი“
- 1990 – „გულით ველურნი“
- 1992 – „თვინ პიქსი“
- 1997 – „გზატკეცილი არსაით“
- 1999 – „უბრალო ისტორია“
- 2001 – „მალჰოლანდ დრაივი“
- 2006 – „შინაგანი იმპერია“

და სხვა.

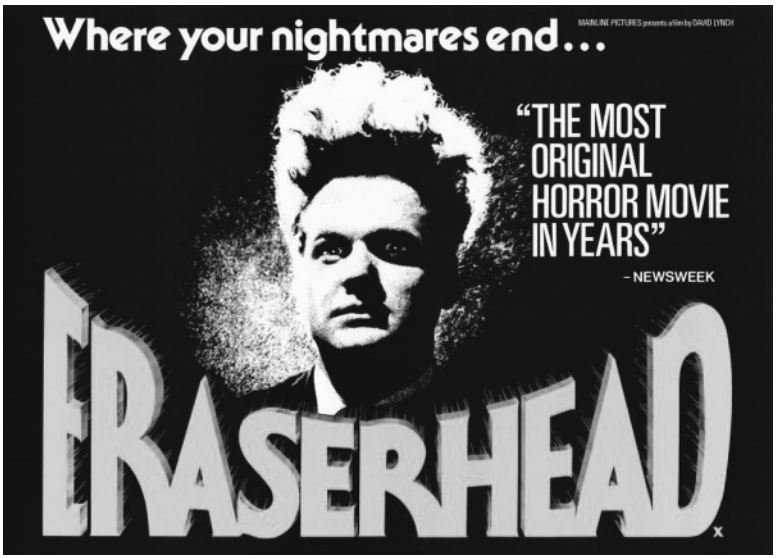
ჯილდოები:

- 1982 – „ადამიანი-სპილო“ (სეზარი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის)
- 1990 – „გულით ველურნი“ (კანის სკფ. ოქროს პალმის რტო)
- 1999 – „უბრალო ისტორია“ (ევროპული კინოაკადემიის პრიზი Screen Internacional Award)
- 2001 – „მალჰოლანდ დრაივი“ (კანის სკფ. პრიზი საუკეთესო რეჟისორს; სეზარი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის)
- 2006 – „შინაგანი იმპერია“ (ვენეციის სკფ. ოქროს ლომი მსოფლიო კინემატოგრაფში შეტანილი წვლილისთვის; პრიზი Future Film Festival Digital Award)

რეჟისორი – ეს ბატონ-პატრონია
(მასტერკლასი)

სიჭაბუკეში მინდოდა მხატვარი გამოვსულიყავი. მაგრამ ფერწერაში მეცადინეობის დროს გადავიღე პატარა მულტფილმი იმისთვის, რომ მეჩვენებინა შეუსვენებლად, ნონ-სტოპ, ანუ რგოლის სახით, მოცულობით, ე.წ. სკულპტურულ ეკრანზე. ეს იყო ექსპერიმენტული პროექტი, რომელიც ცოცხალი ფერწერის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ვიღაც ტიპმა ჩემი ნამუშევარი ნახა და ფული მომცა მეორე ფილმის გადასაღებად, რომელსაც თავის სახელოსნოში შეძლებდა ეჩვენებინა. ის,

რისი გაკეთებაც დავიწყე, მას სრულიად არ მოეწონა, მაგრამ მითხრა: „ამას არ აქვს მნიშვნელობა, დაიტოვე ფული და გადაიღე, რაც გინდა“. მაშინ მე მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადავიღე, რომლის წყალობითაც სტიპენდია მივიღე, შემდეგ კი უკვე გადავიღე Eraserhead (თავკომბალა). თუ ვილაპარაკებთ პროფესიულ განათლებაზე, მაშინ მე მხოლოდ ფრენკ დენიელის (ამერიკელი სცენარისტი) ერთი კურსი მაქვს მოსმენილი, ეს იყო ფილმის ანალიზის კურსი. დენიელი ფილმებს გვიჩვენებდა სტუდენტებს და ყურადღების კონცენტრირებას გვთხოვდა რომელიმე ცალკეულ შემადგენელზე – გამოსახულებაზე, ხმაზე, მუსიკაზე, მსახიობების თამაშზე. შემდეგ ჩვენ ვმსჯელობით ფილმში მათი გამოყენების მართლზომიერებაზე. ვადარებდით ჩვენს შთაბეჭდილებებს და საოცარი რაღაცების მთელ გროვას აღმოვაჩენდით ხოლმე. ეს გვხიბლავდა და სარგებლობა მოჰქონდა, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ ფრენკს, როგორც ყველა დიდ პროფესორს, უნარი შესწევდა ყოფილიყო თავისი სტუდენტების შთამაგონებელი, გაეტაცა ისინი საგნით. პირადად მე არ მაქვს ამის ნიჭი.



„თავკომბალა“

ჩემი ორიენტირები

რომ მკითხონ, რომელი ფილმები მეჩვენება ბრწყინვალე მაგალითებად იმისა, რა შეუძლია რეჟისურას, ვფიქრობ, ავირჩევდი ოთხს. პირველ რიგში, „8 1/2". მე მას სტუდენტებს ვაჩვენებდი, რომ ეცადათ გაეგოთ, როგორ მიაღწია კინოში იმავე შედეგს ფელინიმ, როგორსაც აღწევს ზოგიერთი დიდი მხატვარი აბსტრაქტულ ფერწერაში, აღძრას ემოციები, პირდაპირი თქმისა და ჩვენების გარეშე, თითქმის როგორც ჯადოსნობაში. შემდეგ ვაჩვენებდი, ნაწილობრივ იმავე მიზეზებით, „ჩამავალი მზის ბულვარს". ვინაიდან თუმცა ბილი უაილდერის სტილი არ ჰგავს ფელინისეულს, მან მიაღწია თითქმის იმავე შედეგს, შექმნა რა ერთგვარი აბსტრაქტული ატმოსფერო, ნაკლები სახით ჯადოსნობის დახმარებით, მეტით კი – მრავალფეროვანი სტილისტური და ტექნიკური გამოგონებებით. ის ჰოლივუდი, რომელსაც უაილდერი ქმნის ეკრანზე, შესაძლებელია, არასდროს არსებობდა. მაგრამ რეჟისორი ახერხებს გვაიძულოს დავიჯეროთ და შევიდეთ მასში, როგორც სიზმარში შედიან უცნობ სამყაროში. შემდეგ ვაჩვენებდი „ბატონ იულოს არდადეგებს", რომ მოვახდინო იმ სრულიად წარმოუდგენელი ხედვის დემონსტრირება, როგორითაც ჟაკ ტატი უმზერდა საზოგადოებას. მის ფილმებში ჩანს, რამდენად ღრმად ესმოდა მას ადამიანის არსი და ამასთან, როგორ უყვარდა ადამიანი. კარგი იქნებოდა ამის ასევე კეთების სწავლა. დაბოლოს, ვაჩვენებდი ჰიჩქოქის სურათს „ფანჯარა ეზოში" – ოსტატობას, როგორითაც ის ახერხებს შექმნას ნამდვილი სამყარო ჩვეულებრივი საცხოვრებელი სახლის ეზოში. ჯეიმს სტიუარტი მთელი ფილმის განმავლობაში არ ტოვებს თავის სავარძელს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვენ მისი თვალებით ვხედავთ ყველაფერს, რაც ხდება, სტიუარტის გმირის წყალობით ჩვენ ჩართული აღმოვჩნდებით ამბავში. ეს ფილმი დიდი ხელოვნების დემონსტრირებას ახდენს, რომელსაც შეუძლია წარმოუდგენელი მოვლენის კონცენტრირებული მხატვრული სახის მოცემა, ისეთის, მაგალითად, როგორიც მკვლელობაა, და შექმნას ატმოსფერო მხოლოდ და მხოლოდ გამოსახულების საშუალებებით.

ფედერიკო ფელინი – „$8^{1}/_{2}$“

ბილი უაილდერი – „ჩამავალი მზის ბულვარი“

ჟაკ ტატი – „ბატონ იულოს არდადეგები“

ალფრედ ჰიჩქოქი – „ფანჯარა ეზოში“

დევიდ ლინჩი

დავრჩეთ ერთგულები თავდაპირველი იდეის

ყველა ფილმს საფუძვლად უდევს იდეა. ის შეიძლება მოვიდეს უეცრად, მოულოდნელად – აი თქვენ ათვალიერებთ გამვლელებს ქუჩაში ან სახლში სიმარტოვეში ფიქრობთ. ხანდახან ფილმის იდეა სიცარიელის ხანგრძლივი წლების შემდეგ მოდის. მე განმიცდია შთაგონების სრული არქონის პერიოდები, და (ვინ იცის?), შეიძლება, ხუთმა წელმა გაიარ-

ოს, ვიდრე ახალი სურათის იდეა მეწვევა. მაგრამ არ უნდა მიეცე პანიკას, საჭიროა მოთმინების გამოჩენა. მთავარია იპოვო ამოსავალი იდეა, სინათლის ეს აფეთქება, შემდეგ კი, როგორც თევზაობისას, თქვენ ამ იმპულსს სატყუარად იყენებთ, და ის იპყრობს, იზიდავს ყველაფერ დანარჩენს, რაც აუცილებელია ფილმისთვის. ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ამოსავალი ჩანაფიქრის ერთგული დარჩეთ სამუშაოს ბოლომდე. წინააღმდეგობები ჩნდება ყოველ ნაბიჯზე, მუშაობის პროცესი ბევრ რამეს შლის, მაგრამ ფილმი დაუმთავრებელი რჩება იმ დრომდე, ვიდრე ერთი კადრიც კი რჩება ჩაუსმელი ან გრძნობთ, რომ ხმის დამიქშირებაა საჭირო. აქ მნიშვნელობა აქვს ნებისმიერ წვრილმანს. ყოველ ელემენტს შეუძლია წინ წაგწიოთ ან, პირიქით, მოგისროლოთ უკან. საჭიროა გახსნილობა ყველა ახალი იდეის, გადაწყვეტებისა და ნაკარნახევის მიმართ და ერთდროულად პირვანდელი აზრისგან თვალმოუშორებლობა. ეს თავდაპირველი განაცხადი ფილმზე, ესაა გაცისკროვნება – ეტალონი ან მიზანი. მხოლოდ ამ მიზანზე ორიენტირებით, შეიძლება შემოწმდეს თქვენი თითოეული ნაბიჯის ფასეულობა საბოლოო შედეგისკენ მიმავალ გზაზე.

ექსპერიმენტის აუცილებლობა

მე ვფიქრობ, რომ რეჟისორს უნდა შეეძლოს იპოვოს თავისი ინტელექტისა და ემოციების ჰარმონიზირების საშუალება მუშაობის პროცესში. მთავარი, რა თქმა უნდა, ისტორიის მოყოლაა. მაგრამ სიუჟეტები, რომლებიც მე მომწონს, შეიცავენ უფრო ინტუიციურს, ქვეცნობიერს, ვიდრე რაციონალურ ლოგიკას. ჩემი თვალსაზრისით, ნამდვილი ინტერესი კინემატოგრაფში ჩადებულია არა ისტორიაში, არამედ იმაში, რა საშუალებებია ამასთან რეჟისორის მიერ არჩეული. კინოს ძალაუფლება – მის უნარშია შექმნას განსაკუთრებული სამყარო, ატმოსფერო, რომელშიც შეძლებს ჩაძირვას მაყურებელი. როდესაც გოდარი ლაპარაკობს ხილვადსა და უხილავზე, ეს სწორედ ისაა – კინო ფლობს უნარს აჩვენოს უხილავი. მას შეუძლია შეგიქმნათ უხილავის შეგრძნება ან იფუნქციონეროს როგორც ფანჯარა, საიდანაც როგორც სიზ-

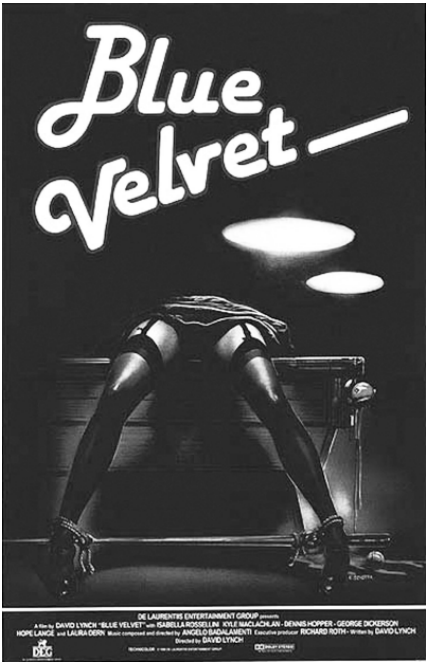
მარში შეაღწევთ (როგორც უკვე ვამბობდი) სხვა სამყაროში. მე მგონია, რომ კინო ამ უნარს ფლობს ხელოვნების სხვა სახეობებისგან განსხვავებით სწორედ იმიტომ, რომ ფუნქციონალურად მოიცავს დროითი განვითარების ელემენტებს. როგორც მუსიკაშია – თქვენ იწყებთ დაკვრას, თქვენ იღებთ ნოტს ნოტზე, შემდეგ კი მოულოდნელად გესმით ხმა, რომლისგანაც გეწყებათ ცახცახი. მაგრამ ეს სასწაული შესაძლებელია მხოლოდ ყველა წინმძღოლი ნოტის წყალობით და იმის წყალობით, როგორ შეაერთეთ თქვენ ისინი. მაგრამ ამ შედეგის მიღწევა დადგენილი წესების დაცვით, არც ისე ადვილია. აი რატომ ვთვლი, რომ საჭიროა ყოველთვის შევეგებოთ მოულოდნელობებს, მზად ვიყოთ ექსპერიმენტისთვის. ექსპერიმენტს ყველა ჩემს სურათზე ვატარებდი (ჩემი ოცნებაა – მთელი ფილმის მთლიანად თავდაყირა გადაღება), და ხშირად მომდიოდა შეცდომები. თუ გამიმართლებს, დროზე მოვდივარ გონს და ყველაფერს ვასწორებ სამუშაოს დამთავრებამდე. ან წარუმატებლობა გაკვეთილად მადგება მომავლისთვის. მაგრამ ხანდახან ექსპერიმენტი საშუალებას მაძლევს აღმოვაჩინო – სრულიად შემთხვევით ან შეცდომით – რაღაც ჯადოსნური, რასაც მე ვერასდროს (რომ არ გამერისკა, რომ არ გამებედა სისულელე) მივხვდებოდი. ასე რომ მოგებაა აქ თუ წაგება – ძნელიცაა თქვა.

ხმის მეუფება

ხმის მეუფება აღმოვაჩინე სულ დასაწყისში, როდესაც გავაკეთე „რგოლი“ ცოცხალი ფერწერით. იქ მთელი ფილმის განმავლობაში საყვირის ღმუილი გამოვიყენე. მას შემდეგ ყოველთვის ვთვლიდი, რომ ხმა – ეს ფილმის ნახევარი წარმატებაა. თუ თქვენ საჭირო სახით გამოგდით ხმისა და გამოსახულების შერწყმა, მაშინ მთლიანი ბევრად უფრო ძლიერად გამოიყურება, ვიდრე ამ ორი კომპონენტის უბრალო ჯამი. გამოსახულება ეყრდნობა უამრავ ნაზ, ჰაეროვან ელემენტს (სინათლე, კადრი, მსახიობების თამაში და ა.შ.), მაგრამ ხმა – ხმაურები, ხმა, მუსიკა – წარმოადგენს ფილმის ხორცს, მის ფიზიკურ სხეულს, ხმა „სახლდება“ ფილმის ტერიტო-

რიაზე, ეწყობა მასში, სახლის ბინადარივით. რა თქმა უნდა, საჭიროა კარგი ხმის მოძებნა, რაც გამოიწვევს არც თუ მცირე კამათს, სინჯებსა და ცდებს. მე ავაშენე ტონ-სტუდია სპეციალურად ხმასთან ექსპერიმენტებისთვის. ყველას გეპატიჟებით იქ. მაგრამ დღეს რეჟისორებიდან ცოტანი იყენებენ კინემატოგრაფის ამ კომპონენტს მისი წმინდა ფუნქციური როლის გარდა.

„ლურჯი ხავერდი“



„ლურჯი ხავერდი“

„გზატკეცილი არსაით“

მნიშვნელოვან წილად ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ ხმაზე ფიქრს იწყებენ გადაღებების შემდეგ. ამასობაში, გახმოვანებაზე გამოყოფილი ვადები იმდენად მოკლეა, რომ ჩვეულებრივ რეჟისორი უბრალოდ ვერ ასწრებს იპოვოს რაღაც საინტერესო ვერც ხმის ოპერატორთან, ვერც კომპოზიტორთან ერთად. აი რატომ ვუთმობ „ლურჯი ხავერდის“ შემდეგ დიდ ყურადღებას ხმას გადაღებებამდე. ვმსჯელობ მომავალ ფილმზე ჩემს ხმის ოპერატორთან (ელან სპლათთან) და კომპოზიტორთან (ანჯელო ბადალამენტისთან), ისინი იწერენ სხვადასხვანაირ ხმოვან ეფექტებს და მუსიკალურ ნაწყვეტებს, რომლებსაც მე ვუსმენ, სანამ ვიღებ ამა თუ იმ სცენას, ან ყურსაცვამებიდან, ან ხმის გამაძლიერებლებიდან, რომ მთელი ჯგუფი, მსახიობები შეიგრძნობდნენ ატმოსფეროს, რომლის მიღწევაც ჩვენ გვსურს. ხმასთან მუშაობის ეს მეთოდი უზარმაზარ უპირატესობას იძლევა – ხმა მუდმივად სწორი მიმართულების მაჩვენებელ კომპასს მაგონებს. ზუსტად ასევე ვექცევი სიმღერებს. თუ რომელიღაც სიმღერა მომწონს, მე მას გვერდზე ვდებ, იმის მოლოდინში, ვიდრე დაიბადება იმ ფილმის ჩანაფიქრი, რომელშიც შევძლებ მის ჩასმას. ვთქვათ, თიზ მორთალ ქოილის Song To The Siren (სიმღერა საყვირს) დიდი ხანია მომწონდა. მისი გამოყენება მინდოდა „ლურჯ ხავერდში“, მაგრამ მივხვდი, რომ ის მას არ უხდებოდა. დავიწყე მოლოდინი. და როდესაც მუშაობას შევუდექი ფილმზე „გზატკეცილი არსაით“, ვიგრძენი, რომ შევძლებდი მის გამოყენებას. არსებობს უამრავი სიმღერა, რომ-

ლებიც ჩემს „სათადარიგო საკუჭნაოში“ აწყვია, იმედი მაქვს, ადრე თუ გვიან ისინი ადგილს დაიკავებენ ჩემს ფილმებში.

მსახიობი მუსიკალურ ინსტრუმენტს ჰგავს

იპოვო მსახიობი, რომელიც უპასუხებდა კონკრეტული როლის მოთხოვნებს, სირთულეს არ წარმოადგენს. ზოგჯერ ეს აშკარაა. უფრო რთულია იპოვო კარგი მსახიობი. რა მაქვს მხედველობაში? ნებისმიერი ფილმის გადაღებების დაწყებისას, შეიძლება ხუთი-ექვსი მსახიობის პოვნა, რომლებსაც გააჩნიათ უნარი ჩინებულად ითამაშონ ესა თუ ის როლი. მაგრამ თითოეული მათგანი ამას გააკეთებს თავისებურად. როგორც მუსიკაშია – კომპოზიტორმა შეიძლება მელოდიის შესრულება დაავალოს კლარნეტს ან საყვირს. შედეგი ორივე შემთხვევაში იქნება საუკეთესო, მაგრამ ეფექტი სხვადასხვა. რეჟისორმა უნდა გადაწყვიტოს, მსახიობებიდან რომელი უფრო შეეფერება კონკრეტულ როლს მოცემულ ფილმში. ვთვლი, რომ მსახიობისგან შეიძლება საუკეთესო შედეგს მიაღწიო, თუ გადაღების მოედანზე ქმნი კომფორტულ გარემოებას. მსახიობები უნდა უზრუნველყო ყველაფრით, რაც მათ ესაჭიროებათ, ვინაიდან სწორედ მათ მიაქვთ ფილმის სამსხვერპლოზე ყველაზე დიდი შესაწირი. ეს მათ უწევთ გმირის სახის განსახიერება, ერთი ერთზე კამერის წინ ყოფნა, ისინი სხვებზე მეტს კარგავენ, განიცდიან შიშს, თავის თავში დაურწმუნებლობას, რწმენის დაკარგვას რეჟისორში ან როლის მასალაში. აი რატომაა საჭირო, რომ გადაღებებზე ისინი თავს უსაფრთხოდ გრძნობდნენ. არასდროს ვცდილობ რამეში გამოვიჭირო, გამოვცადო ან გავაწვალო ისინი. არასდროს ვუყვირი მათ (თუმცა ზოგჯერ გაცხარებისას ან დაღლილობის პიკზე ეს ხდება). მსახიობებს ბევრი უნდა ელაპარაკო, ვიდრე არ მიხვდები, რომ თქვენ ერთი მიმართულებით მოძრაობთ. რეპეტიციები ფილმის წინ – კარგი რამაა, ისინი უმთავრესად გეხმარებიან სწორი ინტონაციის პოვნაში. მაგრამ ამასთან არ არის საჭირო ძალიან ღრმად შეჭრა. პირადად მე ყოველთვის მეშინია სცენის აღქმის სიახლის დაკარგვის ან ჯადოსნური

წამიერების დარღვევის, რომელიც შეიძლება უკვე აღარასოდეს გამეორდეს.

„ლურჯი ხავერდი“

ნუ აიღებთ ხელს თქვენ აკვიატებულ იდეებზე

არავის უნდა გამეორდეს და აკეთოს ერთი და იგივე. მაგრამ თითოეულს აქვს თავისი მიდრეკილებები, ან ის, რასაც გემოვნებას უწოდებენ. ადამიანი, როგორც წესი, წარმოადგენს მიდრეკილებების მონას, მეტი ან ნაკლები ხარისხით. ვთვლი, რომ ამას უნდა შევეგუოთ, მაგრამ არ შეიძლება ჩაბღაუჭება იმაზე, რაც დიდი ხანია გიყვარს და იცი. ყველა რეჟისორი ვითარდება, მაგრამ ეს პროცესი ხშირად ბევრ დროს იკავებს, და ვფიქრობ, რომ ძალდატანებით ვერაფერს მიაღწევ. ბუნებრივია, მიყვარს სიუჟეტების გარკვეული სახეობა, გარკვეული ტიპის გმირები, ბუნებრივია, მე ჩემი ტრიუკები და ჩემი ცდუნებები მაქვს, რომლებისგანაც არ შემიძლია თავის დაღწევა. ვთქვათ, ძალიან ერთგული ვარ ყველა სტრუქტურულის მიმართ. ზოგიერთი რაღაცები მუდმივად ჩნდებიან ჩემს ფილმებში, როგორც, მაგალითად, ხავერდის ფარდა „ლურჯი ხავერდიდან“, „თვინ პიქსში“ და „გზატკეცი-

ლი არსაით“. მაგრამ ეს გამეორებები არ არის ფიქრის შედეგი, მათში არ არის არავითარი სპეციალური განზრახვა. ამას უკვე მერე ვხვდები: აჰა, აი კვლავ ჩავსვი სურათში რაღაც ჩემი ამოჩემებული ელემენტებიდან. ამის თაობაზე არ ღირს თავის მტვრევა, რადგანაც ეს არანაირ სიკეთემდე არ მიგვიყვანს. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შენ შეიგრძნობ, რომ ნამდვილად შეყვარებული ხარ შენს ისტორიაში, გმირებში, შეიძლება შეუდგე მუშაობას. ეს როგორც ქალთან ურთიერთობისასაა. ზოგიერთი მამაკაცი უპირატესობას ქერათმიანებს ანიჭებს და განზრახ თუ შეუცნობლად უარს ამბობენ, საქმე ჰქონდეთ შავგვრემნებთან. იმ დღემდე, ვიდრე არ შეხვდებიან „თავის“ შავგვრემანს და არ შეუყვარდებათ ის ერთი ნახვით. და მაშინ ყველაფერი იცვლება მათ მწყობრ თეორიაში.

ვფიქრობ, კინოშიც იგივე ხდება. რეჟისორული არჩევანი განისაზღვრება ასეთივე ცდუნებით. არ ღირს მასთან ჭიდილი. პირიქით, საჭიროა მას დანებდე და მაქსიმალურად გამოიყენო.

„თვინ პიქსი“

„გზატკეცილი არსაით“

კარგი პანორამის საიდუმლოება

ტექნიკური თვალსაზრისით ყველა რეჟისორს აქვს თავისი ოფოფები და მიდრეკილებები. მაგალითად, მე მიყვარს კონტრასტებზე თამაში, მიყვარს ფართო-ფოკუსური ობიექტივებით გადაღება და ძალიან-ძალიან მიყვარს მსხვილი ხედები, ასანთის მსხვილი ხედივით ფილმში „სეილორი და ლულა“ („გულით ველურნი“). მაგრამ ამაში არანაირი სისტემაა. სისტემა უფრო იმაშია, რომ პანორამის თავისებურად გამოყენების ჩვეულება მაქვს. ეს მეთოდი პირველად ვსინჯე სურათზე „თავკომბალა“ და სამუდამოდ შემიყვარდა. მეთოდი იმაში მდგომარეობს, რომ საპანორამე ურიკას ვტვირთავ ყოველგვარი სიმძიმეებით, მაგალითად, ქვიშით სავსე ტომრებით, ისე, რომ ჩანდეს, თითქოს ის სამ ტონას იწონის. ურიკას რომ მიაწვე, საჭიროა რამდენიმე ადამიანი, და ასეთი დატვირთული, მოძრაობის ხელისშემშლელი ურიკით გადაღება პანორამას აძლევს წარმოუდგენელ სინატიფეს, პლასტიკურობასა და სირბილეს. იქმნება ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება. ვფიქრობ, პანორამა ყველაზე მეტად გამომივიდა ფილმში „ადამიანი-სპილო“, როდესაც ექიმი, ენტონი ჰოპკინსის გმირი, პირველად აღმოაჩენს ადამიან-სპილოს და ჩვენ ვუახლოვდებით მის სახეს, რომ დავინახოთ რეაქცია. ტექნიკურად ყველაფერი გამოგვივიდა ზუსტად, როგორც იყო ჩაფიქრებული, მაგრამ მოხდა კიდევ რაღაც მოულოდნელი. იმ მომენტში, როდესაც კამერა გაჩერდა ენ-

ტონი ჰოპკინსის სახესთან, მას თვალიდან ცრემლი წამოუვიდა. ეს არ იყო გათვალისწინებული. ჯადოქრობა... ეს იყო პირველი დუბლი, მაგრამ მივხვდი, რომ მეორის გაკეთება არ იყო საჭირო.

„გულით ველურნი“

„თავკომბალა“

დარჩე შენი ფილმის ბატონ-პატრონად

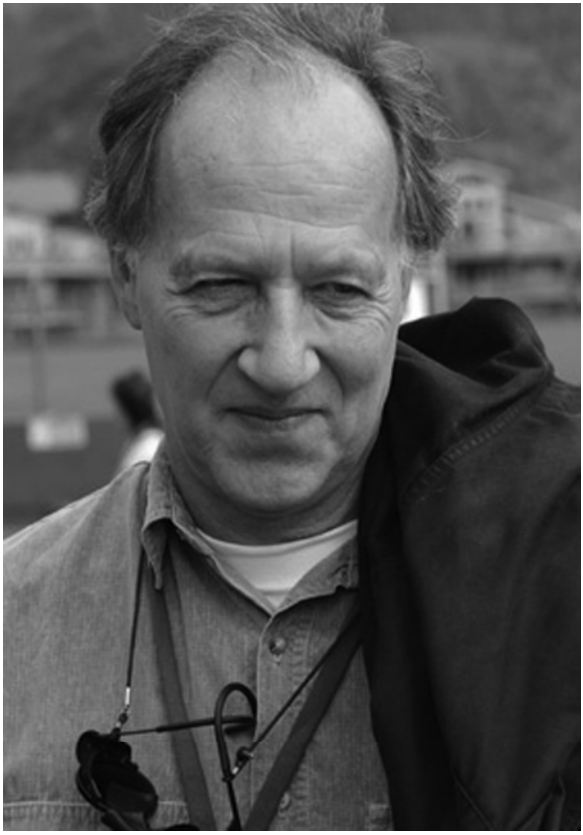
რამდენადაც ჩემს ფილმებს გაოცებისა და შოკირების ტენდენცია აქვთ, ხშირად მეკითხებიან, რამდენად მცდარია რეჟისორის ლტოლვა – თავი მოაწონოს, ასიამოვნოს მაყურებელს. საერთოდ დიდ შეცდომას ამ სურვილში ვერ ვხედავ,

მაგრამ იმ წუთამდე, ვიდრე არ იწყებთ მაყურებელთან დათმობაზე წასვლას, ვიდრე არ სწირავთ თქვენს საკუთარ სიამოვნებას, თქვენ ავტორისეულ ხედვას. შეუძლებელია ყველას მოწონდე. აი, ვთქვათ, სთივენ სპილბერგს ძალიან უმართლებს, რადგანაც მისი სურათები მოსწონს მაყურებელს, და ამასთან სრულიად აშკარაა, რომ ისინი თვითონ მასაც მოსწონს. მაგრამ თქვენ თუ გინდათ მაყურებელს ასიამოვნოთ და გადაიღებთ ფილმს, რომელიც თქვენ არ მოგწონთ, თქვენ გელით ჩავარდნა. ამიტომ, ვთვლი, რომ სრულიად აბსურდულია, როდესაც რეჟისორს არ აძლევენ უფლებას საბოლოო მონტაჟზე. სამუშაოს ამ ფინალურ ეტაპზე ხომ რეჟისორს უამრავი მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილების მიღება უწევს. ეს არანაირად შეიძლება დაავალო ადამიანებს, რომლებიც ემოციურად არ არიან დაკავშირებული სურათთან, ისინი არ ცხოვრობდნენ მასში, მასთან ერთად სულ პირველი წუთებიდან. მაშასადამე, ჩემი რჩევა ყველა მომავალ რეჟისორს: შენი ფილმის ბატონ-პატრონი უნდა იყო დასაწყისიდან და ბოლომდე. უმჯობესია, სრულებით არ გადაიღო ფილმი, ვიდრე გადასცე სხვის ხელებში მისი საბოლოო გადაწყვეტა. თუ თქვენ მაინც დათმობთ, მერე საშინლად დაიტანჯებით. ეს ჩემ თავზე გამოვცადე. „დიუნას“ ვიღებდი და საბოლოო მონტაჟის უფლება არ მქონდა. ამ ცდამ იმხელა ტრავმა მომაყენა, რომ სამი წელი დამჭირდა, ვიდრე გავრისკავდი შევდგომოდი ახალი სურათის დაწყებას. დღესაც კი მგონია, რომ ჯერ კიდევ ვერ მოვსულვარ გონს იმ დროს მოყენებული ჭრილობისგან. რეჟისორი პასუხისმგებელია თითოეულ ეკრანულ გაელვებაზე, და მხოლოდ ის განიცდის სიცოცხლის ბოლო დღეებამდე ყველა საკუთარი და ყველა სხვისი შეცდომის გამო.

„დიუნა“

„ადამიანი-სპილო“

ვერნერ ჰერცოგი (დაიბადა 1942 წელს მიუნჰენში, გერმანია) – გერმანელი რეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობი, რომელმაც გადაიღო ორმოცზე მეტი ფილმი (უმეტესად დოკუმენტური), დადგა მრავალი ოპერა, გამოაქვეყნა ათეულობით წიგნი. ზოგიერთი კინოკრიტიკოსი პირობითად მას ახალი გერმანული კინოს მიმართულებას მიაკუთვნებს.



ვერნერ ჰერცოგი

მიუნჰენის უნივერსიტეტში სწავლობდა ისტორიას, ლიტერატურას, თეატრს.

ჰერცოგი ცნობილია არა მარტო როგორც ერთ-ერთი ყველაზე წარმოუდგენელი ამბების შემქმნელი კინემატოგრაფის

ისტორიაში, არამედ იმითაც, რომ მუდმივად აიძულებს საკუთარ თავსაც და გადამღებ ჯგუფსაც, გადადგან აბსურდული, უპრეცედენტო ნაბიჯები, რომ მიაღწიოს საძიებელ კინემატოგრაფულ ეფექტს.

ჰერცოგის ფილმებში დიდი ადგილი უკავია იმპროვიზაციას.

მის ფილმებში სამი ძირითადი თემაა გაშუქებული:

- აბორიგენები, მკვიდრი მოსახლეობა, რომელსაც ცივილიზაცია ჯერ არ შეხებია.
- უგუნური იდეებით შეპყრობილი ქარიზმული პიროვნებები.
- საზოგადოების მიერ გარიყული ადამიანები, სალოსები, არანორმალურები.

ფილმოგრაფია:

- 1968 – „სიცოცხლის ნიშნები“
- 1970 – „ქონდრისკაცებიც მცირეოდენით იწყებდნენ“
- 1972 – „ფატა-მორგანა“
- 1972 - „აგირე, ღვთის რისხვა“
- 1974 – „ყველა თავისთვის, ღმერთი კი ყველას წინააღმდეგ“ („კასპარ ჰაუზერი“)
- 1977 – „სტროშეკი“
- 1979 – „ნოსფერატუ - ღამის მოჩვენება“
- 1979 – „ვოიცეკი“
- 1982 – „ფიცკარალდო“
- 1984 – „იქ, სადაც ოცნებობენ მწვანე ჭიანჭველები“
- 1995 – „სიკვდილი ხუთ ხმაზე“ (დოკუმენტური)
- 1997 – „პატარა დიტერს სჭირდება ფრენა“ (დოკუმენტური)
- 2005 – „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“
- 2007 – „მხსნელი გარიჟრაჟი“
- 2007 – „შეხვედრები ქვეყნიერების დასალიერს“ (დოკუმენტური)
- 2009 – „ცუდი ლეიტენანტი“
- 2009 – „ჩემო ბიჭუნა, ჩემო ბიჭუნა, ეს რა ჩაიდინე“

- 2010 – „დავიწყებული სიზმრების მღვიმე“ (დოკუმენტური)
- 2014 – „უდაბნოს დედოფალი“

და სხვა.

ჯილდოები:

- 1968 – „სიცოცხლის ნიშნები“ (ვერცხლის დათვი – სპეციალური პრიზი ბერლინის კინოფესტივალზე)
- 1975 – „ყველა თავისთვის, ღმერთი კი ყველას წინააღმდეგ“ (კანის სკფ. ჟიურის დიდი პრიზი, ფიპრესის პრიზი, ეკუმენური ჟიურის პრიზი)
- 1982 – „ფიცკარალდო“ (სან-სებასტიანის სკფ. საერთაშორისო კათოლიკური ორგანიზაციის (OCIC) პრიზი; კანის სკფ. საუკეთესო რეჟისორი)
- 2005 – „ადამიანი-გრიზლი“ (სანდენსის სკფ. ალფრედ სლოუნის პრიზი)
- 2005 – „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“ (ვენეციის სკფ. ფიპრესის პრიზი პარალელურ სექციებში)
- 2009 – „ცუდი ლეიტენანტი“ (ვენეციის სკფ. ქრისტოფერ სმიტერსის სპეციალური ჯილდო).

მასტერკლასი

მე დავაფუძნე საკუთარი კინოსკოლა, რადგანაც არსებული სკოლები ღიმილის მომგვრელ სისულელეებს აკეთებენ. The Rogue Film School-ს (თაღლითის (ცუღლუტის) კინოსკოლა) არც შენობა აქვს, არც მეცადინეობების მკაფიო განრიგი.

ჩვენ 3-4 დღით ვიკრიბებით, არარეგულარულად – შეიძლება, წელიწადში რამდენჯერმე, როდესაც თავისუფალი დრო მაქვს. უკანასკნელად ლონდონის აეროპორტ ჰედვიქის გვერდით, აეროპორტთან არსებულ იაფფასიან სასტუმროში შევიკრიბეთ. მაგრამ ეს შეიძლებოდა მომხდარიყო კალათბურთის მოედანზე სადღაც აქვე გვერდით – ადგილს მე თვითონ ვირჩევ. თვითონ ვასწავლი და თვითონ გადავარჩევ

განაცხადებს (წერილობითს, გადაღებული მასალის დართვით, რადგანაც უკვე მომუშავე რეჟისორები მჭირდება). მაგრამ შენ თუ ჯერ არაფერი გადაგიღია, The Rogue Film School-ში მოხვედრის შანსი მაინც გაქვს. იყო ერთი სტუდენტი-პოეტი, მაგალითად. უკანასკნელ მიღებაზე კი ტუარეგი (ბერბერების ეთნიკური ჯგუფი) მყავდა საჰარიდან. ყოველთვის ვამჯობინებ საქმე მქონდეს ადამიანებთან, რომლებიც დედამიწის ზურგზე მოგზაურობენ და სამყაროს შეიცნობენ. ეს არ არის ჯოგინგი (ძუნძულით სირბილი), არც ჰაიკინგი (ალპინიზმის ყველაზე მარტივი სახეობა) – ეს მომლოცველობის მსგავსი ფეხით მოგზაურობებია.

ლოტე აისნერი

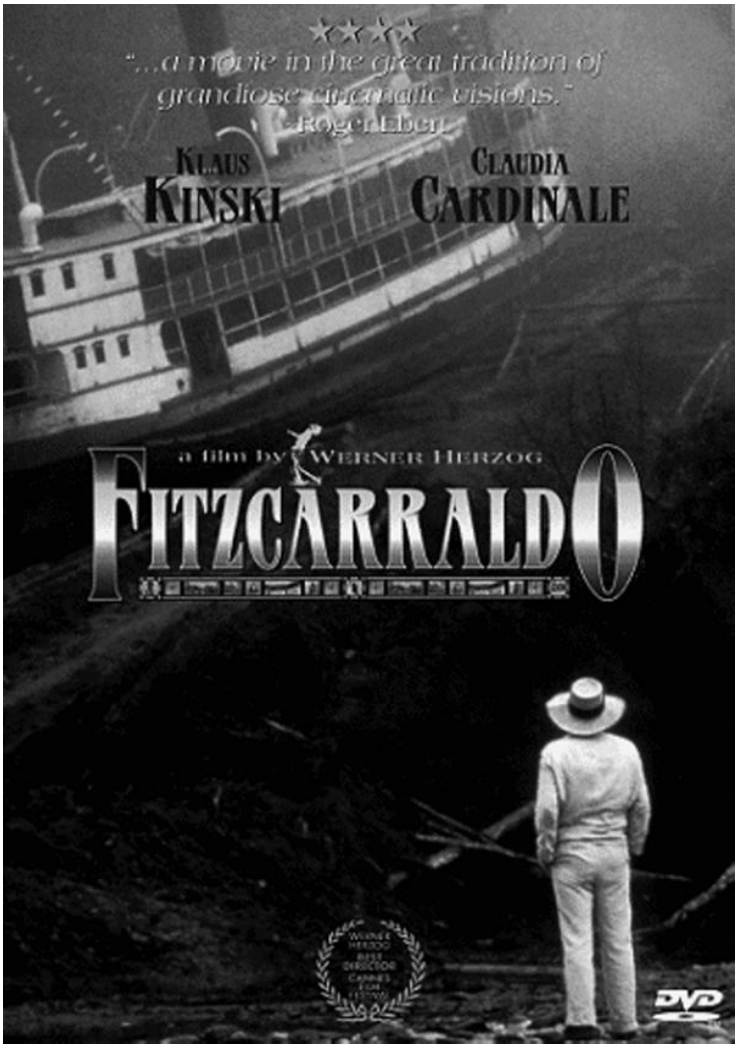
როდესაც კინემატოგრაფის დიდი ისტორიკოსი ლოტე აისნერი პარიზში კვდებოდა, მასთან მიუნჰენიდან ფეხით ჩავედი, ეს ათას კილომეტრზე ოდნავ ნაკლებია, არ მინდოდა, რომ ის მომკვდარიყო. და რამდენიმე კვირის შემდეგ საავადმყოფოდან გამოწერეს.

როდესაც ოთხმოცდარვა წელი შეუსრულდა, მან კვლავ მთხოვა პარიზამდე მიმეღწია. ჩვენ საკმაოდ ფორმალური ურთიერთობები გვქონდა ყოველთვის. მან მითხრა: „თქვენ მე შემილოცეთ და ახლა ველარ ვკვდები. ფეხები წამერთვა, დავბრმავდი და ცხოვრებაში მთავარი სიხარული მომაკლდა – კითხვა ან კინოს ყურება. მაგრამ თქვენი შელოცვა წინანდებურად მოქმედებს“.

მე ვუთხარი: „ლოტე აისნერ, მე გიხსნით ჩემს ჯადოს“. რვა დღის შემდეგ ის გარდაიცვალა. და ეშმაკმა დალახვროს, ეს იყო ძალიან დროული. ასე რომ ყოველთვის მოვუწოდებ იმათ, ვისაც გადაღება უნდა, იმოგზაურონ ფეხით. სამყარო იხსნება იმათ წინაშე, ვინც მასზე ფეხით დადის. ეს მაქსიმაა. და კიდევ სამყარო იხსნება იმათთვის, ვინც კითხულობს. ევროპაში ამის შესახებ შეხსენება ზედმეტია, მაგრამ აი ამერიკაში უკვე აღარავინ კითხულობს. და მე ვუმეორებ მათ: იკითხეთ, იკითხეთ, იკითხეთ, თუ არ წაიკითხავთ, ვერასდროს გახდებით კინემატოგრაფისტი. ჩემს კინოსკოლაში შემოღებულია აუცილებლად წასაკითხი წიგნების სია, და იწყება ის ვირგილიუსის „გეორგიკებით“– ეს არის ეპოსი სოფლის ცხოვრებაზე. ეს უდიდესი პოეტის უდიდესი პოემაა.

როდესაც ანტარქტიკაში ვიღებდი, ეს წიგნი დამეხმარა. ჩვენ ორნი ვიყავით – მე და ოპერატორი. სამხედრო თვითმფრინავმა ყინულზე დაგვსვა. პიტერ ცაიტლინგერმა შემომხედა და მკითხა: ვერნერ, როგორ ავუხსნით ამ კონტინენტის არსს აუდიტორიას? პასუხზე სამი წამი დაიხარჯა:

„ჩვენ არაფერს ავხსნით. ჩვენ ისევე მოვიქცევით როგორც ვირგილიუსი „გეორგიკებში“. ის ხოტბას ასხამს სკას, ვაშლის ბაღს, ის წერს ჭირის საშინელებაზე, რომელიც საქონელს დაერია“. უეცრად ნათელი გახდა ჩემთვის როგორ უნდა გადამეღო ფილმი, როგორ მეჩვენებინა ამ კონტინენტის სილამაზე და ის ადამიანები, ვინც იქ მუშაობენ.



„ფიცკარალდო“

ჩემს სიაში არის ისლანდიური საგა „ედა“, რომელიც ათას წელზე მეტისაა, ჰემინგუეის მოთხრობა, და აგრეთვე პრეზიდენტ კენედის მკვლელობის შესახებ გამოძიების ოფიციალური ანგარიში. ეს, რაც არ უნდა უცნაური იყოს, ძალიან გამსჭვალული ლიტერატურაა, ძალიან მომწონს ეს პატაკი

სწორედ როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები.

პირველი, რის გაკეთებასაც ჩვენ ვსწავლობთ ჩემს სკოლაში, – ეს საკეტების გატეხვა და სხვადასხვა შენობაში შეღწევაა. როდესაც ფეხით დავდივარ, ღამეს ყოველთვის დაცარიელებულ სახლებში ვათევ. არავის ვაყენებ ზიანს, წასვლისას კი – კარებს გავიხურავ.

კიდევ ერთი აუცილებელი საგანი დამწყებთათვის – საბუთების გაყალბების მოკლე კურსი. გაყალბების გარეშე ჩვენ ვერასდროს შევძლებდით გადაგვეღო „ფიცკარალდო“. რასაკვირველია, გადაღება – ეს უკიდურესად მძიმე ფიზიკური შრომაა, პლუს საქმე უნდა გქონდეს შეშლილ კლაუს კინსკისთან, ლაგამი ამოსდო ჯუნგლებში 1100 ინდიელისგან შემდგარ მასობრივ სცენებში მონაწილეებს, და, რა თქმა უნდა, საჭიროა გქონდეს დამნაშავის პოტენციალი.

როდესაც გემით მივცურავდით (მდინარის საჭირო წერტილამდე ბუქსირით მიგყვავდა ის), გაირკვა, რომ მიდევნების მსვლელობის მიხედვით ყოველ 3-4-5 კილომეტრში სამხედრო ბანაკები იყო განლაგებული. ერთ-ერთ გამშვებ პუნქტზე არ გავჩერდი და ოფიცერმა, რომელიც იქ მეთაურობდა, ერთ-ერთ ჯარისკაცს უბრძანა ესროლა ჩემთვის. ასე რომ, შეშინებულმა ფეხშიშველა ჩვიდმეტი წლის ჯარისკაცმა მესროლა, და მაშინ გავჩერდი. მე საერთოდ ხშირად მესროდნენ.

მალე პერუსა და ეკვადორს შორის სასაზღვრო ომი დაიწყო, რომელიც რამდენიმე კვირა გრძელდებოდა. ჩვენ საზღვართან ვიყავით და შევხვდი პოლკოვნიკს, რომელიც იქ მბრძანებლობდა, და ვუთხარი: „მი კორონელ, ნებართვა მაქვს გადაღებებზე, უბრალოდ ლიმაში დამრჩა ის. უნდა დავბრუნდე წამოსაღებად“. ოთხი დღის შემდეგ გემთან ერთად დავბრუნდი იქ და გავჩერდი. თან მქონდა პრეზიდენტის ბლანკებზე ნოტარიალურად დამტკიცებული ჩინებული საბუთი ხუთ გვერდზე. ის დაწერილი იყო აუთენტური, ფერადოვანი ესპანურით, რომლითაც უყვართ აზრის გამოთქმა ადგილობრივ ხელისუფლებს. რესპუბლიკის პრეზიდენტმა ბელაუნდემ თავისი ხელმოწერა დასვა, მეორე ეკუთვნოდა მისი ადმინისტრაციის მდივანს, მესამე – პრეზიდენტის სასახლის ნოტარიუსს. ბლანკებზე ბეჭდები და შტამპები იყო

დასმული.

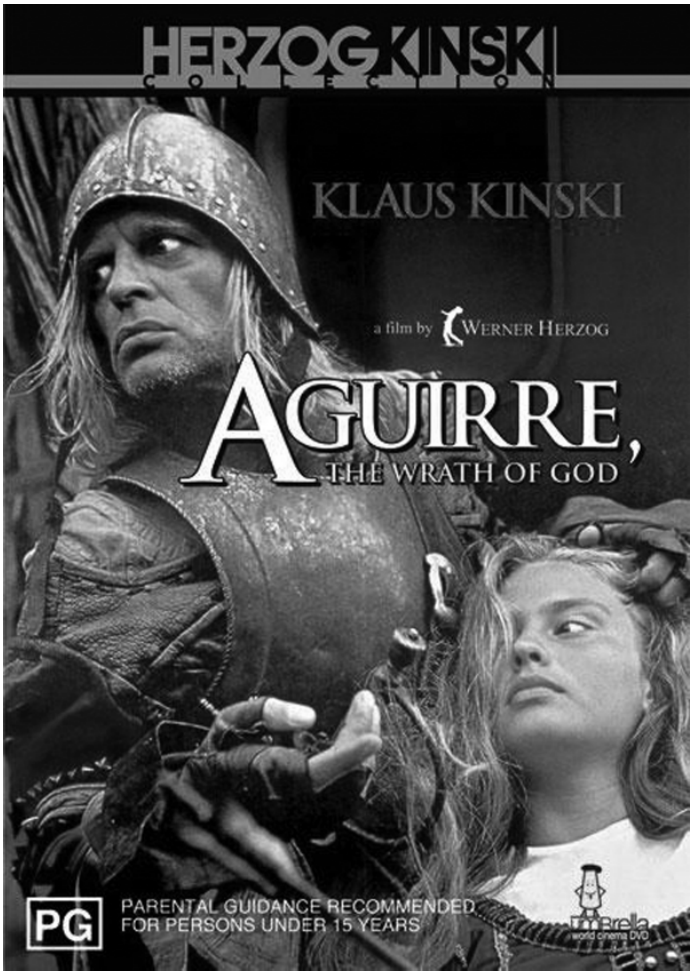
და ერთი შტამპი გერმანული ტექსტით, მასზე კი – ჩემი ფოტო. და ხელმოწერა ფოტოგრაფისგან: „ვისაც სურვილი აქვს იყიდოს უფლება ამ ფოტოზე, დაუკავშირდით მავან ფოტოგრაფს“. საბუთი გადავეცი და ვუთხარი: „ჩემო პოლკოვნიკო, დაუყოვნებლივ წაიკითხეთ“. მან დაინახა პრეზიდენტის ხელმოწერა, სამხედრო სალამი მომცა და მიბრძანა გამევლო. ბელაუნდეს მაგივრად, რა თქმა უნდა, თვითონ მოვაწერე ხელი.

ჩემი პირველი ფილმები გადაღებული იყო კამერით, რომელიც მოვიპარე. ის ეკუთვნოდა მიუნჰენის კინოსკოლის ინსტიტუტ-წინამორბედს, და იქ ინახებოდა, რომ ახალგაზრდა, იმედის მოცემი რეჟისორებისთვის ხელი გაემართათ, მაგრამ მე მას არ მაძლევდნენ. ერთხელ ტექნიკურ შენობაში აღმოვჩნდი, სადაც მოწყობილობა ინახებოდა, და უეცრად მივხვდი, რომ მარტო ვარ. ათი წამის განმავლობაში არავინ, ჩემს მეტი იქ არ იმყოფებოდა. ხელი ვტაცე ყველაზე უკეთეს კამერას და შენობიდან სწრაფად გავედი. ამ კამერაზე თერთმეტი ფილმი გადავიღე, „აგირეს“ ჩათვლით.

თუ თქვენ იღებთ კინოს, ნუ ელოდებით ნებართვას, ნუ ელით ტექნიკას. დღეს ციფრული კამერები სულაც არ არის ძვირი. მონტაჟი შესაძლებელია საკუთარ ნოუთბუქზე. ხმის ჩაწერა – მნიშვნელოვანი რამაა, მაგრამ აქაც აპარატურა მაინცდამაინც ძვირი არ ღირს. თუმცა ხმასთან საჭიროა ძალიან გულდასმით მოპყრობა. ხშირად ხმის დაყენებაზე უფრო მეტ დროს ვხარჯავ, ვიდრე კამერების დადგმაზე. შემიძლია მივხვდე, პროფესიონალი იყო თუ არა ფილმის ავტორი, რომც არ ვუყურო მას. ჩემთვის საკმარისია მისი მოსმენა.

„მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“ სამი წლის წინ გადავიღე, ბიუჯეტი იყო ნული. ხელში ჩამივარდა **ნასა**-ს ასტრონავტების მიერ 1989 წელს გადაღებული მასალა. ისინი 16-მილიმეტრიან ცელულოიდის ფირზე იღებდნენ, და არა ვიდეოზე. მყავდა ზუსტად ერთი მსახიობი – ის უცხოპლანეტელს თამაშობდა. ერთმა მეგობარმა კადრები მომცა, რომლებიც ანტარქტიდაში ყინულქვეშ გადაიღო. ეს უცხოპლანეტურ სამყაროს ჰგავდა. მუსიკა კი მანამდე იყო დაწერილი, ვიდრე

ფილმს გადავიღებდი. ეს აბსოლუტური გამონაგონია. დაუდგრომელი ფანტაზია, რომელსაც, სიტყვამ მოიტანა და, ჩალის ფასი აქვს. ასტრონავტები ვარჯიშების უმეტეს ნაწილს წყალქვეშ ახორციელებენ. 1989 წლის ჩანაწერზე ექვსი ასტრონავტი იყო. 2005 წელს შევუდექი გადაღებებს და თავი მოვუყარე თითქმის ყველა ასტრონავტს.



„აგირე – ღვთის რისხვა“

„მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“

ჩემი სიუჟეტის მიხედვით ისინი ისე სწრაფად დაფრინავდნენ, რომ დრო მათთვის შენელდა. ისინი ახლა თექვსმეტი წლით უფროსები არიან, მაგრამ 820 წელიწადი რეალობაში არ იმყოფებოდნენ. უნდა ამეხსნა ასტრონავტებისთვის, თუ რა მინდოდა მათგან. ისინი ძალიან მაღალკვალიფიციური ადამიანები იყვნენ, იმაზე მეტადაც კი, ვიდრე უბრალოდ ასტრონავტები. ერთი იყო ამერიკის უდიდესი მეცნიერი პლაზმურ ფიზიკაში, ერთ-ერთი ქალბატონთაგანი კი გახლდათ მოლეკულური ბიოლოგი. ჩვენ უზარმაზარ დარბაზში შევხვდით ერთმანეთს. ისინი სკამებზე ისხდნენ ნახევარწრედ. ჩემი თავი წარვადგ-

ინე, და გული ფეხის ქუსლებში გამეპარა, არ ვიცოდი, რით დამეწყო. მათ თვალებში შევხედე და ავუხსენი, რომ ბავარიის მთებში გავიზარდე. ჩვენ არ გვქონდა არც რადიო, არც ტელეფონი, არ შემეძლო მენახა კინო. თერთმეტ წლამდე ისიც კი არ ვიცოდი, რომ კინემატოგრაფი არსებობს. ჩემი პირველი სატელეფონო ზარი კი მოვახდინე, როდესაც ჩვიდმეტი წლის ვიყავი. მე მათ ავუხსენი, რომ ბავშვობაში ძროხებს ვწყემსავდი, ასე რომ შემიძლია ძროხის მოწველა. და შემიძლია ადამიანების გამოთვლა, რომლებსაც შეუძლიათ ძროხის მოწველა. ერთ-ერთ ასტრონავტს კეთილი, ვაჟკაცური სახე ჰქონდა და მას ვუთხარი: „თქვენ, სერ“. მას გაეცინა – აღმოჩნდა, რომ მართლა იცოდა. რომ შემშლოდა, უფრო მეტად უხერხული მდგომარეობა შეიქმნებოდა. რა მაქვს მხედველობაში: თქვენ თუ კინოს იღებთ, უნდა გესმოდეთ ადამიანთა გულების.

ასტრონავტების ჩანაწერი უფასოდ მივიღე, რადგანაც ამერიკა ჩინებულად ეპყრობა სამთავრობო ორგანიზაციების მეშვეობით შექმნილ დოკუმენტებს. ისინი საზოგადოებრივ საკუთრებად ითვლება, ხალხის საკუთრებად ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ამიტომ შევძელი მესარგებლა უფასო გადაღებით. როგორიც არ უნდა იყოს თქვენი დამოკიდებულება ამერიკის შეერთებულ შტატებთან, ეს ერთი იმ მიზეზთაგანია, რის გამოც მომწონს ამერიკა. ბევრი სხვა რამ ჩემში საწინააღმდეგო აზრს იწვევს, ისევე როგორც ჩემს საკუთარ ქვეყანაში. ალბათ, ეს ყველასთვის ნაცნობი გრძნობაა. რადგანაც მასალა უფასო იყო, გადაღების შემდგომი პერიოდის ჩათვლით, ფილმის ბიუჯეტმა 30-40 ათასი დოლარი შეადგინა.

ჩინებულია მუსიკა, რომელიც დაწერა ჰოლანდიელმა ვიოლენჩელისტმა და კომპოზიტორმა ერნსტ რაიზიგერმა, ხმები კი ეკუთვნით მწყემსებს კუნძულ სარდინიიდან, რომლებიც უძველეს ჰანგებს ასრულებენ, შესაძლოა ისტორიამდელს. მისამღერზეა აფრიკელი სენეგალიდან, რომელიც თავის ენაზე ასრულებს, სარდინიელების მას არ ესმოდა.

ჰერცოგი-მიუნჰაუზენი

ფეხით მოგზაურობები ყოველთვის რთულია, მაგრამ ამას უდიდესი სიამოვნება მოაქვს, ფაქტობრივად – ექსტაზი. ჩემ წინაშე სამყარო იხსნება და უეცრად ყველაფერი ხდება მსუბუქი. კინოგადაღებების გაგებით ძალიან რთული იყო „ფატა-მორგანას“ გადაღება საჰარის უდაბნოში, ვინაიდან ბოლოს და ბოლოს დამაპატიმრეს ცენტრალური აფრიკის რესპუბლიკაში, და ეს არ არის სასაცილო, მერწმუნეთ. მალარია დამეწყო, შემეყარა პარაზიტები, ფიზიკურად აღარ შემეძლო მუშაობის გაგრძელება, ეს კი კინემატოგრაფისტისთვის ყოველთვის მძიმეა. ასევე რთული იყო „ფიცკარალდოს“ გადაღებები – ადვილი არ იყო 360- ტონიანი გემის გადატანა მთების გავლით, ამას დაემატა სასაზღვრო ომის მსგავსი უამრავი კატასტროფა, რომლის შუაგულშიც აღმოვჩნდი. იმ ადგილს, სადაც დავბანაკდით – ეს იყო მინიქალაქი 1200 კაცისთვის, თავს დაესხნენ სამხედროები, ყველაფერი გადაწვეს, მოგვიწია ყველაფრის ხელახლა აშენება სხვა ადგილას.

გადაღებების დროს მთავარი მსახიობი ჯეისონ რობარდსი სერიოზულად ავად გახდა, მოგვიწია სამხედრო შვეულმფრენით მისი გადაფრენა სამკურნალოდ ამერიკაში, და ექიმებმა იქიდან უკვე აღარ გამოუშვეს. მიკ ჯაგერი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს განასახიერებდა, მასაც მოუწია ბანაკის დატოვება, რომ ტურნეში გამგზავრებულიყო. ჩვენს ინდიელებს თავს დაესხნენ უფრო შორეული რაიონების ინდიელები, ამას თან დაერთო საშინელი გვალვა და ეს ტომი, რომელიც ყოველთვის თავს იკავებს ცივილიზაციასთან კონტაქტებისგან, იძულებული გახდა ჩამოსულიყო მდინარესთან, ჩვენ ბანაკთან.

ჩვენი სამი ინდიელი ჩვენთვის თევზს იჭერდა ქვიშიან მეჩეჩზე. სიბნელეში მათ გრძელი ორმეტრიანი ისრები დაუშინეს. ერთს ყელში მოხვდა, ბუნიკი ტრაქეაში დარჩა გაჩხერილი. ქალს სამი ისარი მოხვდა მუცელში. როდესაც მესამე ინდიელმა ისინი ნავით ბანაკში მოიყვანა, მივხვდით, რომ მათი არსად წაყვანა არ შეიძლებოდა, ასე რომ ოპერაციის გაკეთება სამზარეულოს მაგიდაზე მოგვიწია. ოპერაციის დროს

ცალ ხელში ფარანი მეჭირა და მუცლის ღრუს ვანათებდი. მეორეში კი რეპელენტის ბალონი მეჭირა, რადგან გარშემო კოღოს ურდოები დაქროდნენ. ოპერაციამ რვა საათს გასტანა, ორივე ინდიელი სიკვდილს გადაურჩა. მაგრამ ორი დღის შემდეგ ჩვენი გემი მთელ სამხრეთ ამერიკაში ყველაზე საშინელ ჭორომებს შეეჯახა, ის ისეთი ძალით დაეჯახა კლდეებს, რომ კამერას ობიექტივი მოწყდა. შევეცადე, ოპერატორი შემეკავებინა, მაგრამ ორივე ობიექტივის კვალდაკვალ მოგვისროლა. მას ხელში ოცკილოგრამიანი კამერა ეჭირა, რომელიც წაქცეულს ხელზე დაეცა. მისთვისაც ოპერაციის გაკეთება მოგვიწია. მაგრამ მთელი ანესთეზია ორი დღის წინ დავხარჯეთ. უახლოესი ქალაქი იმ ადგილიდან 1400 კილომეტრში მდებარეობდა. ასე რომ ჩვენ უბრალოდ გავაკეთეთ ოპერაცია. მე მისი თავი მეჭირა, რომ არ ემოძრავა.

„ფატა – მორგანა“

„ფიცკარალდო“

როდესაც შენს ფილმზე მუშაობას იწყებ, უკან დასახევი გზა არ არსებობს. ეს როგორც მფრინავი ისეა – როდესაც ის გაქანდება, არსებობს არდაბრუნების წერტილი, რაღაც მომენტში თვითმფრინავის შეჩერება უკვე შეუძლებელია, მხოლოდღა უნდა აფრინდეს.

და მაინც ყველაზე რთული იყო არა ეს ტექნიკური მომენტები, არამედ მარტოობა. ჯუნგლებში ჩემთან ერთად 1000 ადამიაზე მეტი იმყოფებოდა. ორი კვირის შემდეგ არავის სჯეროდა, რომ შევძლებდი გემის გადაჩოჩებას მთაზე. ჩემთან აგზავნიდნენ მთელ დელეგაციებს პეტიციებით, მთხოვდნენ შევშვებოდი ამ განაზრახს და ყველა მშვიდობიანად დავშლილიყავით. ერთადერთი ადამიანი, ვინც სიმშვიდეს ინარჩუნებდა, ვიყავი მე. მაგრამ ეს ძალიან მძიმე სამუშაოა, როდესაც წვივის სიმსხო ბაგირებზე საოცარი ზომების გემი უნდა გადააჩოჩო, და ბაგირები წყდება, გემი არ იძვრის არც ერთი დუიმით. და რაღაც მომენტში მარტო დავრჩი. ჩემთან არავინ იყო. აი სწორედ მარტოობაა – მთავარი პრობლემა. მოცემულ შემთხვევაში ეს იყო სიმარტოვის ექსტრემალური

ხარისხი. მაგრამ თქვენ თუ ფილმების გადაღებას დაიწყებთ, ეს გელით ყოველდღე. შესაძლოა არა ასეთ ხარისხში. მაგრამ უნდა შეგეძლოთ მარტოობის მიღება. თუ თქვენ არ გაქვთ მკაფიო ხედვა, რომელსაც მიჰყავხართ, ვერსად მიხვალთ. მკაფიო ხედვა თქვენ მხარეს იზიდავს სხვა ადამიანებს.

„ფიცკარალდო“

ისტორიები

არასდროს ვეძებდი ისტორიებს, ისინი თვითონ მპოულობენ, ისინი გამომეცხადებიან როგორც დაუპატიჟებელი სტუმრები, როგორც ქურდები ღამეში.

მე ვხედავ ფილმს თვალწინ, მესმის მუსიკა და რეპლიკების გაცვლა – როგორც თქვენ ხედავთ ეკრანზე, ასე რომ ძალიან სწრაფად ვწერ სცენარებს. „აგირე“ ორნახევარ დღეში დავწერე. როდესაც მას ვწერდი, ფეხბურთის გუნდთან ერთად ვმგზავრობდი ავტობუსით. ჩვენ ორი კასრი ბავარიული ლუდი მიგვქონდა გუნდისთვის, რომელთანაც უნდა გვეთამაშა იტალიაში. მაგრამ ერთი უკვე ავსტრიაში დავაცარიელეთ. მე მუხლებზე მედგა პატარა საბეჭდი მანქანა და ვბეჭავდი, ახალგაზრდები კი უხამს სიმღერებს ღრიალებდნენ. ჩვენი ახმახი გოლკიპერი მუდმივად თავზე წამომადგებოდა ხოლმე და ცდილობდა გაერჩია რას ვწერდი, და საბოლოოდ ჩემს სცენარზე აღებინა. არ მახსოვს ის სცენა, რომლის გად-

აგდებაც მომიწია. მე ის მანამდე ათი წუთით ადრე დავწერე და დღემდე არ მახსოვს, რა ეწერა იქ. დავკარგე ერთი თუ ორი ჩინებული სცენა.

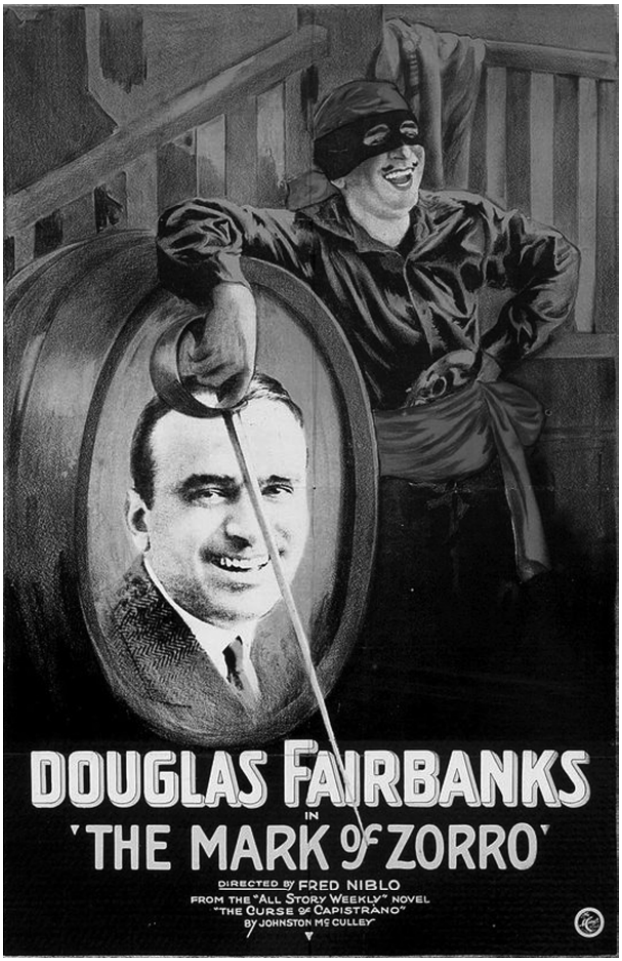
რიჩარდ თორპი და ჯონ ფეროუ – „ტარზანი“

კინოისტორიას თავისი შინაგანი ცხოვრება აქვს, რომელიც ლიტერატურისგან განსხვავდება. ეს საჭიროებს დიდხანს მსჯელობას და სრული პასუხი არ მაქვს. მაგრამ არსი იმაშია, რომ ისინი როგორც ელვა გონებას გამინათებენ ხოლმე – და მესმის, რომ ეს მჭირდება.

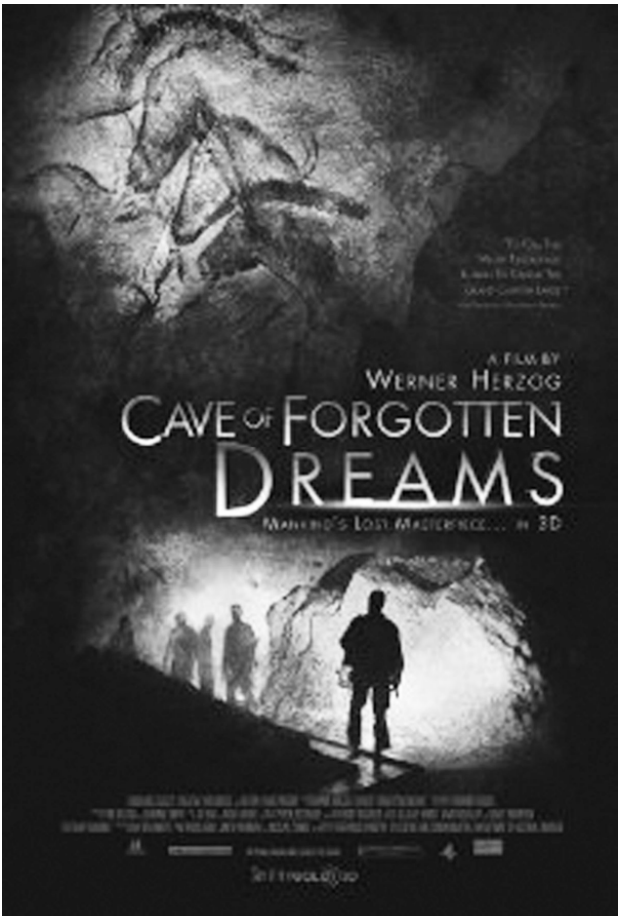
როდესაც თოთხმეტი წლის ვიყავი, მივხდი რომ კინო უნდა გადავიღო, მაშინ უკვე მიუნჰენში ვცხოვრობდი, ვნახე რამდენიმე უმნიშვნელო ფილმი – „ტარზანი“, „ზორო“ და სხვ. მათ არ შევუქმნივარ რეჟისორად. როდესაც თოთხმეტი წლის ვიყავი, სამი კვირა ძალიან უცნაური გაცისკროვნებები მქონდა. სიტყვა „გაცისკროვნება“ – ისეთი პრეტენზიულია, რომ მზად ვარ, მას მხოლოდ პინცეტით შევეხო.

მაშინ სამი რამ მოხდა: დავიწყე ფეხით სიარული და შემოვიარე ალბანეთის საზღვარი, დრამატული რელიგიური განცდა დამეუფლა და კათოლიკე გავხდი, თოთხმეტი წლისა მოვინათლე. ბევრ ფილმში ჯერ კიდევ ჟღერს ამის ექო. და მესამე – მივხვდი, რომ უნდა გავხდე კინემატოგრაფის პოეტი. მა-

გრამ მაშინ ჯერ კიდევ ძალიან პატარა ვიყავი. მესმოდა, რომ გავიზრდები, მაგრამ არ მესმოდა, გავუძლებ კი იმ ტვირთს, რომელიც თვითონ წამოვიკიდე საკუთარ მხრებზე. ვფიქრობდი რა ამის შესახებ, მთელი ღამე გაყინულ ტბასთან გავატარე და გადავწყვიტე, რომ მზად ვარ ამ გამოწვევის მიღებისთვის. გადავწყვიტე, რომ არასდროს შევშინდებოდი.



ფრედ ნიბლო – „ზორრო“



„დავიწყებული სიზმრების მღვიმე“

Cinema Verite – სულაც არ არის ჭეშმარიტება

Cinema Verite-ს პრეტენზია აქვს იმაზე, რომ იყოს ჭეშმარიტება. ისინი ეფუძნებიან ფაქტებს. ფუნდამენტური შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ ფაქტები თავისთავად არ შეადგენენ ჭეშმარიტებას. მათ უბრალოდ აქვთ ადგილი. ფაქტები ეს უბრალოდ ფაქტებია. მათ შეუძლიათ შექმნან სტანდარტ-

ები, ნორმები. მაგრამ მხოლოდ პოეზიას ძალუძს გამოიწვიოს გაცისკროვნება.

გამოქვაბულის შესახებ ფილმში საუბარი გვაქვს ახალგაზრდა არქეოლოგთან, ჩვენ ვმსჯელობთ ფაქტებსა და სიმართლეზე. მე ვამბობ, რომ საუბარი რომ ფაქტებზე მიდიოდეს, წიგნთა წიგნი ნიუ-იოკის სატელეფონო ცნობარი იქნებოდა – იქ მილიონობით ნომერია და ყველა სწორია. მაგრამ ცნობარი არ გვიყვება ჩვენ, ტირის თუ არა ღამით მისტერ უილიამ სმითი.

ყოველთვის მივიჩნევდი პოსტულატად კინემატოგრაფს, რომელსაც ჭეშმარიტების ექსტაზურ შეცნობამდე მივყავართ. გაცისკროვნება შეიძლება მაყურებელს ეწვიოს. მაგრამ ამ ბრწყინვალების მიღწევა შესაძლებელია უპირველეს ყოვლისა პოეზიის, გამომგონებლობის დახმარებით. მე დოკუმენტურ სურათებშიც კი ვიგონებ. Cinema Verite-ს წარმომადგენლები – ჩემი ოპონენტები არიან, მე მომწონს მათთან ბრძოლა. Cinema Verite – სამოციანელთა პასუხია, მაგრამ ამჟამად ჩვენ რეალობის გრძნობაზე უზარმაზარი ზეწოლა ხდება დინოზავრების, ვიდეოთამაშებისა და ა.შ. ციფრული ეფექტების დახმარებით უტყუარად აღდგენილი ვირტუალური რეალობის მხრიდან. ჩვენ უნდა ახლებურად განვსაზღვროთ ჩვენი დამოკიდებულებები სამყაროსთან. გამოვიმუშავოთ ახალი მიდგომა. ორი წლის წინ დოკუმენტური ფილმების ფესტივალზე ვიყავი როტერდამში. იქ სწორედ Cinema Verite-ს განიხილავდნენ. ერთმა რეჟისორმა ქალმა ბრძანა, რომ იდეალური დოკუმენტური ფილმი – ეს არის როგორც ბუზი კედელზე, როდესაც კამერას შენობაში დგამენ, გმირი მას ვერ ამჩნევს. მას მიკროფონი გამოვტაცე და ვთქვი, რომ ჩვენ უნდა ვიყოთ არა როგორც ბუზი კედელზე, არამედ როგორც კრაზანა, რომელიც ყველას ნესტრავს. დარბაზში ყველა ამიმხედრდა, ლანძღვა დამიწყეს. კვლავ ჩავიგდე ხელში მიკროფონი და დავიყვირე: „ახალ წელს გილოცავთ, ლუზერებო!“ (უიღბლო, ხელმოცარული ადამიანი).

რეკლამა – ეს არის კატასტროფა

წინა საუკუნებში ესეც იყო. იყო სადალაქოების ან დუქნების ფირნიშები. მაგრამ სხვაობა არსებითია – აქ მე ვლაპარაკობ ამერიკის ტელევიზიის შესახებ – ყოველ ცხრა წუთში ისტორია წყდება, და მიდის სამი წუთი რეკლამა. მაყურებელი კარგავს მოვლენების კავშირს. იკარგება თხრობის მთლიანობისა და გამართულობის შეგრძნება.

შტატებში ან გერმანიაში ათი წლის ბავშვს არ შეუძლია მოჰყვეს დალაგებული ისტორია. თუმცა, კაცობრიობის ერთერთი უდიდესი მიღწევა – ეს სწორედ ისტორიების მოყოლის უნარია. სწორედ იმიტომ, რომ არ მინდა მონაწილეობა მივიღო თხრობის დაშლაში, მონაწილეობას არ ვღებულობ რეკლამის შექმნაში. მე არ შემიძლია სისტემის შეცვლა, ჩემი მონაწილეობა კაპიტალიზმში შეზღუდულია, რიგიანი საკუთრებაც კი არ მაქვს, თითქმის არ ვმონაწილეობ მოხმარების სამყაროში.

ვერნერ ჰერცოგი

მთავაზობდნენ რეკლამა გადამეღო, შემეძლო ძალიან დიდი ფული მეშოვნა, მაგრამ ეს პრინციპის საკითხია. მე არ ვარ მზად კოლაბორაციონიზმზე. მაგრამ ზოგჯერ რეკლამა საკმაოდ კარგი გამოდის. თუმცა ის თხუთმეტ წამამდე კუმშავს მთელ ისტორიას.

აბორიგენები და ჩვენ

როდესაც საკითხი დგება იმის შესახებ, თუ რა შეგვიძლია ვისწავლოთ აბორიგენებისგან, გთხოვთ, ნუ ჩავსრიალდებით ამ ნიუეიჯ-იდიოტობაში. ვერაფერ ამის მსგავს აბორიგენებისგან ვერ ვისწავლით – ეს სისულელეა. მაგრამ არის რამდენიმე მნიშვნელოვანი მომენტი ჩემს ურთიერთობაში ყველა ამ ისტორიამდელ ცივილიზაციასთან. დღეს პლანეტა დედამიწაზე 5-6 ათასი ენა არსებობს. თხუთმეტი წლის შემდეგ ენების 80% უკვალოდ გაქრება.

ვერნერ ჰერცოგი

ავსტრალიაში ადამიანი ვნახე, რომელიც თავისი ენის უკანასკნელი მატარებელი აღმოჩნდა. ეს იყო ოცი წლის წინ, ის ამჟამად უთუოდ უკვე გარდაცვლილი იქნება. მასთან ერთად მთელი მისი კულტურა და მისი ენა გარდაიცვალა. წარმოიდგინეთ, რომ უეცრად გაქრა ესპანური. ან რუსული. მთელი კულტურა. გაქრება პასტერნაკი და მანდელშტამი, ტოლსტოი მათთან ერთად.

მე გრძელვადიანი პროექტი მაქვს – მინდა, რომ ენების უკანასკნელ მატარებლებზე გადავიღო. ისინი ჩვენი ყურადღებისა და მზრუნველობის ღირსები არიან. ამ მიზეზის გამო მწვანეებთან ოპოზიციაში ვიმყოფები. მწვანეები ყოველთვის მხოლოდ მცენარების ან ვეშაპების გადარჩენაზე ზრუნავენ. მაგრამ მათგან არცერთი ლაპარაკობს გადაშენების პირას მისულ კულტურებსა ან ენებზე. 50 წლის შემდეგ ჩვენი პლანეტა გაღარიბდება, რადგანაც კულტურებისა და ენების 80% უკვე აღარ იქნება.

შეკითხვები დარბაზიდან მასტერ-კლასის შემდეგ

– რას ასწავლით თქვენ სტუდენტებს საკეტების გატეხვის გარდა?

– ცხოვრების წესს. რეჟისორის პრინციპულად სხვაგვარ ცხოვრების წესს. შენ თუ ბერად აღიკვეცე, შენი ცხოვრების წესი მკვეთრად იცვლება. შენ თუ კინოს გადაღებას იწყებ, ცხოვრება აღარასოდეს იქნება უწინდელი: ეს თუ არ გესმის, მალე შეეჯახები უამრავ პრობლემას.

– რა უნდა უყვარდეს რეჟისორს, რას უნდა გაურბოდეს და რისი უნდა ეშინოდეს?

– რთული ასახსნელია, მაინც როგორ ვაწვდი მათ ამ ინფორმაციას, მაგრამ არა ასე პირდაპირ და ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად. იმაზეა დამოკიდებული, ვინ არის ჩემი მსმენელი (იყო ბრაზილიელი, სტუდენტი სამხრეთ კორეიდან, ტუარეგი), რომელ ქვეყანაში ტარდება სემინარი. ასე რომ ეს ყველაფერი დამოკიდებულია სასტარტო წერტილზე, რომელზეც იმყოფება რეჟისორი, მის კომპლექსებსა და იმაზე, თუ როგორ ესმის კინემატოგრაფი. ასე რომ არ მაქვს სასწავლო პროგრამა, განრიგი და რაღაც ცელიბატის (კათოლიკური სასულიერო პირების აუცილებელი დაუქორწინებლობა) მსგავსი – არაფერი ამგვარი.

– რამეს ხომ არ დაამატებდით ხოლ კრონინის წიგნს "იცნობდეთ, ვერნერ ჰერცოგი"?

– მაგალითად, თხუთმეტ ფილმს, რომლებიც მას მერე გა-

დავიღე, რაც წიგნი გამოვიდა. საჭიროა კიდევ ორასი გვერდის დამატება.

– რეკომენდაცია მიეცით აუცილებლად წასაკითხ ბუთ წიგნს.

– მე მაქვს ლიტერატურის აუცილებელი სია კინოსკოლაში, და შემიძლია რეკომენდაცია მივცე 500, 5000 წიგნს. კითხვა აუცილებელია, ჰემინგუეის ან კიდევ ასეული წიგნის წაკითხვა ვერ დაგეხმარება გახდე რეჟისორი. დაჟინებით მოვითხოვ იმას, რომ ჩემმა სტუდენტებმა იკითხონ-იკითხონ-იკითხონ გაუთავებლად. და იმოგზაურონ ფეხით.

- სიტყვამ მოიტანა და, ისინი მოგზაუროებენ?

- ერთმა მადრიდიდან კიევამდე მიაღწია. მან მკითხა, საით გავემგზავროო. მე წამოვროშე, რატომ მადრიდან კიევამდე არა?! ისიც გზას გაუდგა. და ეს უფრო ბევრად სასარგებლო იყო, ვიდრე სამი წელი კინოსკოლაში.

– ყველაზე დიდი რა პრობლემა აქვს ამ სამყაროს?

– ჰკითხეთ რომის პაპს, მე არ ვიცი. გაზეთებში წერია.

– რომელი დოკუმენტური ფილმის ნახვაა აუცილებელი?

– Les maîtres fous. ეს 50-იანი წლების ფრანგული ფილმია. ის აფრიკაში იყო გადაღებული, განაში, დიდი ბრიტანეთიდან მისი დამოუკიდებლობის გამოცხადებამდე ოდნავ ადრე. ძალიან ლამაზი, მძლავრი ფილმია.

ყველას, ვისაც დოკუმენტურ კინოში მისვლა უნდა, მოუწევს, რა თქმა უნდა, თვითონ მოძებნოს, რა გადაიღოს. მე არც ისე ბევრს ვუყურებ კინოს – 2-3 ფილმს წელიწადში. საერთოდ თითქმის არ ვუყურებ.

მე შემიძლია ვკითხულობდე ადამიანის გულში

(ვერნერ ჰერცოგთან საუბრობდნენ კინოკრიტიკოსები **ერვე ობრონი** და **ემანუელ ბურდო)**

– თქვენ ჩომ თავიდანვე ოცნებობდით გამხდარიყავით კინორეჟისორი?

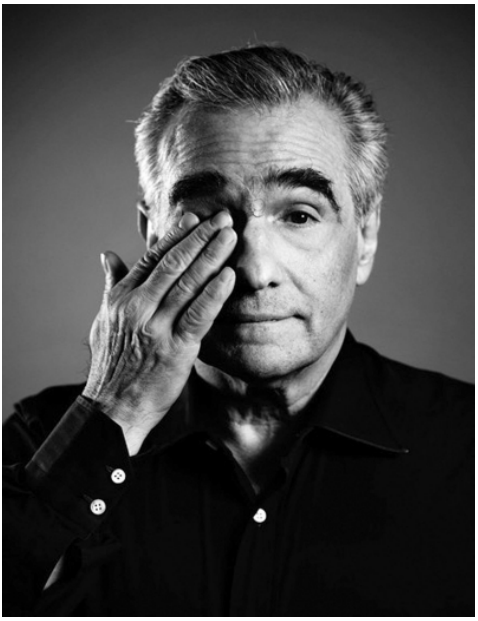
– ყველაფერი ყოველთვის ისე ხდება, როგორც უნდა მოხდეს.

– თქვენ კინომანი არ ყოფილხართ, როგორც, მაგალითად, სკორსეზე, მიუხედავად ამისა, არასდროს შეგპარვიათ ეჭვი კინოში როგორც ასეთში, არასდროს დაგიყენებიათ ეჭვქვეშ მისი ძალა და დანიშნულება.

– მე კინომანი ვარ – იმდენად, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია. მე მიყვარს კინო. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ სამ-სამ სურათს ვნახავ დღეში. სამი კარგი სურათი წელიწადში – საკმარისია. კარგ წელიწადში – შეიძლება ხუთი ან ექვსი, მთელ მსოფლიოში. მეტი არა. დღეს სერიოზული პრობლემა აქვს კინოფესტივალებს: კინოს წარმოება იზრდება, ამჟამად, მე არ ვიცი, 2800 ფილმს აწარმოებენ წელიწადში, რაღაც ამის მსგავს. ასე რომ, თუ გამიმართლა, შეიძლება ვნახო ხუთი-ექვსი კარგი სურათი. ზოგჯერ კი მყოფნის ხუთი-ექვსი ყველაზე ცუდიც, ყველაზე „გადასაგდები“. რომ მივხვდე, როგორ არ უნდა გავაკეთო. ცუდ ფილმებზე უფრო ადვილია სწავლა, ვიდრე კარგებზე.

– ეს რატომ?

– მე ვსწავლობ შეცდომებზე, რომლებიც არ ჩამიდენია. ყოველთვის, როდესაც გამოჩენილ სურათს ვუყურებ, არ მესმის, როგორ შეიძლებოდა საერთოდ ამის გადაღება. უკანასკნელი ოცდაათი წლის განმავლობაში ვცდილობდი გამეგო, რა ავსებს კუროსავას „რასემონს“ ასეთი სილამაზით, და დღემდე ვერ გამიგია. ეს რაღაც ჯადოქრობაა.



მარტინ სკორცეზე

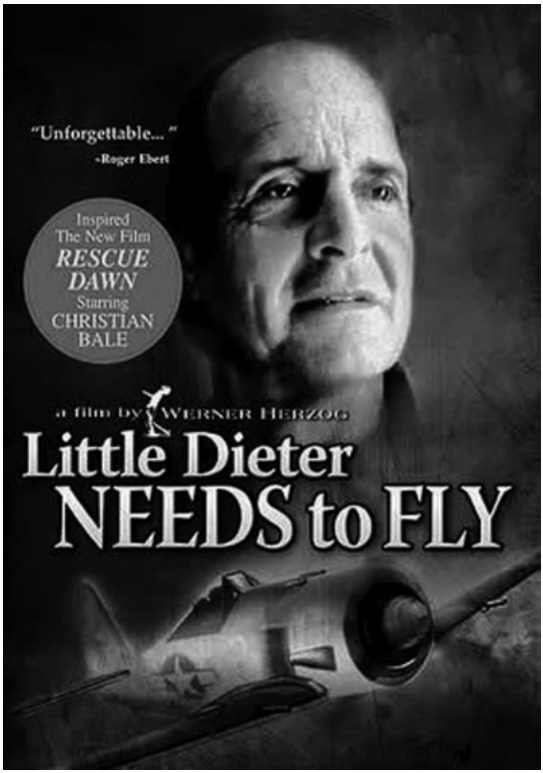
აკირა კუროსავა – „რასემონი“

– ცუდი ფილმები, შესაძლოა, უკეთ ასახავენ თავის დროს, ვიდრე კარგები.

– ცხადია. ორმოცდაათი წლის შემდეგ შეიძლება მოხდეს, რომ ელვის პრესლის ფილმი უფრო მეტს ნიშნავდეს თქვენთვის, ვიდრე ამავე წელს აშშ-ს პრეზიდენტის მიერ წარმოთქმული სიტყვა ქვეყანაში შექმნილი მდგომარეობის შესახებ. კინო ასევე ასახავს მდგომარეობას ქვეყანაში და მდგომარეობას მსოფლიოში. ეს თითქოსდა კინოს გავლით გამოჟონავს. და დროდადრო ცუდ კინოში გამოჟონავს თვალსაჩინოდ. ვფიქრობ, რომ ანრი ლანგლუას და მის სინემათეკას სწორი მიდგომა აქვს: შეინახონ ყველაფერი. ასე რომ ნება მომეცით განვმეორდე, დაჟინებით ვამბობ, რომ ნამდვილი კინომანი ვარ. მე მიყვარს კინო. და როდესაც ვამბობ, რომ კინომანი ვარ, ეს ნიშნავს, რომ მიყვარს, როდესაც კინოთეატრის დარბაზში თანდათან ქრება შუქი, როდესაც სადღაც ზურგსუკან იბადება პროექტორის სხივი, შენ კი ზიხარ დიდი რაოდენობის ადამიანებს შორის, რომლებიც უყურებენ სურათს შენთან ერთად.

– „შეინახო ყველაფერი“ - ეს, ეტყობა, თქვენი საკუთარი კრედოცაა, განსაკუთრებით თუ გავიხსენებთ თქვენ დოკუმენტურ ფილმებს. შეინახოთ რაღაც არაჩვეულებრივი, რაც მოხდა, მაგრამ დავიწყებას მიეცემოდა, თქვენ რომ არ აღგებეჭდათ. ისეთ ფილმებში როგორებიცაა „პატარა დიტერს სურს ფრენა“, 1977, „იმედის ფრთები“, 2000, „ადამიანი-გრიზლი“, 2005, და ა.შ.

– დიახ, უსათუოდ, და ეს, ვფიქრობ, საერთოდ მთელ დოკუმენტურ კინოს ეხება. ავიღოთ, მაგალითად, „სიბნელის გაკვეთილები“, 1992 – მოვლენების შესახებ კუვეიტში. ყოველ დღე ორი თუ სამი კვირის განმავლობაში ყველა ტელეარხი აჩვენებდა ცეცხლმოდებულ ნავთობის ჭაბურღილებს, მაგრამ არა უმეტეს ხუთი-ათი წამისა. მე გამოვიყენე სხვა ქრონომეტრაჟი, უფრო დიდი ძალისხმევა და გაცილებით მეტი მოთმინება მოვახმარე. და ეს ფირზე აღვბეჭდე კაცობრიობის სამახსოვროდ.

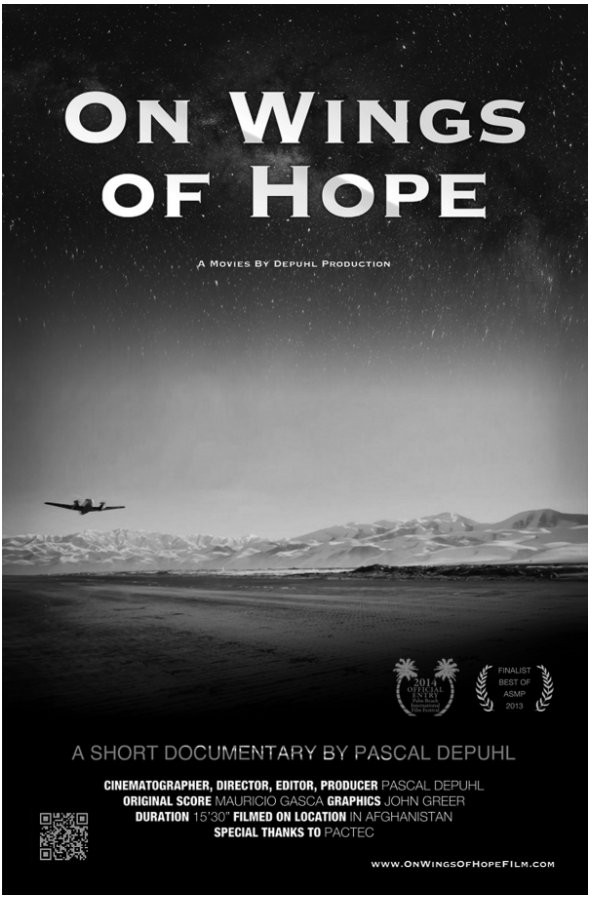


„პატარა დიტერს სურს ფრენა“

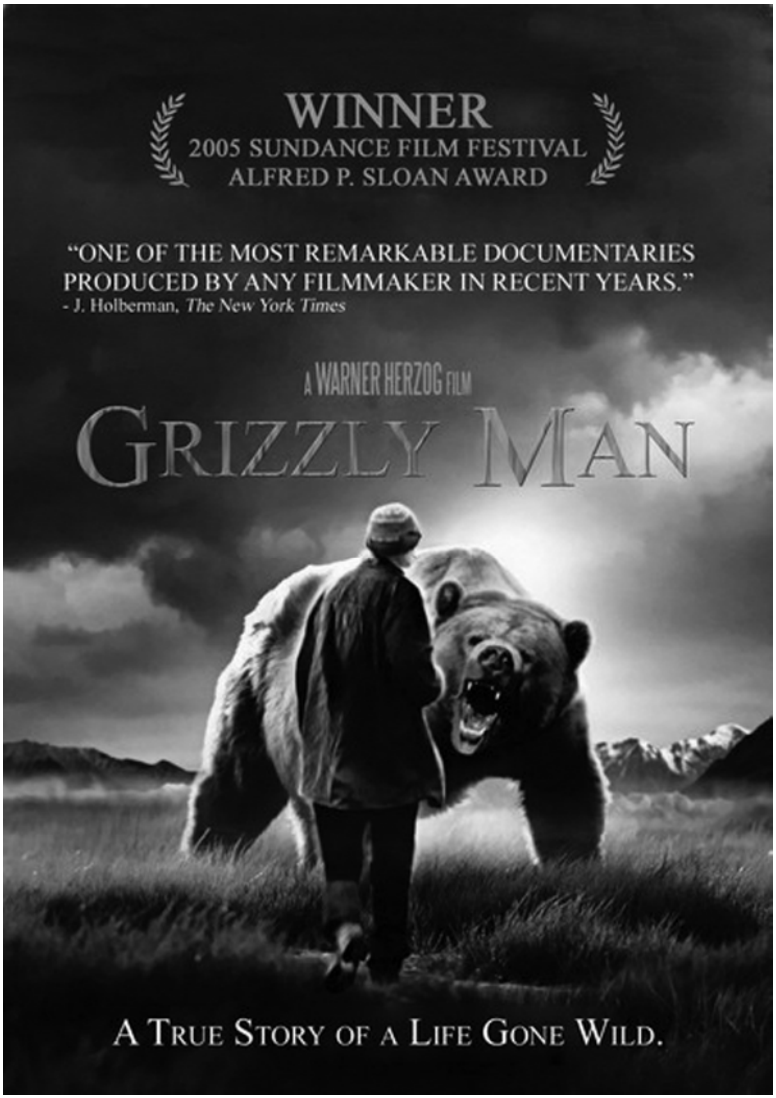
– თქვენ ხშირად იღებთ ისე, თითქოს მომავლიდან იმზირებით, ხუთასი წლის შემდეგ, თითქოს კითხვას სვამთ: როგორ მემკვიდრეობად გახდება ჩვენი დღევანდელი დღე შთამომავლობისთვის. „ერთი გარდაუვალი კატასტროფის მოლოდინში“, 1976, თქვენ, გადამღებ ჯგუფთან ერთად გვადელუპაში იღებდით ვულკანზე, როცა შეიძლებოდა, სადაცაა ამოფრქვევა დაწყებულიყო, და ფიქრობდით იმაზე, როგორ გადაგერჩინათ ფირი, რომ შემდეგ, მომავალში, შესაძლებელი გამხდარიყო მისი ამოთხრა.

– ჩვენ გვინდოდა კიდევ დაგვედგა კამერა ოცდაათ კილომეტრში, რომელიც ავტომატურად ჩაირთვებოდა. სწორად გამიგეთ – არცერთ ჩვენთაგანს სიკვდილი არ უნდოდა. მე არ ვეძებ სიკვდილს ისევე, როგორც ნებისმიერი ნორმალური

ადამიანი. ჩვენ ჯგუფში მხოლოდ პროფესიონალები იყვნენ. როგორც კი გადაღება დავამთავრეთ, მაშინვე დავტოვეთ საშიში ზონა. არცერთი ზედმეტი წამით არ გვინდოდა რისკზე წასვლა. ჩვენ ყველას გვეშინოდა, როგორც შეეშინდებოდა ნებისმიერ სხვას ჩვენ ადგილზე. მაგრამ ჩვენ გვჭირდებოდა სცენის გადაღება ვულკანის მწვერვალზე, პირდაპირ კრატერის პირას. ზოგჯერ ეს ძალიან მნიშვნელოვანია – გადაიღო საჭირო ხედი. და ზოგჯერ გვიწევს რისკის გაწევა იქ, სადაც სხვები უკან იხევენ.



„იმედის ფრთები“



„ადამიანი გრიზლი“

– სურათში „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“, 2005, თქვენ გვიჩვენებთ უცხოპლანეტელს სანარცხე ორმოზე აფეთქების შუაგულში, რომელიც გამქრალი კაცობრიობისგან დარჩა. თქვენი ფილმები ხშირად გვიბატავენ სამყაროს ადამიანის შემდეგ. ადამიანი – არ არის დედამიწის ჭიპი, ის შეიძლება გაქრეს.

– სწორედ ასეა. ამის შემდეგ კიდევ ერთი ფილმი გადავიღე, „შეხვედრები ქვეყნიერების დასალიერს“ (2007), რომელიც ჩემთვის ძალიან ძვირფასია. მასზე მხოლოდ ორი ადამიანი მუშაობდა, მე და ოპერატორი. ამერიკაში კარგი შემოსავლები აქვს. ამ ფილმით ნათლად ვიძლევი გაგებას: ჩვენ წარმოვადგენთ პრობლემას დედამიწისთვის. თქვენ თუ ჰკითხავთ მეცნიერებს – ვლაპარაკობ არა მარტო მათზე, ვინც კლიმატის შეცვლის ან გლობალური დათბობის საკითხებზე მუშაობს, არამედ აგრეთვე მათზეც, ვისი სპეციალობაცაა ევოლუციური ბიოლოგია – ისინი თქვენ გეტყვიან, რომ სიცოცხლე – არამარტო ადამიანთა, არამედ სიცოცხლე საერთოდ, როგორც ასეთი, – არის სხვა არაფერი, თუ არა კატაკლიზმების გაგრძელებული ჯაჭვი. ამონიტები გაქრნენ, დინოზავრები გაქრნენ, და ჩვენც გავქრებით ზუსტად ასევე. მაგრამ ეს არც ისე მაწუხებს. როგორც სახეობა, ჩვენ უფრო მოწყვლადი ვართ, ვიდრე სპორები, ტარაკნები, რეპტილიების ბევრი სახეობა. პერსპექტივაში მათ გადარჩენის მეტი შანსი აქვთ, ვიდრე ჩვენ. ისინი უფრო ხანგრძლივად ცხოვრობენ დედამიწაზე, ვიდრე ჩვენ, ადამიანები, და შესაძლოა, ჩვენზე დიდხანს იცოცხლონ.

– თქვენ ცნობილი ხართ იმით, რომ დიდი ხანია იკვლევთ ასეთ შებედულებებს. ფილმში „აგირე, ღვთის რისხვა“, და უფრო მეტად – „ფიცკარალდოში“, თქვენ აჩვენებთ ჯუნგლებს, სადაც არ არის ადგილი ადამიანისთვის.

– რახან სიტყვა ჩამოვარდა ამის შესახებ, მინდა ჩემს ერთ გრძელვადიან პროექტზე ვთქვა. ეს არის სურათი ენების შესახებ, რომლებიც კვდებიან, ენების, რომელთა მატარებელს ჩვენს დღეებში ზოგჯერ მხოლოდ ერთი ადამიანი წარმოადგენს. ამჟამად მსოფლიოში დაახლოებით 6500 ენაა. ახალგაზრდა ადამიანები ხართ, თქვენი სიცოცხლის დასასრულისთვის მათი 90% გაქრება. ისინი უკვე ქრებიან ძალიან სწრაფად.

დღეს ჩვენ თორმეტი თუ თოთხმეტი ენა გვაქვს ისეთი, რომელსაც მხოლოდ ერთი ადამიანი ფლობს. წარმოიდგინეთ, მაგალითად, რომ დარჩა ესპანელი, რომელიც ესპანურს ფლობს და აღარავინაა, ვისაც დაელაპარაკებოდა. და როდესაც ის გარდაიცვლება, მისი ენა – ამ შემთხვევაში ესპანური – მოკვდება, და მასთან ერთად მთელი ესპანური კულტურა, ესპანური ლიტერატურა, სიმღერები ესპანურ ენაზე, ესპანური მსოფლმხედველობა. უკვალოდ გაქრებიან, რამდენადაც არ არიან დოკუმენტურად დადასტურებულნი. ყოველგვარი კვალისა და მეხსიერებაში დანარჩუნებული დოკუმენტის გარეშე.

„შეხვედრები ქვეყნიერების დასალიერს“

„აგირე, ღვთის რისხვა“

„ფიცკარალდო“

მინდა გადავიღო ფილმი ენის უკანასკნელ მატარებლებზე. ამის, როგორც ჩანს, ერთბაშად გაკეთება არ შეიძლება. გამგზავრება, კერძოდ, მომიწევს ახალ გვინეაში. წყნარი ოკეანის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში. ჩილეს სამხრეთში. ამაზონის აუზში. ახალ გვინეაში კი რომ გავემგზავრო, დამჭირდება

ექსპედიციის ორგანიზება, და სამი კვირა ფეხით სიარული მთების გავლით, რომ იმ ადგილამდე მივაღწიო, სადაც თავის ენაზე მოლაპარაკე ორი-სამი ადამიანიღა დარჩა. საზოგადოებრივი აზრი – ახლა ვლაპარაკობ ყველაზე უფრო საერთო აღქმაზე – მუდმივად შეფიქრიანებულია ვეშაპების გადაშენებით ან მათი რაოდენობის შემცირებით, თოვლის ჯიქის, ზოგიერთი სახეობის ყვავილების გაქრობით. მაგრამ არასდროს მსმენია, რომ ვინმეს სახალხოდ ელაპარაკოს კულტურებისა და ენების გაქრობაზე. ამ თემის განხილვა არ არის, გაქრობა კი ძალიან მაღალი ტემპებით მიდის, უფრო მეტად მაღალი, ვიდრე ამას თვალ-ყურს ვადევნებთ ცოცხალ ბუნებაში.

„იქ, სადაც ოცნებობენ მწვანე ჭიანჭველები“

როდესაც ვიღებდი „იქ, სადაც ოცნებობენ მწვანე ჭიანჭველები“, 1984, სამხრეთ ავსტრალიაში ერთი აბორიგენი ვნახე მოხუცთა თავშესაფარში. ის ოთხმოცი წლის იყო. ის იყო უკანასკნელი, ვინც თავის ენაზე ლაპარაკობდა. გადამღები ჯგუფის წევრებმა მას „მუნჯი“ შეარქვეს, იმიტომ რომ ხმას არ იღებდა. მაგრამ ის დუმდა მხოლოდ იმიტომ, რომ არავისთან შეეძლო დალაპარაკება. ის იყო თავის ენაზე მოლაპარაკე ერთადერთი და უკანასკნელი ადამიანი. მას საკმაოდ ხშირად ვხვდებოდი. ის ყოველთვის რაღაცას ღიღინებდა თავისთვის. დერეფნის ბოლოში ავტომატი იდგა სასმელებით.

მას ხურდა ფულით სავსე ჯიბე ჰქონდა, ავტომატი კი ცარიელი იყო. მონეტას ჩაუშვებდა ხოლმე ავტომატში, იცინოდა, ყურით ავტომატს მიეკვრებოდა და ისმენდა, როგორ დახტოდა ლითონის ფული შიგნით. მონეტას მონეტაზე აგდებდა, ვიდრე არ გამოელეოდა ხურდა. ღამღამობით, როცა მას ეძინა, მოსამსახურე პერსონალი ავტომატს ხსნიდა, მონეტებს იღებდა და კვლავ ჯიბეში უყრიდა მოხუცს. ის იყო უკანასკნელი... ეს იყო ოთხმოციანი წლების დასაწყისში, ახლა ის უეჭველად უკვე გარდაცვლილი იქნება. ჩვენ არ ვიცით, რა ენა იყო ეს. არავის ჩაუწერია. და არავის შეეძლო მასთან დალაპარაკება, რადგან არანაირი სხვა ენები მან არ იცოდა.

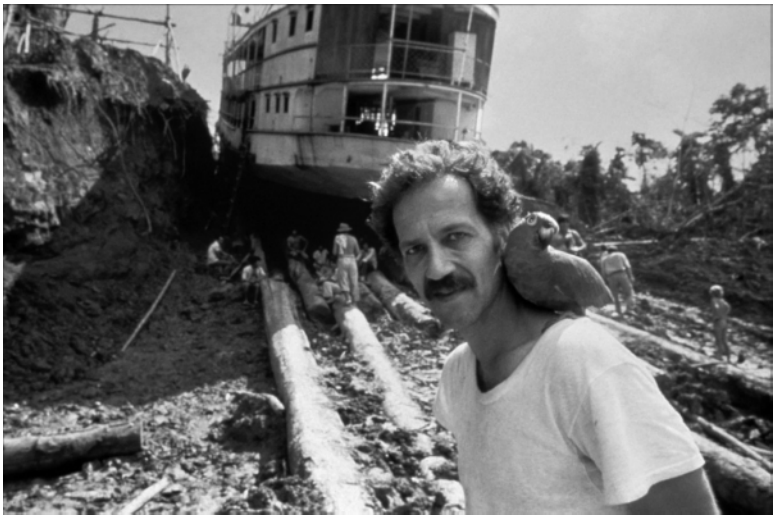
ენა – არა მარტო კომუნიკაციის საშუალებაა. ესაა მსოფლმხედველობა, ესაა სამყაროს აღქმა და მსოფლშეცნობა. და ეს სამყარო თავის თავშია. ეს არის საშუალება სამყაროს ახსნისა და მისთვის აზრის მინიჭებისა, ამ სამყაროში ადამიანის სახით საკუთარი თავის დამკვიდრებისა. მთელი სიმდიდრე, მთელი კულტურა ქრება. ვიმეორებ: ამ ენების 90% გაქრება თქვენი ცხოვრების დასასრულისთვის. თუ თქვენი სიცოცხლის ხანგრძლივობა შესაბამისობაში იქნება საშუალო სტატისტიკურთან.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩემს პროექტს. საქმე იმაში არ არის, რომ ფირზე გადავიღო ყველა ეს ენა. შეიძლება, სხვებსაც გაუჩნდებათ სურვილი ჩაერთონ ამ პროექტში. ეს შეიძლება იყოს ჯგუფური პროექტი, თუ ისე მოხდება, რომ სხვა კინემატოგრაფისტებიც გამოიჩენენ ინტერესს, და ჩვენ შევძლებთ ვიპოვოთ აუდიტორია, ვისაც გაუჩნდება სურვილი იხილოს რაღაც ამის მსგავსი ეკრანზე. მაგრამ ჯერჯერობით ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ ეს არავის სჭირდება.

– განა ეს არ ჰგავს იმას, რასაც შეიგრძნობს მხატვარი, რომ ის ერთადერთია, ვინც ლაპარაკობს ამ ენაზე?

– არა. ნებისმიერ შემთხვევაში, თუ თქვენ მხატვრებზე ლაპარაკობთ, მე უნდა გამომრიცხოთ ამ კატეგორიიდან. მე სწორედ მგონია, რომ მხატვარი ეს უპირატესად ის არის, ვისი სურვილიც და მოვალეობაცაა – ჰქონდეს ურთიერთობები, გადამოსცეს თავისი ხედვა ისე, რომ ის გასაგები გახდეს გარშემომყოფთათვის. „მხატვარი“ – ეს სიტყვა კვლავ ბრჭყა-

ლებში მინდა ჩავსვა, რამდენადაც სავსებით არ მესმის, რას უნდა ნიშნავდეს ის – მხატვარია, ჩემი რწმენით, ის, ვინც ეძებს კომუნიკაციის საშუალებებს.



ვერნერ ჰერცოგი

– თქვენ თავს არ თვლით მხატვრად?

– მე ისიც კი არ ვიცი, რას ნიშნავს იყო „მხატვარი“. ყოველთვის მიჭირს გამოვიყენო მხოლოდ ერთი რომელიმე განსაზღვრება.

– მაშასადამე კინო – ეს არც პროფესიაა და არც ხელოვნება?

– ეს სამუშაოა, რამდენადაც მასში ფულს მიხდიან. რამდენადაც ეს ჩემი პროფესიული მოღვაწეობაა. მე ვიცი, როგორ შევასრულო ის პროფესიონალურად. მე პროფი ვარ. ამით ცხოვრებისთვის გამოვიმუშავებ. და არ ვშიმშილობ. და მყოფნის ფული ყავაზე. იმაზეც, რომ საცხოვრებელი ბინისთვის გადავიხადო. ამ თვალსაზრისით – დიახ, მე მესმის, რომ ის, რითიც ვარ დაკავებული, პროფესიას წარმოადგენს. მაგრამ „მხატვარი“ – ეს არის სიტყვა, რომლის გაგებაც ყოველთვის მიჭირს. და თანდათან სულ უფრო მეტად მიჭირს, რამდენადაც, რაც დრო გადის, ხელოვნებას მით უფრო მეტი ეჭვით ვუყურებ. განსაკუთრებით უკანასკნელი ოცი წელი.

ეს ძნელი ასახსნელია, შევეცდები მოვიყვანო მაგალითი. მე ვლაპარაკობ – ბრჭყალებში – „თანამედროვე ხელოვნების“ შესახებ. შეიძლება იმაში გარკვევა, რას წარმოადგენს დღეს ხელოვნება, ნაწარმოებების ბაზრის, აუქციონების, სამხატვრო გალერეების საქმიანობის შეფასებით. ხდება მართლაც უცნაური და განსაკუთრებულად საეჭვო რამ. როგორ შეეძლო „მხატვარს“ დაეშვა, რომ ხელოვნება გამხდარიყო ისეთი, როგორიც არის დღეს? ჩვენ დღეს თვალს ვადევნებთ ფასეულობათა ტოტალურ გარყვნას. თუ თქვენ პრეზენტაციაზე მიდიხართ – მე მომიწია ცხოვრებაში ამის გაკეთებამ ერთი-ორჯერ – განსაკუთრებით საძაგელ შეგრძნებას იღებთ იქ. იმდენად საძაგელს, რომ შემდეგ უკვე აღარ წახვალთ. ის, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ნამუშევრები, ადამიანები, რომლებიც ამ ღონისძიებების ორგანიზებას აკეთებენ, არტ-ბაზარი... ყველაფერ ამისგან უბრალოდ გული მერევა.

ვერნერ ჰერცოგი

– ფილმების პრეზენტაცია კი სულ უფრო ხშირად და ხშირად ტარდება მუზეუმებში.

– მათი ადგილი იქ არაა.

– თქვენი საკუთარი ნამუშევრები წარმოდგენილი იქნება მუზეუმში, პომპიდუს ცენტრში.

– ეს სხვა საქმეა. პომპიდუში არ იქნება მუდმივი ჩვენება. ეს დროებითი ექსპოზიციაა, რომელიც წარმოადგენს რაღაც განზოგადებულს იმისას, რასაც ვსაქმიანობდი. და ეს გაგრ-

ძელდება მხოლოდ სამი თვე, რაც ყველამ იცის. შესაძლებელი იქნება წახვიდეთ და ნახოთ ყველაფერი, რაც გავაკეთე, მაგრამ თუ ხელიდან გაუშვებთ ამ შესაძლებლობას, ის მეტი აღარ იქნება. ვფიქრობ, რომ ეს სწორი ფორმაა ასეთი რამეებისთვის. და კიდევ ისაა მნიშვნელოვანი, რომ ნებისმიერი, ვინც ნახავს ჩემს ყველა სურათს, მიხვდება, რომ ისინი ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული, რომ მათში ბევრი გადაკვეთა. რომ თითოეული მათგანი დიდი ოჯახის წევრია. არა უბრალოდ ოჯახის – რაღაც კლანის. შეიძლება ნახონ ოჯახის სტრუქტურა, მის სხვადასხვა წევრს შორის ურთიერთობების სისტემა. ეს შესანიშნავია. სამი თვის შემდეგ კი ყველა ეს ფილმი სამყაროში გაიფანტება. ისინი კვლავ თავისთავადები იქნებიან. აი რა არის კარგი პომპიდუს ამ პროექტში. და ეს არ აწევს საბაზრო ღირებულებას – არც ჩემს, არც ჩემი ფილმების. ჩემი შემოსავლები ამით არანაირად იცვლება. და ამ თვალსაზრისით ჩემთვის ეს პლუსია. გაცილებით უფრო ვღელავ, როდესაც საქმე ფესტივალებს ეხება, რომლებიც დღეს რაღაც სრულიად სხვა რამ გახდნენ, რაღაც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობენ, თავისი კანონებით. აქ არაფერია საერთო პრეზენტაციებთან, რაც ღონისძიებებს წარმოადგენს ვაჭრობის სფეროდან, რომლის მიზანიცაა – მიიზიდოს მყიდველი და ასწიოს ნამუშევრების საბაზრო ღირებულება.

– თქვენ აწსენეთ თქვენი ფილმების ცირკულირების შესახებ, იმის შესახებ, რომ ისინი მიმოქცევაში არიან. საფრანგეთში „ადამიანი-გრიზლი“ გახდა უკანასკნელი ფილმი, რომელიც თქვენ გამოუშვით, და ის წარმოადგენს იმ იშვიათ დოკუმენტურ ფილმთაგან ერთ-ერთს, რომელიც გამჭირავებლებმა შეარჩიეს კინოთეატრებში საჩვენებლად.

– *დიახ, და მას შემდეგ* გადავიღე სამი თუ ოთხი ფილმი. შეიძლება, ასე ბევრი არა, არ ვიცი. არ დამითვლია. ოთხი, თუ ჩავთვლით უკანასკნელს, რომელიც ჯერ არ დამიმთავრებია.

– „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“ (2005), „მზსნელი გარიჟრაჟი“ (2006) და “შეხვედრები ქვეყნიერების დასალიერს” (2007) – არც ერთი ეს ფილმი საფრანგეთში არ გამოსულა. იღებდით კინოსთვისაც და ტელევიზიისთვისაც. და იღებდით საკმაოდ ბევრს მთელ მსოფლიოში. არ გაწუხებთ თქვენი ნამუშევრების

გეოგრაფიული მიმობნეულობა და ის ფაქტი, რომ მათი პოვნა ზოგჯერ ძალიან რთულია?

– მაწუხებს, რა თქმა უნდა. იმის გათვალისწინებით, რომ საკმაოდ დიდი ხანია არ ვყოფილვარ საფრანგეთში. ღონისძიება პომპიდუს ცენტრში სწორედ რომ უნიკალურ შანსს წარმოადგენს ვაჩვენო ადამიანებს, რომ არ დავიკარგე, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში რამდენიმე სურათი გადავიღე, ამასთან, ბევრად უფრო უკეთესად დავიწყე გადაღება, ვიდრე წინათ. საფრანგეთი მუდამ მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის. ის კი არა, რომ სადღაც გადავიკარგე, უბრალოდ შევწყვიტე ფართო მაყურებლის წინაშე გამოჩენა. ასე ხდება ხოლმე. საზოგადოების ყურადღება თემიდან თემაზე დახტის. ზოგჯერ სუსტდება. მაშინ ჩნდება ახალი თემა. მაგრამ მე მუდამ ვრჩები მოდის ფრჩხილებს გარეთ.

სხვა ქვეყნებთან დაკავშირებით ასე არ არის. მუდამ საზოგადოების თვალწინ ვარ იტალიაში, ან შტატებში, ან ბრაზილიაში, ალჟირშიც კი. რაც შეეხება საფრანგეთსა და გერმანიას – დიახ, ბოლო ხანებში არ ვჩანვარ. გერმანიაში თითქოსდა არც ვარსებობ.

„მხსნელი გარიჟრაჟი“

„მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“

– უკანასკნელ ხანს საფრანგეთში ყველაფერი ძალიან სწრაფად იცვლება. დოკუმენტური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალმა მარსელში თქვენი დოკუმენტური ნამუშევრების რეტროსპექტივა მოაწყო 2005 წელს. გამოსვლისთანავე იმავე წელს „ადამიანი-გრიზლი“ ბევრი ადამიანისთვის ნამდვილად მნიშვნელოვანი ფილმი გახდა. ამჟამად კი, ლა როშელში დონისძიების შემდეგ, რომელიც შარშან ზაფხულში ჩატარდა, გაჩნდა ეს განზოგადებული პროგრამა პომპიდუში.

– მე ეს არ ვიცოდი „ადამიანი-გრიზლის“ შესახებ.

„ადამიანი გრიზლი“

– დავნაძლევდეთ, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ თქვენ მნიშვნელოვანი ფიგურა გახდებით მსოფლიო კინემატოგრაფში?

– დავნაძლევდეთ. მე ნამდვილ ბომბს ვამზადებ – სურათი, რომელიც ახალ ორლეანში გადავიღე, ეს სრულიად ახლებური მიდგომაა „ტრეშის“ (ინგლ. ნაგავი) მიმართ. მსგავსი არაფერი გექნებათ ნანახი არასდროს.

აბელ ფერარა – „ცუდი ლეიტენანტი“

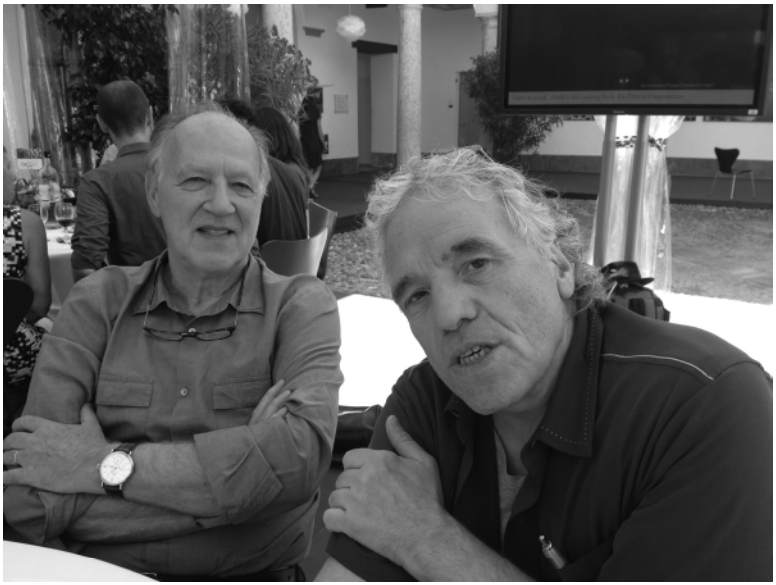
– ლაპარაკია „ცუდი ლეიტენანტის“ რემეიქზე?

– ეს მთლად რემეიქი არ არის. ეს რაღაც ფილმის „რუსეთიდან სიყვარულით“ მსგავსია. ყოველი ახალი ფილმი ჯეიმს ბონდის შესახებ ეს არასდროსაა წინას რემეიქი, ასეა ხომ? ეს სრულიად სხვა ფილმია. მე არ მინახავს „ცუდი ლეიტენანტი“, რომელიც გადაიღო... ფერერომ, ფერარიმ?

– აბელ ფერარა.

– არ ვიცი, ვინ არის აბელ ფერარა. ვიცი, რომ რამდენიმე სურათი დადგა, მაგრამ არცერთი მინახავს. არ მინახავს „ცუდი ლეიტენანტის“ მისი ვერსია. და ეს არ არის ჩემი პრობლემა, არის თუ არა ჩემი ფილმი მისი სიქველი. ეს სრულიად ახალი ფილმია, სრულიად დამოუკიდებელი ნამუშევარია. ერთადერთი, რაც აკავშირებს ამ ორ ფილმს– ეს არის სათაური, რადგანაც ამის უფლება პროდუსერს ეკუთვნის. მან დასაწყისიდანვე მე მომმართა ერთი ძალიან უბრალო მიზ-

ეზის გამო: ნიკოლას ქეიჯს თავიდანვე უთქვამს მისთვის, რომ გადაიღებდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მე მივიღებდი მონაწილეობას როგორც რეჟისორი. იმის მიუხედავადაც კი, რომ ჩვენ არ ვიცნობთ ერთმანეთს – მე მას შევხვდი, როდესაც თორმეტი წლის იყო, მაგრამ ჩვენ ორივეს ამის შესახებ არაფერი გვახსოვს. ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ ჩვენ ამ სურათზე აუცილებლად უნდა გვემუშავა ერთად. წინააღმდეგ შემთხვევაში სურათი არ შედგებოდა. და ეს გახდა საუცხოო სტარტი. ჩემი „ცუდი ლეიტენანტი“ – არის „ფილმი ნუარი“, მაგრამ ეს აგრეთვე კომედიაცაა. ამას შეგნებულად ვახმოვანებ, იმიტომ რომ იუმორს ჩემს ფილმებში საკმაოდ ხშირად მნიშვნელობას არ ანიჭებენ.



ვერნერ ჰერცოგი და აბელ ფერარა

ვერნერ ჰერცოგი და ნიკოლას ქეიჯი

– „ადამიანი-ვრიზლი“ – ძალიან სასაცილო ფილმია.

– დიახ, სასაცილოა. თუ ჩვენებაზე, ვთქვათ, ასი კაცია, დარბაზში სიცილის ხმა ისმის. ბევრად მეტი სიცილია, ვიდრე ედი მერფის უკანასკნელ სურათზე. მაგრამ იმავე დროს – ეს ცრემლნარევი სიცილია, იმიტომ რომ ასეთ რამეებზე არ გაიცინებ, და ის, რომ ადამიანები იცინიან – მშვენიერია. „ჩემი საყვარელი მტერი – კლაუს კინსკი“ (1999), სურათი, რომელიც კლაუს კინსკიზე გადავიღე, აგრეთვე საკმაოდ სასაცილოა. თუმცა ეს მთლად მასზე არ არის. ეს სურათი ჩვენ ორივეზეა. არა ჩემზე, არა მასზე, ეს არის ფილმი ღირსშესანიშნავ თანამშრომლობაზე. როდესაც კანში იყო ჩვენება, ადამიანები სიცილით კვდებოდნენ. არ შემიძლია ავხსნა, რაშია ფილმის იუმორი, მაგრამ თქვენ თუ ჩვენებაზე იქნებით, მიხვდებით – ეს იმდენად გადარეული სურათია, რომ შეუძლებელია არ გაიცინო. მაგრამ იმავ დროს სურათში არის განსაკუთრებული სითბო, რიგი მომენტებისა, რომლებიც ჩვენ ერთად გადავიტანეთ. და მხოლოდ ეს სითბო იძლევა სიცილის შესაძლებლობას. ფილმი რომ ყოფილიყო ცივი, მაპრეპარირებელი, ის

არ გამოიწვევდა სიცილს. ისეთი სურათიც კი, როგორიცაა „მხსნელი გარიჟრაჟი“ – სასაცილოა. ადამიანები იცინიან, როდესაც მას უყურებენ. „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“ – ეს საერთოდ კომედიაა წმინდა წყლის. „ქონდრისკაცებიც ბავშვობით იწყებდნენ“ (1970) – აქაც არის მომენტები, რაზეც იცინებ.

„ჩემი საყვარელი მტერი კინსკი“

– ან „ყველა თავის ნაცვლად, ღმერთი კი ყველას წინააღმდეგ“, 1974...

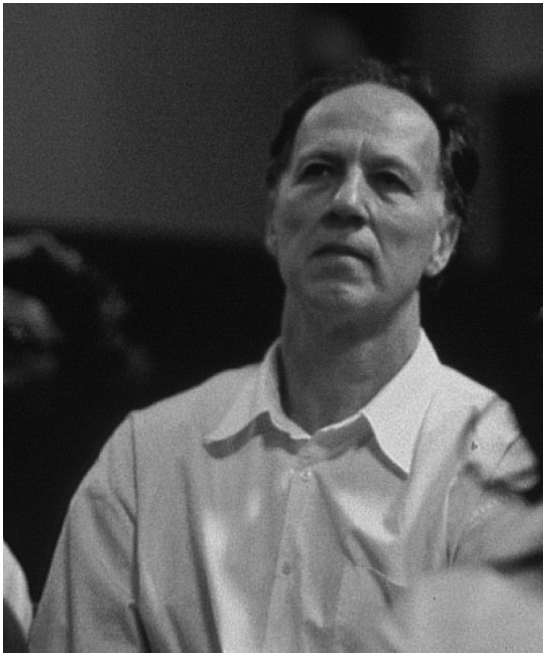
– სრული სიმართლეა. ადამიანები იცინიან. ეს არ არის კომედია, მაგრამ მასში გარკვეულადაა ჩადებული ბევრი იუმორი, მთლად ისეთი არა, როგორსაც მიჩვეულია მაყურებელი. ჩემთვის საერთოდ იმაზე უკეთესი არაფერია, ვიდრე დარბაზში ყოფნა, როდესაც მაყურებელი იცინის. ჩემთვის ეს უმაღლესი ჯილდოა. და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მაყურებელი იმავეს გრძნობს, რასაც მე ვგრძნობდი, როცა სურათზე ვმუშაობდი, და იმედი მქონდა, რომ ჩემი იუმორი გასაგები იქნება მაყურებლისთვის.

„ქონდრისკაცებიც მცირეოდენით იწყებდნენ“

– თქვენ თვითონაც თამაშობდით კომედიურ როლებს, ზაკ პენის როლს ფსევდოდოკუმენტურ ფილმში „ინციდენტი ლოჰ-ნესის ტბაზე“ (2004) და „ოინში“ (2007), სადაც „გერმანელი“ ითამაშეთ, აგრეთვე ჰარმონი კორინთან “ჯულიან-ჩოჩორში” (2005), და „მისტერ მარტოობაში“ (2007), სადაც განსაბიერეთ ვინმე მამა ამბრილოს როლი.

– „ინციდენტი ლოჰ-ნესის ტბაზე“ – ეს პრინციპში კომედიაა. მაგრამ განსაკუთრებით კარგი მაგალითი – ჰარმონის ფილმი „ჯულიან-ჩოჩორია“. ეს ძალიან სასაცილო ფილმია. და ჩემი როლიც მასში – ძალიან სასაცილოა მიუხედავად იმისა, რომ ვთამაშობ ყველაზე სასტიკ პერსონაჟს. ის ბოროტია, გარყვნილი და სიძულვილით სავსე. იმდენად ბოროტი და იმდენად სიძულვილით სავსე, რომ ეს სასაცილოა. მსგავსი რამ ხდება „ცუდ ლეიტენანტშიც“. მთავარი გმირი იმდენად არამზადაა, რომ ბოლოს და ბოლოს სასაცილო ხდება. არ მინდა ვთქვა, რომ კომედიებს ვიღებ, არც ერთი ნაღდი კომედია არ გადამიღია, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემს ფილმებში ბევრი იუმორია.

„ინციდენტი ლოჰ-ნესის ტბაზე“



ჰარმონი კორინი – „ჯულიან-ჩოჩორი“

ჰარმონი კორინი – „მისტერ მარტოობა“

– მთლიანობაში თქვენ საკმაოდ პირქუში რეჟისორის რეპუტაცია გაქვთ.

– კაცმა რომ თქვას, თქვენთან ამის შესახებ იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ ადამიანებს იშვიათად გამოაქვთ ეს ჩემი ფილმებიდან. ცნობისმოყვარეები ყოფილხართ... მაგრამ ცხადია, ჩემ სურათებში არის ბევრი სხვა ასპექტი. ერთადერთი, რასაც ხაზი მინდა გავუსვა, რომ იუმორს ჩემს სურათებში ძალიან ხშირად არ ანიჭებენ მნიშვნელობას.

– თქვენ როლებს თამაშობთ ფილმებში, ეწევით პროდიუსერობას და დგამთ ფილმებს. მუშაობთ დიდ კინოში, დოკუმენტურ კინოში, მოკლემეტრაჟიან ფილმებზე, კინოში, ტელევიზიაში. ანუ, რომ დავუბრუნდეთ იმას, რაზეც ვლაპარაკობდით ადრე, საკმაოდ რთულია თქვენი ჩაწერა რაღაც გასავლიან წარმოდგენებში.

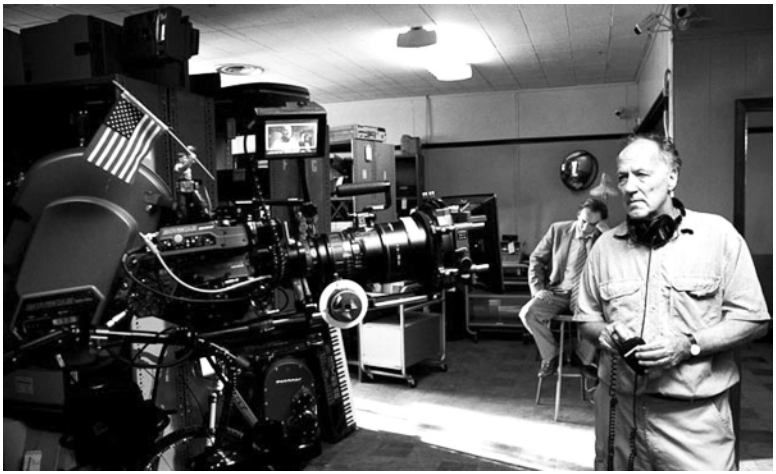
– ეს იმიტომ, რომ მუდამ ვმუშაობ. ვცხოვრობ ლოს-ანჟელესში და, უნდა დავამატო, ვცხოვრობ ჩემი სურათებით. ორი თვე ახალ ორლეანში ვცხოვრობდი. აქ, საფრანგეთში იმიტომ ვარ, რომ კონტრაქტი მაქვს ოპერა „პარციფალის“ დადგმაზე, რომელზეც ხელი მოვაწერე დიდი ხნით ადრე, რაც „ცუდი ლეიტენანტი“ გამოჩნდა, ყველაფერი ძალიან სწრაფად ხდება. გადაწყვეტილება მივიღე, ერთ დღეში გადამეღო ეს სურათი. ფილმი წარმოების დაწყებამდე გაიყიდა. ჩემი ძმა ამჯერად განზე დარჩა, პროექტი მთლიანად ამერიკულია და ყველაფერი ძალიან სწრაფად იძვროდა. სულ რაღაც ხუთ კვირაში, რომელიც მომზადებაზე იყო გამოყოფილი, უნდა დამე-

კომპლექტებინა გადამღები ჯგუფი, შემერჩია ორმოცდახუთი მსახიობი როლებზე რეპლიკებით და მეპოვა ოცდათხუთმეტი ადგილი ნატურაზე გადაღებებისთვის. ვიცოდი რა, რომ სექტემბერში ვალენსიაში უნდა ვყოფილიყავი, ღამღამობით და გამოსასვლელ დღეებში სამონტაჟოში ვიჯექი. გადაღებები ათ ივლისს დაიწყო. ათი სექტემბრისთვის მონტაჟი დავასრულეთ. გადაღებები ვადაზე ორი დღით ადრე დამთავრდა, თითქმის ოცმილიონიანი საერთო ბიუჯეტიდან – ასეთი ბიუჯეტი გვქონდა, მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი როლის შემსრულებელი იყო მსახიობი, რომელიც ჩვეულებრივ ფილმზე საშუალოდ თხუთმეტ-ოც მილიონ დოლარს იღებს, – ორი მილიონი დოლარის ეკონომია გავაკეთეთ.

„ცუდი ლეიტენანტი“

კოლოსალური გამოუძინებლობა მჭირს, ჯეთ-ლეგი (სადღეღამისო რიტმის დარღვევა) მაქვს დროში ათსაათიანი სხვაობის გამო, მე კი „პარციფალი“ მაქვს დასადგმელი. დარჩენილია რიგი წვრილმანი ტექნიკური ხარვეზი „ცუდ ლეიტენანტში“, გასაწმენდია ზოგიერთი დიალოგი, დასამთავრებელია ფირის დამუშავება. მუსიკა დღემდე არ არის, კომპოზიტორი ჯერ კიდევ მუშაობს. ხმის რეჟისორს ჯერ არ დაუმთავრებია ყველაფერი. მაგრამ მთლიანობაში სურათი უკვე დალაგებულია, თხრობა, ისტორია უკვე არის. სუპერ-35-ზე ვიღებდი ოთხი პერფორაციით. გამოვიყენე 1:1,85, ფორმატი, რომელიც

ძალიან მიყვარს. არ მომწონს ანამორფოტული ლინზით გადაღება, რადგანაც გამოსახულების ხმები მეტისმეტად იწელება. არ მომწონს სამყარო ჰორიზონტალური ზოლის სახით, ასეთი ანამორფული ყაიდის. სამყაროს მე ასე არ ვხედავ. უპირატესობას ფორმატ 1:1,65 ვანიჭებ. ან 1:1,85-ს. ფილმიდან გამომდინარე.



ვერნერ ჰერცოგი

ახალ ორლეანში ძალიან მკაფიოდ დავუსახე ამოცანა გადამღებ ჯგუფს, თითოეულს ავუხსენი, როგორ ვიღებ კინოს. მზად ხართ, იმუშაოთ ჩემ ხელქვეით? ყველამ ტაში დაუკრა: აი, ბოლოს და ბოლოს, ვიღაც მაინც არის, ვინც ზუსტად იცის, როგორ გადაიღოს კინო! მაგალითად, ტვინს არავის ვუჭყლეტ ჩემი უფლებით, მქონდეს ცალკე ვაგონი. ან მყავდეს პერსონალური მძღოლი. ან პირადი თანაშემწე. გადაღებებზე კატეგორიულ უარს ვამბობ რეჟისორის სავარძელზე. ყველას ვუთხარი, რომ ჩემი ფილმის დამდგმელი რეჟისორი ყოველთვის შეძლებს გადაღების მოედანზე დასადგომი ადგილის პოვნას თავისთვის, ან კოფრს, რომელზეც შეიძლება ჩამოჯდომა. არასდროს ჩავჯდები რეჟისორის სავარძელში. ამით მინდა ყველას ვუთხრა, რომ ბიუჯეტი უნდა იხარჯებოდეს იმაზე, რაც ეკრანზეა. და არა ვაგონის ზომასა და კონდინციონირე-

ბული ჰაერის ხარისხზე. ეს მთავარი როლების შემსრულებლებსაც ეხებათ აგრეთვე. აი, მაგალითად, ევა მენდესი: მისმა აგენტმა და მენეჯერმა მაშინვე მოითხოვეს, რომ მას თან უნდა ხლებოდა მუდმივად ადამიანების რაღაც რაოდენობა, მისი ანტურაჟი. და ეს – მიღებული წესია, ასე ექცევიან „ვარსკვლავებს“. მაგრამ აქაც ნათლად გამოვხატე ჩემი პოზიცია: მე არ ვზივარ რეჟისორის სავარძელში, და არ მსურს მოედანზე ვხედავდე თქვენი გოშიას ფსიქოანალიტიკოსს! ის ყველაფერს მიხვდა, გაიცინა, და შედეგად მას მხოლოდ ორი თანაშემწე ჰყავდა – მძღოლი და გრიმიორი. გრიმიორთან დაკავშირებით – თანახმა ვარ, მაგრამ არ მესმის, რა საჭიროა თორმეტი კაცისგან შემდგარი ამალა, მათ შორის პირადი მწვრთნელი აერობიკაში და ფსიქოთერაპევტი ძაღლისთვის!

„ადამიანი-გრიზლი“

– 1986 წელს თქვენ გადაიღეთ ფილმი-ავტოპორტრეტი ტელევიზიისთვის, რომლის სახელწოდებაც იყო „ვერნერ ჰერცოგის პორტრეტი“. ფილმი იწყება იმით, რომ თქვენ გზადაგზა მიუნჰენში ლუდის ფესტივალზე. შემდეგ კი ამბობთ, რომ ეს არ არის თქვენი ფორმატი, რომ თქვენ – აშკარად მარტოხელა ბართ, ასეთი განსაზღვრა თქვენთვის ახლოა?

– დიდი ხანია არ მინახავს ეს სურათი, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ არაფერია მასში კარგი. რა შემიძლია ვთქვა?

არის ასეთი ანდაზა: ფეხით მოსიარულეს სამყარო ეხსნებაო. სამყარო იხსნება და იმათ წინაშე შიშვლდება, ვინც ფეხით დადის. სულ რაღაც ასი წლის წინ ადამიანები ყველგან ფეხით დადიოდნენ.

– შეიძლება „ადამიანი-გრიზლი“ ჩაითვალოს რაღაც ავტოპორტრეტის მსგავსად? ეს, რა თქმა უნდა, ტიმოთი თრედველის პორტრეტია, მაგრამ შეიძლება, ავტოპორტრეტიცაა რაღაც გაგებით?

– არა, ეს არ არის ავტოპორტრეტი, არანაირი გაგებით. სინამდვილეში, მთელი ფილმის განმავლობაში მიდის პოლემიკა თრედველსა და ჩემ შორის. უბრალოდ კი არ ვყვები მისი თავგადასავლების შესახებ, მე მასთან ვიბრძვი, თუმცა ფილმის შექმნის მომენტისთვის ის უკვე ათი თვე აღარ იყო ამქვეყნად. სამყაროსა და ველური ბუნების ჩემეული ხედვა იმდენად დიამეტრალურადაა საპირისპირო თრედველის ხედვასთან, რომ ამის შესახებ უნდა მეთქვა. არ შემეძლო ამის ისე დატოვება. და ამან სიცოცხლე შთაბერა ამ ფილმში. ის – ეკრანზეა, მე კი ეკრანის მიღმიდან ვეკამათები მას. ვფიქრობ, რომ ამ ხერხმა ფილმის თხრობით სტრუქტურას საკმაოდ საინტერესო დამატებითი ხმოვანება შემატა. არ იყო საჭიროება შემექმნა ავტოპორტრეტი. ჩემთვის ეს იყო საშუალება, გამომეხატა ჩემი დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ. დამოკიდებულება, რომელიც, რა თქმა უნდა, გარკვეულ გამოცდილებასთანაა დაკავშირებული, რომელიც ლაშქრობების დროს მივიღე, კერძოდ – ალასკაზე. იქ ორი ზაფხული გავატარე ჩემ უფროსს ვაჟიშვილთან ერთად. ის თან წავიყვანე მისი ბავშვობის დასასრულისას, როცა ცამეტი წლის ხდებოდა. აქვაპლანით მთებს გადავუფრინეთ. პილოტმა გაყინულ ტბაზე გადმოგვსხა და ექვსი კვირის შემდეგ ამავე ადგილიდან უკან გადაგვაფრინა. ჩვენ ორნი ვიყავით. თან არ გვქონდა კარავი, მხოლოდ ხერხი და ნაჯახი. და კიდევ ბრეზენტი. ავაგეთ თავშესაფარი. თან მხოლოდ ძირითადი პროდუქტები გვქონდა წაღებული: ბრინჯი, მარილი, ვერმიშელი და ცოტაოდენი ჩაი. ჭურჭელი, რომ საჭმელი მოგვემზადებინა. შიმშილით სიკვდილის რისკი არ გვქონდა. მაგრამ მაინც საჭირო იყო დაგვეჭირა თევზი, შეგვეგროვებინა სოკო და ა.შ. ეს ისე მოგვეწონა, რომ მეორე

წელსაც გავიმეორეთ. ეს იყო ოთხმოციანი წლების დასასრულს, მგონი, 1988-ში. ჩემი ვაჟი მწერალი და რეჟისორი გახდა, შექმნა რამდენიმე ძალიან კარგი ნამუშევარი.

ლუკ ჟაკე – „ფრინველები 2“

– ეს აღმზრდელობითი მიზნებით იყო გაკეთებული?

– სრულიადაც არა. რაკი დამთავრდა ბავშვობა, აღზრდა შეუძლებელია. უკვე თქვენ კი არ აღზრდით ბავშვებს, არამედ ისინი გამოგზრდიან თქვენ. ყოველთვის ასე მივიჩნევდი. საკითხი მხოლოდ იმაშია, დროულადაა დამთავრებული თუ არა ბავშვობა.

– შეგიძლიათ აღნიშნოთ თქვენი შეუთანხმებლობები თრედველთან?

– მთლიანობაში ადამიანები ბუნებას აღიქვამენ საკმაოდ ანთროპომორფულად. მე ვლაპარაკობ ტექნოლოგიურად მაღალგანვითარებულ ქვეყნებზე, ისეთებზე, როგორიც საფრანგეთია, მაგალითად, სადაც გადაიღეს „ფრინველები 2“, „მოგზაურობა ქვეყნიერების დასალიერს“, ან შეერთებული შტატები, სადაც დაიბადა უოლტ დისნეი, ან იაპონია, რომელსაც მუდამჟამს თავისი ხედვა ჰქონდა ბუნებაზე. ჩემთვის პირადად ყველაფერი სხვანაირადაა. და სწორედ ამიტომ ზემოთ ჩამოთვლილი ფილმები და ჩემი სურათი ანტარქტიდის შესახებ გარკვეული თვალსაზრისით ერთმანეთთან ქიშპობენ. ბუნებრივი გაგებით.

„ადამიანი – გრიზლი“

ჩემი ამოცანა დასაწყისიდანვე იყო – საკმარისად დამეთმო მისთვის ადგილი სურათში, რომ გამომეხატა მისი პიროვნების მთელი სპექტრი. სამყაროს უარყოფა, თავშეუკავებელი სიმხიარულე, იჭვნეულობა, მისი გადამეტებული ქება-დიდებები და დროდადრო მისი გაზვიადებული აზრი ბუნების გამჭრიახობასა და იმაზე, თუ რას წარმოადგენს ის, შემდეგ დაბრუნება ინფანტილურ აღქმაზე, ველური ბუნების დისნეისეულ აღქმაზე, ისეთ აღქმაზე, თითქოს ეს მარწყვის ნაყინი იყოს შოკოლადის სარკალით. ამ ფილმით შესაძლებლობას ვაძლევ თრედველს, გახდეს „ვარსკვლავი“, ითამაშოს მთავარი როლი, რომელზეც ყოველთვის ოცნებობდა. მე ეს საჩუქარი გავუკეთე მას. მან ეს დაიმსახურა. ნუ დაგვავიწყდება, რომ ეს ადამიანი დაგვეხმარა, შეგვეხედა ველური ბუნების იდუმალი სახისთვის, გვიჩვენა სახეები, რომლებსაც მის გარეშე ვერასოდეს დავინახავდით, ისინი უბრალოდ არ იქნებოდნენ კაცობრიობის ისტორიაში, მას რომ არ გადაეღო ეს ვიდეო. ის, რაც მან შეძლო – მონუმენტურია. და მან ამაში სიცოცხლით გადაიხადა. ვცდილობდი დავხმარებოდი მას, რამდენადაც შემეძლო. უპირველეს ყოვლისა, ვცდილობდი არ დამემცირებინა ის. ზოგიერთი რამ, მას რომ ეხება, სურათში არ ჩავრთე, იმიტომ რომ შემზარავია. მის დღიურებში ქალის შესახებ ისეთებია დაწერილი, რომ ვამჯობინე, საერთოდ არ შევხებოდი.

„იმედის ფრთები“

– გვეჩვენება, რომ „ადამიანი-გრიზლი“ და „ჩემი საყვარელი მტერი“ – ეს ორი საკმაოდ მსგავსი ფილმია.

– მსგავსება არის. მაგრამ „ჩემს საყვარელ მტერში“ მე წარმოვადგენ პარტნიორს, აქტიურ მონაწილეს, მაშინ როცა თრედველის შემთხვევაში არ ვარ მონაწილე, მე იქ არ ვყოფილვარ, საქმე მქონდა მის მასალასთან, როცა თვითონ ის უკვე აღარ იყო ცოცხალი. მე ველაპარაკები მკვდარს. ჰო, შეიძლება მთლად ასე არა. რამდენადაც მასალაში, რომელიც მან გადაიღო, თითქოსდა ცოცხალია. „ადამიანი-გრიზლის“ შექმნა საკმაოდ იოლი იყო. ყველაფერი დაიგეგმა და გადაწყდა ძალიან სწრაფად.

„ადამიანი-გრიზლიზე“ მუშაობა სულ ნახევარსაათიანი მასალის ნახვით დავიწყე, რომელშიც იყო მხოლოდ თრედველი თავისი სიმპათიური პლუშის დათუნიებით. გეუბნებით, ინტუიცია მაქვს. ვიცოდი, რომ ამ სამუშაოში იყო რაღაც მნიშვნელოვანი. გადავიღე მასალა, დავბრუნდი, და მონტაჟს მხოლოდ ცხრა დღე მოვუნდი. სადიქტორო ტექსტის დაწერა

და გამოსახულებაზე დადება, გახმოვანება, ხმაურები – ყველაფერი ცხრა დღეში. ჩვენ თრედველის მიერ გადაღებული ას საათამდე მასალა გვქონდა. ასეთი მოცულობის მასალის ერთ ნახვას ათი ან თერთმეტი დღე სჭირდება. პროდუსერმა ოთხი თუ ხუთი ახალგაზრდა დამწყები რეჟისორი დამახმარა. მათ ნახეს მასალა და თხუთმეტ-თხუთმეტ საათად დაყვეს. ისინი ცოცხალი, ჭკვიანი, შრომისმოყვარე ბიჭები არიან. გაოცებული ვიყავი მათი მუშაობით. მათ საკმაოდ დაწვრილებითი მითითებები მივეცი, რისი ამორჩევა მინდოდა მასალიდან. დროდადრო ვნახულობდი, რას ცხრილავდნენ. მაგალითად, ასეთი ხედი: თრედველი გადის კადრიდან და დაახლოებით ათი წამი ვხედავთ მხოლოდ ბალახს, რომელსაც ქარი არხევს. დავინახე, რომ ამ ბიჭებიდან ერთ-ერთმა ხედი გადააგდო. მე ვუთხარი: ეს უნდა დატოვო. ეს საუკეთესო ხედია, რაც ბევრი წლის განმავლობაში მინახავს. ან თვეების. არა, სწორედ წლების. ეძებე ასეთი ხედები, ეს სწორედ ისაა, რაც მჭირდება!

ლუის ბუნუელი

– თქვენ ყოველთვის ასეთი სიჩქარით იღებთ გადაწყვეტილებებს და ქმნით ფილმებს?

– აუცილებელი არ არის. პროექტი მკვდარი ენების შესახებ უკვე ბევრი წელია მუშაობის პროცესშია, ოთხმოციანიდან. ჯულიან კიოპკეს შესახებ ფილმ „იმედის ფრთების“ შექმნაზე უკვე ბევრი წელია ვოცნებობ. კინაღამ მეც გავინაწილე მისი ბედი. 1972 წელს იმავე თვითმფრინავით უნდა მეფრინა, რომლითაც მას, ბილეთი უკვე მქონდა. მაგრამ ამ ავიაკომპანიის ყველა თვითმფრინავმა კატასტროფა განიცადა წინა ორი წლის განმავლობაში. ეს იყო უკანასკნელი თვითმფრინავი და ადგილები ყველას არ ეყო.

– თქვენ ბევრჯერ გადაურჩით სიკვდილს, გჯერათ იღბლის?

– არა, მე ამის არ მჯერა. მაგრამ მჯერა სტატისტიკის. არის ისეთი რამ, როგორიც ალბათობაა. მე მჯერა მათემატიკის. ასე რომ ვცდილობ, არ გადავაფასო როკის ან განგების მნიშვნელობა, ან იდეა იმისა, რომ ყველაფერი წინასწარდასახულია – ამის შესახებ რამდენი ხანი ლაქლაქებდა ფილოსოფია. ასე ხდება, მაგრამ არა უფრო მეტად. შენ შენი ცხოვრებით ცხოვრობ, რომელშიც არის ალბათობა, და შენ ღია ხარ ყველაფრისთვის, რასაც გზაში გადაეყრები. მიზეზი, რის გამოც ასე დიდხანს ვცოცხლობ, ასეთი პროფესიის მქონე ადამიანები – ჩვეულებრივ ამდენს არ ცოცხლობენ, გამონაკლისები უკიდურესად იშვიათია – იმაშია, რომ ძალიან ღია ადამიანი ვარ. ღია ვარ, ვცხოვრობ, და ჩემს სურათებში სიცოცხლეა. ეს ეხება, მაგალითად, ლუის ბუნუელსაც. აიღეთ სურათები, რომლებიც მან გადაიღო ოცდაათიან, ორმოცდაათიან წლებში, რომლებიც გადაიღო მექსიკაში, ან ფილმები, რომლებიც საფრანგეთში ცხოვრების დროს გადაიღო, „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ და ა.შ. მას არასდროს შეუწყვეტია ცხოვრება, ის ყოველთვის იყო ძალიან ცოცხალი, ღია. ამის გამო ძალიან მიყვარს ბუნუელი. მე ის მიყვარს მისი ნიჭის გამო – არასდროს იაროს თავის მიერვე გაკვალულ გზაზე. გამეორებების გარეშე. თქვენ ხედავთ, როგორ იბადება ახალი სიცოცხლე, ყოველთვის, როდესაც ბუნუელის ფილმებს უყურებთ. სიტყვამ მოიტანა და მას იუმორის შესანიშნავი გრძნობა აქვს. მისი იუმორი მისი საგნების გაგების სიღრმი-

დან მოდის. ის არ არის ცრურწმენით შეპყრობილი. ის ერთი იმათგანია, ვინც ცდილობს ადამიანის გულს ჩაწვდეს. ადამიანის გულში წვდომა – ეს ჩემი ამოცანაცაა, როგორც ის მე მესმის.

მოგიყვანთ მაგალითს. მხოლოდ იმიტომ, რომ მესმის ადამიანების გულის, მსახიობები ჩემთან ასე კარგად თამაშობენ. სწორედ ამიტომ შევძელი ჩემს ფილმში „მიუწვდომელი ლურჯი სიმაღლე“ გადამეღო ნამდვილი კოსმონავტები.

ლუის ბუნიუელი – „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“

მე შემიძლია ვკითხულობდე ადამიანის გულში. და ეს ჩემი პროფესიის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ამის სწავლა შეუძლებელია, მხოლოდ გამოცდილება. ამასთან, გამოცდილება არც თუ ისეთი რთულია. რას გრძნობს ციხეში მოხვედრილი ადამიანი? ან მშიერი? რარიგია – შვილების გაზრდა? ან უდაბნოში მარტოობაში ხეტიალი? ან ნამდვილი საშიშროების პირისპირ შეჯახება? ეს ყველაფერი ელემენტარული რამეებია და ამასთან – მთავარი. მაგრამ უმეტესობა ჩვენთაგანისა მათ არ იცნობს, არასდროს განუცდიათ ეს. შვილებზე მზრუნველობის გარდა. არავის ვიცნობ არც საფრანგეთში, არც ესპანეთში, ვინც შიმშილობდეს. მე – ვშიმშილობდი. მე არ ვიცნობ მათ, ვინც იტანჯებოდა საპატიმროებში. თვითონ მე ეს ყველაფერი გავიარე. აფრიკაში, ორჯერ თუ სამჯერ. მაგრამ

ნებისმიერ შემთხვევაში – მოგიწიათ თუ არა როდისმე საით-კენღაც დიდხანს-დიდხანს ფეხით სიარული? სწორედ ასეთი ლაშქრობების წყალობით მივიღე ის გამოცდილება, რომელმაც შესაძლებლობა მომცა – შევმდგარიყავი როგორც რეჟისორი.

კიმ კი დუკი (დაიბადა 1960 წელს სოფ. სობიონიში, პროვინცია კიონსან-პუნკტო, სამხრეთი კორეა) – სახელგანთქმული სამხრეთ კორეელი კინორეჟისორი, ვენეციის კინოფესტივალის „წმინდა მარკოზის ოქროს ლომის“ მფლობელი.

კიმ კი დუკი

1990-1992 წლებში სწავლობდა ნატიფ ხელოვნებას პარიზში. 1993 წელს მიიღო სცენარისტების ინსტიტუტის (Educational Institute of Screenwriting) ჯილდო საუკეთესო სცენარისთვის. რაღაც დროით ევროპაში მოგზაურობდა და როგორც მხატვარი გამოფენებში იღებდა მონაწილეობას. კიდევ ორი სასცენარო ჯილდოს შემდეგ შედგა მისი როგორც კინორეჟისორის დებიუტი ფილმით „ნიანგი“ (1996).

ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1996 – „ნიანგი“
- 1998 – „ველური ცხოველები“
- 2000 – „მისამართი უცნობია“
- 2001 – „ცუდი ბიჭი“ (ფუკუოკას (იაპონია) აზიური კინოფესტივალის დიდი პრიზი)
- 2002 – „სარაპირო დაცვა“ (კარლოვი-ვარის სკფ. ფიპრესის პრიზი; პრიზი Netpac Award)
- 2003–„გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“ (სან-სებასტიანის სკფ. მაყურებლის სიმპათიის პრიზი; ლოკარნოს სკფ. ოთხი ჯილდო; არგენტის კინოკრიტიკოსთა ასოციაციის „ოქროს კონდორი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის)
- 2004 – „სამარიტელი ქალი“ (ბერლინის სკფ. „ვერცხლის დათვი“ საუკეთესო რეჟისურისთვის)
- 2004 – „ცარიელი სახლი“ (სან-სებასტიანის სკფ. ფიპრესის პრიზი; ვენეციის სკფ. ფიპრესის პრიზი, მცირე ოქროს ლომი, სპეციალური ჯილდო რეჟისორს, კათოლიკური ასოციაციის პრიზი)
- 2005 – „დაჭიმული ლარი“
- 2006 – „დრო“
- 2007 – „ოცნება“
- 2011 – „არირანი“ (კანის სკფ. განსაკუთრებული ხედვა)
- 2012 – „პიეტა“ (ვენეციის სკფ. მთავარი პრიზი „ოქროს ლომი“; მცირე „ოქროს ლომი“; „ოქროს თაგვი“; ნაზარენო ტადეის სახელობის ჯილდო)
- 2013 – „მებიუსი“

და სხვა.

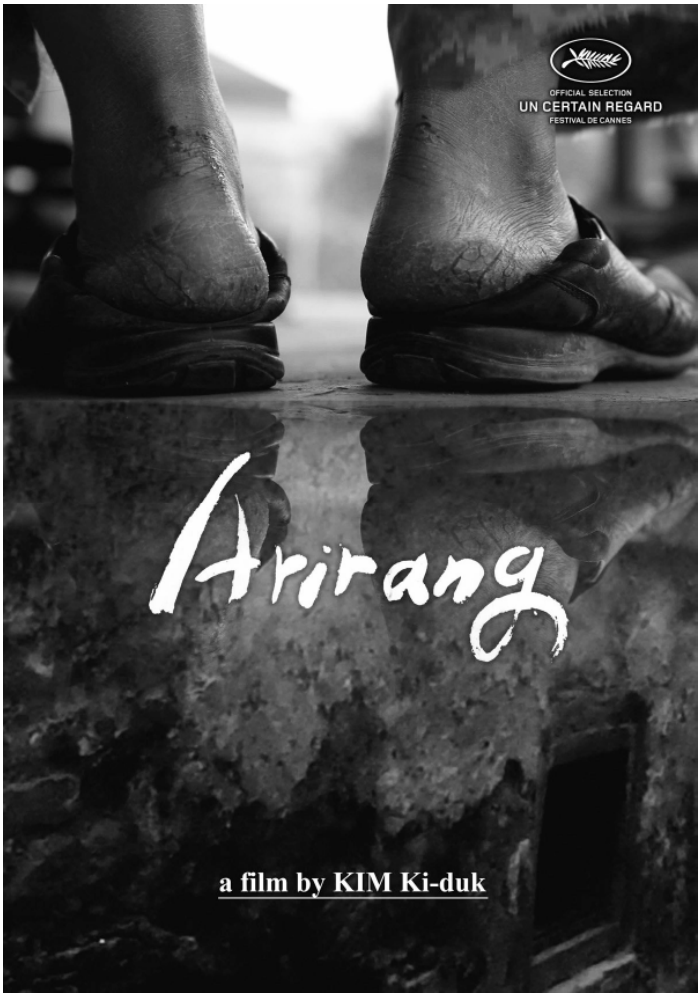
კამერას ველაპარაკებოდი მთელი თვე
(მასტერკლასი)

ვფიქრობ, კინო რომ გადაიღო, აუცილებელი არ არის ინსტიტუტში ისწავლო. განათლება მნიშვნელოვანია, მაგრამ ის არ არის გადამწყვეტი ფაქტორი კინემატოგრაფში. კარგი კინოს სამი მთავარი კომპონენტია – დრო, სივრცე და ადამიანები. დრო – ესაა ისტორია, რომელიც გამოიარეს ან ახლა გადიან ადამიანები. სივრცე – ესაა ადგილი ან ადგილები, სადაც ისტორიები ხდებოდა. ადამიანები – ეს ჩვენ თვითონ ვართ, ჩვენი სახე და ბედ-იღბალი.

კიმ კი დუკი

არ მინდა ვთქვა, რომ არ არის საჭირო კინემატოგრაფიულ სკოლებში სწავლა. კინოგანათლება მნიშვნელოვანია, მას შეუძლია დაგეხმაროს, მაგრამ მე ფილმების გადაღება ვისწავლე დროის, სივრცისა და ადამიანების წყალობით. ყველა უმაღლესი სასწავლებელი – ჩვენი ცხოვრების მხოლოდ ერთი მცირე ნაწილია, რომლის შესახებაც ცოდნას გამოცდილებისა და ჩვენი აღქმის წყალობით ვღებულობთ. ყველაზე მთავარი – ეს ბუნებაა: ცა, მზე, ყველაფერი ის, რაც ჩვენი გარე სამყაროა.

სიტყვა „ბუნებაში“ აგრეთვე ვგულისხმობ სულსა და აზრებს. ისინი უნდა იყოს თავისუფალი. ადამიანს უნდა შეეძლოს აზროვნება და გრძნობდეს დამოუკიდებლად. ზოგიერთ შემთხვევაში განათლება ახშობს ამ თავისუფლებას. და თუ მას არ მიიღებს, რეჟისორს რჩება შესაძლებლობა – თვითონ გადაწყვიტოს, როგორ შექმნას.



„არირანი“

არის რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორი, რომლებსაც სურთ რაიმე ისწავლონ ჩემთან. მე მათ სცენარებს ვაძლევ და ვთავაზობ გადაიღონ თავისი პირველი ნამუშევრები. უკვე აღარ ვარ ახალგაზრდა, და მეჩვენება, რომ ახალგაზრდა რეჟისორები სხვაგვარად ხედავენ ჩემს სცენარებს, თავისებურად. მათთვის ეს თავისებური ვარჯიში და შესაძლებლობაა მიიღონ კარგი შედეგი. ჩემთვის კი ეს დამატებითი სურათებია, რომლებშიც ჩემი სული მინდა ჩავდო. მე საკმაოდ ბევრ სცენარეს ვწერ – დაახლოებით სამს წელიწადში. ზოგიერთ მათგანზე მე თვითონ ვმუშაობ, ზოგიერთს კი ჩემს მოწაფეებს ვანდობ. მას მერე, რაც მივცემ სცენარს, აღარ ვერევი იმაში, თუ რა ხდება შემდეგ. გადაღების მოედანზეც კი არ მივდივარ.

ჩემს ფილმებში ბევრია ტრაგიკული. მათში იტანჯებიან, კვდებიან, ეჯახებიან ასე თუ ისე უბედურებას, მაგრამ ჩემ ფილმებში გმირები თუ კვდებიან, ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი საბოლოოდ დაიხოცნენ. ისინი უბრალოდ სხვა ცხოვრებაში გარდაიქმნებიან. ამით ჩემი ფილმები განსხვავდებიან ექშენისგან: იქ თუ გმირი მოკვდა, ე.ი. ის მოკვდა.

ჩემი ერთ-ერთი სურათით „არირანი“ კითხვა მსურდა დამესვა იმის შესახებ, თუ რა არის კინო. იმ მომენტისთვის უკვე თხუთმეტი ფილმი მქონდა გადაღებული, მაგრამ არც ერთხელ დამისვამს ჩემი თავისთვის ასეთი შეკითხვა, თუმცა არც ვიცოდი მასზე პასუხი. დაბოლოს, როდესაც დავფიქრდი მასზე, ძალიან დავნაღვლიანდი და გული მეტკინა. დავაყენე ჩემი კამერა Canon Mark II და ჩემი თავის გადაღება დავიწყე. დავლიე და ჩემ თავს დავუწყე ლაპარაკი. ასე ველაპარაკებოდი კამერას მთელი თვე. ვლაპარაკობდი და ვფიქრობდი, თუ რა არის კინო, რა არის ცხოვრება, რა არის ადამიანი, რა არის სიყვარული. გამუდმებით ვლაპარაკობდი და გამუდმებით ვცდილობდი მეპოვა პასუხი. თანდათან ჩემი სულიდან გამოვიდნენ კიმ კი დუკი I, კიმ კი დუკი II, კიმ კი დუკი III, კიმ კი დუკი IV. ლაპარაკი დავიწყე საკუთარ აჩრდილთან. გაჩნდა კიმ კი დუკი – ექიმისა და კიმ კი დუკი – პაციენტის ხატება. ვერ შევძელი ზუსტად გამეცა პასუხი შეკითხვაზე, რა არის კინო, მაგრამ მივედი დასკვნამდე, რომ კინო მიყვარს.

ფილმში „არირანი“ ჩემს სულში სამი აზრი მოვკალი, რომლებიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მოსვენებას არ მაძლევდა: პირველი – სიხარბე, გადამეტებული ინტერესი ადამიანების მიმართ; მეორე – სიხარბე ფულის მიმართ; მესამე – სიხარბე სიყვარულის მიმართ. მაგრამ ფილმის ბოლოში არის სცენა, სადაც თავს ვიკლავ. ამით მინდოდა მეთქვა, რომ ვერ შევძელი გავმკლავებოდი ამ სამ აზრს და იძულებული ვარ, ქედი მოვიხარო მათ წინაშე.

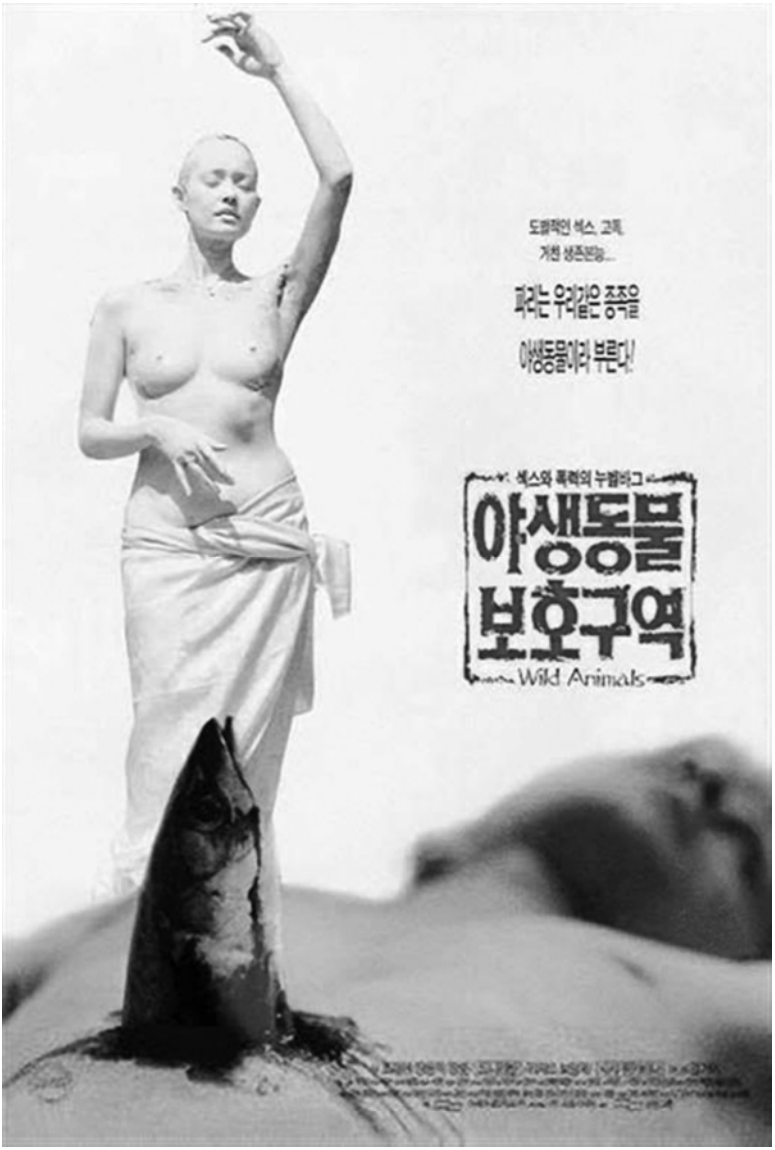
გარდა ამისა, „არირანი“ – ესაა სიმღერა, რომელსაც კორეაში მღერიან, როდესაც ძალიან მოეძალებათ სევდა და სიმარტოვე ან როდესაც განიცდიან ნამდვილ სიხარულს. ჩვენ აქ ძალიან სერიოზული ატმოსფერო გვაქვს შექმნილი, ამიტომ მოდით გიმღერებთ მას. მოუსმინეთ და დაფიქრდით იმაზე, რას წარმოადგენს კორეელი ხალხი. მაგრამ განსაკუთრებული იმედი ნუ გექნებათ, მე არ ვარ მომღერალი (მღერის).

„ცუდი ბიჭი“

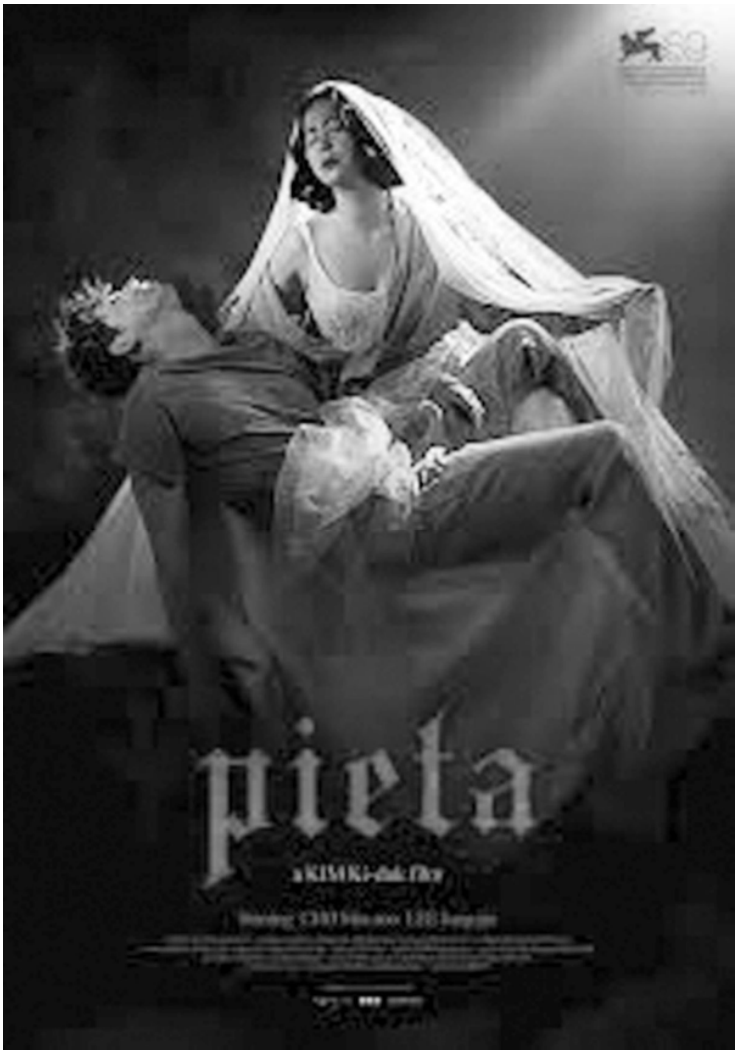
„გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი და კვლავ გაზაფხული“

FESTIVAL DE VENECIA 2000
GOLDEN RAVEN 2001
FESTIVAL FANTASPORTO
2001 PORTUGAL
DVD
La isla
(Seom)
"Extraordinario, violento y fascinante film".
Carlos Pumares.
FIRST EXPRESS

„კუნძული“



„ველური ცხოველები“



„პიეტა“

ცხოვრება გაღუნულ ხაზს, ხიდს ჰგავს. სწორედ ამის შესახებაა ჩემი ფილმი „არირანი“. მგონია, რომ ჩემი სხვა ფილმებიც – მაგალითად, „ცუდი ბიჭი“, „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“, „კუნძული“,

„ველური ცხოველები“ – დაახლოებით ამის შესახებაა. მათი გმირებიც სევდიანად და განმარტოებულად გრძნობენ თავს, და ისინიც ხიდზე გადიან. ბევრ ჩემს ფილმში, მაგალითად, ფილმში „პიეტა“, არ არიან არც ცუდი, არც კარგი გმირები. ისინი ერთნაირ მდგომარეობაში იმყოფებიან და თავისი არჩევანის უფლება აქვთ.

ყოველდღე კორეაში საღამოს 9 საათზე ახალი ამბების სატელევიზიო პროგრამა გამოდის. ფილმებისთვის ბევრი იდეა სწორედ იქიდან მაქვს მოპოვებული. წიგნები საერთოდ ცოტა მაქვს წაკითხული, იმიტომ რომ ბავშვობაში ამას არ მიმაჩვიეს. ბავშვობაში მე და ჩემს ნაცნობებს კითხვის საშუალება არ გვქონდა, რადგანაც ადრე დავიწყეთ ქარხანაში მუშაობა.

კიმ კი დუკი

სცენარის დაწერა – ეს ყველაზე რთული პროცესია ფილმის შექმნისას. ძალისხმევის უმეტესობა სწორედ სცენარზე მიდის. ყველაზე მთავარი – ისტორიის განსაზღვრაა. პირველი ორი თვის განმავლობაში ეს ისტორია შეიძლება ბევრჯერ შეიცვალოს, ასე რომ მისი გადაწერა გიწევს. ხშირად ხდება, რომ ძალიან ძნელდება წინ წაწევა. დავწერე დიალოგი –აღიმარ-

თა კედელი. გადავლახე ის, დავწერე კიდევ ერთი დიალოგი. კვლავ კედელი. ხშირად ვწერ ნება-სურვილის საწინააღმდეგოდ, მე არ მინდა ამის გაკეთება. მაგრამ აი ასეთი თვითგვემის შემდეგ რაღაც იცვლება, კარები იღება და ბოლს და ბოლოს ნათელი ხდება, როგორ უნდა იყოს ყველაფერი სცენარში. აუცილებელია ამ ტანჯვა-წამების გადალახვა. მხოლოდ ასე შეიძლება მიიღო კმაყოფილება შენი სცენარისგან.

საჭიროა მუდმივად მოსინჯო ახალი. დაწერე ერთი სცენარი, გადადე ის გვერდზე როგორც ბოლომდე შეუჭმელი საკვები და მაშინვე შეუდექი სხვა სცენარზე მუშაობას. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება მიხვდე, რა არის სცენარი და თვითონ შენ რა გინდა. მე შემხვედრიან ადამიანები, რომლებმაც დაწერეს მხოლოდ ერთი სცენარი, შემდეგ კი ამ სცენარით ათი წელიწადი დადიოდნენ როგორც განძეულით, მაგრამ ვერც ფილმი გადაიღეს, ვერც წარმატებას მიაღწიეს თავის წამოწყებაში. საჭიროა უფრო ფართოდ უყურო საგნებს. სცენართან დაკავშირებითაც იგივეა როგორც ტანისამოსთან. თქვენ მას რეცხავთ, ის კი კვლავ ისვრება – და საჭირო ხდება მისი ხელახლა გარეცხვა.

ახლა ყველას შეუძლია იყიდოს კამერა და სცადოს თავისი კინო გადაიღოს, მაგრამ ის, რაც შედეგად გამოგივა, დამოკიდებულია არა კამერაზე, არამედ გარე სამყაროს მიმართ შენს ხედვაზე. მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ გესმის შენ საზოგადოება, მისი პრობლემები, როგორ ურთიერთობ ადამიანებთან.

ვთვლი, რომ კინოში არ არის წესები. არაფერია საშიში იმაში, რომ თქვენ არ გისწავლიათ რომელიღაც კინოსკოლაში. თქვენ შეიძლება გყავდეთ მასწავლებელი, მაგრამ შეიძლება არც გყავდეთ. კინოში ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, როგორ უყურებს ადამიანი მეორე ადამიანს. მნიშვნელოვნია მისი გრძნობები, მისი სული, მისი დამოკიდებულება სხვა ადამიანების მიმართ. მე ვფიქრობ, რომ ეს ყველაზე მთავარია.

სანამ მტკივა, ცოცხალი ვარ
(კიმ კი დუკთან სხვადასხვა წელს ჩაწერილი ინტერვიუების ფრაგმენტები)

– თქვენ ძალიან ბევრ ფილმს იღებთ. ასე რატომ ჩქარობთ?

– აქ არ იმალება არავითარი საიდუმლო: უბრალოდ ვაკეთებ იმას, რაც თავში მიტრიალებს. როდესაც ვამთავრებ ერთ ფილმს, ვფიქრობ, რომ დროა მეორეს მოვკიდო ხელი. ეს როგორც ოფისის თანამშრომლებთანაა, რომლებიც თავის სამსახურში დადიან ყოველ ცისმარე დღეს. ასევე მეც უნდა ვიფიქრო ახალ პროექტზე ან ვაკეთო ახალი პროექტი – სწორედ ეს ნიშნავს „იყო რეჟისორი“.

– „ცარიელი სახლის“ გმირი პარიზელ ამელის ჰგავს: ისიც სხვის ცხოვრებაში იჭრებოდა და ცდილობდა უკეთესობისკენ შეეცვალა ისინი.

– ჯერ არ მინახავს „ამელი“. და არ მოვიპოვებ იდეებს სხვების ფილმებიდან. ფილმებისთვის სიუჟეტებს ცხოვრებიდან ვიღებ. იმ პატარა ინციდენტებს ვუთვალთვალებ, რაც ჩვენს სამყაროში ხდება.

„ცარიელი სახლი“

– ორი წელი პარიზში იცხოვრეთ. დატოვა თუ არა ევროპულმა – ან ფრანგულმა – კინემატოგრაფმა რაღაც კვალი თქვენს შემო-

ქმედებაში?

– ვიდრე ხელს მოვკიდებდი კამერას, ვნახე მხოლოდ სამი ფრანგული ფილმი. ამიტომ, არ ვფიქრობ, რომ ევროპულმა კინომ გავლენა იქონია ჩემზე. უმალ გააფართოვა ჩემი იდეების სპექტრი.

ჟან-პიერ ჟენე – „ამელი“

* * *

– ერთ-ერთ ინტერვიუში, რომელიც მიეცით თქვენ ფილმთან „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“ დაკავშირებით, თქვით, რომ თუ – ასოციაციით – შეადარებდით თქვენს ცხოვრებას წელიწადის ოთხ დროს, მაშინ თქვენთვის ახლა ზამთარი დგება. თუ შეიცვალა თქვენთვის რაშე მას მერე?

– ზამთარი – ეს ჩემი ცხოვრებაა! ბუდიზმში ითვლება, რომ ეს არის პერიოდი, როდესაც ადამიანი სიკვდილის წინ შეფასებას აძლევს თავის ცხოვრებას. ჩემ თავს სწორედ ასე შევიგრძნობ და ამიტომ მსურს დავუბრუნდე ბუნებას. ამის გაკეთება საკმაოდ რთულია, რამდენადაც მთელ დროს გადაღებები მართმევს. და რადგანაც ამ საქმეს ძალიან მომხიბლავად და თავშესაქცევად ვთვლი, არ შემიძლია მასზე უარის თქმა. თუმცა, დარწმუნებული ვარ, რომ ადამიანმა, რომელსაც დიდხანს ცხოვრება სურს, კინო არ უნდა გადაიღოს. როდესაც იღებ, ბევრის ცხოვრებით ცხოვრობ, აი შენი კი ამასთან შეუმჩნევლად მიდის.

„გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“

– რა როლს თამაშობს თქვენ შემოქმედებაში რელიგია?

– რელიგია – ეს თვით ცხოვრებაა, და მას განვიხილავ მხოლოდ და მხოლოდ ფილოსოფიური პოზიციებიდან. ვთვლი, რომ რელიგია უნდა ეხმარებოდეს სულითა და სხეულით სუსტებს, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში ზეწოლას არ უნდა ახდენდეს ადამიანებზე, რამდენადაც ამას ყოველთვის უთანხმოებამდე და წინააღმდეგობამდე მიჰყავს ადამიანები, რაც ხშირად შეურიგებლობაში, ზოგჯერ კი სისხლიან კონფლიქტებშიც გადაიზრდება. სამწუხაროდ, რელიგიას შეუძლია არა მარტო გააერთიანოს, არამედ დააშორიშოროს კიდეც ადამიანები.

– თქვენი უკანასკნელი სურათი “სამარიტელი ქალი”, რომელმაც ბერლინის კინოფესტივალზე პრიზი დაიმსახურა საუკეთესო რეჟისურისთვის, კვლავ პროსტიტუციის თემას ეხება, რომელსაც თქვენ უკვე არაერთხელ მიმართეთ. რა გაიძულებთ თქვენი სურათების გმირებად გაბადოთ უძველესი პროფესიის წარმომადგენლები?

– ამჟამად კორეასა და იაპონიაში ბავშვთა პროსტიტუციის სერიოზული პრობლემა არსებობს, სწორედ ამიტომაც შევეხე მას ჩემს ფილმში. „სამარიტელ ქალში“ კი არ ვაჩვენებ, რა არის პროსტიტუცია, არამედ ამ პროლემას ვსვამ, რომლის

შესახებაც ფილმში სამი სხვადასხვა შეხედულება არსებობს: თვითონ გმირი ქალის, მისი მეგობარი ქალის და მისი მამის. ამიტომ მაყურებელს შესაძლებლობა ეძლევა პრობლემა სხვადასხვა მხრიდან და თვალთახედვიდან განიხილოს. პროსტიტუცია – ეს, უდავოდ, უარყოფითი მოვლენაა, გაკიცხული საზოგადოების მიერ. მე კი მსურდა კინოენის დახმარებით გადმომეცა ამ მოვლენის სხვა წახნაგებიც, მეჩვენებინა დაზარალებული მხარეც, და ისინიც, ვინც სიტუაცია გამოიყენა.

„სამარიტელი ქალი“

– ფილმი „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“ გაბდა თქვენი პირველი სურათი, რომელიც ამერიკულ კინოგაქირავებაში გავიდა. ფილმის წარმატების შემთხვევაში იმ შეიძლება ამერიკელმა კინოაკადემიკოსებმაც შეამჩნიონ. როგორი დამოკიდებულება გაქვთ „ოსკარის“, ამერიკული გაქირავებისა და ჰოლივუდის მიმართ?

– მე ვთვლი, რომ ამერიკულ კინოაკადემიას არ გააჩნია უნარი დაინახოს და შეაფასოს მთელი მსოფლიოს კინო. ჰოლივუდი – ეს უფრო ეკონომიკური საწარმოა, რომელიც მხოლოდ მოგების ამოღებითაა დაინტერესებული. „ოსკარზე“ კი არას-

დროს მიოცნებია. ჩემთვის მთავარი – ღირსეული ფილმის შექმნაა, რომელსაც შეეძლება ძლიერი ემოციების გამოწვევა ერთ მაყურებელში მაინც და მის გულის სიღრმემდე შეღწევა. თუ ეს მოხდება, ნამდვილად ბედნიერი ვიქნები.

„გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“

– თქვენს ფილმებში სიყვარულს, როგორც წესი, თან ახლავს სისასტიკისა და ძალადობის გამოვლინებები; ეტყობა, თვლით, რომ არსებობს მხოლოდ ბედკრული სიყვარული...

– ფილმებს ბედნიერი სიყვარულით სხვა რეჟისორები იღებენ. მე ვფიქრობ, რომ სიყვარული – ეს ურთიერთგაგებისკენ ლტოლვაა. მე, მაგალითად, ამ გრძნობის განცდიდას, ბედნიერიც ვარ და უბედურიც ერთდროულად. და ეს მშვენიერია, რამდენადაც თუ არ არის დღე, არ არის ღამეც. და ამიტომ სინათლე და წყვდიადი ერთად წარმოშობენ დღეს, ეს კი ცხოვრებაა სწორედ.

– თქვენს ფილმებში ზოგჯერ გვხვდება რებუსები, რომლებიც საკმაოდ ძნელად გამოსაცნობია. მე, მაგალითად, მოსვენებას არ მაძლევს „კუნძულის“ ფინალი, რომლის გააზრებაც შეიძლება სხვადასხვანაირად. რაში მდგომარეობს თქვენთვის ამ სცენის არსი, რომელიც ხაზს უსვამს მთელ სურათს?

– როდესაც მამაკაცი უჩინარდება ბარდებში, რომელიც დედის მუცლის სიმბოლოს წარმოადგენს, ეს ნიშნავს, რომ საპირისპირო სქესებს შორის კონფლიქტი ამოწურულია, და

ყველაფერ დანარჩენს ამ სამყაროში არავითარი აზრი აქვს. საერთოდ კი უნდა გითხრათ, რომ ჩემს ფილმებს ერთი უცნაური თავისებურება აქვთ. ერთი და იმავე სურათის მორიგი ჩვენების შემდეგ მაყურებელს ყოველთვის ეცვლება აზრი მასზე. და ამა თუ იმ ეპიზოდებს ისინი უკვე სხვაგვარად გაიაზრებენ.

„კუნძული“

– გეცვლებათ თუ არა დამოკიდებულება საკუთარი ფილმების მიმართ?

– რა თქმა უნდა, მეცვლება. განა შეიძლება კი სხვაგვარად? მე ხომ ჩემი ფილმის ერთ-ერთი მაყურებელთაგანი ვარ.

– ხომ არ გინდებათ შეცვალოთ ან შეასწოროთ რამე თქვენს ნამუშევრებში?

– არა. კინოს, როგორც ჩვენი ცხოვრების, დაშლა და ხელახლა აწყობა არ შეიშლება.

* * *

– რის შესახებაა თქვენი ახალი ფილმი „დაჭიმული ლარი“?

– სახელწოდების ინგლისური ვარიანტია – „თავის დაკვრა“ (The Bow), კორეულად მას ეწოდება „მშვილდი“: ეს სიტყვა

მრავალნიშნაა პრაქტიკულად ყველა ენაში და ნიშნავს არა მარტო იარაღს, რომლის დახმარებითაც ერთ ადამიანს შეუძლია მოკლას მეორე. ჩემი ახალი ფილმის მოქმედება, როგორც ბევრი სხვა ჩემი ნამუშევრის, ხმელეთიდან შორს ხდება; მე მას გემიდან ჩამოუსვლელად ვიღებდი. მოკლედ რომ ვთქვა, ეს არის მოხუცი ეგოისტის ისტორია...

„დაჭიმული ლარი“

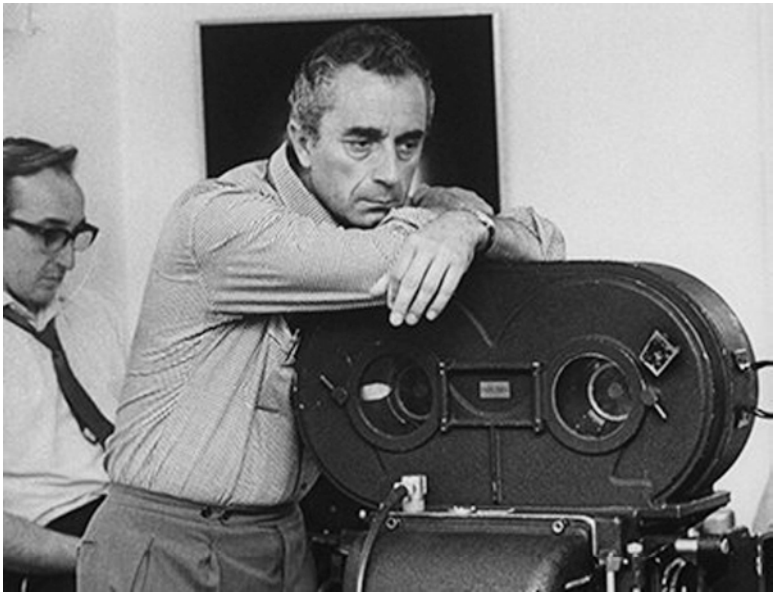
– იმის გარეშე, რომ ბაზი გაესვას წყლის სტიქიის მრავალ სიმბოლურ მნიშვნელობას, არც ერთი თქვენი ფილმი არ იქმნება. რატომ?

– წყალი თვით ცხოვრებას ჰგავს, ის – ადამიანთა ყოფიერების ფუნდამენტური ელემენტია დღიდან მისი გაჩენისა ქვეყნიერებაზე. წყალი აუცილებელია, არც ერთ ჩვენგანს არ შეუძლია წყლის გარეშე სიცოცხლე. წყალი – ცხოვრების სინოტივე, პერსონალური ჰიგიენის ინსტრუმენტი, პეიზაჟის უცილობელი ნაწილი, სიამოვნების წყაროა ბავშვებისთვის თუ ტურისტებისთვის... წყალი – ადამიანის სხეულის ნაწილია, უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, მაგრამ წყალი – ასევე მახეცაა, სატყუარაა. წყალი ჭიქაში ან, პირიქით, ტბასა თუ ზღვაში ყოფიერების მთავარ მამოძრავებელ ძალად რჩება. ის თვით აღძრავს ფიქრებს სიცოცხლესა და სიკვდილზე.

– თქვენს ფილმებს მიაწერენ „განრიდების კინემატოგრაფს“:

იყო თუ არა თქვენთვის შთაგონების წყარო რაღაც ხარისხით ამ მიმართულების კლასიკოსი მიქელანჯელო ანტონიონი?

– თვითონაც არ ვიცი. ცუდად ვიცნობ ანტონიონის ფილმებს და ეჭვი მეპარება, რომ ჩემზე გავლენა მოეხდინათ. ვენეციაში, სადაც „ცარიელი სახლი“ ვაჩვენე, ამის შესახებ ხშირად მეკითხებოდნენ... რა თქმა უნდა, არ ვცდილობ თავი ისე მოგაჩვენოთ, თითქოს ჩემი კინემატოგრაფიული სტილი აბსოლუტურად ორიგინალური და განუმეორებელია, მაგრამ ვცდილობ, არ ვიფიქრო თანამედროვე კინოს მამების მიერ თავსმოხვეულ მოდელებზე.



მიქელანჯელო ანტონიონი

– თქვენი უკანასკნელი სურათები არც ისე მოკისმომგვრელ შთაბეჭდილებას ახდენენ, როგორც სასტიკი და ხანდახან ექსტრემალური ადრეული ნამუშევრები. რა შეიცვალა თქვენს პოეტიკაში?

– თქვენ სწორად შენიშნეთ, გარემომცველ რეალობაზე ჩემი ხედვა შეიცვალა ისეთი ფილმებიდან დაწყებული,

როგორებიცაა „კუნძული“ და „ცუდი ბიჭი“. შესაძლოა, ჩემი ფილმები უფრო შერბილდნენ, მათში ნაკლები სისასტიკე და მეტი მეტაფიზიკაა. მაგრამ, როგორც ჩემი კარიერის დასაწყისში, ყურადღების კონცენტრირებას უკიდურესობებზე ვაკეთებ, ვაგრძელებ ადამიანის ბუნების შავი ხვრელების კვლევას, შევისწავლი იმას, თუ როგორ ამახინჯებს ცხოვრება ბედ-იღბლის წონა. სხვაობა მხოლოდ იმაშია, რომ შავის გამოსახვისთვის ოდნავ მეტ ნათელ საღებავს ვიყენებ... მაგრამ ცხოვრება ჩემს გაგებაში სიკეთისა და ბოროტების აუხსნელ შეხამებად რჩება.

„ცარიელი სახლი“

– თითოეული თქვენი ფილმი მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობებს იკვლევს, და არცთუ იშვიათად თქვენ მოულოდნელ დასკვნებს აკეთებთ იმის თაობაზე, რასთან შეიძლება მიიყვანონ ისინი ამ ურთიერთობებმა...

– მამაკაცი და ქალი – ორი განსხვავებული სამყაროა, რომლებსაც ერთმანეთის გზების გადაკვეთა უწევთ. სქესთა ბრძოლა – ლაიტმოტივია ჩვენი ყოფიერების, მზერის რომელი წერტილიდანაც არ უნდა უყურებდეთ თქვენ. ცხოვრება შედგება ხანდახან უსასოობაში გადასული მღელვარების მომენტებისგან, სიხარულისა და სევდის შერეული გრძნობებისგან. რთული ალქიმია, რომელიც ორი ელემენტის, მამაკა-

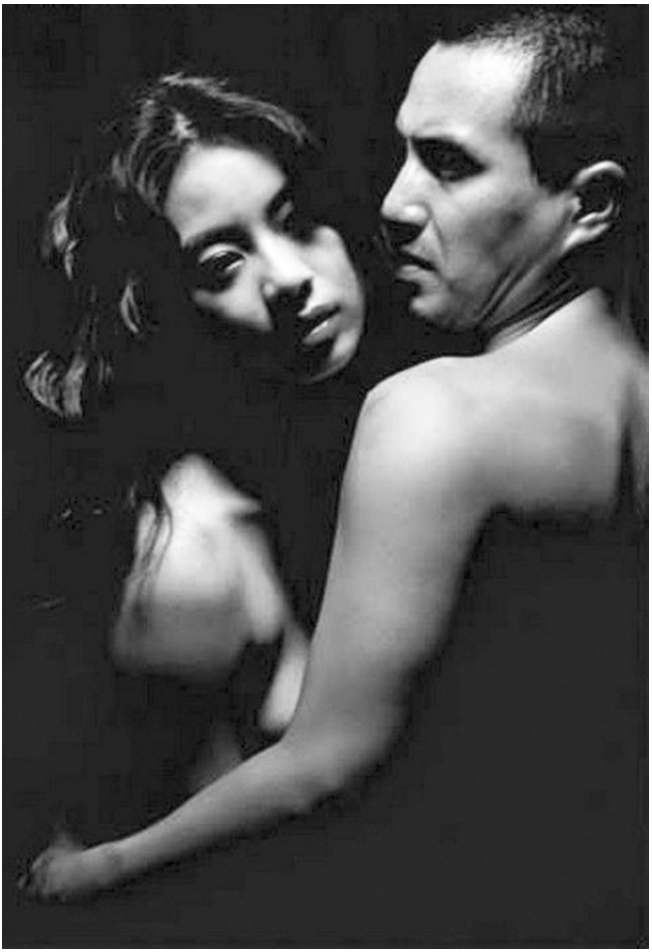
ცისა და ქალის კონტაქტის ან კონფლიქტისგან იბადება, – ის, რასაც მე ვცდილობ გადმოვცე ეკრანზე.

„კუნძული“

– ჯერ ბერლინში, ოდნავ მოგვიანებით კი – მავრამ იმავე წელს! – ვენეციაში თქვენ მოგანიჭეს ორი ჯილდო საუკეთესო რეჟისურისთვის, ჯერ „სამარიტელი ქალისთვის“, შემდეგ კი “ცარიელი სახლისთვის”. ამან რამენაირად შეცვალა თქვენი კარიერის მიმართულება?

– მე უბრალოდ მესიამოვნა, რომ ვიღაცას ამდენად მოსწონს ჩემი ფილმები. მთავარი რისკი რეჟისორისთვის, რომელიც პრიზს მიიღებს, – საცდურია გაჩერდეს, შეისვენოს და საბოლოო ანგარიშით გამოუსწორებელ ზარმაცად გადაიქცეს. არ შეიძლება იმის დაშვება, რომ მხატვრული მიზნები პირადი დიდების სურვილმა დაჩრდილოს. შეიძლება, ამის გამოა, რომ გული უფრო მეტად არა უკანასკნელი, არამედ ჩემი ადრეული ფილმებისკენ მიმიწევს, რომლებისთვისაც ჩემთვის პრიზები არავის მოუცია, არც „დათვები“, არც „ლომები“. ცოტა უხ-

ერხულად ვგრძნობ თავს, როდესაც საერთაშორისო კინოფესტივალზე პრიზს ვიღებ. მეორე მხრივ, ყოველთვის მეჩვენებოდა, რომ ჯილდოებს იმ ფილმებს აძლევენ, რომლებშიც რეჟისორებს საერთო ენის პოვნა გამოსდით მაყურებელთან. არასდროს მიფიქრია, რომ ჩემი ფილმები შეძლებდნენ ფართო მაყურებლის მიზიდვას!



„ცუდი ბიჭი“

„სამარიტელი ქალი“

„ცარიელი სახლი“

– თქვენი ამჟამინდელი წარმატება ევროპაში უდავოა – ისევე როგორც ბევრი თქვენი თანამემულის წარმატება. თქვენი აზრით, რაში მდგომარეობს კორეაში შექმნილი კინემატოგრაფის ამგვარი პოპულარობის ობიექტური მიზეზები აზიის სახლვრებს მიღმა?

– მე შემიძლია მხოლოდ საკუთარ თავზე ვილაპარაკო. ათი წლის წინ ვიმოგზაურე ევროპის ქვეყნებში – ვიყავი საბერძნეთში, იტალიაში, საფრანგეთში: მაშინ დაიბადა ბევრი იდეა, რომლებიც მოგვიანებით გამოვიყენე ფილმებში. ევროპაში გავემგზავრე, რომ ფერწერა მესწავლა, უკან კი რეჟისორად დავბრუნდი. ჩემი კორეელი კოლეგების უმეტესობა არ ტოვებს სამშობლოს ფარგლებს, არ ისწრაფიან ისწავლონ კინოს შექმნის სხვაგვარი წესი. მათ ფილმებში პირველ ადგილზე სიუჟეტია, მე კი სხვა რამ მაინტერესებს: ხატება, ფორმალური ძებნა. ზოგიერთი სახე ჩემს ფილმებში სურათებს მაგონებს. თუკი ფერწერას დავუბრუნდებით, მასში ჩემს კერპებად რუბენსი და რემბრანდტი რჩებიან.

* * *

– თქვენ სიტყვების არ გჯერათ? თქვენს გმირებს ლაპარაკი არ უყვართ...

– უდავოდ, რომ გაიგო აზრი, კომპოზიცია, სიუჟეტი, აუცილებელია გმირების პირით გადმოცემული რაღაც დიალოგები, სიტყვები. მაგრამ უფრო მეტად ვცდილობ კინო გადავიღო სურათებით, მხატვრულად. ვცილობ გადავიღო ისე, რომ ყველაფერი იყოს გასაგები უსიტყვოდ. რომ მაყურებლი არა მარტო ხედავდეს, არამედ ისმენდეს კიდეც თვალებით. ისეც ხდება, რომ რაღაც დიალოგებსაც კი ამოვაგდებ ხოლმე უკვე გადაღებული მასალიდან. ფილმს რომ **უჟურონ**.

კარგი კინო – სიტყვების გარეშეც ჩანს. ჩემთვის საკმარისია უბრალოდ ვუყურო ეკრანს, რომ გავიგო, შედგა თუ არა სურათი.

– თქვენს ფილმში „ცარიელი სახლი“ გმირი მამაკაცი საერთოდ მუდამ ჩუმადაა, გმირი ქალი კი მთლიანად ფილმში მხოლოდ ერთ ფრაზას წარმოთქვამს: „მე შენ მიყვარხარ“. რატომ სწორედ ამ სიტყვებს?

– უბრალოდ... ეს ნამდვილად მნიშვნელოვანი სიტყვებია. მაშინაც კი, როცა მეტისმეტად ხშირად წარმოთქვამენ, ეს სიტყვები იმად ღირან, რომ ერთადერთი ფრაზა იყოს ფილმში.

– ერთხელ, მეორი „დაჭიმული ლარის“ შემდეგ, თქვენ თქვით, რომ საკვდილამდე მშვილდის დაჭიმული ლარად გინდათ დარჩენა.

გამოგდით?

– მე მომწონს იმის შეგრძნება, რომ წლების მიუხედავად, ეს ლტოლვა არ კარგავს ჩემთვის აქტუალობას. არ მკრთალდება სამყაროს აღქმის თვით სიმწვავეც. და ეს, დამიჯერეთ, ძალიან მნიშვნელოვანია. მე ხომ არაფრით განვსხვავდები უბრალო მოკვდავებისგან – ვბერდები, ძალები ყოველ წელს მეცლება, როგორც ნებისმიერ ჩვენგანს. მაგრამ ყველაფერს ვაკეთებ, რომ უკანასკნელ დღემდე დავრჩე მშვილდის ამ დაჭიმულ ლარად, შევინარჩუნო ეს ძალა და ენერგია. გავაკეთო ყველაფერი ისე, თითქოს მარად ახალგაზრდა ხარ – მიყვარდეს, მძულდეს, განვიცადო...

„ცარიელი სახლი“

„დაჭიმული ლარი“

– საიდან დაიწყეს აზიელმა, კერძოდ კორეელმა, რეჟისორებმა შთაგონების შეძენა? აზიური კინემატოგრაფის პოსტმოდერნიზმის ეს ტალღა ხომ პირდაპირ სწორ ადგილზე წარმოიშვა.

– მე შემიძლია მხოლოდ კორეულ კინოზე ვილაპარაკო. 90-იანი წლების შუაგულში კორეელმა რეჟისორებმა კინოს გემო იგრძნეს – მისი გადაღება შესაძლებელი გახდა. აქამდე ყველაფერი სახელმწიფო ცენზურით იყო აკრძალული – გრძნობები, სიყვარულის სცენები, ძალადობა, საერთოდ ყველაფერი... ადრინდელ სურათებს არაფერი ჰქონდათ კინოსთან საერთო. 90-იანი წლების შუაგულიდან კი ნამდვილი ბუმი დაიწყო. თუ მანამდე უპირატესად რაღაც მელანქოლიურ მელოდრამებს იღებდნენ, ამჟამად ფილმები უბრალოდ სხვადასხვაგვარი გახდა. და ცოცხალი. მე ვიტყოდი, ნატურალური.

– თქვენ, სიტყვამ მოიტანა და, როგორღაც თქვით, და სათანადოდ უნდა მიეზღოს თქვენს პატიოსნებას, რომ უკვე დიდი ბანია ევროპისთვის მუშაობთ.

– ჩემი ფილმების გადაღებებზე გადის მთელი ჩემი ცხოვრება, და მე არ მსურს სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება –

გინდ ევროპული კინემატოგრაფი იყოს, გინდ კორეული. იქაც და იქაც თავისი ნაკლულოვანებებიცაა და სიამენიც. ვცდილობ, არ გამოვძებნო ისინი სხვის ცხოვრებაში, არამედ კონცენტრირება მოვახდინო ჩემს კინოზე. და კარგად გავაკეთო ეს – ჩემი მაყურებლისთვის.

კიმ კი დუკი

– თქვენ არ გეშინიათ გადაიდოთ ბევრი. ეს არატიპიურია რეჟისორებისთვის, რომლებსაც სიცოცხლეში გენიოსებს უწოდებენ. ყველა გენიოსი დიდ შუალედს აკეთებს საშუშაოებს შორის. და ცოტა ვინმე თუ იღებს ორ ფილმს წელიწადში. არ გეშინიათ, რომ ყველაფერი სწრაფად დამთავრდება?

– საერთოდ არ მაქვს შიშები. არ მეშინია გადაღებებისთვის თავის დანებების. არ მეშინია, აღარ ვიყო კინოთი დაავადებული. არ მივაკუთვნებ ჩემ თავს არც გენიოსებს, არც ელიტას, არც რომელიმე სხვა კასტას. ჩემთვის უბრალოდ მნიშვნელოვანია, რომ ჩემი ფილმები ცნონ და მთელ მსოფლიოში ნახონ. ეს, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია, რაც შეიძლება მოხდეს ადამიანის ცხოვრებაში, რომელმაც კინოში მოღვაწეობა განიზრახა. და ეს პერიოდი უნდა დაიმახსოვრო, შეაფასო, და

განსაკუთრებულ სიმაღლემდე მიიყვანო. და ახლა, თუ უეცრად რაღაც მოხდება და ხელს ავიღებ გადაღებაზე, მშვიდად შემიძლია რაღაც სხვა ვაკეთო. მე არ მაქვს შიშები. მეტსაც ვიტყვი: ამჟამად კინო უკვე იმდენს აღარ ნიშნავს ჩემთვის, როგორც ადრე. იყო რეჟისორი – ეს მართლაც მძიმე ტვირთია. და ახლა ისეთი პერიოდია, რომ ხშირად ფიქრებში ველოლიავები იმედს განმარტოებაზე, დინჯ ცხოვრებაზე – სადმე მყუდრო სოფელში.

„არირანი“

– მოითმინეთ! მოდით დავაზუსტოთ, დიდი კიმ კი დუკი მართალს ამბობს, რომ ამჟამად კინო მისთვის უკვე აღარ არის მნიშვნელოვანი?

– დიახ, სწორედ ასე ვთქვი. უბრალოდ, ახლა დაღლილი ვარ, დასვენება მინდა. ჩვიდმეტი წლის განმავლობაში შეუსვენებლად ვიღებდი კინოს, ეს კი სტრესია, ეს იმის შეგრძნებაა, რომ შენ თავს ყველა სურათისთვის გამოწურავ, თუმცა შენი რესურსები უსაზღვრო არ არის. დადუმება მსურს ცოტა ხანს. არ შემიძლია ვთქვა, რამდენად გაიწელება ეს პროცესი. უბრალოდ უკანასკნელი კვირები ვიღვიძებ ფიქრებით: კარგი იქნებოდა დამესვენა. როგორც ფილმში „არირანი“ – ვიცხ-

ოვრო პატარა სახლში, პატარა სოფელში. დავსაქმდე რაღაც ფიზიკური შრომით – დავეჭიდო მიწას. და არ მეშინია, რომ ამ ხნის განმავლობაში კინოს მიმართ ინტერესს დავკარგავ ან ძალები გამომეცლება... უბრალოდ, უნდა აკეთო ის, რაც ყველაზე უკეთესად შეგიძლია აკეთო მოცემულ მომენტში.

– როდესაც თქვენს სურათებს უყურებ, ისინი სიცარიელესთან თამაშის მცდელობად გეჩვენება. თითქოს სულში მწველ ვაკუუმს შეიგრძნობთ... თუ უბრალოდ ასე ჩანს?

– ყოველი ადამიანი ეულია, მარტოც რომ არ არის. თუ მას საყვარელი ადამიანი ჰყავს, ბევრი მეგობარი, დიდი ოჯახი – განმარტოებული თავის თავთან ის სიმარტოვის შეგრძნებას განიცდის. ვერ ვხედავ სიმარტოვესთან, ტკივილთან, სიცარიელესთან ბრძოლის აზრს, ვინაიდან სიცარიელე – ეს სისპეტაკეა. და, ალბათ, საჭირო არ არის სისპეტაკისგან განთავისუფლება. იმის შეგრძნებისგან, რომ გტკივა. ეს ხომ საკუთარი თავის ცოცხლად შეგრძნების უტყუარი ხერხია. ჩემი გმირები ხშირად აკეთებენ ასე...

* * *

– საშუალიანი შემოქმედებითი კრიზისის შემდეგ თქვენ გადაიღეთ ფილმი „არირანი“, რომელმაც კანის კინოფესტივალზე პროგრამა „განსაკუთრებული ხედვის“ მთავარი პრიზი მიიღო. წელს ვენეციაში თქვენი ახალი ფილმი „ოქროს ლომით“ დაჯილდოვდა. „პიეტა“ - ეს უკვე თქვენი სრულფასოვანი დაბრუნებაა კინემატოგრაფში?

– დიახ, ჩემი ფილმის – „ოცნების“ შემდეგ სამი წელი არ ვიღებდი კინოს. პირადული ხასიათის პრობლემები მქონდა, ურთიერთდამოკიდებულებების პრობლემები ადამიანებთან. ამის შემდეგ გადავხედე ჩემს დამოკიდებულებას კინემატოგრაფთან და ადამიანებთან. ბევრი რამ შევიტყე, ბევრს მივხვდი და თვითონაც შევიცვალე. მივხვდი ორ მთავარ რამეს. პირველი: ძალიან არ უნდა გჯეროდეს ადამიანების, არ უნდა გქონდეს მათი იმედი. და მეორე: კინო – ეს უბრალოდ კინოა, და არა კაცობრიობის რაღაც აღმოჩენა, არ არის საჭირო მისი როგორც მთელი შემოქმედების იდეალად მიჩ-

ნევა. გაცილებით მნიშვნელოვანია სწორი დამოკიდებულება გქონდეს ცხოვრების მიმართ. კრიზისის შემდეგ მივხვდი, რომ ჩემი ცხოვრება ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, და სწორედ მას უნდა მივაქციო ყურადღება. კინემატოგრაფის იმედი კი ნაკლებად უნდა გქონდეს. სწორედ ასე შევძელი გადამეღო „არირანი“, და სწორედ ასე გადავიღე ახლა ჩემი ახალი ფილმი „პიეტა“.

„არირანი“

„ოცნება“

„პიეტა“

„პიეტა“

– ფერწერასთან, რომლითაც დაიწყეთ თქვენი შემოქმედებითი გზა, ასევე არ ღირს გქონდეთ სერიოზული დამოკიდებულება?

– ვთვლი, რომ ფერწერაც და კინემატოგრაფიც – ეს ძალიან რთული რამაა. ადრე ფერწერით ვიყავი დაკავებული – ვხატავდი ზეთის საღებავებით. მაგრამ როგორც მხატვარი არ გავხდი პოპულარული. და ჯერ კიდევ საფრანგეთში დავიწყე ფილმების გადაღება. გავიმეორებ, სურათებიც, ფილმებიც – ისინი მნიშვნელოვანია. მაგრამ თუ სურათს არ შეუ-

ძლია თავის თავში შეიცვას ფილმი, ფილმს შეუძლია ბევრ სურათს შეიცავდეს. კინემატოგრაფს სწორედ ამიტომ ვთვლი გაცილებით უფრო მოსახერხებელს ჩემი იდეების, აზრების, გრძნობების გამოსახატავად.

„კუნძული“

– „პიეტას“ ზომ თავის საფუძველში სწორედ საზვითი ბელოვნება უდევს.

– დიახ, ამ სურათზე შთაგონება მიქელანჯელოს „პიეტამ“ მომცა, რომელიც ვატიკანის ტაძარშია დაცული. ამ ნამუშევარში მარიამი დასტირის ქრისტეს. ასე დამებადა იდეა მეჩვენებინა ფილმში დედის მხატვრული სახე, მისი დამოკიდებულება თავისი შვილის მიმართ. მაგრამ გარდა ამისა, ჩემ ფილმში აგრეთვე მინდოდა ყურადღება მიმეპყრო პრობლემებზე, რომლებიც ფულის გამო ხდება: ინგრევა ოჯახები, ადამიანები თვითმკვლელობით ამთავრებენ ცხოვრებას. ფილმის პირველ თხუთმეტ წუთში თქვენ შეგიძლიათ თვალი მიადევნოთ ძალადობასა და სისასტიკეს, ამიტომ ბევრი ბოლომდე ვერ უყურებს ფილმს. სპეციალურად ვდგამ ასეთ

სცენებს, რამდენადაც შავის გარეშე შეუძლებელია აჩვენო თეთრი. ძალადობის სცენები დრამატული ეფექტის მისაღწევად გამოვიყენე. მეც მტკივა გული, როდესაც ამგვარ სცენებს ვუყურებ, მაგრამ რომ არ უყურო ასეთ სცენებს, ვერ მიხვდები ფილმის მნიშვნელობას. მე არ ვთვლი, რომ ადამიანები იბადებიან კეთილებად ან ბოროტებად, მათ ასეთებად გარემომცველი ვითარება ხდის.

„ცუდი ბიჭი“

– როდესაც იწყებთ ფილმზე მუშაობას, თავში ჯერ საბეჭები მოგდით თუ სიუჟეტი?

– ჩემს წარმოსახვაში ერთდროულად იბადება სურათიც, სახეც და თვით ისტორიაც. მაგალითად, ფილმში „პიეტა“ ჩემთვის ძირითადი სახე ჩხონჰეჩხონის ნაკადული იყო, რომელიც სეულზე მიედინება, და ქარხნები, რომლებიც ამ ნაკადულის გარშემო არიან განლაგებული. ჩემთვის საინტერესო იყო ადამიანების ისტორია, რომლებიც ამ ქარხნებში მუშაობენ და ახლომდებარე სახლებში ცხოვრობენ. ამიტომ ამ ფილმში ყურადღება მივაქციე ადამიანის შრომას, მის დამოკიდებულებას ტექნიკასთან. მსურდა მეჩვენებინა, რა ურთიერთობაში იმყოფებიან ადამიანები და მოწყობილობა,

და გამეგო ნუთუ ადამიანებიც იმავე პრინციპით ცხოვრობენ როგორც ტექნიკა? სხვა ჩემს სურათში – „კუნძული“ – აგრეთვე ვფიქრობდი ადგილზეც, და იმ ადამიანების ისტორიაზე, რომლებიც ამ კუნძულზე ცხოვრობენ. სურათში „ცუდი ბიჭი“ ვაჩვენე კვარტალიც, სადაც ქალები თავისი სხეულით ვაჭრობენ, და ამ ქალების ისტორიაც.

„დრო“

– „სანაპირო დაცვაც“ ან „დროც“ აგრეთვე ასე დაიბადნენ? თუ გესმოდათ, რომ საჭირო იყო აზრი გამოგეთქვათ ჩრდილოეთ და სამხრეთ კორეის დამოკიდებულებების თემაზე და აზიურ ქვეყნებში პლასტიკური ქირურგიის ბუმზე?

– არა, სურათ „დროს“ ძირითადი იდეა – ეს არის სიყვარული. რას ნიშნავს ეს გრძნობა, როგორ ცვლის ის ადამიანებს. იქ პლასტიკური ოპერაციების, გარეგნობის შეცვლის თემას შევეხე. მაგრამ მთავარ თემად სიყვარული რჩება. მინდოდა მეთქვა, რომ გარეგნობის შეცვლა ხშირად გავლენას არ ახდენს ცვლილებებზე ადამიანის შიგნით, აი ძლიერ გრძნობებს კი, პირიქით, შეუძლიათ მათი შეცვლა. ასე რომ მინდოდა მეჩვენებინა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სად გადის სიყვარულის საზღვრები. ფილმში „სანაპირო დაცვა“ მართლაც ნაჩვენებია სიტუაცია, რომელიც ჩამოყალიბდა ჩრდილოეთ და სამხრეთ კორეას შორის, სადაც 38-ე პარალელზე ორი სახელმწიფოს

გაყოფა გადის. მაგრამ ჩემთვის ძირითადი იდეა იყო საკითხი: რას წარმოადგენს ეს გამყოფი ხაზი? ის გვიცავს ჩვენ მტრებისგან? თუ ეს არის ხაზი, რომლის იქით ჩვენ თვითონ არ შეგვიძლია გადასვლა და რომელიც ჩვენს თავისუფლებას შემოზღუდავს?

„სანაპირო დაცვა“

ბევრი ფილმი მაქვს გადაღებული. ჩემს ფილმოგრაფიაში თვრამეტი სურათია. ზოგიერთი მათგანი საზოგადოებრივ პრობლემებს ეხება, ზოგიერთი – პიროვნულს, ზოგი – სამყაროს. მაგალითად, ფილმები „ცუდი ბიჭი“ და „კუნძული“ ძირითადად გმირების პირად პრობლემებს ეხება. სურათები „მისამართი უცნობია“ და „სანაპირო დაცვა“ – საზოგადოების პრობლემებს. „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“ – ბუნებისა და სამყაროს პრობლემებს. და შინაგანად მე სწორედ ამ პრინციპის მიხედვით ვყოფ ფილმებს. თუმცა, მაგალითად, ჩემს ფილმოგრაფიაში არის წმინდა ტექნიკური დაყოფაც – სრულმეტრაჟიან და მოკლემეტრაჟიან ფილმებად.

„მისამართი უცნობია“

„გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი... და კვლავ გაზაფხული“

– ძალიან შეიცვალა კინო უკანასკნელი ოცი წლის განმავლობაში?

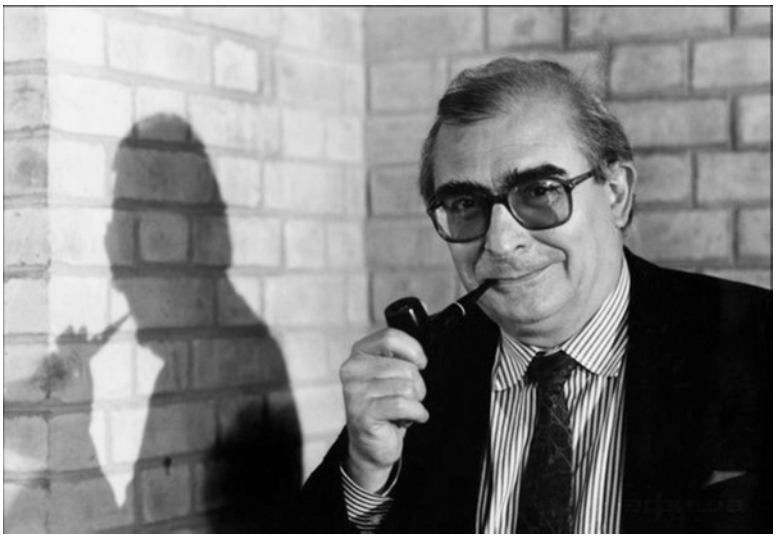
– არ ვიცი, შეიცვალა თუ არა ამ ხნის განმავლობაში მსოფ-

ლიო კინემატოგრაფი. მაგრამ, მეჩვენება, რომ მოცემულ ეტაპზე ჰუმანისტური ფილმები ჭარბობს, სადაც მოთხრობილია ადამიანების შესახებ, იმის შესახებ, როგორ ცხოვრობენ ისინი, იმაზე, თუ როგორ უნდა იცხოვრონ მათ. მეორე აქტუალური თემაა – სიცოცხლე და სიკვდილი – სამყაროს დასასრულის შიში, მღელვარება მთელი კაცობრიობის მომავალზე.

– მაგრამ ჩნდება ახალი ტენდენციები კინემატოგრაფში, დაკავშირებული მათ რიცხვში ტექნოლოგიების განვითარებასთანაც. ძალიან ბევრ ფილმს ამჟამად პატარა კამერებით, მობილური ტელეფონებით იღებენ. თქვენ ხედავთ პერსპექტივას ამგვარი კინემატოგრაფის განვითარებაში?

– ფილმის შექმნა – თავისუფალი საქმიანობაა და ამით შეიძლება დაკავებული იყოს ნებისმიერი. ადრე ამისთვის საჭირო იყო ფირი, დიდი ფული. ახალი ტექნოლოგიების გაჩენით ეს უფრო ხელმისაწვდომი გახდა. ახლა გადაღება შეიძლება პატარა კამერებითაც და ტელეფონებითაც, რამდენადაც გაუმჯობესდა ვიდეოგამოსახულების ხარისხი. მაგრამ ყველაზე მთავარი – ეს არის კინოს გარემო, ატმოსფერო. არ შეიძლება, ვისაც ნებავს ყველამ ხელი მოჰკიდოს რეჟისურას. თუ ფილმს ყველა გადაიღებს, ეკრანებზე შეიძლება ახალი არაფერი გამოჩნდეს. ყველაზე მთავარი – ეს არის არა მოწყობილობა, არამედ რეჟისორის აზრები, მისი იდეები, რომელთა გადმოცემაც სურს მას. თუ ადამიანს აქვს საშუალება – გადაიღოს ფილმი, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ მას კარგი კინოს გადაღება შეუძლია. მთავარია, რომ მას იდეა ჰქონდეს. ამიტომ, მგონია, რომ ტექნიკის გავრცელება შეიძლება საშიშიც კი გახდეს თანამედროვე კინემატოგრაფისთვის. კინო – ეს არ არის კამერა, რომლითაც ჩვენ ფილმებს ვიღებთ, ეს რეჟისორის სულია, რომელიც შეიძლება კამერით გადმოსცე. მაგრამ მხოლოდ კამერით სულის გადაღება არ შეიძლება.

კლოდ შაბროლი (1930 – 2010) – ფრანგი კინორეჟისორი, ფრანგული ახალი ტალღის ერთ-ერთი წამყვანი წარმომადგენელი. როგორც მისი კოლეგები და თანამედროვეები – გოდარი, ტრიუფო, რომერი, რივეტი, ისიც კრიტიკოსად მუშაობდა გავლენიან კინოჟურნალში „კაიე დიუ სინემა“, რის შემდეგაც დაიწყო კინორეჟისორის კარიერა.



კლოდ შაბროლი

ახალი ტალღის ჩარჩოებში ზოგჯერ „მეინსთრიმის“ წარმომადგენლად წოდებული შაბროლი რჩებოდა ერთ-ერთ ნაყოფიერ და პოპულარულ რეჟისორად მთელი თავისი ნახევარსაუკუნოვანი კარიერის განმავლობაში.

ფილმოგრაფია:

- 1958 – „კოხტა სერჟი“
- 1959 – „ბიძაშვილები“
- 1963 – „ლანდრიუ“
- 1969 – „დაე მოკვდეს მხეცი“
- 1969 – „ყასაბი“

- 1970 – „განხეთქილება“
- 1973 – „სისხლიანი ქორწილი“
- 1978 – „ვიოლეტა ნოზიერი“
- 1986 – „ინსპექტორი ლავარდენი“
- 1988 – „ქალთა საქმე“
- 1990 – „მშვიდი დღეები კლიშიში“
- 1995 – „ცერემონია“
- 1997 – „ფსონი ჩასულია“
- 2000 – „მადლობა შოკოლადისთვის“
- 2002 – „ბოროტების ყვავილი“
- 2009 – „ბელამი“

და სხვა.

ჯილდოები:

- 1958 – „კოხტა სერჟი“ (ლოკარნოს სკფ. პრიზი „ვერცხლის აფრა“ საუკეთესო რეჟისორს; ჟან ვიგოს პრიზი საუკეთესო ფილმს)
- 1959 – „ბიძაშვილები“ (ბერლინის სკფ. „ოქროს დათვი“)
- 1973 – „სისხლიანი ქორწილი“ (ბერლინის სკფ. ფიპრესის პრიზი)
- 1988 – „ქალთა საქმე“ (ვენეციის სკფ. კრიტიკის სპეციალური პრიზი; ლოს-ანჟელესის კინოკრიტიკოსთა ასოციაციის პრიზი საუკეთესო უცხოურ ფილმს; ბოგოტას სკფ. პრიზი საუკეთესო სცენარისთვის)
- 1996 – „ცერემონია“ (ლოს-ანჟელესის კინოკრიტიკოსთა ასოციაციის პრიზი საუკეთესო უცხოურ ფილმს)
- 1997 – „ფსონი ჩასულია“ (სან-სებასტიანის სკფ. „ოქროს ნიჟარა“ საუკეთესო ფილმისთვის, „ვერცხლის ნიჟარა“ საუკეთესო რეჟისურისთვის)
- 2000 – „მადლობა შოკოლადისთვის“ (ლუი დელიუკის პრიზი საუკეთესო ფილმისთვის)
- 2003 – ევროპული კინოპრემია მთელი კარიერის განმავლობაში მიღწევებისთვის.

დრო – ფულია

(საუბარი **კლოდ შაბროლთან** ჩაიწერა ფრანგმა სცენარისტმა და რეჟისორმა **ლორან ტირარმა**)

როდესაც ვიღებდი ჩემს პირველ ფილმს – „კოხტა სერჟი“, – ოცდაცხრა წლის ვიყავი და მანამდე არასდროს ვყოფილვარ კინოსტუდიაში. ჩემი შემეცნება კინოს შესახებ წმინდა თეორიულ ხასიათს ატარებდა. ასე რომ, როდესაც ჩვენ შევუდეგით პირველი ხედის გადაღებას და ოპერატორს მოუნდა, რომ ვიზირში გამეჭვრიტა, მის ქვემოთ მოთავსებულ მანჭვალს დავეტაკე. ჩვეულებრივ რეჟისორის კარიერა ამით მთავრდება. მაგრამ შევძელი გადამღები ჯგუფისთვის ჩამეგონებინა პატივისცემით მომპყრობოდნენ, რადგანაც გადაღების მოედანზე მისვლამდე დიდი რაოდენობის ფილმები ვნახე და ჩინებულად ვიცოდი, რისი მიღწევაც მსურდა.

„კოხტა სერჟი“

გადაღებაზე არც ერთხელ დავბნეულვარ და არ გამიმჟღავნებია გაუბედაობა, და ამან, ვფიქრობ, დაამშვიდა ჩემი ხელქვეითები. ამ სურათზე ყველაზე უკეთ მივხვდი, რამდენად სწორია კინოსთვის ფორმულა „დრო – ფულია“. ისეთ შარიანობას ვამჟღავნებდი წვრილმანებში, რომ უკვე ერთი კვირის მერე გეგმას სამი თვით ჩამოვრჩებოდი. ჩემმა

ასისტენტმა ამიხსნა, რომ ასეთი ტემპებით სწრაფად დავხარჯავდი ხარჯთაღრიცხვას. და ვინაიდან თავად გახლდით ფილმის პროდუსერი, დავფიქრდი. თანდათან მივეჩვიე სწრაფად მუშაობას და მივხვდი, რომ რეჟისორისთვის მთავარია – შენსას კი არ მიაღწიო თითოეულ დეტალში, არამედ შეუცდომლად განსაზღვრო ყველაზე არსებითი და შეგეძლოს ყურადღების მიმართვა სწორედ ამაზე. მგონია, რომ ყველა დამწყები რეჟისორი უშვებს შეცდომას, როდესაც არ ესმით, რა არის მნიშვნელოვანი და რა არ არის მნიშვნელოვანი. დამწყები ყველაფერს მნიშვნელობას ანიჭებს და სურს, ყველას ყველაფერი აუხსნას: რატომ დგამენ კამერას მოცემულ ადგილზე, რატომ იყენებენ ამა თუ იმ ობიექტივს და ა.შ.

კლოდ შაბროლი

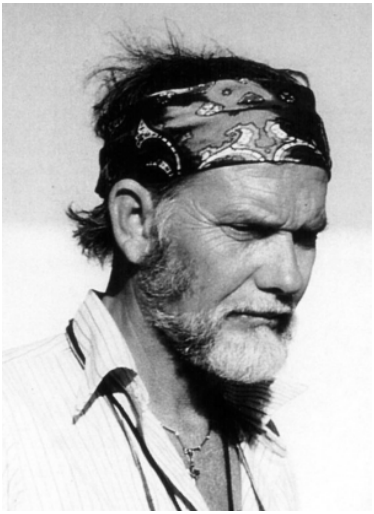
წლების განმავლობაში მივხვდი, რომ საერთო წარმოდგენა უნდა გქონდეს ფილმზე, რომლის გადაღებასაც აპირებ, საჭიროა მისი მთლიანობაში დანახვა. და თუ არ გამოგდით ზოგიერთი რაღაცების ახსნა – მით უარესი! ხომ მაინც მოგიწევთ გადაღება. ფილმის წარმატებას ხელს უწყობს ყველაფრის წინასწარ საგულდაგულოდ მოფიქრების შესაძლებლობა. მგონია, რომ რეჟისორების უმეტესობა გადაღებაზე ნორმალური

მუშაობისთვის მოუმზადებლები მიდიან. ამიტომ ისინი დროს კარგავენ და მხატვრული პრობლემების მაგივრად იძულებულები არიან გადაწყვიტონ ეკონომიური.

მოიფიქრეთ სტილი და არა ფორმა

კინოს „გრამატიკა“, ანუ ძველი ჰოლივუდური სისტემა, შექმნილი იყო იმისთვის, რომ ის დარღვეულიყო, რაც კეთდებოდა კიდევაც მუდმივად. მიუხედავად ამისა სასარგებლოა ზოგიერთი წესის ცოდნა, რომ მათ დაეყრდნო. ასე, მაგალითად, მნიშვნელოვანია იცოდე, როდესაც იღებ ხედს, რომელშიც პერსონაჟები ერთმანეთს ელაპარაკებიან, არ არის საჭირო, რომ მსახიობები ერთ წერტილს უყურებდნენ, რადგანაც მას მერე, რაც ფილმი დამონტაჟდება, დავინახავთ, რომ ისინი ზურგით არიან შებრუნებულები ერთმანეთისკენ. გარდა ამისა, ნებიმიერი რამის გაკეთება შეიძლება. როგორც ლიტერატურაში. არის გრამატიკა, მაგრამ თითოეული მწერალი თავის სტილს იყენებს, ზოგჯერ ყველა წესის უგულებელყოფით, მაგრამ არ ივიწყებს იმის შესახებ, რაც დაწერილი იყო მის პერსონამდე. სტილი არ უნდა ავურიოთ ფორმაში. ვთქვათ, ამჟამად კინოში გაჩნდა ჩემთვის ძალიან გამაღიზიანებელი გადაღებების სატელევიზიო მანერა – „ყალბი რეპორტაჟის“ ყაიდაზე, როდესაც ოპერატორი მხარზე გადებული კამერით კვალში მიჰყვება ფილმის პერსონაჟს. ჩემთვის ყველაზე მეტად აღმაშფოთებელი ისაა, რომ კინემატოგრაფისტებს არ სურთ გაიგონ, რომ ამით კინოხელოვნების წინააღმდეგ მივდივართ. აი მსახიობი ლაპარაკობს, ჯიბეში ხელს იყოფს, რომ ცხვირსახოცი ამოიღოს, და კამერა თვალს მიადევნებს მის მოძრაობებს. განა ეს საინტერესოა? თქვენ თუ თავს შეიქცევთ ყველაფრის ჩვენებით, რასაც ხედავთ, ეს ნიშნავს იმას, რომ თქვენ არ გაქვთ საკუთარი ავტორისეული თვალსაზრისი. ამგვარი გადაღების შედეგს მოჩვენებითი სტილის სახე აქვს, მაგრამ სინამდვილეში რეჟისორს უბრალოდ არ გააჩნია არჩევის უნარი. გაოცებული ვარ იმ რეჟისორებით, რომლებიც თვლიან, რომ ხედების რაოდენობის გაზრდით, ისინი უფრო მეტად ქმნიან დაძაბულ რიტმს. მე ვთვლი, რომ ყველაფერი

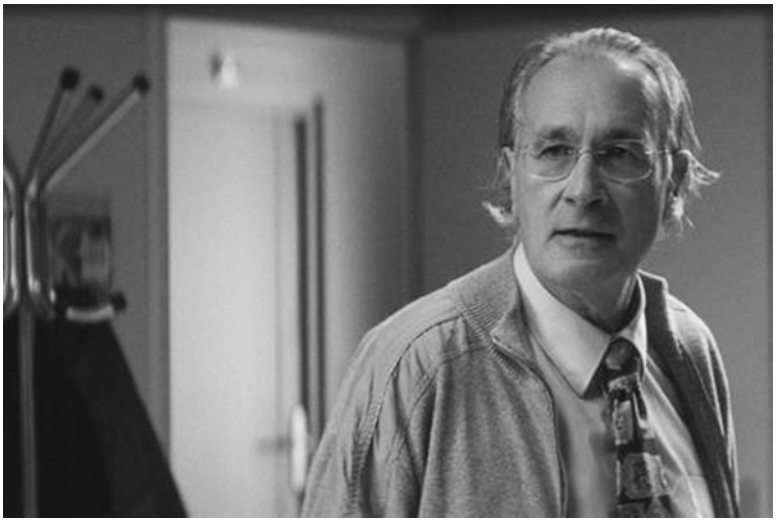
სწორედ პირიქითაა. ერთი წამის ხანგრძლივობის სამოცი ხედიდან თითოეული უფრო ხანგრძლივი მოგეჩვენებათ, ვიდრე ერთწუთიანი ერთი ხედი, ეს დამოკიდებულია თვალის ბადურის გარკვეულ თვისებებზე. იგივე ეხება შენელებულ ხედს მომაკვდავი ადამიანით. მას იყენებს ყველა, ჩემი სათაყვანებელი სემ პეკინპაც კი მიმართავს ხოლმე უსარგებლო შენელებულ გადაღებას, როდესაც აჩვენებს, როგორ კლავენ ადამიანებს. ჩემი თვალსაზრისით, სიკვდილის „ქორეოგრაფირებით“, მისი ბალეტად გადაქცევით, რეჟისორი მნიშვნელობას უკარგავს სიკვდილს. ხშირად ეს ხდება იმ განზრახვით, რომ მაყურებელს წმინდა ფორმალური ნოვაციების დახმარებით თავს მოახვიონ სტილი. მე კი, რაც დრო გადის, მით უფრო ნაკლებად ვიყენებ ფორმის აგრესიას, გარეგან ეფექტებს. უფრო ზუსტად, ვისწრაფი, დამაჯერებლობა მივანიჭო ეფექტებს, ანუ გავაკეთო ისე, რომ ისინი უბრალოდ არ ჩანდნენ ხერხად. მაგალითად, სურათში „ბოროტების ყვავილი“ ისე უნდა გამეკეთებინა, მაყურებელს ეგრძნო, რომ მანქანაში მსხდომ პერსონაჟებს შორის რაღაც მოხდა. ჯერ გადავიღე სცენა გარედან, შემდეგ კი, გადავწყვიტე რა, მეჩვენებინა ის, თუ რა იმალება ხილულის მიღმა, კამერა დავაყენე მანქანის შიგნით და მსხვილ ხედებს ვიღებდი. და როდესაც გმირებმა დამალვა სცადეს, კამერა უკანა საჯდომზე მოვათავსე და მათ ზურგებს ვიღებდი. ამგვარად, ერთი სიტყვის გარეშეც მაყურებელს ესმის, როგორი ურთიერთობებია პერსონაჟებს შორის. და როდესაც მოგვიანებით გმირი, რომელსაც თამაშობს ბენუა მაჟიმელი, ამბობს, რომ არ უყვარს მამამისი, ეს აღმოჩენა არ ხდება მაყურებლისთვის: ის შეამზადეს. მაყურებლით აი ასეთი უხილავი მანიპულაციები განსაკუთრებით მომწონს კინოში.



სემ პეკინპა

ბენუა მაჟიმელი

„ბოროტების ყვავილი“



ბერნარ ლე ქოქი

უხელმძღვანელო – ეს ნიშნავს ნაკლები ილაპარაკო

სცენის გადაღების დაწყებისას, ჩვეულებრივ ვიცი, სად დავდგა კამერა, და მსახიობებთან მუშაობისას ყველაფერს ვაკეთებ იმისთვის, რომ მათ თავი მოხერხებულად იგრძნონ, ანუ ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტში რომ კამერა მათზე იყოს მიმართული, რომ იცოდნენ, რომ მათ მიერ სარკის წინ მოძებნილი სახის გამომეტყველება დაფიქსირებული იქნება. მოკლედ, ტყუილად რომ არ იმუშაონ. ეს ჩვეულებრივ გადაღებების პირველ ორ-სამ დღეში ხდება. ამის შემდეგ, მიხვდება რა, რომ რეჟისორი მას ენდობა, მსახიობი ჩვეულებრივ შესაბამისად იქცევა: ის მშვიდადაა, გახსნილია, თავისუფალია და გულახდილია ჩემთან. მე ცოტა დუბლებს ვიღებ, ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ ბევრ რეპეტიციას გავდივარ მსახიობებთან. მაგრამ დაჟინებითაც არ მოვითხოვ ჩემსას, რადგანაც სხვაგვარად მსახიობების ქმედებები სწრაფად ხდება მექანიკური. მაინც აუცილებელია მივცეთ მათ ბაგირზე დაზღვევის გარეშე მუშაობის საშუალება, ასე აჯობებს.

გამოცდილების მიღებით გამიმტკიცდა რწმენა იმაში, რომ საჭიროა ნაკლებად უხელმძღვანელო მსახიობებს. მე მითითებებს ვიძლევი, როგორ მოიქცნენ ისინი კადრში. მაგალითად, სურათზე „ბოროტების ყვავილი“ ბერნარ ლე ქოქს შევთავაზე: „შენი გმირი სულ უნდა იქნევდეს ხელებს“. ჟან-პიერ კასელს კი „განხეთქილებაში“ ვუთხარი: „შენი გმირის მთავარი პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ მას ეშინია, რომ არაფრად აგდებენ. მას ეჩვენება, რომ ის გაქრება როგორც კვამლი. ამიტომ ის ხშირად ხელის ცეცებით, მოსინჯვით დადის“. ასეთი დეტალები მსახიობს ეხმარება გაიგოს პერსონაჟის არსი. მაგრამ არ უნდა აჩვენო მსახიობებს, რა უნდა გააკეთონ. მათ უნდა მისცე სხვადასხვა რაღაცის მოსინჯვის საშუალება – ჟესტები, მიზანსცენები, ინტონაციები, უფლება უნდა მისცე, შეცვალონ რეპლიკების ტექსტიც კი. მე არ მაქვს ავტორისეული ამბიციები. ზოგჯერ მსახიობს გენიალური წინადადებები უჩნდება, აუცილებელია მათი უსათუოდ გამოყენება. მაგრამ როდესაც ისინი სისულელეს ლაპარაკობენ, უნდა გამოიჩინო სიმტკიცე, მშვიდად აუხსნა მათ, რომ ისინი ცდებიან, და გაარჩიო კიდეც, საიდან შეიძლება აღმოცენებულიყო ეს შეცდომა. ყველაზე მეტად მაღიზიანებს, როდესაც მსახიობები მიმართავენ შაბლონებს. ეს ხშირად ემართებათ დამწყებებს, ვინაიდან შაბლონების დახმარებით ისინი ცდილობენ დამალონ თავისი შიში, დაბნეულობა. მახსოვს ფილმზე „მადლობა შოკოლადისთვის“ ერთმა მსახიობმა ქალმა ჩვეულებად გაიხადა ლაპარაკის დროს თავის ქნევა. მაშინ მეც თავის ქნევით დავიწყე მასთან ლაპარაკი. მან ეს ჩემს უცნაურობად მიიღო და ვუთხარი: „სწორედ ასე ლაპარაკობ, როდესაც კამერა გიღებს“. ეს მსუბუქად ვუთხარი, ვითომც ხუმრობით. რადგან მსახიობებთან პატივისცემით უნდა ილაპარაკო. ზოგიერთი დიდი რეჟისორი მსახიობებს უყვირის, უკანასკნელი სიტყვებით ამკობს, ამცირებს, დაძაბულ გარემოებას ქმნის გადაღების მოედანზე. მე არასდროს ვიქცევი ასე.

ჟან-პიერ კასელი

„მადლობა შოკოლადისთვის“

ჟან იანი

მსახიობს უნდა უყვარდეს თავისი გმირი

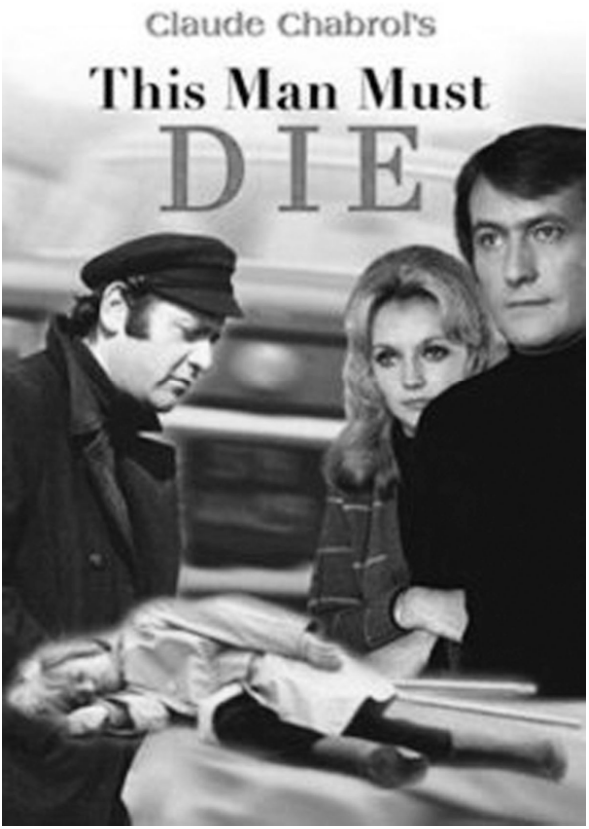
არასდროს ვწერ სცენარს მსახიობზე, რადგან ასეთ შემთხვევაში მახეში აღმოჩნდები, თითქოს მსახიობს სთავაზობ ითამაშოს ის, რაც მან უკვე ითამაშა წინათ. მსახიობის არჩევისას, ორიენტაციას ვაკეთებ უპირველესად იმაზე, საინტერესოა თუ არა ის ჩემთვის. შემსრულებელი უნდა იყოს პიროვნება. ხდებოდა, რომ მიწევდა შეხვედრა მსახიობებთან, რომლებიც ძალიან კარგები იყვნენ სხვადასხვაგვარ ფილმებში, მაგრამ მათთან ვახშმობის შემდეგ, მესმოდა, რომ ჩვენ ერთად ვერ ვიმუშავებდით. არასდროსაა საჭირო მსახიობების მისტიფიცირება, ანუ, მაგალითად, მოიწვიო ახალგაზრდა, რომელსაც თვლი სულელად, იმისთვის, რომ მან ითამაშოს სულელი ადამიანის როლი. ეს უნამუსობაა და ამასთან შედეგსაც არ იძლევა. მე კონტრამპლუის გამოყენების მომხრე ვარ, გამოვდივარ იქიდან, რომ მსახიობს შეუძლია ყველაფრის თამაში, უბრალოდ, ყველა არ თამაშობს ერთნაირად. როდესაც ჟან იანი მოვიწვიე როლზე ფილმში „დაე მოკვდეს მხეცი“, მე მას ვუთხარი: „აი ნახავ, ეს არამზადის საოცარი როლია“. მან მიპასუხა: „არ არის პრობლემა“. გადაღებაზე ის ყველანაირად ცდილობდა გაემართლებინა თავისი გმირის ქცევა. და ესაა

მთავარი, მსახიობი თუ ნამდვილად გარდაისახება პერსონაჟში, მას ხომ ის (თავის თავი) უნდა უყვარდეს. არ მაინტერესებს მსახიობები, რომლებიც დისტანციას აწესებენ თავის თავსა და გმირს შორის – ალბათ, შიშის გამო, რომ მაყურებელი ვერ დაინახავს სხვაობას, შემსრულებელზე გადაიტანს არამზადის, საძაგელის, მკვლელის თვისებებს. ჩემი აზრით, ეს ძალიან დიდი შეცდომაა.

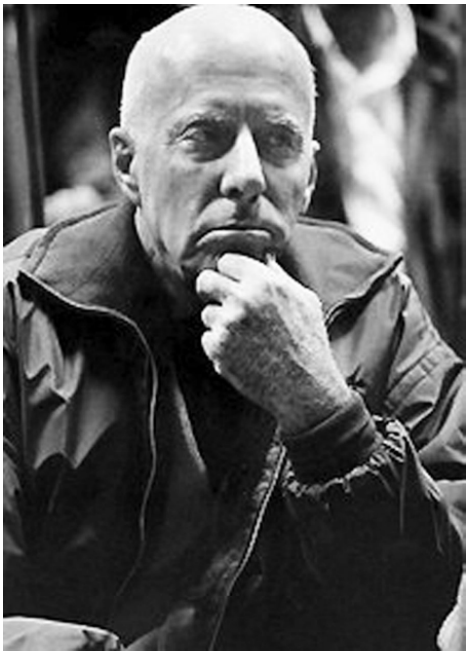
იუველირის სამუშაო

არასდროს ვიზღვევ თავს. ყოველთვის ვიცი, როგორ გადავიღებ ფილმს, როგორ დავამონტაჟებ მას, ამიტომ დამზღვევი ხედების გადაღება ფუჭ საქმედ მესახება. ჯერ ერთი, ეს დროის დაკარგვაა, მეორე, ეს იმის მიმანიშნებელი იქნება, რომ დასახული გეგმა არ იყო ყველაზე აუცილებელი, და, ე.ი., არასაკმარისად მოვიაზრე. მე ვიცნობ რეჟისორებს, რომლებიც უამრავ დუბლს იღებენ, ერთადერთი აუცილებელი კი ურჩევნიათ უკვე მონტაჟის დროს ამოირჩიონ. მგონია, რომ ეს ყოველთვის დაგვიანებული არჩევანია. ახლა კი გადაღებაზე მაინც ვუტოვებ ადგილს რაღაც მოულოდნელს. არასდროს ვიღებ ფილმს, რომ დასაწყისიდანვე არ მოგვითხრობდეს იმას, რაც იყო ჩაფიქრებული. მაგრამ ხანდახან საპირისპიროც ხდება. ხდება, რომ თქვენი სიუჟეტი ფლობს ორ პოლუსს, რომელთაგან ერთ-ერთი უფრო მნიშვნელოვნად მიგაჩნიათ, მეორე კი – მეორეხარისხოვნად, როგორც კონტრაპუნქტი მუსიკაში. მაგრამ გადაღების დროს მსახიობების წყალობით სიუჟეტის ზოგიერთი ელემენტი მეტად ვლინდება, ვიდრე საჭიროა. ასე ხდება სიუჟეტის ბალანსირების დარღვევა, და თუ ამას თავს გაართმევ, შესაძლებელია ახალი წონასწორობის მიღწევა. ასეთი რამეები შეიძლება დამემართოს მხოლოდ გადაღებაზე. და არასდროს მონტაჟზე მუშაობისას. მონტაჟს მე უფრო იუველირის სამუშაოდ ვთვლი – ესაა გამოყვანა, დახვეწა, და არა წარმოსახვის თამაში. ვეყრდნობი კონკრეტულ ხედებს, სურათს კი ძველებურად ვამონტაჟებ (ანუ ვმუშაობ კინოფირთან, რომელსაც ჭრიან და აწებებენ, და არა კომპიუტერის დახმარებით), რადგანაც ვირტუალური მონტაჟი

არ იძლევა სიზუსტის მიღწევის საშუალებას. მე არ შემიძლია სცენის რეკონსტრუირება მონტაჟში. მაგრამ დასაშვებად მიმაჩნია, რომ ფილმები შეიძლება მთლიანად სამონტაჟო მაგიდასთან კეთდებოდეს. არ არსებობს წესები გამონაკლისების გარეშე. მაგრამ დაბეჯითებით ვურჩევ ადამიანებს, რომლებსაც სურთ წარმატებული კარიერის გაკეთება კინოში, ნუ ჩაატარებენ გამანადგურებელ ექსპერიმენტებს. რა თქმა უნდა, თუ მათ ნებავთ, შეუძლიათ გაითამაშონ გენიოსობა, მაგრამ... ოღონდაც კი ეს არ ღირდეს მეტისმეტად ძვირი.



„დაე მოკვდეს მხეცი“

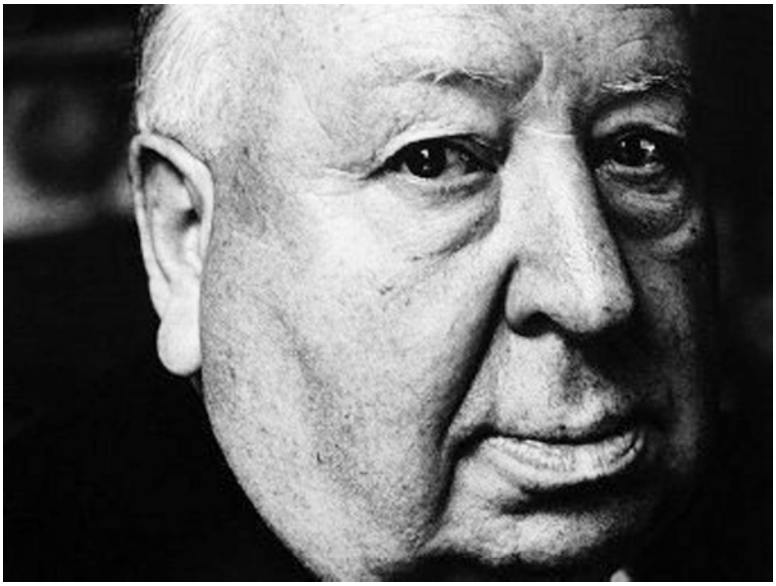


ჰოვარდ ჰოუქსი

ყველას თავისი გზა აქვს

არ შემიძლია რჩევები მივცე მათ, ვისაც კინოში სურს მუშაობა. კინო შესანიშნავია იმით, რომ ის მრავალსახოვანია. არიან დიდი რეჟისორები, რომლებსაც ვერ ვიტან, და არიან ისინი, ვისაც ვეთაყვანები, თუმცა მათ ყველა ცუდებად თვლის. თანამედროვე ფრანგულ კინოში ყველაზე დიდ შეცდომას ის წარმოადგენს, რომ ყველა რეჟისორი აუცილებლობად თვლის სცენარის წერას. ისეთი დიდი რეჟისორები, როგორც ჰოვარდ ჰოუქსი და ალფრედ ჰიჩქოქია, არ წერდნენ თავისთვის სცენარებს. დღეს ყველა დებიუტანტი რეჟისორი სცენარს წერს. როდესაც მათ ფილმებს ვუყურებ, მგონია, რომ ორთოგრაფიულ შეცდომებს ვამჩნევ ეკრანზე. არაფერი მაქვს კინოსკოლების საწინააღმდეგო, თუმცა ვთვლი, რომ მარტო სწავლა საკმარისი არ არის პროფესიის შესაძენად. რაც კარგია სკოლებში, ესაა კინოს ყურების შესაძლებლობა

„გიდის“ დახმარებით, ანუ პედაგოგის, რომელიც განმარტავს, როგორ უნდა უყუროს სტუდენტმა ამა თუ იმ სურათს. მე გამიჩნდა სურვილი, გავმხდარიყავი რეჟისორი მას მერე, როდესაც ვნახე, როგორ იღებენ ნამდვილი რეჟისორები, – ვნახე მრავალი ფილმი. კინოსკენ აღფრთოვანებამ მიბიძგა, თუმცა, რასაც ჩვეულებრივ „ახალ ტალღას“ უწოდებენ, რეაქცია გახდა გარკვეული ტიპის კინოზე – მისი უარყოფით, კამათის სურვილით. სკოლების კიდევ ერთი ღირსება – სწავლის პროცესში იმათი გაცხრილვის შესაძლებლობა, ვისაც კინოს გადაღება უნდა, იმათგან, ვისაც შეღწევა განუზრახავს კინოში, რაც, დამეთანხმებით, სრულიადაც არაა ერთი და იგივე.



ალფრედ ჰიჩქოქი

ლარს ფონ ტრიერი (დაიბადა 1956 წელს კოპენჰაგენში, დანია) – დანიელი კინორეჟისორი და სცენარისტი, კინომანიფესტის „დოგმა 95“ თანაავტორი. საერთაშორისო კინოჩვენებების არაერთგზის პრიზიორი, მათ შორის კანის კინოფესტივალის (2000) მთავარი ჯილდოს მფლობელი.

ლარს ფონ ტრიერი

ტრიერმა 1983 წელს დაამთავრა დანიის ეროვნული კინოსკოლა.

1992 წელს მან და პროდუსერმა პეტერ ოლბეკ იენსენმა დააარსეს კინოკომპანია „Zentropa“. შემდგომში კინოკომპანიის დახმარებით იღებდნენ როგორც ტრიერის, ასევე სხვა დანიელი რეჟისორების ფილმებს.

ფილმოგრაფია:

- 1984 – „დანაშაულის ელემენტი“
- 1987 – „ეპიდემია“
- 1991 – „ევროპა“
- 1994 – „სამეფო“
- 1996 – „ტალღების გამპობი“
- 1998 – „იდიოტები“
- 2000 – „ღამეში მოცეკვავე“

- 2003 – „დოგვილი“
- 2005 – „მენდერლეი“
- 2009 –“ანტიქრისტე“
- 2011 – „მელანქოლია“
- 2013 – „ნიმფომანი ქალი“

და სხვა.

ჯილდოები:

- 1984 – „დანაშაულის ელემენტი“ (კანის სკფ. ტექნიკური გრან-პრი)
- 1991 – „ევროპა“ (კანის სკფ. ჟიურის პრიზი, პრიზი მხატვრული ღვაწლისთვის, ტექნიკური გრან-პრი)
- 1995 – „სამეფო“ (კარლოვი ვარის სკფ. საუკეთესო რეჟისორი)
- 1996 – „ტალღების გამპობი“ (კანის სკფ. ჟიურის დიდი პრიზი, ფიპრესის პრიზი; სეზარი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის)
- 2000 – „ღამეში მოცეკვავე“ (კანის სკფ. ოქროს პალმის რტო, მაყურებლის სიმპათიის პრიზი რეჟისორის საუკეთესო ნამუშევრისთვის; ესპანური კინოაკადემიის პრიზი გოია)
- 2003 – „დოგვილი“ (ევროპული კინოაკადემიის პრიზი საუკეთესო რეჟისორს).

საჭიროა თავის მუდმივად პროვოცირება

ლარს ფონ ტრიერი

(ფრაგმენტი წიგნიდან „დანიელი რეჟისორები – დიალოგები თანამედროვე კინოზე“)

სტუდია „ზენტროპა“ პიტერ აალბეკთან ერთად ჩამოვაყალიბე, რომ პროდუსერობა გაეწია ჩემი ფილმებისთვის. ჩვენ თანაბარი წილები გვქონდა – ორმოცდაათი ორმოცდაათზე, და აქედან გამომდინარე, ნებისმიერ შემთხვევაში ურთიერთთანხმობამდე უნდა მივსულიყავით. სიტუაცია მალე შეიცვალა: პიტერი თავის გზით წავიდა, მე კი ჩემი. რატომ? მთლიანობაში სისტემა ნორმალურად ფუნქციონირებდა, და

პიტერი კარგი პროდუსერი იყო, მაგრამ ხშირად დგებოდა კრიზისი, ჩვენი მისწრაფებები და შეხედულებები, ჩვენი პრაქტიკული ამოცანები სრულიად არ ემთხვევოდნენ ერთმანეთს, და საერთო აზრი, რომ მე სრული კონტროლი მქონდა ჩემს ფილმებზე, ზოგჯერ უბრალოდ არ შეესაბამებოდა სინამდვილეს. მაგალითად, როდესაც „იდიოტებს“ ვიღებდი, აალბეკმა და ვიბეკე ვინდელოუმ ფილტრების გამოყენების უფლება მოგვცეს – მაგრამ ეს უკვე პოსტპროდუქციის ეტაპზე მოხდა. ეს კი ხომ სრული ბოდვაა, ამის გამო ხიფათის წინაშე ვდგებოდი – ვერ მიმეტანა მაყურებლამდე ფილმის მთავარი აზრი. ნაწილობრივ „დოგმასთან“ დაკავშირებული პრობლემები იმაში მდგომარეობდა, რომ ის სავსებით სერიოზულად არავინ მიიღო. ის შეაფასეს როგორც რაღაც ხუმრობის მსგავსი. რომელ ჯანსაღ ჭკუაზე მყოფელს მოუვიდოდა თავში – თვლიდა ბევრი - ასეთ მკაცრ ჩარჩოებში მოემწყვდია თავის თავი? ეს იგივეა, „რონსონის“ სანთებელას მაგივრად ცეცხლი ორი ქვის დახმარებით გააჩაღო.

„იდიოტები“

ცნობილია, ნაპოლეონის დედას ძალიან უყვარდა თავისი შვილი, ის ფიქრობდა, რომ ყველაფერი, რასაც ის აკეთებს, საოცარია. დედაჩემიც ასეთია. ქაღალდის ფურცელზე თუ რაღაცებს ვჯღაბნიდი, ის ამბობდა, რომ ეს პირდაპირ შესანიშნავია. ამგვარი რეაქცია შთამაგონებელია, შექმნის სურვილს ბადებს. იმავდროულად, როგორც ნებისმიერ სხვა ოჯახში, ჩემს ოჯახშიც საკმაოდ იყო არასასიამოვნო საიდუმლოებები, მე კი მგრძნობიარე ბავშვი ვიყავი, რამდენადაც მახსოვს ჩემი თავი, ყოველთვის ადვილად აღვეგზნებოდი, ავღელდებოდი და ნერვიულობას ვიწყებდი. ეტყობა, ბავშვობაში ჩემი სამსახიობო განვითარება შექებას საჭიროებდა, ამასთან ხელოვნება აკმაყოფილებდა ბუნებრივი ბავშვური ილუზიების მოთხოვნებს – ის იყო მოზარდთა სამყაროდან წასვლის საშუალება: მე ვქმნიდი სამყაროს, რომლის სრულად გაკონტროლება თავად შემეძლებოდა. და პროფესიაში მოვედი უმთავრესად ამ მისწრაფების გამო, კონტროლის ქვეშ მყოლოდა მთელი სამყარო, ასე რომ შემოქმედების მიზანს მხოლოდ საკუთარი სამყაროს შექმნაში ვხედავ. აი რატომაა, რომ ჩემი ხელოვნება ჩემთვის არასდროს ყოფილა შეშფოთების წყარო – მე არ მეშინოდა, რომ შევქმნიდი რაღაცას არასაკმარისად კარგს, მთავარ სტიმულს ხომ სრულიად სხვა რამ წარმოადგენს. არ არის გამორიცხული, რომ ის, რასაც მე ვაკეთებ, აღმოჩნდეს არასიცოცხლისუნარიანი მაყურებლის ინტერესის თვალსაზრისით ან რაღაც სხვასთან დაკავშირებით, მაგრამ არასდროს დამიყენებია ეჭვქვეშ ჩემი საქმიანობის სიღრმისეული ღირსებები, ის მნიშვნელობა, რაც მას აქვს თვით ჩემთვის. აქ არანაირი კავშირია ნიჭის ქონასა და არქონას შორის. ეს უბრალოდ პირადი დამოკიდებულების საკითხია საკუთარ თავთან. როდესაც არ ნერვიულობ, თავისუფლდება შემოქმედებითი ენერგიის უზარმაზარი რაოდენობა, ადამიანები ხომ ხშირად ასე ფიქრობენ: „მე ვერ შევძლებ მოლოდინის გამართლებას“. ამგვარი ეჭვები არასდროს მაწუხებდა. ვერ ვიტყვი დარწმუნებით, რომ შეიძლება არც მომავალში განვიცადო რაღაც ამგვარი, მაგრამ მტკიცედ ვიცი: უნარი – თვლიდე სულელებად იმათ, ვინც არ აფასებს შენს ღირსებებს, თავის თავში უზარმაზარ ძალას მალავს.

ძალიან მნიშვნელოვანია, ერთხელ მაინც გამოიყვანო შენი თავი სულელად, განსაკუთრებით გზის დასაწყისში. ყოველთვის ძალიან საინტერესოა, ნახო სწორედ ის ფილმი, სადაც რეჟისორმა სისულელე ჩაიდინა, ეს სამართლიანია პრაქტიკულად ყველა რეჟისორის მიმართ, ვისი სურათებიც დღეს ყურადღების ღირსია. ასეთ „სულელურ“, წარუმატებელ ფილმს მხატვრის ბიოგრაფიაში ყოველთვის განსაკუთრებული ადგილი უკავია და სულ ცოტა მერე ჩვენ მისი ხელმეორედ ნახვის სურვილი გვიჩნდება. რაღაცნაირად ისე გამოდის, რომ მსგავს სისულელებში იმალება ყველაფრის არსი, რაც მოგვიანებით იქნება. იდიოტად ხომ სწორედ იმიტომ გამოიყურები, რომ სულს ამხელ.

არასდროს ვყოფილვარ დაკავებული ესთეტური ექზერსისებით მხოლოდ იმის გამო, რომ რაღაც მომესინჯა. უბრალოდ ვაკეთებდი რაღაცებს ისე, როგორც საჭირო იყო. იგივე თემები და იგივე სტილისტური ხერხები კვლავ წარმოიშვება ჩემს უფრო გვიანდელ ნამუშევრებშიც, მაგრამ ადრეულებმა საშუალება მომცეს ექსპერიმენტი ჩამეტარებინა გარკვეული ტექნიკით. საინტერესო იყო პირველად პანორამირების (tracking shot) ან გაშეშებული (freeze frame) კადრის გამოყენება. ვმუშაობდი ნიღბებითაც, როგორც ჰორიზონტალური, ასევე შვეულით. შედეგი ცუდი არ გამოვიდა, მუშაობაც ძალიან საინტერესო იყო, მაგრამ ეს არ იყო უბრალოდ სტილისტური სავარჯიშო. ჩემი პირველი ფილმი „მებაღე ხეხილის ბაღიდან“ სრულებითაც არ არის ცუდი. მასზე მუშაობის დროს მრავალი ოპერატორი გავსინჯე. დიდი ხანია არ მინახავს ეს სურათი, და მისი ყურება ძალიან მძიმეა, იმიტომ, რომ მასში მე სული მაქვს გახსნილი. წლებთან ერთად მოდის უნარი – არ გავაშიშვლო ჩემი თავი ამ დონემდე, არამედ ვაჩვენო ზუსტად იმდენი, რამდენიც აუცილებელია. ჩნდება თვითკონტროლის ელემენტი, მაშინ როცა ადრე ის არ იყო. „მებაღე ხეხილის ბაღიდან“ იყო რაღაც „ხუშტურიანი“ – ესაა ახალგაზრდა ადამიანის თვითგამოხატვა, რომელიც იმყოფებოდა ძალიან-ძალიან ცუდ მდგომარეობაში. რაც შეეხება პროვოკაციულ თემებს, მე სრულებით არ შევცვლილვარ, მხოლოდ უკეთესად ვაკონტროლებ ჩემ თავს. საქმე იმაშია, რომ როდესაც

ისწავლი, კარგად აკეთო შენი საქმე, უფრო ადვილად აკმაყოფილებ ნებისმიერ მოთხოვნას, მაგრამ მე გამუდმებით ვცდილობ ვაიძულო ჩემი თავი, ისეთ რამეს მოვკიდო ხელი, რაც ჯერ კიდევ არ ამითვისებია. ძალიან ქედმაღლურად ჟღერს, მაგრამ ეს სიმართლეა. შეიძლება ისწავლო რაღაცის კეთება იმდენად კარგად, რომ ნამუშევრის შედეგების ყურება გულისარევამდე მოსაწყენი იქნება. მეც შეიძლება შემმთხვევოდა იგივე, კვლავ და კვლავ ერთი და იგივე ფილმი რომ გადამეღო, როგორც ზოგიერთები აკეთებენ.

„ევროპა“

„ევროპის“ შემთხვევაში მივხვდი, რომ გზის დასასრულს მივაღწიე. ყველაფერი ისეთი ესთეტიზირებული იყო, ისე სუფთად შესრულებული, რომ რაღაც ახლისკენ მიბიძგებდა. იმავეს განვიცდი „ღამეში მოცეკვავესთან“ დაკავშირებითაც.

ითვლება, რომ პროვოკაცია მიმართულია სხვისი მისამართით – იმის, ვინც თქვენ გისმენთ ან გიყურებთ. მაგრამ ეს სრულიად არ არის აუცილებელი. რითიც არ უნდა ვიყო დასაქმებული, თითქმის ყოველთვის ვცდილობ ჩემი თავის პროვოცირებას და პრობლემაზე, რომელიც მე მაინტერესებს, სხვა თვალთახედვიდან შეხედვას. ჩემი ინტერესების სფეროში ხშირად ხვდება ერთი და იგივე საკითხები: სექსუალური გარყვნილობის სხვადასხვა სახეობა, ფსიქიური აშლილობის მთელი სპექტრი. როგორც ფრეიდი, მეც ვთვლი სექსუალობას მამოძრავებელ ძალად, რომელსაც უზარმაზარი მნიშვნელო-

ბა აქვს ადამიანების ცხოვრებაში. ალბათ, არსებობს მჭიდრო კავშირი სექსუალობასა და ხელოვნებას შორის. არ ვიცი, სწორია თუ არა, რომ ეს კავშირი განსაკუთრებით ძლიერია ჩემს ნამუშევრებში, მაგრამ არ არის გამორიცხული, რომ სწორედ ფილმების მეშვეობით ვახდენ ჩემი სექსუალურობის დიდი ნაწილის რეალიზებას – იმის მაგივრად, რომ გაურკვევლად ვიქცეოდე პირად ცხოვრებაში. ზოგიერთი რეჟისორი პირდაპირ საწინააღმდეგო სახით იქცევა: ერთსა და იმავეს გაკეთებაც ხომ შეიძლება სრულიად სხვადასხვანაირად.

„ღამეში მოცეკვავე“

ადრეულ ასაკში არ განვიცდიდი სურვილს დიალოგში შევსულიყავი მსახიობებთან პერსონაჟის ფსიქოლოგიასთან მათი შეხედულების გამო. მე მქონდა ჩემი, ძალიან ზუსტი წარმოდგენა იმაზე, თუ რა მინდოდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მნიშვნელობას არ ვანიჭებდი მსახიობის თამაშს. მსახიობები ყოველთვის იყვნენ ყველა ჩემი სურათის მნიშვნელოვანი შემადგენლები, მე უბრალოდ არ მაინტერესებდა ფსიქოლოგიური ასპექტი.

სახეებიც ყვებიან ისტორიას. საკითხი მხოლოდ იმაშია, რას ვგულისხმობთ სიტყვა „ისტორიაში“. თუ ავიღებთ ყველა დიდ ისტორიას და გამოვაცალკევებთ მათგან თვით არსს, მსოფლიო ყველა ხელოვნებაში დარჩება ხუთიდან ათამდე საბა-

ზისო ვარიანტი. საჭირო კია ასეთ შემთხვევაში სახეებს ვიკვლევდეთ, თუ ფილმის საფუძველში მხოლოდ ერთ-ერთი ამ ისტორიათაგანი დევს, და თავი შევიკავოთ, თუ ეს საფუძველი არ არის? ეს იქნებოდა მეტისმეტად სერიოზული შეზღუდვა. გარკვეული აზრით ლაპარაკია აუდიტორიის მოლოდინებზე. მაყურებელს არ უნდა მისცე ამორთვის უფლება, მაგრამ ამისთვის საკმარისია ყველაზე მინიმალური საფუძველიც. ამჟამად ჩემს ფილმებში ეს ფსიქოლოგიური ფუნდამენტი უფრო შესამჩნევი გახდა, ვიდრე წინათ, მაგრამ ეს არ მაწუხებს, ვინაიდან მეჩვენება, რომ თითქოს ამჟამად მისი ყველანაირად გაფერადება, გამშვენება შეიძლება. მაგრამ ადრეულ წლებშიც კი, როდესაც ფსიქოლოგია არ მაინტერესებდა, მესმოდა, რომ მაყურებლების უმეტესობას შეუძლიათ ბოლომდე ისხდნენ დარბაზში მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ფილმში არის ისტორიის ღერძი – ხასიათები. შეიძლება მე მესახებოდა სიცრუედ ეკრანულ რეალობაში ამ ფსიქოლოგიის ჩატენვის მცდელობა, როდესაც სინამდვილეში მნიშვნელობა აქვს რაღაც სრულიად სხვას, მე კი, საერთოდ, არ ვარ მოტყუების მომხრე.

ბევრისგან განსხვავებით, მე არ ვარ აღფრთოვანებული ამერიკული ფილმებით. მახსოვს, როდესაც ვსწავლობდი, ჩვენთან „კინოსა და მასობრივი ინფორმაციების საშუალებების“ ფაკულტეტზე, რამდენიმე ადამიანი იყო, რომლებიც ეთაყვანებოდნენ ამერიკულ კინოს. მე არ ვიზიარებდი მათ სიყვარულს არც ექშენის, არც განგსტერული სურათების მიმართ. მე ჯონ ჰიუსთონს ვთვლიდი კარგ რეჟისორად, მომწონდა ფილმები ჰამფრი ბოგართის მონაწილეობით, მაგრამ ჩემთვის მათ არასდროს ჰქონიათ დიდი მნიშვნელობა, სამაგიეროდ, ჭკუიდან გადავდიოდი ნეორეალისტური ფილმების გამო. ევროპული ტრადიცია კიდევ იმიტომაა ჩემი შთაგონების წყარო, რომ ჩვენ გამუდმებით ვაწყდებით ამერიკულ თხრობით მოდელს, და შედეგად ის გვბეზრდება. ამჟამად მე და ჩემს კოლეგებს გვსურს გადავიღოთ რამდენიმე სურათი, იმდენად სანტიმენტალურები, რომ ამერიკელებსაც კი შერცხვებოდათ მათი ავტორობა, თუმცა მათ გადაღებასაც კი მოერიდებოდნენ ისინი. მაგრამ ამავე დროს ანალოგიური ჰო-

ლივუდური ფილმები ჩემს განსაკუთრებულ ინტერესს არასდროს იწვევდა. მე, რა თქმა უნდა ვუყურებდი დუგლას სირკის ფილმებს, მაგრამ ძირითადად იმიტომ, რომ სტუდენტი, რომელიც კინოს სწავლობდა, ვალდებული იყო, მისი ფილმებით დაინტერესებულიყო.

ლარს ფონ ტრიერი

ჯონ ჰიუსთონი

ჰამფრი ბოგარტი

დუგლას სირკი

როდესაც ხელოვნებით ხარ დასაქმებული, საჭიროა თავის მუდმივად პროვოცირება. ამჟამად ვცდილობ, ჩემს ფილმებში უკიდურესად მგრძნობიარე ვიყო. საკმაოდ კარგი გამოცდილება მაქვს ამ ნაწილში. ჩემი აზრით, კარგად გამომდის, ვიყო სანტიმენტალური, თუმცა დღეს ადამიანები ცდი-

ლობენ, მთელი ძალით წინააღმდეგობა გაუწიონ ამას. მაგრამ ამაოდ: გვინდა ეს ჩვენ თუ არა, ამერიკული ფილმები მაინც ახდენენ ჩვენზე გავლენას, რადგანაც არაფერს, ჰოლივუდური კინოს გარდა, არც ბავშვობაში, არც ახალგაზრდობაში ჩვენ ვერ ვნახულობთ.

პიერ პაოლო პაზოლინი (1922 – 1975) – იტალიელი კინორეჟისორი, პოეტი და პროზაიკოსი. თავისი პოლიტიკური შეხედულებებით იყო მარქსისტი, რაც ასახვას პოულობდა მის ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ ქმნილებებში, რომლებშიც ის ანტიბურჟუაზიული პოზიციებიდან აზრს გამოთქვამდა პოლიტიკის, რელიგიის, იდეოლოგიის თემებზე და საზოგადოების ეპატაჟირებას ახდენდა კლასიკური მითების წაკითხვითა და მარქსიზმის შეთავსებით ქრისტეს სწავლებასა და ადამიანის სექსუალობასთან მის ყველაზე მრავალფეროვან და მოულოდნელ გამოვლინებებში.

პიერ პაოლო პაზოლინი

1939 წელს დაამთავრა სკოლა და ბოლონიის უნივერსიტეტის ლიტერატურის კოლეჯში შევიდა სასწავლებლად. პაზოლინი სახელგანთქმული გახდა დიდი ხნით ადრე, ვიდრე ფილმების გადაღებას დაიწყებდა. 1957 წელს მის ლექსების კრებულს „გრამშის ფერფლი“ ვიარეჯოს პრესტიჟული ლიტერატურული პრემია მიენიჭა.

თავის კინონამუშევრებში პაზოლინი ძირითადად კლასი-

კურ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს იყენებდა. ამ ფილმებმა მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს მას როგორც კინორეჟისორს.

ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1961 – „აკატონე“
- 1962 – „რომის დედა“
- 1964 – „მათეს სახარება“ (ვენეციის სკფ. ჟიურის სპეციალური პრიზი, კინოს დარგში საერთაშორისო კათოლიკური ორგანიზაციის პრიზი (OCIC)
- 1966 – „დიდი და პატარა ფრინველები“
- 1967 – „ოიდიპოს მეფე“
- 1968 – „თეორემა“
- 1969 – „საღორე“
- 1969 – „მედეა“
- 1971 – „დეკამერონი“ (ბერლინის სკფ. ჟიურის სპეციალური პრიზი „ვერცხლის დათვი“)
- 1972 – „კენტენბერული მოთხრობები“ (ბერლინის სკფ. „ოქროს დათვი“)
- 1974 – „ათას ერთი ღამის ყვავილი“ (კანის სკფ. ჟიურის დიდი პრიზი)
- 1975 – „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“.

პიერ პაოლო პაზოლინის უკანასკნელი ინტერვიუ

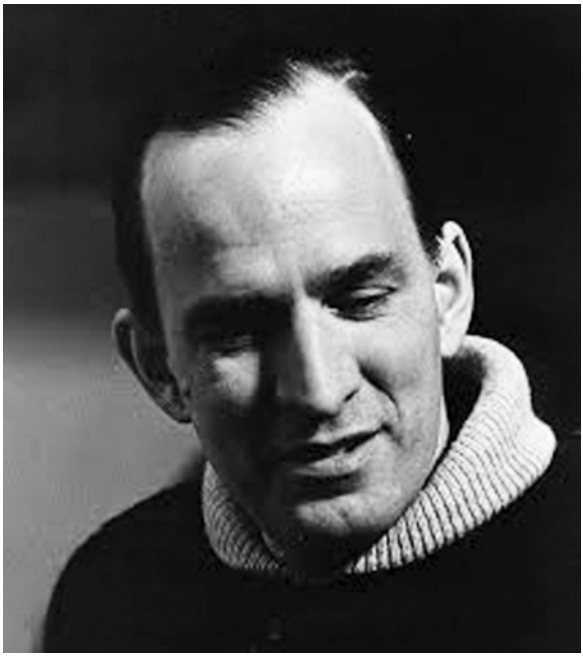
(საუბარი შვედ კინოკრიტიკოსებთან, რეჟისორის სიკვდილამდე სამი დღით ადრე სტოქჰოლმში 1975 წლის 30 ოქტომბერს)

რა იცით შვედეთის კინოს შესახებ?

ვიცი ბერგმანი, როგორც ყველა იტალიელმა ინტელექტუალმა. მეტს არავის ვიცნობ. გაგონილი მაქვს რამდენიმე შვედი რეჟისორის სახელი, მაგრამ არ ვიცნობ მათ ფილმებს.

არასდროს გინახავთ ისინი?

არასდროს. რომი – ეს საშინელი ქალაქია. იქ აჩვენებენ დამოუკიდებელ კინოს, მაგრამ ძალიან იშვიათად.

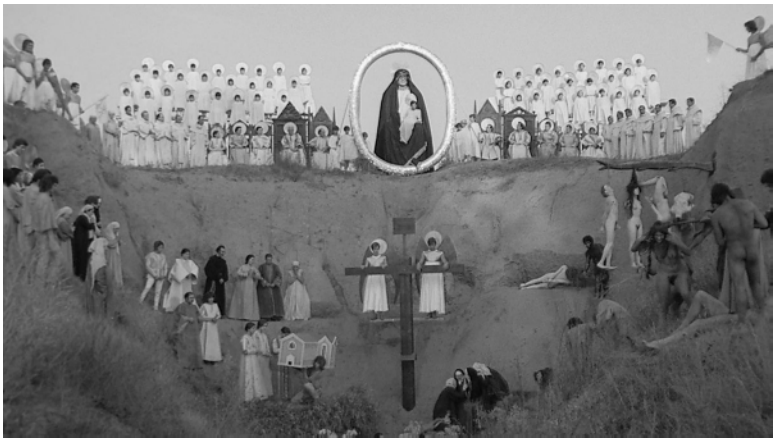


ინგმარ ბერგმანი

როგორ დაიბადა თქვენი უკანასკნელი ფილმის ჩანაფიქრი?

ვფიქრობ, პირველად გადავიღე ფილმი, რომლის თავდაპირველი ჩანაფიქრი მე არ მეკუთვნოდა. სერჟიო სიტიმ (იტალიელი მსახიობი და რეჟისორი) შემომთავაზა ის და მე, როგორც ყოველთვის, დავეხმარე სცენარის დაწერაში. დროთა განმავლობაში სიტიმ დაკარგა ინტერესი ფილმის მიმართ, მაშინ როცა მე სულ უფრო და უფრო მეტად მიყვარდებოდა ის, განსაკუთრებით ჩემი გადაწყვეტილებების შემდეგ გადამეტანა ფილმის მოქმედება 1945 წელში რესპუბლიკა სალოს უკანასკნელ დღეებზე. სიტიმ სხვა სცენარზე დაიწყო ფიქრი და პროექტზე უარი თქვა. სიყვარულის წყალობით, რომელსაც განვიცდიდი ამ პროექტის მიმართ, მე დავასრულე ის. ეს ფილმი დაფუძნებულია მარკიზ დე სადის ნაწარმოებებზე და მისი თემა სექსის რეპრეზენტაციასთან ბრუნდება. ოღონდ, ჩემს უკანასკნელ სამ ფილმთან შედარებით, რომლებსაც „ცხოვრების ტრილოგიას“ ვუწოდებ („დეკამერონი“, „კენტენ-

ბერული მოთხრობები“, „ათას ერთი ღამის ყვავილი“), მისი წარმოდგენა რამდენადმე შეიცვალა. ამ ახალ ფილმში, სექსი იმაზე მეტი არაა, ვიდრე ალეგორია ხელისუფლების მიერ სხეულის მერკანტილიზაციაზე. ვფიქრობ, მოხმარებლობა მართავს ადამიანებს და ძალმომრეობს სხეულზე არანაკლებ, ვიდრე ამას აკეთებს ფაშიზმი. ჩემი ფილმი ფაშიზმსა და კონსუმერიზმს (მოძრაობა მომხმარებელთა უფლებების გაფართოებისთვის) შორის ამ საშინელ მსგავსებაზე მოგვითხრობს. თუმცა, არ ვარ დარწმუნებული, გაიგებს კი ამას საზოგადოება, რამდენადაც ფილმი წარმოდგენილია საკმაოდ იდუმალი ფორმით. ის თითქმის მისტერიაა, რომელშიც წმინდა სიტყვა ინარჩუნებს თავის ლათინურ მნიშვნელობას „დაწყევლილი“.



„დეკამერონი“

რატომ აირჩიეთ 1945 წელი?

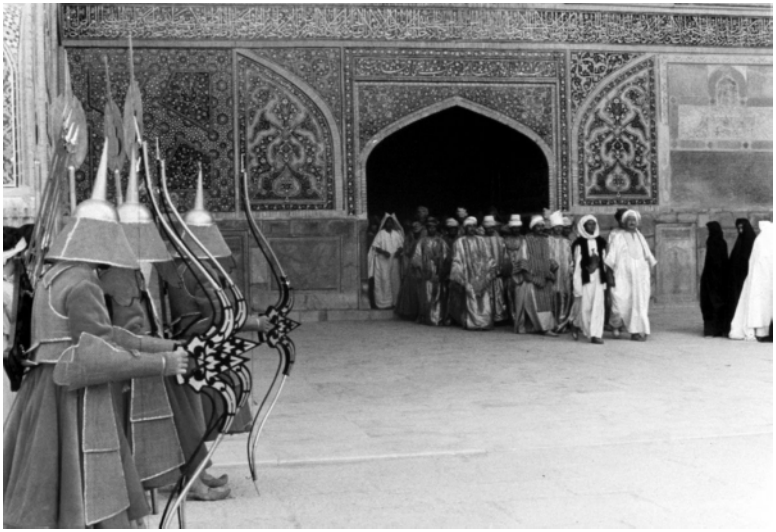
მინდოდა მეჩვენებინა ქვეყნის დასასრული, დიდების უკანასკნელი დღეები. ეს იყო პოეტური არჩევანი – მოვლენები შეიძლება მომხდარიყო 37-იც, 38-იც, 39-იც, მაგრამ მაშინ ფილმი ნაკლებად პოეტური იქნებოდა.

რა იყო პოეტური დროის იმ პერიოდში?

დეკადენტობა და ბუნტი თავისი არსით პოეტურები არიან. მოვლენები რომ მომხდარიყო ნაციზმის აყვავების დროს, ეს ფილმი აუტანელი აღმოჩნდებოდა. ცოდნა იმისა, რომ ყვე-

ლაფერი ეს ხდებოდა უკანასკნელ დღეებში, რომ ყველაფერი ეს მალე დამთავრდება, მაყურებელს შვების გრძნობას აძლევს.

„კენტენბერული მოთხრობები“



„ათას ერთი ღამის ყვავილი“

თქვენ – პოეტი და რეჟისორი ხართ. არის რაღაც საერთო ამ ორ სპეციალობას შორის?

რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, მათ შორის არსებობს უღრმესი ერთიანობა. მსგავსი სახით მე შემიძლია ვიყო მწერალი-ბილინგვისტი.

რა სახელწოდება აქვს თქვენს ახალ ფილმს?

მას ჰქვია „სალო“. ასე ეწოდება გარდას ტბის სანაპიროზე გაშენებულ ქალაქს. ის იყო ფაშისტური რესპუბლიკის დედაქალაქი. სახელწოდებას არაერთგვაროვანი აზრი აქვს. სრული სათაური ჟღერს როგორც „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“. ნებისმიერ შემთხვევაში, ფილმში არ იქნება იმ დროის ისტორიული რეკონსტრუქცია, არანაირი ისტორიული შესაბამისობა: არც მუსოლინის პორტრეტები, არც ნაცისტური მისალმებები.

„სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“

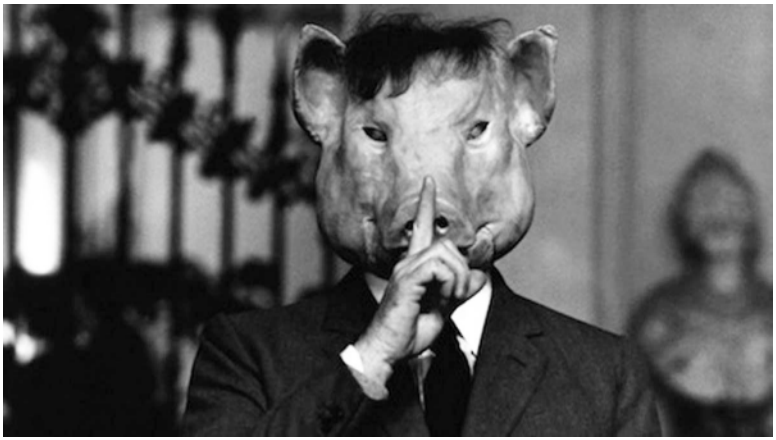
როგორ აფინანსებთ თქვენს ფილმებს? ისინი კომერციულად წარმატებულებია?

ფინანსირების პროცესი მარტივია. მყავს პროდუსერი.

სირთულეები თუ გაქვთ?

არა. თუ არ ჩავთვლით „საღორეს“ და „მედეას“, რომ-

ლებიც წარუმატებლები აღმოჩნდნენ კომერციულად. ყველა დანარჩენ ფილმს არ ჰქონია პრობლემები საკასო შემოსავლებში. „აკატონეს“ ჰქონდა მნიშვნელოვანი წარმატება. რა თქმა უნდა, ვერ ვიტყვი, რომ წარმატება იყო საოცარი, მაგრამ საკმაოდ კარგი დასაწყისისთვის. მას შემდეგ პრობლემები არ ყოფილა.



„საღორე“

„მედეა“

„აკატონე“

თქვენი მუშაობა არ სცილდება კომერციული სისტემის მიერ დადგენილ ჩარჩოებს?

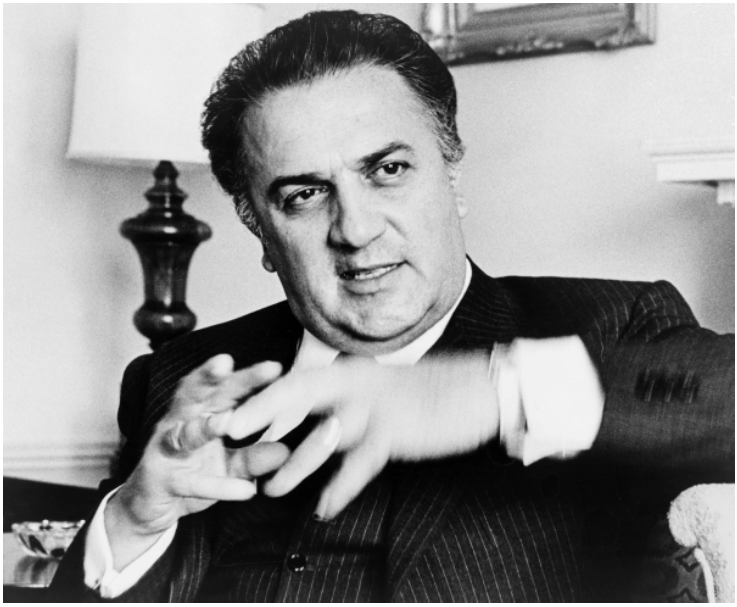
არა, არ სცილდება.

ეს თუ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორს შეუძლია გადაიღოს ძალიან პირადული და ძალიან პოეტური კინო „სისტემის“ შიგნით?

დიახ, იტალიაში ეს სრულიად შესაძლებელია. მე მარტო არ ვარ. ფელინი, მაგალითად, მსგავსად იღებს.

თქვენ და ფელინი – ძალიან ცნობილი რეჟისორები ხართ. 25 წლის რეჟისორებსაც გააჩნიათ მსგავსი შესაძლებლობები?

ახალგაზრდა ადამიანებს უჭირთ, მაგრამ ეს არაა პროფესიაზე დამოკიდებული. ახალგაზრდა ექიმი, მაგალითად, მსგავს სიძნელეებს ეჯახება. უმეტეს შემთხვევაში, ჩემსავით რეჟისორები ახალგაზრდებს ეხმარებიან მუშაობის დასაწყისში, როგორც მე დავეხმარე ბერნარდო ბერტოლუჩის. შესაძლოა ბერგმანს, თუ მას სჯერა ახალგაზრდა რეჟისორებიდან ვინმესი, შეუძლია დაეხმაროს დამწყებს, გადაიღოს ფილმი.



ფედერიკო ფელინი

იღებთ რა ფილმებს „სისტემის“ შიგნით, როგორ ირჩევთ მათ-თვის თემას? თუ გრძნობთ თავს ისე თავისუფლად, როგორც იგ-რძნობდით ლექსის წერის დროს, თუ გიწევთ გაბსოვდეთ მაყურე-ბლის შესაბებ? თუ იწვევს ეს სიძნელეებს?

ამასთან დაკავშირებით არ მაქვს არც მორალური, არც პოლიტიკური, არც პრაქტიკული სიძნელეები. მხოლოდ ერთი – ესთეტური, რომელიც დაკავშირებულია ფილმის განზო-მილებასა და კონსტრუქციასთან, და თავის მხრივ გავლენას ახდენს მის გასაგებობასა და „უბრალოებაზე“.

განვმარტავ: მოდით განვიხილოთ ექსტრემალური ვარი-ანტი, როგორც ფილიპ სოლერსი (ფრანგი მწერალი და ეს-სეისტი) იტყოდა „ძნელადსაკითხავ“ ავანგარდულ ფილმთან და მსგავსი სახის ლიტერატურული ტექსტი. ამ ორ ნამუშე-ვარს შორის ფილმის ფორმა უფრო მარტივი იქნება გაგები-სთვის. არსებობს უმაღლესი ზომა უბრალოებისა და გასაგე-ბობის, რაც დამახასიათებელია კინემატოგრაფიული ტექნი-კისთვის როგორც ასეთისთვის.

თუ არსებობს იტალიაში შესაძლებლობა, გადაიღო კინო იმ პირობით, რომ რეჟისორი არ არის წარმატებული კომერციულად?

თქვენი კომერციული ჩავარდნის მიუხედავად, თქვენ, რა თქმა უნდა, შეგიძლიათ გააგრძელოთ კინოს გადაღება. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მარცხს აქვს მხოლოდ და მხოლოდ ფინანსური ხასიათი, ფილმი კი უმაღლესი ხარისხისაა.

ბერნარდო ბერტოლუჩი

თქვენ სამუდამოდ დაემშვიდობეთ რეალიზმს თქვენი პირველი ფილმის შემდეგ?

სრულიადაც არა. 15 წლის შემდეგ იტალიაში, ბოლოს და ბოლოს, აჩვენეს „აკატონე“ ტელევიზიით. ჩვენ მივხვდით, რომ ეს არ არის რეალისტური ფილმი. ესაა სიზმარი. ეს სიზმარმაუწყებელი ფილმია.

„აკატონე“

მათ ის რეალისტურ კინოდ მიიღეს?

დიახ, მაგრამ ეს იყო მცდარი ხედვა. როდესაც მას ვიღებდი, მესმოდა, რომ ეს იქნებოდა ძალიან ლირიკული ფილმი, არა ფილმი-სიზმარი, მაგრამ ღრმად ლირიკული. იყო მიზეზები, რომელთა გამოც ავირჩიე საუნდთრექი და გადავიღე გარკვეული სახით. შემდეგ რეალური სამყარო, რომელმაც შთამაგონა გადამეღო „აკატონე“, უბრალოდ გაქრა, აღარ არსებობდა. ამ სამყაროზე მხოლოდ სიზმარიღა დარჩა.

„დედა რომა“ ეს რეალისტური ფილმია...

შესაძლოა, „დედა რომა“ უფრო რეალისტურია, ვიდრე „აკატონე“. მინდა კიდევ ერთხელ ვნახო. ის არ არის ისეთი რთული და ლამაზი და ამიტომ ნაკლებად ჰგავს სიზმარს.

როგორ სრულყოფთ თქვენ კინემატოგრაფიულ უნარ-ჩვევას?

დიახ, მაქვს ერთი მეთოდი. მე ბევრს ვვარჯიშობდი, ვუყურებდი რა ფილმებს. ჩარლი ჩაპლინი და კენძი მიძოგუტი – ორი რეჟისორი, ვისი ფილმებითაც ვიყავი გატაცებული. ესაა ორი პოლუსი, რომელთა შორის არის ყველაფერი, რაც ხდება ჩემს ფილმებში. არსობრივად, ჩემი ფილმები ესაა იმის ნარევი, რასაც სტილისტები უწოდებენ „კომიკურს“ და „ამაღლებულს“, სტილისტური კატეგორიების როლში. ფილმი

„ოიდიპოს მეფე“, რომელიც ითვლება ძალიან მხატვრულად და ამაღლებულად, ზოგჯერ მასშიც კი გაძვრება კომიკური. ამასთან, მე ყოველთვის აღვიქვამდი რეალიზმს კინოში როგორც კომიკურის ელემენტს. მაგრამ ჩვენ უნდა ვიყოთ აკურატულები და არ მივაწეროთ უბრალო განსაზღვრება ტერმინს „კომიკური“.

„რომის დედა“

ჩარლზ ჩაპლინი

კენძი მიძოგუტი

„ოიდიპოს მეფე“

თქვენ იყავით და რჩებით მწერლად. როგორ დაიწყეთ ფილმების გადაღება?

ეს გრძელი ისტორიაა. როდესაც თვრამეტი თუ ცხრამეტი წლის ბიჭი ვიყავი, ერთ ხანს რეჟისორი მინდოდა ვყოფილიყავი. შემდეგ დაიწყო ომი და მთელი იმედები და შესაძლებლობები ჩამომექცა. გამოვაქვეყნე ჩემი პირველი მოთხრობა, „ცხოვრების ბიჭები“, რომელსაც წარმატება ჰქონდა იტალიაში, და შემდეგ სამუშაოდ მიმიწვიეს სცენარისტად. როდესაც „აკატონეს“ ვიღებდი, პირველად შევეხე კამერას. მანამდე ფოტოსურათიც კი არ მქონდა გადაღებული. დღემდე არ ვიცი ფოტოს გადაღება.

როგორს ხედავთ თქვენს მომავალს? უმეტესად რასთან იქნება დაკავშირებული: კინოსთან თუ ლიტერატურასთან?

ამჟამად იმაზე ვფიქრობ, კიდევ რამდენიმე ფილმი გადავიღო და ამის მერე ჩემი ცხოვრება მთლიანად მივუძღვნა ლიტერატურას.

ეს სიმართლეა?

დიახ, ამ მომენტში ასე ვფიქრობ.

დიდხანს სწავლობდით გადაღებას?

15 წუთი საკმარისია იმისთვის, რომ ისწავლო ნებისმიერი რამ.

თქვენ უპირატესობას ანიჭებთ არაპროფესიონალ მსახიობებთ-

ან მუშაობას. როგორ მუშაობთ? ჯერ ირჩევთ ადგილმდებარეობას, შემდეგ კი აგყავთ მსახიობები?

არა, მთლად მასე არა. თუ ფილმის მოვლენები იშლება მუშათა კლასის გარემოში, მაშინ ვირჩევ ჩვეულებრივ მამაკაცებსა და ქალებს, არაპროფესიონალ მსახიობებს, რამდენადაც დარწმუნებული ვარ, რომ მსახიობს საშუალო კლასიდან გაუჭირდება თავის მოჩვენება ღარიბად ან ფაბრიკის მუშად. ეს იქნება აუტანლად ყალბი. თუ ვიღებ ფილმს ბურჟუაზიულ წრეზე, მაშინ ვარჩევ პროფესიონალ მსახიობებს, რამდენადაც არ შემიძლია იურისტს ან ინჟინერს ვთხოვო ითამაშოს ჩემთვის. მე ვლაპარაკობ ფიზიკურ განსხვავებებზე; იტალიაში არსებობს განსხვავება საშუალო და მუშათა კლასს შორის ისე, როგორც თეთრკანიანსა და შავკანიანს შორის.

ანა მანიანი და პიერ პაოლო პაზოლინი

თქვენ უკანასკნელ ფილმში არ იყო რელიგიური ელემენტები, ასე არ არის?

მე არ ვარ დარწმუნებული იმაში, რომ არ იყო. რელიგიური ატმოსფეროთია გამსჭვალული მთელი ფილმი. მასში არ იყო არაფერი, რასაც კავშირი ექნებოდა რომელიმე სარწმუნოე-

ბასთან, არანაირი პირდაპირი რელიგიური თემა, არის მხოლოდ მისტიკური და არალოგიკური სიტუაცია. ნინეტოსთან დაკავშირებული ეპიზოდი, რომელიც ცენტრალური სცენა იყო ფილმში...

თქვენ მიიღეთ მონაწილეობა დიალოგში მარქსისტებსა და კათოლიკეებს შორის იტალიაში?

იტალიაში აღარ არიან არც მარქსისტები, არც კათოლიკეები.

მაშინ იქნებ გაგვიმარტოთ სიტუაცია?

ეს იყო პირველი რევოლუცია იტალიის მთელი ისტორიის განმავლობაში, მაშინ როცა სხვა კაპიტალისტურ ქვეყნებში სულ ცოტა ოთხი თუ ხუთი რევოლუცია იყო, რომლებმაც ისინი ერთგვაროვნობამდე მიიყვანეს. მხედველობაში მაქვს მონარქიული გაერთიანება, ლუთერანული რეფორმაცია, საფრანგეთის რევოლუცია და პირველი ინდუსტრიული რევოლუცია. იტალიამ რევოლუცია პირველად მეორე ინდუსტრიულთან ერთად გადაიტანა, სწორედ სამომხმარებლო, და ამან ძირფესვიანად შეცვალა იტალიური კულტურა ანთროპოლოგიური მიმართებით. აქამდე საშუალო და მუშათა კლასს შორის განსხვავება ისეთივე შეუმჩნეველი იყო, როგორც განსხვავება ორ რასას შორის. ამჟამად სხვაობა თითქმის არ არის. კულტურა, რომელიც ყველაზე მეტად დაიჩაგრა – ესაა სოფელი, გლეხობა. ასე რომ ვატიკანს უკვე აღარ ჰყავს ღარიბი-კათოლიკეების ისეთი უზარმაზარი რაოდენობა. ეკლესიები და სემინარიები დაცლილია. თქვენ თუ რომში ჩამოხვალთ, უკვე ვეღარ ნახავთ ქუჩებში სემინარიელებს. უკანასკნელ ორ არჩევნებში არაეკლესიური მოსახლეობის ხმები ჭარბობდა. სამომხმარებლო რევოლუციის შემდეგ ასევე მნიშვნელოვნად შეიცვალნენ მარქსისტებიც. ისინი სხვანაირად ცხოვრობენ, მისდევენ ცხოვრების სხვა სტილს, სხვა კულტურული მოდელი აქვთ, შეიცვალა მათი იდეოლოგია.

ისინი ერთდროულად წარმოადგენენ მარქსისტებსაც და მომხმარებლებსაც?

არსებობს გარკვეული წინააღმდეგობრივობა: ისინი, ვინც თავის თავს თვლის ან მარქსისტად ან კომუნისტად, არის აგრეთვე მომხმარებელიც. იტალიის კომუნისტურმა პარტია-

მაც კი მიიღო ეს ცვლილება.

პიერ პაოლო პაზოლინი

დღემდე თუ არსებობს ადამიანების დაყოფა კლასებად?

კლასები დღემდე არსებობენ, მაგრამ არის ერთი განსაკუთრებულობა: კლასობრივი ბრძოლა მიმდინარეობს მხოლოდ ეკონომიურ დონეზე, არა კულტურულზე.

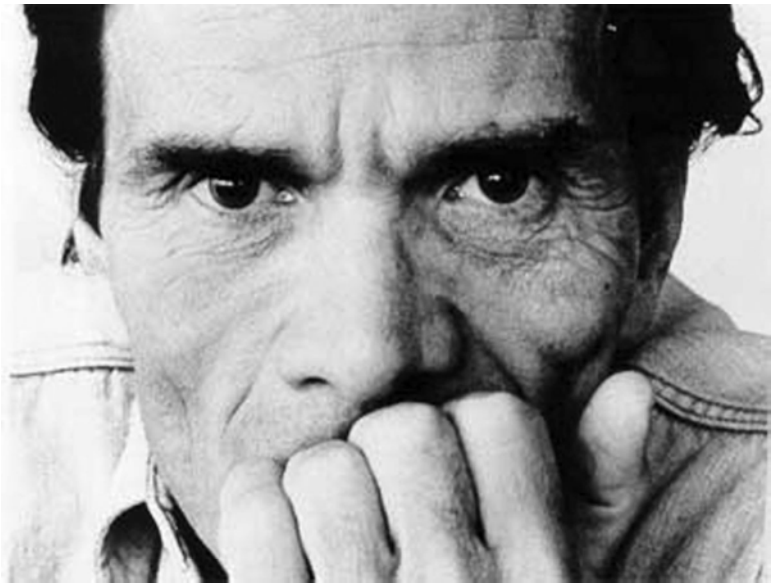
რას იტყვით ნეოფაშისტურ მოძრაობაზე?

ფაშიზმი დამარცხდა, რამდენადაც ის ეყრდნობოდა ღმერთს, ოჯახს, სამშობლოსა და არმიას, დღეს კი ეს სიტყვები არაფერს ნიშნავს. აღარ არიან იტალიელები, რომლებიც რაღაცას იგრძნობდნენ დროშის დანახვაზე.

იტალიური საზოგადოება ამჟამად განიცდის დაცემას, ასე არ არის?

ვთვლი, რომ კონსუმერიზმი ფაშიზმზე უარესია, რამდენადაც სასულიერო ფაშიზმს სახე არ შეუცვლია იტალიელებისთვის. მან ვერ შეაღწია იტალიელების სხეულში. ეს იყო ტოტალიტარული რეჟიმი, მაგრამ არა მატოტალიზირებელი. მოვიყვან მაგალითს: ოცი წელი ფაშიზმი ცდილობდა

გაენადგურებინა დიალექტები და მარცხი განიცადა. კონსუმერიზმი, რომელიც, პირიქით, თითქოსდა დიალექტების დამცველად გვევლინება, ანადგურებს მათ.



პიერ პაოლო პაზოლინი

როგორ ფიქრობთ, არსებობს ამ ორ ძალას შორის წონასწორობა?

არსებობს გარკვეული უწესრიგო წონასწორობა.

რა წარმოადგენს ამ უწესრიგობის წყაროს?

ესაა იტალიური „ასაკობრივი“ კრიზისი. იტალია სწრაფად გარდაიქმნა სუსტად განვითარებული ქვეყნიდან განვითარებულად. ყველაფერი ეს მოხდა ხუთ, ექვს ან შვიდ წელიწადში. ეს როგორც ღარიბი ოჯახი რომ ავიღოთ და მილიონერების ოჯახად გარდავაქციოთ. ის ხომ თავის იდენტურობას დაკარგავს. იტალიელები თავისი იდენტურობის დაკარგვის პერიოდს განიცდიან. ყველა დანარჩენი ქვეყანა, ან უკვე ჩამოყალიბდა და ცოტ-ცოტა თავისი იდენტურობის დაკარგვა დაიწყო უკანასკნელი ორასი წლის განმავლობაში, ან როგორც მესამე სამყარო, ბოლომდე ჯერ არ არის ჩამოყალიბებული.

იყავით ტირესია (ბრმა წინასწარმეტყველი ბერძნულ მითოლოგიაში). იწინასწარმეტყველეთ, არის მომავლის იმედი?

უკეთესია ვიყო კასანდრა (წინასწარმეტყველი ბერძნულ მითოლოგიაში), ვიდრე ტირესი. ორ შვედს ვკითხე, რომლებთანაც დღეს ვსაუბრობდი, რომელ ცივილიზაციასთან გრძნობენ ისინი უფრო მეტ ნათესაურ კავშირს: ჰუმანისტურ თუ ტექნოლოგიურთან. მათ მიპასუხეს, საკმაოდ სევდიანად, რომ თავს გრძნობენ პირველ თაობად (ოცდაათი თაობის შემდეგ), რომელიც ყველაფრით განსხვავდება იმათგან, ვინც ადრე იყვნენ. ყველაფერი, რაც მე ვთქვი, დღეს წარმოადგენს მხოლოდ ჩემს ხედვას. თქვენ თუ იტალიელებს დაელაპარაკებით, ისინი გეტყვიან: „ოჰ, ეს შეშლილი ადამიანი, პაზოლინი“.

რომან პოლანსკი (დაიბადა 1933 წელს პარიზში, საფრანგეთი) – ებრაული წარმოშობის კინორეჟისორი, ომისშემდგომი პერიოდის ერთ-ერთი გამოჩენილი კინემატოგრაფისტი. დაბადებული პარიზში, იზრდებოდა პოლონეთში, მოღვაწეობდა უპირატესად დიდ ბრიტანეთში (1963-1967), შეერთებულ შტატებსა (1968-1976) და საფრანგეთში (1976 შემდეგ).

რომან პოლანსკი

დამთავრებული აქვს ლოძის (პოლონეთი) კინოსკოლა.

არის მრავალი უმნიშვნელოვანესი კინემატოგრაფიული ჯილდოს მფლობელი.

პოლანსკი ერთ-ერთ ყველაზე პესიმისტ რეჟისორად ით-

ვლება. მისი ფილმების მთავარი გმირები, როგორც წესი, ხშირად აწყდებიან მუქარას – იყვნენ მორალურად, ზოგჯერ კი ფიზიკურად დასჯილები ირაციონალური, დემონური, მათთვის მიუწვდომელი ძალების მიერ. ამასთან, უმეტეს შემთხვევაში ეს ძალები იმარჯვებენ, ზოგჯერ კი საქმე პროტაგონისტის გონების დაკარგავით მთავრდება. ბოროტებამ პოლანსკისთან შეიძლება მიიღოს სხვადასხვაგვარი ფორმა: ფსიქიკური, მისტიური, სოციალურ-პოლიტიკური.

ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

- 1962 – „დანა წყალში“ (ვენეციის სკფ. ფიპრესის პრიზი)
- 1965 – „ზიზღი“ (ბერლინის სკფ. ჟიურის სპეციალური პრიზი „ვერცხლის დათვი“, ფიპრესის პრიზი)
- 1966 – „ჩიხი“ (ბერლინის სკფ. „ოქროს დათვი“)
- 1968 – „როზმარის ბავშვი“
- 1971 – „მაკბეტი“
- 1974 – „ჩინური კვარტალი“ (ოქროს გლობუსი საუკეთესო რეჟისორს; BAFTA საუკეთესო რეჟისორს)
- 1979 – „ტესი“ (სეზარი საუკეთესო ფილმს, საუკეთესო რეჟისორს)
- 1986 – „მეკობრეები“
- 1992 – „მწარე მთვარე“
- 1993 – ვენეციის სკფ. „ოქროს ლომი“ მსოფლიო კინემატოგრაფში შეტანილი წვლილისთვის
- 1999 – „მეცხრე კარიბჭე“ (ევროპული კინოაკადემიის პრიზი დიდი მიღწევებისთვის მსოფლიო კინემატოგრაფში)
- 2002 – „პიანისტი“ (2002 კანის სკფ. „ოქროს პალმის რტო“; ოსკარი საუკეთესო რეჟისორს; BAFTA საუკეთესო ფილმს, დევიდ ლინის პრემია რეჟისურაში მიღწევებისთვის; სეზარი საუკეთესო ფილმს, საუკეთესო რეჟისორს; გოია საუკეთო ევროპულ ფილმს)
- 2005 – „ოლივერ თვისთი“
- 2010 – „მოჩვენება“ (ბერლინის სკფ. „ვერცხლის დათვი“ საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისთვის; ევროპული

კინოაკადემიის პრიზი საუკეთესო ფილმს, საუკეთესო რეჟისორს, სცენარისტის საუკეთესო ნამუშევარს; სეზარი საუკეთესო რეჟისორს)

- 2013 – „ვენერა ქურქში“ (სეზარი საუკეთესო რეჟისორს)
- და სხვა.

ვისწრაფი ყველაფერი გავაკეთო რაც შეიძლება უბრალოდ

(საუბარი **რომან პოლანსკისთან** ჩაიწერა კინოკრიტიკოსმა **ჟან-პიერ ლავუანიამ**)

არაერთხელ უთხოვიათ, წამეყვანა კინორეჟისურის კურსი აშშ-ს, პოლონეთის კინოსკოლებში, პარიზში. მაგრამ არასდროს ვთანხმდებოდი, უპირატესობას ერთჯერად ლექციებს ვანიჭებ. მე ცუდი მასწავლებელი ვარ, ვინაიდან ვისწრაფი სტუდენტებს გავუზიარო მხოლოდ ზოგიერთი რამ, რაც ჩემი კარიერის განმავლობაში ვისწავლე. ამასთან, ხშირად მრჩება შთაბეჭდილება, რომ მსმენელებს არ ესმით ჩემი.

თავად მე მომხიბლავი მოგონებები შემოვინახე სწავლის პერიოდიდან. ვსწავლობდი ლოძის კინოსკოლაში, პროგრამა ხუთ წელზე იყო გათვლილი, და მასში შედიოდა უამრავი საგანი, რომლებსაც შეიძლებოდა აგდებულად მოპყრობოდი.

მაგრამ იყო ისეთი საგნებიც, რომელთა გაცდენა არ შეიძლებოდა, გაცდენებისთვის შეეძლოთ გაერიცხეთ. მთავარ საგნად ფოტოგრაფია ითვლებოდა, სწავლის პირველი ორი წელი პრაქტიკულად მთლიანად ეთმობოდა ყველა მისი თავისებურების შესწავლას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქონდა ფილმების ჩვენებას და მათ განხილვას. პოლონეთს მაშინ კომუნისტები განაგებდნენ, მაგრამ კინოსკოლა პრივილეგირებული დაწესებულება იყო, ალბათ, ლენინის ყველასთვის ცნობილი ფრაზის წყალობით კინოს შესახებ, რომელიც ამოტვიფრული იყო მარმარილოს დაფაზე ჩვენს ვესტიბიულში. ამიტომ ჩვენ, სტუდენტებს, ბევრი რამის უფლება გვქონდა. სკოლა პირდაპირ იყო დაკავშირებული ფილმოთეკა-

სთან და პოლონეთის ეროვნულ კინოცენტრთან, რომელიც დასავლეთში გამოსულ ყველა სურათს ღებულობდა. ისინი ცოტას ყიდულობდნენ, მაგრამ ნახულობდნენ ბევრს. და ყველაფერს, რასაც თვითონ ნახულობდნენ, აგზავნიდნენ ჩვენთან კინოსკოლაში. კინოჩვენებები გადაჭედილ დარბაზში ერთმანეთის მიყოლებით იმართებოდა. ზოგჯერ რომელიმე პედაგოგი შემოვიდოდა და გამოგვიცხადებდა: „მესამე კურსს მეცადინეობა აქვს ფოტოგრაფიაში. დატოვეთ დარბაზი!“ ვიღაცები გადიოდნენ, მათ ადგილებს სხვები იკავებდნენ. სკოლის შენობის შუაგულში, წარსულში შალეულის წარმოების მაგნატის სასახლეში, ხის დიდი კიბე იყო – ის დღესაც არსებობს, – რომლის საფეხურებზე საათობით ვისხედით და ვკათმათობდით ნანახი ფილმების თაობაზე. ამ ჩვენებებმა და განხილვებმა საფუძველი ჩაუყარეს ჩემს განათლებას.

რომან პოლანსკი

ფილმების ყურებით, ბევრი რამის სწავლა შეიძლება. მაგრამ არა მთავარის. არ შეიძლება ისწავლო ენა, მხოლოდ მისი მოსმენით. დგება დრო, როდესაც საჭიროა გაიმეორო გაგონილი სიტყვები. ეს ეხება კინოსაც – დგება მომენტი, როდესაც თავდავიწყებით უნდა გადაეშვა წყალში.

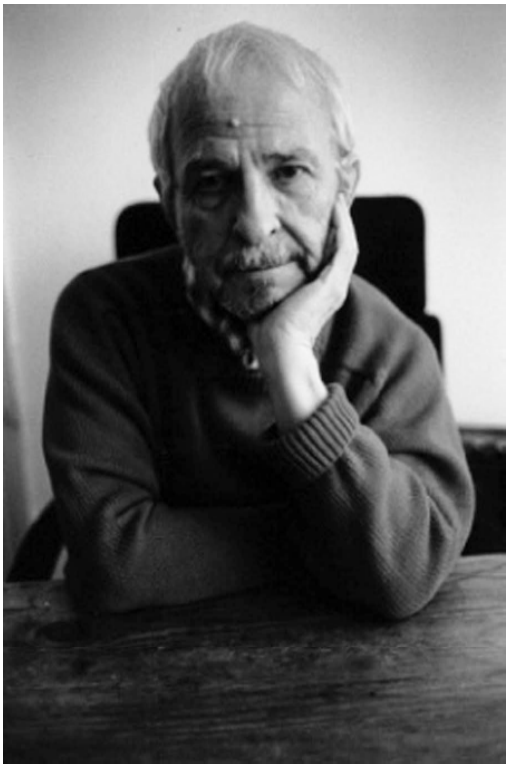
„პიანისტი“

„დანა წყალში“

სთივენ სპილბერგი – „შინდლერის სია“

მე იმ რეჟისორებს ვეკუთვნი, რომლებიც ფილმის სიუჟეტის მუდმივ ძებნაში არიან, არ ელოდებიან თვითონ როდის მოვა ის. ხშირად მე ასე დიდხანს და უიმედოდ ვეძებ, რაც ხანდახან მართლა... მოდის. ზოგჯერ უბრალოდ თავად არ იცი, რას ეძებ. სინჯეთ, მაშინვე გამოიცნოთ სიყვარული, რომელიც ქორწინებამდე მიგიყვანთ. ფილმისთვის ისტორიის შერჩევის სიტუაცია მსგავსია: ლაპარაკია არა იმაზე, უბრალოდ ღამე გაატარო ქალთან, არამედ იმაზე, რომ იპოვო ვინმე, ვიზეც მზად ხარ იქორწინო. მე მეტნაკლებად მესმის, რა მჭირდება, მაგრამ ყოველთვის არ შემიძლია ამის ჩავლება. ბევრი წელი ვეძებდი სიუჟეტს ფილმისთვის, რომელიც პოლონეთში შემეძლო გადამეღო, და ბოლოს ეს აღმოჩნდა „პიანისტი“. ჩემი პირველი ფილმის „დანა წყალში“ შემდეგ თითქმის ორმოცი წელი ველოდებოდი ასეთ შესაძლებლობას, ვოცნებობდი მომეყოლა ჩემს ბავშვობაზე, ომზე, ომის შემდეგ ცხოვრებაზე. მაგრამ არ მინდოდა ავტობიოგრაფიული ფილმის გადაღება. ვეძებდი ისტორიას, რომელშიც შევძლებდი ჩემი გამოცდილების გამოყენებას, მაგრამ არა მთლად პირდაპირი გზით. უარიც კი ვთქვი სპილბერგის შემოთავაზებულ „შინდლერის სიაზე“, ვინაიდან ვთვლიდი, რომ ეს მეტისმეტად ახლოს იყო იმასთან, რაც თავად გადავიტანე. ფილმის საფუძვლად აღებული რომანის მოქმედება ხომ გეტოში ხდება, რომელშიც მე ვცხოვ-

რობდი, ლაპარაკი მიდის იმ ადამიანებზე, ვისაც მე ვიცნობდი და მათ შორის არიან ისეთებიც, ვინც ჯერ კიდევ ცოცხალია, მათ შორის ჩემი მეგობარი, ფოტოგრაფი რიჩარდ გოროვიცი. არ მინდოდა შევხებოდი მოგონებებს საკუთარ წარსულზე, მევლო ნაცნობ ქუჩებში. მესმოდა, რომ ფილმში უეჭველად მომიწევდა საცნობლად ძნელი მათი დამახინჯებული ჩვენება, მე კი მსურდა შემენარჩუნებინა ყველა ეს ადგილი ისეთად, როგორადაც დარჩნენ ჩემს მეხსიერებაში. როდესაც წავიკითხე ვლადისლავ შპილმანის წიგნი „პიანისტი“, მაშინვე მივხვდი, რომ ვიპოვე სიუჟეტი ფილმისთვის. მასში შემეძლო ჩემი გამოცდილების გამოყენება, საკუთარ მოგონებებზე ხელყოფის გარეშე ...



ჟერარ ბრაში

„ჩინური კვარტალი“

თუ თვითონ ვწერ სცენარს ან ვიღებ მონაწილეობას მის დაწერაში, ეს აიხსნება წმინდა ტექნიკური მიზეზებით. სცენარზე მუშაობა – ნაწილობრივ უკვე რეჟისურაა. სცენარი –

არ არის წიგნი, ეს თავისებური სასწავლო სახელმძღვანელოა. არ არსებობს სცენარისტთან მუშაობის იდეალური მეთოდი, ყველაფერი დამოკიდებულია ისტორიაზე, რომელიც გინდათ, რომ მოყვეთ, სცენარისტის პიროვნებაზე. იგივეა მსახიობებთან – მათ იწვევთ როლიდან გამომდინარე, რის შემდეგაც უნდა შეეწყო კონკრეტულ ადამიანს და მოიფიქრო, როგორ იმუშაო სწორედ მასთან. რა თქმა უნდა, როდესაც ლაპარაკია სცენარისტზე, რომელთანაც ბევრი გიმუშავია, როგორიც, მაგალითად, ჟერარ ბრაშია, ყველაფერი მარტივადაა. ჩვენი დებიუტი ერთად შედგა. რა თქმა უნდა, გამოცდილება უკვე მქონდა კინოსკოლის შემდეგ – მოკლემეტრაჟიანებისა და ერთი სრულმეტრაჟიანი ფილმის დადგმა. მაშასადამე, ვიცოდი, როგორ მოვქცეოდი დამწყებ სცენარისტს. მაგრამ ორი ფილმის შემდეგ ჩვენ ერთმანეთს დავემსგავსეთ. ჩვენი მეთოდი შეიძლება ჩაითვალოს ექსტრავაგანტურად: ჩვენ ვლაპარაკობდით, ვსვამდით, შემდეგ ვიწყებდით მუშაობას. ის დაწერდა რამდენიმე გვერდს, წაიკითხავდა, მე ვუსმენდი, გავითამაშებდი დაწერილ დიალოგებს, შემდეგ გადავაკეთებდით... ჟერარი ხანდახან ათ ან ოც ვარიანტს წერდა. ასეთი იყო ჩვენი მეთოდი, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს მეთოდის არქონა! მაგრამ დიდი ხანია ერთად არ გვიმუშავია. მას შემდეგ, რაც ინგლისურ ენაზე ვიღებ, ჩემთვის უფრო ადვილია ინგლისელ ან ამერიკელ ავტორებთან მუშაობა.

თუმცა, რობერტ თოუნთან „ჩინურ კვარტალზე“ მუშაობა ადვილი არ იყო. ის დიდხანს წერდა სცენარს და იმ დროისთვის დაამთავრა, როდესაც მე ჩავერთე. აქ გაირკვა, რომ სცენარი გამოუსადეგარია გადაღებებისთვის. ის ტექსტის ორას გვერდს შეიცავდა, ეს კი ეკრანული დროის ოთხი ან ხუთი საათია! კონსტრუქცია იყო თავისუფალი, იყო მეტისმეტად ბევრი გმირი. საჭირო იყო შემოკლება, სიცხადის შეტანა, მაგრამ რობერტი თითოეულ სიტყვას იცავდა წინადადებაში. ჩვენ ვიბრძოდით ყოველდღიურად! თანაც იმ ზაფხულს საშინელი სიცხე იდგა, ჩემი სახლი ჰოლივუდის ერთ-ერთ გორაკზე მდებარეობდა და სული გვეხუთებოდა. მთავარი დაბრკოლება ის იყო, რომ ჩვენ მტკიცედ ვიდექით ჩვენ-ჩვენს პოზიციაზე ორ მნიშვნელოვან საკითხში: ჯერ ერთი, რობერტს არ უნდოდა,

რომ დეტექტივს (ჯეკ ნიკოლსონი) სექსი ჰქონოდა ევლინთან (ფეი დანაუეი). მე კი ეს მნიშვნელოვნად მეჩვენებოდა. დიდი ეპოქის შავ ფილმებში, რომელშიც მოქმედება ხდება, ცნობილი არ იყო, რისთვის წვებოდნენ ქალები მამაკაცებთან – სიყვარულის, სიამოვნების გულისთვის, ფულის შოვნის მიზეზით თუ ცხოვრებაზე რწმენის სრული დაკარგვის გამო. ვთვლიდი, რომ ამ ინტრიგას დამატებითი სასპენსი შექონდა ფილმში. მეორეც, რობერტს არ უნდოდა, რომ ფინალში ევლინი მომკვდარიყო. მე კი ვთვლიდი, რომ სურათში კორუფციაზე, ტოტალურ უსამართლობაზე ჩვენ არ შეგვიძლია თავს უფლება მივცეთ, ვითამაშოთ ამერიკული მართლმსაჯულების აპოლოგეტების როლი. დარწმუნებული ვიყავი იმაში, რომ დადებითმა გმირმა უნდა წააგოს, რომ მაყურებელი კინოთეატრიდან გამოვიდეს ღრმად აღშფოთებული და დათრგუნული, უკანონობის მსხვერპლთა მიმართ თანაგრძნობით გამსჭვალული. დღემდე მახსოვს, რამდენი ცრემლი დავღვარე მაილსთოუნის ფილმზე „თაგვებსა და ადამიანებზე“, იქ რომ ჰეპი ენდი ყოფილიყო და ლენი არ მოეკლათ, არ ვიტირებდი, რამდენიმე დღის შემდეგ კი, ალბათ, სულაც დავივიწყებდი სურათის შესახებ. მაშინ თხუთმეტი წლის ვიყავი, მაგრამ უკვე ვგრძნობდი დრამატურგიის ამ უეშმაკო კანონს. ახლა, „ჩინურ კვარტალზე“ მუშაობისას, არანაირად შემეძლო ჩავწვდომოდი, რატომ არ ესმოდათ ეს პრინციპი ზრდადამთავრებულ ძიებს ჰოლივუდში.

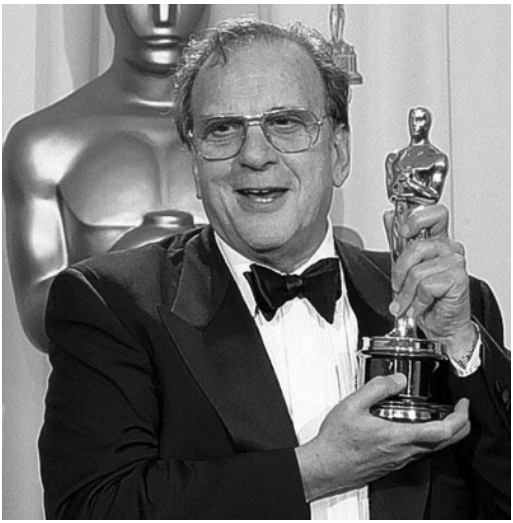
„პიანისტისთვის“ ვეძებდი არა უბრალოდ ნიჭიერ სცენარისტს. მე მჭირდებოდა ისტორიის ამ პერიოდის მცოდნე ადამიანი. რონალდ ჰარვუდზე გავიფიქრე, რომლის შემოქმედებას თვალს ვადევნებ „მეკოსტუმეს“ დროიდან. ნანახი მქონდა მისი პიესა, რომლის მიხედვით იშტვან საბომ „მხარეთა მოსაზრებები“ გადაიღო, მან დაწერა კიდევ რამდენიმე სცენარი იმავე წლებზე. მასში არ შევმცდარვარ, თუმცა სცენარზე მუშაობა არც ისე იოლი აღმოჩნდა. ყველაზე რთული იყო შეგვექმნა მომავალი ფილმის კონსტრუქცია. წიგნი ხომ არ შეიცავს სცენებს, რომელთა გადაღებაც შეიძლება ისე, როგორცაა დაწერილი. მასში, არსებითად, არ არის სიუჟეტი. მოგვიწია გამოგვეგონა ის. ვთქვათ, შპილმანი წერს: „გერ-

ლუის მაილსთოუნი „თაგვებსა და ადამიანებზე“

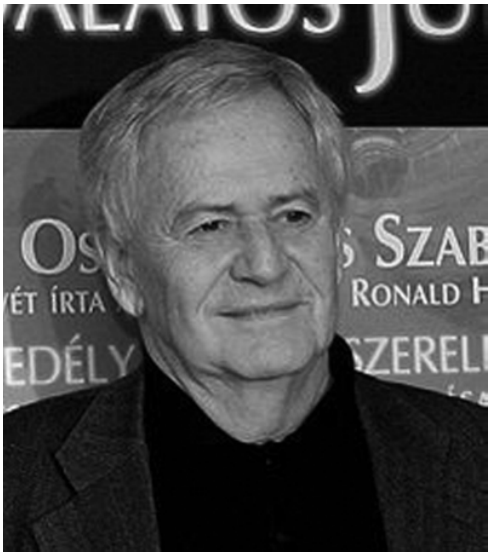
მანელები იყვნენ ულმობლები“. მაგრამ როგორ გადავიღოთ ეს? საჭიროა მათი საქციელის ჩვენება, საჭიროა დამაჯერებელი და მეტყველი სიტუაციები. მინდოდა მომეძებნა იმ ადამიანების მოსაზრებების უარმყოფელი კონცეფცია, რომლებიც, იხსენებდნენ რა იმ მოვლენებს, ამბობდნენ: „რატომ არ აჯანყდნენ ებრაელები?“ ჩემთვის, იმ ტრაგედიის თვითმხილველისა და მონაწილისთვის, ასეთი კითხვა-საყვედური აბსურდულად ჟღერს. დასაწყისში ებრაელები ფიქრობდნენ, რომ პოლონეთი არ წააგებდა ომს; შემდეგ, როდესაც გერმანელები შემოიჭრნენ, ისინი ფიქრობდნენ, რომ შეძლებდნენ გადარჩენას; მერე გერმანელებმა ებრაელებს აუკრძალეს ქალაქის მერხებზე ჯდომა, პარკებში ყოფნა და საერთოდ საზოგადოებრივ ადგილებში გამოჩენა; შემდეგ მათ უბრძანეს ებრაელებს სახელოზე დავიდის ვარსკვლავის ტარება; ამის შემდეგ მათ მოითხოვეს, რომ ყველა ებრაელს ერთ კვარტალში ეცხოვრა; შემდეგ მას კედელი შემოარტყეს... ყველაფერი თანდათან ხდებოდა. არ იყო ამბოხების რაღაც ერთადერთი უსათუო საბაბი. არც საშუალებები იყო იმისთვის, რომ დარაზმულიყვნენ. როდესაც 1940 წელს გერმანელებმა საფრანგეთის ოკუპაცია მოახდინეს, რატომ ფრანგები არ აჯანყდნენ მაშინვე? მოხდა იგივე. როდესაც ყოველ ეტაპზე ადამიანებს უფრო და უფრო მძლავრად უჭერდნენ, ისინი ფიქრობდნენ: „ყველაფერი მოგვარდება, უარესობა უკვე აღარ იქნება“. მაგრამ მდგომარეობა სულ უფრო უარესდებოდა, და ებრაელების უმეტესობა განადგურდა! ჩვენს მუშაობაში სცენარზე მნიშვნელოვანი იყო გვეჩვენებინა მოვლენები განვითარებაში. ეს ავუხსენი რონის და დავიწყეთ ამ მიმართულებით მუშაობა.

სცენარი არასდროსაა საბოლოოდ დასრულებული. მსახიობებთან რეპეტიციების დროს ხდება შესწორებები, დაზუსტებები. ისინი ძალიან ბევრი იყო „პიანისტზე“. ზოგჯერ მეკითხებიან, რას ველი მსახიობებისგან. მსურს უბრალოდ ვუპასუხო: „ისინი რომ კარგად თამაშობდნენ!“ გადაღებებზე ვამჯობინებ ნაკლები ვილაპარაკო მათთან. მაგრამ ზოგიერთს ხანგრძლივი საუბრები სჭირდება... ზოგიერთი საჭიროებს, რომ მას ქცევების მოტივები აუხსნა. ახალგაზ-

რდობაში ამგვარ თხოვნაზე ჩვეულებრივ ვპასუხობდი: „ასეთ მოტივს წარმოადგენს თქვენი ხელფასი“. ასე ვუთხარი ფეი დანაუეის „ჩინურ კვარტალზე“, და მას ეს არ მოეწონა.



რონალდ ჰარვუდი



იშტვან საბო

„პიანისტი“

სცენარი არასდროსაა საბოლოოდ დასრულებული. მსახიობებთან რეპეტიციების დროს ხდება შესწორებები, დაზუსტებები. ისინი ძალიან ბევრი იყო „პიანისტზე“. ზოგჯერ მეკითხებიან, რას ველი მსახიობებისგან. მსურს უბრალოდ ვუპასუხო: „ისინი რომ კარგად თამაშობდნენ!“ გადაღებებზე ვამჯობინებ ნაკლები ვილაპარაკო მათთან. მაგრამ ზოგიერთს ხანგრძლივი საუბრები სჭირდება... ზოგიერთი საჭიროებს, რომ მას ქცევების მოტივები აუხსნა. ახალგაზრდობაში ამგვარ თხოვნაზე ჩვეულებრივ ვპასუხობდი: „ასეთ მოტივს წარმოადგენს თქვენი ხელფასი“. ასე ვუთხარი ფეი დანაუეის „ჩინურ კვარტალზე“, და მას ეს არ მოეწონა.

გადასაღებ მოედანზე რომ მივდივარ, საერთო წარმოდგენა მაქვს იმაზე, როგორ გადავიღებ სცენას. ეს თუ ექშენია, მაშინ ყველას არ ესმის, როგორ უნდა ითამაშო და როგორ უნდა გადაიღო, ასე რომ მიწევს კადრირების გაკეთება, ვინაიდან ტექნიკურმა შემადგენლობამ და მთელმა ჯგუფმა ზუსტად უნდა იცოდნენ ჩემი განზრახვები. სხვა ეპიზოდებისთვის არ ვაკეთებ კადრირებას, თუმცა ჩემი მოკლემეტრაჟიანებისთვის თითოეულ სცენას დეტალებში ვხატავდი. შემდეგ მივხვდი, რომ კადრირება პარალიზებას ახდენს, რომ ჩემი კარგი ნახატიც კი (მე ხომ ნატიფი ხელოვნებების სკოლა დავამთავრე) არ შეესაბამება რეალობის სიმდიდრეს. ეს იგივეა,

რომ კოსტიუმი შეუკვეთო მაღალი კლასის მკერავს და შემდეგ მოძებნო ის, ვინც მას ჩაიცვამს. ჩემი მიდგომა მდგომარეობს იმაში, რომ რეპეტიციის უფლება მივცე მსახიობებს, თვითონ კი თავდაპირველად არც კი ჩავერიო მუშაობაში, რადგანაც თუ კარგი მსახიობები არიან, თვითონ იპოვნიან სწორ ინტონაციას და მიზანსცენას. თუმცა, შემდეგ თამაშში ვერთვები.

ფეი დანაუეი

არ ვიცი, წარმატებას მივაღწიე თუ არა როგორც რეჟისორმა მას შემდეგ, რაც ჩემი დებიუტი შედგა. სამაგიეროდ ვიცი, რომ ვცდილობ, სულ უფრო ნაკლებად გამოვიყენო სპეცეფექტები. ჩემი კარიერის დასაწყისში ამას დასაშვებად ვთვლიდი, ახლა კი სრულიად სასაცილოდ მეჩვენება. მივყვები რა ისტორიას, ვისწრაფი, ყველაფერი გავაკეთო რაც შეიძლება უბრალოდ. „პიანისტში“ ეს განსაკუთრებულად აშკარაა. ომის შესახებ სურათზე მუშაობის დროს უამ-

რავი ცდუნება მქონდა, გამომეყენებინა ეფექტები, გადამეღო შავ-თეთრ ფირზე საბრძოლო ფილმის მსგავსად. დამეტრიალებინა კამერა, რომ ყველაფერს ებრუნა როგორც კალატოზოვსა და ურუსევსკისთან „მიფრინავენ წეროებში“, ან, ვთქვათ, შემეტანა ფილმში ონანიზმის სცენა – ეს ძალიან მოდურია დღეს, განსაკუთრებით როდესაც ლაპარაკია ახალგაზრდაზე, რომელიც ადამიანებისგან იმალება და მარტო ცხოვრობს სამი წლის განმავლობაში.

მიხეილ კალატოზიშვილი – „მიფრინავენ წეროები“

მაგრამ თუ სერიოზულად ვიტყვი, ამ სურათზე, ჯერ კიდევ გადაღებების დაწყებამდე, ჩვენ გადავწყვიტეთ არ მოგვეწონებინა თავი – ეს ეხებოდა არა მარტო სპეცეფექტებს. მე უკვე მქონდა საქმე სუბიექტურ სიუჟეტებთან „ჩინურ კვარტალში“, „როზმარის ბავშვში“. მაგრამ „პიანისტში“ არ შემეძლო კამერა მომეთავსებინა გმირის მხარზე, რომ მას თავისთვის აღმოეჩინა ის, რასაც ხედავს. ეს გამოჩნდებოდა როგორც ტყუილი. მიწევდა ვყოფილიყავი უფრო მეტად მომართული, უფრო მეტად მოკრძალებული, რაღაც გაგებით ნაკლებად ვყოფილიყავი რეჟისორი. მაგრამ ხანდახან ზოგი-

ერთი რამის ჩვენება კამერის მოძრაობის უფლების გარეშე ძალიან ძნელია.

„ჩინური კვარტალი“

„როზმარის ბავშვი“

და თუ მაინც წამძლევდა სული, შემდეგ სცენას რომ ვიდეომონიტორზე ვნახავდი, ჩემ თავს ვეტყოდი: „არა, შეუძლებელია ამის ყურება, მორჩა!“ თითქმის არსად მიეშმაკია. ფილმი დანახულია გმირის თვალით. ისიც კი მინდოდა, რომ მაყურებელს 50-იან წლებში გადაღებული გონებოდა, მალევე

ომის შემდეგ, როდესაც კამერები იყო მძიმე, ნაკლებად მოძრავი. არ მინდოდა გმირთან ახლოს მივსულიყავი, არ ვიღებდი მსხვილ ხედებს, რომ გამოსახულება არ დამსგავსებოდა სატელევიზიოს. სურათის ქსოვილი უნდა ყოფილიყო მაქსიმალურად რეალისტური, ნამდვილი, რათა მაყურებელს დავიწყებოდა იმის შესახებ, რომ ყველაფერი ეს გადაღებულია. დიდხანს ვერ ვბედავდი ასეთ სურათზე მუშაობას, მჭირდებოდა უკან დახევა, რეტროსპექტული მზერის შეძენა, რომ დროს გაევლო. მეჩვენება კიდეც, რომ ყველაფერი ჩემ მიერ გადაღებული „პიანისტამდე“ იყო მხოლოდ მისადგომები ამ ფილმისკენ, მთავრისკენ ჩემს ცხოვრებაში.

„პიანისტი“

სთივენ სოდერბერგი (დაიბადა 1963 წელს ატლანტაში, ჯორჯიის შტატი, აშშ) – ამერიკელი კინორეჟისორი, სცენარისტი, პროდუსერი, ოპერატორი და მემონტაჟე; კანის კინოფესტივალის „ოქროს პალმის რტოს“ ლაურეატი და „ოსკარის“ პრემიის მფლობელი რეჟისურაში.

სთივენ სოდერბერგი

ჯერ სკოლა არ ჰქონდა დამთავრებული, რომ ანიმატორების კურსებზე მოეწყო უნივერსიტეტში, სადაც გადაიღო თავისი პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმები.

1987 წელს სოდერბერგმა გადაიღო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი-გამოკვლევა სექსუალურ ურთიერთობებზე „უინსთონი“, რომლის ლოგიკურ გაგრძელებად იქცა სრულმეტრაჟიანი სურათი „სექსი, ტყუილი და ვიდეო“, რომლის პრემიერა „სანდენსის“ კინოფესტივალზე შედგა. ფილმმა რეჟისორს კანის კინოფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ და ორიგინალური სცენარისთვის „ოსკარის“ ნომინაცია მოუტანა.

ფილმოგრაფია და ჯილდოები:

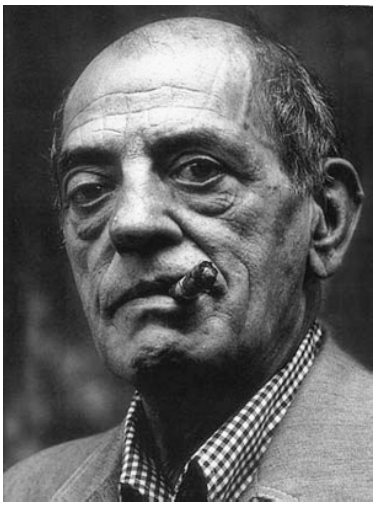
- 1989 – „სექსი, ტყუილი და ვიდეო“ (კანის სკფ. „ოქროს პალმის რტო“, ფიპრესის პრიზი; სანდენსის სკფ. მაყურებელთა სიმპათიის პრიზი)
- 1991 – „კაფკა“
- 1993 – „მთის მეფე“
- 1996 – „გრეის ანატომია“
- 1996 – „შიზოპოლისი“
- 1999 – „ინგლისელი“
- 2000 – „ერინ ბროკოვიჩი“
- 2000 – „ტრაფიკი“ (ოსკარი საუკეთესო რეჟისურისთვის)
- 2001 – „ოუშენის 11 მეგობარი“
- 2008 – „ჩე“
- 2009 – „ქალიშვილი გამოძახებით“
- 2012 – „სუპერ მაიკი“
- 2013 – „კანდელაბრებს მიღმა“
- 2014 – „საავადმყოფო ნიქერბოქერი“

და სხვა.

ყოველი ჩემი ფილმი – ფინას უარყოფაა
(მასტერკლასი)

ერთხელ სტატია წავიკითხე ლუის ბუნუელის შესახებ, რომელშიც მოყვანილი იყო მისი სიტყვები, რომ ასი წლით ადრე რომ დაბადებულიყო – სხვარიგად რომ ითქვას, კინემატოგრაფიამდელ ეპოქაში, – ვერასდროს მოიხვეჭდა სახელს. მხოლოდ კინომ, როგორც თვითგამოხატვის ხერხმა შესაძლებლობა მისცა მის ნიჭს გახსნილიყო. ვფიქრობ, ეს მეც მეხება. ვთქვათ, მე მაინტერესებდა ფოტოგრაფია და მუსიკა, მაგრამ არ მქონდა ისეთი ნიჭი, რომელიც შესაძლებლობას მომცემდა გამოვსულიყავი კარგი ფოტოგრაფი ან კარგი მუსიკოსი. სამაგიეროდ, კინემატოგრაფი მომერგო, რადგანაც ის მოითხოვს ბევრ სხვადასხვანაირ მინი-ნიჭებს. ცოტ-ცოტა ყველაფერი – სხვადასხვა უნარები, თვისებები,

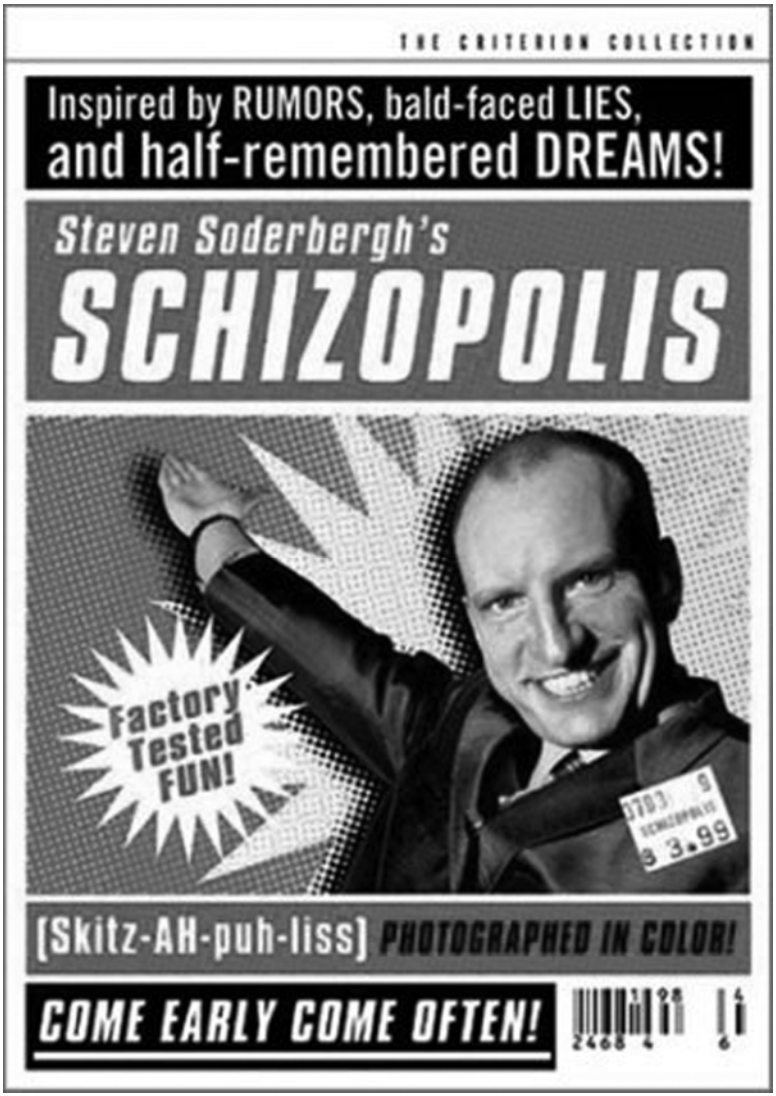
ინტერესები. მე ვთვლი, რომ გამიმართლა დავბადებულიყავი კინემატოგრაფის ეპოქაში, და მეც დავსაქმდი კინოთი, როდესაც ის ბევრისთვის მისაწვდომი გახდა, დღეს კი მით უმეტეს – DVD, სთედიქამის და სხვა ტექნოლოგიური ნოვაციების წყალობით. საუკეთესო ხერხი ისწავლო კინოს გადაღება – ესაა, როგორც სტენლი კუბრიკი ამბობდა, აიღო კამერა და დაიწყო მოქმედება. სასარგებლოა თეორიის სწავლაც. მაგრამ საბოლოო ანგარიშით, ვიდრე გადაღებას არ დაიწყებ, გაგება იმისა, რა არის კინო და როგორ იქმნება ის, შეუძლებელია. ხშირად თითქოს ვიღაც გეჩურჩულება: „არ გააკეთო ეს, სხვარიგად იდაყვების კბენას დაიწყებ მერე“. როდესაც შეცდომას დაუშვებ, მხოლოდ მაშინ გაიგებ ნამდვილად, რას ნიშნავს იდაყვების კბენა და რატომ უნდა გადაგეღო სხვაგვარად. კინოში ვერავინ და ვერასდროს შეძლებს გასწავლოს, როგორ უნდა და არ უნდა მოიქცე. აუცილებელია ყველაფერში თავად გაერკვე. აი რატომ არ მჯერა კინოსკოლების. მაგრამ თუ ასწავლი კინოს და ნიჭიერი მოწაფე შეგხვდება, ყველაზე უკეთესია თავი დაანებო, თავის ნებაზე მიუშვა. ყველა დანარჩენს შეიძლება მხოლოდ ის ასწავლო, როგორ უნდა უყურონ ფილმებს სწორად.



ლუის ბუნუელი

ყველაფერი ეჭვქვეშ დააყენე

დიდი მნიშვნელობა აქვს მიხვდე, როგორი სახის ფილმები გინდა გადაიღო და რატომ. პირადად მე დრო დამჭირდა, რომ ეს გამერკვია. მხოლოდ ჩემი მეოთხე ფილმის გადაღებებზე გახდა ჩემთვის ცხადი, რომ არასწორი გზით მივდივარ. მე ჩავიკეტე კინოს მიმართ წმინდა ფორმალურ მიდგომაზე, რომელიც არ პასუხობდა ჩემს მისწრაფებებს ან, უკეთეს შემთხვევაში, საშუალებას მაძლევდა გამეხსნა ჩემი პიროვნების მხოლოდ ყველაზე „ცივი“ მხარეები. იმ ხანად გადავწყვიტე უკან დამეხია და გადავიღე „შიზოპოლისი“, ექსპერიმენტული ფილმი, რომელიც, შეიძლება, მებისმეტად მკვეთრად საწინააღმდეგოც კი აღმოჩნდა იმისა, რასაც მანამდე ვაკეთებდი, მეტისმეტად რადიკალური, გამომწვევად პოლარული, წინების არამსგავსი. მაგრამ ამ ფილმმა გამიხსნა გზა სხვა კინემატოგრაფში, უდავოდ, უფრო ცოცხალში, თუმცა ხიფათებით სავსეში, - ამ გზას შეიძლება მოჰყოლოდა შეცდომები, ჩავარდნები, მარცხი. ამგვარად, „შიზოპოლისს“ ჩემს მეორე დებიუტად ვთვლი. მე ის გადავიტანე როგორც აფეთქება, რომლის ტალღებიც ჯერ კიდევ იგრძნობა ჩემს მუშაობაში დღესაც. მგონია, რომ რეჟისორისთვის უკიდურესად მნიშვნელოვანია მუდმივად აყენებდეს ეჭვქვეშ თავის სამუშაოს და მუდმივად მიმართავდეს ექსპერიმენტს. მაგრამ ჩვენი პროფესიის თვით ბუნებას, რომელიც პირველ რიგში ბიზნესს წარმოადგენს, იქამდე მივყავართ, რომ მხოლოდ თვითონ რეჟისორს შეუძლია მიიღოს გადაწყვეტილება როგორ იმუშაოს: არავინ წაახალისებს მას, თუ მისი პროექტი შეიცავს რისკის დიდ ნაწილს. საშინლად გამიმართლა, რომ ჩემმა პირველმა ფილმმა „სექსი, ტყუილი და ვიდეო“ ოქროს პალმის რტო მიიღო, რადგან ამან უფლება მომცა შემდგომში პროდუსერებისთვის შემეთავაზებინა ზოგიერთი რამ, რომლებსაც ისინი სრულიად ვერ იგებდნენ, ვერ ღებულობდნენ, ვერ გრძნობდნენ, მაგრამ ეგონათ, რომ მე კვლავ მოვხსნიდი ბანკს, და ამიტომ თანხმდებოდნენ ჩემთან მუშაობას.


THE CRITERION COLLECTION
Inspired by RUMORS, bald-faced LIES,
and half-remembered DREAMS!
Steven Soderbergh's
SCHIZOPOLIS
Factory Tested FUN!
$ 3.99
[Skitz-AH-puh-liss] PHOTOGRAPHED IN COLOR!
COME EARLY COME OFTEN!

„შიზოპოლისი“

„სექსი, ტყუილი და ვიდეო“

ყოველი ახალი სურათი “ანადგურებს” წინას

რთული ასახსნელია, რითაა ნაკარნახევი ამა თუ იმ სიუჟეტის ჩემი არჩევანი. გადაწყვეტილება მიიღება ქვეცნობიერად, რაშიც მხოლოდ გადაღებების დასრულების შემდეგ რწმუნდები. ასე შევუდექი ფილმს „ტრაფიკი“ („ნარკოვაჭრობა“), ფიქრით, რომ ვიცოდი, რაზე იყო ლაპარაკი. მაგრამ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ვიღებდი, ვრწმუნდებოდი, რომ სიუჟეტი უფრო მეტად რთული იყო, ვიდრე დასაწყისში მეჩვენებოდა, და რომ ჩემი პირადი თვალსაზრისი ისტორიაზე, გმირებზე სულ უფრო ორაზროვანი ხდებოდა. მაგრამ სწორედ ქვეცნობიერმა მიკარნახა, როგორ გადამეღო „ტრაფიკი“. მაგრამ ჩემი არჩევანი ყოველ ჯერზე ნაკარნახევია კიდევ უფრო მეტად გაცნობიერებული მოსაზრებითაც: ყოველთვის მაქვს სურვილი გადავიღო სურათი, რომელიც „გაანადგურებდა“ წინას. გააცამტვერებდა მას, გადაშლიდა. სწორედ ამიტომ ჩემი კარიერა შეიძლება ბევრ ადამიანს ასე უცნაური მოეჩვენოს. ჩემთვის ყოველი ახალი ფილმი წინას თითქოსდა უარყოფას ემსახურება. „ტრაფიკის“ შემდეგ ვიცოდი, რომ შემდეგი სურათი უფრო მსუბუქი და სასაცილო იქნებოდა. ასე დაიბადა „ოუშენის თერთმეტი მეგობარი“. და სანამ

ვიღებდი ამ ძვირადღირებულ და მარჯვე ისტორიას, მეწვია გადაწყვეტილება – გამეკეთებინა ჰოლივუდური ბლოკბასთერების რაღაც სრულიად საპირისპირო – პატარა ფილმი, გადაღებული ციფრული კამერით. მაგრამ, საერთოდ, არანაირი ხანგრძლივი პროგრამა, არანაირი სტრატეგია არ მაქვს. ვირჩევ იმას, რაც მიტაცებს მოცემულ მომენტში, და ამიტომ არ მაღელვებს სიუჟეტები, რომელთა მონტაჟზეც საჭირო იქნება ხანგრძლივი პერიოდი, რადგანაც ჩემი განზრახვები, ინტერესები და მიდრეკილებები შეიძლება ამ დროის განმავლობაში რადიკალურად შეიცვალოს.

„ტრაფიკი“

„ოუშენის თერთმეტი მეგობარი“

დევიდ უარქ გრიფითი

ფილმები ობიექტურები, ფილმები სუბიექტურები

თუკი არსებობს კინოს გრამატიკა, მისი საფუძვლები, კამათის გარეშე, დევიდ გრიფითმა ჩაუყარა საფუძველი. მგონია, დღეს ცოტა ვინმეს თუ ესმის, რა უზარმაზარია ამ გენიოსის წვლილი. წარმოიდგინო რეჟისორი, რომელიც კამერის გამოგონების ოცი წლის მერე მოიფიქრებს, როგორ გადავიდეს საერთო ხედიდან მსხვილზე, თითქმის შეუძლებელია. გრიფიტმა რევოლუცია მოახდინა კინოში. მან დაამტკიცა, რომ მოქმედების ვიზუალური უწყვეტობა – არ არის მთავარი, ხოლო მთავარი მოთავსებულია მონაცვლე მოვლენების ემოციურ კავშირში. ამ პრინციპიდან გამომდინარე, მან ააგო გრამატიკის საფუძვლები, რომელიც ყოველ კინემატოგრაფისტს შეეძლო გამოეყენებინა იმის მიხედვით, სახელდობრ რისი გამოხატვა სურდა მას. აი რატომ მოხერხდა „ერის დაბადებიდან“ მხოლოდ თითქმის ორმოცდახუთი წლის შემდეგ შექმნილიყო ფილმი „ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“.

დევიდ უარჭ გრიფითი – „ერის დაბადება“

ალენ რენე – „ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“

რეჟისურა – როგორც მე ის მესმის – არ უნდა იყოს ინტელექტუალური. როდესაც კამერას ვდგამ გარკვეული ხედის გადასაღებად, წმინდა ინტუიციურად ვიქცევი. ერთადერთი მომენტი, რაც მაიძულებს დავფიქრდე ჩემს რეჟისურაზე, გავაანალიზო ის, – ეს მაშინ, როცა გადაღებების დაწყებამდე გადასაწყვეტი მაქვს, ჩემი ფილმი ობიექტური უნდა იყოს თუ სუბიექტური. ამასთანავე, ვეყრდნობი საკუთარ თეორიას, რომლის თანახმადაც არსებობს ზემოხსენებულ კატეგორიებში მოხვედრილი ფილმების ორი ტიპი. სუბიექტური ფილმი – ესაა სიუჟეტის პირადი ინტერპრეტაცია, როდესაც გამოვხატავ საკუთარ თვალსაზრისს გარკვეული ისტორიის მიმართ და ვახდენ საზოგადოების ემოციების მანიპულირებას საჭირო მიმართულებით. ობიექტური ფილმი – სრული დაპირისპირებულობაა. აქ ჩემ თავს ვაიძულებ, უკან დავიხიო და ისტორია მოვყვე მაქსიმალურად უბრალოდ და ამით შესაძლებლობა მივცე მაყურებელს, თვითონ გაარკვიოს თავისი ემოციური დამოკიდებულება მასთან. ვთქვათ, „ოუშენის თერთმეტი მეგობარი“ – სუბიექტური ფილმია, „ტრაფიკი“ კი – ობიექტური ფილმის ტიპური მაგალითია. მაგრამ რომ განვსაზღვრო მომავალი სურათის ენა, საჭიროა რაც შეიძლება ადრე მივხვდე, დასახელებული კატეგორიებიდან რომლისკენ აქვს მიდრეკილება ჩემს ჩანაფიქრს.

მე პატრონი ვარ, მაგრამ არა ავტორი

ჩემთვის უდავოა, რომ სურათს ქმნის რეჟისორი. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ფრანგები, რომლებიც კინოს სერიოზულად ღებულობენ, „ახალი ტალღის“ ეპოქაში ასეთ დასკვნამდე მივიდნენ. ყველასთვის, ვინც ერთხელ მაინც ყოფილა გადაღების მოედანზე, ნათელია, რომ რეჟისორი – ეს გემის კაპიტანია. მიუხედავად ამისა, არ ვთვლი ჩემ თავს ერთადერთ ავტორად. ყოველთვის ვეწინააღმდეგებოდი იმას, რომ ტიტრებში ჩაეწერათ „სოდერბერგის ფილმი“, როგორც იქცევა ბევრი რეჟისორი დღეს. შეცნობილი მაქვს, რომ ფილმს მარტო არ ვქმნი, და საერთოდ ღია ვარ თანამშრომ-

ლობისთვის. ჩემთან მომუშავე ადამიანებმა იციან, რომ შეიძლება შემომთავაზონ ესა თუ ის გადაწყვეტა. მაგრამ მათთვის ცნობილია ისიც, რომ ვერ ავიტან ანარქიას და სწრაფად გავერკვევი, რამდენად გააზრებულია ეს წინადადება. ვფიქრობ, იმ იშვიათ რეჟისორებს მივეკუთვნები, რომლებიც სცენარისტებს, თავაზობენ, რომ გადაღების დროს იმყოფებოდნენ გადაღების მოედანზე. მე მუშაობის კოლეგიალური მეთოდის მომხრე ვარ. მაგრამ ყველას უნდა ესმოდეს, რომ საბოლოო სიტყვა – მე მეკუთვნის. ტოტალური კონტროლის ამ მეთოდმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ჩემთვის „ტრაფიკის“ შემდეგ: თვითონ ვიღებდი მას, ყოველ შემთხვევაში ნაწილობრივ, ერთ-ერთი კამერით მრავალკამერიანი გადაღებების დროს. (ხდება ხოლმე, რომ რამდენიმე კამერას ვიყენებ). ოდესღაც ფოტოგრაფიით ვიყავი დაკავებული, რამაც მიმაჩვია საგულდაგულოდ ავაგო კადრი. ალბათ, ამიტომ ბოლოს და ბოლოს მივედი გადაწყვეტილებამდე – თვითონ გადავიღო. როდესაც ვიზირში იყურები, სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულება გიჩნდება იმის მიმართ, რასაც აკეთებ, და ადვილად იაზრებ იმას, რასაც ადამიანები შემდეგ ნახავენ ეკრანზე. ბლოქბასთერზე „ოუშენის თერთმეტ მეგობარი“ კი ამ ჩემმა საოპერატორო აზარტმა ხელი შემიწყო, ყველაფერი გარშემო მომხდარისგან აბსტრაგირება გამეკეთებინა და მაქსიმალურად მომეხდინა ჩემი ყურადღების კონცენტრირება. საერთოდ, მირჩევნია ვქმნიდე მცირე ბიუჯეტიან ფილმებს, რადგანაც მიყვარს მუშაობის დროს საკუთარი თავის შეზღუდვა მკაცრი ჩარჩოებით, აკრძალვებითაც კი, რომელთა გაუთვალისწინებლობა არ შეიძლება. ასეთი აკრძალვები დისციპლინას მიკაჟებენ, მაიძულებენ ვეძებო სწორი მხატვრული გადაწყვეტა. არასდროს ვარღვევ ფილმის ხარჯთაღრიცხვას, და ეს კიდევ ერთი სიამოვნებაა, რომელიც მუშაობას მოაქვს ჩემთვის. ის ჭადრაკის მუდმივ თამაშს მაგონებს. განუსაზღვრელი ხარჯთაღრიცხვა, ვფიქრობ, ძლიერ ამიბნევდა თავგზას.

„ტრაფიკი“

სთივენ სოდერბერგი

„ოუშენის თერთმეტი მეგობარი“

მიყვარს თავისუფლების მიცემა მსახიობებისთვის

ვფიქრობ, არსებობს რეჟისორების ორი ტიპი: ისინი, ვისაც უყვარს, რომ მსახიობები მისთვის თამაშობდნენ და ისინი, ვისაც უყვარს, რომ მსახიობები მასთან თამაშობდნენ. პირადად მე მეორე ტიპს ვეკუთვნი. ანუ ვცდილობ, მსახიობის მუშაობა მაქსიმალურ კომფორტად ვაქციო. ჯერ ერთი, იმიტომ რომ ვაფასებ მათ და ისინი ჩემთვის საინტერესოები არიან, მეორეც, იმიტომ რომ არაჩვეულებრივად რთულად ვთვლი მათ შრომას. რა თქმა უნდა, არასდროს დავუშვებ, რომ სამსახიობო შესრულებამ ფილმის ჩანაფიქრი დაამახინჯოს ან ზიანი მიაყენოს თვით მსახიობის იმიჯს, მაგრამ ყველას დიდ თავისუფლებას ვუთმობ როლზე მუშაობაში. უფრო მეტიც, განზრახული მაქვს მოვსინჯო ამ დამოუკიდებლობის საკმაოდ უკიდურესი ფორმა: ფილმში, რომლის გადაღებასაც ციფრული კამერით ვაპირებ, მსახიობები სრული პასუხისმგებლები იქნებიან თავის გმირებზე. ისინი თვითონ შეარჩევენ თავისთვის კოსტიუმებს, გრიმს, ვარცხნილობებს. არ ვეკუთვნი იმ რეჟისორებს, რომლებსაც მბრძანებლობა უყვართ, მიყვარს, როდესაც მაოცებენ. ძალიან ცოტას ვლაპარაკობ

მსახიობებთან მათი პერსონაჟების შესახებ. თუ მათთვის გაუგებარია რაღაც და კითხვებს მისვამენ, ვპასუხობ. მაგრამ ზოგჯერ პასუხი არ მაქვს ან არასრულია ის. თუმცა როგორც არ უნდა იყოს, არასდროს მოვახვევ თავს ჩემს თვალსაზრისს. ვამჯობინებ, რომ შემსრულებლები თვითონ თავისუფლად ძერწავდნენ თავისი გმირების ხასიათებს. ბუნებრივია, რომ ამასთან უკეთესია საქმე გქონდეს კარგ მსახიობებთან. თუმცა, ხანდახან გიწევს სიაშკარავის წინააღმდეგ წასვლა. ყველა მსახიობს ზურგსუკან თავისი საკუთარი პროფესიული და პირადი გამოცდილება აქვს. ზოგჯერ საინტერესო ხდება მისი გამოყენება მოულოდნელი სახით – მაგალითად, შეთავაზო იმუშაოს მისთვის უჩვეულო ამპლუაში. მსახიობებს ეს მოსწონთ, რადგან მათ ესმით, რომ რეჟისორს არ აქვს განზრახული გათელილი გზით წასვლა. არიან მსახიობები, ვისთანაც უკვე გიმუშავიათ და ვისთანაც კარგად გრძნობთ თავს, რის გამოც მათ ყველა სურათზე იწვევთ. დაბოლოს, არიან ისინი, ვისზეც ოცნებობდით გადაგეღოთ, მაგრამ ეს ჯერჯერობით არ გამოგდიოდათ. მე, მაგალითად, ყოველთვის მინდოდა მემუშავა ალბერტ ფინისთან, და როდესაც პროექტი „ერინ ბროკოვიჩი“ რეალობად იქცა, დიდხანს ვიბრძოდი, რომ ფინი მოეწვიათ ამ ფილმში გადასაღებად.

ალბერტ ფინი

„ერინ ბროკოვიჩი“

ქება-დიდება მონტაჟს

ჩემი თვალსაზრისით, მონტაჟი – კინოწარმოების ძირითადი ეტაპია. კინოში სამონტაჟოდან მოვედი, და ეს, ალბათ, საუკეთესო სკოლაა. მონტაჟი – ესაა პროცესი, რომლის დროსაც ფილმის ყველა ღირსება და ნაკლი სრულიად ცხადი ხდება. სწავლობ რა ფილმის მონტაჟს, სწავლობ არა მარტო მის შეკრებას ნაწილებიდან, არამედ ისტორიის აგებას სურათებში, მსახიობების თამაშის განსჯას, კარგი და ცუდი დუბლების ამორჩევას. მახსენდება ლაპარაკი ერთ ოპერატორთან იმის შესახებ, რომ ოპერატორმა თვითონ უნდა დაამონტაჟოს მის მიერ გადაღებული დუბლები. მაშინ ის მიხვდება, რომ ზოგჯერ მომხიბლავი ხედებიც კი არ ფუნქციონირებენ ერთმანეთთან. მხოლოდ სამონტაჟო პრობლემებთან შეჯახებით გესმის, რომელი ხედებია სურათისთვის სასარგებლო და რომელი არა. ყველაზე დიდი სირთულეები ჩემში გამოიწვია „ინგლისელის“ მონტაჟმა. ჩემ წინაშე აღმოჩნდა ფილმის რამდენიმე ვარიანტი, რომელთაგან ერთ-ერთი იყო სრულიად სწორხაზოვანი. მეორე კი – უფრო მეტად „ფეთქებადი“, ვიდრე

ის, რაც საბოლოოდ გამოვიდა ეკრანზე. არ ვიცოდი, რომელი ამერჩია. პატიოსნად რომ ვთქვა, რამდენიმე კვირის განმავლობაში ძალიან შეშინებული ვიყავი. შეგრძნება მქონდა, რომ გადავიღე ფილმი, რომლის დამონტაჟებაც შეუძლებელია.

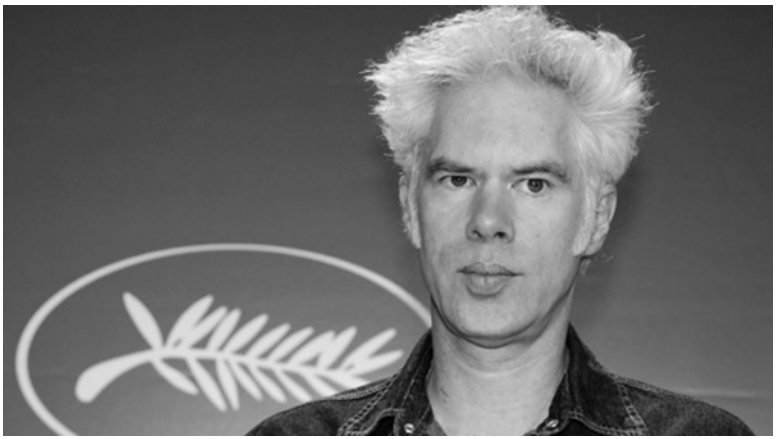
„ინგლისელი“

შევინარჩუნოთ ენთუზიაზმი

ჩემი შინაგანი განწყობა, უცვლელი მას მერე, რაც კინოს გადაღება დავიწყე, მდგომარეობს იმაში, რომ ვისწრაფი გადავიღო ისეთი ფილმი, რომლის ნახვის სურვილიც თვითონ მექნებოდა მაყურებლის რანგში. მე დღესაც ვაგრძელებ კინოთეატრებში სიარულს და ამით ვინარჩუნებ კინომანის ჩემს თავდაპირველ ენთუზიაზმს. ზოგჯერ მიწევს ისეთი სურათების ნახვა, რომლებშიც მათი შემქმნელების ცინიზმისა თუ შემოქმედებითი აპათიის გამო არ გამოიყენება კინოს შესაძლებლობების მეათედიც კი. ასეთ სურათებს მძვინვარებაში მოვყავარ. ამგვარი ფილმები იმის დამადასტურებელია, რომ მათი რეჟისორები უფრო მეტ დროს ატარებენ კონტრაქტის სტატიების მსჯელობაში, ვიდრე მუშაობაში სცენარზე, გადაღების მოედანზე, სამონტაჟოში. მაგრამ ისე არაფერი მაძლევს სტიმულს, როგორც კარგი ფილმი. მიმაჩნია, რომ, როგორც მხატვარი, მე თუ ინტერესს დავკარგავ იმის მიმართ,

რასაც სხვები აკეთებენ, ე.ი. რაღაც პრობლემები შემექმნა. ყოველ შემთხვევაში, ახალ სურათზე მუშაობისას, ყოველთვის ვეყრდნობი აღფრთოვანებული მაყურებლის სწორედ ჩემს გამოცდილებას. თუმცა ასე შეიძლება გაგიჩნდეს სურვილი, რადაც არ უნდა დაგიჯდეს, თავი მოაწონო მაყურებელს, ეს კი ძალიან სარისკო რამაა, საშიშიც კი. რა თქმა უნდა, არ შემიძლია ფილმის შექმნის პროცესში არ ვფიქრობდე მაყურებელზე. ფილმის მიმართ ისეთივე დამოკიდებულება მაქვს, როგორც მშობელს თავისი შვილის მიმართ: მივისწრაფი რა, მოვგვარო მას სიამოვნება, მაინც არ ვარ მზად, ავყვე მის ყოველნაირ ახირებას.

ჯიმ ჯარმუში (დაიბადა 1953 წელს ქ. აკრონში, ოჰაიოს შტატი, აშშ) – ამერიკელი კინორეჟისორი და სცენარისტი. ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენელი. კანის კინოფესტივალის არაერთგზის პრიზიორი (1984, 1989, 1993, 2005).



ჯიმ ჯარმუში

რეჟისურას სწავლობდა ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლაში. პარალელურად რეჟისორის ასისტენტად მუშაობდა სახელგანთქმულ რეჟისორ ნიკოლას რეისთან, რომელთანაც ახლო ურთიერთობები ჰქონდა მის გარდაცვალებამდე 1979 წელს.

თავისი პირველი კინემატოგრაფიული გამოცდილება ჯარმუშმა ნიკოლას რეისა და ვიმ ვენდერსის ფილმზე „ელვა წყალზე“ (1980) მიიღო.

ჯარმუშის სადებიუტო ფილმმა „უფრო უცნაურად, ვიდრე სამოთხეში“ (1984) „ოქროს კამერა“ მოიპოვა დებიუტისთვის კანის კინოფესტივალზე, რამაც მას გზა გაუკვალა დიდ კინოში. ფილმი ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს საუკეთესო ნამუშევრად ითვლება.

ფილმოგრაფია:

- 1980 – „შვებულება უსასრულოდ“
- 1984 – „უფრო უცნაურად, ვიდრე სამოთხეში“
- 1986 – „ყავა და სიგარეტი“
- 1986 – „კანონგარეშე“
- 1989 – „იდუმალი მატარებელი“
- 1991 – „ღამე დედამიწაზე“
- 1995 – „მკვდარი კაცი“
- 1999 – „ძაღლი-მოჩვენება: სამურაის გზა“
- 2005 – „დამტვრეული ყვავილები“
- 2008 – „კონტროლის ზღვარი“
- 2013 – „გადარჩებიან მხოლოდ მიჯნურები“

და სხვა

ჯილდოები:

- 1984 – „უფრო უცნაურად, ვიდრე სამოთხეში“ („ოქროს კამერა“ დებიუტისთვის კანის სკფ.; მთავარი პრიზი კატეგორიაში „დრამატული ფილმი“ სანდესის სკფ.)
- 1989 – „იდუმალი მატარებელი“ (პრიზი მხატვრული წვლილისთვის კანის სკფ.)
- 1993 – „ყავა და სიგარეტი 3“ (ოქროს პალმის რტო საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისთვის კანის სკფ.)
- 1996 – „მკვდარი“ (ევროპული კინოაკადემიის პრიზი Screen Internacional Award)
- 2005 – „დამტვრეული ყვავილები“ (ჟიურის დიდი პრიზი კანის სკფ.)

ქარიბი კონტროლის ქვეშ

(საუბარს **ჯიმ ჯარმუშთან** უძღვება კინოკრიტიკოსი **ერიკ მორზე**)

– ინტერვიუს ჩაწერის წინ, ვცდილობდი, რაღაც საინტერესო მომეფიქრა, რომ არ შემეწუხებინეთ შეკითხვებით, რომლებზეც თქვენ უკვე ასჯერ გაქვთ პასუხი გაცემული. და ყოველთვის მივმართავდი ანთროპოლოგიაში სხვადასხვა ტექსტს, რომლებიც უკანასკნელ ხანს მაქვს წაკითხული. გსმენიათ ჯეიმს კლიფორდის ესსეის "მოარული კულტურის" შესახებ?

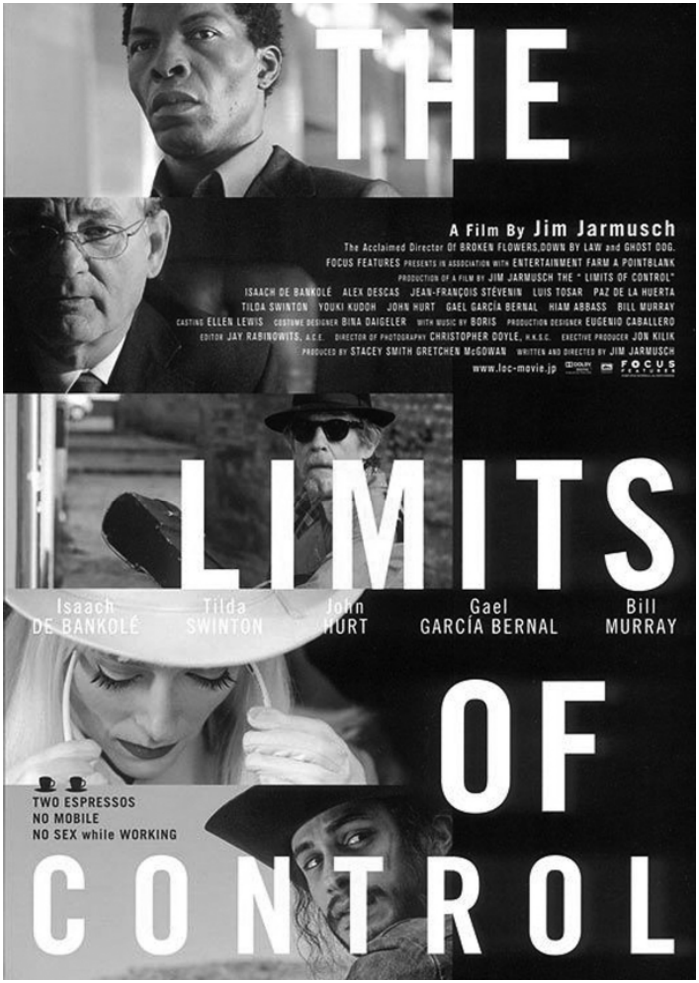
– არა.

– წინააღმდეგი ხომ არ იქნებით, რამდენიმე ფრაგმენტის ციტირება რომ მოვახდინო? მეჩვენება, რომ ამას პირდაპირი კავშირი აქვს ჩვენს საუბართან.

– რა თქმა უნდა.

– კლიფორდი წერს: „დავიწყებ ციტატით სირილ ლაიონელ რობერტ ჯეიმსის წიგნიდან „საზღვრის მიღმა": „გავა დრო, ძველი იმპერიები დაემხობიან, მათ ადგილზე ახლები წარმოიქმნება. ბოლოს და ბოლოს შეიცვალა კლასობრივი დამოკიდებულებები, და მხოლოდ ამის შემდეგ აღმოვაჩინე ჩემთვის, რომ მნიშვნელობა აქვს არა საქონლის ბარიბნს და მოშსახურებას, არამედ მხოლოდ მოძრაობას; მნიშვნელოვანია არა ის, სად ცხოვრობთ და რა გაქვთ, არამედ ის, საიდან მოხვედით, საით და როგორი სიჩქარით მიდიხართ იქითკენ. ან დავიწყოთ სასტუმროებით. აი რას წერს ჟოზეფ კონრადი რომანში „გამარჯვება": „ჩვენ გადმოვვისროლეს ამ საუკუნეში როგორც საგონებელში ჩავარდნილი და შემცბარი მოგზაურები თვალისმომჭრელ, ცხოვრებით მჩქეფარე სასტუმროში" კლოდ ლევი-სტროსის წიგნში „სევდიანი ტროპიკები" წარმოიშვება უშველებელი ცემენტის კუბის მხატვრული სახე. ასეთი წარუდგა მას ახალი ბრაზილიური ქალაქი გოიანია, სადაც ის 1937 წელს გაჩერდა. ავტორისთვის ესაა სიტლანჩის, ბარბაროსული ცივილიზაციის სიმბოლო, „ადგილი დროებითი გაჩერებისთვის, მაგრამ არა ცხოვრებისთვის". სასტუმრო – ეს არის სადგურიც, აეროპორტის ტერმინალიც, და საავადმყოფოც: გადასავლელი პუნქტი, სადაც ყველა შეხვედრა შემთხვევითი და წარმავალია". ესსეი ძალიან გრძელი და წარმოუდგენლად წარმტაცია, და როდე-

საც თქვენი უკანასკნელი ფილმი ვნახე, მაშინვე ის გამახსენდა.
- მშვენიერი ტექსტია.



„კონტროლის ზღვარი“

ჯონ ბურმენი – „გასროლა მიბრჯნით“

ჟან-პიერ მელვილი – „სამურაი“

– ანთროპოლოგიური კვლევის სწორედ ასეთ ატმოსფეროში ჩავიძირე ფილმ „კონტროლის ზღვარის“ ჩვენების დროს. წურტილოვან ალუზიებშიც კი სურათებზე „გასროლა მიბრჯნით“ (რეჟ. ჯონ ბურმენი), „სამურაი” (რეჟ. ჟან-პიერ მელვილი) და „თხუნელა“ (რეჟ. ალექსანდრო ხოდოროვსკი) შეიმჩნევა საერთო განწყობილება – ისინი კვლავ და კვლავ გვაგზავნიან უცნობ მიწებზე მოხეტიალე მწირების სახეებთან. ეს გმირები – რაღაც ექზოტიკური სივრცეებისა და მხარეების მკვლევარი ანთროპოლოგებივით არიან თითქოს.

– ამ რიგში აგრეთვე დავამატებდი ფილმს „ალფავილი“2. მე არ წამიკითხავს ესეი, რომელსაც თქვენ ციტირებდით. თქვენ იცნობთ ალენ დე ბოტონის წიგნს „მოგზაურობის ხელოვნება“?

ალეხანდრო ხოდოროვსკი – „თხუნელა“

– არ წამიკითხავს. რის შესახებაა ის?

– მან აგრეთვე დაწერა „როგორ შეუძლია პრუსტს შეცვალოს თქვენი ცხოვრება“ და რამდენიმე სხვა ნაწარმოები. მაგრამ სწორედ „მოგზაურობის ხელოვნება“ მომცა წასაკითხად ოპერატორმა ქრის დოილმა „კონტროლის ზღვარზე“ მუშაობის დაწყებამდე დაახლოებით ნახევარი წლით ადრე. წიგნი საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა, მასში მოთხრობილი იყო მოგზაურობების შესახებ, როგორც მათ განსაკუთრებულ გამოცდილებასა და აზროვნების წყობაზე, ვინც მუდმივი გადაადგილების მდგომარეობაში იმყოფება. იქ არის რამდენიმე ძალიან ლამაზი ფრაგმენტი. მაგრამ აი ესეი, რომლის შესახებაც თქვენ ლაპარაკობდით, ჩემთვის უცნობია. ძალიან მინდა წავიკითხო ის. ახალგაზრდობაში „სევდიანი ტროპიკე-

ბი“ (კლოდ-ლევი სტროსი, ფრანგი ეთნოგრაფი და კულტუროლოგი) უზარმაზარ ფოლიანტად მეჩვენებოდა. ახლახანს ვიპოვე ეს წიგნი და განვეწყე უახლოეს დროში გადამეკითხა, მაგრამ ვერ მოვიცალე. ბევრი წლის წინ, როდესაც პირველად გავეცანი ამ ნაწარმოებს, ჩემთვის ის ნამდვილ ზეშთაგონებად იქცა.

„კონტროლის ზღვარი“

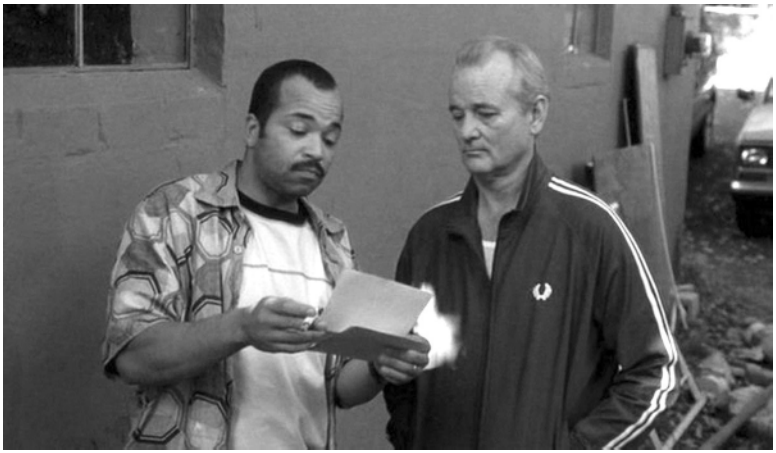
– თქვენს ყველა ფილმში ასე თუ ისე შეიმჩნევა მოგზაურობის მოტივი მის სხვადასხვა გამოვლინებაში, მუდავნდება უნიკალურ სივრცეში შეღწევისა და ჩაძირვის გამოცდილება. თქვენი აზრით, როგორ შეიცვალა მოგზაურობა ორი კინოთაობის ცხოვრების განმავლობაში, 1960-იანი წლების დასასრულიდან, როდესაც გადაღებული იქნა „გასროლა მიბრჯნით“ და „სამურაი“, 2009-მდე, როდესაც ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი „კონტროლის ზღვარი“?

– ვფიქრობ, სხვაობა აქ უფრო ფსიქოლოგიურ აღქმაშია. ადრე მოგზაურობა უმეტესად თავგადასავალი იყო: ადამიანებს სხვაგვარი დამოკიდებულება ჰქონდათ ერთი წერტილიდან მეორეზე გადაადგილების თვით პროცესთან. ახლა ის საკმაოდ არასასიხარულო პროცედურად გადაიქცა, დროის დიდ ნაწილს უსასრულოდ გაწელილი მოლოდინი იკავებს. თანამედროვე მოგზაურობები, განსაკუთრებით საავიაციო გადაფრენები, – სრული გულგატეხაა. ისინი თითქოს მოგზაუ-

რობებია სტანდარტული სარეისო ავტობუსით „გრეიჰაუნდი“, ოღონდ ცაში. მახსოვს საინტერესო დაკვირვება, რომელიც ევროპაში ჩემი პირველად გამგზავრებისას გავაკეთე: აეროპორტში ადამიანები მორთულ-მოკაზმულები იყვნენ, ისინი სპეციალურად ემზადებოდნენ სამოგზაუროდ. ასე იყო 70-იან წლებშიც კი. მოგზაურობა იყო რაღაც მნიშვნელოვანი, განსაკუთრებული მოვლენა. ახლა კი ეს ჩვეულებრივი და ხშირ შემთხვევაში ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაადგილების დამღლელი პროცესია. თვით ცნება „მოგზაურობა“, როგორც რაღაც აქტი, თვითმყოფადი მოვლენა, ამჟამად ნიველირდება, მოგონებები სივრცეში გადაადგილებაზე სწრაფად იშლებიან მეხსიერებაში. არ ვიცი, იმავეს ფიქრობს თუ არა ადამიანი, რომელიც მანქანით მოგზაურობს, - მაგრამ მაინც ეს საშუალება ჯერ კიდევ იძლევა საკუთარი მარშრუტების არჩევის შესაძლებლობას. შეძლებისგვარად თავად ვცდილობ გადავაადგილდე ავტომობილით. მხოლოდ ასე შეიძლება ნამდვილად აგერიოს გზა.

– ვფიქრობ საავტომობილო მოგზაურობების ხასიათიც ასევე შეიცვალა, როდესაც 50-იან წლებში ამერიკაში შემოღებულ იქნა ფედერალური ავტოსტრადების სისტემა. მანქანით მოგზაურობა, ისევე როგორც საავიაციო გადაფრენა, ადამიანის სხვებთან ურთიერთობისგან და ადგილობრივი კულტურის შეხებისგან განმაცალკევებელი და დამაშორებელი, უფრო მოწესრიგებული პროცესი გახდა.

– სწორია. ერთ თავშესაქცევ ისტორიას მოგიყვებით. კულისებში ვიდექი ჯგუფ Boris-ის კონცერტზე, ვისი მუსიკაცაა გამოყენებული ჩემს ფილმში. ჯგუფის წევრები იაპონელები არიან და ინგლისური საკმაოდ საშუალოდ იციან. ისინი ყვებოდნენ, რომ ჩიკაგოში იმყოფებოდნენ და შედეგ დასავლეთ სანაპიროსკენ გაემგზავრნენ. ერთ მათგანს ვკითხე, საინტერესო აღმოჩნდა თუ არა მოგზაურობა. მან მიპასუხა: „ო, ჩვენ ვიმგზავრეთ მიკროავტობუსით. პეიზაჟი იყო ასეთი: არაფერი, არაფერი, არაფერი, არაფერი, მერე კი უეცრად – კლდოვანი მთები!“ მოგზაურობის შესანიშნავი შედეგია, ჩემი აზრით! კლდოვანი მთები – ყველაფერი, რაც მათ დაინახეს.



„დამტვრეული ყვავილები“

– „კონტროლის ზღვარში“ ჭარბობს ფუტურისტული პეიზაჟი, კოსმოპოლიტური ატმოსფერო. წინა ფილმში „დამტვრეული ყვავილები“ თქვენ იკვლევდით არსებობის ჩაკეტილ სივრცეებს, ამერიკის განაპირა მხარეების „ცხოვრების კუნძულებს“. როგორ ასაბუთებთ ამა თუ იმ პეიზაჟის არჩევას სურათისთვის?

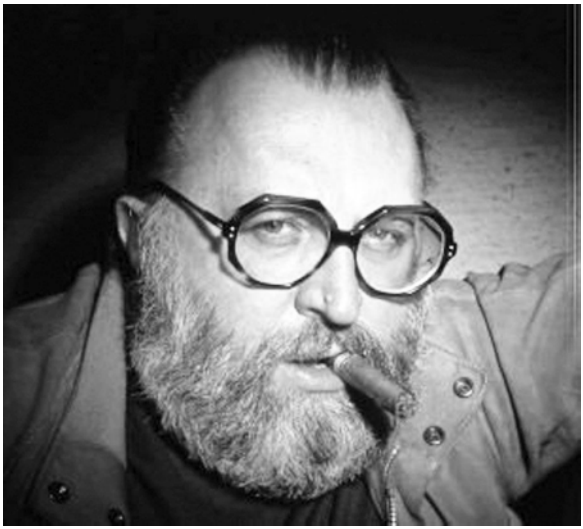
– პეიზაჟები „დამტვრეულ ყვავილებში“ ერთ საინტერესო თვისებას ფლობდნენ – ისინი ძალიან გავდნენ ერთმანეთს. როდესაც გვეკითხებოდნენ, სად ვიღებდით ამა თუ იმ ეპიზოდს, ჩვენ ვპასუხობდით: „ყველა ამერიკაში“, – ასე ეძახდნენ ხუმრობით გადამღები ჯგუფის წევრები ამერიკას. მართლაც, ყველა ეს ადგილი განასახიერებს განუსაზღვრელ, განზოგადოებულ ამერიკას. „კონტროლის ზღვარს“ ესპანეთში ვიღებდით, სადაც იმდენად სხვადასხვაგვარი პეიზაჟია, რომ მსგავსს წინა სურათზე ვერსად იპოვი. მადრიდი – ძალიან საინტერესო ქალაქი, უზარმაზარი მეგაპოლისია, მაგრამ ჩვენ თავს ვარიდებდით ჩვეულ ტურისტულ მარშრუტებს. რა თქმა უნდა, ჩვენ გაგვაოგნა სევილიის სილამაზემ. ეს ჯადოსნური ქალაქია, სადაც არ უნდა დადგა კამერა, ყველგან შეიძლება საოცარი, გრძნობითა და შინაგანი ენერგიით სავსე სცენის გადაღება. ფილმის ბოლოში, როდესაც ის ვესტერნად გადაიქცევა, გმირი ქალაქ ალმერიადან გამოდის და სამხრეთ

ანდალუზიის მთებში მოგზაურობს, და ეკრანზე ნაცნობი პეიზაჟები გამოჩნდება – აქ იღებდნენ ყველა სპაგეტი-ვესტერნებს, ამ ადგილებში მუდმივად მუშაობდა სერჯო ლეონე. „მეფეთა მეფე“3-ის მსგავსი ყველა ეპიკური ამერიკული სურათი აგრეთვე იქაა გადაღებული. ასე რომ ჩემთვის ეს იყო უკვე ჩვეული პეიზაჟი, მე ხომ მოვასწარი მრავალრიცხოვანი ფილმებით დეტალურად შემესწავლა ის. და, უდავოდ, ჩემს ახალ სურათში არ არის „ყველაამერიკის“ ის ერთფეროვნება, რომლითაც გამსჭვალული იყო „დამტვრეული ყვავილები“. ესპანეთი – მრავალსახოვანი ქვეყანაა. პეიზაჟები მკვეთრად იცვლებიან. მატარებლის ფანჯრიდან ყურებისას, როდესაც სამხრეთში მიემგზავრები, შეიძლება ვერც კი შეამჩნიო, როგორ გადადიან ზეთისხილის წარაფები მთების შიშველ ფერდობებში, ორივე მხარეს წამდაუწუმ თვალმოსაკრავად გამოჩნდებიან ერთი ციცქნა სამრეწველო ქალაქები... მადრიდსა და სევილიას შორის კურსირებს მშვენიერი ზეჩქაროსნული მატარებელი, გზა ერთი გზობით მხოლოდ ორ საათსა და ოც წუთს იკავებს. მონუსხული გავცქეროდი ჭეშმარიტად მომაჯადოებელ ხედებს და ვერ ვასწრებდი დავმტკბარიყავი მათი ყურებით, რადგანაც მუდმივად იცვლებოდნენ ისინი. მოკლედ, ესპანეთი გვიზიდავდა თავისი გეოგრაფიული სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით, ამიტომაც გავემგზავრეთ იქ.

– შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკის გააზრებისა და ასახვის თქვენეული ხერხი ისეთ ფილმებში, როგორებიცაა „იდუმალი მატარებელი“ ან „კანონგარეშე“, თვისობრივად განსხვავდება იმისგან, როგორც თქვენ აღიქვამთ და ქმნით ევროპას, მაგალითად „ღამე დედამიწაზე“ ან „კონტროლის ზღვარი“?

– საინტერესო შეკითხვაა, მაგრამ, ვშიშობ, არ მაქვს მკაფიო პასუხი, არ შემიძლია დაწვრილებით გავაანალიზო ამგვარი რამეები. ბევრი რამ იქიდან, რაც მიზიდავს ამა თუ იმ ქვეყანაში, ძალიან ეფემერული, შეუმჩნეველია. მაგალითად, როდესაც ვწერდი სცენარს „კანონგარეშე“, მაშინვე დავადგინე, რომ მოქმედების ადგილი ახალი ორლეანი იქნებოდა, თუმცა მანამდე არასდროს ვყოფილვარ ამ ქალაქში. სამაგიეროდ, კარგად ვიცნობდი ახალი ორლეანის მუსიკა-

ლურ კულტურასა და ისტორიას. სწორედ ამით მიიპყრო მან ჩემი ყურადღება. იგივე იყო „იდუმალი მატარებლის“ შემთხვევაშიც. მანამდე არასდროს ვყოფილვარ მემფისში. ვცხოვრობდი რა ჩემი წარმოსახვის მემფისში, დავწერე სცენარი, რომელიც კვლავ იმისგან ავაგე, რაც მისი მუსიკალური კულტურის შესახებ ვიცოდი. შემდეგ, როდესაც ამ ქალაქებში მოვხვდი, ინტუიციურად ვიგრძენი, სად და როგორ უნდა გადამეღო. ფილმი „კანონგარეშე“ რომ შავ-თეთრი იქნებოდა, ვიცოდი იქამდე, ვიდრე ახალ ორლეანში ჩავიდოდი. ჩვენ გადაღებისთვის შესაფერის ადგილებს ვეძებდით, რომლებიც განსაკუთრებულ ატმოსფეროს შექმნიდნენ და ორგანულად გამოჩნდებოდნენ შავ-თეთრ სურათში. მემფისშიც იგივე იყო, ოღონდ ფერში ვიღებდით. ჩავედი თუ არა ქალაქში, იმაზე დავიწყე ფიქრი, როგორ შეესაბამება ის, რაც თავიდან ჩავიფიქრე, იმას, რაც აქ ვიპოვე, რეალურ ქალაქში, ვეძებდი წარმოსახულის განსხვავებებს რეალობისგან. ეს იყო უკიდურესად თავშესაქცევი რამ.



სერჯო ლეონე

„ღამე დედამიწაზე“

„კანონგარეშე“

კიდევ ზოგიერთი რამ მოგზაურობების შესახებ: როდესაც სადმე მივემგზავრები, არ მიმაქვს რუკა, მომწონს სივრცეში ჩაკარგვა და ინსტინქტებს მიყოლა. ჩემთვის ეს არ არის მზადება ფილმის გადაღებებისთვის. ვფიქრობ, ამას უბრალოდ გართობის გულისთვის ვაკეთებ. მიყვარს, თვალი ვადევნო იმას, რაც ვიზუალურად მიტაცებს, რაც ჩემში ინტერესს აღვიძებს. ორი საათის შემდეგ კი, როდესაც დავიღლები, მაინც მიწევს

გარკვევა, სად ვიმყოფები და როგორ დავბრუნდე უკან. მაგრამ საშინლად მომწონს დაკარგულობის შეგრძნება, როდესაც ალალბედზე მივდივარ რაღაცისკენ, რაც მე მიზიდავს, და არ ვიცი, სად აღმოვჩნდები და რას გავაკეთებ იქ.

„იდუმალი მატარებელი“

„მკვდარ კაცზე“ მუშაობის დროს, ჩვენ ვეძებდით ადგილებს, რომლებსაც შეეძლოთ აღედგინათ 1870-იანი წლების ამერიკა, სადაც მოგზაურობდა მთავარი გმირი. მაგრამ ვცდილობდით თავი აგვერიდებინა დრამატული პეიზაჟებისთვის ანსელ ადამსის ან ჯონ ფორდის სტილში. ჩვენ არ გვჭირდებოდა ღია ბარათების მსგავსი ხედები. ზოგჯერ თავბრუსდამხვევად ლამაზი ტერიტორიები გვხვდებოდა, მაგრამ უარს ვამბობდით მათზე და გზას ვაგრძელებდით, სხვა მიმართულებით, ვცდილობდით გვეპოვა „სწორედ ის“ წერტილი, რომელშიც დაიბადებოდა ჩვენი ფილმის სამყარო.

– რატომ აირჩიეთ „კონტროლის ზღვარის“ გადაღებებისთვის სახელდობრ ესპანეთი?

– ეს სურათი შეიძლებოდა გადაღებულიყო სადაც გნებავთ – თურქეთში, მექსიკაში, ნებისმიერ სხვა ქვეყანაში... ეს არ იმოქმედებდა სიუჟეტის ძირითად ელემენტებზე. არ შემიძლია ლოგიკურად ავხსნა ჩემი გადაწყვეტილება, უბრალოდ, რაღაც გაუგებარი სახით, გულმა ესპანეთისკენ გამიწია. შეი-

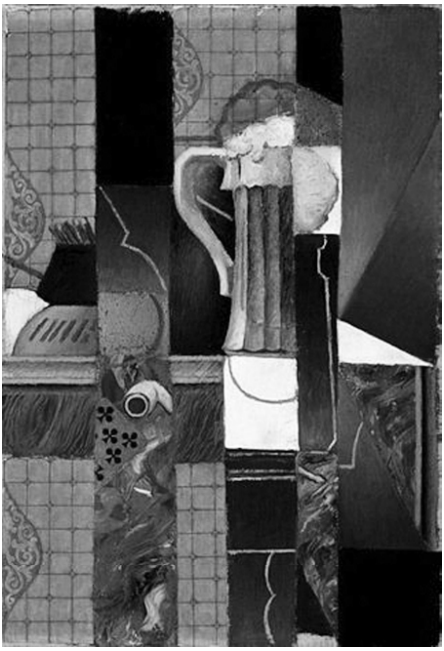
ძლება, ეს იყო შენობა, კერძოდ, ფანტასტიკური საცხოვრებელი სახლი-ციხესიმაგრე ტორეს-ბლანკასი მადრიდში, სადაც მთავარი გმირი ჩერდება. ან ჩემი სიყვარული სევილიისა (ყოველთვის ვოცნებობდი იქ გადამეღო) და აჩრდილისებრ სამხრეთულ პეიზაჟებისადმი, რომლებიც 50-იანი, 60-იანი და 70-იანი წლების ფილმებიდან შემიყვარდა. ანუ მოიძებნა უამრავი მიზეზი, რომელთა გამოც მომინდა გადამეღო ესპანეთში. ამიტომ, ბუნებრივია, ფილმში ასახვა პოვეს ესპანური კულტურის ელემენტებმაც – ისეთებმა, როგორც ფლამენკოა და მავრიტანული არქიტექტურის ნიმუშები სევილიაში. მე არ მქონდა მკაცრი გეგმა, ყველაფერი თავისთავად იბადებოდა, მუშაობის პროცესში. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, საკმაოდ ნათელი წარმოდგენა მქონდა ესპანეთის შესახებ და ვიცოდი, სად მივემგზავრებოდი, იმ შემთხვევებისგან განსხვავებით, როდესაც ვიღებდი ახალ ორლეანსა და მემფისში, მანამდე ჩემთვის სრულიად უცნობ ქალაქებში. ამჯერად ზუსტად ვიცოდი, სწორედ რა უნდა ჩამერთო ფილმში.

„მკვდარი კაცი“

„კონტროლის ზღვარი“

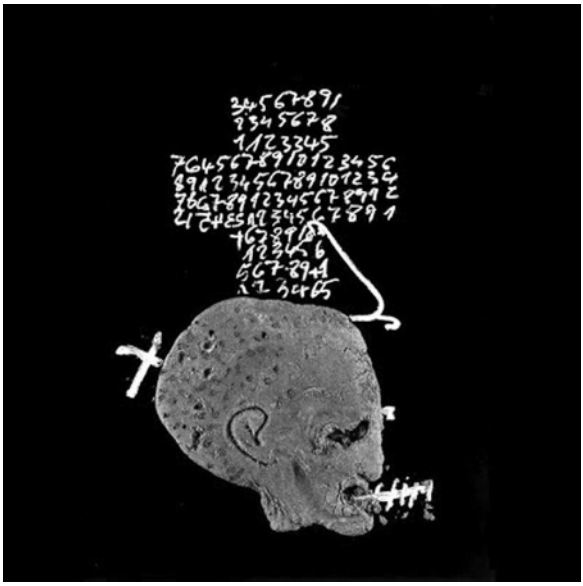
მაგალითად, გადავწყვიტე, გამომეყენებინა ჩემი საყვარელი ოთხი ესპანელი მხატვრის სურათები. ჩვენ ვხედავთ მათ მუზეუმში, სადაც შედის ისააკ დე ბალკონეს გმირი. ყოველ ჯერზე ის რომელიღაც გარკვეულ სურათს უყურებს. მინდოდა, რომ ფილმში ესპანური ფერწერა ყოფილიყო და შევარჩიე რობერტო ფერნანდეს ბალბუენას, ხუან გრისის, ანტონიო ლოპეს გარსიასა და ანტონი ტაპიესის ნაწარმოებები.

რობერტო ფერნანდეს ბალბუენა



ხუან გრისი

ანტონიო ლოპეს გარსია



ანტონი ტაპიესი

– ფილმის განმავლობაში თქვენ საკმაოდ ღიად თამაშობთ ესპანეთის სხვადასხვაგვარი ვიზუალური სახეებით. ყველაფერი იწყება მადრიდში, სადაც მოქმედების ცენტრი ხდება უზარმაზარი უაზრო კოშკი; ამის შემდეგ შენობები თანდათან „დაბერა იწყებენ“; თქვენ ყურადღების აქცენტირებას ჰორიზონტალურ სივრცეებზე ახდენთ, ვიდრე ბოლოს ფინალში გმირს არ მიიყვანთ უდაბნოში. ხომ არ არის აქ თავისებური კონტრასტი გადაღების სიბრტყით ან ჰორიზონტალურ სტილისტიკასთან, რაც დამახასიათებელია სურათებისთვის „იდუმალი მატარებელი“ და „დამტვრეული ყვავილები“; რომლებშიც აქცენტი „ამერიკის უკიდეგანოდ გადაჭიმულ სივრცეებზეა“ გაკეთებული?

– თქვენ ნანახი გაქვთ ფილმი „ლოს-ანჟელესი თავის როლში“?

– არა. რა ფილმია?

– თქვენ აუცილებლად უნდა ნახოთ ის. ეს რაღაც წარმოუდგენელი რამაა. ფილმი გადაიღო თომას ანდერსონმა – ორი თუ სამი წლის წინ, – მაგრამ ვერ მოახერხა გაქირავებაში გაეშვა ის, ვინაიდან მასში გამოიყენა ფრაგმენტები ბევრი სხვა ფილმ-

იდან, და ვერ მოახერხა მიეღო ყველა აუცილებელი უფლება. სამაგიეროდ მისი შოვნა შეიძლება DVD-ზე, ორ დისკზე – ის ოთხ საათამდე მიდის. მაგრამ ეს ძლიერი სურათია, რეჟისორმა გვაჩვენა, როგორ იცვლებოდა ლოს-ანჯელესის არქიტექტურა და როგორ აისახებოდა ეს კინემატოგრაფზე მთელი მისი ისტორიის განმავლობაში. მე ის სამჯერ ვნახე – მართლაც საოცარი ფილმია. თქვენ ის ნამდვილად მოგეწონებათ, იმიტომ რომ მასში ავტორი ანალიზს უკეთებს, როგორ მოქმედებს ამა თუ იმ ადგილის ატმოსფერო გარშემო ყველაფერზე – ფსიქოლოგიის, ესთეტიკის, ფილოსოფიის, პოლიტიკის თვალსაზრისით. მოძებნეთ ეს ფილმი.

„იდუმალი მატარებელი“

– შთამბეჭდავად ჟღერს. ჩემში ასოციაციები წარმოშვა ჰეტ ო'ნილის ექსპერიმენტულ სურათთან, რომელიც სასტუმრო „ამბასადორშია“ გადაღებული ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე შენობას დაანგრევდნენ. რეჟისორმა გადაიღო სასტუმროს ყველა ინტერიერი – ვესტიბიული, ნომრები, საცეკვაო დარბაზი, აუზი, – შემდეგ კი გამოსახულება გადაიტანა ციფრულ ფორმატში და მასზე ადამიანების გამოსახულებები დაადო, თითქოს ისინი სასტუმროს აჩრდილები იყვნენ.

– დიახ, მე წაკითხული მაქვს ამ ნამუშევრის შესახებ და მისი ნახვის სურვილი გამიჩნდა.

„დამტვრეული ყვავილები“

„კონტროლის ზღვარი“

– ასევე მინდა გკითხოთ ალუზიების შესახებ ბეროუზის ნაწარმოებებზე. „კონტროლის საზღვრები“ – სწორედ ასე ჰქვია მის ესსეის კონტროლის სისტემებზე, რომელიც 70-იანი წლების შუაშია დაწერილი. ვიცი, რომ ამ მწერლის შემოქმედებას ძლიერი გავლენა ჰქონდა თქვენზე მთელი კარიერის განმავლობაში. რამდენად მნიშვნელოვანია ეს ესსეი თქვენი ახალი სურათის გაგებისთვის?

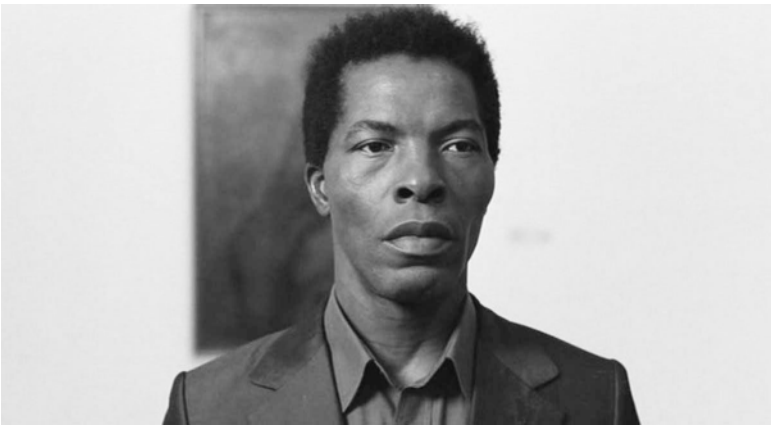
– ვფიქრობდი, რომ „კონტროლის ზღვარის“ ინტერპრეტირება სხვადასხვანაირად იყო შესაძლებელი. ერთი მხრივ, ლაპარაკი შეიძლება იყოს თვითკონტროლის საზღვრებზე, მეორე მხრივ – კონტროლის ზღვარზე, რომელსაც ადამიანის ცნობიერებაზე ახორციელებენ სხვები. მომეჩვენა, რომ დასახელებაში რაღაც ორპირობაა ჩადებული. მაგრამ, პატიოსნად ვიტყვი, მე მაინც მეტისმეტად მშრალად, უფერულად ვთვლიდი მას. დიდხანს ვფიქრობდი, მაგრამ ბოლოს მაინც მასზე შევჩერდი. და მაინც ის უწინდებურად ოდნავ ბრტყლად მეჩვენება. ჩემი რაღაც ნაწილი თვლის, რომ სურათი არსობრივად – action movie-ია, ოღონდ მოქმედების გარეშე,

რაღაც ამგვარი. და მაშინ სათაური უფრო ძლიერ მომწონს. ის განსაკუთრებულ აზრს იძენს მათთვის, ვინც ფილმი უკვე ნახა, მაგრამ არ მუშაობს როგორც სატყუარა, არ იტყუებს მაყურებელს. მაგრამ ეს უკვე აღარაა ჩემი პრობლემა. ჩემს წარმოდგენაში „კონტროლის ზღვარი“ – ეს არის მოგზაურობა, რომელიც მაყურებელს ითრევს და შეჰყავს რაღაც ტრანსის მსგავსში. მე არ ვთხოულობ მაყურებლისგან დაძაბულ გონებრივ მუშაობას, დაკვირვებულ, სერიოზულ დამოკიდებულებას. მინდოდა, რომ ჩემი ფილმი გამოსულიყო თავშესაქცევი, თუმცა არ ვცდილობდი, ამეგო თხრობის მკაფიო ხაზი. მინდოდა მომეფიქრა სათაური, რომელიც მე მომეწონებოდა, და ბეროუზის ნაწარმოებთან პირდაპირი კავშირი აქ არ არის. თვითონ ესეი, უცილობლად, ძალიან საინტერესო და მიმზიდველია, ავტორი გადმოცემს თავის თეორიებს ენაზე და კონტროლის სხვადასხვა ტექნიკის გამოყენების შესახებ, მაგრამ ისიც სწორია, რომ ის მოძველდა, რამდენადაც დღეს ინფორმაციის მიღების ხერხები ძლიერ შეიცვალნენ. ჩემთვის უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს ბეროუზის დღიურებსა და ჩანაწერებს, ის მუდამ ყველაფერს იწერდა. მასთან ინახებოდა უბის წიგნაკებისა და ბლოკნოტების მთელი დასტა, რომლებშიც ის გაზეთებიდან და ჟურნალებიდან ამონაჭრებს აწებებდა და თავის იდეებს, დაკვირვებებს იწერდა. ის გამუდმებით ადარებდა ერთმანეთს შემთხვევით, თითქოსდა ერთმანეთთან არანაირ კავშირში მყოფ საგნებს. ერთ გვერდზე განთავსებულ ორ სრულიად სხვადასხვა სტატიაში, ის პოულობდა რაღაც ნიშნულებს და ნიშნებს, რომლებიც გამოუცნობი სახით, თითქოს რაღაც სქემას მიჰყვებაო, ამ ორ სტატიას ერთმანეთთან აკავშირებდნენ.

– თქვენ მზედველობაში გაქვთ მისი ექსპერიმენტი „ამოჭრების მეთოდთან“, რომელსაც ის იყენებდა თავისი რომანებისთვის 60-იანი წლების დასაწყისში?

– დიახ, და ეს უბის წიგნაკები იყო სწორედ ფრაგმენტების, ფოტოგრაფიების და სხვადასხვა წყაროებიდან ამონაჭრების ნაკრებები. ვაღიარებ, რომ ფილოსოფია, რომელიც „ამონაჭრების მეთოდს“ საფუძველში უდევს, ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო „კონტროლის ზღვრის“ შექმნისას, ის დი-

დად განსაზღვრავს ფილმის სტრუქტურას. იდეა იმაშია, რომ ზოგჯერ პოულობ ისეთ რაღაცებს, რომლებიც სრულიად შემთხვევით აღმოჩნდებიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, შექმნილი ვითარების ძალით, აუხსნელი შეხების წერტილების გზით. ბეროუზი აგრეთვე ხშირად მიმართავდა „ი-ცზინს“ („ცვალებადობათა წიგნი“), რომელშიც სიმბოლოების შემთხვევითი შეთავსებით იბადება მოწესრიგებულობა, აზრი. შეიძლება, იცით იმის შესახებ, რომ ბრაიან ინომ (ინგლისელი მუსიკოსი) შექმნა რაღაც მსგავსი სულისკვეთების – ბარათების შესანიშნავი სისტემა „შემოვლითი სტრატეგიები“, რომელიც სტრუქტურით ძალიან გვაგონებს „ი-ცზინს“?



„კონტროლის ზღვარი“

– დიახ, მსმენია ამ ბარათების შესახებ. ვიცი აგრეთვე, რომ მათ ძლიერი გავლენა აქვთ მის შემოქმედებაზე.

– ამას წინათ ამ დასტიდან ამოვიღე ერთი ბარათი, რომელზეც ეწერა რაღაც „დააკვირდი წვრილმან დეტალებს და გააზვიადე ისინის“ მსგავსი. ჩემთვის საერთოდ ძალიან საინტერესოა ეს არასტანდარტული მიდგომა. ფრანგი პოეტები გაერთიანება „ულიპოდან“ – კერძოდ, რაიმონ კენო – ავითარებდნენ ლექსების შექმნის იდეას მეთოდით, რომელიც „ამონაჭრების მეთოდს“ ჰგავს. კენოს აქვს შესანიშნავი წიგნი „ასიათასი მილიარდი ლექსი“. ის შედგენილია უამრავი

პატარა ფრაგმენტისა და სტრიქონისგან, რომელთაგანაც მკითხველს შედეგად მართლაც შეუძლია შექმნას მილიარდი ლექსი. ყველა ეს ხერხი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის ფილმის სტრუქტურის შექმნისას. დასაწყისში მქონდა ოცდახუთგვერდიანი ისტორია, მაგრამ არ მინდოდა სცენარი დამეწერა ტრადიციულ ფორმაში. ამიტომ ჩვენ საფუძვლად ავიღეთ ეს მოკლე ტექსტი და დავიწყეთ მასზე სხვადასხვა ელემენტის მიშენება, მუშაობისას ვპოულობდით შემთხვევით პარალელებს, საშუალებას ვაძლევდით მოულოდნელ იდეებს, შეჭრილიყვნენ ფილმის ქსოვილში. და აი ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით ბეროუზს და მის „ამონაჭრების მეთოდს“. მე მართლა ძალიან მიყვარს თვითნებურად ელემენტების შეერთება და კავშირის პოვნა, თითქოსდა, სრულიად არაშეპირისპირებადში. ყოველთვის მსიამოვნებს ამა თუ იმ ფორმით ბეროუზზე დამოწმება, რადგანაც მისი შემოქმედება ბევრ რამეში შთაგონებად იქცა ჩემი ახალი ფილმისთვის, თუმცა ის მუდამ იყო ჩემი შთაგონების წყარო. რაც უფრო მეტს ვკითხულობ მის წიგნებს, მით უფრო წინასწარმეტყველური მეჩვენება ისინი.

ჯიმ ჯარმუში

– თავშესაქცევია, თქვენ რომ ლაპარაკი დაიწყეთ „ულიპოს“ შესახებ; დარწმუნებული ვარ, რომ იცნობთ რაიმენ რუსელის შემოქმედებას. ნაშრომებში მოგზაურობებსა და ენის შესახებ ის ავრეთვე ზშირად ექსპერიმენტირებდა ფორმით.

– ნამდვილად. გავიხსენოთ თუნდაც მისი „აფრიკული შთაბეჭდილებები“ და „ახალი აფრიკული შთაბეჭდილებები“. მე მისი რვაგვერდიანი ტექსტიც კი მაქვს, მთლიანად დაწერილი როგორც პალინდრომი (სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც ერთნაირად იკითხება თავიდან და ბოლოდან). ის, რა თქმა უნდა, არაჩვეულებრივი მწერალია: წარმოგიდგენიათ – რვაგვერდიანი პალინდრომი!

– შთამბეჭდავია.

– მან უზარმაზარი გავლენა მოახდინა სიურრეალისტებზე და მწერლებზე „ულიპოდან“. მან ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო წერილის თავისებური სათამაშო სტრუქტურის გამოყენება. საოცარია. საკმაოდ დიდი ხანია, არ გამხსენებია ის. ძალიან მომწონს, როგორ წერს.

ჯიმ ჯარმუში

– ის წერდა ლიტერატურისთვის გარდამტეხ პერიოდში, როდესაც ჩნდებოდნენ ახალი მიმდინარეობები და მწერალთა

გაერთიანებები, მგრამ ის ყოველთვის ვიწროდ გრძნობდა თავს გარკვეული ჯგუფის ჩარჩოებში, იყვნენ ისინი სიურრეალისტები თუ "ულიპოდან". ის იყო ნამდვილი მეამბოხე, აუტსაიდერი, მარად მოხეტიალე უბილავ ნაპირზე, ასე არაა?

– დიახ, ის იყო ერთგვარი მარტოხელა მგელი. სამწუხაროდ, მისი ნამუშევრები ძნელი სათარგმნია, თუმცა არ შემიძლია უარვყო, რომ მთარგმნელმა ჯონ ეშბერიმ კარგად გაართვა თავი ამას.

– გამიგია, ეშბერიმ სპეციალურად ისწავლა ფრანგული, რომ წაეკითხა და ეთარგმნა რუსელი.

– არის კიდევ ერთი პარალელი, რომელიც მაშინვე ვერ გავიხსენე. ჯონ ეშბერი აგრეთვე თარგმნიდა წიგნებს ფანტომასზე. ამ პერსონაჟმა კი, აგრეთვე, როგორც მე მგონია, ქვეცნობიერის დონეზე მოახდინა გავლენა.

„კონტროლის ზღვარი“

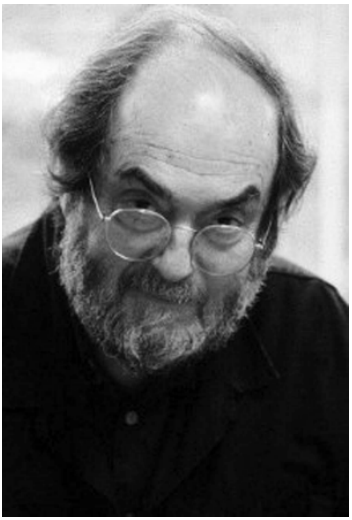
– ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ სადღაც უეჭველად არსებობს რუსელიანელების საიდუმლო საზოგადოება, ეს მწერალი ხომ – უნიკალური და იდუმალი ფიგურაა ლიტერატურის სამყაროში. შეიძლება, ასეთი საზოგადოება მართლაც არსებობს. და მას მეთაურობს ჯონ ეშბერი.

– კიდევ იყო რონ პეჯეტი – აგრეთვე რუსელის დიდი თაყვანისმცემელი და მთარგმნელი. ის თარგმნიდა სხვა მწერლების შრომებსაც, მაგალითად, პიერ რევერდის. საერთოდ, მყარი კავშირები მაქვს პოეტების ნიუ-იორკის სკოლასთან. მთელი ცხოვრება მოხიბლული ვიყავი მათით, ისინი – ჩემი მასწავლებლები არიან. მაგალითად, კენეტ კოხი და დევიდ შაპირო. და ვცდილობ მათი შემოქმედების სულის აღდგენას ყველა ჩემს ფილმში, მაგრამ ამასთან არ ვეკიდები საკუთარ თავს მეტისმეტად სერიოზულად; ჩემი ფილმები ყოველი კონკრეტული მკითხველისთვის დაწერილი ლექსებივითაა. მე ძალიან დიდ პატივს ვცემ ჩემს მასწავლებლებსა და დამრიგებლებს, მათგან ბევრი საინტერესო რამ შევიტყე რუსელზე, რემბოზე, მალარმესა და სხვა მწერლებსა და პოეტებზე.

– „კონტროლის ზღვარში“ წარმოდგენილია აურაცხელი მისტიკური კოდები და უცნაური, რიტუალების მსგავსი სცენები, რომლებიც თითქოსდა მიგვანიშნებენ დიდი მასშტაბის შეთქმულებაზე ან რომელიღაც საიდუმლო საზოგადოებაზე. გავიგე, დაგიარსებიათ თქვენი საკუთარი „საიდუმლო საზოგადოება“ – „ლიი მარვინის ვაჟიშვილები“. საიდან გაქვთ ასეთი დაინტერესება ალქიმიის სფეროსა და საიდუმლო საზოგადოებებისადმი? მსგავსი რაღაცები ყოველთვის პოულობდნენ ასახვას კინემატოგრაფში. და საინტერესოა ამ თემის გაანვითარების ისტორიაზე დაკვირვების წარმოება. მაწყენდება ფილმი „ფართოდ დაბუჭული თვალებით“...

– ... რომელსაც ვაღმერთებ. ბევრს ის არ მოეწონა. მაგრამ მე – ძალიან, და ჩემებურად გავაანალიზე ის. ვფიქრობ, ფილმი, უმთავრესად, საიენტოლოგიაზეა. ამაზე მოწმობს ბევრი რამ, მსახიობების შერჩევაც კი. მგონია, რომ ამ სურათში ბევრი საოცარი მომენტია, რომელთა ახსნაზე კუბრიკმა უარი განაცხადა. ძალიან გავერთე, როდესაც ამერიკაში პლაკატი გამოუშვეს კადრით ეროტიკული სცენიდან, შემდეგ კი ფილმიდან ამოჭრეს ყველა „ეროტიკული“ ეპიზოდი, თუმცა მათში ვნებაც კი არ იყო, ეს იყო უბრალოდ „ცოცხალი სურათები“. ეს ისეთი დამახასიათებელია ამერიკული კინოინდუსტრიისთვის – გააკეთოს ყველაფერი, რომ ეფექტურად გაყიდოს პროდუქტი, შემდეგ კი აკრძალოს ის. მე აგრეთვე მომწონს არტურ შნიცლერის წიგნი, რომელიც საფუძვლად დაედო

ფილმს.



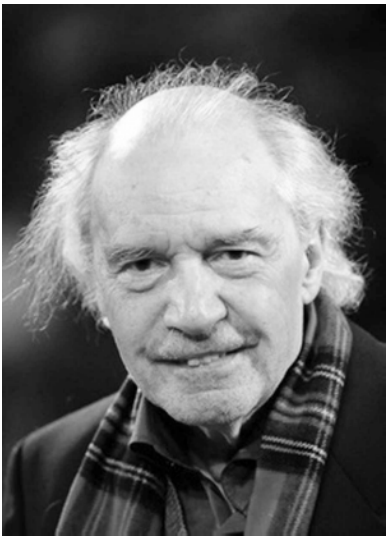
სთენლი კუბრიკი

სთენლი კუბრიკი – „ფართოდ დახუჭული თვალებით“

– სიტყვამ მოიტანა და შნიცლერთანაც შეინიშნებოდა ვნება საიდუმლო გაერთიანებებისადმი. თქვენმა ინტერესებმა ამ სფეროში რა გავლენა იქონია საიდუმლო კოდების და განსაკუთრებული ენის დამუშავებაზე “კონტროლის ზღვარში”? გჭირ-

დათ თუ არა სწრაფვა, აღგეძრათ ფიქრები პოლიტიკური ხელისუფლების ფარულ სტრუქტურებზე ან იატაკქვეშა შემოქმედებით საზოგადოებებზე, რომელთაგან თითოეულს – თავისი საიდუმლო ისტორია აქვს?

– გავიმეორებ, ასეთ რაღაცებს წინასწარ არ ვსაზღვრავ, მაგრამ ისინი ყოველთვის აღვიძებდნენ ჩემში ინტერესს. ყოველთვის მხიბლავდა საიდუმლო კულტურები, მათი ფარული ძლიერება. ტამპლიერები, მასონები, „თავის ქალა და ძვლები“. და ის საიდუმლო ადმინისტრაცია, რომელსაც დღეს ყველა ჩვენ ვეკუთვნით და რომლისგანაც წარმოვიქმენით, – ყველა ამ საზოგადოების თავისებური პირმშოა. უფრო ესთეტური თვალსაზრისით თუ ვიმსჯელებთ, გავიხსენებდი ბალზაკის „ცამეტნის ისტორიას“, რომელშიც მწერალმა აგრეთვე ასახა საიდუმლო საზოგადოება. რივეტმა კი გამოიყენა ეს წიგნი როგორც საფუძველი ფილმისთვის „მინუს ერთი, მინუს ორი“. მე დიდი თაყვანისმცემელი ვარ ბალზაკისაც და რივეტისაც. თუ ფართოდ შევხედავთ, „კონტროლის ზღვრის“ არსი იმაშია, რომ იდეები და წარმოსახვა ბევრად მეტ ძალას ფლობენ, ვიდრე ფიზიკური სახელმწიფო სტრუქტურები – ფული, პოლიცია, არმია.



ჟაკ რივეტი

„კონტროლის ზღვარი“

მე მახსენდება – და აქ ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით ჩემს გატაცებას სხვადასხვა საზოგადოებით – პითაგორე, რომელმაც ჩვენ წელთაღრიცხვამდე 480 წელს დააფუძნა საიდუმლო კომუნა. ქალებს მასში თანაბარი უფლებები ჰქონდათ მამაკაცებთან, ცხოველებს კი ისე ეპყრობოდნენ, თითქოს მათ სული გააჩნდათ. ამ კომუნის წევრები ატარებდნენ აუარება წარმოუდგენელ კვლევას. პითაგორემ წამოაყენა ვარაუდი, რომ დედამიწა ტრიალებს მზის გარშემო, და არა პირიქით, - მოგვიანებით ამავე თეორიებისთვის გალილეის და კოპერნიკს ერესში ადანაშაულებდნენ და ციხეში ამყოფებდნენ. მაგრამ პირველი თეორია ეკუთვნის სწორედ პითაგორეს. მან აგრეთვე გამოიყვანა მუსიკალური ინტერვალების მათემატიკური საფუძველი. ამ ადამიანმა იმდენი მნიშვნელოვანი დაკვირვება და აღმოჩენა გააკეთა. შემდეგ კი მოკლეს მისი დასახლების ყველა მაცხოვრებელთან ერთად – ასე შეეცადა ხელისუფლება თავიდან მოეშორებინა მისი იდეები. დარწმუნებული ვარ, მისი ნაშრომების ნაწილი აგრეთვე განადგურდა და ჩვენ არ გვიწერია მათი წაკითხვა. და მაინც პითაგორეს ბევრმა იდეამ ჩვენს დრომდე მოაღწია, ვინაიდან შეუძლებელი იყო ამოეშანთათ ისინი ადამიანთა გონებიდან. უძველესი ხანის დაკვირვებები და ცდები დღემდე გავლენას

ახდენენ ჩვენს საკუთარ აზრებზე და ასახვას პოულობენ თანამედროვე მეცნიერებისა და მკვლევარების შრომებში. წარმოსახვა შეუდარებელია თავისი სიძლიერით ნებისმიერი ფიზიკური ძალაუფლების გამოყენებასთან. შეიძლება ადამიანები ჩასვა ციხეში, მოკლა ისინი – იდეები იცოცხლებენ, მიუხედავად ყველაფრისა.

ახლა ჩვენ ვცხოვრობთ რაღაც აპოკალიფსური ჩავარდნის ზღვარზე, ახლებურად ვიაზრებთ აღქმისა და აზროვნების თვით პროცესს. ძველი ფორმები და მოდელები ცამტვერდებიან, და რომ გადავრჩეთ, უნდა მოვიფიქროთ ახალი ხერხები, მექანიზმები, გარშემო ყველაფრის გააზრების გზები. ინტერნეტი, გენომის შექმნის პროექტები, რეგენერაცია ღეროვანი უჯრედების დახმარებით – თანამედროვეობის ყველა ეს ფენომენი საფუძვლიანად ცვლის ჩვენ ხედვას სამყაროზე. თავად ჩვენ თუ არ შევიცვალეთ, ასე გავაგრძელებთ ერთ ადგილზე ტკეპნას. არ ვიცი, შეიძლება, ჩვენი პლანეტა უკვე განწირულია და დაგვიანებულია რაღაცის შეცვლის მცდელობა. მაგრამ აქ კვლავ ვფიქრობ იმაზე, რომ ადამიანის ფანტაზია უსაზღვროა და უნარი აქვს წინააღმდეგობა გაუწიოს კონტროლის იმ ფორმებს, რომლებსაც ჯიუტად თავს გვახვევენ. ეს თემა აგრეთვე გასდევს „კონტროლის ზღვარს“. ოდესმე არსებულ ყველა საიდუმლო ორგანიზაციას შორის განსხვავება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ერთნი ცდილობდნენ დაემყარებინათ და შეენარჩუნებინათ თავისი ფიზიკური ძალაუფლება, სხვები კი ცდილობდნენ დაეფიქსირებინათ იდეები და განევითარებინათ ცნობიერების შინაგანი უნარები, რაც, რა თქმა უნდა, ხშირად მკვეთრ წინააღმდეგობაში მოდიოდა ოფიციალური ხელისუფლების მიერ დადგენილ წესებთან. ამიტომაც ბევრი საზოგადოება მიდიოდა იატაკქვეშეთში.

– ე.ი. მათ აქვთ პოლიტიკურიც და ესთეტური ინტერესებიც?

– შეხედეთ „დაანაწევრე და იმბრძანებლეს“ ფორმულით მოქმედ ნაციონალიზმის თანამედროვე ფორმებს, ან ტერორიზმს, რომელიც ხაფანგებს აგებს სუვერენული სახელმწიფოებისთვის. რადიკალური დაჯგუფებების წარმომადგენლები უბრალოდ ადაპტირებას ახდენენ კონტროლის არ-

სებულ ფორმებთან. არავითარ შეთხვევაში არ ვამართლებ მათ, უბრალოდ ვაკვირდები, რა ძალას იძენენ ძალაუფლების ახალი ფორმები, რამდენად უფრო სრუყოფილნი არიან ისინი, ვიდრე, მაგალითად, კოლონიალური მოდელი, მაგრამ, რომელიც დღემდე ბევრ რამეში გავლენას ახდენს ჩვენზე.

„კონტროლის ზღვარი“

– თანამედროვე სამყაროში უამრავ პრობლემებთან დაკავშირებული რთული პროცესები ხდება. მზარდი დამოკიდებულება ტექნოლოგიებისადმი სრულიადაც არ იძლევა დემოკრატიის იდეალებისა და მთელ მსოფლიოში უტოპიური მშვიდობის მიღწევის გარანტიას. და არ შეიძლება იყო დარწმუნებული, რომ ხელისუფლება მალე გახდება უფრო გამჭვირვალე და ღია, ცოდნა კი – ყველასთვის ხელმისაწვდომი. სინამდვილეში ტექნოლოგიების მიღმა შეიძლება იმალებოდეს კონტროლის კიდევ უფრო მეტად რთული და საშიში შესაძლებლობები, ასე არ არის?

– აქ არის ფარული წინააღმდეგობა, არც კი ვიცი, როგორ გიპასუხოთ. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ტექნოლოგიებს მე აღვიქვამ როგორც ინსტრუმენტს, და მთელი საქმე იმაშია, როგორ გამოიყენება ეს ინსტრუმენტი – როგორც სამხედრო იარაღი თუ როგორც შრომის იარაღი. მე აღფრთოვანებული ვარ კულტურების მრავალფეროვნებით ჩვენს პლანეტაზე და

მათ ვღებულობ როგორც სასწაულს, მაგრამ მე აგრეთვე მომწონს კულტურათა სინთეზი, მათი გადახლართვა და ურთიერთშეღწევა. ერთმანეთზე დაშრევებით, ისინი წარმოშობენ რაღაც ახალს, უნიკალურს. მაგრამ აქ არის წინააღმდეგობა, რომელიც მოსვენებას მიკარგავს. მე ბევრი მეგობარი მყავს ამერიკის მკვიდრ მოსახლეობას შორის, და ვიცი რა შეუპოვრად იბრძვიან ისინი, რომ შეინარჩუნონ თავისი კულტურული იდენტობა, დაიცვან თავისი ტრადიციები აგრესიული ჩარევებისგან. და ამავე დროს მათი კულტურის სხვასთან აღრევისას იბადება საოცარი შეხამება. დიახ, ეს მარადიული განუყრელი წინააღმდეგობაა. არ ვიცი, არსებობს თუ არა აქედან ერთადერთი სწორი გამოსავალი.

ჯიმ ჯარმუში და ისააკ დე ბანკოლე

დედამიწაზე ადამიანთა მოდგმის მომავალსა და სიცოცხლეზე ერთდროულად ვმსჯელობ ოპტიმისტისა და პესიმისტის პოზიციიდან.

ფილმს უნდა უჭურო თვალდახუჭულმა

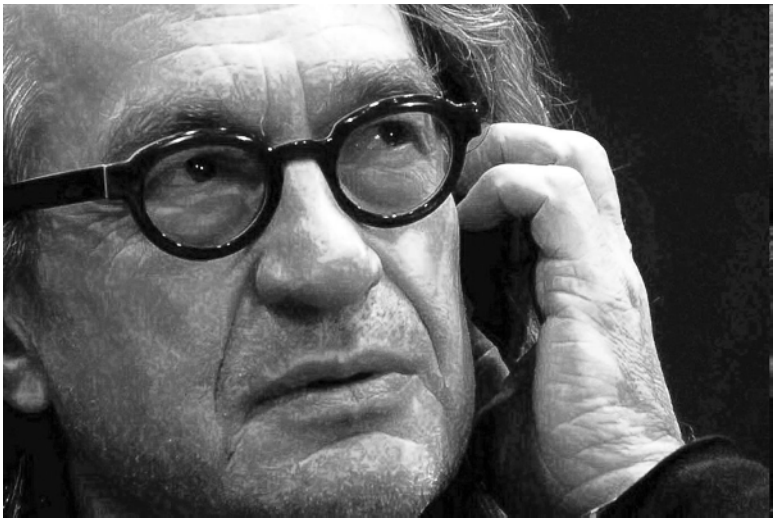
(მასტერკლასი)

ხშირად მიწვევდნენ „კინოს გაკვეთილების“ ჩასატარებლად, მაგრამ მოღვაწეობის ამგვარი სახეობა არასდროს მიზიდავდა. ჯერ კიდევ სტუდენტობის ჟამს, მივხვდი, რომ არ არსებობს მტკიცე წესები: ისინი იმდენია, რამდენიც რეჟისორი. ვერ ვხედავ ჩემ თავს ადამიანის როლში, რომელმაც სტუდენტებს უნდა აჩვენოს, როგორ უნდა იმუშაონ, სად დადგან კამერა... ეს იქნებოდა უბრალოდ სასაცილო. კოლუმბიის უნივერსიტეტსა და ნიუ-იორკის ხელოვნების სკოლაში (Tisch School of the Arts) მე მყავდა რამდენიმე საინტერესო პროფესორი, მაგრამ უმეტესობა არაფრად ვარგოდა. მიწევდა, თვითონ გამეკეთებინა განთესვა და ზოგჯერ ხელახლა მესწავლა ის, რასაც მე მასწავლიდნენ, რომ არ წავსულიყავი მცდარი გზით. ერთადერთი, ვინც რაღაც მასწავლა, იყო ნიკოლას რეი. ბედმა გამიღიმა მემუშავა მასთან ასისტენტად NickMovie-ზე, სადაც თანარეჟისორი ვიმ ვენდერსი გახლდათ. ვაკვირდებოდი მუშაობის მის მეთოდებს, ლაპარაკის მანერას ტექნიკურ პერსონალთან. სწორედ მაშინ მივხვდი, რომ კინოს გადაღების სწავლება შეუძლებელია. ამის სწავლა შეიძლება მხოლოდ სხვების მუშაობაზე თვალყურის დევნებით. მთავარია – იპოვო შენი გზა, რომ გადაიღო პირადული, საავტორო სურათები. რასაკვირველია, თქვენ ბევრს ისწავლით სხვა რეჟისორების ფილმების ყურებით. თქვენ გააანალიზებთ მათ, რომ გაიგოთ, როგორაა ისინი გადაღებული. რატომ მუშაობს ერთი სცენა, მეორე კი არა? რატომ გამოსდის ზოგიერთ რეჟისორს მსხვილი ხედები, ზოგიერთს კი, პირიქით, საერთო? აიღეთ, მაგალითად, ბასთერ ქითონი. მას მინიმუმამდე დაჰყავდა მიზანსცენირება, უმეტეს წილად იყენებდა საშუალო და საერთო ხედებს, ასე რომ მისი გმირი კადრში ჩანდა პატარად, დაუცველად, ეულად. სუსტ, ნაზ ადამიანად. ეს ხომ შესანიშნავია – შეგეძლოს თვით გადაღების ხერხით გამოხატო პერსონაჟის არსი. რა თქმა უნდა, პედაგოგს შეუძლია დაგეხმაროს, მიაქციოს თქვენი ყურადღება პროფესიის ამა თუ იმ ასპექტზე, მაგრამ თქვენ მის გარეშეც გაერკვევით

დროთა განმავლობაში. ბევრად უკეთესია, თვითონ ჩაწვდეთ ყველაფერს. ასეთი აქტიური თვითსწავლება გულისხმობს თქვენი მხრიდან სრულ ჩართვას, ინტელექტუალურ, რაციონალურ მიდგომას ყველაფრის მიმართ, რასაც აკეთებთ თქვენ და რასაც აკეთებენ სხვები.

კინომანი ოცი წლის ასაკში გავხდი. მანამდე გატაცებული ვიყავი „Z“ სერიისა (მცირებიუჯეტიანი ჟანრული კინო) და საშინელებათა ფილმებით. გავიზარდე ოჰაიოს შტატის ქალაქ აკრონში, იქ კი არჩევანი შეზღუდული იყო. მხოლოდ ნიუიორკში ჩასვლის შემდეგ მივხვდი, რომ კინოში არსებობს უთვალავი რაოდენობის ჟანრები, სტილები, მიმართულებები. და აქ ჩემ წინაშე მთელი სამყარო გადაიშალა. მუსიკა, სასცენარო ჩანაფიქრი, ფოტოგრაფია, ფერწერა ძალიან მაინტერესებდა. რეის სიტყვები მახსენდება: „გამოიჩინე ცნობისმოყვარეობა ყველაფრის მიმართ, დააკვირდი ყველაფერს, რაც ბედნიერებას განიჭებს, და შეეცადე გაიგო, რატომ“. მხატვრის გრძნობები ყოველთვის ღია უნდა იყოს.

ნიკოლას რეი



ვიმ ვენდერსი

„შვებულება უსასრულოდ“

სურვილი გავმხდარიყავი რეჟისორი ერთბაშად არ მომსვლია. თავდაპირველად მწერალი მინდოდა ვყოფილიყავი, შემდეგ მუსიკოსი – როკ-ჯგუფში ვუკრავდი, იმ დრომდე, სანამ ჩემს პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმს „შვებულება უსასრულოდ“ გადავიღებდი. უნდა გამოვტყდე, რომ მის მერე ყველა-

ფრის მიტოვება მინდოდა. ფილმის მონტაჟმა იმდენი დრო დაიკავა და იმდენი ფული მოითხოვა, რომ ჩემში ზიზღი გამოიწვია. მით უმეტეს, რომ ჩემი სამყარო სრულიადაც არ იყო კომერციული. ჩემ თავს შეკითხვას ვუსვამდი: მჭირდება კია, რომ ამ საქმეს ვაკეთებდე? მაგრამ ორი წლის შემდეგ შანსი მომცეს, კვლავ გადამეღო ფილმი – ეს იყო „უფრო უცნაურად, ვიდრე სამოთხეში“. სიამოვნებამ, რომელიც განვიცადე მისი შექმნის პროცესში, გამიმყარა აზრი, რომ რეჟისურა – ჩემი მოწოდებაა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ჩვენ საქმეში – ეს მსახიობებთან მუშაობაა. სწორედ ეს დაადგენს თქვენს რეჟისორულ სტილს, ხელწერას, იმ კინოს, რომელიც გახდება თქვენი. ამიტომ მე თვითონ ვწერ სცენარებს ჩემი ფილმებისთვის და ვერ წარმომიდგენია, რომ შეიძლება იყოს სხვაგვარად, აკი მხოლოდ მე ვხედავ, როგორი გმირები დაასახლებენ ეკრანულ სამყაროს ჩემს ფილმში. პერსონაჟები განსაზღვრავენ ფილმის სიუჟეტს. იმ მომენტიდან, როგორც კი ყველაფერს გავიგებ პერსონაჟების შესახებ, ფიქრს ვიწყებ სიუჟეტზე, ინტრიგაზე, რომელშიც მათ მოუწევთ მოქმედება. მომავალ ისტორიაში მათ უბრალოდ უნდა ეცხოვრებოდეთ – ეს მათი ისტორია უნდა იყოს. ჩემთვის თუ არ არის ნათელი მათი ეს ცხოვრება, მაშინ გონება მებნევა. მაგალითად, ჩემს პირველ ფილმში მთავარ პერსონაჟს თამაშობდა არაპროფესიონალი მსახიობი. ის არ თამაშობდა, როგორც თამაშობენ მსახიობები, ის ლაპარაკობდა, მოძრაობდა, არსებობდა როგორც რეალურ ცხოვრებაში. მომიწია გადამეწყვიტა ჩემთვის მნიშვნელოვანი დილემა: უნდა შევუსწორო თუ არა მას, მაგალითად, ვაიძულო იაროს უფრო სწრაფად თუ მნიშვნელოვანია შევინარჩუნო მისი დაუდევარი სიარული და მისი ინტონაცია? ამგვარად, შევეხე რეჟისურის თვით არსს, როდესაც შენ უნდა იპოვო შესაბამისობა, რისი თქმაც გინდასა და იმას შორის, თუ როგორ გააკეთო ეს, რაც შეიძლება უკეთესად.

განზრახვებს განსაზღვრავს თვით მიდგომა სცენის გადაწყვეტის მიმართ. ამიტომ ვამბობ უარს სარეჟისორო დამუშავებაზე. კადრის ხასიათი და კამერის ადგილი მოედანზე დამოკიდებული იქნება მსახიობების გადაადგილებებზე.

გადაღების დაწყებამდე ოპერატორთან ერთად ვაყენებთ შუქს, რომელიც უნდა პასუხობდეს გადასაღები ხედის ატმოსფეროს, შემდეგ მითითებებს ვაძლევ შემსრულებლებს და მხოლოდ ამის შემდეგ ვიღებ გადაწყვეტილებას, როგორ შეიძლება მათი უკეთესად გადაღება. როდესაც ვამბობ „უკეთესად“, არ მაქვს მხედველობაში, რომ არსებობს გადაღების ერთადერთი ხერხი, – ყველაფერი დამოკიდებულია თითოეული კონკრეტული სცენის სტილისტიკაზე. რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია, რომ ასეთი სტილი ერთადერთ მისაღებად ჩანდეს, რაც ნიშნავს იმას, რომ არ გამოიყურებოდეს ხელოვნურად, განზრახ გაკეთებულად, გამოგონილად.

„უფრო უცნაურად, ვიდრე სამოთხეში“

არ არსებობს მსახიობებთან მუშაობის რაღაც ერთადერთი ხერხი, ვინაიდან თითოეული მათგანი – პიროვნებაა, რომელსაც საშუალება უნდა მისცე გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობები. ფილმ „სიცოცხლის წყურვილის“ გადაღებებისთვის მზადების პერიოდში ნიკოლას რეიმ ჯეიმს დინთან ერთად კალიფორნიიდან ნიუ-იორკში იმოგზაურა. გზაში მან მსახიობი უფრო ახლოს გაიცნო, გაერკვა მის რეაქციებში, მისი ფიქრების ლოგიკაში... ცხადია, ამაზე დრო დაიხარჯა, მაგრამ ამ სამუშაოს გარეშე ფილმი ვერ გამოვიდოდა ისეთი, როგორიც გამოვიდა.

ჯეიმს დინი

ჯიმ ჯარმუში და ბილი მიურეი

„დამტვრეული ყვავილების“ სცენარი ბილი მიურეისთვის იყო დაწერილი. წინასწარ ვიცოდი, რა შორს შემეძლო მასთან ერთად წავსულიყავი, ვიცოდი, როგორ უნდა მემუშავა მასთან. ბილის უნარი შესწევს, სახის კუნთების ერთი მოძრაობით უამრავი გრძნობა გამოხატოს. რა თქმა უნდა, მის ამ განსაკუთრებულობას არ შეიძლებოდა გავლენა არ მოეხდინა ჩემს სარეჟისორო გადაწყვეტაზე, ფილმის სტილისტიკაზე. გადაღების მოედანზე ბილი ძალიან გახსნილია, ყველა როლში ის ინსტინქტს ემორჩილება, ყურს უგდებს თავის თავს. ის არ იძლევა შეკითხვებს რეჟისორული გააზრების შესახებ, გმირის ამა თუ იმ მდგომარეობის გადმოცემის ხერხებზე და ა.შ. შარონ სთოუნთან და ჯესიკა ლანგთან სხვაგვარად იყო ყველაფერი. მათ სჭირდებოდათ, ჩემგან გაეგოთ უამრავი დეტალი მათი გმირების შესახებ და გაერკვიათ, რისი მიღწევა მსურდა თითოეულ სცენაში. მე შევეგუე მათ. თუმცა არ უნდა შეასრულო მსახიობის ყველა მოთხოვნა. რეჟისორს უნდა შეეძლოს მათი გაოცება. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, რისი მიღწევა გსურთ მათგან. მე არ მოვითხოვ მსახიობებისგან, რომ ზეპირად იცოდნენ თავისი რეპლიკები, მე არ მივუთითებ მათ, როგორ იმოძრაონ კადრში. თუ მსახიობისგან, თქვენ მიერ მისთვის მოგონილი, გარკვეული ემოციების მოლოდინი გექნებათ, მაშინ შესრულება გამოვა რაღაც უფერული, არამეტყველი, არაბუნებრივი. ჩვეულებრივ მე არ მივდივარ მსახიობის სურვილების საწინააღმდეგოდ, არამედ მასთან ერთად მივემართები საჭირო მხარეს. ალფრედ ჰიჩქოქი და ანრი-ჟორჟ კლუზო ცნობილი იყვნენ თავისი მბრძანებლური და შეურიგებელი ხასიათით. მათ სჭირდებოდათ კონფლიქტური, დაძაბული მდგომარეობის წარმოქმნა გადაღების მოედანზე, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შეექმნათ. ეს იყო მათი პიროვნების ნაწილი, და შესაბამისად, მათი კინოს მახასიათებელი. მე სხვა ვარ, თუ სხვაგვარად დავიწყებ მუშაობას, დავკარგავ საკუთარ სტილს.

შარონ სთოუნი

ჯესიკა ლანგი

ალფრედ ჰიჩქოქი

ანრი-ჟორჟ კლუზო

რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი

ნიკოლას რეი (მართლადა მაპატიეთ, რომ ხშირად ვახსენებ მას, ის ბევრს ნიშნავდა ჩემთვის) თითოეულ სცენას ისე უდგებოდა, როგორც ცალკე ფილმს. სრულმეტრაჟიანი ფილმი, ამბობდა ის, შედგება ცალკეული დამოუკიდებელი პატარა

ისტორიებისგან. სცენის გადაღებისას, შენ უნდა დაივიწყო ყველაფერი, რაც იყო ადრე და რაც იქნება მერე. ამას წინათ ხელახლა ვნახე რეის რამდენიმე სურათი და, კერძოდ, „ღამის საყვარლები“. ეს ფილმები რეჟისორის მიერ გამოთქმული აზრის ნათელი ილუსტრაციებია. ყოველი სცენა – ეს დამოუკიდებელი ფილმია, მთელი კი მათი იდეალური შეთავსება. რეი იუველირს მაგონებდა, რომელიც ბრილიანტებს ასხამს ძაფზე და უმშვენიერეს ყელსაბამად გარდააქცევს მათ. ალბათ, სწორედ კინოზე ეს ხედვა ხსნის, თუ რატომ შედგება ჩემი ფილმების უმეტესობა სკეტჩებისგან. ასევე მუშაობდა ფასბინდერიც, ამასთან, იყენებდა ფრაგმენტების კიდევ უფრო მეტ რაოდენობას. ზოგიერთი სცენა მის ფილმებში შედგება მრავალი სიუჟეტისგან. ის იღებდა სართო ხედს, შემდეგ ამსხვილებდა ერთ-ერთ გმირს, რომ შემდეგ სხვა მიმართულებით წასულიყო. მახსენდება სურათი „სხვა ყველას ჰქვია ალი“, სადაც გმირები მაგიდასთან სხედან და სადილობენ. ფასბინდერი იყენებს საერთო ხედებს, შემდეგ კი უეცრად ერთერთი პერსონაჟის მსხვილ ხედს აძლევს, განაცალკევებს მას სხვებისგან ამ სცენაში. ეს საშუალებას აძლევს რეჟისორს, გადმოსცეს მისი განწყობილება, ზიზღი საჭმლისა და იმათ მიმართ, ვინც მის გარშემოა...

დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ ხმას. ის ორმოცდაათი პროცენტით შეადგენს ჩემი ფილმის შინაარსს. არ უგულებელვყოფ წვრილმანებს – ნებისმიერს – და ვერ ვიტან ვერანაირ მიახლოებითობას. მონტაჟის დროს ხმის ოპერატორთან და იმასთან, ვინც მიქშერზე ზის, ვმსჯელობ, როგორ მიაღწიონ ჩემთვის საჭირო ატმოსფეროს. გამომდინარე აქედან ხმა იძენს აუცილებელ აზრს. განსაკუთრებით რობერ ბრესონის ფილმებში, სადაც ატმოსფერო თითქოსდა მშვიდია, – თითოეულ ხმაურსაც კი მით უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ მათი რაოდენობა მცირეა. საკმარისია გავიხსენოთ სცენა კაფეში ფილმიდან „ჯიბგირი“, რომელშიც ბრესონი შეგნებულად არ იყენებს ხმას, რომ უფრო მეტად განაცალკევოს თავისი გმირი... ჩემს მოთხოვნებს ხმის ნაწილში ჩვეულებრივ წონასწორობიდან გამოჰყავს გადამღები ჯგუფის წევრები. დავუშვათ, მჭირდება მოტოციკლის ძრავის ხმაური: აზრი არ

აქვს, შემომთავაზონ „ჰარლეის“ ღრიალი, მე თუ აქ „იამაჰა“ მესმის. ღამღამობით ხშირად ვუკრავ გიტარაზე, ვცდილობ ვიპოვო დღის განმავლობაში მომსენილი ხმაურები. ეს შეიძლება იყოს ფრინველის გალობა, მსუბუქი მანქანის, სატვირთოს ხმაური. როგორღაც ტყეში დავეხეტებოდი. ირგვლივ ისეთი სრული სიჩუმე სუფევდა, რომ მესმოდა მწერების ბზუილი, ფოთლების შრიალი. თქვენ თუ ყურადღებას მიაქცევთ ასეთ ხმაურებს, ისინი გზაზე მოძრავი ტრანსპორტის ხმაურის მსგავსნი გახდებიან თქვენთვის. საჭიროა მხოლოდ ყურის მიგდება. იგივეა ფილმშიც. ფილმს უნდა უყურო თვალდახუჭულმა, რომ შეაფასო მისი კუნთები. როდესაც ნილ იანგთან (კანადელი მუსიკოსი) ერთად ხმაზე ვმუშაობდი ფილმისთვის „მკვდარი კაცი“, ჩვენ ვცდილობდით, ატმოსფერო შეგვექმნა ერთი მელოდიის დახმარებით. დასაწყისში მოვიწვიე ბასგიტარისტი და მუსიკოსი დასარტყმელ საკრავზე, რომ მათთან ერთად დამეკრა. მაგრამ თანდათან მივხვდით, რომ საკმარისია ერთი გიტარა, მისი რამდენიმე აკორდი. მათ გარეშე ფილმი იქნებოდა შიშველი, აკორდები კი მის სუნთქვას გადმოსცემდნენ. მუსიკა და ყველა ხმა ხაზს არ უნდა უსვამდნენ ემოციას, ისინი მისი თანხლებნი უნდა იყვნენ, საგრძნობი უნდა გახადონ ის. ეს ალქიმიის ძებნაა, რომელიც დაკავშირებულია განათებასთან, მონტაჟთან, მსახიობების თამაშთან.

რობერ ბრესონი

რობერ ბრესონი – „ჯიბგირი“

სრულმეტრაჟიანი სურათის შექმნა დამოკიდებულია ბევრი ადამიანის ოსტატობაზე. ყველა თავის იდეას წამოაყენებს. გადაწყვეტა კი რეჟისორს უწევს. განზე უნდა გადადო შენი ეგო და იფიქრო მხოლოდ იმაზე, რა არის საჭირო ფილმისთვის. ჩვეულებრივ დასახმარებლად ერთსა და იმავე გადამღებ ჯგუფს მივმართავ. ისინი მე მიცნობენ, მე – მათ, ჩვენ შეგვიძლია ერთად მუშაობა. მონტაჟისას, მემონტაჟეს უფლებას ვაძლევ, ჯერ მაჩვენოს თავისი ვერსია, შემდეგ კი უკვე ვმუშაობთ ჩემი სურვილების შესაბამისად. ჩემთვის სრულიად აუცილებელია მისი ხედვა, ფილმის მისი ხატება. ეს გაკეთებულისგან ნაბიჯით უკან დახევის, დისტანციის შეგრძნების საშუალებას იძლევა. ტექნიკური და ფინანსური ხასიათის ყველა სიძნელე გარდაუვალ გავლენას ახდენს სურათის შექმნაზე. მე შეგნებული მაქვს ჩემი ფილმების არაკომერციული პოტენციალი, ამიტომ არ ვითხოვ დიდ ბიუჯეტს. უპირატესობას ვანიჭებ დამოუკიდებელ სტრუქტურებთან მუშაობას. ვთქვათ, ვერ წარმომიდგენია ჩემი ჰოლივუდში გადაბარგება ბლოქბასთერის გადაღებების გამო. იმიტომ კი არა, რომ უარვყოფ ამგვარი სახის ფილმებს, უბრალოდ, ისინი შორსაა ჩემი ინტერესებისგან.

ნილ იანგი

„მკვდარი კაცი“

დავუბრუნდები ზემოთ ნათქვამს და გავიმეორებ: ყველაფერი დამოკიდებულია სტილზე. ჩემი ისეთია, როგორიც არის, ის უკვე ჩამოყალიბდა, ის შეიძლება გიყვარდეს ან არ გიყვარდეს, ის შეიძლება მოგწონდეს ან კი შეიძლება არ მოგწონდეს, მაგრამ ის ნიშანდობლივია მხოლოდ ჩემთვის. ჩემთვის ყველაზე რთული მომენტი მაშინ დგება, როდესაც სამუშაოს დავამთავრებ და მესმის, რომ მეტს ვეღარ შევძლებ, მას დავუბრუნდე. მგონი, პოლ ვალერიმ თქვა: „პოემას არ

ამთავრებ, მას მყუდროებაში ტოვებ“. იმავე გრძნობებს განიცდის რეჟისორიც გადაღებული ფილმის მიმართ.

ჯიმ ჯარმუში

მ. ბორაშვილის მიერ გამოქვეყნებული სახელმძღვანელოები:

1. „კინორეჟისურა“ (ქრესტომათია) – თბილისი, გამომც. „კენტავრი“, 2008 წ.
2. „დოკუმენტური კინოს რეჟისურა“ (ქრესტომათია) – თბილისი, „კენტავრი“, 2010 წ.
3. „საუბრები კინორეჟისურაზე“ (ქრესტომათია), წიგნი I – თბილისი, „კენტავრი“, 2014 წ.

მ. ბორაშვილის სამეცნიერო შრომები:

1. „ლევ კულეშოვის სამონტაჟო კონცეფცია“ – (სამეცნიერო ჟურნალი სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი III. გამომც. „კენტავრი“, 2009 წ.).
2. „სერგეი ეიზენშტეინის სამონტაჟო თეორიების ევოლუცია“ – (სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი IV. „კენტავრი“, 2009 წ.).
3. „ვსევოლოდ პუდოვკინი და ფოტოგენია“ – (სამეცნიერო შრომების კრებული - ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები II. გამომც. „უნივერსალი“, 2009 წ.).