

דצמבר 2022

ראיון עם העורך האגדי וולטר מרץ'

מראיין: אשר טללים

שלום ואלטה, תודה רבה על הריאיון הזה. הפכת כבר לפני זמן רב לאגדה, במיוחד של עורכים ואנשי סאונד. יצרת יצירות מופת במהלך הקריירה, אתה פעיל ומעורב כבר למעלה מחמשים שנה. קיבלת שלושה פרסי אוסקר ושלושה פרסי באפט"א. עשית סרטים נפלאים כמו השיחה, גרפיטי אמריקאי, הסנדק 1 ו-2, אפוקליפסה עכשיו, ורבים אחרים. מה שמרתק בך הוא שאתה עדיין נלהב כמו ביום הראשון...

התחלתי מיד אחרי לימודי הקולנוע. עבדתי על סרטי תעודה כי זה היה התחום היחיד שבו העסיקו בוגר צעיר ב-7-1966. מכאן עברתי לעבוד בסרטי עלילה עם פרנסיס קופולה, בעיקר כמייצר סאונד, מיקסר ויוצר אפקטים של סאונד. אז ערכתי את סרט העלילה הראשון שלי, השיחה, כך שהיה לי ניסיון בסרטי תעודה, ופרנסיס קופולה – כטכניקת צילום בסרטי העלילה שלו – השתמש בגישה דוקומנטרית לרבות מהסצנות החשובות בסרטיו, כמו החתונה בהסנדק שהיא פשוט חתונה. הוא ערך מסיבה גדולה, הזמין המון אנשים, כלל כמה שחקנים ברשימת האורחים וצילם בכמה מצלמות, כפי שמצלמים חתונה. הוא עשה אותו הדבר בהשיחה, שם צילמו בכיכר יוניון בסן פרנסיסקו. 95% מהאנשים שרואים הם סתם אנשים שתפסה המצלמה. יש כמה שחקנים (סינדי ויליאמס, פרד פורסט, ג'ין הקמן ועוד כמה) אבל רוב האנשים שאתה רואה לא ידעו שהם מצולמים כי המצלמות הוסתרו. הוא צילם בארבע מצלמות ובכמה טייקים. לא הייתה תוכנית חוץ מתחושה בסיסית איפה יהיו השחקנים ומתי יאמרו טקסט מסוים. אז המשכנו לצלם עד שהצלמים הרגישו שברוב המקרים כל הטקסט כבר צולם. לדעתי בסופו של דבר עשירית מעותק העבודה של הסרט היה תיעוד של אנשים שמסתובבים בכיכר יוניון ואומרים טקסט. דוגמא אחרת היא המתקפה המפורסמת של הוואלקיריות על כפר באפוקליפסה עכשיו צולמה גם היא במעין סגנון תיעודי כשהמצלמות הונחו על מסוקים, שש מצלמות שהופעלו למשך 10 דקות בכל פעם. כולם כאילו ידעו מה עליהם לעשות. זה דמה להפעלת מכונה שטנית פנטסטית. אחרי 10 דקות, כולם שבו לבסיס. נערך תשאול ואז פרנסיס שינה את מיקום המצלמות ושלה את כולם שוב. כך התרגלתי גם בסרט עלילה לעסוק בחומר דוקומנטרי כדי לספר סיפור ושבת לי לסרטי תיעוד ב-2012 כשקצת איבדתי את הצפון כי סרט שעבדתי עליו נגמר, ומרק לווינסון, הבמאי של קדחת חלקיקים - שאיתו עבדתי כיועץ ADR על הפצוע האנגלי, הכישרון של מר ריפלי, קולד מאונטן וסרטים אחרים של אנתוני מינגלה – עשה סרט על החיפוש אחר בוזון (חלקיק) היגס. העורך שאתו עבד כמה שנים על הסרט נאלץ לעזוב

לפרויקט אחר. אז הוא שאל אותי אם אני רוצה לבוא לניו יורק לכמה חודשים ולעזור לסיים את הסרט. אמרתי "בטח", כי הנושא עניין אותי מאוד. ועברתי לניו יורק. אבל קרה אסון נפלא... באמת מצאו את בוזון היגס. איש לא ציפה שזה יקרה מהר כל כך. מרק יצא ל-CERN בז'נבה לצלם את ההכרזה. האירוע הזה הכריח אותנו לבנות מחדש את הסרט כולו כי כעת הייתה לנו התוצאה לה קיוונו אבל לא ציפינו שתקרה. וכך, באותו שלב כבר עבדתי על הסרט הזה כמעט שנה, לבנות אותו מחדש ולשלב את החומר החדש. בסרט הזה פגשתי את טאגי אמיראני, שבדיוק גייס כסף לסרט תעודה על ההפיכה נגד מוחמד מוסדג ב-1953 (**הפיכה 53**). נפגשנו באירוע ספרותי בדירה של אותו איש, למעשה הגעתי כדי לקרוא כמה מהתרגומים שלי לשירה איטלקית שראו אז אור. שוחחתי עם טאגי שסיים לימודי פיזיקה לפני שפנה לקולנוע, ואמרתי לו: "אנחנו עובדים על **קדחת חלקיקים** והוא ענה שהוא רוצה לראות את זה, ואז בא ועזר לנו להיכנס לפסטיבל הדוקומנטרי בשפילד. בשלב זה דחו אותנו פסטיבלים רבים כי חששו שהסרט מדעי מדי. אז נכנסנו לשפליד, הסרט זכה בפרס הקהל, וזה הוביל אותנו לפסטיבל הסרטים בטלורייד, דבר הוביל לדבר. מעולם לא ציפיתי לעבוד עם טאגי אבל כך קרה, כמו קודם. עבדתי על סרט הוליוודי גדול וזה נגמרה. שוב לא ידעתי מה הלאה. טאגי ואשתי אגי חשבו ביחד ואמרו לי: "הדבר הכי טוב עבורך כעת הוא לשנות נושא לגמרי." הסרט שעבדתי עליו קודם היה מדע בדיוני מצויר בשם **ארץ המחר** של בראד בירד. אז חשבתי שכן, אעבוד כמה חודשים על איזה סרט תעודה רציני. בסופו של דבר כמה חודשים הפכו ל-5 שנים אם לוקחים הכול בחשבון. אז הנה אנחנו. אין לך שליטה מלאה על כיוון הקריירה. קורה משהו ואז קורה משהו אחר. ואז חושבים, אולי זה יהיה מעניין, וזה לוקח אותך בכיוון אחר ואתה פוגש מישהו מעניין וכן הלאה. זה כמו כדור שמקפץ לו במכונה. לעתים נוחתים בחור קטן ושומעים צלצול, אבל הרבה מהזמן אתה נהדף מדבר אחד לשני. זה תיאור קצר של 50-60 השנים האחרונות בחיי.

אתה חושב שכל האירועים המקריים האלה מרעננים אותך בכל פרויקט חדש?

ודאי. זה נכון גם לגבי תהליך עשיית הסרט התיעודי, **קדחת חלקיקים** או **הפיכה 53** למשל, שלא כמו סרטים דוקומנטאריים מתוסרטים, עשויים לפי משוואה. פשוט צללנו לתוך בריכת הנושא והכנו רשימה עם מי כדאי לדבר ואת מי לראיין ולצלם ברגעים מכריעים, לצאת עם המון חומר ואז לתת לחומר להוביל אותנו בכוונה ובמקרה לחומרים אחרים. ולהיות מופתעים. הופתענו בגילוי בוזון היגס. בסרט זו הייתה תקווה, אבל המדענים ב-CERN זלזלו. הם אמרו ש"לא, זה ייקח זמן רב ואנחנו פועלים בחצי המהירות. אירעה תקלה ואתם לא תהיו כאן כבר, זה עלול לקחת שנים!" ובכן, זה לקח שנים אבל מרק התעקש. הוא היה שם כשהכריזו על היגס. אותו דבר קרה עם **הפיכה 53**. ידעתי משהו על האירועים אבל מעט

מאוד. החומרים שהם מרכז הסרט התגלו במקרה באחד הראיונות בפריס אומר לפתע המרואיין "החומר הזה נמצא אצלי במרתף. אתם רוצים אותו?" וטאגי הבמאי עונה לו, "בוודאי". אז הוא יוצא עם ערימה של מסמכים. שם, באופן חבוי, הסתתר המסמך שהפך לבסיס של **הפיכה 53**. זה אותו סוג הפתעה כמו בוזון היגס.

אחד הדברים המרתקים בהפיכה 53 הוא שזה לא רק סיפור ההפיכה אלא מראה גם את עשיית הסרט עצמו.

כן, יש בו מטא-שכבות. אני מופיע בסרט. מאוד לא מקובל לכלול את העורך בסרט עצמו. יש עוד דוגמאות כאלה, אבל זה לא רווח, ובדרך כלל אם כבר – זה הבמאי.

אחד הדברים המרתקים בעשיית סרט כמו הפיכה 53 הוא העובדה שאתה כותב את התסריט תוך כדי עריכתו.

כן, אני יכול לפצוח בנאום ולומר שכל עורך של סרט תעודה ללא תסריט הוא למעשה שותף לכתיבת הסרט. כי זו כתיבה, כתיבה בפיקסלים. הייתי אומר בצלולואיד, אלא שזה כבר לא תקף. אבל כותבים בדימויים ובסאונד ומפתחים את המבנה ואת כל הפרטים הדקים יותר, את השכתוב והכול. זה תהליך של כתיבה. אתה שם את האצבע על ההבדל הגדול בין עבודה על סרט עלילה ועבודה על סרט תעודה. בשלב מסוים, ברגע שהסרט מגיע לאורך הסופי שלו, מניסיוני אומר שאין הבדל בין עלילה ותעודה. אתה מנסה לספר סיפור. להראות את הדברים באופן הברור ביותר, רלוונטי רגשית, ובקיצור האפשרי, אבל לא קצר יותר. זה קורה בעלילה ובתעודה. אבל להגיע לשלב הזה שונה מאוד, כי עורך של סרט עלילה פועל מתוך תסריט – זה החומר היחיד שאיתו עובד העורך. תפקידו, אם כן, מתפרש כפי שפסנתרן יפרש את תווי היצירה. באיזו מהירות אני עובר דרך הסצנה? מי יאמר את הטקסט הזה? מתי לחתוך? יש מקבילות מוזיקליות לכל אלה. ברגע שהצוות מאורגן, יתר הדברים כבר נופלים למקום. בסרט תעודה, לעומת זאת, כפי שהרגע אמרת בעצמך, תפקידו של העורך לצד הבמאי הוא לכתוב את הסיפור, אבל באופן קולנועי ולא כתדפיס. מרגע לרגע. לכן בסרט תעודה יש שפע של אירועים ומעט מאוד פרשנות. מצלמים המון חומר. היו לנו למעלה מ-500 שעות **בהפיכה 53**. היו לנו כמעט 400 שעות **בקדחת חלקיקים**. זו כמות ענקית של חומר והרבה ממנו לא יופיע בסרט.

צריך לבחור מתוך כל אותן סצנות. מהי סצנה טובה ואיפה למקם אותה בסרט. אבל קורים בה דברים רק פעם אחת. רק פעם אחת הם אומרים שמצאו את ההיגס. זה צולם בכמה מצלמות אז כן הייתה לי בחירה מסוימת. אבל דיברו רק פעם אחת. הם לא אמרו, "תן לי לומר את זה שוב אבל קצת יותר ברגש."

קצת יותר לאט". תשכחו מזה. זהו סרט תיעודי, קורים בו דברים רבים ורק פעם אחת. בסרט עלילה המצב בדיוק הפוך. מתרחשים אירועים מעטים, רק כאלה שבתסריט, אבל לכל סצנה יש שורה בדיאלוג. יכולות להיות 30 או 40 קריאות משבע זוויות צילום שונות, לפחות. תפקידו של העורך לפלס דרך בריבוי הזה. האם היא אומרת את הדברים נכון, מה הזווית הטובה ביותר לתגובה שלו? וכך שוב ושוב לאורך הסצנה. זה בדיוק ההיפך ממה שקורה בסרט תיעודי.

האם לכן אתה מרגיש לפעמים חופשי יותר בעריכת סרטי תעודה?

בטח. תלוי גם בבמאי. עם 500 שעות חומר יש בחירה. הייתי מקבל החלטות ראשוניות איך לחבר דברים ואז מראה את התוצאה לטאגי, שואל לדעתו. כך גם עם מרק, ומשם היינו ממשיכים. אתה מוגבל בדברים האלה במובן זה שבסרט תעודה, הדברים קורים רק פעם אחת. צריך לנצל את האירוע שתכניס לסרט כי אין לך ברירה אחרת.

איך הבנתם בקדחת חלקיקים שאתם בכיוון הנכון?

היו לנו הקרנות רבות מאוד של הסרט, אולי 27 או 30 הקרנות עם 10 אנשים בקהל. ביסודו של דבר פעם ב-10 ימים ערכנו הקרנה ואמרו לנו אם אנחנו בכיוון, ואיפה הם הלכו לנו לאיבוד. וברור שבכל סרט, אבל במיוחד בסרט תעודה שעוסק במדע, אם אתה מאבד את הקהל, הוא כבר לא חוזר, כי אם הוא לא הבין משהו, הוא כבר לא יבין את ההמשך. ההבנה הכרחית כדי להבין משהו אחר בהמשך. אחרת הצופים נהיים פסיביים, לא מעורבים. אשתי, שהיא אחות, אומרת תמיד שהעניין עם מטופלים ותרופות הוא נכונות העיתוי והמינון. כמה אתה נותן ומתי? תרופה היא נכונה בכמות הנכונה ובעיתוי הנכון. אז חשבנו על המידע אודות פיזיקת חלקיקים כמעין תרופה מסוכנת שאנחנו מזריקים לקהל, ואסור לתת לו יותר מדי כי אז יידעו יותר מדי. ואם נותנים לו פחות מדי, ילכו לאיבוד. אז מתי מגישים את המידע הזה ומתי הם מוכנים לקבל אותו?

בני ראה אותו וחשב שהוא נפלא, ואז הוא אמר, "אני רוצה לעשות פיזיקה, לא ידעתי כמה היא מרתקת".

בסופו של דבר מה שעזר לנו להחליט על מבנה הסרט היה לבנות התנגדות של תיאורטיקנים ומדענים שעורכים ניסויים – זה הדבר האמיתי. לא משהו שהמצאנו. יש יריבות, אבל סימביוזה בין עורכי הניסויים והתיאורטיקנים. האחרונים יציעו דבר מה, עורכי הניסויים יגלו את זה, או לא. באותה מידה, עורך הניסויים יגלה משהו ויאמר שהוא לא יודע מה זה. והתיאורטיקן יגיע להבנה על מהות החלקיק החדש

הזה. בכל אופן, פירקנו את זה לדמויות, היו לנו תיאורטיקנים ועורכי ניסויים. זו הייתה דרך טובה לתת לסרט שתי רגליים, כדי שיוכל ללכת... זמן מה על התיאוריה, ואז הניסוי, ואז התיאוריה ושוב הניסוי. יש סצנה בסרט שבה נימה משחק עם דייזל פינג פונג, יש יריבות ביניהם. בשלב זה, החשיבות היא בערך של היגס. מהי רמת האנרגיה? לא צריך לדעת פיזיקה, רק שמישהו אומר שזה יגיע ל-140. 140 בננות? האדם השני אומר שלא, זה יגיע ל-115. ואז כמובן, ההכרזה על המספר, וזה יושב בדיוק באמצע בין השניים.

זה מרתק החלוקה הזו בין התיאורטיקנים ועורכי הניסויים. חשבתי שעורך סרט התעודה משתייך

בעצם לשני הסוגים. עורכים ניסוי ואז מסיקים ממנו תיאוריה וחוזר חלילה.

למעשה זו הבעה מצוינת של ההבדל בין סרטי עלילה ותעודה, במובן זה שהתסריט כולו תיאוריה. נוכל להפיק את זה והקהל יאהב. יש לך תסריט של 120 עמודים, וזו התיאוריה. כעת בואו נבדוק אותה. ואז תהליך הייצור של הסרט, הליהוק, צילום, לוקיישנים והכול, הבימוי, העריכה והמוזיקה – הכול הוא דרך לבחון את את התיאוריה. בסופו של דבר תגובת הקהל היא ההוכחה שהסרט נכון, או לא. שווה הערך לכך הוא מדען, מישהו כמו קופרניקוס, שמחזיק בתיאוריה שהשמש במרכז וכדור הארץ סובב סביבה. הוא השתמש בנתונים זמינים זה 2000 שנה, במקרים מסוימים, כדי להוכיח זאת. הוא התחיל עם הרצון להוכיח שזה נכון, ולמרבה המזל כך היה. לעומתו, אם בודקים מדען אחר, צ'רלס דארווין למשל, שיוצא למסע של 3 שנים באוקיינוס השקט ובגלאפגוס באוניה "ביגל", שבמהלכו הוא רושם רשימות, ביסודו של דבר הוא מצלם סרט. הוא שב לאנגליה עם המון נתונים והמון צמחים, מאובנים ועוד דברים שאסף, ומעביר 20 שנה בהבנת התיאוריה שמסבירה את כל זה. זו תיאוריית האבולוציה, שלמרבה המזל גם היא נכונה. יש לנו פה שתי גישות שונות לחומר. גם קדחת החלקיקים וגם הפיכה 53 הם סרטים בגישה הדארוויניסטית, כל סרט עלילה נשען בעיקר על הגישה הקופרניקאית - כלומר דבר מכל זה אינו מדויק לגמרי, אבל זו דרך כללית להבדיל ביניהם.

זה ניתוח מרתק. למעשה, אני חייב לומר שביקרתי כמה פעמים בחדרי העריכה שלך בלונדון. הם מאורגנים נפלא לתיאוריה ולהתנסות – האופן שבו עיצבת אותם, איך שאתה מניח את הכרטיסיות.

העובדה שאתה עורך בעמידה מעניינת מאוד. אתה מוכן לדבר על זה?

יש עורכים, ידידים שלי, שכאשר הם מארגנים את חדר העריכה שלהם, הם תולים על הקיר את כל הכרזות של סרטים שערכו בעבר. כשאתה נכנס לחדר, אתה חושב לעצמך, "האיש הזה ערך את כל הסרטים האלה!" זו דרך להזדהות, וזה ממש לא מה שאני עושה. אני אפילו לא אוהב שיש חלון בחדר

העריכה כי זה כבר העולם בחוץ. כשאני בחדר העריכה, אני נמצא בתוך המוח של הסרט במובן מסוים. בתוך הגולגולת שלו. מה שאני תולה על הקיר הם דימויים מהסרט, פריימים שמשמעותיים לי וכן מבנה של כרטיסיות בהתפתחות, המבנה האפשרי של הסרט מתוך כרטיסיות פשוטות בצבעים שונים וגדלים שונים, כדי לקבל את האווירה של סצנה מסוימת. אתה יודע שכרטיסיה כחולה או צהובה או אדומה מבטאת אווירה מסוימת. הן שונות זו מזו. – סצנה גדולה תקבל כרטיסיה גדולה, סצנה קטנה – כרטיסיה קטנה, ועם התפתחות הסרט הכרטיסיות האלה יכולות לזוז. כשאני מגיע לשם בבוקר, הדבר הראשון שאני רואה זה מבנה הסרט כפי שהוא באותו רגע. וכך אני רואה דימויים מהסרט. ויש לי הרשימות שלי. כשאני עובד על סצנה אני מדפיס את כל הרשימות עם טיימקוד והכול, ותולה את זה על הקיר. וכך אני עובר מעין כבישה בצנצנת חומץ של רשימות, כרטיסיות ודימויים. כל הדברים האלה כובשים אותי, בתקווה שזה לטובת הסרט. אני מעביר לפחות כמה ימים בתכנון כל חדר. היות שאני צועני, אמצא את עצמי בחדר שמעולם לא שהיתי בו. איך להשתמש בעובדה זו לטובת השיטה שלי? זה מין רגע פנג שואי שבזה, שבו אני מחליט שאמקם את מכונת העריכה בדרך כלל בפינת החדר, ואז אני עומד כשאני עורך כדי שבאותו הרגע מסך הפלזמה יעמוד בזווית ישרה לכל הפינות והתמונות יהיו כאן. אני מוריד את זה תוך כדי התהליך, אבל זה חלק חשוב מבחינתי.

ממש. זה בדיוק השלב הדארוויניסטי של עשיית הסרט, כשאתה מגיע עם כל אותן רשימות, עם הדימויים והציורים. הופתעתי קצת שדיברת על הצבעים בחדרי העריכה שלך. חשבתי שהם קשורים לחוץ ולפנים, והנה אתה אומר שזה עניין של אווירה. אתה אומר שהצבעים קשורים לאווירת הסצנה, ולא לחוץ או פנים.

אני נכנס ל"זון" לפני תחילת הסרט. במשך שבוע אני מרכיב דברים ואחד מהם הוא הכנת הכרטיסיות האלה. זה קצת כמו לחזור לימי הגן. הנה אני עם דבק ונייר צבעוני וגירים ומספריים ושדכנים וכו'. אני מביט בתסריט וחושב, איזו אווירה שולטת בסצנה הראשונה? אני בוחר את הצבע, ולא חושב יותר מדי ש"זה חייב להיות כך". אני פשוט חשוב, "בסדר, זה יהיה כחול". אני בוחר את הכרטיסיה הכחולה או למעשה שני צבעים שונים – אחד לרקע ואחד לקדמת הסצנה. אני משתמש בכרטיסיה נוקשה ועל זה תולה פתק בצבע שונה. זה מוציא איכשהו את המתחים שקיימים בסצנה כמעין מתחים בין הכחול והצהוב. ואז בסצנה הבאה אחריה וכן הלאה. תוך כדי, הדברים מתחילים להתבהר – זה צבע הקטע האמצעי של הסרט. וכאן זה נהיה אלים. אז צריך צבע אחר. כאן זה חלומי, שוב צבע אחר. יש סצנה חשובה במיוחד, שאני מכנה "סצנת מרפק". ואז הסצנה הבאה וזו שאחריה – בהן הכול שונה. הכרטיס יהיה מסובב ב-45 מעלות כדי ללכוד את העין. יתכן שבסרט מסוים יש 5 או 6 רגעים כאלה שבהם

דברים משתנים. אם אתה בונה סרט ואין בו סצנות מרפק, הסרט יהיה בעייתי כי אין מספיק מפנה. אני זוכר שבעריכת הפצוע האנגלי המדבר היה כחול וצהוב. והמנזר אדום וצהוב. מאוד שונה ממה שהיית מצפה לון. כי אנתוני (מינגלה) אמר שהוא רוצה שהמנזר יהיה מעין צבע מים. אז היבטנו בלוח ואמרנו, יש יותר מדי כחול בחלק הזה. יותר מדי כרטיסיות כחולות בזו אחר זו. מה לעשות כדי להוסיף פה צהוב ואדום? זו נוכחות מתמדת שמביטה בך תוך כדי העבודה. היא תמיד שם, ואתה נזכר במהות שלה במובן הכי רחב. כי כשאתה עושה סרט אתה עובד על ציור קיר. לא על מיניאטורה. משהו גדול. לוקח זמן רב להראות את זה. כשמציירים ציור קיר, הבעיה היא שצריך להתקרב כדי לצייר אבל אז לא רואים את התמונה המלאה. אז אתה חייב להתרחק כדי לראות אותה, אבל אתה לא יכול לצייר אותה. כך גם בעשיית סרט – חייבים דרכי ראייה של התמונה השלמה, ואז היכולת להתקרב ולחתוך, לעבוד על הפרטים.

זו דרך מדהימה לעבוד על סרטים. מאוד ייחודית לך.

באופנים שונים, כל מי שעובד בסרטים נתקל בעניין הזה. מוצאים פתרונות שונים, אבל זו אחת הבעיות המרכזיות.

בסרטי תעודה, אתה מתחיל להשתמש בכרטיסיות אבל לא תעשה זאת עם 500 שעות של ראש. אז

אחרי שהורדת את החומר לכ-40 שעות, אתה מתחיל את התהליך.

כן, זה מה שעשיתי בהפיכה 53. קדחת החלקיקים כבר היה ערוך חלקית. נכנסתי כעורך שני. הרבה מהעבודה המקדימה – לא הכול – כבר נעשה. לעומת זאת, בהפיכה 53 הייתי שם מההתחלה. טאגי ואני ישבנו שבוע, ראינו הכול ואז שאלנו, מה הסיפור? איך נספר אותו. כתבנו דברים ובכל פעם שחשבנו שמהו מוצלח, הכנתי לו כרטיסיה, חתכתי ותליתי. כך התקדמנו כשדבר הוביל לדבר ואז חזרנו להתחלה וחשבנו על הסוף ועל האמצע ואז, ממש כמו בכתיבה, בסוף היו לנו שני לוחות מלאים בכרטיסיות. אז אמרתי שצריך לצרף הכול ולראות מה יש לנו. לפני כן הכנתי 40 שעות של השתלשלות בזמן של כל ההיסטוריונים, אנשים שצילמנו שענו על שאלות וחיוו את דעתם על דברים. מעין ראשים מדברים על רקע ניטרלי. בניתי את זה, צירפתי שם את כולם. גיליתי שכל אחד מהם הציף שאלות שמישהו אחר יכול היה לענות אליהן, וזה היה מין דיון בין 4 או 5 אנשים בסופו של דבר. אז עשיתי אותו הדבר עם כל הארכיונים שלנו. לקחתי את כל הארכיון וצמצמתי שם ל-6 שעות של השתלשלות היסטורית. אחר כך לקחתי את כל הראיונות עם איראנים שהשתתפו בהפיכה, גם מי שתמכו בה וגם מי שלא, וזה הפך ל-5 שעות. קיבלתי מעין קו מעורב של קטעים מעניינים, סוג ב' כזה. לאחר שהשגנו עוד

כסף עבדתי במשך 5 החודשים הבאים להוריד אותו מ-8 שעות. באופן מוזר ובמבט לאחור, תוך כדי התהליך הדמות של נורמן דרבישייר הגיחה יותר ויותר. כלומר, ברגע שחומר אחר ירד כמו מגדל חול שנשטף בגלי הים, הגרעין הקשה והמרכזי של הדמות הזו הגיח מלמטה.

כן, נהדר שהשגתם את ראלף פינס – כי אחד הדברים הנפלאים והמפתיעים באמנות הזו הוא שדקה

אחרי שאתה מאמין שאתה רואה את רלף פינס אתה כבר מאמין שזה נורמן דרבישייר.

בזמן שעבד איתנו, הוא הופיע בגדה השנייה של התמזה בתיאטרון הלאומי, בתפקיד אנתוני באנתוני וקליאופטרה. אז הזקן שלו בסרט שלנו שייך לתפקיד השייקספירי... עם הזקן של אנתוני הוא ישב בכיסא במלון סאבוי, שם דרבישייר התראיין לראשונה, ואמר את הטקסט. הראיון המקורי השתרע על 14 עמודי טקסט. וצמצמנו אותו ל-4 או 5. טאגי שלא נראה על המסך שאל אותו שאלות. אז הוא ענה כפי שדרבישייר היה עונה. אבל מה שאמרת היה בדיוק מה שהרגשנו כשצילמנו אותו, ובטח כשערכנו אותו שכחנו שזה היה רלף. כל מי שרואה את הסרט אומר שזה פשוט דרבישייר, גם אם הוא לבוש בבגדים של רלף פינס, עם הזקן של רלף פינס.

זה ממש מרתק. עוד דבר מעניין שעשית וגם הוא משכנע כל כך, הוא האנימציה. היא משולבת בסרט

באופן שאנחנו מאמינים שזה חומר דוקומנטרי.

אתם מאמינים לזה בדיוק מהסיבה שאתם מאמינים לדרבישייר, כי אנחנו לא מנסים לגרום לו שייראה כמו דרבישייר. הוא לא מתחפש. הוא פשוט רלף. לו ניסינו לעצב אותו כדרבישייר, הוא היה נופל למקום המחופש והלא אמיתי הזה. אבל ברגע ששחררנו את זה, התודעה האנושית חופשית לראות את הסרט ולדמיין את האמת, אין פה ניסיון לא מושלם שמונע זאת. אותו דבר עם האנימציה. הלכנו על המראה הזה האימפרסיוניסטי, כמו ציור בצבע שמן, כמעט צבעי אצבעות. המטרה הייתה משהו שידמה לדימויים המטושטשים בתודעה של האדם שמספר את הסיפור, ולא שאותו היית רואה לו עמדת שם ועקבת. המטרה הייתה לשמור מרחק מאותו מקום מוזר, ולספר אמת יותר גדולה.

לא דיברנו ואין לנו מספיק זמן לדבר על התוכן. הפיכה 53 - מעבר לשפה הקולנועית המדהימה שלו -

הוא גם סרט כל כך חשוב.

הסרט דומה במובן מסוים לקדחת החלקיקים יש בו חשיבות היסטורית, וכך יהיה גם 50 או 100 שנים מעכשיו. וזו היה אחד המניעים של טאגי לעשות אותו, כי אנשים שהיו מעורבים בהפיכה עדיין היו בחיים, גם אם כולם בשנות ה-90 לחייהם. אם לא היינו מגיעים אליהם עכשיו, הם ימותו. למעשה רבים

שהשתתפו בסרט אכן כבר לא בחיים, כי הוא ראיין כבר לפני עשור. זה חשוב. באופן מוזר, השלמתי עם העובדה שהחשיבות והמצוינות של הסרט הרתיעו את המפייצים. היקרנו את הסרט בראשונה לפני 3 שנים בטלורייד והוא זכה לביקורות מעולות. הוא סבב בין פסטיבלים איזה 6 חודשים, ואז הקורונה סגרה הכול. הסרט המשיך להימכר ולקבל ביקורות נהדרות, אבל המפייצים שאמרו אחרי ההקרנה שזה סרט פנטסטי ושברגע שיחזרו לניו יורק ידברו על הפצה, נעלמו לנו. לא התקשרו להתנצל ולומר שדיברו עם האנשים שלהם שחושבים שדרוש כיוון אחר. הם פשוט נאלמו דום. זה קרה שוב ושוב בתהליך עשיית הסרט, ובסופו של דבר אנחנו הפצנו את הסרט בעצמנו ב-VOD. כל העיתונים הנחשבים – הניו יורקר, וושינגטון פוסט, ניו יורק טיימס, NPR, הגארדיאן, פיינאנשל טיימס, הטלגרף, ואפילו העיתון הקומוניסטי כאן – הדיילי סטאר – כולם פרסמו ביקורות נפלאות. ועדיין אין לו הפצה רשמית. אנחנו מפייצים אותו בעצמנו אונליין, עובדים על תכנית לקבל שוב הפצה עולמית במשאבים שעומדים לרשותנו, אבל הבדידות... מוזר לי כי מכל הסרטים שעשיתי אי-פעם, זה הסרט שקיבל הכי הרבה ביקורות מעולות. עדיין אין לו הפצה, כנראה בגלל שהאמירה שלו נוגדת בדרך כלשהי את מה שרוצים המפייצים. זה קרוב מדי למשהו, לטאגי ש אזרחות כפולה – הוא נולד באיראן והגיע לבריטניה בגיל 15 כשהשאה עדיין היה בשלטון ב-1975. אז הוא אזרח בריטי אבל הוא איראני, ואיראן כנושא חם בכל מיני רמות מבהילה את המפייצים. הם מעדיפים לעסוק בעניינים אחרים. אני לא יודע. הייתי שמח לדעת את הסיבה להיעלמות הזו.

זה מסוג הדברים שאתה חווה בעשיית סרטי תעודה, לא עלילה?

זה לא חריג – סרטי תעודה עוסקים במציאות ולעתים נכנסים לאזור של מציאות שמעורר מחלוקת הרבה יותר מהצפוי. כשהתחלנו לעבוד על הסרט, טאגי התחיל צילומים ב-2012 ואני הצטרפתי ב-2015, אובמה עדיין היה נשיא, והעסקה עם איראן עדיין הייתה בתוקף. אמנם המצב היה מתוח, אבל נראה היה שישתפר. האווירה בעשיית הסרט הייתה אז מבלבלת והיו צרימות מתמשכות בין איראן והמערב. כעת המצב משתפר. תרצה לדעת מדוע היה אז כל כך בעייתי? הנה הסיפור. מובן שטראמפ נבחר והכול התפזר בכיוון שונה לגמרי. כך הגענו לאן שהגענו.

מרתק להקשיב לך ולצפות בעבודתך. אני מקווה שאנשים שיראו את הריאיון הזה יוכלו לצפות בסרט

הפיכה 53. אתה רוצה להוסיף משהו על עריכת סרטים באופן כללי? אולי איזו אנקדוטה...

כשאני מלמד ומדבר עם אנשים על מה שאני עושה, אני חריג במובן זה שאני גם עורך סרט, וגם עורך את הסאונד, ועושה מיקס לסאונד – ואני די טוב בעיצוב סאונד... יש מעט מעוד אנשים שעושים את

הדברים האלה ברמה שלי, - אז אנשים אומרים, "זה מרתק, סאונד הוא מסתורי כל כך. אנחנו אוהבים לשמוע על סאונד כי כשצופים בסרט אנחנו שומעים אותו אבל לא חושבים מה בעצם קורה אתו", ואני מאשר את מה שאומרים על זה. אחד הדברים הנהדרים בהשפעה של סאונד הוא זה שהוא מגיע מהצדדים בעוד אנחנו מסתכלים קדימה.

העיניים שלנו קדמיות. אני לא יודע מה נמצא מאחוריי, רק מה שאני רואה על האקרן. יודע מה כאן, אבל לא מה שם. לעומת זאת, אני שומע 360 מעלות. אז זו תעלומה. מה שאנחנו שומעים משפיע על מה שאנחנו רואים ואיך אנחנו רואים את זה. אבל עריכת סרטים היא תעלומה גדולה עוד יותר כי היא לא נראית מסתורית. מנקודת מבט מוגבלת מסוימת, היא דומה לחיבור קרונות משא ברכבת ארוכה מאוד. הנה, הקרון הזה הולך פה, ואחריו הבקר, ואחריו המזון של הבקר. אחריו המים שישתו. ואז העיתונים מהעיירה הסמוכה, ואז המתכת שתלך למחזור. פשוט קרון אחרי קרון. נדמה שזה קווי. כי הקהל רואה באופן קווי שוט אחרי שוט, וזה מה שקורה לו במוח, העבר של הסרט מוביל לדמיון העתיד. זה משפיע על מה שהוא רואה כרגע. זה משנה את הרושם של מה שראו לפני 10 דקות. "כעת אני חושב על כך אחרת. קודם לא חיבבתי אותה, אבל עכשיו ממש כן." למה? כי אנחנו זוכרים איך הייתה קודם וכעת אתם רואים דבר מה שונה. זה לא נכון לגבי רכבות משא. הקרון עם התבואה לא משפיע על הקרון עם המתכת. הם פשוט עוברים אחד אחרי השני. במובן זה, הדבר דומה לקריאה. אנחנו קוראים באופן קווי, לפעמים מדלגים על דף. אבל הספר נוכח במובן רב-ממדי כשאנחנו קוראים בו. וזה נכון לגבי סרט, גם אם הסרט בנוי קווי. אפשר לשנות את הדבר הכי קטן בסרט בסופו והוא משנה את כולו.

עריכה התפתחה עם הזמן. בתחילה היו אסכולה אמריקאית ואסכולה סובייטית. האמריקאית, בעיקרון, ניסתה לשלול את קיומו של החיתוך. הם השתמשו בטריקים מסוימים, כמו התאמה בפעולה, שגרמה לך לחשוב שהכול צולם בשוט אחד, למרות שלא כך היה. אז בתחילה עריכה נתפסה כסוג של תותב. מין רגל תותבת שלה נזקקים, אבל שלא רוצים שהקהל יחשוב עליה מדי. והייתה האסכולה הסובייטית, שרוצה שתחשוב על החיתוכים. המטרה היא ששתיים ועוד שתיים שווה עשר. השוט הזה והשוט ההוא מולידים שוט שלישי, רעיון שקיים רק במוחו של הצופה. כך, הרעיון שחיתוך הוא פעולה מכרעת שלה מודע הקהל, בסופו של דבר מגיעה מרוסיה, מברה"מ. הסתרת החיתוך מגיעה מאמריקה. מובן שהאסכולה הסובייטית, עם אייזנשטיין, החלה להשפיע על האופן שבו נעשט סרטים בארה"ב בשנות ה-20 וה-30. אייזנשטיין עצמו הגיע להוליווד, בכונה לעשות סרט שם עם אדוורד טיסה כצלם. זה לא קרה. וההיפך, האסכולה האמריקאית השפיעה לכאורה על טכניקות מסוימות ברוסיה. אני מציע דרך שלישית שלה אני קורה 'נודל', כמו העיניים בעץ. כשמביטים בחתיכת עץ ורואים עין, זה 'נודה' כי זה

המקום שבו העץ החליט ליצור ענף. אפשר לחשוב על סרט כסדרה של נקודות הסתעפות: שוט מתפתח עד לשלב בגרות ואז בשלב מכריע הוא מסתעף כענף. יש שם עין. זה גורם לשוט הבא לקרות. זה ממשיך, נוצרת עין שלישית וכך הלאה, עד שקיימים כבר 1500-2000 שוטים בסרט ארוך. אם זה אורגני וטוב, נקודות ההסתעפות אורגניות. יש בהם איכות נודלית. זה קשור בהחזקת שוט בפריים המדויק שבו הקהל ירצה לראות דבר מה אחר מבלי לדעת את זה. זו הנקודה שבה אתה חותך. הטענה שלי בפעולה תואמת, שהיא הדרך המקובלת בהוראת עריכה, היא שמחזיקים שוט עד שהשחקן מתחיל לנוע, ואז חותכים באמצע התנועה לזווית אחרת וממשיכים את התנועה בזווית הזו. אני מעדיף להחזיק שוט עד לשלב ההכרחי ואז לחתוך ולתת לתנועה להתפתח בשוט הב. הדבר דומה לשאלה איך יאשה חפץ מסביר את טכניקת הקשת שלו. למה לעשות את זה? אלה אבחנות לא בלתי-חשובות. לא החלטות מכריעות לגבי הסיפור, אבל אופן העבודה של כל עורך מכריע לגביו ממש כפי שטכניקות הקשת שונות אצל אויסטראך וחפץ.

אני נזכר בשוני שבין הקולנוע האמריקאי וזה של אוזו היפני – כשבכל סצנה עוברים לטרנספורמציה אחרת.

תלוי גם במטרת הסרט, ואיפה יצפו בו. כשגדלתי, לא הייתה לנו טלוויזיה והמקום היחיד שבו ראיתי סרטים היה בקולנוע או בבית הספר כשהקרינו סרט חינוכי. אחרת לא יכולתי לראות סרטים. כעת מובן שאתה נושא בית קולנוע שלם בכיס מכנסיך (סמארטפון) וכשנכנסים לחנות בגדים בקניון רואים מסכים בכל מקום, שמנסים למכור לך כל מיני דברים. בסביבה כזו אתה רוצה שהסרט שלך יהיה כאוטי מבחינה חזותית. עם המון תנועת מצלמה מוחזקת ביד. אתה רוצה שהחיתוכים יהיו חריפים ופתאומיים כי זה מזכיר ציפור בג'ונגל שמושכת את עין הצייד בהבזק של צבע. כשצופים בסרט בבית הקולנוע, לעומת זאת, הדבר היחיד שמזוהה האקרן. וזה פועל אחרת על המוח. פרסומות בטלוויזיה הן גרסה של אותה ציפור מבזיקה שרוצה למשוך את תשומת ליבך.

נהייתי כל כך מהדברים המדהימים שסיפרת כאן היום, מהסרטים הנפלאים שערכת ואפילו ביימת אחד, אין לי מלים להודות לך על כל פועלך. אני תמיד מרגיש הרבה יותר חכם אחרי הדיבור איתך.

תודה...

בדיוק נזכרתי בציטוט של בלה הוף, היסטוריון הקולנוע, שאמר שהקולנוע הוא האמנות היחידה שיום הולדתה ידוע לנו. אנחנו צעירים מאוד, האנשים שעושים סרטים. ועדיין הקולנוע מתפתח. אין לי מושג לאן הוא יגיע, אבל הייתי מבקר רק אחד מדבריו של בלה הוף: הקולנוע איננו אמנות. הוא צירוף של

אמנויות. מטא-אמנות – כי נדרשים 5, 6, 7 או אפילו 20 סוגים שונים של אמנות וצירופם תחת מטרייה אחת. במובן מסוים, זה חלומו של ואגנר על האמנות הטוטאלית שניסה ליצור באופרה. אבל לקולנוע יש סיכוי להיות גדול עוד יותר מאופרה.
תודה לך על הריאיון הזה, אשר.