

משה נתן: שיחות עם דוד פרלוב

פרק א: ברזיל, או קסמים וקולנוע

משה נתן: בימאי הקולנוע באים בדרך-כלל לקולנוע מאמנויות או עיסוקים אחרים. קאזאן, ויסקונטי וברגמן באו מן התיאטרון; אורסון ולס מן המשחק והראדיו; צ'אפלין מן הבימה הקלה; איזנשטיין מן התפאורות; פ'ליני מן הקאריקאטורות והפליטונים; פאזוליני ורוב־גרייה מן הספרות, רנאר וקרוסאווא מן הציור. רק בשנים האחרונות צומח דור של בימאים צעירים שהגיעו אל הקולנוע מתוך העיסוק בסרטים, על-הרוב—כדוגמת גודאר וטריפו—מתוך העיסוק בבקורת הקולנוע.

אתה הגעת לקולנוע מן הציור, ועוד ננסה לברר בהמשך השיחות עד כמה השפיעה עובדה זו על האופי הפלאסטי של סרטיך. בינתיים אני רוצה לשאול: האם אתה זוכר את המצב שבו נוצר הכורח לעבור מאמנות אחת לאמנות שנייה? האם אתה יודע בדיוק מתי זה קרה, כלומר: האם היתה שעת-המעבר דראסטית, או שהיה זה תהליך אטי וממושך?

פרלוב: נדמה לי שאני יכול לזכור ממש את הרגע. זה קרה בזמן שהייתי בפאריז. הלכתי לראות סרט, סתם סרט, כי צריך היה ללכת לקולנוע כדי לבלות קצת בערב. זה היה במונמארטר. לפני הסרט העיקרי הוצג באותו ערב "אפס בהתנהגות" של ז'ן ויגו: רצה המקרה שאני אפול דווקא לסרט הזה. ז'ן ויגו—הוא מת בגיל 29—הספיק לעשות שלושה סרטים. היה בן של אנארכיסט, שהתאבד בבית-הסוהר (לא ידוע בדיוק: התאבד, או הומת בשל בגידה במדינה). אגב, ויגו הוא שם אמו: כשהיה ילד הוא לא השתמש בשם אביו, כדי שלא יקראו לו בנו של הבוגד... אינני יודע למה קרו לי כל צירופי-המקרים האלה, אבל דווקא ברזילאי אחד, שהוא מנהל מוזיאון-הקולנוע בברזיל, כתב מונוגרפיה על ויגו.

היה שם בסרט איזה רגע שתפס אותי פתאום. המנהל הכללי של הפנימיה פונה לגיבור הסרט, שהוא קצת נשי, בעל שער ארוך. לפני זה, מורה אחד להיסטוריה (הוא היה איש שמו, עצום, גדול, שמנגב את האף במשך רבע שעה לפני כניסתו לכיתה) ניגש אל הגיבור ומתחיל ללטף לו את הראש ואת הידיים. אז הילד מוריד את היד, לא רוצה שהמורה יגע בו. ואחר-כך הילד מתפרץ. אז "הגנרל הגדול"—מנהל בית-הספר—שהוא גמד, קטן־קטן, עם זקן וצילינדר—בא, וכמובן הוא דורש מן הילד לבקש סליחה מן המורה הטוב, העצום והגדול הזה, שיש לו תמיד ממחטה. והילד, שהיה נשי לגמרי והילדים לא שיתפו אותו בסודם אף פעם, אומר: "זהו". מרגע זה מתחילה המהפכה בפנימיה. הילדים מתכננים להשתלט על הפנימיה, לפי הנוסח של תפיסת הסורבוזן במאי 68! הם תופסים את הפנימיה ומשתלטים עליה...

זה סרט אנארכיסטי, ונדמה לי שעד אחרי המלחמה הוצג וצונזר בתור סרט אנטי-חינוכי. בעקבות הסרט האשימו את ז'ן ויגו בכל מיני תועבות. נתן: רצית לספר על הרגע שבו החלטת, תוך כדי ראיית הסרט של ויגו, לפנות לקולנוע.

פרלוב: כן, ובכן, הגמד הקטן קורא לילד. המנהל יושב, כמובן, על כיסא גבוה, הרגליים מעל לרצפה, מסתכל בראי ורואה בו את סגנו, שהוא גדול מאד. והוא מרוצה. המנהל פונה לילד בענין ידידותו עם אחד התלמידים: "יקירי, אתה יודע... אני קצת אבא שלך... בגילך, יש דברים, לא-כן? חברך מבוגר ממך... האופי שלך... הרגישות שלך, הרגישות שלו, לא-כן? (המנהל מתעצבן) של פסיכופאת, של נברופאת, (קם, מרים את ידיו וצועק:) ומה עוד!" הצעקה הזאת... נדמה לי שברגע זה אני החלטתי לעשות קולנוע...

נתן: אולי תוכל לנסות להסביר, למה ברגע זה דווקא?

פרלוב: אני לא יודע. לא הייתי רגיל לזה בקולנוע. כל מה שקדם בסרט לאותו רגע היה בגבול הספרות, התיאטרון או הקריקטורה—גם זה שמנהל הפנימיה היה גמד קטן ולא גבה-קומה. אבל ברגע שהוא שבר את הדיאלוג ונתן צעקה "ומה עוד!", הוא קם והאור נהיה כמו בניגטיב... לא, לא, לא נכון, לא ניגטיב, אור מלמטה! הוא הפך פתאום להיות משהו גדול כמו איזה מת מאיים, ונתן את הצעקה "ומה עוד!"... מרגע זה הסרט הולך מפלא אל פלא. זה הרגע שאני זוכר שהביא אותי להחלטה לעשות קולנוע.

נתן: כן, אבל זה קרה בגיל מבוגר-ביחס. האם קודם-לכן, כשהיית בברזיל, לא היה הקולנוע קיים בשבילך? או נאמר אחרת: האם זכורת לך חוויות-נעורים הקשורות בקולנוע?

פרלוב: שום דבר. אבל אהבתי מאד את הקולנוע, אף כי לא הלכתי הרבה לסרטים. נורא הערכת, למשל, את הקולנוע הסוציאלי. הייתי מבקר לפעמים במועדוני-קולנוע בברזיל.

נתן: אתה זוכר דברים מיוחדים שעשו עליך רושם שם במועדוני-הקולנוע?

פרלוב: אני זוכר שראיתי, בברזיל, כמה קטעים מ"פוטיומקין". ראיתי גם משהו של אורסון ולס... זה היה כל-כך זר לי, כל ענין המועדונים-לקולנוע. לא ידעתי מה זה. אני זוכר שהתרשמתי מאד כשהלכתי לראות סרט של אורסון ולס—זה היה אחד הסרטים השקספיריים שלו, "מקבת", ויותר מכל מצאה חן בעיני העובדה שרואים את הסרטים בבוקר, במועדון-הקולנוע של המוזיאון לאמנות מודרנית. אני זוכר שיצאתי מהסרט וזהרתי, לא דווקא בגלל הסרט שראיתי אלא בגלל המאורע: שמחתי על זה שאני רואה סרטים בבוקר (בברזיל לא היו אז הצגות יומיות) ודווקא בבית-קולנוע מיוחד. אני חושב שזה העניק למאורע הרגשה של חשיבות, כי עד אז קולנוע היה משהו שהולכים אליו עם מישו וקונים כרטיסים בערב... וכאן פתאום בבוקר... זה כמו שאתה רגיל לראות תמונות בודדות תלויות בבתים ופתאום יש מוזיאון והן עומדות בשורה, זו ליד זו, והאנשים באים במיוחד כדי לראות אותן

ולהתיחס אליהן. אני זוכר שעברתי את הגשר שם וקצת חייכתי לעצמי. לפני זה היו בקרים שלא ידעתי מה לעשות בהם, כשלא רציתי ללכת לגימנסיה; או היתה לי תקופת משחק הביליארד; הייתי משחק ביליארד בלי הרף. אבל זה שייך לפרייהיסטוריה.

נתן: הקולנוע היה תחליף למשחק הביליארד?

פרלוב: כן, כי בבית-הספר אי-אפשר היה...

נתן: האם הסתכלת אז בסרטים בעין של בימאי לעתיד, או נהנית הנאה ספונטאנית כצופה מן השורה?

פרלוב: לא תפסתי עוד אז שקולנוע "עושים". המושגים שלי על קולנוע היו כמו של רוב הבריות: לא מבינים שמצלמים קולנוע, שזה עסק מאד-מאד מסובך. ראיתי גם פעם את הבימאי הברזילאי קאוואלקאנטי יוצא לצלם ברחובות.

נתן: בסן-פאולו?

פרלוב: בסן-פאולו. הרובע היהודי היה עלייד תחנת-רכבת גדולה. עברו בה בנדודיהם כל שרידי הבצורת הנוראה שהמיתה רבבות אנשים מרעב. היה שם גם רובע שלם של זונות, ולידו קינים של תנועות פוליטיות וגם איזה מנזר. הרבה יהודים. הכל ביחד. זה היה ברוטאלי למדי, כל העסק. מעניין שאל תוך הבליל הזה בא גם קאוואלקאנטי עם הקולנוע. והיתה זאת פעם ראשונה שראיתי איך עושים קולנוע. הוא אחד היוצרים הגדולים של הקולנוע הדוקומנטרי. הוא ביים אז ברחוב, וזה המחיש לי שמישהו מביים על אף העובדה שנוכחותו של קאוואל-קאנטי לא היתה בולטת בשטח, שהוא היה אומר את הערותיו בלחש-בלחש לאיזה בריון וזה שואג אותן על-פני כל הגן שבו הסריטו. אני מאד אהבתי את הגנרל הזה, שמדבר בשקט גמור ואחר מוסר את דבריו בשאגה. היה משהו מקיאבלי בעסק.

נתן: יש לך אולי זכרונות מוקדמים יותר מקולנוע, זאת אומרת, כילד מן השכונה? פרלוב: לא, בשנות-ילדותי הראשונות לא הלכתי לקולנוע. זה היה דבר כל כך גדול ויקר ללכת לקולנוע שרק העשירים יכלו להרשות לעצמם. היינו מאד עניים... אמי היתה מאד עניה, גרתי אצל אמי... אבי, שהוא קוסם במקצועו, לא היה אף פעם בבית. הוא נדד בדרכים. בחסד הדודנים שלי, הלכתי לקולנוע בגיל מאוחר למדי ועוד נתקלתי בסרט מצויר, "שלגיה"; אני לא זוכר מן המאורע שום דבר מחוץ לשיר. זה היה קאתארסיס כזה בשבילי. חיינו בעיר קטנה (מיליון תושבים), בל-אריזונטי. כעבור זמן עברתי לבית סבי בסן-פאולו. הוא היה כבר אמיד יותר.

נתן: אני מבין שהזכרונות שלך מילדותך בבל-אריזונטי עגומים.

פרלוב: כל העסק היה מכאיב למדי, כי אנחנו היינו עניים מאד. אני זוכר שאחי ואני ראינו פעם ברוז—לא ידענו מה זה פרז עם כיוור בבית—ולברו הזה היו ארבע אוניים כאלו. והיתה חצר גדולה, מספיקה בשביל לעשות מלכיות בבית שלנו. היתה לנו חצר גדולה מלאה שקדים וקאראמבולות, ואני ואחי היינו מחלקים אותה לאזורים, בהתאם למחווות ברזיל, שהיא ארץ ענקית.

נתן: אתה יכול לזכור את התקופה שהיית בורח מהשיעורים והולך לראות קולנוע?
 פרלוב: זה היה יותר מאוחר. כשהגעתי לסן-פאולו כבר התחלתי ללכת לקולנוע.
 אני זוכר סרט אחד אמריקאי מפורסם: "בן-המלך והעני"—מן הראשונים שראיתי.
 נתן: האם הדבר נגע לך באופן אישי שגיבור הסרט היה עני שנשלח למלא את
 מקומו של נסיך?

פרלוב: אולי. אני זוכר רק חצר אחת בסרט, זה כל מה שאני זוכר. דרך-אגב,
 יש לי חסרון אחד: אני שוכח... יש דברים הזכורים לי חזק ואחר-כך פתאום בא
 משהו ומוחק אותם מזכרוני. אני מנסה לזכור משהו מן הסרט—ואינני מסוגל...
 גם היום אני זוכר משהו... את החצר שבסרט, החצר של העני... משהו קרה שם...
 עכשיו כבר הלכתי לקולנוע. יכולתי ללכת לקולנוע פעם בשבוע בהצגות-בוקר,
 לראות סרטי-זוועה, "מיכאל סטרוגוף", פלש גורדון, סדרות של קומיקס, תום
 מיקס—הכל!

אמרתי שאני שוכח הרבה מהסרטים שראיתי, אבל מרוב הסרטים אנו זוכרים רק
 תמונה או שתיים. מ"פאלסטאף", למשל, איך ז'אן מורו מטפסת על אורסון ולס.
 "אורות הכרד": צ'אפלין נותן פרח לעיורת—בקלז'אפ. ה"סופרמן" אומר: שזאם!
 ועף מן החלון... כל היתר זה—ספרות; או, אם לא ספרות, הרי כל היתר נועד
 להביא לרגע הזה—שבו המעט הזה אומר הכל, סודה של היצירה. לא מזמן ראיתי
 "דרך כל בשר", עם אקים טאמירוף, מילודרמה כמיטב המסורת של הסיפורים
 המכוונים ישר אל רגשי-האשמה של הבריות. אבל אם אינך בוכה מן העלילה,
 ואפילו אתה לועג לטיפשותה הפוריטינית, אינך יכול להישאר אדיש כשאקים טאמירוף
 מזיל דמעות, משפיל את ראשו בקלז'אפ ארוך ונמשך. (הוא יפה כמו אנה קארינה
 המזילה דמעה ב"להיות את חייה"). תלוש את הקלז'אפ הזה של טאמירוף מן
 הסרט, הוצא אותו מן ההקשר—ועדיין הוא קיים. כמו תמונה שקיימת לעצמה, ללא
 תלות בתהליכי-היצירה של הצייר. אקים טאמירוף הוא שחקן נפלא... עד היום.

נתן: אמרת שאביך היה קוסם. האם כל אותה תקופה לא היה לך קשר אל אביך?
 פרלוב: קשר מועט. הוא נדד כל הזמן בדרכים. לפעמים היה מופיע פתאום בסן-
 פאולו ללונה-פרק—שם לונה-פרקים עצומים—היה לו תיאטרון שלו בלונה-פארק,
 והייתי רואה אותו. סבי היה מביא אותו הביתה ומדבר על לבו שיחזור בתשובה ויהיה
 אבא שלנו, כלומר: שלי ושל אחי.

נתן: הוא לא רצה לחזור בתשובה?

פרלוב: הוא רצה, אבל לא יכול. לא היה מסוגל.

נתן: החברה הבורגנית רואה בקוסם משהו חשוד, צועני, זר, מפקפק. במיוחד
 ודאי היה אביך קוריוז ביהדות הבורגנית בבראזיל, תופעה יחידה-במינה.

פרלוב: כן, בברזיל. אבל אני מתאר לעצמי שבארצות-הברית לא, כי מאיין באים
 אנשי הווריטה שחיים בארצות-הברית? מאיין בא דני קי כזה? אגב, אבי היה גם
 שחקן-ראינוע.

נתן: האם ראית אותו באחד מסרטיו?

פרלוב: לא. כי זה עדיין היה ראינוע—כלומר, לפני לידתי. הוא שיחק בסדרות של סרטי קאובוי. הוא סיפר לי על הדמות שגילם. היה לו דבר כזה מיוחד: לגרד את הסנטר. לפעמים היה מספר לי על התעלולים שלו בראינוע, אבל בעיקרו של דבר הוא לא היה שחקן; הוא היה קוסם.

נתן: ראית אותו בהופעות פומביות?

פרלוב: מעט מאוד. לא אהבתי לראות אותו בהופעות.

נתן: מדוע?

פרלוב: ראיתי, אבל זה כאב לי, לא יכולתי לראות. היה בזה משהו משונה. ראשית, הוא היה פונה אל הקהל, וה"גבירותי ורבותי" היה הורס אותי לגמרי.

נתן: חששת שלא יצליח בהופעה?

פרלוב: קוסם הרי זה רמאי, אבל לאבי יש טכניקה טובה. ראיתי הצגה שלו, כעבור שנים. זאת היתה הצגה מבריקה—ואז כבר יכולתי לשפוט אותה כהופעה. הוא היה קוסם טוב מאוד. כשהייתי מתבונן בו בהופעותיו בברזיל הייתי מתוח למדי כי הרגשתי שהוא משחק עם הקהל והיה לי פחד די גדול שמשוהו יכשל.

נתן: כלומר, שיתגלה הבלוף?

פרלוב: כן. יתגלה הבלוף, או שמשוהו לא ייצא.

נתן: אביך היה מופיע עם קירקסים, זאת אומרת עם show גדול? או שהיה עצמאי?

פרלוב: הוא היה עצמאי. לפעמים עצמאי, לפעמים מופיע בקירקס. אני יודע עכשיו שעברו עליו הרבה תהפוכות.

פעם אחת כשהייתי ילד הוא לקח אותי לראות קוסם בעל שם סיני גדול. שלדים התעופפו מעל הקהל. אני זוכר שהוא עמד על כך שאבין. הוא רצה שאבין שהקוסם הוא בעיקר קוסם של מכשירים. אבי, לעומת זאת, הוא ז'ונגלר. הוא זריו מאד בידיים, ובסוגסטיביות, בהיפנוזה ובהסתחת־הדעת. יש קוסם של מכשירים, למשל: "עריפת ראש" לאיש מהקהל—זה מכשיר. בו בזמן שהאיש ששולף ביצה מאחוריך ברגע שאתה נותן לו מטבע, או משהו אחר, זה ענין שתלוי אך־ורק בזריזות ידיו. היו לו גם המון מכשירים, מסורים, גיליוטינות, אבל גם ידיים—אני זוכר איך אבי היה מתאמן... הוא היה מתאמן כמו כנר. כדורים בידי... אהבנו לראות אותו בבית.

דוד־אגב, זכרון־הילדות הקדום ביותר הוא אצלי אבי עם הכדורים האדומים. אתה אולי מכיר את זה: הוא לוקח כדור אדום אחד ומתחיל להפוך ולגלגל אותו עד שמופיעים עשרה כדורים בין האצבעות. אני שכבתי וראיתי את זה מלמטה למעלה: אני זוכר את האימונים בכדורים האדומים ואת הראי: הוא עמד מול ראי, והכל היה כפול. המון ידיים עם המון כדורים.

נתן: למדת ממנו, כעבור זמן, את הפאטנטים?

פרלוב: פה־ושם הוא ניסה להסביר לי, אבל היתה לי התנגדות לדעת את זה. לא רציתי, לא קסם לי. לא רציתי להיות קוסם.

נתן: האם הרתיעה נבעה מן היחס של הסביבה היהודית למקצוע כזה של קוסם ?
פרלוב: אני לא הייתי בין יהודים, וכשאני חושב על היהודים מברזיל, אני אומר:
תודה לאל.

נתן: היה לך, בכל-זאת, איזה שהוא קשר ליהדות ?
פרלוב: למדתי שלש שנים בבית-ספר עממי יהודי. לא אהבתי אותו. לעומת זאת
אהבתי למדי את הכושיה, לא אשכח אותה. עד היום כל מה שמעיק לכושים—נוגע לי,
איכפת לי.

נתן: הכושיה ?

פרלוב: היא היתה קשורה למשפחה, היא גרה אצל אמי.

נתן: אומנת ?

פרלוב: אומנת! ח—ח—ח... האומנת של הצריף, כן. הם היו מחונכים למדי, כל
הילדים הקטנים בבית-הספר. כמובן, אחד רצה להיות מהנדס, שני עורך-דין, שלישי
רופא, וכ'ו וכ'ו. כשנשאלנו מה רצוננו להיות אמרתי אני שרצוני להיות כבאי. לא
היתה לי שום שאיפה להיות דוקטור.

נתן: מדוע רצית להיות כבאי ?

פרלוב: כי לכבאים הברזילאים יש מדים אדומים ויפים מאד. זה עסק מבריק,
הם יפים, הם מטפסים על סולמות. לא ראיתי שריפה אף פעם, לא ידעתי שזה
קשור בשריפות, אבל המכוניות האדומות והפעמון, ואיך שהם עוברים בגבורה
במרכז העיר וכולם מפנים להם את הדרך, כולם נעצרים כי הכבאים עוברים, הפעמון
מצלצל ואחד עומד בגבורה בקצה הסולם. היו להם קובעים כאלה ממתכת מבהיקה.
יש לי תקליט של הכבאים הברזילאים, כדאי שתשמע אותו פעם.

נתן: אביך, שהוא מצאצאי הרב מסטולין, נולד בארץ, בצפת—אם אינני טועה.
הוא חזר לכאן, בתוך השאר, גם כדי לראות את אמא שלו, שנשארה בצפת בשעה
שהוא היגר עם אביו לברזיל. כמה שנים לא התראו ?

פרלוב: ארבעים שנה.

נתן: איך היתה הפגישה ביניהם ? פעם סיפרת לי שהוא ניסה ליצור אתה קשר
בשעשועים וקסמים שהציג לפניך.

פרלוב: את הפגישה עצמה לא ראיתי. זה מוכרח היה לקרות. אני הייתי חדש
בארץ וגרתי בקיבוץ ברור-חיל. קיבלתי מברק מאבא: "אני בא". לא הבנתי. אני
פה והוא בא מבראזיל, ובינתיים הרי הייתי גם כמה שנים בצרפת... הייתי צריך
לנסוע מברור-חיל לתל-אביב. אני עדיין לא הייתי רגיל לארץ. רציתי לנסוע לתל-
אביב והנה עליתי על אוטובוס והגעתי לירושלים. חשבתי שזו מין סגולה של ארץ-
הקודש, שפתאום אני עולה אל ההרים. עבר קצת זמן עד שהבנתי שעליתי באוטובוס
הלא-נכון... לבסוף הגעתי בכל-זאת לחיפה, לקבל את פני אבי. צריך רשיון כדי
להיכנס לנמל. אני לא מסתדר טוב בענייני רשיונות. אינני יודע, העסק הזה אינו
יוצא לי טוב, תמיד זה כאילו אני עושה איזה מעשה מחתרתי... בכל-אופן, הצלחתי
להגיע לנמל ואת האניה לא מצאתי. היה עלי לפגוש את אבי—ובסוף, כמובן, לא

פגשתי אותו. זה היה מוכרח לקרות. הוא בא, אחרי ארבעים שנה שלא היה כאן, והאניה עמדה באיזה רציף רחוק. אינני יודע איך הצלחתי להיכנס לאניה של אבי, אבל הצלחתי. שאלתי שם כמה נוסעים אם ראו אותו (עדיין לא ידעתי עברית). אמרו לי: "הה, הקוסם" (הבנתי שהוא הביא את המכשירים שלו) "הוא כבר ירד". כעבור זמן הצלחתי בכל-זאת להגיע לבית-המלון בהיפה, שבו השתפן. אני נכנס לחדר—הוא שם. הוא אמר: "ערב טוב. הגעת באיחור. שלום", וזה הכל. שוחחנו מעט, והוא נסע לצפת. אני הייתי צריך לחזור לקיבוץ כי מירה אשתי היתה בהריון. כל הדברים האלה יחד בילבלו אותי. כשהוא נסע לצפת, שוב החמצתי את הנסיעה. שוב הגעתי באיחור, ולכן את הפגישה שלו עם סבתי לא ראיתי. הגעתי למחרת, כמובן... בדרכים תמיד הלכתי פה לאיבוד כי אני לא יודע לבקש טרמפים, וכשאני שומע אחד שצועק "חיפה! חיפה!" אני מתחיל לפחד. לכן הגעתי באיחור של יום... הוא עשה לסבתי הצגה, והיא היתה מאד גאה. לדבריה, הוא היה מאד מוכשר. בזמן הרעב בצפת הוא היה ילדון (אני חושב שהוא נסע לברזיל בגיל שמונה או תשע), ואז הוא היה גונב. בשביל לגנוב צריך, כנראה, איזה כשרון. סבתא היתה מספרת עליו: "אצלנו לא היה חסר שום דבר. משה היה דואג לנו".

נתן: התעכבת על מעשי-הקסמים של אביך, אולי משום שבמידה מסוימת ירשת ממנו. גם אתה עוסק, כמו כל בימאי-קולנוע, בעשיית להטים. כמה בימאי-קולנוע גדולים רואים את עצמם ביצירותיהם האוטוביוגרפיות כקוסמים. אינגמר ברגמן, למשל, דימה את עצמו ב"פנים" למכשף, ו"בלילה הערום"—לאיש-קירקס. באמצעות שתי הדמויות האלו התוודה וסיפר דברים אינטימיים ביותר על חייו כאמן-קולנוע. ברגמן טוען שעד היום הוא נוהג להזכיר לעצמו, מתוך התרגשות ילדתית, שלאמיתו של דבר אינו אלא בעל-אוזן, משביע-רוחות, משום שהקולנוע מבוסס על טעותה האופטית של העין האנושית, שאיננה מסוגלת להבחין בתמונות דומות. "כשאני מציג סרט", אומר ברגמן, "הרי זה כאילו הייתי חוטא בהונאה, או בגניבת דעתם של הפריות. אני משתמש במכשיר שכל יתרונו בא לו מחולשה אנושית מסוימת. בגלל חולשה אנושית זאת אני יכול לגרוף את הקהל לתוך סערה רגשית גדולה או להביאו לידי כך שיצחק ויצרח מאימה. אני רמאי, אפוא—או, במקרה הטוב, בעל-אוזן. את להטוט הרוחות אני מבצע בעזרת מכשיר ההשבעות שלי בצורה מושלמת ונפלאה כל-כך עד שבטוח אני כי כל קוסם אחר בהיסטוריה היה גותן את כל הון ביתו בעד המכשיר שלי, או בעד הזכות להשתמש בו".

מחשבה דומה מופיעה גם בסרטים של פליני, שתמיד יש בהם אנשי-קירקס, אנשי וארייטה, קוסמים וליצנים. גווידו, גיבור "8½", חש הזדהות עם אנשי-קירקס הרבה יותר מאשר עם אינטלקטואלים. הוא מרגיש את עצמו כקוסם שאיבד את כוחו להקסים. בסיטו הוא רואה עדה של עתונאים שגילו את הבלוף המסתתר מאחרי הקסם שלו.

האם גם אתה מרגיש שהתפוח לא נפל רחוק מן העץ?

פר לוב: עכשיו? .. כן... קצת. אגב, אני אוהב דבריי-קסם בקולנוע, מאד. כשאני רואה את מרי פופינס מתעופפת אני מאד אוהב את זה. או את הסרט "נס במילנו", כשכולם בסוף מתעופפים. אני אוהב בעיקר כשמתעופפים—אינני יודע למה—אף-על-פי שאני שונא לנסוע במטוס. אני באמת מנסה להסביר לעצמי. כשפתאום מתחילים להתעופף ב"נס במילאנו"—זה היה משהו... תעלולים, כן...

נתן: ואתה מוצא דמיון בין הקוסם לבימאי-הקולנוע?

פר לוב: אני חושב שכן. אבל זה יותר הקסם של העשייה. עשייה, כי הקולנוע הוא יותר מכל האפקט של העשייה. ברגמן דיבר במשל, ואני מדבר על עצם המעשה. למשל, מיליאס היה קוסם, קוסם מקצועי. אבא של הקולנוע היה קוסם—לא לשכוח זאת! לומיאר היה ממציא, אבל מיליאס היה הראשון שעשה קולנוע עלילתי. הוא עשה את "המלט", למשל, ו"המלט" שלו אינו גרוע מזה שעשה סווינארסקי בתיאטרון הקאמרי. אצל מיליאס מופיע פתאום איש ופתאום הוא נעלם. הרי זה תענוג. זה נפלא! בקולנוע אתה יכול לעשות את זה בכל מקום. נניח שהמלצר מרגיו אותי—אני מצביע עליו והוא נעלם. פשוט! זה מעניין: הקופסה של הקולנוע, המצלמה, העדשות, הראייה, הכל דומה למכשירי הקוסם. לקוסם יש קופסה והוא מכניס את היד ומוציא את היד... שם יש לו גם יונים ויש גם תחתית לקופסה ותחתית הקופסה נפתחת לשולחן שגם בו יש מחסן קטן בעל פתחים רבים. המצלמות הישנות הן קופסות של קוסם. תכניס את העין למצלמת-קולנוע, תראה אותם פתחים, והעדשות השונות תחלקנה את שדה-ראייתך לחלקים מפתיעים.

נתן: משהו מהקסם הזה מופיע בסרטך העלילתי הראשון, "הגלולה". אתה עושה שם כמה וכמה פאטנטים של קסם. גם שם נעלמים אנשים? עפים אולי? פר לוב: לא, לא די.

נתן: לא היו לך אמצעים מספיקים כדי שיגיעו הדברים לידי ביטוי של ממש? פר לוב: יש פה-רושם כמה מעשיי-קסם: הוא נותן לה את הגלולה והיא עפה; היא מרחפת קצת. אני אומר: לא די, מפני שאני באמת רוצה לעשות סרטים שיש בהם קסמים ופאנטזיה. לי נראה שעם נסים אלונים אני אוכל לעשות אותם, כי נסים אוהב את זה. למשל, נסים כתב ב"הגלולה": "הרוקח בא, מרגיע את בתו המשתוללת בעזרת גלולה. היא נרגעת כליכך, כאילו היתה מרחפת באוויר". אמרתי לנסים: למה שהיא לא תרחף באמת? למה "כאילו"? ונסים שואל אותי כל הזמן: בקולנוע אפשר? בקולנוע אפשר? אני עונה לו: בטח אפשר. את זה אני אוהב: שבקולנוע אפשר הכל.

נתן: פתחנו בציון העובדה שבאת לקולנוע מן הצורך. הייתי רוצה לשמוע ממך מתי התחלת לצייר, מה ציירת, ובאיזה סגנון?

פר לוב: התחלתי לצייר בגימנסיה, בשיעורי המתמטיקה. זה מתאים...

נתן: קשה לומר שאהבת במיוחד את הלימודים.

פר לוב: את הלימודים כן, אבל הבעיה היתה המורים. בתיכון היו שתי אפשרויות: המורה רדה בך, או שאנחנו, התלמידים, היינו רודים בו.

נתן: ואיך מגיעים מזה לציור? שיעורי המתמטיקה שיעממו אותך?
 פרלוב: לא, אבל הקצב של המתמטיקה היה מהיר ממני. זה רק ענין של קצב.
 בדרך-כלל זו בעיה שמעסיקה אותי לא מעט: הקצב שלך לעומת הקצב של הדברים
 הסובבים אותך. אני מקנא מאד באנשים שמתאימים את הקצב לקצבים המשתנים
 בעולם. צריך להתפרנס, צריך להתחתן, צריך לגדל ילדים, צריך מקצוע, צריך לבלות,
 צריך "לדעת" את העולם—כל זה הולך בקצב שונה מהקצב שלך, ותמיד משהו אינו
 מסתדר. פעם אתה רץ מהר מדי, פעם הדברים מהירים ממך.

נתן: הקצב שלך בציור היה בסדר, כנראה. לא?

פרלוב: לא כל-כך. כי גם על הציור עברו תהפוכות גדולות מאד. זאת הצרה,
 שאתה חי בתקופה של טלביזיה, של עתונות, של בואינג—אני לא יודע איך להסביר
 לך—הכל מגיע מהר מהר מאד והולך מהר מאד, ואני הייתי רוצה להיוולד בכפר,
 לחיות בכפר ולמות בכפר, אבל איך אפשר? על הציור עברו תהפוכות גדולות
 למדי, וזה הגיע גם לברזיל. היו שם שני נציגים, לא נציגים כי אם שני ציירים
 גדולים. אחד מהם היה לזר סגל, יהודי רוסי שהגיע לברזיל בהיותו בן 30. הוא
 היה קודם-לכן אחת הדמויות הבולטות באקספרסיוניזם הגרמני. הוא מקרה דומה
 קצת לזה של סטיפן צווייג, אבל לא טראגי. (סטיפן צווייג התאבד בברזיל). היתה
 לו השאיפה הזאת לארץ טרופית שקטה. ברזיל היא באמת גן-עדן לעומת אירופה.
 האופי של האנשים, היופי של הארץ. הצייר השני היה פורטינארי, ברזילאי ממוצא
 איטלקי. בברזיל, כמו כאן בארץ, צריך תמיד לציין את המוצא. זו ארץ של מהגרים
 רבים. אצל סגל ופורטינארי נושאי התמונות היו: אניות המהגרים, משפחות מן
 הבצורת, משפחת חולים, הנוודים וכו'. בציוריהם מוצאנו עצמה—בעיקר אצל
 פורטינארי. משהו דומה לציורים של המקסיקאים. כל תמונה דיברה אלינו—זעקה,
 יותר נכון—גם הפגיעה בצורה. היו אלה פרסקאות. פורטינארי צייר פרסקאות לכל
 הבניינים של נימאייר. כולם היו אז קומוניסטים או אנטי-שמאל. נימאייר בנה
 כנסיות מהפכניות—הפרסקות בכנסיות היו על ייסורי-הצלב של היום. הוותיקן נעל
 אותן בפני המאמינים. התיאטרונים נבנו בלי יציע, והזמרות בהשתחוויותיהן חיפשו
 בהרגלי-מבט את קהל המיוחסים למעלה ופגשו רק קירות. נוכחתי בבית-משפט
 סתמי ששפט רוצח אלוהוליסטי ואנאלפבית. מעל השופט היה פרסקו של פורטי-
 נארי שביטא את נושא המשפט. האמנות הזאת התערבה ממש בחיים. כולם רצו לתקן
 את העוול הנורא שקיים בברזיל על-ידי הארדיכלות, הציור, הספרות, השירה. היה
 בזה משהו יפה ונשגב.

אך יותר מכולם אהבתי דווקא צייר שחי במין אלמוניות, גינארד, צייר פרימיטיבי
 קצת, אך הברזילאי מכולם, אפשר לומר; מלנכולי מאד. הוא צייר את אנשי חיל-
 הנחתים הברזילי, חגיגות-דת—עם הבלונים, והרבה פורטרטים. קולוריסט יוצא-מן-
 הכלל, שהכל אהוב עליו. הייתי אצלו פעם במלון. לא אשכח את הביקור הזה. היו
 לו שפתיים פצועות, דיבורו היה בלתי-מובן, נדמה לי ששתה הרבה. עני. אצלו
 בחדר פורטרטים על-גבי פורטרטים של נשי "החברה הגבוהה", תמונות מוזמנות.

הוא הנציח את הגברות הללו. ציירת ברזילאית שהיתה אצלי לפני כמה ימים סיפרה שגיניארד מהולל כיום בברזיל מאין כמוהו. הוא מת. ציוריו נשקלים בזהב. הגלגל החוזר.

נתן: ומה אתה היית מצייר?

פרלוב: זה לא חשוב. הפסקתי די מהר.

נתן: הפסקת מאוחר יותר, בפאריז.

פרלוב: נסעתי לפאריז, ושנה אחרי-כן הפסקתי לצייר.

פרק ב: פאריז

נתן: באיזו שנה נסעת לפאריז?

פרלוב: ב-1952. רציתי לבוא לישראל, וחשבתי: זה בדרך.

נתן: לא חשבת להתעכב שם שש שנים?

פרלוב: לא. אגב, הגעתי לפאריז בארבעה-עשר ביולי, יום נפילת הבסטיליה, ולא תיכננתי את זה כך. זה היה מוכרח לקרות לי. כמו בספרים.

היה לי העונג הגדול לבוא לפאריז במיטב המסורת—נקרא לה, הרומנטית. לא הכרתי שם נפש חיה. באוטוביוגרפיה שלי אוכל להתגאות בזה, בלי שיהיה בזה שמץ של שקר. אתה מבין, בדרך-כלל הרי מיפים את הדברים, אבל אני באמת לא הכרתי שם נפש חיה. בכל-זאת היתה לי כתובת אחת: הקונסוליה! יש לי מין רתיעה מקונסוליות, שגרירויות וכו', אינני יודע מדוע. יש לי מין הרגשה שהדלתות שם נעולות.

בדרך לצרפת עברתי את דאקאר. היה שם רובע שלם של עיורים ותינוקות מתגוללים ברחובות ובמדרכות, כמו באזורי-הבצורת הנוראים של ברזיל.

נתן: אתה רגיש מאד-מאד לעוול סוציאלי, לעוני, למחסור.

פרלוב: אה, כן. אתה לא?

נתן: נדמה לי שאצלך זה קשור בלדותך ובעוני שידעת. זה גובע מחווייה אישית ולא מאידיאולוגיה סוציאליסטית.

פרלוב: ... אבל זה יכול להיות אינטלקטואלי... אני לא מבין... זה מוכרח להיות לא אינטלקטואלי?.. אני חושב שהאינטלקט מגויס לענין זה לשם מציאת הפתרון, כי אינך יכול לפתור את הבעיה באנחות. אני, למשל, אינני חושב שאדם יכול לכבד את עצמו בברזיל ולא להיות איש-שמאל. אני זוכר שהייתי הולך עם חבר על מדרכות בברזיל ושנינו היינו מתקנים את העולם: וזה קשה. כי מה יעשה השיפור, האביון, עד שיתוקן העולם? ובינתיים, מה ישתה השיכור—מים?

נתן: אנו חוזרים לדאקאר, בדרךך לפאריז.

פרלוב: כן. ברחתי משם, כי כשהייתי בן 10 קבע הרופא בבדיקת-עיניים שיש לי טראכומה. זאת היתה "טעות קטנה". ההבדל הקטן של רופא אחד בין "כן" ל"לא".

אני לא אוהב את הטעויות, אתה מבין? אני חושב שזה מאד חשוב לא לטעות... הוא טעה... הוא הכניס לתודעה של ילד בן 10 שבועד שלושה או ששה חדשים הוא יהיה עיור. הוא לא יראה עוד את אור העולם.

נתן: בגיל 10 כבר הבנת מה זאת טראכומה?

פרלוב: הוא לחש את זה לסבי. חשדתי וחיפשתי באנציקלופדיה, ונודע לי מה זה. אם לא די בזה, יש לי באמת תכונה מיוחדת בראייה: אני רואה יותר מדי טוב. לכן העיניים מתעייפות מהר יותר, כי הן קולטות בחדות יתירה. גם השמיעה שלי חדה מדי. אני יכול לתאר לך עכשיו את הצעדים של בתי, ניעור השטיח של השכנה, סוג המכונית שעוברת, הבלמים של האוטובוס עם הרחש של הגלגל, אני קולט את כל זה באותו רגע. לפעמים זה עוזר לי. לא מעט, אבל זה מעצבן.

נתן: האם חדות החושים הזאת עוזרת לך כשאתה מביים או עורך את סרטיך?

פרלוב: כן, אבל זה גם מפריע לי. זה מפריע לי מפני שאני שומע גם את שיעולי הצוות. למי שיש נטיות קצת מיואנתרופיות—זה מפריע. אני נמצא פה, ואני שומע גם מה שנעשה שם.

נתן: באת לפאריז ללמוד ציור. בפאריז שלט או האבסטרקט.

פרלוב: אף פעם לא התעסקתי בזה.

נתן: האם האבסטרקט לא היה חלק מהסיבה שבגללה הפסקת לצייר, שבגללה לא מצאת את עצמך ב"קצב" של פאריז?

פרלוב: לא, לא בדיוק. אבסטרקט, מה זה אבסטרקט? היה אבסטרקט, אבל היה גם לא אבסטרקט. זה ענין של כוח-העמידה שלך. עזבתי את הציור לא בגלל האבסטרקט, אף כי מאז-ומתמיד אהבתי את האניקדוטה בציור. עזבתי את הציור משום שגיליתי את הקולנוע. אולי ביום מן הימים אחזור לציור. תמיד אני אומר לעצמי שהציור הוא מין קולנוע, כמו שאמרתי אז שקולנוע הוא מין ציור.

נתן: בתחילת דברייך סיפרת על הרגע ב"אפס בהתנהגות" לז'ן ויגו שגרם לך לעזוב את הציור ולעבור לקולנוע. האם זכורים לך סרטים אחרים מאותה תקופה, שעשו עליך רושם מיוחד?

פרלוב: ראיתי, כמובן, את "פוטיומקין" ובכיתי בכי מר. לכאורה, מצחיק לבכות בסרט אפי ושכלחנני הרבה פעמים הייתי הולך לראות את "פוטיומקין", ובכל פעם הייתי מתרגש. הסרט כולו פסל-ענק בעל צורה ושלמות קלאסיות. גם המוזיקה. אני קצת רגיש למנגינות ולמוזיקה, והיה שם איזה תיזמור רוסי עם כלי-נשיפה המלווה את הדיכאון והדיכוי; אני זוכר את המלח—עם הנר—וכל העיר שבאה לראות אותו... אגב, היה קור קשה בפאריז באותה תקופה, והיה שלג. עד אז לא ידעתי מה זה חורף: בברזיל אין קור כזה בחורף. בכל לילה הייתי הולך בשלג לראות את מותו של המלח הרוסי, את ציור-הקיר הגדול שנקרא "פוטיומקין".

נתן: יש לי הרגשה שהעובדה שבאת לקולנוע מן הציור מכתיבה את טעמך הקולנועי. אתה תמיד תעדיף בימאים כמו רנואר, דמי וקוראסאוו על בימאים כמו קאזאן, ברגמן וטוני ריצ'ארדסון, שבאו מן התיאטרון.

פרלוב: לא חשוב מאיין יבואו, אבל העיקר שלסרטיהם אפשר יהיה להאמין. רק שלא תהיה החותמת הזאת: תיאטרון. זה שנוא עלי. בימאים שבאו לקולנוע מן התיאטרון מוציאים אותי, אישית, מן הכלים. זה גם מה שאינני אוהב אצל ברגמן, אף-על-פי שאצלו יש משהו יוצר. יש לו גם חוש פלאסטי. בסופו של דבר, אלה הם דברים שקיימים גם בתיאטרון.

נתן: אולי תוכל להסביר את הסלידה שלך מפני קולנוע תיאטרלי? מדוע אתה, אישית, אינך אוהב את זה? מדוע זה מרגיז אותך?
פרלוב: מה, התיאטרון?

נתן: לא. מה שאתה מכנה "שוטים" תיאטרליים. קולנוע ש"נגוע" בחיידקים של תיאטרון.

פרלוב: קודם צריך לזכור שיש תמיד עירוב ואי-הבנות בהגדרות כמו "תיאטרלי". אומרים: "סרט תיאטרלי", או "משחק תיאטרלי", ומתכוונים לדבר מוגזם, כי התיאטרון נוהג להגזים. בסופו של דבר הרי הוא צריך להמחיש לך דברים שאינך רואה אותם. לכן אני מפחד שאשתמש במושגים לא נכונים. צריך לבדוק את הדברים.

הפוריסטים יגידו: בקולנוע יש מיליאס ויש לומייר. לדבריהם, לומייר מיצג את הקולנוע ה"קולנועי", ומיליאס, שהיה קוסם, את הקולנוע ה"תיאטרלי" (למעשה, העלילתי). זה לא תיאטרון, אבל לצורך הוויכוח נאמר שכן. לומייר הממציא סימל דבר חדש: סרט. מה הוא צילם? פועלים יוצאים מבית-חרושת, פרמיירה, או בואה של הרפכת לתחנה. זה מאורע. הוא צודק. רכבת נכנסת, אנשים יורדים. פה-ושם יהיה תמיד איזה איש מודאג שמחפש את הקרוב שלו. זה סרט. הוא צילם גם סרט ששמו "המשקה המושקה": איש המשקה את הגינה שלו בצינור-מים. מישוהו ניגש לצינור ושם עליו את הרגל, מעיף מבט אל הברו, ואז האיש מוריד את הרגל מן הצינור והמים שבים לזרום ומותזים על פניו של המשקה. פה הוא הכניס בדיחה. גם זאת עלילה. אבל האמצעים שלו היו קולנועיים בלבד—כלומר, הוא לא הזדקק לשום אמנות אחרת. גם לא לשחקן, פרט אולי לאמנות הסיפור. הוא שיחק סיפור. הוא סיפר ספרות. באמצעות המצלמה... אבל כל אלה דיבורים. נחזור לענייננו.

אתה שאלת אותי: מה זה קולנוע תיאטרלי? ובכן, אני לא יודע. אתה מבין? אני לא יודע. למשל, יש לנו תוצאות ממזריות יפות אצל האמריקאים. זה בא בגלל הספציאליזציה שקיימת בקולנוע האמריקאי. זה בא גם מעצם רצונה של אמריקה להיות כמו שהיא. ראה, למשל, כתב של אמריקאי: לכולם כתב דומה, מדויק וברור. אני מדבר על הממוצע, על הכלל, לא על יוצאי-הדופן. ישנו הסופר שכותב את הסיפור המקורי, ישנו התסריטאי, האיש שמתרגם את הספרות הזאת לספרות קולנועית, ישנו הבימאי (ולפעמים בימאי קולנועי לחוד ובימאי שחקנים לחוד), וישנו העורך וכו'. המוצר הסופי ממזרי כולו, אבל הספציאליזציה מושלמת, ומתקבל מין "טון" מיוחד לקולנוע שלהם. עכשיו, תשווה את המשחק בסרט אמריקאי טוב לסרט של יוצר אירופי, ואתה תראה שהמשחק האמריקאי הוא תיאטרלי, אף-על-פי שהסרט

קולנועי מאד. אתה מבין? גם אצל איליה קאזאן זה קצת ככה. שם אתה מרגיש את כוחו המיוחד של הבימאי, וזה מרגיז. המשחק שם סוחף אתו את כל התיאטרון. אפילו העמדת ה־shot היא העמדה תיאטרלית. היא מוגזמת, היא מופרזת, היא משחקית. יש לך הרגשה שכל shot יש לו ערך של רפליקה מיוחדת בתיאטרון. כך קורה גם אצל אורסון ולס, שמעמים על ה־shot כל מה שאפשר. ה־shot שלו תמיד מופרז, תמיד פאתטי, ויש לו גם נטיות תיאטרליות כי הוא שחקן גדול. אבל הוא מצליח ליצור מתוך כל זה איוו שפה קולנועית אוטונומית כמעט. הוא מקרה יוצא־דופן.

הזכרתי את קאזאן, כי קאזאן הוא הדמות הבולטת בענין זה. באחד מן הסרטים שלו שיחק גיימס דין—שחקן שכל־כולו קולנוע. ובכל־זאת לא האמנתי למה שהוא עושה. לא האמנתי לדמות, לא קיבלתי את הצעקה הגדולה הזאת. המשחק היה לאופירה, כי ההקשר הכללי של הסרט בהחלט אינו אפי. לכן, ההגזמה הופכת את הדמויות למקרים קליניים.

גם אצל ברגמן אינני מאמין, אף כי אצלו בכל־זאת הכל הרבה פחות מופרז. אבל המבט של השחקנים שלו, ההעמדה—כל זה בא מן התיאטרון ודומה לתיאטרון. אילו ראינו יחד סרט שלו הייתי יכול לעצור ולהראות לך מה הכוונה.

נתן: אתה מנסה לקבוע קביעות אסתטיות, ובסופו של דבר אתה מבסס אותן על "אמונתך". אבל "להאמין" זה דבר מאד מאד סובייקטיבי, שאינו קשור רק לצורה ולסגנון.

אם בכל־זאת אנחנו מדברים על "אמונות", הרי אני, למשל, מאמין ב"תות־בר" ו"בלילה הערום" של ברגמן או ב"המשרת" של לוזי, ב"חשמלית ושמה תשוקה" של קאזאן וב"רוקו ואֶחיו" של ויסקונטי, עם כל האופירה שמצויה בהם. לעומת זה, אינני מאמין אפילו שניה אחת כשגודאר מציב במשך רבע שעה את המצלמה מאחורי גבם של השחקנים בתחילת "לחיות את חייה" ומנענע אותה נענועים מגייריסטיים־להרגיז.

פרלוב: כן! אמונה היא ענין סובייקטיבי. אבל ל"מעין הבתולים" ו"הלילה הערום" אפשר להאמין יותר מאשר לכל סרטי ברגמן האחרים שראיתי. הם אפיים מאד. "חשמלית ושמה תשוקה" זה תיאטרון מוסרט, זה מחזה נפלא. איש לא היה יכול להעביר לקולנוע את טנסי ויליאמס היטב יותר מקאזאן. אבל זה איננו סרט; זו העברה. "רוקו ואֶחיו": יש "אופראיות" בנקודת־המוצא, נביח, אבל בשום־פנים לא במשחק ולא בביצוע הקולנועי. הניאור־יאליזם עשה את שלו בקולנוע.

אצל גודאר אני מאמין, אצל רוסליני אני מאמין, אצל ביניאל אני מאמין... ברגמן יודע בצורה יוצאת־מן־הכלל לתרגם את הרעיונות שלו לקולנוע—והוא אוהב קולנוע. זה כמו טבע שני אצלו. אבל עדיין זה נראה לי "מתורגם". כך נראה לי—מעניין היה לראות איזה סרט דוקומנטרי שלו. אינני מדבר עליו עכשיו כיצור, אף־על־פי שזרה לי מאד כל ההשתדלות הסמלית שלו, אבל מעל לכל חשוב שברגמן הוא באמת יוצר—וכך יש להתיחס אליו. מכל סרט נשקפת הדאגה. הוא עושה סרט

אחרי סרט, אבל בולט בו האיש שבא מן התיאטרון. האלמנט הפלאסטי אצל ברגמן—תנועת השחקנים שלו—זה אלמנט פלאסטי של תיאטרון. נראה לי שהתאורה שלו באה מן התיאטרון ולא מן הרחוב. הוא בהחלט יודע להאיר נפלא בתיאטרון. מעניין היה לראות את ברגמן בתיאטרון. הרי יש לו איזה תיאטרון בשבדיה.

נתן: אתה תיעבת את "השתיקה", אם אינני טועה...

פרלוב: אני לא מבין את הדברים האלה. לא רק אני לא מבין. תסלה לי, אולי זוהי הוכחה לבורות שלי. אני לא מבין! לחם, אהבה, פרנסה, לגדל ילדים... לנחות על-פני הירח—אלה דברים שאני יכול להבין. את צ'אפלין אני מבין. אבל ברגמן זר לי נורא.

נתן: ו"תותי-בר"?

פרלוב: יש איזו הרגשה שקראת רומן ולא שראית סרט. קראתי רומנים, אמריקאים ואחרים, והם השאירו בי אותה חוויה. זה לא זין ויגו, או אפילו "הלילה" של אנטוניוני. כן, זה היה מאורע, "הלילה". לא היתה לי הרגשה שקראתי רומן, היתה לי הרגשה שראיתי סרט. ב"תותי-בר" היתה לי הרגשה שקראתי רומן בצורה יעילה ביותר, מהירה וקרובה אלי, כי זה בכל-זאת קולנוע...

נתן: האם אתה מאמין שאדם העושה סרטים, כמו כל אמן, הוא אדם שחל בו שבר פנימי? יש המדמים את האמן לפילוקטטס של סופוקלס. כמו פילוקטטס נושא בו האמן פצע שאין לו מרפא; כמוהו, זכה כתמורה בחץ-פלאים שאינו מחטיא את משאת-נפשו. דימוי אחר הוא דימוי הפצע של הקונכית, שעם התקשותו הוא הופך פנינה. אתה חושב שיוצר-סרטים אמיתי מסתיר בחובו איזה פצע, או נושא על גבו איזה צלב?

פרלוב: צלב? פצע? לא, לא, אני לא מאמין בזה. יוצר ופצע וצלבים זה יכול ללכת—אבל לא ביהוד דווקא. אני לא רואה שום פצע—אם להשתמש במונח שלך—אצל מאטיס, רנואר הצייר או הבימאי... אפילו האשה היפה ביותר, המבוקשת ביותר, העשירה והמוצלחת ביותר, גם לה יש ודאי איזה יום שחור לפעמים. אבל כל אמן יוותר לך על כל חיציה-הפלא יחד עם הפצעים, אם יש תמורה כזאת.

נתן: אם אינך רואה את הפצע, קשה יהיה לך להבין אמן כמו ברגמן, שהוא, ביסודו של דבר, אמן אוטוביוגרפי. נדמה לי שלא ברגמן הבימאי זר לך אלא קודם-כל ברגמן האדם, אם אפשר בכלל לעשות הפרדות כאלו. הדיבורים על תאורה תיאטרלית והעמדה תיאטרלית הם בעלי חשיבות משנית כשבאים לדבר על אמן שיצירתו היא יצירה של וידיי אישי. הדגשים האקספרסיביים כל כך אצל ברגמן הם ענין של מזג ומנטאליות אישית ולא רק ענין של אסתטיקה תיאטרלית. לי עצמי קרובה המנטאליות של ברגמן הרבה יותר מזאת של גודאר (אף כי אני מעריך אצל גודאר את האינטלקט וההעזה וכשרון-ההמצאה). כמו ש"רוקו ואחיו" של ויסקונטי קרוב לי הרבה יותר מ-Blow Up של אנטוניוני. נדמה לי, כמו שכבר אמרתי, שאתה אוהב את בימאי הקולנוע שבאו מן הציור. "פוטיומקין", למשל, הוא סרט של צייר.

פרלוב: אין לערבב במהות את היוצר, את רכיבי נפשו, עם דבר שהוא אקטואלי למדי כיום אך למעשה היה אקטואלי תמיד: זה הוויכוח על השפה הקולנועית. אני אומר: תמיד היה אקטואלי!—כי חושבים שזאת המצאה של כמה בעלי-שגרון מ־Cahiers du Cinéma. העירעור המתמיד על השפה הקולנועית היה נחלת יוצרי הקולנוע מאז קיים הקולנוע. (הממציא עצמו, לזמיר, כבר קבע ש"לקולנוע אין עתיד"). בקולנוע הסובייטי, בתור-הזהב שלו, היו המסות של אייזנשטיין, פודובקין, רוס וכו'. גם אצל היוצרים הגרמנים היו הוויכוחים ארוכים לא-פחות מן המטראז' שהם צילמו. העירעור המתמיד על השפה קיים בכל האמנויות, בעיקר באמנויות מתחדשות. כך היה כשנוצר הציור המודרני בתקופת האימפרסיוניסטים: המכתבים האישיים של ון-גוך וגוגן יש בהם 20% "אלוהים" ו-80% מלאכה, מקצוע, שפה. הקולנוע הוא אמנות חדשה, אמצעית, ואין להיות עילג בה. אין נזירות, אין מגדל-שן.

ברגמן עצמו יוצא מן הקולנוע הנורדי-הדני, השבדי—כדוגמת דרייר, שוסטרם וכו'; והם עצמם יוצאי עולם תרבותי מוגדר משלהם. הניאוריאליזם אולי לא היה יכול להיולד בשבדיה.

כאן נחוצה השוואה להוכחה, ולהוכחה מכאיבה (הקולנוע הוא דבר קצת מכאיב: אפשר לראות זאת בסיטונות באולמות-הקולנוע). נשווה את הקולנוע לארדיכלות. נדמה לי שאין דבר מעורר ויכוח בין המבינים יותר מארדיכלות. באוניו של הדיוט הוויכוחים האלה הם כמו שפת-ספרים: חללי-המבנה, מיפלים וכדומה. והוויכוח מתעורר משום שהארדיכל קובע דפוס לגבי העצם. יחקו אותו. הארדיכל יקבע הרגלי עבודה (בנייה), הרגלי צריכה (דיור), וכאשר יבוא שוב לבנות, הדפוסים הקודמים שהוא קבע יבגדו בו: הקבלן, הבנאי, הפועל והדייר יתעקשו להתמיד בדפוס הקודם שכבר הורגלו בו.

השילוב של העשייה הזאת עם האידיאל האסתטי—או האנושי, אם אתה רוצה—בארדיכלות דומה לזה שבקולנוע. שניהם עולים הרבה כסף, קשורים בצוותי-ביצוע גדולים ומורכבים, בדפוסים ברורים ומדויקים ובצריכה המונית. לכן, כשתשב עם ארדיכל תראה תמיד דאגה על פניו—כמו על פניו של בימאי-קולנוע. לכן, ההתייחסות ללשון הקולנועית היא תנאי הכרחי ליוצר בשביל לומר מה שיש לו לומר.

אם לחזור ל"פוטיומקין", זמן רב לאחר שראיתי אותו לא אהבתי אותו בגלל הגיאומטריה שלו. אגב, שנים רבות חיקו אותו לרעה. דבר דומה קרה, ועוד קורה, בעקבות "הירושימה אהובתי". מה שהיה טוב לאלן רֶנֶה נעשה מגוחך למדי בסרטים רבים שאנו רואים לפעמים.

נתן: "פוטיומקין" היה אחד הסרטים הראשונים שראית בפאריז, והוא מחזיר אותנו לתקופה הפאריזאית שלך, שאותה זנחנו בשטף הדברים...

פרלוב: כן. קודם "פוטיומקין", ואחר-כך התחלתי להכיר את הקולנוע האירופי.

נתן: בשלב זה המשכת בציור, למרות "אפס בהתנהגות" ?

פר לוב : לא. עזבתי את הציור.

נתן : עדיין לא הסברת לי אם היה לך או איזה אייסיפוק מן הציור, ואם כן—
ממה זה נבע ? מה לא מצא חן בעיניך ? מה המריץ אותך לעבור לקולנוע ?
פר לוב : מעניין, אני באמת לא יודע. היה לי אז חבר, הוא היה המבוגר בחבורה
שלי שם. הוא אמר תמיד שיום אחד אני אחזור לציור. ראיתי בזה דברי מגיד-
עתידות, ועד היום... אם אני מנסה לזכור... היה אז איזה אייסיפוק... אינני יודע...
היה... יכול להיות שזה נבע מן העובדה שעזבתי את ברזיל... וכל פאריו זאת... היה
משהו... כי כשהגעתי ארצה שוב התחלתי לצייר קצת. לעתים אני מתגעגע לחוסר-
התלות של הצייר. הרבה פעמים יש לי חשק לעזוב את הקולנוע ולחזור לציור.
נתן : אולי תתאר לי מה ציירת. האם רק רשמת, או גם ציירת בצבעים ?
פר לוב : גם בצבעים. זרקתי הכל. נדמה לי שלא היה לי חוש ל... הבעיה שלי
היתה באמת הציור הצבעוני, השמן. לא הצלחתי להתגבר על זה. היום אולי הייתי
יכול. אז לא הצלחתי. וזה הכאיב לי למדי. זה היה איזה מיץ... אני לא יודע
להסביר.

נתן : לא התגברת על החומר, על האפשרויות שלו ?

פר לוב : לא ידעתי להניח את הדברים כהלכה... לא הצלחתי להבין, ואולי משהו
הלך בדרך הלא-נכונה. הגעתי לעומס עצום מפני שהייתי עובד כמו משוגע. הגעתי
לפאריו ולא היה לי זמן. הייתי סגור בחדר ומצייר ומצייר. היה איזה עומס נורא,
והסוף הוא שנשברתי בציור. היום הייתי יכול לחזור לזה. אולי אחזור. אפשר
להחליט יום אחד לזרוק את כל הקולנוע...

נתן : המשבר הזה שאתה מדבר עליו קשור בעובדה שעברת לקולנוע ?

פר לוב : בפועל כן, אבל אתה מעולם אינך יודע איד העניינים מתגלגלים... אולי
לא... אני למשל אוהב תמיד—בציור ולא רק בציור—אניקדוטה, סיפור ; אם אפשר,
עם מוסר-השכל. זה לא מוזיק. אטיקה. ולא האמנתי באניקדוטה של הציור. אני
אומר את זה כדי להוציא את ענין המופשט ולא-מופשט שהעלית. זה אינו שייך
לענין. לא בגלל תנועת האבסטרקט היו לי קשיים... על-כל-פנים, "לא הלך לי"
בפאריו. אתה יודע, זה כאילו איזה סופר שאינו יכול בלי הכתיבה צריך לכתוב על
משהו והוא אינו יודע על מה לכתוב ומפני מה. כי אני לא הרגשתי... לא שלא
הרגשתי... לא הייתי מסוגל... מסביבי נוטר-דאם, גשרי הסינה... אני לא מבין...
הרגשתי שאני טובע באגדות של שוקולדה. הרגשתי כל הזמן שאני באיזה מוזיאון,
לא במקום חי, אף-על-פי שהייתי שם חיים אינטנסיביים מאד. הצרה היא שהכל היה
כל-כך סטאטי, כל-כך מסודר. הייתי מהלך על שפת הסינה ודורך בתוך עלי הסתיו...
לא אהבתי את זה. זה הרגיו אותי. "מה זה ?", אמרתי לעצמי, "כולם מביימים פה
הכל. הרי זה בימיו אחד גדול. יש איזה שקר בעסק הזה".

כשראיתי בפאריו את הסרטים של רוסליני, היתה פתאום איזו הרגשה של חיים,
כי אצל העם הצרפתי (אפילו כשהיה עם, פה-ושם, בסרט של רנואר) הרגשת שהכל
אסתטי. והנה בסרט כמו Paëse יש משהו מרענן כזה. למשל : השיחה של החייל

האמריקאי בתחילת הסרט עם הבחורה האיטלקיה. אגב, רוסליני פסל בסרטיו את הספרות בכלל, את הדראמה. כל מה שהוא יכול לפסול פסל, במודע. נשאר רק ה־shot, הקולנוע. מכאן מתחיל מה שגודאר עושה כיום.

הכל הרי יצא מרוסליני. גם פ־ליני, אנטוניוני, פאזוליני ו"הגל החדש". אבל אני התפזרתי... אני אינני מבקר־קולנוע. אתה מבין, יהיו לי אי־פעם נכדים, לא חשוב אם זה יכנס לנצח או לא. אבל הבת שלי תקרא ביום מן הימים את הדברים האלה... אגב, קראת את ה"טיים"? שם אומר ביילי ויילדר שפשאתה עושה רעה, מקבלים או קוטלים אותה—וגמרנו; אתה עושה איזה סרט, כעבור ארבעים שנה הבת שלך רואה את זה בטלביזיה ואומרת: "איזה אבא אידיוט יש לי". להיות אידיוט זה לא נורא— אבל אל תתעקש להנציח את זה.

נתן: שהיית בפאריז שש שנים. תאמר לי, איך נוצר הקשר הראשון שלך עם הפארזיאנים? עד כמה שידוע לי, קשרת קשר עם כמה מאנשי האינטליגנציה שם...
פרלוב: זה הכל מקרה דרך חדר־המדגות, המדרכות. אגב, אני לא יודע איך פוגשים אינטליגנציה. אף פעם לא היתה לי הרגשה שפגשתי אינטליגנציה.
נתן: זו עובדה. הכרת אנשים כמו שוורץ־בארט, שכתב באותה תקופה את "אחרון הצדיקים".

פרלוב: לא. הם היו אלמונים בתכלית. אלה שהכרתי היו אלמונים לגמרי. זו לא היתה "אינטליגנציה". ובכלל: כל זמן שהותי בפאריז הייתי בדרך לכאן. בפאריז הייתי "בדרך". זה נמשך עוד שנה, ועוד שנה, ועוד שנה...
נתן: כל הזמן חשבת על בואך לארץ?

פרלוב: בטח. אני לא יודע להיות כמו אמיגרנט־בכות. חוץ מזה, מדברים שם יותר מדי.

נתן: ממה התפרנסת?

פרלוב: עבדתי עם פועלים על הגגות. החלפתי רעפים. הגגות גבוהים נורא ובשיפוע חד—וזה כל מה שאני צריך, פחות או יותר, בחורף הנוראי של פאריז, עם העכבר־רים... אני ועכבר, זה לא "הולך" כל־כך ביהד.

נתן: כמה זמן התעסקת ברעפים על הגגות?

פרלוב: חודש, חדשיים אפילו. הרווחתי המון כסף. הפועלים היו מסתכלים בי... הם היו פועלים מדורי־דורות—אריסטוקרטים במקצוע. הם הבינו שאני אחד שאינו שייך, אחד שבא להרוויח את הכסף שלו וללכת. בכל־זאת התייחסו אלי יפה מאד. וכמובן, הכל קורה כמו שצריך: ביום הראשון לעבודה, כשהחוויות היו רבות, צריך היה שאופנוע יעבור למטה וידרוס מישהו למוות. פועל.

נתן: סבלת שם מהגובה כשעבדת על הגגות?

פרלוב: לא כל־כך. קצת. שמו אותי למטה למלא את המשאיות בזמן שהציירים והסופרים וכל אלה שלא זקוקים לפרנסה היו עוברים. אני לא הצלחתי להיות בזהמי בחיים שלי. אני בורגני; לא בוהמי. בפאריז אף פעם לא הייתי ב"דום" ולא בשום מקום כזה. במקום שהם ישבו—אני בצד. אינני סובל את זה.

נתן: מה קרה בשלבים הבאים של המעבר מן הציור לקולנוע?
 פר לוב: זה היה כאוב למדי, כל העסק, לא כאוב, המלה אינה נכונה—פשוט
 דראסטי. הייתי אז בגיל 22—זה כבר זקן, לא?
 נתן: החלטת החלטה דראסטית לא לצייר עוד?
 פר לוב: החלטה ראדיקלית. וזה היה נורא, כי עד אז ציירתי הרבה... אני גם גילחתי
 אז את השפם שלי. גם זו היתה "החלטה ראדיקלית"...

נתן: ואחרי "ההחלטה הדראסטית", מה עושים הלאה? איך המשכת?
 פר לוב: רציתי מיד להיכנס ללמוד קולנוע. התכוונתי להיות בימאי. רציתי ללמוד.
 לא הבנתי אז: לומדים בימאות או לא לומדים? אז רציתי ללמוד צילום. קודם להיות
 צלם. בינתיים נכנסתי לעבוד באולפן של סרטים מצוירים, סתם בשביל לתפוס
 עבודה. אבל נכשלתי בזה. לא יצא לי לצייר בובות קטנות שאוכלות ארטיק, באמת
 לא יצא לי. הפכתי להיות פועל בסטודיו. זה היה סטודיו לסרטי־פרסומת קצרים.
 הייתי צריך להיות שם גם נגר, צבע. לצערי, גם נגר טוב לא הייתי... דרך־אגב,
 עבדתי אצל איש שקוראים לו ז'וליין פאפא. הוא באמת אמן, לדעתי, הוא עושה
 סרטים מצוינים, ואצלו לראשונה נגעתי במצלמה. הוא היה דייקן ממדרגה ראשונה.
 נתן: הפנייה שלך לקולנוע היתה פניה אל האניקדוטה. כלומר: בקולנוע ראית
 אפשרויות הרבה יותר נרחבות לספר אניקדוטה.

פר לוב: כן. התשובה היא: כן. אני מדבר ברצינות... הצרה היא שאז לא ידעתי
 עדיין לאיזה צרה אני נכנס. חשבתי שהולכים ועושים קולנוע—כמו שכותבים, כמו
 שמציירים. פשוט: במקום לצייר, מצלמים ועושים קולנוע... לא קיבלתי שום טפסים
 של הסברים... מי יכול לדעת שהקולנוע הוא מפלצת עצומה כזאת... כמו שחבר שלי
 אומר: בשביל להגיד "בוקר טוב" בקולנוע צריך שיהיו לך בכיס עשרים־אלף לירות,
 כדי שמשקיעים יקבלו אותך, ותהיה איש שיכול לשאת באחריות של מיליון לירות
 לסרט. נוסף לזה, לא מספיק בקולנוע שתדע לעשות סרטים. אתה צריך גם לדעת
 לדבר עם משקיעים, לפענח סעיפי חוזים, לדעת מה זה השקעות ומה זה פיזור
 סיכונים.

נתן: ומאיין מתחילים?

פר לוב: מן המצלמה. יצאתי לקנות מסרטה. עד שקניתי את המצלמה, לא ידעתי
 שתתחלנה בעיות כאלו. חשבתי: צריך לקנות מצלמה, כמו שצייר צריך לקנות בדים.
 זה עולה כסף—בד, צבעים וכו', אבל מסתדרים פחות או יותר. פתאום, מצלמה בוויט־
 רינות, ואתה נכנס לשם, וזה מין עולם שהכל עולה בו הון. מפסידים הרבה זמן עד
 שמשגיגים את זה. זה מתסכל. ולאט־לאט אתה לומד שאינך יכול לזוז בקולנוע בלי
 תלות—ומכאן הפשרות. ומאיין לך פשרות כאלו באמנויות אחרות? בספרות יש
 פשרות כאלו? (תראה את "בדם קר"—הספר, והסרט).

נתן: בקולנוע האמצעים ליצירה אף פעם אינם בשליטתו המוחלטת של האמן. עד
 שהשגת את האמצעים האלה, הוספת לראות סרטים. איזה מהם הטביעו עליך את
 חותמם?

פרלוב: כן. ראיתי אז המון סרטים, כי הרי בפאריז יש סרטים טובים לראות. בעיקר רציתי לראות סרטים אירופיים, כי בברזיל הציגו רק אמריקאים. כשיצאתי מברזיל התחילו להציג קצת סרטים איטלקיים וקצת צרפתיים. בצרפתיים, בסרטים ההם, יכולת תמיד לראות בחורה ערומה ואמבטיות. הכל מתחיל ונגמר במיטה, והם מראים את זה בתדירות קטנה לאפחות מן התדירות בה מראים בימאים ישראלים את המדבר ואת מגדל-שלום.

היתה אז בפאריז גם הצפה של סרטים מן התקופה הניאור־ריאליסטית. ראיתי כמה מהם, ואמרתי: "איזה יופי", כי האיטלקים הם אופטימיים והם הומאניים. אחר כך, בסינימאטק, הייתי אוכל שנים, חמישה סרטים ליום. לא יותר, כי העיניים מתעייפות. בהרבה סרטים הייתי נרדם, באמת נרדם. אני הייתי ישן נפלא בסינימאטק, כי העומס שם רב מדי. ולא רק ניאור־ריאליסטיים היו אלא גם כל הקולנוע האילם, הגרמני, הרוסי, השוודי, היפאני.

נתן: כל גנרל יודע שיש הבדל בין התבוננות באיזור על-מנת לכבוש אותו לבין התבוננות באיזור על-מנת ליהנות מנופו. כשאתה ראתה באותה תקופה סרטים האם ראית כצופה מן השורה, או כבימאיל-עתידי שיצטרך להילחם בשדה הזה? פרלוב: כבר ראיתי בקולנוע יעד, אם להשתמש במונחים של גנרל. היום אני רואה את זה כשטח שאני צריך להילחם עליו, כי אני מבין שהכל תלוי בבנק. השאלה הראשונה היא: כמה טנקים יש לבימאי להעלות על השטח. אתה יודע: אתה יכול לתכנן קרב נפלא, ואם אין לך טנקים הרי לא יועיל כלום—אפילו לאסטרטג הטוב ביותר.

נתן: נמצאת בפאריז בתקופה שהבימאים הצעירים של "הגל החדש" לעתיד החלו לפרוץ להם דרך. בימים ההם עשו את הנסיונות הקולנועיים הראשונים שלהם. האם ראית אותם? האם עקבת אחר הנעשה בקולנוע הצרפתי?

פרלוב: ראיתי את הסרטים הקצרים שנוצרו באותו זמן. הרגשתי שאני כאילו אחד מהעושים. עדיין לא עשיתי שום דבר משלי, אבל הרגשתי שאני חלק מהם. אגב, הורגש כבר אז שעתיד הקולנוע הצרפתי הוא בידי אלה שעסקו בסרטים הקצרים. לפרנסתי, שיחקתי אצל ז'ן ד'לאנואה בתור סטאטיסט.

נתן: באיזה סרט?

פרלוב: "הגיבן מנטר־דאם". אני עליתי בדרגה: ביום הראשון הייתי סתם פועל, הסתערנו בלפידים מול נטר־דאם. אחר־כך נעשיתי אורח—בורזואה. שיחקתי גם בסרט של אדי קונסטנטין.

הסרטים העלילתיים שנעשו אז בפאריז לא עינינו אותי. אהבתי מאד, לעומת זאת, את הסרטים הקצרים הראשונים של אֶלן רנה ושל פראנוזי: "הוטל דו־אנוואליד" של פראנוזי—סרט, שצונזר, אגב—"ו־ו־גוד" של רֶנה. טוב, מי אינו אוהב את ו־ו־גוד? וו־ו־גוד היה אחד כמו ישו. אני הכרתי את ציורי ו־ו־גוד עוד מברזיל, כשראיתי כמה אורגינלים שהיו במוזיאון—יש שם מוזיאון טוב מאד לאמנות. שנית: מי לא קרא את המכתבים של ו־ו־גוד? ובכן, אינני יודע, כשראיתי את הסרט הרגשתי כאילו הסרט

צייר משהו שאני מכיר—ואזהב. והסרט לא פגע. לכן אהבתי אותו, וזה היה קולנוע. היה גם משהו חדש בזה: סרט על צייר. ניכר היה הרצון לומר משהו או להבהיר משהו שלא היה בקולנוע של אותם ימים. הרי ראינו פה אז את "בני־טובים לאן?"—קארנה כבר היה אז מיושן, רנואר היה זקן—לא מיושן, אבל זקן—רנה קלר גם־כן הזדקן משום־מה. הצעירים? זו היתה כעין תקופת־מעבר. לא ידעו אז שטרפז וגודאר כבר עושים להם בצד את סרטי ה־16 מ"מ ומתכוננים להסתער על תעשיית הקולנוע. הם גם גרו בגדה הימנית, במרכז התעשייה. בשאנו־אליזה היו המשרדים של ה"קאייה די־סינימה" שלהם. כל היתר—רנה, פראנז'י, אנייס ורדה—היו אינטלקטואלים שמאליים. ומעניין שגודאר וטרפז והבריהם פעלו גם בגלגלים של הבנקים. הם ידעו שעלידי הרוח אינך מנצח בקולנוע...

אני הכרתי יותר את יושבי הגדה השמאלית—פראנז'י. את "הוטל דו־אנוואליד" שלו עשה לפי הזמנה של מיניסטריון־המלחמה—מצאו להם את האיש! זה סרט אנטי־מיליטריסטי מובהק ומודע, והוא עשה אותו בהריפות בלתי־רגילה... הוא אישיות כזאת, באמת... יש בסרט "שוט" אחד שאי־אפשר לשכוח אותו. תחילה רואים שם יונים. הכל מאד נחמד. יש גם מיסה. אהרי שהוא הראה כבר את נפוליאון—את התהילות הגדולות של קרבות הצרפתים, תותחים יפים, מדים—רואים פתאום את אחד מהשתתפים במיסה. המצלמה מתעכבת על החוזה המלא מדליות ואחר־כך היא עולה ועולה עד שהיא מגיעה לפנים של האיש—ואין פנים! גיבור מלחמת־העולם הראשונה!.. אגב, שני סרטי־עלילה של פראנז'י נמצאים בארץ זה שנים. האחד נאסר עלידי הצנזורה הישראלית, והשני פשוט לא מצא אולם להקרנה.

נתן: לא הכרת איש מאנשי ה"קאייה די־סינימה"?

פרלוב: לא. הם עדיין הכשירו את הקרקע לכניסתם—כתעשייה, בבקורת שלהם. אגב: הם ידעו גם עם מי להתחתן. שמעתי ששברול קיבל ירושה וטרפז התחתן עם הבת של המפיץ וכו'. זה עזר. אם אתה מאמין באמת שאפשר לעשות קולנוע בתנאי שאתה מקבל ירושה מדודה מוונצואלה, זה לא כל־כך שייך לתחום הרכילות. יש לך ירושה—אתה בימאי־קולנוע. אין לך ירושה—אתה אוהב־קולנוע. זה־רזה. הם היו באמת שם בפנים, וזה מראה גם עד כמה הם אינטליגנטים. כי בקולנוע אתה מוכרח להצליח, אי־אפשר אחרת. אין בקולנוע המקרה של סופר שלא התגלה שנים רבות. בקולנוע אין דבר כזה. יש אולי בתהום ההכרה הבינלאומית, זאת אומרת, אנחנו רובים אחרים אולי איננו יודעים שבהודו קיים האיש סאטיאט ריי, אבל בהודו יודעים. אין אלמוניות בקולנוע. די לעשות סרט אחד—כדי "להתגלות".

נתן: גם לא בתיאטרון. אתה כותב כדי שזה יועלה על הבמה. שקספיר כתב בשביל התיאטרון של זמנו, לא בשביל הנצח. נתגלו רק מעט כתבי־יד של מחזות שלא הוצגו מעולם.

פרלוב: אנשי הגל החדש הצרפתי נהגו כפוליטיקאים. והם ידעו איך ליצור את הסיסמה, ידעו לעשות גם חדש, לצעוק "בוז". הם אפילו העניקו לעצמם זכות ייחודית לחידוש בעל־ערך בקולנוע. הם ידעו ליצור את הרוח הנכונה, כדי לגמור פעם אחת

ולתמיד עם הקולנוע הקונוונציונלי, הזקן, בצרפת, או, זה היה חיובי והיה טוב. אחרת, איך אפשר היה לסלק את הזקנים מן התעשייה?

נתן: דיברנו על מה שנעשה בצרפת, ואני רוצה לחזור לסרטים הקלאסיים שראית בסניימאטק. איזה סרטים עיצבו אותך כקולנוען? למה היית שם לב במיוחד? מה למדת מראיית סרטים? אבל קודם ספר לי מהם הסרטים הקלאסיים שאהבת, הסרטים שעשו עליך רושם גדול.

פרלוב: אהבתי מאד את "השביתה" של איזנשטיין. זה הסרט הראשון שלו—סרט סוריאליסטי עשיר-המצאה. אתה רואה, למשל, חצר של מפעל-פלדה. מרחב עצום מלא חביות וגרוטאות. רק גרוטאות. הפועלים הסתתרו ופתאום בכת-אחת הם צצים וממלאים את המסך—זה הירונימוס בוש, זה לא היה סוציאליזם... הם צצים מפוחמי-פנים... חצר עצומה דוממת, ופתאום קם מעמד-הפועלים. כל פועל מאחרי איזו חבית או ערימת ברזלים... מופיעים בני-אדם למאות. זהו. זו "השביתה"—סרט שאין לו סוף. הוא נמשך עוד ועוד ועוד. פלא אחרי פלא. והסוסים של הצאר נכנסים לתוך הבתים... סוס בתוך בית. היה שם איזה שיכון עצום של פועלים עם גשרים עליונים והפועלים הושלכו מהם... הרי אצל איזנשטיין זה כמו ברנסנס: כולם ציירו ישו, מאדונה וכו'... ואיזנשטיין, וכמוהו כל הקולנוע הסובייטי, טיפל בסכימה של המדכאים והנדכאים. תראה 200 סרטים סובייטיים—הסיפור תמיד אותו סיפור. למעשה, אתה רואה אך-ורק את השפה הקולנועית. הבשורה נשארת אותה בשורה. הגה תראה, אפילו ב"מארי פופינס", שזאת כבר אגדה. מתחילים קצת לרחף בשמיים, והכל נגמר לפני שתספיק ליהנות. ב"השביתה"—עוד-ועוד... גם בסלאפסטיק האמריקאי מראים עוד-ועוד. המצאה רודפת המצאה. היה גם הסרט Old and New, שיש בו הרבה הומור. אתה רואה שם חתונה של פר עם פרה והחלום של הרפתנית: החלב נשפך בנוף... היתה גם בקורת על הביורוקרטיה. דווקא על הביורוקרטיה הסובייטית. הרוסים האלה נפלאים...—איזנשטיין, דובצ'נקו, רום—יש להם איזו עצמה. אפילו קארל דרייר קאמרי לידם, אם כי גם הוא פסל-מוראליסט עצום. אבל איזנשטיין ופודובקין הם ענקים באמת.

כואב איך סטאלין גמר את כל הקולנוע הזה. על-ידי הקולנוע אתה רואה כמה אכזרית היתה כל הדיקטטורה בברית-המועצות. הם חיסלו שם כמה מהבימאים הגדולים, ועם האחרים היו מסתדרים בשיטה סינית: לוקחים בימאי, שולחים אותו לריפובליקה נידחת כלשהי ומפקידים אותו שם בידיו של מפיק-קומיסר, שמכריח אותו להפיק קומדיות פשוטות עם מוסר-השכל בשביל העם לשעות-המנוחה שלו.

נתן: נדמה לי שאפילו דונסקוי עשה סרטים בריפובליקה קטנה כזו. בכל ריפובליקה ישנו הסטודיו שלה שהפך להיות "סיביר" של הקולנוע.

פרלוב: ככה הם חיסלו את הקולנוע הסובייטי, כמו שפראנקו גמר עם הספרדים. היום אין לורקה, אין בינאל, אין פיקאסו, אין מירו. שום דבר. כלום. גם הנאציזם-סוציאליזם הנאור תרם את שלו לחיסול הקולנוע הגרמני.

נתן: דיברת על הקולנוע האיטלקי והרוסי, שיש בהם תמיד משהו פתוח, בהיך, רחב־לב—עם נטייה חזקה לבטא בעיות סוציאליות. אינך אומר דבר על הקולנוע הגרמני האקספרסיוניסטי, שמבחינת האווירה, לפחות הוא נמצא בקוטב הנגדי. מה דעתך, למשל, על "המלאך הכחול" של פון־שטרנברג?

פרלוב: את "המלאך הכחול" אינני אוהב. אינני סובל אותו... מלא סימבוליזם. נתן: מה רע בסימבוליזם?

פרלוב: אני שונא סימבוליזם, אינני יודע מדוע. אינני אוהב לפידים. זה מצחיק, סימבוליסטיקה נראית לי כמו משהו ששייך לתחום של ילד. אני מתעצבן, הולך לאיבוד לגמרי. סימבוליזם הוא שכרות. אינני יכול לראות אותו בקולנוע.

נתן: אתה אבוד, אם כן, לסרטים כמו "מעייך־הבתולים", או "החותם השביעי"—סרטים שמביעים את שלהם בסמלים?

פרלוב: אותי זה משתק. אבל הפגם אולי הוא בי, לא במה שאני רואה.

נתן: בלי ספק. לולא היה זה כך, צריך היה לזרוק את מחצית יצירות־האמנות לאשפה.

פרלוב: — החצי השני מספיק לי... אינני יודע... זה סטרילי, "המלאך הכחול", זה קצת כמו "מושט" של ברטון, שהוא סרט טוב מפני שהוא ברטון. אבל "מושט" הורס. זה סרט שלילי.

נתן: עכשיו הדברים גולשים למושגים ז'דאנוביסטיים כמעט. "המלאך הכחול" הוא סרט על התפוררות וניוון, על הכוח ההרסני של האהבה, על יכלתה להשפיל אדם ולהורידו לאשפתות. אולי זר לך המיתח הסאדרי־מאזוכיסטי ביצירות־אמנות... אבל יש הרי גם כוח־משיכה לאפל, למסתורי, לחולה, לנגוע, למפוקפק... ביניאל יודע על זה משהו—ב"וירידיאנה", ב"יפהפיית־היום".

פרלוב: "המלאך הכחול" הוא מורבידי, ארטי, מכוער...

נתן: סטרינדברג אינו מורבידי? תומס מאן אינו מורבידי? וברגמן? אתה באמת מאמין שאפשר לדבר באמנות על "שלילי" ו"חיובי" במונחים מוחלטים?

פרלוב: לדעתי, הדברים הם בתחום של העצוב או השמח, של האופטימי או הפסימי. אני חושב שהחיוני והשלילי שייכים גם לתחום ההערכה האמנותית. אני חושב שמרגע שיש מלחמה, רצה, רעה קיימים המונחים של השלילי ושל החיובי, הנאציזם הוא שלילי, הנאציזם קיים. הגזענות נגד הכושים ישנה, לכן המונחים של "שלילי" ו"חיובי" קיימים. הצרות מתחילות כשבאים המיסיונרים של "החיובי". אם נחזור לקולנוע, הרי ב"מלאך הכחול" היתה לי הרגשה של "השלילי". ב"מושט" היתה לי הרגשה של משהו שמביא ל"שלילי". אינני יכול לראות איך מדרדרים אדם ממרומים לאשפתות כדי לקבור אותו שם בהנאה... לעזוב אותו בידי אינני־יודע־מה. אינני יכול... מעניין: בנצרות ובקאתוליות ישנו המושג של ייסורי־חרטה. גם אצל היהודים. מדוע זכרתי זאת? בגלל "M" של לאנג. הזעקה הזאת שם בסוף הסרט, פיטר לורה רוצח הילדות הקטנות במשפט העולם התחתון. יש שם מלה אחת שהיא נזעקת: "אני רוצה, אבל אינני יכול"..

נתן: אני מבין. ב"מלאך הכחול" חסר לך הרגע המטהר...
 פרלוב: גם אצל פליני יש משהו כזה. לא, לא. אינני עוסק כאן בבקורת קולנוע, אני מדבר על רגשות מאד אישיים—וזה אינו שייך לתחום הקולנוע. אצל פליני יש היספול עמוק שמקורו בנצרות. בזה אין חכמות. זה ישו. זה תסביך-החטא. אין שם אהבה. אין. זה חטא. כשהוא חושק באשה, זה כבר חטא. אבל אצלו יש מין חושניות כזאת שפתאום מחפה על הכל. זה גם ממזרי, זה יפה. אינני יודע, אבל אצלו זה יפה. חיובי, אם אתה רוצה. כן רוקדים, קופצים, בוכים, עושים פרצופים, עושים פרצופים לפועלים, אז הפועלים מרביצים בחזרה. בינתיים חיים, יש הרבה שמש. זה מה שהאיטלקים יודעים. יש הלילה עם הכיכרות, המזרקות ויורקי-האש. ואחר-כך בא היום. ככה זה אצל הלאטינים.

נתן: מדברייך הבינתי שב"מ" של פריץ לאנג לא מצאת את ה"שלילי".
 פרלוב: לא. ב"מ" של לאנג יש מרחק. הנושא הוא "שלילי", לא הראייה שלו. היצור אינו נסחף בזה. ב"מלאך הכחול" הוא נסחף, הוא מתגנדר בו. רעיון ההמתה גבר על צערה-המוות. זה מוביל ישר לקבר, המות, השלד... המיתולוגיות שלהם.

נתן: זה גם סוד השנאה שלך לברגמן?
 פרלוב: אין לי "שנאה" לברגמן אבל יש מין רתיעה חזקה. זה זר לי.
 נתן: נעבור ל"גריד" לאריך פון-שטרוהיים—סרט שאתה מאד-מאד אוהב. נדמה לי.

כשמדובר בנושא כגון כסף, מה זה שתופס אותך כל-כך?
 פרלוב: תראה, זה מתחיל להיות חשוד בעיני. לא, כי יש שאלות שאתה חוזר עליהן פעמיים... דרך-אגב, אני חשדן מטבעי... יש עוד שאלה שחוזרת עליה פעמיים. אבל הפעם היית זריז יותר כי אז לא תפסת עוד שאני חשדן. אז מה בענין הכסף?

נתן: זה בדיוק מה שאני שואל אותך: מדוע הנושא הזה מרתק אותך כל-כך?
 פרלוב: ... תראה, אני אוהב נושאים בסרט. ככה זה.

נתן: אני מאמין שאנשים אוהבים נושאים שיש להם איזה שהוא קשר אישי אליהם. אני מחפש את הקשר האישי שלך לסרט.

פרלוב: קודם-כל, תורת הפסיכואנליזה, כך שמעתי, אומרת שלכולנו יש קשר לכסף... לפני זמן שמתי לב לכך שבסרטי "דודה צ'ינה הזקנה" השווייטי במונטאז' את המטבעות של הגברת שישנה שם עם הגללים של החמור שלה. יש לזה הסברים פסיכואנליטיים. למה להסתבך? המדענים פותרים לנו את הבעיות.

נתן: מה יחסך לכסף?

פרלוב: כסף זה לא בית. לי היתה סלידה כלפי כסף. הרבה פעמים. אני זוכר שבהיותי ילד היה המגע עם הכסף מרתיע אותי. אולי הזהירו אותי מפני חיידקים. אני פחדתי מחיידקים כשהייתי ילד. החיידקים נפוצים ואינך רואה אותם. אמרו שהם אוהבים להתרכז על מטבעות-הכסף ובשטרות. אולי לכן.

נתן: טוב, נחזור עכשיו ל"גריד" של שטרוהיים.

פרלוב: זה לא "גריד". תגייד למה אתה רוצה להגיע, ואני אגייד לך אם זה נכון או לא...

נתן: נניח לזה.

פרלוב: ב"גריד"... אתה צריך להבין את הסיפור. יש שם סיפור ריאלי: הוא אירי, גדול, עצום, רופא-שיניים. היא בת-פרוסים עדינה. כולם מהגרים שם. זה בסך-פראנציסקו. היא באה אליו לקבל טיפול-שיניים. הוא נתן לה נשיקה, ואז גורלם נחרץ. ודאי עוברת איזו שעה עד שהוא נותן לה את הנשיקה (הסרט נמשך תשע שעות). ואז הוא הולך לבקר אצלה, וככה מתגשם חלום-חייו וחייה-האוויר מתחילים. הצרה היא שהיא קמצנית. היא לוקחת את הכסף שלו. כל זמן שהוא גדל וכאילו משיג את האוויר, היא הולכת והורסת אותו. היא סוחבת את הכסף. וככה לאט-לאט—כי הסרט בן 9 שעות—הוא מתחיל להידרדר... ובאחד הלילות היא כבר מכוערת למדי. (יש בסרט מטאמורפוזת נפלאה: בהתחלה אתה מתאהב באשה, באמת מתאהב בה. יש בה נעורים, יופי, עדינות כזאת. עם הזמן היא הופכת לאט-לאט להיות מכשפה נוראה). ובכן, באחד הלילות היא נשכבת במיטה ושוחה בתאוותנות בים המטבעות שצברה ופרשה לפניה. כל המטבעות והשטרות של המיטה העצומה שלה, והיא שוחה בהם לבדה. זה משהו יוצא-מן-הכלל. כך זה כל תשע השעות של הסרט. בסוף הוא רוצח אותה והולך עם חברו למדבר. זאת אומרת, החבר בעקבותיו, לקבל את הפרס שהושם על ראשו. נשאר להם עוד קצת כסף וקצת מים, ושם במדבר הוא גומר עם חברו. השמש והצמאון גומרים אותו. שטרוהיים גם מדגים הרבה הרבה ממה שאפשר לעשות בקולנוע. איזו שמש יש שם בסרט, איזו שמש, שמש ענקית כזאת!...

"גריד" זה מין סרט-חובה—מה ש"פויטומקין" הוא לדיכוי, "תור-הזהב" של ביניאל ליצר-המין, "גריד" הוא לתאוות-הבצע.

נתן: אם אנו סוקרים כבר את האהבות הקולנועיות הגדולות שלך, נדמה לי שלא נוכל לדלג על רוברטו רוסליני, ששמו כבר עלה בשיחות בינינו.

פרלוב: כן, כן, רוסליני. כמובן. ויותר מכל, הסרט הנוצרי של רוסליני: "פראנציסקו קוס הקדוש מאסיזי"—את זה אינני שוכח. הוא הוצג רק במנזרים. (דרך-אגב, אני אהב סרטים נוצריים). מהסרט אני זוכר דבר אחד: לילה. (אני לא שוכח, כשראינו את זה מחינו כף כולנו). שני נזירים יוצאים לדרך. אינני זוכר למה הם יצאו. אינני זוכר את העלילה, אבל יש איזה פעמון שמנגן מרחוק ורוסליני החזיק את נגינת הפעמון כמה דקות. אין שם וירטואוזיות, יש רק הפעמון הזה, והנזירים נעצרים בחורשה בלילה, ופתאום זאת כעין בשורה. זה "שוט" גאוני באמת, כי לכאורה אין בו שום דבר "אמנותי": מין יער קטן, והפעמון מצלצל לאט-לאט, ואתה מתחיל להרגיש שפה יתרחש משהו... איזו דמות עוברת במרחק—רחוק-רחוק מן המצלמה—ואחד מן הנזירים לוחש לשני: "איל פרזו"—"המצורע". והפעמון מצלצל, מצלצל. זה תופס גלילי צלולויד שלם. נדמה לי. זה היה משהו נפלא! אינני יודע איך להסביר זאת כי זה היה מושלם הכל יחד. הכל! היה רק משפט אחד, והיתה איזו תזווה קטנה של המצלמה, והמצורע עבר. זה הכל. הוא בא מן החושך, והוא מתרחק בו. והסרט נמשך. דרך-אגב, זה לא הכל...

נתן: יצירת רוסליני היא הקולנוע בטהרתו. אין אצלו שום "ספרות", אין שום "תיאטרון", אין שום עירוב של אמנות אחרת. כשדיברנו על קולנוע תיאטרלי אמרתי לעצמי שעוד נגיע לרוסליני ונחזור לענין הזה. מהו, לדעתך, "הקולנוע הטהור" של רוסליני? אולי תנסה להסביר מה, לדעתך, הביא רוסליני לקולנוע?

פרלוב: הדבר הראשון שהוא הביא זהו משחק על-ידי שחקנים לא-מקצועיים. אבל גם לא זה העיקר.

נתן: זאת לא המצאה שלו. כבר עשו זאת לפניו.

פרלוב: אבל הענין הוא שהוא הביא יחד עם זה את "הניאוריאליזם" והוא נשאר דבק באמונה הזאת. זאת אומרת, הניאוריאליזם לא נשאר אצלו איזה דבר בן-יומו, דבר של עתונאות. הוא עשה את ימי-הביניים בקונצפציה ניאוריאליסטית. נדמה לי שאפילו המונח "ניאוריאליזם" הוא שלו. אמנם תמיד כשמדברים על ניאוריאליזם חושבים על דה-סיקה וכל אלה, אבל לא—זה רוסליני. אני מאד אוהב אותו, אני מודה. הוא כאילו מכריח אותך להתיחס למציאות בה אתה חי; אבל במודע, באופן פולמוסי, כמו עתונאי. (גודאר מנסה לעשות אותו דבר). כל מה שרוסליני עושה הוא עושה ישר, באחריות מלאה. כך גם ב"פאיזה", בו תיאר, כמעט כמו עתונאי ("כמו", אבל לא כך), את פלישת האמריקאים לאיטליה. ממנו למדתי: אם אתה עושה, עשה ישר.

מעניין, אתה יודע, קראתי דבר יפה של גודאר. גודאר אומר: אנחנו מחקים את הקולנוע. אם שוטר שולף בסרטים שלנו אקדח, אנחנו עושים את השליפה לפי הדוגמה שראינו בסרטים של קודמינו. אין אנו יודעים באמת איך שוטר שולף אקדח. זה הדבר שרוסליני רצה למנוע אותו מהקולנוע. הוא לא רצה "אמנות". הוא רצה קולנוע של רפלקס מייד־אף כי עשה גם הרבה "אמנות", כגון סרטים מעובדים מיצירות סטיפן צוייג. קוקטו ואחרים. אבל הראייה היא אחרת. הוא רצה לבטל את הפיסוק המקובל—דבר שגודאר עשה לאחר זמן. לדעתי, אלה הם באמת שני הממציאים של הקולנוע בן-ימינו: רוסליני וגודאר. הם נתנו פורקן להמון דברים ויצרו שפה חדשה שאיפשרה לעשות כל מיני דברים חדשים. הם חיסלו, למשל, את "השוט הקלאסי", החיתוך המסורתי, ועוד ועוד. והקהל, שידע רק את הקולנוע השמרני, רעד: מה הוא עושה פה!?

המונטאז' של "הירושמה אהובתי", למשל, שכולם מהללים אותו כמונטאז' מהפכני, אינו אלא התוצאה הסופית של המונטאז' הסובייטי בתוספת "הזכרון". רוסליני וגודאר—אין להם תקדימים. כך נראה לי. במקרה ישבתי פה בקולנוע "מקסים", ליד יודע-קולנוע חרוץ, כשראיתי בפעם הראשונה סרט של גודאר. זה היה "עד כלות הנשימה". זה היה מלהיב, הרע-כביכול שבסרט. שכני אמר: האיש הזה אינו יודע לעשות קולנוע. (להבדיל מאַלן רָנָה, שכולם פה ראו את "הירושמה" שלו, ונורא־נורא אהבו אותו, משום-מה). זה בדיוק היה הטוב שבסרט; נראה כאילו האיש אינו יודע לעשות קולנוע. הסרט רצה להיות לא יותר מסרט סוג ב'—לכן, סרט טיפוס־התקבל סרט ש"אינו דומה" לסרט.

אתן לך דוגמה מ"פאיזה": יש שם סצינה שהאמריקאים תפסו עיירה איטלקית בזמן שהגרמנים עוד נמצאים במקום. ואיזה G. I. נגרר אחרי נערה איטלקיה ומשוחח אתה בשקט. נדמה לי שהוא אינו שחקן מקצועי, הוא אמריקאי—והיא באמת נערת-כפר. ורוסליני יצר את השיחה בין נציג העולם המערבי—ה-G. I. המושיע—ובין בחורת-הכפר האיטלקית. במשך כל השיחה הוא לא שינה אף פעם אחת את זווית המצלמה. והבחורה האיטלקיה דיברה ודיברה ודיברה. הוא הרט, הרט ב"שוט" הוזה את כל התקדימים—והדבר היה מלהיב, כי האמנת כל-כך למה שראית על הבד. גם המפיקים והבימאים הגאונים של אמריקה וצרפת לא יביעו את המלחמה כמו שהוא הביע. ובכל-זאת היא נשארה—בניגוד לגודאר—בתחומי הסיפור העלילתי. זה לא היה אינר טרבינו, זה לא היה אידיאולוגי, זה לא היה אסמבלאז'. זה נשאר עלילתי: כמה אפיזודות על התקדמות האמריקאים באיטליה.

רוסליני הביא חתיכת-אמת שנתנה את כל הרטט הנכון לקולנוע העתיד לבוא. הוא השאיר פילוסופיה של חיים, ואתה רואה את זה גם באורח-החיים שלו. זה אדם שלא נכנע מעולם לטרט המסחרי. אולי רק פעם אחת: ב"גנרל דה-לה-ריברה".

נתן: הבחנתי בטעמך הקולנועי מורכבות שלפעמים יש בה אפילו ניגודיות קטבית. מצד אחד, אתה אוהב בימאים ריאליסטים סגפנים וישרים כרוסליני, המתרחקים מכל סגנון ומכל מה שנקרא "אמנות"—ומצד שני, אתה אוהב אגדות מוזיקליות, בתולות מעופפות, "צלילי המוזיקה".

פרלוב: אתה יודע איזה טרט חיבבתי מאד? אתה תופתע: "כרי דשא"! אינני יודע אפילו מי עשה אותו. זה התנ"ך בספיריצי'ואל של כושים. יש שם אלוהים, הוא מעשן סיגר והוא כמו קאפיטליסט. יש שם גם פרשת המבול, ויש כושים. לפני המבול מתחילה דגנרציה, הכושיות החושנית (רק לא לראות איש לבן בסרט, או איזו פרה קדושה בדמות שחקן גדול—זה כבר ריוח). כולם שם כושים; וזה יפה, באמת יפה. טרט נפלא.

נתן: ולעומת אגדה כזאת אתה מתפעל ב"אקאטונה" של פאזוליני, שהוא מן ה"מש-פחה" של רוסליני.

פרלוב: לדעתי הצנועה הוא דומה דווקא לגודאר. הוא גודאר הטוב. תמיד זה כך: האיטלקים מוצלחים יותר. פאזוליני אידיאולוגי מאד כמו גודאר, הוא קומוניסט. אגב, "אקאטונה" ויצירות של גודאר דומים לברכט—גם ברכט הוא יוצר אידיאולוגי. שנית, הם דומים בדרך הצילום. פאזוליני שואב מן הניאוריאליזם, מן הטוב שבו. צריך לראות איך, כשהוא מצלם משהו, אינו הופך את זה ליפהפה. כי ברוב המקרים יש בסרטים ייפוי של העוני ושל הפרורים. הניאוריאליסטים לאחר רוסליני האירו את שיכונני-העוני—והיום זה נראה כמו איזו עוגת-קדם. דבר בלתי-נסבל. לאט-לאט התחילו ליפות וליפות את הבצה, את הפרוור; ופתאום אתה אינך מאמין בזה עוד. אצל פאזוליני ב"אקאטונה" ראית ברוטאליות, חייטיות, עוני. נוסף לכך: יש לפאזוֹר ליני טמפו אפי, כמו לגודאר. סיפרו לי שפאזוליני עשה גם את האבנגליון, וכולו רק הליכה ואמירה. אינני אוהב כל-כך ריאליזם. אינני יודע איך להסביר זאת. האם אני

מסביר את עצמי טוב? אינני יודע. "כרי־דשא" איננו ריאליזם—אני אוהב אותו. את "מטריות שרבורג" אני אוהב, כי כולם שרים ויש מלכה יפה. זו אגדה.

נתן: רוסליני עומד בקוטב הנגדי לכל הדברים שאתה אומר שאתה אוהב ב"מטריות שרבורג" וב"כרי־דשא". הוא שובר את האמנות; שובר כל דבר שהוא מלאכותי, כל דבר שהוא ה־gimmick של ההמצאה האמנותית—והנה מתברר פתאום שדווקא את זה אתה אוהב באמנות.

פרלוב: יש ברוסליני איזו גבורה. הוא באמת גיבור. אני מתכוון לומר: הוא פוסל כל אפשרות של גניבת־לב, של שקר...

נתן: אולי של קונוונציה, לא של שקר...

פרלוב: של שקר, אני אומר, במובן של אלכוהול, של אשליה. זה אין אצלו. וזה קשה, זה דורש כוח אדיר. כי גודאר—ואני אומר זאת בינינו—הוא מאחז־עיניים לעומת רוסליני. הוא בכל־זאת עושה "ספקטאקל", הוא עושה מזה שעשוע. הוא מכניס אשליות: רוסליני הוא האמת. יש משהו מן המיסיונר אצל האדם הזה. הוא אינו עושה ספקטאקל, יש אצלו יובש כזה...

נתן: אני רואה שהסימפאטיות הגדולות שלך נתונות ל"יובש" הגמור ול"רטיבות" הגמורה, כי מה הוא "מטריות שרבורג" אם לא ה"רטיבות" בהתגלמותה—ואינני אומר זאת לגנאי, כי אהבתי מאד את הסרט.

פרלוב: אבל זו אגדה. "מטריות שרבורג" זאת אגדה.

נתן: אפשר להגיד שב"גלולה" רצית לעשות גם־כן מין אגדה?

פרלוב: כן. ונסים אלונים כתב את זה כך. הרי זה ברור כלי־כך. ברור שזו אגדה: רוקח שממציא תרופת־פלא.

נתן: וגם שירים יש שם.

פרלוב: בטח. צריך לשיר קצת, לא?

נתן: עד כמה שזכור לי, אהבת אהבה גדולה גם את "לולה" של דָּמי.

פרלוב: עוד יותר מ"מטריות שרבורג"... הזונות, הריקודים, המוזיקה... אגדה... ממש כמו בחיים. וזה יפה. כל "תופרת קטנה" יכולה להגיד לך שזה יפה. מעניין, אני זוכר שאַנדרה שוורץ־בארט אמר לי שהוא עובד על כתב־היד של "אחרון הצדיקים" ורוצה להגיע לכתיבה שכל "תופרת קטנה" תוכל לקרוא אותה בענין, וגם להבין. זה די יפה, לא?... צ'אפלין, צ'יכוב... הרצון להגיע לכולם. אינני יודע, אני לא מעריך אינטלקטואלים יותר מ... להיפך, אני נרתע...

אני נהנה, למשל, מזה שלא עשיתי שום סרט "זועם" אלא סרטים שכולם יכולים ליהנות מהם. אני גם הנהייתי שכולם אהבו את "ירושלים", כשהוצג בקולנוע "אסתר".

כולם, בלי יוצא מן הכלל. אני הרי ישבתי שם בקולנוע וראיתי. הם אהבו את זה— עם כל העניינים; אפילו עם התרנגול־הודו שקיפץ. אני מקווה שגם ב"הגלולה" יהיה כך. אני מקווה. אני די אוהב סרטים־לכולם. הסרטים של גודאר מרגיזים אותי בנקודה הזאת. אינני אוהב את האקסלוזיביות שלהם, את "המועדון לנבחרים". פאזוליני יוצר לכולם.

נתן: אגב, גודאר לא רק פונה לאינטלקטואלים אלא הוא עצמו אינטלקטואל; כך גם פאזוליני. אין שום סיכוי שסרט כ"אקאטונה" ילהיב המונים.
פר לוב: נכון, לא בארץ!

נתן: אם אתה סולד מסרטים אֶזוטרִיים, איך תסביר את אהבתך לסרטי גודאר?
פר לוב: אני לא אוהב את כל גודאר. אני אוהב את כושר-ההמצאה שלו, אני אוהב את כל המעבדה, את המחקר שלו, אני אוהב את ה"ספקטאקל" שלו. הוא עושה "ספקטאקל" נפלא. אבל לא כל הסרטים שלו כובשים אותי. ברכט—כן!
אני אוהב את גודאר כשהוא פייטן. למשל: "לחיות את חייה", הרובאים, "חבורה לחוד" בסך-הכל, אינני יודע. על-כל-פנים, אם עלי לבחור בין גודאר ופאזוליני—"אקאטונה" של פאזוליני—אני נשאר עם "אקאטונה". מפני שפאזוליני הוא איטלקי, ומפני שפאזוליני מתיחס לעם. העם של פאזוליני יפה. העם בסרטים של גודאר הוא מכוער.

נתן: דיברנו על "קולנוע" טהור ולא הזכרנו את שמו של היצ'קוק שהרבה בימאים צעירים כיום—בעיקר בצרפת—מחקים אותו חיקוי של התבטלות לאחר שפיתחו סביבו במשך שנים פולחן-אישיות שלם. ראית את "הכלה לבשה שחורים" של טריפו, או את "רוצח-השמפניה" של שברול? איזה פלאגיאטים עלובים! שברול היה זקוק לעשר שנים כדי להגיע לאותה דרגה של בינוניות שאליה הגיעו הבימאים הזקנים—שנגדם יצאו בומנו—במשך חמשים שנה.

פר לוב: אמרת "קולנוע טהור"—היצ'קוק הוא באמת רק קולנוע. אם יש בסרטים שלו איזו קירבה שהיא לאמנות אחרת, הרי זה רק לאמנות הסיפור. הוא עושה קולנוע שאינו דומה לחיים—ועושה זאת בסוגסטיביות יוצאת-מן-הכלל. ואתה מאמין בדבר הרחוק מן האמונה ביותר—ומחייך כל הזמן. אתה רואה אצלו דברים נוראים, ואתה מחייך. יש בזה איזה כישוף.

רציתי להזכיר את "החלון האחורי" בענין ה"שוט" התיאטרלי שעליו דיברנו בשיחה קודמת. לי יש איזו הרגשה שב"שוט" של היצ'קוק הגיבור נמצא תמיד במרחק-מה. הוא תמיד קצת מעבר למחיצה. קצת מעבר לדלת. גם כשיש לו סצינות חשובות, הוא אינו נכנס לתוכן, אינו נדחף פנימה. יש תמיד איזה מרחק פיזי—ואז אתה מאמין יותר. מעניין, ככה זה גם אצל צ'אפלין. זה כאילו מדדת את מידתו הנכונה של האדם, ואתה רואה את המתרחש מן הנקודה הנכונה. צ'אפלין כמעט אינו משתמש בצילום-מקרוב, זו אפילו אידיאולוגיה אצלו. Close-up הוא דבר נדיר אצלו. צ'אפלין פוסל את הטכניקה הקולנועית. אם הוא מצלם שניים שמדברים זה עם זה, הוא אומר: "למה לצלם אותך מבעד הלהבות, או מבעד צמרת העץ". צ'אפלין מכיר את הטכניקה היטב, אבל אינו אוהב אותה. אינו אוהב תעלולי מצלמה, התקרבויות, או דגשים שבאים ליצור אפקטים. הטכניקה שלו היא בטיפאז', בהבעה ובהתנהגות המוגזמת של השח-קנים. הראייה שלו צריכה להיות שקטה כדי שלא לקלקל את התריפות של הטיפאז'. יש אצלו תמיד איזה שהוא ריחוק בהתבוננות המצלמה.

נתן: זאת נקודה חשובה, כי דווקא הבימאים שמנינו בשיחה הקודמת כתיאטרליים—אם זה קואן ואם זה ברגמן—בעיקר ברגמן—אוהבים את ה־Close-up. כמה מן הסרטים של ברגמן—”פרסונה”, ”נשים מחכות”—בנויים על סדרה של צילומים מקרוב. אני רק אינני מבין מדוע אתה רואה בזה אמצעי תיאטרלי. אינני מבין גם במה מפריעה לך הקירבה של המצלמה אל השחקנים. הדגשים של קואן וברגמן נובעים מרצון להיות אפקטיביים, לועזע, לשמור על תשומת-לב אינטנסיבית, להבדיל מתיאטרליות.

פרלוב: כשאני רואה סרט אני אוהב תמיד להסתכל דווקא בדמויות הנמצאות ברקע התמונה: המזכירות המגישות מים בכוס פלסטיק לבוס במשרד הבולשת האמריקאית, פקידות-הקבלה וכו'. אין לי כוח-התמדה להקשיב לדיאלוגים של הגיבורים הנמצאים במרכז. לי נראה כי משום-מה הלא-מודגש מהימן יותר מן המודגש. קירבה אינטימית של המצלמה אל השחקן מביאה אותי במבוכה.

אם אני יכול להעיד לאחר-מעשה, הרי נדמה לי שפה-רושם ניסיתי גם בסרטים הדוקר-מנטריים שלי להביט על הדברים במרחק הנכון, שמצניע את הדברים ונותן להם טון לא כל-כך ”אמנותי”. בלי ”זומים”, בלי עדשות ”טֶלֶה-אֹפִיִּיקטיב”, שבאים במקום הפוטוגניות האותנטית. אגב, אני אוהב את העדשות רחבות-הזווית. הן מאפשרות לי עיצוב של הלל יוצא-דופן.

פעם רציתי לנסות את עדשת ה”טֶלֶה” והבאתי אותה לאדם גרינברג—הצלם של רוב הסרטים שלי. הרגשתי אצלו סלידה. (תזכיר לי לומר עוד כמה מלים על אדם גרינברג, כי אני חושב שהוא צלם שמעטים כמוהו חשים את הקולנוע. אצלו הצילומים פועמים פעימה קולנועית אמיתית).

אבל נחזור ל”חלון האחורי” של היצ’קוק. בשבילי היתה בו איזו נקודת-מפנה. בפאריז התחילו להתלהב בשנים ההן מן הסרטים האמריקאיים: הווארד הוקס, היצ’קוק וכו’. אני לא אהבתי את זה כל כך... אתה יודע שיש איזה רגע שבו אתה מתחיל להיות קצת מיסיונר—מיסיונר בענין החברתי—והאמריקאים לא סיפקו את הענין הזה. לאחר זמן שפכתי את מיטב דמעותי בקולנוע האמריקאי. גם בזה גדולתו של הקולנוע האמריקאי: שם אפשר להתרגש, כי החומר שם גלמי, תכליתי וישר. בלי להזכיר את הקולנוע הקומי, שהגיע לשיאים שאף אחד עדיין לא עבר אותם. לא היו עוד גאונים כמו גאוני הקולנוע הקומי של אמריקה—ואינני מדבר רק על צ’אפלין. גם באסטר קיטון, והאחרים. גם בתהום האגדה קשה לעלות עליהם. יש להם פֶּלֶש גורדון וכל אלה המעופפים, וסרטי-אימים...

ובכן, באותה תקופה ראיתי את ”החלון האחורי”. ועל אף המיסיונריות שלי, הוא הלהיב אותי. הבנתי שהיצ’קוק הוא אחד הקלאסיקנים של הקולנוע... וההומור שלו! נתן: ”החלון האחורי” ו”ורטיגו” הן יצירות-מופת. אבל יש לי הרגשה שהיצ’קוק נשאר ברוב המקרים על הסף. הוא מפחד לחרוג מגבולות הברדן. הוא פועל במסגרת הפשרות של הקולנוע המסחרי. כמה מן הסרטים שלו עוסקים בנושאים דוסטויבסקיאיים; אך עם כל הווירטואוזיות הפלאסטית הנפלאה, הוא לא יצר בקולנוע משהו

שווה־ערך, ברמתו ובעמקו, ל"החטא ועונשו", למשל. אגב, הוא חלם שנים להסריט את "החטא ועונשו" ואת "המשפט" של קפקא, אבל אף פעם לא העז לעבור את גבול המילודרמות הקטנות של דפנה די־מורייה או האגדה הפלילית. הוא מצוין בהומור, במסחרין, בעידון פלאסטי, אבל יש בו גם משהו שטחי. אף פעם אינו יורד לעומק...

פר לוב: כן, תמיד ישנה הרגשת התיסכול הזאת בקולנוע של היצ'קוק. נכון: זו אגדה, אבל אתה שואל את עצמך מדוע לא ירחיק כמה צעדים מעבר לשבלונה, מדוע לא תעבורנה הדמויות את הסטיריאופי.

אבל כשראיתי את "החלון האחורי" היה לי חם ואהבתי את כל העסק הזה: קרה רצח באחד החלונות ממול. לילה. הגיבור יושב ברגל שבורה בביתו על כיסא־גלגלים כמו בכלוב. לבדו בעיר עצומה. משעמם. חם. ופתאום מופיעה מן החושך המושיעה, גרייס קלי, כמובן. היא נכנסת בחושך, ואז אנו רואים אותה באיזה מין צילום־מקרוב... הו, זה היה super close-up... אבל כולו פיוטי—משהו נוסח גודאר כאשר הוא עושה close-up של אנה קארינה. זה אחד הצילומים־הקרובים היפים ביותר שראיתי. גרייס קלי באיזה אודם נפלא. עוד לא ראיתי אודם כזה בקולנוע, איזה אודם נפלא בשפתיים, והאודם מתקרב אליו, והיא כמובן מלטפת אותו ומנשקת אותו, והיא מצילה אותו כמו באגדות. אני חושב שהיצ'קוק זה אהב מאד את גרייס קלי, אהבה יפה כזאת. אגב, כל הסרט מתרחש במקום סגור אחד, כמו בתיאטרון, ושום דבר שם אינו תיאטרלי—לא בהפרזה, לא במשחק, לא בדגש.

נתן: יש לך סרטים נפלאים שפולם דגש רודף דגש.

פר לוב: כגון?

נתן: אנחנו חוזרים כאן שוב להערכות שונות. כגון: הסרטים של אורסון ולס. כגון ויסקונטי, כגון דראייר, כגון ברגמן...

פר לוב: ברגמן מדגיש, כי אצלו הכל ודאי מאד; ודאי בינו לבין עצמו. הוא מגיע לממדים אבסולוטיים. הוא אינו חייב די־רוחשבוך לשום איש. הוא מניח את סיפור הסרט בצורה מאד מוחלטת. יש בסרטיו משהו אקסקלוזיבי, סגור, כמעט נחרץ. אני מחפש את הקצה השני—רוסליני, או אפילו פליני, שאצלו הכל פתוח. אבל זה אולי ההבדל בין הלאטיני ובין הנורדי ולא בין שני יוצרים.

נתן: עם הבדלי מזג יש משהו דומה אצל ברגמן ופליני—אף־על־פי שלכאורה הם נמצאים בקצוות מנוגדים. ואגב: כל אחד מהם חושב את השני לגדול בימאי הקולנוע בימינו. יש כמה דברים דומים בביוגרפיה שלהם, בהלך־הרוח ובתימטיקה של סרטיהם—אף כי בסופו של דבר הדברים מבוטאים בדרך שונה ובמזג שונה.

פר לוב: קודם־כל יש לי הרגשה—אפשר לבדוק את זה—שברגמן הוא פרוטסטנטי בעוד שפליני הוא קאתולי. זה המקור שלהם. פה יש הבדל יסודי שבינו וילילה. וישנו גם השוני האחר, שהאחד הוא נורדי והשני לאטיני, לא?

נתן: כל זה נכון, אבל יש משהו שמעבר לניגוד בין הלאטיני לנורדי, או בין הפרוטסטנטי לקאתולי. עם כל השוני בעולמם, עוסקים ברגמן ופליני—על־כל־פנים

פליני של $8\frac{1}{2}$ ", "ג'וליטה והרוחות" ו"דולצ'ה ויטה"—באנשים מעוגים שחיים בעולם שאיבד את טוהר והחיוניות שלו; אנשים שאיבדו את הקשר לזרם החי והם מתגעגעים לאיזה גן-עדן אבוד של טוהר ואהבה. גם מבחינת הצורה $8\frac{1}{2}$ " הוא המשך של "תותיבר".

פרלוב: כן, אבל אצל פליני זה תמיד פיוטי כי אנחנו רואים את הדברים בעיני הילד ולא בעיני האינטלקטואל כמו אצל ברגמן. פליני חי בעולם מאוכלס ומלא אפשרויות. אל-אלהים! כאשר יש אפשרויות בחיים הקצרים האלה, אפשר להמשיך. ברגמן תמיד על ראש ההר. שם האוויר קלוש. אני רוצה לראות אצלו מישור—ואינני רואה... שוב איזה טירוף קטן, שוב איזה שטן, שוב איזה מקורה, איזה גמד. אינני יכול. אצל ברגמן מרוב סגירה, מרוב דלילות-חמצן, מרוב חדירה-לעומק אפשר להיחנק. הרי ברגמן יחיה שלש-מאות שנה והוא יוסיף לחזור לעומק, הוא יחפש את כל האפשרויות, הוא יגיע לגילוי-ערויות בין שני אחים, ושל האם עם האב, ועם כל מה שרק אפשר... הוא יחזור עוד ועוד לעומק.

בפליני יש משהו יפה, והוא כבר עבר דרך ארוכה בסרטים שלו. יש אצלו שם משהו די כאוב בפנים—ודווקא בסרטים הראשונים שלו, שגיבוריהם פשוטי-העם. זה נמצא גם אצל אנטוניוני וגם אצל פאזוליני. שוב, זו אותה משפחה קאתולית.

נתן: אצל ברגמן אינך מרגיש את הדבר "הכאוב בפנים"?

פרלוב: כן.

נתן: אני רוצה עכשיו לחזור לשאלה שלא קיבלתי עליה תשובה מספקת. מה הסלידה שלך מקולנוע אינטלקטואלי? זה חוזר כל הזמן בשיחות שלנו...

פרלוב: ודאי זה תסביך שנובע מחוסר-ההשכלה שלי. אולי, אם יעזור אלוהים ויהיו לי הרבה חוזים חתומים לסרטים, אלך פעם לאוניברסיטה למלא את החורים בהשכלה.

נתן: אתה יודע שהסלידה מאינטלקטואליזם היא בדרך-כלל תכונה אינטלקטואלית? פרלוב: כן.

נתן: רק אינטלקטואל יכול לסלוד מאינטלקטואליות. אני חושב שאצל ברגמן הנושא החוזר כמעט בכל הסרטים שלו הוא הסלידה מן האינטלקטואלים—אולי משום שהוא עצמו בימאי אינטלקטואלי. לדעתי, זו התימה היסודית אצל ברגמן; העימות בין השכלתן הקר, חסר כשרון-החיים, לבין האדם הספונטאני, היצרני, הפורה. עימות זה מופיע כמעט בכל הסרטים שלו. גם ב"תותי בר", גם ב"מכשף", גם ב"השתיקה", גם ב"החותם השביעי"...

פרלוב: כדי שלא נסתבך באי-הבנות—כי תמיד קיימת אי-הבנה—הקולנוע הוא אמנות עממית. אולי הוא צריך להיות כזה, ואולי לא—אבל ככה זה. אנחנו לא חיים בקולנוע של מיצנטים, אולי היה הקולנוע יכול להגיע לדרגות גבוהות יותר אילו נעשה בחסות מיצנט, או אולי בדפוסים חברתיים חדשים. הוא לא הגיע עדיין לדרגות אלו, והוא נשאר אמנות מינורית.

נתן: עממית, אבל לא מינורית!

פר לוב: עממית—ומשום־מה גם מינורית... תראה, הספרות מגיעה להישגים גדולים הרבה יותר. היא יכולה לעשות זאת בלי כבלים. הקולנוע אינו מגיע לרבע ממה שאלינו הוא יכול להגיע. הרי אדם נשרף בקולנוע לא מזה שהוא עושה אלא מזה שהוא כמעט אינו עושה, או שמרוב פשרות הוא עושה דברים שלא רצה לעשות. בסופו של דבר, קולנוע הוא פשרות עם הכסף, עם מחירו של הדבר—ולו יהיה המחיר המפיק שרוצה להגיע למקסימום של צופים. אורסון ולס נשרף בגלל אי־האפשרות לעשות פשרות. הוא בימאי נורא יקר. הוא אינו מצטנע, הוא אינו יכול להשתלב בתכניות גודאריית. על־אחת־כמה־וכמה בימאים כמו איזנשטיין ופון־שטרוהיים, שמעסיקים אלפי אנשים; ואָלן רָנָה גם־כן אינו יכול להשתלב כי הוא כולו "עשוי". "שוט" שלו זה "שוט" מתוכנן מראש עד אחרון הפרטים בקפדנות גיאומטרית. וזה מוכרח להתבצע ביום שלם של צילום.

דרך־אגב, אני פוסל את כל הדיבורים הללו על הקולנוע הזריו, הקל, שמצלמים בשבוע־שבועיים. מה שמתאים לגודאר אינו מתאים לאחרים.

פרק ג: הרפתקות הדודה הסינית הזקנה

נתן: הפלגנו בדיבור על סרטים וניתקנו את חוט־העלילה. אנחנו נמצאים עדיין בפאריז בשלב שבו החלטת לעבור מראיית סרטים לעשיית סרטים. מתי התחלת ללמוד קולנוע?

פר לוב: מה־זאת־אומרת: הרי תמיד לומדים, לא? תראה: צייר לומד במוזיאון, הוא לומד ומצייר. אני אינני מבין מה זה ללמוד סרטים מתוך ראייה. סרטים לא לומדים מתוך ראייה אלא מתוך עשייה. צייר אינו לומד מתוך ראייה במוזיאונים. אינני מאמין שאפשר ללמוד קולנוע בראייה.

נתן: לא. אבל קיימת שאלת הידע הבסיסי. סופר, למשל, יודע את השפה שבה הוא רוצה לכתוב, יש בידו הכלי האלמנטרי לביטוי עצמו. אתה אינך יכול לכתוב בשפה שאינך יודע, ואת השפה הקולנועית עדיין לא ידעת אז.

פר לוב: לדעתי, הראייה אינה נותנת את המפתחות של העשייה. אני מאמין בראייה בזמן העיסוק במלאכה, כי תהליכי העשייה בסרט הם באמת מורכבים ביותר. אינני חושב שבית־הקולנוע הוא בית־ספר לקולנוע. בהחלט לא.

נתן: איך התחלת באופן מעשי לעסוק בקולנוע?

פר לוב: רציתי מיד לעשות סרט. כמוכן, ואז התחילה דרך־הצליבה. כמוכן, לא רציתי ללמוד, רציתי מיד לעשות. הלכתי להירשם כצלם באקול־דה־וויז'ייר, אבל היות וחסרה לי תעודת־בגרות (חפש את הסיבה אי־שם בגיהנום של העבר)—לא התקבלתי. רציתי ללמוד קודם־כך להיות צלם במטרה להיות בימאי. לא האמנתי שאפשר ללמוד להיות בימאי־קולנוע. חשבתי: אם כבר ללמוד ולהשקיע שלש שנים, אני מעדיף עבודה עם החומר, מצלמה ביד. לא קיבלו אותי, וזה היה טוב—אני מברך את היום ההוא.

רצייתי באיזה אופן שהוא להיכנס ולעסוק במלאכה; לא רק לראות סרטים. להיפך: זה היה מרגיז אותי, מתסכל אותי מאד, לראות ולראות. רצייתי לעשות. הלכתי להיות פה-ושם עוזר-בימאי, ולא הצלחתי. לא הצלחתי. אני גם קצת מתקשה בעסק הזה של בקשת עבודה.

נתן: אל מי ניגשת להיות עוזר-בימאי?

פרלוב: אל רנואר. במקרה יכולתי להיות עוזר-בימאי של רנואר, או של שטרוהיים. שטרוהיים היה אז בפאריז. אבל כעבור זמן התמזל לי המזל—דווקא בתקופה שכבר רצייתי לעלות לארץ ולהתחיל להיות פה —

נתן: מה פירוש "התמזל המזל"?

פרלוב: נעשיתי עורך אצל הבימאי ג'וז' איוונס. המזל התמזל מן הרגע שעשיתי את הסרט הקצר שלי, "דודה ציינה הזקנה", ונכנסתי ל"סינימאטק"—המוזיאון הגדול לקולנוע. אז התחיל המזל. קיבלתי גם עבודה בפאריז, סוף-סוף.

נתן: לפני שנגיע לתקופת הסינימאטק, אני רוצה שנשוחח מעט על "דודה ציינה הזקנה". זהו סרט מצויר. מה הכריח אותך, כבימאים צעירים רבים באותה תקופה, להתחיל דווקא בסרט על ציורים?

פרלוב: הסיבה האמיתית היא שאפשר היה לעשות את הסרטים האלה בזול למדי. נתן: זו היתה גם הסיבה שלך?

פרלוב: בהחלט. בהתחלה רצייתי לעשות דווקא סרט על מפעל-הפיס וסרט על הזנות בפאריז, ואז התחילו כל הריצות הללו אצל מפיקים. התברר, כמוכן, שעל מפעל-הפיס אי-אפשר לעשות סרט כי זה יפגע באוצר. כשהצעתי את הסרט על הזנות, קראו לי "זועם". את הסרט על מפעל-הפיס רצייתי לעשות בסינימסקופ, זה אני זוכר. אז נולד הסינימסקופ, והוא היה דומה מאד בצורתו לשטר של כסף וגם לפיס של "ההגרלה הלאומית". ראיתי גילגול עצום של מספרים, שתמיד היה בהם איזה קסם. היתה תקופה שהייתי קונה כרטיסי-הגרלה באמונה מיסטית כמעט.

נתן: עכשיו בוא וספר את הסיפור על אלבום הציורים שמהם הרכבת אחר-כך את הסרטון הצבעוני "דודה ציינה הזקנה". איך הגעת אליו?

פרלוב: גרתי אצל משפחה פאריזאית ברחוב מוצרט 38. זה היה כמעט מחוץ לעיר, והיה לי אז אופנוע. זה היה אמצעי מהיר מאד לברוח מאנשים בלתי-רצויים. הייתי אז עדיין צייר—צייר בעל אופנוע. האופנוע עבר אתי לקולנוע. זה לא יפה, צייר עם אופנוע?

נתן: חסרות רק הכנפיים, כדי שהתמונה תהיה שלמה: כמו הרמס.

פרלוב: ההשוואה הזאת אינה מוצאת חן בעיני כל-כך; הרי הרמס הוא פטרונם של הגנבים... אבל הכנפיים הקטנות שבעקביו נחמדות... ובכן: גרתי בבית מחוץ-לעיר וגיליתי שם אלבום-ציורים ישן—שהיה שייך למשפחה. זה היה אלבום שציירה קרובת-משפחה—נערה שמתה בתחילת המאה.

נתן: ואיך נולד הרעיון לעשות מהציורים סרט? אבל קודם-כל, מה היתה ההתרש-מת הראשונה שלך מן הציורים שמצאת?

פרלוב: אהבתי קודם־כל את הציור של הנערה, וחוץ מזה את העיר הקטנה המתוארת בציוריה... אהבתי את הדודה הזאת בעלת האף הגדול והמשקפיים—אותר ריטיטיבית, תמיד שלטת, תמיד במרכז של כל דבר... כל הפרטים בציורי הילדה הצטברו לאיזה סיפור קטן שיכולתי לעשות ממנו תסריט, סיפור על עיירה. זה התחיל שם כמו איזו אגדה: היה היתה אי־פעם אפולוניה והיא נישאה לתומס הנותן לה זר פטרוסיליון כזר־כלולות. ומיד אנחנו פוגשים גם את הדודה צ׳יינה, ויש חתונה, והכל יפה. כמובן, יש קצת עכברים שהורים, שמטפסים על שובל הכלה, אבל זה יפה למדי. אחר־כך אנחנו מכירים מקרוב את הדודה הזקנה, שהיא אשה פעלתנית המנהלת את חיל־הישע. היא בכלל הוועדים ובכלל הוועדות. אחר־כך יש קרנבל, זה דבר יפה, כי לבסוף היא עולה בבאלון, ברגל קטנה ועליוזה. מתעופפת, בידה דגל צרפת, ואחד למטה אומר: "הו כן, היא אשה יפה".

נתן: הכל טוב־יפה, אבל יש בסרט משהו אחר, משהו גרוטסקי, מיזאנתרופי. אני חושב שאת זה אהבת בציורים קצת יותר מאשר את האגדה היפה? פרלוב: כן, כן, אני חושב.

נתן: יש גם משהו מטורף קצת בציורים האלה, לא?

פרלוב: יש, יש. אינני יודע אם היה זה בגלל מחלת־השחפת שלה, אבל חשוב יותר מכל זה שהיא היתה ציירת נפלאה. אני חושב שבציורים שלה היתה יותר בגרות מאשר בסרט שלי. אין בה מן הציור של הילדים, שהוא תמיד פיוטי, כי ראיית הילדים כביכול פיוטית תמיד, יש בציוריה משהו מגובש מאד. הרגשתי כאילו אני מגלה צייר שהלך לעולמו והשאיר לי את יצירתו.

נתן: האם יהיה זה נכון לומר שמהו מן המרירות שלך נגד הבורגנות הצרפתית בא לידי פורקן בסרט הזה, באמצעות מרירותה של הילדה נגד האנשים שאותם עייתה לקאריקאטורות גוגוליות?

פרלוב: איזו מרירות לבורגנות הצרפתית? אינני חושב. באחד הציורים יש ילדה שעושה אצבע משולשת לכולם—זה לא רע, זה חייכני. אלה הם ציורים של ילדה בעולם של גדולים. הדודה צ׳יינה היא מצחיקה, היא משעשעת, כי העין שראתה אותה היתה עין אובייקטיבית. כמעט אין נקמנות בציורים האלה, אין הכיעור שבנקמנות.

נתן: אבל יש רוע־לב מסוים בכל הציורים האלה, במבט החרף, המיזאנתרופי. פרלוב: רוע? אני חושב שבמצויירים יש רוע, לא בציורים עצמם. נדמה לי כך. נתן: מה, אין בילדה הזאת רוע־לב? הרי היא מרשעת קטנה, איך קוראים לה, אגב? פרלוב: מרגריט בונבה. היא מתה בת עשרים או תשע־עשרה—משחפת. היא ציירה את הציורים לפני מהלחה, לפי כניסתה לסנטוריום. רוע־הלב שאתה מיחס לה אינו שייך למחלה...

נתן: ...המרירות כלפי העולם...

פרלוב: להיפך, אני חושב שיש איזו התפרצות של אהבת־עולם. תראה, יש בציורים גם ההשפעה של הקאריקאטורה—לא רק דומייה אלא גם, אולי, העתונות היומית אל תשכח שהיא עשתה מעשה־קאריקאטורה, היא ציירה את זה שציירה על דרך

אמנות הקאריקאטורה. ציורים נשירים בתחום של מעשה־קירקס. של המסיכה. אם היא אמן אמיתי הרי זה לא בזכות רוע־הלב או היעדרו כי אם בזכותה של חריפות הראייה. היתה לה ראייה חריפה ביותר, זה כן.

נתן: כמה ציורים נשירו בגנון?

פרלוב: 12 ציורים, אני חושב. אולי 14. זה לא הגיע ל־20 ציורים.

נתן: איך בניית מהציורים תסריט?

פרלוב: קודם־כל היו הפתבות שלה עצמה. כל ציור היתה לו כותרת משלו. רוב הדמויות חזרו בצורה זו או אחרת ברוב הציורים. התחלתי בזה שניסיתי למצוא שם סיפור; כמובן, בגישה של ספקטאקל. הקרנבל צריך היה להיות שיא שממנו מזנקת הדהדה הזקנה על בלון ונעלמת. אני חושב שסוף הסרט היה גם סוף האלבום: שני הכלבים אומרים "שנה טובה" ומתנשקים.

נתן: מורגש בסרט רצון להעשיר ולהחיות את הציורים על־ידי התרחקות מן התמונה, או התקרבות על־ידי הארת חלק קטן ממנה בעיגול של אור, כמו על־ידי משקפת. כן יש הרבה תחבולות של עריכה. הסרט בנוי פרקים־פרקים: פרק ההיכרות, פרק החתונה, פרק הקרנבל, וכו'—ולכל פרק ריתמוס מיוחד משלו, שהושג בעריכה קפדנית.

פרלוב: נכון. בכל פרק יש באמת ריתמוס מיוחד—ובכל־זאת בכמה פרקים הריתמוס אטי גם מפני שזה היה סרטי הראשון וגם מתוך כבוד לציורים. רציתי שיראו אותם. אני זוכר שברומברן־זה, המפיק, ביקש שאראה את הסרט לאָלן רנה, כי מדובר על כך שהוא ימליץ להפיץ אותו על־ידי מוסד מסוים. אָלן רנה בא לראות את הסרט (זו הפעם השניה שראיתי אותו. בראשונה הוא עזר לי להשיג את המצלמה).... דרך־אגב, הוא איש נחמד מאד, באמת בחור נחמד; כולו חן, שקט כזה, מחונך, אצילי. לא מלכלך את האצבע. זה די יפה כל העסק אצלו. הוא כמו דלפין סריג זאת מ"מאריינבאד" שלו.

נתן: מה היתה דעתו של רנה על הסרט?

פרלוב: נימוסית. הוא תמיד מנומס מאד.

נתן: אולי תספר לי קצת על כל תהפוכות ההפקה של הסרט, איך התחלת בזה? מאיין היה לך הכסף?

פרלוב: מתנת־נישואים. אפשר להתחיל בקולנוע גם על־ידי ירושות.

נתן: את המצלמה קיבלת מאָלן רנה?

פרלוב: בהמלצתו. הוא שלח אותי אל פריס מָרְקֶר.

נתן: מתנת־הנישואים הספיקה להפקת סרט כזה?

פרלוב: חסר היה מעט כסף. הצלם צילם בלי כסף. רציתי לעשות הכל בצורה מקצועית למדי. לא ידעתי מה ייצא, אבל שיהיה נקי. הסתדרתי, פחות או יותר. הרבה אנשים נתנו כסף ועזרו.

נתן: מי עזר?

פרלוב: כל מיני אנשים. חבר אחד שלי עזר. כל מיני....

נתן: לא תגיד שאלה זין מורו וז'ק פרזור?
 פר לוב: עזר מי שרק יכול. זה היה עסק שנזררי. אינני אוהב מה שעשיתי—אן,
 נכון יותר, מה שידידי עשה בשבילי. זה היה פאתטי למדי. מתוך ידידות. זה מעשה
 של משוגעים.

נתן: הוא היה הולך לבתים ומבקש כסף?
 פר לוב: מפולם. ז'רמן תאיפר התנדבה לכתוב את המוזיקה בלי כסף. תזמורת עם
 החליזן ז'ן-פייר רמפל ניגנה את המוזיקה—אבל בתשלום. מתי לגמור את הסרט,
 והתחלנו בשנור. הגענו לכולם. אחר-כך נכנס לתמונה ה"בריטיש פילם אינסטיטיוט",
 שסיפק את הכסף להשלמת הסרט בגירסה אנגלית.

את הגירסה הצרפתית עשיתי לאחר כמה חדשים, בעזרת נדיבותה המיצגטית של
 ברזילאית מיליונרית. היא ראתה את הסרט בגירסה האנגלית וכליכך אהבה אותו
 עד שאמרה שהיא רוצה לעשות גירסה צרפתית. "כמה אתה צריך?" שאלה אותי.
 אמרתי לה כמה אני צריך, והיא שלפה צ'ק, וזהו... היה לי אז סיפור לעוד סרט קצר,
 סיפור שאני כתבתי על ילד ואמא. היא שמעה על זה ורצתה לממן לי את הסרט אבל
 בתנאי שהיא תהיה אמא, כי היא היתה שחקנית. ולזה לא יכולתי להסכים.

נתן: מדוע?

פר לוב: עדיין לא למדתי אז את כל הפשרות. לא רציתי שהיא תשחק בתפקיד האם.

נתן: איפה הוצג "דודה צ'יינה" לראשונה, ואיך התקבל?

פר לוב: הבכורה היתה ב"ניישונל תיאטר" בלונדון ב־31 בדצמבר—נדמה לי—
 1956. התכניה עוד נמצאת אצלי בבית. הוצג שם גם סרט חדש של רנה. וסרט של
 פראנז'ו. שמחתי בחלקי. התרגשתי נורא: פעם ראשונה מוצג סרט שלי באולם
 קולנוע. אחר-כך זה הוצג בכל מיני מועדונים ובסינמאטק, והיו כל מיני בקרות
 במחברות-קולנוע למיניהן.

נתן: כשאני מתבונן בסרט הזה אחרי כל השיחות בינינו, נדמה לי שמופיעים בו
 רוב האלמנטים שעליהם דיברנו: אגדה, משפחה, מיזאנתרופיה, האשה המעופפת,
 הקסמים, הקרנבל, וכמובן—הכסף, שאותו אתה משווה על-ידי מונטאז' לגללי-חמור.
 פר לוב: זה כל מה שיש בכלל... על מה עוד אפשר לדבר?... בלשים לא היו שם...
 אבל אני מבין מה שאתה רוצה. אתה חותר כל הזמן לשאלה מניין כל זה בא... אבל
 זה הכל מקרי. כשאתה עושה סרט תעודי—הכל מקרי. האם יש כוונה במקריות?
 אולי יש ואולי אין, אני אינני יודע. תאמר לי אתה.

נתן: לדעתך, יש. עובדה: "דודה צ'יינה" הוא הסרט האישי ביותר שלך.

פר לוב: הוא כולו לא-שלי מפני שהציורים הם של הילדה.

נתן: בכל-זאת, מכל מה שראיתי אצלך זה הסרט האישי ביותר שלך.

פר לוב: אדוני המבקר, אינני יודע! יש לי, למשל, ב"בית-זקנים" אשה זקנה,
 ממושקפת, ויש לי ב"ירושלים" אשה זקנה וממושקפת מאד. אינני יודע בכלל למה
 אנחנו מדברים על הדברים האלה, אבל שתיהן צוחקות צחוק משונה—אתה חושב
 שיש בזה משתו? אני שואל אותך, מפני שלא פעם שאלתי גם את עצמי מניין זה בא.

אני אינני יודע. פעם אמרתי לעצמי שמתוך איזה חלומות, חלומות־בהקיץ, היתה כאן השפעה של סבתא שלי. היה לה מין צחוק שכזה... אבל היא היתה יפה (תמיד הייתי מבקש לטפף אותה, כי היה לה עור חלק ויפה), ולא כמו זאת מ"ירושלים".

נתן: האם, לדעתך, יש משהו יפה או מושך בכיעור?

פרלוב: מושך? לא! לא! בכיעור לא. אני חושב שהיופי מושך. הדברים הראשונים שנמשכתי אליהם היו הפסלים היווניים. יש בהם משהו כמעט אלילי־מושלם, שקשה מאד להשתחרר ממנו. זה הופך להיות דפוס־היופי ולפעמים הוא נותן אפילו אותות בגישה שלך בחיים הריאליים... אני מבין למה את מתכוון, ישנו גם הקצה השני. אבל אני עדיין לא מצאתי איפה הוא. כלומר, ישנו הכיעור של היירונימוס בוש, שיש בו יופי...

נתן: יש, לדעתך, יופי בסרגינה של פליני מ'81/2"?

פרלוב: כן—שם יש. כמובן, הענין הוא שאני אינני מבין איך הדברים יכולים כן להסתדר יחד בקולנוע. אינני יודע מניין באה לאדם התחושה ליופי. זה דבר משונה, לא?—מה שנקרא יופי וכיעור. אתה מבין? אני לא מבין בדיוק... מה זה?

נתן: אנחנו מתקדמים אל תקופת הסינמאטק, שהיתה, נדמה לי, התקופה המאושרת ביותר בשותך בפאריז. איך קיבלו אותך לסינמאטק? אולי תספר את השתלשלות המקרים. איך זה קרה?

פרלוב: קרה שהצלם של הסרט הראשון שלי היה צלם בסינמאטק. ערב אחד נקלעתי למטבח של הסינמאטק. היה שם מטבח עצום ובמטבח היתה מעבדה של הסינמאטק, עבדו שם באופן קדחתני, גם בלילה.

נתן: מה הם מבשלים שם? מה הם עושים?

פרלוב: הם בודקים את הסרטים הקלאסיים הישנים, מתקנים אותם, מדביקים אותם וכו' וכו' ועושים את כל הקיטלוג המוזיאוני. אז פגשתי את הכוהן הגדול של הסינמאטק—לנגלוֹאֶה—והתחלנו לפטפט. היות והוא דומה, לדעתי, לאוסקר ויילד, אמרתי לו שהוא דומה מאד לאוסקר ויילד. (לא ידעתי איזו משמעות יש להערה שלי). כבר בפגישה הראשונה אתו היתה הרגשה שהוא ידאג לך. הייתי אלמוני, אבל הוא דאג לאלמונים.

במקרה סיפר אז שהציעו לו לשחק בסרט את בלזאק. הוא סיפר את זה בתן נפלא. "חביבי, אתה רוצה להתחיל לעבוד בסינמאטק, בבקשה, אתה יכול להתחיל". יש כאלה...

נתן: התחלת לעבוד בסינמאטק. מה עשית שם?

פרלוב: אי־אפשר להגיד שלא עשיתי כלום, זה אולי יזיק ללנגלוֹאֶה. יש בסינמאטק אגפים רבים—ואני קיבלתי את אגף הששה־עשר מילימטר. היה לי משרד עם שני טלפונים ויכולתי להקרין לעצמי את כל הסרטים שרק רציתי. הייתי בא בשתיים־עשרה בבוקר ורואה, רואה ורואה סרטים לבדי. כשהיה בא איזה בימאי הודי או אמריקאי, הייתי צריך לארגן להם משהו—אצלי היו רואים את זה ב־16" מ"מ. אחר־כך בא לנגלוֹאֶה ואמר שאני אעבוד עם ג'ורג' איוונס—הדוקומנטריסט הגדול. ראיתי

שפתאום האושר בא: גם יש לי עבודה, גם בסינמאטק, גם איוונס. וכבר הודיעו: אחריו בא רוסליני. והוא באמת בא, לראות סרט של ז'ן רוש: הייתי מסנוור מרוסליני. ההערכה שלי אליו היתה גדולה כל-כך עד שהייתי מסנוור. היתה ההרגשה שלפניך "מייסטר". אל תשכח שהייתי קצת "נייטיב" ברזילאי. אני זוכר את המיתח של רוש כשהראה את הסרט. אחרי כל מלה של רוסליני היה מתחיל להצטרף. אגב, אצל כל צעירי "הגל החדש" ישנה הגישה הזאת. גודאר מצלצל מפאריז לרוסליני, בבכי, ואומר לו: "איך העזת להגיד דברים כאלה על הסרט שלי?" זו החדפעמיות של רוסליני: האיש שלא עשה שום פשרה.

נתן: נתעכב קצת בשלב העבודה שלך עם איוונס. פרלוב: איוונס אדם נחמד. הולנדי, נחמד. הוא השלים או סרט ארוך על שאגאל, לנגלואה התחיל ומסר לאיבנס שיגמור את הצילומים ויערוך אותו. נתן: איך בכלל הגעת להיות עורך של איבנס? הרי היתה איזו סיבה לזה שלנגלואה צירף אותך אליו?

פרלוב: אינני יודע בדיוק איך זה קרה. אבל אני זוכר שהסרט על שאגאל צולם ב-16 מ"מ והגיע לאגף שלי להקרנה. מאחר שהסרט עסק, למזלי, בציריך, ובציריך יהודי—שני אלמנטים שאני מכיר היטב למדי—זרקתי בשיחה שהתעוררה אחרי ההקרנה כמה דברים שהיו כעין אינטרפרטציה אחרת על שאגאל. אני זוכר שמיד גיליתי לאיוונס שאינני קומוניסט. מאחר שהוא קומוניסט, רציתי שיהיה הדבר ברור מלכתחילה. אז פתאום הוא אמר: "אתה העורך של הסרט"—ואני הרי לא הייתי עורך מימי! עורכת-הסרט קפצה, כמובן (כמו כל העורכות): איך זה ייתכן? לתת עריכת סרט לאיש שלא ערך סרט מימיו? אבל שום דבר לא הועיל לה: נעשיתי עורך הסרט... אגב, איוונס הוא עורך יוצא-מן-הכלל. אני מצטער שלא זכיתי לעשות את הסרט הראשון שלי—"דודה צ'יינה הזקנה"—אתרי שעבדתי עם איוונס.

נתן: הייתי רוצה לשמוע קצת על יצירות איוונס. ראיתי רק סרט אחד שלו—הסרט על ייבוש הים בהולנד. לגבי רוב הצופים בארץ הוא אלמוני כמעט. פרלוב: איוונס הוא דוקומנטריסט, וזה הייעוד שלו. נדמה לי שהסרט הראשון שלו הוא "גשר". זה סרט קצת פורמליסטי. הוא מתאר בנייתו של גשר. אחר-כך עשה איוונס סרט אימפרסיוניסטי על טיפות הגשם באמסטרדם. זה מילודי ויפה ביותר, מאוחר יותר הוא עשה "זוידרה", "הים המיובש"—סרט אפי נפלא, דוקומנטרי, עם מוזיקה של הנס הייזלר וקריינות של ברכט. בסוף הסרט רואים את הים מיובש סוף-סוף, אחרי כל מאמץ-הגבורה של ההולנדים—ואז יש חיטה לפל בשפע. ואחר-כך בא המשבר הכלכלי, וזורקים את החיטה לים. הקאפיטליזם! הקרב הזה עם הים, עם אינטיהטבע... הוא נפלא.

נתן: הוא עשה, אם אינני טועה, גם סרט על מלחמת-האזרחים בספרד? פרלוב: כן! הוא צילם בזמן המלחמה והיה בטוח שהרפובליקנים ינצחו. איוונס נוהג לומר: "התסריטאי שלי הוא תמיד ההיסטוריה. לכן התסריטים שלי אינם גמורים עד שאינני גומר את הסרט"... זה סרט נפלא. אני זוכר מן הסרט איזו אשה שבוכה

ברחוב וצועקת בזמן שמפציצים איזה פרזור של מדריד. זה אייונטשטי, אבל אמיתי... אייונט צילם בעצמו חלקים גדולים מן הסרט. הוא אומר שעמד מול האשה—המצלמה ביד, כמובן. נדמה היה לו כאילו האשה חשבה שהוא עומד להרוג אותה. היא הלכה והתחננה, והוא צעד אחורה ונתן לה ללכת. זה מסוג הסיפורים שיש לכל דוקומנט-ריסט גדול. שמעתי ממנו הרבה סיפורים כאלה, כי כל חייו היו כאלה.

יש לאיוונט גם סרט שנקרא "ארבע-מאות מיליונים". הוא צילם אותו בסין בזמן שהיו שם ארבע-מאות מיליון בלבד... לפני שעזבתי את פאריז ליויתי אותו לאורלי. הוא נסע שוב לסין; הוא הוזמן לעשות שם סרט על השלג.

נתן: מי מפיק את סרטיו של אייוונט?

פרלוב: המפלגות הקומוניסטיות בעולם, אני חושב. יש לו שם גדול בתוכן. הוא מסתובב בכל העולם ועושה סרטים במימון. הוא גם עשה הרבה סרטים בשביל רוזוולט בזמן מלחמת-העולם השנייה. ברכט כתב לו קריינות, פול רובסון שר את השיר ברקע. הוא הראה תמיד את העושר של המדכאים ואת האומללות של המדורכאים. וזה היה אז מצחיק קצת כי הדבר היה סמוך לתקופה שבה כרושצ'וב שלח קצת טנקים להונגריה. פתאים נעשה כל העסק לא נעים לו ביותר... שוחחנו הרבה על פוליטיקה. מדוע? כי הוא היה קומוניסט ואני לא; ובכל-זאת היתה מין ידידות בינינו; אפילו חברות, לא רק ידידות.

סיפר לי, ידידי—הבימאי האיטלקי טינטו בראס—שאייוונט היה בין השופטים שהעניק לי בוונציה את הפרס על סרטי "בירושלים". אתה רואה איך הדברים מתגלגלים?

נתן: האם בתור דוקומנטריסט-לעתידי הושפעת מן העבודה במחיצתו של אייוונט? פרלוב: לא התכוונתי אז להיות דוקומנטריסט-בעתיד.

נתן: אבל כשאתה מתבונן בזה היום, לאחרי-מעשה?

פרלוב: לא. מפני שלא עבדתי עם אייוונט על סרט דוקומנטרי.

נתן: יש איזה דוקומנטריסט שקרוב אליך במיוחד?

פרלוב: לא. אדם שממנו הושפעתי בצורה ישרה יותר היה אֶלן רנה. כפי שכבר אמרתי, ראיתי את "ון-גוך" שלו, שאותו אהבתי מאד, ואת "גרניקה", שמאד לא אהבתי. היו בסרט הזה כל המומים, כל הדברים שלא אהבתי בסרטים המאוחרים של רנה: האסטיקה המתגברת, הגיאומטריה. יותר מדי גיאומטריה יש בסרטים של רנה. אבל היה לו סרט על מחנות-הריכוז שאותו הערכת לי למדי כשעשיתי, בשלב מאוחר יותר, את הסרט על משפט-אייכמן בארץ...

נתן: "בדמיך חיי"? ...

פרלוב: ...זה לא השם שלי. יש משהו אידיאולוגי בשם הזה. השם שלי היה: "אפילו לים יש גבולות", ציטוט מדבריו של אחד העדים במשפט אייכמן. היו לי אז ויכוחים לא מעטים, ועד היום כל העניינים האלה כואבים לי למדי... עוד לא היה לי בתחום העבודה ייאוש גדול יותר מאשר בתקופה שבה עשיתי את הסרט הזה. כשהוציאו לי "שוט" שבו עומד היטלר מול כל ההמונים—פשוט לא ידעתי מה לעשות... היום אני יודע להסביר לעצמי מדוע התעקשו כל-כך להוציא את ה"שוט" הזה. או לא ידעתי

את כל הדברים האלה. המפיקים דאגו להראות אצלי בסרט שגרמניה היא באמת אחרת, כמו שראש-הממשלה אומר. כאילו דיבר הסרט על השאלה אם גרמניה אחרת או לא אחרת. הסרט הוא לגמרי אחר—אבל היות שהיתה כאן פרשנות של פקיד... רצו ליצור מין הרגשה שהנאציזם הוא איזה דבר שבא מן השמיים, אפילו דבר תנ"כי, וגם השם היה צריך להיות שכ"ש-ל-תרח...

נתן: התחלת להגיד שהסרטים הדוקומנטריים של רנה השפיעו עליך... פרלוב: מעניין, כשעשיתי את "בדמיך היי" עשיתי אותו מתוך איוז התיחסות ל"לילה וערפל" של רנה... ובוויכוח שהיה לי עם המזמינים אפילו כתבתי להם מכתב שראיתי את "לילה וערפל" בפאריז וזה זיעזע אותי. אני זוכר שבמיוחד הפריעה לי שם ספירת הקורבנות. ציינו הקרבנות של הרוסים, של הפולנים, ומשום-מה התקבל שקרבנות היהודים היו טיפה בתוך ים של הרוגים. מתו המון רוסים במחנות-ריכוז—הגז לא היה פריבילגיה ליהודים בלבד—וגם מה שעושים לכושים היה צורה של נאציזם; בוכל-זאת יש עובדות—ועובדה נחרצת היא שבמחנות-הריכוז של הנאצים מתו לא "גם יהודים".

לפני ראיית הסרט הייתי אצל אלן רנה. הוא היה מתוח מאד. "אני מחכה לצילצול מן הצנזורה", אמר לי. הוא רצה לדעת אם הסרט יעבור את הצנזורה או לא יעבור. התחלנו לשוחח והוא סיפר לי שהסרט הוא על מחנות-הריכוז. שאלתי אותו: "על היהודים?" הוא שמע את שאלתי והיתה נימה קלה של רוגז בקולו (הוא איש עדין ומאופק, אלן רנה)... מעניין איך העביר את המיתח של הציפייה לצנזורה אל התשובה וענה לי באיזו נימה של כעס. הוא אמר שאני מנסה להפריד בין מחנות-הריכוז בהם נכלאו היהודים למחנות שבהם נכלאו אחרים... לא הרחבנו את המחלוקת, לא הפלגנו במלים חריפות, כי גם אני התאפקתי, אבל היה בדבריו משהו שלא אהבתי. הוא היה רחב-אופק במידה מספקת כדי לא להבדיל בין דם לדם—יפה מאד! כאילו זאת פריי בילגיה מיוחדת לאינטלקטואלים הקוסמופוליטיים בעלי דעות שמאלניות מתקדמות... כשעשיתי את הסרט שלי על השואה היתה בזה התיחסות לדבריו של אלן רנה. מתוך ההתיחסות הזאת היה לי גם איזה רצון להשתמש בדברים דומים לאלה שהוא השתמש בהם—אפילו בכמה "שוטים" זהים. לעומת אלן רנה, רצייתי כל הזמן לשבור את המיסטיקה של הזכרון ולעשות את הדבר פשוט למדי, כמעט יומיומי, כמעט במונחים של שיחה ביתית. לא היתה לי דוקומנטציה מספקת כמו שהיתה לרנה, ולא היה לי מפיץ כמו שהיה לו, לצערי, אבל רצייתי לעשות סרט חשוב. בשלבי עשייתו "נשברתי" עם המזמינים שלי כאן, וכיום אני בקרתי למדי כלפי "בדמיך היי". כבר אז, כשסיימתי אותו, הרגשתי שהיה בו משהו אופרטי, משהו מהוקצע כזה...

נתן: מה קרה בינתיים בסינמאטק?

פרלוב: שוב בא רוסליני—הפעם כדי לערוך את הסרט היהודי שלו—אבל לי כבר לא היתה סבלנות להישאר עוד שנה בפאריז. מירה, אשתי, היתה כבר בארץ, ואני החלטתי לבוא ולהצטרף אליה. החמצתי את רוסליני, ואני מצטער על זה קצת. אבל

לא יכולתי עוד... רצייתי כבר לצאת מפאריז... אני קצת מצטער... ולא מצטער. אילו נשארתי שם, הייתי מאחר עוד יותר את ההסתגלות הארוכה שלי בישראל. רוסליני בא ואמר: "בזן, מוזן פטי, מיאו אמיגו, נתחיל בעבודה". ואני אמרתי: "לא, אני נוסע לפלשתינה". זה היה לפני 10 שנים.

פרק ד: ישראל, או אל המלאכה האנושית

נתן: סוף־סוף אנחנו בפלשתינה... באת לארץ והצטרפת לקיבוץ ברור־חל, בו היו כל חבריך לתנועת "דרור" מברזיל.

פרלוב: חזרתי כאילו הייתי איזה "בן אובד" שחוזר הביתה. "חוזר־בתשובה". כי זה ככה: אם אחד מן התנועה עוזב, ועוד הולך לפאריז—הרי זה כאילו יצא לתרבות רעה. והרי הוא תמיד היה איזו כבשה שחורה בחבורה. כאשר ענדו עניבה כחולה, לו היתה בתנועה דווקא עניבה אדומה, תמיד. אצלי זה היה במקום צווארון פתוח. אני לא אהבתי את הצווארון הפתוח.

נתן: במשך שנות שהותך בפאריז לא היה לך שום קשר אל חבריך־לתנועה מברזיל? פרלוב: אני אינני יודע לכתוב מכתבים. לא יכולתי ליצור קשר. זה כאילו יצאת לים ואין יודעים אם האניה טבעה או לא טבעה. כמו בסיפורים של המיתולוגיה היוונית... אוליסס יצא... אמרתי שאני נשאר בפאריז שנה או משהו כזה, וזה נמשך שש שנים. היו בטוחים שטבעתי. אבל לא טבעתי.

נתן: הסוציאליזם מילא אצלך תמיד תפקיד חשוב, לא?

פרלוב: היתה תקופה שזה היה חשוב לי מאד.

נתן: בשביל זה עזבת את רוסליני, לא?

פרלוב: לא, לא. אני עזבתי את רוסליני בשביל לבוא ארצה. זה בגלל הרצל... ארצה, בגלל תיאודור הרצל... הוא אמר, אם תרצו אין זו אגדה. אתה יודע: על הגשר... נתן: והקיבוץ? אני מבין שאתה וקיבוץ זה "לא הולך ביחד". זה לא הסתדר?

פרלוב: בהתחלה זה הסתדר די טוב.

נתן: מה עשית בקיבוץ?

פרלוב: ביום הראשון הוצאתי גזר מהאדמה, אמא אדמה. קטיפה גזר.

נתן: מה חשבת, כקולנוען, כשבאת לארץ לקיבוץ? חשבת שגמרת עם הקולנוע, או שזו היתה מין תקופת־מעבר?

פרלוב: מה, אין אמנים בקיבוץ? עובדה ששנה אהרי זה עברתי להיות עובד־חוץ בקולנוע, אז, לפחות, חשבתי שאם באים לקיבוץ לא מוכרחים לינוח דברים. חשבתי שבונים שם חברה סוציאליסטית חדשה שבה הדברים האלה הולכים ביחד.

נתן: והגזר?

פרלוב: בזמן קטיפה הגזר היה ח'מסין נוראי. אני לא הבנתי מתי ייגמר הגזר הזה, כמה אמא־אדמה מניבה, לא ידעתי. זה לא נגמר. להגיד שהייתי מאוהב בהוצאת הגזר אינני יכול. גייסתי את אהרן־דוד גורדון, גייסתי את מי שאתה רוצה, אבל יצא עוד

גור ועוד גזר והיו על־ידי כמה נערות לא משכילות ביותר מאיזו חברת־נוער, על־יך הגזר, עם השוקיים. ראיתי תחתים וגזרים תחתים וגזרים. והיה המסין נוראי. נתן: לא עברת איזה משבר? הבאת אתך את כל המטען האידיאלי של סוציאליזם, קומוניזם, חברה מתקדמת חדשה וכו' וכו'—ופתאום כל זה מגולם ב...גזר. פר לוב: דבר זה ששמו קיבוץ הלהיב אותי מאד. האמת היא שעד היום מלהיב אותי הרעיון הזה שאנשים חיים בקומונה. ולא רק זה, זה מלהיב אותי בכלל הענין של אנשי־קיבוצים שעובדים את האדמה. בעיני הם גיבורים. הייתי בקיבוצים; באפיקים, בעמק־הירדן... שמע, זה מלהיב... קפה "יורה" ו"רוול" אינם מלהיבים אותי. הגברות שם לא מלהיבות.

נתן: יש אצלך אי־שביעות־רצון מאיזו מידה של חוסר־אסתטיות שאתה מוצא בארץ. מאי־ההקפדה על פרטים. אני מתאר לעצמי שבבואך לארץ הזדקק דבר זה לעיניך—ואולי הדהים אותך. עד היום אתה מקונן לא פעם על זה שאנשים בארץ אינם יודעים לעשות דברים "יפה"... יש סברה שאי־הקפדה זו על האסתטיקה של החפץ נובעת מהדת, כלומר—מן העובדה שהיהדות האמינה באל שאין לו זמות ולא צורה...

פר לוב: אני חושב שזה נובע מן העובדה שבמשך מאות־שנים לא היה היהודי אי־ש מלאכה. היחס לחפץ לא קיים אצלו משום שהוא לא עסק בעיצוב החפצים—פרט לנעליים ולבגדים—מה שאני קורא "קונפקציה". כשעסק מגיע לקונפקציה אין שימת־לב לפרט. זה נותן אותות בעשיית־הדברים פה. לא יודעים כאן לכבד את החפץ. אני נדהם. היפאנים, למשל, מאד אסתטיים. תראה את המסיכות, תראה את החרב, תראה את ההליכה, או הלבוש וכו'. וזה מגיע עד לאמבט של הילד, לבית, לישיבה. בחפץ עצמו ישנו כבר הערך של הטכס, של היופי; על־ידי זה הכל מקבל איזה ערך נעלה ויפה.

אצלנו אין כבוד לחפץ, ליופי. בעל החנות לא יכבד את החנות שלו... יש לך בית־קולנוע—מדוע לא יהיה יפה? הוא שלך! מדוע לא תקפיד על כך שלא יהיה ליכלוך על הרצפה? אינני מדבר במונחים של היגינה או חוסר־היגינה, זה לא זה—אבל הוא ש לך, הוא צריך להיות יפה... זה מביא לאבסורדים הנפלאים הישראליים, הסוררי־אליסטיים. תשב במסעדה, הכיסא גופל, השולחן מתנדנד; תאמר לבעל המסעדה: "השולחן מתנדנד", ותיוכח לראות שאין לו יחס לעובדה שהשולחן מתנדנד. התשובה שלו תהיה: "כבר אמרנו לעירייה. הם לא רוצים לתקן פה את המדרכה העקומה".

נתן: כביאמי קולנוע, איך אתה מגיב על חוסר הפידנטיות, על אי־ההקפדה על יופי? פר לוב: אינני יודע במה להתחיל: בטכנאים, או בסרטים הישראליים שאני רואה. אולי צריך להתחיל בנוף, לך לסן־מארקו—תהיה צלם־חובב או צלם מחונן, צלם טוב או צלם רע—תצלם שם ויתקבל משהו יפה. הכיכר היא יפה. פה יש גם איזה כשרון לכער את הכיכר היפה, מין ייעוד מיוחד כזה. לא אצל כולם, חסר־חלילה! אני, למשל, אינני יכול לצלם בתל־אביב. אם אני מצלם, אני מוכרח להתעסק באינטרפרטציה. אינני יכול. אינני יכול לצלם אֶסבטטים. התנסיתי בזה כשצילמתי בתל־אביב את

"הגלולה". אינני רוצה חלילה לפגוע בעמיתים הנעלים שלי, אבל כשהם מצלמים את ירושלים זה דבר מכוער מאין כמוהו. והרי ירושלים היא יפה. אני לא בעד ייפוי דברים, ואני לא "בעד" ייפוי—ובכל־זאת יש סרטים שמוכרחים להתיחס לנוף במונחים של ייפוי או כיעור.

נתן: אם חזרנו לקיבוץ, תאמר לי איך עברת ממנו לקולנוע? נדמה לי שהעבודה הראשונה שלך בארץ היתה בעל־קולנוע שהסוכנות הזמינה אצלך?

פרלוב: הסוכנות לא הזמינה אותי לעבוד בקולנוע אלא אני פגשתי במקרה גברת אחת שהכרתי אותה בלונדון. היא היתה עורכת הסרטים, והיא אמרה לי: "אני עורכת את ירחון־הקולנוע של הסוכנות היהודית. בוא להשתתף".

נתן: איזה דברים עשית במסגרת הירחון?

פרלוב: סרטונים של שתיים־שלוש דקות. בכל חודש היה יוצא ירחון מצולם של הסוכנות היהודית והיו בו קטעים קצרים על הארץ—שתיים־שלוש דקות כל קטע. הראו לי בהתחלה את הדוגמות (מְהי הקרן־הקיימת וכו'), והתחלתי לעבוד שם.

נתן: ודאי היתה לך נטייה לעשות מכל קטע בירחון סרט שלם, לא?

פרלוב: לא, לא. עשיתי באמת גם קטעים. אהבתי מאד את העבודה. אני זוכר שעשיתי קטע על מצדה. בפסח עולים למצדה, נכון? ושם על שפת ים־המלח היו המון אנשים שנכנסים למים ומורחים את הבוץ על הגוף. רציתי להישאר שם, לעשות על זה סרט. אבל צריך "לכסות" את מצדה ואת עיני־גדי והמעייין הקדוש ואת כל האיזור והטיולים והמטיילים והבחורות בטנדרים ובכפיות וכו'—ונתנו לי רק שתי דקות מזה. אחר־כך עשיתי רפורטאז'ות על צליינים ביפו, המוזיאון הימי, בית־החרושת פניציה. הקטע הראשון שעשיתי היה—זאת אני זוכר—המשתלמים האפרור־אסיאניים בישראל.

נתן: וכבר במסגרת זאת נוצרו הקונפליקטים שלך עם המזמינים?

פרלוב: זה התחיל בזה שלא אני כתבתי את התסריט לקטעים שלי אלא כל מיני גברות אנגלו־סקסיות. אינני יודע מדוע, אבל הן נחשבו אינטלקטואליות מכובדות. את התסריטים הייתי מקבל באנגלית, והייתי שואל: "מדוע, אם אפשר לדעת? אמרתם תחיית השפה העברית, בן־יהודה, ואני הלכתי ללמוד באולפן־עציון. אז למה תסריטים באנגלית?"

אחר־כך בא המכובד מס. 2: הבמאי הדגול של אונסק"ו. הוא בא והניח על הקירות את כל הדיפלומות שהוא קיבל מן... האקדמיה־העולמית־לסרטים של העיר סינסינטי, כמו שאומרים... אני זוכר שהעיקר היה לקבל את האישור של מורטון פארקר להס־ריט. כל הקריירה שלי פה היתה תלויה אותו רגע בידיו—ואני הלכתי אליו ורעדתי. חבשתי כובע־קסמט כשהלכתי אליו, אני לא יודע מדוע... הייתי עדיין בקיבוץ (אבל כבר כעובד־חוץ), וכך הלכתי אליו... את המבחן הגדול הייתי צריך לעבור כשניתן לי לביים סרטון על חב"ד.

אני אומר לך: הייתי מקיא יום־יום כשהם היו באים. הייתי מקיא באמת מהתרגשות, אני מוכרח לומר שהייתי סובל... כך "עשיתי" את כפר־הב"ד. ביצעתי בדיוק מה

שהיה כתוב בתסריט—לכן זה היה רע מאד והמומחה סמך על זה את ידיו בהתלהבות רבה.

נתן: העבודה בירחון היתה גם הפגישה שלך עם נוף הארץ והאנשים... פרלוב: זה מה שאהבתי: לנסוע יום-יום. קודם-כל בגלל שהייתי במצב לא-נעים באולפן. אסור היה לראות באולפן אינטלקטואלים. זה שאני מכיר קצת קולנוע—זה אסור. גם לקרוא בספר היה אסור. הייתי צריך להחביא את הספר... כי זה אסור.

נתן: — אתה וישראל לא הסתדרתם כל-כך טוב בהתחלה. היו חיכוכים. היתה לך הרגשה של זרות פה בארץ, לא? פרלוב: בנוף?

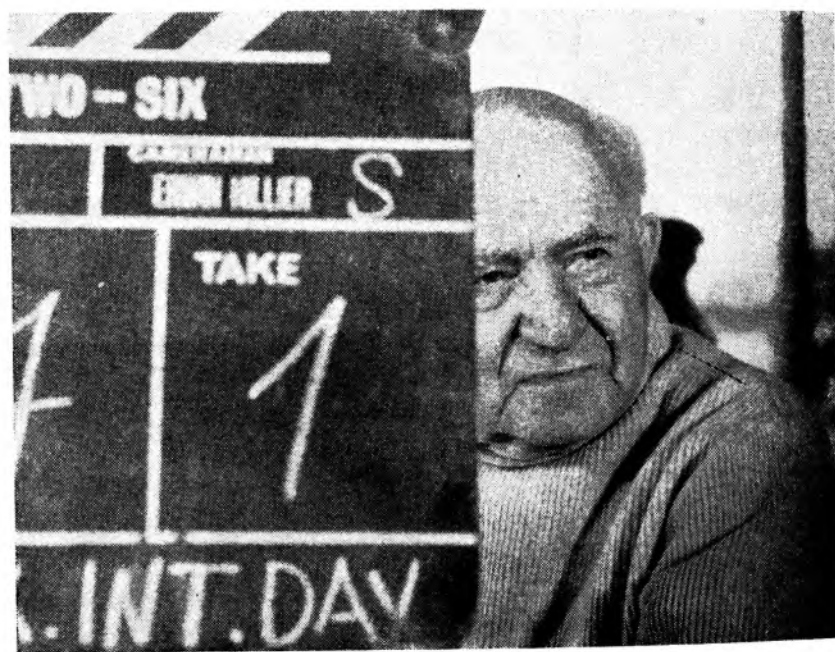
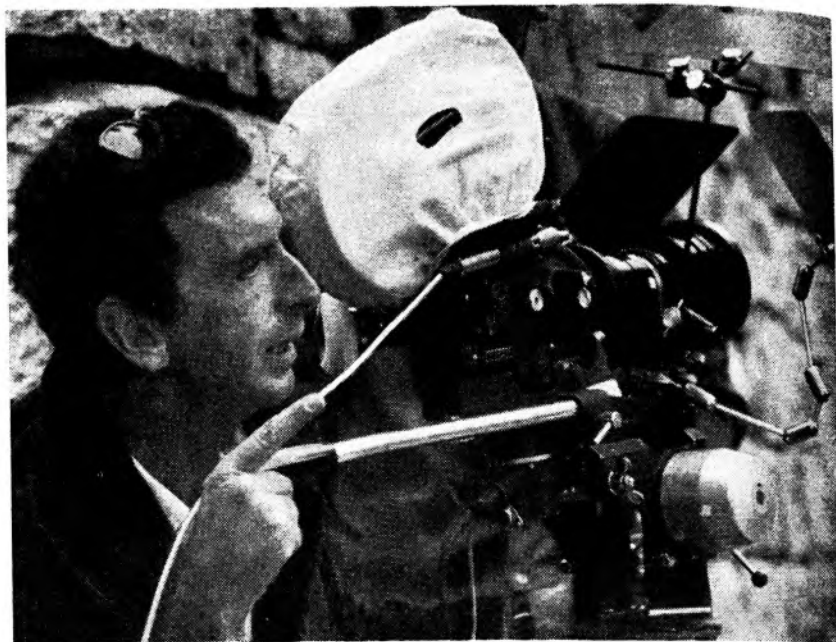
נתן: בכלל... בפגישה עם האנשים, בקצב החיים? פרלוב: אני חושב שכן. פגשתי בפעם הראשונה את יהודי המזרח—אני מתכוון ליהודים ממזרח-אירופה בגירסה הישראלית שלהם. לא הכרתי את זה. חוץ מאשר בביקורים ברבעים היהודיים בברזיל, אני מצאצאי צפת. נתן: לא הרגשת באיזה ניגוד בין הממדים שהפרת בברזיל ובין זה שהכל פה בכלי זאת קטן הרבה יותר, וצפוף יותר, וכולם מכירים את כולם, וכולם חיים בתוך כולם, ובכל פינה זה סוף הדרך?

פרלוב: תראה, נסעתי פעם עם נתן זך באוטו. הנכנו אז את האוטו בנסיעות עם נתן. והוא אמר: "כשאני נוסע לגליל, בשבילי זה כמו לנסוע להודו". נתן הוא משורר. כי אני חושב שצריך להיות באמת תפוס בשירה כדי שהמרחק הקטן בישראל יהיה בעיניך הומאני, וזה קצת קשה. אני תמיד התפלאתי על הישראלי, אפילו הסתכלתי בו במין הערצה. אני חושב שאין עם שמכיר את ארצו יותר מן הישראלי, וזה יפה, נקרא לזה אהבת-מולדת, אבל אני חוזר: זה קטן!

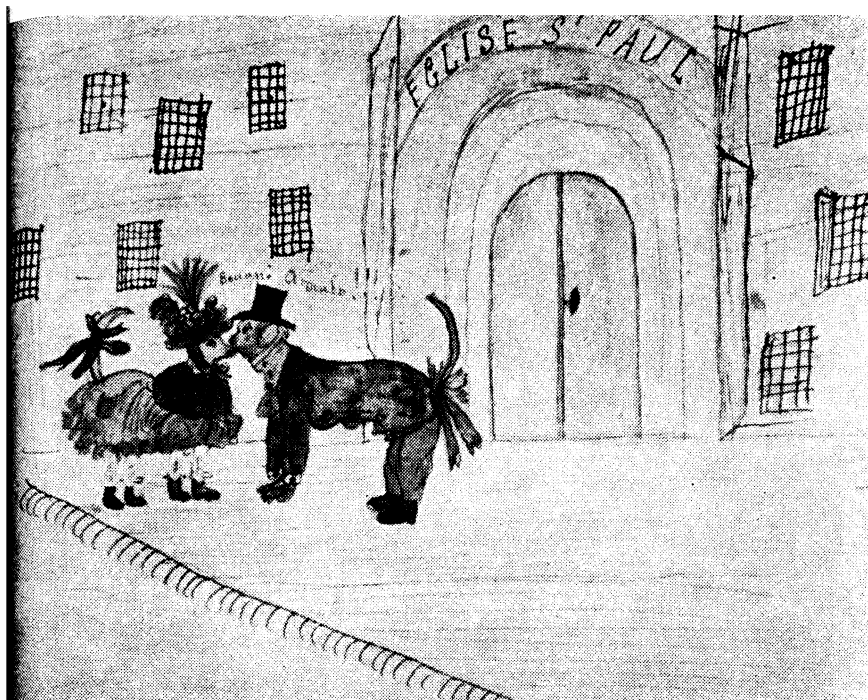
אני לא הבנתי את המושג שנקרא מולדת מפני שבברזיל ידעתי שהארץ שלי היא כל העולם. אין בברזיל המושג "חוץ-לארץ". אין, כשאמרת: "הו ברזיל, כמה את גדולה, כמה את יפה", הרי זה כאילו אמרת: "הו עולם, כמה אתה יפה"; לא המולדת. כי מעבר להר יש עוד הר ונהרות וכו', ובתקופת-חיים שלמה אינך מספיק לראות הכל. אני יודע זאת גם מן הנסיעות, כי בברזיל הייתי נוסע הרבה ברכבות, זו היתה מין התמכרות כזאת. זה גם יפה, זה קצת כמו קולנוע. מפני שהמסגרת של חלון-הרכבת תוחמת את הנוף בתוך מרובע, סוגרת את הנוף במסך.

נתן: אני רוצה שתתאר לי בכמה מלים איך נראתה הסביבה הקולנועית בארץ כשנכנסת לעשות כאן סרטים דוקומנטריים; מה היתה האווירה; איך פעלה כל המחלקה הזאת של סרטים דוקומנטריים—אם בכלל היה דבר כזה; מה היתה הרמה; מי היו האנשים שעסקו בסרטים; איזה קשיים עמדו בפניך במעבר מעבודה עם איוונס או לנגלואה לעבודה עם אנשי-הקולנוע בארץ?

פרלוב: קודם-כל, ראיתי את הסרטים שעושים פה. אלה היו נקראים סרטים דוקר



למעלה: דוד פרלוב, בימאי-קולנוע. למטה: דוד בן-גוריון, בשעת הסרטה הסרט על חייו, בבימוי ד. פרלוב



מן הסרטון דורה צ'יינה הזקנה (דוד פרלוב)



מימין : מן הסרטון בירושלים
משמאל : מן הסרטון בית-זקנים (דוד פרלוב)



מנטריים, או סרטים קצרים... זה נעים לבוא לאיזה מקום שבו עושים סרטים בסדר, ורע הוא ההיפך.

נתן: באיזה מובן זה היה רע? אולי תפרט קצת יותר.
פרלוב: הסרטים הקצרים—אלה שראיתי, ונדמה לי שראיתי כמעט את כולם—הם יצורי-כלאיים. אני התלהבתי מן הרעיון לעשות כאן סרטים דוקומנטריים. אהבתי את הדוקומנטרי, ואילו כאן עשו סרט על פועלי "פיניציה". אני חושב שזה נושא מכובד, יוצרים זכוכית—פיניקיה, חול, מים, זכוכית, צידון ועוד. אבל פה לא חיפשו את הדוקומנט אלא המציאו איזה עלילונת בדויה על פועל, בשביל להראות שהם שייכים לגלריית הממציאים. לקחו איזה שחקן קומי שיגלם פועל ב"פיניציה". בהוג היה אז לחשוב שכל זה צריך להיות משעשע, עם קצת הומור, ולכן היו "דוחפים" באמצע כמה בדיחות... אין לי מלים לתאר איך זה היה נראה... או לא הבנתי בדיוק באיזה מטבח אני נמצא. כן, הייתי מאוכזב מאד.

נתן: איך ראית את האתגר של עשיית דוקומנטים מוסרטים?
פרלוב: הבנתי שבגלל צימצום המקום אין כבר מה לגלות כאן. הכל גלוי וידוע: הגליל, ההר, הנגב, המגילות של ידן מתחת לאדמה... אינך יכול לגלות כמו איוונס את רוח המיסטראל ולעשות על זה סרט, או לחקור איזה שבט שאיש לא שמע עליו בנינגלים של ברזיל. לכן האתגר נעשה הרבה יותר מעניין. לא היתה לי ברירה—הייתי בסרט התעודי. לי, על-כל-פנים כך חשבתי, יש אפשרות לעשות מין סרט דוקומנטרי שעל גבול ההזיה. האנשים בארץ נראים לי משומם גולים. כולם, במידה ידועה, אפילו ילידי-הארץ. הלכתי גם לצפת, למשפחה שלי—גם הם גולים ואינני יודע מאיין. כך גם כל האחרים—גם אנשי הקיבוצים. שכחתי את הכוונות הרציניות שלי לעשות סרטי-עלילה. נדמה היה לי שהעלילה נמצאת פה ברוב. משכו אותי הניגודים שמבלבלים אותך: אתה רואה איש על טראקטור—והנה הוא אינטלקטואלי; אתה רואה פקיד-בנק, והנה הוא מפקד-פלוגה קרבי במילואים. כל דבר הוא דבר-והיפוכו. היה לי, למשל, רצון לעשות סרט על הקיבוץ, זה משך אותי. אולי לא דווקא הקיבוץ אלא החקלאות משכה אותי נורא החקלאות. פתאום: זה שאנשים מערביים עושים את החקלאות הזאת. היה בזה משהו פאראדוקסלי... נדמה היה לי שכאן טמון כל העסק. אתה מבין?... אתה הולך לקיבוץ, והוא שעובד בפלחה יושב ממושקף ואינו דומה לא לפלאח ולא לאיכר צרפתי בעל-שפם—לחיפך: איכר עדין שעורו לבן, משהו משונה. נורא רצייתי לבטא את זה בסרט דוקומנטרי. לצאת מן החקלאות, כי אני מאד אהבתי את החקלאות—לא דווקא את הגור, אבל את הסרטור. גם הרגשתי את עצמי גוי בפעם הראשונה שנתנו לחרוש בטרקטור, כי היה עלי לחרוש הלון-וחזור, לבדי, לחרוש בדי.סי.6. הולכים וחוזרים, הולכים וחוזרים. מולי היתה איזו גבעה ועליה עץ. מעולם לא קרה לי לחיות ביחס לאיזו גבעה ולאיזה עץ—בלי כל ספרות. גם מפני שהייתי עכבר של ערים גדולות.

לילה אחד אני יוצא לחרוש—חרשנו במשמרות, ואני הייתי בוחר לחרוש בלילה; זה נעים יותר ואפשר לראות בבוקר את הזריחה—ובכן: ירדתי וחרשתי. פתאום אני

רואה מרחוק ערבים. אבל הכפיות היו עד הרגליים והם היו נמוכים. אמרתי שהם מתכופפים, והנה הם על־ארבע עכשיו. ראיתי שהם אינם זזים ואמרתי בלבי שהם שייכים לאיזו כנופיה—והם מסתכלים ומפחדים שאחשוב שהם מסתננים. אחר־כך הסתבר שאלו היו... חסידות. זו פעם ראשונה שאני רואה חסידות—לא בסרט של וולט דיסני, או בבנובניירות מצוירות. וזה היה אחד הספקטאקלים היפים ביותר שראיתי בחיי... איזו אצילות... ומעניין איך הן הביאו אותי לידי מחשבה שאלה דווקא ערבים שמפחדים שאני אחשוב שהם מסתננים. רצייתי לעשות סרט מזה ומעוד אלף קוריוזים אחרים... רצייתי לעשות סרט על הקיבוץ—הייתי חבר־קיבוץ—אבל הסרט ניתן למור־טון פארקר, בימאי האונסק"ו, שאישר אותי, כמובן. דיברתי עם כל ראשי הקיבוץ שאפשר היה לראותם, ועם כולם בכלל—עם אלה שעיברו את שמם ואלה שלא עיברו את שמם, אלה שתומכים בקיבוץ ואלה שיצאו ממנו ואלה שעומדים להיכנס אליו—שום דבר לא העיל. רשמתי אז איזה תסריט. אני מקווה שיום אחד אעשה ממנו סרט. קוראים לו "הקומונה ברנאדוט". זו קומונה שמהה... אם אצליח לעשות בקומונה הזאת "כריידשא" אָשמח. אגב, בקומונה הזאת יש גם כושי. הוא שר שם כל הזמן "שלח את עמי".

נתן: אולי תספר אפיוזודה אחת קטנה?

פרלוב: אני צריך לבחור... זה מצויר, לכן אינני יודע כל־כך איך לספר את זה.

נתן: מה, אתה ציירת את כל הסרט?

פרלוב: ציירתי ציורים עם כתבות למטה. אין לי עוד זמן לעבוד על זה, אבל אני רוצה לעבוד. יש שם כל מיני פרשיות יפות: איך אומרים, למשל, חברי־הקומונה שלום זה לזה... יש שם איזה מין רוגע... אני צריך להסתכל בציורים, ואז אני אספר... הכל שם מלא טכסיות. יש ועדות—"ועדת גור", "ועדת אבטיחים", חלוקת אבטיחים לאור ירח... יש שם ממטרות, ישנו השומר. יש "מחפש־התרנגולת". זה מורכב פרשיות קטנטנות. נחמד. זה עוד יהיה סרט לילדים, כמו סיפור־קומיקס מצויר. כשהייתי ילד אהבתי מאד את סיפורי־הקומיקס של ליל אבנר. הייתי רוצה שיהיה לי העונג לעשות סרט כמו הקומיקס של ליל אבנר.

נתן: אם כן, הסרט הדוקומנטרי הגדול הראשון שלך היה הסרט על אייכמן והשוואה? פרלוב: כשהיה משפט אייכמן הצעתי שירחון שלם יוקדש לנושא. בפעם הראשונה נתנו לי עשרים דקות, ועשיתי את הסרט על אייכמן. המשפט כבר התנהל אז וביקשו ממני לעשות סרט על המוסדות להנצחת־השוואה שישנם בארץ—ובעיקר מוזיאון־השוואה בירושלים. צריך היה לגמור את הסרט לפני סיום המשפט, כדי שההעתקים יגיעו מהר לכל השגרירויות בחוץ־לארץ. קיבלתי על עצמי לעשות את זה—ועשיתי את זה—מהר מאד, בשבעה שבועות.

נתן: נדמה לי שקודם־לכן לא ידעת הרבה על השואה. איך ניגשת לנושא עצום כזה כשברשותך זמן מועט כל־כך להכנה ולימוד—במה התחלת? במה נאחזת?

פרלוב: אני יכול להגיד שהכרתי את כל הנושא רק מתוך העבודה. נתבקשתי לעשות סרט על מסמכים, על מפעלי־הנצחה—או הלכתי למפעלי־ההנצחה ושם עברתי על

מסמכים. זאת־אומרת: רק תמונות. מובן שאין מסמך שמוסר לך יותר מתמונה. ותמונות יש שם בשפע. סרטים דוקומנטריים על אותה תקופה לא ראיתי, כי התקציב לא איפשר להעתיק סרטים.

נתן: מאחר שבסרט על אייכמן התחילו החיפוכים הממשיים שלך עם המוסדות והפקידים שהזמינו את סרטיך, במסגרת של מוסד מזמין, הייתי מציע שתפרט עכשיו את הבעיות של אמן שרוצה לשמור על חירותו היוצרת.

פרלוב: מה טעם לעשות מזה נושא? אני חושב שאלה חיפוכים טבעיים של כל מי שעושה קולנוע. הצרה היא שכאן המזמין השולט על הסרטים הקצרים הוא קצת—לצערנו—עסקן ציבורי. למשל, בסרט־תיאטרון שעשינו במשותף, אתה ואני, היה לנו עסק עם עסקנים תרבותיים. נכון או לא?

נתן: אולי תדגים באיזה צורה התבטא הלחץ עליך בסרט על השואה. פרלוב: אני יכול לתת לך את הקריינות המקורית שאני כתבתי, ואני יכול לתת לך את הקריינות הסופית שהם לחצו עלי להכניס. באמצע הסרט הגעתי, כמו שאמרתי לך, למשבר, ואני מודה (או לא מודה—אינני יודע) לעוזר שלי אוריאל גבריאלי שאמר לי: "עשה... תגמור את זה ככה, אם אתה רוצה שיהיה לך סיכוי לעשות סרטים".

נתן: רצית להפסיק את עשיית הסרט באמצע? פרלוב: כן, רציתי להפסיק. לא הבנתי. משהו פתאום פגע בי בצורה עמוקה מאד. לא ידעתי להסביר זאת לעצמי, לא הבנתי. הרי לא היו חילוקי־דעות עקרוניים ביני לבין המזמינים. לא שהם אמרו: "צריך לישב את הנגב" ואני אמרתי "לא צריך". זה אני יכול להבין. אבל לא על זה היה מדובר. אני הרי רציתי לישב את הנגב. אני הרי הייתי בעד. אלוהים! כאן היה המקום היחיד שאני הרגשתי "בעד"—בעד הדברים שבהם האמינו גם הם. אבל איך זה אפשר שלא נותנים לי לעשות מה שאני רוצה? לא תפסתי.

נתן: אולי תדגים קונקרטי: מה לא נתנו לך לעשות? פרלוב: אינני יכול, זה משהו "קפקאי". אינני יודע מה נתנו או מה לא נתנו... הזכרתי כבר את שם הסרט. השם שלי היה: "אפילו לים יש גבולות". זאת לא היתה המצאה ספרותית שלי, זאת היתה ציטטה מדבריו של עד אחד במשפט־אייכמן שהתבטא במלים שבמקום אחר היו נשמעות מליציות קצת אך הואיל והועלו מתוך הגיהנום של השואה קיבלו צליל נכון. זו ציטטה דוקומנטרית. אז למה "בדמייך חיי"? אינני יכול לסבול את זה. ואני עושה את הסרט! אני אינני לוכד את אייכמן ואני אינני מביא עולמים, מפני שאני יודע שלזה יש אנשים מוכשרים ממני, שיודעים לעשות את זה. אבל את הסרט עושה אני, ובכך נתנו לי לעשות אותו!

מעניין: התמונה לא היתה מרגיזה אותם כמו הקריינות—כי הקריינות היא מלים, והם רגישים למלים, אבל יחסם למלים הוא טפילי. והוויכוחים האינוסופיים, שהיו מעליבים את השכל הפשוט...

נתן: האם אתה חושב שהמלחמות הקטנות שלך עזרו לאחרים לעשות בית־קלוד את הסרטים שלהם?

פרלוב: אינני יודע. אבל מה זה "מלחמות"? פה מדובר על מלחמות?... אבל אני גם לא רוצה לשעמם, זה נושא נדוש, כל זה. זה לא רלבנטי, לא מעניין.

נתן: אבל זה היה מאד־מאד רלבנטי כשעשית את הסרטים. לא? אחדים מהם ודאי פגומים בגלל התכתובים, ובגלל זה שלא נתנו לך את הזמן והחופש לעשות אותם כמו שצריך. התוצאה הסופית של כמה מן הסרטים שלך עומדת ביחס ישר לעמידתך בפני הלחצים שהופעלו עליך.

פרלוב: אבל, תראה, לא איבדתי אצבע בגלל זה...

נתן: אנחנו עוברים ל"בית־זקנים". שהוא, בעיני לפחות, הטוב והשלם שבסרטיך. גם סרט זה נועד מלכתחילה להיות קטע בירחון־הסוכנות?

פרלוב: כן, הוא נכלל בירחון 49 של הסוכנות. אני הצעתי את הנושא. כלומר, גנבתי את הרעיון מחבר שלי. יום אחד הוא בא ואמר: "תראה, הייתי בבית־זקנים". כשהוא אמר את זה אז... סבי... אני גרתי בוילה־מריאנה, פרורו בסן־פאולו, ובוילה־מריאנה היה בית־הזקנים של היהודים העשירים. בתוך בית־הזקנים היה בית־כנסת, ואלה שגרו בוילה־מריאנה היו הולכים לבית־הכנסת של בית־הזקנים. סבי לא היה אדוק, אבל פעם בשנה היה הולך לבית־הכנסת: ביום־כיפור. ומה עושים ילדים כשהגדולים צמים? אני הסתובבתי בסולריום של בית־הזקנים—מקום סגור כזה, מלא זכוכיות, להכניס את השמש. שם היו יושבים הזקנים. אני הייתי קשור מאד למקום ומלא תדהמה מן העסק הזה של בית־הזקנים. הייתי מסתכל כמה זמן צריך זקן כדי לעבור את המסדרון באטיות. לא היו שם זקנים מופלגים. כי בברזיל מקדימים למות—אבל עד שהוא קם, עד שהוא ניגש לחלון, עובר זמן. אותי זה היה מדהים, האטיות של הזקן.

נתן: אני חושב שהריתמוס האטי של אותם זקנים הכתיב את הנעימה של סרטך "בית־זקנים". נדמה לי שאטיות תנועתם של הזקנים הוא אחד הדברים המזעזעים בסרט.

פרלוב: מוכרח להיות כך. זה היה מצחיק לעשות סרט על זקנים ולמלא אותו "שוטים" קצרצרים ומהירים. אבל אני חושב שהקצב הוא למעשה כמה שנמצא בפנים ה"שוט" ולא באורך ה"שוט". יש דבר שנקרא בקולנוע קצב, אבל זה מונח פשטני כזה. חושבים: קצב מהיר נוצר על־ידי "שוטים" קצרים, ולא כך הדבר. "פאלסטאף" של אורסון ולס, למשל, קצוב למדי ב"שוטים" מהירים, ובכל־זאת הוא היה סרט אטי, זחל ממש. המהיר והאטי בקולנוע אינם קשורים באורך ה"שוט". קובע גם פיצול ה"שוטים": התותח יורה, האריה שואג, ואתה יכול להגביר את מהירות ההצטברות של הפרטים הקטנים ולהגיע לכעין הרגשה של קצב. אני חושב שגם זה אינו שייך לקצב. הפריזו בזה, אלו רנה, למשל, הוא אמן במידות ה"שוטים"—אולי לא יותר מגודאר או רוסליני, אבל אצלו המטריפיקציה היא העיקר. הוא מתבר מסדרון, פסל,

גינה, פנים—והמטריפיקציה נעשית מלכה. בימאי טיפש קוצב בדרך־כלל את ה"שור טיים" שלו. כל הזמן זזים אצלו. כמו בתיאטרון, שמוכרח להיות תמיד בתנועה. ובסופו של דבר, מה הם עושים?—איזה ביזנס קטן: קמים מהכורסה והולכים עד החלון ובחזרה.

נתן: אתה אינך חושב שחלק מהריתמוס של הסרט הוא נקבע על־ידי המנגינה החוזרת של "ימינה ימינה שמאלה שמאל", כפי שבקעה באטיות מונוטונית מתיבת־נגינה?

פרלוב: לא. הייתי רוצה לא להשתמש בכלל במוזיקה. אבל אני יודע שגורלי יהיה להשתמש במוזיקה, כי אני אוהב זאת.

נתן: איך ציץ הרעיון להשתמש במוזיקה מתיבת־נגינה של ילדים?

פרלוב: הייתי זקוק למוזיקה ולא ידעתי מה לעשות בתקליטים. חיפשתי וחיפשתי ומצאתי במקרה את תיבת־הנגינה של בנותי, שהיו אז תינוקות. זאת הייתה תיבת־נגינה וולגארית מקרטון. קראו לה דק־ידק. שלש לירות מחירה.

נתן: ביקרת הרבה בבית־הזקנים לפני התחלת ההסרטה?

פרלוב: כשלושה או ארבעה ימים. כמה פעמים הלכתי והתבוננתי.

נתן: ספר משהו על השלב של קליטת הרשמים. הייתה משוחח עם הזקנים או רק מתבונן בהם?

פרלוב: לא, לא שוחחתי אתם. הייתי משוחח עם האחראים, עם המנהל. לראיין אותם? מה יש לראיין? מה אני אשאל אותם? "איך אתה מרגיש בבית־הזקנים?"—הרי הוא מרגיש ברע, או שהוא מרגיש בטוב. לא ראינתי, רק הייתי שם במחלקות. אבל צריך לומר שהסרטי הקיף יותר, וגם צילמתי יותר ממה שכנס בסרט. יש לי שם, למשל, בית־משפט. בבית־זקנים יש בית־משפט. עורך־דין לשעבר הוא שופט, המזכירה של הרצל היא מזכירה, וזקן אחד האשים זקן שני שלא קרא לו לתורה. זה משפּט־חברים, אבל הם עושים זאת עם קטיגור וסניגור ושופט ששופט... גם צילומי בית־הכנסת לא נכנסו. אילו המשכתי בעשיית הסרט כמו שצריך באמת, הייתי מכניס ביקור אחד של בנים שבאים לבקר את הוריהם הזקנים. רציתי קטע כזה בשביל לתת לסרט את הטון הנכון.

נתן: יש בסרט הזה קטעים מתוכננים־להפליא, עד פרטי־פרטים.

פרלוב: כגון?

נתן: כגון ה"שוט" של הפנר המנגן לבדו מול אולם גדול וריק.

פרלוב: ה"שוט" של הפנר לא היה בתסריט. לא ידעתי שיש כנר. התכוננתי לצלם רק את הפסל ואת השחקנים בתיאטרון. תפסתי אותו כשהכינונו את החשמל להסרטה התיאטרון.

נתן: זה לא קובע... אולי לא תיכננת מראש. אבל מן הרגע שמצאת אותו, אירגנת את הצילום שלו לקומפוזיציה בעלת משמעות סמלית. רואים את הכנר מקרוב מתרגל את נגינתו וברקע הרחוק והמטושטש־כמעט נסחב אחד הזקנים אט־אט ובקושי רב. אחר־כך המצלמה תופסת את הכנר מרחוק, כשבאמצע מפריד בינה לבינו אולם

גדול מלא כיסאות ריקים. בעצם תפיסת הכנר מבעד לכיסאות הריקים יש משמעות שמעבר למצולם.

פרלוב: הכיסאות הם שם במקרה, אין בזה משמעות של סמל. זה לא "שוט" אסוציאטיבי. זה דגש. דגש ש מן.

נתן: באותו ענין אני רוצה להתעכב על צילום אחר. רואים בו אשה המתקנת את השיש שעל ראשה. המצלמה עוברת אט-אט על-פני שורה של צילומים משפחתיים, שהיא כעין פאנוראמה של כל הביוגרפיה של האשה הזאת. ובסוף הוא מגיע אל פניה הקמוטים והבלויים כפי שהם משתקפים במראה, שגם היא ריקוע קטן בגודל תמונה. ברקע מתקתק השעון כמו הולם את זמן-חייה של אשה זו, עד שהגיעה לתחנתה האחרונה המשתקפת בראי. זוהי דוגמה מובהקת של קומפוזיציה "עשויה", מחושבת לפרטי-פרטים, טעונת-משמעות.

פרלוב: אולי לא היה צורך בשעון הזה. שעון שווה לזמן. הענין הוא שאני אוהב שעונים, ואני ציירתי בברזיל את השעונים של תחנות-הרכבת, וכך יוצאים מיני דברים משונים. שעון הוא סמל של זמן, וגם "בירושלים", בקטע של הצלם מזרי, יש לי בהתחלה אשה שמתקנת את מחוגי השעון. מעניין: כשעשיתי את זה לא היתה לי כוונה לסמל את הזמן. אני פשוט אוהב שעונים ופטישים, אינני יודע מדוע. התיקתק של השעון מראה לי עקשנות יותר מאשר סמל של זמן. דפיקת פטישים—אותו דבר. נדמה לי שבן-אדם שדופק בפטיש מבטא עקשנות. גם הליכה של בן-אדם. נתן: והמעבר על-פני שורת צילומי-המשפחה?

פרלוב: כן, תמונות המשפחה, זה העבר של האשה. זה ברור, ובדיוק לזה התכוונתי. אחר-כך אנו מגיעים לפנים בראי—ופתאום הן חיות. אתה חושב שזאת תמונה, ופתאום זה חי. רציתי להדגיש את הענין הזה שממשיכים שם לחיות. יש שם זקנים צעירים יותר, וזה שמח. אינני יודע איך התוצאה בסרט, אבל הם שמחים. והתיאטרון בסוף: הם שרים ומציגים תיאטרון, ורוקדים, ומוחאים כפיים. ולזקנה המשחקת בתפקיד אסתר המלכה יש close-up חייכני עם פרחים על הראש—ואין עוד אולם ריק. זה חיובי: לה משיך ללכת ול המשיך לרקוד.

נתן: אבל היא קצת גרוטסקית, כל ההצגה הזאת?

פרלוב: היא איננה גרוטסקית.

נתן: היא קצת גרוטסקית וקצת פאתטית. הכל שם עצוב מאד, אף-על-פי שהזקנים המשחקים בהצגה בתפקידי אחשוורוש ואסתר המלכה שמחים.

פרלוב: אולי לך עצוב, אבל לא לזקנים.

נתן: יש שם משהו מפחיד, משהו צורב למדי. זה לא פשוט כל-כך כמו שאתה מתאר את זה. לא רק השמחה נמצאת זאת. מכאיב מאד לראות את זה. ישנו הייאוש השקט של הבליה.

פרלוב: ראה, יש משהו מכאיב בלוחם הזקן. הווירידים כבר תופחים, הוא כחול כולו. יש בזה משהו מחריד—ובכל-זאת הוא אינו נכנע. הזקנים שהראיתי לא נכנעו, אפילו אם הרושם הוא גרוטסקי קצת. סליחה, אבל אני אוהב את המלך הזקן

שמתחתן עם בת השמונה-עשרה. ככה זה. כאילו אמרו: המוות עדיין אינו מחכה לי... אני אוהב את בן-גוריון כשהוא עולה במדרגות בריצה...
נתן: יש בסרט צילומי הלוויה, יש אווירה של בלייה ומוות. האם אתה מפחד מהבלייה והמוות?
פרלוב: אם אני מפחד מבלייה? אתה לא?
נתן: אני שואל משום שאני מאמין כי גם כשבימאי עושה דוקומנטציה אובייקטיבית כביכול הוא מעצב אותה בתבנית פחדיו, שמחותיו, מצב-רוחו...
פרלוב: אינני חושב שאני עושה את הסרט; הנושא עושה את הסרט.

נתן: נעבור לשאלה של צורה. אני חושב שאצלך יש איזו דיאלקטיקה, שכבר נגעתי בה קודם-לכן: מצד אחד אתה אוהב את הדברים הנקיים, היפים, ומצד שני יש בכך רתיעה מפני אסתטיציזם—כמו זה של אלן רנה, למשל. שמת לי לב, כשעבדנו יחד על הסרט "תיאטרון", שמצד אחד אתה אוהב מאד את שלמות העשייה הנקיה והאסתטית, ומצד שני אתה אוהב דווקא בימאים המתרחקים מסגנון כזה.

פרלוב: נכון. גם אני שמת לי לב, ולפעמים אפילו התיסרתי בגלל זה. אולי הדבר נובע מזה שאינני אדם ספונטאני. אין לי ספונטאניות. יש לי תמיד הרגשה שאני מתכנן הכל מראש. יש לי גם הרגשה שאני מוצא הרבה במלאכה. הסרט הראשון שעשיתי בארץ—סרט על חברת-החשמל—הוא סרט "עשוי" מאד. גם הסרט על משפט אייכמן הוא פורמליסטי למדי, לדעתי. היתה לי איזו אי-שביעות-רצון מזה שאין "המעשה הפשוט" שם בפנים, שזה כמו מין אופירה. נדמה לי ש"זקנים" שלי הוא סרט פחות פורמלי. כשעשיתי את "בירושלים"—שגם הוא סרט פורמלי מאד מכמה בחינות—היתה לי הרגשה שאני צריך לעשות איזה פסיפס עם פרקים. לא הרגשתי שאני יכול לעשות סרט שאינו מחולק לפרקים. לא יכולתי אחרת—וזה היה כבר בשלב כתיבת התסריט, כשעוד הסתובבתי בירושלים. זה לא היה יכול להסתדר לי אחרת בחצי שעה. אז החלטתי לעשות כאילו איזו סדרה של סרטים קצרצרים על ירושלים.

נתן: עוד נרחיב את הדיבור על "בירושלים". בינתיים אני רוצה לשמוע אם אתה מסכים אתי שיש אצלך איזו התגוששות בין שתי נטיות שונות. אני חושב שאתה מעריץ אצל בימאים אחדים תכונות שאין בכך ומתעב אצל אחרים תכונות שהן אפייניות לך. אתה אסתט, אבל שונא אסתטיציזם אצל אחרים... אתה אוהב בימאים כמו רוסליני, שאצלם העשייה מובלעת לגמרי...

פרלוב: לא. לא נכון. יש פה איזו אי-הבנה. לא שהעשייה מובלעת לגמרי; גודאר, למשל, הוא פורמליסט, אבל זה פורמליזם אחר. באֵלן רנה, לעומת זאת, יש קצת פרציזיות. יש מין עידון בפורמליון שלו. כך כשאני אומר שאני אינני ספונטאני, אני רוצה לומר שלדעתי המלאכה עושה את הדברים. אני אומר שאין אמנות שאיננה פורמלית, זה לא יכול להיות. אינני מאמין באמנות שאינה פיתוח

מעובד. אמנות שאינה פורמלית ואינה מצייתת לחוקים של אסתטיקה—היא לא-כלום. אין אמנות כזאת.

נתן: כמובן, כמובן—הדברים האלה הם כלי־כך מובנים־מאליהם עד שאין עליהם ויכות.

פרלוב: יש לי, למשל, קנאה גדולה כשאני רואה סרט של באסטר קיטון, שההומור שלו מבוסס כולו על מכניקה מחושבת ביותר. (אצל צ'אפלין, לעומת זאת, העיניים מדברות). באסטר קיטון מקרב אותנו לקוסם, למכשיר, לאיזה מין אשליה. הוא בונה את ההצחקה בדגם מיכני עם הפצים. דרך־אגב, יש לו שני יורשים לא קטנים: ז'ק טאטי ופייר אטה, בעלי הפנים הקפואים. מעשה־הקולנוע שלהם הוא משהו שבין הציור לקסמים. אתה יודע שהענין טמון בקופסה—אם משהו ייפתח, תפרחנה יונים מן הציילינדר; ויש בזה הרבה עיבוד, כי אתה מרגיש בחוקים הפורמליים, גם צ'אפלין הוא פורמליסט יוצא־מן־הכלל, לדעת—ודקדקן. הוא מצלם אותה סצינה עוד פעם ועוד פעם ועוד פעם עד שהוא מגיע בדיוק למה שרצה להשיג...

כשאמרתי שאינני ספונטאני התכוונתי לדבר אחר. נראה לי שבחיים, ביחסים. אינני ספונטאני—זה הכל. נדמה לי שאני מתכנן ובונה את הדברים... אני מאמין במחושב, ואני מכריז על עצמי כאיש מחושב.

נתן: פעם סיפרת לי שהצייר לאזר סגל היה אומר: גם כשאתה מצייר ציור אקספרסיוניסטי, שאין לו כל קשר לאובייקט מציאותי—צייר בתוך הטבע. שמור על המגע עם החי—עם האובייקטים המציאותיים, עם האנשים... דברים אלה קרובים לך מאד. אני מזכיר אותם בענין הספונטאניות והשיכלול. סגל סבר שגם אם אתה מסגנן את המציאות טוב שתשמור על קשר חי אליה.

פרלוב: אני חושב, למשל, על הקריקטורות של גיאורג גרוס—זו אמנות "מחוברת" מאד ויש בתוכה אפילו מיקצבים קוביסטיים—ובכל־זאת נדמה שהפורטרטים כמו יצאו מן החיים. כאן אין הפשטות—אלה בני־אדם ממשיים. כך גם אצל גודאר, אם נקרא "טבע" למה שהמצלמה עושה בסרטיו באופן כמעט דוקומנטרי, ואם נקרא "עיבוד" לקומפוזיציה של הסרט, הרי אצל גודאר זה מקבל ממדים של אסמבלאז'. תמיד יש אצלו מין רחוב אמיתי, אבסולוטי, טבעי, חורג ממונחים אמנותיים, ומצד שני יש לו הקומפוזיציות שהן על גבול המסמל. ב"להיות את חייה" תראה "שוטים" שבהם ההתרחשות כאילו צולמה על־ידי איזה צלם־יומן בשיקאגו שתפס רגע של רצח ברחוב ומצד שני יש לך תקריבים של קרינה en-face וקרינה בפרופיל, וזה מאד הייראטי, מאד "עשוי", מאד לא־מקרי. אבל אצלו זה כבר אידיאי; כמו סופר שמקשיני לשפת הרחוב ומטמיע אותה בצירופים חדשים משלו.

נתן: פעם, בשיחה, אמרת שאינך רגיש לנוף, אבל הוצאת מכלל זה את ירושלים. פרלוב: לקטע הראשון של הסרט—קטע שלא נכנס לסרט—קראו "נוף". זה צריך היה להתחיל באיש בבית־החולים הדסה—החולה המתבונן בנוף. מה שרציתי היה "שוט" אחד או שנים, קצר מאד. איש במרפסת העגולה הולך מסביב לבנין (והמצלמה אתו) ורואה את הנוף ההררי שממולי. הוא מאד מאד תוקפני, הנוף... הרים מסביב.

גם ירושלים עצמה היתה בשבילי אחרת לגמרי. לא ידעתי, למשל, שהיא בקירבת מדבר. היא הזכירה לי את ברזיל—לא ברזיל, זה לא דומה, זה לא טרופיקלי—אבל בירושלים אתה שומע פעמונים מרחוק. יש באמת באמת שכונה; יש באמת חצר; פעם ראשונה הרגשתי שיש פה ילדים בעיר ישראלית. כי הרי הילדים בקיבוץ צועדים כל הזמן, תמיד הם בצעדה: הולכים לרפת, חוזרים מהרפת.

הייתי מאוהב בעיר הזאת. איזה חן! לא הכרתי את המיתולוגיה הישראלית שמסביב לירושלים. הבטתי בה כאילו הייתי ראשון מבקריה. זה בגלל חוסר-ההשכלה שלי... הייתי מאוהב. הכל היה שם סופרלטיבי פתאום, הכל קיבל משום-מה משמעות-יתר בעיני. המשמעות היתה בזה שירושלים היתה דומה לעיר-ילדותי בברזיל. אתה תצחק, אבל כך זה היה. זה הזכיר לי את עיר-ילדותי. נראה היה לי שהלכתי פעם באותן חצרות ובאותן גבעות.

נתן: מי הכיר לך את ירושלים?

פרלוב: עזקה צבי... במקרה נסעתי אז להכין את התסריט. המזמינים אירגנו לי סיור. שמו אותי באוטו והראו לי את ירושלים: פה זה מעבר-מנדלבאום, פה קרית-יובל וכו'. אז אחרי הסיור אמרתי שאני גשאר בירושלים. לא הספיק לי מה שהראו לי. נשארתי במלון "וינה" והזמנתי ידיד שהכיר לי את עזקה. עזקה גילתה לי את כל הכוכים הקטנים של העיר הזאת. היא באמת הביאה אותי לכל המקומות בצורה הנכונה.

נתן: כמה זמן שהית בירושלים בזמן כתיבת התסריט?

פרלוב: בהתחלה הייתי שבוע או יותר. אחר-כך חזרתי הרבה פעמים. זה היה באמת חדש. היו לי קטעים נפלאים כאלה. כל דבר היה כאילו בעל ערך בפני עצמו. ככה הרגשתי. הצעתי לעשות סרט של שערוחצי על ירושלים—וזה יכול היה אפילו להתאים להפצה מסחרית—אבל לא קיבלו את הרעיון.

היה לי בסרטון גם קטע שנקרא "המטריה הכחולה". מצאתי איזה זקן יפהפה, בעל זקן לבן ויפה. הוא חוזר הביתה בשעה של שמש חזקה והיתה לו מטריה כחולה, של אשתו. מטריה כזאת, שמשיה, לא של גבר, שפיזרה עליו איזה אור כחול. הוא היה כמו "הזקן הכחול". קוראים לקטע "הזקן הכחול חוזר הביתה".

נתן: אחד הקטעים היפים ב"ירושלים" הוא הקטע המצוטט של הצלם מורי, שצילם בשנת 1912 את המתפללים ליד הכותל המערבי. זהו דוקומנט היסטורי יחיד-בימינו—ואתה ידעת לשקף אותו היטב בסרט. הקטע הזה משולב בתוך ראיון עם מורי הצלם. הוא מספר איך ומתי בא לירושלים, ובאיזה מסיבות צילם מה שצילם, ואתה מפסיק את הראיון כפעם-בפעם ומדגים את דבריו בקטע מסרטו. שמת לב שהטכניקה הזאת חוזרת כמה וכמה פעמים בסרטים שלך. בקטע אחר מספרת עזקה על נעוריה בירושלים ואומרת: "היינו נוהגים לשגע את המבוגרים. לשאול מה השעה". כאן המצלמה עוזבת אותה ועוברת אל ילדות שמשגעות מבוגרים בשאלות "מה השעה". כך גם בקטע על זלדה. המשוררת. היא מספרת על זקני ירושלים—והסרט מדגים את סיפורה בשורה של תצלומי זקנים.

פרלוב: לא. בקטע על זלדה חיפשתי איך לאמת את הדברים שלה. היא אמרה: "אפשר שכל קבצן הוא משיח", ואני הלכתי לחפש אותו, באיזה אופן שהוא, ברחובות ירושלים... אבל זה אותו דבר.

נתן: גם ב"תל־קציר" מופיע משהו דומה לזה. הבחורים מספרים את קורות המשק וכל הזמן אנו רואים את הסיפור שלהם מודגם בתמונות מן האלבום.

פרלוב: עשיתי את זה, כן. אני מהרהר אם יש משהו מיוחד בזה. אינני יודע, בכל־זאת, מה שחיפשתי שם היתה איזו אפקטיביות בהדגמה של משהו. אבל זה לא בדיוק מדגים. אני פשוט אוהב את השילוב הזה. בקטע על זלדה היא מספרת בשלנה שכל אחד יש לו ירושלים שלו. היא מספרת על יהודה הלוי, האבנים, האור—ומן השלנה שלה רציתי להגיע להמחשת העסק. זה לא תיאור, זה ההבדל שישנו בין התמונה ובין האמירה—לא ההשלמה ביניהן.

נתן: בשנים מתוך פרקי "ירושלים" השתמשת בטכניקה של ציטוט וראיון ישר, מאז הפכו הציטוט והראיון חלק בלתי־נפרד מן הקולנוע של בימאים כגודאר, לאלוש ורבים אחרים. מאחר שבעצם היית אחד הראשונים שהשתמשו בטכניקות אלו, היית רוצה לשמוע מה, לדעתך, מקומן בקולנוע של ימינו?
פרלוב: איפה יש אצלי ציטוט?

נתן: ב"ציטוט" אני מתכוון לזה שאתה לוקח קטע מסרט שמישהו אחר עשה ומשלב אותו בסרט שלך. מישהי תדגים מתוך ירושלים. ב"תל־קציר", למשל, השתמשת בקטע מיומן־גבע על הנישואים ברווקיה של הקיבוץ. גודאר—להבדיל—משתמש ב"לחיות את חיה" בציטוט מוזן־ד'ארק של דרייר.

פרלוב: כשעשיתי את "בירושלים" בא יעקב מלכין ואמר: זה *cinéma vérité*. אני לא ידעתי, כי אינני הולך הרבה לקולנוע. באמת מעט. בעיקר פה בארץ, כמעט אינני הולך לקולנוע. את סרטי גודאר ראיתי רק עכשיו בקולנוע "פאריז", אז זה קצת מרגיז.

נתן: אולי תסביר לי מה האפקט שאתה מקבל על־ידי הציטוט. כי לדעתי יש משהו אפקטיבי למדי בציטוט סרט בתוך סרט.

פרלוב: אינני יודע.

נתן: האם זה שימוש בעוד נקודת־ראות? האם זו העברת נקודת־הראות למישהו אחר?

פרלוב: אולי זה הדבר, אינני יודע. באמת לא.

נתן: זה איזה מבט נוסף, פתאום בתוך הסרט...

פרלוב: אני חושב שזה גם עושה את הדברים נכונים יותר, אולי זהו זה. זה עושה את זה יותר נכון, או שזה מוציא את ההרגשה הזאת של מוחלט.

נתן: שכחנו את ענין הראיון כאלמנט בתוך הסרט הדוקומנטרי. ב"בירושלים" יש כמה וכמה ראיונות—הראיון עם זלדה, הראיון עם הצלם מוריי...

פרלוב: וגם עם היהלומן... זה התחיל בקול. חשוב היה לי להשתמש בקול של האדם שאני מצלם, כי בסרטים הדוקומנטריים הקודמים שלי לא היו—מסיבות

תקציביות—הקלטות־קול. גם בארץ איש לא הכניס דיבור בסרט דוקומנטרי. אחרי "הזקנים", הרגשתי שאני רוצה שאצלי האדם בסרט ידבר, כי הדיבור הוא חשוב והדיאלוג הוא חשוב. כך דעתי. כשאדם מדבר בסרטים עלילתיים, אני חושב שאותו רגע הדיאלוג הוא הדבר החשוב ביותר. סרטים דוקומנטריים מדברים עולים קצת יותר ביוקר, כי זה מצריך מקלטות ומצלמה אחרת וכך—ולכן הצטמצמתי ועשיתי את ההקלטה והצילום של שלושת הראיונות האלה ב"בירושלים" ביום אחד... רציתי שידברו. כשמדברים, זה פחות מופשט. אתה מבין? כשהענין הוא רק בתמונה הרי משום־מה קל לך יותר. כשמדברים, יש עוד אלמנט, וזה מוסיף אתגר. אחרי שדיברת עם זלדה, יצאתי לחפש ברחוב את הדברים שהיא אמרה על ירושלים.

נתן: רק אז התחלת לחפש את הזקנים העיורים?

פרלוב: לא רק את הזקנים; את הדמויות המשונות, את הקבצנים—"כמו בעולם התחתון", היא אומרת... אחר־כך מזכירה לה ירושלים את רומא. זה נכון, כי יש אקלויזאסטיות בירושלים. גם רומא היא כזאת. אחרת, אבל כזאת. היפשתי גם את המשיח. היא אמרה שכל קבצן הוא המשיח, והלכנו לחפש קבצנים, עד שמצאנו... גיליתי גם את האיש ההוא שנתן מבט מזור במצלמה. בכלל חשוב היה לי מאד שאנשים מסתכלים למצלמה—גם בקטע באוניברסיטה וגם בקטע "מאה־שערים"...

נתן: כן, נטורי־קרתא שמכסים את פניהם בכובעים, מעיפים מבטים על המצלמה וממשיכים במהירות בדרכם. הכל שם מהיר־מהיר. הם דוהרים כל הזמן. זה קטע נפלא!

ישנו עוד קטע שעליו אני רוצה לדבר. הקטע של הזקן הבוכרי שרוקד מול המצלמה, והילדים המבקשים: "צלם אותי, צלם אותי".

פרלוב: הענין הוא בזה שאנשים אהבים להצטלם. זה יפה, הם אינם מתביישים. אז נתתי להם להצטלם. רוצים להצטלם, ובכן בואו נצטלם כולנו. אחר־כך ראיתי שהבוכרי הזקן מסיר את הכובע ומתחיל לרקוד. אז ירדתי מיד למדרון הרחוב כדי שהוא יהיה בבמה כזאת מורמת.

נתן: ואלה דברים שנוצרו במקרה לגמרי, בלי שתוכננו בתסריט?

פרלוב: הכל היה מקרי בסרט על ירושלים, כמעט הכל.

נתן: הנה, למשל, הפרק על השקיעה. הוא היה מתוכנן מלכתחילה, או שפשוט ראיתם שקיעה יפה ברחוב והתחלתם לצלם?

פרלוב: זה דווקא היה מתוכנן. קראנו לזה בתסריט: "שקיעת החמה". רציתי שזה יהיה מין "כריכה" לסרט. בסוף צריך שיהיה נעים. זה... חיפשנו כל הזמן בריצה איפה אפשר לקלוט את האדום הזה של השקיעה, ואנשים ברחובות ירושלים צחקו מאתנו. אני צריך להסביר: כשאתה מצלם בצבע, אחרי שתיים בצהריים, יש נטייה לקבל קניינים אדומים יותר, ואפילו התרגלנו—זאת אומרת: אדם הצלם, ואני—לדעת איפה האדום אדים דיו, והיינו רצים לשם מהר ככל האפשר, כי בירושלים, בגלל השקעים והבליטות, השמש נעלמת מיד. אז היתה איזו ריצה מטורפת אחרי האדום. הרגשתי את עצמי כמו איש־השמש...

נתן: יש שם "שוט" דקורטיבי־להפליא שבו חתול שחור מתפרקד על בליטה בחומה ומכסה בגבו המתגבן בדיוק את גלגל השמש השוקעת.

פרלוב: החתול היה מעניין, זה היה בימיו שלם. זה מצחיק לביים חתול, לא? יש לי חתול כמעט בכל סרט, זו החותמת המסחרית שלי. ראיתי שכאשר קהל רואה חתול בסרט—ואוהב את זה. ובכן, ב"בית־הזקנים" יש חתול, ב"דייגים" יש חתול. ב"תל־קציר" לא מצאתי חתול (שם יש רק כלבים) ולכן שמתו ילד, כי גם את הילדים אוהבים נורא, פעוטים כאלה. אתה ראתה בקולנוע? די שיופיע תינוק, מיד מתמוגגים. ובכן: תינוק או חתול—אני מעדיף חתולים... באמת הייתי צריך להיות בימאי של היות. והחתול האחר ב"אב־תור"—ראית איך הוא עובר בין התרנגולות! בקצב הנכון. יש אחד שכאשר הוא מדבר אתי על "בירושלים" הוא אומר: "אתה עשית את הסרט הזה עם החתול..."

נתן: כבר נאמר ש"בירושלים" בנוי פרקים־פרקים. מה היתה המחשבה שעמדה מאחרי החלוקה לאפיוודות?

פרלוב: היתה לי הרגשה שאינני יכול להקיף את הנושא—ואמרתי לעצמי שמוטב להתרכז באפיוודות.

נתן: אתה בוחר קטעים מתוך משהו גדול?

פרלוב: מתוך משהו שאינך יכול להקיף, ואתה מרמה... אני, דר־אגב, נורא אוהב סרטים אפיוודיים בכלל, אבל פה זה דוקומנטרי, זה דבר אחר. אפילו בעלילה אני אוהב את הדברים האפיוודיים. ב"המהפכה והתרנגולת" של נסים אלוני היה הטעם של האפיוודות, לא? יכולתי לראות ולראות את זה עוד שעתים...

נתן: "בירושלים", אולי יותר מבכל הסרטים האחרים שלך, יש חשיבות לצלילים—לא למוזיקה המלווה אלא לכל מיני רעשים ופעמונים. יש, למשל, "שוט" של הנוזרים שנעים בחגיגות על גג של מנזר והפעמונים ברקע מצלצלים, מצלצלים...

פרלוב: רואים את האיש שמנגן בפעמונים.

נתן: או, למשל, הסטאקאטו המזרחי הזה מ"תיקון־חצות".

פרלוב: כן, אבל מדוע אינך מזכיר את הילדים בגבול שמציצים מן החורים של החומה. עד היום אני מתרגש מהילדים שם בגבול, בעיקר עלי־ד התריס הזה. יש איזה חורים, והם צוחקים.

נתן: בכלל, היום, אחרי שהגבול הוסר, קיבלו פרקי הגבול בסרט ערך דוקומנטרי מיוחד. כל החומות האלו, כל הגדרות. הילדים המשחקים מול החומות והחצות האינסופיות אל ירושלים האחרת, המסתורית, שמעבר לחומה.

פרלוב: הייתי נהנה אילו הזמינו אצלי היום סרט על ירושלים. אני חושב שהייתי מקדיש כשנה לתסריט לסרט חדש. מעניין: ירושלים זו עיר שאתה יכול להקיף אותה פיזית, לא כמו פאריז, סן־פאולו, או ניו־יורק. ירושלים היא עיר קומפקטית. היא חווייתית. אני חושב שלעתים נדירות אתה יכול להקיף עיר כזאת, עם דתיים, חילוניים, מוסלמים, נוצרים, הכל יחד... הייתי נהנה להתמסר לעשות עוד פעם סרט על ירושלים.



תמונות מן הסרט הגלולה (פרלוב-אלוני), שיוצג בעתיד הקרוב. מצולמים השחקנים אבנר חזקיהו, יוסי בנאי, ז'רמן אוניקובסקי



למאמרו של יגאל בורשטיין (ע' 125): תמונות מהשמלה, סרט־האפיוודות של יהודה ("גי'אד") נאמן

נתן: יש איזו דעה־קדומה ש"דיבורים" זה לא קולנוע. בקורסים לתסריטאים־מתחילים אומרים לתלמידים: "תראה, אל תדברו. דיבורים מעייפים בקולנוע. זה לא קולנוע. התמונה צריכה לדבר". הקולנוע בן־מימנו הוכיח. כמובן, שזו שטות דוגמתית. בסרטים של גודאר מדברים כל הזמן—ובכל־זאת זה קולנוע. אני אומר זאת משום שבסרטון הבא שלך, "תל־קציר", יש ים של דיבורים. נראה שרצית לתת לגיבורי הסרט למלא בדיבורים מה שהחסרת בסרטיך הקודמים, שבהם הגיבורים שתקו.

פרלוב: זה צריך להיות מובן, ונדמה לי שפבר אמרתי זאת: אני חושב שהחלק המדובר בסרט הוא חשוב מאד. הדיבור הוא אמצעי לאיפיון דמויות—ממש כמו הליכה, העוויות, התנהגות פיזית.

נתן: מניין הדעה־הקדומה הזאת שדיבור אינו קולנוע?

פרלוב: אילו היה עלי לבחור בין הראינוע לקולנוע אולי הייתי מעדיף את הראינוע, ולו מסיבות תקציביות—סרט אילם חוסך המון בעיות, הכל פשוט הרבה יותר. שנית, הקולנוע האילם הטיל את כל מעמסת ההבעה על החלק החזותי של הסרט, הוא תבע מן התמונה הרבה יותר. אמצעי־הביטוי היה בהחלט ביטוי חזותי. כשנוסף הקול, התקרב הקולנוע, מצד אחד, לספרות—ומצד שני, לחיים. משום־מה הפך הדיבור את הקולנוע למשהו ריאליסטי. מצד אחד, זה הזיק מאד—מצד שני זה עזר מאד, כי נוסף אמצעי־ביטוי חדש.

נתן: מאיזו בחינה הזיק הקול?

פרלוב: הזיק, מפני שהתחילו לעשות סרטים שהם אילוסטרציה, לא יותר מאילוסטרציה, או המחשה של דבר שנוצר באיזה מדיום אחר, בעיקר הספרות, התיאטרון, הרביו. הכל נעשה קל, גלוי ומפורש.

אני אישית, כשאני הולך לראות סרטים, אינני שומע את הדיאלוג. אולי זה ליקוי פרטי שלי. רוב הקהל רוצה להבין, והדיבור נותן לו את ההבנה, את ההנאה. אני חושב שהאמת של הדברים המדוברים מצויה בקולנוע רק בצילום, בתמונה. גם ההגות של הסרט מצויה באופן הצילום. הדיבור הוא רק צורת התנהגות—כמו ההליכה, האכילה והמבט.

נתן: אפשר לומר שב"תל־קציר" עשית סרט בטכניקה של הרפורטאז'ה הטלביזיונית. וכאן אנו חוזרים שוב למקומו של הראיון בקולנוע ולהשפעה הגדולה שיש כיום לטלביזיה, על הקולנוע.

פרלוב: אני מתאר לעצמי שאולי בטלביזיה יש בימאים־רפורטרים גאונים בעשיית ראיון. מאות־אלפי אנשים רואים יום־יום ראיונות בטלביזיה, והראיון ודאי קיבל ממד חברתי שיגרתי, שהפך גם בקולנוע לצורה של מאניירה. כמובן, הראיון החזותי מעניין מפני שהוא כעין חקירה—כמו מה שאתה עושה עכשיו. בים המלים אתה תופס בוודאי כמה רגעים שמעניינים אותך. אפילו בשקר, בפזוזה של האיש, במבוכה שלה, ברצון להעמיד פנים. זה מה שנקרא רגעי־אמת, ולכן זה די מעניין. אבל "רגע של אמת" לצרכים דראמטיים של סרט עלילתי—אני באמת אינני יודע איך להתיחס

לזה. אני אינני אוהב איש לחוץ אל הקיר יותר מדי, אינני אוהב להעמיד אדם לקיר... אינני יודע איך להסביר את עצמי בדיוק.

כשגודאר שם ראיון, זה דבר אחר השייך לדיאלקטיקה של הצורה אצל גודאר. זה מה שהוא קורא החיים באמנות והאמנות בחיים. וכדאי לגשת אליו בשביל לשמוע, כי כיום אין לך חדשן גדול מגודאר. אני חוזר ואומר: הוא פורה ומחדש במידה יוצאת־מן־הכלל, וקשה שלא להתחסס אליו.

אם נתחזר לראיון שלנו, אני מוכרח לומר שאהבתי מאד את הראיון של הילד ב"ארבע־מאות המלקות". אני חושב שזה היה הראיון היפה הראשון בקולנוע. בסרטים של גודאר מובא הראיון כמין תרומה אידיאית, אין שם חשיפה של בן־אדם.

ב"תל־קציר" עשיתי ראיונות כי רציתי להשתמש בקול. חשבתי: יש קיבוץ—דברו האנשים. כלומר: להמחיש מה זה קיבוץ. כמה אתה כבר יכול לפטפט עם קריין? אז אמרתי: בבקשה, דברו ודברו. אתה צודק: יש ב"תל־קציר" משהו טלביזיוני, אבל הקצב הוא שם בכל־זאת קולנועי. קצב טלביזיוני נראה לי כמו משהו ששייך לשיחה במטבח. כוונתי לומר שהטלביזיה היא ביתית, רואים אותה בבית, עם כל מה שמתלווה לזה: הגשת כלים והורדת כלים, וכו'. איך תיתכן אמנות עם אכילה? מקום להצגת אמנות מוכרח להיות. נדמה לי, מקום של התכנסות.

נתן: היום מדברים על אמנות התיאטרון כעל טכס. כעל פולחן. משהו מזה יש גם בקולנוע, בעצם ההתכנסות.

פרלוב: כן, משהו שקשור לתפילה, לנאום. זה דורש מקום־התכנסות. הקולנוע הוא טכס. אתה נכנס. זה קולקטיבי. האור כבה. המסך דומה להסתננות האור מבעד לוויטראזים של הקתדרלה. זה לא יכול להיות במכשיר הבינוני, הביתי...

נתן: אני רוצה לעבור לנקודה אחרת, שלא הגענו אליה עדיין, והיא: ההומור. אני חושב שבסרטים שלך יש הרבה הומור—בעיקר ב"תל־קציר", ופה־ושם גם ב"בירושלים"...

פרלוב: הומור? כן. כשהענין רציני מדי—הרי זה ביש מאד, כמובן... אין דברים מוחלטים. נדמה לי שכאשר אני רואה איזה סרט רע, אני יודע: זה רע—אין שם טיפה של הומור בפנים.

נתן: כמה פעמים אמרנו שנדבר על הצלם שלך, אדם, האחראי על צילומי הצבע הנפלאים ב"בירושלים".

פרלוב: יש צלמים שהם באמת יוצרים. יש משהו כזה, יש. לרוב הבימאים שאני אוהב יש צילומים בעלי פוטוגניות משלהם, הם מגיעים לאיזה מין פוטוגניות אישית. אצל גודאר אתה מוצא את הפוטוגניות הזאת, אצל צ'אפלין, רוסליני, שטרהיים.

נתן: אתה רוצה להגיד שזה כמו כתב־יד אישי?

פרלוב: כן, גם לצלמים יש משהו מזה. כלומר: הם מגיעים לדרגה של הבימאי שיש לו הפוטוגניות שלו, צורת המבט המיוחדת על האדם או על הנוף. מעניין שהצלם, בהיותו כעין משרת של הבימאי, חייב מטבעו להשתנות עם הבימאי שאותו

הוא משרת. הוא קצת כמו שחקן—כמו שאומר הבולט שבצלמי דורנו, ראול קוטאר, הצלם של גודאר.

נתן: קוטאר הוא בעל סגנון אישי מובהק, ובכל־זאת לכל בימאי הוא מצלם אחרת. אצל גודאר הוא מצלם לגמרי אחרת מאשר אצל דה־ברוקה, למשל, או אצל טוני ריצ'ארדסון, או אצל דמיי.

פרלוב: נכון, זה מה שאמרנו. קצת שחקן. ובכל־זאת, מפתח האפשרויות שלו הוא גדול, וכושר הקומוניקציה בינו לבין הבמאי בלתי־רגיל. זה הדבר שנותן לו את האפשרויות האינסופיות שלו. המעניין במיוחד הוא השילוב בינו לבין גודאר. פה הוא—נגיד ככה—בשעת־הכושר שלו. אני אוהב מאד את הצורה בה הוא מצלם אצל גודאר, או נאמר—האופן שגודאר משתמש בו: הצילום תמיד בגובה העין, פשוט ביותר, ישר, יצירת־חלל ריאלית ביותר.

גם באדם גרינברג יש משהו מן היוצר. הצילומים שלו מצטיינים בפשטות. פה צריך לצטט את קוטאר: "זכרת את הצילום היפה ואמרת: 'איזה צילומים יפים'—סימן שהצילום אינו שווה ולא־כלום". לאדם גרינברג יש ראייה פשוטה, ראשונית כל־כך, עד שאני נכנע לו תמיד, כי על־ידו אני הופך להיות איש־ספקטאקל.

אני חושב שיש אצלו איזה מין סוד. הוא נראה לי משהו מזהב. משהו ששייך קצת לאגדה... הוא עבד במעבדה של "גבע", בנגטיב. כשאתה עובד בנגטיב יש מין חור קטן שבעדו אתה יכול לראות את הסרט בצורת נגטיבים, כלומר הכל הפוך. אדם גרינברג היה מסתכל שם ימים ולילות, כשהיה עובד־"גבע" בן 15. אני חושב שזה הסוד שלו. היתה לו שם מין קופסה והוא היה רואה את הצילומים והאנשים זזים בצורת נגטיב. אחר־כך הוא היה רפורטר נועז, רפורטר יוצא־מך־הכלל. מה שאני אוהב אצלו זה איך שהוא אוחו את המצלמה ביד, כמעט כמו מישהו שאוהב את זה, כמו ילד. שנית, הוא התגלמות הצלם: הוא מדבר מעט־שבמעט. יש לו תאורה אינטליגנטית כל־כך עד שאינך מרגיש בה, יש לו תחושה יוצאת־מך־הכלל לדברים והיא משועבדת תמיד לאדם, לנושא. האנשים אצלו "יוצאים" נכונים. וגם השחקנים.

נתן: בין "תל־קציר" לבין הסרטת "הגלולה", שהוא סרטך העלילתי הראשון, נפערה תקופה גדולה למדי—שנה־שנתיים, או אפילו יותר... פרלוב: יותר.

נתן: בתקופה הזאת, ואולי גם קודם, התחלת להתלבט ביצירת סרט עלילתי ארוך. ניסית לעבוד עם כמה תסריטאים (חיים חפר, עמוס קינן) והעלית כל מיני תכניות, שלא יצאו אף פעם אל הפועל. אני רוצה שתספר לי מה בדיוק היה הקושי? מה בדיוק היתה ההתלבטות? מדוע שוננו התכניות, מדוע לא מצאת את הסיפור או התסריט, שיאפשר לך להתחיל לעשות סרט עלילתי?

פרלוב: אתה יודע, יש לזה שני כיוונים, כשמדובר בסרט עלילתי ארוך: כיוון אחד מפיקים, והשני—עלילה. אני לא התעסקתי בכתיבת עלילות. אינני מסוגל לכתוב תסריט.

נתן: מדוע?

פרלוב: מדוע? כי אינני סופר. אינני יודע איך להסביר את זה... הייתי רוצה לכתוב תסריט. יש לי תמיד הרגשה שמה שאני כותב בעלילה עלול להיעשות מיד אוטוביוגרפי. אני חושב שאלו עשיתי סרט בעל נתונים אוטוביוגרפיים, הייתי קורא לו "אני". אם כבר—אז כבר!

מעולם לא חשבתי במונחים של עלילה. פה'ושם כתבתי סיפורים, אבל סתם, לעצמי, כמו נערות בגימנסיה. אין לי הכושר להפוך חוויות אישיות לצורה עלילתית. אני חושב שזה דורש הכשרה מיוחדת. אני גם חושב שעל-כל-פנים הייתי מבקש מסופר לעבוד אתי. (אני מערבת סופר ותסריטאי, כי כשמדובר בקולנוע אינני יודע בדיוק מה ההבדל בין השניים). תמיד הייתי מבקש מאיזה סופר לעצב את הסיפור. המדובר לא בעיצוב קולנועי אלא בעיצוב העלילה. הסופרים הם האנשים הנכונים לענין הזה.

הבעיה היא לא למצוא עלילה—יש סיפורים בלי סוף אלא למצוא עלילה כזאת שתופסת אותך, שסוחפת אותך, שאתה מתמסר לה, שאתה מסכים לה. אי-אפשר לעשות סרט בלי הנכונות הנפשית להסכים לעלילה הקיימת... וכאן, כשהתחלתי לחפש את הסיפור לסרט הראשון שלי, הרגשתי פתאום איפה אני נמצא. בפעם הראשונה היתה לי איזו הרגשה שאני זר בארץ הזאת. לא שייך. "איפה אני נמצא?" שאלתי את עצמי, והיה לי עצוב. אני חושב שבתקופה הזאת הרגשתי את עצמי פתאום אמיגרנט. לא היתה לי הרגשה כזאת קודם-לכן. בספרות הברזילאית לא הרגשתי את עצמי זר. פה פתאום הדברים לא נדבקו. חיפשתי בכל מקום שתרגע, התחלתי לקרוא הרבה ספרות יפה. לא ידעתי למה להידבק, כי צריך היה להידבק לספרות, ומצאתי רומנים וכו'. אז הזדמן לי להיפגש במקרה עם נסים אלוני. הוא רצה לכתוב לקולנוע (כי הוא אוהב קולנוע) ונתן לי את סיפורי-השכונה שלו. לא רציתי לעשות מהם סרט. לא שלא אהבתי את הסיפורים. היתה לי איזו רתיעה: ילדות, בבקשה! לא! כאשר יש ילדים בקולנוע, אותי זה מזעזע. ככה זה. אני מאד מכבד ילדים. אני חושב שהילדות היא אחד הדברים היפים ביותר בחיי אדם, לא? אני קנאי לדברים שקורים בילדות. דרך-אגב, "אפס בהתנהגות" של ז'ן ויגו הוא סרט על ילדות, וגם "ארבע-מאות המלקות" זה סרט יפה מאד.

נתן: האם הקנאות שלך לסרטי-ילדות או סיפורי-ילדות של אחרים נובעת מן ההרגשה שאם תעסוק אי-פעם בנושא הילדות תעשה משהו מילדותך שלך ולא משהו שכתב מישהו אחר?

פרלוב: כן, יכול להיות.

נתן: האם היית רוצה לעשות פעם סרט אוטוביוגרפי?

פרלוב: כן. הייתי רוצה לעשות מזה אופירה.

נתן: למה אופירה?

פרלוב: קודם-כל, מפני שאופירה זה שמח, זה מצחיק, שרים, כששרים, זה כבר קצת טוב. אני אוהב אופירה, אף כי אינני יודע בדיוק מה זאת אופירה. בקולנוע

ראיתי רק את "המדיום" של מינוטי, וכל־כך התרגשתי עד שבצאתי חשבתני שברחוב צריך לדבר בשירה. דמי עשה לי את זה ב"מטריות שרבורג". לצאת בשירה... סרט אוטוביוגרפי כזה בשלושה חלקים שהם שלושה סרטים—תשע—עשרה שעות של קולנוע.

נתן: ומה הכותרות לשלושת הפרקים: "ברזיל", "פאריז", "ירושלים"? פרלוב: לא, אני חושב שהכל היה מתגלגל למונחים של אלדוראדו, פומראניה וכו'. לא ריאלי—אבל גם ריאלי. כשתמצא את המפיק, בבקשה, אני מוכן מחר להתחיל ולהסביר לו...

נתן: כבר אמרתי לך, ואני חוזר: מצד אחד, אתה אוהב מאד־מאד דברים ישרים, חריפים, ריאליסטיים, כמו "פאיזה" לרוסליני, "אקאטונה" לפאזולני ו"סלוואטורה ג'וליאנו" לרוסי—סרטים שיש בהם משהו בוטה, משהו הקשור קונקרטי מאד לחיים. ומצד שני, כשאתה צריך לומר משהו אישי על עצמך, פתאום אתה רוצה דווקא אופירה עם ילדות מעופפות באוויר וכושים מזמרים. המוח שלך עובד על שני גלים ויש לו אהבות כפולות. אתה מדבר על הנזירות של רוסליני בהערצה אגרסיבית, בוחר לעשות כסרט ראשון דווקא מעשיה אקסטראוואגאנטית על זמר יהייה שהופך להיות ציפור.

פרלוב: "הגלולה" זה של נסים אלוני.

נתן: אתה עושה את זה. עובדה שלא בחרת בסרט אחר...

פרלוב: ובסרטים הדוקומנטריים שלי—לאיזה צד אני נוטה, לדעתך?

נתן: בדוקומנטריים יש גם מן הריאליזם הערום, הבוטה, שאינו מתפשר עם הכיעור, מן האכזריות של המציאות—ויש גם "אופירה".

פרלוב: בתוך אותו סרט שני הדברים גם יחד?

נתן: לפעמים... אני רואה שאתה מתמוגג מרוב הנאה...

פרלוב: גם ב"בירושלים" יש, לדעתך, משהו מזה?

נתן: בטח! ישנה תזמורת־המשטרה שמנגנת השכם בבוקר באבור־תור, ותרנגול־הודו שרוקד. זאת אגדה, לא?

פרלוב: אבל בסך־הכל זאת נראית איזו עיר שהיא אי־שם?

נתן: כמובן, כי שוב ישנה אותה כפילות. ישנו המגע הישר מאד עם העיר, וישנו החתול המכסה את השמש.

פרלוב: אבל אתה מאמין בשני המישורים? כשאתה יוצא יש לך הרגשה שראית דבר אחד?

נתן: אני חושב שכן. בירושלים—יש. בטח. גם ב"דודה צ'ינה" יש.

פרלוב: ובכן, טוב... כי אני אינני יודע איפה הדברים מתחילים ונגמרים... הנס הוא ריאלי או לא ריאלי? ישו קם לתחייה: מציאות, או אגדה?... יש נגרר־ספיריציאלס שאומרים: "טילפנתי היום לישו", או משהו כזה. זה יפה. אני חושב שלצלצל בטלפון זה דבר ריאלי מאד. ישו הוא אל, והנה הכושי צילצל לישו, לאל שלו...

נתן: הספיריצי'ואל הוא שיר שנולד ממצוקה נוראה. במקרה הזה—השירה היא ביטוי לסבל, כמו שאצל משוררים שהיתה להם ילדות נוראה תמיד יש איזו בריחה למחוזות אקזוטיים רחוקים ואגדיים. אתה מדבר כל הזמן על האגדה והשירה, ואני מחפש אצלך את השורש—את המצוקה. השאלה היא אם יהיה לך פעם אומץ לבטא את המצוקה הזאת. לשיר, אבל כמו בספיריצי'ואל. להתמודד באופן ישר. לדבר בקו ישר עם ישו. פר לוב: הסרט הבא שלי, "נילי", אולי יהיה משהו...

נתן: "נילי" זה סרט מוזמן, שאתה אולי תתרום בו את טעמך, את המקצועיות הקולנועית, את האינטליגנציה שלך, את ה"שוט" הנכון. אבל אני מדבר על תרומה אחרת—כמו התרומה שאתה חש בסרט של אנטוניוני, או ב"400 המלקות" של טריפן, או אצל ברגמן...

פר לוב: מי יודע? עדיין אין לדעת איך יהיה "נילי". עדיין לא תפסתי על איזה חבל אקפוז, אבל הבנתי מה שאלת. נושא אישי ישר? נדמה לי שלא. לא הייתי נוגע בנושא ישר.

נתן: אני רוצה לצטט קטע מדברים שאמרת לי פעם, בראיון לפני שלש שנים. ובכן, שם אתה אומר כך: "לא חסר כאן כשרון [אנחנו מדברים שם על הקולנוע הישראלי]. אבל חסר אותו משהו שמוצאים בסרטים האיטלקיים הגדולים. אצלם יש לך תמיד תחושה סוציאלית ואיכפתיות חברתית חזקה. אצלנו, כשאתה מוצא כבר כשרון, חסר לו כשרון לבשר; זהו הכשרון הבורח מן המציאות, הבורח מאויי רת דברים ריאליים המחייבים למשהו. הכל 'ספרות'. והרי פה כל אדם שני הוא טראגדיה, תצא לרחוב ותראה איזו זרות נוראה מסתירים האנשים".

פר לוב: את זה אמרתי בראיון או?

נתן: זה כאילו אדם אחד אומר את זה?

פר לוב: לא.

נתן: אני מוצא ניגוד בין הדברים האלה לבין "הגלולה". אי-אפשר לומר על "הגלולה" שהוא סרט שאומר "דברים ריאליים מחייבים על המציאות", כמו שאי-אפשר לומר עליו שהוא אינו "בורח מן המציאות", או שהוא נוגע ב"טראגדיה של כל אדם שני ברחוב הישראלי".

פר לוב: לא. לא אדם אחר אמר את הדברים הללו...

נתן: לא אדם אחר, אבל אתה אינך מוצא איזה ניגוד בין דברייך לבין העובדה שהסרט הראשון שלך הוא "הגלולה"?

פר לוב: לא. יצירת "הגלולה" היא תוצאה של צירוף-מסיבות.

נתן: השאלה היא אם יש בזה מקריות?

פר לוב: לא, לא. אני אומר ש"הגלולה", וכל סרט אחר, הוא תמיד צירוף של מסיבות. שאלו אותי פעם: איזה סרט היית רוצה לעשות? אמרתי: אינני עונה לשאלות כאלה. בקולנוע אין שאלות היפותטיות. עכשיו אמנם עניתי על כמה שאלות היפותטיות שלך, אבל אני חוזר ואומר: זה איננו. כשהזדמן לי "הגלולה" הייתי במצב

של ייאוש מן הנסיגנות שלי לעשות סרט בארץ—ורצייתי לעשות סרט עם נסים אלוני. הגענו משום־מה לרעיון של "הגלולה"—וזה תפס אותי. אבל כשאני אומר ש"הגלולה" היא צירוף של מסיבות הזמן, אינני אומר זאת כדי לרמוז שלא רצייתי לעשות אותו! נתן: אתה רוצה לומר ש"הגלולה" היה הסרט האפשרי—ולכן אתה שלם אתו לגמרי?

פרלוב: לא, אינני שלם. אף פעם לא הייתי שלם במאה־אחוז. יש לי תמיד הרגשה שהסרט שאני עושה איננו הסרט שהייתי צריך לעשות.

נתן: זה משהו אישי, או משהו שנובע מצורות ההפקה וממיגבלות ההפקה בארץ? פרלוב: זה משהו כללי.

נתן: אני רוצה שתסביר לי יותר, מה בדיוק הענין?

פרלוב: יש סיפור אחד של צ'כוב שאהוב עלי מאד־מאד. גיבורו הוא שחקן מפורסם—כוכב של תיאטרון הנווד מעיר לעיר, וזוכה בכל מקום להצלחה גדולה. לילה אחד הוא מגיע לאיזו עיר ואומר לעצמו: לא הייתי צריך לעזוב את... נניח, סטיפאנצ'יקובה, או משהו כזה... לא הייתי צריך לעזוב... יש לו מצב־רוח משונה, והדיכאון אינו מרפה ממנו. בינתיים מביאים לו בשורות: "כל הכרטיסים נמכרו", "רוצים שנישאר עוד יומיים" (אולי אני ממציא פה כל מיני דברים, אבל זה הסיפור ביסודו). מביאים אליו רופא, והוא אומר לו שהוא לא יציג הערב כי הוא כבר בפסגה והוא מבין שאינו נמצא במקום הנכון ושלא היה צריך לעזוב את עירו. שום דבר אינו מועיל: הוא בשלו—רוצה לחזור לעיר שלו. נדמה לי שכבר מודיעים על כך לקהל או מחזירים את הכרטיסים—הוא אינו רוצה להמשיך. ולבסוף קורה לו משהו ומסתבר שהוא לא היה פה, הוא היה שם. זה לא בדיוק אותו דבר, אבל אולי במקום לעשות סרט על "בית־זקנים", צריך לעשות סרט על ספורט; על דוגמניות ערומות למיניהן.

נתן: אולי במקום "הגלולה"...

פרלוב: ואולי במקום קומדיה צריך לעשות טראגדיה... אינני יודע.

נתן: אנו חוזרים לעובדת־היסוד, שאינך שלם עד הסוף עם מה שאתה עושה.

פרלוב: לא. כשעשיתי את הסרט "בירושלים" אמרתי לעצמי שזה אבסורד, למה אני מפסיד זמן, הייתי צריך לעשות סרט עלילתי שמתרחש בירושלים.

נתן: בעקבות מה שכבר דובר, נחזור צעד אחורנית ותסביר לי ביתר־פירוט מה היתה הזרות שהרגשת כשהתחלת לחפש את הנושא לסרט הראשון שלך? ממה נבעה הרגשת־האמיגרנט שעליה דיברת?

פרלוב: לא, לא רק של אמיגרנט. אני הוספתי ואמרתי: גם של אמיגרנט. אותו דבר היה לי גם בצרפת. התרבות היתה זרה לי כאן. להרבה יהודים בברזיל אולי עגנון או שלום־עליכם אינם זרים כל־כך. לי זה זר.

נתן: במה זה התבטא? הסיפורים שנתקלת בהם, התסריטים שהציעו לך, פשוט לא "דיברו" אליך? כי אני מתאר לעצמי שהגישו לך הרבה מאד סיפורים...

פרלוב: מי הגיש? התחלתי לקרוא בעצמי ספרים, סיפורים. נתן זך הציע לי, למשל,

לעשות את "שלושה ימים וילד", שיצא אז ב"קשת". כנראה הייתי במצב־רוח רע כשקראתי את הסיפור. בסוף חזרתי לספרות הברזילאית ומצאתי אגדה על איזה מצחיק... רצייתי לעשות עיבוד של הסיפור. לתרגם אותו למונחי ישראל של היום זה על בחור באיזו עיירה שמצחיק את כולם בכדיחות ואפילו הורג בן־אדם בכדיחה. העלילה היא קצת מורבידית בסוף. ניסינו לעבד את זה. רצייתי שאורי זוהר ישחק את המצחיקן. היה איזה נסיון לעשות, אבל זה לא יצא לפועל... אולי אחזור לזה באחד הימים. באותו זמן זה לא הסתדר.

באותה תקופה מצאתי סוף־סוף ספר ישראלי שרצייתי לעשות ממנו סרט. אני מתכוון ל"אחרי החגים" של יהושע קנז. כאן היה לי קל יותר. מדוע? אולי מפני שהעלילה איננה מישאל של היום אלא מלפני עשרים־שלושים שנה. נתן: אולי תסביר לי מה הקושי שלך לתרגם לשפת הקולנוע רומן ישראלי שמחאך את מציאות ההווה.

פר לוב: יש לי תמיד הרגשה שאני רואה מולי את בן־דמותו המציאותי של הגיבור הבדוי—ושהוא יבוא וידפוק לי בדלת ויגיד שזה לא נכון מה שאני עושה. אתה תשאל: איך זה בסן־פאולו? אני אגיד לך: נדמה לי שבסן־פאולו אינני מרגיש כך, ופה נדמה לי שכן. הסטודנט בירושלים... אצל יהושע קנז זה רחוק יותר. מרחק־הזמן יצר הרגשה שהמשפחה בספר היא משפחה שהפרתי. והיא גרה במקום ור לה, לא?... זה מאד משך אותי.

נתן: דווקא הנקודה הזאת של האמיגרנטים, של הזרות? פר לוב: לא דווקא. לא. אינני יודע. אינני יודע אם זה ענין הזרות או לא ("ניכור" קוראים לזה, לא?). איך אני יכול לדעת? מה, אני מומחה שמתעסק בזרות?... אבל הכל יחד, הבית הזה, המשפחה, אבא, אמא, שתי בנות...

נתן: ומאותה סיבה—מרחק הזמן—הולך לעשות גם את פרשת ניל"י? פר לוב: בניל"י זה שוב מרחק של חמשים שנה. אני חושב שגם בפרשת ניל"י וגם ברומן של יהושע קנז ישנו המרחק, לא? משום־מה זה קל לי יותר. יש לי הרגשה שיאמינו במה שאני עושה, וגם אני אאמין במה שאני עושה.

נתן: בפרספקטיבה של הזמן הדברים פחות ריאליים אולי. נוסף לכך: אתה מרגיש—כאדם שבא זה־מקרוב לארץ—אי־בטחון כשעליך לספר בסרט דברים שלא חזית אותם מבשרך ושקרו לאנשים אחרים כשאתה לא היית כאן, בעוד שעל סיפור מן העבר אתה יודע—או יכול לדעת—מה שכולנו יודעים.

פר לוב: נכון, אני יכול לדעת עליו בדיוק כמו כולם. גם זה. אני מרגיש שהוא גם שלי. ככל שזה מתקרב, יותר אני מרגיש במעצורים. אני זוכר שקצין־חינוך־ראשי של צה"ל הציע שאעשה בשביל הצבא סרט על מלחמת־סיני. אמרתי לו שאינני יכול; צריך לעשות את הדברים נכון. כשאני לא חייתי אותם, אני מרגיש יותר ויותר לא־בנות.

נתן: אתה מרגיש שאתה בן־בית כשזה רחוק. לא היית יכול לעשות סרט על תקופת הפלמ"ח?

פרלוב: אינני חושב. זה היה קשה לי יותר... באמת הענין הוא אולי לא בדבר שאתה עושה אלא בעמדה הנפשית שלך כלפיו. לדעתי, יש עמדה נפשית גם כשאתה עושה סרט דוקומנטרי.

נתן: בשלב זה אולי כדאי שנעבור לדבר שבימאי "הגל החדש" קראו לו *cinéma d'auteur*, כלומר קולנוע של יוצרים העושים סרטים, כמו שסופרים כותבים נובילות. לא פרשנים ומעבדים ולא אמנים־מבצעים הלוקחים איזה סיפור או מחזה נתון ומתרגמים אותו לשפת הקולנוע, כי אם יוצרים המטביעים את חותמם האישי על כל הסרט. בעקבות זה אני רוצה לשאול אם אין לך איזה הרגשה... של מועקה, או אי־סיפוק, מן העובדה שאינך מבצע את הסיפורים שלך אלא סיפורים שמישהו אחר המציא—סיפורים שאתה צריך רק לתרגם אותם לשפת הקולנוע. במלים אחרות: החלק שלך כיוצר הוא קטן הרבה יותר כשאתה מסריט מסריט נתון של נסים אלוני, למשל, מאשר כשאתה מסריט משהו שהגית בעצמך, שאתה מביע בו את דעותיך, את הרגשותיך, את הדימויים והאסוציאציות שלך. האם אין לך רצון להגיע, במוקדם או במאוחר, לשלב בו יהיו סרטיך מתחילתם ועד סופם יצירה של איש אחד?

פרלוב: לא. אין לי מועקה כזאת ואין לי רצון כזה. לעומת זאת, הייתי רוצה מאד לבצע כמה סיפורים של שלום־עליכם; "טוביה החולב", למשל. מאד הייתי רוצה... לא. אינני מרגיש כאן שום מועקה. אני אומר במלוא הכנות; אינני הוגה דברים. רוסליני עשה סרטים על־פי נובילות וביניאל עשה על־פי הרבה נובילות ועבד עם כמה וכמה סופרים; "גריד" של אריך פון־שטרוהיים מבוסס כולו על נובילה, ונה עובד על תסריטים שסופרים כותבים לו.

נתן: יש בימאים, כמו לזוי, ויסקוניטי וקורוסאווא, או כמו רנה וביניאל, שנעזרים כפעם־בפעם בסופרים המסייעים בידם לארגן את העלילה או ללטש את הדיאלוג. המקרה של "הגלולה" ו"נילי" הוא מקרה אחר לגמרי.

פרלוב: אני חושב שבכלל זה ענין של טון הסרט ולא של חיבור העלילה. ראיתי את "האידיוט" של דוסטויבסקי בגירסה צרפתית, ואת "מקבת" של אורסון ולס—אלה היו סרטים שונים לגמרי. אני לא חושב שהיתה לזולס וקורוסאווא מועקה כשבאו לביים את שקספיר, "להעביר" אותו לקולנוע.

נתן: נדמה לי שאני מדבר על דבר אחד ואתה על דברים אחרים. טון של בימאי זה טון של בימאי, ובימאים כקורוסאווא ואורסון ולס יהיו אישיים בכל מה שיגעו—אפילו לעצמם את תסריטיהם; כלומר, יוצרים המטביעים בסרט לא רק את סגנונם האישי אלא גם את התימה האישית.

פרלוב: יש תמיד אי־הבנות בענין הזה—או נמצא מי שנתן לזה את הצבע של *cinéma d'auteur*. צבע זה ניתן בגלל זה שבשנים האחרונות החדירו פליני ואנטו־נוני בצורה ישרה כעין נתונים אוטוביוגרפיים לסרטים שלהם. המציאו גם את "התסריט המקורי", הרבו לדבר בזה. יש מין הרגשה שאתה תמיד פוגש את ברגמן בתוך אחד מן הגיבורים שלו, או קצת בצד, וכך גם אצל פליני. בצורה ישרה הוא נמצא מאחרי הסיפור... אבל אצלי, כל מה שהייתי רוצה זה להצביע על אדם ושהוא

ייעלם כמו במעשה-קסם, אם תראה באיזה סרט שאחד אומר: "אחת-שתיים-שלוש" ומישהו נעלם—תדע שזה אני. דוגרי. לא בצד.

נתן: האם העובדה שלא עשית במשך עשר שנים סרט עלילתי באורך מלא לא עוררה בך הרגשה של מפתח, לא נטעה בך הרגשה שהזמן חולף ואתה מבזבז את חייך?

פרלוב: לא הייתי אומר שאני מבזבז את חיי, מפני שאינני חי מסרטים. קורה שאני מתפרנס מסרטים, אבל החיים אינם מתבזבזים מזה שלא עושים סרטים, אפשר לעשות דבר אחר... וחוז' מזה, תראה, אני התחלתי לדבר באיחור, התחלתי ללכת באיחור, התחלתי לצחוק באיחור. וגם בקולנוע התחלתי לעבוד קצת באיחור. אני מקווה שבאיחור-זמן יתחילו הבריות למצוא בי ענין.

נתן: זאת-אומרת שתפצה את עצמך על מה שהחמצת, כי הרי יש לך איזו הרגשה שהחמצת...

פרלוב: יש קצת, כן. יש קצת.

נתן: ובמה אתה תולה את האשמה? רק בך או בתנאים הסובבים אותך?
פרלוב: אנה קארינה בקיוסק—אולי אתה זוכר באיזה סרט?—היא אומרת שם: "אם אני מעשנת או אם אני אוהבת... אני אחראית"... אבל בכלל, אני אינני מפסיק לעשות סרטים... נכון הוא שמפה-לשם עברו עשר שנים, משהו דומה לזה. אז אני אומר לעצמי ככה, כמו השחקן של צ'כוב: הנה, לא הייתי צריך לעזוב את רוסליני ולשלם מחיר גבוה כל-יך... אז מה? אבל מכיון שיפה-נפש כמו אנטוניוני אני באמת לא יכול להיות, אז אני מקלל. אתה מבין, לא ניגנו לי סונטות של שוברט בעריסה.

נתן: הרגשות הכשל שלך מקיפות את עשר השנים שלא עשית בהן סרט?
פרלוב: לא שלא עשיתי סרט, זה לא ענין של סרט. עשיתי סרטים. שים לב: עשיתי סרטים.

נתן: אני מתכוון לסרט עלילתי.

פרלוב: תשמע, אני מרגיש די טוב, הרבה יותר טוב מכמה מן הקולגים שלי שהם על גל העשייה. חוץ מזה, אינני רואה הבדל בין סרט עלילתי ודוקומנטרי.

נתן: אומרים שיש כאלה שנולדו מבורכים ויש כאלה שנולדו מקוללים. לאיזה צד אתה שייך?

פרלוב: יש שכתובים בצד שמאל של הדף ויש שכתובים בצד ימין.

נתן: לאיזה צד אתה שייך?

פרלוב: הרי אפשר בסנין לחתוך דף באמצע—הסאמוראים עושים את זה—להפריד אותו לשנים.

נתן: לאיזה צד אתה שייך?

פרלוב: איש אינו מסתכל בראי ישר, פנים-אל-פנים—כי קשה לעמוד בזה. אי אפשר. הסתכלת ישר, ואתה מתעלף, אלא אם כן אתה מוצא מול הראי את הפוזת הנכונה.

נתן: האם היו לך מצבי ייאוש מסוימים שבהם הגעת לידי מחשבה שעליך לעזוב

את הארץ, משום שלעולם לא תצליח להכתדר פה ולזכות לאותו מרחב-מחיה הדרוש לך כדי לעשות את הסרטים שלך?
פרלוב: לא הייתי עוזב את הארץ, אינני רואה את עצמי כמי שיכול לעשות זאת.

נתן: אבל עלה בדעתך הרעיון הזה, בשעות הקשות?
פרלוב: עדיין אינני יכול להשתחרר מן ההרגשה שברזיל כבר איננה ארצי שלי. זה לא יכול להיות. את הארץ אינני יכול לעזוב. הייתי רוצה לעשות סרט או שנים בברזיל, אבל זה לא שייך לבימאי שבי. זה שייך לאדם.
נתן: אגש לשאלה עניינית יותר. אני רוצה שתספר לי על כל הצד העסקי שבהכנת סרט—הצד של המפיק. אם לבימאי צעיר יש רעיון לסרט, מה הוא עושה—בתנאי הארץ—כדי להוציא את תכניתו אל הפועל? איך הוא מתחיל, למי הוא פונה, ובמי זה תלוי? במלים אחרות: מי מאשר, מי מממן, מי מפיק?
פרלוב: נדמה לי שהמצב עכשיו בארץ טוב הרבה יותר; כל זמן שזה טוב יותר בשבילי—זה נראה לי טוב יותר בכלל. כי אינני יודע להפריד בדיוק בין "אנחנו" ו"אני". אם התעשייה הקולנועית בארץ טובה בשבילי, הרי לדעתי היא טובה. אם איננה טובה בשבילי, היא רעה ביותר. ככה אני אומר לעצמי, והאשמה היא בי.
לאט-לאט אנחנו מתחילים להגיע בארץ לאיזה מצב משבי-ערצון בענין הזה של מפיקים. לאט-לאט קמים מפיקי-קולנוע. הצרה היא שהמספרים הם נוראים. כי עדיין הכל כאן קטן. תמיד אתה חוזר לשנים, שלושה, ארבעה מפיקים—לא יותר... חמישה, ששה, יותר מעשרה נדמה לי שאין. אם נשב ונעשה רשימה מדוקדקת, אינני חושב שנעבור את מספר האצבעות בשתי הידיים; לרגליים בוודאי לא נגיע. וכשאני אומר "מפיק" אני מתכוון לאדם שהמשקיעים סומכים עליו; סומכים עליו שיבחר את הבימאי הנכון מבחינה מקצועית, שהוא ידאג לכך שהתכנית תהיה "מסחרית".
נתן: מי משקיע כאן בסרטים?

פרלוב: אין בארץ "משקיעים". בדרך-כלל משקיעים בנקים וחברות-השקעה, כי קולנוע הוא תעשייה. מי משקיע בתעשייה? בנקים וחברות-השקעה, עד כמה שידוע לי, לא?

נתן: "חברות-השקעה", כלומר גם בעלי בתי-הקולנוע?
פרלוב: לפעמים קונה את הסרט המפיץ—כלומר: הוא מוכן להפיץ אותו עוד לפני עשייתו. אם הוא קונה, הוא קונה על-פי איזה מתכון. המתכון מוצג לפני עם הבימאי, הסיפור והשחקנים—מאד חשוב ענין השחקנים, מאד מאד חשוב על סמך העובדה שנמצא מפיץ שקנה את הסרט הבנק משקיע, מפני שיש לו מראש הערבות הנכונה שהסרט יופץ. מגיעים בסוף לזה שאין כל סיפון, או שיש פיזור כזה של הסיכונים. וכאן, כמוכן, גם האסון בכל העסק הזה. מדוע אסון? כי בני-אדם עושים את החישובים האלה, והם רוצים לדעת אם הסיפור שאתה מציע להם נגמר בטוב או נגמר ברע, ואם אֵלן דילון, שהוא עכשיו בעלייה, נמצא ברשימת השחקנים. זה מוכרח להיות עם אֵלן דילון — אחרת אין מימון, וזה-זה.

זה כמו העסק עם השמש: השמש שורפת, ואינני יכול להקפיא אותה, אני יכול להציב נגדה שמשיה. השאלה היא איזו שמשיה אבחר לעצמי—ואיזה תענוג אפיק ממנה... צריך רק לדעת לעשות את הפשרה הנכונה בינך ובין השמש. לצנן אותה אינני יכול.

אם לא נביא בחשבון מקרים יוצאי־דופן כמו גודאר—מפני שגודאר עושה סקיצות—אפשר לומר שהקולנוע יקבל ממדים של אמנות רק בעזרת התמיכה של מיצנט. זה לא יכול להיות אחרת, ואני חושב שנגיע לזה, מפני שהוצאות הייצור תרדנה יותר ויותר, והעולם יהיה עשיר יותר ויותר. אני מדבר פה בפרספקטיבות היסטוריות.

נתן: ובינתיים ממשך הקולנוע להתנהל בשיטות של תעשייה. אתה מוכרח לעשות הכל במסגרת הגבולות שתחם לך המממן. רק נבחרים מעטים—גודאר, ברגמן, אני—טוניוני—יכולים לעבוד מתוך חירות ולעשות מה שהם רוצים.

פרלוב: הקולנוע התעשייתי—ולא תעשיית הקולנוע—הגיע לשיאים במיוחד בארצות־הברית. שם זה הפך כמעט מדע. גם ביפאן זה מדע. בארצות אחרות הממדים קטנים הרבה יותר, אבל בכל־זאת הקולנוע הוא תעשייה. תעשייה של עצבים. זה לא פורד, לא פלדה. זו איזה תעשייה של קוקטיים. אם מנהל פורד יפגש עם מר גולדווין ממטרו־גולדווין־מאייר, כדי לבצע איזו עיסקה משותפת, הוא יסתכל בו באיזה חיוך: "האמן". ובכל־זאת לפי הסטאטיסטיקה האחרונה שאני זוכר, תעשיית הקולנוע בארצות־הברית היא התעשייה הרביעית בגדלה. או משהו כזה... לא תיארחי לעצמי. חשבתי: השש־עשרה, השבע־עשרה. לא—היא הרביעית!... אבל פורד ודאי מסתכל בגולדווין כמו באמן. למה? מפני שבניגוד לתעשיות אחרות, בתעשייה הזאת קובעות לא המכונות אלא האדם. אנחנו חושבים לא פעם שקובעים המצלמות, האולפן, המקלטות וכו'. זה לא נכון. בקולנוע אין, כמו בפורד, תכנון, לחיצה, סרט נע—וגמרנו. בקולנוע בכל־זאת הדבר תלוי בתסריטאי במצב־הרוח של הבימאי, ובשחקנים. ובכן, מה עושים? מגיעים לסטנדרטים אבסולוטיים. ארצות־הברית הגייעה לסטנדרטים אבסולוטיים של מלאכה. בהוליבוד הפרידו לגמרי בין הרכיבים השונים שעושים סרט ותבעו מכל רכיב שלמות טכנית. שם הגיעו למוצרים קולנועיים שהם רק מלאכה, אך־ורק מלאכה. ובוזה הם הצטיינו ועשו דברים מושלמים. יש להם בימאי מיוחד לשחקנים ויש בימאי מיוחד לסצינות־המון—וכל אחד עושה את המלאכה שלו במקצועיות יוצאת־מן־הכלל. אני חושב שהסרט האמריקאי הממוצע הוא מלאכת־מחשבת, למופת; אינני מדבר על יצירה אלא על מלאכה. ה"מדיום" שוט", ה"קלוז־שוט" נכנס בכל סרט אמריקאי ממוצע תמיד במין מדעיות של תורת הספקטאקל... וזה יוצא־מן־הכלל. יש להם רצפטים לכל דבר, והם משתמשים בהם באופן מושלם.

ובכל־זאת סובלת שם התעשייה הקולנועית כל הזמן מזעזועים ושינויים: פתאום בא הקולנוע המדבר וקבר את הישגי הסרט האילם; פתאום באה המלחמה ושינתה את הסטנדרטים של שנות ה־30. קשה מאד לקולנוע התעשייתי להגיע לסטנדרטים, וככל שקשה לו יותר קל ליוצרים בעלי הייחוד, כי הסכנה הגדולה ביותר של אלה היא

בסטנדרטים. מצד אחד, טוב שיש סטנדרטים, מפני שזה מבטיח תעשייה ופריחה במלאכה—ונחוצה מלאכה בקולנוע, אין קולנוע בלי מלאכה—אבל, מצד שני, ה־סטנדרטים מסרסים, וחוסר סטנדרטים מאפשר יותר חופש־פעולה לבימאי. הסכנה אצלנו בארץ היא שאנחנו אהבים תקדימים סטנדרטיים ואיננו יודעים לבחור בתקדימי מים הנכונים לנו. מיד סיגלנו את התקדימים המפורסמים של ארצות־הברית והתחלנו לפעול כאילו אנחנו ארצות־הברית. שכחנו שאנחנו כאן שני מיליונים ומשהו, שכחנו שיש כאן מדבר. שכחנו. כשהגעתי לארץ נהגו לומר שאין כמו ארץ־ישראל בשביל הקולנוע: אנחנו נביא לכאן את מטרו־גולדוויין־מאייר, נביא לכאן את פרמינגר—שבא. בסופו של דבר, מסיבות מסחריות בלבד, ולא בגלל הנוף שלנו (הוא יכול לשחזר אלף נופים כאלה, במקסימום או באריווזה, או בספרד). אני חוזר ואומר: התחלנו להידמות, ולא ידענו בדיוק למי להידמות. זאת הצרה שלנו—במקום להידמות לתעשייה הקולנועית האמריקאית, מדוע לא להידמות ליוון? בואו נתחיל באופן צנוע, בדומה ליוון, בדומה לדנמרק. יש קארל דרייר בדנמרק וביוון יש אחד בשם קאקיאניס... אני אוהב את הסרטים שעשה עד "אלקטרה". משם והלאה זה התחיל להרגיז אותי, דווקא מפני שהוא הלך לתעשייה הגדולה ואיבד את כל היופי שהיה לו. אני יודע: זה מושך לעזוב ארץ קטנה ולהצטרף למותרות ולשפע שמציע הקולנוע האמריקאי—זה מושך. זה מושך יותר יוונים מאשר איטלקים. אנטוניוני לא יצא מאיטליה ופליני לא יצא משם, אבל אל לנו לשכוח שאיטליה היא איטליה ויוון היא יוון. איטליה היא ארץ עשירה. יש לה תעשייה ויש לה כבר אולפני־ענק בצינה־צ'יטה. ביוון העסק עדיין פועל במסמרים.

נתן: אף־על־פי־כן, אנטוניוני עשה פזילה לעבר אמריקה. היום הוא עושה שם סרט, כמו שעשה קודם־לכן במימון אמריקאי את Blow-up—סרט שאינו מגיע לקרסולי "אוואנטורה", "ההילה" ו"איל גרידו".

פרלוב: אולי גם הוא נואש. זה קורה. הרי האמריקאים רצו לספוג את כולם—את רנה קלר ואת רנואר ואת טריפו ואת ברגמן—את כולם. אם רק מופיע מישהו באיזה מקום—"מוטב שהוא יעבוד בתעשייה שלי מאשר בתעשייה שלו... כנגד מה שנותנים לך, אתן לי פי־עשרה". זה עוזר... הצרה אצלנו היא שבמקום להידמות ליוונים אנחנו לקחנו ישר את הדוגמאות של הוליבוד. למשל, אנחנו כבר מדברים על חדירת הקולנוע הישראלי לשוקי העולם—אלו שטויות־במיץ־עגבניות... הקולנוע האיטלקי חיכה הרבה שנים עד שחזר לשוקים הבינלאומיים, אנחנו נחזרו? כמה, בסרט אחד? אם יהיה טוב באמת, יוכל להגיע להפצה. אבל זאת איננה חדירה. קודם־כל, מפני שאין מה שיחזור. הקולנוע הישראלי אינו קיים—על־כל־פנים לא קולנוע שיכול להיות מאורע או מופת. מופת הוא הישראלי שיושב בטרקטור. דוגמה ומופת זה ישראלי שלוחם. זה כן, אבל לא הקולנוע הישראלי, שהוא דבר דליל ורזה.

כשאיטליה חדרה, היא חדרה בניארריאליזם. כשצרפת חדרה בזמן האחרון, היא חדרה בסרטי "הגל החדש", שהביאו רטט חדש לקולנוע. קודם־לכן הופצו רק סרטי מולן־רוז' עם שוקיים של פרנץ־קנקן שסיפקו את אלה שאמרו: "בואו נראה קצת

נשים ערומות". לא הייתי רוצה שאנחנו נחדור לשוק הבינלאומי בסרטים של מלחמת-ששת-הימים. אנחנו צריכים ליצור קולנוע שווה בערכו לערך של הלוחם שאותו אנו מציגים בסרט. בארץ עושה מישהו סרט מלחמתי, מנסה להפיץ אותו בעולם, ומיד הוא מפזר קישקושים כמה הוא עוזר בסרטו לישראל ואיזו תעמולה נהדרת הוא עושה לקיבוץ וללוחם הישראלי. ואני חושב שזה בדיוק להיפך: לא הסרט עוזר ללוחם הישראלי ולאיש-הקיבוץ, אלא הלוחם ואיש-הקיבוץ עוזרים לפיס של יצרן הסרט. לא הוא מפאיר את ישראל, ישראל מפארת אותו. הוא עצמו מתימר לעשות תרבות ועושה לבנטיניות. אני רוצה—וזה עלול לקרות, כי אני מאמין מאד בכוחות המתהווים כאן—שערפנו בקולנוע יהיה הערך של הדבר-כשהוא-לעצמו. זה שאיש-הקיבוץ הוא איש גדול שם בטרקטור שלו עדיין אינו מזכה אותי כבימאי קולנוע—זה מזכה אותו בלבד. זה מזכה את המדינה, אבל לא את הקולנוע.

נתן: מה המיגבלות העומדות לפניך כשאתה בא להגיש למפיק נושא או סיפור שאתה רוצה לעשות ממנו סרט? מה סוג הפשרות שאתה צריך לעשות בארץ עם המממנים? אולי אדגים: אם, נניח, היית בא ומגיש סיפור כמו "איקרר"—סיפור על זקן הגוסס בסרטן—האם היה לך סיכוי כלשהו שמפיק ישראלי יגלה ענין בסרט מסוג זה ויממן אותו?

פרלוב: אנחנו התפורנו, אבל אני אקשור את הדברים. אמרתי כבר: אין לנו סטנדרטים ואין לנו תקדימים משלנו. אם אני מביא למפיק סיפור על זקן שגוסס מסרטן אצטרך תמיד למצוא דרך להעלות לפניו תקדים של סרט דומה שהופץ בהצלחה. ופה אני נכנס בדיוק לאותם חוקים מכוערים שקיימים בכל מקום בעולם, בתוספת העובדה שהמפיקים הישראליים פחות חוגים ממפיקים אחרים בעולם. אני חושב שהקשיים עם מפיקים הם אותם קשיים בכל מקום בארץ ובעולם. הבעיה שלנו היא בעיקר סטאטיסטית. זאת אומרת: הסיכוי שלי להלהיב מפיק ישראלי בסיפור של "איקרר" הוא בדיוק אותו סיכוי שיש לי בחוץ-לארץ. בדיוק אותו דבר. אני אביא לו תקדימים, אני אראה לו שסיפור דומה פחות או יותר כבר הוסרט, אני אביא לו אסמכאות להוכיח שלתכנית שלי יש סיכויים להצלחה מסחרית, קופתית. ושוב: הבעיה היא סטאטיסטית. בחוץ-לארץ, אם יסרבו לי עשרה מפיקים, אולי אצליח להלהיב את האחד-עשר. קל עוד יותר להסתדר עם איש-כספים.

נתן: בארץ יש, נניח, ארבעה מפיקים, ושנים אינם באים בחשבון לגביך מראש. פרלוב: אבל המפיק הוא הרע-במיעוט, אף-על-פי שהוא הנוזק, בסופו של דבר. גם הקהל לדעתי, הוא די בסדר. הצרה הגדולה היא המתווך: המפיק, בית-הקולנוע. וכך לא רק בארץ אלא בכל מקום בעולם. אתן לך דוגמה: שני פרחחים נכנסים להצגת סרט ומפריעים לאלף אנשים אחרים שנהנים מן הסרט מפני שאין שוטרים, ומפני שאולי קרתה פה איזו טעות: הם לא ידעו שזה לא סרט בשבילם. בסדר. אין שוטרים שיגידו: "בהורים, שקט!"—והם אינם יוצאים, הם מתפרעים. בעל בית-הקולנוע קולט את תגובתם ומוציא מיד את המסקנות שלו על-פיה. הוא אומר: "למה לי הצרות האלו? משטרה ופרחחים שקמים באמצע, וכו'". הוא מדווח למפיק.

המפיץ מדווח למפיק: "אנחנו רוצים סרטים עם אלן דילון. בלי אלן דילון זה לא יכול ללכת". תציע לו למפיק דוסטויבסקי או שקספיר והוא יגיד: "שקספיר תסריטאי טוב מאד. יש שם משהו מתאים לאלן דילון?"

הקהל, לדעתי, בסדר. אמנם, קהל הוא קהל—אבל הוא פתוח, אין לו דעות־קדומות, הוא ישר, הוא גלמי... פה זה מוכיר לי את ימי ברזיל. היתה לנו איזה עוזרת כושית... אינני יודע איך היא נקלעה ל"המלט" של לורנס אוליבייה, אבל אולי זה טבעי, כי "המלט" הופץ על־ידי חברה אמריקאית גדולה—כולם ראו. העיקר, למחרת היום באה הכושיה הזאת ואומרת: "אוווה מאריה, איזה סרט, איזה סרט... עצוב ונורא, איזה איש... וכולם מתים בסוף". היא הבינה, הבינה את "הטראגדיה".

הקהל הוא בסדר. כבר אמרתי לך: אינני מאמין ביצירות אקסקלוזיביות למעטים. אני חושב שבדרך־כלל, הקהל היה מקבל, לולא המתווכים בינו ובין היצירה. המתווך הוא דבר נורא. ראית ב"פלסטף": אחד נשלח למסור לשני הודעה ובדרך הוא מסלף את העסק ותחת להביא בשורת פיוס ושלוש הביא הכרזת־מלחמה. זאת עשה המתווך. הם תמיד מקלקלים את העסק, המתווכים והמפיצים. מקלקלים ופוגעים בקהל, שבא לקולנוע כאל מקום התפנסות.

אני מרשה לעצמי להיות קצת אידיאליסט ולומר שהקולנוע כמקום־התפנסות מזכיר לי כנסיות או טמפלים פרוטסטנטיים, או מיטינגים פוליטיים. יש בזה משהו מן הקתידרה.

נתן: אתה רואה, אם כן, בקולנוע משהו שבין נאום פוליטי לתפילה?
פרלוב: כן! כן! בפנסיה ובטמפל, או בבית־כנסת, יש מוסכמות, והדברים אינם תלויים בדרגה של תרבות. מה שנאמר שם מגיע לאיזה ממוצע נכון המדבר אל לב הכל—בלי "לרדת" אל ההמון. בכלל, לא צריך כל כך "לרדת". בני־אדם מבינים את ישרו, בני־אדם מבינים את תורת משה, מדוע לא יבינו סרטים אינטליגנטיים? רק המתווך הקטן, הדואג למטבעות הקטנות שלו כל ערב, מקלקל את העסק.

נתן: דיברנו קודם על "הסרט האפשרי". מה הם גבולות האפשר בארץ? אני יודע, למשל, שמפיקים כאן אוהבים קומדיות. הרבה יותר קל להפוך הפקת קומדיה ל"אפשרית" מאשר...

פרלוב: הדברים תמיד משתנים, על־פי התקדימים האחרונים. יש, כנראה, איזה חוק שאין לנו שליטה עליו. אם מישהו יעשה בארץ טראגדיה נוראית שתזכר להצ'לחה, זה יתן אפשרות לכיוון הזה. תמיד התקדימים האחרונים קובעים את האפשרי.

נתן: אנטוניוני התודה פעם שבארצו כל דבר יכול להיות קל מאד, או קשה מאד—ובשבילו הכל היה קשה. קשה היה לו להגיע לקולנוע, קשה היה לו לעשות סרטים מסוימים במקום סרטים שכפו עליו, וקשה היה לו לפתח קהל נאמן לסרטיו. הדבר דרש ממנו עשר שנים—שנים בהן היו לו רעיונות ולא ניתן לו לעשות בהם דבר; שנים בהם אילצו אותו המפיקים להשתמש במלים ריקות ובערמומיות של סוחר במקום לעשות סרטים. לאחר עשר השנים הנוראות האלו זכה לבסוף לעשות את סרטיו האישיים, הסגפניים, הנאמנים עד הסוף לאסתטיקה הנזירית של יוצרם.

אני רוצה לשאול שאלה היפותטית: אילו היה אנטוניוני היום בארץ—מה היו סיכרי יין? אנטוניוני איננו מסוג הבימאים שיכולים לעשות את הסרט האפשרי, הוא מוכרח לעשות את הסרט שהוא רוצה לעשות—האם תנאי הארץ והתקדימים שלה היו מאפשרים לו לעשות זאת?

פרלוב: אין אנטוניוני בארץ ולא יהיה אנטוניוני בארץ, כי אנטוניוני הוא תוצר של תרבות אחרת. אפשר לומר: אילו היה יזחר אחד בקולנוע, או עגנון... ולגופו של ענין, כבר אמרתי: אני חושב שהבעיה היא אך־ורק סטאטיסטית. אין פה בארץ גבולות ומיגבלות לעשיית קולנוע טוב. הבעיה הכאובה היא הסטאטיסטיקה—וזה לא בעיית הקולנוע, זו בעיית המדינה, כנראה.

נתן: האם בגלל הסטאטיסטיקה הזאת שאתה מדבר עליה, ושלדעתך היא קובעת כל־כך, צריכים בימאי־קולנוע בארץ לעשות פשרות בבחירת הנושא?—אני מתכוון לאותם מקרים שבימאי יודע מראש שלנושא מסוים אין שום סיכויים למצוא מממן.

פרלוב: לא, לדעתי לא. לדעתי זה לא מפריע. אני חושב שאלה הם שני דברים שונים לגמרי. אפשר בהחלט להגיע לקולנוע טוב, "רציני" וכו' גם בתנאים של הארץ. אבל הדבר מתחיל לא במפיק ולא בתנאים האובייקטיביים, אלא קודם־כל באדם שהוגה ועושה את הסרט. הקולנוע, כמו כל אמנות, תלוי ביוצרים ובעמדה המנטאלית שלהם. זה הכל. אבל צריך שיהיו כאלה, יכולים לצמוח פה יוצרים. אין שום מניעה, שום מעצור. יהיה להם קשה קצת יותר, אבל לא הרבה, כי המאבק לעשיית קולנוע טוב—קולנוע שאתה מאמין שהוא שלך, שאתה שואף אליו—המאבק הזה דומה פה ובלא־פלנד ובפאקיסתן: זהו הקרב הנצחי בין המממן והאמן. המאבק של הבימאים בצרפת הוא אכזרי לא־פחות מזה של הישראלים—להוציא את הסטאטיסטיקה שם: כי שם מתחילים לחשב את החישובים הפינאנסיים מעשרים מיליון צופים ומעלה; כאן משני מיליונים, וזה משנה הרבה. אל תשכח: כמה מן הכסף שבמחזור המשקי של המדינה אפשר לשחרר למותרות קטנים כמו קולנוע? מועט־שבמועט. ועוד: לחברת־השקעה בחוץ־לארץ יש השקעות באניות, במחצבים, בנפט, בארץ, אם חרשה לעצמה חברת־השקעה פרטית או ממשלתית להכניס כסף בקולנוע—היא תשקיע את המועט־שבמועט—כי הקולנוע נמצא עדיין בגבול המותרות. עדיין לא הוכחנו בדולרים שהעסק כדאי. לא הוכחנו זאת גם בלירות ישראליות. לקולנוע, שהוא תעשייה, יש החוקים הנוראים שלו. הדבר שישחרר אותו מן התלות בהם הוא, כמו שאמרתי, המיצנט.

נתן: על אף כל מה שאמרת. אתה מאמין שבארץ יכול כל בימאי להפיק את הסרט שאליו הוא שואף?

פרלוב: אני חושב שאם אחד רוצה היום לתפוס את הכסף של טחנת־הרוח הוא יכול לתפוס אותה. פה, בארץ.

נתן: יתנו לו?

פרלוב : יתנו לו—רק שיהיה אחד כזה.
נתן : יימצא מי שיממן את זה, ויימצא קהל שיראה את זה ויוכיח שההשקעה היתה כדאית?

פרלוב : כן, בהחלט. הצרה היא שהויתורים של הבימאי הישראלי מתחילים פה מראש, עוד לפני שיידרש לעשות את הפשרות. מפני שזוהי, כמובן, הדרך הקלה יותר.

נתן : אם בימאי ישראלי יעשה סרט שהוא מאמין בו, והסרט יפשל לגמרי מבחינת הקופה—האם יתנו לו לעשות סרט נוסף בלי שיצטרך לעשות ויתורים?
פרלוב : יתנו. אינני מאמין שלא. אינני רוצה לדבר על עצמי, אבל ראיתי כבר מה היה המצב בסרט הדוקומנטרי. נכון: זה לא היה נעים, וצריך היה לא פעם להתחיל מאל"ף-בי"ת, ובכל-זאת עשיתי את הסרטים שלי. עשיתי אותם. אינני יודע אם הם טובים או לא—לא זה החשוב, החשוב הוא שעל אף הויתורים שנאלצתי לעשות והמריבות שהיו לי, אני יכול לומר: עשיתי מה שרציתי לעשות. אינני יודע אם "בירושלים" זה סרט טוב או סרט רע, אבל חשובה לי העובדה שרציתי.

ולא ראיתי שלא היו פה עיניים או אזניים קשובות לתוצאה. לא ראיתי. ראיתי שזה מתקבל, על-ידי כולם—על-ידי הקהל, ועל-ידי העתונות. זאת-אומרת שבסיפומו של דבר זה העניין הוא בעמדה המנטאלית שלך ובעצמת ה"איכפתיות" שלך, או בעוז המוסרי שלך, נקרא לזה כך... עצמת-הרצון שלך לעשות את זה, כמי שאתה מאמין שצריך לעשות את זה. אינני מבין את העסק אחרת. אינני יכול להבין אותו אחרת. אני דוגל רק במלאכה, אני רוצה רק שתהיה מלאכה טובה, אבל אני חושב שבצורה זו או אחרת המלאכה צריכה להיות מלאכה אנושית.

(ראיון מוקלט)