

## שיחות עם זין-ליק גודאר

שיחה ראשונה, 1964

שאלה: זין-ליק גודאר, אתה באת אל הקולנוע מבקורת הסרטים. מה אתה חב לרקע הזה שלך?

תשובה: אנו, שעבדנו כמבקרים ב"מחברות הקולנוע", כולנו ראינו עצמנו כבימאים לעתיד. היינו מרבים לבקר במועדוני-קולנוע וב"סינמאטק", וכבר אז חשבנו במונחים קולנועיים צרופים. ראינו בזה עבודה בקולנוע, כי בין הכתיבה וההסרטה יש הבדל כמותי—אך לא איכותי. המבקר היחיד שהיה מבקר בלבד—היה אנדרה באַן. האחרים—סאדול, באלאו או פאסינטי—הם היסטוריונים או סוציולוגים, אך לא מבקרים.

כשהייתי מבקר, כבר ראיתי את עצמי כקולנוען. כיום עודני רואה עצמי מבקר, ומבחינה מסוימת אני מבקר יותר משהייתי קודם. אך במקום לכתוב בקורת, אני מביים סרט. אני רואה עצמי כמסאי; אני מחבר מסות בצורת רומנים ורומנים בצורת מסות; אלא שאני מסריט אותם במקום לכתבם. אילו נגזר על הקולנוע לעבור מן העולם, הייתי חוזר אל הנייר והעפרון. לי חשובה מאד ההמשכיות של צורות-הביטוי השונות. כולן עוסקות בענין אחד. צריך רק לדעת איך לגשת לענין זה מן הצד ההולם אותך ביותר.

אני גם סבור כי אפשר שיהיה אדם קולנוען ולא יהיה מבקר תחילה. לנו קרה שהעניינים התגלגלו כך, אבל אין זה בגדר כלל. רינט ורומר החלו בעשיית סרטים של 16 מילימטר. אבל אם גם היתה הבקורת שלב ראשון באמנותם, לא היה זה אמצעי בלבד. יש אומרים: הם הוכיחו את יכלתם כמבקרים. לא—אנו חשבנו מחשבה קולנועית, וברגע מסוים הרגשנו צורך להעמיק מחשבה זאת.

הבקורת לימדה אותנו לאהוב את רוש ואיזנשטיין באותה עת. בזכות הבקורת רכשנו את התכונה לא להעדיף צד אחד של הקולנוע על זולתו. אנו גם חבים לבקורת את האפשרות לעשות סרטים ביתר-ריחוק, ולדעת כי אם יש דבר כלשהו שפבר נעשה אין טעם לחזור ולעשותו. סופר צעיר הכותב כיום יודע כי מולייר ושקספיר קיימים; אנו היינו הקולנוענים הראשונים שידענו כי גריפית קיים. קרנה, דְלוֹק, או רנה קְלֶר, כשעשו את סרטיהם הראשונים, לא היו בעלי עיצוב בקרתי והיסטורי אמיתי. אפילו רנואר היה בעל עיצוב דל מאד בשטח זה. (אבל נכון שהיה בעל כשרון גדול).

ש: בסיס תרבותי זה יש רק לחלק מאנשי הגל החדש.

ת: נכון, אצל אנשי "מחברות הקולנוע". אבל לגבי, אלה כולם. ישנה הקבוצה מן ה"מחברות" (וגם אסטריק, קאסט—ולנאר, שהם צדדיים קצת), שעליהם יש

להוסיף את שנוכל לכנותם "קבוצת הגדה השמאלית": אֶלֶן רֶנֶז, קולפי, וארדה, מרקר. גם דמי. לאלה היה בסיס תרבותי, אבל אין עוד הרבה מסוגם. הגרעין היה ב"מחברות".

אומרים שעכשיו שוב איננו יכולים לכתוב בקורת על עמיתינו. ודאי שקשה עכשיו יותר לשתות קפה עם מישהו, כשאתר-הצהריים עליך לכתוב עליו שעשה סרט אוילי. אבל הדבר שתמיד הבדיל אותנו מאחרים היה זה שאימצנו לנו עמדה של בקורת משפחת: אנו מדברים על סרט אם אנו אוהבים אותו. אם איננו אוהבים אותו, אנו פוטרם את עצמנו מלקטול אותו. הדרך הפשוטה היא אפוא לקיים את העקרון הזה.

ש: גישתך בבקורת סותרת לכאורה את רעיון האילתור הכרוך בשמך.  
 ת: אני מאלתר, בלי ספק, אבל בחומר שמוכן עמי מפבר. במשך השנים אתה צובר תליתלים של דברים, ופתאום אתה מגיח אותם במעשה שאתה עושה אותה שעה. הסרטים הקצרים הראשונים שלי נעשו במהירות רבה, אולם לאחר הכנות ממושכות מאד. "עד כלות הנשימה" נעשה כך. כתבתי את התמונה הראשונה (ג'ין סיברג בשאנו-אליזה), וביחס לשאר התמונות היו לי המון הערות על כל אחת. אמרתי בלבי: זה משעשע מאד. הפסקתי הכל. ואז הירהרתי: אם אתה יודע מה רצונך לעשות יכול אתה לצלם תריסר מערכות ביום אחד. אלא שבמקום להקדיש זמן רב להכנת החומר, אשיג אותו מיד. כשמישהו יודע לאן הוא הולך, הרי זה אפשרי. אין זה אילתור או החלטה של הרגע האחרון. ברור, צריך שתהיה לך, ותישמר בך, ראיית המכלול; אתה יכול לשנות בו חלק מסוים, אך לאחר תחילת הצילומים עליך למעט ככל האפשר בשינויים—שאם לא כן יהיה זה אסון. קראתי בכתב-עת לענייני קולנוע שאני מאלתר בנוסח "אולפן השחקנים", עם שחקנים שאומרים להם: אתה כך-וכך, צא מנקודת-ראות זו. אבל בלמונדו לא המציא את הדיאלוג שלו בסרטי. הוא נכתב. אלא שהשחקנים לא למדו אותו—הסרט צולם ללא שיח, ואני לחשתי את מלות-המפתח.

ש: כשהתחלת בסרט, מה ראית בו?

ת: סרטינו הראשונים היו סרטים מובהקים של אוהבי-קולנוע. אתה יכול לתת תוקף לעצמך על-ידי משהו שכבר נראה בקולנוע, כדי לעורר התיחסויות רצויות. תמונות, סכימות, בהתיחסות לתמונות אחרות שידעתי מאצל פרמינגר, צוקור כך היה בי. למעשה היו שיקולי על-פי גישות קולנועיות מובהקות. עבדתי על כמה ואחרים. מכל-מקום, הדמות של ג'ין סיברג ב"עד כלות הנשימה" היא המשך הדמות מ"שלוש לך עצבות". יכולתי ליטול את הצילום האחרון מזה ולקשרו בכתובת "כעבור שלש שנים"... וזאת כדי לספק את אהבת הציטוט שלי, שקיימת בי מתמיד. ומדוע לראות בזה דופי? בחיים "מצטטים" הבריות ככל העולה על רוחם, וגם אנו רשאים לצטט ככל העולה על רוחנו. בהערות שאני שומר לעצמי, משום שהן עשויות לשמש אותי בסרט, אשים פסוק משל דוסטויבסקי, אם זה מוצא חן בעיני. מדוע לא? אם רצונך לומר דבר, יש רק פתרון אחר: אמור.

יותר מזה: הסוג של "עד כלות הנשמה" היה כזה שהכל מותר בו, כך היה טבעו, כל מה שיוכלו אנשים לעשות—אפשר לשלב בסרט. זאת היתה נקודת-המוצא שלי. אמרתי בלבי: כבר היה ברסון; עתה-זה היה "הירושימה האזובית"; עתה-זה נסתיים סוג מסוים של קולנוע, ובכך הבה נשים סוף-פסוק: הבה נראה שכל דבר עשוי להיות בעל-ערך. רצוני היה לצאת מן הסיפור הקונבנציונלי ולעשות מחדש, אבל אחרת, כל דבר שכבר נעשה בקולנוע. גם רציתי ליצור את הרושם של הדבר שעתה-זה נמצא, או של התנסות ראשונה בתהליך הקולנוע.

הדבר שהיה קשה עלי הוא הסיום. האם ימות הגיבור? בתחילה חשבתי לעשות את ההיפך: הגאנגסטר יצליח וייצא לאיטליה, הוא וכספו. אבל זאת עשויה להיות דרך קונבנציונלית מאד לבלתי-קונבנציונלי, כמו, למשל, להניח לנאנה להצליח ב"לחיות את חייה". בסופו-של-דבר, אמרתי בלבי, כי מאחר שכללות הכל שאיפותי המוצה-רות הן לעשות סרט גאנגסטרי רגיל, אינני יכול לאנוס שיטתית את טבעו של הסוג; הבחור היה חייב למות. אם צאצאיו של אטריאוס שוב אינם טובחים זה את זה, הם חדלים להיות צאצאיו של אטריאוס.

אבל האילתור מעייף. תמיד אני אומר בלבי: זאת הפעם האחרונה. שוב אי-אפשר! הרי זה מעייף מדי ללכת לישון בכל לילה ולשאול את עצמך: מה אעשה מחר בבוקר? הרי זה כמו לכתוב מאמר בעשרים לפני שתיים-עשרה, על שולחן של בית-קפה, כשצריך להמציא את המאמר לעתון בשעה שתיים-עשרה. המזור בדבר הוא שתמיד אתה מצליח לכתוב זאת, אבל עבודה כזאת, חודש אחר חודש, הורסת אותך. ובתוך כך יש בזה מידה מסוימת של מחשבה-תחילה. אתה אומר בלבך שאם אתה ישר וכן ועליך לעשות משהו, בהכרח תהיה התוצאה ישרה וכנה. אלא שלעולם אינך עושה בדיוק מה שאתה סבור לעשותו. לעתים אתה אף מגיע להיפך הגמור. מכל-מקום, כך זה אצלי. אבל באותה מידה אני מאשים את עצמי בכל דבר שעשיתי. בנקודה מסוימת אני מבחין ש"עד כלות הנשימה" לא היה כלל מה שסברתי שיהיה. חשבתי שעשיתי סרט ריאליסטי, והוא כלל לא היה כך. ראשית, לא היה לי כושר טכני מספיק, וגם גיליתי שאינני עשוי בשביל סוג זה של סרטים. הרבה דברים הייתי רוצה לעשות ואינני עושה. למשל, הייתי רוצה להיות כמו פריץ לאנג, ושתהיינה אצלי תמונות שלגופן הן יוצאת-מן-הכלל, אחת-לאחת, אבל אינני משיג זאת. לכן אני עושה דברים אחרים. אני אוהב מאד את "עד כלות הנשימה", אבל בתקופה מסוימת התביישתי בו. עכשיו אני מעמיד אותו על מקומו: עם "עליוזה בארץ-הפלאות". פעם חשבתי שהוא היה "פני הצלקת".

"עד כלות הנשימה" הוא סיפור, לא נושא. הנושא הוא דבר פשוט ורחב שאפשר לסכמו בעשרים שניות: נקמה, תענוג... כדי לסכם סיפור אתה צריך לעשרים דקות. "החילל הקטן" היה לו נושא: צעיר מבולבל, המבחין בזה, ומבקש למצוא את הבהירות. ב"אשה היא אשה" רוצה נערה בתינוק בכל מחיר, ומיד. ב"עד כלות הנשימה" חיפשתי את הנושא כל משך הצילומים; לבסוף, התחלתי להתעניין בבלמונדו. ראיתי בו כעין חזית שצריך לצלמה, כדי לדעת מה יש מאחריה. סיברג,

לעומת זאת, היתה שחקנית שרצייתי כי תעשה הרבה דברים קטנים שאני אוהב—  
זאת היתה תוצאה של הצד אוהב-הקולנוע שהיה בי ושוב איננו.  
ש: מה הביא אותך אל "החייל הקטן"?

ת: רצייתי לתפוס את הריאליזם, שאותו החמצתי ב"עד כלות הנשימה"; את  
הממשי. הסרט יוצא מרעיון ישן: רצייתי לדבר על שטיפת-מוח. אומרים לשבוי:  
"בין אם זה יארך עשרים דקות או עשרים שנה, תמיד נביא מישהו לידי כך שיאמר  
משהו". ההתרחשויות באלג'יריה הביאוני לכך שאחליף את שטיפת-המוח בעינויים,  
כי הללו הפכו להיות השאלה הגדולה. השבוי שלי הוא מישהו שמבקשים ממנו  
שיעשה משהו שאינו רוצה לעשותו; פשוט אינו רוצה לעשותו, והוא מתנגד  
עקרונית. זאת החירות, כפי שאני רואה אותה: מנקודת-ראות מעשית. החופש פירושו  
היכולת לעשות מה שאתה רוצה כאשר אתה רוצה זאת.

הסרט הוא עדות של תקופה. אנשים מדברים על פוליטיקה אך אינם מכוונים  
מבחינה פוליטית. אמרתי אז בלבי: מוצאים דופי בגל החדש על שהוא מראה רק  
אנשים במיטות—אני אראה כמה אנשים שחיהם כרוכים בפוליטיקה ואין להם  
שהות להיכנס למיטה. ובכן, הפוליטיקה פירושה היה אז אלג'יריה. אבל היה עלי  
להראות זאת מן הזווית שידעתי ובררך שחשתי זאת. ואם האנשים מעתונות  
השמאל רצו שידובר על זה אחרת—יפה, כל מה שהיה עליהם לעשות הוא לקחת  
מצלמה וללכת ל-F.L.N. אם רצה פלוני בנקודת-ראות אחרת לא נותר לו אלא  
לצלם את אלג'יר מנקודת-ראותם של הצנחנים. אני דיברתי על הדברים שנגעו בי  
כפאריזאי ב-1960, שאינו חבר בשום מפלגה: בעיית המלחמה ותוצאותיה המוסריות.  
משום כך הראיתי צעיר המציג לעצמו הרבה בעיות. הוא אינו יודע איך לפתור  
אותן, אבל בעצם הצגתן, אפילו מתוך בילבול, יש כבר נסיון. אולי יש בזה ערך  
יותר מאשר בסירוב לשאול או באמונתו של מישהו שהוא יכול לפתור הכל.

ש: איך שימש אותך נסיונך מ"עד כלות הנשימה"?

ת: הוא עזר לי, אבל היו לי בעיות רבות בצילום "החייל הקטן". יכולנו לצלם  
אותו בשבועיים. בהפסקות נמשך הדבר חדשיים. הירהרתי, היססתי. בדיוק ההיפך  
מאשר ב"עד כלות הנשימה"; לא יכולתי לומר כל דבר. יכולתי לומר רק דברים  
מסוימים, אבל איזה? לבסוף ידעתי מה עלי לא לומר, ומה שנותר היה זה שצריך  
להיאמר.

וגם חזרתי אל האילתור. לאחר "החייל הקטן" אמרתי בלבי: נגמר. לכן התחלתי  
בתסריט ברור מראש: "אשה היא אשה". אבל היתה עוד מידה של אילתור. בזמן  
של "עד כלות הנשימה" הייתי יושב בלילות, כותב במשך כל הצילומים. ב"החייל  
הקטן" רק בפקרים. וב"אשה היא אשה" הייתי כותב באולפן, כשהשחקנים היו  
מתאפרים. אך שוב, אתה קולע רק לדברים שחשבת עליהם זמן רב. ב"לחיות את  
חייה" עבדתי על תמונת "הדיוקן האובאלי" באותו בוקר, אך את הסיפור ידעתי.  
ברגע המכריע שכחתי אותו. אמרתי בלבי: עוד אשתמש בזה. אבל זה היה בשלב  
שבו ממילא הייתי מוצא משהו. אם לא היה הפתרון בא, היה בא למחרת.

אצלי זאת שיטה: מאחר שאני עושה סרטים בתקציב קטן, יכול אני לבקש את המפיק לתת לי חמישה שבועות, מידיעתי כי אסתפק לערך בשבועיים של צילום מעשי. הקושי הגדול הוא שהאנשים צריכים לעמוד לרשותי משך כל הזמן. לעתים עליהם לחכות יום תמים עד שיידעו מה אוכל לעשות בהם. עלי לבקשם שלא יעזבו את מקום הצילומים, כי אנו עשויים להתחיל בעבודה בכל רגע. הם סובלים מזה. לכן מי שעובד אתי יבוא תמיד על שכרו בעין יפה. השחקנים סובלים מעוד ענין אחד: השחקן אוהב להרגיש שהוא שולט בדמות שהוא מגלם, אפילו אין הדבר נכון, ואצלי רק בנדיר הם זוכים להרגשה זאת. הדבר הנורא הוא שבקולנוע קשה מאד לעשות מה שעושה הצייר באורח טבעי: הוא מפסיק, נסוג כמה צעדים, אינו מרוצה, מתחיל מחדש, משנה... והכל הולך למישרים.

אבל שיטה זו אינה יפה לכל אחד. יש שתי קבוצות עיקריות של קולנוענים. על קבוצת אינושטיין-היצ'קוק נמנים הכותבים מראש את הסרט שלהם באופן השלם ביותר שבגדר האפשר. הם יודעים מה רצונם, הכל חרוט בראשם, הם כותבים כל דבר על הנייר. הצילום הוא רק המימוש המעשי, תבנית הדומה מבחינה מסוימת ככל האפשר למה שהעלו בדמיונם. רנה הוא בקבוצה זו, ודמי. האחרים, בקבוצה של רוש, אין להם מושג בהיר ממה שהם עומדים לעשות, והם מחפשים. הסרט הוא החיפוש הזה. הם יודעים כי הם יוצאים כדי להגיע לאיזה מקום, ויש להם האמצעים לכך, אך לאן? הקבוצה הראשונה יוצרת סרטים מעגליים, השנייה—סרטים קווים. רגואר הוא אחד הנדירים העושים את שני הדברים; וזה עיקר קסמו.

רוסליני הוא כבר דבר אחר. הוא היחיד שיש לו ראייה מדויקת, והוא רואה את הדברים כסיכום. לכן הוא מצלם את סרטיו בדרך היחידה האפשרית. אף אחד אינו יכול לצלם אחד מתסריטיו של רוסליני. ראיית-העולם שלו מדויקת כל-כך עד שדרך ראייתו את הפרט, אם היא צורנית או לא, גם היא מדויקת. אצלו התמונה יפה משום שהיא נכונה; אצל רוב השאר התמונה נעשית נכונה משום שהיא יפה. הם מגסים לבנות דבר יוצא-מן-הכלל, וכשאנו בודקים עד כמה אפקטיבי הדבר אנו נוכחים לדעת שהיו צידוקים לעשות זאת. רוסליני, מכל-מקום, עושה בראש-וראשונה דברים שיש לו צידוק לעשותם. משום כך הם יפים.

היופי וקסם האמת הם שני קטבים. יש קולנוענים המחפשים את האמת, ואם ימצאו—בהכרח תהיה יפה. אנו מוצאים שני קטבים אלה בסרט התעודי ובסרט העלילתי. יש אנשים שמתחילים בתעודה ומגיעים אל העלילה, כמו פלאהרטי, שסופו שעשה סרטים מותקנים בקפידה; אחרים מתחילים בעלילה ומגיעים אל התעודה: אינושטיין, שבא מן העריכה וסיים בעשותו את "תחי מקסיקו".

הקולנוע הוא האמנות היחידה, כמו שאמר קוקטו (ב"אורפיאוס", נדמה לי), "המס-ריטה את המוות בפעולתו". האיש שאתה מסריטו מזקין בתוך-כך וסופו שימות לכן אנו מסריטים רגע שבו המוות בפעולתו. הציור דומם; הקולנוע מעניין, משום שהוא תופס את החיים ואת צד המוות שבחיים.

ש.: ואתה, באיזה קוטב אתה מתחיל?

ת: נדמה לי שאני מתחיל יותר בצד התעודי, כדי לתת אמת לעלילה. משום כך תמיד עבדתי עם שחקנים מקצועיים, מצוינים—בלעדיהם לא היו סרטי טובים כל-כך.

אני גם מתעניין בצד התיאטרלי. ב"החיל הקטן", כשביקשתי להגיע אל הממשי, נוכחתי לדעת כי ככל שנטייתי אל הממשי כך היתה עבודתי נעשית תיאטרלית יותר. "לחיות את חייה" הוא ממשי מאד וגם תיאטרלי מאד. הייתי רוצה להסריט מחזה מאת סאשה גיטרי; הייתי רוצה להסריט את "שש נפשות מחפשות מחבר", להראות מהו התיאטרון, באורח קולנועי. מהיותך ריאליסט, אתה מגלה את התיאטרון, ומהיותך תיאטרלי... כמו ב"מרכבת הזהב": מאחרי התיאטרון נמצאים החיים—ומאחרי החיים, התיאטרון. גקודת-המוצא שלי היתה הדמיוני, ואני גיליתי את המציאות; אבל מאחרי המציאותי היה הדמיוני.

לדברי טריפּו, הקולנוע כולל את הראוה (מליאס) והמחקר (לומייר). כשאני בודק את עצמי היום אני מגלה שביסודו של דבר תמיד רציתי לעשות סרט מחקרי שצורתו ראוותנית. הצד התעודי הוא זה: אדם במצב זה או אחר. צד הראנָה בא ב"אשה היא אשה" מהעובדה שהאשה שחקנית; ב"לחיות את חייה" היא זונה.

המפיקים אומרים: גודאר—הוא מדבר על ג'זיס, מיטאפזיקה או ציור, אבל תמיד יהיה לו צד מסחרי. אני אינני אומר כך כלל—אינני רואה שני דברים. אני רואה דבר אחד בלבד.

ש: איך אתה מסווג את "אשה היא אשה" ביצירתך?

ת: כמו "זייל וגיים" אצל טריפּו, זה סרטי הריאלי הראשון. אצלי סרט זה הוא גילוי הצבע והקול הישר, כי סרטי האחרים עברו פוסט-סינכרוניזציה. הנושא, כמו בשני סרטי שקדמו לזה, הוא איך הדמות פותרת מצב כלשהו. אבל אני העליתי נושא זה כפנימיות של קומדיה מוזיקלית ניאור-ריאליסטית. זאת סתירה גמורה, אבל דווקא זה הדבר שעניין אותי בסרט. אולי זאת טעות, אבל טעות מצודדת. וזה הולם יפה את הנושא, מאחר שאנו מציגים אשה המבקשת תינוק באורח אבסורדי, בשעה שלידת תינוק היא הדבר הטבעי ביותר. אבל הסרט אינו קומדיה מוזיקלית. זה רעיון הקומדיה המוזיקלית.

זמן רב היססתי אם לעשות תמונות מוזיקליות אמיתיות. לבסוף העדפתי לתת את ההרגשה שהדמויות מזמרות, על-ידי השימוש במוזיקה, אך כשהן עצמן מדברות באורח נורמלי. אף-על-פי-כן, הקומדיה המוזיקלית מתה. "היי שלום פיליפין" גם הוא, במובן-מה, קומדיה מוזיקלית, אבל הסוג כשלעצמו מת. גם אצל האמריקאים שוב אין מוצאים טעם להמשיך בעשיית סרטים כגון "שיר אשר בגשם". יש עוד דבר הכרחי, וגם זאת אומר הסרט שלי: געגועים לקומדיה המוזיקלית, כמו שבסרט "החיל הקטן" יש אצלי געגועים על מלחמת-האזרחים בספרד.

איהםמשכיות, שינויי הקצב או הפסקות הקול—אלה, מן-הסתם, הדברים שלא מצאו חן. ואולי גם הצד התיאטרלי, "קולנוע דל'ארטה". האנשים בסרט משחקים ומשת-חווים באותה עת; הם יודעים ואנו יודעים שהם משחקים, ושהם צוחקים ובאותה

עת בוכים. בקיצור: זאת הצגה, וזהו שרציתי לעשות. הדמויות תמיד משחקות לפני המצלמה: זאת תהלוכה. רציתי שאנשים יוכלו לבכות לגורלה של קולומבינה, אפילו כשהיא עוברת בתהלוכה. ב"לחיות את חייה", לעומת זאת, צריך שתהיה לנו הרגשה שהאנשים בורחים מן המצלמה.

ב"אשה היא אשה" גיליתי גם את הסינמסקופ. אני סבור שזו התבנית הנורמלית, וכי תבנית 1.33 היא מידה שרירותית. אתה יכול לצלם כל דבר ב"סקופ", ולא כן ב-1.33. 1.66 אינו ולא-כלום. אינני אוהב מידות בינוניות. היססתי בעניין ה"סקופ" ל"לחיות את חייה", ואמנם לא השתמשתי בזה—זאת מידה רגשנית מדי. 1.33 הוא קשה, חמור יותר. מצד שני, אני מצטער שלא השתמשתי ב"סקופ" בשביל "עד כלות הנשימה". רק על כך אני מתחרט. "החייל הקטן" נעשה במידות הנכונות. אבל אלה דברים שאפשר לבחון אותם בדיוק רק לאחר-מעשה. תמיד יש הפתעות, ואני אוהב הפתעות. אם תדע בדיוק מראש מה אתה עומד לעשות, הרי שוב לא כדאי לטרוח בעשייתו. אם החזיון כתוב כולו לכל פרטיו, מה טעם לצלמו? מה התועלת בקולנוע אם הוא הולך בעקבות הספרות? כשאני כותב תסריט, גם אני רוצה להניח הכל על הנייר, אבל אינני מצליח. אינני סופר. לעשות סרט פירושו ריבוד של שלש פעולות: חשיבה, צילום, עריכה. אי-אפשר שכל דבר יהיה בתסריט: ואם כן, כל מה שצריך לעשות הוא להדפיס את התסריט ולמכור אותו בחנות ספרים.

הצרה היא שכאשר חותמים חווה עם מפיק, הוא רוצה לדעת על מה הוא חותם. המפיק רוצה להעסיק בימאי שיוכל לסמוך עליו כי בסיימו את הסרט יהיה הסרט דומה לרעיון שהיה בראשיתו.

ש: האם מתוך שיקול זה סירבת להשתתף בכמה תכניות?

ת: האחים חכים הציעו לי לעשות את "אווה". ראשית, לא אהבתי את השחקנים שהם העלו בדעתם. רציתי בריצ'ארד ברטון. הם חשבו שזה רעיון טוב. אמרו: „גטלפן אליו". אמרתי: „הנה הטלפון". אמרו: "הו כן, אבל אתה יודע, אולי איננו בביתו!" כך הבינותי שאינם רוצים. בתפקיד הנשיי כיננתי למישהו כריטה הייזר, שמלפני שש או שבע שנים. מכל-מקום, רציתי רק שחקנית אמריקאית. אנשי קולנוע, אם אינם אמריקאים, אינני יודע מה לעשות בהם. אם צרפתי אומר: "אני תסריטאי", מה פירוש הדבר? אין דבר כזה. ואילו לגבי אמריקאי, אם אין דבר כזה, לא איכפת: הדבר ה"אמריקאי" יש לו צד מיתי, שנותן קיום לדברים. האחים חכים אינם שוטים, אבל, ככל המפיקים הגדולים שלאחר המלחמה, כבר לא ידעו מה רצונם לעשות. לפנים היה מפיק יודע איזה סוגי סרטים עליו לעשות. היו שלש פעולות: חשיבה, צילום, עריכה. אי-אפשר שכל דבר יהיה בתסריט: ואם כן, כל מה שצריך לעשות הוא להדפיס את התסריט ולמכור אותו בחנות ספרים.

לעשות סרט עם דיוויייה", אבל היום?... הכל מעורבב.

ובכן, הם אומרים בלבם: "יש אנטוניוני. כך-וכך אלפים באו לראות את 'הלילה'... הבה נעשה אתו סרט". הם הולכים לאיבוד מפני שאינם יודעים מדוע הם עושים זאת. לזוי ואנטוניוני, כשמשתמשים בהם כך וברגע הלא-נכון, שוב אינם יוצרים

שום דבר. לאחר שהלכו בדרך כלשהי בקולנוע במשך ארבעים שנה, אין המפיקים יכולים לאמץ להם דרכים חדשות. בחוזה שלי עם האחים חכים הובהר כי, אם יראו זאת לנכון, יהיו רשאים לערוך את הסרט מחדש, בהתאם לרעיונותיהם. הצטערת מאד. והם אמרו לי: "דיוויייה, קארנה וכל האחרים חותמים על מין חוזה שכזה". הם כבר אינם יודעים מה לעשות. וגם הקהל מבלבל אותם. לפנים לא ידעו שאינם יודעים. היום הם יודעים זאת. אבל אסור לי להרבות סרה במפיקים, משום שבעלי האולמות והמפיקים גרועים הרבה יותר. המפיקים, ביסודו של דבר, הם כמונו: הם אנשים שאין להם כסף והם צריכים לעשות סרטים. הם מן הצד שלנו. הם רוצים לעבוד בלי שום התערבות, וכמונו הם נגד הצנזורה. המפיקים ובעלי האולמות אינם מאוהבים בדבר שהם עוסקים בו. בהשוואה לבעל האולם, המפיק הגרוע ביותר הוא בגדר משורר. מטורפים, שוטים, חפים-מפשע או מוגבלים—הם חביבים. הם מגיחים את כספם על קרן הצבי, ולעתים הם הולכים אחר הנאתם. לעתים קרובות המפיק הוא אדם הקונה ספר ולפתע הוא רוצה לבנות עליו הפקת שלמה. זה עשוי להסתדר או לא, אבל עליו להמשיך ולדחוף. הצד המטריד הוא שמאחר שעל-הרוב אין לו טעם טוב, הוא קונה ספרים חפרי-ערך. אך יהיה אשר יהיה, הוא ברנש חביב. והוא עובד. המפיקים והמנצלים הם פקידים, וזה הנורא. האידיאל הפקידותי הוא זה: שבכל יום באותה שעה ימשוך הסרט אותו מספר של צופים. הקהל אינו שוטה ואינו נכון. אף אחד אינו יודע מהו. לעתים הוא מפתיע, ועל-הרוב הוא מאכזב. אינך יכול לסמוך עליו. ובמובן ידוע, טוב כך. מכל-מקום, הוא משתנה. קהל הקולנוע הממוצע נעשה קהל הטלביזיה. כשהמפיקים מדברים על הקהל, אני אומר להם: "אני יודע מהו הקהל מפני שאני הולך לקולנוע, ומשלם בעד הכרטיס; ואתם—לעולם אינכם הולכים לשום מקום—אינכם יודעים מה קורה".

ש: ובכן, הבה נדבר על "לחיות את חייה". סרט זה האם קשה או קל היה לעשותו?  
 ת: סרט זה היה בעת-ובעונה אחת פשוט ו... היה זה כאילו הוכרחת לסחוט את התמונות מתוך הלילה, כאילו היו התמונות בתחתית של בור והייתי צריך להוציאן לאור. כשהילצתי את התמונה, אמרתי בלבי: "הכל כאן, לא לגעת בכלום, אבל אסור שאשגה בתוצאה שאביא, במה שיתפוס את העין תחילה". לא רציתי לחפש פעלולים. היה עלי להסתכן בכל מעשה שעשיתי. ב"אשה היא אשה" לא כך היה; רציתי להשיג דברים מסוימים; למשל, האספקט התיאטרלי. אספקט זה השגתי גם ב"לחיות את חייה", אבל בלא שאומר לעצמי כי עלי לעשות דבר זה או אחר כדי להשיגו. ידעתי שמכל-מקום אשיג אותו. זה היה דומה קצת ל"תיאטרון-אמת".  
 דרך זאת להשיג תמונות פוטרות אותך מעריכה. אין לך אלא לחבר את קצותיהן. צילומי-הגלם שראה הצוות דומים מאד למה שראה הקהל. ולא זו בלבד. צילמתי את הסצינות כסדרן. לא היה שום עירוב. הסרט הוא סדרה של גושים. די לקחת את האבנים ולהניחן בזו אחר זו, זו לצד זו. האידיאל שלי הוא להשיג מיד מה שיפעל, ללא תיקונים. אני חותר אל הסופי המוצלח.



אני משיג ריאליזם תיאטראלי. גם התיאטרון הוא גוש שאינך יכול להכניס בו תיקן נים. הריאליזם, מכל-מקום, לעולם אינו האמת לדיוקה, והריאליזם של הקולנוע הח בהכרח מזויף. אני קרוב לתיאטרון גם בשימוש המלים: בסרטי עליך להאזין לדיבורן של האנשים, מה-גם שלעתיים קרובות הם נראים מאחור, ופניהם אינם מסיחים או הדעת מדבריהם. הקול ריאליסטי ככל האפשר. זה מזכיר לי את ראשוני הסרטי המדברים. תמיד אהבתי את הקול בסרטים אלה; היתה בהם אמת גדולה, משתן שלראשונה נשמעו בהם אנשים מדברים.

בדרך-כלל, אנו חוזרים עכשיו לקול ודיאלוג אותנטיים יותר. משום כך הטיחו כנגדן שאנו מנבלים פה. ב"קוף בחורף" המלה "חרבון" מופיעה תריסרי פעמים, ובסרן "הנשים" פעמיים או שלש פעמים—אבל שם אנשים קוראים לזה גסות משום שאן דיאר נשאר קונבנציונלי. אם נערה אומרת לנער: "ממור מסכן, אני מתעבת אותך" הרי בחיים הדבר פוגע. וכך בקולנוע, זה צריך לפגוע כמו בחיים. וזאת אין אנשין מקבלים. משום כך דחו את הסרט "הנשים", שסיפר את האמת והשפיע עליהם. כאן היה לנו באמת מקרה של אולם תיאטרון מלא קהל, שראה עצמו כמו במראה. ש: מה היתה נקודת-המוצא שלך כשעשית את "לחיות את חייה"?

ת: לא ידעתי בדיוק מה אני עומד לעשות. העדפתי להתור לדבר-מה שאיני יודע ולא דווקא לעשות היטב דבר שאני יודע. ואכן, הסרט נעשה כאילו נסחפתי עמו "לחיות את חייה" היה האיוון שנותן לך פתאום הרגשה טובה מהחיים, שעה ביום או שבע. אנה, שהיא 60% מהסרט, היתה אומללה קצת, כי לא ידעה מעולם מראש מה יהיה עליה לעשות. אבל היא היתה כנה כל-יך ברצונה לשחק בשביל משהו, עז שלסוף הכנות היא ששיחקה. ולגבי, בלי שאדע בדיוק מה אני עומד לעשות, היתן בי תשוקה כנה כל-יך לעשות את הסרט עד ששינינו הצלחנו. אני אוהב מאד להחליק שחקנים, אבל עם אנה קארינה העבודה היא עוד משהו. אני סבור שזו פעם ראשונה היו האמצעים שלרשותה מודעים לה לגמרי והיא ניצלה אותם. וכך, סצינת החקירה ב"החייל הקטן" עשויה כדרכו של רוש: אנה לא ידעה מראש את השאלות שאשאן אותה. וכאן, ב"לחיות את חייה", שיחקה בטקסט כאילו לא ידעה את השאלות. בסופו של דבר מגיעים אל הספונטאניות והטבעיות.

הסרט נעשה במצברוח מיוחד, ואנה לא היתה היחידה שנתנה את מיטבה. הצלנ ראול קוטאר השיג את צילומיו הטובים ביותר. הדבר המפליא אותי, כשאני רואו שוב את הסרט, הוא שהסרט נראה כמותקן ביותר בכל סרטי בשעה שלא היה כן כאשר עשיתי אותו. לקחתי חומר-גלם, הנחתי את הצילומים אלה לצד אלה, וזו התארגן. ואז—זה הדבר שעושה עלי רושם עכשיו—הייתי נוהג לשים לב לצבנ הדברים, אפילו בשחור-לבן. ובמקרה זה—לא; השחור היה שחור, והלבן לבן. והצי לומים נעשו באנשים שלבשו את בגדיהם שלהם, מחוץ לאנה, שקנינו לה חצאיה וחליפת צמר.

ש: מדוע החלוקה לשתיים-עשרה תמונות?

ת: מדוע שתיים-עשרה? אינני יודע. אבל אשר לתמונות עצמן—זה מחזק את הצד

התיאטרוני, את הצד הפרכטי. רצייתי ברעיון "הרפתקותיה של מיס־נאנה פלוניתי". גם סוף הסרט הוא תיאטרוני מאד: התמונה האחרונה היתה צריכה להיות תיאטרונית יותר מן האחרות. חלוקה זו הולמת גם את צדם החיצוני של הדברים, כדי לאפשר לי להציג את הרגש שבתוך מרחב גדול יותר; בדיוק ההיפך מה"כייס" של ברסון, שבו הדמות נראית מבפנים. איך להציג פנימיות? על־ידי שישאירו אותה בחכמה בחוץ. מכל־מקום, משהו קורה. ומשום כך, הקולנוע של אנטוניוני, על צדדי חוסר־הקומוניקציה שלו, אינו הקולנוע שלי. רוסליני אמר לי שקרוב הייתי להטאו של אנטוניוני אבל ידעתי להינצל ממנו. אני סבור שבבעיה זו די אם אתה שלם עם עצמך. אומרים כי ככל שאתה מרבה להביט במישהו פחות אתה מבין אותו—אני סבור שאין הדבר כך. אבל, כמובן, אם אתה מרבה מדי להביט באנשים, סופך שאתה תמה מה הטעם בזה; אין מנוס. אם תביט בקיר עשר שעות, סופך שתציג לו שאלות—באשר הוא קיר. אנשים מסתבכים בשאלות מיותרות. זו סיבה נוספת לכך שהסרט עשוי סדרה של מערכונים: הכרח לתת לאנשים לחיות את חייהם, לא להביט בהם יותר מדי—אחרת, סופך ששוב לא תבין בהם מאומה.

ש: אתה מתכוונן לביים את סרטך "האקדוחן". האם יהיה הסרט בצבעים?  
 ת: כן, אבל איזה צבע בדיוק? לא איכפת לי. הייתי מאושר להשיג את הצבע של "רובינוון קרוון" לביניאל, אז של "וין ד'ארק" לרוסליני. ואני אעשה סרט זה ב־16 מילימטר, ובהגדלה ל־35 מילימטר. התמונה תהיה כמו דהויה קצת, אבל אינני רואה בזה פגם. אולי אפילו יהיה זה לסרט לטובה. צילום ב־16 מילימטר הוא ברוח הסרט הזה. מצלמת "מיצ'ל" הגדולה היא ברוח אחרת. בשביל "לחיות את חייה" עמדתי על כך שתהיה מצלמה גדולה. אילו היתה לי גדולה מ"מיצ'ל", הייתי לוקח אותה. אני אוהב מאד את צורת ה"מיצ'ל": היא באמת נראית כמו שמצלמה צריכה להיראות. אולי זה טיפשי, אבל אני מחשיב מאד דברים אלה.

כמו כן, אני עומד להסריט מערכון. אדם יוצא לרחוב, הכל נראה כתמול־ששום, אבל מתוך שנים־שלושה פרטים קטנים מתגלה לו כי האנשים, וארוסתו, אינו מגיבים עוד כתמול־ששום. הוא מגלה, למשל, כי בית־הקפה שוב אינו קרוי בית־קפה. וארוסתו אינה באה לפגישה, ולא משום שאינה אוהבת אותו עוד אלא פשוט משום שהגיונה אחר. שוב אין להם אותו הגיון. יום אחד הוא קורא בעתון ומגלה כי אי־שם התחוללה התפוצצות אטומית; הוא אומר בלבו כי לבטח הוא היצור האנושי היחיד על־אדמות שהגיונו תקין. הדברים לא השתנו, אבל הכל שונה. זה אנט־רוסליני, אבל זה־רוח. "הרובאים" יהיה יותר בנוסח רוסליני הישן, כשעשה את "המכונה לקטילת הרשעים" ואת "איפה החירות?" התסריט חזק כל־כך עד שכל מה שנוותר לי לעשות הוא להסריט בלי להסתבך בבעיות. הפתרונות ייכפו מאליהם. זה סיפור על שני איכרים הרואים את הרובאים מגיעים. אין הם באים לאסרם אלא להביא להם מכתב מן המלך. בעצם, זה צו־גיוס. הדבר מטריד את האיכרים, אבל הרובאים אומרים להם: "המלח־מה היא נפלאה; אפשר לעשות הכל, לרכוש כל דבר!" הם רוצים לדעת מה. לצאת מן המסעדה בלי לשלם? כמובן! והם מוסיפים לשאול שאלות, מונים את הדברים,

החל בוטות של גניבה וכלה בוועות הגדולות ביותר. אפשר לטבוח תינוקות ? כמ־  
 בן ! לגנוב שעונים מזקנים ? מדוע לא ! לשבור משקפיים של אנשים ? גם זה ! לשרוף  
 נשים ? ברור ! כשמסתיים הפירוט הזה, הם יוצאים למלחמה. הסרט יהיה גס, כי כל־  
 אימת שרעיון עולה בדעתם המהובלת הריהו רעיון רע.

הם כותבים לנשיהם : "כבשנו את שער־הנצחון, את ה'לידו', את ה'פירמידות', אנסנו  
 המון נשים ושרפנו כל מיני דברים ; הכל בסדר !" ל־סוף, הם חוזרים לביתם, מאושרים,  
 אבל נכים. הם נושאים מזוודה קטנה ואומרים : "הבאנו את כל אוצרות העולם". הם  
 שולפים מן המזוודה ערימות של גלויות־דואר, שעליהן תמונות המונומנטים מכל  
 מקום : לגביהם, הרי זה כאילו זכו בבעלות ; הם סבורים כי ברגע שתסתיים המלחמה  
 יתנו להם את כל המקומות האלה. הרובאי אומר להם : "כשתשמעו צעקות ורעש  
 בעמק, יהיה זה סימן שהמלחמה הסתיימה והמלך בא לגמול לכל אחד ; לכו לשם  
 ותקבלו הכל". כעבור זמן־מה הם שומעים צעקות והתפוצצויות—והם הולכים לעמק,  
 אבל שם יש ריות (התמונות אנאלוגיות לתמונות השיחרור של צרפת במלחמת־  
 העולם השניה). המלך לא ניצח במלחמה אלא חתם חוזה־שלום עם האויב, ואלה  
 שנלחמו בשבילו נחשבים פושעי־מלחמה. על מקום העושר שהם אמורים לזכות בו,  
 מומתים שני האיכרים בירות. הכל יהיה ריאליסטי מאד, בפרספקטיבות תיאטרוניות  
 טהורות—נראה תמונות מלחמה, בסגנון קומאנדו, כמו בסרטים של פולר, עם קצת  
 סרטי־יומנים. והנה, עכשיו שסיפרתי הכל על הסרט, פתאום אני פחות להוט לעשותו.  
 ש. : אתה רוצה להסריט את "איבי המלך" ?

ת. : כן, ובמידה מסוימת באותו סגנון. איבי לקולנוע יהיה גאנגסטרי מאד—במעיל־  
 גשם ובמגבעת—ונראה את איבי וכונופייתו נכנסים למכוניות והולכים לבתי־קפה.  
 המפריע לי הוא שהנעימה של איבי מצויה ב"ירה בפסנתרן" של טריפו, והצד  
 הריאליסטי היה מוצלח שם מאד, שלא לדבר על הטקסט, שהיה יפה מאד. מבחינה  
 זאת היה זה סרט יוצא־מך־הכלל.

הייתי רוצה לצלם גם את "למען לוקרציה" של ז'ירודו. שם יהיה לי תיאטרון בטהר־  
 תו. כי רוצה הייתי במיוחד להקליט את הטקסט, להקליט את הקולות שאומרים אותו.  
 גם הייתי רוצה לעשות סרט עצום על צרפת. הכל יהיה בו. הוא ימשך שבועיים־  
 שלושה. הסרט יהיה עשוי אפיוודות־אפיוודות, וכל אפיוודה תוקרן במשך שבוע־  
 שבועיים. אילו היה מישוה שוכר אולם לשנה, היה זה אפשרי. הכל אפשרי. להראות  
 הכל, זה היה תמיד הפיתוי הגדול של הרומניסטים בספריהם הגדולים. הייתי מראה  
 אנשים הולכים לקולנוע, והייתי מראה את הסרט שהם רואים. היית רואה משפיל  
 שמלאכתו לראיין אנשים, והיית רואה את הראיונות. היינו יכולים לראיין כל אדם,  
 מסארטר ועד מיניסטר־המלחמה, וכלה באיכרים או פועלים. היינו רואים גם ספורט,  
 מרוצים וכו'. זה היה צריך להיות בנוי על עיקרון כלשהו ולפנות אחר־כך לכל  
 הכיוונים. הצילומים היו נמשכים שלש־ארבע שנים.

ש. : אתה אוהב טלביזיה ?

ת. : הטלביזיה היא המדינה, והמדינה היא הפקידים, והפקידים... זה היפוכה של

הטלביזיה. כלומר, של מה שהיא צריכה להיות. אבל מאד הייתי רוצה לעשות בה משהו. לא לעשות סרטים בשי"ל הטלביזיה, כמו שעושים אותם בשביל הקולנוע, אלא לעשות ריפורטאז'ה, למשל. הייתי רוצה לעשות כמה תכניות בצורת מסות, ראיונות, או יומני-מסע—לדבר על צייר או סופר שאני אוהב. או, פשוט מאד, כמה "מחזות". אבל במישרים. הטלביזיה אינה אמצעי-ביטוי. הראייה לדבר שכלל שהיא מטופשת יותר היא מקסימה, והבריות מרבים לשבת ולחזות בה. זאת הטלביזיה, אבל מותר לנו לקוות שתשתנה. הדבר המטריד הוא שאם אתה מתחיל להסתכל בטלביזיה אינך יכול להינתק ממנה. אין לך אלא לא להסתכל בה.

יש לראות בטלביזיה לא אמצעי-ביטוי אלא אמצעי-תפוצה. אם זאת הדרך היחידה שנותרה לדבר בה אל הבריות על אמנות, יש להשתמש בה. שכן אפילו סרטים כמו "לולה מונטז" או "אלקסנדר נייבסקי" נשאר בהם משהו, למרות העיוות, המסך העגול, אפרוריות התמונה או היעדר הצבע. ב"לולה מונטז" מה שאתה מפסיד בצבע אתה מרוויח בדיאלוג, כי אתה שם לב יותר. הסרט יכול לרתק אותך רק בדיאלוג שלו: באמצעותו, רוחו מגיעה אליך. הוא הדין בכל הסרטים הטובים: די שיגיע אליך חלק אחד, חלק זה יספיק להעלות את השערת הסרט כולו. וכך, הטלביזיה, למרות הכל, משרתת את רוח הדבר, וזה חשוב מאד.

ויומני-חדשות? הרי זה יכול להיות נפלא. ומדוע לא ליצור יומנים משוחזרים, כמו שעשה מליאס? היום עלינו להציג את קאסטרו וקנדי משחקים כשחקנים: "זה הסיפור העצוב על קאסטרו וג'ונסון..." נסיף סרטים אמיתיים. זה ימצא חן, אין לי כל ספק בזה.

וכל מיני סיפורים בעלי ענין אנושי? הם ייראו כמו שרואים אותם בעתון-הערב. בסוג זה, הדברים המיוחדים שאתה יכול לראות הם רק שיחזורי הפשע. ראשית-כלל, אלה באמת "חיים אמיתיים", וגם החלק המשוחזר מקסים. בדרך-כלל, הריפורטאז'ה מעניינת רק כשהיא משולבת בעלילה בדויה, אבל העלילה הבדויה מעניינת רק כאשר המציאות מאמתת אותה.

הגל החדש הוגדר, בחלקו, ביחס חדש זה שבין העלילה והמציאות. הוא מוגדר גם בצער, בגעגועים על קולנוע ששוב איננו. מרגע שאתה יכול לעשות סרטים שוב אינך יכול לעשות סרטים כאלה שעוררו בך את הרצון לעשותם. חלום הגל החדש שלעולם לא יוגשם היה לצלם את "ספרטקוס" בהוליבוד, בעשרה מיליוני דולרים. עם זאת, אני אינני מצטער על שעלי לעשות סרטים בתקציב קטן—אבל אנשים כמו דמי אומללים מאד.

אנשים חשבו תמיד שהגל החדש פירושו סרטים זולים בניגוד ליקרים—אבל הוא גרס, בפשטות, סרטים טובים בניגוד לרעים. אלא שנמצא כי הדרך היחידה היתה לעשות סרטים לא-יקרים. אמנם יש סרטים אשר מוטב שנעשו בתקציב מועט, אבל עליך לחשוב על הסרטים שמוטב שהיו נעשים בתקציב גדול.

ש: ואילו נתן לך מישהו מאה מיליון פראנקים לעשות את "לחיות את חייה"?  
ת: לעולם לא הייתי מקבל. מה היה הסרט מרוויח מזה? לכל היותר הייתי יכול לשלם

בוה יותר לאנשים שעבדו עמי. זה הכל. ובתוך כך הייתי מסרב לעשות סרט במאה מיליון פראנקים אילו חשבתי שהוא יעלה ארבע-מאות בלבד. אין ספק, רק בצרפת מכיר המפיק, לפחות עקרונית, במעמד הבימאי היוצר. (היצ'קוק הוא יוצא מן הכלל: מרגע שמציגים לראוה את שמות הבימאים, הוא זוכה שיציגו את תמונתו!). הטוב שבמפיקים האיטלקיים רואה בבימאי עובד שלו. ההבדל הוא שהשיטה האיטלקית אינה שווה הרבה ואילו השיטה האמריקאית חזקה מאד. אין ספק שהיא נחלשה מאז נעלם ארגון האולפן הגדול, אבל לפני כן הם היו החזקים בעולם. בן הכס הוא התסריטאי החזק ביותר שראיתי מעודי. האמריקאים, שהם נוא-ליס הרבה יותר כשמדובר בניתוח, מצליחים אינסטינקטיבית להקים דברים. יש להם גם הכשרון לפשטות המעניקה עמקות: טול לדוגמה את המערבון הקטן, "רכב אל ארץ-ההרים".

בצרפת, כשרצונך לעשות דברים כאלה, אתה נראה אינטלקטואל.

ש: שוב אנו חוזרים לענין המחלקות.

ת: בצרפת אסור לך לערבב מין בשאינו מינו. באמריקה סרט-מיתח על רצח עשוי להיות גם פוליטי ותהיינה בו בדיחות. כאן הדבר נתקבל משום שהוא אמריקאי, אבל אם תעשה אותו דבר בצרפת תהיינה צעקות.

אכן, עכשיו מטילים בנו פחות דופי, כי בסופו-של-דבר ראו שאנו מצליחים לדבר על עוד כמה דברים, לא רק על מסיבות-הפתעה. היחיד שלא עשה מאומה הוא ואדים, ואין גוערים בו. הוא הגרוע ביותר. הוא בגד בכל, הוא יכול לבגוד אפילו בעצמו. הקהל אוהב זאת: ואדים נוח. הוא יוצר את הרושם שהוא מראה לקהל את שקספיר, כשהוא מציג להם סיפורי-רכיל; ואנשים אומרים בלבם: "זה שקספיר? יופי! מדוע לא אמר לנו זאת איש לפני כן?"

אינני מאמין שמישהו יכול להרגיש שהוא עושה דבר אווילי וגס ועם זאת להמשיך בכך. ואדים יודע מה הוא עושה. או שלא ידע מה הוא עושה, בתחילה, כשהיה ספונ-טאני וכן. פשוט, הוא היה בן-זמנו. העובדה שהיה בן-זמנו כשהיו כל היתר מאחריו יוצרת את הרושם שהוא הקדים. מאז הוא נשאר כמו שהוא ואילו השאר הגיעו לזמ-נם—וכך נשאר הוא מאחור.

דעת המקצוע היא דבר שתמיד נחשב בצרפת. לפני המלחמה לא היו משווים בימאי למוזיקאי או לסופר אלא לנגר, לבעל-מלאכה. נמצא שבין בעלי-מלאכה אלה היו אמנים—כרנואר ואופילס. כיום הבימאי נחשב אמן, אבל הרוב נשאר בעלי-מלאכה. המקצוע קיים, אך לא באורח-מחשבתם. קארנה הוא מקצועי: לכן הוא עושה סרטים רעים. כאשר המציא לעצמו את מקצועו עשה סרטים יוצאים-מן-הכלל. עכשיו שוב אינו ממציא. שאברול בקיא כיום במקצוע יותר מקארנה, ודבר זה מביא אותו לידי חיפושים. זאת מקצועיות טובה.

ש: האם לקולנוענים של הגל החדש, בבקורת ובקולנוע, יש רצון משותף לחי-פוש?

ת: יש לנו הרבה דברים במשותף, למשל, רינט, רומר וטריפו שונים ממני בהרגשתם.

אבל ביסודו של דבר יש לנו אותם רעיונות על הקולנוע. המשותף מרובה אצלנו מן המפריד—הפרטים שונים למדי, אך בעומק ההבדלים זעירים.

אין אנו עושים אותם סרטים. נכון, אך ככל שאני רואה סרטים המכונים מקובלים, יותר אני חש בהבדל שביניהם לבין הסרטים שלנו. וזה חייב להיות הבדל גדול, כי יש לי תכונה כללית לראות את המשותף בין הדברים. לפני המלחמה, למשל, היה הבדל בין סרטו של דיווייה "הצוות הנאה" לסרטו של רנאר "החיה שבאדם", אבל היה זה רק הבדל איכותי. ואילו עכשיו, יש בין סרטינו לסרטיהם של רוניי, דילנוואה, דיווייה או קארגה הבדל אמיתי, הבדל בסוג.

היו שני סוגי ערכים: האמיתי והמזויף. "מחברות הקולנוע" גרס שהאמיתיים מזויפים והמזויפים אמיתיים. אבל היום אין אמיתי ואין מזויף, והכל קשה יותר. האנשים מה"מחברות" היו קומאנדו: היום הם צבא לעת-שלום הממשיך במשחקי-מלחמה. אבל אני סבור כי זה המצב של זמננו. כרגע, כבכל צבא לעת-שלום, "המחברות" נחלקות לכיתות. כמו בימים שהתפצלה הפרוטסטנטיות להמון כיתות קטנות. אם אתה אוהב בימאי אחד, עליך לשנוא את היתר.

בארצות-חוץ ה"מחברות" משפיעות השפעה גדולה. יש תוהים אם הן רציניות. רע מאד היה להסכים שברגשים כמו ריי או אולדריץ' הם בעלי כשרון גדול, אבל כש"המחברות" מדפיסות ראיון עם אחד כאילמר... אני מוצא שפתיחת הדרך לכל אחד היא דבר מסוכן. האינפלציה מאיימת.

החשוב הוא לא לרצות לגלות משהו בכל מחיר. את הצד הסנובי של משחקי-תגליות זה ראוי להשאיר לשבועון "ליֶאָקספרס". החשוב הוא לדעת להבחין בין בעלי-הכשרון לנטול-כשרון, ולנסות להגדיר את הכשרון, או להסבירו. לא רבים מנסים.

נכון שלמבקרים של היום הכל נעשה קשה מאד, ורבות מטעויות ה"מחברות" הן טעויות ישנות. מכל-מקום, משותפת לנו העובדה שאנו מחפשים: אלה שאינם מחפשים, לא יוכלו להשלות שום איש לאורך-ימים כי הם עושים זאת; סופם של הדברים שהם מתבהרים מעצמם.

### שיחה שניה, 1966

ש: מהלכות שמועות שאתה מביים עתה שני סרטים בבת-אחת, האם זה נכון?  
ת: כן, אני עושה עכשיו שני סרטים בבת-אחת. האחד שמו "שניים-שלושה דברים שאני יודע עליה", והגיבורה היא מארינה ולאדי. השני שמו "תוצרת ארצות-הברית", וכוכבתו אנה קארינה. אין קשר בין שני הסרטים. סגנונם שונה לגמרי. דבר אחד אפשר לומר על שניהם, שהם מספקים אותה תשוקה שיש בי לנתח את מה-שקרני "החיים המודרניים", לנתחם כמו ביולוג, לגלות את המגמות העמוקות הרוחות בהם. הסרט הראשון קיבל את השראתו ממכתב ששלחה אחת הקוראות לשבועון "נובל אופורוואטר", בעקבות הכתבה שפורסמה בו בדבר "כוכבי-השביט" בשיכונים הגדולים. הסרט השני הוא צירוף של תשוקות ברוחי: לגרום נחת ללידיד, להדגיש את האמריקניזציה בחיים הצרפתיים, להשתמש באחת האפיונות מפרשת בן-ברקה.

ש. : מדוע קיבלת עליך לעשות את שני הסרטים באותה עת ?

ת. : אני סבור שמתוך גאווה. יש בזה משום הימור. כעין הצגה. הרי זה כאילו היה מנצח מניף שרביטו לשתי תזמורות שונות המנגנות שתי סימפוניות שונות. ולי קשה הדבר יותר מאשר לאחרים משום שאינני כותב את התסריטים שלי אלא מאלתר במשך הצילומים. והנה, אילתור זה יכול להיות רק פרי עבודה פנימית מוקדמת, הדורשת ריכוז. ואמנם, אינני עוסק בקולנוע בשעת הצילומים בלבד, אני עושה את סרטי כשאני מהרהר וחולם, כשאני סועד את לבי, כשאני קורא וכשאני מדבר אתך. משום כך, עשיית שני סרטים בבת־אחת היתה כרוכה אצלי ביגיעה רבה. עם זאת, כמובן, מצאתי זאת מסעיר. למען האמת: לא ביקשתי זאת. הייתי עסוק בעשיית "שנים־שלושה דברים שאני יודע עליה" כשבא ז'ורז' דה־בורגה, שהאיסור על הקרנת סרטו "הנזירה" גרם לו בעיות כספיות רציניות, ושאל אותי אם אוכל לביים לו סרט במהירות האפשרית. הוא אמר כי לו זה האמצעי היחיד להיחלץ ממצוקתו. הדבר יסייע להעמיד אותו על רגליו. הוא אמר לי: "רק אתה יכול לעשות איזה דבר במהירות רבה". אמרתי: "אמנם כן".

כשקיבלתי את הצעתו לא היה לי שום רעיון. אבל קראתי רומן בלשי שעניין אותי. ומאחר שראיתי לאחרונה את "התנומה הגדולה" עם האמפרי בוגארט, עלה בדעתי רעיון לתפקיד בנוסח האמפרי בוגארט שיגולם עליידי אשה, ובמקרה זה—אנה קארינה. גם רציני שסרט זה יתרחש בצרפת ולא בארצות־הברית, וקשרתי את הסיפור באפיוודה שולית וצדדית מפרשת בן־ברקה. דימיתי לי כי פיז'ון\* לא מת אלא נמלט לעיר־שדה וכתב לידידתו לבוא ולהצטרף אליו. הידידה מגיעה לכתובת שמסר לה, ובבואה היא מוצאת אותו מת. קבעתי את זמן העלילה לשנת 1969, והדמות שלי אינה קרויה פיז'ון אלא פוליצר. אין יודעים מדוע מת, וידידתו אומרת לנסות ולחשוף את כל עברו של פוליצר. בתוך השאר היא מגלה כי היה עורך ראשי של שבועון פאריזאי גדול, שנסער הרבה בשל פרשת בן־ברקה. היא עצמה, כלומר אנה קארינה, היתה כתבת באותו שבועון. מתוך אהבה היא נדחפת לשחק בבלשים. אחר היא מסתכנת ברשת של שוטרים ונוכלים, וסופה שהיא מבקשת לכתוב מאמר על הפרישה. הסרט מסתיים בוויכוח עם עתונאי—פיליפ לארבו—במכונית של תחנת השידור "אירופה 1".

בתחילה אמרתי לעשות סרט פשוט. ולראשונה, לספר סיפור. אך אין זה הולם את מזגו. אינני יודע לספר סיפורים. אני אוהב להקים הכל מחדש, לערבב, לומר הכל בבת־אחת. אילו הוצרכתי להגדיר את עצמי, הייתי אומר שאני "צייר באותיות", כמו שאומרים שיש "אנשי האות הכתובה". עד כדי כך שבסרט זה כיבדתי לראשונה את המשכיות העלילה, אבל בתוך כך לא יכולתי להימנע מלקבוע אותה במסגרת סוציולוגית. המסגרת היא שעכשיו הכל, ממש הכל, מושפע מארצות־הברית. מכאן שם הסרט: "תוצרת ארה"ב".

\* פיז'ון—מן הדמויות הראשיות בפרשת רצח בן־ברקה, שנמצא הרוג. (המלביה"ד)

ש.: ומהו הסרט השני ?

ת.: הסרט השני שאפתני הרבה יותר. גם במישור התעודי, כי המדובר בשיפון באזור פאריז—ובמישור המחקר הצרוף, כי זה סרט שבו אני שואל את עצמי בלי הרף מה אני עושה אותה שעה. מובן שקיימת העילה—החיים—ולעתים, הזנות בשיפונים הגדור לים. אך המטרה האמיתית היא להתבונן בתמורה גדולה המתחוללת כיום בציביליזציה שלנו, ולתהות על האמצעים לתיאורה של תמורה זו.

ש.: האם אתה מרוצה מן העובדה שאתה חי בצרפת ?

ת.: כן, במיוחד מזה שאני חי בצרפת כיום, בתקופתנו, כי התמורות עצומות ובשביל "צייר של אותיות" דבר זה בלבד יש בו כדי להסעיר, להקסים, באירופה, אך בייחוד בצרפת, הכל נע כיום לנגד עינינו וצריך לדעת לראות זאת: הפרובינציה, הנוער, העיר, התיעוש. זו תקופה יוצאת-מן-הכלל. ולגבי, תיאור החיים המודרניים אינו תיאור כדרכם של עתונים מסוימים המתעניינים בלהטים טכניים או בקידום העסקים, אלא התבוננות בתמורות. ואגב, הסרט שלי פותח בקריינות. ב־17 באוגוסט מונה פול דְלובריה מנהל עליון של האזור הפאריזאי החדש. בשעה שנשמעים דברי הקריינות, רואים הרבה תכניות-עבודה, בניינים, שיפונים גדולים, ורואים אנשים המנסים לחיות. פתאום, שומעים את קולי שלי התמה אם אני מדבר במלים הנכונות על נושא זה. למשל: "האם אני צודק בצלמי בית זה ולא אחר, ברגע זה ולא ברגע אחר ?" בקיצור: אני משתף את הצופה בשרירות הבהירות שלי, ובחיפוש אחר החורקים הכלליים שהיו עשויים להצדיק בחירה מסוימת. מדוע אני עושה סרט זה, מדוע אני עושה אותו כך ? האם מארינה ולאדי מגלמת דמות אפיינית של יושבי השיכורנים הגדולים ? בלי הפסק אני מציג שאלות אלו לעצמי. אני בוחן את עצמי בשעה שאני מצלם, ושומעים את מחשבותי. בקיצור: אין זה סרט אלא נסיון לסרט המציג עצמו כך. הוא חשוב לי מאד בחיפושי האישיים. אין זה סיפור, זה דבר המבקש להיות מסמך. לפחות, אני חושב שמר פול דְלובריה בעצמו הוא שהיה צריך להזמין אצלי סרט זה.

ודרך-אגב, אם יש לי חלום הרי זה להיות יום אחד עורך יומני-החדשות הצרפתיים. כל הסרטים שלי קבעו יחס למצבה של הארץ, כיומני-חדשות שנעשו באופן מיוחד, אולי, אך מתוך התכוונות לאקטואליה המודרנית. "החייל הקטן" שלי היה ראוי לקבל תמיכה מטעם משרד-ההסברה; "לחיות את חייה", מטעם משרד-הסעד; "פיירו השוטה" מטעם משרד-התרבות (בגלל הציטוטים), ו"זכר ונקבה" מטעם שר-הנוער.

ומדוע אני מדבר על תמיכות ? אולי אעזע אתכם, אבל בכרירה האפשרית בין רודנות הממון לצנזורה הפוליטית אני סבור שהייתי מעדיף את הצנזורה. אתם מכירים עוד בולמוס שלי: הפרסומת. בארצנו גורם הפרסומת שולט שלטון ריבוני, מכריע, משתק. מתירים לפרסומת—וביתר-דיוק: הפרסומת מתירה לעצמה—מה שאסור לכולם. מנקודת-ראות זו, אגב, הפרסומת מיצגת יפה כל-כך את מיני החברה שלנו, כי היא מציידת אותנו במסמכים עשירים יותר ממה שמצוי בכל ארכיון שהוא. יש עתונים שאני קונה אותם רק כדי לקרוא את עמודי הפרסומת שלהם. הכל מעניין



אותי: התפתחות הטקסטים, האיורים, ההמלצות החדשות של הציבור. חשיבותה של הפרסומת כה גדולה וכה סמויה, עד שקרה שנזפו בי על העזתי בתחום המין כאשר הראיתי בסרט שלי כרזות-פרסומת שרואים בכל מקום על הקירות. אך אני רק צירפתי אותן זו לזו, וכך קיבלה התמונה אפקט "נועז" כביכול.

ש: נשוב לסרט שלך על השיפונים הגדולים. נכון שמתחילה עמד לנגד עיניך אותו מעשה סביבו ערך השבועון "נובל א'בורוואטר" כתבת-תחקיר?

ת: כן, אך הדבר שמשך אותי ביותר הוא שאותו מעשה השתלב באחד הרעיונות המושרשים בי ביותר—והוא שפדי לחיות היום בחברה הפאריזאית נאלץ אדם, ברמה כלשהי ובדרגה כלשהי, לצאת לזנות באופן זה או אחר, או לחיות על-פי חוקים המזכירים את חוקי הזנות. פועל בבית-החרושת יוצא לזנות כדרכו בשלושה-רבעים מזמנו: הוא מתפרנס מעבודה שאינו אוהב לעשותה. והבנקאי גם הוא, כפקיד-הדואר וככימאי. בחברה התעשייתית המודרנית הזנות היא המצב התקין. הסרט שלי מבקש לשמש שיעור או שנים על החברה התעשייתית. אני מרבה לצטט מספרו של ריימון ארון ("שמונה עשר שיעורים על החברה התעשייתית"). תאמרו שאני נוהג בעצמי רצינות מופרזת. אמנם כן. אני סבור שבימאי יש לו תפקיד כה חשוב עד שאינו יכול שלא לנהוג רצינות בעצמו.

כשבימאי עושה סרט הרי בתוך כך הוא מנהל מפעל עצום, אסטרטג של מטה-כללי עצום, ואפשרויותיו יוצאות מן הכלל. עליו לשאת-ולתת עם הבנקאים, האיגודים המקצועיים, הממשלה, יש לו מגעים עם כל שכבות האוכלוסיה, עם כל גזרות החברה. הוא נושא-ונותן, מנהל, משפיע, מלווה, משקיע. יצירתו יש לה גם תהודה ציבורית ואסור לו לטעות. במה שנוגע לאמנות, הוא יחיד. במה שנוגע למימוש, הוא ראש-ממשלה אמיתי.

היום אני עושה את סרטי השלושה-עשר, ועם זאת אני מרגיש כאילו עתה-זה התחלתי להתעניין בעולם. ושוב, המזור ביותר הוא שהרגשה זו פוקדת אותי משום שאני חי בצרפת. הרביתי לנסוע, ולאחרונה אף אמרתי לעזוב את צרפת ולעשות את סרטי בחוץ-לארץ. בקובה, למשל, סרט על ביעור הבערות. בווייטנאם הצפונית, כדי לראות שיפון בעת המלחמה ולהעיד על זה. עכשיו אני אומר בלבי שאני יכול להועיל בדברי על קובה ווייטנאם בסרטים שלי, בייחוד אני אומר בלבי כי אך בנדיר היתה ארץ שזימנה נושאים כה רבים לסרטים כצרפת של היום. מספר הנושאים המושכים הוא עצום. אני רוצה לעשות הכל—על ספורט, פוליטיקה, אף על המכולת. אפשר להכניס הכל לסרט. צריך להכניס הכל. כששואלים אותי מדוע אני מדבר, או שם בפי הדמויות דיבורים, על וייטנאם, או על אשה הבוגדת בבעלה, אני מפנה את השואל אל העתון היומי המקובל עליו. הכל מצוי שם. והכל מוצג שם זה מול זה. משום כך אני כה נמשך לטלביזיה. זה אחד הביטויים המעניינים ביותר של החיים המודרניים. יומן-חדשות בטלביזיה עשוי קטעי-תעודה עשויים היטב יהיה דבר יוצא-מן-הכלל. ומוצלח עוד יותר יהיה זה להטיל על עורכי העתונים לעשות איש בתורו יומן-חדשות של טלביזיה. תהינה שעתיים של "פראנס סואר", ובכל

שבוע שלש שעות של "נובל אוברוואטר". זה יהיה נפלא. אבל הטלביזיה בצרפת היא זרוע של השלטון, כמו שבארצות-הברית היא זרוע של שלטונות ההון. ובכן, צריך לעוט על הקולנוע ולעשות את הנמנע, כדי למלא אי-כך את מקומו של יומן-הטלביזיה או יומן-הקולנוע הצרפתי.

ש: יש עוד איסורים בצרפת?

ת: כן. ובניגוד למה שסבורים בדרך כלל בחוץ-לארץ, אחד האיסורים נוגע בתחום המין. עשיית סרט חפשי בשאלות המין היא דבר קשה ביותר, אם לא בלתי-אפשרי. הבה נהיה ישרים: כדי לעשות סרט חפשי, צריך האדם עצמו קודם-כל להיות משוחרר, ובמקרה שלי הרי זה כרוך בכמה מאמצים. נשתמרו בי עקבות עמוקים של חינוכי הפרוטסטנטי, ונאבקתי למחות עקבות אלה. ובכל-זאת, כל-אימת שעשיתי נסיון הוא גרם זעזוע, ואי-אפשר היה להבין מדוע. ואגב, עדיין לא נעשה סרט אמיתי על המין, אולי מחוץ לסרטים של ביניאל. הקושי הוא לדבר על מין כמו שמדברים בו הפסיכולוגים: בצינה קלינית. ב"שנים-שלושה דברים שאני יודע עליה" (ובהזדמנות זו אדגיש ש"עליה" פירושו על פאריז ולא על מארינה ולאדי) יש שתי דמויות אנשים שאינם מכירים זה את זה וקושרים שיחה בבית-קפה. אחד מהם אומר: "מוג-האוויר יפה". השני אומר: "אפשר לדבר על משהו מעניין יותר".

"אבל זה מעניין מאד", אומר הראשון. "אני אוהב את מוג-האוויר הנאה ואת הגשם, ואם אני אומר זאת הרי זה מעניין אותי".

מכריז השני: "אותי אין זה מעניין. הבה נדבר על משהו אחר. הבה נדבר על מין, למשל, כי לדעתי בקולנוע מעולם לא דיברו על זה כיאות. וקודם-כל, משום שבקולנוע אין מדברים על שום דבר כיאות. מי-יודע מדוע. אבל על המין מדברים היטב פחות מאשר על כל דבר אחר".

אומר הראשון: "כן, אבל מדברים רע. ובכל-זאת, זה משהו כמו הרגליים, השער, הגוף, המוזיקה, ובכן מה טעם להקדיש לזה חשיבות מופרזת, או, מצד שני, פחותה מדי? הנה דוגמה, אתן לך לחזור על פסוק ואני בטוח שלא תעז לחזור עליו".

"מה הפסוק?"

"קודם-כל הישבע לי שתחזור עליו".

השני אומר: "לא", ולבסוף מחליט להישבע.

אומר הראשון: "הפסוק פשוט מאד, והוא: אבר-המין שלי בין רגלי".

אומר השני: "אינני יכול לחזור, אני חושב שזה פסוק מזוין", וכן הלאה.

אכן, זהו פסוק מזוין, אבל הוא בא להראות שהמין נראה בבחינת משהו מוזר. ונא לשים לב, אני עצמי איני סובל את הפקרת הצניעות. למשל, זוג מתגפף לא הראיתי בסרטי אלא פעם אחת: ב"עד כלות הנשימה" עם בלמונדו וג'ין סיברג. שוב לא התחלתי בזה. בסרטים שלי יש חיבוקים, ליטופים. אך לעולם לא נשיקות. הנשיקה היא הדבר האינטימי ביותר, הפרטי ביותר, האישי ביותר, ומשום כך הוא ניתן פחות מכל להצגה. על מסך רחב זה מעורר בחילה. כשאנשים מתגפפים ברחוב אינני מביט בהם. אני מכבד את האינטימיות שלהם. אבל המין הוא ענין אחר. אפשר ללמוד אותו

ולצלמו, כמו שלומדים ומצלמים את האהבה. ואין פירוש הדבר שהצליחו להגיע עד חקר האהבה. לי קוסמים מסתרי האהבה. איך זה דבר שהוא רגש. כלומר דבר שבד-מיון, מצליח לעורר שמחה כה רבה, או כאב גופני כה רב. הייתי רוצה להצליח ולהר-אות יום אחד—ולא כדי לומר על כך מטוב ועד רע אלא פשוט כדי להראות—את הרגע שבו הרגש חודר אל תוך הגוף, מקבל התגלמות פיזיולוגית. פרוסט כתב במשך שלושים שנה שמונה כרכים על רגש. עדיין יש רצון לדעת מדוע, כיצד מתארע הדבר.

ש: מה יחסך לשחקנים?

ת: כלפי השחקנים יש בי אותה תערובת של ריחוק וקסם שיש בי ביחס לאהבה. איך אפשר לשחק? אינני מצליח להבין זאת. השחקנים הם בעת-רוב עונה-אחת ילדים ומפוצות. יחסי עם השחקנים הם כפויי-טובה מאד. איני מדבר אתם. זה קשה, משום שהם ילדים חולים שזוקקים ללא הרף להרגעה. הם סובלים מאי-יכלתם להתבטא. ואגב, משום כך הם שחקנים. אלה ילדים שהיו רוצים לדבר משעת לידתם, ומכיון שאינם מצליחים הם שואלים להם את הביטוי של זולתם. גורלו של השחקן מעורר בי התרגשות עמוקה, משום שהוא רצוף קוצר-יכולת. איני סבור כלל, ששחקן יש לו כמה וכמה גורלות באותה עת. אין להם שום גורל, והם יודעים זאת. אין הם מתר-בים, ומדי-פעם הם נוכחים בקוצר-יכלתם. בין היוצר והשחקן יש אותו ריחוק הקיים בין ההוויה לבין החזקה. השחקן נטול הוויה. ואף-על-פי-כן איני מסכים עם ברסון שלא ייתכנו שחקנים מקצועיים טובים. אני מעריץ מאד את ברסון, שהוא אחד הבי-מאים הגדולים שלנו, אך אינני יכול להימנע מלחשוב שגישתו לשחקנים המקצועיים דומה למין גזענות. מובן שהאידיאל של הבימאי הוא למצוא רעננות, ציות, ולברוח מן התיאטרון. אך הדבר תלוי בבימאי.

לשון אחרת, נדמה לי, כי נותר לנו לגלות הכל בכל הבעיות. ולכך יש רק פתרון אחד, והוא—לברוח מן הקולנוע האמריקאי. אם תרצו, דרכי שלי לגנות את ההתנגד-שות הסובייטית-האמריקאית היא שאני מקונן על הרוסים שחלומם לחקות את הוליו-וד בשעה שהאמריקאים שוב אין להם מה לומר לנו. עד עתה חיינו בעולם סגור. הקולנוע פירנס את הקולנוע. הוא חיקה את עצמו. ראיתי שאם עשיתי דבר-מה בסרטי הראשונים, הרי עשיתי משום שראיתי שכבר נעשה בקולנוע. כשהראיתי מפקח-משטרה שולף אקדח מכיסו לא נעשה הדבר משום שהגיון-המצב הכתיב זאת אלא משום שכבר ראיתי זאת בסרט אחר, שבו עשו השוטרים אותו דבר באותו רגע באקדוחם. אותו דבר אירע בצירור. היו תקופות של אירגון וחיקוי ותקופות של ניתוק. אנו בתקופת ניתוק. צריך לחזור אל החיים. היום צריך ללכת אל החיים המודרניים במבט של בתולים.

עכשיו, כשאני מהרהר בבקורת, עולה בדעתי הגדרת המקצוע שלנו:  
"לעסוק בקולנוע פירושו לראות בבהירות במערה של אפלטון הודות לאור של סיאון".

תרגום: יהושע קנז



תמונות מאשה נשואה, סרטו של ז'ן-ליק גודאר



תמונות מחוך Bande à part של ז'ז'ליק גודאר