שיחות עם אקירא קורוסאווא

מאת שיראי יושיו, שיבאטא האיאו ויאמאדא קואיצ'י

קורוסאווא אקירא, הקרוי "הקיסר", בן חמשים־ושש—הנראה כבן ארבעים—דוסטוייבס־קאי־למופת, שוחר־קולנוע נלהב, האוהב את טריפו, סוגד לפורד, אך מואס ברנה, מעריץ את תיאטרון נו אך בז לקאבוקי, חובב מופלג של כדור־בסיס, גולף ודיג בחכה, מצהיר על עצמו שהוא "רגשני" ביסודו. אומרים שהוא נחרד מכל ראיון. אגדה זו ציננה בתחילה את התלהבותי. אף־על־פי־כן קל היה למדי לגשת אל "הקיסר", בעיקר הודות לידידי שיראי יושיו, המבקר הדגול של כתב־העת "קינמה יונפו", שגם שיחק בסרט "קומו־נו־סו ג'ו" (טירת העכביש). מסביר־פנים, מחייך, אפילו חביב, נראה לי קורוסאווא איש־רעים מופלג. הוא גבוה, רזה (עתונאי אמריקאי אחד השווה אותו לג'ון האסטון), אבל אין בו שום דבר שעושה רושם — בחיוכיו הילדותיים, בתגובותיו התמימות והספונטאניות. אין כל דקדקנות בהווייתו ובדרך דיבורו. כאשר הזכיר בגעגועים את ג'ון פורד או את ז'ן רנואר, דומה היה כאילו סיפר לנו על קרוב־משפחה יקר ומבטו נתמלא רוך. אבל בהתקוממו על הרודנות של חברת טוהו, על ההפצה של סרטיו, וכאשר הוקיע את הניוון הנוכחי של הקולנוע היפאני, היה זה "הקיסר" המדבר בנעימה של זעם נחוש.

נפגשנו עם קורוסאווא בחדר במלון "טוקיו פרינס"—מול המגדל של טוקיו—המשרד של "סרטי קורוסאווא". מיד ראינו שהמקלטה מפילה עליו פחד. מזכירתו ביקשתנו להשתמש בה בתכלית־העדינות... מולנו נראה קורוסאווא חרד, נבוך, ביישני כמעט. כאשר הדליק סיגריה היה רעד קל בידו. מעט־מעט התרככה האווירה. קורוסאווא התבדח, צחק. קם לפתע להביא בקבוק יין ורוד מן המקרר. "אתה יודע, זה היין הטוב ביותר שבעולם!" (קורוסאווא נחשב שתיין גדול). הוא דיבר בידיו, בכל גופו. אף פעם לא סיים משפט שלם, כאילו עוצר היה במחשבתו בין שיניו, אך הוא הפליא לבטא רעיון בהעוויות. (יאמאדא קואיצ'י)

סרטים "היסטוריים" וסרטים "מודרניים"

ש.: אפשר לחלק את סרטיך באופן כללי לשני סוגים: הסוג של "גֶנדאי־גֶקי" וזה של ה"ג'ידאי־גֶקי" (סרטים היסטוריים). האם הבדל זה מצביע על כוונות מדויקות ביחס לתפיסת התסריט ולהסרטה גופה?

ת.: אני אינני רואה כאן שום הבדל. אחרי סרט מודרני יש לי חשק לעשות סרט היסטורי, או להיפך. למשל, אחרי שהסרטתי את "לחיות" רציתי לשנות את הסגנון: הנוסח הזה של חקר האדם, שמחייב התרכזות גדולה ברוח, הרס אותי. היה לי חשק, זה טבעי בהחלט, לעשות סרט קל יותר, עליז יותר, סרט פשוט ותמים... ועשיתי את "שבעת הסאמוראים". עכשיו הנה גמרתי את "אדום־הזקן". התמסרתי לו במשך שנתיים, התרכזתי בבעיות הגדולות של העוני והכאב, ובאמת אין בי אומץ לחזור ולשקוע בזה. הדבר מזעזע אותי יותר מדי. יש לי צורך בקלות ובעליצות. אני חושב

שזה נורמלי... רק שיתרונם של הסרטים ההיסטוריים, להוציא את "טירת העכביש", נובע מכך שהם מעלים יסודות ספגוניים יותר, כמו ההרפתקה, שהיא מוטיב עיקרי של הקולנוע. לא אגיד שזה סוג דברים שאי־אפשר־בלעדיו, אבל גם ממנו בא הקסם של הקולנוע. חוץ מזה, הוא ממקורו של הקולנוע. יש, כמובן, אלף ואחת תפיסות של סרט־הרפתקה. למשל, בעיני מגוחכים הם לגמרי סרטי־העלילה שבאופנה שבהם גאנגסטרים מגוחכים שולפים אקדחים בכל צורה שהיא. אני מתבייש לראות את זה. דבר זה אינו חופף שום מציאות אצלנו. לכן אני סבור שביפאן רק ה"ג'ידאי־גקי" (הסרט ההיסטורי) הוא קולנוע־החזיון, קולנוע ההרפתקה, קולנוע הפעולה...

ש.: האם בשבילך הרפתקה היא תמיד שם נרדף לחזיון?

ת.: לא דווקה. יש כל מיני הרפתקות. בשבילי, אם אעז לומר, ההרפתקה היא חזיון בסרט ההיסטורי, בו־בזמן שבסרט מודרני ההרפתקה יש לה יותר אופי מיטאפיזי, מוסרי וחברתי. יש, כמובן, יוצאים־מן־הכלל, כמו "אדום־הזקן". אי־אפשר לעשות הכללות כך.

ש.: בסרטים ה"מודרניים" שלך, בייחוד במאוחרים ביותר, אתה נוטה לבעיות השעה, לבעיות חברתיות: אימת המלחמה האטומית ב"דברי־הימים של יצור חי", השחיתות הפוליטית ב"הנבזים ישנים בשלום", החטיפה ב"בין שמיים ושאול". מבחינה זו, האם אפשר לראות בהם סרטים חברתיים?

ת.: אני לא רציתי לעשות סרטים "חברתיים". המעניין אותי הוא הדראמה, בין פנימית ובין חיצונית, של אדם, וציור הדיוקן של האדם הזה באמצעות הדראמה הזאת.

ש.: האקטואליות החברתית או המדינית אינה אפוא אלא אמתלה כדי לתאר את הדראמה הזאת...

ת.: אין זו אמתלה. כדי לתאר אדם היטב, יש צורך במסגרת חברתית או מדינית. אני סבור גם שאין צורך להציג בחריפות רבה מדי מאורע אקטואלי. הציבור יתחלחל אולי אם יטילו אותו בחריפות רבה מדי לתוך המציאות המודרנית. אפשר להעביר את הדבר רק על־ידי זווית מסוימת: קורותיו של אדם בעולם. אותה הערה ביחס לסיווג שלכם: הוא נוטה קצת להכללה. אלה נוסחים שונים, אבל תמיד הנושא הוא שמחייב את הצורה. יש נושאים שאפשר לטפל בהם ביתר־קלות בצורה של "ג'דאי־גקי"...

ש.: כמו "ראשומון", שעליו יש אומרים שהוא סרט "מודרני" בעל מסגרת "היסטו־רית"...

ת.: כן. אני חי בחברה מודרנית. לכן טבעי הדבר שהסרטים ה"היסטוריים" שלי יש להם ממדים "מודרניים".

כבוד לג'ון פורד

ש.: אומרים שאתה אוהב מאד מערבונים, בפרט את אלה של ג'ון פורד.

ת.: כן, אני מעריץ את ג'ון פורד. אני חושב שהמערבונים שלו הם באמת אנדרטות

גדולות בתולדות הקולנוע. אצל פורד ציור־רקע אחד גדול ממחיש, בצורה טבעית ומרתקת, את הממשות הפיזית־כמעט של מרחבי המערב הגדולים. בזה המקוריות שלו. אצל האחרים אינני מוצא את הכוח הזה. האווירה הזאת המיוחדת למערבון חסרה בסרט כמו "הארץ הגדולה" של ויליאם ויילר, שפרט לכך הוא עשוי יפה מאד. בסרטים של פורד מורגש ממש הריח של המערב. יש רושם שפרש או שריף אצל פורד הוא מקצועו! אני מוצא שזה באמת עצום.

ש.: "שכיר־החרב" האם איננו מערבון במובן־מה...

ת.: במערבון הפעולה מתרחשת לעתים קרובות בעיירה אחת, מסביב לפורע־חוק אחד שמתעכב בה. זה הדבר שיוצר קירבה בין התסריט של "שכיר־חרב" למערבון... אף־על־פי־כן אין זו השפעה ישרה. זה צץ מאליו. סרט מחושב מראש אינו טוב. דרושה טבעיות.

ש.: ולהיפך, שני הסרטים שלך, "שבעת הסאמוראים" ואחר כך "ראשומון", הפכו אותם למערבונים: "שבעת המופלאים" ו"מעשה התועבה". האם מצאו חן בעיניך?

ת.: אין לי שום דבר נגד העיבוד של סרטי. אבל אני חושב שהסרטים הללו לא הצליחו. ההקשר היסודי בינו זהה. על כל פנים, עבודה של טלאי על טלאי אינה טובה.

ש.: מתוך ידיעת הענין שלך במערבון, הזמינו אותך להוליבוד. האם יש לך כוונה ללכת להסריט מערבון? ובמקרה זה, האם לדעתך אתה מסוגל לכך?

ת.: מה עוד! אני אסריט מערבון? זה רעיון נלעג. אינך סבור? אין לי שום סיבה ללכת ולהסריט מערבון. הציעו לי זאת מפני שאני עושה סרטי־פעולה! אבל אני יפאני. יש לי הרבה תכניות אחרות להגשימן, יש לי רעיונות משלי. זאת באמת הצעה חביבה מדי!

מצד הספרות הרוסית

ש.: אתה הסרטת את "האידיוט" על־פי דוסטובייסקי ואת "בשפל" על־פי גורקי. נדמה שאתה קשור מאד לספרות הרוסית.

ת.: כן, הספרות הרוסית אהובה עלי מאד. אני אוהב את דוסטוייבסקי וטולסטוי— בפרט את "מלחמה ושלום", שאותו אני עדיין חוזר וקורא לעתים קרובות. טולסטוי, בעיקר ב"מלחמה ושלום", הוא הסופר היחיד שהצליח בספרות חזותית במידה בלתי־רגילה כל־כך, בראייה קוסמית כמעט. להסריט את טולסטוי הרי זה הימור אבוד מראש. אי־אפשר ליצור תמונות חיות וחזקות יותר משלו. אשר לדוסטוייבסקי, קשה לי לדבר על כך. זה דבר מיוחד־במינו עוד יותר. זה דבר—איך להגיד זאת?— פסיכולוגי יותר מאשר חזותי. תוך כדי העמקת הדמויות והפעולה על־ידי הפסיכו־לוגיה, משתדל המחבר להגיע לתיאור אובייקטיבי קפדני. זאת היא אובייקטיביות מוחלטת, אפילו רצחנית, הרוצה להראות הכל במערומיו... ואף־על־פי־כן אפשר להפוך את זה לתמונות. סיבה זו הניעה אותי לעבד את דוסטוייבסקי לקולנוע, אבל זה היה מאבק שהשאיר אותי ממש באפיסת־כוחות.

ש.: מה גרם לך שתבחר ב"אידיוט" מכל הרומנים של דוסטוייבסקי?
ת.: קודם־כל, אני מוצא שזה רומן נפלא. אני חושב שהוא מיצירות־המופת של דוסטוייבסקי. בסוף הרומן, רוגוז'ין רוצח את נסטאסיה ויוצא מדעתו, והמאהב השני שלה, הנסיך מישקין, חוזר להיות "האידיוט"—הקטע הזה, הקולנועי, אם יורשה לי לומר, הוא שעורר את מר קוּבאיאשי הידיאו לכתוב את הפסוק הזה היפה עד מאד: "רומן זה לא נכתב תוך כדי הסתכלות בחדר הזה; הוא נכתב תוך כדי חיים בחדר הזה גופו"—ולדעתי זה הפרק היפה ביותר, האכזרי ביותר, הדחוס ביותר, ובעצם המרתק ביותר, בתולדות הספרות. אולם יש בעיה חשובה: איך לפרש את הרומן הזה. איך להבין את יצירתו של דוסטוייבסקי? בעצם, כל מבקר וכל אמן נתן פירוש משלו. גם אני נתתי פירוש, ותירגמתי ללשון של תמונות את האמת שבה הייתי מעוניין. האשימו אותי שעשיתי סרט קשה מדי ומכביד מדי. אני חושב שפשוט אמרתי אמת פשוטה מאד.
ש.: ולשם מה העיבוד הזה?
ת.: בימינו אין אנשים מרבים לקרוא. אם כן, הבה ננסה להוביל אותם אל הספרות לפחות על־ידי הקולנוע. זה הכל!
ש.: ובכל־זאת העתקת את מעשה "האידיוט" ליפאן המודרנית. גם "בשפל" מתרחש ביפאן, במאה הי"ח.
ת.: כן. כי העיבוד הוא בהכרח פרשנות. את המחזה של גורקי "בשפל" מציגים לעתים קרובות אנשי ה"שינגקי" (התיאטרון החדש), ותמיד הם מאופרים, לבושים ומסורקים נוסח רוסיה. אבל אנחנו נמצאים ביפאן. לכן הנאמנות הזאת רק בוגדת במחזה המקורי. אם שרים על הבימה בצורה מטופשת שיר שתורגם תרגום צולע ליפאנית: "יומם ולילה חושך בכלא", אין זה אומר ולא־כלום. זה אפילו מגוחך. בסרט שלי הראיתי איך צריך לעבד יצירה, וממש לעכל אותה. אנחנו רחוקים כבר יותר מדי מן המציאות החיה של רוסיה מן הימים ההם. חוץ מזה, אין אנחנו רוסים... חיפשתי הקשר יפאני טהור, תוך כדי שמירה על הנאמנות להקשר של המחזה. לכן הסרט שלי מתרחש בסופה של תקופת אֵידו, בתקופה של קיבעון.
ש.: מאותה סיבה העברת ב"טירת העכביש" את פרשת "מקבת" של שקספיר ליפאן של המאה הט"ו. כשעשית זאת האם עדיין היתה כוונתך להביא את הציבור לידי כך שיקרא את שקספיר?
ת.: בדיוק כך. במתכוון בחרתי בתקופה של מלחמות־אזרחים גדולות שבה היה מעשה כמו זה של "מקבת" יכול להתרחש...
ש.: בסרטים ה"היסטוריים" שלך נצמדת לתקופה של מלחמות־האזרחים: ב"שבעת הסאמוראים", "טירת העכביש", "המבצר החבוי", ואל תקופת אֵידו ב"שפל", "שכיר־החרב", "סאנג'ורו", "אדום־הזקן". באיזו תקופה היית מעדיף לחיות?
ת.: בתקופה של מלחמות־האזרחים, כמובן, מפני שזו תקופה נסערת, דינאמית (קורוסאווא עושה תנועה של רכיבה על סוס), ואילו תקופת אֵידו היא תקופה של קפיאה כמעט מוחלטת על השמרים...

ש.: מה דעתך על העיבודים של "האידיוט" על־ידי ז'ורז' לאמפן, של "מקבת" על־ידי אורסון ולס ושל "בשפל" על־ידי ז'ן רנואר?

ת.: את הראשון אינני מכיר. בעיני הסרט של אורסון ולס הוא כשלון. הכל שם מלאכותי וילדותי יותר מדי. מצא חן בעיני "בשפל" של רנואר. אבל כאשר נפגשתי עם רנואר אמר לי שלא את "בשפל" תיאר. הנה ההבדל. אשר לי, אני הראיתי את השפל הזה עד־תום...

ש.: נחזור אל דוסטוייבסקי. יש רושם שהואיל ונתפסת ליצירתו, קיבלת השראה רבה מיצירות כמו "חלכאים ונדכאים" בקומפוזיציה של האפיזודות ב"אדום־הזקן".

ת.: בייחוד מ"חלכאים ונדכאים". דמות כמו אוטויו... על־כל־פנים, יצירתו של דוסטוייבסקי נרחבת מדי, עשירה מדי, דחוסה מדי. בשלש שורות בלבד של רומן יש סיפור־מעשה ארוך ומורכב. אפשר כבר לעשות סרט שלם על סמך זה. הוא הדין ב"מלחמה ושלום". יש קטע שלדעתי הוא מופלא: קרוב לסוף הרומן, הפרטיזנים הרוסיים תוקפים את הצבא הצרפתי ובתוכם נמצא פרח־הקצונה רוסטוב, ודולוכוב. אם עוקבים אחרי הדראמה שלהם לפרטי־פרטים, הרי זה מעניין מאד. אני חושב שזה שגעון להסריט את הרומן כולו. אוגוני ראה את "מלחמה ושלום" של סרגיי בונדארצ'וק במוסקבה בשעת הפסטיבל. כשחזר היה ממש רותח: "זה היה הכל חוץ מאשר טולסטוי!"

סרטי־נעורים

ש.: בראשית דרכך חיברת הרבה תסריטים שאותם לא הסרטת...

ת.: התחלתי לחבר תסריטים בזמן שהייתי עוזר, כאשר לא יכולתי עדיין לעשות סרטים. בזה סיפקתי את רצוני לעסוק בביום. התסריטים הראשונים שלי ודאי היו עשירים בתמונות חיות יותר מאלה שאני מחבר כיום... כתבתי ממש כמו שמסריטים. מתוך התסריטים האלה מאז אני מעדיף את "דארומא־דירא נו דויצוג'ין" (גרמני הגר במקדש דארומא), "יוקי" (השלג), "טקיצ'ו אודאן סאנביאקו־רי" (1,200 ק"מ כדי להבקיע את חזית האויב). רוצה הייתי מאד להסריט את זה האחרון דווקה, עם קוזאקים! באמת כתבתי הרבה תסריטים עד שלבסוף הסכימה החברה שאסריט את "אגדת ג'ודו הגדול"...

ש.: חיברת את התסריטים האלה לעצמך, אף־על־פי שלא היתה לך תקוה לראות אותם על הבד...

ת.: רק שלושה כתבתי בשביל אחרים...

ש.: ולבסוף הגעת ל"האגדה של ג'ודו הגדול"... מה הסרט הזה מבטא בשבילך?

ת.: שמחתי כל־כך שסוף־סוף הגעתי לבימוי הראשון שלי עד שנהניתי מאד מן ההסרטה... הואיל ובתקופה ההיא מנעו מאתנו כל חופש ביטוי, חשבתי רק על הפרזה באפקטים הקולנועיים הטהורים. אז היתה הדעה שהסגולה היפאנית הגדולה ביותר בענייני אמנות מתבטאת באיזה מין פשטות, פיכחון, בחוסר כל מלאכותיות. גם כיום

חושבים כך. מאשימים אותי באיזו מידה של "הפרזה", אבל יש דברים שצריך להגזים בהם. מובן שהתנגדתי לתפיסה הזאת ה"יפאנית", שהיא קטנונית יותר מדי.

ש.: בתחילת "אגדת ג'ודו הגדול" נוסח־ראשון באה הודעה מטעם חברת טוהו בה נאמר, לערך, כי הואיל והסרט צונזר על־ידי מפקדת צבא־הכיבוש האמריקאי אין הסרט שלם...

ת.: לא המפקדה־הראשית היא שצינזרה את הסרט הזה אלא החברה. אינני יודע משום מה... אולי בגלל אריכותו? החיתוכים אינם בנמצא עוד. שלושה קטעים לפחות שמצאו מאד חן בעיני נחתכו. ללשכת־ההסברה של משרד־הפנים לא היתה שום סיבה לחתוך את התמונות האלו. המדובר, למשל, בתמונה שבה שוגורו נותן בלילה דוגמה של ג'ודו "אמיתי" לסאנשירו. יש רק תמונה אחת שאפשר היה לצנזר אותה בזמנו: תמונת האהבה(!), הפגישה של שני אנשים צעירים על רחבת־האבן. אמרו לי שהתמונה הזאת היתה נועזת קצת יותר מדי! בזמן ההוא היו פוסלים הכל. היו מצנזרים סרט מלפנים ומאחור. כאשר כתבתי את התסריט של "אנשים הצועדים על זנב הנמר" רצתה אגודה מסוימת של צנזורה־עצמית, שלא היתה תלויה במשרד־הפנים, לחתוך תמונות באמתלה שאלה דברי כפירה ביחס לקאבוקי! הלכתי למחות: "אתם קוראים לזה כפירה! אינכם יודעים שהקאבוקי אונס כבר את הרוח של הנו?" רציתי קודם להסריט תסריט אחר שלי, סרט היסטורי של פעולה, בשם "דוקוי קונו יארי" (החנית על השכם). אך בגלל המלחמה לא יכולנו למצוא אפילו סוס אחד, ובלי זה אי־אפשר היה. נואשתי מזה. אחרי־כן צריך הייתי לחכות עד להסרטה של "שבעת הסאמוראים" כדי לספק את החשק הזה לעשות סרט של רוכבים...

ש.: הסרט הוא קצר; באורך בינוני כמעט...

ת.: כך רציתי. רק שהחברה שכחה לבקש מן המפקדה־הראשית היתר להפקה הזאת. בא אחד ואמר לי ברוגז רב שעשיתי במחתרת סרט המעלה על נס את הפיאודליות! לכן היה הסרט אסור עד 1952.

ש.: אם נרשה לעצמנו להשוות את הסרטים ה"מודרניים" שלך מן הזמן האחרון עם סרטיך הראשונים, אלה שעשית אחרי המלחמה, אנו מוצאים הבדל ברור: הראשונים מפתחים נושאים ריאליסטיים, ואילו האחרונים מעלים על נס רומנטיקה מסוימת.

ת.: בימות המלחמה לא יכולנו להתבטא באופן חפשי. אחרי המלחמה גיליתי בפעם הראשונה חופש־ביטוי מסוים. הרצון להתבטא הוליך אותי אז להתבוננות. הנה ההבדל לגבי הסרטים שלי מן הזמן האחרון. אז הייתי צעיר, רציתי להתבטא, להתגדר מהר מאד... אני חושב שהגעתי סוף־סוף לכלל בטחון־עצמי בתקופה של "לחיות", כאשר יכולתי להתפרץ בכל מה שהיה בי אז. במובן זה הייתי יכול לומר ש"לחיות" משקף איזו מידה של בגרות. יצירה זו היתה גולת־הכותרת להיפושים שעסקתי בהם מאז המלחמה... אך אין רצוני לומר שזאת יצירת־המופת שלי. יש בסרט ליקויים שמעלים סומק בלחיי... הנה, זהו.

ש.: האם בעיניך אתה ריאליסט או רומנטיקן?
ת.: הו... אני רגשן!
ש.: "הדבר היפה ביותר" הוא הסרט השני שעשית בימות המלחמה. כולם היו אז מגויסים. בעצם, טופלים על הסרט הזה שהוא מעשה־הזמנה שמכתים את היצירה הפילמאית שלך...
ת.: אף־על־פי־כן יש כאלה שמעדיפים את הסרט הזה, וגם בעיני הוא מוצא חן. היה לי איזה רעיון קטן, ואין זה בדיוק סרט לפי הזמנה. אבל אני מודה שהוא מוזר. רציתי קודם־כל לקרוע את המסווה של השחקנית המקצועית. הכנסתי את כל השחקניות שלי לפנימיה של נערות ששייכת לחברה התעשייתית ניפון קוגאקו כדי שתוכלנה לחיות שם כמו פועלות ממש. כך עשיתי סרט תעודי על החיים בחבורה. זה משונה, אחרי הסרטת הסרט התחתנו כל השחקניות שלי והקימו משפחות...
ש.: אז התחתנת גם אתה עם יאגוצ'י יוקו, השחקנית הראשית של הסרט הזה...
ת.: כן.
ש.: ביצירתך הפילמאית אתה מתכחש ל"בוני העתיד"...
ת.: אין זה סרט שלי! איך אגיד... זהו סרט פידגוגי. תעמולה של הסינדיקט טוהו. יש שביתה גדולה אצל טוהו והסינדיקט הכריח אותנו לעשות סרט בשבילו... בשלושה שבועות! אפילו עכשיו, כשאני שומע המנון של איגוד מקצועי, זה מרדים אותי! היינו שלושה, יאמה־סאן (יאמאמוטו קאג'ירו) סֶקיקאווה הידיאו, ואני. כל אחד מאתנו הסריט סקֶץ' אחד, בלי אף לילה של מנוחה. אם כן, זה סרט מוזמן. זה בכלל לא סרט שלי! בעצם, זאת גם דוגמה טובה שמוכיחה כי דידקטיות גסה מדי אינה יעילה. אין אף סרט אחד שזכה להצלחה פחות מזה.
ש.: „אינני מצטער על ימי נעורי" הוא אפוא הסרט האמיתי הראשון שלך מלאחר המלחמה. בסרט הזה דמות נשיית ממלאה תפקיד חשוב מאד...
ת.: "אינני מצטער על ימי־נעורי" ו"ראשומון" הם שני הסרטים היחידים שבהם ריכזתי את ההתעניינות באשה. כל הנשים שלי יש להן אופי. על הגיבורה של הסרט הראשון מתחו בקורת נוראה. אבל אז חשבתי שכדי להקים מחדש את יפאן המובסת יש הכרח גמור שכל אחד ישקוד להגשים בשלמות את ה"אני" שלו. עדיין אני סבור כך. לכן הראיתי בסרט שלי אשה הנשארת נאמנה לעצמה עד הסוף. מכל־מקום, זה הסרט הראשון שאיפשר לי להתבטא באמת. אינני מצטער עליו.

משפחת קורוסאווא

ש.: הסרט הבא שלך הוא "יום־א' נפלא", המספר על פגישה של זוג נאהבים רומנטי בהארה נאטורליסטית. מניין שאבת את סיפור־המעשה הזה?
ת.: היה סרט ישן של גריפית בשם "אהבה ותפוחי־אדמה" (?) אחרי תום המלחמה, זוג צעיר מגדל תפוחי־אדמה בשדה שהושם שממה. כאשר תפוחי־האדמה צומחים

לבסוף, מישהו גונב אותם... אך למרות הכל שני הצעירים מחדשים את תקוותם בשנה הבאה... הנה זאת נקודת־המוצא. נתנו לי את פרס הבימוי, אך אולי לא הייתי ראוי לו. היה צורך ביתר חיות וחופש בסגנון. יש יותר מדי דברים בלתי־גמורים, מרומזים. ב"המלאך השיכור", שהוסרט אחר־כך, חשתי שאיזה דבר נפתח בתוכי.

ש.: מה סיבת ההתפתחות הזאת?

ת.: מיפונה טושירו. הדמות הראשית, כמו שרומז השם, היתה צריכה להיות רופא בגילומו של שימורא טאקאשי. אבל הרעיון התחילי הזה התהפך על פיו עם הופעתו של מיפונה. לא ידעתי לשים סכר לכוח־העלומים שאותו גילם. רציתי בעצם לאפשר לו ללבלב... ודאי חבל יהיה, כך חשבתי, לקפד מרץ רענן וחדש שכזה בעודנו באיבו!

ש.: מאז, מיפונה הוא גיבור כל הסרטים שלך, מחוץ ל"לחיות". ממש אי־אפשר כבר לתאר את הסרטים שלך בלי מיפונה. איזה סגולות אתה מוצא בו?

ת.: הכרתי אותו בזמן ההסרטה של "על הפיסגה כסופת־השלג" של טאניגוצ'י. אבל את סגולותיו המהותיות גיליתי רק כשהעסקתי אותו בעצמי. אין עוד שום שחקן אחר שיודע להרכיב משחק כה גמיש, חי ודינאמי. השחקנים היפאניים הם אטיים. המשחק שלהם חסר ספונטאניות וקצב. אצל מיפונה מצאתי את הסגולה הנדירה הזאת שרציתי להפעילה...

ש.: מחוץ למיפונה, יש לך שחקנים שאתה מעדיף והם ביחד מה שקוראים "משפחת קורוסאווא". האם אתה חושב שלאחר שחדרת לתוכם לפני־ולפנים אתה יכול לנצח עליהם היטב יותר?

ת.: מה שנוגע לניצוח, קשה לי להסביר להם במלים מה חיוני. אני רוצה שיכירו אותי במידה שתספיק להם כדי שיוכלו לקרוא על פרצופי מה אני רוצה.

ש.: אין שחקניות ב"משפחת קורוסאווא".

ת.: לא... ישנה נגישי אקמי... אך לא תמיד.

ש.: האם אתה שונא נשים?

ת.: לא... אבל ככה זה. אינני יודע מדוע. אין הרבה דמויות נשיות בסרטים שלי. זה הכל.

ש.: האם אתה מתקשה יותר לצייר דיוקן של אשה מאשר לצייר בכל פעם דיוקן של גבר?

ת.: אינני סבור. אך עדיין לא מצאתי נושא בשביל אשה.

ש.: האם בשלב התסריט אתה כבר חוזה מראש את חלוקת התפקידים?

ת.: זה תלוי. לגבי "אדום־הזקן", כן. אך לסרטים האחרים... מיפונה ישנו תמיד, אך יש עוד הרבה שחקנים שהייתי רוצה להשתמש בהם. אני עובד תמיד עם אותם שחקנים מסיבות פחות או יותר רגשניות ו...חברתיות!

ש.: הבה נחזור אל "המלאך השיכור". מנגינת הגיטארה שמנגן הגאנגסטר הראשי היא רבת־רושם. אתה אומר באיזה מקום שתחילה רצית להשתמש בפזמון של קורט וייל מ"אופירה בגרוש": השיר של מקי. מדוע לא עשית זאת?

ת.: מפני שלא נתנו לי רשות. הקומפוזיטור האוואסאקא פומיו תרם לי הרבה במה שנוגע לתפיסה חדשה של המוזיקה שבסרט. זאת היתה פעם ראשונה שעבדתי אתו. הסכמנו ביניגו להרכיב את "ואלס הקוקיה" העליז על עצבותו של הסרט. זיווג סרט עם המוזיקה שלו היו עד אז פעולת חיבור בלבד. רצינו שזאת תהיה פעולת כפל...

ש.: אמרת שהמוזיקה היא האמנות הקרובה ביותר לקולנוע ?

ת.: מפני שהיא אמנות של הזמן...

ש.: מאז הבולירו של "ראשומון", המוזיקה של סרטיך היא תמיד סימפוניה כבירה אשר יש בה נושא בשביל כל דמות.

ת.: כן. כמעט לכל הדמויות הראשיות יש נושא שלהן. ב"אדום־הזקן" רק לאדום־הזקן אין נושא. אי־אפשר לתת נושא לטיפוס ממין זה. יש לו רק זקן אדום. גם לגיבור "דברי־הימים של יצור חי" אין נושא משלו. אי־אפשר למסור את המורכבות של אדם מסוג זה בנושא מוזיקלי פשוט. זה יהיה שטחי ותפל יותר מדי.

ש.: מ"דו־קרב בשתיקה" עד "לחיות", בכל העלילות שלך הציר הוא המאבק הפנימי של אדם, ודבר זה נדיר יותר אצל גיבוריך מן הזמן האחרון. ב"הכלב המשתולל", למשל, שלמרות הכל הוא סרט בלשי, נראה כאילו עדיין אתה שקוע בייסוריו של אדם שמחפש את האמת, את עילת־היותו...

ת.: בתחילה חשבתי לעשות סרט בנוסח ז'ורז' סימנון. אני אוהב את הרומנים הבל־שיים שלו. אבל לא עלה בידי. אחר־כך קיבלתי השראה מן המעשה בשוטר שגונבים ממנו את האקדח שלו. "הכלב המשתולל" זכה להצלחה, אך הוא אינו סרט חשוב. המחשבה אינה בשלה די־הצורך. בקלות רבה מדי הטכניקה מכריעה את המחשבה. יש יותר מדי להטים קטנים וזולים... ההמור הוא שלא העמקתי שום דמות. עכשיו כשאני חושב על זה הרי אין ספק שהפושע הצעיר, בגילומו של קימורא איסאו, הוא שצריך היה להיות הגיבור של הסרט.

ש.: יש מן המבקרים בצרפת שרואים ב"לחיות" את יצירת־המופת שלך, ואילו אתה אמרת לנו שאינך גורס כך...

ת.: לא. אין זה סרט מושלם, הוא אינו משביע את רצוני באמת. אחרי שעשיתי את "דברי־הימים של יצור חי", רציתי אפילו לשכוח אותו מהר... זה היה סרט כן, אך יומרני קצת יותר מדי. "לחיות" הוא בלי ספק ההמשך ההגיוני של "אידיוט". על זה האחרון נמתחה בקורת חמורה, אך לפי עניות־דעתי אין הוא סרט קלוקל. בעיני הקהל מצא חן. הקהל התרגש מן ה"אידיוטיות" הזאת. אני חושב שהוא היטיב מאד להבחין בכיוון הכללי שרציתי לתת למילודראמה היפאנית החדשה.

ש.: מהי המילודראמה החדשה הזאת ?

ת.: אני משוכנע שמסירה כנה של איזו אמת אינטימית מרטיטה תמיד את המיתר הרגיש של הקהל. הנה זאת צריכה להיות מילודראמה.

ש.: ספר לנו קצת על "ראשומון", שזכה בפרס־הגדול בפסטיבל של ונציה ובשביל זרים נעשה מפתח־אב ליצירתך ולקולנוע היפאני.

ת.: האשימוטו כתב שלש אפיזודות על־פי סיפור קצר של אקוטאגאווא ריונוסוקה:

"המטמון". זה היה קצר קצת. לכן הוספנו עוד אפיזודה אחת על־פי "ראשומון", מאת אותו מחבר. בסרט הזה קיו מאצ'יקו היא נהדרת. טבעה הנשיי התוקפני הקסים אותי. אחרי הסרט הזה הבטחנו זה לזו שנחזור לעבוד ביחד, אך לדאבון־הלב עדיין לא מצאנו הזדמנות לכך. עד שיבנו את התפאורה, נפגשנו באיזה בית־מלון בקיוטו. ערב אחד הקרנו ב־16 מ"מ סרט של מרטין ג'ונסון על אפריקה. היה שם קטע אחד שבו הביט בנו אריה מעבר לשיח. אמרתי למיפונה: "הבט! זה תפקיד בשבילך". צץ בי הרעיון להפוך איש לחיה. הלכנו לראות גם עוד סרט של הרפתקה על פנתרים שחורים. באולם, על־ידי, נבהלה קיו מאצ'יקו כל־כך עד שהליטה את עיניה בידיה. זה נתן לי את רעיון התנועה של האשה ב"ראשומון".

ש.: מה היתה הרגשתך כאשר זכה הסרט הזה בפרס־הגדול?

ת.: אגיד לך בגילוי־לב, בכלל לא ידעתי שהסרט הזה הוגש לפסטיבל של ונציה. אני חייב תודה על כך לאדון סטראמיג'ולי, הנציג של סרטי "אוניטליה". זה הזר הראשון שהעריך סרט יפאני. יותר מדי בזנו לקולנוע הלאומי שלנו והזנחנו אותו. אפילו כיום עדיין ההרגשה הזאת קיימת. גם ההדפסים מתקופת אידו נתגלו על־ידי זרים. הרי לך חומר למחשבה. האם אין דרך־המחשבה שלנו צנועה קצת יותר מדי? ודאי, אינני חושב ש"ראשומון" הוא יצירת־מופת, אבל אינני אוהב לשמוע שהפרס הזה הוא רק פרי המקרה והאופנה של האקזוטי. מה טעם בצרות־המוח הזאת? לשם מה הבוז־העצמי הזה?... עלינו לחשוב על העלאת עצם רמתו של הקולנוע. חרפה היא שאין ביפאן עבודה אחת שלמה על בימאים כמיזוגוצ'י ואוזו...

מצב הקולנוע היפאני

ש.: בשתי דרכים אפשר לעשות סרטים: לפברק חזיונות־ראנה, או לעבוד כאומן... איפה אתה מעמיד את עצמך?

ת.: לדעתי, קולנוע בעל־איכות, תהיה אשר תהיה התפתחותו הטכנית, הוא תמיד אומנות של בעל־מלאכה, עבודת־כפיים כמעט. אפילו חזיונות־הראנה הגדולים של הוליבוד, אם הם טובים, נשמר בהם הצד הזה של בעל־המלאכה. אי־אפשר לפברק בשרשרת סרטים בעלי מירקם מעודן.

ש.: אף־על־פי־כן הסרטים האחרונים שלך הם הפקות־על דה־לוקס. "אדום־הזקן", למשל...

ת.: מה זאת אומרת? לזה אתה קורא סרט של מותרות? מבחינה כספית עולה "אדום־הזקן" בדוחק מה שעולה קטע אחד של "בן־חור".

ש.: בכל־זאת הוא עלה יותר ממאתיים־ושבעים מיליון ין.

ת.: זה לא עלה כל־כך ביוקר. הנהלת־הפנקסים של חברת טוהו יש לה רזים משלה. היא כבר כללה בתקציב את חלקה ברווחים. כך "החברות הגדולות" נוהגות במפיקים עצמאיים. תחת כיסוי המאפשר לנו ליהנות כביכול מחוזה בנוגע להפצה ולניצול, הן מנצלות אותנו. חברת טוהו לעולם אין לה גירעון. לי יש תמיד תקציב גירעוני. זאת שיטה מטופשת. זה כבר עשר שנים אינני מקבל מטוהו אף פרוטה. שום חלק בתקבו־

לים שלה. אך עם "אדום־הזקן" פקע תקפו של החוזה הזה. זאת הפעם אחתום רק אם יתנו לי תנאים כדאיים יותר. "החברות הגדולות" של יפאן הן באמת עסק ביש מאין כמוהו.

ש.: אם כן, אתה פסימי לגבי העתיד הקרוב של הקולנוע היפאני?

ת.: מאד. המצב הנוכחי מעציב ביותר. עומד להופיע גל של מפיקים עצמאיים קטנים. אבל "הפקה עצמאית" אין פירושה סרטים של מחבר, סרטים של איכות. אדרבה, המדובר בעבודה חסכונית, בהעמדת תקציבים קטנים כדי למנוע כל גירעון. "החברות הגדולות" חושבות רק על כסף. בשבילן יהיו המפיקים העצמאיים רק ספקים פשוטים, ובסופו של דבר יחשבו גם הם רק על ספירת ה"ינים" שלהם. בסיכום, אנו חוזרים על אותה שגיאה של הקולנוע האמריקאי לפני עשר שנים, ואני מתריע בלי הרף על הסכנה הזאת. אין איש שומע לי. אנו נמצאים במבוי סתום. הקולנוע היפאני הוא עסק עצום מדי, מסועף מדי. חברה כמו טוהו אינה אלא טרוסט גדול, על הביורוקרטים שלו וסולם־הדרגות שלו. אלה הם שכירים, פקידים. המינהל בולע את ההפקה. אתה יודע, ההוצאות הכלליות של טוהו הן הגבוהות ביותר בעולם. תקוותנו היחידה היא שהגדולים הללו יפסידו את המונופול שלהם על הקולנוע. בינתיים אני מחזיק מעמד! כל סרט שאני עושה הוא הימור. לדעתי, האופטימיסטים רבים מדי!

ש.: אבל הבוחן הזה המהולל של האיכות האמנותית?

ת.: אבוד! אינני מכיר קולנוענים שאפשר להבחין אצלם בעקרון אמיתי של יצירה. הם חושבים רק להעמיד בחורות ערומות או לרומם ולפאר את הגאנגסטריזם של ה"יאקוזא" (הבריונים, הפרחחים). מכל הבחינות, הקולנוע היפאני רקוב עד מוח־עצמותיו.

ש.: נכון, הדחייה של כל ראוותנות אירוטית ועמידתך התקיפה נגד ה"יאקוזא" אפיי־ניות מאד לסרטים שלך.

ת.: סרט צריך להיות חיובי וקונסטרוקטיבי.

ש.: אילו נתנו לך כסף כל כמה שתרצה, מה היית עושה?

ת.: זה הדבר שמפחיד אותי יותר מכל. אינני בן־עשירים. הסיכוי הזה אינו מלהיב אותי. אין שום ספק שלא אדע מה לעשות בזה. היפאנים הסתגלו לעוני. אין זאת אומרת שאינני מחשיב את התקציב של סרט...

יפאן והאחרים

ש.: עכשיו שאתה מבודד לגמרי בתקופת־משבר זו, האם עדיין אין לך כוונה ללכת ולהסריט בחוץ־לארץ? אינך חושב שאולי יהיה זה עדיף?

ת.: אינני אומר שאין לי כוונה כזאת. זה יהיה תלוי בהזדמנויות. עד עכשיו קיבלתי כחמישים הזמנות והצעות מחוץ־לארץ. דחיתי את כולן, כי תמיד מעמידים לי תנאים בנוגע לתסריט ולשחקנים. למשל, סרט־הרפתקה שבו יהיה לקירק דוגלס אקדח ולמיפונה תהיה חרב! ואם לא, מערבון! זה לא טירוף־הדעת?

ש.: האם יש בכל־זאת שחקנים זרים שהיית רוצה להשתמש בהם?

ת.: בהחלט. אבל באיזה סרט?.. כמה "מועמדים" כעסו עלי מפני שדחיתי אותם פעמים אחדות. אבל אין זאת אשמתי!

ש.: מה אתה חושב על סרטים בשיתוף בינלאומי?

ת.: כולם מעוותים. הדבר שאותו הזרים מבקשים מאתנו לעולם אינו יפאן האמיתית, ואנחנו איננו מכירים את הארצות שלהם. זה בדיוק כמו פגישה של שני עיורים בחושך. לכן אי־אפשר ליצר כך סרטים טובים.

ש.: מה דעתך על "הירושימה אהובתי"?

ת.: הסרט הזה מאוס בעיני. אין שם אלא תמונות של שכיבות שמניעיהן בזכר ההפצצה האטומית על הירושימה. זה עורר בי סלידה. לערך באמצע הסרט יצאתי מן האולם. לכן לא הכל ראיתי, אבל אני חושב שהסרט הזה הוא חזירות. זה ההבדל הגדול בין עם שעברה עליו באמת הפצצה גרעינית ועם שלא ידע זאת. זה האחרון אין לו אלא מידה של סקרנות מהולה ברומנטיקה לגבי ארץ שהופצצה!

ש.: מחוץ ל"הזמנות" הללו שהזכרת, האם אין לך חשק לנסוע לחוץ־לארץ, להיפגש עם אנשי־קולנוע, לשוחח אתם?

ת.: אני חושב קודם־כל לעבוד בארץ שלי. וחוץ מזה... בדרך־כלל, איש־קולנוע— אפילו אני—אינו אוהב להיפגש יותר מדי עם אנשים והוא נמנע מוויכוחים. חוץ מאנשי־קולנוע בשיא גאונותם כמו ג'ון פורד או רנואר, הרי אלה שעודם מחפשים אין להם חשק לדבר על מה שהם עושים. הם מעוניינים רק לעשות סרטים ולא לדבר עליהם. לכן אינני אוהב ראיונות! כשעובדים, שותקים. זה רגיל. סרט טוב אומר יותר מגאום ממושך. הכל נאמר בסרט, בנושא שלו, בסגנון שלו... כשהייתי באירופה, אני זוכר, התיחסו אלי רנואר ופורד כמו אל ילד שלהם, ברוך ובנדיבות שהיו באמת נוגעים־אל־הלב...

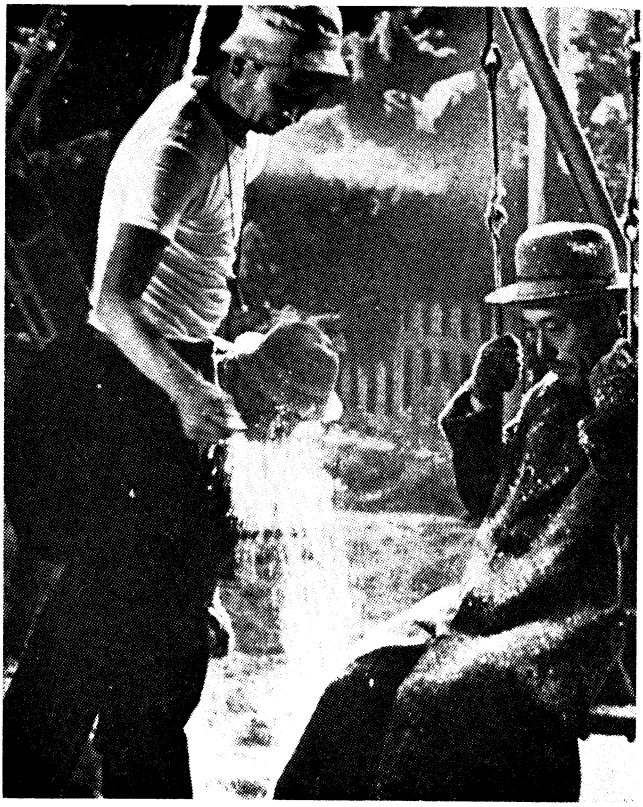
ש.: מה דעתך על אנשי־הקולנוע היפאניים? למשל, מיזוגוצ'י...

ת.: מיזוגוצ'י הוא הבימאי היפאני שהיה נערץ עלי ביותר. אצלו היה איזה חיפוש לוהט, עקשני, כדי להגיע לידי יצירת סרט אידיאלי. הוא גם היחיד שיכול היה "לצפצף" על כל האילוצים של החברה. זאת היתה תופעה מיוחדת־במינה. בעקשנותו השכיל להפיק יצירות יוצאות־מגדר־הרגיל. בגילוי־לב אגיד שאינני סבור שבכל הסרטים שלו הצליח. גם לו היו חולשות. למשל, הוא היה מוכשר להפליא בתיאור ה"בורגנים". "הנאהבים הצלובים" הוא יצירת־מופת שרק מיזוגוצ'י יכול היה לעשותה. אבל הוא קלע פחות בתיאור הסאמוראים. ב"אוגצו מונוגאטארי" (סיפורי הירח המעורפל), תמונות הקרב והאלימות אינן עשויות היטב. הוא עצמו ידע איפה נקודת־התורפה שלו... קרבות וסאמוראים זה השטח שלי!

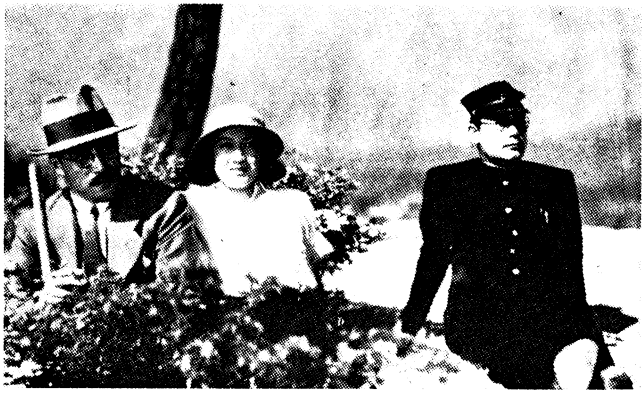
על קאבוקי ועל נו

ש.: ב"האנשים הצועדים על זנב הנמר", "טירת העכביש", "המבצר הנסתר" השתמשת בכוונת־מכוון בסגנון ובקצב של הקאבוקי והנו...

ת.: זה בכלל לא קאבוקי. בעצם, אינני אוהב את הקאבוקי. לפחות בצורתו כיום, הרי



קורוסאווא מנחה את השחקן שימורא טאקאשי בעת ההסרטה של איקירו
("לחיות"), 1952



מתוך סרטו של קורוסאווא, "אינני מתחרט על ימי־נעורי", 1946

מתוך האקוצ'י ("האידיוט") של קורוסאווא, 1951

מתוך אקאהיגה ("אדום־הזקן") של קורוסאווא, 1965

זה משהו המוני, מושחת, עקר, ששום דבר חדש אינו יכול להיולד בו. הרי זה כמו פרח שאינו עושה פרי. אמנות הנו היא כולה טוהר, וסגנונה עשיר. הנו השפיע עלי, אך לא הקאבוקי. אם אני נוטל משהו מן הקאבוקי, הרי זה מתוך רוח של פארודיה, או מתוך ליצנות. אבל אני חושב שאין בקאבוקי שום דבר רציני.

ש.: "טירת העכביש" (מקבת) הוא אפוא חיפוש אמיתי אחר היופי הפורמלי של הנו...

ת.: זה הסרט שבו נטלתי יותר מכל מן הנו: תפאורה, איפור, מלבושים, פעולה, בימוי. הייתי יכול אפילו לנתח את הסרט קטע־קטע לפי הצורות של הנו. בכללו של דבר, לפי התפיסה של התיאטרון האירופי, שחקן, המנתח בפירוט את הפסיכולוגיה של הדמות שאותה הוא מגלם, מנסה להתיך את כל היסודות של ניתוחו לכלל משחק יחיד־במינו, בו בזמן שבנו השחקן מתבטא על־ידי ה"אומוט" (המסיכה, הסגנון החי־צוני של המשחק). הוא מתבסס בתחילה על הצורה הזאת של העוויות חיצוניות כדי להגיע ללשון דראמתית בעלת כוח־הבעה. זה היפוכו של משחק. לרגל יובלו של שקספיר באנגליה הזמינו אותי לשם. לא יכולתי לבוא. שלחתי איגרת, מסיכות של נו, וסרט קטן של מונטאז' בן כרבע שעה בו הראיתי שכל קטע ב"טירת העכביש" (מקבת) מקביל בדיוק לכל הבעה של ה"אומוט".

ש.: מאיזו סיבה מיוחדת חשבת על הנו כאשר עשית את העיבוד של "מקבת"?

ת.: כי התיאטרון השקספירי יש בו נקודות קירבה לנו...

ש.: מה היא בשבילך רוח הנו?

ת.: באמת קשה להגדיר את הנו. אבל, למשל, יש בנו מידה של קפיאות: ממעטים בתנועה ככל האפשר. והתנועה הקטנה ביותר, התזוזה הקלה ביותר, מחוללים השפעה עזה וחריפה באמת. אולם שחקני נו כולם לוליינים ממש. הם מעמלים את גופם בלי הפסק כמו ספורטאים כדי לשמור על גמישותם... בדרך־כלל, שחקנים חוסכים במרץ, נמנעים מכל תנועה מיותרת. בזה, לדעתי, אחד הסודות של הנו. וכן גם בנוסח הזה המיוחד מאד במינו של שימוש בפעלולים קוליים לחיזוק הפעולה. יש עוד דבר נפלא שעדיין אינני מצליח לטעת אותו בסרטים שלי: הביטוי הפיזי של אלהות. אני חושב שרק הנו יכול להביע את האלוהי בכובד־ראש ובצורה בלתי־אמצעית. אינני יכול להגיד זאת בבטחון מפני שאינני מכיר היטב את הטראגדיה היוונית, אבל בנו לפחות צלם האלים לובש צורה על־ידי ה"אומוט". בהזדמנות, הייתי רוצה למצוא את הנוסחה הקולנועית של הסוד הזה...

על הסיפור ועל "הגל החדש"

ש.: הבימאי האמריקאי רוברט וייז אומר בערך כך: "סגולתו הראשונה של קורוסאווא היא שהוא יודע לספר". האם אתה סבור שסרט צריך להיות גם סיפור?

ת.: בשבילי זהו עקרון.

ש.: מה דעתך על "הגל החדש", הדוחה במופגן את הצורה הקלאסית של הסיפור?

ת.: אינני מערער על ערכו של "הגל החדש". אבל אני אינני מסוגל לעשות סוג זה של סרטים. מאד מצא חן בעיני "עד כלות הנשימה" של גודאר, שבמובן ידוע הוא

סיפור. הרבה פנים לקולנוע: ישנו הקולנוע של ברגמן, הקולנוע של אנטוניוני, של טריפו... "ארבע־מאות המכות" הוא אחד הסרטים היפים ביותר שראיתי מעודי.

ש.: עקרון הסיפור שלך האם הוא מתחייב מן הנושא של הסרט?

ת.: הסרטים שלי פותחים באופן פתאומי בפתיחה רבת־פנים. ההתחלה היא "דרא־מתית", היא מבשרת סיפור. יש לי נושא, אני מעשיר אותו בהדרגה, אבל אני מקפיד לפתח אותו בצורה של סיפור. בסיכומו של דבר, אני אוהב לספר. אני יודע את הקו הכללי של העלילה, אך הדבר הקשה ביותר הוא למצוא נקודת־מוצא. התקשיתי מאד למצוא את ההתחלה של "לחיות". יום אחד ברכבת צץ הרעיון במוחי, כמעט במקרה, להתחיל בראדיוגארמה הזאת של הקיבה... הזמן מפריח רעיונות.

ש.: גודאר אומר, פחות או יותר, שקיימים שני סוגים של אנשי־קולנוע. מן הצד של איזנשטיין והיצ'קוק באים אלה שכותבים את הסרט שלהם בשלמות ככל האפשר. ההסרטה היא רק הגשמה מעשית. צריך לבנות משהו הדומה ככל האפשר למה שהצטייר בדמיון. האחרים, מן הצד של ז'ן רוש, אינם יודעים בדיוק מה יעשו והם מחפשים... לאיזה סוג אתה משתייך?

ת.: בעצם, לשני... לכן ראש־דאגתי להכין את השטח הטוב ביותר שבגדר האפשר בשביל ההסרטה. כשמצלמים כל מה שיעלה המזלג אי־אפשר לעשות שום דבר טוב. לכן צריך לדעת לכוון ל"עצם" ואחר־כך לחפש את הזווית הטובה ביותר להסרטה. המונטאז' הוא האירגון של כל מה שצולם. בשבילי ההסרטה היא ההקדמה וההכנה למונטאז'. ברור שאני חותך. אבל זה לא יהיה משעשע ביותר אם ההסרטה תהיה רק הדבקת־דברים שיגרתית. בעצם הצילומים קורה לפעמים שאיזה דבר מבריק באופן פתאומי ומסתורי, איזה דבר שנוצר מאליו על רגל אחת... כאשר הסרטתי את "אדום־הזקן" אילתרתי רצף אחד, זה שבו אדום־הזקן בלווית תלמידו יאסומוטו נכנס לבית־קלון. בשעת החזרה היתה פתאום מערבולת של אבק. בשביל הצילום הסופי צריך היה לערבל את המערבולת הזאת עצמה על־ידי רווחן גדול. לאמיתו של דבר מתקבל כאן רושם מוזר, כי ברצף שקדם לזה ירד גשם סוחף... אבל נדמה היה לי שהמערבולת הזאת תהיה מאוימת עוד יותר במקום הזה המאובק, היבש והצחיח...

ש.: באיזו מידה התסריט חוזה מראש את ההסרטה?

ת.: התסריט איננו הכל. אותי התסריט מעניין רק אם הוא מאפשר לי להעמיק בטקסט את העיון שלי באדם. אבל יש גבולות לכוח־הקליטה של הצופים. לא ייתכן לסבול מספר אמיתות המובאות לשיאן בבת־אחת כמו שהן. צריך לחשוב בדבר, וצריך לתת אז תמונות של הפוגה, תמונות מצחיקות אם גם מיותרות לכאורה.

ש.: האם אתה מכין את החיתוך שלך בעזרת רישומים?

ת.: כן. אבל עכשיו, הואיל ואני מצלם בשתים או שלש מצלמות בעת־ובעונה־אחת, הרי זה מסובך קצת יותר מדי. אם העצם שאותו יש לצלם הוא נייח למדי, כמו ב"אדום הזקן", הרי אין בעיות. אבל תרשים זה אינו למסור תנועה במורכבותה.

על תסריטים ותסריטנים

ש.: הדבר האפייני באמת בצורת העבודה שלך הוא, בלי ספק, שיתוף־הפעולה עם מספר תסריטנים השייכים בעצם ל"משפחת קורוסאווא". מניין שאבת את השיטה הזאת, ומה מידת יעילותה?

ת.: זה רעיון אמריקאי. שמעתי שבהוליבוד תסריטנים שונים נותנים עצות זה לזה כדי לכתוב תסריט. חשבתי שזה יהיה מועיל מאד. מועיל בייחוד למניעת כל משפט־קדום סובייקטיבי. כשאתה כותב לבדך תמיד אתה רואה רק צד אחד של הדברים, צד שתופס את לבך. והנה, אם אני מתאר את עמדתו של גבר מול נערה, יבוא תסריטן אחר ויגלה לי את נקודת־ההשקפה שלו: "זאת אכזריות! צריך לחשוב גם על הבחורה". לכתוב תסריט בהשתתפות אנשים אחדים הרי זה כמו לפסל עצם מכמה וכמה זוויות. כשאדם כותב לבדו הוא חושב רק במסוגר. זה גם החסרון הגדול ביותר של אנשי־הקולנוע היפאניים.

ש.: אם כן, מדאגה לאובייקטיביות...

ת.: לדעתי, זה באמת הדבר החשוב ביותר.

ש.: איך אתם נוהגים? האם כל אחד כותב את הטקסט שלו בנפרד על אותו נושא, ואחר־כך אתם משוחחים על זה?

ת.: אנו נפגשים בחדר אחד, שוכרים חדר במלון קטן לחודש־חדשיים. הואיל ומעולם אינני עובד בלילות, אנו משכימים קום ועובדים סביב שולחן לערך עד ארבע אחר־הצהריים. ארוחת־צהריים צנועה מאד. בשעה ארבע מפסיקים והולכים לשחק גולף כדי להתבדר... זה בריא. לפעמים תופסים את מגרש־הגולף שבוע שלם... כשאדם מסוגר יומם ולילה באותו חדר, הוא אינו יכול לעבוד. כשהתסריט נגמר, התסריטנים שמחים כל־כך עד שהם נוהגים לחוג את הצלחתם, הם שותים סאקי, שרים ורוקדים מרוב שמחה... אך בשבילי זאת רק ההתחלה! יש לנו דרכים שונות לגישה אל טקסט. למשל, עובדים בנפרד על רצף אחד, אחר־כך משוחחים עליו ביחד. או שאנו כותבים את הרצף הזה ביחד... אבל תמיד אני הוא שמקבל עליו את האחריות לטקסט הסופי. לכן אני דואג שיהיה לי הצוות של ידידים אינטימיים כדי למנוע את כל הוויכוחים המיותרים. ובמקרה, כולנו ידידים גדולים. חוץ מזה, אין לך אלא לתאר לעצמך מה יקרה אם ארבעה או חמישה גברים יהיו כלואים יותר מחודש ימים תחת אותה קורת־גג! זה משפיע.

ש.: מה הכשרונות של כל אחד ואחד מן התסריטנים שלך? אתה עובד עם קיקושימא, היסאיטא, אוגוני, האשימוטו, אידה...

ת.: קשה לדבר על זה בקיצור. לכל תסריטן הכשרון שלו. אידה הוא "כחול". אוגוני עצל, קשה לו לכתוב. אבל בסופו של דבר הוא בעל הראייה האובייקטיבית ביותר, ראייה אוניברסלית. הוא המוח שאי־אפשר־בלעדיו לתפיסה הכוללת של התסריט. אם אוגוני נותן "נשמה" לתסריט, הרי האשימוטו עוסק ב"טכניקה". הוא מיטיב מאד לכתוב. העיקר... למעשה, אין אדם יכול לדבר על כשרונם של אחרים...

בשורתו של איש־קולנוע

ש.: ב"ראשומון" התכחשת בעצם לכל אמת הומאניסטית. אבל ב"שכיר־החרב" וב"סאנג'ורו" עיצבת את דמותו של גבר חזק "בהחלט": העלית על נס מוסר אבסולוטיסטי.

ת.: החברה הסאמוראית היתה "מעוותת" מאד. היה משהו מעורר־חמלה באורח־החיים שלהם. אילו צילמנו זאת היינו מגיעים רק לתמונות מאובנות. לכן המצאתי סאמוראי אחד החורג לגמרי מן הכלל של החברה הזאת. בתורת סאמוראי סאנג'ורו הוא פראי ואכזרי במידה שאין למעלה ממנה. סאמוראי שמדבר רק על כסף... זאת היתה שערוריה. זה מנוגד לציור בו מצטייר הסאמוראי לבריות. אבל בסרט, תפיסה זאת של הדמות נותנת הרבה אפשרויות ביחס לקצב ולקומפוזיציה של השדה. סאמוראי כמו סאנג'ורו יכול להתישב על לוח־שחמט ואפילו על מזבח... מתקבלת תמונה חיה יותר, רבת־רושם יותר.

ש.: ב"אדום־הזקן" כמו גם ב"אגדת הג'ודו הגדול" או "המלאך השיכור" אנו חוזרים ומוצאים כמעט תמיד אותם קשרים בין דמות זקנה לאיש צעיר. בשני הסרטים האחרונים האלה היו היחסים מיוסדים על ניגודים. ב"אדום־הזקן" אין עוד ניגוד של ממש. הזקן, אדום־הזקן, מגלם את הרצון הזה לאבסולוטיזם והצעיר רק מציית למורהו המפואר. מה מסמל בשבילך אדום־הזקן, אם נסכים שהוא רואה בפעילותו "שליחות"?

ת.: זה חלום. לכן זה חלום שהיית רוצה שיהיה מציאות. לו היה בנמצא אדם כמו אדום־הזקן, לו היו תלמידיו הולכים בדרך שאותה התווה, לו היו בעלי הרצון הטוב מתרבים על־ידי כך, היה העולם שלנו משתנה. זאת תהיה מלכות השמחה, האושר. "אדום־הזקן" הוא מעשה עצוב, סיפור שחור, אבל הייתי רוצה שהצופים ייצאו מן האולם בלב קל ומלא־תקוה. לפני ההסרטה השמעתי לכל הצוות שלי את המקהלה של הסימפוניה ה־9, והבהרתי כי זו הנעימה של סרט.

ש.: אומרים ש"'אדום־הזקן' בנוי בצלמו ובדמותו של קורוסאווא"...

ת.: הו לא! אני רחוק מלהיות בעל־יוקרה כמוהו ו...

ש.: חייו של אדום־הזקן יש בהם צדדים חיוביים ושליליים, אבל הם מכוונים להגנה על הצדק.

ת.: בדיוק כך. מפני שענין ביש הוא לחיות בחברה שלנו... אי־אפשר שלא לחלום על חיים טובים יותר. כן, זה מוכרח להשתנות... אינכם סבורים? הביטו סביבכם: הסתכלו בצעירים של ימינו. האידיאל היחיד שלהם הוא להתעלס היטב. הביטו בקולנוע. מסריטים "חזירויות" קטנות עם אירוטיזם ועם "יאקוזא". זה מכניס כסף! הסתכלו בפוליטיקה. איך נוהגים אלה שמושלים בנו. הו, פוליטיקאים! אלה אנשים מושחתים. מסיבות מדיניות ברורות אי־אפשר אפילו להשמיע בקורת גלויה. במסווה של סרט "היסטורי" עוד יכול אדם להרשות לעצמו.

ש.: כאשר אדום־הזקן שולח את כל הפוליטיקה לעזאזל, במעמד תלמידו יאסומוטו, הרי זה ממש הביטוי לכעס שלך...

ת.: כן... אבל זה נמצא כבר בסיפור הקצר של יאמאמוטו שוגורו. והרי בכל הסרטים

שלי אינני יכול להבליג על כעסי כלפי ה"יאקוזא" והפקידים הממשלתיים. מין דיבוק שכזה. הרעיון המקורי של "שכיר־החרב" גם הוא מיוסד על הכעס הזה. האלימות של ה"יאקוזא" היא דבר בלתי־נסבל, אך לעתים קרובות ביותר האזרחים שוחרי־השלום, הנפגעים, הנתקפים בכעס הזה, הם חסרי־אונים. לכן חשבתי על דראמה שבה שתי קבוצות של בריונים יריבים הורגות זו את זו, משמידות זו את זו. אינך מוצא שזה משעשע?

ש.: אבל, מצד שני, עם כל שאתה מעלה על נס את הרצון הטוב של איש יחיד, הראית גם את תבוסתו נוכח הקלקלות הגדולות של החברה. גיבור "דברי־הימים של יצור חי" דעתו נטרפת עליו, והוא הדין בגיבור של "הנבזים ישנים בשקט", שאמנם התגלה כאיש־אימים בנקמתו, אבל גם הוא נדרס על־ידי הכוח הזה הלא־אנושי ורב־הפנים...

ת.: במובן ידוע, אתה צודק. הרצון הטוב הזה יש בו טוהר, יש בו גדולה, אך לעתים קרובות הוא חדל־אונים...

ש.: אם כן, מה התרופה?

ת.: אדום־הזקן הוא אב־הטיפוס של הגואל. בכל לבי אני מתאווה לכך שסוג זה של אדם יתן את הדוגמה. אדום־הזקן הוא דמות דמיונית, אבל כאשר יצרתי אותו פיארתי את האידיאל של יצור בעל רצון טוב. אפילו ישתנה המשטר, אני באמת מסופק אם יוכלו הבריות להיות מאושרים. ראה מה המצב בברה"מ. המשטר הקומו־ניסטי איפשר לביורוקרטים למעוך את העם. האנשים חלשים... לא נותר לנו אלא לקוות שנוכל לשנות את בני־העם. זאת, לפחות, לעתיד. אומרים שזה רעיון "קונפוציאני" מאד... אין לי מושג. על־כל־פנים, למען אשרה של האנושות, הכרח גמור הוא שכל אחד יחשוב ביתר־רצינות לחזור ולהעמיד בסימן־שאלה את עצם מעמדה של האנושות בטרם יפצח בשירי־הלל למדיניות טובה יותר.

ש.: האם אתה סבור שהקולנוע הוא הלפיד המדריך את החברה שלנו?

ת.: הו!.. אל נגזים. בסרט שלי אני אומר מה שאני חושב. זה הכל. אך אם יוכל הסרט שלי לעורר את הרצון הטוב הזה בנפשו של איש אחד, הרי עשיתי את שלי.

ש.: לסיום שיחתנו... מדוע אתה עושה סרטים? מה הכוח שמפעם בך?

ת.: אבל... הרי זה הכשרון היחיד שלי! אני שואל את עצמי מה הייתי יכול לעשות חוץ מזה.

(ראיון מוקלט)

מתוך: Cahiers du Cinéma מס. 182, ספטמבר 1966.