

הוֹלֵנוּשׁ



משה נתן
 נסים אלוני
 הרולד פינטר
 דוד פרלוב
 ז.ל. גודאר
 יכין הירש
 קוראסאווא
 יגאל תומרקין
 עמוס קתן
 עמוס עוז

יוסי יזרעאלי
 דן אלמגור
 יהודה נאמן (ג'אד)
 ואחרים

מא סתיו תשכ"ט 1968

קשת

ק ש ת

העורך:
אהרן אמיר

חברי המערכת:
אברהם ב. יהושע
בועז עברון
יהושע קנז

קשת מופיע אחת לרבע־שנה בהוצאת עם־הספר בע"מ, רח' ביאליק 9, תל־אביב, טל. 611244. דמי חתימה לשנה: 15 ל"י; בחוץ־לארץ: \$7.00. חוברת בודדת: 5.00 ל"י; בחוץ־לארץ: \$2.00. מחיר המודעות: 300 ל"י לעמוד שלם; 175 ל"י לחצי עמוד; 100 ל"י לרבע עמוד. כתבי־יד לא יוחזרו אלא אם כן תצורף אליהם מעטפה מבוילת ועליה כתובת השולח. המערכת אינה נושאת באחריות לכתבי־יד שלא הוזמנו. כל הזכויות שמורות להוצאת עם־הספר בע"מ.



שנה אחת־עשרה, חוברת א, סתיו 1968

גסדר ונדפס בדפוס דבר בע"מ, תל־אביב

"קשת" קולנוע

בעריכת משה נתן

ראיונות

משה נתן : שיחות עם דוד פרלוב	4
שיחות עם ז'ן-ליק גודאר	78
שיחות עם אקירה קורוסאווה	98

מאמרים

אנדרה באזן : תיאטרון וקולנוע	115
יגאל בורשטיין : מחוץ לתעשייה	126
פראנסיס וינדהם : זרם התודעה-העצמית	136
סוזאן סונטאג : "פרסונה"	149
זאב רב-נוף : הקולנוע הגרמני הצעיר	154

משאל : הקולנוע ואני

דן אלמגור, יכין הירש, יוסף יזרעאלי, ז'קלין כהנוב, יהודה (ג'אד) נאמן, עמוס עוז, ישעיהו קורן, עמוס קינן, אברהם רז, יעקב שביט, ב.ע. שרפשטיין, יגאל תומרקין	163
---	-----

תסריטים

נסים אלוני : מתוך "הגלולה"	186
הארולד פינטר : המרתף	190
המשתתפים בחוברת	198

... בפעם האחרונה שראיתי את לואי ביניאל
היה זה בקאן ערב אחד על כף־קרואזט בדוי במקסיקו־סיטי
וכל אותם ילדים שמתו מיתות אימות על הכד
היו עוד חיים פי־כמה מהרבה מן המזמנים.

ז'ק פרוור : מתוך Los Olvidados

תרגום : אהרן אמיר

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, רנואר וקורוסאווא 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 שמן, 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 פסיכופתא, של נברופתא, (קם, מרים את ידיו וצועק:) ומה עוד!" הצעקה הזאת... נדמה לי שברגע זה אני החלטתי לעשות קולנוע...

נתן: אולי תוכל לגסות 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 זכורות 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 ווהרתי, 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 מישוה 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

ולהתייחס אליהן. אני זוכר שעברתי את הגשר שם וקצת חייכתי לעצמי. לפני זה היו בקרים שלא ידעתי מה לעשות בהם, כשלא רציתי ללכת לגימנסיה; אז היתה לי תקופת משחק הביליארד; הייתי משחק בייליארד 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 על-ידי 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 ברז—לא ידענו מה זה פרז עם כיוור בבית—ולברז הזה היו ארבע אוזניים כאלו. והיתה חצר גדולה, מספיקה בשביל לעשות מלכיות בבית שלנו. היתה לנו חצר גדולה מלאה שקדים וקאראמבולות, ואני ואחי היינו מתלקים אותה לאזורים, בהתאם למחוזות 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: שואם!
 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, מילודראמה 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 מאד. 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 מאד. 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 ובהסחת־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 ביד... אהבנו לראות אותו בבית.

דרך־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 חייתי 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—נגוע 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, וכו' וכו'. כשנשאלנו מה רצונו 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: אביר, 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 מברזיל, 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 מתחרתי... 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"—לאישי-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 נותן את כל הון ביתו בעד המכשיר שלי, או בעד הזכות להשתמש בו".

מחשבה דומה מופיעה גם בסרטים של פ'ליגי, 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 דברי-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 יוגים 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 מעשי-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 אלוני 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 הציור. 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 לצירוף? 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 בצירוף היה בסדר, כנראה. לא?

פרלוב: לא כל-כך. כי גם על הצירוף 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 והולך מהר מאד, ואני הייתי רוצה להיוולד בכפר,
 לחיות בכפר ולמות בכפר, אבל איך אפשר? על הצירוף עברו תהפוכות גדולות
 למדי, וזה הגיע גם לברזיל. היו שם שני נציגים, לא נציגים כי אם שני ציירים
 גדולים. אחד מהם היה לור 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 מצאנו 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—הפרסקאות 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 אלכוהוליסטי 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, הצירוף, 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, שגירריות 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 שבעוד 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 מיוזאנתרופיות—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 דבריך סיפרת על הרגע ב"אפס בהתנהגות" לזין 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 ושכלתני. 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 תזמור 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 מכתובה 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 הרכבת 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 הודק 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, שמעמיס 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 איזו שפה קולנועית אוטונומית כמעט. הוא מקרה יוצא-דופן.

הזכרתי את קאזאן, כי קאזאן הוא הדמות הבולטת בענין זה. באחד מן הסרטים שלו שיחק ג'יימס 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"תותי-בר" ו"בלילה הערום" של ברגמן או ב"המשרת" של לזוי, ב"חשמלית ושמה תשוקה" של קאזאן וב"רוקו ואחיו" 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 מניירי-סטיים-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 ואחיו": יש "אופראיות" בנקודת-המוצא, נגיח, אבל בשום-פנים לא במשחק ולא בביצוע הקולנועי. הניאו-ריאליזם 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 כיוצר, אף-על-פי שזרה לי מאד כל ההשתדלות הסמלית שלו, אבל מעל לכל חשוב שברגמן הוא באמת יוצר—וכך יש להתייחס 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. תסלח 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 גורא.

נתן: ו"תותי-בר"?

פרלוב: יש איזו הרגשה שקראת רומן ולא שראית סרט. קראתי רומנים, אמרי-קאיים ואחרים, והם השאירו בי אותה חוויה. זה לא זין ויגן, 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 הקונכיה, 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 ביחד דווקא. אני לא רואה שום פצע—אם להשתמש במונח שלך—אצל מאטיס, רנאר 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"רוקן 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, לומייר, כבר קבע ש"לקולנוע אין עתיד"). בקולנוע הסובייטי, בתור-הזהב שלו, היו המסות של אייזנשטיין, פודובקין, רום 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 להיוולד 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 ויכוחה 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 (דיו), 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 "הירושמה 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. עובתי את הציור.

נתן: עדיין לא הסברת לי אם היה לך או איזה אי-סיפוק 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 אי-סיפוק... אינני יודע... היה... יכול להיות שזה נבע מן העובדה שעובתי 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 מין... 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 שחייתי 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 רנאר) הרגשתי שהכל אסתטי. והנה בסרט כמו *Paçse* 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 כיתחיל 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 יפנס 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 איוה 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: שהית בפאריז שש שנים. תאמר לי, איך נוצר הקשר הראשון שלך עם הפא־ריזאים? עד כמה שידוע לי, קשרת קשר עם כמה מאנשי האינטליגנציה שם... פרלוב: זה הכל מקרה דרך חדרי־המדרגות, 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 לחיות 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 העכב־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 שאפונע יעבור למטה וידרום מישהו למוות. פועל.

נתן: סבלת שם מהגובה כשעבדת על הגגות?

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

נתן: מה קרה בשלבים הבאים של המעבר מן הציור לקולנוע?
 פרלוב: 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?
 פרלוב: 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?
 פרלוב: רצייתי מיד להיכנס ללמוד קולנוע. התכוונתי להיות בימאי. רצייתי ללמוד.
 לא הבנתי אז: לומדים בימאות או לא לומדים? אז רצייתי 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'ולין 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.

פרלוב: 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?

פרלוב: מן המצלמה. יצאתי לקנות מסרטה. עד שקניתי את המצלמה, לא ידעתי
 שתחלנה 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-לעתיד 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. לפרנסתו, שיחקתי אצל ז'ן ד'לאנואה בתור סטאטיסט.

נתן: באיזה סרט?

פרלוב: "הגיבן מנוטר־דאם". אני עליתי בדרגה: ביום הראשון הייתי סתם פועל, הסתערנו בלפידים מול נוטר־דאם. אחר־כך נעשיתי אורח—בורז'ואה. 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 פראנז'י: "הוטל דז'אנוואליד" של פראנז'י—סרט, שצונזר, אגב—ו"ון־גוד" של רנה. טוב, מי אינו אוהב את ון־גוד? וון־גוד היה אחד כמו ישו. אני הכרתי את ציורי ון־גוד עוד מברזיל, כשראיתי כמה אורגינלים שהיו במוזיאון—יש שם מוזיאון טוב מאד לאמנות. שנית: מי לא קרא את המכתבים של ון־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 או 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 או שטרופו 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, פראנזי, אנייס ורדה—היו אינטלקטואלים שמאליים. ומעניין שגודאר וטריפו והבריהם פעלו גם בגלגלים של הבנקים. הם ידעו שעל־ידי הרוח אינך מנצח בקולנוע...

אני הכרתי יותר את יושבי הגדה השמאלית—פראנזי. 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 פראנזי נמצאים בארץ זה שנים. האחד נאסר על־ידי 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—בתעשייה, בבקורת שלהם. אגב: הם ידעו גם עם מי להתחתן. שמעתי ששברול קיבל ירושה וטריפו 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־זה. 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 בתחום ההכרה הבינלאומית, זאת אומרת, אנחנו ורבים 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 הוצנו 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

ולחמיד 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 בסינמאטק. 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 בבת-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 מפקי-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 "מעייין־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 ברסון, שהוא סרט טוב מפני שהוא ברסון. 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"פהפיית־היום".

פרלוב: "המלאך הכחול" הוא מורבידי. ארסי, 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, רצח, 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 המסוהר...
 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 תיסכול 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 מיץ 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. היוצר 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 הוזהירו 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". תגידי למה אתה רוצה להגיע, ואני אגיד לך אם זה נכון או לא...

נתן: בניח 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"פוטיומקין" הוא לדיכוי, "תורה-זהב" 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 מאסיני"—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 פרוזו"—"המצורע". והפעמון מצלצל, מצלצל. זה תופס גלילי צלוליד 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-יורמו, 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 להתחסל 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 מידי—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 "מקסיס", 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 מאן רנה, 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 טיפוסי—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" הזה את כל התקדימים—ההדבר 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 טרביז, 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 בספיריציאל 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 הניאוריאלזם, 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 שיפוניה-העוני—והיום זה נראה כמו איזו עוגת-קרם. דבר בלתי-נסבל. לאט-לאט התחילו ליפות וליפות את הבצה, את הפרוור; ופתאום אתה אינך מאמין בזה עוד. אצל פאזוליני ב"אקאטונה" ראית ברוטאליות, חיותיות, עוני. נוסף לכך: יש לפאזור 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. "כרידשא" 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"כרידשא". 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 כל־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 דמי.

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 שאגנדרה 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 בהנה, 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 האקסקלוזיביות 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 שנים 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, לזעזע, 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 שפירושים 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-אֶבִיזְיִקְטִיב", 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 הסטיריאטיפי.

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 בבלוב. 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־ן־חשבון 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 מבוססים 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 שבין יום ולילה. 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 "8½", "ג'וליטה והרוחות" ו"דולצ'ה ויטה"—באנשים מעונים שחיים בעולם שאיבד את הטוהר והחיוניות שלו; אנשים שאיבדו את הקשר לזרם החי והם מתגעגעים לאיזה גן־עדן אבוד של טוהר ואהבה. גם מבחינת הצורה "8½" הוא המשך של "תותי־בר".

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 לחדור לעומק, הוא יחפש את כל האפשרויות, הוא יגיע לגילוי־עצמות בין שני אחים, ושל האם עם האב, ועם כל מה שרק אפשר... הוא יחדור 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"החתום 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 ל'ו ב: עממית—ומשום־מה גם מינורית... תראה, הספרות מגיעה להישגים גדולים הרבה יותר. היא יכולה לעשות זאת בלי כבלים. הקולנוע אינו מגיע לרבע ממה שאילו 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; וְאֵלֶן רֶנֶה 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 ל'ו ב: מה־זאת־אומרת: הרי תמיד לומדים, לא? תראה: צייר לומד במוזיאון, הוא לומד ומצויר. 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 ל'ו ב: לדעתך, 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 ל'ו ב: רציתי מיד לעשות סרט. כמובן, ואז התחילה דרך־הצליבה. כמובן, לא רציתי ללמוד, רציתי מיד לעשות. הלכתי להירשם כצלם באקול־דה־וויז'ראר, אבל היות וחסרה לי תעודת־בגרות (חפש את הסיבה אי־שם בגיהנום של העבר)—לא התקבלתי. רציתי ללמוד קודם־כל 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.

רציתי באיזה אופן שהוא להיכנס ולעסוק במלאכה; לא רק לראות סרטים. להיפך: זה היה מרגיז אותי, מתסכל אותי מאד, לראות ולראות. רציתי 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 רציתי 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 צ'יינה 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 צ'יינה 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 רציתי לעשות דווקא סרט על מפעל-הפיס וסרט על הזנות בפאריז, ואז התחילו כל הריצות הללו אצל מפיקים. התברר, כמובן, שעל מפעל-הפיס אי-אפשר לעשות סרט כי זה יפגע באוצר. כשהצעתי את הסרט על הזנות, קראו לי "זועם". את הסרט על מפעל-הפיס רציתי לעשות בסינימאטק, זה אני זוכר. אז נולד הסינימאטק, והוא היה דומה מאד בצורתו לשטר של כסף וגם לפיס של "ההגלה הלאומית". ראיתי גילגול עצום של מספרים, שתמיד היה בהם איזה קסם. היתה תקופה שהייתי קונה כרטיסי-הגלה באמונה מיסטית כמעט.

נתן: עכשיו בוא וספר את הסיפור על אלבום הציורים שמהם הרכבת אחר-כך את הסרטון הצבעוני "דודה צ'יינה 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 הַרְמֵס.

פרלוב: ההשוואה הזאת אינה מוצאת חן בעיני כלי-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-מות 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־ריטיביית, תמיד שלטה, 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 ציינה, 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 בכל הוועדים ובכל 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 ציינה 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 שבמציורים יש רוע, לא בציורים עצמם. נדמה לי כך.

נתן: מה, אין בילדה הזאת רוע־לב? הרי היא מרשעת קטנה, איך קוראים לה, אגב?
פרלוב: מרגיט 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 בגנוך?

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

נתן: איך בניית מהציורים תסריט?

פרלוב: קודם־כל היו הכתבות 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, וכך—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 לאֶלן רנה, כי מדובר על כך שהוא ימליץ להפיץ אותו על־ידי מוסד מסוים. אֶלן 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 מאֶלן רנה?

פרלוב: בהמלצתו. הוא שלח אותי אל פריס מֶרְקֶר.

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 ז'ן מורו וז'ק פרוור?
 פרלוב: עזר מי שרק יכול. זה היה עסק שנוררי. 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?
 פרלוב: מפולם. ז'רמן תאיפר התנדבה לכתוב את המוזיקה בלי כסף. תזמורת עם
 החלילן ז'ן-פייר רמפל ניגנה את המוזיקה—אבל בתשלום. מתי לגמור את הסרט,
 והתחלנו בשנור. הגענו לכולם. אחר-כך נכנס לתמונה ה"בריטיש פילם אינסטיטוט",
 שסיפק את הכסף להשלמת הסרט בגירסה אנגלית.

את הגירסה הצרפתית עשיתי לאחר כמה חדשים. בעזרת נדיבותה המיצגנית של
 ברזילאית מיליונרית. היא ראתה את הסרט בגירסה האנגלית וכלכך 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?

פרלוב: עדיין לא למדתי אז את כל הפשרות. לא רציתי שהיא תשחק בתפקיד האם.
 נתן: איפה הוצג "דודה צ'יינה" לראשונה, ואיך התקבל?

פרלוב: 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, מיואנתרופיה, האשה המעופפת,
 הקסמים, הקרנבל, וכמובן—הכסף, שאותו אתה משווה על-ידי מונטאז' לגללי-חמור.
 פרלוב: 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 במקרייות?
 אולי יש ואולי אין, אני אינני יודע. תאמר לי אתה.

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

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

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

פרלוב: 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 משהו? 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 ללטף 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 בשהותך 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 בחן 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 אנשים 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, בצעיר, ובצייך יהודי—שני אלמנטים שאני מכיר היטב למדי—זרקתי בשיחה שהתעוררה אחר ההקרנה כמה דברים שהיו כעין אינטרפרטציה אחרת על שאגאל. אני זוכר שמיד גיליתי לאיוונס שאינני קומוניסט. מאחר שהוא קומוניסט. רציתי שיהיה הדבר ברוך 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 אה הסרט הראשון שלי—"דודה צ'יינה הזקנה"—אחרי 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 "זוידרזה", "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 איתני-הטבע... 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 שבוכח

ברחוב וצועקת בזמן שמפציצים איזה פרזור של מדריד. זה אייונשטטי, אבל אמיתי... אייונס 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 לאיוונס 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 מפיך את סרטיו של אייונס?

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—שאייונס 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 אייונס? פרלוב: לא התכוונתי אז להיות דוקומנטריסט-בעתיד.

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

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

נתן: יש איזה דוקומנטריסט שקרוב אליך במיוחד?

פרלוב: לא. אדם שממנו הושפעת 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. אז 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"ל-תרח...

נתן: התחלת להגיד שהסרטים הדוקומנטריים של רנה השפיעו עליך... פרלוב: מעניין, כשעשיתי את "בדמיך היי" עשיתי אותו מתוך איזו 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-הריכוז—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 הציפיה 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, רציתי 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 רציתי לעשות סרט חשוב. בשלבי עשייתו "נשברתי" עם המזמינים שלי כאן, וכיום אני בקרתי למדי כלפי "בדמיך חיי". כבר אז, כשסיימתי אותו, הרגשתי שהיה בו משהו אופרטי, משהו מהקצע 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: "בן, 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־חיל, 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, אמה אדמה. קטיף 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 לנוח דברים. חשבתי שבונים שם חברה סוציאליסטית חדשה שבה הדברים האלה הולכים ביחד.

נתן: והגזר?

פרלוב: בזמן קטיף 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

גזר ועוד גזר והיו על־ידי כמה נערות לא משכילות ביותר מאיזו חברת־נוער, על־יך הגזר, עם השקיים. ראיתי תחתים וגזרים תחתים וגורים. והיה חמסין 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 ל ו ב: 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 "וירה" 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 הזדקך 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 דמות ולא צורה...

פר ל ו ב: אני חושב שזה נובע מן העובדה שבמשך מאות־שנים לא היה היהודי איש־מלאכה. היחס לחפץ לא קיים אצלו משום שהוא לא עסק בעיצוב חפצים—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, הסוריי־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 ל ו ב: 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 אֶסבֶּסְטִים. 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־פֿון־קולנוע שהסוכנות הומינה 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 (מיה 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 עין־גדי והמעיין 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־קסוט 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 הב"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. חנכנו 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!

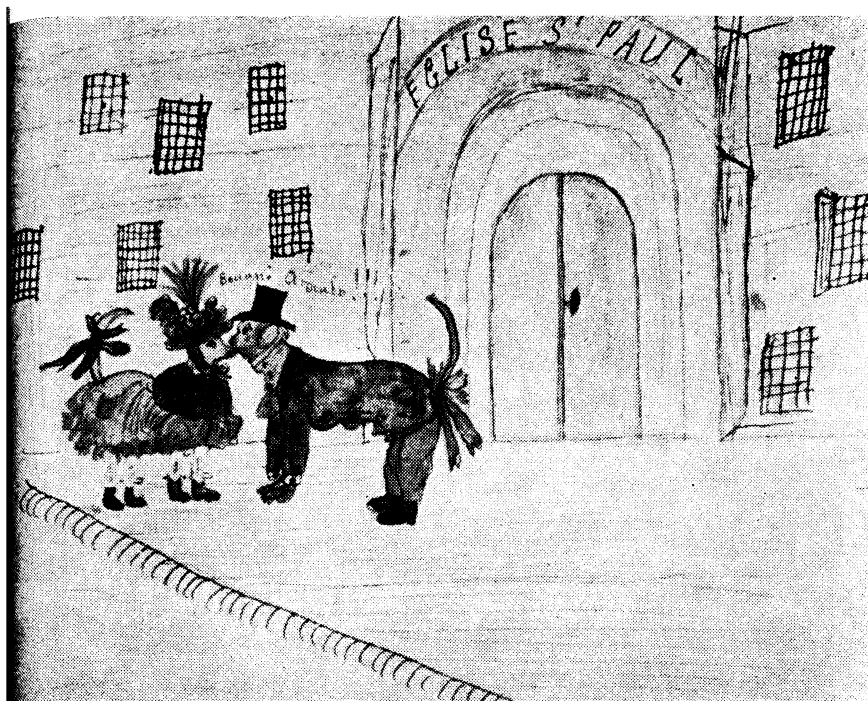
אני לא הבנתי את המושג שנקרא מולדת מפני שבברזיל ידעתי שהארץ שלי היא כל העולם. אין בברזיל המושג "חוץ-לארץ". אין. כשאמרת: "הו ברזיל, כמה את גדולה, כמה את יפה", הרי זה כאילו אמרת: "הו עולם, כמה אתה יפה"; לא המולדת. כי מעבר להר יש עוד הר ונהרות וכו', ובתקופת-חיים שלמח אינך מספיק לראות הכל. אני יודע זאת גם 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 כן 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 הסרסת הסרט על חייו, בבימוי ד. פרלוב



מן הסרטון דורה צ'יינח 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. לקהו איזה שחקן קומי שיגלם פועל ב"פיניציה". נהוג 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-כ־פנים כך חשבתי, יש אפשרות לעשות מין סרט דוקומנטרי שעל גבול ההזיה. האנשים בארץ נראים לי משום־מה 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 ברחוב. 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, וההוא שעובד בפלחה יושב ממושקף ואינו דומה לא לפלאח ולא לאיכר צרפתי בעל־שפם—להיפך: 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 הטרקטור. גם הרגשתי את עצמי גוי בפעם הראשונה שנתנו לחרוש בטרקטור, כי היה עלי לחרוש הלוך־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 בבונבוננירות 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 שמחה... אם אצליח לעשות בקומונה הזאת "כריי־דשא" אֶשְׁמַח. אגב, בקומונה הזאת יש גם כושי. הוא שר שם כל הזמן "שֶׁלַח אֶת עַמִּי".

נתן: אולי תספר אפיוודה 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 גזר", "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 השואה 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—אז 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 התהילו 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 גבריאל־ש אמר 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 עולים, 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 האינסופיים, שהיו מעליבים את השכל הפשוט...

נתן: האם אתה חושב שהמלחמות הקטנות שלך עזרו לאחרים לעשות בית־קלות
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, פרורד בסן־פאולו, ובווילה־
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 המזועזעים
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 מחבר מסדרון, פסל,

גינה. פנים—והמטריפיקציה נעשית מלכה. בימאי שיפש קוצב בדרך־כלל את ה"שור" טים" 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 מזנוטונית 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 היבת־הנגינה של בנותי, שהיו אז תינוקות. זאת הייתה תיבת־נגינה וולגארית מקרטון. קראו לה דקי־דק. 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 שנכנס 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 משפט־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 כשהכינורו 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 והבלייים 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 מזריי, 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. הפיקת 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 שמשיכים שם לחיות. יש שם זקנים צעירים יותר, וזה שמח. אינני יודע איך התוצאה בסרט, אבל הם שמחים. והתיאטרון בסוף: הם שרים ומציגים תיאטרון, ורוקדים, ומחאים 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 הבלייה.

פרלוב: ראה, יש משהו מכאיב בלוחם הזקן. הוורידים 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 מצעב אותה בתבנית פחדיו, שמחותיו, מצבי־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 "ז'וקנים" 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 בפורמליוזם 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 פתוח

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

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

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-ההקולנוע 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, לדעתך—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 מצויר 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, בישיחה, 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 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 הוסרה השכלה 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 שעו־רוחצי על ירושלים—וזה יכול היה אפילו להתאים להפצה מסחרית—אבל לא קיבלו את הרעיון.

היה לי בסרטון גם קטע שגקרא "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־במינו—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 בימאיב כגודאר, לאלוהי 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—שתמש ב"לחיות את חייה" בציטוט מז'ן-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 וכו'—ולכן הצטמצמתי ועשיתי את ההקלטה והצילום של שלושת הראיונות האלה ב"בירושלים" ביום אחד... רצייתי 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 העיריים?

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 אקלויאסטינות בירושלים. גם רומא היא כזאת. אחרת, אבל כזאת. חיפשתי 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". רצייתי 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 שנים בצהריים, יש נטייה לקבל קניינים אדומות יותר ויותר, אפילו 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 איוו 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 שמתי ילד, כי גם את הילדים אוהבים נורא, פעוטים כאלה. אתה רואית בקולנוע? די שיופיע תינוק, מיד מתמוגגים. ובכן: תינוק או חתול—אני מעדיף חתולים... באמת הייתי צריך להיות בימאי של היות. והחתול האחר ב"אבר־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 לאפיוזודות?

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

נתן: אתה בוחר קטעים מתוך משהו גדול?

פרלוב: מתוך משהו שאינך יכול להקיף, ואתה מרמה... אני, דרך־אגב, נורא אוהב סרטים אפיוזדיים בכלל, אבל פה זה דוקומנטרי, זה דבר אחר. אפילו בעלילה אני אוהב את הדברים האפיוזדיים. ב"המהפכה והתרנגולת" של נסים אלוני היה הטעם של האפיוזודות, 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־יד 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 וההצעות 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 לחסריטאים־מתחילים אומרים לתלמידים: "תראה, אל תדברו. דיבורים מעייפים בקולנוע. זה לא קולנוע. התמונה צריכה לדבר". הקולנוע בן־יימינו 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—משמש 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־רפרטריים 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 שלו, 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 נחזור 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 להסתגרות 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 שבצמלי 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־מן־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־מן־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 שאילו 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-כּל-פנים הייתי מבקש מסופר לעבוד אתי. (אני מערוב 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 שתוצה, 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 מועזע. 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 לעשית פעם סרט אוטוביוגרפי?

פרלוב: כן. הייתי רוצה לעשות מזה אופירה.

נתן: למה אופירה?

פרלוב: קודם-כל, כפני שאופירה זה שמת, 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, וכליכך 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 גיזליאנו" 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 אקטראוואגאנטית 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 השפם בבוקר באבר־תור, ותרגול־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 צינינה" 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 נגרו־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: הספיריציאל 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 בספיריציאל. 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 הקולי-נועית, 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 אקפוזן, 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 מאוי-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 הנסיונות שלי לעשות סרט בארץ—ורציתי 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 רציתי 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 ומיגבלות 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 רח 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 מישראל של היום אלא מלפני עשרים־שלושים שנה. נתן: אולי תסביר לי מה הקושי שלך לתרגם לשפת הקולנוע רומן ישראלי שמחאר את מציאות ההווה.

פרלוב: 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 שהכרתי. והיא גרה במקום זר לה, לא?... זה מאד משך אותי.

נתן: דווקא הנקודה הזאת של האמיגרנטים, של הזרות? פרלוב: 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? פרלוב: 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.

פרלוב: 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־בנוח.

נתן: אתה מרגיש שאתה בן־בית כש?ה 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 תסריט 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־שטרוהייס מבוסס כולו על נובילה, רנה עובד על תסריטים שסופרים כותבים לו.

נתן: יש בימאים, כמו לוזי, ויסקונטי 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 לוולס 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—אז נמצא מי שנתן לזה את הצבע של *cinéma d'auteur*. צבע זה ניתן בגלל זה שבשנים האחרונות החדירו פליני ואנטו־נויני 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 בטעה 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... וחוצ' 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־כך... 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 הפוזה הנכונה.

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

את הארץ, משום שלעולם לא תצליח להכתדר פה ולזפות 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 המפיץ. 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 מפיץ?

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 משביע־רצון בענין הזה של מפיצים. לאט־לאט קמים מפיץ־קולנוע. הצרה היא שהמספרים הם נוראים, כי עדיין הכל כאן קטן. תמיד אתה חוזר לשנים, שלושה, ארבעה מפיצים—לא יותר... חמישה, ששה, יותר מעשרה נדמה לי שאין. אם נשב ונעשה רשימה מדוקדקת, אינני חושב שנעבור את מספר האצבעות בשתי הידיים; לרגלים בוודאי לא נגיע. וכשאני אומר "מפיץ" 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 לפניו 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, כמוכּוּן, 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 ממשיך 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 קוקטים. אם מנהל פורד יפגש עם מר גולדווין ממטר־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 תיארתי 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, תיכון, 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־זרק 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 בתקדי־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 לשחור אלף גופים כאלה, במקסיקו או באריוונה, 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 בצ'ינה־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", "הלילה" 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 שחדר לשווקים הבינלאומיים, אנחנו נחדור? במה, בסרט אחד? אם יהיה טוב באמת, יוכל להגיע להפצה. אבל זאת איננה חדירה. קודם־כל, מפני שאין מה שיחדור. 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 בניאר־אליזם. כשצרפת חדרה בזמן האחרון, היא חדרה בסרטי "הגל החדש", שהביאו רטט חדש לקולנוע. קודם־לכן הופצו רק סרטי מול־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 משהו 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 גוסס 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 הוגים 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-במיעוטו, אף-על-פי שהוא הנוזק, בסופו של דבר. גם הקהל לדעתי, הוא די בסדר. הצרה הגדולה היא המתווך: המפיץ, 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 למפיץ.

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 מזכיר 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: "אווה 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 התכנסות.

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

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 ישו, 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 שתזכה להצלחה, זה יתן אפשרות לכיוון הזה. תמיד התקדימים האחרונים קובעים את האפשרי.

נתן: אנטוניוני התוודה 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 לאסטיקה הנזירית של יוצרם.

אני רוצה לשאול שאלה היפותטית: אילו היה אנטוניוני היום בארץ—מה היו סיכור 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 יזהר 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 תרשה 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 : ימצא מי שיממן את זה, וימצא 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 שבסיפוכו של דבר זה הענין 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)

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 באן. 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, דלוק, אורנה קלר, 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 רָנָה, קולפי, וארדה, מֶרְקֶר. גם דָּמִי. 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, כשאחר-הצהריים עליך לכתוב עליו שעשה סרט אווילי. אבל הדבר שתמיד הבדיל אותנו מאחרים היה זה שאימצנו לנו עמדה של בקורת משבחת: 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 מכפר. במשך השנים אתה צובר תליתלים של דברים, ופתאום אתה מניח 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 שלוש שנים"... וזאת כדי לספק את אהבת הצייטוט 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 האובתית"; עתה-זה נסתיים סוג מסוים של קולנוע, ובכך הבה נשים סוף-פסוק: הבה נראה שפל 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 שככלות הכל שאיפוזי 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-מין-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. "החייל 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. סיבג,

לעומת זאת, היתה שחקנית שרציתי 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: רציתי לתפוס את הריאליזם, שאותו החמצתי ב"עד כלות הנשימה"; את הממשי. הסרט יוצא מרעיון ישן: רציתי 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 ובדרך 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 שפקולנצ'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 איזנשטיין-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, השניה—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: איזנשטיין, 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"ההייל הקטן", כשביקשתי להגיע אל הממשי, נוכחתי לדעת כי ככל שנטיתי 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 המציאותי; אבל מאחרי המציאותי היה הדמיוני.

לדברי טריפן, הקולנוע כולל את הראוה (מליאס) והמחקר (לומיר). 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, מיטאפיזיקה 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 וג'ים" אצל טריפן, 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 היסתי 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 פילפיין" 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 "ההייל הקטן" יש אצלי געגועים על מלחמת-האזרחים בספרד.

איי-המשכיות, 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 שפל דבר יהיה בתסריט: ואם כך, כל מה שצריך לעשות הוא להדפיס את התסריט ולמכור אותו בחנות ספרים.

הצרה היא שכאשר חותמים חוזה 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 כיונתי למישהו כריטה הייורח 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 שפל דבר יהיה בתסריט: ואם כך, כל מה שצריך לעשות הוא להדפיס את התסריט ולמכור אותו בחנות ספרים.

לעשות סרט עם דיווידיה, 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, כשמשמשים 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. בחווה שלי עם האחים חכים הובהר כי, אם יראו זאת לנכון, יהיו רשאים לערוך את הסרט מחדש, בהתאם לרעיונותיהם. הצטערת מאד. והם אמרו לי: "דיווייה, קארנה וכל האחרים חותמים על מין חווה 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 הפקה 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 נבון. אף אחד אינו יודע מהו. לעתים הוא מפתיע, ועל-הרוב הוא מאכזב. אינך יכול לסמוך עליו. ובמובן ידוע, טוב כד. 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 הייה". 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. כשחילצתי 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 הייה", 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 עירבוב. 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, משון 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 שאך דיאך 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 האיזון 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 הפנות היא ששיחקה. ולגבי, בלי שאדע בדיוק מה אני עומד לעשות, היתו 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 שאשא אותה. וכאן, ב"לחיות את חייה", שיחקה בטקסט כאילו לא ידעה את השאלות. בסופו של דבר מגיעים אל הספונטאניות והטבעיות.

הסרט נעשה במצברור 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 הצז

התיאטרוני, את הצד הפרכטי. רצייתי ברעיון "הרפתקותיה של מיס־נאנה פלונית". 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 שישיארו 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 "רובינזון קרוזו" לביניאל, אז של "ז'ן 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־רוה. "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 בזוטות של גניבה וכלה בזוועות הגדולות ביותר. אפשר לטבוח תינוקות ? כמור-
 בן ! לגנוב שעונים מזקנים ? מדוע לא ! לשבור משקפיים של אנשים ? גם זה ! לשרוף
 נשים ? ברור ! כשמסתיים הפירוט הזה, הם יוצאים למלחמה. הסרט יהיה גם, כי כל-
 אימת שרעיון עולה בדעתם המהובלת הריהו רעיון רע.

הם כותבים לנשיהם : "כבשנו את שער-הנצחון, את הלידו, את ה'פירמידות', אנסנו
 המון נשים ושרפנו כל מיני דברים ; הכל בסדר !" לסוף, 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-מן-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 יימשך שבועיים-
 שלושה. הסרט יהיה עשוי אפיוודות-אפיוודות, וכל אפיוודה תוקרן במשך שבוע-
 שבועיים. אילו היה משהו 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 שככל 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-ככל, 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-ליים 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 וגם 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 נשארו 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 ורניי, 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 משחק-תגליות זה ראוי להשאיר לשבועון "לי'אקספרס". החשוב הוא לדעת להבחין בין בעל-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-שקרזי "החיים המודרניים", לנתחם כמו ביולוג, לגלות את המגמות העמוקות הרוחשות בהם. הסרט הראשון קיבל את השראתו ממכתב ששלחה אחת הקוראות לשבועון "ניובל אופורוואטר", בעקבות הכתבה שפורסמה בו בדבר "כוכבי-השביט" בשיכונים הגדולים. הסרט השני הוא צירוף של תשוקות ברוחי: לגרום נחת לידיד, להדגיש את האמריקניזציה בחיים הצרפתיים, להשתמש באחת האפיוודות 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-בורנר, 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 רציתי שסרט זה יתרחש בצרפת ולא בארצות-הברית, וקשרתי את הסיפור באפיוודה שולית וצדדית מפרשת בן-ברקה. דימיתי לי כי פיז'ון¹ 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 מסתבכת ברשת של שוטרים ונוכלים, וסופה שהיא מבקשת לכתוב מאמר על הפר-שה. 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 מוגי. 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 הצרופי, 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 דלובריה 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 דלובריה 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-ההסעד; "פיירו השוטה" מטעם משרד-התרבות (בגלל הציטוטים), ו"זכר ונקבה" מטעם שר-הנוער.

ומדוע אני מדבר על תמיכות ? אולי אזעזע 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'בורואטר" כתבת-תחקיר?

ת: כן, אך הדבר שמשך אותי ביותר הוא שאתו 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 קטעית-עודה 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 "גובל 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 פאריו ולא על מארינה ולאדי) יש שתי דמויות אנשים שאינם מכירים זה את זה וקושרים שיחה בבית-קפה. אחד מהם אומר: "מזג-האוויר יפה". השני אומר: "אפשר לדבר על משהו מעניין יותר".

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

מכרזו 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, פחות מד? 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 ללמד 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-זובעונה-אחת ילדים ומפלצות. 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 ההתנג-דות הסובייטית-האמריקאית היא שאני מקונן על הרוסים שחלומם לחקות את הולי-בוד 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 בציר. 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 : י ה ו ש ע ק נ ז



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



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

שיחות עם אקירא קורוסאווא

מאת שיראי יושי, שיפאטא האיאו ויאמאדא קואיצ'י

קורוסאווא אקירא, הקרוי "הקיסר", בן המשימים־ושש—הנראה כבן ארבעים—דוסטויבס־קאי־למופת, שוחר־קולנוע גלהב, האוהב את טריפו, סוגד לפרוד, אך מואס ברנה, מעריץ את תיאטרון נו אך בן לקאבוקי, חובב מופלג של כדור־בסיס, גולף ודיג בחפה, מזהיר 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 יושי, המבקר הדגול של כתב־העת "קינמה יונפו", שגם שיחק בסרט "קומו־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 בהוייתו ובדרך דיבורו. כאשר הזכיר בגעגועים את ג'ון פרוד או את ז'ן רנואר, דומה היה כאילו סיפר לנו על קרוב־משפחה יקר ומבטו נתמלא רוע. אבל בהתקוממו על הירודנות של חברת טוהו, על ההפצה של סרטיו, וכאשר הוקיע את הגיוון 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־העדניות... מולנו נראת קורוסאווא חרד, נבוך, ביישני כמעט. כאשר הדליק סיגרית היה רעד קל בידו. מעט־מעט התרככה האווירה. קורוסאווא התבדה, צחק. קם לפתע להביא בקבוק יין ורוד מן המקרר. "אתה יודע, זה היין הטוב ביותר שבעולם!" (קורוסאווא נחשב שתיין גדול). הוא דיבר בידי, בכל גופו. אף פעם לא סיים משפט שלם, כאילו עוצר היה במחשבתו בין שינוי, אך הוא הפליא לבטא רעיון בהעוויות. (יאמאדא קואיצ'י)

סרטים "היסטוריים" וסרטים "מודרניים"

ש: אפשר לחלק את סרטיך באופן כללי לשני סוגים: ז'סוג של "גֶנְדֵאִי־גֶקִי" וזה של ה"גֶיֶדֵאִי־גֶקִי" (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, עליו 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 מועזע אותי יותר מדי. יש לי צורך בקלות ובעליצות. אני חושב

שזה נורמלי... רק שיתרונם של הסרטים ההיסטוריים, להוציא את "סירת העכביש", נובע מכך שהם מעלים יסודות ססגוניים 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־ג'י" (הסרט ההיסטורי) הוא קולנוע־החזיון, קולנוע ההרפתקה, קולנוע הפעולה...

ש: האם בשבילך הרפתקה היא תמיד שם נרדף לחזיון?

ת: לא דווקא. יש כל מיני הרפתקות. בשבילי, אם אעז לומר, ההרפתקה היא חזיון בסרט ההיסטורי, ב־זמן שבסרט מודרני ההרפתקה יש לה יותר אופי מיטאפיזי, מוסרי וחברתי. יש, כמובן, יוצאים־מ־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"דבר־הימים של יצור חי", השחיתות הפוליטית ב"הנבזים ישנים בשלום", החטיפה ב"בין שמיים ושאל". 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'ידאי־ג'י"...

ש: כמו "ראשומון", שעליו יש אומרים שהוא סרט "מודרני" בעל מסגרת "היסטורית"...

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 מעריך 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 מקצוען! 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 ההועבה". האם מצאו חן בעיניך? ת.: אין לי שום דבר נגד העיבוד של סרטי. אבל אני חושב שהסרטים הללו לא הצליחו. ההקשר היסודי בינו וזהה. על כל פנים, עבודה של סלאי על סלאי 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. הציגו 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 האוהבה עלי מאד. אני אוהב את דוסטויבסקי וטולסטוי— בפרט את "מלחמה ושלוה", שאותו אני עדיין חוזר וקורא לעתים קרובות. טולסטוי, בעיקר ב"מלחמה ושלוה", 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 לדוסטויבסקי, 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 דוסטויבסקי לקולנוע, אבל זה היה מאבק שהשאיר אותי ממש באפיסת־כוחות.

ש.: מה גרם לך שתבחר ב"אידיוט" מכל הרומנים של דוסטויבסקי?
 ת.: קודם-כל, אני מוצא שזה רומן נפלא. אני חושב שהוא מיצירות-המופת של דוסטויבסקי. בסוף הרומן, רוג'וזין רוצח את נסטאסיה ויוצא מדעתו, והמאהב השני שלה, הנסיך מישקין, חוזר להיות "האידיוט"—הקטע הזה, הקולנועי, אם יורשה לי לומר, הוא שעורר את מר קובאיאשי 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 דוסטויבסקי? 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"שינג'קי" (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: "יוםם ולילה חושך בפלא", 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 ההיה 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 אידו, בתקופה של קיבעון.

ש.: מאותה סיבה העברת ב"טירת העכביש" את פרשת "מקבת" של שקספיר ליפאן של המאה ה"טו". 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 אידו 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 אידו 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 דוסטויבסקי. יש רושם שהואיל ונתפסת ליצירתו, קיבלת השראה רבה מיצירות כמו "חלכאים ונדכאים" בקומפוזיציה של האפיוזודות ב"אדום-הזקן".

ת. : בייחוד מ"חלכאים ונדכאים". דמות כמו אוטיוו... על-כל-פנים, יצירתו של דוסטויבסקי 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 געזען להסריט את הרומן כולו. אוגוני ראה את "מלחמה ושלום" של סרגיי בונדאר-צ'יק 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), "טקיצי' אודאן סאנביאקו-רי" (1,200 ק"מ כדי להבקיע את חזית האויב). רוצה הייתי מאד להסריט את זה האחרון דווקא, עם קוואקים! 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 הברד...

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 הפרוזה באפקטים הקולנועיים הטהורים. אז היתה הדעה שהסגולה היפאנית הגדולה ביותר בעיניי אמנות מתבטאת באיזה מין פשטות, פיכחון, בחוסר כל מלאכותיות. גם כיום

חושבים כך. מאשימים אותי באיזו מידה של "הפרזה", אבל יש דברים שצריך להגוים 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 שוג'ורו נותן בלילה דוגמה של ג'ודו "אמיתי" לסאנשירו. יש רק תמונה אחת שאפשר היה לצונזר 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 הפל. היו מצנזרים סרט מלפנים ומאחור. כאשר כתבתי את הסרטי 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 חסריט 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. נושתי 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 במחירת 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 הוליד אותי או 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-ההכותרת החיפושית 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 שמכתיים 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 מזוהר. רציתי קודם-כל לקרוע את המסווה של השקניית המקצועית. הכנסתי את כל השקניות שלי לפנימיה של נערות ששייכת לחברה התעשייתית ניפון קוגאקו כדי שתוכלנה לחיות שם כמו פועלות ממש. כך עשיתי סרט תעודי על החיים בחברה. זה משונה, אחרי הסרטת הסרט התחתנו כל השקניות שלי והקימו משפחות...

ש: אז התחתנת גם אתה עם יאגוצ'י יוקו, השקנית 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) סקיקאוהה הידיאו, ואני. כל אחד מאתנו הסריט סקץ' אחד, בלי אף לילה של מנוחה. אם כן, זה סרט מוזמן. זה בכלל לא סרט שלי! בעצם, זאת גם דוגמה טובה שמוכיחה כי דיקטיות 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 ריפזתי את ההתעניינות באשה. כל הנשים שלי יש להן אופי. על הגיבורה של הסרט הראשון מתחו בקורת נוראה. אבל אז חשבתי שפדי 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 קורוסאווה

ש: הסרט הבא שלך הוא "יום-א' נפלא", המספר על פגישה של זוג נאהבים רומנטי בהארה נאטורליסטית. מגיין 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, מישוהו 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 לבלבל... ודאי חבל יהיה, כך חשבתי, לקפד מרץ רענון וחדש שפזה 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 פרוצופי מה אני רוצה.

ש: אין שחקניות ב"משפחת קורוסאווא".

ת: לא... ישנה נגישי אַקמי... 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 חווה 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 בינינו להרכיב את "ואלס הקוקיה" העליו 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 "דבריי-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 "זורו" סימנן. 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 משיב את רצוני באמת. אחרי שעשיתי את "דבריי-הימים של יצור חי", רציתי אפילו לשכוח אותו מהר... זה היה סרט פן, אך יומרני קצת יותר מדי. "לחיות" הוא בלי ספק ההמשך ההגיגני 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 בפיוון הכללי שרציית לתת למילודראמה היפאנית החדשה.

ש: מהי המילודראמה החדשה הזאת ?

ת: אני משוכנע שמסירה פנה 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 אפיוזות על-פי סיפור קצר של אקוטאגאווא ריונוסוקה :

"המטמון". זה היה קצר קצת. לכן הוספנו עוד אפיוודה 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 שנהזור לעבוד ביחד, אך לדאבונו-הלב עדיין לא מצאנו הזדמנות לכך. עד שיבנו את התפאורה, נפגשנו באיזה בית-מלון בקוואטו. ערב אחד הקרנו ב-16 מ"מ סרט של מרטין ג'ונסון על אפריקה. היה שם קטע אחד שבו הביט בנו אריה מעבר לשית. 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 בוננו 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 הפנוי-העצמי הזה?... עלינו לחשוב על העלאת עצם רמתו של הקולנוע. חרפה היא שאין ביפאן עבודה אחת שלמה על בימאים כמיוזג'י ואזוו...

מצב הקולנוע היפאני

ש: בשתי דרכים אפשר לעשות סרטים: לפברק חזיונות-ראננה, 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-הראננה 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 רוזים 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 החווה 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"נשים" 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 הברזן 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 הגאנגסטריוז של ה"יאקוזא" (הבריונים, הפרחחים). מפל 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 בוה. 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 שהקנים 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 עוורים בחושך. לכן אי־אפשר ליצר כך סרטים טובים.

ש.: מה דעתך על "הירושמה אהובתי"?

ת.: הסרט הזה מאוס בעיני. אין שם אלא תמונות של שכבות שמניעיהן בזכר ההפצה האטומית על הירושמה. 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 הפצה גרעינית ועם שלא ידע זאת. זה האחרון אין לו אלא מידה של סקרנות מהולה ברומנטיקה לגבי ארץ שהופצה!

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...

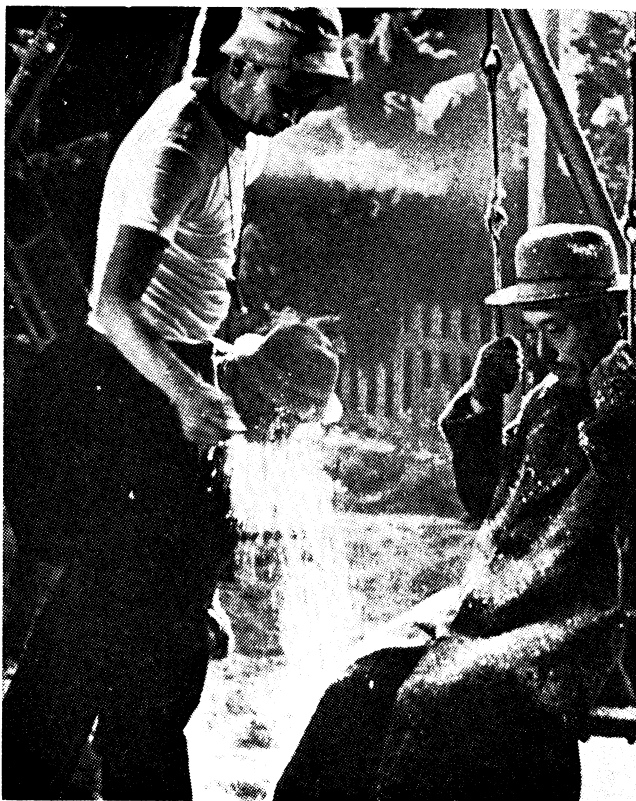
ש.: מה דעתך על אנשי־הקולנוע היפאניים? למשל, מיזוגוצ'י...

ת.: מיזוגוצ'י הוא הבימאי היפאני שהיה נערץ עלי ביותר. אצלו היה איזה חיפוש לווהט, עקשני, כדי להגיע לידי יצירת סרט אידיאלי. הוא גם היחיד שיכול היה "לצפף" על כל האילוצים של החברה. זאת היתה תופעה מיוחדת־במינה. בעקשנותו השפיל 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 מונגאטארי" (סיפורי הירח המעורפל), תמונות הקרב והאלימות אינן עשויות היטב. הוא עצמו ידע איפה נקודת־התורפה שלו... קרבות וסאמוראים זה השטח שלי!

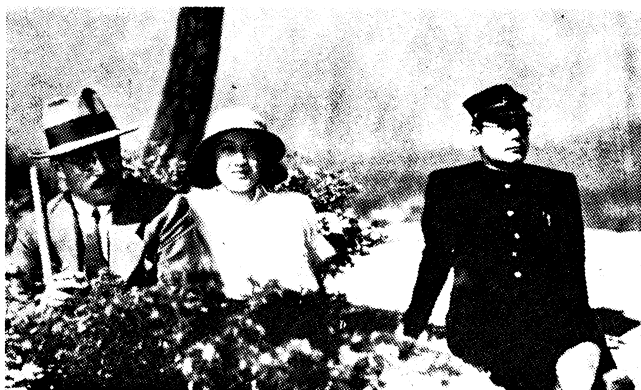
על קאבוקי ועל נו

ש.: ב"האנשים הצועדים על זנב הנמר", "טירת העכביש", "המבצר הנסתר" השתמשת בכונות־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-עוורי", 1946



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



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

זה משהו המובן, מושחת, עקר, ששום דבר חדש אינו יכול להיוולד 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 להתיר את כל היסודות של ניתוחו לכלל משחק יחיד-במינו, בו בזמן שבנו השחקן מתבטא על-ידי ה"אומוט" (המסיכה, הסגנון החיצוני של המשחק). הוא מתבסס בתחילה על הצורה הזאת של העוויות חיצוניות כדי להגיע ללשון דראמטית 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 וחרیפה 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 הושב 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. בסיפומו 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 לערבב את המערבולת הזאת עצמה על-ידי רווחן גדול. לאמיתו של דבר מתקבל כאן רושם מוזר, כי ברצף שקדם לזה ירד גשם סותף... 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 גייח 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 שבהוליווד 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 מ כמה 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 להתברר... 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"ראש־זמון" 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 הסימפונייה 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 ושליילים, 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 "חזירות" קטנות עם אירוטיזם ועם "אקזוא". 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 שזגורו. והרי בכל הסרטים

שלי אינני יכול להבליג על כעסי כלפי ה"יאקווא" והפקידים הממשלתיים. מין דיבוק שכזה. הרעיון המקורי של "שכיר-החרב" גם הוא מיוסד על הכעס הזה. האלימות של ה"יאקווא" היא דבר בלתי-נסבל, אך לעתים קרובות ביותר האזרחים שוחררי-השלום, הנפגעים, הנתקפים בפעם 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 "דבריי-הימים של יצור חזי" דעתו גטרפת עליו, והוא הדין בגיבור של "הנבזים ישנים בשקט", שאמנם התגלה כאיש-אימים בנקמתו, אבל גם הוא נדרס על-ידי הכוח הזה הלא-אנושי ורבי-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 אבי-הטיפוס של הגואל. בכל לבי אני מתאוה 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 לבירוקרטים 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 הפיד 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)

אנדרה באזן: תיאטרון וקולנוע

אף כי לעתים קרובות המבקרים מסיבים תשומת־לב לצדי הדמיון בין הקולנוע לרומן, הרי המושג "תיאטרון מוסרט" עדיין נראה לרבים כמין דבר־כפירה. כל עוד היו מליצי־ישרו ודוגמות־האב שלו אמירותיו של מרסל פאניול ומחזותיו היה זה הגיוני למדי לתרץ את הצלחתו האחת או את שתי הצלחותיו במשובות־המקרה, פרי צירוף־מסיבות יוצא־דופן. "התיאטרון המוסרט" היה קשור־ומקושר בזכרונות—שאגב סקירה־לאחר הם נראים נלעגים כל־כך—מן "הסרט האמנותי" או להיטי הבולוואר ב"סגנון" של ברתמייה. דרושה היתה שורה שלמה של הצלחות בזמן האחרון, החל בשועלים קטנים וגמור במקבת ועבור את הנרי החמישי, המלט וההורים הנוראים, כדי שניוכח לראות שהקולנוע הוא מדיום ברתוקף לקשת רחבה של יצירות דראמטיות.

למען האמת, אלה שדעה קדומה להם נגד התיאטרון המוסרט לא היו יכולים להצביע על דוגמות כה רבות מן העבר אילו הצטמצמה השאלה בסרטים שהם במצוה עיבר־דים של מחזות. יש אפוא איוו הצדקה לכך שנסקור את ההיסטוריה של הסרטים לא לפי השמות אלא על יסוד המבנה הדראמטי שלהם ובימוים.

הערה היסטורית קצרה

בעוד המבקרים שוקדים לפסול בלי רחם את התיאטרון המוסרט, מעתירים היו בתוך כך שבח והלל על צורות מסוימות של קולנוע שעל־פי ניתוח מקרוב יותר מתגלות היו ודאי כעצם התגלמותה של אמנות־הבימה. הואיל ו"הסרט האמנותי" וצאצאיו עירפלו את ראייתם, הוטבעה גושפנקה של "הקולנוע בטהרתו" על דוגמות שונות של תיאטרון קולנועי החל מן הקומדיה האמריקאית. אם תבחנו בחון היטב את הקרמדיה הזאת תראו כי אין היא "תיאטרלית" פחות מן העיבוד של מחזה כלשהו מן הבולוואר או מברודוויי. רוב התמונות, המיוסדות על קומדיה של דיאלוג ושל מצב, הן תמונות־פנים ואילו העריכה מנצלת את התחבולה של צילום־וצילום־מהופך כדי להבליט את הדיאלוג. כאן כדי אולי להרחיב מעט את הדיבור על הרקע הסוציולוגי שאיפשר את התפתחותה המזהירה של הקומדיה האמריקאית משך למעלה מעשור־שנים. סבור אני שכתוצאה מכך יתאשר שקיימים יחסי־פעולה בין התיאטרון לקולנוע. הקולנוע פטר כביכול את התיאטרון מכל צורך בקיום מוקדם. לא היה צורך כזה והואיל ומחבריהם של המחזות האלה יכלו למכור אותם במישרים לבד. אבל זו תופעה מקרית־בתכלית הקשורה לצירוף של תנאים חברתיים וכלכליים שעתה, כמדומה, מתבטלים הם והולכים. משך חמש־עשרה השנים האחרונות ראינו, תוך כדי שקיעת טיפוס מסוים של קומדיה אמריקאית, הסרסות מרובות יותר ויותר של קומדיות שהצליחו בברודוויי.

במלכות הדראמה הפסיכולוגית והדראמה המנהגית, לא היה לוויילר שום היסוס בבואו ליטול את המחזה של ליליאן הלמן, שוועליס קטניס, על קרבו ועל כרעיו, ולהעלותו על הבד בכל שלמותו התיאטרונית, למעשה. בעצם לא ידעה ארצות-הברית מעולם כל משפט-קדום נגד תיאטרון מוסרט. אבל תנאי ההפקה בהוליווד, לפחות עד 1940, לא דמו לתנאים שבאירופה. שם היה העניין בתיאטרון קולנועי המוגבל לאי-אלה ז'אנרים מיוחדים, ולפחות משך העשור הראשון הקול גטל לו אך מעט מן הבימה. מחמת המשבר הנוכחי בהוליווד בכל הנוגע לחומר-הסרטה החלו לבקש שם לעתים קרובות יותר עזרה מן התיאטרון הכתוב. אבל בקומדיה האמריקאית היה התיאטרון מצוי תמיד באופן פוטנציאלי, ואם גם בסמוי.⁶

אין כל ספק שבאירופה אי-אפשר להתימר בהישג שניתן להשוותו לזה של הקומדיה האמריקאית. להוציא את המקרה המיוחד של מרסל פאניול, המצריך עיון בפני עצמו, נחלו קומדיות-שלב-בולוואר כשלון מדאיב על הבד.

אולם התיאטרון המוסרט אינו מתחיל בקול. הבה נחזור מעט אחורנית, בפרט לזמן בו נתבהר בעליל כשלוננו של "הסרט האמנותי". אלה היו ימי תפארתו של מלייס, שלא ראה בראינוע ביסודו אלא שיכלול נפלאותיו של התיאטרון. פעלולים מיוחדים היו בעיניו פשוט פיתוח נוסף של השבעת-רוחות. רוב-רובם של השחקנים הצרפתים והאמריקאים באים מן המוזיקול או מן התיאטרון הבולווארי. די לך להציץ במקס לינדר ותראה כמה הוא חייב לנסיונו התיאטראלי. בדומה לרוב השחקנים של זמנו הוא משחק במישרים אל הצופים, קורץ אליהם וקורא אליהם לחזות במבוכתו, ואינו נרתע משיח מוסגר. אשר לצ'ארלי צ'אפלין, לבד מזה שהוא חב הרבה לאסכולת המימיקה האנגלית, ברור שאמנותו מתבטאת בשיכלול כשרו כקומיקן של מוזיקול הודות לראינוע. כאן הראינוע מציע יותר מן התיאטרון, אך רק על-ידי שהוא חורג ממסגרתו וגואל אותו מפגימותיו. השימוש בבדיחות נקבע על-פי המרחק בין הבימה לקהל, ועל הכל על-ידי אורך הצחוקים הממריצים את השחקן להאריך בפעלול שלו עד שיכלה. הבימה מדרבנתו אפוא, מאלצתו בעצם להפריזו. רק הבד יכול היה לאפשר לצ'ארלי להגיע לשלמות מתימטית של מצב ותנועה שמפוחה הוא משיג את מירב ההשפעה במיזער הזמן.

⁶ בספר זכרונותיו המקיף 50 שנים של סינמה, הקרוי הקהל צודק תמיד, מספר אדולף צוקור, אביה של שיטת הכוכבים, גם איך היה הראינוע באמריקה ניהג לשדוד את התיאטרון בראשית צעדיו. עוד יותר מאשר בצרפת. מתוך שתפס צוקור כי עתידו המסחרי של הראינוע חלוי באיכותו של סיפור-המעשה וביוקרה של השחקנים. רכש זכויות הסרטה ככל שהשיגה ידו ופיתה בעלי-שם להתרחק מן התיאטרון. אולם סולם המשפורות שלו, שהיה גבוה-ביחס לפי מושגי הזמן ההוא, לא תמיד התגבר על אירצונם של השחקנים להשתלב בתעשייה הבזויה הזאת שריח יריד-השעועים נודף ממנה. כעבור ימים לא רבים, אחרי הקרע מן התיאטרון, קמה התופעה שלה "כוכב" המיוחדת לסינמה, והקהל בחר את חביביו מתוך השמות התיאטרוניים המפורסמים, ואתם נבחרים קנו להם עד-מהרה גדולה שהפירסום הבימתי לא היה יכול להשתוות אליה. בדומה לכך ניטשו התסריטים התיאטרוניים הקודמים ופינו מקומם לטיפורים המתאמים למיחולוגיה החדשה. אולם ההתחלה געוצה היתה בהעתקה מן התיאטרון.

כשאנו חוזרים ורואים סרטי "סלאפסטיק" ישנים באמת, את הסדרות של Boireau או Onésime, למשל, נראה לנו כי לא רק דרך המשחק שייכת לתיאטרון אלא גם בנין הסיפור. הראינוע מאפשר למצות מצב פשוט עד תכלית מסקנותיו, מצב שעל הבימה יהיה מוגבל על-ידי הזמן והמרחב, כלומר בשלב של "זחל" כביכול. אם אפשר לחשוב שהקולנוע קיים כדי לגלות או לברוא מערכת חדשה של עובדות דראמטיות הרי זה משום הכושר שלו לשנות מצבים תיאטרוניים מן הקצה אל הקצה, מצבים שלולא כן לא היו מגיעים מעולם לבגרות. במקסיקו יש מין סלמנדרה המסר-גלת לפרות ולרבות בשלב הזחלי ושוב אינה מתפתחת. אנשי-מדע שהזריקו לה הורמונים הביארה לכלל בגרות. בדומה לזה ידוע לנו כי רציפות האבולוציה של החי העמידה אותנו בפני פרצות שאין להבינן עד שבאו ביולוגים וגילו את חוקי ה-paidomorphosis שמתוכם למדו לא רק לקבוע את מקומן של צורות עובריות בקו ההתפתחות של המינים אלא גם להכיר שפרטים מסוימים, מבוגרים לכאורה, נעצרו בהתפתחותם האבולוציונית שלהם. במובן זה טיפוסים מסוימים של תיאטרון יסודם במצבים זיראמטיים שהתפתחותם הוקפאה קודם להופעתו של הראינוע. אם, כמו שאומר ז'ן איטייה (Hytier), התיאטרון הוא מיטאפיזיקה של הרצון, מה עלינו לזכור על בורלסקה Onésime et le beau voyage—אשר בה החלטה עקשנית להמשיך, למרות המכשולים המגוחכים ביותר, במין מסע של ירחידבש מסוג שאינו מחוור ביותר, ושלאחר כמה תקלות בראשית-הדברים שוב לא נותר בו הגיון כלל, גובלת עם מעין שגעון מיטאפיזי, טירוף של הרצון, התחדשות סרטנית של הפעולה מחוץ לעצמה כנגד כל תבונה.

וכי זכאים אנו בכלל להשתמש כאן בלשון-המונחים של הפסיכולוג ולדבר על רצון? רוב הבורלסקות האלו הן ביטוי המתמשך עד בלי די של משהו המצעק מתוך הנפש-הפעולת. הריהן מין פנומינולוגיה של קשי-עורף. בוארז המשרת ימשיך בעבודת-הבית עד שיהיה הבית כולו למעי-מפולת. אנשים, הבעל הנודד, ימשיך במסע ירחי-הדבש שלו עד לנקודה בה יפליג אל האופק בתיבת-הנצרים שלו. הפעולה כאן שוב אינה מצריכה עליה, אפיזודות, הדים חוזרים, אי-הבנות, או מהפכי-פתע. היא נפרשת בנחרץ עד לנקודה בה היא הורסת את עצמה. בלי נטות ימין ושמאל היא ממשיכה בדרכה אל מין קאתארסיס גולמני של שואה כמו ילד קטן המנפח בפחותותו באלון של גומי עד שזה מתפוצץ לתוך פרצופו—לרווחתו, ואולי לרווחתו. פרט לכך, כשאנו בוחנים את קורות הטיפוסים, המצבים והשגרות של הפארסה הקלאסית אין לנו מנוס מן המסקנה שסרט ה"סלאפסטיק" חידש עליה ילדות פתאר מית ומסחררת. ה"פארסה של בשר-ודם", שהיתה דועכת-והולכת מאז המאה הי"ז, הוסיפה להתקיים, תוך כדי שינוי-צורה והתמחות מרובה, רק בקירקס ובסוגים ידר עים של מוזיקל. כלומר, בדיוק באותם מקומות שמהם שאבו המפיקים ההוליוודיים של סרטי "סלאפסטיק" את שחקניהם. בשילובן עם אפשרויותיו של הראינוע הרחיבו שיגרותיו של ז'אנר זה במידה רבה את גבולי היכולת הטכנית שלהן. כך יכלו לקום מקס לינדר, באסטר קיטון, לורל והארדי, וצ'אפלין. בין 1903 ל-1920 הגיע ז'אנר

זה לשיא יחיד-במינו בקורותיו. אני מתכוון למסורת הפארסה כפי שהונצחה מאז ימיהם של פלאוטוס וטרנטיוס וכולל אפילו את ה"קומדיה-דל-ארטה" על נושאייה המיוחדים והטכניקות המיוחדות לה. יורשה לי להביא דוגמה אחת בלבד. "שיגרת החבית" צצה מאליה בסרט אחד ישן של מקס לינדר לערך ב-1912 או 1913 בו אנו רואים איך דון-ז'ואן העליו המפתה את אשת הצבעי נאלץ לקפוץ באחת לתוך חבית מלאה צבע כדי להימלט מחמת-נקמתו של הבעל המרומה. במקרה מעין זה אין לדבר כלל על חיקוי, או השפעה או זכרונה של שיגרה, אלא רק על קישורו הספונרי טאני של ז'אנר אל מסורתו.

הטקסט! הטקסט!

מתוך קומץ זכרונות אלה מן העבר ברור שהיחסים בין התיאטרון לקולנוע הם ישנים והדוקים הרבה יותר מכפי שנוהגים לחשוב, ובוודאי אינם מצטמצמים בגדר מה שקוראים בדרך-כלל ובלשון-זילזול "התיאטרון המוסרט". ראינו גם כי השפעת הרפרטואר והמסורות של התיאטרון, שהיתה בלתי-מודעת ככל שהיתה בלתי-מוצהרת, ניפרת מאד באותו סוג של סרטים הנחשבים קולנוע טהור ומובהק. אבל בעיית עיבודו של מחזה כפי השגור על פינו היא שוב דבר אחר. בטרם נמשיך עתה, עלינו לפתוח בהבחנה בין מציאות תיאטרונית למציאות דראמטית.

הדראמה היא נשמת התיאטרון, אבל נשמה זו שוכנת לפעמים בגופים אחרים. סונאטה, משל של לה-פונטיין, רומן וסרט יכולים לשאוב את כוונם הפועל על מה שקורא אנרי גוהי (gouhier) בשם "הקטיגוריות הדראמטיות". מבחינה זו אין כל טעם לטעון לאוטונומיה של התיאטרון. ואם כן, הרי שומה עלינו להוכיח שהיא דבר שלילי. רוצה לומר שאין מחזה יכול להיות דראמטי בעוד אשר רומן הוא בן-חורין להיות או לא להיות דראמטי. על עכברים ואנשים הוא בעת-ובעונה-אחת גם רומן וגם מופת של טראגדיה. מצד שני, קשה היה מאד לעבד את דרך סוואן של פרוסט לתיאטרון. לא נבוא לשבח מחזה בשל סגולותיו הרומניות, ואולם יכול נוכל לומר לזכותו של רומניסט שעלה בידו לבנות פעולה.

בכל-זאת, אם נעמוד על דעתנו שהדראמטי הוא דבר המיוחד לתיאטרון לבדו, הרי אנו חייבים להודות כי השפעתו העצומה, וכן גם שמכל האמנויות הקולנוע הוא העשוי פחות להימלט מן ההשפעה הזאת. לפי אמת-מידה זו, מחצית מן הספרות ושלושה-רבעים מן הסרטים הקיימים הם ענפים של התיאטרון. נכון הוא לא-פחות שלא כך יש להעמיד את הבעיה. הבעיה קמה לחיים רק הודות לכך שהיצירה התיאטרונית התגלמה לא בשחקן אלא בטקסט.

פדרה נכתב לשם הצגה, אך הוא קיים גם כיצירה וכטראגדיה לתלמיד המתגעגל כל השנה כולה בקלאסיקנים שלו. "תיאטרון הכורסה", היכול להסתמך על הדמיון בלבד, לקוי-בחסר כתיאטרון, ובכל-זאת עדיין הוא תיאטרון. ולהיפך, סיראנו דה-ברז'ראק או נוסע ללא מטען כפי שהוסרטו אינם תיאטרון, חרף הטקסט וחרף מנה נדיבה של חזיון-ראוה שהוסיפו להם.

אילו רשאים היינו ליטול רק עלילה אחת-ויחידה מפרדה, ולשחזר אותה בהתאם לצרכי הרומן או הדיאלוג הקולנועי, היינו נמצאים חוורים להיפותיזה הקדמת שלנו, כלומר שהתיאטרוני מצטמצם ועומד על הדראמתי בלבד. והנה, אם גם מבחינה מיטאפיזית אין דבר שימנע אדם מלעשות זאת, יש מספר נימוקים היסטוריים ומעשיים-טהורים כנגדו. הפשוט ביותר בהם הוא פחד בריא מפני המגוּחך, בעוד אשר החזק שבהם הוא עמדתנו המודרנית כלפי יצירת-אמנות. הדורשת יחס של כבוד לטקסט ולזכויות-המחבר, ואשר מבחינה מוסרית היא מחייבת אפילו אחרי מותו של המחבר. לשון אחרת, רק לראסין הזכות לעשות עיבוד של פדרה. אבל כאן, ממעל ומעבר לעובדה שאפילו כך אין כל ערובה שיצלח הדבר בכלל (אגווי עצמו עיבד את הנוסע ללא מען), יש להביא בחשבון עוד עובדה אחת. ראסין הוא במקרה בין המתים.

יהיו אשר יגרסו כי אין המצב כך כשהמחבר עודו בחיים, שהרי הוא עצמו יכול לתקן את יצירתו ולעצב מחדש את החומר שלו. אך לא מכבר עשה זאת אנדרה ז'יד, אם גם בכיוון הפוך, כלומר מן הרומן אל הבד במרתפי הוותיקן. לפחות יכול היה לפקוח עין על התוצאה ולערוב לעיבוד. עם זאת, הרי בדיקה קפדנית יותר תגלה כי זה ענין של סמכות יותר מאשר של אסתטיקה. קודם-כל כשרון, כל שכן גאונות, אין למצאם מכל מקום, ושום דבר אינו יכול לערוב לכך שהמקור והעיבוד יעמדו על אותה רמה גם אם הם יצירתו של אותו מחבר. יתר על כן, ברגיל הסיבה לרצון להפוך מחזה בן-זמננו לטרט נעוצה בהצלחתו המסחרית בתיאטרון. הטקסט, כפי שנוסה ונבדק, נתגבש כביכול בעיקרו במהלך ביצועו המוצלח, ולטקסט הזה יצפה קהל רואי-הטרטים. כך אפוא, בסיבוב מכובד פחות או יותר, אנו חוזרים ליחס הכבוד שלנו לטקסט הכתוב.

לבסוף, אפשר לטעון כי ככל שעולה האיכות הדראמטית של יצירה כך יקשה יותר להפריד את היסוד הדראמטי מן התיאטרוני, לאחר שבטקסט הושגה מזיגתם של השניים. יש משמעות לעובדה שאם גם לעתים קרובות ממחזים רומנים כאילו עומד התיאטרון בסופו של תהליך שאין להשיבו לאחור של עידון אסתטי.

לדיוקו של דבר, אפשר היה לעשות מחזה ממאדם בוארי או האחים קאראמאזוב. אך אילו באו המחזות ראשונה היה זה בלתי-אפשרי להפיק מהם את הרומנים כפי שהם מוכרים לנו. לשון אחרת, כשהדראמה מושרשת ברומן עד כדי כך שאי-אפשר לתלשה ממנו, הרי כנגד זאת יכול הרומן להיות רק התוצאה של תהליך אינדוקטיבי אשר באמנויות פירושו הוא, בתכלית-הפשטות, בריאה חדשה. לעומת המחזה, הרומן הוא רק אחת מן הסינתיות האפשריות המרובות שניתן להפיקן מן היסוד הדראמטי הפשוט.

לפישעה אני משווה את הרומן והתיאטרון, אך יש מלוא היסוד להניח שטיעון זה כוחו יפה ביתר-תוקף לגבי הקולנוע. כי יכולים אנו לבור אחת משתים. הסרט הוא המחזה המצולם, על הטקסט וכל אשר בו, ובמקרה זה הרי לפנינו "התיאטרון המוסר" רט" המהולל שלנו. או שהמחזה מעובד לצרכי הקולנוע ואנו חוזרים אל הצירוף

שעליו דיברנו קודם וענין לנו ביצירה חדשה. זין רנואר שאב את השראתו לבודי שניצל מן המים מן המחזה של רנה פיזוואה אבל עשה מזה דבר מעולה יותר, שלפי כל המסתבר האפיל על המקור. דרך-אגב, זהו יוצא-מן-הכלל המוכיח סופית את הכלל.

ככל אשר ניגש לדבר, הרי מחזה, בין שהוא קלאסי ובין שהוא מודרני, הטקסט שלו מגן עליו לבלי עירעור. אין כל דרך לעבד את הטקסט בלי להיפטר ממנו ולהמירו בדבר אחר, שאולי יהיה טוב ממנו אך אין הוא המחזה. בעצם, זה נוהג המוגבל בהכרח למחברים ממדרגה שניה או לאלה שעודם בחיים, הואיל ויצירות-המופת שהזמן אצל להן מהילתו מחייבות אותנו, כתנאי בלי-יעבור, לכבד את הטקסט-טים שלהן.

הנסיון של עשר השנים האחרונות מאמת זאת. אם זכתה הבעיה של התיאטרון המוסרט לאריכות-ימים מחדשת מבחינה אסתטית הרי זה הודות לסרטים כגון המלט, הנרי החמישי ומקבת מן הקלאסיקנים, ומתוך יצירות זמננו—סרטים כגון שועלים קטנים של ליליאן הלמן ווילר, ההורים הנוראים, התעסק באמליה רובל.

זין קוקטו כתב לפני המלחמה עיבוד של ההורים הנוראים. כאשר חזר לענין ב-1946 החליט לשוב אל הטקסט המקורי. כעבור זמן-מה שימר למעשה גם את התפאורה המקורית של הבימה. בארצות-הברית, באנגליה ובצרפת, בין בקלאסי-קנים ובין במחזות של זמננו, אחת היתה התפתחותו של התיאטרון המוסרט. אפיי-נית היתה לה תביעה קפדנית יותר ויותר לנאמנות לטקסט ככתיבתו המקורית. דר-מה הדבר כאילו כל הניסויים השונים של הסרט המדבר נפגשו יחד בנקודה זו.

לשעבר היתה ראשית דאגתו של מפיק להסוות את המקור התיאטרוני של הדגם, לעבדו ולפרקו בסרט. דומה שכיום לא די שנטש את העמדה הזאת, אף שוקד הוא להדגיש את אפיו התיאטרוני. מרגע שאנו משמרים את עיקריו של הטקסט, שוב לא יוכל הדבר להיות אלא כך. הואיל ובא לעולם מתוך התכוונות ליכולת הספונה בתיאטרון, הרי כבר זו מגולמת בטקסט. הטקסט קובע את אופן ההפקה וסגנונה; פוטנציאלית הריהו כבר התיאטרון. אין כל דרך גם לשמור לו אמונים וגם להטותו מן הכיוון בו היה אמור ללכת.

של בתי-ספר תיכוניים שרוו עונג מסגולותיו הנאות. לאמיתו של דבר זה אוסף

הסתירו אותו תיאטרון שאינני יכול לסבלו!

אישור לכך נמצא בדוגמה השאולה מן התיאטרון הקלאסי. זהו סרט שאולי עודו עושה שמות בבתי-ספר ובגימנסיות צרפתיים והמתמר להביא שיטה להוראת הספרות באמצעות הקולנוע. אני מתכוון להרופא בעל-כרחו. הוא הובא אל הבד, בעזרתו של מורה שאין לפקפק בכוונותיו הטובות, על-ידי בימאי שאת שמו לא נגלה. סרט זה יש לו תיק, מלא קילוסים ככל שהוא מדכא, מאת מורים ומנהלים

• פחות חירות נהג ביצירתו של מרימה, La Carosse du S. Sacrement

של בתי-ספר תיכוניים שרוו עונג מסגולותיו הנאות. לאמיתו של דבר, זה אולי לא-יאוּמָן של כל המזימים שמובטח להם כי ישימו קץ לסרט ולתיאטרון כאחד, של לומר מאומה על מולייר עצמו. התמונה הראשונה, על חבילות העצים שבה, שצולם ביער אמיתי, פותחת בצילום-נווד הנמשך ללא סוף בתוך השיחים, שברור כי לא אפשר לנו להתענג על האפקטים של אור-השמש בצדם התחתון של הענפים במה יתגלו לעינינו שני טיפוסים מוקיוניים המלקטים פטריות להלכה ואשר מלבושיהם על הרקע הזה, דומים יותר מכל לתחפושות גרוטסקיות. משך הסרט כולו מרביץ ככל האפשר להשתמש ברקע אמיתי. בואו של סגאנארל לשם התיעצות מנוחה כשעת-כושר להראות לנו בית-אחווה קטן מן המאה ה-19. ומה בדבר העריכה בתמונה הראשונה היא נעה מצילום מלא-בינוני לצילום מלא, מצטלבת עם כל פיסת של דיאלוג. מתקבלת הרגשה שלולא הכתיב הטקסט את אורך הסרט, במידה רבה כנגד רצונו של הבימאי, הרי היה מוסר את שטף הדיאלוג באותה צורה מואצת של עריכה הקשורה במחשבתנו לאבל גאנס. העריכה כפי שהיא, על-ידי השימוש בצילום-וצילום-מהופך בראייה-מקרוב, דואגת לכך שלא יפסידו התלמידים אף כמלוא-נימה מן המימיקה של שחקני הקומדי פראנסז—ואין כל ספק שדבר זה מחזיר אותנו לימי השיא של "הסרט האמנותי".

אם קולנוע פירושו בשבילנו חירות הפעולה ביחס למרחב, והחירות לבחור בזווית הגישה אל הפעולה, הרי הסרטה של מחזה דין שתעניק לרקע רחבות וממשותף שאין להשיגן על הבימה. דבר זה יהיה בו גם כדי לשחרר את הצופה מפסיסיות ולשוות סגולת-משנה למשחק, על-ידי גיוון הצילומים.

נוכח סרטים מסוג זה, עלינו להסכים שכל טענה נגד התיאטרון המוסרט כשרה היא אבל אין הבעיה נעוצה כלל בסרט. הדבר שנעשה בפועל-ממש הוא שכוח ה"סינמט" הזורק בעורקי התיאטרון. הדראמה המקורית—ועוד יותר מכך, הטקסט-גורש מביתם וממעונם, כביכול. נראה בעליל כי לא הרי משך הפעולה על הבימה כה משך הפעולה על הבד. בכורתה הדראמתית של המלה נדחקת הצדה על-ידי תוספת הדראמטיזציה שמעניקה המצלמה לרקע. לבסוף, ועל הכל, הרי מידה של מלאכת תיות, שינוי-צורה מופרז של התפאורה, אינם מתישבים כלל עם אותו ריאליזם שהוא ממהות הקולנוע. הטקסט של מולייר קונה לו משמעות רק ביער של בד צבוע והוא הדין במשחק. אורות-הבימה אינם שמש-הסתיו. אם הגענו לכך, הרי את התמונה של הבילות העצים אפשר להציג נוכח מסך.

כשלוּן זה הוא דוגמה טובה לדבר שאפשר לראות בו את המינות העיקרית של התיאטרון המוסרט. הלא היא הדחף "לעשות סינמה". בכללו של דבר, הוא האחראי לרוב העיבודים של מחזות מצליחים. אם העלילה אמורה להתרחש על חוץ-התכלת הרי תחת להמתיק שיח בפירתה של מסבאה יתנשקו הנאהבים ליד ההגה של מכונית אמריקאית, עם שהם נוסעים לאורך הטיילת על רקע בו נראים הסלעים של כף ג'נטיל. אשר לעריכה, הואיל והחוזים של רמי ופרנאנדל זהים היו, מובטח לנו מספר שווה, פחות או יותר, של צילומים-מקרוב הנוטים חסד פעם לאחד ופעם לחברו.

חוץ מזה, התפיסות המוקדמות של הקהל בעניינים אלה באות לאשר את אלו של המסריטים. הבריות בכללם אינם מקדישים לקולנוע מחשבה הרבה. לגביהם קולנוע פירושו מרחבי תפאורה, מראות-חוץ, ושפע פעולה. אם אין נותנים להם לפחות מיוצר ממה שקרוי בפייהם קולנוע, הרגשתם היא שרימו אותם. הקולנוע חייב להיות פורני יותר מן התיאטרון. כל שחקן חייב להיות מישהו וכל רמז של עניות או קמצנות בסביבה היומיומית תורם, כך אומרים, לכשלוך. ברור אפוא כי בימאי או מפיץ המוכן לקרוא תגר על המשפט-הקדום של הקהל בעניינים אלה זקוק לאומץ-לב. בפרט אם אינם מאמינים יותר מדי במה שהם עושים. המינות של התיאטרון המוסרט מושרשת בתסביך דו-ערכי הנטוע בקולנוע ביחס לתיאטרון. זהו תסביך של בחיתות נוכח אמנות ישנה יותר וספרותית יותר, שעליו מבקש הקולנוע להמציא לעצמו פיצוי-יתר על-ידי "עליונות" הטכניקה שלו—והיא מצדה נחשבת בטעות עליונות אסתטית.

תיאטרון משומר, או תיאטרון-על ?

רוצים הייתם לראות בהזמנת הטעויות האלו? שני סרטים מצליחים כמו הנרי החמישי וההורים הנוראים יפליאו לסתור אותן. כאשר החל הבימאי של רופא בעל-כרחו בצילום-נודד ביער, קיווה בתמימותו, ואולי בלא-יודעים, שהדבר יעזור לנו לבלוע את התמונה האומללה של חבילות העצים כגלולה מסוכרת. הוא ניסה לתת לנו קצת סביבה של מציאות, לתת לנו סולם אל הבימה. לדאבון-הלב פעלו להטיו המגושמים את הפעולה ההפוכה. הם הטעימו את חוסר-הממשות של הדמויות ושל הטקסט כאחד. ועתה הבה נראה איך הצליח לורנס אוליבייה לישב את הדיאלקטיקה בין ריאליזם קולנועי למוסכמה תיאטרונית. גם הסרט שלו פותח בצילום-נודד, אבל במקרה זה תכליתו היא להשליך אותנו לתוך התיאטרון, חצרו של פונדק אליזבתני. אין הוא מעמיד פנים כמי שבא להשכיח מאתנו את מוסכמות התיאטרון. אדרבה, הוא מאשר אותן ומחזקן. עניינו הישר והמיידני של הסרט איננו במחזה הנרי החמישי אלא בהצגה של הנרי החמישי. זאת אנו יודעים מתוך העובדה שהביצוע הניתן כאן אינו אמור להיות ממשי, כבשעה שמעלים את המחזה בתיאטרון. להלכה הוא מתרחש בימיו של שקספיר, ומראים לנו אפילו את הקהל ואת אחרי-הקלעים. גלוי-וברור כי פועל-האמונה הנדרש ברגיל מן הצופה עם עלות המסך אינו דרוש כאן כדי ליהנות מן החזיון. אין אנחנו במחזה, אנו נמצאים בסרט היסטורי על התיאטרון האליזבתני; רוצה לומר; אנו נוכחים בסרט מסוג מקובל עד מאד שבו אנו רגילים בהחלט. אולם הנאתנו מן המחזה אינה מסוג ההנאה שנפיץ מסרט תעודי-היסטורי. לאמיתו של דבר, זה העונג אשר יופק מהצגה שקספירית. לשון אחרת, האסטרטגיה האסתטית של לורנס אוליבייה היתה תחבולה שתכליתה להימלט מ"נס המסך", כלומר מן הצורך בהפסק הרגיל של אי-אמון. בעשותו את הסרט שלו מתוך מחזה על-ידי שהחל מן הפתיחה הראה לנו, באמצעי

קולנועי, כי ענין לנו כאן בסגנון ובמוסכמות של התיאטרון תחת אשר ינסה להסתירם, גאל את הריאליזם מן הדבר ההופך אותו לאויב האשליה התיאטרונית. משעה שהובטחה לו אחיזה פסיכולוגית בשותפותו של הצופה בקנוניה, יכול היה אוליבייה להרשות לעצמו אחרי-כן את המעבר החריף בסגנון התמוני אל קרב-אזינקור. שקספיר כמו קרא לכך בפנייתו המחושבת אל דמיונו של הצופה; כאן שוב היה לאוליבייה תירוץ מצוין. הזדקקות זו אל הקולנועי, שקשה היה להצדיקה אילו היה הסרט סתם העתק של מחזה, מוצאת את צידוקה במחזה עצמו. מובן שעדיין היה עליו לכבד את הבטחתו, ויודעים אנו כי עשה זאת. הבה נעיר כאן בפשטות כי הצבע, שבחשבון אחרון עלול הוא להיראות יסוד בלתי-ריאליסטי במהר תו, מסייע להצדיק את המעבר אל תחום הדמיוני ולאחר-מכן לאפשר להשלים עם רציפות העוברת מתמונות-מיוזרת אל שיחזור ריאליסטי של קרב-אזינקור. אף רגע אין הנרי החמישי "תיאטרון מצולם" באמת. הסרט קיים כביכול בד-בבד עם ההגשה התיאטרונית, לפני הבימה ומאחריה. מכל-מקום, גם שקספיר וגם התיאטרון הם שביי, בעצם, והקולנוע סוגר עליהם מכל עבר.

התיאטרון הבולווארי של ימינו דומה כי אינו עושה שימוש גלוי שכזה במוסכמות של התיאטרון. "התיאטרון החפשי" והתיאטריות של אנטואן עשויות אפילו להביאנו לכלל אמונה שבזמן מן הזמנים היה בנמצא תיאטרון "ריאליסטי", מעין טרום-קולנוע. זו אשליה ששוב אין איש מתפתה לה. אם אמנם יש דבר כזה, הרי שוב מתיחס הוא רק למערכת של מוסכמות גלויות פחות, מפורשות פחות, אך מוחלטות באותה מידה. אין לך "נתח של חיים" בתיאטרון. על-כל-פנים, עצם העובדה שהוא גלוי-לעין על הבימה מרחיקה אותו מן הקיום היומיומי והופכתו לדבר הנראה כביכול בחלון-ראנה. במידה ידועה הרי זה חלק מן הסדר הטבעי, אבל התנאים בהם אנו מסתכלים בו משנים אותו עד למעמקיו.

אנטואן עשוי היה לפאר את הבימה בנתחים אמיתיים של בשר אך, שלא כמו בקולנוע, לא היה יכול להראות עדר-צאן שלם עובר במקום. אילו רצה לטעת עץ על הבימה היה עליו לעקרו תחילה, ועל-כל-פנים היה עליו לוותר על כל רעיון של הצגת היער בשלמותו. לכן העץ שלו, למען האמת, עודו נגזר מן הכרזה האליזבתנית שבסוף אינה אלא תמרור. אם נשמור בזכרוננו את האמיתות האלו שאין להטיל בהן ספק, נודה כי הסרטה של מילודרמה כגון הורים הורים מעלה בעיות השונות אך במעט מהסרטתו של מחזה קלאסי. הדבר הקרוי כאן בפינו ריאליזם אינו מעמיד כלל את המחזה על בסיס שווה לזה של הקולנוע. אין הוא מחסל את אורות-הבימה. למען הפשטות, מערכת המוסכמות השלטת בהסרטה, ומתוך כך בטקסט, נמצאת בדרג התחילי, כביכול. המוסכמות של הטראגדיה, על אבזרי-התפאורה שלהן המשונות-למראה והחרוזים האלקסנדרניים שלהן, אינן אלא סמלים המאשרים ומדגישים את המוסכמה הבסיסית, היא התיאטרון.

דבר זה נהיר היה לקוטן כאשר הסריט את ההורים הורים שלו. ושוב, הואיל והמחזה שלו היה ריאליסטי מובהק, הבין קוטן עושה-הסרטים שאינו צריך

להוסיף מאומה לרקע. שתפקידו של הקולנוע איננו להרבות אלא לחזק ולהגביר... אם החדר שבמחזה יהפוך להיות דירה בסרט, הרי הודות לבד ולמצלמה תהיה בה הרגשה של צפיפות קשה עוד יותר מאשר בחדר שעל הבימה. הכרח היה להבליט את התחושה של אנשים מסוגרים וחיים בסמיכות קרובה. קרן בודדה של אור-שמש, כל אור שהוא מחוץ לחשמל, היה מחריב אותו קיום-צוות תלוי-בשערה וחסר-ברירה. המרכבה המלאה מפה-לפה יכולה לנסוע גם אל הקצה השני של פאריז, אל ביתה של מאדלן. אנו מניחים אותה בפתחה של דירה אחת וחוזרים ומגלים אותה בפתחה של השניה. כאן לפנינו לא הדוגמה של יצירה-הדרך הקלאסי שבעריכה אלא חלק מובהק מן הבימוי, שהקולנוע לא כפה אותו על קוקטו ולפיכך חרג אל מעבר לאפשרויות הביטוי של התיאטרון. זה האהרון, מתוך שהוא מוגבל, נבצר ממנו אפוא להשיג אותו אפקט. אפשר יהיה להוסיף עוד מאה דוגמות כדי לאשר את יחס-הכבוד של המצלמה לרקע הבימתי, ואין דאגתה של זו אלא להגביר את כוח-הפעולה של הרקע ולעולם לא לנסות להתערב ביחסים שלו אל דמויות המחזה. לא מכל טרדותיו של התיאטרון נפטרים באותה קלות. הצורך להראות כל חדר וחדר בזה אחר זה ובינתיים להוריד את המסך הוא, בלי ספק, דרישה מוגזמת וחסרת-שחר. המצלמה הודות לניידות שלה, היא האחראית לאחדות האמיתית של זמן ומקום. התיאטרון זקוק היה לקולנוע בטרם יוכל לבטא דרך-חירות מה שהיה לו לומר, ואת ההורים הנוראים אפשר היה להראות כטראגדיה של דירה אשר בה דלת שנשארה פתוחה כהוא-יה יכולה ללבוש משמעות יותר ממונולוג על גבי מיטה. קוקטו לעולם אינו מכשיל את יצירתו, שהרי יחס-הכבוד שלו לדרישות שהן עיקר גדול יותר ככל שהוא מסוגל להפרידן מאותם אירועים שאינם עיקר. תפקידו של הקולנוע הוא לגלות, להוציא לאור פרטים מסוימים שהבימה ודאי היתה מניחתם בלא טיפול.

נפתרה בעיית התפאורה, עדיין נשארה הבעיה הקשה ביותר, לאמור העריכה. כאן הוכיח קוקטו את דמיונו הפורה. כאן נפטרים סופית מן המושג של "Shot". מעתה לא נותר אלא לתת מסגרת לגיבוש החולף של מציאות, שבלי הרף אנו חשים בנוכחותה סביב-סביב. קוקטו היה אוהב לספר איך הגה את הסרט שלו ב-16 מ"מ. "הגה" זה הביטוי הנכון. עומד היה במצב קשה אילו נדרש לביימו במשהו פחות מ-35 מ"מ. חשוב הוא כאן לצופה שתהיה לו הרגשה שהוא נוכח נוכחות גמורה במתרחש. לא כמו בסרטים של ג'ולס (או של רנואר) על-ידי עומק המוקד אלא הודות למהירות שטנית של ראייה, שזו פעם ראשונה לכאורה נודווגה כאן עם הקצב הטוהר של שימת-הלב. אין ספק שכל עריכה טובה מביאה זאת בחשבון. האמצעי המסורתי של תצלום-והיפוכו מחלק את הדיאלוג לפי תחביר יסודי של התענינות. צילום-מקרוב של טלפון המצלצל ברגע פאתטי הוא שווה-ערך לריכוז של שימת-הלב. עם זאת נראה לנו כי העריכה הנורמלית היא פשרה בין שלש דרכים אפשריות לניתוח המציאות.

(1) ניתוח הגיוני ותיאורי טהור (כלי-הנשק ששימש בפשע כשהוא

מונח בצד הגוויה). (2) ניתוח פסיכולוגי מתוך הסרט פנימה, כלומר ניתוח התואם את נקודת-הראות של אחת הנפשות במצב נתון. דוגמה לכך תהיה כוס החלב שאולי היא מורעלת, שהיתה אינגריד ברגמן צריכה לשתות ב־Notorious, או הטבעת על אצבעה של תיריזה רייט בצל של ספק. (3) לבסוף, ניתוח פסיכולוגי מנקודת-הראות של התעניינות הצופה, בין אם היא ספונטאנית ובין אם הבימאי הוא שעורר אותה הודות לניתוח זה דווקא.

קוקטו, אף כי שומר הוא אמונים למתפונת החיתוך הקלאסית—הסרט שלו כולל מספר הגון של צילומים שמעל לבינוני—הוא נתן לה משמעות מיוחדת על-ידי שהוא משתמש כמעט אך-ורק בצילומים מן הקטיגוריה 3 למעלה. הניתוח ההגייוני והתיאורי מחוסל למעשה יחד עם נקודת-הראות של השחקן. נשארות אלו של עד-הראייה. המצלמה הסובייקטיבית הופכת סוף-סוף להיות מציאות אבל במובן הפוך, רוצה לומר לא כמו בגברת-האגם, בזכות מין הזדהות ילדותית של הצופה עם הגיבור באמצעות להטוט של מצלמה, אלא אדרבה, על-ידי המבט חסר-הרחמים של עד בלתי-נראה. סוף-סוף המצלמה צופה בלבד. הדראמה שוב היא חזיון-ראוה. אכן קוקטו הוא שאמר כי הקולנוע הוא מאורע הנראה מבעד לחור-מנעול. הרושם שאנו מקבלים כאן מחור-המנעול הוא רושם של פלישה לרשות-היחיד, ספק-זימה שב־"הצצה". הבה ניטול דוגמה רבת-משמעות ביותר של עמדה זו של "חיצוניות". המדובר באחד הצילומים האחרונים של הסרט כאשר איבון דה-בריי, מורעלת, נסור גה לאחור אל חדרה שלה, עיניה נעוצות בחבורה העסקנית שמסביב למאדלן המאור שרת. המצלמה הולכת אחורנית כדי ללוותה. אבל עם כל גודל הפיתוי, לעולם אין תנועתה של המצלמה מתערבבת בנקודת-הראות הסובייקטיבית של "סופיה". ההלם של הצילום-הנודד ודאי היה חריף יותר אילו היינו בעמדתה של השחקנית והבטנו בעיניה. אבל קוקטו נמנע בקפידה מצעד מוטעה זה. הוא משאיר את איבון דה-בריי "כפיתיון" ונרתע לאחור, כשהוא נסוג מעט, מאחריה. תכליתו של הצילום להראות לא שהיא מביטה, אף לא את המבט שלה, אלא לראותה מביטה בפועל-ממש.

כך מקיים קוקטו את האופי התיאטראלי-במהותו של מחזהו. תחת לנסות כרבים אחרים לפרק אותו בקולנוע, הרי הוא מנצל דווקא את משאביה של המצלמה כדי להדגיש, להטעים, לאשר את המבנה של התמונות ואת מסקנותיהן הפסיכולוגיות. העזרה הספציפית שנותן כאן הקולנוע אפשר להגדירה רק כתוספת של התיאטרלי. כתוצאה מכך הוא ניצב לצדם של לורנס אוליבייה, אורסון ולס, ויילר ודאדלי גיי קולס. דעה זו מתאשרת מתוך ניתוח של מקבת, המלס, שועלים קטנים, האבל יאה לאלקטרה, שלא לדבר כלל על סרט כגון התעסק באמיליה. הבעיה של תיאטרון "משומר", בין אם היא שאלה תמימה או מחוצפת, ודאי שקנתה לה אריכות-ימים מחודשת כתוצאה מן ההצלחות האלו של הזמן האחרון. ניסינו לראות איך קרה הדבר. עתה, כשאנו שאפתניים יותר משהיינו אי-פעם, כלום נצליח לברר לעצמנו מדוע?

יגאל בורשטיין: מחוץ לתעשיה

קולנוע אין עושים למען הדורות הבאים, לפחות לא במסגרת התעשיה הקולנועית כפי שהיא מאורגנת כיום. בדומה לארדיכלות או לתיאטרון, שייך מדיום תעשייתי זה להווה. סטנדאל יכול היה לכתוב בשביל קוראים של המאה הבאה אחריו, אך מעטים אנשי־קולנוע היכולים, כמוהו, להרשות לעצמם להועיד את יצירתם "for the happy few". מחירו של סרט עלילתי נע בין מאתיים־אלף למיליון לירות בתנאי הארץ, הפקות אירופיות ואמריקאיות רבות עולות פי־עשרה ויותר מזה. בימאי ששייך לתעשיה ואיננו מיליונר בעצמו אינו יכול להתעלם מהעובדה שקולנוע הוא אמנות של קומוניקציה עם ההמונים. אין הוא יכול גם להתעלם ממה שחושבים המפיקים, המפיצים, המשקיעים, המזמינים ובעלי בתי־הקולנוע על הקולנוע כאמנות של קומוניקציה עם ההמונים. לעתים דעתם של אלה קובעת יותר מדעתו של היוצר, ולכן כה מעטים הסרטים שהפיקו ענקי־הקולנוע כאריד פון־שטרוהיים, בֶּרְסוֹן או ביניאל.

לכאורה לא נותר לבימאי שאינו מוכן להתפשר עם הלחצים המופעלים עליו, ושאינו לו שם או תקציב שיבטיחו לו חופשי־יצירה בתחום הסרט העלילתי הארוך, אלא להתמסר למדיום של הסרט הקצר. לכאורה—משום שגם כאן יתקשה להתמיד ביצירתו בלי שיכסו סרטיו לפחות את הכספים שהושקעו בהם. סרט צנוע ב־16 מ"מ, באורך של עשר דקות, עולה, בתנאי הארץ, בין אלפיים לשמונה־אלפים לירות. אלפיים—כשהסרט מצולם בשחור־לבן, כשכל הצוות עובד בהתנדבות, בתנאים פרימיטיביים, ללא אפשרות של צילומים חוזרים, ללא פס־קול סינכרוני וללא תאורה מורכבת. סרט של עשר דקות ב־35 מ"מ (הרוחב הטטנדרטי שנועד להקרנה בבתי־קולנוע) עולה למעלה מכפליים ממחירו של סרט ב־16 מ"מ. באין מיצנט, מוכרחים להשתית הפקה של סרטים מסוג זה על עקרון ההיצע והביקוש.

אבל ביקוש אין. להוציא מספר מועדוני־סרטים־טובים ופסטיבלים בינלאומיים, הדרישה לסרטים קצרים היא אפסית כמעט. הבעיה אינה מצטמצמת לארץ־ישראל בלבד, כמובן. מעצמה קולנועית כאנגליה, המפיקה כמאה סרטי־עלילה לשנה, רשמה אשתקד רק 250 סרטים קצרים שלא נעשו בהזמנותיהם של מוסדות ולא היו סרטי־פרסומת. חרף ההתעניינות הגוברת והולכת במדיום הקולנועי, עדיין רווחה בקהל התודעה כי סרט קצר הוא יצירה שולית חסרת־ערך. ספק עם מאז קום המדינה נעשו בארץ־ישראל מחוץ לתעשיה יותר מחמישה־עשר סרטים קצרים, שיש בהם ענין, וספק אם המספר הכולל של סרטים מסוג זה עולה על שלושים־ארבעים, אף כי אין לדעת זאת אל־נכון משום שלא חל עליהם רישום מדויק.

ברוב המקרים יכול בימאי שהפיק סרט קצר להראותו למשפחתו ולידידיו, אולי להקרינו פעמים־מספר בהקרנות פרטיות ואחרי־כך להניחו בתוך הארון. הוא פועל

בתוך חלל ריק. כדי שיגיע סרטו לבית-הקולנוע הוא חייב להסריטו או להגדילן לממדים של 35 מ"מ, דבר שלעתים הוא מיקר את ההפקה מעבר לאפשרויותיו. אם נמצא ברשותו סרט ב-35 מ"מ, אסור שאָרכו יעלה על רבע שעה. סרט של עשרים דקות אין לו כל סיכוי להיות מוקרן אי-פעם בשום בית-קולנוע, כי אף בעל בית-קולנוע לא יהיה מוכן לבזבז על כך את הזמן שנועד למודעות פרסומת. גם אם יוקרן הסרט אין למפיקו סיכוי לזכות בתמורה כלשהי, מלבד הסיפוק הרוחני שאכן מצא סרטו את הדרך אל הקהל הרחב.

באין היצע וביקוש, לא נותר אלא לחפש את המצנט. אמת שקל יותר למצוא מממן לסרט של 7000 ל"י מאשר לסרט של 700,000 ל"י, אך גם מצנט מתנה תנאים, אפילו אינו מתערב במהלך ההפקה. בארה"ב פועלות מספר קרנות כמו קרן-רוקפלר, קרן-גוגנהיימר או קרן-פורד התומכות בכמה בימאים, בהם דמויות הבולטות בקולנוע ה"מחותרת" האמריקאי כמו אד אמשווילד ("תורת היחסות"). אולם, היצירות הפרו-בוקטיביות של קולנוע-"מחותרת" כמו "הכוכבים המקושטים במוות" של ג'ייקובס—סאטירה חריפה על החברה האמריקאית, או סרטיו של גריגורי מקרופולוס, העוסקים בהומוסקסואליות, הופקו מחסכונותיהם של הבימאים עצמם. אין שום סיבה שמצנט שהוא בדרך-כלל גוף ממלכתי או ממלכתי-למחצה, יתמוך בסרטים שיש בהם נימה של מרד או נוץ-קונפורמיזם הנראה בלתי-רצוי למשטר. התופעה של מצנט פרטי היא נדירה מאד. בצרפת קיימת קבוצה של מפיקים נאורים כמו פייר ברומברוז, שהפיק את סרטיהם הקצרים של אֶלן רֶנֶה, טריפו ורייזנבך עוד בטרם יהיו הללו לדמויות מפורסמות בעולם הקולנוע; אנאטול דומאן שהפיק את אסטריק ואת פרנוז בשנות החמישים; ז'ורז' דה-בורגאר שהפיק את גודאר—אך הם מעטים ואפשרויותיהם מוגבלות. בישראל פועלת בשנים האחרונות המחלקה לעידוד הסרט הישראלי שליד משרד-המסחר-והתעשייה, ומילגותיה העלו במידה ניכרת את מספר הסרטים הקצרים המופקים כאן. זהו בינתיים המצנט היחיד הפועל בארץ.

"הסרט הקצר הוא מקור חיוניותו של הקולנוע הצרפתי ושל התחדשותו הסגנונית המתמדת", אמר המפיק הצרפתי ברומברוז בראיון ל"סינמה 65". הגדרתו יפה למדיום הקולנועי כולו. אין כקולנוע המסחרי שנהנה מנסיבותיו של הקולנוע ה"עצמאי". מעטים שמים לב כיום לשיעור חובם של סרטוני-פרסומת או של כותרות סרטי ג'יימס בונד לנסיבותיהם של הדאדאיסטים בראשית שנות ה-20. הנס ריכטר, ואלטר רוטמן וויקינג אוולינג, שלושה ציירים שהיו קשורים בתנועת דאדא בגרמניה, עשו את הנסיבות הראשונים באנימציה (סרטים מצוירים) מופשטת. האפשרויות הטמונות בתנועה הריתמית של צורות עוררו את עניינם במדיום הקלנועי; ריכטר צילם סדרה של מרובעים ועיגולים גזורים מנייר, וקיבל משחק של צורות אותו כינה "ריתמוס 21" (הסרט צולם ב-1921). באותן שנים פעל בצרפת הצלם והצייר מאן ריי, שעשה את הנסיבות הראשונים במונטאז' מופשט. הוא שילב בסרטון

של שלש דקות צילומים של צורות מופשטות עם צילומים של פרחים בשדות ועם רישום הצורות של חפצים שהונחו על הניגטיב והוארו כדי לקבל את תדפיסיהם. הסרט אותו כינה ריי "שובה של התבונה" הוקרן במופע פומבי של הדאדאיסטים, אך האיחויים תוצרת-בית שבין קטעי הסרט נקרעו בתוך המקרן. הקהל הנועם התפרע, וההקרנה הופסקה לפני תום שלש הדקות של הסרט.

פרנאן לז'ה הסריט ב-1924 את "הבלט המיכני", בו ביקש לתת ביטוי ל"מיקצב החפצים היומיומי בחלל ובזמן... לִיפּים הפלאסטי". לז'ה שילב בתוך סרטו צילומים של סירים, קומקומים, צילוניים חוזרים של אשה שמנה העולה במדרגות, ואיחד אותם במונטאז' ריתמי ופיוטי. נסיונות אלה לא די שהניחו יסוד לטכניקות המקובלות כיום בסרטים מצוירים, בכותרות של סרטים עלילתיים ובסרטי-פרסומת, אלא אף גילו עולם מלא של חפצים פוטוגניים (כמו קומקום או טלפון) שלא נחשבו ראויים להופיע על הבד. קומדיות סוריאליסטיות כמו "רוחות לפני ארוחת-הבוקר" של הנס ריכטר (1927), או "אנטראקט" לִרְנֶה קלאר (1924) פיתחו טכניקות של "גגים" מיכניים בהם משופעים כיום סרטיו של דיק לסטר או של ג'רי לואיס. ב"אנטראקט" לפי תסריטו של פראנסיס פיקאפיה נערכת הלוויה מזורה. גמל גורר עגלה שעליה מונח ארון-מתים, אחרי הארון נסרח טור ארוך של אבלים. ברגע מסוים של ההלוויה משתחרר ארון-המתים ומתחיל לחיות חיים משלו. הוא עובר על-פני הגמל ומתחיל לדהור לבדו לאורך הכביש, שעה שהאבלים פותחים ברדיפה מטורפת אחריו. העריכה הדינאמית של סצינות הרדיפה, שצולמו על-ידי מצלמה נעה, היא דוגמה ומופת לכל סצינות הרדיפה בסרטי מיתח ומערבונים. ז'רמן דילאק ("הכוהן והצדף") ולואי ביניאל ("הכלב האַנדלוזי") פיתחו, כל אחד בסגנונו, טכניקה של מונטאז' אסוציאטיבי שהשפיעה הרבה על בימאים כְאֶלֶן רנה ונתנה אותותיה אפילו בסרטי-גנגסטרים כמו "הפגיעה בול" עם לי מרווין. הסימבוליקה הארוטית של שני בימאים אלה חוזרת כיום בסרטיהם של אינגמר ברגמן ("תותי-בר") או פליגי ("שמונה-וחצי", "ג'ולייטה של הרוחות"). הקולנוע התעודתי, בצורתו כיום, יונק כמעט כולו מנסיונותיהם של בימאי האוואנגארד העצמאיים. רוברט פלאהרטי, שקם אחרי גדול הבימאים של הקולנוע התעודי, הפיק בעצמו את סרטו הראשון "אי של 24 דולר" ב-1925. סרטו של הגרמני רוטמן, "ברלין", הניח יסוד לסגנון שכונה בשנות ה-50 "סינמה ואַרְיִטה". הוא צילם אפיונות בלתי-קשורות זו בזו בתוך העיר ברלין, ובניגוד לסגנונו של פלאהרטי צילם מציאות כפי שהיא, בלתי-מבויתת. הסרט קיבל את אפיו כעבור זמן, על שולחן-עריכה. בטכניקה דומה צילם אלברטו קאוואלקאנטי את *Rien que les arts*, סרט תעודי על פאריו, אלא שהעריכה הריתמית שיותה לסרטו גון אישי יותר. ז'וריס איוונס השתמש בחומר תעודי להפקת אַטְיוּדים אימפרסיוניסטיים-אסתטיים כמו "הגשם", סרט קצר שצולם ביום של מטר באמסטרדם. ז'ן ויגו ביקש לבצל את ה"גגים" המיכניים של המצלמה בסרט תעודתי, סרקסטי, *à propos de nice*. עד כמה למד ממנו כריס מרקר, אפשר להיוכח ב"מכתבים מסיביריה".

עלייתו של הקולנוע המדבר חנקה את "תור-הזהב" של הקולנוע העצמאי. השימוש בפסקול ייקר את ההסרטה למעלה מכפי אפשרויותיהם של בימאים בלתי-תלויים. מעתה פעלו רובם במסגרת התעשייה המסחרית המאורגנת על-ידי חברות-קולנוע, אחרים עברו ליצירה בענפים אחרים של האמנות. אולם הנסיונות שנעשו בשנות ה-20 חשפו לפני המדיום אוצר בלום של אפשרויות, שרבות מהן לא נוצלו עד עצם היום הזה.

בתקופת מלחמת-העולם השנייה נכנסה לשימוש המוני מסרטת 16 מ"מ, ושוב נפתחו אפקים חדשים לפני אנשים שביקשו להפיק סרטים אישיים, זולים, על בסיס בלתי-מסחרי. עתה עבר מרכז הקולנוע הנסיוני לארה"ב ולקנדה. "המועצה הקנדית לסרטים", שעודדה בימאים להפיק סרטים נסיוניים, הפכה את קנדה למעצמה קולנועית בתחום הסרט הקצר. גורמן מקל-ארן, שזכה לתמיכת ה"מועצה", הפיק עשרות סרטים, בהם יצירות-מופת קטנות כמו "השכנים", "סיפור הכיסא" או "ריתמטיק". בארה"ב הופיעו באמצע שנות ה-40 ניצנים ראשונים של הנועה קולנועית שלמה שפונחה, כעבור עשר שנים, "קולנוע-מחותרת", משום האיבה שגילתה כלפיה התעשייה ההוליוודית ומשום קשיי ההפצה שנוצרו עקב כך. מאיא דאראן היתה בין חלוצי תנועה זו. היא הפיקה ב-1943 את "רשתות אחר-הצהריים", וב-1944 את "על האדמה" – סרטים סוריאליסטיים של הויות. סרטיהם של קנת אנגר וקרטיס הרינגטון, מן השמות הבולטים באוואנגארד האמריקאי, גילמו עולם סוריאליסטי-סמלי רווי הויות וסמלים סאדו-ארוטיים. כיום פועלים באמריקה כמה אלפי אנשי-קולנוע המפיקים סרטים מ-8 מ"מ עד 35 מ"מ. רבים מסרטים אלה הם יצירות-מופת. ה"מחותרת" עוסקת בקשת רחבה של נושאים, החל בסיפורים קולנועיים על בני-משפחתם וידידיהם של הבימאים ובנסיונות פלאסטיים מופשטים וגמור בסרטי-מחאה חברתיים-פוליטיים ובסרטי אלימות ומין. בדומה לאוואנגארד של שנות ה-20, שואב "קולנוע המחותרת" חלק נכבד מתנופתו מנסיונותיהם של ציירים המבקשים לנצל את האפשרויות החזותיות הגלומות במדיום. אנדי וורהול, צייר ה"פופ" לשעבר, הוא אחת הדמויות הבולטות בקולנוע האמריקאי העצמאי. סרטו "השינה" מראה אדם ישן במשך שש שעות. הסרט צולם בשישה שבועות וכל צילום בו נמשך עשר דקות. וורהול מסרב לתת למצלמתו לנוע והוא מצלם כל "שוט" בצילום אחד ארוך, ומקווה כי סגנון זה של הסרטה יגלה את האמת על העצם המצולם. סרטו האחר, "נערות צילסי", נמשך שלש שעות וחצי וצולם ב"שוטים" באורך של חצי שעה. הסרט משתמש בחומר תעודי מחייהן של נערות במלון "צילסי". שבע שעות של חומר הוקרנו על מסך מחולק לשנים, בעוד שתי סצינות שונות מופיעות סימולטאנית.*

* לא זכיתי לראות את סרטיהם של מאיא דאראן. קנת אנגר. קרטיס הרינגטון ואנדי וורהול. מקורות אינפורמציה על סרטיהם שימשו לי ספרו של שלדון ראנאן *Underground Film* (הוצ' Cahiers du Cinema, 1967, Studio Vista) וגליון ה-1967. לעומת זאת ראיתי מספר סרטי "מחותרת" לפני כשנתיים בלונדון. אחד מהם, שלצערי איני זוכר את שמו אף לא את שם יוצרו, נחרט בזכרוני במיוחד. הוא משלב בתוכו קטעים מבוימים וקטעים תעודיים, קטעי

צייר אחר, אד אמשווילד, הפך צלם-קולנוע ואף ביים מספר סרטים נסיוניים. סרטו "תורת היחסות" הוא מיטאפורה אירונית על מצבו של האדם. הסרט עשוי תנועת מצלמה ממושכת העוברת במשך 45 דקות על-פני מחשבים אלקטרוניים, גזעי עצים, רחובות, גופות ערומות, בתי מטבחים ונקניקים המוצגים בחלון-ראנה. אמשווילד יצר פואימה קולנועית סרקסטית מתאורה, צבעונית, שימוש בעדשות קרובות מאד לעצמים, ותנועת המצלמה.

באירופה, עד כמה שידוע לי, אין תופעה של קולנוע-"מחתרת" בקנה-מידה אמריקאי, אך רוב הבימאים הידועים כיום החלו את דרכם כבימאי סרטים קצרים. הקריירה הקולנועית של ז'ן-ליק גודאר החלה כאשר ירד ב-1954 לדרום-צרפת לעבוד שנה כפועל בהקמת סכר. את הסכונותיו השקיע בסרטו הראשון באורך רבע-שעה "מבצע בטון"—סרט תעודי על המפעל בו עבד. פיטר ווטקינס הסב אליו תשומת-לב בסרט של עשר דקות בו השקיע חמישים לי"ש שאסף בין ידידים. ריצ'רד לסטר ההל בסרטים של 8 מ"מ לפני היותו לבימאי של סרטי-פרסומת בטלביזיה. פולאנסקי, סקולימובסקי ובלוקיו עשו את סרטיהם הראשונים במסגרת בתי-ספר לקולנוע. בדומה לזה סללו את דרכם אנשים כטריפו, פראנזו, אניאס נרדה, אלן רנה, לואי מאל, דאמי, פטר וייס, אנטוניוני, אולמי, טוני ריצ'רדסון, לינדזי אנדרסון, שלזינגר, קרל ריש, סאקדורף, ועוד רבים.

•

הסרט הקצר משקף את הפוטנציות העשויות להתממש, בשלב מאוחר יותר, בקולנוע העלילתי. מעניין אפוא לבדוק מה מצבו של הסרט הקצר בישראל. לפי שרוב הסרטים הקצרים שהופקו מחוץ למסגרת התעשייתית, ושלא נעשו לפי הזמנות של מוסדות, נעשו בחדרי-חדרים, אין ספק שנעלמו ממני מספר בימאים שעשו נסיונות מעניינים, ואולי אפילו הגיעו להישגים נכבדים. מקור אינפורמציה יחיד שימשו לי שמועות וידידים שעקבו פחות או יותר אחר הנעשה בתחום הסרט הקצר בארץ. רוב הסרטים עליהם אתעכב בהמשך המאמר לא הגיעו מעולם אל מסכי בתי-הקולנוע.

עד לפני כשנתיים היתה תפוקתו של הקולנוע העצמאי בארץ זעומה ביותר. בין חלוצי מדיום זה נמצא דוד גרינברג, שאת סרטו הראשון, "מכירה כללית", הסריט ב-1959. הסרט, שצולם בסגנון candid camera—מצלמה מוסתרת—הנציחה סצינות תעודיות, בלתי מבויתות מהווי העיר תל-אביב, האחוזה דיבוק של עסקים. כעבור שלש שנים הפיק גרינברג את "מוכשר בלי ראש", סרט-בצבע שתיאר את התהליך של שחיטת עופות בבית-חרושת לבשר. סרט אכזרי זה, שזיכה אותו במספר פרסים

אנימציה, צבע ושחור-לבן. הוא הוסרט כמחאה נגד מלחמת זייטנאם. אך למעשה הוא מצליח לחשוף מה שהוא רואה קטגוריות מוחים, כאדישות מהולה באכזריות. במנטאליות של האמריקאי הממוצע. בסרט משמשים לסירוגים נאומי פוליטיקאים עם תמונות המלחמה בוייטנאם ועם קטעים המתארים את אורח-חיהם השבע של תושבי אמריקה. על פס הקול משמיעה נערה מקולג' שיר על פרח. היא מדקלמת את השיר בקול חדגוני, כפי שלימדוה בבית-הספר.

בפסטיבלים בינלאומיים, צולם, בדומה ל"מכירה כללית", ב-16 מ"מ, מחסכונית של הבימאי. הצלם של "מכירה כללית", דוד מילשטיין, הפיק בעצמו, בסוף שנות ה-50, שני סרטים אילמים ב-16 מ"מ: "עדלידע" ו"שבת". שני הסרטים תיארו את האווירה של תל-אביב בחגים, הוסרטו באמצעים אפסיים כמעט, והעריכה בעשתה בתוך המסרטה. לאחר כמה שנים הופקו בארץ שני סרטים תעודיים מעניינים: סרט של ז'ן סלאביק על יפאן, "מכתבים מטוקיו", וסרטו של חיים הלר על צפת. ד"ר יעקב ורדי עשה נסיונות בקולנוע סוריאליסטי, ועקיבע מודלינגר הסריט שני סרטים שאותם לא סיים. לעדותם של אנשים שראו אותם, הם מכילים חומר מרתק. בשנים האחרונות, כאמור, החלה לפעול "המחלקה לעידוד הסרט הישראלי" שליד משרד-המסחר-והתעשייה, שהעניקה מילגות שבין 2000 ל-9000 ל"י למספר בימאים, רובם צעירים ומתחילים. התוצאה לא בוששה לבוא; בשנתיים האחרונות ניכרת עלייה תלולה מאד במספר הסרטים העצמאיים המופקים בארץ. כדי לקבל מושג על הנעשה בתחום זה, ראוי להתעכב בפרוטרוט על מספר בימאים שאין יצירתם מוגבלת על-ידי שיקולי קופה או דרישות של מוסדות ומומינים. התקציב היה המיגבלה היחידה עמה נאלצו להשלים אברהם הפנר, יהודה נאמן, יאן ורבר, שמעון לוביש ודוד קדם.

•

אברהם הפנר החל לעסוק בקולנוע עוד לפני עשר שנים. הוא עבד בפאריז כעוזרם של מספר בימאים, בהם ז'ק בקר. משחזר ארצה נמצא מובטל, ואת מרצו השקיע בחיבור תסריטים. הוא השתלם בארה"ב, שם הצליח להפיק באמצעים דלים מאד שני סרטים קצרים. בארץ לא מצא את מקומו בתעשייה הקולנועית הממוסדת ונאלץ להתפרנס מתרגומים ועבודות שוליות אחרות. באוגוסט השנה סיים את סרטו השלישי, "לאט יותר", שהוא כנראה אחד הסרטים הקצרים הטובים שנעשו בישראל. הוא מושתת על סיפורה של סימון דה-בובואר, *l'Age de discrétion*, ומתאר אפיזודה מחייהם של זוג קשישים שעברו את גיל הששים. על רקע המוגולוג של גיבורת הסרט (פאני לוביץ) עוקב הצופה אחר כל שלבי המריבה שבינה לבין בעלה (אברהם בן-יוסף) עד להתפייסות בין השניים. הם רבים על שטות כלשהי, ומנסים לברוח זה מזה. מסתבר כי הדבר בלתי-אפשרי; הם חייבים להגיע לידי השלמה, כי אין להם כבר כוח לשאת את הבדידות המאימת עליהם. צילומו המצויץ של דוד גרינברג מוסיף אווירה לירית ונוסטאלגית לסיפור-אהבה עדין זה, המתרחש בין שני קשישים. פרטים קטנים ובלתי-חשובים—מים מטפטפים מן הברו, כורסה, מיטה בלתי-מוצעת, או שידה עם כלי-איפור—חושפים את השיגרה היומיומית ואת השיעמום שבחייהם של השניים. משחקם של פאני לוביץ ואברהם בן-יוסף הוא מאופק מאד ודיסקרטי, מיק-צבו של הסרט שקט ואיטי, חרף הסערות המתחוללות בנפשה של הגיבורה. הסרט צולם בשחור-לבן ב-35 מ"מ ועלה כ-7000 ל"י. הפקתו נתאפשרה הודות למילגה מטעם משרד-המסחר-והתעשייה.

יהודה נאמן סיים את "השמלה" לפני כחצי שנה, לאחר שהשקיע בו שנה של עבודה ו-30,000 ל"י. הסרט צולם בשחור-לבן ב-35 מ"מ, וארכו 26 דקות. נאמן הוא רופא במקצועו אך הצליח לעבוד במספר סרטים כמנהל-הפקה. "השמלה" הוא סרטו הראשון, והפקתו התאפשרה הודות לעזרתו של מיכה שגריר, מי שביים את "הסיי-רים", בו עבד נאמן כמנהל-ייצור. את שאר ההוצאות כיסה נאמן מכספו ובעזרת מילגה של משרד-המסחר-והתעשייה.

בדומה ל"לאט יותר", גם סרטו של נאמן הוא מאופק ופשוט. הוא מספר על נערה תל-אביבית, גבי (ליאורה ריבלין), העובדת בספרייה עירונית. גבי פוגשת בספרייה בבחור יפה (אסי דיין) המוצא חן בעיניה, והיא מזמינתו אל ביתה. לגבי יש ידידה בשם ג'וסי, ששיחקה יום אחד בסרט-פרסומת ולפיכך היא נערה בעלת "שיק". גבי גאה להציג לפני ג'וסי את חברה החדש. לרוע-מזלה, מסתבר לה עד-מהרה כי לג'וסי יש קסם יותר מאשר לה. הבחור מפטפט עם ג'וסי והשנים שוכחים על קיומה של גבי. בסצינה האחרונה של הסרט נמלטת גבי אל הרחוב האפור והגשום ודמותה קופאת בצילום. "השמלה", כמו "לאט יותר" ו"באמפיתיאטרון" של יאן ורבה, הוא סרט של אווירה יתר מאשר סיפור קולנועי. נאמן התכוון להפיק סרט תעודי-למחצה, אלא שתוך כדי הסרטה קיבל הסרט אופי עלילתי מובהק. האיפוק הרב במשחק וצילומו האפורי של יכון הירש הקנו לסיפור אותנטיות קולנועית המחפה על אי-אלה חיספוסים של התסריט.

יאן ורבר הוא היחיד מחמישה בימאים המתוארים כאן שהוא איש-קולנוע מקצועי. זה חמש שנים הוא עובד באולפני "גבע" כמקליט, אך "באמפיתיאטרון" הוא סרטו הקצר הראשון. ורבה הסריטו לפני למעלה משנה, והסרט הוקרן בקולנוע "גת", צמוד ל"אשה בחדר השני" של יצחק ישורון. ב"באמפיתיאטרון" משתתפת שחקנית אחת בלבד (רינה גנור) אך על פס-הקול נשמעים שני קולות, שלה ושל בחור אותו היא פוגשת במקרה בתוך האמפיתיאטרון הריק של קיסריה. מתוך דר-שיח בין השניים מסתבר שהיו פעם מאוהבים ושהבחור היה רוצה לשוב אל הנערה. הנערה חיה בינתיים עם גבר אחר, אין רואים אותו אך שומעים את גירגורי המנוע של מכוניתו, אותה הוא מתקן מחוץ לאמפיתיאטרון. "אין לי כוח לעוד הזדמנויות", משיבה הנערה להפצרותיו של הבחור, כשברקע נשמעים עיטושי המנוע המקולקל. היא מנסה לשכנע את ידידה-לשעבר, וכפי הנראה גם את עצמה, שהיא מאושרת עתה, אך כשאנו שומעים בסוף הסרט את קולו הגט של בעל המכונית, מסתבר כי אין היא מאושרת ככל שהיא מעמידה פנים. "באמפיתיאטרון" הוא סיפור של יחסים אנושיים מוחמצים, הצילום הרגיש של האמפיתיאטרון הריק מוסיף לתחושה של בדידות, המזכירה מעט את סרטיו של אנטוניוניו.

יאן ורבר, המאמין בקולנוע אישי, הוא עצמו כתב, ביים, ערך, המקליט, וביים את האפקטים של פס-הקול. מטרתו לעשות סרטים תוך שליטה מוחלטת על כל תחומי

ההפקה. "באמפיתיאטרון" הוסרט ב־35 מ"מ, והפקתו עלתה קרוב ל־4000 ל"י, שהוא תקציב־מינימום לגבי סרט של תשע דקות. ורבה השקיע בו את כל חסכוניותו, ואשראי שקיבל מאולפני "גבע". לאחר שהושלם הסרט זכה ורבה למילגה מטעם משרד־המסחר והתעשייה.

שמעון לוביש, בן ה־21, החל לצלם את סרטיו ב־8 מ"מ עוד לפני חמש שנים. בהיותו בן שבע־עשרה הצליח להלהיב את שחקני תיאטרון "המעגל" שהתנדבו לשחק בסרטוניו. התוצאה מוכיחה כי גם 8 מ"מ הוא מדיום קולנועי שאין להתעלם ממנו. "ד"ר יאס" הוא פארודיה משעשעת על סרטי ג'יימס בונד. בלשכתו של ראש־הממשלה, שר־הבטחון וראש הש. ב. שקועים בקריאת עתון ה"פליבוי". לפתע מגיעה הודעה טלפונית על פעולותיו של ד"ר יאס השטני, סוכנה של מעצמה זרה. ראש הש. ב. עולה על אופניים ופותח ברדיפה אחר ד"ר יאס ומסייע לו גד בונד, ה"סופר־מן" הישראלי, המדבר בקול דקיק של אשה. אחר הרפתקות ציוריות לא־יוספּוּ, מצליח גד בונד לאַתֵּר את ד"ר יאס (ז'ק כהן), ובין השנים מתפתח דו־קרב לחיים ולמוות. כל כלי־הגשק האפשריים מופעלים בדו־קרב זה, אך לבסוף מצליח גד בונד להתגבר על יריבו על ידי שהוא מגיח על דרכו קליפה של בנגה. ד"ר יאס מתחלק עליה, מידרדר לתוך תהום, והמדינה ניצלת. הסרט צולם ב־8 מ"מ בצבע, וארכו כ־45 דקות.

נטייתו של לוביש לגרוטסקי מוצאת ביטוי הומוריסטי פחות ב"מטמורפוזיס", שצולם בשחור־לבן ב־8 מ"מ לפי סיפורו של פראנץ קאפקא. המצלמה הסובייקטיבית משחקת בתפקידו של גיבור הסיפור, שהפך מקק. הצופה רואה את כל המתרחש על המסך בעד לעיניו של המקק.

לוביש ביים את סרטוניו (הוא הסריט כשבעה) במקצועיות רבה. הוא הצליח אפילו, באמצעות מקלטה ביתית, להשיג סינכרוניזציה מלאה של פס־הקול בכל אחד מסרטיו, הישג שעלה לו בשבועות ארוכים של עבודה מיגעית. היות ואף שחקן לא היה מוכן להקדיש לו ימים כה רבים של עבודה בפוסט־סינכרוניזציה, חיקה לוביש את קולות דמויותיו בעצמו. עתה הוא מסיים את "ציידי הסנארק", סרטו הראשון ב־16 מ"מ בצבע, שאותו מפיקה חברת "סרטי הבריה". הסרט מבוסס על סיפורו של לואיס קארול באותו שם.

דוד קדם מתפרנס מגרפיקה, אך הוא הפיק מספר סרטים מעניינים ב־8 מ"מ. קלוד קיפניס כיכב בסרטו "החוף המר". קומדיה מקסימה זו מתרחשת על חוף הים ומתארת את תלאותיו של בעל־משפחה בעת חופשת־הקיץ. כשהוא טובע בים, בסוף הסרט, אין הדבר מפריע לאיש, המשפחה עודנה מאושרת כשהיתה. קדם השתלם שנה אחת בלונדון והסריט שם את "הסיפור החינוכי", המבוסס על סיפורו של סקי. הסרט, רווי הומור שחור החביב על הבימאי, מספר על ילדה שתמיד היתה "גורא טובה", תמיד היתה נקיה ותמיד עזרה לכולם, ובזכות היותה טובה כל־כך זכתה בעיטורים

לרוב. הנסיד, שהגיעה אליו השמועה על הילדה הטובה, מזמינה אל ארמונו ואפילו מרשה לה לטייל בגנו. שעה שהיא מטיילת לה להנאתה נטפל אליה זאב גדול ורע. הילדה הטובה מסתרת בתוך השיחים, אך העיטורים שעל חזה משמיעים נקישיה והזאב מגלה אותה. הוא מתנפל עליה וטורפה, ואינו משייר אלא זוג עיטורים ואת שמלתה הלבנה והנקה.

סגנון העריכה של "קפיצות", והמצלמה הלא-יציבה והנעה בלי הרף, מעניקים לסרט מיקצב קולח, המשתלב היטב בסגנון המשחק הגרוטסקי. "סיפור חינוכי" צולם ב-16 מ"מ והוא נמשך כחצי שעה. הוא נשלח ליצג את ישראל בפסטיבל לוקארנו, אך מעולם לא הגיע אל מסכי הקולנוע בארץ.

כמעט לא תיתכן השוואה בין חמשת הבימאים הגדונים כאן, כי לרשותו של כל אחד עמדו אמצעים שונים לגמרי. יהודה נאמן הפיק את סרטו ב-30,000 ל"י, שעה שסרטיו של לוביש עולים פחות מ-300 לרשותו של ורבר עמד קצת יותר מחצי הסכום שהשקיע הפנר ב"לאט יותר". קדם הפיק את "הסיפור החינוכי" במסגרת בית-ספר-לקולנוע, ואילו האחרים עבדו בכוחות עצמם. המשותף לכולם הוא צניעות הביצוע וחיפוש אחר נושאים פשוטים ביותר. הסיבה נובעת, כפי הנראה, מאמצעיהם המוגבלים של הבימאים המתחילים. אין כאן נסיונות לחדש את המדיום הקולנועי, או לחפש דרכי ביטוי חדשות. קולנוע בסגנון ה"מחתרת" או האוואנגארד האירופי עדיין איננו בנמצא, עד כמה שידוע לי, בארץ. הבימאים הצעירים מבקשים לספר את סיפוריהם באמצעים קונבנציונליים למדי, שאינם שונים בסגנונם ממה שנעשה באנגליה או בצרפת לפני עשר שנים. אין כאן נסיונות בהקרנה על מסך מחולק, או בשימוש בעדשות בלתי-קונבנציונליות, בטכניקות חדשות של צילום או עריכה, או במבנה סיפורי שונה מהמקובל. (היחיד שעושה נסיונות מסוג זה הוא ז'ק מורי-קתמור, אך סרטו באורך מלא, "למות לאט", עדיין לא הושלם). לעומת זאת בולטת לעין כנותם הרבה של הבימאים הצעירים לעומת הבריהם-למקצוע בתחום הקולנוע המתועש והמסחרי. אין הם מנסים לתרגם לשפת הקולנוע מדיומים אחרים, יצירותיהם שייכות מהותית למדיום הקולנועי. בעיקר מאשימים ה"עצמאיים" את הקולנוע הממוסד בתרגום מיכני של פליטונים, הומורסקות, מחזות או ספרות לתחום הצלוי-לואיד. סרטים כמו "ארבינקא" או "הוא הלך בשדות" הם ראייה לכך. סיפוריהם של נאמן, הפנר, ורבה או קדם. אפילו הם חומר ספרותי מעובד, ניתנים לביטוי אך-ורק בתחום הקולנועי. העמדות המצלמה, צבע התאורה, סגנון המשחק והטכניקה של העריכה קובעים כאן יותר מן הדיאלוגים או מהתפתחותו העלילתית של הסיפור. "רוב הבימאים הישראליים", טוען הפנר, "אינם טורחים להביט במצלמה בעת ההסטה. הם סבורים כי אפשר להפריד בין עיסוקיהם עם השחקנים לבין עבודת המסטה, הפרטים הנמצאים בתוך התמונה והבונים את הקומפוזיציה אינם זוכים לתשומת-לב מיוחדת". קביעתו של המבקר הצרפתי לואי דילאק מ-1919 כי "לתאורה יש

משמעות" לא נקלטה עדיין אצל רוב הבימאים הישראליים. מכאן שעיצוב ה"פריים" ברוב הסרטים שאפשר לראותם על מסכי קולנוע הוא מקרי או נאיבי. תופעה נוספת, בולטת לעין, בעבודותיהם של הבימאים הצעירים (צעירים-ביחס-שלושה מהם הם כבר בני למעלה משלושים) היא שאינם מתיחסים לפולקלור ישראלי המקובל על הבימאים של הקולנוע המסחרי. אין הם מנסים להיות ישראליים "בכוח", הווי באשר הוא הווי אינו מעניין אותם. המצבים והבעיות שמטרידים אותם ומעוררים את דמיונם אינם שונים מאלה המעוררים את הבימאים ביתר חלקי עולם. זיקנת אהבה, צביעות חברתית או החיים בכרך גדול הם נושאים אפייניים לישראל, והם גם נושאים אוניברסליים. סרט ישראלי לא יהיה ישראלי יותר משום שיצולמו בו ריקודי הורה או משום שגיבוריו ידברו ברישול פסבדו-צברי. הקולנוע הישראלי הוא ישראלי כמו שהצרפתי הוא צרפתי או האיטלקי איטלקי מכוח המנטאליות של הבימאי, אופן התנהגותו של השחקן לפני המצלמה, סוג האור הנופל לתוך העדשה, הרקע המצולם וכיו"ב. אין דבר מנפר יותר מחיפוש מאולץ אחר מקוריות אֶתנית. בימאי ישראלי כן אינו יכול לעשות אלא סרטים ישראליים, אפילו יצלמם ביפאן או בקונגו, הפנר, נאמן וורבר אינם להוטים אחר "עסקי-שעשועים". קולנוע אישי, בסגנון אירופי, קוסם להם יותר מן הקולנוע העשיר והטכני בסגנון של הוליווד. הם מעריכים את נסיונו של יצחק ישורון ב"אשה בחדר השני" ליצור קולנוע אישי, אף שהם מסתייגים מהתוצאה. אין הם מתעלמים מהעובדה כי בימאי של סרט ארוך חייב למשוך קהל אל אולם הקולנוע, אך אין הם רואים שום מניעה לכך שסרט אינטליגנטי יעורר ענין בצופים. מסחריות בכל מחיר, ובעיקר על חשבון האיכות והשכל הישר, היא אחת הסיבות לרמתו הירודה של הסרט הישראלי, וכפי הנראה גם למספר לא מבוטל של כשלונות קופתיים.

באיזו מידה תעמוד לבימאים הצעירים התבונה שלא להיגרר אחר פשרות קופתיות או איכותיות מיותרות בעתיד, זוהי בינתיים שאלה היפותטית. רובם-ככולם חשים כי לא נותר להם אלא להשתלב בתוך מערך התעשייה הקולנועית המאורגנת. ההפקות העצמאיות הקטנות, שהמעטים מאד זוכים לראותן, אינן יכולות לספק עוד את הבימאים. מחמת המיגבלות הכספיות יכולים הם להפיק, לכל היותר, סרטון אחד לשנה או לשנתיים. באיזו מידה יידעו לשמור על צביונם האישי בסרטיהם הבאים, או באיזו מידה יהיו לרובוטים קולנועיים הממלאים אחר ההזמנות בנאמנות מדוק־דקת—דבר זה תלוי רק בהם. בימאים כדוד פרלוב ("בירושלים", "תל-קציר", "בית-אבות"), יצחק ישורון ("ביעור הבערות"), אורי זוהר ("הקרב על היעד") או אריה ממבוש (סרטי-פרסומת מצוירים לצבעי "טמבור" ולמשרד-השיכון) הוכיחו כי גם סרט מוזמן יכול להיות יצירה בעלת-משקל, וכי גבול הפשרות תלוי בראש-בראשונה בכוחו ובכשרונו של הבימאי.

פְּרָאנְסִיס וִינְדֵהֶם: זֶרֶם הַתּוֹדֵעָה-הָעֲצֵמִית

הקולנוע, אותה אמנות רגישה, נכנס לשלב של תודעה-עצמית המאימת לקפד את צמיחתו.

אין אנו באים לבשר בזה שהוא עבר משלב פרימיטיבי של קסם תמים לשלב של חכמנות טכנית ואחריות אסתטית; מעבר זה חל אצלו עוד בשחר התפתחותו—ודאי לפני 1921, שנת ה־The Kid של צ'אפלין, נשים פתיות של שטרז'היים, ארבעת פרשי האפוקליפסה של רקס אינגרם, גורל של פריץ לאנג ויתומי הסופה של ד. ו. גריפית. בימאים אלה כבר הבינו שהמדיום הוא מורכב, תובעני ובעל פוטנציאל אדיר לא-פחות מכל זולתו; היתה בהם תודעה-עצמית במידה שהיא מתחייבת אצל כל אמן (מתוך שהאמנות כרוכה בביטוי-עצמי). אבל התודעה-העצמית החדשה היא ענין אחר לגמרי. יש בה יסוד של התנצלות, של הקלת-ערך, הגולש לקריאת-תגר ומביא לידי התחטאות הרת-אסון. הסרטים מסיבים עכשיו באורח תוזוני תשומת-לב לעובדה שהם סרטים, משל כאילו זה העיקר וכל היתר (היופי החזותי, התוכן האינטלקטואלי, אפילו הערך הבידורי) אינו אלא תואנה להטעמת עיקר זה.

רצה המקרה ההיסטורי והקולנוע בא לעולם ברגע שהיתה האמנות בכללה נכנסת לשלב של תודעה-עצמית—ברגע בו היו הסופרים משתדלים להתרומם מעל למיגבלות הלשון והציירים משתדלים היו להגדיר מחדש את תפקידו של הצבע. אבל, בתקופה "מודרנית" בעלת תודעה-עצמית, היה לקולנוע היתרון הגדול שבעצם היותו מודרני; הוא היה ילוד המאה העשרים, וכל צעד שעשה, אם לטוב ואם לרע, בהכרח חדש היה. היסטוריה לא היתה לו, ולא היה זקוק לדחייה תדעה של העבר; הואיל ושקד היה בתדנה על גילוי משאביו הטכניים שלו, נחסכה ממנו הבחינה-המחודשת התדעה של כלים (מלים, תווים, פרספקטיבות) שהחלידו מרוב שימוש בבריאת יצירות-מופת של העבר. בהכרח נשתקפו בו כמה מן הניסויים והתגליות בשטחים אחרים של אותו דור: האקספרסיוניזם בקאליגארי, הסוריאליזם בקוטו, פרוידיאניות עממית במיליון flashbacks של בינוניות. אבל עד לא מכבר עסוק היה יותר מדי בהתבססותו ולא היתה לו שהות לפקפק בזכות קיומו או לסגור עליה. הוא קיבל את עצמו בחינת דבר המובן-מאליו. עכשיו הוא מתחיל להטיל ספק בעצם זהותו, שהוא חש צורך לגדור אותה על ידי רימוזים חוזרים-ונשנים על עברו הקצר. הוא הפך להיות כלי להרגעתו ולעידודו שלו.

יש שני סוגים של תודעה-עצמית; המתבגרת, שסימניה המובהקים ביישנות כאובה, חוקפנות מגושמת, או שתיקה זעופה; והדיקאדנטית, אשר בה דרך של ביטוי (מלבושים, אורח-דיבור, נימוסים, סגנון) לובשת חשיבות שאינה עומדת בשום יחס לדבר המבוטא. אב-הטיפוס לסוג הראשון הוא הבוהמי, ואב-הטיפוס לסוג השני הוא

הַדְּנִי: וריאציות על דמויות אלו בעלות התודעה-העצמית חוזרות-ונשנות בכל תולדות החברה ותולדות האמנות. בקולנוע, התודעה-העצמית העמקנית (שאותה אנו מוצאים בעיקר ביצירתם של בימאים צרפתיים) היא דיקאדנטית במוצאה; התודעה-העצמית השטחית (סרטי גיימס בונד; מה קרה לבייבי ג'יין?) היא בת גילה-ההתבגרות; התודעה-העצמית הממוצעת (תום ג'ינס; לילה של יום קשה) היא תערובת של השתיים. המפתח לכל השלש נתון בביטוי הפופולרי—המושמע תמיד מתוך קורת-רוח—"לטפס על קירות".

כיום אי-אפשר לקבל לא את ה"אמנות" ולא את ה"בידור" כמו שהם. זין-ליק גודאר, אחד מעושי-הסרטים הרציניים ביותר שקמו אי-פעם, יוצא מעורו ממש כדי להימנע מסבר של כובד-ראש ולהכחיש כוונה של כובד-ראש (והתוצאה האירונית היא שלפעמים הוא מצליח בכך יותר מדי). סרטי גיימס בונד מתביישים אפילו ברצינות היחסית של ספרי פלמינג, ובכך הם מתעקשים על טיפוס-קירות כפול. כדי להעריך את מרופיה באהבה יש להתיחס חזותית אל קרא לי בוואנא, שהופק עלידי אותה חברה. בדומה לכך, בתיק איפקרס חזקה עליך שתכיר את קטע הבישול של לן דייטון במטבח של הארי פאמר. על הסרטים האלה מכבידה העובדה שהם סרטי-מיתח, וזאת הם מצליחים להסוות תחת רימוזים של רכילות וטכניקה מסוגנת, המחקה מתוך תודעה-עצמית סרטי-מיתח מן העבר. אבל התוצאות הן מהימנות פחות מן הדגמים המקוריים, ויומרגיות הרבה יותר מהם.

מבוכה זו היא סימן של בוסר, והיא מעלה במחשבה את הלא-איכפתיות העשויה וההתנפחות שלא-מרצון בחיבורו של דרדק. אם גם קשיש הוא הקולנוע מכדי להצדיק נפתולים אלה של נערים מתבגרים, אין הוא שבע-ימים עד כדי להצדיק את הניוון הביזאנטי שאליו מוליך אותו האוואנגארד שלו. כשאינו בנו חשק לקרוא איזה רומן חדש, יכולים אנו לשוב ולפנות לרומנים של פילובר, טולסטוי, דיקנס, פרוסט. הסרטים הרציניים כיום נוטים להתרכז, בקאניבאליות של גילווי-עריות, בחומר קולנועי טהור—עם שהם חוגגים עד-בלידי, בסאטירה מעושה ותדעה, את חגו של מדיום שיצירות-המופת שיצר מועטות מכדי להצדיק את הדיבוק הנרקיסטי הזה.

מתי נעשה הקולנוע בעל תודעה-עצמית? מאז ראשיתה של שיטת הכוכבים, הבליט שחקנים בודדים שהיו מוכנים לשים עצמם לקאריקאטורה (מיי וסט, מרלן דיטריך), ובשנות ה-40 כבר התבססה כהלכה המסורת של "הבדיחה הפרטית" הפומבית—רימוזים על רוזנו של פראנק סינאטרה, היריבות-כביכול בין בינג קרוסבי לבוב הופ, העובדה שבטי גרייבל היתה נשואה להארי גיימס, וכן הלאה. אך זו לא היתה אלא תחבולה נוספת לדירבוני המכונה ההוליבודית לייצורן של אישיות, שניצלה את הסרטים עצמם בפיפחות כמדיום לפירסומם שלהם. מעז הייתי לשער שהסרט הראשון בעל תודעה-עצמית אמיתית—הראשון שהשתלח למעלה בשלמות—היה הכה את השטן של ג'ון האסטון (1953). השחקנים, שעליהם נמנו אז יוצרי-מיתוס כמו האמפרי בוגארט, פיטר לורה וג'ינה לולובריג'ידה, נקראו כאן לעשות מסחר בקורות-הבד של

עצמם, והעלילה (סיפור פנטסטי של הרפתקות ותככים) היתה חשובה פחות מגחמות של סתם. בדומה לרבים כל-כך שבאו אחריו, אמור היה הסרט במעורפל לגלם סאטירה על סרטים אחרים—במקרה זה על סרטיו של האסטון עצמו.

אותה שנה עשה ז'ק טאטי את חופשתו של מסייה הילז—שהוא כשלעצמו איננו סרט בעל תודעה-עצמית אלא שהפופולריות שלו העידה על תודעה-עצמית גוברת באקלימו של הקולנוע. סגנונו של טאטי קשור היה בהתרפקות מבודחת על זכר הסרטים האילמים מצד קהל רואי-הסרטים—געגועים לשוטרי-קיסטון במירדף המכור-גיות המואץ, אל פרל וייט הכפופה אל פסי המסילה, אל החץ המגוחך של הסברי-לואי. זהו טעם בעל תודעה-עצמית משום שהוא דו-משמעי: הוא מכיר בכך שהקו-מיקן האילם הוא מצחיק באמת, ובתוך כך הוא לועג לטכניקה, המופרכת שלא-במתכוון, של הסרט האילם. (בדומה לכך, הטעם ה"אנין" הנמשך אל בטי דייזיס ואל ג'ון קרפורד מוצא שהמכונות שלהן מגוחכות, ועם זאת הוא מכיר בכוח הממשי אשר לאישיות של הכוכבות. משך שנים רבות סיפקו גבירות אלו, במשחקן הישר, קהל מתמעט-והולך של מטרונות ושכובי-זכר. אחר, משנעשו הן עצמן לפתע בעלות תודעה-עצמית, עשו את בייבי ג'יין ואת קומדיות-הזוועה שבאו אחריה—שהכניסו להן הון-תועפות והעמידו להן קהל חסידים גדול כמעט כמו זה שהיה להן בימיהן הטובים. התודעה-העצמית הפכה להיות צורך-קיום).

ההתרפקות המבודחת על זכר תעלוליו של השוטר הקיסטוני הוסטה באורח זמני אל תחום-ההיקף של הקולנוע: אפשר היה למצוא אותה באותן סרטונים מצוירים נסיוניים מחוץ-לארץ המקדימים את הסרט העיקרי בבתי-הקולנוע "אמנותיים", בסרטוני-פרסומת של הטלביזיה, בהומור המטורף של בדחני הראדיו, ועל הבימה הקלה. רק ב-1959 נעשה הסרט הגדול הראשון בעל התודעה-העצמית—עוד פלות הנשימה של גודאר. עתה היו הרימוזים המשובצים חכמיים יותר מאשר מבודחים, חושפניים יותר מאשר ביישניים; ומכוונות היו לא למוסכמות של הפארסה האילמת אלא להידור המאזים של סרטי-גאנגסטרים הוליבודיים כפי שנתגלם באישיותו של האמפרי בוגארט. גודאר עשה מין הכה את השטן רציני.

בשנה שלאחר-כך, 1960, בא ליבלובה של התודעה-העצמית ככדת-הסבר הירגו את הפפתתן של טריפו (שסרטו הקודם, ארבע-מאות הממות, ספק אם היתה בו תודעה-עצמית בכלל); בזאוי ברפכת התחתית של לואי מאל, אולי הסרט בעל התודעה-העצמית החריפה ביותר שנעשה אי-פעם; בלולה של דמי, על זמפתחות החבוים בו להבנת בניינו שלו ועל הרגשנות המחושבת שלו. בינתיים היו בימאים צרפתיים מחוננים פחות מתכוננים להפליג בהילולה של תודעה-עצמית בסרטים כגון *Dragées au Poivre* והכובה; ובאמריקה ואנגליה, כל-אימת שהתאגדה חבורה של צעירים לעשות סרט "נסיוני" בתקציב קטן, קרוב היה לוודאי שהתוצאה תהיה גירסה "מעודנת" של סרטים אחרים (הללויה לגבעות) או ניצול געונוי-משוכלל של טכניקה קולנועית ישנה (הסרט האילם הרין, הקופץ והרובם).

ב-1963 נכנס סרט התודעה-העצמית לשלב חדש הודות למקרה של תום ג'ונס.

להטוטים מבית-מדרשו של הקולנוע העמקני (רישומים מבודחים של שמות המש-תתפים, מעבריים שובבים, תנועה מהירה, אנאכרוניזמים חכמניים) קיבלו ליטוש של שטחיות, וכך נוצר "גורף-ממון" בטעם הקהל הממוצע אשר (לתמהונו של וודפיל עצמו) הניח את דעתם של המבקרים ושל הקופה כאחד. סרט זה מלכתחילה התכוון לפרוט על נימה של בריאות וחוסן בנוסח המהימן של המאה הי"ח. עושי, שלא היו בטוחים אם הצליחו בדבר הזה, הוסיפו איזה נוסף מודרנית אופנתית והשלימו בנפשם עם הכשלון הצפוי. שמורה היתה להם הפתעה געימה. הקהל, שהריח ריח של "בדיחה פרטית", רצה להיות שותף בעסק, ולרווחתו מצא שקל להבינה—אחרי הכל, אינה נבדלת כל-כך מ"סלפסטיק" פשוט-כמשמעו, ועם זאת שמותיהם של הנרי פילדינג וג'ון אוסבורן, בתוך השאר, מפארים את שערי. טוני ריצ'ארדסון עשה הפה את השטן פופולרי.

מאז הצליח תום ג'ונס הפכו סרטים בעלי תודעה-עצמית—לשעבר עוף נדיר ומשע-שע—להיות הגורמה המדכאה. קומדיות, סרטי-מיתח, סרטי-זמר, דראמות—כל אלה חשים למבוכתם במשהו מופרך מעיקרו בקטיגוריות האלו; בנסותם להקדים רפואה למכת הבקורת, הם מודים בכך מראש. אבל אי-אפשר להימנע מבאנאליות רק על-ידי הסבת שימת-לב אליה. בתסריט שלו למאטא הארי הכליל טריפו קטעי דיאלוג משנחאי-אקספרס, מטריות שרבור, האשליה הגדולה, מזיל וגים שלו עצמו, ובלי ספק מעוד סרטים; אחר התישב לו על כיסאו והמתין לראות כמה מן המבקרים יבחינו ברימוזים. המבקרים, שנמרטו עצביהם, מגלים עתה רימוזים שלא היו ולא נבראו; על כך עמדנו מדרך תגובתם, באנגליה, על סרטו היפה של דמי, מפרץ המלאכים. הואיל ולא יכלו להאמין כי תוכו של הסרט פשוט וישר ככרו, היללו את משחקה של ז'אן מורו כמעשה—חיקוי פיקחי של איזו בלונדית מבולבלת מקומדיה מטורפת של שנות ה-30—בעוד אשר למעשה היתה הדמות אשר בראה קיימת בזכות עצמה, בהתייחס לסרט שהכיל אותה, להוציא כל זולתו.

בכמה מקרים אפשר להצדיק את התודעה-העצמית כשיטה הטובה ביותר להשגת מקוריות—כמו בסרטו של דיק לסטר, לילה של יום קשה, שבדין עודד את החיפושיות "להיות כמו שהם". אצל החיפושיות, כמו אצל משפחת המלוכה, אין מנוס ממידה ידועה של תודעה-עצמית; הם אישיות, בלי כל קשר לפונקציה שלהם כשחקנים.¹ אך לעתים קרובות יותר מניחים לתודעה-העצמית להשתולל בלי טעם וצידוק. מה חדש פוסיקט? של קלייב דוגר הוא דוגמה נוחה (אך בשום-פנים לא יחידה-במינה), כי מכיל הוא בתוכו בפועל-ממש כמה וכמה וריאציות של התודעה-העצמית בת-

¹ אף-על-פי-כן, הטיפול ברינגו סטאר העלה הדים סלחניים לז'אק טאטי, שהוא עצמו הד של צ'פלין, קיטון, קאנגדון ושות'. זאת היתה תודעה-עצמית כובת, המציצה בסרטים אחרים. והסרט הבא של לסטר, The Knack, פופולרי באותה מידה ותדע באותה מידה. היה מקורי הרבה פחות; אפשר להגדירו כגירסה רגשנית של סרטו של גודאר, Bande à part.

זמננו. הללו כוללות הומור יהודי-ניו-יורקי חולני (וודי אלן מתלוצץ על המין, הפסיכיאטרים, ועל היותו גוי); קומדיה מעוקמת (פולה פרנטיס המתלוצצת על היותה גבוהה); גחמות של בדחנים (להטוטי-הפתיחה של המצלמה, נכחותו של פיטר סְלָרס); פ'ארסה סוריאליסטית-מבודחת (אורסולה אַנדרס יורדת במצנח, אשה שמנה לבושה כסופראן ואגנרי); וההלצה הקולנועית-המשפחתית שאין מפלט ממנה ("סילסול" של 8½ לפליני, שהוא עצמו סרט תדע-מיוסר מסוג רציני יותר).

הטיפול התדע במין—המוגזם במה חדש פּוֹפִיקָט? אלא שבמידה ידועה הוא מצוי כיום ברוב הסרטים—הוא למעשה חסר-מין במידה משונה ולעתים רחוקות הוא משעשע באמת. מיוסד הוא על מלים כגון "Kinky" ו-"Cooky", אשר משעה שנוק-קים להן מתוך תודעה-עצמית הוראתן המקורית מתקפחת והן יורדות לדרגת "גלור-פות" מסוגגנות של עסקי-השעשועים. שוב ושוב אנו שומעים בחרדה על איזה סרט חדש שהא באמת יוצא-דופן, או kinky, או חולני, סרט ש"מרחיק לכת יותר מכל דבר לפניו". אמנם מן הדין הוא שייצו עושי-סרטים להרחיק לכת כל כמה שאפשר—אך ודאי לא בכיוון המשופע כל-כך בשלטי-כיוון עד שהוא יכול להוליך רק בחזרה למקום בו החלו. לואי מאל היה הבימאי של בריז'יט בארדו וואן מורו בסרט אשר דומה כי עיקרו היה בכך שהן משתתפות בו. דבר זה יכול להיות המשך תמים של מסורת "רכב-הכוכבים", אבל בדור בעל תודעה-עצמית יש להגיש אותו כחיקוי של אותה מסורת, רכב-הכוכבים שאין עוד אחריו ולא-כלום.

מאל הוא, בעצם, דמות-מפתח בתנועת התודעה-העצמית. כאשר החליט להסריט את זאוי של ריימון קינז עמד בפני מלאכת-מחשבת חכמנית ביותר שנכתבה בלשון בדויה המלאה רימוזים ספרותיים ולשון-נופל-על-לשון. את אלה ניסה להחליף ברי-מוזים קולנועיים והתחכמויות חזותיות. היתה לסרט שלו השפעה מושהית, והתוצאה היתה לא לשון-קולנוע חדשה אלא סיאוב הלשון הישנה, שהתפתחותה לא הספיקה לה לשאת בנטל. עכשיו יכולים רימוזים קולנועיים לבוא על מקומה של הסתכלות בלתי-אמצעית, התחכמויות חזותיות של ניתוח פסיכולוגי (אצל גודאר) או מיתח סיפורי (בסרטי בונד). לעתים קרובות ביותר, הקולנוע בעל התודעה-העצמית דומה למין נסיון לשכתב את Finnegans Wake של ג'יימס ג'ויס באספראנטו.

סוזאן סונטאג: "פרסונה"

לכאורה מתבקש הוא לקבל את יצירת-המופת של ברגמן כדבר המובן-מאליו. לפחות מאז 1960, משנפרצה הדרך אל צורות סיפוריות חדשות שדוגמותיהן המפורסמות ביותר (אם גם לא המעולות ביותר) היו אשתקד במאריינבאד ועוד, הוסיפו להתחנך על-ידי יצירות סתומות ומורכבות עוד יותר. דמיונו של רנה עתיד היה לעלות אחרי-כן על עצמו במזריאל, ובתוך כך יצאה לאור בשנים האחרונות שורה של סרטים קשים ומענגים יותר ויותר. אבל מזל-ברכה זה אינו פוטר שום איש המתעניין בסרטים מלהריע ליצירה מקורית ועטורת-נצחון כפרסונה. מדכאת היא העובדה שעד כה זכה הסרט רק לקורטוב מתשומת-הלב שהוא ראוי לה—כך הוא, על-כל-פנים בניו-יורק ובפאריז, ועל-כל-פנים כך הדבר בעת כתיבת הדברים האלה.

ודאי, במידה ידועה דלות תגובתם של המבקרים אפשר שהיא מעידה על החתימה הטבועה בפרסונה יותר מאשר על הסרט עצמו. חתימה זו מציינת כיום קאריירה אגדית של יצירה שאינה יודעת לאות; יצירה מקלחת למדי. תכופות יפה בלבד, ולעת הזאת (דומה היה) כמעט מוגזמת בהיקפה; כשרון עתיר-המצאות, חושני, ועם זאת מלודראמתי במידת-מה, המנוצל לכאורה לא בלי מידה של שביעות-רצון עצמית, ונוטה להפגנות מביכות של סרות-טעם אינטלקטואלית. שוחרר-הסרט התובעניים כמעט אי-אפשר היה להאשימם על שלא ציפו עוד לעולם לסרט גדול באמת מצד אותו פליבי של הצפון. אך לטוב-המזל מאלץ אותנו פרסונה להתנער מאותו ייאוש-מדעת ביחס ליוצרו של סרט זה.

פרט לכך אפשר ליחס את ההתעלמות מפרסונה לאיזו אסתניסיות רגשית: בדומה להרבה מסרטי האחרונים של ברגמן, יש בו מטען מטמא כמעט של נפתולי-יסורים אישיים. כוונתי בייחוד להשתיקה—עד כאן, המושלם בכל הסרטים שנעשו לפני זה האחרון. ופרסונה מרבה לשאוב מן הנושאים והצוות הסכימתי שנתסדו בהשתיקה. (הדמויות העיקריות בשני הכרטיים הן שתי נשים הקשורות זו אל זו ביחסים לוחטים ומיסורים, אחת מהן אמו של ילד קטן מוזנת עד-להחריד. שני הסרטים נאחזים בנושאי השערוריה של הארוס; הקטבים של אלימות ואזלת-יד, תבונה וחוסר-תבונה, לשון ושתיקה, מובן וסתום). אבל הסרט החדש מרחיק אל מעבר להשתיקה לפחות כמרחק שהפריד בין אותו סרט, בעצמתו ובדקותו הרגשית, לבין כלל יצירתו הקודמת.

ריחוק זה נותן לנו, לפי-שעה, את קנה-המידה ליצירה שהיא בלי ספק "קשה". פרסונה בהכרח יגרום לרוב רואי-הסרטים מבוכה, טירדה ומפח—לפחות ככל שגרם להם מאריינבאד בזמנו. כך, לפחות, אפשר היה להניח, אבל תגובת הבקורת, המגבבת שוויון-נפש על התעלמות יחסית, נרתעה מלקשור לסרט הזה כל אסוציאציה מביכה ביותר. בנועם-מזג הסתפקו המבקרים בהערה שברגמן האחרון הוא מעורפל שלא-

לצורך. יש מוסיפים כי הפעם הגדיש את הסאה בהלך-רוח של יגון משמים ומתמיד. רומזים כי בסרט זה הפליג לתחומים לא-לו, כשהוא ממיר אמנות בהצטעצעות. אבל הקשיים והסיפוקים שממציא פרסונה כבירים הם הרבה יותר מכפי המתבקש מהסתיי-גיות שדופות מעין אלו.

מובן, ממילא משופעים אנו בסימנים לקשיים האלה. שאם לא כן, מניין כל אי-הדיוקים—פשוט סילופים—בתיאורים שמסרו המבקרים על מה שמתרחש בפועל-ממש במשך הסרט? בדומה ל**מאריינבאר**, דומה כי פרסונה מלא אפולולית. במראהו הכללי אין בו מאומה מן האבוקטיביות המופשטת של הארמון בסרטו של רֶנֶה; המרחב ואבזרי הריהוט של פרסונה הם אנטי-רומנטיים, צוננים, קליניים, ובורגניים-מודרניים. אף-על-פי-כן הרקע הזה רווי מסתורין לא-פחות. ניתנים דימויים ושיחות שאינם יכולים אלא להביא במבוכה את הצופה, שאינו מסוגל לברר לעצמו אם תמונות מסוימות מתרחשות בעבר, בהווה או בעתיד; ואם אי-אלה דימויים ואירועים שייכים ל"מציאות" או ל"דמיון".

גישה אחת שכיחה לסרט המעלה קשיים מן הסוג הזה, המוכר עתה למדי, היא להצהיר כי הבחנות כאלו אינן ממין-הענין, וכי למעשה הסרט כולו עשוי מיקשה אחת. לא אירע אלא זה שעלילתו נקבעה ביקום שהוא רק (או אך-ורק) "נפשי". אבל נדמה לי שגישה זו רק דוחה את הקושי. בתוך המבנה של מה שמוצג, מוסיפים היסודות להתיחס זה אל זה בדרכים שאולי יכלו להניע את הצופה להסתפק בהנחה שכמה מאורעות הם "אמיתיים", ואילו האחרים חזיוניים (חלום, דמיון, סיוט, או רוח שלא-מן-העולם-הזה). למשל: קשרים סיבתיים המופיעים בחלק אחד של הסרט מושמים לקלס בחלק אחר; לאותו מאורע עצמו ניתנים כמה וכמה הסברים—משכנעים באותה מידה אך סותרים-בתכלית זה לזה. יחסים פנימיים אלה של סתירה אינם אלא מועברים, בשלמותם, כשאתה חוזר ומשבץ את הסרט כולו בזכרוןך.

למעשה, הרי אם נתאר את פרסונה כסרט סובייקטיבי לגמרי, סרט שכל-כולו מתרחש בתוך ראשו של מישהו, אין אנו מועילים בכך יותר ממה שהועלנו (מה-קל הוא לראות זאת עכשיו) להבהיר את **מאריינבאר**, סרט אשר זילוולו בכרונוולוגיה שיגרתית ובגבול ברור ומסומן בין דמיון למציאות ספק אם מתגרה היה בנו יותר מפרסונה.

*

ביחס לפרסונה יש להבהיר קודם-כל מה אי-אפשר לעשות בו. הנסיון הממולח ביותר להפיק מן הסרט אניקדוטה אחת מתקבלת-על-הדעת חייב לפסוח על אחדים מקטעי-המפתח, הדימויים והנהלים שלו או לסתור אותם. משום שלא תפסו את הכלל הבקרתית הזה, חטאו המבקרים כמעט כולם בתיאור שטחי, מרושש ובלתי-מדויק במידת-מה.

לפי תיאור זה, מספר פרסונה את סיפורן של שתי נשים. האחת היא שחקנית מצליחה, כפי הנראה באמצע שנות ה-30 שלה, בשם אליזבת פּוֹגְלֶר (ליב אולמן). הסובלת עתה מהתמוטטות נפשית תמוהה אשר סימניה העיקריים הם אֵלם ורפיון קאטאטוני כמעט. השניה היא אחות-רחמניה צעירה ויפת-תואר בת עשרים-וחמש בשם אֵלמה (ביבי אנדרסון) שעליה ניטל טפּל באליזבת—בתחילה בבית-החולים לחולי-נפש,

אחרי־כן במעון־החוף שהשכירה להן הפסיכיאטרית שהיא הרופאה של אליזבת והמונה על אַלמה. המבקרים מאוחדים בדעתם כי במהלך הסרט מתרחש איזה תהליך מסתורי שבגללו כל אחת משתי הנשים הופכת להיות חברתה. זו שהיא להלכה החזקה יותר, אַלמה, נוטלת לה בהדרגה את הבעיות והמבוכות של החולה שלה, ואילו האשה החולה, שייאוש ו/או פסיכוזה הכריעוה, משיבה לה את כוח־הדיבור וחוזרת לחייה הקודמים. (הצופה אינו רואה בסיומה של החלפה זו: מה שהוא רואה בסופו של פרסונה דומה למין קיפאון מיוסר, אבל נמסר ברבים כי עד זמן קצר לפני הקרנתו ברבים הכיל הסרט תמונת־סיום אחת קצרה שבה נראתה אליזבת שוב על הבימה, לאחר שהחלימה לגמרי לכאורה. מכאן, להלכה, אמור היה הצופה להסיק כי עכשיו האחות אילמת ועומסת את נטל ייאושה של השחקנית).

בהתבסס על גירסה מלאכותית זו, חציָה "עלילה" וחציָה "משמעות", העלו המבקרים עוד מספר משמעויות. יש סוברים כי העיסקה בין אליזבת לַאֵלמה מדגימה איזה חוק בלתי־אישי הפועל לסירוגים בענייני אנוש; בסופו של דבר, אין אף אחת מהן נושאת בשום אחריות. אחרים מדברים על איזה קאניבאליזם מודע של אַלמה התמימה על־ידי השחקנית—ומתוך כך הם מפרשים את הסרט כמשל על תעצומת־המרץ הטורפניות של האמן, הבוזז תדיר את החיים בחיפושיו אחר "חומר". ועוד יש מבקרים הממהרים לעבור למישור כללי עוד יותר, ומפיקים מתוך פרסונה איבחון של ריסק האישיות בתימינו, הדגמה לכשלון בלתי־נמנע של הרצון הטוב והאמון, ודעות נכונות וצפויות־מראש על עניינים כגון חברת־השפע המנוכרת, טבע השגעון, הפסיכיאטריה ומיגבלותיה, מלחמת האמריקאים בווייטנאם, המורשה המערבית של אשמה מינית, וששת המיליונים. (אחרי־כן הם מוסיפים ונוזפים בברגמן, כמו שעשה מישל קורנו בלה נובל אֶפֶזרוואטר, על הדידאקטיקה ההמונית הזאת אשר ייחסו לו).

דעתי שלי היא שאם גם יהפכו את פרסונה ל"סיפור", הרי התיאור הזה המקובל של הסרט חוטא בפשטנות־יתר ובסלפנות. אמת, דומה כי אַלמה נעשית נוחה־לפגיעה יותר ויותר; במהלך הסרט היא מגיעה להתקפות של היסטריה, אכזריות, תלות־ילדו־תית וכן (מסתבר) אשליה. אמת גם שאליזבת נעשית בהדרגה חזקה יותר, כלומר פעילה יותר, מגיבה יותר; אף כי אצלה השינוי הוא דק הרבה יותר, ועד הסוף ממש עדיין היא מסרבת לדבר. אך כל זה ספק אם הוא מגיע כדי "חליפים" של סגולות וזהויות. כן גם לא הוכח שאַלמה, עם כל שהיא מגיעה לכלל הזדהות עם השחקנית, תוך כאב וערגה, נוטלת עליה את הדילמות של אליזבת, ותהיינה אלו מה שתהיינה. (הן רחוקות מלהתבהר).

לגבי פרסונה, יש לעמוד בפני הפיתוי להמציא יותר "עלילה". הרי, למשל, התמונה הפותחת בנכחות הפתאומית של גבר בגיל־העמידה המרכיב משקפים כהות (גונאר ביורנסטראנד) ליד נווה־החוף. כל שאנו רואים הוא שהגבר מתקרב אל אַלמה, פונה אליה ומסיף לקרוא לה, חרף מחאותיה, בשם אליזבת; שהוא מנסה לחבק אותה; שמשך כל התמונה הזאת לעולם אין פניה הקפואים של אליזבת מרוחקים למעלה

משיעור של כמה טפחים; שלפתע נכנעת אלמה לחיבוקיו, באמרה "כן, אני אליזבת" (אליזבת עדיין מסתכלת בכוונה מרובה), ונכנסת אתו למיטה בתוך מבול של מלות-חיבור. אחר רואים אנו את שתי הנשים ביחד (זמן קצר אחרי-כן?); הן לבדן, מתנהגות כאילו לא אירע דבר. קטע זה אפשר לפרשו כהדגמה להזדהות הגוברת של אלמה עם אליזבת, וכעדות להיקפו של התהליך בו היא לומדת (באמת? בדמיונה?) להיעשות אליזבת. בעוד שאליוזבת ויתרה מרצונה (?) על היותה שחקנית, על-ידי שנאלמה דום, הרי אלמה שוקדת, שלא מרצונה ובדי-כאב, להיעשות אותה אליזבת פוגלר, השחקנית, ששוב אינה קיימת. אף-על-פי-כן, בכל מה שאנו רואים אין דבר המצדיק את תיאור התמונה הזאת, כדרך שתיארוה רוב המבקרים, כמאורע "ממשי"—משהו הקורה בהמשך העלילה על אותו מישור כסילוקן התחילי של שתי הנשים למעון-החוף. אך עם זאת גם אין אנו יכולים להיות בטוחים בהחלט כי דבר זה, או משהו כיוצא בו, אינו מתרחש. אחרי הכל, אנו חוזים בהתרחשותו. (והרי זה מטבע הקולנוע שהוא מאציל על כל המאורעות, בלי שום סימנים לסתור, מידה שוות-ערך של ממשות: כל מה שמראים על הבד הוא "כאן", הווה).

★

הקושי הוא שברגמן נמנע ממתן האותות הברורים להבדלה בין דמיון ל"ממש" דוגמת אלה שמזמן לנו, למשל, בינאל בפהפית-היום. בינאל מצביע על המפתחות; רוצה הוא שיוכל הצופה לפענח את הסרט שלו. העובדה שהמפתחות שהניח ברגמן אינם מספיקים מלמדת כי כוונתו היא שיישאר הסרט מוצפן בחלקו. הצופה יכול רק להת-קדם לקראת ודאות ביחס לעליה, אך לעולם אינו יכול להגיע אליה. ואולם, עד כמה שההבחנה בין דמיון למציאות יש בה כדי להועיל בהבנתו של פרסונה, הייתי טוענת כי הרבה יותר ממה שהסיקו המבקרים מן המתרחש במעון-החוף ומסביבו מתפרש בצורה המניחה ביותר את הדעת כדמיונה של אלמה. ראיה אחת ראשונה-במעלה היא קטע הבא זמן קצר לאחר שמגיעות שתי הנשים לשפת-הים. זהו הקטע שבו, לאחר שראינו (ז. א., לאחר שהראתה המצלמה) את אליזבת נכנסת לחדרה של אלמה ועומדת על-ידיה ומחליקה על שערה, רואים אנו את אלמה, חירת, דאוגה, כשהיא שואלת את אליזבת למחרת בבוקר, "האם באת אמש אל חדרי?" ואליזבת, חידתית קימעה, חרדה, מניעה בראשה לאות-לאו.

והנה, דומה כי אין יסוד להרהר אחרי תשובתה של אליזבת. אין ביד הצופה שום ראיה שתיכנה תכנית מרושעת לערער את אמונה של אלמה בשפיות-דעתה שלה, גם לא להטיל ספק בזכרונה או בשפיותה של אליזבת במובן המקובל. אבל אם כך הוא הדבר, אפשר לצאת מתוך הנחה ששתי נקודות חשובות נקבעו בשלב מוקדם בסרט. האחת היא שאלמה הווה—ומן-הסתם תוסיף להוות. השניה היא שהזיות או חזיונות יוסיפו להופיע על הבד באותם מיקצבים, באותו סבר של מציאות אובייק-טיבית, כמשהו "ממשי". (ואולם כמה מפתחות להבנה, מורכבים מכדי לתארם כאן, ניתנים בתאורה של תמונות מסוימות). ומשעה שנקודות אלו מוסכמות, דומה כי מתקבל מאד על הדעת שלפחות בתמונה עם בעלה של אליזבת נראה את ציור-

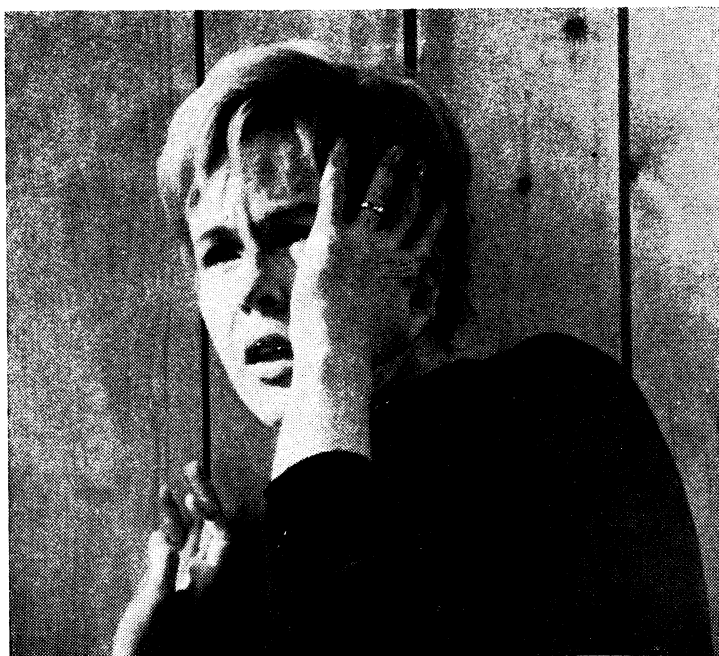
דמיונה של אלמה, והוא הדין בכמה וכמה תמונות שבהן יש בין שתי הנשים מגע פיזי מחושמל, כמתוך עלפון־חושים.

אך אפילו התקדמות כלשהי בהבדלה בין מה שאַלמה מדמה לעצמה לבין מה שיכול להתפרש כמאורע מציאותי יש בה משום הישג. ועד־מהרה הרי זה הופך להיות הישג מְטעה, אלא אם כן יובלע בתוך השאלה הרחבה יותר של צורת ההסבר בה הסרט משתמש. כמו שהערתני, בנוי פרסונה לפי צורה המתקוממת על מיצויה ב"סיפור־מעשה"—כגון הסיפור על היחסים (ויהיו דו־משמעיים ומופשטים ככל שיהיו) בין שתי נשים הקרויות אליזבת וַאלמה, חולה ואחות־רחמניה, כוכבת ובת־העם, אַלמה (נשמה) ופרסונה (מסיכה). הסיבה היא שמיצוי "סיפורי" פירושו, בסופו של דבר, צימצום הסרט של ברגמן לממד האחד של פסיכולוגיה. לא שנעדר מכאן הממד הפסיכולוגי. הוא ישנו. אבל לשם הבנה נכונה של פרסונה יש להרחיק אל מעבר לראייה הפסיכולוגית.

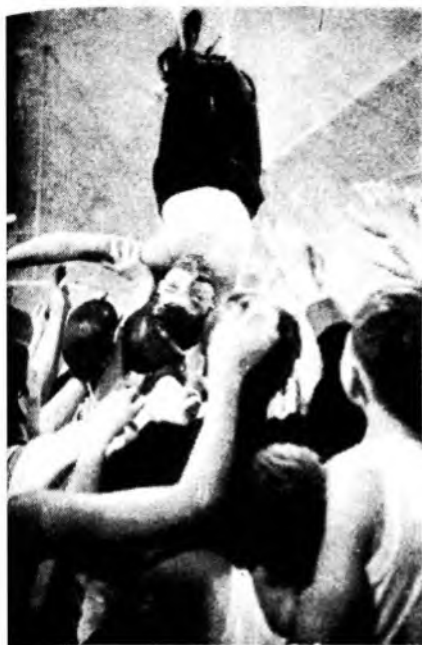
דבר זה ברור, כמדומה, מתוך העובדה שברגמן מניח לקהל לפרש את מצב האַלם של אליזבת בכמה וכמה דרכים—כשיברון נפשי בלתי־רציני, וכהכרעה מוסרית רצונית המוליכה להיטהרות־עצמית או איבוד־לדעת. אך בלי להיכנס לביורור הרקע של מצבה, הרי רצונו של ברגמן הוא לערב את הצופה הרבה יותר בעצם ממשותו מאשר בסיבותיו. בפרסונה האַלם הוא קודם־כל עובדה בעלת משקל נפשי ומוסרי מסוים, עובדה המְשרה איזו סיבתיות משלה על איזה "זולת".

נוטה אני ליחס מעמד מיוחד לנאום שמשמיעה הפסיכיאטרית באזני אליזבת, לפני צאתה עם אַלמה לַמעון. הפסיכיאטרית אומרת לאליזבת השותקת. שפניה אבן, שמבינה היא את המקרה שלה. היא תפסה שאליזבת יוצה להיות כנה, לא לגלם תפקיד; למזג את הפנימי עם החיצוני. וכי מאחר שדחתה את ההתאבדות כפתרון, החליטה להיאלם. היא יועצת לאליזבת שתאריך רוח, שתמצה את החוויה עד־תום; ובמלוא העת, היא מתנבאה, תחזור השחקנית אל העולם... אך אפילו נניח שנאום זה מעלה השקפה "מיוחסת", תהיה זו טעות לשער כי זה המפתח לפרסונה; או אפילו לשער שהתיזה של הפסיכיאטרית יש בה משום הסבר מלא למצבה של אליזבת. (הרופאה אפשר שהיא טועה, או שלפחות היא מפשטת את הענין). על־ידי שהביא את הנאום בתחילת הסרט, ושוב אינו מתיחס במפורש ל"הסבר" הזה, אכן הביא ברגמן בחשבון את הפסיכולוגיה—ובתוך כך גם התנער ממנה. בלי לרמוז שאין ההסבר הפסיכולוגי חשוב בעיניו, ברור שהוא דוחק למקום פחות־ביחס כל התחשבות בתפקיד הנודע בעלילה למניעים של השחקנית.

במובן־מה מתיצב פרסונה מהלאה לפסיכולוגיה. כמו שבמובן דומה לזה הוא מתיצב מהלאה לאַרוטיקה. ודאי שמצויים כאן החמרים של נושא אַרוטי, כגון "ביקור" בעלה של אליזבת. על הכל ישנו הקשר בין שתי הנשים עצמן, אשר בקירבתו הקודחת, בגיפופיו, בעצם להטו (שאלמה מודה בו בדיבור, במחווה ובדמיון) דומה כי בהכרח ירמו על זיקה מינית חזקה, אם גם מעופכת במידה רבה. אך למעשה, מה שיוכל להיות מיני בהרגשה מועבר במידה רבה למשהו שמְעָבר למיני, אפילו מעבר לאַרוטי.



שתי תמונות "קלאסיות" מתוך פרסונה לברגמו



למאמרו של זאב רב־נוף (ע' 153). תמונות מן הסרט סורלס הצעיר, ע"ס הרומן של רוברט מוסיל, בבימויו של פולקר שלנדרף

הפרשה המינית הטהורה היחידה היא התמונה שבה אַלמה, היושבת בקצה החדר מול אליזבת, מספרת את המעשה על היולת-החוף. אַלמה מדברת כאחוזת-קסם, חוזרת לחיות את הזכרון, ובתוך כך מגלה היא לאליזבת את הסוד המחפיר הזה כאילו היה שי-האהבה הגדול ביותר שלה. בדרך של דיבורים בלבד, בלי להזדקק כלל לתמונות (על-ידי flashback), נוצרת אווירה מינית חריפה. אבל מיניות זו אין לה ולא-כלום ל"הווה" של הסרט, וליחסים בין שתי הנשים.

במובן זה מכניס פרסונה שינוי חשוב במבנה של השתיקה, מקום שם היתה אנרגיה מינית מובהקת משוקעת ביחסי האהבה-השנאה שבין האחיות. בפרסונה השיג ברגמן מצב מעניין יותר על-ידי שהתעלה בעדינות מעל למשמעויות המיניות האפשריות של הקשר בין שתי הנשים. זה הישג מופלא של שיווי-משקל מוסרי ופסיכולוגי. עם שהוא שומר על האופי הלא-מוגדר של המצב, אין ברגמן יכול ליצור את הרושם של התחמקות מן השאלה, ואין הוא חייב להגיש שום דבר שאינו מסתבר מבחינה פסיכולוגית.

★

הודות לכך שהצדדים הפסיכולוגיים נשארים בסתימותם (עם שהם מתקבלים-על-הדעת בפנימיותם) יכול ברגמן לעשות הרבה דברים אחרים מחוץ למסירת "סיפור". תחת שיתעסק ב"סיפור" לכל פרטיו ודיקדוקיו, יש בידו משהו שבמובן אחד הוא גלמי יותר ובמובן אחר מופשט יותר: גוש של חומר, נושא. הפונקציה של ה"נושא" או ה"חומר" יכולה להיות אטימות, ריבוי-פניו, לא-פחות מן הצורה בה הוא ניתן להתגלם בעלילה מוגדרת. תוצאה אחת שאפשר לחזותה מראש ביצירה הנבנית לפי עקרונות אלה היא שהפעולה תיראה מקוטעת, נקבובית, זרועה רמוזים של היעדרות, של דברים שאינם יכולים להיאמר חד-משמעית.

נוהל זה אין פירושו שהרצאת-דברים מסוג זה מוותרת על "מובן". ובכל-זאת פירושו הוא שה"מובן" אינו קשור בהכרח לעלילה מוגדרת. תחת זאת מתכוונים לאפשרות של סיפור-מעשה מורחב הכולל מאורעות שאינם מוסברים (בשלמותם), אלא שבכל-זאת הם אפשריים. התנועה "קדימה" של סיפור-מעשה מעין זה אפשר למוד אותה על-ידי יחסים הדדיים בין חלקיה—כלומר תזוזות—יותר מאשר על-ידי הסיבתיות המציאותית הרגילה (הפסיכולוגית בעיקר). לעתים קרובות תיתכן עלילה שאפשר לקרוא לה רדומה. אף-על-פי-כן אין זה כדאי למבקרים שיחטטו ויוציאו את חוט הסיפור מְשָׁל כאילו הסתיר אותו המחבר—מחמת גולמנות סתם או טעות או קלות-ראש או חוסר יכולת מקצועית. בסיפורי-מעשה מעין אלה אין המדובר בעלילה שנשתבשה אלא בעלילה שבוטלה (לפחות בחלקה). כוונה זו, בין אם היא מודעת מצד האמן ובין אם רק מובלעת היא ביצירה, יש לקבלה כמו שהיא, ולהתיחס אליה בכבוד.

הרי, למשל, ענין האינפורמציה. טאקטיקה אחת המקובלת בסיפור-המעשה המסורתי היא לתת אינפורמציה "מלאה", עד שבמקרה האידיאלי סיומה של חווית הראייה או הקריאה חל בעת-ובעונה-אחת, עם הסיפוק המלא של רצונך "לדעת", להבין מה

אירע ומדוע. (זהו, כמובן, חיפוש־דעת מכוון עד מאד. עניינו של האמן הוא לשכנע את הקהל שלו כי מה שלא גודע להם בסוף אין הם יכולים לדעת, או שאינם צריכים להתעניין לדעתו). אבל אחד הקווים הבולטים בסיפורים חדשים הוא סיכול מכוון, מחושב של הרצון "לדעת". האם אירע איזה דבר אשתקד במאריינבאד? מה היה על הנערה באוונטור? לאן אַלמה הולכת כשהיא נכנסת לבדה לאוטובוס באחד הצילומים האחרונים של פרסונה?

משעה שתופסים כי הרצון "לדעת" אפשר שיסופל שיטתית (בחלקו), שוב אי־אפשר להחזיק בציפיות הישנות ביחס להמצאת העלילה. בתחילה אולי דומה יהיה שעדיין קיימת עלילה במובן הישן; רק שהיא מסופרת בזווית אלכסונית, בלתי־נוחה, המטש־טשת את שדה־הראייה. ואולם לבסוף ניכחים לראות שאין העלילה קיימת כלל במובן הישן; ולכן העיקר איננו "למתוח" את הקהל אלא לשתפו באורח בלתי־אמצעי יותר בעניינים אחרים, למשל בעצם התהליכים של "ידיעה" ו"ראייה". (חלון גדול בתפיסה זו של סיפור־המעשה הוא פֿלֹזֶר. ואפשר לראות את השיטה במאדאם בובארי, המתמיד להשתמש בתיאורו בפרטים שמחוץ־למרכז).

התוצאה של סיפור־המעשה החדש היא אפוא מגמה לדה־דראמטיזציה. למשל, ב־נפיעה לאיטליה או באוונטורה מספרים לנו דבר שהוא כביכול סיפור. אך זהו סיפור המתרקם בדרך של השמטות ופסיחות. תחושה של משמעות אבודה או געדרת, שאפילו האמן עצמו אין לו כל גישה אליה, אינה זזה כביכול מקהל־הצופים. ההודאה באגנוסטיות מצד האמן אפשר אולי לראות בה חוסר־רצינות או בוז לקהל. אבל כאשר האמן מצהיר שאין הוא "יודע" יותר ממה שיודע הקהל, הרי למעשה הוא אומר שכל המשמעות מקגנת ביצירה עצמה. אין כל יזרת, אין מאומה "מאחור". יצירות מעין אלו דומה שהן חסרות מובן או משמעות רק במידה שעמדות בקרתיות מושרשות קבעו ככלל לאמנויות המספרות שהמשמעות טמונה אר־ורק ביותרת זו של "התיחסות" מחוץ ליצירה—אל "העולם הממשי" או אל כוונתו של האמן. אבל זוהי פסיקה שרירותית, לכל המוטב. משמעותו של סיפור־מעשה איננה סתם שינוי־גירסה של הערכים שקהל אידיאלי מקשר אותם במחשבתו לשווי־הערך או למקורות ה"מציאותיים" של יסודות העלילה, או לעמדות שאותן מטיל האמן לעומתו. ויש עוד סוגים של סיפור־מעשה מחוץ לאלה המיוסדים על "סיפור".

למשל, אפשר להתיחס לחומר כאל מקור תימאטי — שממנו ייגרו מבנים סיפוריים שונים, אולי חופפים, כווריאציות. משעה שמקבלים אפשרות זו ביודעים, ברור הוא שההרשאות הפורמליות של בנין מעין זה נבדלות בהכרח מאלו של "סיפור" (או אפילו של מערכת סיפורים מקבילים). מסתבר שההבדל יעשה את הרושם הגדול ביותר בתחום הטיפול בזמן.

"סיפור" משתף את הקהל במתרחש, בהתפתחות. התנועה היא קווית עד מאד, יהיו אשר יהיו הפיתולים והסטיות. אתה נע מאַל לב רק כדי לשאת עיניך אל ג. ואילו ג (אם מכלכלים את הענין באורח משביע־רצון) מפנה את ההתעניינות בכיוון של ד. כל חוליה בשרשרת מבטלת את עצמה כביכול—שהרי מילאה את תפקידה.

אבל ההתפתחות של סיפור-מעשה על-דרך נושא ווריאציה היא קווית הרבה פחות. אי-אפשר לבטל לגמרי את התנועה הקווית, הואיל וחוויתו של הקהל נשאת תנועה בתוך הזמן. אבל התנועה הזאת קדימה אפשר לסייגה בחריף על-ידי עקרון אחורני מתחרה, שיוכל ללבוש, למשל, צורת רימוזים אחוריים ומצטלבים תדיר. יצירה מעין זו תקרא לחווייה-חזרת, לראייה כפולה-ומכופלת. במקרה האידיאלי היא תדרוש מן הצופה שיוכל להעמיד עצמו בעת-ובעונה-אחת בכמה וכמה נקודות בסיפור-המעשה. הזמן יכול להופיע בצורת הווה מתמיד, או קושיה שבה לא ייתכן לקבוע בדיוק את ההבחנה בין עבר, הווה ועתיד (מאריינבאד ובת-האלמוות של רוב-גרייה הם דוגמות טהורות למדי לנוהל הזה האחרון). בפרסונה נזקק ברגמן לגישה מעורבת. הטיפול בקטעים במרכז הסרט נראה כרונולוגי ומציאותי, בעוד ההבחנות בין מוקדם ומאוחר מיטשטשות בחריפות, וכמעט אינן ניתנות לפענוח בתחילת הסרט ובסיומו.

אבל חרף השימוש הזה המתון יותר בנוהל של עירוב-פרשיות בזמן, התיאור הטוב ביותר לבנין של פרסונה יימצא לנו במושגי הצורה: וריאציות על נושא. הנושא הוא זה של כפילות; והווריאציות הן אלו הנובעות מן האפשרויות העיקריות שלו—הכפלה, שינוי-סדר, חילופים הדדיים, חזרה. שוב, תהיה זו אי-הבנה חמורה לדרוש לדעת בדיוק מה קורה בפרסונה; כי רק באורח מטעה ומשני המסופר הוא בגדר "סיפור" בכלל. נכון הוא לדבר על הסרט במושגי גורלותיהם של שני טיפוסים הקרויים אליזבת ואלמה והעוסקים בדו-קרב נואש של זהויות. אך לא-פחות מכך נכון הוא, או רלבנטי, לראות בפרסונה מה שאפשר לקרוא לו באורח מטעה אליגוריה: סיפורו של דו-הקרב בין שני חלקים אגדיים של "אישיות" אחת, האישיות המושחתת המשחקת (אליזבת) והנפש התמימה (אלמה) הטובעת ושוקעת במגעיה עם השחיתות.

ברגמן אינו בא סתם לספר "סיפור" על המבחן הנפשי של שתי נשים: מבחן זה משמש לו רכיב בנושא שלו. ונושא זה, שהגדרתו בשם כפילות, הוא רעיון פורמלי לא-פחות מאשר פסיכולוגי.

בשתי דרכים אנו יודעים זאת. ראשית, מתוך העובדה שכבר הודגשה שברגמן מנע מאתנו אינפורמציה על ה"סיפור" של שתי הנשים עד כדי כך שאי-אפשר להגדיר בבירור את הקווים העיקריים, כל-שכן את כל הקווים, של המתרחש ביניהן. שנית, מתוך העובדה שהכניס מספר מחשבות על טבעו של תיאור (המעמד של הדמות, של המלה, של הפעולה, של המדיום הקולנועי גופו). פרסונה איננו סתם תיאור של משא-ומתן בין שתי הנפשות, אלמה ואליזבת, אלא מדיטאציה על הסרט שהוא "עליהן".

✱

המכשיר המפורש ביותר למסירתה של מדיטאציה זו הוא הקטע הפותח והמסיים, בו מנסה ברגמן ליצור את הסרט כמושא: מושא מוגבל, מושא עשוי, מושא שביר ומתפסד, ולפיכך קיים במרחב כמו גם בזמן.

פתיחתו של פרסונה בחשיכה. אחרי־כן שתי נקודות של אור מתבהרות ומוסיפות בהדרגה, עד שאנו רואים שהן שני חוטי הפחם של מנורת־הקשת; לאחר מכן מבויק־עובר חלק מפותרות־הפתיחה. אחרי־כן באה שורה של תמונות חטופות, אחדות מהן אינן לזהות כמעט—רדיפה מתוך סרט סלפסטיק אילם; אבר־מין מזוקף; מסמר הנתקע בפטיש לתוך כף־יד; צילום מאחרי־הקלעים של שחקנית כבדת־איפור המדקלמת אל הזרקורים והחושך שמעבר (כעבור זמן קצר אנו רואים שוב את התמונה הזאת ויודעים כי זאת אליזבת המשחקת בתפקידה האחרון, זה של אלקטרה); קרבנו של נזיר בודיסטי בווייטנאם; גוויות ממוינות בערבוביה בחדר־מתים. כל התמונות האלו עוברות במהירות גדולה, רובן חטופות מפדי לראותן; אך מעט־מעט הן מואטות, כאילו הסכימו להסתגל לזמן בו יכול הצופה לתפוס אותן לנחותו. אחר באה מערכת סופית של תמונות, המוקרנות במהירות רגילה. אנו רואים נער רוה, חולה־למראה, כבן אחת־עשרה, השוכב תחת סדין על מיטה מתקפלת של בית־חולים על רקע כותל של חדר חשוף; בתחילה מוכרח הצופה לקשר את התמונה לפגרים שעתה־זה ראה אותם. אך הנער זע, מתנער בבעיטת־רגל מגושמת מן הסדין, מרכיב זוג משקפיים עגולות, גדולות, מוציא ספר ומתחיל לקרוא. אחר רואים אנו שנכחו יש בהרת שאין לפענחה, עמומה מאד, אלא שעוד־מעט תהיה לתמונה. זה פרצוף של אשה יפה. כמו בחלום־דימדומים שולח הנער יד לאטו ומתחיל ללטף את הפנים. (השטח בו הוא נוגע מרמז על בד של קולנוע, אך גם על תמונת־דיוקן ועל ראי).

מי הוא הנער? לכאורה קל לרוב בני־האדם לומר שזה בנה של אליזבת, כי אחר־כן מתברר לנו שאכן יש לה בן, וכן משום שהפנים על הבד הם פניה של השחקנית. אך האמנם כך הוא? אף כי התמונה רחוקה מהיות ברורה (נראה בעליל כי דבר זה מכווון), בטוחה אני כמעט שברגמן מחליף כאן את פניה של אליזבת באלו של אלמה וחוזר חלילה. ואם כך הדבר, האם משנה הוא במשהו ביחס לזהותו של הנער? או אולי זהותו היא דבר שאין אנו אמורים לדעת אותה?

על־כל־פנים, ה"בן" העוזב (אם אמנם זה הוא) שוב אינו נראה לעולם עד לסימו של הסרט, ואז שוב, בחטוף יותר, בא מונטאז' משלים של תמונות מרוסקות, שבסופו שוב הילד שולח יד גוששת, לוטפת, אל התצלום המעומעם והענקי של פני האשה. ואז גזור ברגמן וחוזר אל התצלום של גורת־הקשת המלוכנת; החוטים מתעמעמים; האור דועך לאטו. הסרט גווע כביכול לנגד עינינו. הוא מת כדרך שמת עצם או דבר, בהצהירו על עצמו כי "כלה" ולפיכך אין, בעצם, לרצייתו של העושה כל שליטה עליו.

★

כל תיאור הפוסח על הצורה בה פותח פרסונה ומסיים, או פוטר אותה כדבר טפל, אינו עוסק בסרט שעשה ברגמן. אותה "מסגרת"־כביכול של פרסונה, לא די שהיא רחוקה מהיות חיצונית (או יומרנית), כפי שגרסו הרבה מבקרים, אלא אדרבה: נראה לי שהיא ההצהרה המפורשת ביותר על מוטיב של התבוננות־עצמית אסתטית העובר כחוט־השני בכל הסרט כולו. יסוד זה של התבוננות־עצמית בבניינו של פרסונה

בשום-פנים אינו עיסוק שרירותי, משהו ששופח אל הפעולה ה"דראמטית". מכל-מקום, במישור הפיזורמלי הוא קובע את נושא הפפילות או ההכפלה המצוי במישור הפסיכולוגי במגע-ובמשא בין אלמה לאליוזבת. ה"כפילויות" הפיזורמליות הן ההרחבה המופלגת ביותר של הנושא הממציא לסרט את החומר שלו.

אולי הפרשה העושה את הרושם החזק ביותר, שבה התהודות הפיזורמליות והפסיכו-לוגיות של הנושא הכפול מגולמות בצרה הפוטה ביותר, היא המונולוג בו מתארת אלמה את יחסה של אליוזבת אל בנה. מונולוג זה נשנה פעמיים בשלמותו, בפעם הראשונה נראים פניה של אליוזבת כשהיא מקשיבה, בפעם השנייה פניה של אלמה כשהיא מדברת. הקטע מסתיים בצורה מרעישה, מפחידה, עם הופעת הפנים הכפולים או המורכבים, חציים של אליוזבת וחציים של אלמה.

כאן משתעשע ברגמן, במירב העצמה, בטבע הפאראדוקסלי של הסרט—כלומר, שתמיד הוא נותן את האשליה של גישת "מציץ" אל מציאות בלתי-מזויפת, ראייה נייטרלית של הדברים כמו-שהם. אבל הדבר שעושי-סרטים בימינו מבקשים להראות לעתים קרובות יותר ויותר הוא תהליך הראייה עצמה—כשהם נותנים לצופה טעמים או הוכחות לכמה וכמה דרכים שונות לראיית אותו דבר עצמו, דרכים שהוא יכול לאחוז בהן בבת-אחת או בזו אחר זו.

השימוש שעושה כאן ברגמן ברעיון זה נראה לי רב-רושם במקוריותו, אבל הפוונה הרחבה יותר ודאי שהיא נהירה ומופרת. עלינו להודות כי הצורות שבהן הפך ברגמן את הסרט שלו לסרט המתבונן-בעצמו, המסתכל-בעצמו, הבלוע-את-עצמו בסופו של דבר, אינן גחמה פרטית אלא דוגמה של מגמה מבוססת היטב. כי דווקא המרץ לסוג זה של התעסקות "פיזורמליסטית" בטבע ובפאראדוקסים של המדיום עצמו הוא שמצא לו פורקן כאשר נדחקו המבנים הפורמליים של "עלילה" ו"נפשות" נוסה המאה ה-19. הדבר המקובל בדרך-כלל כתודעה-העצמית האסתטיטית יותר מדי באמנות של זמננו, המביאה לידי מין אוטו-קאנביילזום, אפשר לראות בו—בפחות שלילה—שיחורר תעצומות-כוח חדשות של מחשבה ורגישות.

לגבי זוהי ההבטחה שמאחרי התיוה המופרת הנוהגת לתלות את ההבדל בין הקולנוע המסורתי לבין החדש-כביכול בשינוי אשר חל במעמדה של המצלמה—"הנכחות המורגשת של המצלמה", כמו שאמר פאזוליני. אבל ברגמן מרחיק לכת מעבר לבוחן של פאזוליני, והוא מחדיר לתוך תודעתו של הצופה את המציאות המורגשת של הסרט כמושא. זאת הוא עושה לא רק בפתיחה ובסיום של פרסונה אלא גם באמצע, כאשר התמונה—זה תצלום פניה הנבעתים של אלמה—מסודקת כמו ראי, ואחרי-כן היא נשרפת. כאשר מתחילה מיד התמונה הבאה (שוב, כאילו לא אירע דבר) יש לצופה לא רק יותרת-תמונה בלתי-מחכה כמעט ממצוקתה של אלמה אלא תוספת תחושה של זעזוע, תפיסה פורמלית-מאגית של הסרט—משל כאילו כרע הסרט תחת נטל תיאורו של סבל חריף שכזה ואחרי-כן שוחזר כביכול באורח מאגי.

עשייתו של ברגמן, בפתיחה ובסיום של פרסונה ובהפסק המאויים הזה באמצע, היא מורכבת יותר מן האסטרטגיה הפרכטיאנית של ניפור הקהל על-ידי מתן תזכורת

מתמידות שהדבר העובר לנגד עיניו הוא תיאטרון (ז. א., אחיות-עיניים ולא מציאות). בעצם, הרי זו הצהרה על המורכבות של מה שאפשר לראות ושל הצורה אשר בה הידיעה העמוקה, הלא-גרתעת של דבר כלשהו היא הרסנית, בסופו של דבר. לדעת (לתפוס) משהו אינטנסיבי פירושו הוא, לבסוף לאפל את הנודע, ללכותו. להיאלץ לעבור אל דברים אחרים.

עקרון זה של אינטנסיביות הוא שטמון בלב רגישותו של ברגמן, והוא שקובע את הדרכים הספציפיות בהן הוא משתמש בצורות הסיפוריות החדשות. כל הדומה לחיות של גודאר, לתמימות האינטלקטואלית של ז'יל וז'ים, לליריות של לפני המהפכה של ברטולוצ'י והיציאה של סקולימזבסקי, רחוק הוא מתחומו של ברגמן. המאפיין את יצירתו הוא האטיות, ההילוך המדוד והמחושב; משהו בדומה לכבודו של פלופר, ומן הרגישות הזאת באה הסגולה המיסרת בתדירתה של פרפונה (ושל השתיקה לפניו), סגולה שרק באופן שטחי מאד אפשר להגדירה כפסימיות.

הדבר שהוא האפל ביותר מבחינה רגשית בסרט של ברגמן קשור במיוחד לנושא-משנה של נושא הכפילות, שהוא עיקר: הניגוד בין הסתר או הצנע לבין הבלט. המלה הלאטינית פרפונה פירושה המסווה שנושא שחקן. להיות איש, אפוא, פירושו להיות בעל מסווה; ובפרפונה שתי הנשים עוטות מסוות. המסווה של אליזבת הוא האלם שלה. המסווה של אלמה הוא בריאותה, האופטימיות שלה, החיים הנורמליים שלה (היא מאורסת; היא אוהבת את עבודתה ומצליחה בה). אבל בהמשך הסרט שני המסוות מסתדקים.

דרך אחת לבטא זאת היא לומר כי התעמרותה של השחקנית לעצמה מועברת אל אלמה. אבל זה פשוט מדי. האלימות ותחושת האימה ואזלת-היד הן ביתר כנות חוויות-המשקע של תודעה המועמדת במבחן. אין זאת אומרת, כמו שרמוזי, שברגמן פסימי ביחס למצבו של האדם—כאילו היו הדברים אמורים בדעות מסוימות. הענין הוא בזה שסגולת הרגישות שלו יש לה נושא אחד אמיתי בלבד: המצולות שבהן התודעה טובעת. אם קיומה של האישיות מצריך את השמירה על שלמותם של מסוות, והאמת על אדם היא תמיד הסתדקותו של המסווה, אוראו האמת על החיים בכללותם היא ניתוח כל החזית החיצונית שמאחריה מקננת אכזריות מוחלטת.

כאן, סבורה אני, יש לקבוע את מקום הרימוזים הפוליטיים-כביכול בפרפונה. אין אני מוצאת שהתיחסויותיו של ברגמן לוויטנאם ולששת המיליונים הן אקטואליות באמת-ובתמים, כדרך התיחסויות דומות-לכאורה בסרטים של גודאר. להבדיל מגודאר, אין ברגמן עושה-סרטים בעל אוריינטציה היסטורית. קטע הטלביזיה על בודיסט המעלה את עצמו לקרבן, והתצלום המפורסם של הנער הקטן מגיטו ורשה, הם בשביל ברגמן, על הכל, תמונות של אלימות שלמה, של אכזריות ניצחת. בתורת תמונות של דברים שאי-אפשר להקיפם או לעכלם בדמיון באים הדברים האלה בפרפונה ומשמשים חומר למחשבה לאליזבת—לא דווקא בחינת הזדמנויות להיראה רים מדיניים ומוסריים נכונים. ההיסטוריה או הפוליטיקה נכנסות לפרפונה רק בצורה של אלימות טהורה. ברגמן עושה שימוש "אסתטי" באלימות—הרחק מן

התעמולה השמאלית-הליברלית המצויה. הנושא שלו, אם תרצו, הוא אלימותה של הרוח...

★

הסרט של ברגמן מסעיר עד למעמקים, ולרגעים הוא מפיל אימה. הוא מספר על הזוועה שבהתפוררות האישיות (בנקודה אחת אַלמה צועקת אל אליזבת, "איני אֵת!"). וכהשלמה לכך הוא מתאר את הזוועה של גניבת אישיות (ואין אנו יודעים כלל בבירור אם מרצון הוא או שלא מרצון), דבר המוגדר על־דרך המיתוס כערפ־דיות: בנקודה אחת אַלמה מוצצת את דמה של אליזבת. אבל כדאי לציין שנושא זה אין להתחסס אליו בהכרח כאל סיפור־זוועה. תנו דעתכם על המערך הרגשי השונה עד מאד בו מוצג חומר זה ברומן המאוחר של הנרי גיימס, המעין המקודש. החילופים הערפדיים בין הנפשות בספר של גיימס, גם אם אין להכחיש את ההילה הדוחה העוטרתן, מתוארים כרצוניים בחלקם, ובאיוו צורה סתומה—צודקים. אבל ברגמן מדיר עצמו בחומרה מתחום הצדק (בו נפשות מקבלות מה ש"מגיע" להן). אין מספקים לצופה (מאיוו נקודת־ראות חיצונית מהימנה) שום מושג בדבר עמידתן המוסרית האמיתית של שתי הנשים; הסתבכותן היא דבר נתון, לא תוצאה של איזה מצב קודם שאנו מורשים להבינו. מצב־הרוח הוא של ייאוש: כל מה שמראים לנו הוא מערכת של כפיות או משיכות, שבה הן צוללות וטובעות, תוך כדי החלפת "כוח" ו"חולשה".

אך אולי הניגוד העיקרי בין ברגמן לגיימס בנושא הזה נובע מעמדותיהם השונות ביחס ללשון. כל עוד השיח נמשך ברומן של גיימס, המירקם של האישיות נשאר בעינו. המשכיות הלשון, השיח, היא בבחינת גשר על התהום של איבוד האישיות, טביעתה של האישיות בייאוש המוחלט. אבל בפרסונה הרי דווקא הלשון—המשכיותה היא שעומדת בסימן־שאלה.

בעצם, אפשר היה לצפות לכך. הקולנוע הוא ביתם הטבעי של אלה שאינם נותנים אמון בלשון, סימן טבעי לכובד החשדנות השוכנת ברגישות של דורנו כלפי "המלה". כמו שראו בטיהור הלשון את המשימה המיוחדת של השירה המודרניסטית ושל פרוזאיקנים כסטיין וּבְקֵט וּרֹב־גְרִייה. כך הפך חלק גדול מן הקולנוע החדש זירה לאלה המבקשים להמחיש את חוסר־השחר ודו־המשמעויות של הלשון.

ביצירתו של ברגמן כבר הופיע הנושא בהשתיקה, בלשון סתומת־הפשר שאליה יורדת האחות־המתרגמת, לפי שאין ביכלתה לבוא בשיג־ושיח עם הסבל הזקן הדואג לה כשהיא שוכבת חולה, אולי גוססת, במלון הריק בעיר־המצב הדמיונית. אבל ברגמן לא חרג בנושא מעבר לתחום הבאנאלי־למדי של "כשלון הקומוניקציה" של הגשמה המבודדת והפואבת, וה"שתיקה" שהיא־היא החידלון והמוות. בפרסונה המושג של נטל הלשון וכשלונה מפותח בצורה מורכבת הרבה יותר.

פרסונה לובש צורה של מונולוג ממש. מחוץ לאַלמה יש רק עוד שתי נפשות מדברות, הפסיכיאטרית ובעלה של אליזבת: הופעותיהן חטופות מאד. משך רובו של הסרט אנו נמצאים במחיצתן של שתי הנשים, השרויות בבידוד על החוף—ורק אחת מהן,

אלמה, מדברת, מדברת בביישנות אך בלי הרף. אף כי המילול (נרבליוזציה) של העולם בו היא עוסקת יש בו תמיד משהו שלא-מין-העולם-הזה, הרי בתחילה הוא מעשה נדיב לגמרי, המכוון לטובתה של החולה שפרשה מן הדיבור כאילו היה מין פעילות מטמאה. אבל המצב מתחיל להשתנות במהירות. שתיקתה של השחקנית נעשית התגררות, פיתוי, מדוח. כי הדבר שאותו מראה לנו ברגמן הוא מצב המזכיר את המערכון המפורסם של סטרינדברג החזק יותר, דו-קרב בין שני אנשים, שאחד מהם שותק שתיקה תוקפנית. וכמו במחזה של סטרינדברג, מתברר כי המדברת, זו השופכת את רוחה, חלשה יותר מן המחרישה. (סגולתה של אותה שתיקה משתנה כל הזמן. הוסיפה עצמה בלי הרף: האשה האילמת משתנה כל הזמן). עם שמופיעות מחוות ממשיים—כגון חיבתה הבוטחת של אלמה—הרי שתיקתה הנחרצת של אליזבת שמה אותם לאל.

גם הדיבור עצמו מסגיר את אלמה. הלשון מוצגת ככלי של מרמה ואכזריות (מישרר-החדשות הרועש; המכתב האכזרי של אליזבת אל הפסיכיאטרית שאלמה קוראתו); ככלי של קריעת מסווה (התיאור החושפני הצורב של סודות אמהותה של אליזבת מפי אלמה); ככלי של התגלות-עצמית (סיפור-הווידוי של אלמה על ההילולה בחוף), וכאמנות והתחפשות (השורות של אלקטרה שאותן משמיעה אליזבת על הבימה כאשר היא משתתקת פתאום; התסכית ששומעת אלמה בחדרה בבית-החולים, המעלה חיוך על שפתיה של השחקנית). הדבר שאותו מדגים פרסונה הוא היעדר לשון מתאימה, לשון שתהיה מלאה באמת-ובתמים. לא נותרה אלא לשון של פרצות, ההולמת הרצאת-דברים המתמשכת לאורך שורה של פרצות או חורים ב"הסבר". בהיעדר-המובן האלה או בפרצות האלו שבדיבור משוקע, בפרסונה, כוח גדול יותר מאשר במלים, בעוד האישיות השמה אמונה במלים מידרדרת ממידה יחסית של שלווה ובטחון-עצמי אל ענות היסטורית.

אכן, כאן הדוגמה האדירה ביותר של מוטיב החילופים. השחקנית יוצרת חלל ריק על-ידי שתיקתה. האחות, בדיבורה, נופלת לתוכו—כשהיא מידלדלת. אלמה, שהסחר-חרת הנבקעת לפניה על-ידי היעדר הלשון מחליאתה, מתחננת בשלב אחד לפני אליזבת שפשוט תחזור על משפטים של שטות שהיא מטיחה לעומתה. אך משך כל הזמן על החוף, למרות כל סוגי הטאקט, החונף והשידולים המיוסרים, אליזבת מסרבת (עקשנית? זדונית? חסרת-ישע?) לדבר. רק פעם אחת היא נכשלת. וזאת כאשר אלמה, בחמת-זעם, מאיימת עליה בסיר של מים רותחים. אליזבת המבוהלת נרתעת אל הקיר בצווחה: "לא, אל תכאיבי לי!" ולפי-שעה אלמה עטורת-נצחון. אך מיד חוזרת אליזבת לשתיקתה. רק עוד פעם אחת מדברת השחקנית, בשלב מאוחר בסרט—כאן הזמן הוא דו-משמעי—כאשר, בחדר החשוף של בית-החולים (שוב?), רואים אנו את אלמה רכונה על מיטתה, מתחננת לפניה שתגיד רק מלה אחת. בשוויון-נפש אליזבת נענית לה. המלה היא "מאומה". בסופו של פרסונה המסווה והאישיות, הדיבור והשתיקה, השחקן וה"נשמה" נשארים מפוצלים—ומראים לנו איך הם שזורים יחד—ולו אם גם כטפילים, לו גם כערפדים.

זאב רבינוף: הקולנוע הגרמני הצעיר

עד 1967 היו מסכי הקולנוע בישראל סגורים על-פי דין בפני סרטים גרמניים "טהורים". כל מה שהצליחו (ורצו) הצינורות המסחריים לסנן אל הקולנוע, בשיטות של העלמת-דברים וגניבת-דעת, היו סרטי "קו-פרודוקציה" כביכול (בעיקר על-ידי אוסטריה) שהנציחו את השמנונית והרכרוכית של "הימים הטובים ההם"—אוירת הוואלסים וה"הויריגן", הלא הם שירי ראשית-הבציר מימי הקיסר פראנץ-יוזף—כאילו לא אירע ולא-כלום מאז ועד עתה.

הואיל וכך, יכלו אולי תמימים להניח אשתקד כי עם התרת הצגתם של סרטים גרמניים נראה כאן סוף-סוף את מיטב תוצרתו של הקולנוע הגרמני. לא דובים ולא יער! מאז היתר ראינו רק שני סרטים של קורט הופמן, "אנו ילדי-הפלא" ו"הבית בסימטת-הקרפיונים". מפיצי-הסרטים בישראל מתעלמים לגמרי מקיומו של "הקולנוע הגרמני הצעיר", שהוא המיצג כיום את גרמניה, ובמידה שהם מביאים סרטים גרמניים עוסקים הם במה שקרוי דרך-זילזול בפי הדור החדש בגרמניה גופה "הקולנוע של אבא".

"הקולנוע הגרמני הצעיר", כמוהו כ"הגל החדש" שבצרפת, משמש זיהוי רשמי של קבוצה—וכיום, ביתר-דיוק, כמה קבוצות—של קולנוענים. גושפנקה רשמית ניתנה למושג זה ב-1964, כשהקים משרד-הפנים של מערב-גרמניה את המוסד לתמיכה בסרטים וקרא לו "קוראטוריון של הקולנוע הגרמני הצעיר".

גרמניה: שנת-האפס

אחת הטענות החמורות שהושמעו בפרספקטיבה נגד הקולנוע הגרמני עם תום מלחמת-העולם השניה היתה כי לא השכיל לבנות לו מעין ניאור-ריאליזם בנוסח הקולנוע האיטלקי של אז. המאשימים אף מוסיפים, בתשובה לטענה כי איטליה היתה בחזקת ארץ משוחררת ולעומתה היתה גרמניה המפלצת שהובסה, כי מכל-מקום די היה להם גם במשהו דומה לאותו אקספרסיוניזם נהדר שקם בגרמניה המובסת אחרי מלחמת-העולם הראשונה. פילפול זה מוכיח כי אין המאשימים יודעים מה פיהם סת.

אכן, הקונסטלאציה הגרמנית בשנת 1945 היתה שונה לגמרי מזו של גרמניה בשנת 1919 או איטליה בשנת 1945. ככלל התחומים, כך גם בתחום הקולנוע היתה גרמניה מחוסרת-כל; והמדובר לא רק באמצעים קולנועיים-טכניים בסיסיים (החברות והאולפנים פורקו או נהרסו, הציוד נלקח) אלא גם בכוח-אדם אמנותי וטכני. רבים מטובי הקולנוע הגרמני היגרו עוד בשנים קודמות לארצות אחרות, ועתה נשארו רק נאצים מובהקים שפחדו להיראות בין הבריות. לא היו שום קבוצות-מחתרת צעירות כמו באיטליה. וגם אילו היה למישהו כלי כלשהו לעשות סרטים, הרי ברחוב שלטה

אווירה של אדישות מוחלטת, מנוצרת, נבובה. לא היה כעס של ממש שיכול להוליך את הדמיונות הפרועים של האקספרסיוניזם; היה פחד, או לכל המוטב איזו אי-נוחות, והמטרה העיקרית היתה רק לבנות ולאכול. לא היה מקום לשום דבר אחר, לא לחינם קרא רוברטו רוסליני לסרטו על גרמניה, שאותו עשה ב-1947, "גרמניה שנת-האפס": גרמניה כאפס, גרמניה המתחילה הכל מחדש.

לא הכל. נשאר ירושה ותורשה מן הסוג הגרוע—משל הסרט הנאצי. כמובן, צריך היה לתמרן היטב: הדברים הללו אמנם הלכו כביכול לעולמם, או לפחות נעקרו מזירת הדיון הפומבי—אך לא תמיד נעקרו מן הלב. התקופה הנאצית העמידה קולנוע הכפוף לדרישות התעמולה המרכזית, קולנוע שנעשה מכשיר חשוב מאד בהחדרת התודעה של ההיטלריזם בהמונים, ובייחוד בנוער. אחדים עשו את המלאכה לא רק בהתלהבות אלא גם בכשרון (לני ריפנשטאל, פייט הארלאן, או אלפרד ויידנמן); אחרים, כלומר הרוב, היו משרתים חסרי-אופי וחסרי-יכולת של המשטר, עבדים נרצעים, שסרטיהם האפסיים אף לא היו מסוגלים לשרת מטרה כלשהי.

במקביל לרם אדיר זה של התעמולה הקולנועית היה עוד סוג של סרטים, מאותם שפל מדינה הנמצאת במצב של מלחמה-לחיים-ולמוות זקוקה להם ואינה יכולה לוותר עליהם: סרטי-מנוס ושיכחה בת-רגע, סרטים קלים נטולי תוכן של ממש, המשמשים סם-משכר להמונים. ועם כל זאת הניחו אלה אחריהם מסורת מסוימת—ססימנה מנוסתנות יותר מאשר ריאליזם. אולם ספק אם נוכל לטעון כנגד האינרציה המנוסתנית הזאת כלפי גרמניה, שהרוסה היתה, כשאינו אנו באים בטענות על אותה אינרציה עצמה כנגד צרפת, למשל, שעד 1958 דישדשה בתלם שמלפני המלחמה. סוף-סוף, לא כל מדינה השפילה בשטח זה להיות כאיטליה ולבנות קולנוע חדש ונפלא.

על ההשוואה בין גרמניה לצרפת בנה המבקר הגרמני הידוע, אָנו פאטאלאס, תיאוריה משלו: לאחר המלחמה באה תקופה של "אחרי המלחמה", ורק עם גמר אותה תקופה של "אחרי המלחמה" אפשר להינתק מכבלי העבר ולבנות מציאות אמנותית אחרת. לגבי צרפת, טוען פאטאלאס, נגמרה תקופת "אחרי המלחמה" עם עלייתו של דה-גול לשלטון ב-1958—או החלה התקופה הקרויה בפיו "אחרי-אחרי-המלחמה", ואז גם הופיע "הגל החדש". לגבי גרמניה באה התקופה האמורה רק ב-1966, עם כינון הקואליציה הגדולה קיזינגר-בראנט, וזו היתה גם שנת ההופעה המגובשת של "הקולנוע הגרמני הצעיר".

אכן, ההקבלה קיימת, ועם זאת היה המצב בשתי המדינות הללו שונה תכלית-שינוי: "גרמניה של שנת 66 לא היתה צרפת בשנת 58, משום שאנחנו לא קם לנו בתקופת 'אחרי המלחמה' לא ברסון ולא אופילס, לא הסינמאטק [ארכיון הסרטים המפואר בהנהלת אָנרי לאנגלואה—ז.נ.ר.] ולא המכללה ללימודים גבוהים של הקולנוע, לא פאריז ולא פרובינציה תרבותית".

במרידות מציין פאטאלאס שהרפובליקה הפדרלית של גרמניה היתה ערוכה לקליטת הקולנוע הצעיר שלה ממש כמו שהיתה רוסיה הצארית ערוכה לקבל את הסוציאליזם. לא היו כלל מושגי קליטה מתקבלים-על-הדעת, הכל היה הפתעה גמורה, רעם

ביום בהיר. אולם דומה שמסקנתו מפוקפקת מעט. הוא טוען כי "פוקלר שְלַגְדוּרֶף הסביר כי סרטו 'טורלס הצעיר' שייך לקולנוע של אבא, אבל 'כמו שהיה אבא בעודו צעיר'" — ומכאן משתמע ש"עדיין הייבים הבנים להישמע לאבותיהם". המסקנה הזאת נכונה בחלקה, לפחות, לא משום שגרמניה לא היתה מוכנה לקלוט את הקולנוע הצעיר אלא מפני שהעם הגרמני יש בו משהו הקשור בצייתנות, משמעת וסדר, שבתת-הכרה הוא מתניק כל מרד עד שאף אם יפרוץ סוף-סוף אין בו כדי לזעזע יסודות, ותכופות יותר יהיה משול לסערה בכוס מים — וכאן אולי גם ההבדל הגדול בין המרד הקולנועי הגרמני לבין הצרפתי.

פאטאלאס מסביר, לפחות במידה מרובה, את החולשה האמנותית-האינטלקטואלית של הקולנוע הגרמני החדש: "מי שמצפה לכך שהקולנוע הגרמני הצעיר יוציא מתוכו סרט כמו 'הירושימה האהובתי' אינו בעל מחשבה היסטורית. בו-בזמן שאנו חייבים לתבוע יותר (משום ששנת 67 שוב איננה שנת 59) הרי גם חייבים אנו לתבוע פחות (משום שגרמניה עדיין אינה צרפת)".

אחד ממנהיגי הקולנוע הגרמני הצעיר, המפיק-הבימאי פטר שאמוני, הצהיר בשנת 1967: "הצד היפה אצלנו הוא שבקולנוע הגרמני הצעיר יש היקף רחב של מזגים אישיים ותכונות, ולכן הסרטים שונים כל-כך זה מזה. לכן אין, בעצם, קבוצה אידאית מגובשת, או איוו חבורה השומרת על האינטרסים שלה, אלא יש אנשים בודדים, כל אחד לעצמו".

איך נולד הקולנוע הצעיר

כפי שכבר צוין, היתה היערכותו של הקולנוע הגרמני אחרי מלחמת-העולם השנייה בנקודת-האפס — מכל הבחינות ובכל המישורים. מעט-מעט הפך להיות תעשיית-בידור זולה וחסרת-טעם על-פי העקרונות המנוסחתיים של הזרם הנאצי ה"שני". יש לזכור גם שהיתה זו תעשייה מצומצמת-ביחס בהשוואה לקולנוע הגרמני בעבר.

היו כמה תנאים שכמו גזרו על הקולנוע הגרמני קשר של שתיקה בעניינים פוליטיים, אך עם זאת היתה הממשלה הגרמנית מעוניינת ב"תיקון הרושם הכללי" בכמה נקודות — ובעדינות מקיאבלית ובגסות פסיכולוגית לא מעטה החלו "הנבחרים" שבין אמני הקולנוע הגרמני לסנן (ולשנן היטב באזני הגרמנים, ועוד יותר באזני האנושות כולה, אף כי למען האמת לא נהרו הבריזות לראות את הסרטים הללו) כמה נוסחות-יסוד: הגיבור הסביל שאינו מתקומם הוא, בעצם, אדם הראוי למלוא הערכתנו ("אנו ילדי-הפלא" של קורט הופמן); הצבא הגרמני היה טהור ופטרייטי בניגוד לחזירים הללו מן ה.ס.ס. וכל שאר העוצבות הנאציות ("הגנרל של השטן" להלמוט קויטנר, או "קאנאריס" לאלפרד ויידנמן); או "לא אנו אשמים שפיצלו לנו את גרמניה לשתיים" ("שמים ללא כוכבים" של קויטנר).

לא די שאין הגרמנים מוכנים להתווכח בשדה הקולנוע על העבר — אף כי בספרות, בתיאטרון ובטלביזיה הם עושים זאת משום-מה בלי הרף — אלא אף מתרעמים הם בקול-קולות על הסרטים הזרים הנראים להם "אנטי-גרמניים", וזאת בניגוד

להערכתם לאספולה של סרטים מערביים "הוגנים", שאף הם מרביצים תורה זה שנים בדבר טוהר הנשק הגרמני בימי הנאצים. השערוריות שקמו בעתונות ובציבור עקב הצגת סרטים כמו "גבעה 24 אינה עונה" של תורלד דיקנסון, "ארבעת ימי נאפולי" של נאני לוי, או, על אף התהנחות פרו-גרמנית מאוסה, גם נגד "משפטי-נירנברג" של סטנלי קרמר, מעידות כמאה עדים על האקלים הגרמני בנידון זה. עם כל הנסיונות שנעשו אמנם לפרקים לגנות את העבר, ואפילו באופן דראסטי, מעדיפים הגרמנים מן האסכולה הישנה להיות "קוסמופוליטיים", ונראה כי מבחינה זו לא השתנה הרבה בגישתם של הצעירים.

הצעירים שקמו בתחילת שנות ה-60 היו רובם בני "משפחות טובות", בגיל מעט יותר או מעט פחות משלושים, צעירים אינטלקטואליים, מעוררים בחוגי הסופרים והציירים. שלא כבצרפת, לא צמחו מתחום הבקורת הקולנועית. בעצם, לא היה בהם אף מבקר-קולנוע אחד. כולם היו אנשי-מעשה—חלקם עוזרי-בימאים בסרטי-עלילה וחלקם בימאים של סרטים קצרים. הגרעין העיקרי של קבוצה זו היה מרוכז בבירה התרבותית של גרמניה כיום, במינכן הבאווארית, ובתוכה בלטה החבורה שקראה לעצמה "דוק 59" (כלומר: הסרט הדוקומנטרי, שנת 1959). את הקבוצה אירגנו שני מפקים-בימאים צעירים של הקולנוע התעודי, הארו זנפט ופרדיננד קהיטל. הקבוצה חיפשה אמצעים לעשות סרטים וגם ניהלה ויכוחים סוערים בין חבריה, כמו גם ויכוחים פתוחים בשיתוף הקהל הרחב. הרבה בעיות העסיקו את הקבוצה, וכולן הובאו לדרגת מכנה-משותף עליון: קולנוע חדש לגרמניה, ובכל מחיר. הם בוזו ל"קולנוע-של-אבא", התווית שאותה הדביקו על אנשים כגון קויטנר והופמן, שלא לדבר על מחנה-הענק של הברדנים הזולים שמסביבם. "הקולנוע של אבא מת"—הצהירו, על משקל אמרת-הבחירות של דה-גול: "אלג'יריה של אבא מתה". הווחיקים, שלגודל צערם לא יכלו למנוע את ההתארגנות הזאת ולאחר-מפן את ההתגבשות של הצעירים, ביטלו אותם באמרת-נגד: "הקולנוע של הבן-יקיר".

וכך מעלה פטר שאמוני זכרונותיו: "למעשה קשה היה מאד להוכיח בכלל כי יש בגרמניה כמה בימאים צעירים האוהבים באמת את המדיום של הקולנוע והמשתדלים לומר משהו בעל-ערך; כלומר, שאנו מנסים להביא לענף הקולנוע הגרמני כמה אידיאות חדשות". בתהילה היה המאבק ספוראדי ומבולבל, אך בפברואר 1962 ניתן לו לפתע גיבוש מילולי של מינשר. היה זה בימי הפסטיבל השנתי לסרטים תעודיים באובררהאוזן, שהוא פסטיבל אמנותי מתקדם, אשר משך שנים רצופות זימן לצעירים אפשרות יחידה להתבטא. ב-28 בפברואר 1962 פירסמו האמנים הצעירים, שפעלו לא רק במינכן אלא גם במקומות אחרים בגרמניה, מינשר משותף בוז הלשון:

"ההתמוטטות של הסרט הגרמני המקובל שמטה את הבסיס הכלכלי מתחת לעמדה אינטלקטואלית שאין אנו מקבלים אותה. משום כך ניתנת לסרט החדש הזדמנות לחיות. הסרטים הגרמניים הקצרים שנעשו בשנים האחרונות על-ידי סופרים, בימאים ומפיקים צעירים זכו בכמות מכובדת של פרסים בפסטיבלים בינלאומיים ובשבחים מפי מבקרים זרים. עבודות אלו והצלחתן הוכיחו כי עתיד הקולנוע הגרמני הוא עם אלה שהפגינו כי הם



למעלה: אחותו של הסופר אלכסנדר קלוגה, בתמונה מן הסרט פרידה מן דאתמול, בבימויו. למטה: מן הסרט כתיבת־קעקע. (תצלום: Houver Film)



למעלה: מן הסרט של פטר שאמוני, עונתיאסור לצידהשועלים (תצלום: Atlas Teampress). למטה: מן הסרט של הבימאית מאי שפילס, לענין, חבובתי

מדברים בשפה פילמאית חדשה. בגרמניה כבארצות אחרות נעשה בית-הספר של הסרט הקצר שדה-פעולה נסיוני לצורך העלאתו של סרט-עלילה. "אנו נסביר את זכותנו שלנו ליצור את סרט-העלילה הגרמני החדש. הסרט החדש הזה זקוק לחירויות חדשות: חירות מן המוסכמות המקובלות, חירות מהשפעתו של השותף המסחרי, חירות מאפטרופוסות של קבוצות-לחץ שונות. יש לנו השקפות אינטלקטואליות, אסתטיות וכלכליות מגובשות בשאלה איך צריך להיראות הקולנוע הגרמני החדש. יחדיו מוכנים אנו לקבל על עצמנו את הסיכונים הכלכליים. "הקולנוע הישן מת. אנו מאמינים בקולנוע חדש".

על תעודה זו חתמו 26 אנשים צעירים, ובהם כאלה שבקרוב ודאי יפירום כל הגרמנים אף גם רבים מחוץ לגבולותיה של גרמניה: רוב האוֹרְ, פרדיננד קהיטל, אלקסנדר קלוגה, הנס-יוֹרְגֵן פולאנר, אדגר רייץ, פטר שאמוני, הארוֹ זנפט, פִּראַנְץ־יוֹהַן שפיִקר, הנס־רוֹלֵף שטרובל, היינץ טיכאבסקי, וולפגאנג אוֹרְקס, הרברט פִּסְלִי. הקולנוע הגרמני הצעיר כאשר אך נולד על-גבי הנייר כבר פיו אומר תרועת־קרב. עתה צריך היה לחפש גב מעשי להצהרה אידיאולוגית.

חבלי-לידה

המינשר אמנם עשה רושם נעים, הן בגרמניה הן מחוצה לה, אבל דרכה של "קבוצת אוברהאוזן" לא היתה סוגה במושגים. למימוש ההבטחה המפוצצת היה צורך באמצעים—והללו לא היו בנמצא. "היינו נאלצים לממש את הרעיונות שלנו בהפקה עצמית. לא היתה לנו דריסת-רגל בתעשיית הסרטים המאורגנת", כותב שאמוני. "היינו זוננים מן השאריות של ההפקות הגדולות, כאשר ישבנו בלילות על בקבוק יי"ש במעבדות הסרטים ועובדי-מעבדה ידידותיים היו מפתחים את סרטינו בחינם". אבל המשבר שהקיף את הקולנוע כולו הגיע גם את הוותיקים לשאת קולם, ובעצם הם שהניעו את העגלה הגדולה של החקיקה, שבסופו של דבר קידמה—למרות רצונם של אותם ותיקים—את האינטרסים של הצעירים.

הוותיקים דרשו סיווג של סרטים ואמנים ומתן פרסי-עידוד לסרטים מטעם הממשלה. ההצעה הובאה לבונדסטאג על-ידי הצייר הנוצרי-הדמוקרטי ד"ר מרטין וגקראה בשם "תכנית מרטין". עוד בשנת 1962, זמן קצר אחרי מינשר-אוברהאוזן, קיבל הבונדס־טאג החלטה להעניק שני סוגי פרסים לסרטים מצטיינים: 200 אלף מרק (150 אלף לירות ישראליות לפי השער של אז) לכל סרט שהוכרו "בעל-ערך" ו-250 אלף מרק (כ־190 אלף ל"י) לכל סרט "בעל ערך מיוחד". בלשון החוק מדובר על סרטים "המתאימים להעלות את דמותה של הרפובליקה הגרמנית בעיני זרים".

בתחילה לא היו לצעירים הישגים המניחים את הדעת במסגרת זו. הקובעים היו בעיקר פקדי-ממשלה, שלא הבינו הרבה באמנות הקולנוע ולעתים קרובות נראו החלטותיהם מוזרות אף בעיני ותיקים. אך בינתיים גם קמו מסביב אי-אלה מוסדות תרבותיים שפישרו שינויים במערך הקולנוע הגרמני: ארכיון הקולנוע; "שולחן עגול לספרות" של וולפגאנג ראמסבוט (בסיוע קרן-פורד) שהחל לעסוק גם בקולנוע; קמו שלושה מוסדות-לימוד לאמנות-הקולנוע—באוֹלם, מינכן וברלין, שבין מנהליהם

היו אלכסנדר קלוגה, אדגר רייץ, ארווין לייזר, והיינץ ראטזאק. נוצרה אווירה נוחה ונכונה לפיתוחו של הקולנוע הצעיר העולה.

בינתיים גם הצליחו כמה מן הצעירים להשתלב תוך שנתיים בתעשיית הסרטים הקיימת. הידוע ביותר מתוכם היה אז הרברט פֶּסְלִי. סרטו, "לחם השנים הקודמות" (1962), שגרם אכזבה מצד רמתו, ביטא בכל־זאת איוו מהפכה—ולא רק בכך שאדם צעיר כבן 30 הגיע בגרמניה לכלל אפשרות לעשות סרט עלילתי משלו אלא גם משום שהסגנון היה כה שונה, ובעיקר משום שהנושא העיקרי של התקוממות הקבוצה מצא בכך סוף־סוף את ביטויו. על־פי ספר של היינריך בֶּל מספר הסרט על אדם צעיר, תושב העיר קלן, הבן לכל ערכי־המוסר של ההברה, שונא את הנס הכלכלי הגדול ומנסה להימלט מחיים בלתי־נסבלים אלה. באותה שנה הפיק הנס־יוֹרְגֵן פּוֹלְאֵנְד את סרטו העלילתי הראשון "טובי" (היוו של זמר־ג'ז ברלינאי בשם הזה), ואילו פרדינאנד קהיטל הוציא את "הרחוב המקביל" שלו—סרט תעודי־למחצה, אינטלקטואלי־פילוסופי, בו קבוצה של אנשים רציניים מתווכחת על כמה תעודות מפתיעות שנמצאו ביומנו של פלוני שעת־זה מת.

אותה עת קם גם שיתוף־פעולה פורה ומיוחד־במינו בין הנס־רולף שטרובל והיינץ טיכאבסקי. הם עשו סרטים קצרים וארוכים, רובם לטלביזיה, תמיד כ"עיתונאי־קולנוע" (מושפעים מאד מן הסגנון של "קולנוע האמת") וזכו להצלחות רבות—הן בעיני הבקורת והן אצל הקהל ("רשימות מאַלטמיולטאל", *Notabene Mezzogiorno*). רובם של הצעירים עסקו אז עדיין רק בסרטים קצרים, אבל "תכנית מרטיין" איפשרה גם להם ליהנות מן הסיווג והפרסים. אמר הבימאי הצעיר קלאוס לֶמְקֶה: "כמובן, לא הייתי מתבייש ליהנות מן הברכה של פרסי־הקולנוע. אז הייתי מאושר לשלם סוף־סוף לשחקנים ולצלם כמחצית שכר הוגן, ולנערת־התסריט לפחות הייתי יכול לשלם בעד הקפה שלה".

למאורעות יש הגיון—ו"תכנית מרטיין" התוותה דרך התפתחות. היא עצמה היתה, בסופו של דבר, פרי תהליך מסוים—גסיסת הקולנוע הוותיק, המשבר בקופות, "מרד הצעירים", ההתעניינות הגוברת והולכת בתרבות־קולנוע רצינית. ומכאן בא ההמשך—מנוף־העידוד שסלל את דרך "הקולנוע של הבן־יקיר" אל הפסגה: ב־30 בנובמבר 1964 החליט הבונדסטאג של מערב־גרמניה ליסד "קוראטוריום של הקולנוע הגרמני הצעיר". ליד מיניסטרוּי־הפנים. מוסד זה נצטווה לעזור לבצע את רעיונו־תיהם של הצעירים הללו, כשכל רעיון שמתקבל לעבודה זוכה בתמיכה ממשית (לא פרס) של 300 אלף מרק (כ־263 אלף ל"י לפי השער של היום). נוסף לתמיכה זו באה גם הפעולה הרגילה של "תכנית־מרטיין" בחלוקת הפרסים.

סוף־סוף היה בסיס כלכלי איתן, פיתוי למפיקים מן השורה—ופיתוי גדול עוד יותר למפיקים הצעירים מן הקבוצה העולה עצמה. הדרך היתה פתוחה לרווחה. התמיכות הראשונות ניתנו החל מ־פברואר 1965, ואותה שנה שקקה פעילות־הפקה של הצעירים, שנתנה את ביכורי־פירותיה ב־1966 (נזכור־נא כי המבקר פאטאלאס רואה שנה זו כתחילתה של תקופה חדשה).

אך עד שנראו התוצאות הללו היו המומחים הגרמניים סקפטיים מאד. בסוף 1964 כתב אולריך גריגור: "הבימאים הללו ["קבוצת אופרהאוזן"] מיצגים מגמות מנוגדות ומתחרות, ואף שהם מעוררים אהדה ררי, להוציא כמה בודדים, קשה לקבוע, שהם הוכיחו אינטליגנציה ויכולת אמנותית, הסגולות ההכרחיות להתייאתו של הקולנוע הגרמני. נהפוך הוא: כמה מסרטיהם, כמו גם הצהרותיהם התיאורטיות, גורמות חשש שהגל הגרמני החדש' נוטה לצרות-אופק, חוסר-הגיון ואמנות-לשם-אמנות".

1966: שנת המפנה

"שנת-הקולנוע 1966 דומה בארץ הזאת לפריצת-סכר", כותב בהתלהבות קארסטן פטרס. "כנהר שבחסם זמן רב מדי השתפך הקולנוע הגרמני הצעיר על-פני האדמה הקולנועית הצחיחה. ההצלחה נראתה לעין מיד. הצלחה כמותית, ששום אופטימיסט לא היה יכול להעלותה על הדעת אפילו בחלומותיו הוורודים ביותר. לראשונה מזה שנים רבות החלו לציין גם את גרמניה בשדה האמנות הקולנועית הבינלאומית".

דבריו של פטרס אינם דבריו של יחיד שכור-הצלחה אלא ביטוי אחד מרבים להתרוממות-הרוח שאחזה באינטלקטואלים הגרמניים. הם ראו את הרנסנס הגדול בא, הם ראו בשוב אליהם התהילה של מורנאָ וּלאנג, דופונט ופאבסט, גאלן וּנגר.

את ההתחלה עשה הצעיר מבין ארבעת האחים שאמוני, אולריך (או בן 27; כל האחים שאמוני הם בניו של ויקטור שאמוני, בימאי סרטים נסיוניים עוד לפני עשרות-שנים). אולריך שאמוני עשה את "זה" (Es)—והיה זה סרט מופלא: תקציב נמוך, מצלמה רגישה, נושא שהוא מודרני ו"סקסי" כאחד (הפלה מלאכותית וזכותם של צעירים לחיים משלהם ולאשר כראות-עיניהם. "זה" הוא היצור חסר-הפרצוף השוכן בכרסה של הצעירה, שכמובן אינה נשואה). "זה" היה ללהיט: המבקרים דיברו על הסגנון החדש, והקהל צר משך חדשים על קופות הקולנוע.

הסרט נשלח ליצג את גרמניה בפסטיבל של קאן יחד עם עוד אחד, "טורלס הצעיר" של פוקלר שְלַנדורף. סרט זה, עשוי באווירה אפלה של משמעת צבאית בפנימיה בתחילת המאה, אינו בעצם בגדר כניסה לסגנון מודרני אלא חזרה (טובה) אל סגנון האתמול—בשינויים מסוימים. יש בו כאב ומחאה ורגישות גדולה לסבל ואי-צדק. הסרט הזה האחרון נתקבל בקאן בתשואות (אף כי הנציג הרשמי של ממשלת גרמניה עזב את האולם באורח-הפגנתי בעת ההקרנה ואחר חייבתו בון להתנצל לפני הנהלת הפסטיבל) וזכה באחד מפרסי הבקורת הבינלאומית.

המשכה של "פריצת הסכר" חל בפסטיבל של ברלין בחודש יולי 1966—שם הוצג סרטו העלילתי הראשון של פטר שאמוני (הבוגר מאולריך בחמש שנים), "עונת-איסור לציד-השועלים". הסרט זכה ב"דוב-הכסף" כפרס מיוחד של חבר-השופטים. הסרט, שנכתב בידי הסופר הצעיר "הזועם" גינתר זוירן, משקף בצורה מיוחדת-במינה את ההתנגשות בין האבות והבנים. המיוחד הוא בכך שמדובר פה באיזור כפרי קטן במערב המדינה (חוג אציל ועשיר ממנו בא הסופר) שם גרים באחוות נרחבות, חיי מותרות ורווחה המובנים-מאליהם, שבהם העיסוק העיקרי הוא ציד שועלים,

חילופי-ביקורים והתפלספות מזויפת. הגיבור, בן למשפחה כזו, אינו מוצא לו מקום בתוך כל אלה—הוא משועמם, מרוגז, נקלע בין בוז לאדישות וחזר-חלילה. חייו מפוצלים בין הרקע המשפחתי הזה לבין נערתו, הבאה דווקא מחוג פרולטרי פשוט, אף הוא גרמני-טיפוסי: האם-האלמנה חיה בין "צל-ב-האבירים" של בעלה שנהרג במלחמה לאהובה הבורגני השמן, וגם כאן אותה התנגשות-הדורות—בצורה אחרת; אין איש מוצא לשון משותפת עם זולתו—ואף הצעירים בכלל זה.

באוגוסט של אותה שנה פוריה בא דבר שגרמנים נלהבים רבים הכריזו עליו כ"נס". לראשונה מזה 25 שנים זכה סרט גרמני בפרס הביינאלה של ונציה: "אריה-כסף" כפרס מיוחד של חבר-השופטים לסרטו של אלכסנדר קלוגה, "פרידה מאתמול". כתב אז "נויה צירכר צייטונג": "טורלס הצעיר" של שלנדרוף, 'זה' של אולריך שאמוני ו'עונת-איסור לציד-השועלים' של פטר שאמוני זכו להצלחה בקאן ובברלין כעבודות ראשונות של הקולנוע הגרמני הצעיר. אך סרטו של קלוגה ממש הבקיע את החומה שהפרידה עד כה בין הסרט הגרמני לבין התפתחות הקולנוע בעולם".

קלוגה הוא דוצנט במכון-הקולנוע באי.אם. אדם ספוג-תרבות וברוך-כשרון, וסרטו מתאר נערה בת 22 ממוצא יהודי, אניטה ג. (שאותה גילמה אחותו של הבימאי, אלכסנדרה קלוגה), הבורחת מן המציאות של היום, שאינה אלא זו של אתמול (שוב אותו נושא של התנגשות-הדורות). אניטה נאבקת עם מוסר החברה, ואמנם היא המפסידה, אבל חרף היותה גנבת קטנה, אין היא עלובה. אי-כח עולה המוסר שלה על זה של שופטיה. היא קרה, צינית, רואה את עצמה ואת האחרים מבעד לחיוך ספק-סלחני ספק-מבודח. וכשהיא מחליטה לחדול מבריחה, היא מוסרת עצמה לידי החוק והיא המכינה, בעצם, את התיק שלה—שהוא מעין ספר-אישום נגד החברה.

קלוגה, שלמד הרבה מברכט, כנראה למד הרבה גם מן הניאו-ריאליזם האיטלקי (סרטו הוא הריאליסטי בין סרטיהם של הגרמנים הצעירים). תיאור דמותה הנוקשה והלא-מתפשרת של אניטה דומה לא מעט לדרך הקשה בה בחר ויטוריו דה-סיקה לטפל בפנסיונר שלו, אומברטו ד. (גם קלוגה מסתפק באניטה ג.). טיפול כזה מעביר את משקל-הכובד ממילודרממה אישית זולה לדרממה סוציו-פסיכולוגית המעמידה לפניך את הבעיה במלוא חומרתה.

שנה זו נסתיימה בתרועות-נצחון, אך השנה שלאחריה הביאה עמה, בד-בבד עם המשך הנסיונות הרציניים, גם נגע של מסחריות אמנותית-מודרנית כביכול. פשוט, קל מדי היה לקטוף את הפירות הכספיים. עוד ב-1966, כשבמסגרת הפסטיבל הוצג בברלין "עונת-איסור לציד-השועלים", הוקרן במרחק כ-200 מטר ממנו, בהצגות מסחריות רגילות ובהצלחה קופתית מסחררת סרטו "הנעוזה" של ויל טרמפר, "נערת-תענוגות". טרמפר, המשתייך לקבוצת הקולנוע הגרמני הצעיר, מעולם לא טען שהוא פילוסוף חברתי. הוא היה חסיד של סרטי אלימות ומין, דגל בקצב ובמיתח, וסרטיו אלה, החל בראשון, "הבריחה מברלין" (1961), תרמו משהו לשיחורור הקולנוע הגרמני מכבדות סטאטית. הוא שיפר את הנוסחה—ודבר זה השתלם לו, וקבוצת-שוליים זו גדלה ונעשתה קבוצה מרכזית. בשנת 1967 קפצו רבים מלוחמי האתמול

על עגלת הרווחים הקלים, ועם זאת תבעו בפה מלא הכרה בערכי התרבות והאמנות שלהם; אך נראה כי קשה לאחוז במקל בשני קצוותיו.

1968: הצעירים כמימסד

אחת ממטרות ביקורי בגרמניה השנה היתה לראות כמה מסרטיהם של הצעירים המאפיינים את כיוון התפתחותו של הקולנוע הגרמני כיום ולהיפגש עם כמה מיוצריהם, וזאת במסגרת ההכנות לארגונו של "שבוע הסרט הגרמני הצעיר" בישראל ב-1969. בתוך כך נמצאתי רודף אחר הסרט הגרמני המפורסם ביותר של שנת 1968, "כתובת-קעקע" של יוהאנס שאף, ונפגשתי עם מפיקו, רוב האוּאָר, בן ה-31, מחותמי "מינשר אוֹבֶרְהַאָזוֹן" בשעתו, שהיה בימאי-מפיק של סרטים קצרים ואף עשה סרט ארוך אחד עד שהגיע למסקנה כי העיסוק בהפקה כדאי יותר; בתוך שנה אחת נעשה אחד המצליחים במפיקי גרמניה. האוּאָר שמח על שאני רודף אחרי "כתובת-קעקע", אך משום-מה היה מעוניין יותר שאַרְאָה סרט מאוחר יותר משלו, "המלאך הקטן", בבימויו של מאראן גוֹזֵב, ההצלחה הקופתית המרעישת ביותר של השנה.

זהו סיפורה של גערה מעיר-השדה באמברג, המנסה לאבד את בתוליה בטרם תינשא לבחיר-לבה הצנוע, ולצורך כך אורזת הגיבורה הבלונדינית את חפציה ויוצאת לחפש את האיש הנכון בכרך הגדול מינכן. מכאן בנוי הסרט על פאראדוקס: היא רודפת אחר הגברים, לבסוף אחר גברים דוחים, רק כדי למלא את "המשימה", אך אין הדבר עולה בידה. רק לאחר גילגולים הרבה—הרצופים בדיחות תפלות וסאטירה כושלת על המוסר המקובל כיום בין הצעירים—היא משיגה את מבוקשה וחוזרת מאושרת לבאמברג, להינשא לצעיר התמים המצפה לה.

"כתובת-קעקע" הוא פרשה אחרת לגמרי. בימאי הסרט, שאף, הוא פייטן עמוק ומורכב, וזהו סרטו הראשון (העלילתי) אחרי שורה של סרטי-טלביזיה. הסיפור הוא סיפור-אווירה פנימי מוזר (עד לאמצע הסרט אינך תופס בדיוק את מובנה החיצוני של העלילה—לגבי שאף אין זה חשוב) על גער יתום בשם בְּנו המסתכסך קשה עם חבריו במוסד, וודו הטוב מחליט להוציאו ממוסד זה ולהכניסו לביתו. הבית הוא בית בורגני-אינטליגנטי מצוין, בעל מסורת אמנותית ותרבותית עמוקה, והדוד עושה הכל כדי להקל על בנו ולהבינו. הוא אדם טוב שאינו כועס ואינו מעניש—הוא מבין הכל. אך היתום אינו מוצא את מקומו ואת שלווה—אף שהבת היפה במשפחה זו, המזלזלת בו תחילה, סופה שהיא מוצאת בו ענין. כתובת-קעקע—אות-קין—אין מנוס ממנה. הנער הוא כמין פליט נצחי, שאינו יודע מה רצונו—אך אין הוא רוצה באשר יוצע לו ביד נדיבה. ההתפוצצות באה ברגע הרגוע ביותר, בחיק הטבע. כשהציפרים מצייצות והגוף נראה שְׁלוֹ כל-כך... אז הנער יורה ורוצח בדם קר את דודו ואת דודתו, ואחרי אותו מעשה הסרת-כלית זה הוא מטוהר כביכול—הוא אדם חדש. לא אותו בְּנו קלוש וחלוש. אלא גבר ששחרר—הוא הולך וטובל בבריכה עירום, אקדחו בידו, ומצפה לשוטרים שיאסרוהו.

בסרט זה המציא שאף ביטוי אמנותי מושלם לקריאת-התגר של הדור הצעיר נגד

דור־ההורים. הביטוי אמנם מעורפל, אישי מאד, ומצריך מערכת שלמה של כלים אינטלקטואליים ונפשיים לשם הבנה והשתתפות—אך עם זאת זהו ביטוי אדיר, נקי, רחב־אופק.

מצד שילוב המסחר והאמנות בקולנוע הגרמני הצעיר, ראוי לציין שני סרטים מעניינים מאד שהצליחו בשילוב זה—אף כי אינם דומים כלל זה לזה, לא רק בצורה אלא גם במשקל היצירה. הראשון הוא סרטו של פראנק־יוזף שפיקר, "הרוכב הפרוע בע"מ". שפיקר, בן 35, אף הוא מן החתומים על "מינשר אוברהאוזן", נחשב בעיני מבקרים רבים עצם התגלמותו של "קולנוע־המחבר", מאחר שאיחד בהצלחה בולטת כל־כך את תפקידי הבימאי והתסריטן. "הרוכב הפרוע בע"מ" הוא סרטו העלילתי הראשון אחרי פעילות ענפה מאד משך 10 שנים כעוזר־בימאי (עם סטנלי קובריק ודאגלס סירק), כבימאי של כרטי־טלביזיה וסרטים קצרים.

שפיקר העלה דמות מאקאברית של "תוצר יחסי־ציבור של ימינו"—גולם שקנה לו כוח־אדירים. אבל אינו מסתפק בכך: גלמים כאלה הם החומר ממנו קורצו רודנים. כמה תמונות, כמה תנועות, כמה השלכות—ואנו מגיעים אל ה"מרצדס" הפתוחה של היטלר ואל הערצת ההמונים אליו...

הסרט השני שחתר לבטא משהו ועם זאת זכה גם להצלחה מסחרית מסחררת (גדולה מזו של "הרוכב" וכמדומה גם של "המלאך") הוא סרטה הראשון של נערה דקה ואגמית בתצאית־מיני (שותה רק מיץ), בת 28 הנראית כבת 16, מיי שפילס. שפילס היא המצאתו של פטר שאמוני, שבשנת 1967 לא עשה סרטים אלא הפיק אותם, ואו הפיק גם את "לענין, חבובתי" של שפילס, שהוא שירטוט של חיי נוער, רווי אווירה חודרת ומשכנעת של הווי הנוער הגרמני בימים אלה ממש.

לסיכום אפשר לומר שכיום אין עוד הבדל בעיני הצופה הגרמני הרגיל בין הקולנוע־של־אבא לקולנוע־של־הבן־יקיר. הקולנוע הצעיר נעשה מימסד, שבמובנים רבים הוא לוקה במגבלות של כל מימסד. הדברים שכתב קארסטן פטרס ב־1967, ואו גראו לו חלום, היו למציאות: "דור צעיר בקולנוע הגרמני פרץ קדימה. בשקט ובצינעה דחק הקולנוע־של־הבן־יקיר את הקולנוע־של־אבא... לא נותר אלא לקוות שבעתיד הקרוב לא ידברו עוד על הקולנוע הגרמני הצעיר או החדש אלא ידברו שוב על הסרט הגרמני, העומד שווה־זכויות ליד הקולנוע הבינלאומי". ואכן, ב־1968 אין עוד קולנוע גרמני צעיר אלא קולנוע גרמני, שאינו שונה מן הבינלאומי—אך אינני יודע אם לטובה הוא הדבר. שלגדורף עובד בשביל הוליבוד; קלוגה מלמד באולם; פטר שאמוני מפיק יותר משהוא מביים; שאף מחפש מפיק—ואין יש רוצה לתת לו כסף.

את הנעשה אין להשיב, כשם שאי־אפשר היה למנעו—הואיל והוא מטבעם־של־דברים בכל מקום. עתה לא נותר עוד לגרמנים, כמו לכל זולתם, אלא להיאבק שוב—עד למהפכה הבאה.

הקולנוע ואני

מ ש א ל

בהשתתפות

דן אלמגור

יכין הירש

יוסף יזרעאלי

ז'קלין כהנוב

יהודה (ג'אד) נאמן

עמוס עוז

ישעיהו קורן

עמוס קינן

אברהם רז

יעקב שביט

בן-עמי שרפשטיין

יגאל תומרקין



דן אלמגור: ספר גרוע עדיף על סרט בינוני

(או: בן גוריון, הסינימה ואני)

במשך כארבע-חצי שנות שהותי בלוס־אנג'לס הוזמנתי לפחות לשלוש־מאות הקרנות- בכורה של סרטים באולפני הוליבוד. בכל יום־ר' היה הדוור מביא עמו צרור הזמנות להקרנות השבוע הבא, לשמחתם הרבה של ידידי, תלמידי וה"בייבי־סיטר" שלנו, שההזמנות הללו היו עוברות אוטומטית לידיהם. בכל שנות שהותי ב"עיר־הסרטים" לא ניצלתי אישית יותר משני תריסרי הזמנות שכאלו. אם כבר היה לי ערב פנוי לקולנוע, הייתי מעדיף למסור את ההזמנה ההוליוודית לידיד ולקנות לעצמי כרטיס־ים לאחד מבתי־הקולנוע הקטנים שבפרוורים. המשתדלים להקרינ סרטים טובים. אינני סובל סרטים גרועים או בינוניים, ואיני מסוגל להבין אותו מבקר־קולנוע ישראלי שסיפר לי פעם שהוא רואה כארבעה־חמישה סרטים בשבוע, ונהנה מעצם הישיבה בקולנוע ואפילו בסרט רע. הישיבה בסרט גרוע גורמת לי ייסורים פיזיים ממש. אופנת ההליכה לסרטי "קמפ" ("כל־כך־גרוע־עד־שהוא־מצחיק") משאירה אותי אדיש, וכמותה גם פולחני ג'ון ויין, דוריס דיי, בוגארט ודומיהם, או סרטי ה"מחותרת" החובבניים והיומורניים (המצליחים, במקרה הטוב ביותר, להרגיז אותי). כל עוד קשורה ההליכה לקולנוע בשפע הנאות וחובות חברתיות ואישיות, ההופכות את איכות הסרט המוקרן לפרט צדדי לגמרי—מילא. אך כשאני הולך לראות סרט, ונוכח ששיטו בי—אני מצטער שלא נשארתי בבית. גם הצצה בעתון או קריאת ספר גרוע בבית עדיפה בעיני על הליכה לסרט בינוני. ספר גרוע אפשר, לפחות, לסגור—ולשכוח, ואילו בקולנוע אתה תקוע ואינך יכול לחזור מיד הביתה, כי ה"בייבי־סיטר"—שבאה לשמרטפות עם ידיד, חייל—מצפה שתישאר מחוץ לבית שעתיים לפחות.

בארץ קשה לקום עשר דקות לאחר תחילת הסרט ולעזוב את האולם. כל המקומות תפוסים, ועליך להקים שורה שלמה על רגליה כדי לצאת. בארה"ב, שם לא תמצא על־הרוב יותר מתריסר צופים באולם, הגשמת תכופות את חלומי זה, ולא פעם הספיקו לי גם חמש הדקות הראשונות. רק ארבע פעמים נאלצתי לחזות בסרט גרוע עד סופו, בלי שאוכל לקום מיד ולעזוב את האולם: האחת, בעת הקרנת־הבכורה החגיגית של "צל של ענק", בה ישבתי ליד בימאי הסרט; ובשלוש הפעמים האחרות—כשהוקרנו הסרטים במטוס, בשעת טיסה מעל לאוקינוס.

הסתייגותי מרוב הסרטים האמריקאיים אין פירושה שאני נהנה מכל סרט אירופי. בשנים האחרונות התקררה התלהבותי לרוב הקומדיות הצרפתיות האיטלקיות ה"נועות", המופקות כגלויות לתיירים אמריקאיים, ורבים מהסרטים הבריטיים על אפרוריות־החיים במאנצ'סטר אינם מרגשים אותי עוד כבעבר. בסרטי ברגמן האחרון נים אני חש כמו שחש אדם בעת ביקור אצל ידיד ש"ירד מהפסים", המאושפז עתה בבית־מרפא לחולי־רוח. אבל אני אוהב את רוב סרטי קורוסאווא, ואוזו, וריי,

ואנטוניוני, ופליני, וגודאר. אותה סימפאתיה שרחשתי בעבר לרוב סרטי איטליה צרפת עברה לאחרונה אל סרטי הגוש המזרחי—צ'כים, פולנים, יוגוסלבים. מובן שהיו גם סרטים אמריקאים לא מעטים שריגשו אותי, וסרטים אירופיים רבים שהיו נוראים. אולם רוב הסרטים האירופיים הבינוניים מעליבים פחות ומחממים את הלב יותר מרוב סרטי ה"אוסקר" של הוליווד.

אני מאמין בקיומה של "שפה קולנועית". אך מעדיף שלא להרגיש בה כל העת. איני חסיד של סרטים המדברים להפליא ב"שפה קולנועית" בלי לומר כלום, או שאינם מדברים אל לבי. הקולנוע חשוב בעיני גם כאמצעי־עזר להנצחת החולף, המקטין את הטראגדיה שבחד־הפעמיות האכזרית של התיאטרון. לפני כארבע שנים ראיתי את אַלֶק גינס מגלם את דמותו של דילן תומאס במחזה "דילן" על בימת ברודוויי. היה זה בהצגת יוס'ד' אחה"צ, והאולם היה ריק־למחצה. כל עת ההצגה לא יכולתי להשתחרר מן המחשבה המעיקה ששחקן כזה מבזבז הופעה כזו על שש־מאות איש, במקום להנציחה למיליונים. "דילן" ירד מעל קרשי הבימה, ומי שלא ראה את גינס בתפקיד זה לא יראהו עוד, ומי שראה—לא יוכל לראותו שוב. אני יודע שרבים מאמני הקולנוע יתמרדו נגד גישה זו. ההופכת אותם גם לצל־מיתעודות וארכיוורים. אבל המצאת הקולנוע גדולה היא גם משום שהיא מאפשרת למי שאינו מזדמן לברודוויי או ללונדון לראות את מיטב שחקני תבל בפעולה—היום, ובעוד דורות.

צופי־הקולנוע בישראל תלויים במידה רבה בבקרות הסרטים שבעתונים, ובאותה סיסמת־קסם, המחוללת פלאים בארץ: "אומרים ש—". אני נחרד למחשבה שעוד מעט אצטרך גם אני לחזור ולסמוך על מבקרי־הקולנוע הישראליים כדי להחליט אם לקנות כרטיסים לסרט או לא. בשעה שמבקרי התיאטרון, הראדיו והטלביזיה בישראל מתחרים ביניהם בחריפות בנוסח הקטילה, מגלים רוב מבקרי־הקולנוע סלחנות וסובלנות מרגיזות ומחשידות כשהם ממליצים על שבעה מכל עשרה סרטים, ומחלקים שלושה וארבעה כוכבים בליבראליות אי־קץ. גם העובדה שרבים מהם קשורים ביחסים מסחריים וכספיים אל המפיקים והמפיצים למיניהם אינה מגבירה את מהימנותם. אמנם, תמיד אפשר לעלעל ולחפש מה אמרו מבקרי חו"ל לפני שנתיים על הסרט המוקרן עתה בארץ. אולם לשם כך יש לברר תחילה מה שמו המקורי של הסרט, הנקרא בארץ על־הרוב "בסערת היצרים", "בלהט התשוקה" או "הזנונות שלא אמרה די".

במשך חמשת החדשים האחרונים, מאז שובי ארצה, הלכתי לקולנוע רק פעם אחת ויחידה, וגם אז בלחץ חברים. לא רק משום שאת רוב הסרטים הטובים המוקרנים בארץ כבר ראיתי בחו"ל, אלא גם מפני שהליכה לקולנוע בישראל מזכירה לי את התענוג הקשור ב"טסט" השנתי במשרד־הרישוי. על הסרט היחיד שראיתי, "כל ממזר מלך", איני רוצה להאריך את הדיבור, כדי שלא להסתכן בנקמת אלופי חופש־הדיבור שלנו. אך פרט לכמה סצינות־קרב, שחזרו על עצמן, הזכירה לי הישיבה בסרט זה עד מאד אותה הרגשה משפילה ומרגיזה שעברה בי בשעה שנאלצתי לחזות עד תום ב"צלו של ענק".

משך שנים הייתי מחייך בליגלוג קל כל אימת שבן-גוריון היה מצהיר בגאון שהליכה ל"סינימה" היא ביזבוז זמן, וכי בכל ימי חייו לא ראה יותר משלושה או ארבעה סרטים. אולי זו שאלה של גיל, אולם לאחרונה אני נזכר תכופות בדבריו אלה, ומתחיל לגלות גם אליהם סימפאתיה גוברת והולכת. מי ידע, אולי עוד אתחיל בקרוב להאמין שבאמת עומדות לפני דורנו רק שלש משימות?

יכין הירש : רזומה

קסציונה מאת מוצרט, מנואט מאת בוקריני, ניצנוצי ספקטרום בבועות-סבון מרחפות בקלילות. צבעים, צבעים, צבעים. הגינות הירוקות ביותר הן הגינות שראיתי בקולנוע, היונים הלבנות ביותר, הוורדים האדומים ביותר, החלומות הנפלאים. אריך פוץ שטרוהיים ציזה לרקום מונוגראמות על לבני גיבורותיו גם כאשר לא נראו הלבנים על המסך. הוא ציזה לחבר פעמון אמיתי לקצה השני של מצילה כשעדיין היה הקול-נע אילם, וכאשר המפיקים חשבוהו למטורף חדל מביום.

ואמפירים, פאנטומים, יצורי-אנוש ההופכים בכוחו של הירח זאבים בלילה, מומיות, בלשים במעילי-גשם מוגבהי-צווארון ונשים נפלאות.

בשעה שש בבוקר סתווי, לפני הזריחה, רץ צלם על חוף הים, מצלמת-הסרטה כבדה צמודה לעינו. לידו רץ העוזר. נושא את המצבר, על החוף מפוזרת צואה שנפלטה מן הים, העוזר הגיע לעבודה חולה, ארבע יונים לבנות מנקרות בחול הרך, עינו של הצלם צדה תמונה, הסציונה שבסרט היא כלהבא :

שני חברים שתויים, רצים, מועדים. מתכתשים על חוף הים בשעת-בוקר מוקדמת. הם מנסים להבריה את היונים והם פותחים במרוצה לעברנו. היונים מתעור-ספות. עכשיו הופכת המצלמה עיניהם של הגיבורים, בשש-ושלושים עולה השמש ואז יש לעבור למקום צילום אחר. בערב יושבים הבימאי והצלם בחדר-הקרנה חשוך, על המסך מתעופפות היונים של הבוקר. הצלם לוחש לבימאי, "היונות הלבנות נפלאות, כדאי שהתמונה תיכנס לסרט". עבודת קולנוע נותנת סיפוק עצום. הקולנוע כמו חנות למימכר-טבק. גם חנויות הטבק מפלאות : הן מוכרות אריוות נפלאות, ריחות ניחוח מעודנים, הטבק הנפלא הופך עשן ריחני. הקולנוע דומה לחנר יות בהן מוכרים בושם במשקל ופודריות עם ראי עגול.

לא מזמן ביימתי סרט. נושאו : "שיקום נכי-מלחמה". סיפור עצוב. המזמין ביקש סרט אופטימי. צילמתי נכה קטוע-רגל מעל הברך וחברתו בתחרות-ריצה על שפת-הים. הוא מזנק בקלות על רגלו האחת וחברתו. בהתאם לתנאי התחרות, מדדה לידו על רגל אחת. חזרתי על הצילום חמש פעמים. השריונאי הצעיר ניצח בכל הפעמים על אף המסלול הארוך, המאמץ העצום. בנקודת-הסיום הם מתחבקים ומתנשקים.

תמונות אופטימיות יש בהן הרבה אור ואוויר ועליצות. את התמונות הבודדות

צריך לארגן לסצינה על שולחן־העריכה. כאשר הסרט רץ אחורה מנתרים גם גיבורי אחורה בקלות מפליאה, בעיניים צוחקות הם מנתרים לאחור. זה מטורף לגמרי. זה פלא־פלאים.

אני מנסה פ'וגה מאת באך. המוזיקה הולמת את הסרט להפליא. היא שמחה או עצובה, לפי רצוני. יש בה סטאטיות ודינאמיות בעת־ובעונה־אחת. האפקט מדהים, עזרושם. הסרט בשום־אופן אינו קודר. אני מנסה להראות מה שיכול אדם לעשות במה שנשאר לו מאבריו בתום המלחמה. גיבורי הם צעירים ואני אוהב את הדרך שבה הם מאכלסים את הסרט שלי. בלבי אני מקווה שהקהל שיחזה בסרטי יאהב אותו על אף הנושא הקשה.

אני נזכר בילדותי. היה לי דוד מנחתום־עדן, הוא קיוה שאהיה מעצב אופנת־נשים. אני כבר אז חלמתי על קולנוע. הייתי תולש דפים מתוך מחברת־החשבון ומתכנן פנסי־קסם. את מראיהם החיצוני הכרתי היטב אך קרביהם היו הנעלם הגדול. אפשר שבגיל צעיר מאד ידעתי שחיי יהיו קשורים בעשיית סרטים. כאשר רוקנתי את תכנה של קופת־צדקה שנאספה על־ידי אמי ביום־סרט ורצתי לקולנוע כדי לחזות בצ'ארלס לוטון משחק את "רמבראנט" הייתי קרוב לקולנוע לא־פחות משאני קרוב אליו היום.

בבצה הגדולה של הקולנוע תמצא ראשנים, צפרדעים, קרפדות שמנות. אך בקולנוע שלי מצלצלים הפעמונים גם בסרטים האילמים.

יוסי יזרעאלי: בימאי תיאטרון שעינו צרה בקולנוע

כמה תגובות־יסוד שנתגבשו בי כצופה־קולנוע העובד בתיאטרון אין דבר גרוע מתיאטרון בינוני; אך סרט גרוע עדיין יכול לגרום הנאה. זה כוחה המאגי של התמונה. חבר שלי נראה לי תמיד בתצלום מסתורי ומעניין הרבה יותר מחבר שלי בחיים. חניכו אותי על כך שהקולנוע הוא מדיום אמצעי ואילו התיאטרון מעניק חוויה בלתי־אמצעית. שטויות! המקום שבו אני באמת מצליח לאבד את התודעה הבקרתית הוא דווקא אולם־הקולנוע. התיאטרון תמיד מעורר את תודעתי להשגיח על פרטים פגומים. זה שיעמום שרק לעתים רחוקות, ובתיאטרונים מעטים ברחבי העולם, מצליחים להפיג אותו.

ולעומת זאת, הטוב בסרטים אינו מתקרב לדרגת תיאטרון מצוין. וזה, כאמור, נדיר. ובכן, מדוע אני עובד בתיאטרון? אולי זו סטייה קלה בדרך לקולנוע—סטייה טעונת תיקון; או שהיא נזונה מהאמונה שאין זה בגדר הנמנע להגיע לתיאטרון הנכסף. איני יכול לחזור לתיאטרון שגדלתי עליו (כלומר: האופנה הנאטורליסטית־הריאליסטית. התיאטרון ה"נורמלי", הסוף־סוף־משהו־אמיתי, "חתיכת־חיים אמיתית",

וכיוצא בזה) לאחר שהקולנוע מיצה את סוג ההתייחסויות הזה לריאליות שלנו, בהשתלטות טכנית מושלמת, משכנעת יותר.

ועם זאת, כאשר נדון בקולנוע מבחינת הסגנון הנאטורליסטי-הריאליסטי (והרי 80% מהקולנוע המסחרי שאנו רואים על המסכים שלנו הם סרטים כאלה), נמצא שהוא פיתח בנו מערכת-מושגים חושית שאין אנו יכולים להתעלם ממנה, בשובנו-אבוי! —לעבוד בתיאטרון, שצופיו הם אותם צופים הרואים בהנאה, ואולי ביתר-הנאה, כל סרט הנקרה על דרכם.

הקלוז-אפ. קטרו של פרצוף הוא, נאמר, כמה עשרות סנטימטרים. קוטר הפרצוף של שון קונורי על המסך הוא כמה מטרים. האפשרות להתעלל בפרופורציות ולעמת אותי עם ענקים ויזואליים יוצרת בי חוויה חושית שאינה זומה בעיני, ואינה מסוגלת להידמות, למה שאני רואה בתיאטרון: כשהאדם עומד על הבימה בריחוק כמה מטרים ממני ועל כן נראה ראשו קטן מראש הצופה היושב לידי.

לכאורה, תעתועים אופטיים. אבל הקולנוע מעמיד אותי על דלות המושגים הוויזואליים שבמחשני התיאטרון; מכריח אותי לחפש תושייה, או פתרון מסוים, שיעזור להגדיר מחדש את שפת התיאטרון.

החיתוכים בעריכה. האפשרות ליצור קצב שיחסי-הזמן-המקום שבו שרויים בחירות בלתי-מוגבלת, או כמעט בלתי-מוגבלת. דבר זה מעמיד את יחסי הזמן והמקום של התיאטרון בכל עליבותם. לעבור מהונג-קונג לניו-יורק על מסך הקולנוע—זה דבר הנמשך שניה לכל היותר. לעבור מחדר לחדר ב"הדוד ואניה" בתיאטרון הוא דבר העלול להימשך 20 דקות של הפסקה.

כל מושגי הקצב הוויזואלי והפעולתי, האפשרות להיות מותקף על-ידי כמיות אינן פורמציה חווייתית, ובמהירות מוחצת. מאין-סוף מוקדים—כל זה מפתח בי באופן טבעי מערכת מושגים חושית, המוכנה לפעול ולהגיב על ההתרחשויות הנזכרות. וכשאני חוזר לתיאטרון המוכר לנו, או הפפוי עלינו—אני משול למסומם במורפיום (דוגמה חיובית בהקשר זה—כגורם של חוויה גופנית מסוימת) שמנסים להרגיע את עצביו באספירין.

מלא קנאה אני עומד מול הקולנוע. חסר-אונים אני עומד מולו כאיש-תיאטרון. אינני חושב שזה חסר-אונים מהותי, כי אני מאמין בכל-זאת בחשיבות התיאטרון כתשובה לצרכים מסוימים ביותר—לפעמים שונים מן הצרכים שממלא הקולנוע, ואף מחוץ להשגתו של זה.

אך סוג החוויה בלתי-האמצעית והאמיתית, הטהורה, שבה כל מערכת-החושים שלי נתונה במיתקפה כללית—זה הקולנוע.

(אסוציאציה: הפחד הנוראי של 500 שנות ספר מודפס, המועמס על כתפיו הרכות של ילד בבית-הספר, והחשש הנורא של הוריו שמא יילך לקולנוע ולטלביזיה—שיקלקלו אותו ויעצבו בו מבנה אחר לגמרי של מערכת התפיסה החושית שלו).

אותו דבר, בשובי לתיאטרון. הקולנוע הולם את העולם שאני חי בו: העולם האורבאני, עם האורות האלה, המכוניות, הכל. הקולנוע מסוגל להדביק את המערכת

החדשה שנוצרה בי. ואילו התיאטרון, פעמים רבות הוא מפטפט יותר מדי; וההתקדמות האיטית של הדיאלוג, שאין לה כל זיקה למערכת הזמן שלי. התיאטרון חייב להסיק את המסקנות, למצוא פתרון. הוא נדחק לקרן־זווית!

לא הייתי רוצה שתחילת עבודתי בקולנוע תהיה תוצאת הייאוש מן התיאטרון. להיפך: רוצה הייתי שבקולנוע אומר דברים שאיני יכול לאמרם בתיאטרון. יש להגדיר את השפות של שתי האמנויות האלו.

בקולנוע הייתי מנסה לעשות סרטים שהם קודם־ככל סרטים. הייתי רוצה לומר מה אני רואה בדמיוני: רצף תמונות והתרחשויות שאני חווה; לתת דו"ח ויזואלי, שינסה להדביק את קצב המחשבות שבראשי. יש מין תהליך אטי בתיאור החוויות במבנה החיצוני שלהן. כי כלפי־חוץ מספר התמונות מצומצם הרבה יותר. יש לכן לשבור את החיצוניות הזאת. לא לזחול. יש אפשרות להראות אותו מצב עצמו מחמישה אספקטים שונים; לתפוס את המערכת הקצבית של האספקטים האלה. מה שמראים בתיאטרון בשעתיים—להראות בדקות. בלי הפרטים הלא־רלבנטיים, שהם כביכול תנאי הכרחי להעברת החוויות. ליצור מערכת חווייתית חדשה לגמרי. כי אנו מסוגלים לסוג חוויות עשיר הרבה יותר, אבל אנחנו בולמים את עצמנו, חוששים שמא נאבד את האיוון העדין כל־כך—לכאורה.

עקרונית, זאת התנהגות מקסימלית בתנאים מסוימים: מה שמעניק לך האור, הצלולויד ומהירותו של גילגול הסרט, ביטוי ההקרבה וההרחקה, עריכת התמונות— לעומת מה שנותן התיאטרון במוקד אחד, ובריחוק ובקירוב פשטניים. בקולנוע הריחוק והקירוב קשורים בהתיחסות מורכבת הרבה יותר! אפשר להראות את הילד בן השמונה ואת המבוגר כאחד, בצליל ובצבע. לא רק להעשיר את המלה, אלא גם להחליף אותה, וכך המלה נעשית רעננה וחדשה. לא מובנת־מאליה. תמיד מפתיעה. תמיד ראשונית, ומשמרת בה תמיד מן הבחוליות. אולי זה דבר אוטופי, אבל כך חייבת להיות המחשבה המנחה.

ז'קלין כהנוב: למען קלאסיציזם חדש

כשאני הולכת לראות סרטים כיום יש לי הרגשה, חששנית למדי, שכמעט ודאי הוא שאכנס למלכודת של מצב־רוח של שיעמום מלאה. דומה הדבר מאד לקריאה ב"רומן החדש", פרט לכך שקל יותר לסגור ספר מאשר לצאת מאולם ציבורי. לשעבר ששתי המחשבה על צעקה הגונה, או צחוק הגון, על היפעלות כלשהי, רגשית, אסתטית, ויותר מכל על הזדהות. אבל כיום אין טעם אפילו לנסות: אני מתרשמת מן המערכות הנאות של קישוט פנימי שאני רואה על הבד, אבל מה שיקרה לאנשים המתנועעים בין אותן ספות הדורות חשוב בעיני כקליפת־השום. רוב הסרטים מן העשור האחרון עושים עלי רושם הרסני במהותו מפני שיצירי־לבו

של האדם מאבדים בהם כל משמעות וטעם. הרוצחים אינם טורחים אפילו לשנוא את קרבנותיהם, והללו אינם מעניינים יותר מן הפושעים הקטנים החדורים חמלה-עצמית שאין בהם אפילו העוז, הכושר המקצועי והגאונה של הגנסטרים משכבר-הימים. בקרירות, או בתוך זיעה קרה, אנו צופים ב"התרחשויות" בין מעצבי-אופנה קשוחים, דוגמניות קטנות וקרות, אנשים הנופלים קרבן לדחפיהם המקריים אך לעולם אינם נוטלים את גורלם בידיהם, אנשים אדישים מכדי לאהוב ואנוכיים מכדי לשנוא. אין גיבורים ואין נבלים, להוציא אולי את המרגלים, ודומה כי רק סימון סיניורה, בבשלותה הנהדרת, יכולה להרשות לעצמה את התפנוק של להטי-יצר "בדם חם" ושל תבונה כאחד.

תמונות אֵירוטיות הן חובה לא-פחות שמהיו פעם בגדי-ערב רשמיים באופרה; המין הוא איזה דבר שצורכים אותו ככל מוצר אחר בחברה של שפע, וכל המרבה הרי זה משובח, מן הסתם. התוצאה היא, למרבה-הפלא, פחד, מועקה, מאזוכיזם, סאדיזם, אלימות חסרת-שחר. ראו את ברגמן, פ'ליני, ו"יפהפיית-היום". הנְבְרוּזָה תפסה את המקום שהתפנה על-ידי האהבה וחום-הרגש—גירסה זעיר-בורגנית של הטרגדיה. הדבר המתקרב ביותר למעשה של שיג-ושיח מתגלם ב"טוויסט" קיבוץ, מעין עבודת-אלהים בלי אל. רק אחד קאקוֹיאָניס בסרט "בצאת הדגים" מביא את השיגעון הזה המטופש, חסרת-האהבה עד למסקנתו ההגיונית בגדלות טראגי-קומית: הוא מס-תיים. הוא, לפחות, קלאסיקן.

מה היה בימאי מודרני עושה במדיאה, שבחמת-זעמה הלוהטת על בגידתו של יאסון רצתה לקרוע את בשרה ורצחה את ילדיה? מסתבר ביותר שהיתה נעשית גבירת-חברה עשירה בגיל-העמידה שמשרים אותה באמבט-אָדים מרגיע במרפאה פסיכי-אטרית הדורה.

אפילו השאיפה מתמסמסת בימינו אלה. יאסון, אחרי הכל, יצא לחפש—והשיג—את גיזת-הזהב. אבל ב"הזאבים הצעירים" זאב אחד מסתפק בגיזתם של גברים ונשים בני גיל-העמידה, ובן-זוגו האידיאליסטי... כבש יותר מאשר יונה... מצמח את שערו ומזמר באלאדות של ימי-הביניים. בעצם אין מתיחסים ברצינות לא לשאפה ולא למרי. באותה צורה השמאל החדש "משתגע" למאו ולצ'ה... אבל בפאריז ולא דווקא בפקין, בבון ולא דווקא בבוליביה. כך הרי זה מסוכן פחות.

ממש כמו שאין טראגדיה ואין מהפכה הראויות-לשמן—על-כל-פנים, לא בסרטים—כך גם אין שום קומיקן גדול כצ'ארלי צ'אפלין, באסטר קיטון, הארולד לוי, האחים מארק, ו. צ', פילד. קומיקן גדול יוצר סגנון, אישיות. לכל המוטב הרי לנו אֶלֶק גינס, היכול לגלם כמעט כל דמות שהיא מפני שהוא חסר-פרצוף כמעט. בהסתחפות אישיותו של האדם, שבה אנו חווים באמצעות הסרטים, נשאר רק הנברוזה; והנב-רוזה אינה יכולה להיות לא טראגית, לא מצחיקה ולא גיבורית מפני שהנגועים בה שקועים כל-כך בעצמם ועם זאת אינם מאמינים בשום דבר, ופחות מכל בעצמם. אפשר להבין איך אירופה בשקיעתה מצמיחה צורות אמנותיות כאלו, אך למה-זה, בשם אלוהים, עריכים אנו לראות בהן "אוואנגארד" כשאנו משתייכים לאחת החברות

המועטות עד מאד שבהן רגשות מוחשים בצבעי-יסוד והעלילה נחוות על כל הדראמה והסכנה שבה ולא כדמיון ילוד-מוח, כפאנטאזיה ? יש לנו נפילים שגיחוך נסוך עליהם ואנשים פשוטים שגדולה שורה עליהם, וכל העובר עלינו הוא אלים, למהט וממשי. אפשר שעדיין החוויה היא בוסר ואין לגבשה לכדי צורה אמנותית, אבל סביב-סביב לנו מצוי אותו חומר של חיים שממנו קרוצה אמנות גדולה, ובאיזה מקום שהוא הרי אמנות גדולה קשורה במצבים הקיי-צוניים של החיים, המעובדים במידת הריסון הקלאסית, ולא דווקא בחלל ריק פנימי המובע בעושר רב של להטוטים טכניים. עלינו ללמוד את השיטות הטכניות, כמובן, ולהשתמש בהן בחומרה ובחסכון להבעת העצמויות האמיתיות שלנו. לא הוליבוד, לא פליני ולא "הגל החדש" הצרפתי אינם מספקים לנו דגמים מועילים, ועוד פחות מכך, כמובן, הרגשות האפרורית והיבבנית של "אהבותיה של בלונדינית" נוסח צ'כיה.

אני סבורה שלעת הזאת אנו יכולים, וצריכים, ליצור סרטים שאולי יהיו מחוספסים יותר מתוצרת-חוץ אבל כנים יהיו במידה שתספיק לבני-אדם להזדהות עמם. אנחנו אולי אחת החברות המועטות אשר להן היכולת הפוטנציאלית למסור באמ-צעות הסרט רגשות של ממש ועלילה של ממש, טראגדיה של ממש וקומדיה של ממש. רוצה לומר, להיות אוואנגארדיים במידה מספקת כדי לחזור לקלאסיציום, ולפרשו מחדש בלשון מודרנית. והלשון כשלעצמה אינה חשובה כל-כך בסרטים. הרבה סרטים יפאניים יעידו...

יהודה (ג'אד) נאמן : וידוי של בימאי כגיבור מערבו

את האד (מרטין ריט, 1963) ראיתי לראשונה בירושלים בינואר 64, בקולנוע ציון, כמדומה. לקראת חצות, כשנגמר הסרט, יצאנו החוצה לתוך לילה בהיר וקפוא. משהו באפלת הסמטות ובלובן המבריק של קירות-האבן היה כמו המשך לגוני השחור-לבן של הסרט. הרגשתי שרגלי קלות יותר כשצעדתי ליד אשתי בשביל החוצה את הגינה הציבורית. כמו עשר או שתים-עשרה שנה קודם-לכן, שהייתי שב הביתה ממערבן סוג ב' בקולנוע אדיסון ביומיות של יום-ששי, הייתי פוסע לבדי ברחובות ירושלים ומדמה לעצמי איך הייתי נראה על הבד בדמותו של גארי קופר או מנסה לשווא לחקות את הילוכו של ג'ון ויין. באותה תחושה עמומה של אותו גיל כאשר הכל עוד צפוי, יכול לקרות וגם יקרה, והרגשת התנופה ברגליים הנושאות אותך לכל מקום. הגבעות הטקסאניות המעוננות ופול ניומן רוכב על הקדילאק הפתוח שלו, הלוך-וחזור בין העיירה המנממת לחוות-הבקר המטופחת של אביו. נוף הגבעות בשחור-לבן נראה חשוף וגרמי כמו שלד. טקסאס בשחור-לבן מבעד למצלמתו הסטואית של ואנג'הו נעשתה פתאום קרובה ללבי, אמיתית ונמושה יותר מכל צבעי הטכניקולור.

האד הוא גיבור מערבון על אף שאינו נושא חגור. כשהוא יורה ברמינגטון של הוא עושה זאת על-מנת להבריח את העורבים המתגודדים על נבלת העגלה שהתפגרה במחלת-הפה-הטלפיים. במשך תשעים דקות על הבד הוא עסוק מאד בנסיעה מטורפת בדרכי-עפר, במיטתה של אשה נשואה שבעלה נעדר ללילה, בוויכוחים עם אביו הצדקני ובבילוי של גברים בדראג-סטור של העיירה הרדומה. בין הטפת-מוסר אחת לחברתה מפי מלווין דוגלאס-האב, משתתף האד בתחרות עם בחורי העיירה וצד ראשון חזיר מרוח בגריו, מלמד את בן-אחיו לשתות ויסקי, משתכר מבירה ומתעסק עם פטרישיה ניל, העוזרת המקסימה. מתוך כל סממני מילודרמה אמריקאית טיפוסית עם מוסר-השכל מתוכנן, עולה כבדרך-אגב תמונה אותנטית של חיים. נוצרת מין הרגשה שהאד הוא misfit, הוא פשוט אינו שייך לשם, הוא שייך גם לשם. לאותה אווירה מגושמת וחסרת-סיכוי, אבל לא רק לשם. עקרון התענוג המנחה את התנהגותו, שיכרותו והבעיטה הלא-פוסקת בכל הסובבים אותו, הם סימפטומים לחוסר-הנחת של חברה שהבריאות והחולניות שלה הן מיווג נדיר; חברה העסוקה כל הזמן בהאדרת שם עצמה, ובאותה שעה היא מלאת גערות ותור-כחות.

על-הרוב מספקת הוליבוד לאמריקה סרטים נוטפי פסיכולוגיה. אבל האנשים שמשל-מים דולר או שלש לירות כדי לחזות בתוצרת הזאת אוהבים את הגיבורים שהוליבוד מיצרת. באורח מופלא מתקשרים בני-אדם לגיבורים שלהם, מקבלים מהם השראה כדי שיוכלו להוסיף ולקיים את אשליית החירות שלהם. איש-המערב, החלוץ, המורד-להכעיס הגיבור הציני שבלבלבו הוא טוב, כל אלה אינם רק מיתוס שיצרה תעשיית הקולנוע, הם משלימים את הצורך להיות משהו, צורך הקיים בלבו של כל גבר. הגיבור הרוכב מהר כדי להשיג עוד תענוג אחד, לא-חשוב על חשבון מי ולא-חשוב באיזה מחיר, הוא שבריר מאישיותו של כל אחד מאתנו. הוא מגלם את החירות עליה ויתרנו תמורת הנוחות. פול ניומן, בעל העיניים הצוחקות ותווי-הפנים הרזים והרעננים, אינו מניח לנו להאמין שהוא רע באמת. בחיך ממזרי אחד הוא מסכל תחבולות רבות של התסריטאי. האם אביו בעל עקרונות-הצדק האמריקאיים טוב ממנו, מה הוא היה רגע לפני שאנו רואים אותו ורגע אחרי? סרט הוא, לכל היותר, חתך ארכיאולוגי מוצלח יותר או פחות בחייהם של אנשים, אבל באשר הוא כך גלומה בו לפעמים יותר אותנטיות מאשר בחיים עצמם כפי שחושינו משיגים אותם. כי סרט יכול לבודד אלמנטים ולהוציאם לאור.

אולי טיפשי הדבר, אבל אותו לילה בגינה הציבורית, לקול הפסיעות החורקות בחצץ הדק, התעורר בי לרגע הרצון להיות גיבור אותנטי. האד חומד את הכל ולוקח מה שידו משגת. הוא אינו מרוצה, לא משום שאין לו די אלא משום שלא למד איך לקחת מה שהוא רוצה. בדרך שאינה נהירה לי עד היום, עורר בי האד את הרצון ליצור איזו מציאות דמיונית שתהיה בעלת ממשות גבוהה יותר מזו הקיימת במלים. האד יצר בי את הזיקה לאותנטיות, וזה כרגע הדבר המעסיק אותי יותר מכל בחיים ובקולנוע, שלגבי הם דבר אחד. לא מזמן קראתי במכתב של נערה

צעירה את הדברים האלה: "פעם עברה בי מחשבה שמי שעושה סרטים הוא קצת אלוהים. ממחשבתו הוא כותב את הסיפור, מלבישו דמויות, צבע, צליל. רק שזה בצחוק. לא בתאים חיים. רק בצלולואיד". מובן שזוהי הפלגה במלים, אבל יש רגעים שבהם נוח לי לחשוב כך.

עמוס עוז: הגן האבוד

רוב הסרטים הראשונים שראיתי היו סרטי־טרון. לא היה סרטי־טרון שלא היינו הולכים—אני והחברה—לראות. כל הטרונים. זה היה, אם אני לא טועה, בכיתה ג'... כיתה ב'. היו גם סרטי פלש גורדון וסרטים אחרים שבהם היה תמיד עולם של סדר טוב. אני זוכר בגעגועים עולם זה וסרטים אלה—היה בהם תמיד השילוב המקסים של המוסרי, היפה והחזק. במובן זה הם חלק מגן־העדן האבוד. כי מי אינו מתגעגע לעולם סימטרי, פשוט, שבו האיש הטוב יפה יותר מהאיש הרע, חזק יותר ממנו—אם כי לא בהרבה—והאיש הטוב חכם יותר מהאיש הרע?... וגם ישיג את הבחורה בסוף... אני חושב שכל סרטי טרון ופלש גורדון היו סרטים אידיאליסטיים ממדרגה ראשונה. עד היום הם מיצגים בשבילי, מבחינה מסוימת, את העולם שהייתי רוצה לחיות בו, או את "גן העדן האבוד", שבו שלט הסדר בכיפה. אחרי שראיתי את הפלש גורדון השלישי או הרביעי, ידעתי שגם אי־הסדר משתלב בסדר ומקבל את מרתו.

זה משהו שאני מתגעגע עליו עד היום... זה היה עולם סימטרי... עולם גיאומטרי... אני זוכר שהייתי לפעמים בשעת ראיית הסרטים מנחש מתי הרע יתפרץ (כי הרע בסרטים אלה היה בלתי־צפוי תמיד)—אבל גם זה היה מאורגן בתוך הצפוי. ידענו: הפראים יתפסו את טרון, יקשרו אותו ויהיו רבים ממנו—ומצבו יהיה באמת ללא מוצא. ועם זה היינו משוכנעים מראש שהוא לא אבוד. הבלתי־צפוי ביותר היה תמיד צפוי.

אני חושב עכשיו על אמצע שנות ה־40, בירושלים. היינו ילדים בתוך עולם דראמתי מאד: מחתרת, פיצוצים, מעצרים, צווים צבאיים, בריטים—אם לא יצאנו מעוקמים ורדופי־פחדים, הרי זה בזכות הטרונים והפלש גורדונים והמערבונים שראינו אז. למשל, בכלל לא היתה זו הפתעה בשבילי שבסרטים אלה החלשים ינצחו את החזקים הרבים. הייתי מופתע אילו היה קורה ההיפך מזה. באיזה מקום הסרטים האלה השתלבו להפליא עם החינוך הציוני שקיבלנו אז. זאת אומרת: יש אידיאליסטים מעטים מוקפים המון פראים. הם בודדים, אבל הם צודקים. הם נראים חלשים, אך למעשה מובטח לנו שאין הם חלשים באמת. הם צריכים, כמובן, להיות לבנים בין צבעוניים, וסוד כוחם בצדקתם ובתחבולותיהם... זה התישב אצלי להפליא...

היו לנו "גיבורים" בשכונה. עלי־דנו גר אחד—שרגא. כל הילדים ידעו שהוא חבלן באצ"ל. סיפרו גזמות מופלאות על המעללים שלו. היה לו אפילו אופנוע. בכל־זאת,

לא הערצנו אותו. לא יכולנו להעריך אותו. כי לא דמה לאותו גיבור מדומה יפה ועשוי־ללא־חת שראינו בסרטים. כמעט ציפינו שיום אחד תתגלה הפחדנות המסותרת שלו. אני הייתי מפיץ שהוא סוכן של האנגלים. הוא היה מכוער, ממושקף, צרוד—נראה היה שהוא בן־דמותו של הנבל ההרוג בסרטים. אנחנו ידענו מן הסרטים שגיבור צריך להיראות כמו גיבור.

סרטי טרזן לימדו אותנו, למשל, שאין מקריות בעולם. מה שנראה כמו מקרה זה פשוט פירוש מקרי ומוטעה שלנו למצבים שבעצם הם משתלבים יפה בחוקיות הקבועה מראש. ידענו, כאמיר, שפלש גורדון ייחלץ מן המלכודת ושלא ייתכן שהעולם יאיר פנים לרבים, לשפלים ולרעים.

כי אם זה ייתכן, הרי הערבים ינצחו אותנו!

ועוד דבר: המוות בסרטים שראינו היה מוות אסתטי. כשלימדו אותנו בבית־הספר לדקלם, בי"א באדר, "טוב למות בעד ארצנו", שום דבר לא התקומם בי ושום דבר לא ליגלג: ידעתי מהסרטים שטוב־למות־ב־עֵד. אלה שמתים בעד משהו (תומכיו של גיבור המערבון, חברו של פלש)—מותם הוא חזיון מרהיב המעורר את גלי האהבה של בני־האור, הנשאים בחיים; וגם שלנו, הצופים. זה עשה את המוות לכדאי. מוות נקלה ומכוער היה רק לרעים. וגם זה לא תמיד. כי אפילו האינדיאנים ידעו לקפוץ מראש הצוק בקשת מרהיבה, עד שכמעט קינאת בהם, על המעוף היפה הזה.

היו עוד כמה כללים בסרטים האלה. למשל: אין נשים רעות; וגם אשה שנדמה לנו שהיא רעה מתגלה, בסופו של דבר, כטובה, או לפחות כאצילית (ומפני שאין נשים מכוערות, אין נשים רעות).

כך התחלנו להסתכל בעולם הסתכלות סלקטיבית. הוא נראה לנו כחיקוי בלתי־מושלם למה שראינו בסרטים. כולנו היינו אפלטונים: כל המציאות סביבנו היתה מימוש חלקי ופגום של תבנית מושלמת.

ההורים שלנו היו גאים מאד על זה שג'וני וייסמילר—טרזן הקלאסי—הוא יהודי. זה השתלב אצלם עם הכיסופים ליהדות־שרירים, לדור־החשמונאים—יהדות שהם התגעגעו עליה. מלת־החיבה שלהם כלפינו היתה: שקצים. בשבילנו היה זה מובן־מאליו שטרזן צריך להיות יהודי. אי־אפשר היה שלא יהיה יהודי. מפני שהוא „המעטים“ ואויביו „הרבים“—והוא חכם־התחבולות והם הפראים הנבערים. הוא המנצח, והם המפסידים.

בין משחק הקאובויים והאינדיאנים למשחק היהודים והערבים לא היה גבול. במשחקים שלנו, מול הכנופיות של המופתי—עמד תמיד פלש גורדון; מול האימפריה הבריטית—עמד טרזן. אני זוכר שהיינו מתקרבים לפעמים אל החיילים הבריטים, שהיו עוברים ברחוב בגיפ או במכונית משוריינת. הם היו נותנים לנו סופריות והיו מרשים לנו לשחק בהגה של הגיפ. היינו מחייכים אליהם יפה, היינו נחמדים אליהם, אבל כשהיינו מתרחקים 20 צעד, היינו צועקים: „גסטאפו!“ ובורחים. הדחף הפטרוטי להפגנות האלו בא מן הסרטים. לא משיעורי היהדות בבית־הספר.

בשנת 1952, כשהייתי בן 13, ראיתי סרט עם ריטה הייזוורת. קראו לו, אם אינני טועה, "בפרוורי ניר-יורק". היתה שם איזו כנופיה שתפסה, או חטפה, בת של מיליונר ואימה לריצוח אותה. אני זוכר שהיה בסרט גם קירקס עם חיות-טרף מאולפות. הגיבור (רוברט טיילור?) הציל אותה, כמובן. הוא עשה זאת באומץ ובערמה. הוא נאבק עם חיות-הטרף של הקירקס ועם המנוולים של הכנופיה. הוא היה רק טיפ-טיפה יותר ערום וזריז מאנשי הכנופיה. מובן שבסוף, אחרי שהוא קרע שנים-שלושה דובים, שהיה הושלכה אל הגוב שלהם, הוא נפל לרגליה והודיע שהוא אוהב אותה. זאת היתה אמנם הפעם הראשונה והיחידה שהוא ראה אותה.

עם ראית הסרטים נוצרה בעיה: אני וחבר שלי בשם יוסי אהבנו נורא בת אחת מן השכונה. על אף שהיתה בשנה-רוחצי גדולה יותר משנינו. רצינו להגיד לה את זה, ואני זוכר שהתיעצנו איך לעשות זאת: דובים לקרוע לא היו. המשאית של אבא של יוסי היתה חונה ליד הבית ברחוב משופע. אני ויוסי הזמנו אותה (רותי קראו לה?) ביחד לתא של המשאית. יוסי שיחרר פתאום את בלם-היד של המשאית, והמכונית החלה להדרדר. היא לא עלתה על אנשים אבל שברה עמוד-חשמל, עקרה גדר ועצים, ופסיה נשברו. אני זוכר ששלשטנו היינו חירורים כסיד והיו לנו דפיקות-לב נוראות. בכל-זאת, לפני שהוציאו אותנו מתא המשאית, פנה יוסי מהר-מהר אל רות ואמר לה, בשם שנינו: "שתדעי שאנחנו אוהבים אותך". זה לא היה סוף הסיפור. אחר-כך היה צורך להכריע בין שנינו. וכאן היתרון היה כולו שלו. הוא היה יותר חזק והוא החליט להוכיח לה את זה בפומבי: כל פעם שהיתה יוצאת מן הבית, והיתה רואה את שנינו משחקים על המדרכה, היה מתחיל להרביץ לי. רגע לפני צאתה היינו משוח-חים, כידידי-נפש, ורגע אחרי-כן שוב שוחחנו בידידות-נפש. אבל ברגע שעברה—הרביץ. כעבור זמן קצר ביטלתי את היתרון שלו. פעם באתי אליה וקראתי לה לסופה. אמרתי לה: "תדעי לך שזה לא יוסי לבדו מרביץ לי—נתן, אלי, איתן הם אתו. הם מפים אותי בכל ערב. יש להם קבוצה. לי אין קבוצה. אבל אני לא אשתוק להם". שיכנעתי אותה שאני מכין להם מלכודת בחצר של איתן. ביקשתי ממנה שתעזור לי. אמרתי לה שנסגור אותו במקלט. בקיצור: לולא היה לה מחזר בן 16, אפשר שהייתי זוכה בה. זה שלא זכיתי בה, וגם יוסי לא זכה, כלל לא עורר בנו הסתייגות מן הפילוסופיה של הסרטים. חשבנו שהמציאות פגומה. ניחמנו זה את זה שבאמריקה לא היה קורה דבר כזה.

אחר-כך באו סרטיה-המלחמה הרוסיים. יוסי, שאביו היה מפ"מניק, ואני, שמשפחתי היתה בעלת דעות ימניות, היינו נפגשים בפריצה בגדר, עם מקלות. ואחרי ריצה דרך הרבה חצרות, היינו מתחבקים. הוא היה הרוסי ואני האמריקאי, ובתוך החיבור נמחצו "הגרמנים". אני לא זוכר אם אחרי זה לא היינו מתחילים להתקוטט. בזה אולי הקדמנו אז את המלחמה הקרה בין שני הגושים.

אף פעם לא קיבלתי חינוך דתי, אבל אני חושב שכל ימי-חיי מלווים אותי סרטי הילדות—אלה שדיברתי עליהם—כמו מיתוס הרמוני על עולם מאורגן, מסודר וצודק. מובן שזה מיתוס שבור. כדי לשברו צריך הייתי לעבור חמת-זעם, אירוניה וגעגועים...

מצד אחד עשה הקולנוע את כולנו אידיאליסטים, נטע בנו אופטימיות קשה-להיעקר, לימד אותנו להעריך סימטריה ולא מיין ב ט ו ב. ומצד שני, עשה אותנו הקולנוע געזונים, בלתי-סובלנים, סכימאטיים ונוקשים בדרכי השיפוט שלנו (כי ברור היה שהמכוער הוא רע); הוא השניא עלינו את הסבל, וגם העמיד אותנו בפני נורמות קטלניות באהבה (להתחרות בהספקים המיניים ובקלילות האלגנטית ובבטחון-העצמי של גיבורי הסרטים!). באומץ-לב, בקור-רוח, בשיקול-דעת. הוא לימדנו לראות את העולם כזירה מפוארת. שבה תמיד דולקים אורות; תמיד מריעה תזמורת; תמיד נטוש מאבק מרהיב; תמיד מנצח הטוב; אנשים תמיד עושים—לעולם אינם מתיסרים בספקות. אולי הזכות העמוקה ביותר שלנו כלפי תרבות המזרח הקרוב, כלפי הפאטא-ליזם המוסלמי—האטימות כלפי הזיקנה, החולשה וההתיסרות האינטלקטואלית—ניטעו בנו על-ידי הסרטים האלה.

הסרטים האלה ועולמם שלטו בי לא יותר מ-8—7 שנים. אבל מלחמת-העצמאות שאני מנהל נגדם היא ממושכת, מרתקת וגם מלאה ניגודים כמו המריבות עם יוסי. יש כאן מאבק והתפרקות, ביטול וגעגועים. על כמו זה אמר פעם תומאס מאן שהשנאה היא לעתים קרובות אהבה והערצה שנוסף להן סימן-השלילה המתמטית—מינוס. נדמה לי היום שיש בי איזו איבה לקולנוע של תיזות—קולנוע אינטלקטואלי, או ספרותי. אני מאוכזב מסרטים שיש להם סיום פתוח (אף שאני אוהב ספרים שיש להם סיום פתוח). נדמה לי שעד היום אני מוסיף להפיש בקולנוע את המוחלט—עולם של מעשים ולא של מלים, של הרמוניה ולא של מבוכה.

יש לי דעה-קדומה ביחס לקולנוע כמו לבחורי-שיבה שיצא לתרבות רעה. אני דורש ממנו שיהיה עשיר מבחינה ויזואלית ודל מבחינה אינטלקטואלית. אני מצפה ממנו שיגלם עולם שפולו תמונות ופעולה. כשהוא מגלם עולם מורכב, אני מגיב כמו בעלי-אחווה מן הדור הישן, שגנבים באו לצוד ביער שלו ללא רשיון! מיני ארחי-פרחי, עשירים-חדשים ומתנשאים. אני זועם את זעמה של הספרות הנגזלת, אף שאין בזה שמץ של צדק ושמץ של הגיון. לפעמים אני מופתע ומבודח בדעתי כשאני מגלה בי תגובה כלפי סרטים טובים, עשירים ומורכבים, שהשבח הגדול ביותר שאני יכול לומר עליהם הוא: "הם כמעט ספרותיים". אבל השבח הזה מחוק בי, חרף רצוני, את הבוה האינסופי והתהומי אל "גם הוא באצילים". בקיצור: אני תובע מהקולנוע שיחזור על סרטי ילדותי. אני תובע מהסרטים שישארו לזיה דוליתל המקורית.

איך אומר לך: תאר לעצמך מיסיונר, או פקיד קולוניאלי בריטי, שבנעוריו הלך לגור באיזו מושבה ססגונית ואקזוטית בין הילידים. התאהב במקום ובילידים, אהבה סנטי-מנטלית חסרת-תקנה. מקץ 200 שנה הוא מוצא את הילידים הססגוניים האלה באים ללונדון, ממושקפים, לבושי חליפות, אירופים כמיטב כוחם. והוא חש תערובת של גאווה, אהדה, ליגלוג. עליונות דקה ואכזבה. בשתי מלים: אני מודה שעד היום יחסי אל אמנות-הקולנוע, כמדיום, הוא יחס של סנוב סנטימנטלי.

(רשם: משה נתן)

ישעיהו קורן: יותר מזה

אינני זוכר מה היה שמו של הסרט הראשון שראיתי. אני זוכר היטב מה היה הסרט הראשון שלא ראיתי. זכורה לי גם הסיבה לכך. שם הסרט היה "במבי", ואמור היה להתחיל בשעה ארבע אחרי-הצהריים באחד מימי החופש הגדול. אולם, באותם ימים סללו כביש ברחוב המקביל לרחוב-החול שבו גרתי, ואני הייתי עסוק ב"תצפיות" בעבודה. בכל מאודי השתדלתי להשתתף ממש בעבודה, ולפעמים היה איזה פועל ערבי מהיר לי להגיש לו אבן קטנה או איזמל, או אפילו למתוח בשבילו את חוט-המדידה. אך החוויה הגדולה ביותר היתה בשבילי הופעתו של המכבש הענק שהידק את האבנים, הזפת והחצץ. גם אני רציתי ללכת אותו יום לסרט, כמו כולם, והשילינג, מחיר הכרטיס, היה מונח בכיסי מאז הבוקר. אלא שממש באותו יום, לאחר הפצרות רבות, נעתר מפעיל-המכבש לבקשרי: לקחת אותי ל"סיבוב" על המכבש לאחר שיסיים את עבודתו, בשעה ארבע. הייתי צריך לבחור. לא היססתי יותר מדי: ויתרתי על "במבי" תמורת סיבוב על מכבש-דויכים.

רק כעבור שנה-ומשהו ניתנה לי הזדמנות נוספת לחזות בסרט. הפעם, יחד עם אמי, הלכתי. כאמור, אינני זוכר את הסרט. אבל אני זוכר שהראו ספינת-דיג בודדה בים, רשתות-דייגים, ודגים כסופי-בטן, מפרפרים על הסיפון. אחר-כך, בצילום-מקרוב, הראו דג במים, ולעומתו צוללת. אמי אמרה לי שזהו "היומן". הרבה סרטים ראיתי מאז, אבל מאותה תקופה זכורים לי בעיקר "יומנים".

מתברר שבעקרון אותן העדפות של ילדות מלוות אותי, לרעה או לטובה, עד היום. על-פני כל אמנות שהיא, אני מעדיף את החיים עצמם. ומבין יצירות-האמנות השונות, אני מעדיף תמיד את אלו המוסרות, לדעתי, את החיים "כמו שהם". מבחינה זו עורר הקולנוע תמיד את התפעלותי וקנאתי. מעמידים את המצלמה ברחוב, בקפה, בבית-החרושת, במעבדה, ו"קולטים" את האדם הפועל והדברים בסביבתם הטבעית ביותר. גם בסרטים הדמיוניים ביותר אפשר למצוא תמיד את האשליה הדוקומנטרית.

הקולנוע הוא תמיד מוחשי. הספרות—לא. המסרטה אינה צריכה ליצור דראמה; כמו בלי להרגיש בכך, היא פשוט סופגת אותה. היא אינה זקוקה לגיבוב של מלים כדי לתאר את הדבר הפשוט ביותר, היא אינה זקוקה כלל לתארים. היא מראה. כשאני יוצא מאולם הקולנוע לאחר שראיתי סרט טוב, סרט שהזינו לי משהו בלב, נדמה לי לפעמים שהמלים הופכות מיותרות.

בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש-הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם-כל רואה—בנסיוני, בזכרוני, בדמיוני. זו, אולי, הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם. כשאני רוצה לכתוב על אדם רץ, ואני מחפש דוגמה אמנותית לכך, איני רואה לנגד עיני קטע ספרותי שהוא. אני רואה לנגד עיני את ריצתו של הנער ב"בדידותו של הרץ למרחקים ארוכים", או את ריצתו של גי

הנמלט. הרודף אחר קרון־הרכבת ב"נשימה השניה" של ז'ן־פייר מלוויל. אין קולנוע להמחשת האדם בפעולה. אבל לפעמים רוצים יותר מזה. ולשם כך קיימות המלים.

עמוס קינן: מתי יהיה קולנוע

פעם, היו כותבים על אבן. אבן, איפה משיגים אבן? רק למלך יש אבן. ולמלך עבדים, והם כותבים על האבן, את דבריימי המלכים.

רק כאשר נוצר הנייר, כאשר הומצא הדפוס, יכלה הספרות להיות לנחלת הכלל. שני תנאים לספרות נחלת־הכלל: המונים יודעי־קראו־וכתוב—כלומר, ביטול המונר פול של ההשכלה. תנאי שני, כאשר אמצעי־הייצור בהישג־ידו של כל בן־תמותה. לא שהמצב אידיאלי. אמנם, יכול אדם להיכנס לחנות נייר ובפרוטות לקנות דין ונייר די־הצורך לכתובת רומן־ענק. עדיין קיים תיווכו של המו"ל או העורך, אבל בכל־זאת, העובדה שאמצעי־הייצור מצויים, מקילה על התקשורת במדיום זה. בקולנוע אנו נמצאים עדיין בתקופת הפרעונים. שום אדם אינו יכול להיכנס לחנות ולקנות בפרוטותיים מצלמה, צלולואיד, מעבדות, שלא לדבר על שחקנים. רק פרעה יחליט אם יהיה סרט או לא, ורק פרעה יבחר לו את הבימאי.

יש פרצות, כמובן, שהרי לולא כן לא היתה קידמה. ויש בעלי־כשרון, שהצליחו להטות אליהם את חסדם של פרעונים. לפעמים, פתאום, פורצת לה מהפכה, ואז יכול מין איזנשטיין לזרוח. אבל עיקר האנרגיה של בעלי־הכשרון, המאושרים שהגיעו אל טרקלין הפרעונים, מבוזבזת על תכני־החצר ועל מלחמה בגורם הכלכלי, תחת שתוצא כולה על מאמץ היצירה.

מבחינה זו, קולנוע הוא שיר־מזמור־לעתיד. אמנות בחיתוליה, אפשרות קורצת של מדיום חדש, שעדיין את אפס־קצה לא ראינו.

חברות־הענק שומרות בקנאות על המונופלין שלהן. אולי המציא כבר מי שהמציא מצלמה אלקטרונית קטנה ופשוטה וזולה שבה אפשר בבת־אחת לקלוט קולות, מראות. אולי המציא כבר מיישהו תהליך מהפכני של שימוש בסרט מגנטי לצילום. אולי קיימת האפשרות־בכוח להיכנס להנות ולקנות בפרוטות את חומר־הגלם ליצירה. אבל כל זה לא להיום, עדיין.

קולנוע יהיה כאשר כל אדם יוכל להפיק סרט. מי שהפיק סרט, ישלח אותו למו"ל. כמו ספר. אם מצא חן בעיני המו"ל, ידפיס אותו במיליון עותקים, והקהל יקנה אותו כשם שקונים ספר, ובחדר־ההקרנה הפרטי ייהנה ממנו.

למה לא?

אברהם רז: ה"פוטבול" וה"קאובויים"

העובדה שקליטתה של התרחשות קולנועית מצריכה הפעלה רבגונית של החושים יש לה חשיבות, לדעתי, רק ברגע קליטתה המיידית של התרחשות זו. לגבי אין לעובדה זו שום חשיבות ברגע בו הפכה ההתרחשות להיות נחלת העבר, וההנאה הכרוכה בה הפכה הנאה שבהיזכרות. לעומת זאת, על אף היתרון הרגעי שבהפעלה הרבגונית של החושים בעת ההתרחשות הקולנועית המיידית, חסרה ההתרחשות אותה מידה של אי־אמצעיות. של "פולחניות", כזו שבהתרחשות התיאטרלית או הקונצרטית, למשל. ולגבי, זה חסרון מכריע.

פחיתותו של היסוד הלא־אמצעי, ה"פולחני", בהתרחשות הקולנועית תגרום, לדעתי, את דחיקתו ההדרגתית של הקולנוע ואת המרתו במקלט הטלביזיה. ובאמת, אם חסר הקולנוע ממד פולחני כזה שבתיאטרון, למשל, מה טעם ליצאת את הבית בערב הרפי גשום וקר ולהיסחב לבית־הקולנוע? למה לא לשבת בבית, לצד תנור חם ובחברת ערימה הגונה של גרעינים, ולהסתפק במסך הקטן, הנוח והאינטימי? מאליו יובן כי יותר מכל התרחשות קולנועית מקובלת מעדיף אני את זו המסוגלת לספק לי את היסוד הפולחני. ואם דבר זה אינו ניתן במלואו, לפחות תחליף הגון ליסוד זה.

וכאן מגיע אני לשתי אהבותי הקולנועיות העיקריות: סרטי ספורט, ו"פוטבול" בפרט, וסרטי "קאובויים".

ברצוני לציין כי נטייתי אחר סרטים אלה שרירה־ועומדת זה שנים, והיא קדמה בהרבה למחשבה על הענין הפולחני. למחשבה זו הגעתי רק מתוך תמיהה על נטייתי המוזרה (שבמררצת הזמן פגמה יותר ויותר בדימוי שאני מדמה את עצמי), ובשל הצורך לספק לעצמי תשובה על נטייה זו.

בדברי על ה"פוטבול" מדבר אני, לאמיתו של דבר, על הקולנוע התעודי; הקולנוע המשמר בדייקנות צילומית אירועים שחלפּו־ועברו מן העולם, ומקימם לתחייה לנגד עיני; מקים לתחייה מיבצעי כידורר וירטואויים, הבקעת שערים נדירים ביפיים, הצלות שוערים מרהיבות ועוצרות־נשימה. הרגע הזה, שבו השחקן חולף על־פני יריבו בהטיית־גוף מפתיעה, שבו הכדור חודר אל השער בבעיטה אדירה ומכוונת היטב, שבו השוער מתעופף באוויר ונוחת על הקרקע כשהכדור בידיו, הרגע הזה הוא קצר ביותר, הרף־עין, וההנאה הפרוכה בו מהולה באנחת־צער על סיומו המהיר, המהיר מדי. בכדורגל, כבחוויות אחרות, התחושה של ה"חולף", של ה"אבדן", היא בת־לווייתם הנאמנה של העונג והאקסטאזה. אך יותר מאשר בחוויות אחרות, תחושת ה"חולף" וה"אבדן" בחוויה זו חריפה ואינטנסיבית עשרת מונים. מאות פעמים התעוררה בי התשוקה—במהלך המשחק בו חזית—להקפיא את רגעי הגדר־לים; להקפיא את טיסת הכדור אל השער; להקפיא את התעופפות השוער באוויר; להקפיא את הרף־העין של חדירת הכדור אל בין הקורות ונגיעתו של הכדור ברשת. והדבר לא ניתן. אולם הסרט המצלם את הפעולות האלו מאפשר לי לחזור ולשחזר

בדייקנות את הרגעים האבודים הללו. להקימם לתחייה מבית־הקברות האינסופי של העבר, ולחזותם פעם נוספת. מעולם לא שאלתי את עצמי מדוע כה להוט אני אחר הרגעים האלה, ואף איני רוצה לשאול. רק אחת אני יודע: רק הקולנוע מאפשר לחזור אל הרגעים האלה בשניה ובשלישית. אמנם, אין צילום קולנועי של המציאות כמציאות עצמה; אולם צילום כזה מאפשר לחזור ולהתקרב אליה יותר מכל אמצעי אחר, ואף יותר מכל אמצעי אחר מסייע הוא ליצירת האשליה הכמו־מציאותית של הישנות המציאות.

אין זאת אומרת כי איני נהנה מסרטים "טובים"; מאלה העשויים אם לקהל הרחב ואם לקהל האנין. אולם הסרטים הללו הם "סיפורים", מעשי־בדיה בתמונה ובצליל ולא באותיות ובמלים, וההנאה הכרוכה בהם היא ענין לעצמו. אך אינני בוש לומר כי כל הסרטים הללו אינם שווים בעיני אפס־קצהו של כרט פוטבול הגון המחוייגי אל האירוע בו חזיתי, אל ה"שדה". לגבי מיבצעייהם הנפלאים של כדורגלנים, כדור־סלנים, או קופצי־במוט, הם אקט פולחני מובהק, לא פחות מזה של שחקן בתיאטרון, והיכולת הייחודית של הקולנוע להשיבם לי היא היכולת להחיות דוממים מבית־הקברות של העבר, לברוא־מחדש את העולם. פולחנים אחרים כמעט לא שרדו, כמדומה, בעולם בו אנו חיים.

ואשר ל"קאובויים": הדבר המאוס בעיני ביותר ביצירת־אמנות כלשהי היא הידיעה המוקדמת מה עתיד לקרות, ועוד יותר מזה—כיצד ואיך יפול הדבר (ואינני כולל בזה יצירות־אמנות שבהגשתן כרוך יסוד פולחני). במקרים כאלה עולה באפי ריח של סכימאטיות, של מיכאניזם עקר, של היעדר־חיים. והנה, במערבון (ואינני מדבר דווקא על המערבון המשובח אלא על השגור והמוצע), יודע אני בדיוק נמרץ מה יקרה, מתי יקרה, וכיצד יקרה. ובדרך־כלל ידיעה זו אינה מחטיאה לא לגבי מהלך הפעולה, לא לגבי עיתויה, ולא לגבי פרטי־הפרטים של אופן הביצוע. אף־על־פי־כן, תמיד אני חוזר ומוצא את עצמי נהנה ביותר מן הפעולה הידועה מראש, ולא־פחות מזה מן ההתכוננות שאני מתכונן לקראתה; כמו באיזה טכס פולחני שבו הכל יודע ומתוכנן מראש עד לפרטי־פרטים. בעוד שבמילודראמות למיניהן, או במחזמר, הידיעה־מראש ממאיסה עלי את הענין כולו, הרי ב"קאובויים" מהנה אותי ידיעה זו הנאה רבה. שאין ביכלתי להסבירה.

נדמה לי כי מבחינה זו יש דמיון בין סרט־הכדורגל התעודי לבין המערבון: בשניהם כאחד אני יודע בדיוק נמרץ מה יקרה, מתי יקרה, וכיצד יקרה, ודווקא באלה עיקר הנאתי. הנאה זו פוגמת לא מעט, עלי להודות לבשתי, בדיוקן־העצמי שלי כאיש־תרבות. ואף־על־פי־כן—ויסלחו לי כל אניני־הטעם ומעודני־התרבות, ועמם חלק ידוע מדיוקני־העצמי—אין כ"פוטבול" וכ"קאובויים" קולנוע אמיתי! ומי שזקוק להוכחה נוספת, אל־נא יסתפק בקולנוע "פריז" אלא יטריח עצמו, במחילה, גם לקולנוע "מתמיד". ב"פריז" הקולנוע הוא על המסך בלבד. ואילו ב"מתמיד"—באולם כולו.

יעקב שביט: מרוץ סוסים

אין אלו שורות על סרט מסוים או על הקולנוע, כי אם שורות אחדות על שנים שהסרטים היו בשבילם סוסי-מרוץ. אין הם טיפוסים מיצגים. הם שנים שאני מכירם—היטב. שנים שקינאתי בהם מאז אותן שעות אחר-צהריים של חורף שבהן פיש-פשתי בגניבה אחר עשרה גרשים במכנסיו של אבי התלויות על קולב בחדר-האמבט. הלכתי, כמובן, ל"טרוזן" המוקרן בבית-קולנוע אחד, ולא ל"שירלי טמפל" המוקרן בבית-הקולנוע השני. ליד דלת הכניסה עצר אותי אחי הגדול לא על שום שנטלתי את הכסף כי אם על שום שהלכתי לסרט הלא-חינוכי. אז קינאתי בהם. הם הלכו גם לסרט הזה וגם לשני. היה להם די זמן, ואיש לא מנע מהם את ההליכה. זו היתה קנאה בת-לוויה לקנאה אחרת. קנאה באותם אנשים שנטלו מן הספרייה וקראו (כך מספרות הביוגרפיות שלהם) כל ספר וספר מעל המדפים. בלי להזדקק לבחירה והעדפה.

הראשון באוהבי-הקולנוע האמיתיים עליהם אני רוצה לספר כאן היה יושב בשורה הראשונה, בדיוק באמצע. פושט רגליו בפישוק רחב, חובש כובע-קסקט מהווה שמס-תיר את קרחתו המלאה (סיפרו שבלע רעל-עכברים בשגגה והתקרח בן-ליל!). הוא היה לבוש תמיד מכנסי-חיאקי ארוכות, חולצה כחולה פרופת שלושה כפתורים על-יורנים. בחורף היה מוסיף מעיל אפור, מחוספס-צמר. הוא היה גער-שליח בבית-חרושת לנעליים, קצת "מבולבל", בלשונו הלא-מדעית של הרחוב. ערב-ערב נכנס לאחד מבתי-הקולנוע כאחד מפרחי-הכהונים המכין עצמו בהפשלת שרוולים לטכס. בדיש-דוש-נעליים עצבני, באנקות-ציפייה, בלעיסת מסטיק, קיבל את מודעות הפרסומת. משפכו האורות והתמונות החלו לזרום ברצף צבעוני (או שחור-לבן), נשטף בזרם ללא דרך לשוב. הוא לא חתר להימלט מן הזרם. לא, הסרט אינו דומה למעשיה שמספרת אומנת בשעת האוכל ואתה עוצר ומפסיק כל רגע בשאלה. הוא אינו ספר שעוברים בין שורותיו במסע יחיד, אטי, ממושך, משתהה פה-ושם, שב לאחור או פוסח ומקדים. סרט הוא קירקס שבלי עידודו של הכרוז אתה קופץ בו ועולה על גבו של סייח-פרא ומשתתף. הוא היה אוהב-קולנוע אמיתי, בן המאה העשרים, ללא ספקות, ללא פסיחה על כמה סעיפים. הסרט מת מיד עם עלות האורות, מת כאילו לא היה. אבל למחרת, באותה שעה, היה סרט חדש מתחיל.

השני היה היפוכו במשהו ובן-דמותו בהרבה. הוא היה פנסיונר קשיש, משועמם, שקודם-לכן שימש פקיד-מודיעין במשרד ממשלתי. הוא ישב תמיד בשורה האחרונה, בדיוק באמצע (שניהם מזכירים לי עכשיו מהמר שרוכש תמיד אותו כרטיס-הגרה!). לבוש חולצה לבנה מכופתרת ומכנסי-פסים גהצות. הוא לא בא להשתתף בטכס אלא לחזות בו. השורה האחרונה הבטיחה, כמדומה, את הריחוק: נקודת-מבט מתצפית גבוהה. שוב אני נזקק כאן להשוואות: אם היה הראשון בן-דמותו של מהפכן שנסחף עם המאורע, היה השני יושב על הגדר: מבקר או היסטוריון שרושם פרשנות. למראית-עין היה מנומנם, לא מעוניין, ידיו לופתות את מסעד הכיסא כדי

שלא להישמט. המתרחש על הבד רחוק ממנו. אבל הוא נתן לסרט חיים שלאחר המוות. הסרט הפך פולחן אחר-כך, בדירתו בת חדר אחד (עם מטבחון ושירותים). הוא היה לזקן הזוכר בבהירות כל פרט ופרט מימי-נעוריו הרחוקים. אשתו התופרת, שבאזניה שיחזר מה שראה קודם-לכן, שנאה סרטים. פעם אחת-יחידה חזתה בסרט, וכשצוללו המפציצים על העיר ההרוסה (זו היתה ורשה) נמלטה מבית-הקולנוע בבה-לה (לצחוקם של השכנים). היא אינה רחוקה מרחק רב, אני חושב, משני אוהבי-הסרטים עליהם אני מספר. גם בשבילה היה הסרט חיים ממש—אלא שהיא לא יכלה לעמוד בהם. הוא תיקן את הסרט; סיפר אותו מחדש כדרך שהיה צריך להיות, לדעתי, תו, אילו היה "מן החיים" ולא "כמו בסרטים". אבל תוך כך העניק לו חיים חדשים ובעלי-משמעות לאחר המוות.

אני יכול שלא לזכור מירוך-סוסים. האמן או הסטודנט של ימי-הביניים חי כעכבר רעב ועשה את ה" Wanderjahre" שלו מתוך עניות ותלאות-דרך הרבה, עד שזכה לחזות בכמה ממחזותיה של אירופה ושכיות-אמנותה או לשמוע תורה מפי מלומדים מפורסמים. ערב-ערב היו הסרטים לשני אלה אופפו של סוס-מירוך; והימים והלילות שביניהם—חניות-ביניים, מקום שמחליפים בו את הסוס העייף בסוס רענן. ידיד אחד שלי, אדם משפיל בנוסח קלאסי, טען באזני שאינו אוהב סרטים משום שהם תובעים את כל חושי. לעומת זאת הוא יושב בטרקלין דירתו, מתחת לציור של רמבראנט, מאזין למוזיקה של מוצארט וקורא רומן של טולסטוי. לא לו מירוך-הסוסים של הסרטים. הוא ושני אוהבי-הקולנוע שלי שייכים למעמדות אחרים. אשר לי עצמי, הרי אני עומד אי-שם בין השנים, יושב בין שני אוכפים. באחת מפיתות הגימנסיה כתבתי חיבור (מתוקף החובה) על חשיבותו של הקולנוע בחיי התרבות והחברה. אני זוכר שפל החיבורים כולם נכתבו בטון של התנצלות ותירוך: כן, יש בו משהו, בקולנוע. עכשיו אני יודע ששוב אין הוא זקוק להתנצלות ורק מיגבלות טכניות מונעות, למשל, פתיחתה של קתידרה ללימודי-קולנוע באוניברסיטאות. הוא אינו זקוק להתנצלות מכיון שהיה לעולם בפני עצמו—מיוצר ויוצר; ולפיכך הוא זכאי לאותו יחס ככל העולמות האחרים: ליחס מכל הסוגים.

אגב הירור פיליטוניסטי אני נזכר לבסוף שבכל-זאת עוזר הקולנוע למלא את הכמיהה לפולחן אצל צופה-קולנוע ממוצע. לא, לא הקולנוע עצמו כי אם ההליכה לקולנוע. אני מתכוון להכנות בבית, קריאת בקרות, ידיעות מפי ידידים, הריצה אחר הכרטיסים, העמידה בתור, הוויכוח הקצר שלאחר-כך. כמעט שלש שעות, לפחות פעם בשבוע...

בן-עמי שרפשטיין: על חלומות ועשיית-סרטים

האמנות היא דרך לקביעתם וניהולם של חלומות, והיא דרך לשתף בהם את הזולת. החלומות, אף כי עדיין אינם בחזקת אמנות, הם סוג החוויה הקרוב ביותר לאמנות שיכול בן-אדם להתנסות בה. באורח מזור נמשך החולם עצמו על-ידי החוויה שהוא עצמו יצר אותה בבלי-הדעת. החלום בא אליו והוא נכנס לתוכו ואחרי-כן הוא יוצא וחוזר-חלילה. אין הוא זקוק לשום בית-נכות או רומן. אפילו כשהוא חולם בהקיץ, אין הוא זקוק לשום איש זולתו לדבר אליו. חולמים, בין בשינה בין בהקיץ, כמוהם כצופי-סרטים, הם שלמים-לעצמם.

מכל האמנויות, זו של הסרט היא החלומית ביותר. הסרטים פועלים כחלומות ובאים על מקומם—הם הופכים להיות חלומך שלך, עד ששוב כמעט לא תוכל לחלום חלום פרטי שעה שאתה רואה סרט מעניין. אין פנאי גם לא מקום לאסוציאציות אחרות. החלומות הם כמעט סרטים פנימיים, ממש כמו שהסרטים הם כמעט חלומות חיצוניים.

יש הבדלים, כמובן. כל כמה שיהיה סרט חלומי, הרי מישהו אחר מספק אותו. הוא גם רשות-הרבים. תמונתיו יכולות להיות פשוטות וריאליסטיות יותר במראיתן וברצף שלהן. וחלומות לא לעתים קרובות אפשר לזכרם בצבעים.

גם צדי הדמיון גלויים-וברורים: מיקוד השוני העצום של החוויה, החזותית והקולית, בסדר-הזמן של תודעה אחת-יחידה; הדחיסה, העיוות וההיפוך של הזמן, או, לשון אחרת, שזירת זכרונות ותקוות עם הרגע הנוכחי; החיתוך, המחיקה, הפירוק והתמונה החצויה; עירוב המציאותי עם הדמיוני; וכיבוש החוויה לרגשות יחידים, אדירי-כוח, כגון שגאה, אהבה, פחד ותשוקה, רוצה לומר—עירבוב האובייקטיביות עם סובייקטי-ביות קיצונית.

רואים אנו שהסרטים מבוססים על מעלותיו הטכניות של החלום, ושותפים הם עם החלום בעוזו הרגשי, המתלווה תחושה של סתימות או אי-ממשות. לכן לעתים קרובות, וביתר-תוקף מכל אמנות אחרת, נוטל לו הסרט לנושא את השאלה: מהי המציאות? הריהו אשליה העוסקת בבעית טבעה שלה באשר הוא. מרצף-החלום הברור והמפורש הוא עובר למציאות שלמראית-עין, ואחרי-כך הוא נשאר שרוי במבוכה בין גרסות אלטרנטיביות של המציאות. אנו רואים את עצמנו, את דמויותיו של הסרט, אנו מזדהים עם הדמויות, אך באותה מידה אנו נשארים בפנים ובחוץ, משל כאילו, כפי שקורה לפעמים, מתגלה לנו כי הננו האיש המתהלך בחלומנו שלנו, וכך הרי אנו בעת-יבוענה-אחת האיש ורואהו.

הנה כך, בכוחם של הסרטים, מתדמים אנו לאל ההינדוסי העתיק שיווא, הבורא את היקום על-ידי שהוא מקרין אותו על קיר תודעתו שלו. להיות שיווא הרי זו שאפתם של בוראי החלומות וחוקרי החלומות, דיזני, מקלארן, ברגמן, אנטוניוני, רנה ופראנז'ו, הנכנסים לכל חוויה בצורתה הקיצונית או הספונטאנית ביותר, בוראים והופכים להיות בריאתם הפעילה והנמשכת שלהם. על העצמה המיסטית של חוויה מעין זו,

כמו על כל ההתמסרויות החריפות, מאפילה בהכרח ההרגשה של אי-ממשות. הרי אנו פרוזאיים, פזורי-גפש ומרובי-פנים מכדי שניבלע כליל לאורך-זמן באיזה דבר שהוא.

הסרט הוא המדיום היחיד המסוגל להתרומם לדרגת יומרותיה של האמנות בת-זמננו, המוצאת את שיווא הקדמוני בכל משיכת מכחול גולמנית על-גבי בד, בכל דימוי פלאסטי של המבורגר, בכל דגל אמריקאי מצויר ביד, בכל הצרף סאדיסטי. סוף-סוף המצאנו לנו אמנות שבכמה מובנים היא מעמיקה חדור עוד יותר מפולחנו של האדם הפרימיטיבי. עכשיו יכולים אנו להחליף את החוויה שלנו כמעט ללא סייג ולהיעשות כל אחת מן הווריאציות האינסופיות של חיינו אשר נוכל לקוות לה או להתירא מפניה.

יגאל תומרקין: אני אוהב קולנוע

אני אוהב קולנוע ואני שונא תיאטרון. באופן עקרוני, וכמובן יש יוצאים-מן-הכלל. אני אוהד קולנוע מכיון שאינו מוסדי ואין בו כל טכסיות. אני בא והולך בחושך. אינני אוהב להזדהות. בקולנוע אני מציץ ("Peeping Tom") או שופט. בתיאטרון אני בא למרק חטאים שלא חטאתי. אינני רוצה קאתארסיס באמנות. אני שונא את המגע הישר עם עדת השוטים המתאמצים ומוזיעים לשכנעני שהאפשרי הוא אפשרי. אף אינני חירש-אילם שצריך לספר לו סיפור פרוידיאני בעזרת קירטועים וקפיצות, כפי שהדבר מתבטא בריקוד של התרבות המערבית וספיחיה. הקולנוע שאני אוהב הוא העושה פאראפראזות לחיים, ואשר בו גם הבלתי-אפשרי אפשרי. אינני אוהב קולנוע כתיאטרון, המנסה לחקות פאראפראזות אלו או את החיים עצמם. "מעשה" גבורה מעבר להרים אינו מעשה-רצח מאוס במקומנו" (כפי שאומר סינג' במחזהו "נער-השעשועים של העולם המערבי"). התרגום חפשי).

ריחוק, ניכור, הדם—צבע והאלימות מסוגגנת ומבוקרת, לעתים אבסורדית (הסלאפ-סטיק), מהנה וחזותית. אני מעדיף את הבימאי איש-המספריים כפוסק אחרון, האורג מסכות של מקרים ומקריות למשהו קבוע בעל צורה ואיכות שאינן משתנות, על ההתנצלות של בימאי או שחקנים נבוכים, בנוסח: אתמול היה טוב יותר וכי'. בקיצור: המאמץ הפיזי המושקע בכל פעם מחדש, אי-הוודאות, המגע הפיזי עם המבצע, מבחילים אותי. אם לדבר כבר על תיאטרון, הרי תיאטרון של מסכות, ניכור, חגיגה של השכל. נצחון הרוח על שוטים מזדהים ומצווחים. בכלל, אינני אוהב את הצרמוניה, ישיבה אילמת וספארטנית. כבוד מזויף למוסד ששבק חיים, לפסדו-אוואנגארד המטופש והחובבני שמדי-פעם הוא מעורר בי את הרצון לצעוק:

• יש דבר גרוע מתיאטרון, והוא הקולנוע הישראלי.

“ילדים, לכו הביתה לעשות קאקא ופיפי”. כן, רופסי-מוח מנופחים אלה מרתיעים אותי. (אם תיאטרון הוא חובה של פעם בשנה, הרי הרפרטואר שלי יכול להצטמצם בטרַאגדיה יוונית, שקספיר, ביכנר, ז'ארי, ברכט, ז'נה, בקט; אם להיות לוקאל-פאס־ריוס—נסים אלונים. אך על הכל אני אוהב קולנוע. קולנוע בכל שעות היממה, כמעט כל קולנוע.

אני אוהב את איזנשטיין האילם, על שהשכיל להתבטא באופן צורני מושלם, על שיצר שפה בקומפוזיציה קינטית חזותית מושלמת.

את היצ'קוק “המתחבק ומשפשף” באופן כה מלכותי עם הקיטש והאלימות, בקצב ובזווית, ויוצר שפה ואיכות חזותית נפלאות, העומדות מעל כל מה שנאמר או מתרחש בסרט.

ועל כן אני אוהב את גודאר, בן־דורי הקרוב לי, שהשכיל ללמוד מקודמיו, לבנות מסגרת חמורה, הפתוחה לאילתורים ולמקריות מבוקרת—מין אסמבלאז' מפואר קונטרה־פונקטי, המוציא את הדיאלוג (נקודת־התורפה של הקולנוע עד ימינו) מקפ־אוונו השיגרתי ואת התמונה מן ה“קונטיניואיטי” הנאטורליסטי השמרני, אל הדינא־מיות המופלאה של דורנו, על כל סממניו וסמליו. השואל, משיב ושואל. אוהב, הורג, נהרג, הורג ואוהב.

באותה מידה אפשר היה לדון במשולשים, בזוגות, או במצולעים מופלאים לא־פחות כמליאס, גריפית, וינה (ד"ר קאליגארי), שטרוהיים, דראייר, ויגו, בינאל, אורסון ולס, פליני. אינני כותב היסטוריה, אף לא רצונזיות. כתבתי את אשר עם לבי בבוקר זה, והזמן דוחק. גם אין לי חשק להרעיף מחמאות על אחרים, הדבר פוגע בכושר יצירתי.

5.11.68



תסריטים

נסים אלונים: הגלולה

540—534. דירת עדינה—פנים—לילה
פיק במיטה—לצדה של עדינה. האלמנה
מושיטה אקדח לרקתו, ביד אמיצה. מעיניה
זולגות דמעות.

עדינה

כן או לא?

פיק

לא מבין!

עדינה

אתה מתחתן אתי או לא?

פיק

את מטורפת, גבירתי!

עדינה

כן, בגללך.

פיק

לא אדון בשים ענין תחת לחץ של—זה.

עדינה

זו הדרך האחרונה.

פיק

אה!.. ואני ממחר. אני אביא את אחי.

הוא מתאים לך.

עדינה

אתה.

פיק

אבל את מאבדת לגמרי את הראש גברתי,
ועוד במיטה! סליחה! יש לי ארוסה! היא
לומדת רפואה!

עדינה

אדון פיק, אתה בן־אדם פאטאלי. אני ובתי
חושבות רק עליך. יום ולילה. אנחנו הולך
כות לישון בתורנות. אי־אפשר להיפטר
ממך. לכן אתה עיבר לגור אתנו.

פיק

לא בא בחשבון!

עדינה

אני מזהירה אותך. אני אירה. ואל תזון.
יש לי חגורה לבנה, קאראטה.

532. חדר המדרגות—פנים—לילה
פיק כיבה את האור, טרק את דלת ביתו.
הוא עומד בחדר המדרגות, מתכוון להימלט.
הוא שומע לפתע רחש חטוד מלמטה. הוא
מסתכל, ומיד נסוג לאחור. פיק מביט על
דלת דירתו. לא, הוא לא יכול למצוא שם
מחסה. הוא מביט על דלת דירתה של האל־
מנה, חרך־אור מאיר מתחת לדלת. הצעדים
מתקרבים. פיק אינו מהסס, פותח במהירות
את דלתה של האלמנה ומזנק פנימה. מגי
עים ששון ושמחה באקדחים שלופים.

ששון

תפתח באש חיה על־פי הוראותי—
שמחה.

שמחה

באיזו מגמה—ששון?

ששון

להרוג—שמחה.

שמחה

האש פתוחה לרווחה—ששון.

ששון בועט בדלת הדירה של פיק ומת
גלגל עם הדלת הנפרצת פנימה.

533. חדר המדרגות—פנים—לילה
שמחה פונה לאויב מדומה בתנועה מהירה.
שמחה

לא לזז!!!

ששון יוצא מן הדירה של פיק כשכובע
המשטרה שלו הפוך.

ששון

נצור ניצרה, מועדים לשמחה.

שמחה נוצר ניצרה ומישר את כובעו של
ששון.

שמחה

חגים וזמנים לששון.

הם יורדים במדרגות, קפואי־פנים, גיבורים.

543. כניסת מועדון הלילה "קוקלוש"—חוי—
לילה

פיק לפני שוער גברתן.

פיק

"קוקלוש" ?

שוער

אז מה ?

פיק

אני מחפש—גץ...

שוער

אין גץ.

פיק

אין גץ ?

שוער

אין.

544. כניסת מועדון הלילה "קארבאמבולי"—
חוי—לילה

פיק לפני שוער גברתן אחר.

פיק

"קארבאמבולי" ?

שוער

השם לא חשוב, העיקר הגובה. הבנת ?

פיק

גץ.

שוער

על העץ.

פיק

הגובה לא חשוב, העיקר הבריאות. הבנת?

545. הכאר של מועדון הלילה "תפוש אכל
שתוק"—פנים—לילה

חושך גמור. כשעולה איזה אור נראה פיק
מחזיק בשני שדיים מעליו ואינו תופש כלל
לאן הגיע.

פיק

גץ ?

קול של אשה

אם אתה לא אילם, דוד, חבל על הידיים.
פיק רואה את שני השדיים.

פיק

אני לא אילם, אני חבר של גץ...

קול אשה

אני לא...

פיק

שלא העיזי !

עדינה (מורה על התמונה)

בעלי המנוח נתן לי קורס.

טופי

תחשוב טוב, אדון פלטיאל.

פיק

נישואים זה לא רציני !

עדינה

בסדר. אבל אני עכשיו היסטריית. (צוחקת

פחאום) הולכים לזרוק אותי מן העבודה.

ואני סתם אשה, עם ילדה, ולא כל יום יש

משרות בממשלה, ועוד במשרד"הדואר—

פיק

סליחה ?

עדינה (צוחקת)

הממשלה הזהירה אותי...

פיק

אמרת משרד הדואר ?

עדינה (יבבה ארוכה)

כן...

פיק

נא להוריד את האקדח בבקשה...

הוא מוחה דמעה מעיניה של האלמנה במט'

פחת.

פיק

אלמנה...

טופי מכבה את האור.

541. חדר המדרגות—פנים—לילה

הדלת של דירת עדינה נפתחת חרש. פיק

נראה חדש. הוא אפילו קורץ לעצמו. הוא

יורד במדרגות על קצות האצבעות.

542. ליד הכית—חוי—לילה

ברחוב, פיק עושה תנועה של נערה הקופ'

צת בקלאס. הוא מוציא מכיסו גלולה, עומד

לבלוע אותה, אך ברגע האחרון מתחרט.

מחליט כמעט להשליך אותה, אך בכל-זאת

מכניס אותה לתוך נרתיק הגלולית שלו.

הוא זורק מבט של כובש לעבר חלון האל'

מנה החשוק. פיק שר.

פיק (שר)

שורה אחת מתוך דון ג'ובאני.

פיק
 קוקו... קיקי... על העץ...
 פיק יוצא.
 547. מועדון הלילה 'אל תשאל'—חדרה של
 קיקי—פנים—לילה
 פיק, בפעם הראשונה בחייו, מול סבור
 ענקי.
 פיק (לטבור)
 איפה גץ?
 קיקי
 אל תשאל.
 מרים את ראשו לאט כאילו טייל במבטן
 על־פני הר.
 פיק
 גץ?
 קיקי
 לך לעזאזל.
 פיק
 את גבוהה.
 ברגע זה מתמוטטת קיקי על פיק, שנמנע
 תחתייה.
 קיקי
 מאדאם סטלה אמרה לי שאני אפגוש
 השבוע בן־אדם שמדבר אמת...
 פיק מנסה למצוא את היציאה, בין בשריה
 של קיקי.
 פיק
 לא מדובר ביי... מדובר בגץ... אני לא...
 יש לי ארוסה... רופאה... וארוסה שעובדת
 בדואר... עם בת קטנה... אני בן־אדם
 פאטאלי...

פיק
 חשבתי שיש לו כאן חברים...
 קול אישה
 תשאל את מימי... ב"קאזה"... היא נתנה
 לו קרדיט...
 פיק
 קרדיט... בנדיט!
 הוא הולך וזוג שדיים בידי.
 546. ה"קאזה"—חדר הלבושה של חשפנית—
 פנים—לילה
 פיק ומימי, החשפנית הערומה. שניהם פנים
 אל פנים.
 מימי
 מימי.
 פיק
 פיק. בולים.
 מימי
 זה חוקי?
 פיק
 זה תלוי.
 מימי
 לך לקיקי.
 פיק
 איפה גץ?
 מימי
 לך לקיקי.
 פיק
 איפה קיקי?
 מימי
 אתה קצת קוקו, לא?..

הארולד פינטר: המרתף

המרתף הוצג בפעם הראשונה בטלביזיה של הניו-יורק סיטי.

גבו של איש, סטוט. הוא עומד במרכז
 השטח, מביט אל הזלת.
 הוא לבוש מעיל־גשם, ראשו מגולה.

חוצץ שטח קדמי.
 פניו של סטוט. מאחוריו, ליד הקיר, נערה.

חוצץ שטח קדמי של דירת־מרתף.
 חורף. לילה.
 גשם יורד.

גדם קצר של מדרגות־אבן מן הרחוב.
 אור מבצבץ מבעד לדלת המרתף.
 חלקו העליון של הבית שרוי באסלה.

פיק
 קוקו... קיקי... על העץ...
 פיק יוצא.
 547. מועדון הלילה "אל תשאל"—חדרה של
 קיקי—פנים—לילה
 פיק, בפעם הראשונה בחייו, מול סבור
 ענקי.
 פיק (לטבור)
 איפה גץ?
 קיקי
 אל תשאל.
 מרים את ראשו לאט כאילו טייל במבטו
 על־פני הר.
 פיק
 גץ?
 קיקי
 לך לעזאזל.
 פיק
 את גבוהה.
 ברגע זה מתמוטטת קיקי על פיק, שנמנע
 תחתייה.
 קיקי
 מאדאם סטלה אמרה לי שאני אפגוש
 השבוע בן־אדם שמדבר אמת...
 פיק מנסה למצוא את היציאה, בין בשריה
 של קיקי.
 פיק
 לא מדובר בי... מדובר בגץ... אני לא...
 יש לי ארוסה... רופאה... וארוסה שעובדת
 בדואר... עם בת קטנה... אני בן־אדם
 פאטאלי...

פיק
 חשבתי שיש לו כאן חברים...
 קול אישה
 תשאל את מימי... ב"קאזה"... היא נתנה
 לו קרדיט...
 פיק
 קרדיט... בנדיט!
 הוא הולך וזוג שדיים בידי.
 546. ה"קאזה"—חדר הלבושה של חשכנית—
 פנים—לילה
 פיק ומימי, החשפנית הערומה. שניהם פנים
 אל פנים.
 מימי
 מימי.
 פיק
 פיק. בולים.
 מימי
 זה חוקי?
 פיק
 זה תלוי.
 מימי
 לך לקיקי.
 פיק
 איפה גץ?
 מימי
 לך לקיקי.
 פיק
 איפה קיקי?
 מימי
 אתה קצת קוקו, לא?..

הארולד פינטר: המרתף

המרתף הוצג בפעם הראשונה בטלביזיה של הניו-יורק סיטי.

גבו של איש, סטוט. הוא עומד במרכז
 השטח, מביט אל הזלת.
 הוא לבוש מעיל־גשם, ראשו מגולה.
 חוץ, שטח קדמי.
 פניו של סטוט. מאחוריו, ליד הקיר, נערה.

חוץ. שטח קדמי של דירת־מרתף.
 חורף. לילה.
 גשם יורד.
 גרם קצר של מדרגות־אבן מן הרחוב.
 אור מבצבץ מבעד לדלת המרתף.
 חלקו העליון של הבית שרוי באסלה.

פנים. חדר.
 לו וס טוט נכנסים.
 לו: תן לי את המקטורן שלך. אתה ספוג
 מים. בוא, בוא. זהוזה. אני מטושטש
 לגמרי. ודאי אתה קופא מקור.
 ס טוט: קצת.
 לו: היכנס, התחמם. התחמם עלייד האש.
 ס טוט: תודה.
 לו: שב לך עלייד האש. גש, גש.
 ס טוט קרב אל האש.
 לו נוטל את המעיל אל המסדרון.

פנים. מסדרון.
 לו נכנס אל המסדרון, מנער את מעיל-
 הגשם. מציץ בתוכו פנימה, על התווית,
 מחייך. תולה אותו על הקרס.

פנים. חדר.
 ס טוט מחמם את ידיו ליד האש. לו נכנס.
 לו: בכלל לא השתנית. לא השתנית...

בכלל!
 ס טוט צוחק.
 אבל יש לך מעיל-גשם חדש. הו, כן, אני
 ראיתי. חכה רגע, אביא לך מגבת.
 לו נכנס לחדר-הרחצה.
 ס טוט, לבדו, נושא עיניו ומביט סביבו
 על החדר.

פנים. חדר.
 החדר.
 פנים. חדר-רחצה.
 לו בחדר-הרחצה, ליד ארון-האיפור, בורץ-
 וזת הוא משליך הצדה מספר מגבות, בוחר
 במגבת אחת רכה בדגם פרחוני.

פנים. חדר.
 לו נכנס ומביא מגבת.
 לו: הגה לך מגבת. קח, נגב כמו שצריך.
 זהוזה. לא באת הגה ברגל, מה? אתה
 ספוג מים. מה קרה למכונית שלך? יכולת
 להגיע הגה באוטו. מדוע לא נתת לי ציל-
 צול? אבל איך ידעת את הכתובת שלי?
 אלהים, זה ענין של שנים. אילו צילצלת
 הייתי בא לקחת אותך. הייתי לוקח אותך
 במכונית שלי. מה קרה למכונית שלך?

גיין. היא מכורבלת ליד הקיר. היא חבור
 שה מצנפת-גשם, מהדקת את מעיל-הגשם
 שלה אל גופה.

פנים. חדר.
 החדר גדול וארוך. חלון בקצה האחד נשקף
 אל הצר-בטון קטנה. יש דלתות אל חדר-
 הרחצה והמטבח.
 החדר נוח, נינוח, כבד-היטים.
 הרבה שולחנות צדדיים, עציצים, כורסות,
 ארונות-ספרים, מדפי-ספרים, יריעות של קטי-
 פה, שולחן-כתיבה, תמונות, מיטת-זוג גדולה.
 אש גדולה בוערת באח.
 החדר מואר במספר מנורות-שולחן ונורות
 רגילות.
 לו סרוח בתוך כורסה, קורא, ליד האח.
 דומיה.

חוף. שטח קדמי.
 עדיין ס טוט.

פנים. חדר.
 לו וס טוט נכנסים.
 הוא מצחקק. הוא קורא ילקוט-אהבים פרסי,
 עם עיטורים.

חוף. שטח קדמי.
 גיין מכורבלת ליד הקיר.
 ס טוט נע אל הדלת.

פנים. חדר.
 צילצול בפעמון. לו נושא עיניו מספרו. הוא
 סוגר אותו, מניח אותו על שולחן צדדי,
 נכנס למסדרון.

פנים. מסדרון קטן.
 לו ניגש לדלת הקדמית. פותח אותה.
 דומיה.

לוטש עיניו אל ס טוט. ממקום עמידתו
 בפתח אין לו יכול לראות את הגערה.
 לו (בוזאא מרובה): ס טוט!
 ס טוט (בחיך): האלו, טים.
 לו: אלוהים אדירים. היכנס!

לו צוחק.
 היכנס!
 ס טוט נכנס.
 אינני יכול להאמין!

ס ט ו ט מסיים את ניגוב שערותיו, מניח את המגבת על מסעד של כיסא.

ס ט ו ט: נפטרתי ממנה.

ל ו: אבל מה שלומך? אתה בסדר? אתה נראה בסדר.

ס ט ו ט: מה שלומך אתה?

ל ו: הו, אני בסדר. רק רגע אחד, אביא לך איזה זעלייבית.

ל ו ניגש אל הארון, מתכופף.

אתה תלון פה הלילה, לא? אין לך ברירה, הסתכל מה השעה, שאלתי את עצמי אם תופיע שוב בכלל. ברצינות. במשך שבועיים. הרי לך. הנה יש פה זעלייבית.

ס ט ו ט: תודה.

ס ט ו ט נוטל את זעלייבית, מחליף את זעליו.

ל ו: אמצא איזו פיג'אמה, רק רגע. בכל-אופן, נשתה קודם ספל קפה, או קצת... או איזה משקה? מה בנוגע למשקה?
ס ט ו ט: הנה.

ל ו מוזג משקאות, מביא את הכוסיות אל הספה ומתישב עליהן ס ט ו ט.

ל ו: אתה כבר לא גר בצ'סטורת-רוד, נכון? זה אני יודע. עברתי שם בסביבה, המון פעמים. אתה יצאת משם. איפה אתה גר עכשיו?

ס ט ו ט: אני מחפש מקום.

ל ו: הישאר כאן! הישאר כאן כמה שתמצא. יש לי עוד מיטה שאני יכול לסדר. יש לי מיטה מתקפלת שאני יכול לסדר.

ס ט ו ט: אינני רוצה להתלבש עליך.

ל ו: בכלל לא, בכלל לא.

שתיקה.

ס ט ו ט: הו, דרך-אגב, יש לי ידידה בחוץ. היא יכולה להיכנס?

ל ו: ידידה?

ס ט ו ט: בחוץ.

ל ו: ידידה? בחוץ?

ס ט ו ט: היא יכולה להיכנס?

ל ו: להיכנס? כן... כן... ודאי...

ס ט ו ט פוסע אל הדלת.

מה היא עושה בחוץ?

חוץ. דלת קדמית.

ג'יין עומדת על הגונזורה הצרה ליד הדלת.

הדלת נפתחת.

פנים. חדר.

ל ו: ס ט ו ט מכניס את הנערה.

ס ט ו ט: זאת ג'יין. זה טים לו.

היא מחייכת.

ג'יין: זה חביב מצדך.

ל ו: מה שלומך? אני... מוכרח להביא לך מגבת.

ג'יין: לא, הודה, שערי היה מכוסה.

ל ו: אבל פניך?

ס ט ו ט צועד קדימה.

ס ט ו ט: זה מאד חביב מצדך, טים. באמת חביב. הנה מגבת. (נותן לה איתה). הנה.

ל ו: אבל זאת המגבת שלך.

ג'יין: באמת לא איכפת לי.

ל ו: יש לי נקיות, יבשות.

ג'יין (מטפחת על פניה): זאת נקיה.

ל ו: אבל היא לא יבשה.

ג'יין: אבל היא רכה מאד.

ל ו: יש לי אחרות.

ג'יין: הנה, אני כבר יבשה.

ל ו: לא יכול להיות.

ג'יין: איזה חדר נהדר.

ס ט ו ט: נכון, לא? אולי קצת בהיר מדי.

ל ו: יתור מדי אור?

ס ט ו ט: מפריע לך?

ל ו: לא.

ג'יין מתחילה לפשוט את בגדיה.

מאחור ס ט ו ט מתהלך בחדר, כשהוא

מכבה את המנורות.

ל ו עומד על עמדו.

ס ט ו ט מכבה את כל המנורות פרט

לאחת, ליד האח.

ג'יין, ערומה, נכנסת למיטה.

אוכל להכין לך קצת קקאו? קצת שוקו

חם?

ס ט ו ט פושט את בגדיו וערום הוא נכנס

למיטה.

הרגשתי את עצמי בודד לגמרי, בעצם.

עצוב לשבת כאן לילות על לילות. בבקשה

רוגת גזילים. ידיד ותיק מאד שלי. למען האמת. הוא סיפר לך?

ג'יין: לא.

לו: את אינך מכירה אותו טוב־טוב?

ג'יין: לא.

לו: יש לו קשר לאצולה הצרפתית. הוא התחנך בצרפת. מדבר צרפתית שוטפת, כמוכן. קראת את התרגומים שלו מצרפת־חית?

ג'יין: לא.

לו: הה. הם מושלמים. ממש מצוינים. מילומד עצום. סטוט. את יודעת מה הוא קיבל באוקספורד? היה ראשון בסאנסקריט באוקספורד. ראשון בסאנסקריט!

ג'יין: כמה זה נפלא.

לו: בכלל לא ידעת?

ג'יין: בכלל לא.

לו: ידוע לי בלודאות שהוא בעל שלושה ארמונות. שלושה ארמונות נהדרים. נסעת פעם באלוויס שלו? בפייסלינגה שלו? איזה נהג מושלם. ראית את האיכטות שלו? הה! איזה יאכטות. איזה יאכטות.

ג'יין מסיימת את טירת־החול שלה.

כמה שמחתי לראות אותך. אחרי זמן כה רב. מאבדים את המגע... בקלות שכונת.

פנים. מערה. יום.

גופו של סטוט שוכב בחול. ישן.

לו וג'יין מופיעים בפי המערה. הם מגייעים אל הגוף. מביטים מלמעלה.

לו: איזה רוגע יש בו.

גופו של סטוט בחול.

צלליהם מעליו.

פנים. חדר. לילה.

לו שוכב על הרצפה. כר למראשותיו. מכור־סה שמיכה. עיניו עצומות.

דומיה.

נשימה טרופה וממושכת מפי ג'יין.

עיניו של לו נפקחות.

סטוט וג'יין במיטה.

סטוט מסתובב אל הקיר.

ג'יין מסתובבת אל קצה המיטה.

היא נרכנת על קצה המיטה ומחייכת אל לו.

ממך. אני מרוצה כאן מאד. זוכר את המקום הזה? שגרנו בו יחד? המקום הגורא הוא בצ'סטמולט־רוד? דרך ארוכה עברתי מאז. את הדירה הזאת קניתי בכסף מזומן. היא שלי. אני מניח שלא שמת לב להייפיי? יש כל מיני דברים שאני יכול להראות לך.

לו מתיר את כפתורי אפודתו.

הוא מניח אותה על־גבי המגורה האחת הדולקת. ובכך הוא מצל על האור. הוא יושב ליד האח.

המגורה מכוסה באפודה.

בהרת של אור על התקרה.

בהרת של אור לרגלו של לו.

ידיו של לו על מסעדי הכיסא.

נשימה טרופה מפיה של ג'יין.

ידיו של לו אינן זעות.

רגליו של לו. מעבר להן. האש כבדה כמעט.

לו מרכיב את משקפיו.

לו שלח יד ליטול את ילקוט־האהבים הפרטי.

לו מכוון מבטו לקרוא.

אנחה ממושכת מפי ג'יין.

לו קורא.

חויץ. פיסגתו של צוק. יום. קיץ.

צילום־מרחק של סטוט העומד על פיסגת צוק.

חויץ. חוף־ים.

החוף ארוך ושומם. לו וג'יין בבגדי־ים.

ג'יין בונה טירה של חול. לו מתבונן בה.

לו: בת כמה את?

ג'יין: אני צעירה מאד.

לו: את צעירה.

מתבונן בה בעבודתה.

את ילדה.

הוא מתבונן בה.

את מכירה אותו מזמן?

ג'יין: לא.

לו: אני כן. איש מקסים. אדם בעל כש־

לו מביט בה.

ג'יין מחייכת.

פנים. חדר. יום.

סטוט מרים תמונה אחת מעל הקיר, מביט בה.

סטוט: לא.

לו: לא, אתה צודק בהחלט. מעולם לא אהבתי אותה.

סטוט עובר בחדר וניגש לתמונה שניה, מביט בה. נסוב ומביט בלו.

לא.

סטוט מוריד את התמונה ופונה להביט בתמונות האחרות.

כולן. כולן. אתה צודק. הן אינמות. הורד אותן.

התמונות כולן ציורים דומים בצבעי־מים.

סטוט מתחיל להורידן מעל הקירות.

פנים. מטבח. יום.

ג'יין במטבח, מבשלת ליד הכירה, מפזר מת.

חוק. חצר אחורית. חורף. יום.

החצר מוקפת קירות גבוהים ואטומים.

סטוט ולו יושבים אצל שולחן־ברזל, עם עמוד בשביל סוכך.

הם שותים שיכר.

לו: מי היא? איפה פגשת אותה?

סטוט: היא מקסימה, נכון?

לו: מקסימה. צעירה קצת.

סטוט: היא בת למשפחה מפוארת כהוגן, בעצם.

לו: באמת?

סטוט: מפוארת כהוגן.

שתיקה.

לו: מביאה, כמובן, תועלת רבה בבית.

סטוט: פורטת על נבל, אתה יודע.

לו: היטב?

סטוט: היטב להפליא.

לו: כמה חבל שלי אין. לך אין נבל, מה?

סטוט: מובן שיש לי נבל.

לו: רכישה מן הזמן האחרון?

סטוט: לא, זה כבר שנים.

שתיקה.

לו: איך מוצא שחסרה לה קצת בגרות? חוק. חוף־ים. קיץ. יום.

לו וג'יין רובצים בחלל. ג'יין מלטפת.

ג'יין (בלחש): כן, כן, כן, הו אתה, הו אתה, הו אתה...

לו: יכולים לראות אתנו.

ג'יין: למה אתה מתנגד? איך אתה יכול להתנגד?

לו: יכולים לראות אתנו! יקחך אופל!

חוק. חצר אחורית. חורף. יום.

סטוט ולו ליד השולחן שותים שיכר.

ג'יין באה אל הדלת האחורית.

ג'יין: ארוחת־הצהריים מוכנה!

פנים. מסדרון. יום.

לו וג'יין מופיעים בדלת הקדמית ומגנב על כתפיהם.

פנים. חדר. יום. קיץ.

לו וג'יין בכניסה לחדר, מגבות על כתי־פיהם, לוטשים עיניהם אל החדר.

החדר אין להכירו. הריהוט השתנה. יש שולחנות ומכתבות סקאנדינביים. קעריות גדולות של זוכית שבדית. כיסאות־שופר־רת. שטיח אינדיאני. רצפות פארקט, מבי־היקות. ארון היי־פי חדש. וכי. האח סתור־מה. המיטה אתה מיטה.

סטוט בחלון, מפשיל את החילונים. הוא נסוב.

סטוט: היתה שחייה טובה?

פנים. חדר. לילה. חורף. (ריהוט שני).

סטוט וג'יין במיטה, מעשנים. לו יושב.

סטוט: בואו נשמע קצת מוזיקה. זה כבר דורות לא שמענו את ההי־פי שלך. בוא נשמע את הסטיריאו שלך. מה תנגן?

פנים. באר. ערב.

באר גדול וריק. כל השולחנות פנויים.

סטוט, לו וג'יין אצל שולחן אחד.

סטוט: זה היה אחד המקומות הישנים שהיינו רגילים לשבת בהם. לא, טים? זה היה אחד המקומות שהיינו יושבים בהם. טים תמיד היה ידידי הגדול ביותר, את

ג'יין: על הקמים!
סטוט ולו ניצבים על קוויהם.
היכון!

הם מכינים עצמם.
ג'יין מורידה את הסודר.
רוץ!

לורץ. סטוט אינו זו.
לו, תוך כדי ריצה מהירה, נסוב להביט
היכון סטוט; מאבד את שיווי-משקלו,
מועד, גופל, נחבל בסנטרו בארץ.
מוטל פרקדן, הוא מביט לאחור אל
סטוט.
לו: מדוע לא רצת?

חץ. שדה.
ג'יין עומדת, סודר בידה. בעומק השדה
עומד סטוט.
לו שוכב בדשא. קולו של לו:
לו: מדוע לא רצת?

פנים. חדר. לילה. חורף. (ריהוט שני).
סטוט: בואו נשמע קצת מוזיקה. זה כבר
דורות לא שמענו את ההייפיי שלך.
סטוט פותח את הזווילונים ואת ה-
חלון.
אוריירה. לו וג'יין יושבים על כיס-
אות, מתכווצים מפני הקור.

חץ. חצר אחורית. יום. חורף.
סטוט מהלך. לו, לבוש מעיל כבד, הצ-
ווארון מזוקף, מתבונן בו. לו מתקרב
אליו.

לו: שמע. שמע. אני מוכרח לדבר אתך.
אני מוכרח לדבר בגילוי-לב. שמע. אינך
חושב שקצת צנף בדירה ההיא בשביל
שלתנו?

סטוט: לא, לא. כלל לא.
לו: שמע. שמע. תפסיק להתהלך. תפסיק
להתהלך. בבקשה ממך. חכה.
סטוט פוסק מהילוכו.

שמע. אתה לא היית אומר שהדירה קטנה
קצת. בשביל שלושה אנשים?
סטוט (טופח על כתפו): לא, לא. כלל
לא.

סטוט ממשיך בהילוכו.

יודעת. תמיד. זה נהדר. שוב מצאתי את
ידידי הישן—
מביט בג'יין.

וגיליתי חדש. ואתם מחבבים כל-כך זה את
זו עד שזה באמת מחמם מאד את הלב.
לו: שוב אותו דבר? (אל המלצר). שוב
אותו דבר. (אל ג'יין). שוב אותו דבר?
(אל המלצר). שוב אותו דבר. שוב אותו
דבר. לכולם. בדיק אותי דבר.
סטוט: אני אחליף בקמפארי.

לו (צורד באצבעותיו אל המלצר): קמ-
פארי אחד כאן. חוץ מזה, שוב אותו דבר.
סטוט: זוכר את הלילות הללו כשקראנו
את פרוסט? זוכר אותם?

לו (אל ג'יין): במקור.
סטוט: את הקטנות עם לאפורג? איזה
קטנות.
לו: אני זוכר.

סטוט: הבוקינות הגדולות שהיו אצלם
אז. עצי-הבוקינה הגדולים.
לו: והצפצפות.

סטוט: הקריקט. מגרשי הסקווש. אתה
היית אגוז קשה כהוגן בסקווש. אתה יודע.
לו: אותך אי-אפשר היה לנצח.
סטוט: הסגנון שלך היה מטעה.
לו: עדיין הוא כן.

לו צוחק.

עדיין הוא כן!

סטוט: כבר לא.

המלצר מגיש את המשקאות.

דומיה. סטוט מרים את כוסו.

כן, אני באמת אדם מארשר.

חץ. שדה. ערב. חורף.

סטוט ולו. ג'יין בריחוק מאה מטר
מעבר לשדה.

בידה סודר.

לו (בצעקה): הרימי את הסודר. כשתוריד
אותו, אני נרוץ.

היא מרימה את הסודר.

לו מחכך ידיו זו בזו. סטוט מביט בו.

סטוט: אתה בטוח לגמרי שאתה רוצה
לעשות את זה?

לו: ודאי שאני בטוח.

חופץ. חצר אחורית. יום. קיץ.
 ג'יין יושבת אל שולחן־הברזל.
 סטוט קרב אליה והוא נושא כוס ובקבוק.
 הוא יוצק יין לתוך הכוס.
 הוא מתכופף אליה. מנסה לגעת בשך שלה.
 היא מרחיקה ממנו את גופה.
 סטוט נשאר קפוא על עמדו.
 לו מתבונן מאצל החלונות הפתוחים.
 הוא קרב אל השולחן כשהתקליט בידו
 ומחייך אל סטוט.
 לו: מצאתי את התקליט. המוזיקה שרצית.
 סטוט מציג את כוסו על השולחן ברעם
 ונכנס אל החדר.
 לו יושב אל השולחן, שותה מן הבקבוק,
 בוק, מסתכל בג'יין.
 ג'יין משתעשעת בתלתל שבשערה.

פנים. נערה ליד הים. ערב. קיץ.
 לו וג'יין. הוא שוכב, היא יושבת, על־ידו.

היא מתכופפת ולוחשת על אוננו.
 ג'יין: מדוע אינך אומר לו ששילך? היה לנו בית נחמד שכזה. היה לנו בית חביב שכזה. היה חם כליכך. אמור לו ששילך. זה המקום שלך. או נוכל להיות מאושרים שוב. כמו שהיינו. כמו שהיינו. בליבוב־האהבה הראשון שלנו. או נוכל להיות מאושרים שוב. כמו שהיינו. או נוכל להיות מאושרים שוב. כמו שהיינו.

חופץ. חצר אחורית. לילה. חורף.
 החצר קפואה. החלון פתוח. החדר מואר.
 לו לוחש אל סטוט בחלון. ברקע ג'יין יושבת ותופרת. (ריהוט שני).

חופץ. חצר אחורית. חלון.
 לו וסטוט בחלון הפתוח. גופו של סטוט מגובן.
 לו (לוחש בכוונה מרובה): היא בוגדת בך. היא בוגדת בך. היא אינה יודעת מה זאת נאמנות. אחרי כל מה שעשית בשבילה. שהראית לה את העולם. שנתת לה אמונה. הלכת שולל. היא פראית. צפעומי. היא מזהמת את החדר הזה. היא מלכלכת את

לו (צועד אחריה): אם להסתכל בדבר מ' זווית אחת, אם להסתכל בדבר מזווית אחת, אני יכול להבטיח לך שהעירייה היתה מתנגדת בתוקף לזה ששלושה אנשים יגורו בתנאים אלה. העירייה, זה ידוע לי בוודאות. תראה חובה לעצמה להביע התנגדות נמרצת ביותר. וכך גם הכנסייה.
 סטוט עומד מהילוכו, מביט בו.
 סטוט: כלל לא. כלל לא.

פנים. חדר. יום. קיץ.
 הווילונים סגורים. השלושה בארוחת־צהר־יום. ליד השולחן. סטוט וג'יין לבושים בגדים טרופיים. ג'יין יושבת בחצונו של סטוט.
 לו: מדוע אנו לא פותחים את הווילונים?
 סטוט אוכל עינב.

זה נראה דחוס. שאפתח את החלון?
 סטוט: מה אתה חושב לנגן? דביזיט, אני מקווה.

לו ניגש אל ארון התקליטים. בוחן תקליט אחרי תקליט. קדחתנית. מטיח אותם בקיר בזה אחר זה.

סטוט: איפה דביזיט?
 סטוט מנשק את ג'יין.
 עוד תקליט נחבט בקיר.
 איפה דביזיט? זה מה שאנו רוצים. זה מה שאנו צריכים. זה מה שאנו צריכים ברגע זה.

ג'יין ניתקה מעל סטוט ויוצאת אל החצר.
 סטוט יושב דומם.
 לו: מצאתי אותו!

פנים. חדר. לילה. חורף.
 לו פונה והתקליט בידו.
 ריהוטו של החדר כמו בהתחלה.
 סטוט וג'יין, עוזימים, מטפסים ונכנסים למיטה.

לו מניח את התקליט מידו ופורש את אפודתו על המנורה האחת הדולקת.
 הוא יושב. נוטל את המלקחיים וניבר באש הגוועת.

נסוב אל החדר. החדר אין להכירו. על הקיר רדת תלויים שטיחי־קיר, ראי פלורנטיני סגול, תמונת־מלפת איטלקית מוארכת. הר ריצפה אריחים של שיש. יש עמודי־שיש עם שיחים מטפסים, כיסאות־זהב מגולפים, מרבד מפואר לאורך אמצעיתו של החדר.

סטוט יושב על כיסא. ג'יין קרבה ובידה קערת פירות. סטוט בוחר לו עינב. ברקע לו, בקרן־זווית, מגנן בחליל. סטוט נוגס בעינב, משליך את קערת הפירות לתוך החדר. הפירות מתפוררים. ג'יין ממחרת לאספם. סטוט נוטל סס שעליו גולות גדולות.

הוא מגלגל את הסס. הגולות מתדפקות זו כנגד זו.

הוא בוחר בגולה אחת. מביט אל קצה החדר בלו המגנן בחליל.

לו מחזיק בהליל.

בקצה השני של החדר סטוט מתכונן לקלוע גולה.

סטוט: נגן!

סטוט קולע גולה.

הגולה נחבטת בקיר מאחרי לו.

לו עומד, מתגונן בחלילו.

סטוט: נגן!

סטוט קולע גולתו.

הגולה נחבטת בחלון מאחורי לו.

לו מתגונן.

סטוט: נגן!

סטוט קולע גולה. הגולה פוגעת בברכו של לו.

לו קופץ.

לו מתגונן.

סטוט: נגן!

סטוט קולע גולה.

לו מפליא לקלוע גולה אחת ישר לתוך מיכל של דגי־זהב. המיכל מתנפץ. עשרות דגים שוחים על פני אריחי השיש.

ג'יין, בפינה, מוחאת כפיים.

החדר הזה. את כל הרהיטים היפים האלה. את הרהיטים הסקאנדינביים היפים האלה. היא מלכלכת אותם. היא מזהמת את החדר.
סטוט נפנה לאטו להסתכל בג'יין.

פנים. חדר. יום.

הווילונים סגורים.

סטוט במיטה. ג'יין רכונה אליו, נוגעת בראשו.

היא מצדדת מבט אל לו.

דומיה. (ריהוט שני).

לו: הוא גרש?

ג'יין: בקושי.

לו: נשימתו האחרונה, את חושבת? שתיקה.

לדעתך יכול להיות שזאת נשימתו האחרונה?
ג'יין: יכול להיות.

לו: איר זה היה יכול לקרות? נדמה היה שהוא בכוסר טוב כל־כך. היה לו כוסר. כוסר של כיגור. אולי היינו צריכים להזמין רופא. ועכשיו הוא גוסס. את שבורה?

ג'יין: כן.

לו: גם אני.

שתיקה.

ג'יין: מה נעשה בגופה?

לו: בגופה? הוא עדיין לא מת. אולי יתאושש.

הם לוטשים עיניהם זה אל זה.

פנים. חדר. לילה.

לו וג'יין בקרן־זווית, מרחרחים זה את זו כחיות.

פנים. חדר. לילה.

סטוט בחלון: הוא פותח את הווילונים. אוריח בוקע אל החדר. הוא מביט סביבו.

פנים. חדר. לילה.

לו וג'יין בקרן־זווית, נושאים עיניהם אל החלון, ממצמצים.

פנים. חדר. יום.

סטוט בחלון, סגור את הווילונים. הוא

תקליט מסתובב על פטיפון חשמלי. מוזיקה פתאומית.

'הגערה בעלת שער־הפשתן' לדביזסי.

חוץ. שטח קדמי. לילה.

לו עומד במרכז. מסתכל בדלת המרתף. ג'יין משתופפת ליד הקיר. מצנפת־גשם. מעיל־גשם. לו לברש במעיל־הגשם של סטוט.

פנים. חדר.

הריהוט כבתחילה.

סטוט יושב ליד האח. קורא. הוא מחייך אל ספרו.

חוץ. שטח קדמי.

לו דמום.

פנים. חדר.

סטוט הופך דף.

צילצול בדלת.

סטוט נושא עיניו, מניח את הספר מידו, עומד. נכנס למסדרון.

פנים. חדר.

החדר דמום. האש בוערת.

פנים. מסדרון.

סטוט קרב אל הדלת הקדמית. הוא פותח אותה.

דימיה.

הוא לוטש עיניו אל לו. ממוקם עמידתו בפתח אין סטוט יכול לראות את ג'יין.

סטוט (בעוגג רב): לו!

לו (מחייך): האלו, צ'ארלס.

סטוט: אל־אלוהים. היכנס!

סטוט צוחק.

היכנס!

לו נכנס.

לא יאומן!

לו מגנפף בחליל לאת הכרת־טובה. סטוט: נגן!

סטוט מטיל אבן.

האבן מוחצת את מצחו של לו. הוא נופל.

פנים. מטבח. לילה.

ג'יין במטבח, גותנת כפיות של גסקפה בשני ספלים.

פנים. חדר. לילה.

החדר חשוף מכל.

כתלים ערומים. לוח־רצפה חשופים. אין דהיטיים. נורה תלויה אחת.

סטוט ולו בשני קצות החדר.

הם ניבטים זה מול זה. הם יחפים. כל אחד מחזיק בבקבוק־חלב שבור. הם שפופים, דמומים.

פניו של לו, מזיעים.

פניו של סטוט, מזיעים.

לו מנקודת־ראותו של סטוט.

סטוט מנקודת־ראותו של לו.

ג'יין יוצקת סוכר מחבילה לתוך המס־כרה.

לו זוקף את בקבוקו לפניו, זרועו מתוחה.

סטוט זוקף את בקבוקו לפניו, זרועו מתוחה.

ג'יין מזגת חלב מבקבוק לתוך כד.

סטוט מתקדם לאטו לאורך הלוחים הר־חשופים.

לו מתקדם לאטו.

ג'יין מוגנת מעט חלב לתוך הספלים.

לו זסטוט מתקרבים.

ג'יין גותנת סוכר בספלים.

בבקבוקי־החלב השבורים, בידיים רועדות, נוגעים כמעט זה בזה.

בבקבוקי־החלב השבורים מסתייפים, לא נ־געים.

ג'יין בוחשת חלב, סוכר וקפה בספלים.

בהיגף־פתע בבקבוקי־החלב השבורים מת־נפצים יחדיו.

(תרגום: אהרן אמיר)

המשתתפים בחוברת

בחוברת זו של "קשת", שכל-כולה קולנוע, אנו מביאים כמה מעמדים מן התסריט של נסים אלוני לסרט "הגלולה" (בימאי: דוד פרלוב), שמלאכתו נסתיימה מכבר ורק טעמים שאינם תלויים לא בתסריטאי ולא בבימאי מעכבים בינתיים את יציאתו לרשות-הרבים. אלוני עצמו מכין עכשיו תסריט לסרט חדש ועוסק ב"הבימה" בבימוי מחזהו, "הדודה ליוה", שבו תהיה גב' רובינא בתפקיד הראשי. ד"ר אלמגור, המשתתף כאן במשאלנו "הקולנוע ואני", מוכר היטב לכולנו כפומנאי ומעבד של מחזות מוויקליים. באחרונה "העמיד" את התכנית "איש חסיד היה" בשביל "בימות". הוא גם חוקר-ספרות המתמחה במיוחד בשירת ימי הביניים. אנדרה באזן, בעל המסה על "תיאטרון וקולנוע", הוא מבקר-תיאטרון-וקולנוע ידוע-שם בצרפת, הנחשב שם אביהם הרוחני של בימאי "הגל החדש" כגודאר, טריפו, רנה וכל השאר. המסה לקוחה מתוך אוסף מסותיו "Qu'est-ce que le Cinéma?" (הוצ' Cerf), שהופיע בארבעה כרכים בשנים 1958–1965. יגאל בורשטיין הוא מבקר-קולנוע צעיר, המפרסם מאמריו בעיקר במוספי העתונים היומיים. שני הראיונות עם ז'ן-ליק גודאר עובדו על-ידי יהושע קנו-עלפי חומר שהופיע בגליונות שונים של New York Film Bulletin, של Cahiers du Cinéma ושל Le Nouvel Observateur בשנות 1964 ו-1966. חלקו של החומר מובא במקובץ באנתולוגיה של ראיונות עם בימאי-קולנוע שהופיעה בהוצאת Merril (ניו-יורק, 1967) בעריכת אנדריו פ'אריס. יכין הירש הוא מן הבולטים בצלמי הקולנוע הישראליים ("הסיירים", "השמלה" ועוד). מאמרו של המבקר האנגלי פראנסיס וינגהם הופיע בירחון Encounter ב-1963. יוסף יורע אלי, בימאי-תיאטרון, מביים עתה ב"הבימה" את "מחכים לגודו" של סמואל בקט. הוא גם בימאי מחזהו של אברהם ב. יהושע בתיאטרון "בימות". ז'קלין כהנוב מוכרת היטב לקוראי "קשת", שמסתה האחרונה ("עם שיבה למזרח") התפרסמה בו בחוברת-היובל (מ', קיץ 1968). יהודה (ג'אד) נאמן הוא רופא, מספר ובימאי-קולנוע, המסיים בימים אלה את העבודה על סרט-האפיוודות שלו באורך מלא, "השמלה". סיפור משלו נתפרסם ב"קשת" כב. משה נתן, איש-שיחו של דוד פרלוב בראיון-הענק אשר בשער חוברתנו זו, הוא בעל הספר "המלחמה על ירושלים" (הוצאת "אותפז"), שהופיע השנה ונדפס כבר במהדורה שביעית, והנחשב אחד הספרים המעולים והפנים ביותר שנכתבו עד כה בעקבות מלחמת-יוני. נתן, שהוא גם מבקר מחזות וסרטים, זכור ודאי לקוראינו בזכות ראיונו הגדול עם נסים אלוני (ר' חוברת לב, לג). עמוס עוז, איש חולדה ובעל "מיכאל שלי", הוא מן המשתתפים הקבועים והוותיקים של

"קשת", אשר בה עשה את צעדיו הראשונים כמספר. התסריט של הארולד פינטר, המחזאי האנגלי המהולל, תורגם בידי אהרן אמיר. הוא לקוח מתוך קובץ של שני מחזות ותסריט אחד שהופיע אשתד בלונדון. דוד פרלוב, שה"שיחות" אתו פותחות, כאמור, את החוברת הזאת, יש הרואים בו את מיטב תקוותו של הקולנוע הישראלי לבימאי שימוג בתוכו טעם אישי עם שאר-רוח וכושר מקצועי. מלבד הרבה סרטים תעודיים קצרים שביים משך 10 שנות ישיבתו בארץ-ישראל (הבולטים בהם: "בירושלים", "בית-זקנים", "תל-קציר"), ביים גם את "הגלולה" וכן, באחרונה, את הסרט על חיי דוד בן-גוריון. הראיון עם אקירא קורוסאווא, הגדול באישי הקולנוע היפאני ("ראשומון", "שבעת הסאמוראים" ועוד הרבה), מתורגם מחוברת 182 של Cahiers du Cinéma (ספטמבר 1966). ישעיהו קורן הוא סופר צעיר, מוכר למדי לקוראיו, היושב עתה בירושלים. קובץ ראשון של סיפוריו, "מכתב בחולות", ראה אור ב-1967 בהוצאת הקיבוץ המאוחד. עמוס קינן, עתונאי, מחזאי וכו', פירסם כמה מיצירותיו בחוברות הראשונות של "קשת" וכן סיפור בשם "התחנה" בחוברת כד. מערכון משלו, "הטלפון", מועלה עתה על קרשי "התיאטרון הפתוח". זאב רב-נוף הוא מבקר-הקולנוע של "דבר" מ-1954, העוסק גם בביום סרטים תעודיים. הוא היה מפקד יחידת-ההסרטה בפיקוד הגדנ"ע בצה"ל, ולפני הגיעו לארץ ב-1950 סיים את הפקולטה לבימוי במכללה הממלכתית הפולנית להסרטה. אברהם רז הוא מספר ומחזאי, שמחזה חדש מפרי עטו, "לא ביום ולא בלילה", מועלה החודש על קרשיה של בימת "צוותא". סיפורו "שעות-הקבלה של פרופ' ק. ג. זליגמן", שנדפס בחוברת מ' שלנו, אפשר שיעובד לסרט. יעקב שביט הוא מספר צעיר, משתתף ותיק למדי ב"קשת", המסיים את חוקלימודיו באוניברסיטה של תל-אביב. באוניברסיטה זו פרופ' בן-עמי שרפשטיין הוא ראש החוג לפילוסופיה (ר' מסותיו ב"קשת" החל מחוברת כז). יגאל תומרקין כבר השתתף ב"קשת", בחוברת התיאטרון (לב). יצירתו הוכתרה באחרונה בפרס מוזיאון-ישראל.

התצלומים מ"פרסונה": באדיבותה של סוכנות "יוניטד ארטיסט". התצלומים מסרטי גודאר: באדיבותה של סוכנות א. מטלון (סרטי "קולומביה"). התצלומים מסרטי קורוסאווא: מתוך Cahiers du Cinéma מס. 182. התצלומים מן הסרטים הגרמניים החדשים: באדיבותו של הנספח-לעיתונות בשגרירות גרמניה, תל-אביב. תצלומי הסרט "השמלה": באדיבותו של הבימאי יהודה נאמן. התצלומים מסרטיו של ד. פרלוב: באדיבותו של הבימאי.

עיצוב העטיפה: גד אולמן

גלופות: "תגלוף", "גל-אור"

הדפסת הגלופות: דפוס "דבר" בע"מ

פרס "קשת" לסיפור הקצר

כפי שהודענו בחוברת-העשור (מ. קיץ
1968), תפורסמה תוצאות התחרות עד לא
יאחר מן ה־15 בינואר 1969.

הסיפור שזכה בפרס של 2,000 ל"י יידפס
בחוברת הקרובה שלנו (מ. חורף 1969).

סיפורים אחרים שישלחו לתחרות ונמצאו
ראויים לכך יידפסו ב"קשת" תוך שנת 1969.
שופטי הפרס: אהרן אמיר, אברהם ב.
יהושע, בועז עברון, יהושע קנז.

מודעות



“ה ש נ ל ה”

סרטם החדש של יהודה (גי'אד) נאמון ו"ישראלפילם"

הוא סרטם הרביעי לשנת 1968 של יצרני הסרטים הישראליים צבי שפילמן ואלכס מסיס — בעליה ומנהליה של החברה הפעילה ביותר בתעשיית הסרטים הישראליים, שהפיקה בשנה אחת את :

- * "הגמל והילד" — קופרודוקציה יפאנית-ישראלית
- * "קדיש לאדם חי" — סרט באורך מלא לטלביזיה המערב-גרמנית
- * "לשנה הבאה בירושלים" — סרט באורך מלא לטלביזיה המערב-גרמנית
- * "השמלה" — סרט ישראלי

"ישראלפילם" תתחיל בראשית ינואר 1969 בצילומי הסרט הישראלי בצבעים "מות היהודי" עם אסי דיין ואקים טאמירוף בתפקידים הראשיים, בבימויו של דניס דה-לה-פטלייה ובהשקעה של 600,000 דולר.

ישראלפילם — שרותים להפקת סרטי קולנוע בע"מ
תל-אביב, רח' וייצמן 45, טל. 448217-8

ISRAFILM

ברכותינו

לרבעון

"קשת"

להופעת

חוברת

הקולנוע

אגודת החברות האמריקאיות לסרטי קולנוע

עירית תל-אביב-יפו

מוזיאון תל-אביב

ע"ש מ. דיונוף, שדרות רוטשילד 18, טלפון 57760. פתוח לקהל — בימים א—ה בשעות 10 עד 13 ומשעה 16 עד 19, ביום ו ובשבת משעה 10 עד 13.
ביתן ע"ש הלנה רובינשטיין, שדרות תרס"ט, טלפון 247196. פתוח לקהל — בימים א—ה משעה 10 עד 13 ומשעה 16 עד 19, ביום ו — משעה 10 עד 13, במוצאי-שבת משעה 18 עד 22.

קרית "מוזיאון הארץ"

מוזיאון הזכוכית. רמת-אביב, טלפון 412059—415248.
מוזיאון קדמון למטבעות. רמת-אביב, טלפון 415244.
מוזיאון למדע ולמכניקה. רמת-אביב, טלפון 415245. מורכב 3 אגפים: תעופה, מתימטיקה, אנרגיה ותחבורה.

מוזיאון הקרמיקה. רמת-אביב, טלפון 415246.

מוזיאון לאתנוגרפיה ולפולקלור. רמת-אביב, טלפון 415247.

ביתני קרית "מוזיאון הארץ" ברמת-אביב פתוחים לקהל בכל ימות השבוע. בימים ב, ג, ה — משעה 10 עד 17, בימים א, ד — משעה 10—20, בימי ו ושבת משעה 10 עד 13.

חפירות תל-קסידה

רמת-אביב. חפירות עיר ישראלית מימי המלכים עד לתקופה הערבית. פתוח לקהל כל יום משעה 8 עד 15, בשבת—משעה 10 עד 13, ביום ששי סגור.

המוזיאון דעתיקות ת-א-יפו

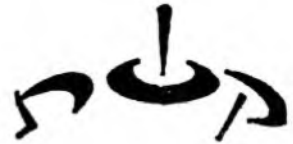
רחוב מפרץ שלמה 10, טלפון 825375. פתוח לקהל בימים: א, ב, ג, ה—משעה 10 עד 17, ביום ד—משעה 10 עד 20, בימי ו ושבת—משעה 10 עד 13.

המוזיאון ההיסטורי לתולדות תל-אביב

רחוב ביאליק 25, טלפון 615901. פתוח לקהל כל יום—משעה 9 עד 14, בימים א, ד גם משעה 17 עד 19, בימי ו—משעה 9 עד 13, בשבתות ובחגים סגור.

מוזיאון הכתב

רחוב ביאליק 26, טלפון 625707. פתוח לקהל בימים: א, ד—משעה 9 עד 14 ומשעה 17 עד 19, ב, ג, ה—משעה 9 עד 14, ו—משעה 9 עד 13, ביום שבת סגור.



אל הרבים שהתוספו באחרונה לקהל החתומים על "קשת"
ואל כל יתר המעוניינים—
רשימת חוברות קודמות שהוקדשו לארץ
או חבל-עולם מסוים,
או לנושא כללי מסוים:

אפריקה (ט)

אמריקה הלטינית (י)

סין (יא)

איטליה (יב)

דרום-מזרח אסיה (יג)

רוסיה (יד)

גרמניה (טו) (לה. החוברת כולה)

פולין (יח)

סקנדינביה (יט)

יפאן (כ)

המזרח התיכון (כא. החוברת כולה)

ארצות-הברית (כג)

צרפת (כה)

הולנד (כז)

משאל: מה אחרי השלום? (לא)

תיאטרון (לב. החוברת כולה. אזל)

ש"י עגנון (לג)

לאחר המלחמה (לו)

משאל: מה אחרי המלחמה? (לח)

טפסים של חוברות אלו וזולתן, בכמות מוגבלת, להשיג, תמורת 4 ל"י החוברת, מאת:
"קשת", רח' ביאליק 9, טל 611244, תל-אביב



ספרים חדשים

מתי מגד : הדרמה המודרנית
מהדורה חדשה מורחבת ומתוקנת

א. ה. קאר : יחסים בינלאומיים בין שתי מלחמות-עולם
מהדורה חדשה

סולומון סטקול : שערי ירושלים
אלבום. מהדורות עברית ואנגלית

ייצאו לאור בינואר 1969

האב דה-וו : חיי יום-יום בתקופת המקרא
כרך א : הנוודות ורישומיה ; מוסדות המשפחה ; מוסדות אזרחיים ;
צבא ומלחמה

תרגום : אהרן אמיר

ערן שורר : הצוללת "דקר"

איתן הר-לב : חשופים למוות
סיפורה של יחידת-המחץ הנועזת ביותר בתולדות הלחימה

חפצה ראשית : א. ערמוני, רח' בלמור 4, ת"א

ספרים חדשים



יוסף ג. ליבס אפלטון חייו ואישיותו

בספר זה מואר הקשר החי שבין הנותו ואישיותו של הפילוסוף, סוגייה שבדרך כלל מוקצב לה מקום מועט בסיפרי רות העוסקת באפלטון.

הספר מהווה, מתוך כך, המשך טבעי לכל כתבי אפלטון שהרפיעו בתרגומו העברי של המחבר בהוצאתנו.

128 עמודים, המחיר 4.80 ל"י



יהודה עמיחי פעמונים ורכבות תסכיתים ומחזות

הספר כולל את פעמונים ורכבות, היום שבו נקבר מרטין בובר, שטח של הפקד, מסע לניווה.

המהבר, אחד המשוררים היבולטים בקרב יוצרי השירה העברית החדשה.

158 עמודים, המחיר 4.80 ל"י

ש

הוצאת שוקן / ירושלים ותל-אביב

סדרת פרס נובל

בעריכת פרופ' לזר

נופעל חדש ונופואר
של הוצאת מסדה



ראבינדראנאת טאגורה
סיפור בארבעה
פרקים



יוג'ין אוניל
שני נוחזות



רודיארד קיפלינג
האור שכבה



ויליאם בטלר ייטס
ששה נוחזות

ארבעת ספרים מיצירותיהם של חתני פרס נובל
בכל ספר מבוא על הסופר ויצירתו, נאומו בטקס
הענקת הפרס וכן ביבליוגרפיה מפורטת

לכבוד הוצאת מסדה
דרך ז'בוטינסקי 21, ר"ג

ברצוני לרכוש את סדרת פרס-נובל ואני מצרף בזה
המחאה על סך 40 לירות

שם פרטי ומשפחה כתובת

מס. תעודת זהות חתימה

מהדורת פאר
בקופסה
מחיר 4 הספרים
40 ל"י

הוצאת הקיבוץ המאוחד



ספרים חדשים

יונת ואלכסנדר סנד /
הנסיון הנוסף
סיפור

חיים גורי / דפים ירושלמיים

מבחר מתוך "מה אומרים?", "רשימות
סוף השבוע", "שיחה סורית", "אלבום
האלמונים" ו"גבעת התחמושת"
רישומים: יצחק צלניקר

ספרית פועלים



נ. שחם: גוף ראשון רבים

גיבורי הרומן החדש של הסופר, בני משפחה אחת מיוצאי יהדות גרמניה: איש-איש ועברו ומזג ומצוקות-נפש, בהתנגשויותיהם זה עם זה ועם סביבתם ובתבונת-השלמותיהם. עלילה נסערת על רקע של חיי קיבוץ ותיק.

רן אדליסט: ציידים

ספר ראשון של מספר צעיר, חד-עין, בעל סגנון מקורי. המחבר אינו דן את גיבוריו, הוא נותנם בחשפונם, כשמשוהו פראי והוילי פורץ מהם בכוח רב החומק משליטת המוסכמות המוסריות או התרבותיות.

א. גואס: מכות-האש

מעשה-יהיה. עדותה של "קצבית-היהודים", הנמסרת כאן בחיוניות אותנטית וללא משוא-פנים, היא עזה ומרשימה מכל מחקר היסטורי ופסיכולוגי על הזמן, קרבנותיו וגיבוריו.

לאה גולדברג:

הספרות הרוסית במאה ה-19

ספר מסות של לאה גולדברג על תקופת-הזהרה של הספרות הרוסית—מן המזהירות שבספרות-העולם לדורותיה.

שירים

עזרא זוסמן

מבחר מקיף של שירתו של עזרא זוסמן בו מסתמנת בבירור דמות שירתו, על ביטויה האישי הלירי, המובהק בייחודו, וביטוי הגורל הדרימטי של הדור.
הזני הזדמנות, שרבים מחובבי השירה ציפו לה מכבר, להכיר במרוכז את אחד מטובי משוררינו.
כרך גדול 388 עמודים • כריכת בד • נייר מיוחד

מסעי סיני

ד"ר מנשה הראל

גיאוגרף וחוקר נודע המצטיין בגישתו המקורית ובבקיאות עיונית ומעשית שנקתה במסעות אין-ספור בסיני, מגיש בספר תיאור היסטורי וגיאוגרפי מקיף.
בספר 42 מפות ותרשימים ו-34 עמודי תצלומים

שבעת עמודי התנ"ך

אברהם קריב

תפיסה חדשה של דמויות, אישים ואידיאות במקרא. ספר הגות ופיוט מאת משורר ומסאי עברי מן המעולים, הניגש אל כתבי הקודש גישה יהודית-פנימית של בן-דורנו.
264 עמודים

יומן פאריס

יעקב צור

זו הפעם הראשונה ניתנת לקורא תמונה מהימנה של פעולות שגרירות ישראל בתקופה סוערת ורבת-חשיבות ביחסי ישראל-צרפת, שהגיעה לשיאה במערכת סיני 1956.
316 עמודים

אנשי נבו

שמעון קושניר

"זהו אחד הספרים הטובים ביותר—אם לא הטוב ביותר—שנכתבו עד עכשיו על העליה השנייה" (דוד בן-גוריון)

238 עמודים

להשלים כתיבות הספרים וככת ההוצאה
תל-אביב, רח' מנצ'ה 22, ת"ד 470, ט' 511526

הוצאת עם עובד

הוצאת א. לויז אפשטיין בע"מ

בת-ים, רח' רוטשילד 27, טל. 864181

ספרים שיופיעו בקרוב

יום-הדין (The Fixer) – מאת ברנרד מלמוד

פרשת בייליס התחוללה ברוסיה הצרית ערב מלחמת-העולם הראשונה. היתה זו עלילת-דם חשוכה על יהודי אוקראיני פשוט, שבוימה ע"י השלטון הריאקציוני וזיעזעה את המוני היהודים ואת דעת-הקהל הנאורה באימפריה הרוסית. ברנרד מלמוד, מן הבולטים בסופרים האמריקאים-היהודים בשנות ה-60, הפך את פרשת בייליס ליריעה של רומן-עלילה מרתק, נוגע-אל-הלב ורבי-השראה.

המבצר – מאת מאיר לויז

קבוצה של אסירים פוליטיים כלואה במבצר בודד באירופה, בשלהי מלחמת-העולם השניה, ומצפה לשחרור. לפתע מופיע מפקד ס. ס. ועמו אסיר יהודי, ראש-ממשלה לשעבר של מדינה באירופה. בואם של השניים מטלטל את יושבי המבצר לקלחת אירועים הסוחפים את הקורא עד לסיימם.

מאיר לויז, סופר יהודי-אמריקאי המתגורר זה כמה שנים בישראל, זכה ששניים מספריו ("כפייה", "אווה") יהיו לרבי-מכר בארה"ב ובארצות אחרות.

הפצה ראשית: ספרי צבר בע"מ, רח' יבנה 9, תל-אביב, טלפון 623206

הוצאת "יבנה"

תל-אביב, רח' מזא"ה 4, טל. 611856 / רח' אלנבי 80, טל. 625098

ספרים חדשים

בנתיב האור מסות מאת משה בן-נחום

המחבר מנתח בספרו את יצירותיהם של גדולי הספרות העברית מימי הביניים והעת החדשה.

לאור השקיעה מאת רבינדראנת טאגור

תרגומה פועה של-תורן. פתח-דבר מאת פרופ' ש. ה. ברגמן
שירים החדורים אמונה ובטחון, אשר נושאים המרכזי הוא שקיעת עולם-החומר וזריחת עולם-הרוח.

בין תמול למחר שירים מאת א. פרסמן

שירה עדינת-טעם, המהווה חוליה מקשרת בין השירה העברית הקלסית שבגולה לבין השירה הארצישראלית החדשה.

מול איתני הרשע מאת יצחק וייסמן, בעריכת ג. אלימור

מבוא מאת פרופ' א. טרטקובר
סיפורו של יחיד, שעמד בעוז-רוח וגבורה מול איתני-הרשע הנאציים, בתקופת מלחמת-העולם השנייה.

בהוצאת
החברה לחקר המקרא
בישראל

יצא לאור

עלילות האלים

ערך ופירש פרופ' צבי רין
מאוניברסיטת פנסילבניה

בהשתתפות שפרה רין, מ. א.
בפעם הראשונה בעברית כל
הטקסטים הספרותיים מחפירות
אוגרית

ספר יסוד לכל שוחרי המקרא,
הלשון העברית וחקר קדמוניות
כנען

519 עמוד

ההפצה בידי "ענבל", ת"ד 3340,
ירושלים

נמכר בחנויות הספרים האוניברסיטאיות



ספרים חדשים
בהוצאת דברי

מקורו
של מעשה האמנות
מאת: מרטין היידר

בפעם הראשונה בעברית, מסה חשובה של
הפילוסוף הנוודע, הפותחת פתח אל משנת
היידגר השלמה

6-50 ל"י

למעלה מן החושים
מאת: יעקב בזק

תופעות על חושיות במסורות יהודיות
ובמחקרי ימינו. סיכום הניסויים והמחקרים
בתחום הפרפסיכולוגיה, תופעות היפנוטיות,
חלומות, סיאנסים ליד שולחנות, הגדת
עתידות וכו'.

5-20 ל"י

בכל חנויות הספרים

"תרבות וחינוך", הוצאת ספרים

הופיע

כי האדם
עץ השדה

מאת דבורה אטרוז ודוד צפריה

הספר מרכז אוצר ספרותי בקשר לארבעת
המינים ושבעת המינים במקורות ובמסורת
ונתוניהם הבוטניים.

מדברי הביקורת:

"דבר" — אליעזר שמאלי:

טוב־טוב שיש שהות למורה ולגנת לראות
את הספר הנאה, לעיין בו ולזכות בנכס מועיל.

"הד החינוך" — חנה ברזילי:

עשוי הספר לעורר ולחנך לאהבת הארץ וה-
צמחים, שבהם נתברכה הארץ. ראוי הוא כי
יימצא בספרייתו של כל משכיל וחובב הארץ.
"מאזניים" — יוסף וייץ:

שני הנושאים "ארבעת המינים" ו"שבעת
המינים" הובאו בטנא גדוש פירות הלולים
בטעם ובפאר. קורא פוטנציאלי של ספר זה
הוא הנוער והמבוגר, וגם התלמיד והמורה.

"השדה" — ד. זיידנברג:

ראוי ספר זה שיימצא לא רק אצל חובבי
הטבע, אלא אצל כל המתעניין בתולדות עמנו
ובמנהגיה.

החשקלאות בארץ — א. כהן:

האלבום יכול לשמש עזר רב למורים, מכיוון
שמשולבים בו חגים, טבע ואמנות. החגים
מתעשרים מיפי הטבע והטבע מתהדר מהוד
החגים.

"גו ונוף" — יצחק גולני:

זהו ספר הדור בלבדו החיצוני ומאלף בתוכו
נו. ממש חג לעיניים לדפדף בספר זה.

"עלון עין־הרוד" — עדה רוזן:

מן הראוי שספר בסיסי זה יהיה מצוי בכל
בית בישראל. הופעת ספר זה הוא בראש
הראשונה תגם של המורים ומעצבי החגים,
מעשה יוכלו למצוא בקלות את הנושא הדרוש
להם והוא רבגוני, מקורי ומדעי כאחד.

186 עמוד בספרמט גדול כולל 26 עמודים
מודפסים ב־6 צבעים על נייר כרומו. בהזמ-

נות נא לפנות לבית ההוצאה ולכל בתי מסחר
לספרים בארץ.



אל"ף

הוצאת ספרים בע"מ

רחוב נחמני 49 תל-אביב, טל. 612003

ספרים חדשים

אישים בעיר הנצח
אברהם ב. ריבלין

15 מינוגרפיות בצירוף צילומים
"ראוי הספר שיופץ בקרב הניער שלנו. שידעו
כי תקומת ישראל בארצו אינה מתחילה
עם הכרות המדינה".

דוד בן-גוריון

ארבע כנפות ורוח כריכה
נפתלי ה. טוקר

נובלה ירושלמית (פרס אקו"ם)

אחרון הנביאים
ליאון פוגל

מבוא: פרופ' ה. ברנך (פאריס)

שירי נהר וילדה
צבי אביאל

בהרו בתערוכה המתמדת של 34 מפעלי כור

בת"א, רח' בן-יהודה 99
ב ת צ ו ג ה

פאר מוצרי מפעלי כור החל
מחדר אמבטיה מושלם על
כל אבזריו ועד מוצרי חשמל,
אלקטרוניקה, קרמיקה סני-
טרית ואמנותית, עץ, מוצרי
מתכת ופלסטיקה.

התערוכה פתוחה מ-8:00
בבוקר עד 4:30 אחה"צ.



המפיצים

סולפוד בע"מ



לחולשת חורף

ספורט/אור/דחף



סל

אדקייט



מפעלי ישראל לחבלים בע"מ
רמת-גן

תעשיות יוטה לישראל בע"מ
בני-ברק



ציון חברה לבטוח בע"מ

כל עסקי ביטוח

תל-אביב, ירושלים, חיפה
ובכל ערי הארץ ומושבותיה

המשרד הראשי:
רח' אלנבי 120, טל. 614711, ת"א.

הנושביר הנורכזי בע"מ

תל-אביב — חיפה — ירושלים
באר-שבע — אילת

המוסד
המרכזי
לאספקה
של
התנועה
הקואופרטיבית



לכל מכונית



לכל מכונית ולכל עונה, השמן הטוב ביותר דלקול 20-50 — שמן המנוע היחידי בעל צמיגות אמיתית. גם אתה וגם המכונית שלך תרגישו מיד את ההבדל הגדול בין דלקול 20-50 לבין כל שמן מנוע אחר, כי דלקול 20-50 חוסך בניזין (עד 5%), מקטין הוצאות אחזקה וצריכת השמן, מאריך חיי המנוע ומאפשר התנעה קלה בכל מזג אוויר.



דלקול 20-50 - תשובה הנכונה לכל מכונית ובכל עונה



אופנה מתחילה ב א...
...אקרילן, הדור למראה
ותמיד נראה חדש.

איכות מתחילה ב א...
...אקרילן, כביס, חזק
ושומר על צורתו.

אחריות מתחילה ב א...
אקרילן הראשון בעולם
והיחיד בישראל
נותן אחריות למשך שנה
על מוצרי אקרילן
הנושאים תוית:
Wear Dated

התחילו עם אקרילן