

"לגנוז סרט מקולנוען, זה כמו לנשל מישהו מביתו"

דוד פרלוב על פוליטיקה בקולנוע

מראיינים: ליאורה קצירי ולוי זיני
(מתוך כתב העת "פרוזה", 1982)



פרוזה: מרבים לדבר על עוצמת הכוח הטמונה בקשר שנוצר בין הקהל לבין הקולנוע. בוניאל אמר: "אם אך עין-המסך הלבנה תשקף את אורה האמיתי, יעלה היקום בלהבות", וזאוואטיני קרא לקולנוע להיות "A home-made molotov cocktail".

האם משתמע מהדברים שיש לקולנוע כוח פוליטי? האם בכוחו לשנות?

פרלוב: כן. שניהם מדברים על הקולנוע כעל חומר מצית. שניהם אמנים ולא מבקרים, לכן דימוייהם 'מלהיטים'. אך לשאלתכם על עוצמת הכוח הטמונה בקשר שבין הקהל לקולנוע, עליי לומר שאותו קשר היה קיים ועודנו קיים בין סרטי הוליווד והקהל שלהם. הוליווד היא שהמציאה את המושג: "תעשיית החלומות". לא רק שלסיפורי הסרטים היה "happy end", לכן – חלומי, מין 'אופיום להמונים', אלא שהקולנוע עצמו, הפוטוגניות שלו, הייתה חלומית. זה כוחה של הפוטוגניות, הפוטוגניות של הדיבור, של השחקן המדבר, של השחקנית המתחבקת, של הרוח בנוף העצים, של דהירת המכוניות – הכל יחד. אבל, ישנם כל מיני חלומות, כלומר – כל מיני סרטים. אשר לבוניאל, הוא התייחס ישירות לחלום, לחלום הפיזי אני מתכוון, ועשה ממנו דווקא נשק מתקיף, מדויק. הוא חבק את האסתטיקה הסוריאליסטית. אני מתכוון לשני הסרטים הסוריאליסטיים המובהקים שלו: "הכלב האנדלוזי" ו"תור הזהב", ובוניאל רצה לחדור לתת-הכרה של הצופה – בהכרה. כאילו אמר: "אם אתם חושבים שאתם כאלה – אתם לא כאלה. אתם כמו שאני מראה לכם. הנה הגיבור שאיתו אתם אוהבים להזדהות. הוא יפה-תואר, לבוש היטב, מעורר אהדה. אבל הוא רוצה רק דבר אחד – מין. יש בליבו רק תשוקה אחת – התשוקה עצמה. ומלבד זה – הלאה המוסר, הלאה הדת, המדינה, הצבא, הלאה גם אוכלוסיות הפוליטים, הגינונים הסוציאליסטיים, העיוורים שצריך לעזור להם לחצות את הכביש". והנה, בתמונת הסיום של הסרט, לא אחר כי אם ישו הנוצרי, כדמות מתוך המארק'ז דה-סאד, יוצא מן הארמון, שם הסתגר מאה-ועשרים יום כדי לחגוג אורגיה ברוטאלית בחברת שמונה נערות יפהפיות, בשלות, ועוד ארבע נשים בזויות. הוא פותח את דלת הארמון ויוצא החוצה, אחוז טמטום וטשטוש חושים. בעוד דקה או שתיים יסתיים הסרט.

אני מעלה כאן רק פירוורים מסרט מופת אשר בכוחו, אולי, "להעלות את הקיום בלהבות". ואמנם, הוותיקאן היה מוכן לשלם הון תועפות כדי להניח את ידו על הסרט ולשרוף אותו. בוניאל, אפשר לראות זאת בסרטיו, איננו מחבב מוסר, דת, חברה, עד עצם היום הזה. קבוצות פאשיסטיות, ואפילו אנטישמיות (תארו לכם, אף יהודי אחד לא השתתף בסרט), שברו את כיסאות אולם הקולנוע וגרמו להפסקת ההקרנה (לשמחתם של השלטונות). יחד עם זאת, נדמה לי שיש מקום לחשוד שאלה ששפכו דיו על המסך, עשו זאת כשדעותיהם היו מגובשות עוד קודם לראיית הסרט, ולא בעקבות ראייתו. הם שנאו כל דבר זה, כל דבר חדש, כל תרבות אחרת. ואין לדעת, אפילו, אם הם היו בכלל מסוגלים לזהות, בדמותו של המרק'ז דה-סאד, את קווי-המיתאר של ישו. אלה היו פשוט פאשיסטים, וזה טבעם של פאשיסטים.

אילו כל הסרטים בעולם נעשו על-ידי בוניאל, אני מתכוון לכל הסרטים בעולם, ייתכן והיקום אכן היה עולה בלהבות. בעצם, אני סבור שהיו פשוט מציתים את כל אולמות-הקולנוע בהם היו מוצגים סרטיו. אלא שאין זה כך.

אני סקפטי לגבי כוחה של האמנות לשנות. גם לגבי כוחה הפוליטי. נדמה לי שמי שהביא למתירנות המחודשת של שנות השישים לא היו הביטלס אלא אותו מדען שהמציא את הגלולה. הביטלס עשו אמנות, אבל, המדען, לפנייהם, שינה את העובדות.

פרוזה: לאחרונה נשמעות אצלנו קריאות ל"קולנוע מגויס", קולנוע רלוואנטי, קולנוע מתערב ומתייחס. מה תגובתך?

פרלוב: כן, גם אני שמעתי את הקריאות האלה. אתם יכולים להוסיף שיש קריאות למען קולנוע פוליטי. יש בי סלידה מקריאות מן המין הזה, בעיקר כשאני רואה, או קורא, מי הם האלה המשמיעים אותן. המפליא הוא שקריאות אלה באות בצורות של סלוגאנים למיניהם. הם באים תמיד יחד, הסלוגאנים האלה, בבת-אחת, הם כל-כך מרובים שהדבר נראה לי חובבני למדי. אפשר לומר – פרכוסים גראפומניים, ולא מעט ריח של סנטימנטאליות בורגנית, ואפילו רגשי-אשמה. אבל אולי פחות מזה – סתם אהבה חולנית למילים. שמעתי: קולנוע מגויס: "קח רובה, ותירה!" לירות במי? במה? על כך אין תשובה. רק גמגומים. בסופו של דבר זה דומה ל"לא רוצים לישון, רוצים להשתגע" של תנועות-הנוער. פה ושם, מצביעים על מה לירות, מורמת האצבע על תימאטיקה שהיא אותה תימאטיקה של כל חבר-כנסת: ירידה, עלייה, הקונפליקט הישראלי-ערבי, הפער החברתי, הפשיעה, קרע הדורות, וכן הלאה. אגב, האם הנושאים האלה אינם מובנים מאליהם? מה בכלל מחוצה להם? ובמה פחות רלוואנטית האהבה? או – הזנות, או המין, או הילדות (לא זו הסינתטית של גני-השעשועים), יענו לכם קוראי הקריאות: גם זה, גם זה... בעצם – הכל. העיקר, אם לחזור לסלוגאנים, שיהיה רפלקסיבי, רלוואנטי, מגויס, ושיילכו לעזאזל!

למה שלא יידגלו בקולנוע עם השראה, עם דמיון, עם כושר המצאה, עם ידע טכני, עם אינטליגנציה, עם רגישות, עם כישרון – צריך להוסיף על כך? (אחרי הכול הלא נעשו גם בארץ סרטים שניחנו בתכונות האלה). אני מאמין בכנות שאלה המפזרים את הסלוגאנים באמת סובלים מן החולי שקרוי כוונות טובות, אבל טבעי שבחברה מתהווה, ובקולנוע שלה, גם הכושר לחשוב עודנו בתהליך של התהוות... הרי המילים בלבד: קולנוע מגויס, אמנות מגויסת, יש בהן כדי להפחיד, אם מסתמך על ניסיון העבר. ז'דאנוב רצה באמנות מגויסת. גם בקולנוע מגויס. מגויס לריאליזם הסוציאליסטי, ובשמו של הריאליזם הזה, כך בספרות, כך בקולנוע, כך בציור – חיסלו את מיטב האמנות הרוסית, ובלא מעט מקרים היו קרובים לחיסולם הפיזי של האמנים עצמם. אחרים הוגלו.

בצרפת דגל סארטר בשנות ה-50 ב-engagement (מעורבות). אם אני זוכר נכון, הוא התכוון לאינטלקטואלים, אבל אולי, נדמה לי, גם לאמנים. ואולי לאמנותם. מכל מקום, המפלגה הקומוניסטית גם ניצלה זאת. סארטר – שהוא בכל-זאת 'חושב-חופשי', התגייס למפלגה הקומוניסטית אבל חיש-מהר הוצא ממנה. הוא התכוון להיות איש-שורות, אך לא יכל היה אחרת, אלא לחשוב-חופשי.

פיקאסו צייר לעיתון *letters franc'ses*, עיתון האמנויות הממומן על-ידי המפלגה הקומוניסטית, דיוקן של סטאלין, שמש העמים, מיד לאחר מותו. תוך שעות ספורות הופיעה אצלו משלחת מטעם העיתון לבקש ציור אחר, בטענה שהוא לא צייר את סטאלין בצורה הירואית, אלא כאיקונה נאיבית. פיקאסו שלח אותם לעזאזל. היה משהו מן הריאליזם הסוציאליסטי גם אצלנו. הדבר זכור לי מן התקופה בה הגעתי ארצה. נדמה היה לי אז, שהסופרים היו צריכים לכתוב ספרים שיצביעו על פתרונות: בעיה – ופתרונה. נוסחאות מתמטיות. במילים אחרות, לדוגמא: בעיה – גלות, פתרון – מדינת ישראל; בעיה: היהודי, פתרון: יליד הארץ, היום – צעיר, בריא, רענן. אני מודה, זה לא היה דומה לרוסיה, אבל זה הזכיר את רוסיה. מכל מקום, אני למוד ניסיון ממה שקרה לסרטים שנתבקשתי לעשות. זיכרון אחד הוא בכל-זאת מעניין: באותם ימים הייתי בהקרנה ב"צוותא", שהייתה אז ליד קולנוע "ארמון דוד". הוצג שם סרטו של פליני "לה סטראדה" (פליני התחיל אז להיות מוכר

בעולם). בתום ההקרנה ניגש אל דוד גרינברג, שהיה איתי, סופר מוכר וחשוב, גם מפורסם, שהתלונן בפניו: "אבל מה זה, הסרט? זה כלום! איזה פיתרון הוא מציע?"

אלה שכאן, היום, מדברים על קולנוע מגויס, אולי התכוונו לקולנוע מתגייס. אולי זה סתם עניין של מילים. אבל אם מתכוונים לכל-כך הרבה, כמו: גיוס, רלוואנטיות, רפלקסיביות, נשאלת אז השאלה: האם למילים אין ערך? האם לא כתובה באיזה שהוא מקום האזהרה: פן תחסיר אות ואתה עלול לשנות את פני העולם? האם אין זה מפליא ש'הוגי דעות' אלה, שדואגים להדפיס את הגותם בתדירות שלבטח מביאה להם סיפוק מסוים, לא יתייחסו למילה באותה מידה של אחריות שבה מתייחס הקולנוען לכל אחת מ-24 התמונות המופיעות בסרטו. מושג אחר, ואני מבטיח לכם שזה יהיה הקומנט האחרון שלי בנושא, זהו הביטוי הנפוץ מאוד לאחרונה: "כאן ועכשיו". אינני יודע מאפוא ה-כאן הזה וה-עכשיו הזה באים, כי הרי זה בוודאי בא מאיזה שהוא מקום, ואצלנו, כשזה בא מאיזה שהוא מקום – ותהיו בטוחים שלא מצפת – זה נקרא: 'בוא... כשלעצמי, אני מכיר את הנובלה המרשימה של סול בול ("תפוס את היום"), שם מופיע שוב ושוב ה"כאן ועכשיו" האכזרי של אב שתלטן ומצליח, יהודי, כולו תכלית, המסרב להושיט עזרה לבנו הלא-מוצלח, החי באבדון, על סף תהום.

ובשביל למתוח את החבל: האם ה-כאן הזה כולל את ה-שם הזורם בעורקיו של כל בן-הארץ? והם ה-עכשיו הזה כולל את שרה מזכרון באמבטיה שבביתה עם האקדח בידה ברגעיה האחרונים? או את שבת-צבי מטיף באיזמיר? עכשיו, ואז? באמת! אני לא מבין כלום בעניין הזה! בתחום הקולנוע לא הבנתי מאומה מהכאן והעכשיו שקראתי. מה רוצים? ישרלי של היום ללא עבר, ללא הזיית עתיד, ללא הורים, ללא בנים ועוד ועוד.

פרוזה: אבל, בראיון לחוברת קולנוע 81 טענת למען פוליטיזאציה של התרבות הקולנועית, נגד הנטייה העקרה של תסריטים של תלמידים באוניברסיטה, בהם היה מופיע, לסירוגין, המשולש הקדוש של הדראמטורגיה הבוגרנית הצעירה, לדברך: זיונים, פינק פלויד ונאפאס. עשית אנאלוגיה עם מה שאייזנשטיין קרא לו: "המשולש הקדוש של הדראמטורגיה הבוגרנית: היא, היא, המאהב".

פרלוב: הוספתי לגבי התלמידים האלה שתי נקודות: תלמידים לא מעניינים שיעשו בעתיד סרטים לא מעניינים...

פרוזה: למה בדיוק התכוונת? אם למשל יופיע בפניך תלמיד עם תסריט לפי פורמולה כזאת, האם תפנה אותו לנושאים יותר חשובים? רלוואנטיים?

פרלוב: בשום פנים ואופן לא. אם זה עולמו – שיעשה.

מה שאתם קוראים נושאים חשובים או רלוואנטיים - אין לתת לאנשים אי-רלוואנטיים. המשולש העיקש של הזיונים, הפינק פלויד והנאפאס, כבר מצביע על עולם רדוד, על אישיות רדודה. מדוע שיכניס את רדידותו בדברים אחרים, שעוברים בכאב שבהם את הנוסחה המשולשת הנ"ל.

ואשר לקריאה לרפלקסיביות, לרלוואנטיות וכו' – האם אמנ זקוק בכלל לקריאה זו? האם לא ברור שהאמן האוטנטי הוא תמיד רפלקסיבי? תמיד רלוואנטי? ושיהיה ברור: נושא רלוואנטי עדיין אינו עושה את הסרט לרלוואנטי, לא רעב, לא מלחמה, לא מין, לא אהבה. בסרטים האלה, בהם מופיעה, למשל, תמונת ילדה רעבה או באחר – פני ילד פלשתינאי, היתה לי תחושה מוזרה שהבמאי נישל במצלמתו את פניו של הילד, במקום שבו אחרים נישלו בכידונים.

ומאידך: למען הדימוי, סרט רלוואנטי יכול להפוך אפילו שדה פרחים כאילו היו מהות החיים.

פרוזה: אבל, האם אין רגעים אקוטיים אשר בהם מוטלת על הקולנוע חובה מוסרית להיות מעורב?

הראיתי לקפקא מספר ספרים חדשים שהוציאה לאור חברת נויגאבאור. כאשר עלעל בדפי הדרך המאויר בידי ג'ורג' גרוש, אמר:

"זוהי ההשקפה המוכרת של הקאפיטל – האיש השמן עם הצילינדר רובץ על כספו של העני".
"זוהי רק אלגוריה", אמרתי.

פרנץ קפקא כיווץ את גבותיו. "אתה אומר 'רק'! במחשבות האנשים האלגוריה הופכת להיות דימוי של המציאות, וזוהי, כמובן, טעות. אך המשגה קיים כבר כאן".
"אתה מתכוון שהתמונה מסולפת?"

"לא הייתי אומר זאת. זה בעת ובעונה אחת אמיתי וכוזב. זהו אמיתי מבחינה אחת. זה איננו אמת בכך שזה מציג אותה השקפה לא שלימה כאילו היתה האמת כולה. האיש השמן עם הצילינדר יושב על צווארו של העני. זה נכון. אבל האיש השמן עושק את העני במסגרת התנאים של השיטה הנתונה. אך הוא איננו השיטה עצמה. הוא אפילו איננו אדוניה. ההיפך הוא הנכון, האיש השמן כבול אף הוא, דבר שהתמונה אינה מראה. התמונה אינה שלימה. לכן היא אינה טובה. קאפיטאליזם היא שיטה של יחסים היוצאים מן הפנים אל החוץ, מהחוץ פנימה, מלמעלה למטה ומלמטה למעלה. הכל יחסי, הכל כבול בשלשלאות. קאפיטאליזם הוא מצב הן של העולם והן של הנשמה".

"אז כיצד היית מצייר זאת?"

קפקא משך בכתפיו וחייך בעצב.

"אינני יודע. בכל מקרה, אנו היהודים איננו ציירים. איננו יכולים לתאר דברים באופן סטאטי. אנו רואים אותם תמיד במעברים, בתנועה, כשינוי. אנחנו מספרי-סיפורים".

כניסת אחד מהעובדים הפסיקה את השיחה. כשהאורח המפריע הלך רציתי לחזור לנושא המעניין שהתחלנו בו, אך קפקא קטע את דברי אומר:

"הבה נשכח זאת. מספר-סיפורים אינו יכול לדבר על סיפור-סיפורים. או שהוא מספר סיפורים או שהוא שותק. זה הכל. עולמו מתחיל לרטוט בתוכו, או שהוא שוקע לתוך דממה. עולמי שלי גוסס, או כלה באש".
(מתוך הספר "שיחות עם קפקא" לגוסטאב יאנוך)

פרלוב: ברור, ישנם רגעים אקוטיים. לפעמים נראה לך שאין אלא רגעים אקוטיים. אבל, כמובן, המלחמה היא הרגע האקוטי ביותר. מלחמות בזק, דוגמת מלחמות-ישראל, מלחמות ארוכות – מחמות העולם, ואין לשכוח את המלחמה האטומית – הירושימה ונאגאסקי.

דיברתם על מציאות? אירועים? מה עוד? – רעב, מיתות-מוקדמות מאסיביות, משטרים טוטאליטריים, מפגעים של איתני-הטבע, מכות אלוה. אני מבין שכוונתכם למה שקורה בסביבתנו הקרובה, בטווח-הראייה שלנו, נאמר – המצב האכזרי בשטחים. אבל אז, ותבינו אותי נכון, מפסיקה אמנות הקולנוע להיות אמנות. היא הופכת להיות קולנוע אחר. ה"אני מאשים" של אמיל זולא זהו מאניפסט ישיר – אבל אין אלה הרומאנים של זולא. אין סיבה שהקולנוע, אם כך מרגיש הקולנוען, לא יצור מאניפסטיים קולנועיים, מצליפים, מאשימים. אצלנו עשו זאת שניים: שמעון לוביש ועמוס גיתאי. הם לא עשו אמנות במרכאות. הם לא עשו הון ממצב אקוטי נתון. הם עשו, בפיוחון אפקטיבי, מה שנקרא: 'שר לעניין'. אם הדבר הוא חמור, עליך להיות מעין כתב-סרטים, ולא במאי-סרטים, לדווח מתוך נקודת ראות מאוד מדוייקת. בדחיפות. כאן אין מקום לצורה האמנותית, אבל יותר מזה – אינני רואה מקום לסאטירה או להומור.



מתוך סרטו של איזנשטיין: "פוטיוסקיד"

מה שמותר לברכט, הגאון, החומצתי, אסור בהחלט לקטנים, כי אצל ברכט כל שורה היא כמו להבת הלהביות. מלחמה, נאציזם, משטרים אכזריים, ועוד ועוד, - אלה אינם עניין לבדחנות. אבל אני גם חושב יותר מזה – זה גם לא עניין לדידאקטיה ולא לשכנוע. אגב, אם יש מושג שאני סולד ממנו, זהו המושג: "סרטי מחאה". כנראה שזה בא מ"שירי מחאה", וכנראה שזה בא מארצות-הברית של אמריקה. נגד הפשיעה אין מוחים. יש בזה מין ריח אלקטוראלי. סרטים חייבים להיות טוטאליים, טוטאליטאריים. אני מתכוון, כמובן, לסרטים, לא למשטרים. אגב, הרי לפעולת הצילום קוראים באנגלית – to shoot – לירות. אבל, אין סכנה, המצלמה יורה פנימה, לא החוצה: לכיוון הקולנוען, לא לכיוון המצולם. אמרתי, בקשר לרגעים האקוטיים, שאני שונא את המונח: "סרטי מחאה". בעצם, למה לא יקראו לסרטים האלה "סרטי אזהרה"? זכור לי שיר של אודטה, שהיא לא ג'יין פונדה, וכנראה לא אכפת לה איך יכנו את שיריה – היא פשוט שרה: "Rich o richman you don't know what hardtime means" עשירים, הו, עשירים, אינכם יודעים מהם זמנים קשים.

"You should remember
You're gonna reap
Just what you sow"

"זכרו, אתם עוד תקצרו את אשר זרעתם".

זוהי אזהרה.

ושיר ברזילאי, שבו סיים גלאוקר רושה את סרטו "אלוהים והשטן בארץ השמש", אומר, בתרגום חופשי: "יום יבוא שבו האדמה תהיה לים והים לאדמה והעניים יהיו לעשירים והעשירים יהיו לעניים".

וגם זוהי אזהרה.

עדיין, אם לחזור לתחילת הראיון הזה, אני סקפטי לגבי כוחן של המילים המרטיטות, לשנות משהו בעולם היפה הזה, וכך גם לגבי סרטים. אירועים קטנים – כן, אבל לא מהלך ההיסטוריה האנושית. בסופו של דבר, נראה שגם שירים כאלה, סרטים כאלה, תורמים לאדם את הנחוצ לו מכול – את האשלייה.

הפוליטיקה עצמה, ולא הסרטים הפוליטיים, הם שעושים את הדברים: הצבא, הבנקים, הכנסיות, בתי-הכנסת, זהו.

תוך כדי שיחה אני נזכר במאטיס. הצייר שבאמנותו, אמנם באיחור מסויים, מרטיטה אותי. נתקלתי בספר אותו קיבץ המשורר אראגון על מאטיס. אותו אראגון, שהיה קרוב מאוד למפלגה הקומוניסטית הצרפתית, כותב שם על מאטיס, שבימי מלחמת-העולם-השנייה המשיך, כדרכו, לצייר את הציורים המוכרים לנו: נשים, חלונות שמבעד לתריסיהם נשקף הים התיכון, אנשים רוקדים, ופרחים. כתב אראגון:

"בנקודה השחורה ביותר של הלילה, המשיך מאטיס לצייר לנו את הציוריו המאירים".

פרוזה: לך היו כאן בארץ סרטים שנגנזו. מדוע נגנזו?

פרלוב: שלושה סרטים, והרביעי כמעט שנגנז. בעצם, זה היה מין מצב של "קולנוע מגויס". מי שגנז אותם לא היתה הצנזורה, המעוגנת בחוק, אלא זה היה מעשה המפיקים עצמם.

פרוזה: אתה יכול לפרט?

פרלוב: כן. לא יותר מדי, כי רק הזיכרון מביא עוגמת-נפש. לגנוז סרט מקולנוען, זה כמו לנשל מישהו מביתו. סבלתי מן המקרים האלה לא מעט. אבל סבלתי עוד יותר מדבר אחד – מכך שגנזו אותי, לא רק כמה מסרטי. אני מתכוון לכך שבהמשך לא נתנו לי לעשות סרטים (כאלה שמתאים לי לעשותם). זה היה בשנות ה-60. אז זה נעשה מרוב אידיאולוגיה סוציאליסטית של המוסדות הממשלתיים, ואילו בשנות ה-70 קרה אותו דבר, אך הפעם מתוך טמטום, טמטום גרידא, של הדור החדש, המשוחרר כביכול מן התבניות האידיאולוגיות. כנראה האחד מוליד את השני.

פרוזה: אילו סרטים שלך נגנזו?

פרלוב: "בית זקנים", "תל קציר" "תל-אביב" וכמעט גם "בירושלים". בכל מקרה הואשמתני בדבר אחר, ותמיד נעשה שימוש בשמות-תואר אישיים, החל מ"משוגע" וכלה ב"מדכא". תארו לכם! במקרה המיוחד של "בית-זקנים" (ראו את הסרט האינסונטי הזה!) הואשמתני ב"חולניות". בעניין זה אצטט תשובה לשאלה ששאל אותי יגאל בורשטיין בראיון לעיתון ה"ארץ" מ-1967. (הסרט הוא מ-1963). שואל בורשטיין: "כלום היניחו לך לעבוד באופן חופשי?" ענית: "לא. כי המפיקים היו פקידים, והפקידים הם עובדי מנגנון, המושתת על אידיאולוגיה. הוא איש מפוחד, הפקיד, הוא מנסה לפרש את האידיאולוגיה ולקבוע את התייחסותו של הסרט אליה. אך ביסודו הוא פקיד, ולא פרשן. וזאת הצרה: אילו היה פרשן, לא היה פקיד. בסרט "בית זקנים", למשל, צילמתי הלוויה. התנגדו. אם תביא את דבריהם למסקנות הגיוניות, יסתבר לך שבבתי-הזקנים בישראל, הזקנים לא מתים. מאחר והפקיד הוא ברייה קונסטורקטיבית ולא שלילית, הוא מקווה שבזכות סרטך הצייתני – הזקנים

לא ימותו."

יומן פרלוב פרק ב'



רפלקסים של ילד פלשתינאי בפני מצלמת כובש.

עד כאן הציטוט. זה היה הלך-הרוח של התקופה הסוציאליסטית כאן. פשוט סוציאליזם לשוטים. אני מניח שבורוכוב, ברל כצנלסון, סירקין וא.ד. גורדון לא תיארו לעצמם שסוציאליזם מן המין הזה יירש אותם בארץ... הסרטים, הם עצמם, היו אינוסנטים, חפים מכל פשע. והגונזים אותם – פושעים לא קטנים. מטבעי אינני עושה סרטים מפוצצים, ולא סרטים חתרניים, אבל אצלם היתה, ועדיין קיימת אצל בניהם היום, שנאה לתרבות. שנאה לחיים עצמם.

כל אחד מן הסרטים האלה היה פרשה שלמה, אנושית, מעניינת לחוקרים שירצו ללמוד פרק בשריחות אנושית. לא אדבר על כולם, גם לא על אלה של היום. הסרט "תל-אביב", למשל, היתה לו קריינות של נתן זך. האשימו אותי, במילים אלה: "אתה שונא את תל-אביב". הסרט "בירושלים" כולל פרקים משל המשוררת זלדה, בהם היא מתייחסת למדרש דתי שהוא מן היפים ביותר ביהדות שאומר שכל קבצן יכול להיות שהוא המשיח. הואשמת, אני, בזה, שהיא אינה יודעת מה היא מדברת.

אזכיר את פרשת הסרט "תל-קציר" – הכתבה הראשונה שעשיתי, לפני עידן הכתבות. גם שם היה סקאנדאל. כוונתי הייתה לראות את הצבר, איש קיבוץ הספר (השתמשתי בציוד ה"סינק סאונד" שהגיע אז ארצה) לראותו כאיש היום-יום, כאיש שיש לראות אותו ולא להראות אותו. כמות שהוא. בדיבורו. בפשטות שלו. סקאנדאל!

"הצבר של קיבוץ-הקפר לא מופיע בסרטך כמו שהוא – כגיבור. אין רואים אותו אחז נשק ביד. הוא אפילו רוקד ריקוד סאלוני במועדון. הוא לא היסטורי. הוא מתבטא כאילו הוא מבטל את ערכינו ההיסטוריים. הנשגבים. הוא מתבטא סתם כך". "אין סתם כך", אמרו הסוציאליסטים, "יש רק כך" (מזכיר משהו?)

פרוזה: הקולנוע הסובייטי, שהיה בשנות ה-20 "קולנוע מגויס", עשה, למרות היותו "מגויס", סרטים גדולים, אמנות גדולה.

פרלוב: הקולנוע הסובייטי הגדול של שנות ה-20 לא היה "קולנוע מגויס". זו טעות לחשוב כך. אייזנשטיין, פודובקין, דובז'נקו, דג'יגה וורטוב, דונסקוי, קולשוב, שאוב, רום ובארנט, קוזינצב וטראוברג לא היו "מגויסים". האמנות הזאת היתה אמנות של "בעד" ולא של "נגד", אבל הדברים אינם כל-כך פשוטים. ניקח, למשל, את פוטיומקין. זהו אינו סרט פוליטי, זהו סרט היסטורי. הדרמה שלו מושתתת בעיקר על דיכוי וטבח שעורכים חיילי הצאר בעם. יצירת מופת זו לא היתה יכולה להיעשות בתקופת הצאר, אלא לאחר שהצאר נוצח. לנין אמנם אמר: "זוהי האמנות שלנו, הקולנוע, זוהי האמנות המשפיעה על ההמונים, אותה יש להעדיף על-פני האומנויות האחרות". אבל בלנין היה 'grandeur', ואין מה לדבר על טרוצקי. כך גם לונה צ'רסקי, קומיסאר התרבות, שהיה איש-תרבות אמיתי. כולם היו מארקסיסטים וכולם רצו דווקא באסתטיקה חדשה. אין לשכוח, שם מדובר על מהפיכה, מהפיכה במלוא מובן המילה, מושתתת אמנם, על אידיאולוגיה שרצתה ליצור עולם חדש – טוב יותר. דבר דומה קרה בארץ בתחילת המאה, גם שם, ברוסיה, רצו עולם חדש בכל התחומים: בתחום החיים הפיסיים, בתחום המחשבה, אבל אפילו בתחום האסתטיקה: צורה חדשה, לא רק נאראטיבה אחרת, סיפורים אחרים, דראמה אחרת, פועלים במקום בורגנים, או בורגנים נגד פועלים, אלא האסטיקה עצמה – אחרת. כאילו הגיעו לפיקאסו ואמרו לו: לא, מר פיקאסו, לא מדובר על איכלוס ציורך האימפרסיוניסטיים בפועלים, אלא בציור פועלים באסתטיקה אחרת. כאילו אמרו לו: הלאה האימפרסיוניזם, תמציא את הקוביזם".

וזה מה שעשו כמעט כולם. בעצם, אפשר להשוות את המונטאז'ים של הסרט הסובייטי, בעיקר זה של אייזנשטיין, של דג'יגה וורטוב, של פודובקין, לריתמוס הקטוע לפיצול החלל של הקוביזם והדאדאיזם. הם לא היו מגויסים – האמנים האלה האמינו באמונה שלמה במהפכה, בעולם החדש שעתיד היה להיווצר כתוצאה ממנה. כאילו אמרו לפוליטיקאים: תחלמו אתם את החלום החברתי, המדיני, הכלכלי, אנו נחלום אותו באמנותנו, באסתטיקה של סרטינו, אנו ניצור שפה חדשה.

המהפכה ברוסיה ארכה זמן. רוסיה היא ארץ גדולה. היו בה אין-ספור סדנאות נסיוניות, מסות, ויכוחים. אפילו שאגאל, המוכר לנו, היה קוימסאר לאמנות בוויטבסק. לראשונה יישם המארקסיזם את עצמו בממש. רק בתחילת שנות ה-30 התחילו להיכנס לתמונה אנשיו של סטאלין. להשתיק אמנים, להגלות אותם, לקבוע דפוסים שלא האמן קובע אותם, אלא שהאמנות זרה להם. והם לא ידעו אפילו שהם חוזרים למה שקרוי – האסתטיקה הבורגנית: המלודרמה עתיקת-היומין והזולה – הפעם בלבוש פועלי. וורטוב לא עשה יותר סרטים. דונסקוי הוגלה. אייזנשטיין עצמו ראה את אחד מסרטיו נשרף לנגד עיניו.

ישנם מסמכים מרגשים על תקופת המעבר הזאת. לא מזמן מצאתי מסמך אחרון של דג'יגה וורטוב, שעד אז, 1933, מילא ספרים שלמים בכרזות למען קולנוע מהפכני, ובמסמך זה הוא מבטא את עצמו כמי שאינו מבין מדוע מעוללים לו את כל זה: מדוע לא מניחים לו לעשות יותר סרטים, והרי הוא כולו בעד העניין. כן, אז באמת התחילה **האמנות המגויסת** ברוסיה. 'הקולנוע המגויס'. והוא קיים עד היום הזה, הקולנוע המגויס הזה, שקוע בבינוניות דלה, אם נחשוב על הכוח היצירתי הטמון בעם הזה ובאמניו.

סירוס אמנות הקולנוע הסובייטית הוא מן האכזריים שהיו אי פעם. הוא אמנם מאסיבי, אבל הוא מזכיר את מה שעשה פראנקו לעם הספרדי. על-כל-פנים, הקולנוע הסובייטי של שנות ה-20 שייך לפסגות אמנות הקולנוע בכלל, וכבר אז השפיע על המערב השפעה מכרעת.

פרוזה: ידוע שבמשטרו של היטלר בגרמניה היתה אמנות הקולנוע מגויסת. האנטישמיות שמשה בה נושא מרכזי, וגם כך הלול המשטר, פאור שמו של הפיהרר, ותורות הגזע. מכולם התבלטה אז דווקא אישה – הבימאית לני ריפנשטאל. האם מפני שעשתה את הסרט "ניצחון הרצון"? האם אתה מעריך שקולנוע מגויס זה, בדומה לקולנוע מגויס אחר, הסובייטי למשל, משתייכים לאותה משפחה?

פרלוב: הקולנוע המגויס הזה, או האחר, מעניינים אותי כקליפת השום. אבל במיוחד הזה. כל הקולנוע הנאצי אותי מעולם לא עניין. לא סיקרן, אפילו. למה כבר, בתחום הרוח, אפשר לצפות מנאצים? מזכיר לי הדבר שלא מזמן קראתי דברים שאמר פרויד על האנטישמיות והנאצים. פרויד, שרצה את ידו בכל, רצה להסביר הכול, אומר: "בקשר לאנטישמיות, אני רוצה לשכוח שאני מדען. אין לי רצון לחקור שום דבר, אין לי רצון להסביר. צר לי רק לחשוב שהעולם הוא עדיין אוסף גדול של אספסוף". בהחלט, כל האמנות הנאצית היא אפס אחד גדול, בכל התחומים. אבל הזדמן לי לראות את שני סרטיה של ריפנשטאל: "ניצחון הרצון" ו"האולימפיאדה"; ואת היטלר, מתועד במצלמה ובמיקרופון – רציתי לראות. אין ספרים שאינם מתייחסים לסרטיה של לני ריפנשטאל ברספקט מסוים, רספקט אל כישרונה. הבלים! לאחר שתיקה ארוכה, התחילה אפילו רהביליטאציה של הבמאית, אשר פה ושם היו בכל-זאת קוראים לה "הבמאית הנאצית". היא טענה, נדמה לי, ב"קאייה דה-סינמה" ("מחברות הקולנוע"), בפאריז, שהתכוונה, בסרטה, לעשות Cinema Verite (קולנוע אמת), ולכן הציגה את היטלר כמות שהוא. היא התכוונה, כנראה, לומר שהיא רק תיעדה. לא היללה. הבלים! ואיזה שם – "ניצחון הרצון", לא פחות! אם עכשיו היא אומרת: "התכוונתי לסינמה וריטה", על המציאות בארצה ב-34', הרי כאילו אמרה: סינמה וריטה – קולנוע אמת, על מציאות שקר. והאם ב-34', כאשר עשתה את אותו סינמה וריטה שלה, יש להבין שהתכוונה לקולנוע אמת על מציאות אמת? הרי היטלר ראה אותה בכמה "סרטי הרים" וה"גרטשן" לני הבלונדינית, מטפסת בהם אל פסגות ההרים האלה. היא הייתה שחקנית. היטלר, בראותו אותה כמי ששייכת למיתוס 'הרעננות הנפשית הגרמנית בגבהים', הציע לה, אחוז רטטים, לעשות קולנוע: "מה שתרצי". "אותך אני רוצה, מיין פירהרר" והפיהרר ענה: "ביטה שיין". וכך נולד ה"סינמה וריטה" הזה. היא ביקשה 24 מצלמות כדי לצלם את האירוע הגדול בנירנברג: ההתכנסות של המפלגה הנאצית שם ב-1934. הפיהרר יגיע אל העיר מלמעלה, במטוס, יופיע מבין העננים, אל מטה, אל העם הבלונדיני המחכה לו שם. הוא יצעד במצעד-תהילה לאורך הרחובות, וגם ינאם בפני מצלמותיה של ריפנשטאל. העדשות הקרויות 'אובייקטיב' – לא ישקרו. מדובר במטורף שמתקבל בהתלהבות על-ידי מטורפים, אלא שמטורפים רואים במטורף את מה שהם מסוגלים לראות בעצמם: אנשים שפויים.

לני ריפנשטאל היא במאית עקרה. היא דוקומנטאריסטית, אבל אינה מסוגלת, כדרך הדוקומנטאריסטים, לצלם את החיים עצמם. היא מצלמת את הספקטאקל, את המבויים מראש. היא מביימת את מה שכבר מבויים. הבמאי האמיתי של הסרט: "ניצחון הרצון" הוא לא אחר מאשר גבלס, שר התעמולה, שהבין היטב את המדיה. הרדיו, המקרופונים, הרמקולים, הקולנוע, ושאירגן עם ציוותו, בפרטי פרטים, את החלום האימפיראלי הרומי, בקווים נקיים, גרמניים – השורות, הבמות במפלסים השונים, המסדרונות, המסלולים.

לני עשתה דבר דומה בסרטה: "האולימפיאדה", סרטה שני. גם שם – ספקטאקל מראש. ספקטאקל של ספורט. אחרי הכול, שידור האולימפיאדה האחרון ממוסקבה, למשל, שגם בו, אולי, השתמשו ב-24 מצלמות, ובהדרכת במאי אלמוני, לא עושה עבודה פחות מרתקת מזו שעשתה לני ריפנשטאל בסרטה המהולל. ואין זה

עניין של ראשוניות (כלומר: זה היה ב-34', ואילו האחרון נעשה ב-1981), ראו את סרטי הדוקומנטאריסטים הגדולים: ג'וריס, איונס, פלאהרטי, קאוואלקאנטי, דג'יה וורטוב, ליקוק, ועוד ועוד... כולם עשו קולנוע, מן החיים עצמם. ואילו היא עשתה הצגה – מן ההצגה. אצל הדוקומנטאריסטים הכל שוקק חיים, מרטיט, אצלה – הכל קפוא, גיאומטרי, ואפילו מפחיד. הרי ב"נצחון הרצון" השחקן הראשי הוא אדולף היטלר ובמאי הסרט – גבלס. והיא – סתם עקרה כמותם.



סרטו של גלאבר רושה: "אלוהים והשטן בארץ השמש"

שאלה: ובמציאות הקיימת, עד היכן אפשר להרחיק לכת בפשרות?

תשובה: הקולנוע הוא תוצר של קניה ומכירה. הוא תעשייה בלי מסחר. תאמר את המילה קולנוע, ומיד היא תרדוף את המילה כרטיס. יש סוגים בקולנוע, והם מקובלים על כולם: על המפיקים, על הקהל, וגם על האמנים: קומדיות, בלשים, סרטי-הרפתקאות, סרטים מוזיקליים וכדומה. ציירי הרנסאנס כולם ציירו את צליבת ישו ומאדונות. יש בהם ישועים אתלטיים ויש ישועים צנומים. יש מדונה רחמנית ומדונה חושנית. הפשרות בקולנוע הן מינוריות, כי הקולנוע הוא אמנות מינורית. גאולת הקולנוע, כאמנות, תבוא אך ורק עם בוא המאצאנאט. שם אמנות יקרה, כמו הפרסקאות, הפיסול, האדריכלות, וכמובן הקולנוע, לא יגיעו להשגים גדולים ללא מצאנאט. היום באיטליה, במאים כמו רוסליני, פליני, אנטוניוני ואולמי זוכים לתמיכת הקרדינלים, באמצעות ה"באנקו די סנטו ספירטו" (בנק רוח הקודש), שהוא בנק הוטיקן. מעט איכפת לקרדינלים אם הסרטים של הבמאים האלה מסחריים. בשביל שליטתם על הנפשות בשכונות, די להם בתא-הוידויים. לשם כך אין להם צורך בסרטים של פליני. מצב דומה שרר ברוסיה הסובייטית לאחר המהפכה, עד לתקופה השחורה של סטאלין. ואז, היה הקולנוע שלהם גדול: דונסקוי, פודובקין, דובז'נקו ואייזנשטיין לא יכלו ליצור את אשר יצרו בתנאי קניה-ומכירה. לעומת גאונים כבאסטר קיטון, אריך פון-שטרוהיים ודומיהם, במקומות אחרים, חדלו מלעשות סרטים.

שאלה: אם כן מה עניין לותיקן בסרטים האיטלקיים, שעליהם דיברת, או למשטר הסובייטי, סדונסקוי ואייזנשטיין?

תשובה: נדמה לי, שדי לקרדינלים האלה שהסרטים יהיו לא-מטריאליסטיים, שגיבוריהם יישארו, בסוף, עם איזושהי זיקה לדבר-מה שאין למצוא בעולם הזה. וכמובן, שהגיבורים לא ימצאו את הישועה במפלגה הקומוניסטית. אף לא איכפת להם אם ישימו ללעג את כמרי-הכפרים, ופה ושם איזה קרדינל. הם לא יתמכו בדאסיקה או ג'רמי, כי אלה ממילא מסחריים, אך יתמכו באמנים גדולים, שאמנותם זקוקה לחופש. אותו דבר היה בקולנוע הסובייטי הגדול. מספיק היה שהאמן האמין בעיקרון מלחמת המעמדות, כדי שכל האמצעים וכל החופש האמנותי יינתנו לו.

שאלה: מאין יבוא, אם כן, המצאנט הישראלי?

תשובה: קפיטליסטים כמעט ואין בארץ. ובכן, סולל-בונה, בנק הפועלים, צה"ל, הרבנות הראשית, התנועה הקיבוצית. הצרה היא שאין אלה קרדינלים: חסרה להם המסורת של התרבות, כדבר חיוני. יש להבין אותם, כי הם התעסקו עד כה בבנין המדינה.

שאלה: הקולנוע בארץ מושתת על תמיכה ממשלתית. בלי עידוד משרד המסחר והתעשייה אין כדאיות להפיק סרט. כלום, נותר, לפיכך, מקום לסרט סאטירי, ביקורתי, ביחס למציאות החברתית והפוליטית של הארץ? תשובה: יש מקום לכל דבר. אנחנו מדינה דמוקרטית. אם הממשלה אינה מאפשרת סרט, אפשר לבוא אליה בתביעות. זה לא מזרח-אירופה. אבל הרבה מן האינטלקטואלים מתנהגים כאילו היתה כאן סופר-דיקטטורה. ברור שדיקטטורה הורסת אמנות, אבל אין הכרח שהדמוקרטיה תיצור אמנים. כל השאלה הזאת: אם יש מקום לסרט סאטירי, היא שאלה היפותטית. שינסה מי שירצה ברצינות לעשות סרט כזה.
(מתוך ראיון עם דוד פרלוב שערך יגאל בורשטיין, "הארץ", 05.04.1968)

אגב, אמרתם בשאלתכם: "דווקא אישה: לני ריפנשטאל". אני מתכוון לכך שאישה אחרת, גרמניה אף היא, לאונטין סאגאן שמה, עשתה ב-1930, נדמה לי, סרט מופת "נערות צעירות במדים". הסרט, שסיפורו מתרחש

בפנימייה פרוסית, במיטב המסורת, הוא מעין שירת-נעורים תמימה נגד המשטר הקפוא כקרח של ראיית העולם הגרמנית. אמרתי: סרט מופת. לאונטין סאגן, במאית כשרונית מאין כמוה, שכנראה לא זכתה לעשות סרטים בהמשך, היא מחוננת, הומאנית, והיא נעלמה מן המפה הקולנועית הגרמנית, ויחד עימה, זה ידוע, עשרות רבות של במאים, ביניהם יהודים, אבל לא רק יהודים. זאת בקשר לרהביליטאציה ול"סינמה וריטה" של לני ריפנשטאל.

אני נזכר כיצד נפרדתי מקאוואלקאנטי לפני מספר שנים מועט במטרו בפאריס. היא ירד מן הקרון לכיוון הסינמאטק, שם קיימו רטרוספקטיבה של סרטיו כדרך זקנים הנפרדים ממך, אולי זו תהיה הפרידה האחרונה, הוא רוכן על אוזני, כאילו רצה לומר דבר-סוד חשוב, ואומר, למען יידעו: "דוד, דע לך, יש בעולם כמיהה חדשה לנאציזם". הוא התכוון לסרטים הנעשים בשנים האחרונות. הוא ירד מן הקרון, והדלתות נסגרו אוטומאטית מאחוריו.

שמעתי לפני ימים מספר שלני ריפנשטאל, אשר קיבלה, כנראה, מרץ מחדש בזקנתה, נמצאת באפריקה, ועושה שם סרטים על שבטים כושים. ידועה המשיכה המשונה שיש לגרמנים לקבוצות אתניות...

פרוזה: ג'וריס איוֹנס, בדיון שנערך לאחר הקרנת סרטו: "Spanish Earth" אמר: "On issues of life and death, Democracy of Fascism, the true artist can not be objective".

פרלוב: אני לא מופתע מדבריו של איוֹנס. איוֹנס הוא דוקומנטאריסט, וסרטיו, אם להשתמש במילה מעורבות, היו תמיד כאלה – סרטי מאבק. אבל, בראש ובראשונה הוא true artist – אמן אמיתי. הוא אמן לירי, דווקא, שמטפל בנושאים אפיים. נהגנו לשוחח הרבה בתקופה שעבדתי איתו. הוא היה קרוב מאוד לקומוניסטים, אבל הוא לא היה דוגמאטי. הוא נהג לומר שוב ושוב: הכל, בכל סרט, תלוי ב-Point of View שלו, בנקודת הראות. המעניין הוא עניין האובייקטיביות והסובייקטיביות. קודם כול, כל אמנות, אם היא אמנות, היא אובייקטיבית, כי הרי היא אמצעית, אבל האמן, הוא סובייקטיבי. עד כמה שזה נוגע לי, אני אינני מכיר באובייקטיביות אחרת שהיא לא הסובייקטיביות שלי. הסובייקטיב של הקולנוען בונה את האובייקט שלו. העצם. העובדה. עובדות יש מיליונים, אבל הסובייקטיב של האמן עושה בעובדות את מה שהוא רוצה לעשות בהן. שמחתי, בשיחה עם עמוס גיתאי, שמדריך סדנא דוקומנטארית בחוג לקולנוע, לשמוע ממנו שהוא מנע מן התלמידים לצאת לאתר-צילומים בעייתי, ולערוך שם מחקר, אשר על-פיו היו חוזרים לכיתה, ומגיעים למבנה הסרט. עמוס דרש את ההיפך – לחשוב מה רוצים לומר בעניין, להגיע למבנה, לקונספציה – קודם לעובדות. הדבר הוא יחסי, אני יודע, והוא איננו סכמאטי כמו שאני מציג אותו, אבל, טוען גיתאי, ובצדק – לאינפורמציה אין צורה, לקונספציה – יש. והדבר מצא-חן בעיני. וכאן שוב עניין הסובייקטיביות והאובייקטיביות. אובייקטיביות לא קיימת. פרט לזאת, אולי, של כדור הארץ המסתובב סביב לשמש. לגבי הקולנוען, האיש המצלם, הצילום היחיד שהוא אובייקטיבי צריך להיות צילום הרנטגן, ולא הצילום שהוא יצלם במצלמתו. רק שוטה יאמר: הייתי אובייקטיבי. הדבר מתאים ללאבוראנטיים, לא לקולנוענים. לכן, אינני חסיד של אופנת המחקרים, אופנת הבי.בי.סי, המושג של: שני צדדים למטבע. יש למטבע רק צד אחד – הצד שהאמן רוצה לראות אותו. או הצד שאין לו ברירה אלא לראותו. אינני מתכוון לרפורטאז'ות קלות, אם כי, במחשבה שנייה – אפילו להן.

בכלל, הטלוויזיה, בגלל האינפורמציה הבלתי פוסקת שהיא מזרימה, נתלש מאותה אינפורמציה המטען האמוציונאלי של העובדות. הוא נשחק. הוא מתחיל להיות חסר צבע. הוא מתחלף בקלות עם אינפורמציות נוספות. וכך תמצאו שילד רעב, הבוכה בשביל הגשום, פליט ויתום, נמחק במהירות הבזק בספרי למכירה.

ידועה האימרה של מארקס: L'existence fait la conscience, הקיום הוא שעושה את התודעה. ומוסיף ברכט באחד ממחזותיו: "Erst kommt das Fressen, Dann kommt die Moral" – "קודם באה הזלילה, אחר כך בא המוסר".

לכן, כשאיש אומר: "אני אובייקטיבי", מוטב שנדע כמה מיליונים יש לו בבנק, או כמה יאכטות משלו עוגנות בים-התיכון, ונבין חיש-מהר את איכות האובייקטיביות שלו.

איוונס מדבר על issues of life and death והוא מדבר על true artist. את מה שציטטתם למעלה אמר איוונס בקשר לסרטו "Spanish Earth", כלומר – בקשר לסרט על מלחמת ספרד, בה עניין החיים והמוות היו עניין ממשי, עניין של יום-יום, עניין פיזי. אבל היה גם, במקרה של ספרד, אפילו המיתוס של המוות. הרי צעק אחד הגנרלים, נדמה לי בפארלאמנט, את האימרה המפורסמת: "Viva La Muerta!" – יחי המוות! דבר שזעזע לא מעטים, וביניהם את אונאמונו בסוף ימיו, ובעקבות זאת הוא נקט עמדה נגד פראנקו.



סרטו של גלאובר רושה: "אלוהים והשטן בארץ השמש"

אבל הייתי רוצה להתייחס לאימרה הזאת של איוונס בדרך אחרת, ואני יודע שאני חורג. true artist מטפל באמנותו כאילו העניין שאותו הוא מבטא הוא עניין של life and death. כאילו. לכן יש לאמנות הוויבראציות שיש לה. עמוד בפני האופרה בפאריז, ליד הקשתות בכניסה. מוצגים של פסלי נשים, שמעל ראשיהן כתובים

שמות של מלחינים גדולים כמו: באך, היידן, פרגולזה, בטהובן ואחרים. הסתכל בפסלים האלה. הם מתים. לא יעזור להם שמעל לראש האישה יהיה כתוב: בטהובן; או – באך; ולפתע, מצד ימין – החיים: פסלו של קארפו: הריקוד. ניצחון החיים על המוות. הנה הכל פועם. הנה *Joie de Vive* – שמחת החיים. הנה האמנות. סלחו לי, זאת דיסטראקציה. אני מודה, לא נשארתי צמוד לנושא. זה של הקולנוע המגויס.

בכל-זאת, אחזור לאיוונס. לסרטיו. בעצם, לסרטו: "שיר הנהרות". הוא הרי עשה יותר מ-50 סרטים, כמעט כולם סרטים מיליטאנטיים: בהולנד, בספרד, בסין, בארה"ב, בקובה, בצ'ילי ועוד ועוד. אבל איוונס איננו פאמפלטארי. סרטיו מגיעים לרוב להפשטה הדרושה כדי שסרט יהיה מעשה אמנות. מכל מקום המעניין לענייננו, דבר שנחרת בזכרוני, זהו המקרה של "שיר הנהרות". זהו סרט ארוך למדי, מרתק. את הטקסט כתב ברטולד ברכט. המוסיקה היא שוסטאקוביץ'. את השירים שר פול רובסון. הרבה צוותים צילמו את הסרט הזה מסביב לנהרות: מיסיסיפי, אמאזונאס, יאנג-צה, הגאנגס, הנילוס. נהרות שסביבם נוצרו ציוויליזציות. חיים. סרט מרשים. ובגדות הנהרות האלה – עבודה קשה, עוני, דכי, דיכאון. והנה, פתאום, הסיקוונס עובר לדנובה: ריקודים, עבודה, בעיקר: לחם. כאשר הוצגה בכורת הסרט בסינמאטק הצרפתי התחיל הקהל לשרוק בסיקוונס הזו. הבכורה לא הייתה רחוקה בזמן בזמן מן הפלישה של כרושצ'וב להונגריה – 1956. למחרת סעדנו יחד: איוונס, לאנגלואה ואני. השיחה הייתה נבוכה מעט. בעיקר לאיוונס. אני לא הייתי כה נבוך. בעצם גם לא לאנגלואה. זכור לי שהוא אמר לאיוונס: "צריך לעשות סרטים עם פילוסופיה פוליטית ולא סרטים פוליטיים". מעניין שגודאר, מספר שנים מאוחר יותר יאמר את משפטו המפורסם: "לא לעשות סרטים פוליטיים, אלא לעשות אותם פוליטיים".

כשלעצמי חשבת: אחרי הכול, בעוד 30 שנה, הסרט יישאר כמו שהוא. ראו בלובר, בתמונה של פאולו ארוצ'לו: הקרב של סאן רומאנו. מי יודע היום, מי היה הצד הצודק בקרב הזה? בעולם נהרות. בעולם עוני וסבל. והנה – באיזה שהוא מקום – האושר האפשרי. לא כך בתמונות של הרנסאנס? האינפֶרנו (הגהינום) מצד ימין, וגן-העדן מצד שמאל: שתי אפשרויות. איך היו אנשים חיים בלי האפשרות של גן-העדן המוצג בתמונות? בתמונה של שאגאל, שאני מניח שהיא מושפעת מן הרנסאנס, "מהפיכת אוקטובר": מצד שמאל: העניים ואנשי המאבק, והרבה אודם בדגלים, מצד ימין: אנשי האושר והאהבה. ולהפתעתנו, באמצע – כי שאגאל הוא יהודי, והמקרה היהודי הוא מיוחד – נראה לנין כאקרובאט, מעל לשולחן, כשראשו למטה ורגליו למעלה, נשען על ה"קאפיטאל", ולידו יושב רב, אוחז בספר תורה **אדום**, כאילו שאל: 'מה לי ולכל זה?' אבל, שואלים הבריות: על איזה גן עדן מדובר? כי זה עניין של אקטואליה, העולם של היום. האידיאות האבסולוטיות – הנצרות, המארקסיזם – מצביעות על גן-עדן שגם הוא אבסולוטי, שאין לו תחליף. היום, שוב – מיליוני פתרונות. מספיק להסתכל בטלוויזיה: הרבה פרופסורים, הרבה דעות. דיברתי על האידיאות האבסולוטיות כי הן תגובת על, למשל, ניצול האדם על-ידי האדם (שגם הוא אבסולוטי). הסתכלו על העולם, ראו סטאטיסטיקות. הגיאוגרפיה של הרעב עדיין רחבה, ואיש רעב אינו מבקש מהפרופ' בטלוויזיה דעה. הוא מבקש לחם.

דיברנו מקודם על הסרט הפאמפלטארי, הפלאקאטי, הפוליטי, ואמרתי שאני מוקיר סרט זה, אם כך מרגיש הקולנוען שעליו לעשות ברגע אקוטי. אמרתי שסרטי שמעון לוביש הירושלמי, הטרילוגיה שלו: הראשון על האפרטהייד, שהוא צילם בסכנת חיים בדרום אפריקה; השני על משטר הקולונילים, שאותו צילם באותה צורה ביוון, והשלישי על השטחים כאן בארץ – סרטיו אלה הם סרטים אותנטיים. הכרחיים. אמיצים. לוביש הוא מן הקולנוענים המחוננים שיצאו מכאן. לצערי הוא מלמד היום בלונדון, ולא כאן. שמחתי לא מזמן לקבל ממנו ספר שכתב ולמצוא את עצמי ברשימת האנשים להם הקדיש את הספר. ואנחנו לא דווקא באותו קו-מחשבה. הוא

מצטט אותי בגוף הספר, ואני חוזר כאן על חלק מהדברים, כי זה שייך לנושאנו. מדובר בשיחה שקיימנו ב'72. הנה קטע מהציטוט: "סרטיך הפאמפטאריים? כן, הם יכולים להיות אפקטיביים אבל הם יכולים רק לקבוע את המכאניקה של מצב פוליטי. אבל סרטים זקוקים ליותר מן הניתוח היבש, אינך חושב? הנקודה היא לומר משהו על מצב האדם, שבו יש תמיד מלודרמה, דת, אלימות, מין, וכמובן – גם פוליטיקה. כל אחד מאלה מוסיף עוד רובד. קח אותנו כאן: אם תיצמד לניתוח פוליטי גרידא של הארץ הזאת, לא תגיע בשום אופן לתמצית המקום הזה. כאן יש לנו תאטרון האבסורד בצורתו הטהורה. תיאטרון האבסורד ההיסטורי". עד כאן חלק מן הציטוט שבספר.

כאמור, זה היה ב'72, אבל זה בא רק לומר שהסרט הפוליטי הפאמפלטארי, הוא מוגבל, אבל גם אותנטי ובעל עוצמה. אגב, כך גם אמנות הפלאקאט בצירוף, על אף העובדה שעסקו בה ציירים גדולים. אבל לא רבים. הפלאקאט בצירוף נועד להיראות בצורה זועקת מבעד לחלונות האוטובוס, ולא במוזיאונים או בגלריות. לכן, הוא מצויר לרוב בצבעים עזים. בקונסטרוקציה פשוטה ביותר. ללא גוונים. אורך זמן פעולתו הוא מוגבל. ושוב, גם באמנות זו, רק אמנים ששולטים היטב בכלים שלהם משארים לנו פלאקאטים בעלי ערך אמנותי.

הנה, לאחרונה, ובאותו הקשר עדיין, אבל במובן הפוך ונכון, סרטו של צפל ישורון: "נועה בת שבע-עשרה" הנה סרט שהנארטיבה שלו מושרשרת עמוק במציאות הארץ דאז, 1951 – הפילוג בקיבוץ המאוחד. תקופה מכרעת אשר קבעה לא מעט את מה שיש לנו היום כאן. והנה, אצלו, אצל צפל, האידיאולוגיה הרועדת, היא עצמה מזילה דמעות מעיני השחקנים המצוינים.

פרוזה: אבל אתה בעצמך טענת פעמים רבות למען קולנוע ישראלי שיעסוק בנושאים הסוציאליים המעסיקים את החברה הישראלית.

פרלוב: בהחלט, בהחלט. אבל אני גם מקווה שלא 'תפסו אותי במילה', כי טענתי למען הצורך באיזה באלזאק ישראלי, לאור המערבולת האנושית, החברתית, היצרים התועים לאורך הרחובות ובתוך הבתים. לא היה רע אם היה בנמצא אפילו איזה רבע באלזאק בקולנוע. אבל, באלזאק זה לא עניין של רצון, ולא עניין של החלטה. לפני מספר ימים, אגב, קראתי הרצאה מלהיבה של אייזנשטיין בבית-הספר לקולנוע במוסקבה, בה הוא מדרבן את התלמידים לתת את דעתם לאותו עניין, ולהעדיף את זולא על באלזאק באדאפטציות קולנועיות. טיעונו היו צורניים, קולנועיים. זולא מתאים יותר לסוֹז'סְטִיבִיּוּת הקינמאטוגרפית. ביקורת קשה ניחתה עליו, כי הרי נדמה, אם אני זוכר נכון, שאנגלס טען לזכותו של באלזאק כ-הסופר בהא הידיעה. נדמה לי שאנגלס דיבר על באלזאק כעל יוצר שאמנותו היא חברתית ויכולה להיחשב מהפכנית, בו בזמן שבאלזאק היוצר היה ריאקציונר. היו לו דעות ריאקציוניות.

כאן, בקולנוע הישראלי, טענתי תמיד למען אדאפטציה מן הספרות, העברית ואפילו הזרה, לקולנוע. היה זה בגלל דעתי נגד הנטייה לתסריט המקורי, שהיא לרוב נטייה לאוטוביוגרפיה של הבמאי. משום מה הביוגרפיות, כפי שהתבטאו בתסריטים האלה, לא היו כל-כך מעניינות. מאוחר יותר הצעתי, זכור לי שהיה זה בשיחה סתמית בבית-קפה עם ג'אד, הפנר ונדמה לי גם יגאל בורשטיין, שרצוי שיעשו בארץ, קראתי לזה 'סרטי תהודה'. עוד אסביר את עצמי בהמשך. המניעים שלי היו כלכליים. אבל לא רק. התכוונתי לכך שיש, בכל מחיר, ליצור קומוניקציה עם הקהל, הקהל הרחב. רק הוא, על-ידי קנייה מאסיבית של כרטיסים, יוכל להחזיק את תעשיית הקולנוע הישראלית. זאת, כל עוד אין סבסוד מאסיבי לקולנוע בדומה שיש לתיאטרון ולמוסיקה – חיסרון שעד עצם היום הזה לא יסולח. והיה צריך לעשות סרטים אשר התמות שלהם יהיו התמות הגליות לעין של הקיום המקומי. בלאו הכי מחפש הבימאי תסריט, נושא, כשאין לו הכרח אישי לראות דווקא דבר זה או אחר. למה שלא ימצא בעודף הקונפליקטים ש'בורכה' בהם החברה הישראלית, שהיא כמעט וולקאנית, את

התמה לסרטיו. החיים בנויים כאן בצורה דראמטית, אנכית ואופקית. זאת לא חברה אורגנית, זוהי חברה המורכבת מקבוצות המתחברות זו לזו. מנחם גולן, בסרטים כמו "אלדוראדו" ו"פורטונה", וקישון בסרטיו, הבינו זאת. התהודה של סרטיהם התבטאה בכך שהקהל שצפה בהם מצא שם את עצמו. והשיח נוצר. הוא נוצר, זה נכון, בלוול של הבמאים האלה. באמת, היה צריך לבדוק איך עבד "רוקו ואחיו" של ויסקונטי, איך עבד "סאלוואטורה ג'וליאני" של רוסי. אני מתכוון, אצל פשוטי העם.

פרוזה: האם יש להבין מדברך שמניעך היו כלכליים גרידא? האם היה זה רק עניין של קומוניקציה עם הקהל הרחב?

פרלוב: כן. תהודה, ועל-ידי כך – כסף. ושוב – כסף על-מנת שתהיה תהודה וחוזר חלילה. אחרי הכל, כל מלחין מחפש ליברית בשביל האופרה שלו, כך, הבמאי – מחפש תסריט שיהיה קרוב לליבו, וש"יילך". הוא רוצה שזה 'יילך' כי אין אמן שאינו רוצה שסרטו יראה על-ידי כמה שיותר אנשים, אבל הוא רוצה בזה גם מפני שייצור הסרט הוא כה יקר שהוא זקוק למכירה כמו שבניין האדריכל זקוק לעמודים איתנים. אינני מדבר על הצורך בקולנוע מסובסד. אגב, פלאקרטי, שחי בארצות של קאפיטליזם, מסחר ותעשייה, לא עשה בכל ימיו מחצית מהסרטים שעשה דג'יגה וורטוב ב-10 שנים של יצירה. הלא דג'יגה וורטוב זכה, וכמוהו כל יתר האמנים הבמאים ברוסיה של אז, במצנאט שמהפיכת אוקטובר העניקה לקולנוע. ויש לציין שעד עצם היום הזה בלא מעט ארצות נאורות במערב – הקולנוע הוא מסובסד. ואין מה לדבר על ארצות לטינו-אמריקאיות וארצות העולם השלישי. אם לחזור לסרטים הישראלים עליהם דיברתי קודם: כמובן, במאי רדוד יעשה אפילו מן הנושאים האלה, מן הקונפליקטים הדראמטיים, האנושיים – סרטים רדודים. ואילו במאי רגיש יתמסר לנושאים האלה וישקיע בהם את כל כובד אישיותו, ויבחין בהם את אשר אפשר למצוא בכל קבוצות בני-אדם, ומה שקורה להם בכלל – וכאן קורה לא מעט.

במחשבה ראשונה עולה בדעתי, למשל, ש"מסע אלונקות" היה מין סרט כזה. ההתרחשות האנושית התמקדה באחת הקבוצות הגדולות האלה של החברה הישראלית – הצבא. ואשר לעניין ה"שיילך" – כולם, כולם, אין במאי בעולם שלא יפגוש במפיק או במשקיע ולא יתחיל את שיחתו ב"יש לי תסריט, אני חושב שזה יילך".

פרוזה: אתה נולדת בברזיל וגדלת שם. עזבת את ברזיל עוד לפני שהתמסרת לקולנוע. ידוע בעולם היום שהקולנוע הברזילאי מצטיין ביוצרים גדולים, והוא קולנוע מאוד מעורב במציאות הארץ, גם במציאות החברתית.

פרלוב: כן, נולדתי בברזיל וגדלתי בשלוש ערים שם. הקולנוע הברזילאי קיבל תנופה יצירתית מיוחדת עם ה"סינימה נובו" (קולנוע חדש) בסוף שנות ה-50 וראשית שנות ה-60. אבל, הקולנוע הברזילאי היה קיים עוד קודם באינטנסיביות מסוימת. הוא לא חדש כמו הקולנוע שלנו למשל, כאן. או הקולנוע הפרסי, היווני, הסנגאלי, וכולי. אבי שיחק בכמה סרטים אלמים שם, בתחילת שנות ה-30. כבר אז היו עושים שם מערבוניים. מערבוניים מקומיים. באותה תקופה אפשר היה למצוא שם גם סרט סוריאליסטי מצוין. אבל, החשובה ביותר היא, כמובן, התקופה המודרנית. אלברטו קאוואלקאנטי, ברזילאי שסרטיו הפכו כבר לקלאסיקה בקולנוע העולמי, הוזמן בשנות ה-40 המאוחרות על-ידי הממשלה, להקים ולהדריך תעשייה חדשה. חשוב לשים לב לדבר הדאגה של הממשלה: **ליצור סרטים מקומיים אותנטיים**. הדאגה לאיכות: לא סרטים שיהיו "דומים", מכירים, אלה סרטים שייבדלו. לא די שתרבות ברזיל היא עשירה, אלא אותם גורמים רשמיים, והכסף איתם, רצו דווקא לחדש את התרבות הזאת: להזריק בה ויטלאיות חדשה, הפעם באמנות הקולנוע. הדיקטאטור וארגאס, ששלט כ-20 שנה, החל מ-1930, חוקק חוק שחייב את בתי הקולנוע בברזיל, והם במאות, להציג מכסה גדולה מאוד של

סרטים מקומיים – הרבה יותר גדולה מן המכסה המוקצבת לסרטים זרים, שהם בעיקר אמריקאיים. הוא פשוט רצה בדבר אחד – שברזילאי יראה רק סרט ברזילאי. היה בכך מן הגאווה הלאומית: "מה שיכולים האמריקאים לעשות, אנו יכולים טוב יותר". וזה לא היה 'על ריק'.

זה הרקע. אבל העיקר קרה עם ה'סינמה נובו' בשנות ה-60. קדם לזה, קצת לפני כן, מקרה: סרט ברזילאי שצונזר: "ריו – זונה נורטה" (ריו – אזור הצפון) – פתאום, על הבד, לא ריו דה-ז'נרו של הנוף המופלא, החושני, הטרופיקאלי, ריו של השירים והאהבה, אלא – ריו של העובדים, של הכושים שעובדים ולא משחקים כדורגל, התלויים על החשמליות בשוכם מבתי-החרושת, ואיך לפעמים נתלשים מהן, אל מתחת לגלגלי החשמלית שבאה ממול. יתכן שזו סצינה שלי, לא מדמיוני, אלא מזיכרון תדיר מן העבר, כי את הסרט לא ראיתי, אבל זאת היתה רוחו.

הסרט צונזר – והצינזור היה לטובה: הקולנוע הרגיש בכוחו, ומכאן ואילך אי אפשר היה לעצור את התהליך. בעצם, מבחינת הנושאים, התחיל אז הקולנוע לעסוק במה שממילא הציור, הספרות, השירה והשיר העממי – עסקו בהם עוד קודם. אבל לא היו רגילים לזה בקולנוע.



לנין בכרזה לסרט סובייטי, אוקטובר 1917.

פרוזה: אם כך, האם רצה בעצם הסינמה נובו בהתגייסות למען מטרת חברתיות – במעורבות? **פרלוב:** כן, כן. אבל צריך להבין: המודל האירופי, זה אשר לו אתם מתייחסים, אינו בכלל דומה למודל הברזילאי. הוא גם לא דומה, אגב, למודל ההודי. קראתי לא מזמן ראיון קצר עם סאטיאטיט ריי ההודי, ב"נובל אובזרבאטר". דובר שם על סרט של ריי, ולשמחתי מצאתי כי ריי שב ומבקש מן המראיין שיראה את סרטיו

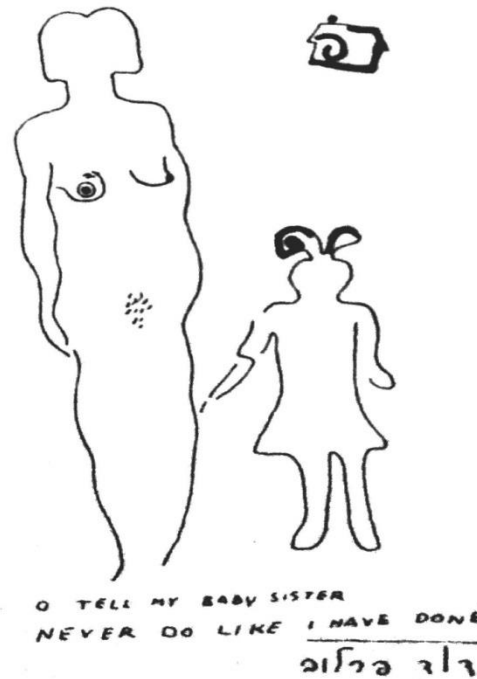
ויבין שהודו איננה צרפת. שהדפוסים המשמשים להבנת המעמדות, מהלכי ההיסטוריה, למשל, בהודו – הם, שוב – לא אירופיים. בבקשה, קצת גיאוגרפיה, קצת גיאופוליטיקה, קצת היסטוריה. זה לא מזיק. גם בקשר לברזיל תמצאו במאים שחוזרים ומבקשים ממראייניהם האנגלים, האמריקאיים, הצרפתים, שיבינו שמדובר כאן בתרבות אחרת, בארץ אחרת. מאוד אחרת. גם הצנזורה היא אחרת. לא מפני שחוק הצנזורה הוא אחר, אלא מפני שהמנטאליות אחרת. הנה פאראדוקסים: רבים מסרטיהם של בעלי הסינמה נובו ממומנים על ידי בעלי-הון מן החקלאות או מן התעשייה. בהרבה מקרים הם משקיעים בסרטיהם של חתרנים חריפים. במקרה של **גלאובר רושה**, הלא הוא הצביע בכמה מסרטיו על הצורך במאבק מזוין. רושה אמנם הגולה לבסוף, אבל לא היה זה בגלל פעילותו הפוליטית. עד כמה שידוע לי, סרטיו לא צונזרו. אבל, מאידך – מעטים ראו אותם ומעטים הבינו אותם, כי הם באמת יצירות תרבות מורכבות והקהל הרחב רגיל לצורות פשוטות יותר. אותם בעלי-הון רוצים באמן בחצרותיהם. זאת התרבות של הקאפיטאל שם. אמן הוא אמן ואת אמנותו זה כבוד לממן. "המקור" שבסרטיו הוא דבר אחר. ברזיל מלאה בקאפיטליסטים נאורים שסובלים את סבלה האנושי. אי-הצדק, הרעב, הזנות, האלימות. ובעלי-הון האלה דוגלים בדעות מתקדמות ביותר. הכל, כמובן, בתנאי שרכושם לא יהיה בסכנה, כשבעצם זהו הפיתרון היחיד לסבלה של ברזיל (יש החושבים אחרת, אבל לא כאן המקום לפרט).

נחזור לעניין האמנים: האמרה המפורסמת של הצייר הברזילאי **פורטינארי** שהוא ה"דייגו ריורה" שלנו, עדיין חרוטה בזכרוני: "אני מצייר עניים בשביל עשירים". תמונותיו הענקיות של פורטינארי היו חריפות ביותר. צועקות. מאשימות. אבל כלום. כולם כאבו את נושאו. גם העשירים, ונהנו מן האסתטיקה, מן התרבות של הארץ שבתמונותיו. הרעב; הזנות; הפער הלא צודק, האל-אנושי, בחלוקת הרכוש; שמועיד את אלה לשמחה ולאשר ואת אלה לאבדון ולמוות; הארץ הענקית הזאת עם מאה ועשרה מיליון תושביה; הנדודים המאסיביים – כל אלה הם חלק בלתי נפרד מן החיים עצמם שם. כמו הגשם כמו לילות-ירח. צווחות הציפורים. מין רתמוס של הרעב. וחיים בתוך תרבות, אפילו אמנות: שרים. הרעב עצמו מקבל כל הזמן ביטוי אמנותי, בשיריהם של הרעבים עצמם. זה לא דומה לפאסיביות ההודית, כי יש בברזיל התפרצויות של אלימות, גם דינאמיקה אדירה של פיתוח, התקוממויות וכולי. אבל ילד מתפגר הוא ילד מתפגר. ואם דיברנו קודם על אקוטיות, ואמרתי שמלבד המלחמה אתה שואל את עצמך האם בכלל יש רגעים שאינם אקוטיים. הרי תמונה אותה ראיתי לפני חמש שנים כשנסעתי לבקר בעירי בת שנים-עשר מיליון התושבים: נערה צעירה, בשדירה הראשית של העיר, עוסקת בזנות. מתקרב אליה מישהו. בעל-מום וכנראה מפגר לפי מראיתו, כשכוונתו ברורה. לפי הבעת פניה ניכר שראתה כבר הרבה מאוד, אבל את זה עדיין לא. פניה מתמלאות אימה. ממול, מעבר לרחוב, הכספומט יורה שטרות כסף. לא אל הנערה. לאחריה. האם זאת ירייה? והיא, הנערה, אינה אחת יחידה. המוני נערות כמותה.

למי יורה הכספומט? לאן יפנה הקולנוען את מצלמתו – לימין או לשמאל? האם על-ידי הצמדת שתי הזוויות האלה יגרום סרטו שהכספומט יירה בה, עוד לפני שבעוד כמה שנים תסיים את חייה?
שוב, סרטי מחאה? איזה מנייריזם! לפעמים זה משגע. בעשר השנים האחרונות נוכחתי בפסטיבלים: ביאפרה, קמבודיה, וייטנאם, ועוד. ולא מעט מחאות. האחרון החרוט בזכרוני, מחאה או צדקה, זה כמעט היינו-הך, זהו מצבע ההתרמה הטלוויזיוני למען יליד קמבודיה. מגוחך! שאלתי את עצמי, מה קורה לגברות התורמות האלה, שלאחר השואו הטלוויזיוני, הן מסתגרות בבתיהן עם בעליהן. למי יהיה יותר סיפוק – לגברת שתילץ עכשיו לקנות צמיד חדש, או לילד הקמבודי, שבעבור צמיד ישן, יזכה אולי, לעוד שלושה ימי אורז?

אין כאן, מצידו, פאטאליזם. אני מבקש מכם להבין אותי נכון. לא בעד פאסיביות. אבל אני לא יכול שלא לשאול את עצמי במה עזרו המחאות הלא מעטות בעולם כלפי משטרו של היטלר, כאשר הממשלות לא עשו כלום.

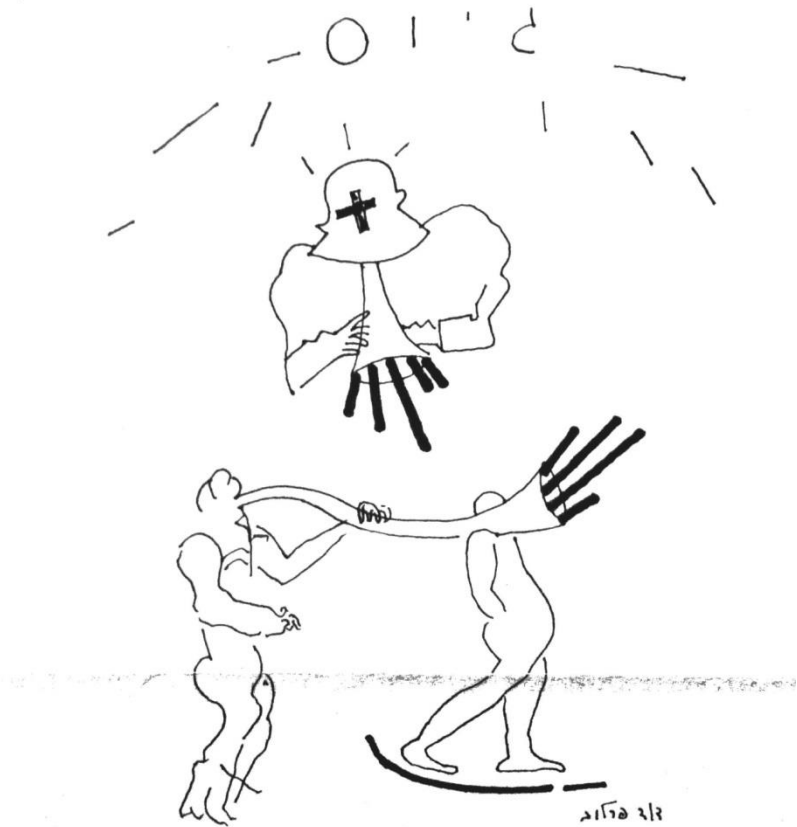
(המשר מעמיד קודם)



את הקולנוע הברזילאי הזה של גלאובר רושה, שהוא ענק (הלך לעולמו לפני חודשיים בגיל 42), של **נלסון פררה דוס סאנטוס**, של **רוי גרה וליאון הרשמן** – יש להבין שיש בברזיל תרבות רוראלית מוגדרת, ותרבות מטרופוליטאנית. גלאובר רושה, בשני סרטי המופת שלו, הביע את התרבות הרוראלית. כל הנארטיבה מושתתת על סיפורים עממיים, על שירי-עם ואגדות-עם אותם הקליט שהם מתארים היסטוריה, מציאות – ובדימויים מפתיעים. זה הצורך לתרבות ולביטוי אמנותי – אפילו בשכבות של התת-תזונה.

שוב, ברזיל תמיד הייתה עשירה בכל שטחי האמנות, והקולנוע המודרני בברזיל נכנס לזה בטבעיות. קבוצות הסינמה-נובו ובראשן גלאובר רושה דגלו במושג **טרופיקאליזם**. השם כבר רומז על הכול. זהו דבר שהוא מקביל, פחות או יותר, לכנעניות אצלנו, במובן התרבותי. רצונם לעשות קולנוע ברזילאי טהור. הכוונה היא לשפה, השפה הקולנועית. אבל כמובן גם – הנושאים, התסריטים, הצילום, העריכה. רצו שהקולנוע, המבנה הדראמטי שלו, הביטוי שלו, יהיה אקסלוסיבי, ברזילאי. הטרופיקאליזם היא תנועה שהייתה קיימת כבר בשנות ה-20 בציר ובשירה. הקולנוענים של הסינמה-נובו חיפשו את השראתם בסיפורי-העם ובשירי-העם; באגדות הנוצריות ששם הן מציאות. באקפולואיטאציה המירבית של הנוף המיוחד, האדריכלות, הטיפולוגיה האנושית וכולי. גלאובר רושה הצטיין בזה, ולכן הוא ייחודי. הוא בעל פוטוגניות חזותית ומילולית יוצאת דופן. המנגינות, כל זה עושה את סרטיו ליחידים במינם בעולם. אין למצוא בכל הסרטים בעולם סרטים שיזכירו את סרטיו. דבר נוסף שאני חייב לדבר עליו זוהי המסה של סאלס גומז. הוא ראש החוג לקולנוע באוניברסיטת סאן-פאולו, והוא מוכר למדי בעולם הודות למונוגרפיה המצויינת דכתב על ז'אן ויגו.

המסה המפורסמת גם היא, שעליה אני מדבר, נקראת, נדמה לי: "קולנוע ברזילאי – קומפלקס קולוניאלי".
 שוב, השם אומר הכול. לא קשה לנחש. נסתכל אצלנו: די להכיר את המציאות הקולנועית כאן, ההתנהגות
 המנטאלית של הבמאים הישראלים, לאן מופנים מבטיהם, חוקי מרכז הסרט הישראלי, וכלל – לא מעט,
 החברה הישראלית עצמה – ואתה נמצא בפני **הקומפלקס הקולוניאלי**.
 מסתו של סאלס גומז היוותה פאמפלט אקטיבי ביותר בברזיל, נגד הקולנוע המזויף הקורץ לאיזו שהיא
 הפצנת בארצות-הברית או בגרמניה. ובעד קולנוע אותנטי, תרבותי, מקומי.

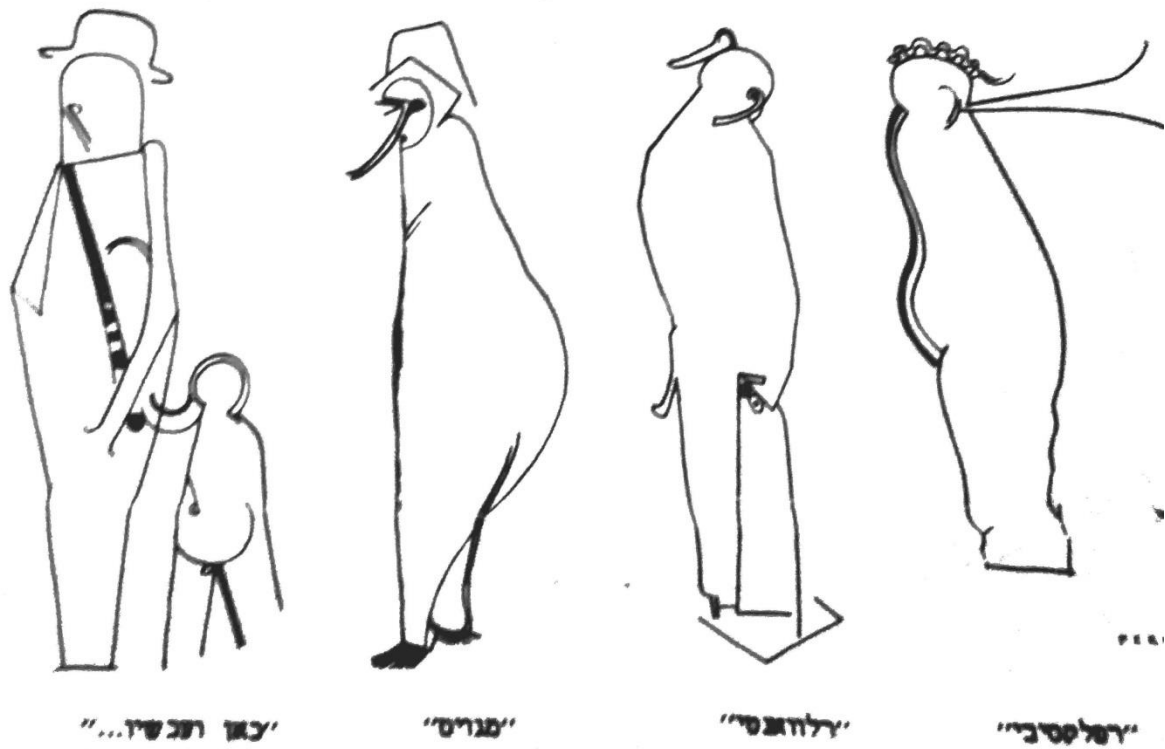


פרוזה: כשדיברת קודם על האגדות הנוצריות עלתה בדעתו שוב האמרה של זאוואטיני: "אילו היתה לישו
 מצלמה ביד, הוא יכול היה לעשות את הקלז-אפ הנכון.

פרלוב: מה? השוט הנכון?

פרוזה: לא, הקלז-אפ הנכון.

פרלוב: זה היינו-הך... יוצא מן הכלל. ישן עם מצלמה ביד. תמיד כשיש לישו איזו שהיא תוספת – זה יוצא מן
 הכלל. באמת, מתאים ליוצר כמו זאוואטיני לומר דבר כזה... והוא מארץ נוצרית. ואיזו נצרות! כבר ראיתי
 ישועים שונים. נזכרתי עכשיו בישו אחר, זה של ג'ורג' גרוש, ציור: ישו על הצלב עם מסיכת גז על פניו,
 כשלמטה מתחוללת מלחמה. בכלל, ישו זה משהו! למי שגדל בארץ נוצרית, אני מתכוון. כן, זה משהו עצום.
 אבל אני מתכוון גם לישו החזותי. לא רק זה שכתוב באוונגליון. אבל זה עניין של פיענוח, שהישו הזה של
 זאוואטיני הוא לאו דווקא הישו החזותי. זה פשוט ישו בבשורה. ואמרתו של זאוואטיני היא אמנם אמרה של
 אסתטיקה. אסתטיקה ניאוריאליסטית: הקלז-אפ הנכון, דבר המדגים, אגב, שוב, עד כמה האסכולות בקולנוע
 היו עסוקות בענייני שפה קולנועית, טכניקה וכולי. אלא שזאוואטיני התכוון לנצרות אחרת. חדשה. אמיתית.
 הומאניות חדשה שלאחר-מלחמת העולם השנייה.



אתם צחקתם קצת מתגובתי המבודחת כששמעתי: ישו עם מצלמה ביד. כן, באמת צחקתי. בנעורי ציירתי שני ישועים אסורים: האחד בשם Jezz us Christ – הומז' לג'ז; והשני – סקסוס קרייסט – הומז' לדבר אחר... כבר בילדותי אפשר היה לראות את האיש הזה בכנסיות השונות, ודאי במרכזן, כשהוא תלוי, ולא תמיד על צלב, גופו אתלטי כמו זה של כדורסלן, פצוע קלות, ופניו מופנות כלפי מעלה ומבטו מיוסר. ואילו למטה, נפשות מתמסרות, נשים מתמסרות, נשים ואדולסנטיות, פניהן מביעות תשוקה להקטין את סבלו – אשמות. בכנסיות מסוימות, לפעמים בכפרים מרוחקים, היו כמרים טרופיקאליים פותרים את המועקה לאחר שמיעה מטופה בתא-הווידויים, וישר – לקומה השנייה.



אני מצטער, אני מרגיש שוב שסטיתי מן הנושא, זה של הקולנוע המגויס. אינני יודע אם זה פיצוי או לא, אבל אם תרשו, שוב בקונטקסט של הדברים עליהם דיברנו קודם, ארצה להעלות זיכון של דימוי עז-רושם אותו

אינני שוכח. כאן, אצלנו. זה היה לפי כמה שנים, בראיון שערך לדליה רביקוביץ' יעקב אגמון, נדמה לי, בגלי צה"ל. היא נשאלה בקשר לעצמה ולשיריה: "נמה בקשר למציאות, להתעניינות במציאות, לדגלים?" ענתה דליה: "בפני המציאות, הדגל היחיד אני יכולה להרים, זה הדגל הלבן". לדגל הזה, של דליה רביקוביץ' יש בעיני תוקף של מאבק רב אודם. ייתכן גם שהמשוררת נולדה בארץ שהתעטפה הרבה זמן, ולפעמים ללא מעצור, בדגלים אדומים.

פרוזה: איך אתה רואה את סרטיך, שכמה מהם, בכל זאת נגעו, אפילו ישירות, במציאות של הארץ, לאור הדברים שאמרת בראיון הזה?

פרלוב: על סרטי לא אדבר כאן. על השאלה: איך הם עומדים לאור הדברים שאמרת כאן, אני יכול לבקש רק שתראו אותם, את כולם, אם אפשר, ותשיבו בעצמכם.

