

יאיר לב משוחח עם אלן ברלינר

אלן ברלינר, שהחל את הקריירה שלו כעורך סדרות טלוויזיה אמריקאיות, הוא כיום אחד היוצרים המקוריים והמוערכים ביותר בשדה הקולנוע התיעודי הבינלאומי. ברלינר מציב בסרטיו קולאז' משוכלל ועשיר הנסמך על עריכה אינטנסיבית ווירטואוזית (לרוב של חומרי ארכיון) ופס קול עשיר ומורכב, הכולל בעיקר ראיונות עם בני משפחתו, שלעיתים קרובות כלל לא מצולמים. הוא גנאלוג קולנועי, החוקר בסרטיו בקדחתנות את משפחתו על סודותיה ומורכבותה, ותוך כדי כך מעמיד לפני הצופה קלידוסקופ מאתגר אינטלקטואלי, אך תמיד גם רווי הומור וחום אנושי.

לב: ראשית כול, אני שמח מאוד על ההזדמנות לראיין אותך, כי אני מאוד אוהב את עבודתך. בביה"ס לקולנוע ע"ש סם שפיגל בירושלים, אני מעביר קורס שנקרא "קולות עכשוויים בקולנוע התיעודי", ושיעור אחד מתוך שנים-עשר אני מקדיש לסרטים שלך. אנחנו מתחילים מ**מאלבום משפחתי** (The Family Album, 1988) ומגיעים עד סרטך האחרון. והסטודנטים נהנים מאוד מסרטיך. אני מוכרח לומר לך שאחרי השיעור הם ממהרים לספריית בית הספר, ובמשך חודשים לאחר מכן קשה להשיג את הסרטים הללו.

ברלינר: אני אסיר תודה, לכבוד הוא לי. תודה.

לב: אולי הדבר הראשון שעולה לי בהקשר הזה הוא שגיליתי שלא למדת קולנוע. למדת בעצם לימודי אמנות.

ברלינר: למדתי קולנוע, אבל במסגרת של לימודי אמנות, באקדמיה לאמנות. לא למדתי קולנוע תיעודי, או קולנוע עלילתי, אלא קולנוע שלא משנה מה היה מקור השראתו, אם הוא טוב, הוא ראוי להצגה במוזיאון. הייתי הולך לשיעורים על קולנוע, והיינו מתבוננים בציורים של סזאן. דברים מהסוג הזה. וכך, תמיד עיגנתי את תחושת השליחות שלי ואת ההשראה שלי בדברים שעשינו באקדמיה. לא קיבלנו הכשרה בשימוש בציוד, או ב"איך לעשות מה", למדנו איך יוצרים משהו כשיש לך רעיון בנוגע למה שאתה רוצה לעשות. לא למדנו על ציוד לשם ציוד, לא

למדנו טכניקות, אלא על חיי הנפש בתוך ספקטרום רחב של הבעה אישית, אמנותית ואסתטית.

לב: אז איך סטודנט לאמנות מגיע להיות תחילה עורך סרטים ואחר כך במאי סרטים?

ברלינר: (צוחק) אתה יודע? במקרה, במזל, בטעות. מעולם לא ניסיתי להיות דבר זה או אחר. זה מצחיק, כי מעולם אפילו לא למדתי קורס בעריכה. איש מעולם לא לימד אותי איך עורכים, למשל. אני זוכר שכשהייתי בן 17 או 18, ואנחנו מדברים עכשיו על הימים שעוד צילמו בפילם, הדבקתי זה לזה שני קטעי פילם של סרט שצילמתי. אחר כך צפיתי בהם במכונת עריכת פילם מהסוג הישן. למעשה, ביצעתי כמה חיתוכים של קטעים שהצבתי זה לצד זה. אני זוכר שיצאתי מהחדר, הלכתי לאורך המסדרון, ואמרתי לעצמי: "אני יודע איך עושים את זה! זה מוצא חן בעיניי!" ואז אתה מבין שבמובן מסוים, זה בעצם מה שעשית כל חיך. זה טיבם של החיים, למצוא קישורים ולהציב דברים זה לצד זה. למצוא אסוציאציות בין דברים. זה מה שמאפשר לך לגלות תגליות, ולגלות דרכים חדשות להתבונן בדברים, דרכים חדשות לגשת לדברים, וליצור מטפורות. זה מרגש, זה מהנה. והנאה זה דבר טוב.

לב: כמובן. ראיתי באינטרנט עבודות קולאז' שלך מימך כסטודנט, וחשבתי על כך שאפשר למצוא קשר בין פרקטיקת הקולאז' לבין הסרטים שלך.

ברלינר: כן, בדברים שאני עושה יש דגש גדול על יצירת קשרים חדשים בין צורה לבין תוכן. זה לא רק הסיפור שאתה מספר, זה גם איך אתה מספר את הסיפור. עליך למצוא דרכים לחלוק כבוד לחומר ולהקשיב לו, כדי לגלות כיצד הוא רוצה להיות מפוסל, כיצד הוא רוצה להיות מעוצב וממוסגר. עוד כשהייתי בבית הספר היסודי, בן 10 או 11, כשהיה עלינו להציג נושא מול הכיתה, אני זוכר איך כולם מסרו מעין דיווח קצר ובסיסי כזה, ואילו אני רציתי להמציא דרך חדשה לעשות זאת. עכשיו אני עושה אותו הדבר שעשיתי כשהייתי בן 10. אתה מבין?

לב: בהחלט, זה יפה מאוד. עוד שאלה המתייחסת לדימויים חזותיים ולסיפור: מה גורם לך להתחיל בפרויקט מסוים? האם אתה חושב על הסיפור או על דימויים? מה בא קודם, או שאולי זה קורה יחד?

ברלינר: זה תמיד קורה יחד. התשובה המהירה לשאלתך היא שיש לי שני קריטריונים בסיסיים לכל פרויקט שאני אי-פעם לוקח על עצמי. תחילה יש בי את ההיקסמות הזאת. הרעיון שעולה בדעתי חייב לרתק אותי, כי אני יודע שאחיה עם הנושא שבו בחרתי להתמקד במשך זמן רב, משום שאני גם מביים וגם עורך. דרך אגב, אני מוצא ששני המונחים הללו הם חסרי משמעות. לקרדיטים אין משמעות בעיניי. אני יוצר את הסרט. אני עושה כל מה שנחוץ כדי ליצור את הסרט, זה הכול. החל מלהשליך את האשפה ועד לדברים שברומו של עולם. אבל בשל כך, הסרטים שלי דורשים זמן ממושך יותר בתהליך יצירתם. ולכן, הרעיון לסרט חייב להיות דבר שמרתק אותי, שאני יכול לדמיין את עצמי חי איתו במשך שנים, משהו שאני רוצה לדעת יותר על אודותיו, ללמוד עליו, שאני רוצה להיכנס אל תוך האוקיינוס של הנושא הזה, ולשחות בו, ללכת לאיבוד ולרדת למצולות שלו. הקריטריון השני הוא שזה צריך להיות משהו שארגיש שאני מוכרח לעשות. צריכה להיות שם תחושת דחיפות, משהו שאני מרגיש שאני צריך לעשות, שאני רוצה לעבד את זה, שארגיש צורך לטפל בזה עד שאשתחרר מזה ואמשיך הלאה. זה גם אומר שזה כרוך במשהו קשה, משהו מאתגר, משהו שיש בו סיכון ואולי אפילו מפחיד. אני זקוק למרכיבים האלה, להיקסמות ולצורך.

עניין נוסף, אני אוהב לעבוד עם חומר קיים שמצאתי, אני אוהב לעבוד עם חומרים ארכיוניים, אני אוהב לתת לדברים הקשרים חדשים, להעניק להם משמעויות חדשות, לתת להם מטרות חדשות. אני אוהב לקחת דברים שנולדו ביקום מסוים ולהביא אותם אל יקום שונה, לתת להם תחושה חדשה של חיים ותחושה חדשה של משמעות. מזה אני נהנה! אבל אני לא באמת יכול לענות על שאלת "הביצה והתרנגולת", מה בא קודם. על זה אני לא יכול לענות באופן ישיר. כי אתה יודע, צליל מסוים יכול לבטא בשבילי יקום שלם. תמונה אחת יכולה לבטא בשבילי יקום שלם. הם יכולים להשפיע עליי יחד באופן הדדי ובמידה שווה. לכן אני לא באמת יכול לענות ישירות על השאלה הזאת, מלבד לומר שיש בי תשוקה של גילוי, תשוקה

לצאת למסע חיפוש, ואני מוצא שכל הדברים האלה מעניקים לי הנאה ומתגמלים אותי רגשית באופן עמוק.

לב: לפני כשבועיים הראיתי את "ניסוי הקפה" מתוך **ער לרווחה** (Wide Awake, 2006) בשיעור שלי. אני מרותק מהאופן שבו אתה מתייחס ומשתמש בחומר ארכיוני. בהקשר זה, רציתי להבין איך יצרת את סרטך הראשון, **אלבום משפחתי**, המבוסס כולו על חומר ארכיוני שבו לא צילמת בעצמך אפילו פריים בודד. איך התחיל הפרויקט הזה?

ברלינר: כרגע, ממש כרגע, כיוון שהזכרת את "ניסוי הקפה", אני יושב ליד השולחן שלי. אתה לא יכול לראות את זה, אבל מאחוריי נמצאות הקופסאות השחורות האלה (שבין השאר הציג ברלינר בסצנה הנ"ל – י.ל.) ושמיכות את כל התצלומים מהעיתונות שגזרתי מהניו יורק טיימס. עכשיו יש כאן תמונות מכמעט 40 השנים האחרונות. בימים אלה אני עובד על סרט שיש לו הרבה במשותף עם **אלבום משפחתי**, שהיה מורכב מסרטים ביתיים בלבד. הסרט החדש יתבסס כולו אך ורק על תצלומים מה"ניו יורק טיימס", וזה הדבר הקשה ביותר שניסיתי לעשות אי-פעם. אבל אני מוכרח לומר, מעולם לא נהניתי כל כך. מאין זה בא? זה שוב חוזר לזמן ההוא, כשהייתי בן 10, כמו שסיפרתי קודם. אינני יודע, אבל זה בא מהאהבה הקצת אובססיבית שלי לפרטים. אני אוהב את הידיעה שאני עובד עם אלמנטים, עם תמונות, עם רעיונות, עם חומרים שאנשים אחרים משליכים לאשפה. אני מציל אותם, מעניק להם חיים חדשים ומשמר אותם. דרך אגב, אהבתי מאוד את הסרטים שלך, את שני הסרטים שלך על אביך. הוא דמות מדהימה. אני הייתי צריך לראיין אותך על הסרטים האלה. אולי יום אחד אעשה זאת.

לב: בשמחה.

ברלינר: אבל עכשיו זה עליי. אני מתלוצץ כמובן. אבל אם אני רוצה לחזור לשנייה אל הרעיון הזה של הקרדיטים, שבסופם של מרבית הסרטים. בקרדיטים מופיע מי ביים, מי הפיק, מי ערך, מי כתב. הכול טוב ויפה, אך אני מעדיף שייכתב פשוט "סרטו של..." וזה מבחינתי בסדר גמור. בעיניי, הקרדיטים האמיתיים הם אלה המרומזים, החבויים. הם אלה שבאמת חשובים. אני מתכוון לכל חלקי "העצמי"

השונים שלי, כל הזהויות. וזה נכון לגבי כל יוצר סרטים. חלקים אלה של העצמי פשוט לא זוכים בדרך כלל להכרה, אף על פי שהם מותנעים לכלל פעולה. בכל הסרטים שלי אני היסטוריון, אני אנתרופולוג, אני קצת עיתונאי, אני ביולוג, אני סוציולוג, אני ארכיונאי, אני ספרן, אני עוסק בשימור. ואני גם אב, וגם בן, אח, בעל, דוד, בן דוד, אחיין. ואני חוקר אילנות יוחסין, פסיכולוג, יוצר תצריפים (פאזלים) וגם צלם. אני כל הדברים האלה, וכל החלקים השונים האלה בי תורמים את שלהם, כל ה"עצמי" השונים שבי, אם אפשר לומר כך, תורמים לפרויקט, להיווצרות הרעיונית של הפרויקט. ואלה הקרדיטים שהייתי רוצה להכניס. אבל האמת היא שאינני עיתונאי, אינני היסטוריון, אינני דבר מאותם דברים שצינתי, אבל אני גם כולם. וזה העניין. מה שאני רוצה לומר הוא שיש "עצמי" רבים שתורמים לקולאז' של מה שנכנס פנימה לסרט ולתהליך החשיבה הפעיל המושקע בכל אחד מהסרטים. כל ה"עצמי" המרובים האלה נפגשים וחברים יחד, והם אלה המשפיעים על תהליך היצירה. אני גם מספר סיפורים, זה עוד תפקיד, וגם לו אין "קרדיט".

לב: הסרט השני שלך **זר אינטימי** (Intimate Stranger, 1991) היה בעצם הסרט הראשון שלך שראיתי. הלכתי לפסטיבל הסרטים בירושלים ב-2006, קראתי את הסינופסיס שלו והוא נראה לי מעניין. גם השם סיקרן אותי, "זר אינטימי". השם שלך לא אמר לי כלום, אבל זה מה שיפה בפסטיבלים, אלמנט ההימור. נכנסתי פנימה לאולם, היו שם בערך עשרה צופים וכולנו התקשינו לקום מהכיסא בסוף ההקרנה. כולנו, לדעתי, הרגשנו שראינו משהו באמת מיוחד במינו. זה היה הסרט הטוב ביותר בפסטיבל של השנה ההיא. רק אחר כך ראיתי את **אלבום משפחתי**, ופתאום אמרתי: "היי, אבא של ברלינר מדבר כבר שם, ואימא שלו כבר מדברת שם!" ואחרי שבזר **אינטימי** לא רואים כלל את המרואיינים (שומעים רק את קולם – י.ל.), פתאום ראינו את אביך **בלא עסק של אף אחד** (Nobody's Business 1996). זה כאילו כל מכלול היצירה שלך הוא וריאציה על אותו סרט. האם כבר כשעבדת על **אלבום משפחתי**, היה לך הרעיון או האינטואיציה שהסרט הבא יהיה על המשפחה שלך? והאם ה"ניו יורק טיימס" יהיה שונה, או שגם בו אתה והמשפחה שלך מופיעים?

ברלינר: אומר לך משהו מצחיק על כך עוד מעט. אבל תן לי להתייחס קודם כול לשאלה הראשונה. ב**אלבום משפחתי** כל המצולמים בסרט הם אנונימיים. הצגתי את הסרט הזה בפסטיבלים והרציתי עליו, וכולם שאלו אותי שאלות, כאילו שאני איזה פילוסוף או מומחה לנושא המשפחה, משהו כזה. ואז חשבתי לעצמי שזה טוב, יש לי מחשבות רבות בנוגע למשפחה ועל מערכות היחסים הסבוכות הללו "לטוב ולרע", שקובעות מי אנחנו, משפיעות עלינו ומעצבות אותנו, כיחידים וכאזרחי העולם. אבל הבנתי שאתה לא יכול להיות מומחה ל"משפחה", אלא אם כן אתה מומחה, ואני משתמש במילה "מומחה" במירכאות, למשפחתך-שלך. והאמת היא שבילדותי – ואנחנו מדברים עכשיו על המעבר מ**אלבום משפחתי לזר אינטימי** – תמיד התגאיתי בסבא שלי, ג'וזף קסוטו (גיבור **זר אינטימי** – י.ל.). בכל פעם שביקרנו בבית שלו, היו שם מצרים שדיברו ערבית, והיו שם יפנים שדיברו יפנית וישראלים ואירופאים. בכלל, הבית שלו היה כמו מוזיאון יפני. וידעתי שהוא מת באמצע כתיבת האוטוביוגרפיה שלו. כך שזה לא היה זינוק ענקי בשבילי לעבור מסיפור תולדותיה של משפחה אנונימית לסיפור האישי של סבא שלי. ואולי יצרתי את **אלבום משפחתי** כדי שיביא אותי למקום הזה של לספר על סבא שלי. **אלבום משפחתי** היה מעין גשר, כדי להגיע למקום הזה. **זר אינטימי** היה קישור נוח לאבא שלי ב**לא עסק של אף אחד**, שבתורו הוביל להצליל המתוק ביותר (The Sweetest Sound, 2001), ואז **לער לרווחה**.

בנוגע לשאלה שלך על ה"ניו יורק טיימס", הסרט הזה שאני עובד עליו עכשיו נקרא "מכתב למערכת". החוק היחיד בו הוא שהתצלום, כל תצלום, חייב להיות תצלום שמקורו ב"ניו יורק טיימס". וכך נכון לעכשיו, הסרט הערוך שלי מכיל יותר מ-5,000 תצלומים. המון תמונות. ורצה המקרה שתצלום שלי הופיע ב"ניו יורק טיימס" ב-2014. ורצה המקרה שגם התצלום של סבי ג'וזף קסוטו הופיע ב"ניו יורק טיימס", במאמר ביקורת על סרט שלי. וגם תצלום של אבי הופיע ב"ניו יורק טיימס", ואפילו תצלום של בני. וכך תמונות של ארבעה בני משפחה שלי הופיעו ב"ניו יורק טיימס", מה שמאפשר לי להביא את הדי-אן-איי האישי שלי אל תוך הסרט החדש הזה.

הסרט הזה אומנם שונה בתכלית מ**אלבום משפחתי**, אבל גם כאן יש איזשהו גשר לסרטים הקודמים שלי, איכשהו.

לב: ב**זר אינטימי** יש נרטיב בלשי.

ברלינר: בהחלט. זה דרך אגב תפקיד נוסף שלי, בסרטי אני גם בלש. אנתרופולוג, סוציולוג ובלש פרטי.

לב: נקודה זו ממש מעניינת אותי כי בסרט החדש שלי, **אתה מת רק פעמיים** (2018), אני בעצם בלש פרטי שיוצא לגלות מה מסתתר מאחורי פרשת גניבת זהותו של סבא שלי. כך שאם נחזור **לזר אינטימי**, תמיד תהיתי מה וכמה ידעת על הסוד של סבך לפני תחילת הצילומים, או האם גילית את סיפורו האמיתי פחות או יותר במקביל לציר הזמן של הסרט?

ברלינר: בעיקר גיליתי זאת תוך כדי העבודה על הסרט.

לב: לא ידעת דבר על המשפחה השנייה שלו?

ברלינר: לא. ראיינתי את אמי ואת שלושת אחיה, כל אחד מהם במשך חמש או שש שעות. שיחות אינטנסיביות מאוד. ידעתי רק דברים שהיו על פני השטח, לא הייתי מודע לכל רבדים והקשרים שהיו. סיפרתי שסבי מת באמצע כתיבת האוטוביוגרפיה שלו. אין ספק שהסיפור שלי אינו הסיפור שהוא עצמו היה מספר, לא עם כל הסתירות, הפרדוקסים והבחירות שעשה, והאנשים שפגע בהם, וההשפעה שהשפיע על חייהם של ילדיו וכו'. אבל אתה יודע, זה חלק מהפרויקט. כל סרט מתקיים בזמן אמת, בחיים האמיתיים. כשסיימתי את העבודה על הסרט הזה, שכמובן הוקלט על קלטות VHS, נתתי קלטת לכל אחד מ-11 הנכדים והנכדות שלו (אני המבוגר מבין הנכדים) ואמרתי להם: "זה סבא שלכם. לא פגשתם אותו מעולם, או אולי אתם לא זוכרים אותו, אבל זה הסיפור שלכם, זה המקום שממנו אתם באים. אלה הכוחות שעיצבו את הוריהם. ובין אתם מודעים לכך או בין אם לאו, הם עיצבו גם אתכם".

לב: כשאני מרצה על הסרטים שלך, אני תמיד אומר שאתה יוצר סרטים עם "ראשים מדברים", אבל בלי הראשים. אנחנו שומעים את הקולות אבל איננו רואים את הדוברים. אתה מצלם בכלל את האנשים בעת הראיונות איתם? למשל **בלא עסק של אף אחד**, בסצנה כמו זו שבה אביך ואתה נשמעים מגיבים לצילומים שאתם רואים על המסך, צילמת את הסצנה ואז החלטת שאתה תשתמש רק בסאונד?

ברלינר: כל סרט הוא שונה. **זר אינטימי** הוקלט רק באודיו.

לב: אז למן הרגע הראשון ידעת שתשתמש רק בסאונד ובחומרי הארכיון. זה אמיץ מאוד. חשבתי שאולי זה דבר שקרה במהלך העריכה, שאתה אמרת: "היי, חכה רגע. אולי זה יהיה מעניין יותר בלי הפרצופים".

ברלינר: ראשית, ככה זה היה בסרטי קולנוע באותם ימים. אם הלכתי לצלם חמש שעות של ראיון, חמש שעות לכל אדם, ויש ארבעה בני אדם, היו לי עשרים שעות, וזה יקר מאוד. בשביל סרט קולנוע, זה פרויקט גדול. ואפילו לא היה לי מימון כשהתחלתי את הסרט, לכן הקלטתי את הכל ברשמקול של קלטות אודיו. זה לא היה מתוחכם כלל, זה היה פשוט מאוד.

לב: כן, אבל כבר אז ידעת שכך תעשה את הסרט, מעין קולאז' של צילומי ארכיון והקולות של בני משפחתך והיפנים.

ברלינר: כן, והיה עוד דבר: חשבתי לעצמי, הרי איש אינו יודע מי הוא האיש הזה, ג'וזף קסוטו, וזה גם לא מעניין אף אחד מי הוא. וכך, אם אינך יודע מי הוא, למה שתתעניין לדעת איך הילדים שלו נראים? מה הטעם? אבל כיוון שהיו לי סרטים ביתיים, סבי התקיים במין נוף משפחתי, היסטורי, אישי, מסתורי, דמוי-חלום, כמו שסרטים ביתיים מסוגלים ליצור. והבנתי שאתה יכול להשליך עליהם, להפיח בהם כוח ותפקיד. הייתי בתהליך הלמידה שלהם, מנסה להבין מה סרטים ביתיים יכולים לחולל ואיך הם יכולים לתפקד. עניין אותי מאוד בזמנו ליצור סרט על אנשים רגילים, כמו סבא שלי, ועם אבי המשכתי בכך. אבי היה אדם כל כך רגיל שהרעיון של יצירת סרט על אודותיו נראה לו מגוחך. אבל זה לא. אמרתי לעצמי, אילו הייתי יוצר סרט על מיילס דייוויס, אמן הג'אז, אז היית אומר: "אה, כך הבת שלו נראית? אה, הם לא דומים; או כך נראית אשתו? אה, זה מעניין. אה, כך נראה הנהג שלו?" אתה יודע, כל הדברים האלה. אבל כאן זה לא היה ככה. לגבי אנשים רגילים, כל זה לא משנה. במקרה של **זר אינטימי**, סבי גם שמר אלפי תצלומים, אז ידעתי שהם יהיו האלמנטים הראשיים בדרך שבה יסופר הסיפור. זה מה שהיה חשוב באמת. ויש גם את עניין מכונת הכתיבה.

לב: כן, כמובן. אני ממש אוהב את הרעיון הזה, המשוואה הזאת שאתה יוצר בין ההדפסה במכונת כתיבה לבין העריכה.

ברלינר: זה כאילו שהמסך הוא דף לבן, ריק. כך אני רואה את זה.

לב: כן, כן. וזה עובד! אבל כשעבדת על **לא עסק של אף אחד**, שמרת על אותו רעיון. לא צילמת את אחותך מתבוננת בתצלומים ולא את סבך, את אמך, לא כלום. שומעים את הקולות שלהם ולא רואים אותם.

ברלינר: **בלא עסק של אף אחד**, אם אתה זוכר, אבי מופיע מול המצלמה מפעם לפעם.

לב: כן, מעט.

ברלינר: צילמתי שני ראיונות עיקריים איתו מול המצלמה.

לב: אבל זה לא שאתם מסתכלים יחד בתצלומים, והוא מתייחס לכך, ואתה מצלם זאת.

ברלינר: נכון, אולי נתתי לו להסתכל בצילומים כדי שיגיב להם.

לב: **לא עסק של אף אחד** עוסק ביחסים שלך עם אביך. אחרי הפרמיירה של הסרט השני שאני עשיתי על אבי, **הוגו 2** (2008), גברת אחת ניגשה אליי ואמרה לי בכעס: "אני, במקום אבא שלך, הייתי שוברת לך את המצלמה". ועוד אנשים ביקרו את הסרט, על כך שאבי השתתף בו באי-רצון. למען האמת, אבי באמת לא התלהב להשתתף בסרט. לפעמים הוא אמר: "בסדר, אעשה את זה איתך, אם זה מה שאתה רוצה", ולפעמים הוא ממש סגר את הדלת בפני המצלמה. תהיתי אם גם אתה חשת לפעמים נקיפות מצפון לנוכח העובדה שאתה יוצר סרט שהדמות הראשית בו, שהיא גם אביך, אינה רוצה להיות מצולמת, או שאולי הוא כן רצה?

ברלינר: זה מעניין, כי בסרט הראשון שיצרת, אביך מפגין מין שוויון נפש כזה, מין נוכחות סטואית כזו. זה לא שהוא מתלהב לדבר איתך, אבל אנחנו מרגישים שזה זורם. הוא מרשים כל כך באמירה הזאת שלו "ידעתי שאשרוד", והוא חש בנוח עם הזיכרונות שלו, הוא אדם מרשים מאוד, בדרכו המאופקת מאוד, בסרט הראשון על כל פנים.

לגבי הסרט שלי, ידעתי שאבי יגלה התנגדות לדבר על חייו. לא ידעתי עד כמה יגלה התנגדות ועד כמה יעמוד כחומה בצורה כנגד עצם הרעיון. חשבתי שאצליח לשכנע אותו בנוגע למשהו בסרט, אבל בסופו של דבר לא שכנעתי אותו במאום. אבל – וכאן הסרטים של שנינו דומים מבחינות רבות, כי הם יוצאים מתוך החיים בעולם הזה שבו יש כמות כה רבה של אירוניה ששורה על הכול – במקרה של **לא עסק של אף אחד**, אבא שלי חושף יותר על עצמו מתוך עצם ההתנגדות שלו לספר את הסיפור שלו מאשר מכל דבר שיכול היה לומר אילו הסכים לשתף פעולה מרצונו. ההתנגדות שלו מספרת לך כל כך הרבה על מי שהוא, והוא הופך לאנטי-גיבור. הוא נעשה עוד יותר מעניין, בזכות הענווה שלו, שהיא כנה ואמיתית, אבל גם מגוננת באופן מסוים. אתה יודע, זה כל העניין עם משפחות, הדברים הם לא תמיד כפי שהם נראים. אנסח את זה כך: כשהתחלתי, חשבתי שאני יוצר סרט על הביוגרפיה של אבי ולא ראיתי, עד שקיבלתי את החומר בחזרה, שמה שיצרתי בעצם היה סיפור על יחסים, ולא על אדם. אבי אינו מי שהוא, לפחות לא כפי שהוא מבטא את עצמו בסרט. הוא אינו מי שהוא באופן מופשט, אבל הוא מי שהוא בקשר שלו אליי. ומה שמעניין בדמותי בסרט הוא שאני בן שמדבר עם אביו. אני מדבר כך עם איש בעולם, אני מדבר כך רק איתו. רק אותו אני שואל את השאלות האלה. זה נובע מאהבה וזה אמוציונלי. אבל יש שם גם אנטגוניזם כי יחסי הורים-ילדים הם סבוכים מאוד, יש בהם רבדים רבים. משום שהדיבור הזה אמיתי כל כך, יש בו גם עצבות, והמון כאב ותסכול וקושי. וכך זה אמור להיות. זה אמיתי.

לב: כן, זה עובד להפליא. אבל התכוונתי לשאול אם היו לך נקיפות מצפון כלשהן, או דילמות מוסריות, על כך שאתה מעמיד מצלמה מול מישהו שמגלה אי-רצון ליטול בכך חלק.

ברלינר: מה שאני יכול לומר הוא זה: ראשית, אבי היה אדם מבודד מאוד, בודד מאוד, לא היו לו חברים. אחותי ואני היינו ה"חלונות" היחידים שלו, הקשר היחיד

שלו אל העולם. הוא אכל צהריים לבדו יום-יום, אכל ארוחת ערב לבדו, כלומר הוא היה אדם עצוב. היו לו חיים עצובים. אבל בה-בעת, בנו, שאותו הוא אוהב, מופיע עם מחברת ובה 400 שאלות. זה מחמיא. לא כל אחד היה משליך זאת מעל פניו. לא כל אחד היה אומר: "אני לא רוצה לעשות את זה". אבי איים לעזוב את החדר כמה וכמה פעמים, אבל הוא לא עשה את זה אף פעם. מנקודת המבט שלי, כל מה שאני יכול לומר הוא לחזור למה שאמרתי קודם, שבכל סרט חייב להיות רכיב של צורך, של תחושת דחיפות. היה בי את החלק הזה שחש צורך לקיים שיחה של גבר לגבר, אב לבנו, אדם לאדם, שיחה אקזיסטנציאליסטית במהותה, עם האיש הזה, כדי שאוכל ללמוד על אודותיו, ובסופו של דבר גם על עצמי. אז גם נוכחתי שיש אפשרות להציג כך לעולם אדם ייחודי מאוד, אדם רגיל, אבל גם ייחודי, כמו כל אדם בעצם. אדם שהוא יותר ממה שהוא טוען שהוא, כי בחייו של כל אדם יש עומק ויש רבדים ויש דברים שאפשר ללמד ושלאפשר ללמוד מהם. כך מצאתי דרך לומר: "האיש הזה שאתם רואים על הספסל, שיושב שם לבדו יום-יום, ובכן, יש לו סיפור. היו לו חיים, הוא עבר מאבקים, הוא חווה שמחות. וכמו כל אחד שהולך ברחוב או יושב על הספסל, יש לו סיפור, בדיוק כמו לכל אדם אחר. ואולי למזלו הטוב ואולי למזלו הרע, בנו הוא מספר סיפורים. בנו הוא יוצר סרטים ויש לי אפשרות להראות לכם שיש לו סיפור". חשבתי שאם אספר את הסיפור באופן הנכון, אני יכול לגרום לכל אדם לחשוב מחדש על משפחתו. אני יכול לחשוב מחדש על הכוח, על העוצמה העמוקה שיש ביחסים בין בני משפחה.

לב: זה שינה את היחסים ביניכם? זה קירב ביניכם?

ברלינר: בהחלט, בלי שום ספק. יצאנו למסע יחדיו. הסרט הזה היה כמו לצאת למסע יחד. יכולתי לתת לך דוגמאות רבות ושונות, אבל אדלג לסוף, לפרק האחרון: כאשר הוא מת, בהלוויה שלו, הלב שלי היה כבד, כמובן, אבל הראש שלי היה צלול יותר משיכול היה להיות אי-פעם. זאת כי ידעתי שהייתה לנו החוויה הזו, יצאנו למסע הזה יחד, שאלתי אותו כל מה שהיה לי צורך לשאול, וחלק גדול מהכאב שהיה טמון ביחסים בינינו התפוגג כך שיכולנו להתלוצץ יחדיו, וזה היה, בוודאי, עמוק מאוד. שוב, כל הסרטים האלה מתקיימים בחיים האמיתיים. ואני זוכר, שבוע או שבועיים לפני שסיימתי לערוך את הסרט, הבאתי את אחותי, ואמרתי לה: "עשיתי את הסרט הזה על אבא, על אבא שלנו, ואני רוצה שתצפי בו. ואם יש בו

פריים אחד, מילה אחת, משפט אחד, שאינך מרגישה איתו בנוח, אוציא אותו. לא אתווכח איתך אפילו". ואחותי צפתה בסרט, צחקה קצת, בכתה המון, או שבכתה קצת וצחקה המון, אני כבר לא זוכר ולבסוף היא אמרה: "זה בסדר מבחינתי". אז לא שיניתי דבר.

לב: האם הראית אותו גם לאביך לפני שהסרט היה מוכן?

ברלינר: לא, לעולם לא הייתי מראה לו. חלק גדול מהאירוניות בסרט, הוא לא באמת היה מסוגל לזהות אותן. איני אומר זאת כדבר שלילי או כמגבלה. גם אני מגלם אירוניות שאני עצמי איני מסוגל לראות. כולנו כך. אבל כל מה שאני יכול לומר הוא שכשהסרט הוקרן בהקרנת בכורה בפסטיבל הסרטים של ניו יורק, כל הכרטיסים נמכרו, האולם היה מלא, כ-1,100 איש, ואבא שלי זכה למחאות כפיים סוערות, הקהל קם על רגליו. וכעבור כמה ימים הוא אמר למישהו שזה היה הלילה המאושר בחייו. אז זה הצליח.

לב: אתה בר-מזל, כי אבא שלי לא בא לאף אחת משתי הקרנות הבכורה. הוא אמר: "לא אלך לשם, כולם ימחאו שם כפיים, זה לא בשבילי. שיהיה לך בהצלחה, אבל אני לא אבוא". אז אתה בר-מזל. אם יורשה לי, רציתי לשאול אותך עוד שאלה אישית מאוד, בנוגע לער לרווחה, שהוא סרט אישי כל כך. זה סרט עליך, למעשה.

ברלינר: ייתכן שזה הסרט האישי ביותר שאעשה אי-פעם, כך אני חושב. אבל נראה.

לב: אינך יכול להרחיק לכת יותר מזה. אחרי הקרנת הסרט אמרתי למישהו שהרגשתי, כמו בלהיות ג'ון מלקוביץ, מה זה "להיות אלן ברלינר".

ברלינר: (צוחק).

לב: על כל פנים, זה לא מפחיד? אין לך חשש להיות נרקיססט? האם לא חששת שהקהל ירגיש תחושה של מציצנות? כל כך קשה ליצור סרטים אישיים.

ברלינר: כן. אתה זוכר שדיברתי קודם על כך שאחד הדברים החשובים לי בכל סרט הוא שחלק מסוים בו יגרום לי לחוש פחד? אז הרעיון שאחשוף חלקים מסוימים של

עצמי שאני לא בהכרח מתגאה בהם אפילו, או שעלולים להביך אותי, זה חלק מהמשא ומתן הפנימי שאני מנהל עם עצמי: מה חשוב לחשוף, ואיך אני מתמודד עם מבוכה לנוכח העובדה שאני מספר סיפור אמיתי ובאמת מנסה להתמודד עם החוויה הרגשית שלי בתור אדם שאינו ישן. גם העובדה שאיני ישן טוב משפיעה לא רק עליי, אלא גם על האנשים הסובבים אותי. כל מה שאני יכול לומר בנוגע להיבט הנרקיסיסטי הוא שבכל סרט שאני יוצר, עליי לנהל משא ומתן פנימי עם עצמי על הרעיון, או האתגר, שמה שאני חושף, והאופן שבו אני מספר את הסיפור, יתעלה אל מעבר לייחודיות של הבעיות שלי ויאפשר לצופים להחיל את נושא הסרט – במקרה של **ער לרווחה** הנושא הוא נדודי שינה והאופן שבו הם מעצבים, מאפיינים ומשפיעים על יחסים בין-אישיים – על חייהם הם, תוך שימוש ב-עצמי ככלי, כמטפורה, כאמצעי להגיע לאמיתות רחבות יותר על החיים. במילים אחרות, אני מספק שירות. זה מצריך מידה מסוימת של טיפשות, וזה מצריך מידה מסוימת של אומץ. עליך להיות חכם מספיק אבל גם טיפש מספיק כדי לרצות לעשות זאת בכלל, או לנסות לעשות זאת.

ובנוגע להיבט המציצני, אני משתדל להציג בצורה מכבדת כל אדם שמופיע בסרט, אם זו אמי, אחותי, אשתי, או בני. ואני חושב שאני הדמות המכובדת פחות מכולן **בער לרווחה** מבחינות רבות, וזה בסדר. ושוב, גם מפחיד. אבל כל אדם "שם את הראש" בלילה וישן כמות מסוימת של שינה – מספיק, יותר מדי, לא מספיק, אינני יודע – וכל אדם מתעורר בבוקר ומכיר את החוויה הזאת. זה חלק מהיותנו אנושיים. עבורי, חוסר שינה הוא גורם שהשפיע עמוקות על מי שאני, על מה שאני עושה, כיצד אני עושה את מה שאני עושה, לטוב ולרע – איני יכול להפריד זאת ממי שאני, ומעולם לא חשבתי לנסות לעשות זאת, זה חלק מהמסובכות שלי. אבל כל בני אדם הם מסובכים.

לב: אני רוצה לעבור עכשיו ל**בן דוד רחוק** (First Cousin Once Removed, 2012). על הסרט הזה יצא לי לשוחח עם אחד מעמיתיי באקדמיה לאמנות בצלאל, והוא אמר לי שבמהלך הסרט הוא כל הזמן שאל את עצמו אם בכל פעם שבאת לצלם את בן דודך אדווין, החולה באלצהיימר, היית צריך להציג את עצמך מחדש. איך זה באמת התנהל? איך אתה עובד על סרט עם מישהו שלא זוכר אותך אחרי עשר דקות, שלא לדבר על יום הצילומים הבא?

ברלינר: (צוחק) קודם כול, אני צריך לומר שאדווין ואני היינו קרובים מאוד כשעדיין היה בריא. הוא מבוגר ממני ב-36 שנים, כלומר שני דורות כמעט. הוא אומנם בן דוד שלי, אבל יש בו גם משהו שהוא מעין דמות-אב, מדריך רוחני, אח גדול, אי אפשר אפילו להמציא מילה מתאימה לסוג כזה של קשר. כשהייתי בקולג' חיפשתי קשר איתו – היה לי משורר חי ונושם במשפחתי וזה ריגש אותי מאוד. אני שימשתי לו כנתיב לחזור אל משפחתנו, כי אפילו אמי לא ממש הכירה אותו. נתתי לו תצלומים, וסיפרתי לו סיפורים על כולם ובקיצור, התקרבו מאוד זה לזה. וכך, כשהתחלנו בפרויקט והוא היה עדיין במצב המוזר של "לא פה ולא שם", מבחינת הזיכרון שלו, אמרתי לו: "אבוא לבקר אותך ונמשיך עם זה כי אני חושב שיש כאן משהו מיוחד", והוא אמר לי: "מצוין". דרך אגב, אם תסתכל בקרדיטים של **זר אינטימי**, ושל **לא עסק של אף אחד**, תראה שאדווין מופיע בקרדיטים של כל הסרטים האלה, משום שהראיתי לו אותם כדי לקבל ממנו משוב. בכל מקרה, אל תחשוב שאדווין לא רמז בדרכו שלו: "היי, עשית סרט על אביך, על סבך, מה על בן דודך?", כאילו, "תעשה סרט עליי!" מה שאני מנסה לומר זה שכמעט חשתי רגשות אשמה, אתה מבין? אדווין כאילו רומז שראוי שאעשה סרט עליו, ואני לא רוצה לפגוע בכבודו. אבל בכל זאת לא עשיתי עליו סרט עד שהגענו למקום הזה של הזיכרון. הזיכרון ההולך ונעלם שלו.

ואם לחזור לשאלה שלך, כשהלכתי שוב ושוב לבקר אצלו, לפעמים כשהייתי מברך אותו לשלום, הייתי מבצע, אם להשתמש במונח מתחום המחשבים, "אתחול מחדש" של מי אני בשבילו. לפעמים זה לקח שתי דקות, לפעמים זה לקח עשר דקות ולפעמים זה לקח עשרים דקות, אבל תמיד היה מקום שבו הרגשתי שאנחנו נפגשים ושהקישור מי אני, גם בלי שזה ייאמר בקול, נוצר שוב. אז נכון שהיה עליי לעשות "אתחול מחדש", אבל כשהייתי מראה לו תצלומים של הוריו, שלו או של מה שלא יהיה, הוא זכר וידע שאני מישהו שמקושר אליו באופן עמוק וחזק. תמיד שררה באוויר מין אהבה, אם תרצה. מין חמימות. והוא ידע, בדרכו, שאני מצלם אותו לסרט ושנחנו יוצרים משהו ביחד.

לב: אבל האם התחלת לעבוד על הסרט הזה יחד איתו עוד לפני שהוא נעשה אבוד לגמרי בחלל ובזמן?

ברלינר: בהחלט, כך התחיל הפרויקט. למען האמת, הזיכרון הוא סוג של נושא שקיים בכל הסרטים שלי באופנים רבים. זיכרון אישי, זיכרון היסטורי והאופן שבו הם מתקשרים זה לזה. תמיד אחרי שאני יוצר סרט אישי מאוד, יש לי המחשבה הזאת שאולי כדאי שאתרחק קצת, שאפנה לעשות משהו שונה. וכך אחרי שסיימתי לעבוד על **ער לרווחה** קראתי על אישה שסבלה ממה שהנוירולוג שחקר את מצבה כינה "זיכרון אוטוביוגרפי גדוש יתר על המידה". היא זכרה כל דבר ודבר מכל ימי חייה. נתת לה תאריך מסוים, 15 באוקטובר 1976, והיא ידעה בדיוק מה עשתה, מה קרה באותו יום. זה נשמע מטורף, אבל הם ערכו עליה מחקר במשך חמש שנים, בלי שום "טריקים", זה היה אמיתי. היא באמת זכרה הכול.

לב: היא הייתה צריכה להיכלל בספריו של אוליבר סאקס.

ברלינר: בדיוק. ואני חשבתי שביסודו של דבר, המוח שלה היה כמו ארכיון, כמו ארכיון סרטים שלם במובן מסוים. חשבתי שזה מרתק וערכתי תחקיר על אודותיה ודיברתי עם הרופאים שטיפלו בה וערכו עליה מחקר. גם נסעתי להיפגש איתה בקליפורניה. זה היה בתקופה ששידרו עליה כתבות בטלוויזיה, והיה לה סוכן שייצג אותה בהוליווד. היא חשבה שתהפוך למפורסמת. אני לא ממש יודע מה התרחש שם. בכל מקרה, שלחתי לה כמה מהסרטים שלי, על אבי ועל סבי, והבטחתי לה שאני רוצה להגיע למקום עמוק מאוד עם הדבר הזה שעושה אותה ייחודית. אם זו ברכה או קללה, אינני יודע, אבל אני בטוח שגם וגם. אמרתי לה שאני רוצה ללכת אל המקום הזה איתה, להגיע אל משמעותו של הזיכרון. אני לא יודע למה אבל איכשהו זה לא הסתדר. ואז חשבתי שאני מוכרח ללכת לבקר את אדווין (צוחק). כי כשאני חווה קשיים בתהליך היצירתי שלי, בן דודי אדווין הוא האדם שאני הולך לדבר איתו. אמרתי לו: "שמע, אדווין, היה לי רעיון אדיר לסרט, והתלהבתי ועבדתי על תחקיר והתכוננתי לקראתו, ואז הוא פשוט קרס, פשוט ירד מהפרק, ואני לא יודע מה לעשות". ואדווין אמר לי: "לגמרי במקרה יש לי שאלות עכשיו בנוגע לזיכרון שלי-עצמי". המצלמה שלי לא הייתה איתי באותו רגע אז אמרתי לו: "אתה יודע מה? זה ממש מעניין. אחזור אליך בעוד שבועיים-שלושה ובוא ננהל את השיחה המדהימה הזו שאנחנו מנהלים עכשיו על זיכרון, כשאתה מייעץ לי ומספר לי מה קורה איתך", וכך זה התחיל.

לב: יפה בעיניי איך שסרט אחד חופף (overlaps) לסרטך הבא ואז לסרט הבא אחריו, ואז הסרט האחרון חופף לסרטך הראשון ויש לך סגירת מעגל שלם. לפעמים אני תוהה, אתה חושב שתיצור אי-פעם משהו שאינו קשור לבני משפחתך?

ברלינר: בסרט על ה"ניו יורק טיימס" יש אומנם קטע שעוסק בבני משפחתי, אבל הוא עוסק בעיקר ב"משפחה" שהיא העולם שבו אנו חיים. אבל לשאלתך, אני מפקפק בכך. יש לי ספק אם אעשה סרט לא אישי. אני חושב שאני מבוגר מדי לכך בשלב זה של חיי. אני חושב שזה ב"חיווט" של מי שאני ושל האופן שבו אני חושב. אני תמיד רוצה שהסרטים שלי יהיו בעלי נקודת מבט אישית, אבל גם שיהיה להם קשר לעולם שבו אני חי, ולזמן שמעצב אותי ברגע הזה. אני מקווה שעוד אהיה בעולם כדי ליצור במרוצת השנים סרטים אחרים, אך איני יכול לחזות מראש. אף פעם איני יודע, אני עובד רק על סרט אחד בכל פעם. אני אפילו לא חושב על הסרט הבא עד שהסרט שאני עובד עליו תם ונשלם. וזה כולל לא רק את השלמת העבודה על הסרט, אלא גם את הקרנתו, הרצאות על הסרט, דברים שאני כותב על הסרט – כל מה שכרוך בו. מה שבדרך כלל אורך שנה או לעיתים שנתיים, עד שהסיפור של הסרט נסגר. ה"חמר" כבר התייבש. וכך, אני לא יודע מה יהיה הדבר הבא. זה חלק מהפחד וחלק מההנאה שבהיותי מספר סיפורים. אתה מבין?

לב: כן, אני יכול להתחבר לזה. וכשאלה אחרונה, בנוגע לדוקאביב, האם יש לך זיכרונות כלשהם מהפסטיבל (ב-2013 דוק אביב הציג רטרוספקטיבה מלאה של סרטיו – י"ל)?

ברלינר: אני זוכר שהקהל נדיב להדהים, מעורב, מתעניין, תומך ונלהב. יש לי רק זיכרונות נפלאים מהשתתפותי בדוקאביב. אני זוכר גם שהלכתי, בפעם האחרונה שהייתי שם, לפני כמה שנים, לשחות בים התיכון יום-יום, וזאת הייתה שמחה גדולה. מים נהדרים, כחולים וחמימים. והביקור בשוק הפשפשים בדרך ליפו. גם אכלתי אוכל ממש טעים בתל אביב.

לב: בפעם הבאה אקח אותך לאכול את החומוס הטוב בעיר.

ברלינר: אשמח, בהחלט. זה יהיה נהדר. דוקאביב הוא אחד הפסטיבלים המעולים ביותר לסרטים תיעודיים בעולם כולו. דוקאביב זה גם הקהל שבא לצפות בו. אבל אני חושב שהדבר המרשים ביותר הוא קהילת יוצרי הסרטים התיעודיים בישראל. אני חושב שאתה חלק מקהילה, שאתה נמנה עם אחת הקהילות המתוחכמות, המוכשרות ביותר והמרגשות ביותר של יוצרי סרטים, וזה חלק מהרוח של דוקאביב וזה שמעניק לדוקאביב את האנרגיה שלו. כשאני מראה את עבודותיי בדוקאביב, אני יודע שאני מראה אותן לקהל שמורכב מיוצרי סרטים, מורים לקולנוע וסטודנטים לקולנוע, מאנשים שבאמת מתלהבים ומעורבים ומתעניינים. זה חוד החנית של היצירה הקולנועית, של מה שקרוי יצירת סיפורים תיעודית. זה חלק מהשמחה וההתרגשות שבהצגת סרט בישראל, בתל אביב, בדוקאביב. האמת היא שאתם, קהילת יוצרי הסרטים הישראלית, בכמעט כל רמה שהיא, זוכים באופן קולקטיבי בפרסים ובביקורות מצוינות. ואתם יוצרים סרטים מתוחכמים מאוד, באופן קולקטיבי, גם מעצם העובדה שאתם חיים בישראל, באחד האזורים המסוכסכים ביותר, המסובכים ביותר והסוערים ביותר עלי אדמות, מין יורה רותחת של קיום אנושי.

לב: אני אומר שישראל היא גן עדן ליוצרי סרטים תיעודיים וגיהנום לכל השאר...

ברלינר: כן, יפה אמרת. אתם חיים במקום שבו נשאלות שאלות של חיים ומוות, חירות וזכויות אזרח, דיכוי והיסטוריה, כל השאלות הגדולות של זמננו. כל זה במדינה הקטנה הזאת שבה אתם חיים, זו יורה רותחת של הכול יחד. ואני חושב שזה הופך אותה למעין "צלחת פטרי" (צלחת מעבדה), קרקע פורייה לסיפורים על בני אדם, על צעירים, על זקנים, על ממשלות, על אקטיביזם, על מחאות, על אנושות ואנושיות. אתם חיים בתוך מעבדה אינטנסיבית ביותר לאנושות ולאנושיות ועם שאלות עמוקות שכמעט אין דרך לפתור אותן. שאלות רבות כל כך, תשובות מעטות כל כך, אני לא יודע אפילו איפה להתחיל. לכן לבוא ולהציג סרט משלך בדוקאביב פירושו להיכנס לקהילה שמבינה, באופן נמרץ מאוד וחדור מחויבות, שהחיים מסובכים מאוד ושהעולם הוא מקום מסובך מאוד. רק זה לכשעצמו, שזה הדבר הגדול מכול, הופך את המקום הזה למרתק ומדהים בשביל יוצר סרטים, כדי שיציג בו את יצירתו, בדוקאביב.

לב: על כל פנים, בפעם הבאה שתגיע הנה, תודיע לי בבקשה, כך שנוכל להיפגש
בחיים האמיתיים והחומס הבא – על חשבוני.

ברלינר: חביב מאוד מצדך. תודה רבה.

לב: תודה רבה, אלן.