



על כתיבה, שפה והדימוי הקולנועי. ראיון עם שנטל אקרמן

מראיינת: מרים רוזן

תרגום: טל הרן

טקסטים קיימים בסרטייך בכל מקום – כבר בסרט אני אתה הוא היא, יש טקסט שאת כותבת בחדר השינה בזמן שאת אוכלת סוכר.

כן, כי אני אתה הוא היא התחיל כסיפור קצר.

התכוונת לפרסם אותו?

לא, כתבתי אותו לעצמי. אחר כך רציתי להפוך אותו לסרט, אבל הוא נכתב כסיפור קצר, לא כתסריט. **פגישות עם אנה** [1978] נכתב גם הוא כטקסט, לא כתסריט. **ולילה ויום** [1991] היה תחילה סיפור קצר. לאחר מכן פיתחתי אותו כתסריט. לא מעט סרטים שלי התבססו על סיפורים קצרים שכתבתי.

כיום קשה יותר להשיג מימון. אני מחויבת לכתוב תסריטים כי אחרת לא אקבל כסף. אחרת יאמרו לי שזה ספרותי, תיאטרלי, לא יודעת, אבל לא קולנוע. וזה חבל, כי כתיבת תסריט – "קיצר, חדר שינה קטן בלילה" – לא מספקת עונג באותה מידה. כותבים תיאורים ממצים ככל האפשר ואז דיאלוגים וזהו. קודם, כשכתבתי סיפורים, נהייתי מהכתיבה עצמה.

טקסט הוא סימן בזמן, טביעת רגל בזמן, שנוצרת ברגע הקריאה ונשארת אחריו.

כשאת קוראת טקסט את נמצאת בזמן שלך. לא כך בסרט. למעשה, בסרט הזמן שלי הוא ששולט בך. אבל זמן הוא חוויה סובייקטיבית. חמש דקות אינן זהות אצלך ואצלי. לעיתים חמש דקות הן ארוכות, ולעיתים קצרות. קחי לדוגמה סרט מסוים, נאמר **מהמזרח**: אני מניחה שכל צופה חווה את הזמן אחרת. מצדי, כשאני עורכת, התזמון לא מתבצע סתם איכשהו. אני מושכת אותו עד לנקודה שבה עלינו לחתוך. או קחי דוגמה אחרת, **חדשות מהבית**: כמה זמן נצטרך כדי להראות את הרחוב כך שמה שקורה יהיה שונה מעוד פיסת מידע? כך שאפשר לעבור מהקונקרטי אל המופשט ולשוב אל הקונקרטי – או לנוע קדימה באופן שונה. אני זו שמחליטה. היו פעמים שצילמתי דברים ואמרתי: "כעת זה נהיה בלתי נסבל!" והייתי חותכת. כשעורכים, קורה משהו שאומר שזה הרגע לחתוך. זה לא תיאורטי, אלא אינטואיטיבי. בדיעבד, קשה מאוד להסביר את זה, תמיד. בהתחלה, בעיקר בז'אנר **דילמן**, רבים חשבו שאני תיאורטיקנית דגולה. זה ממש הפוך. בהמשך, כשאנשים פגשו אותי, הבינו את זה. כולם חשבו, למשל, שז'אנר **דילמן** קרה בזמן אמת, אבל הזמן לגמרי הומצא מחדש, כדי לתת תחושה של זמן אמת. הייתי עם דלפין [סיריג], ואמרתי לה, "כשאת מניחה את השניצלים כך, עשי את זה יותר לאט. כשאת לוקחת את הסוכר, הזיזי את הזרוע קדימה יותר מהר". עסקתי רק בעניינים חיצוניים. כששאלה אותי למה, אמרתי לה. "עשי את זה ותביני אחר כך למה". לא רציתי לתמרן אותה. אחר כך הראיתי לה ואמרתי לה, "את



רואה, אני לא רוצה שזה ייראה אמיתי, 'טבעי'. אני רוצה שאנשים ירגישו את הזמן שזה לוקח, וזה לא הזמן שבאמת נחוץ". אבל ראיתי את זה רק אחרי שדלפין עשתה את זה. לא חשבתי על זה מלכתחילה.

זה באשר למחוות ולפעולות. יש גם 'שוטים' סטטיים שלא קורה בהם כלום, כמו במלון מונטריי [1972], שבו רואים פרזודור וזהו. כמה זמן נחזיק את ה'שוט' הזה של הפרזודור? בעריכה אפשר להרגיש את זה. מובן שזה אישי מאוד, כי מישהו אחר היה מחזיק אותו חצי מהזמן או פי שלושה. איך מסבירים את זה? צריך להיות שלוה מאוד. כשאני עורכת, כשאני מרגישה שהגעתי לרבע או מחצית הסרט, אני מתחילה להקרין אותו לעצמי במחיצת העורכת שלי, קלר אתרטון, שאיתה אני עובדת כבר שנים – כמעט באוסמוזה. אנחנו סוגרות את הווילונות, מנתקות טלפונים ומנסות להפעיל מבט מרחף, כפי שמי שמנתח פעולות עשוי לקרוא לזה. ואנחנו אומרות, "זהו!" למה? אי אפשר להסביר.

אמרת, "כדי לעשות סרט את חייבת לכתוב", אבל אולי זה צריך להיות "כדי שאני אעשה סרט..."

לא, לא. לא רק אני; כי צריך להשיג מימון. אבל זה מתאים לי, למעשה. כי ברגע שאני מתחילה לכתוב, זה מוצא חן בעיניי. כיום גם בסרטי תעודה רוצים שהדברים יהיו יותר ויותר מוגדרים, ואני ממש לא מסוגלת להגדיר דברים, ובעיקר אני לא רוצה להגדיר אותם, בעשייה התיעודית. אז אני חגה מסביב. אני כותבת סביב הסרט, סביב החור, נאמר, סביב החלל הריק. כי אני רוצה לצאת לעשות סרט תעודה בלי לדעת מה אני עושה. תמיד דורשים ממני: "ספרי לנו מה את מתכוונת לעשות", וכל מה שאני יכולה לומר לך הוא שאני פשוט לא יודעת. בדיוק בגלל חוסר הידיעה הזה עשוי להיות סרט.

בנוגע לסוגיית הזמן, הייתי חושבת שכיום אנשים יתרגלו לאופן שבו את עובדת. הוא לא מתאים לנורמה המקובלת בקולנוע, אבל הוא מגלם נורמליות ואנושיות.

את יודעת, כשרוב האנשים הולכים לקולנוע, המחמאה האולטימטיבית היא: "לא שמנו לב לזמן שעבר!" אצלי, רואים את הזמן עובר, ואני מרגישה שהוא עובר. מרגישים גם שזה הזמן שמוביל אל המוות. יש משהו מזה, לדעתי. ולכן גם יש התנגדות רבה כל כך. לקחתי שעתיים מחיינו של מישהו.

אבל חווינו אותן שעתיים, במקום לשבת בפקק תנועה או לפני מסך הטלוויזיה.

נכון, אני מסכימה איתך. ולא רק זה. לדעתי להפך, באותו זמן אנחנו מרגישים את הקיום שלנו. מעצם העובדה שאנחנו איפשהו מעבר למידע בלבד. למשל, במהמזרח רואים אנשים עומדים בתור, ואורך ה'שוט' הוא שבע או שמונה דקות. בכל פעם שאמא שלי רואה חדשות מרוסיה היא אומרת, "אני חייבת לחשוב על הסרט שלך. לעולם לא אראה עוד חדשות מרוסיה באותו האופן". זה משהו. עבור אנשים מהדור של אמי. הם מזהים את עצמם בסרט; למשל, במהמזרח היא מזהה את הבגדים שנהגה ללבוש, מזהה פנים. אלה דימויים שכבר קיימים בה. כשעשיתי את הסרט, אני – שנולדתי אחרי המלחמה – תהיתי לעיתים קרובות למה צילמתי את זה ולא את זה. לא ידעתי. אבל אחר כך, כשהסרט היה מוכן, הבנתי שדימויים מסוימים כבר היו בראשי, שחיפשתי אותם.



אני מדברת כאן על מה שאנחנו מכנים סרטי תעודה.

בכל אותם סרטי תעודה יש תמיד רבדים שונים. אלה

פשוט אנשים שממתינים לאוטובוס, אבל הם מעוררים דברים אחרים. הם עשויים להזכיר את התורים במחנות או במלחמה. **בדרום** [1999], עץ מזכיר לנו אדם שחור שעלול היה להיתלות בלינץ'. אם מראים עץ למשך שתי שניות בלבד, הרובד הזה לא יתקיים שם – הוא יהיה סתם עץ. ההשתהות יוצרת משמעות.

עוד מאפיין בסרטייך הוא מוזיקליות של שפות. לא רק קריאת המכתבים, למשל, או הדיאלוגים אלא נימת הקול שלך. בצרפתית, באנגלית, בעברית במיצב על גבול הבדיון: דרום [1995], ובספרדית **במהצד השני** [2002]. נוצר בי הרושם שגם שם יש סיפור שלם.

טוב, זה סיפור של שפת אם, שקיימת או לא. אני בלגית דור ראשון. אמי הגיעה מפולין כשהייתה בת עשר. יש נגינה מסוימת בשפה הפולנית שאורבת מאחורי הצרפתית שלה – ומתגברת יותר ויותר עם הגיל. היא משמיטה את ה"א הידיעה. לדוגמה, היא אומרת עכשיו "אני הולכת אל רופא" כפי שהיית אומרת בפולנית. גדלתי גם עם עברית, בשירים ובתפילות, וכשאני כותבת יש משהו בזה מן הניגון.

שמעתי את זה כשקראתי שוב ושוב את הנובלה שלך משפחה בבויסל [1998]: **התחביר מזערי, ופתאום הבנתי שזה דומה לעברית התנ"כית, עם החזרתיות של ו"ו החיבור!**

ויאמר אלוהים ... ו... ו... כך זה יצא, כן. כשהייתי קטנה זו הייתה תערוכת של הצרפתית של אמא ובית הכנסת, כי סבא שלי טיפל בי, והוא לא דיבר צרפתית ותמיד הלכנו לבית הכנסת.

את דוברת גם יידיש?

הבנתי אותה, אבל שכחתי את הרוב. שכחתי משום שהוציאו אותי מבי"ס הרמב"ם בגיל תשע, כשסבי נפטר. עם זאת, אני חושבת שבהחלט הושפעתי מהעברית והיידיש.

השפה שלי מאוד דלה, אוצר המילים שלי מוגבל מאוד. דלז מסביר את זה היטב כשהוא מתייחס לשפה של קפקא ולספרות מינורית. אין שם תאונות דרכים רציניות, לא אפקטים חזקים, הכול מאוד מהודק.

למה בגיל 21 בחרת בניו יורק?

פשוט זה מה שהתחשק לי. אני לא יודעת יותר. היה לי הרושם ששם קורים דברים, אבל לא היה לי מושג. ידעתי כמה מילים באנגלית כשהגעתי, מעט מאוד. למדתי להסתדר די מהר, ומעולם לא הרגשתי עילגת. כאן בצרפת, כן. לכן אני אומרת שיש "אנשים צרפתים". בניו יורק הרגשתי משוחררת מהעול הזה של אי-השייכות. ובאותו הזמן, הרגשתי שאני לא שייכת. אבל זה היה חלק מהתענוג. כאן אי-השייכות איננה תענוג.

כשחזרת לצרפת, אל ארץ זרה שבה עלייך לדבר "כראוי", ההחלטה לאמץ את פרוסט בסרטך השבויה כמעט מפתיעה. פעם הערת ש"הספר הזה נכתב לקולנוע שלי" – זה היה במגזין *Les Inrockuptibles* – אבל עם כל ההטיות של השפות האלה, בקול שלך, עם סימני הגייה או בלעדיהם, האם אין בכך משום האמירה "אני כאן", עובדת עם אייקון של הספרות הצרפתית?



לא, אני לא חושבת שהתכוונתי להוכיח שיש לי גישה לספרות צרפתית אמיתית. עבורי, כשראיתי את הפרוזדורים, חדרי השינה וכל הדברים האלה בהשבויה של פרוסט, אמרתי, זה בשבילי!

דיברנו על זמן ומרחב, על עריכת הסרטים שלך, טקסטים ושפות ומיצבים. אבל לא דיברנו על הדימוי.

רוב הזמן אני יוצרת את הדימוי מיד. אני לא חושבת שדימוי פרונטלי קשור לסגידה, כי הוא פנים-אל-פנים עם האחר. אבל הבנתי את זה רק בדיעבד, לא בהתחלה. האחר יהיה במקומי כשהוא יושב באולם הקולנוע. אותו דבר ניתן לומר על זמן: אנחנו מרגישים זמן, וכך את עצמנו. כשאנחנו ניצבים פנים-אל-פנים מול דימוי, אנחנו מרגישים את עצמנו. אנחנו תמיד בחוץ כשזה נוגע לאחר. כשפרוסט מדבר על נשיקות שלו לסבתו, הוא אומר, "אני רק נישקתי את החיצוניות!" זה ממש היכה בי. החיצוניות הזו נבחנת בסרטים שלי. כך גם זמן, כי האחר לא חווה באותו אופן את הזמן. לזמן שלו ולנקודת המבט שלו יש תפקיד, והמבט הזה נשלח הישר אלינו. את זה אי אפשר להכחיש. אז זו לא מציצנות. אם אנחנו מסתכלים למעלה, למטה, הצדה וכו' אנחנו צופים-מציצנים. וזה לא קורה כאן.

בחלק האחרון של המיצב מהמזרח יש מסך וידיאו בודד, ושומעים את קולך שקורא את הדיבר השני, זה שאוסר על עשיית כל פסל ומסכה. הדבר הפתיע אותי, כי את מדברת על זה כאילו האיסור הזה ממש עוסק בך.

כן, אבל זה קרה מאוחר יותר, כשכבר עשיתי סרטים רבים. פתאום חשבתי על זה ואמרתי לעצמי, שאולי אם אביא דימויים כאלה, פנים-אל-פנים, לא תהיה בכך עשיית פסל ומסכה. אבל בכל אופן אלה הסברים שלאחר מעשה.

מרים רוזן היא סופרת החיה בפריז. הראיון הופיע בארטיפורום, אפריל 2004