



ראיון עם ג'ואל אלקסיס

מראיין: אשר טללים

שלום לך ז'ואל, תודה שהסכמת לראיון.

יש לי דעה נפלאה על כל הסרטים שערכת, יכולנו לדבר על כל סרט למעשה, אבל הייתי רוצה שהראיון הזה יהיה ממוקד ב"מחברות שחורות", שבעיניי – ואני לא אומר את זה כמומחה לקולנוע הישראלי, אלא כאדם שראה סרטים ישראלים רבים ועשה גם כמה סרטים – זו אחת מיצירות המופת הכי גדולות של הקולנוע הישראלי. זאת יצירה מדהימה, שההיקף שלה מעורר השתאות. זו עבודה בקנה מידה מפעים, שעשויה בצורה יוצאת דופן. האיכות הקולנועית שלה מרשימה ביותר והחשיבות שלה היא מעבר לקולנוע. ערכת כמה סרטים עם רונית ושלומי אלקבץ וההיכרות ביניכם ארוכת שנים. כשמסתכלים על הכותרות בסוף הסרט ורואים את מאות השעות של הראש והמקורות של החומרים השונים שהגיעו לעריכה – חלקם חומרים שערכת בעבר בטריולוגיה של רונית ושלומי – מבינים איזה מבצע ענק היה תהליך העריכה של הסרט הזה. מאוד שמחתי לראות, וזה נראה לי הדבר הטבעי ביותר, שאת כתובה בתחילת הסרט כשותפה לכתיבת התסריט. אין ספק שיש פה עבודה מקיפה ורחבה הרבה יותר מזו המתרכזת בשולחן העריכה. תשתפי אותנו בבקשה בהיסטוריה של "מחברות שחורות".

רונית, שלומי ואני עבדנו ביחד על כל הסרטים שהם עשו יותר מעשר שנים. היה לי העונג והזכות לעבוד איתם על שלושת הסרטים – הטריולוגיה, ועוד כל מיני עבודות שקרו בדרך, עם רונית בנפרד או עם שלומי בנפרד. האמת, אני יכולה להגיד שהם אימצו אותי כעורכת הבית שלהם, ומאוד שמחתי על כך. כי הרגשתי שאני קצת מחוץ לחברה. נולדתי בבגליה, הגעתי לארץ בגיל 18, לא ידעתי את השפה, עד היום יש לי מבטא כבד, אני מרגישה שיש בי משהו שנשאר אירופי, וכנראה שאני לא רוצה לשחרר את הצד האירופי הזה ממני. אני חושבת שבשיחות איתם מצאנו מנחה משותף. ילדות עם הורים מהגרים, אהבת הקולנוע. כשהייתי מדברת עם **רונית ושלומי** על סרטים, מצאנו הרבה דמיון. **רונית** אהבה מאוד מאוד קולנוע צרפתי וקולנוע יפני. ולמרות הרקע השונה מצאנו דברים במשותף מבחינת האפשרות להיות עם מבט שבא מבחוץ ומסתכל פנימה.

בפעם הראשונה שעבדנו יחד גרתי על אי ביוון. רונית ושלומי הגיעו אליי יום אחד עם הסרט **ולקחת לך אישה** (2004) ונכנסנו לעומק העבודה. זה באמת סרט מאוד אישי ואינטימי שלהם, הזיכרונות מהבית.

היה משהו מיוחד בזה שאני לא מישראל. אני לא שופטת את המשפחה הזאת כמו ישראלי ממוצע, וגם לא מכירה את הבית המרוקאי מבפנים. דיברנו המון על זה שהשפה אצלם בבית הייתה מעורבת בין עברית, צרפתית ומרוקאית. גם אצלנו בבית דיברנו צרפתית פלמית וגם יידיש. גדלתי באנטוורפן, והיה השילוב הזה בין השפות. היה את פנים הבית שהוא מין תא נפרד מהחברה, ולפעמים מתקיים בדיסוננס עם החוץ. לאורך השנים, אני חושבת שקרה משהו מאוד חזק והדוק בין הראייה שלהם, איך הם אוהבים את הקולנוע שלהם, מה הם מנסים לעשות ומה הם מנסים לספר, והחופש שנתנו לי בעריכה. לא רק שנתנו לי, הם גם נתנו לעצמם את האפשרות הזאת, להיות חופשיים מחוקים. לפעמים אתה חושב שאתה חייב להשתייך לקו הכללי של ריאליזם, באותן השנים היה המון ריאליזם בקולנוע הישראלי. פתאום היה מקום לנסות דברים אחרים.



בזמן עריכת המחברות אני זוכרת שדיברנו על חלומות, רואים אותם בקולנוע העלילתי, הם עוזרים להעמיק

בהבנת הדמויות, אבל בקולנוע הדוקומנטרי בקושי רואים חלום, כי זו לא המציאות, זה משהו שמתנגד להרבה זרמים בקולנוע הדוקומנטרי. **בולקחת לך אישה** הייתה סצנת חלום, רואים את רונית, כלומר ויויאן, נוהגת באוטו, חולמת על משהו ויודעת שבחיים היא לא תגיע לזה, אבל היא בחלום, היא נוהגת ומאושרת, היא מסתכלת בחלון, לא באמת מסתכלת קדימה. כל הדברים האלה מאוד דיברו אליי; על אפשרות לצאת מהמקום שאליו נולדת, להשתחרר מהמקום הזה. גם אני הייתי צריכה לעבור תהליך כזה עם התא המשפחתי שלי ועם המקום שממנו באתי. החלום הזה חוזר פעם נוספת **במחברות שחורות** (2021), בפרק הראשון.

היה לנו רעיון לתת למרים, כלומר לווייאן, עוד פעם מקום לחלום, לא על האוטו, כי את זה כבר עשינו, אבל על פריז, שזה בעצם אותו הדבר. זה הרצון להיות אישה חופשייה, מודרנית, בלי הקשרים הקשים שהיא חווה בבית.

אני חושבת שבסופו של דבר יש הרבה דברים שקרו לנו במשך העבודה על הטרילוגיה שחזרו בצורה אחרת בעבודה שלנו על המחברות. זה היה הסרט האחרון שידעתי שאני עושה עם רונית. למרות שהיא לא נמצאת בתוך החדר, היא הייתה מאוד מאוד נוכחת. מאוד. הרגשתי שהייתה לי אחריות לעשות סרט שהיא תאהב. למרות שהיא לא נמצאת ידעתי מה היא מחפשת. מהעשור של עבודה משותפת אני מכירה את הטעם שלה ויודעת מה צריך להיות במרכז. האחריות הזאת הייתה בהתחלה מאוד כבדה. במיוחד כשקיבלתי את המאות השעות של חומרי הגלם. החיים והסרטים היו מעורבבים על הדיסקים של שלומי, וכשהוא בא והציע לי לעשות את הסרט הרגשתי שאני לא יודעת מה לעשות עם זה. **רונית** לא מזמן נפטרה, אני חושבת שזה היה שנה וחצי או שנתיים אחרי שנפטרה, זה היה טרי בסך הכול ובמיוחד לשלומי, שהיה כל כך קרוב אליה ועבד בצורה כל כך הדוקה איתה. ופתאום, במקום להיות שלישייה בחדר העריכה היינו דואו, אבל היינו גם שלישייה, עם fantôme, איך אומרים את זה?

הרוח שלה. הגוסט.

כן, הרגשתי שהרוח שלה נמצאת בחדר וכמובן נמצאת בסרט. סרט שכולו קורה איכשהו בשני זמנים, בהווה ובעתיד. זאת אומרת למרות שהכול קרה כבר, איכשהו מה שקרה הופך להיות ההווה, והעתיד הוא המחשבה שכבר יודעים מה קרה לה. כשאנחנו רואים את הסרט אנחנו בעצם בעתיד. אנחנו צופים בסרט הזה עם ידיעה שהיא כבר לא נמצאת, וזה קצת התהליך שהיה לי בחדר עריכה. העריכה הייתה כל הזמן עם צל של בן אדם שכבר לא נמצא אתנו. פסיכולוגית, אני חושבת שזה היה אחד הדברים שגרם לי להרגיש את האחריות הענקית הזאת, ולאט לאט התחלנו לעשות קישורים שהם לא מהעולם הקלאסי של הדוקומנטרי. זאת אומרת, לא מנסים לספר סיפור ליניארי, אלא מנסים לספר סיפור על בן אדם שלא נמצא יותר, וסיפור אהבה בין אח ואחות, והרשינו לעצמנו להגיע גם לאזורים יותר נועזים בהקשר הזה, אני חושבת שהאהבה הזאת היא כמו אהבת הקולנוע. אלה אולי השכבות העיקריות שהנחו אותנו. זאת אומרת, אהבת הקולנוע מבחינתי הייתה באמת קו שנתן לי המון רעיונות ללכת יותר רחוק עם הסיפור, אולי בגלל שהיה לי קשה להתמודד עם ההיעדרות הפיזית של **רונית**. היה לי נוח יותר להתמקד במשהו שהוא יותר פלסטי ולעבוד עם החומר, פחות לחשוב על זה.

מבחינת תהליך העבודה, קיבלתי את כל השעות שצולמו וקיבלתי תסריט כללי עם רעיונות שנשארו עד סוף העריכה. כמו שאתה אומר, יש פה כתיבה מחודשת, במיוחד מפני שהיה צריך לצפות בכל החומרים ולעשות סלקציה שתוכל לתמוך בנושאים שרצינו לגעת בהם.

כמה שעות של חומרים היו?



יותר מארבע מאות שעות. והם היו גם ממקורות שונים, אפילו מאייפון. המון אייפון, כי שלומי צילם

באובססיות במשך עשרים שנה, וכל אייפון שהיה לו היה מלא בצילומים. כל הנסיעות, כל מה שהיה קשור לפריז, כל הרגעים האינטימיים שהוא רצה לתעד, הוא השתמש בפלאפון שלו. היו כמה רגעים, מאוד ספציפיים שהוא לקח מצלמה יותר גדולה, והכול התערבב. היו לנו גם קלטות VHS, כי כל הראש של **ולקחת לך אישה** נעלמו. נשאר לנו רק VHS, ולא מכל הסרט, רק מחצית מהצילומים או שליש מהצילומים. את אלה מצאנו ושמחנו, והשתמשנו בחומרים שירדו בחדר עריכה. למשל השיחה בין האבא לבן באוטובוס, זו שיחה שהייתה בסרט (ולקחת לך) המון זמן במשך העריכה ובאיזשהו שלב היא ירדה. פתאום לגלות את השיחה היפה הזאת מחדש ולהעזר בה כדי להעמיק את הדמות של אלי, היה מאוד מרגש. אחרי **ולקחת לך אישה** שאלו אותי 'מי זה הגבר הזה?' לא הבינו אותו, ובאמת יש בן אדם אמיתי מאחורי הדמות הקולנועית של אלי. זה ריגש אותי לחזור לחומרים שלפני עשור פשוט ירדו מסיבות מסויימות, אבל יכולים להיות נכונים לזמן אחר. זה היה רגע מאוד יפה לגלות שלשיחה הזאת יש מקום במחברות, והיא נתנה גם הקשר מאוד יפה לחלום של האבא, גם לו היה חלום, לא רק לאמא.

החלום היה ללמוד בחו"ל.

כן, החלום ללמוד ולצאת מהמקום שלו ולהתפתח, וגם זה לא קרה. זאת אומרת, פתאום באמת קלטתי ששני ההורים נמצאים בדירה הקטנה הזאת ולא חיים באמת את החיים שהם רצו לחיות, לא רק מרים. מאוד שמחתי לעשות את ה'מחברות', גם כדי להראות את הצד של הגבר. כי הוא נמצא עם ארבע דמויות במציאות שהשתחררו איכשהו ומרדו. והוא נמצא לבד עם הדת, עם העבר, עם הרצון לשמר את מה שהיה שם. היה לי מעניין לשחק עם השכבות האלה ולמצוא אפשרויות לעבור בין דמות לדמות, שהם בעצם תמיד אותה דמות. זה נותן תחושה של המשכיות, עד אינסוף בעצם. הרעיון הזה היה מבחינתי ממש אוצר. הרגע שהבנו את זה, ברגע שהרעיון הזה התחדד, באמת יכולתי לעבור בין דמות לדמות מבלי לאבד את החוט המחשבת. היה לי מרתק לעבוד על תופעה כזאת.

כן, זה אכן ניכר בסרט שרונית, מרים ויוויאן הן גלגולים של אותה דמות, שם זה ברור, אבל עם הדמויות הגבריות זה יותר הבנייה שלך. יש לך קטעי מונטז' נפלאים, במיוחד בסרט הראשון, שבהם את מחברת בצורה יפהפייה את החיים של אלי ומרים, ההורים של רונית ושלומי, עם הסרטים שלהם. רואים את המקורות וגם את האהבה ביניהם וגם את המתח והקושי – 'אל תעשו על זה סרט', 'אל תדברו על זה', 'איך את מצלמת דברים כאלה?' עריכה מאירת עיניים. אני בטוח שלקח זמן רב להגיע לחיבורים האלה. איך התחלתם בכלל?

ההתחלה הייתה כתובה כבר; ניסיון לעשות חיבור ממש פשוט בין ויוויאן בקולנוע ומרים במציאות, ולהתחיל לספר שהדמות של ויוויאן היא אישה שחיה בקריות שקוראים לה מרים, והיא האמא של רונית, אבל זה הסיפור שלה בעצם. הרעיון היה לעשות את החיבורים האלה כדי להראות עד כמה המציאות והקולנוע קשורים אחד לשני, ובאותו זמן יש גם פער מאוד גדול. יש גם דברים שכתובים בטריילוגיה שאינם המציאות. והמציאות היא הרבה יותר מורכבת מהקולנוע מפני שהחיים מורכבים יותר, אבל היא גם מורכבת מפני שהקולנוע כבר הפך להיות חלק מהחיים. המורכבות הזאת בעיניי היא הסיפור של מרים, או הסיפור שאנחנו החלטנו לספר על מרים. ולכן, כל ההדבקות הישירות בן דימוי למציאות הן הבסיס להבנת הכוונה, כמו ששלומי קורא לזה המדריך למשתמש.

מאחר שהחלטנו לעשות סרט שתהיה לו שפה אחרת, הרגשנו שאנחנו צריכים לבנות בהתחלה סוג של מדריך לצופה, איך אנחנו אמורים להבין את השכבות האלה. אז הייתה המון עבודה לבנות נכון את המדריך הזה. זה הפרק הראשון של הסדרה, והוא הפך להיות תחילתו של הסרט. כך הבהרנו שנעבור בין סצנה לסצנה מבלי להשתמש בחוקים הרגילים של נרטיב. לראות את ההורים בחיים



באמצע דינמיקה של של ריב וקלאק, אנחנו רואים את זה בקולנוע. וברגע שאנחנו רואים אותם בקולנוע,

אנחנו מקבלים משהו שבעיניי מאוד מעניין – אנחנו הצופים, יודעים עכשיו מי האנשים האלה במציאות, והדימוי הופך להיות הרבה יותר מורכב, כי הכרנו אותם באופן אישי. אנחנו יכולים לקחת דברים מהחיים ולהוסיף דברים אחרים מהקולנוע, ואיכשהו, כמעט לא לראות את השחקנים שמשחקים, אלא ממש להבין את ההעתק של חיים וקולנוע. זה הופך להיות איזו מין דופליקציה. הדופליקציה הזאת מאוד עמוקה וכואבת. היא תמיד הייתה חלק מהסיפור של רונית. היא נמצאת בקולנוע והיא נמצאת בחיים והיא לא מצליחה להיות לגמרי בחיים בלי הקולנוע, ויש שם איזו מין תנועה נגדית – רואים את זה במיוחד כשהיא מנסה לחזור לעבוד כאשר היא אמא לשני ילדים, הקושי שלה להיפרד מהילדים, לשמור על איזון משפחתי, אבל יש לה עדיין את האספירציות כאמנית.

ברגע שמצליחים להבין, הנה זה האבא בקולנוע, וזאת האמא בקולנוע, ומי הם במציאות, ומה המורכבות שהקולנוע לא איפשר, זה 'מחברות' בעצם. גם סוג של תיקון.

זה נכון וזה כל כך יפה מה שאת אומרת. אבל עכשיו כשאת מדברת, יש המון דברים שעוברים בין השיטין, או בין השורות או בין האימג'ים. קודם כול האהבה הענקית הזאת, בין האמא לבת, בין האח לאחות, בין האח לאמו כשהוא מצלם אותה 'אני לא מאופרת והוא מצלם אותי'. והצופה רואה את היופי ששלומי רואה בה. אישה נאה ופשוטה, לא מאופרת והיא מדברת, אבל מאז שרונית חולה, היא כבר לא יכולה יותר. כל הרמות האלה של אהבה בין בני המשפחה והקשר העמוק ביניהם.

חשוב לציין פה עוד גיבור אחד ענק בסרט – המוזיקה. באיזה שלב בעריכה נכנסה המוזיקה?

בהתחלה לא הייתה המוזיקה של ברנרד הרמן, היה קטע אחר, שבעיניי סיפור סיפור אבל לא בדיוק את הסיפור שרצינו לספר. הרעיון בא די מוקדם בסצנה של המונית, כשהנהג הברבר עוקב אחרי המונית של שלומי, זו סצנה שהייתה לנו מהתחלת העריכה. זאת סצנה ששלומי ביים כשהוא היה בפריז. הוא חשב על הסצנה הזאת, כתב אותה, ביים אותה וצילם אותה.

לפני?

אני חושבת שזה היה כשרונית הייתה חולה, אבל אני לא בטוחה.

אבל למטרה הזאת בכל אופן.

למטרה הזאת אני חושבת. לחדר עריכה זה הגיע כסצנה כבר מההתחלה וזה הזכיר לי מאוד את הנסיעה שיש בורטיגו (1958). הנסיעה הארוכה של גבר עוקב אחרי האישה לפני שהיא נכנסת למוזיאון, מן רדיפה אחרי רוח באמת. ואז התחלתי לשמוע את המוזיקה של ברנרד הרמן, שהכרתי מעט. וגילינו שיש המון קטעים שיכולים לספר את הסיפור שלנו, כי זה מדבר על אותו הדבר בדיוק. קצת יותר מאוחר נודע לי שכל הקטעים שבחרנו מגיעים מארבעה סרטים שונים, הם נכתבו כשברנרד הרמן נפרד מאשתו.

את זוכרת מאיזה סרטים?

Walking Distance, Changing Address, The ghost and Mrs. Muir, Vertigo



הם כולם נכתבו אחרי שברנארד הרמן נפרד מאשתו. הוא חווה סוף, הוא חווה פרידה, הוא חווה בעצם סוג של מוות. יש המון מוטיבים של מוות במוזיקה שלו והרגשנו שהיא יכולה באמת להפוך את המחברות לסרט קולנוע. מאוד לא רצינו זה שיצא סרט דוקומנטרי יבש על רונית אלקבץ. והמוזיקה של ברנרד הרמן פתאום נתנה לכל שוט כמעט להיות קולנוע. זה איפשר לעשות את המעבר בין חומר ארכיון עם איכויות יומיומיות לדרמה של ממש...

אפילו באיכות נמוכה, כן?

כן. אמרנו שנשתמש בכל האיכויות, לא נעשה סלקציה על החומר עצמו, כי זה האוצר שלנו. לא נתחיל עכשיו להשתמש רק במצלמות הכי עכשוויות. הרגשנו בסופו של דבר שה-VHS וגם הדי.וי. נותן משהו. לפעמים 'ליכלככו' דווקא את חומרים מהמצלמות היותר משוכללות כדי שהן יתמזגו קצת יותר עם החומרים האחרים שלנו.

יכולנו לדמיין רדיפה אחרי המוות, או המוות שרודף אחריו במוזיקה. זה מאוד התקרב לנושאים שעניינו אותנו וניסינו להרחיב. המוזיקה הזאת נתנה לנו אפשרויות נוספות להסתכל על התמונה, היא נתנה לנו הזדמנות להיות אקטיביים במבט.

אין ספק, לפתע זה לוקח אותך טיפה החוצה ואת מתבוננת על זה בצורה רגשית מאוד.

נכון.

אבל לא של הזדהות, יותר של התבוננות רגשית.

נכון.

ואיזשהו דיסטנס.

והדיסטנס הזה זה מה שאני קוראת ההווה והעתיד. זאת אומרת שאנחנו מתמודדים עם המודעות שלנו כצופים, ואנחנו יכולים להסתכל על המסך ולראות את הדימוי ואת החיים שרצים מול העיניים. לכן אני גם אוהבת מאוד את הסצנה הראשונה שפותחת את 'מחברות', מבחינתי זה הפתיח האולטימטיבי. אני מתכוונת להתחלה של הסרט באולם קולנוע, כאשר הדימוי מנסה לעלות, אבל הוא מטושטש כי השתבשה ההקרנה. הקהל באולם מתלונן, רוצה לראות את הדימוי של ויויאן ורוצה לראות את האישה שהייתה רונית. בלי לדעת הקהל משתוקק לדימוי של אישה אמיתית. זאת אומרת כל הסיפור הזה מבחינתי מאוד דיבר על הקולנוע, על הדיסטנס שיהיה לנו בין המסך לצפייה.

את מתכוונת לזה שזה טיפ טיפה out of focus?

כן. שלומי צילם בפרזי יום אחד את ההקרנה של 'ולקחת לך' והייתה באמת בעיה טכנית בתחילת הסרט. זה הוקרן עוד בפילם, כך שתמיד יש קצת את המתח הזה לפני שהסרט מתחיל – האם המקרין יודע מה הוא עושה שם בחדר שלו? ובאותו רגע באמת קורה משהו מאוד מעניין. הקהל הופך להיות אקטיבי מול המסך, וזה סוג של הבטחה שגם אתם הצופים של הסרט הזה תהיו אקטיביים



במובן מסוים אם תמשיכו לצפות בו, למרות הטעויות. בנוסף לזה התמונה המטושטשת הזכירה לנו משהו שהיא כבר לא פה איתנו, האישה הזאת כבר 'דהויה'.

זה אכן מה שקורה בעריכה לפעמים, שלפתע פתאום החומר הופך להיות יותר אינטליגנטי, יותר חכם ממך אפילו.

נכון.

זה מגיע לעיתים לאיזו רמה שהיא מעבר לגאונות, אבל לא שלך.

כן, בדיוק. מי היה יכול לחשוב על דבר כזה, מי היה יכול לכתוב דבר כזה.

או לתכנן.

כן, היו לנו המון רגעים של הגאונות של החיים, כי זה קרה באמת בחיים.

ואז התפקיד של העורך הוא להיות כעין צייד, לדעת להגיד "וואו", זה דבר מדהים. אני צד את זה ומוסיף לסרט שלי.

נכון. אני אומרת תמיד שאני דייגת, אני דגה כל הזמן. השלב של הצפייה בחומרים הוא שלב קריטי בעיניי, ואני לוקחת אותו ממש ברצינות. אני באמת מנסה להיות בהיכון כמו דייג, אם קורה משהו, שלאק, אני שולפת אותו מהמים. אני מחכה להתלהבות כשאני מזהה חומר שמורכב מכמה אלמנטים שנוגעים באמת של הסרט. התלהבתי כשראיתי את ההקרנה המשובשת בחומר גלם. זו סצנה שמספרת כל-כך הרבה בעיניי, לא ידעתי איפה היא תהיה ממוקמת בסרט, אבל זה בהחלט הרגיש שדגתי דג גדול באותו יום. בתהליך של בחירת ה'אינים' יש כל מיני סוגים של דגים, גם קטנים כמו סרדינים. וגם להם אני רוצה למצוא מקום עתידי ב'טיימליין'. בתהליך הצפייה אני לא יודעת איזה ארוחה אני הולכת להכין, אבל כל יום אני באמת שמה את הדגים האלה בסל, כותבת מה אני מרגישה באותו רגע, מה מצאתי. אני אוהבת לדוג לבד דרך אגב, בשקט שלי. בסוף היום הייתי מרכיבה קטע עם הדגים שמצאתי ומתקשרת לשלומי, דיברנו הרבה וככה התחלנו בעצם.

אני ממש מקבל במאה אחוז את ההצעה שלך לא לקרוא לזה צייד אלא דייג. דייג זה הרבה יותר מדויק.

כן, כשאתה דג אתה מול המים, אתה יודע שיש מלא דגים בפנים, אבל אתה לא רואה אותם. אתה צריך שהם יבואו אליך בעצם וכמובן לתפוס אותם. לתפוס את היופי שיש בהם.

בהחלט. נחזור לרגע שזה הזכיר לך את "ורטיגו". איך זה המשיך?



הצעתי שגניח את המוזיקה על הנסיעה של המונית. וזה היה כמו שחייט מגיע ומכיר את מידות הגוף שלך והוא מביא לך חליפה שמתאימה לך באופן מושלם. לא הבנתי איך זה קרה. ככה מצאנו את עצמנו שומעים את כל המוזיקה של ברנרד הרמן, ממש.

מדי.וי.די? מסי.די?

יש ביוטיוב המון. קודם כול הורדתי מהיוטיוב כדי לראות אם זה עובד. זה קצת טריקי, כי **ברנרד הרמן** כתב על התמונה של **היצ'קוק**. זאת אומרת, אם אתה מוריד את התמונה של **היצ'קוק** עדיין נשאר הקצב של **היצ'קוק**. ובעצם, כשאתה לוקח את המוזיקה הזאת, שיש לה קצב פנימי, שהיא קשורה לתמונה מסוימת ואתה מביא אותה לתמונה אחרת, התמונה שלך פתאום מקבלת גם קצב, זה היה כמו חלום. הסצנה קיבלה את המשמעות שרצינו שתהיה לה. למוזיקה הזאת היה את הקצב של הנסיעה של המונית. זה one shot, כן? זה לא משהו שאני צריכה לערוך. שאלתי את עצמי, יכול להיות שהרמן תפס בעצם את קצב החיים ואנחנו לא רואים את זה, אבל ברגע ששמים את המטרונום, פתאום אנחנו מגלים, הקצב נמצא שם. זה קורה באמת, במיוחד בנסיעה, אבל לא רק. זה קרה לנו המון פעמים, שאנחנו שמים את המוזיקה והיא באמת מספרת את אותו הסיפור. לכן כשראיתי שזה כל-כך עובד, ולא רק בסצנה של המונית אלא בהמון מקומות, הרגשתי שאני עושה הומאז', אני לא לוקחת משהו אסור, אני לא נוגעת במשהו קדוש, **היצ'קוק וברנרד הרמן** זה איקוני, יכול להיות גדול עליך, אסור להשתעשע בהם, אבל דווקא אותי זה חיזק. כי באמת היו שם דברים מדויקים: הקצב של החיים שאני מדברת עליו, העצב של פרידה ועומק האובדן, זה מאוד דיבר אלינו.

כן, זה באמת עושה את זה. אבל יש כאן בעיה של זכויות יוצרים. מה עושים עם זה?

למשפחה של **ברנרד הרמן** יש קרן והם הסכימו לתת לנו את הזכויות. הם מאוד שמחו שנתנים ליצירה חיים חדשים. שלא רק ראינו אותה כמוזיקה מסרטים ישנים אלא שבאמת היא יכולה להמשיך לחיות. ואני גם מאמינה שמוזיקה היא אינסופית. זאת אומרת היא לא חייבת להיות קשורה למשהו ספציפי. הבעיה היתה שהשתמשנו ביותר מחצי מהפסקול של **ורטיגו**. ואז הם נבהלו, ואמרו לא, זה יותר מדי. אז הם נתנו לנו את הזכויות של קטעים אחרים, **ומורטיגו** נתנו לנו את הזכויות של המוזיקה, אבל לא של הביצוע. אז הקלטנו את המוזיקה של **ורטיגו** עם הפילהרמונית של גבעתיים. מסתבר שיש פה בארץ מומחה למוזיקה של **ברנרד הרמן**, **רפי קדישזון** וזה היה פשוט מדהים. אז עלתה השאלה ביחס לביצוע שאנחנו רוצים לעשות: יש שני ביצועים של **ורטיגו**, יש את הישן, שהוא יותר איטי ויותר קודר, ויש את הגרסה החדשה יותר. אני השתמשתי בחלקים שהם יותר בהירים וקצת יותר מהירים. רציתי שיהיה בכינור משהו קצת יותר ספרדי, אנדלוסי, הייתי אומרת. אבל לא יותר מדיי אוריינטלי, כי **ברנרד הרמן** כבר מביא נימה שיש בה השפעה יהודית.

הוא היה יהודי?

הוא היה יהודי. אני מרגישה שיש במלודיה משהו קצת מרוסיה. אני לא יודעת מאיפה הוא, רציתי מאוד לנסות להביא בכמה קטעים את הכינור הגבוה לאזור שהוא קצת יותר מתקרב למרוקו, ואיכשהו אני חושבת שמדי פעם זה קרה לבד, לא היה צריך ללחוץ בעניין הזה.

ואת היית פיזית בהקלטות של התזמורת?



זה מדהים, אני כל-כך מאמין בחשיבות של השימוש והאינטגרציה של המוזיקה בתוך פס הקול של הסרט בזמן העריכה. המוזיקה כאלמנט יסודי בארכיטקטורה של הסרט. זה שונה מאד מלסיים לערוך סרט ואז הקומפוזיטור בא ומלחין מוזיקה.

נכון.

מוזיקה היא מרכיב יסודי של המבנה המולקולארי של הסרט, וכך אני גם עובד. באנגליה כמעט זה לא קורה, לרוב רק בשלב האחרון מגיע הקומפוזיטור ומלחין מוזיקה, ואז הבמאי אוהב את זה או שהוא מפטר את הקומפוזיטור ומביא קומפוזיטור אחר. בכל הסרטים שלי המוזיקה היא בשבילי חלק מהראש. כמו 'במחברות שחורות', המוסיקה היא באמת story teller ולא אילוסטרציה. מתי, באיזה שלב עלה הרעיון של לחלק את הסרט לשניים, ויויאן ורונית?

אני לא יודעת את התשובה. אני חושבת ששלומי תמיד רצה לעשות סרט, אבל התחלנו לעבוד על סדרה. בהתחלה היה רעיון לעשות עשרה פרקים, פרק אחד ירד כי לא היו מספיק חומרים ובסוף נתנו לנו כסף לחמישה פרקים. כל פרק קיבל שם: האם, האב, הבת, האח, החיים והמוות. זה עזר לנו לבנות את הסיפורים. אלה היו התימות הגדולות, ככה בנינו אותם. באמצע העריכה של הסדרה שלומי בא אליי יום אחד ואמר לי 'בואי ננסה לעשות שני סרטים ארוכים'. זה היה מאוד מעניין לראות איך הפרקים יכולים להתמזג, לא להיכנס אחד לתוך השני אלא לעקוב אחד אחר השני, ולבנות משהו יותר עמוק עם כל השכבות שדיברנו עליהן. הדמויות שיש להן את האלטר אגו וההשראה שלהן, ויש להן את העבר ואת ההווה ואת העתיד, וגם את השפה. ובאמת, הסתכלנו על הסצנות וקראנו להן חדרים, לא סצנות. אנחנו יכולים לעבור מחדר לחדר בבית הגדול בחופשיות, שלומי קורא לזה הקונסטרוקציה. מן מבנה גדול שהוא ויויאן, והוא כולל בתוכו את התרבות ואהבת הקולנוע, את האישה ואת האישה המזרחית, זאת אומרת כל הנושאים המרכזיים, גוף העבודה שלהם, נמצא בתוך ויויאן. ויויאן היא הבית, ואנחנו יכולים לעבור מחדר לחדר בחופשיות.

זה נפלא מה שאת אומרת. עצם החלוקה הזאת עם הכותרות נהוגה לעתים בקולנוע האירופאי. זה לא מבנה קשיח של פרק ולאחר מכן פרק נוסף. כשנכנסים לכותרת "האב" למשל, הצופה נמצא כבר כעשר דקות עם האב. זה לא שסיימנו עם האם ועכשיו תורו של האב. זה כאילו נותן לנו עוד מבט פנימה. לכן רעיון החדרים מאוד מתאים, כי כשאתה נמצא בחדר אחד יש לך את התחושה של החלל של החדר השני, הוא נמצא שם. אז אתה עובר אליו, אתה לא עובר לבית אחר. מאוד מוצא חן בעיניי כי בסופו של דבר אנחנו מדברים על החלל הקולנועי.

נכון.

ולכן 'חדר' זה ממש אבחנה נפלאה בעיניי, זה מבטא את זה מאוד נכון כי יש תחושה של איזו שהיא ארכיטקטורה של המחברות. זאת אומרת כאילו שבאופן מסוים אנחנו רואים את ויויאן ורונית כהשתקפויות של אותו בן-אדם, כמו בהשאלה מארכיטקטורה של 'מגדלי התאומים'.

יש בסרט כל-כך הרבה רעיונות מרתקים. את כבר הזכרת את הרעיון של 'הברבר', הוא היה עוד בתסריט אני מעריך.



מעניין איך הוא מעורר שאלות ברבר הזה. האם יש באמת אחד כזה? אפשר לקבל כתובת או מספר טלפון? ומה זה ברבר בכלל? היינו צריכים להיאבק כדי לשמור על האלמנט המסתורי שהוא מהווה. ובכלל מי שלא יודע מה זה ברבר ורוצה לדעת, יחפש וימצא תשובות בקלות.

האמת היא שאני ידעתי כיוון שנולדתי בטנז'יר, וגם עשיתי סרט על מוזיקה ברברית. ראיתי בשווקים במרוקו, בתרבות, במסורת העתיקה של המינהגים הברברים, יש המון גולגולות וכל מיני חפצים שכאילו אומרים משהו על העתיד.

נכון.

יש תחושה שאתה שולט על העתיד.

בהחלט משהו תרבותי. וגם רונית היתה הולכת למגדת עתידות. זה היה מאוד מרגש בשבילי למצוא את הסצנה שהיא הולכת לקוראת בקלפים בסרט Les Mains Libres. זה היה מדהים לראות שיש לזה תיעוד, לא בעולם הפרטי שלה, יש לזה תיעוד בקולנוע והקול הוא שלי.

הקלטת בקול שלך, בתור הקוראת בקלפים?

כן. ובעיניי זה עשה כמה דברים מאוד מעניינים. באופן אישי יכולתי לדבר עם רונית דרך הקולנוע בפעם האחרונה. אבל גם העובדה שהקול שלי מבשר את העתיד, כמו שהסרט בישר את העתיד. הייתי מעורבת פיזית פתאום... הידיים שלי שעורכות את הסרט וגם כותבת יחד עם שלומי את הסיפור הזה. יכולנו להשתמש בקול של מישהו אחר, והרבה פעמים שאלתי את שלומי, 'אתה בטוח שאתה רוצה את הקול שלי?' הוא אמר לי 'כן, כן, את חלק מהסיפור.' זה מאוד יפה, הוא רצה לשמור על הקול שלי.

זה רעיון שבא ממנו, לא ממך.

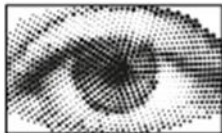
קודם כול זה מפני שאני יודעת צרפתית. יש מיקרופון בחדר ויכולנו לבדוק מיד אם הרעיון עובד. במקרה הזה הקול שלי נשאר ואני שמחה על כך, מעט אנשים יודעים שזה הקול שלי. קיימות הקלטות אמיתיות שרונית עשתה, כשהיתה מבקרת אצל מגדת עתידות, אבל אלה חומרים מאוד פרטיים, לא שמעתי אותם אף פעם.

אמרת שפרק אחד בוטל, ושזה סיפור מעניין.

יש פרק אחד, אני מקווה שיום אחד נצליח לעשות אותו. באיזשהו שלב, כשהיינו ממש לקראת סוף העריכה של הסרט, הקרנו אותו לכמה אנשים לפני פסטיבל קאן, ומישהו אמר שחסר פרק. והפרק הזה הוא האחרון כשרואים את שלומי.

האח.

האח, שהוא הייתי אומרת, פרק קטן וקומפקטי, שיר שנכתב על דף אחד.



נכון, הוא מאוד קצר.

מאוד אהבנו שזה לא מחברת ארוכה ומלאה כמו המחברות האחרות. לפעמים אתה כותב ארבע שורות וזה מספיק לשבוע, כי אתה מגיע לאיזה סוג של אמת. תמיד רציתי שהאח יהיה פרק ושלומי תמיד הרגיש לא נוח עם זה, הוא לא רצה לתת לעצמו פרק משלו. מאוד שמחתי שמצאנו פתרון איך להשלים את הקוורטט, כי זה באמת קוורטט, זה לא טריו. זה ריגש אותי לראות איך האח, כלומר שלומי, גדל עם מצלמה ביד, מתעד את החיים ואת עצמו.

ואת השתמשת שם במוזיקה מאוד שונה.

נכון. פתאום יש מוזיקת טכנו.

של דיקלה.

דיקלה כתבה את המוזיקה לסוף שתי המחברות. גם פה יש חיבור בין הקולנוע לחיים, דיקלה היא האמא של הבת של שלומי, היא חלק מהסיפור הזה. ברקע המוזיקה מספרת את העולם של שלומי ומספרת את העולם של הקולנוע. הקטע האחרון של המחברות מזכיר קולנוע ישראלי משנות השישים, אולי סרט בורקס, אולי מלודרמה.

זה מרתק. יש הרבה סאבטקסט בסרט הזה. המאבק של ויויאן בבית המשפט וכולי בכל הסצנות המדהימות האלה, והניסיון של רונית לאמר את הטקסטים נכון, הופכים לפתע פתאום למאבק של רונית עצמה להמשיך לחיות. זה מתחבר עם הקטעים כשהיא חולה במיטה עם אינפוזיות - כימותרפיה אני מעריך - והמאבק שלה לחיות מתחבר כל-כך בשלמות עם המאבק של ויויאן להצליח במשפט. הדיינים אומרים 'גברת, תשלימי עם גורלך', ושלומי אומר לה 'זה המאבק שלך לחיים'. וזה כאילו שכל הסרט, החלק השני במיוחד, הוא המאבק של רונית להמשיך לחיות, הרצון שלה להמשיך לחיות. כל הקטעים בעריכה הדיאלקטית, כל החיבורים של הקטעים השונים, מתחברים למאבק המדהים של רונית לחיות, והקושי והכאב הענק שכרוך בכך.

נכון.

איכות הקלז אפים של רונית הסובלת מזכירה לי את הקלז אפים הנצחיים של מריה פלקונטי המתענה ביצירת המופת של קרל דרייר ב'ז'אן דארק'. נראה לי שמאז 1928 לא נראו קלז אפים בעלי עוצמה כזאת בקולנוע. רונית לא חיה, אבל כתוצאה של העריכה הדיאלקטית בסצנות רבות של הסרט נוצר פער בין השוטים השונים והאימאג'ים הרבים, שמוחו של כל צופה מגשר בזמן הצפייה, וכך נוצרים חיים כל פעם שהסרט מוקרן - תחושה של חיים שנוצרים ב'כאן ועכשיו'. באיזה שהוא אופן, הסרט משאיר את רונית בחיים, הוא ההומאז' הכי מופלא שיכול היה להיעשות לרונית.

נכון. יש את הכוח ואת הרצון לחיות, ומצד שני, המוות, רודף וגם מגיע בסוף. והרעיון היה שרונית תפגוש את המוות בכל פרק או בכל סרט, כל פעם היא תמות ותקום לתחייה. באמת הצלחנו לעשות את זה כמעט בכל מקום שרצינו, כדי להזכיר שבעצם זה הולך לקרות, ובכל זאת, יש חיים שמתחילים שוב.



למשל ב'מחברת' השניה, בשוט הזה של הרגליים – שבגט, היתה לו משמעות אחת – פה, דרך השוט הזה שצולם בקולנוע, הוא מקבל משמעות של הליכה לגרדום, הדלת נסגרת וקאט לשחור, זה סוג של מוות בקולנוע. ואחרי השוט הזה היא שוב חיה, עם אינפוזיה בבית חולים. מתחיל שלב של התמודדות עם המחלה בחיים ולא בקולנוע. יש המון רגעים שמזכירים לך שהמוות נמצא. הוא יגיע רק בסוף הסרט, אבל הוא כל הזמן נמצא. זו הרוח שלה, שכל הזמן מרחפת מעל.

כשהתחלנו לערוך את גט נודע לרונית שהיא חולה, ובאמת היו המון קטעים שנכנסו ל'מחברות' ולא נכנסו לסרט עצמו. רגעים שהיא לא הרגישה טוב, שהיא השתעלה, שוטים שלא היתה להם את המשמעות אז, ובמחברות הם מקבלים משמעות. אנחנו רואים את הטרגדיה מתרחשת לנגד עינינו, ואנחנו לא מאמינים שזה מה שקורה. זאת אומרת, זו הזדמנות לעבור פעם שנייה על החומרים ולתת להם משמעות חדשה. זה משהו שמאוד מעניין אותי כשאני עורכת סרטים דוקומנטריים שמשתמשים בחומרי ארכיון. אני כל פעם נדהמת מחדש איך צפייה וקריאה שנייה של החומרים היא שונה. הזמן שחלף נותן משמעויות נוספות או משמעויות חדשות.

כן, ראינו את זה באמת בסרט שלך 'שפאר בדרך להוליווד'.

נכון.

וכמובן ב'שתיקת הארכיון' שביימה יעל חרסונסקי.

נכון.

הכרתי היטב את כל חומרי הארכיון הללו, והשתמשתי בהם בסרטים שלי על השואה – ב'עמוד האש' ו'אל תיגעו לי בשואה' – והצפייה שלי שוב בחומרי הארכיון הללו בסרט שלכן איפשרה לי קריאה מחודשת ודי מדהימה של החומרים שהשתמשתי בהם רבות ושהיכרתי עמוקות. זה פתאום קיבל משמעות נוספת, עומק וכוח, כמו של גילוי של שכבות ארכיאולוגיות חדשות. מתי עלה הרעיון לקרוא לסרט 'מחברות שחורות'?

מההתחלה. אני חושבת שאלו היומנים של שלומי, יש לזה משמעות פוליטית וחברתית, ויש גם את המטאפורה עם המוות שגם הוא שחור.

באיזה שלב החלטתם על הטון של הווייטס אובר של שלומי, אינטונציה שהיא לחישה, כמעט לחישה עצמית. זאת לא קריינות קלאסית, אלה מין הגיגים מאוד פואטיים. הזכיר לי מעט את הטון של ההגיגים ב'מלאכים בשמי ברלין'...

זה בא בכתיבה, בעריכה. ברגע שיש את הקול המספר שבה מהעתידי, ויודע מה הולך לקרות בעתיד, זה הביא את המשמעות העמוקה של ההתבוננות על החיים של משפחת אלקבץ. אני חייבת להגיד ששלומי הוא שחקן מצוין. הוא מגלה את הכישרון הזה בשנים האחרונות ובאמת הוא ביים את עצמו בצורה מדהימה. הוא ידע בדיוק מה הוא מחפש עם הקול שלו, והגיע לדיוק בצורה מאוד טבעית.



העוצמה של הווייט אובר שלו היא מדהימה כי הוא מדבר עם עצמו, או כשהוא מצטט את רונית, כאילו

הוא מדבר אליה דרך מה שהיא כתבה על עצמה. זה מקבל איכויות קולנועיות פואטיות. זה גם עובד רגשית וגם איכשהו, מבחינה ארכיטקטונית, מארגן את החומרים הקולנועיים למשהו כל-כך מדויק.

כשהוא הקריא את המחברות של רונית, היא כתבה המון - מאוד התרגשתי מזה. פחדתי שנצטרך להחליף את הקול שלו בקול נשי, כאילו היא שמדברת. לא רציתי בזה, הרגשתי שזה יהיה חד ממדי. עשינו ניסיון שאף פעם לא שמעתי את התוצאות שלו. מסתבר שיש תוכנה שיכולה לקחת קול של מישהו, אם יש מספיק חומר מוקלט שלו, לבקש משחקן שיגיד דברים אחרים, שהבן-אדם לא אמר בחיים, והתוכנה מצליחה לחקות את הטקסט הזה עם הקול של אותו אדם. בכל מקרה שלומי ניסה וזה לא עבד. אחר-כך ראיתי שזה כן עובד, כי בסדרה על אנדי וורהול, הוא בעצם עושה את כל הקריינות של עצמו, כאשר הוא בחיים לא אמר את הדברים האלה, אבל התכנה שיחזרה את הקול שלו. יש בזה משהו מעניין כשחושבים על הרוח, הגוסט. אנחנו קצת שיחקנו עם זה באמבטיה וגם בסוף הסרט פתאום שומעים את הקול של רונית מתוך הבית. אבל אני שמחה שזה נשאר עם הקול של שלומי, אני אוהבת את ההדבקה של הקול שלה על הקול שלו, קול אחד של שני אנשים סימביוטיים. לקחנו משפטים שהיא אמרה בסיטואציה מסוימת ונתנו לזה את האופי של נמצא/לא נמצא. האם שמענו או האם זה דרך הקירות, או האם אלו השכנים?

כן, זה מאוד חזק. העריכה של הסאונד מצוינת בעיניי. ואני מבין ממך שבעצם זה משהו שאת כעורכת עשית בזמן העבודה.

אני אוהבת לעבוד עם סאונד ועושה בו שימוש עד כמה שאפשר בחדר עריכה, מבחינתי לסאונד יש חלק אינטגרלי ואקוטי בתהליך העריכה. בשלב עריכת הסאונד **איציק כהן**, שעובד איתנו על פס הקול מאז גט, מוסיף ומשכלל את האווירה, מדייק ומצליח לתת את האופי הקולנועי שמחפשים.

יש כמה דברים מדהימים כשיש מן סאונד כמו רעש לבן, שכאילו מפריע לשמוע את הסאונד עצמו ולפתע ה'תקלה' נעלמת ושומעים היטב. או כמו ברגע שרונית נכנסת לאוטו ויש חריקה צורמת ואז הווייט אובר מופיע.

החריקה היא אמיתית, היא באמת קרתה. זה למשל אחד 'הדגים' שהגיעו בתהליך הצפייה. באיזשהו שלב משהו קרה עם המיקרופון ולא היה סאונד, היו כל מיני רעשים. כששמעתי את זה הרגשתי שזה מזכיר לי את הקרע שהולך להגיע - פתאום היא כבר לא תהייה. התמונה תישאר, אבל משהו בכל זאת קריטי נעלם. כמו הסאונד, כשיש לנו תמונה עם סאונד זה דבר אחד ואותה תמונה בלי סאונד הופכת להיות משהו אחר. זה הפך להיות רפרזנטציה, זה לא הרגיש כמו טעות. לרוב כשטעויות קורות, אני אוהבת אותן. זה כמו הבעיה עם המקרין. אני מיד חושבת איך אפשר להשתמש בהן.

דיברנו על כך קודם - זה המקום שהחומר הוא יותר איטליגנטי ממך.

כמה זמן עבדתם על העריכה של הסרט?

עבדנו בסביבות ארבע שנים עם הפסקות. מדי פעם היינו נכנסים לכמה חודשים.

ולמה עושים הפסקות?



הרגשנו שאנחנו צריכים לעכל ולהיות יותר חכמים לפעם הבאה. ובאמת גיליתי שזה לוקסוס בלתי יאומן.

כל פעם שחזרנו לעבוד לא היינו עייפים, היינו שוב סקרנים ומלאי להט, היה לנו זמן לחשוב על איך להביא את הסרט לשלב הבא, עוד יותר עומק, עוד יותר פיוט, עוד יותר לשחק בין השכבות, או איך לדבר יותר על קולנוע. למשל קרה משהו לקראת הסוף, העניין הזה של המדרגות של הדירה. הדירה בפריז חזרה כל הזמן בסרט, מקום שרוצים להיות חלק ממנו ומפחדים לאבד. ושוב מזכרתי בורטיגו והמדרגות למגדל בסוף. פתאום הבנתי שיש עוד משהו שאפשר לעשות עם המדרגות ומצאתי עליות וירידות ששלומי צילם, באמת הכול היה שם. כאילו החומרים האלה חיכו לזמן הנכון להיכנס לסרט.

ממש הפסקתם לערוך באופן טוטלי, זה לא שהוא הלך לעשות השלמות?

לא, לא. צריך לזכור שלשלומי היה מאוד מורכב לעבוד על הסרט, וההפסקות האלה היו נכונות בשביל הנשמה שלו, הוא היה צריך להתאוורר. מול האבל, מול האובדן, מול הקושי ליצור לבד משהו.

בהחלט. אבל באיזשהו מקום אני בטוח שזה עזר לו להתמודד עם האובדן שלה דרך העשייה של הסרט זה קונסטרוקטיבי.

כן.

האח שלי נהרג במלחמת יום כיפור ועשיתי שישה סרטים על המלחמה הזאת. כל שלוש ארבע שנים הייתי חוזר ועושה עוד סרט אחד. הקולנוע מאפשר להתמודד עם אבל בצורה שאני לא חושב שיש איזשהו מדיום אחר שמאפשר את זה, זה כאילו חי. בספרות זה תמיד עבר, כשאתה כותב זה כבר עבר, אבל בקולנוע, במיוחד קולנוע דיאלקטי, את יוצרת משהו שהוא הווה. הוא כאילו מתקיים כל פעם, בכל הקרנה מחדש, זה לא ליניארי, זה מה שיוצר חיים. כל פעם שהסרט מוקרן כאילו רונית חוזרת לחיים באיזשהו אופן. זה באמת בעל עוצמה.

נכון. האמת שהיא חוזרת להיות ויוזיאן בעצם.

כן. יש כל מיני רמות לסרט, הסאבטקסט הוא עשרות מונים עשיר מהטקסט. תראי, אני נרגש מהריאיון הזה כי את אומרת דברים נפלאים, יש לך גם את האפשרות לנתח את העבודה שלך בצורה מבריקה, ולא רק טכנית. אני מאד מודה לך על הריאיון הזה.

תודה. היה לי כיף.

רציתי להוסיף כמה מילים על הריאיון הזה, אולי האחרון שאשר טללים עשה בחייו. אשר ואני לא הכרנו לפני כן, דיברנו על הסרטים שערכתי ודיברנו הרבה גם על הסרטים שהוא עשה ועל אלה שהוא עוד רצה לעשות. הוא אמר לי שהוא עובר תקופה קשה בגלל מחלה, אבל לא הבנתי עד כמה הוא היה חולה. היום השיחה שניהלנו על "מחברות שחורות" נראית לי מצמררת. המוות עקב גם אחריי, היום אני יודעת שהוא הבין את הקרב על החיים מקרוב. מקווה שבמקום שהוא נמצא עכשיו יש גם קצת קולנוע...

יהי זכרו ברוך.