

שיחה בכתב על "עד סוף הלילה"

נסים קלדרון ואיתן גרין על שתי סצינות בסדרטו של גרין

מהר מדי נפסקה הצגתו של עד סוף הלילה, סדרטו השני של איתן גרין. רציתי לחזור ולהזכיר אותו, והצעתי לאיתן גרין שנבחר בשתי סצינות ונצא מהן אל מחשבות שעוררו בו ובי, בחרנו לעשות זאת בכתב ולא להקליט שיחה.

סצינה א: שיחה בין גיורא לאמור, רות. בבית המישפחה בנהריה

גיורא (אסי דיין) נוסע לנהריה. עוצר את המכונית לפני הבית הצופר. הוא לא רוצה להיתקל בהוארד. האהבה של אמור, הווארד, שהוא עיתונאי אמריקני לא צעיר, נמצא בצידון. רות, האם (אורנה פורת), מגישה לו משהו לשתות והם יושבים על מול זה ליד השולחן. הסרט קרוב אל הסיום. גיורא, שהוא עצמו מסובך בהרבה קשיים, מחליט לגשת אל הסבך של הוריו: אביו עזב את הבית ונשארו על האהבה שבינה לבין הווארד. אביו, שהוא נוצרי, הולך ומתקרר כעת אל הנכסיה, והדבר מרתיע את גיורא.

גרין מצלם בשקט ובסבלנות את פניה של אורנה פורת. פניו של אסי דיין מופיעות ונעלמות, או שאני זוכר אותן פחות בסצינה הזאת. המילים הראשונות שאורנה פורת אומרת הן: "קודם תרגע קצת, תרגע". היא נמצאת כאן כדי להרגיע, גם כדי לתת לעצמה זמן. גרין אהב את השקט שלה, כמעט מקנא בו. הוא מכיר טוב יותר את ההיסטוריה של הבן, אבל הוא משאיר את המצלמה על האם — משהו די זמן כדי לתת לאורנה פורת להעביר דרך התבונה המאופקת גם את ההתרגשות של אשה מבוגרת שנאחזת באהבה שמצאה. גם מיכטאה הגרמני של אורנה פורת חשוב לגרין — הוא נותן לשחקנית להרגיש בנוח איתו, לדבר באמצעותו. היא מרגיעה באמצעות הורות שלה, (גם אביו של גיורא זה, "לא מתאים לך פה", הוא אמר לו "יותר מדי רעש, יותר מדי ליכלוך, נהריה... אוסטריה... מתאים לך יותר.") גרין זקוק לרות, את יקרה לו והיא נעשית יקרה לך כשאתה רואה את החרטום. תמיר יש כאן סכנה שאנשים יניחו שהם יודעים הרבה מדי. לכן תמיר יש מגע של צינה בעבודת הבימאי. אם מישו יציע — על פי רוב ידאג התסריט לך, שתהיה צעקה ששכנגד שהצבעים יתאזנו. שהרגשות יופיעו בשלטים על ידי חושביה. והורות מציבה קנהימירה לאיזו יצירה ישראלית מאוד. גרין מביטנו כשאורנה פורת מדברת אל אסי דיין: "עכשיו תראה... אבל תשמע היתב: אתה רגיל לטור דברים, כנבא בעסקים, ואני אפילו יודעת שאתה טוב בזה, אבל את זה אתה לא יכול לסדר, כי אי אפשר לסדר חיים של בני אדם ובטח שאי אפשר לסדר חיים של הורים".

בסצינה הזאת הורות של האם היא מרחק ההתבוננות של גרין והיא היופי שהוא מפק, אבל כשאתה חושב על הסרט כולו, האם אין כאן עימות שהוכרע מראש? האם יש לבן משפחה משלו מול הבגרות העמוסה של אמור? גרין דואג היטב לאיזון בין הפרטים הקטנים של אב בין הפרטים הגדולים. הורות הבנויה של המבוגרים היא דרך להתרחק מן הבולמוס המוגבר — האם גרין מעוניין גם להבין את הבולמוס, או רק לצלם אותו מרחוק. קרעים קרעים העובדה שאסי דיין משחק טוב עושה את השאלות קשות פחות בכל סצינה בנפרד. אבל הן מחריפות ככל שאתה מתקדם בצפייה.

נסים קלדרון ■
בסצינה בה מרובר היא ברובה סצינת פנים (מיטבח). בה יושב גיורא מול אמור. צילום הסצינה עובר משריטת מן הווארד (TWO SHOT) קרוב לקלוזאפ של אורנה פורת (האם), שנחתך מדי פעם לקלוזאפ אפ של אסי דיין (גיורא) — (הבן).
בין שני השחקנים יש שולחן שמפריד, ואף לא שוט אחר שמחבר. אין סיכוי שהם יגיעו לידי הסכמה. "הורות יקרה לך כשאתה רואה את הסרט". אמר נסים קלדרון, ואני הייתי אמר הייטא איס כחור ואומר: חוסר הסיכוי.
"גרין, במיטבו כשאורנה פורת מדברת אל אסי

דיין". אבל אורנה פורת (אשה ושחקנית מרשימה כליכך) במיטבה משום שהיא מדברת אל אסי דיין המעביר לה בדיוק רב תחושה מורכבת ביותר המכילה באותן פנים, כועסות-לפעמים ומתחננות פעמים אחרות, גם את הבושה של הילד וגם את היוזמה של הקצין. וכך נהנה הקומנסנס החם של האם מן הבילבול של הבן ומחוסר הישע שלו. אין דבר העוזר לשחקן יותר מאשר שחקן טוב נוסף הנמצא מולו ואתו. והסצינה הזאת בנויה על שחקנים בלבד.

קלדרון שואל בטוף האמירה הזאת על הסצינה כמה שאלות ובתוכן: "האם אין כאן עימות שהוכרע מראש?"

לא. אין כאן עימות כזה, או לפחות לא נעשה ניסיון לבנות עימות כזה. העימות המרכזי של הסרט הוא של הדמויות עם הסביבה שלהן. עם נוסף-נוסף במכונית. נוסע במכונית, נכנס לבר, בכך הוא קם לדבר עם הברמן, קם גורר מישוי אל חדר אחורי, קם לברך חבר מהצבא, פוגש את גידעון, פושע שדורש ממנו דמי-חסות, יוצא איתו החוצה ומכה אותו. גיורא גם מעביר לפני אביו, אחד לאחר, את הסינכונים שהוא מסובך בהם: אשתו עזבה אותו, הרדיפה אחרי כל אשה, הקרב עם העולם התחתון, הכתם שהוטל בו בזמן השרות כצבא (הוא פיקד על גודוד שעלה על מארב קטלני).

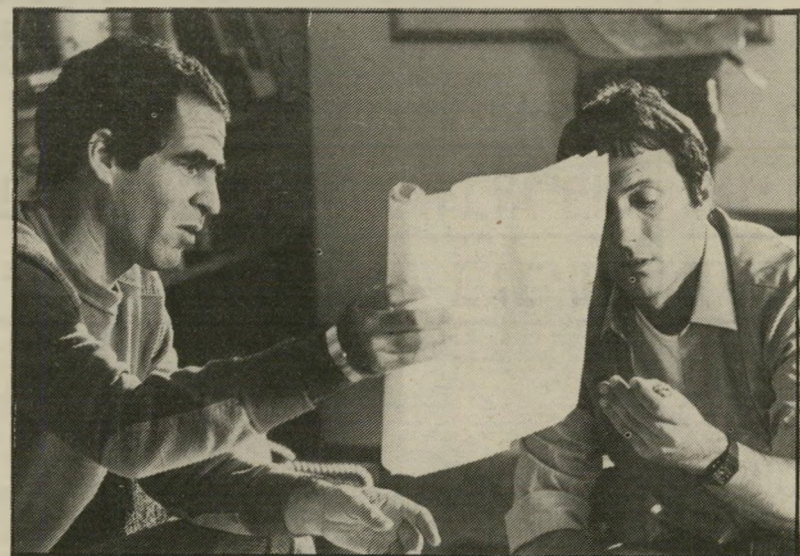
מן הלילה הפעלתני הזה אני זוכר בעיקר את סופו — שוב תמונה סטאטית, כאשר הבן ואביו

סצינה ב: גיורא ואביו, נטר, עוברים מבר לבר

גיורא מגיע הביתה ומגלה שאשתו עזבה את הבית. אביו (יוסף מילוא) הנמצא בבית, מציע לו שיניח לה הערב. גיורא יוצא לחפש אותה. אביו נכנס איתו למכונית והם נוסעים. גיורא ספק מקבל את העצה של אביו, ספק אינו מקבל — לוקח את אביו לבר אחד, ואחר-כך לשני. הם מסיימים בבוקר בבית-קפה קטן.

כאן הכל קורה בתנועה ובמהירות. גיורא נכנס הביתה, יוצא מהבית, נוסע במכונית, נכנס לבר, ושוב נוסע במכונית. גם כשהוא יושב עם אביו בכך הוא קם לדבר עם הברמן, קם גורר מישוי אל חדר אחורי, קם לברך חבר מהצבא, פוגש את גידעון, פושע שדורש ממנו דמי-חסות, יוצא איתו החוצה ומכה אותו. גיורא גם מעביר לפני אביו, אחד לאחר, את הסינכונים שהוא מסובך בהם: אשתו עזבה אותו, הרדיפה אחרי כל אשה, הקרב עם העולם התחתון, הכתם שהוטל בו בזמן השרות כצבא (הוא פיקד על גודוד שעלה על מארב קטלני).

מן הלילה הפעלתני הזה אני זוכר בעיקר את סופו — שוב תמונה סטאטית, כאשר הבן ואביו



אסי דיין ואיתן גרין: "עד סוף הלילה"

יושבים זה מול זה בבוקר, בבית-קפה, ומדברים (זה הרגע שבו אמר גיורא לאביו: "לא מתאים לך פה"). כאשר גיורא עובר מבר מסבך אחד שלו אל סבך אחר — יש לך הרגשה שגרין לא חודר אל ענייני אחר, לא מבחיר מה בדיוק קורה לגיורא, וכבר הוא ממחר אל ענייני אחר. גרין כותב שגיורא עומד מול שורה של מצבים בלתי-יפוכים. גם השאלה מהו אירודוריסטילי והמה בהחלט הוריסטילי ביחסיו עם אשתו, למשל, אינה מתבהרת, אינה נפרשת? מה ברדיפת הנשים של גיורא הוא בלתי-יפוכי? את הכתם מתקופת השרות הצבאי — מתבהר במהלך הסרט — אפשר, לפחות, להקטין. ובעיקר המעבר מענייני לענייני: מה בגיורא מוביל את ההסתבכות עם אשתו אל הדרך שבה הוא נוהג עם העולם התחתון? איזה קו מקשר בין הנקודות? במהלך הלילה מעמית על עצמו גיורא בעיה ועוד בעיה, וכל זה מלמד עליו פחות מן המישפטים המעטים שאותם יאמר לאביו בבוקר.

אלמלא היתה החולשה הזאת של הסרט קרובה מאוד אל מוקד כוחו — לא היה עניין לעסוק בו. הסרט הוא הישג מעורר כבוד שראוי לחזור ולדון בו — גם מכיוון שגרין נזהר מאוד במעבר מענייני אחר אל ענייני אחר. מצב אל מצב שמתפתח ממנו. המצלמה שלו היא עין פקוחה ורגישה הקולטת רק מה שהדמויות מוכנות לחשוף במבט, כהחלטה או במילה. גרין לא משדר לך שהוא יודע על הדמויות יותר ממה שהביאו איתן אל המצלמה. הוא כוודאי נזהר מלרדת יותר מדי. כך לא חודרים אל הסרט סטריאוטיפים. (מאחורי הסורגים של ברבש היה סרט שבו הדמויות צעקו את מה שהיה להן לצעוק, אבל תמיד נוספו להן רעמים וברקים פוליטיים מאחורי גבן. הסרט השתמש במה שהוא לא ברק, היה לאנשים מה לצעוק ולכן הסרט היה חזק, אבל הסטריאוטיפים הגנו שם חגיגה גדולה).
הבעיה היא שהדמויות מביאות אל המצלמה הרבה, לרעתה, כשהן יושבות בשקט ומדברות, ומעט כשהן נכנסות לפעולה. הברית הטובה שיש לקלנוע עם תנועה והמיות, עם מכונית נוסעת

שמוול מצב הבגרות של האם נמצא תהליך ההתבוננות של הבן. ואם המישפחה מציבה את הערך בגרות כבעל מישקל, דרמאטי לפחות, אז אני הנחתי שלעורך התבוננות יש לא פחות כוח דרמאטי.

צריך להוסיף כאן את העובדה שאסי דיין, באופן אינטואיטיבי לחלוטין אבל באותו זמן אינטליגנטי ורגיש מאוד, תפס את חוש ההתבוננות המאחרת הזאת ואת התחושות המתלוות אליה והעביר אותה באופן מדויק מאוד. מבחינתי לפחות, הוא תפס את העובדה הקשה כליכך לעיכול שפיתאום. מתישהוא לאורך החיים, אתה ניצב לראשונה מול מצבים בלתי-יפוכים, מצבים שלא תוכל לשנותם ואפילו תהיה המוכשר, המיומן והנועז שבאנשים. תפיסת המצב הזה, המסמך תחילת התבוננות, היא בעצם תהליך שאותו עובר גיורא לאורך הסרט כולו.

ולעניין הבולמוס. נסים קלדרון מבקש שאבין את הבולמוס, אבל אני טוען שאין כאן בולמוס כלל ועיקר. זו אינה המילה הנכונה, לרעתי ולטועמי, וזה גם לא המצב. המצב היותר מדויק הוא הדיסטרמניה שאליה נקלע גיורא. הוא שהיה קצין — הורד. הוא שהיה בן למישפחה סולידית — הורדו נפרדים פיתאום. הוא שהיה בעל עסק — מאיים עליידי בריונים, והוא שהיה בעל מישפחה — עזוב עליידי אשתו. המאמץ של גיורא הוא להחיות את ההרמוניה, אולם כל צעד שלו, מן הרגע שבו הופרה אותה הרמוניה, רק מחריף את המצב ומשבש מערכת נוספת שאולי יוכלה היתה להמשיך ולהתקיים בשלווה.

אחזור לטיעון קודם: לפנינו בחור בן 36 המתמודד בפעם הראשונה בחייו עם שרשרת אירועים בלתי-יפוכים שפגעו בסדר יום וקבוע. אחת מצורות ההשלמה או ההתבוננות היא היכולת לחיות עם מצבים דיסטרמוניים. בעד סוף הלילה אנחנו מכינים בעצם על שלבי התהליך הזה; מלויים איס בתהליך הבנה הנקנית ככאב.

איתן גרין ■

ועם הגוף כשהוא הולך, נגשג, מחבק — הברית הזאת אינה פועלת אצל גרין. ככל שאנשים עושים כאן יותר, והמעשים דרמאטיים יותר (נסיון ההתאבדות של האב, ההריגה שלו) — כך הם מתבהרים פחות. גרין מביא אל הסרט תנועה, אבל המצלמה שלו לא רודפת אחריה, לא מתרגשת ממנה, לא מפרטת אותה לפרטים. (כמה טוב יודעים בימאים אמריקאיים לצלם מכונה עובדת — למשל הפתיחה לצייד הצבאים). אבל גם אם הקו שבין נקודה לנקודה נשאר מטושטש, יש בסרט הרבה נקודות ברורות, הרבה רגעים של התבוננות צלולה. צריך שיימצא ספק כדי שגרין יעשה את הסרט הבא, השלישי שלו.

נסים קלדרון ■

מן הלילה הפעלתני הזה אני זוכר בעיקר את סופו.
זאת סצינה שממנה מתחיל להסתמן סופו של הסרט כולו. האב, גטר, ובנו, גיורא, מוצאים להם פינה שקטה בסופו של לילה והם משוחחים. בפעם הראשונה בסרט הם מקשיבים זה לזה. עד עכשיו, כשגיורא דיבר, הוא דיבר בעיקר על עצמו. כשאביו דיבר הוא דיבר בעיקר על עצמו. אפשר לומר, אם כן, שאם נשתמש במונחים תסריטאיים הרי שהיו עכשיו שני מונולוגים, שני מונולוגים שחיפשו דיאלוג. והנה הם מקיימים אותו. המעצב בקטע זה הוא שזמן שיחתם זו, הראשונה, הוא גם מן שיחתם האחרונה. רגע זה שבו עשויים היו יחסים להתבהר הוא גם הרגע שבו הם מסתיימים בעצם. עד סוף הלילה הוא סרט אמביציוזי מבחינתי. האמביציה הראשונה והניכרת יותר היא האמץ ביציה להקיף מצב ישראלי לפיו הגיבורים מקיימים כמה מערכות סימולטניות של קשרים ובעיקר של בעיות. מצב הלוכר אותם בסבך חסר סיכוי כמעט.

אמביציה שניה, מורכבת יותר, היתה לצלם את המצב הגרוש הזה בדרך בה הוא צולם, זאת אומרת, דרך הנחת הדברים זה לצד זה במעין פסיפס מתמשך בחוט סמוי של עלילה עד אל שיאו. הדברים אמורים היו להצטלם כתמונות (מערכות) ולא כדיועות.

המילה "ירחוק" חוזרת יותר ויותר כשמתייחסים לסירטי זה וגם לסירטי הקודם, וכאמת יש בהם ריחוק. יש אנשים הרואים ברחוק זה חוצפה. אני רואה בו צורך פנימי והימור טכני.

החרידה לעומק הסצינה היא גם לאיפנים צימצומה. מעין הסקת מסקנה, חרימדיית לטעמי, מן האירוע. אני, כאמור, מעדיף את הנחתם של הדברים זה לצד זה, מתוך תיקווה שברגע בו תעבור דרכם עין המתבונן, הם יגיעו ואולי יגעו האחד בשני. צליל הנגיעה הזה הוא המשמעות. ואולי זה מכוון. המשמעות הזאת נשאבת מן הסרט אך מצטרפת מחוצה לו.

מה בגיורא מוביל מן ההסתבכות עם אשתו אל הדרך שבה הוא נוהג עם העולם התחתון? שואל נסים קלדרון, ובכך, אותו הבר המוביל אדם מחדרה-השניה שלו לסלון ומן הסלון לרחוב ומן הרחוב לבר או לבית-הקפה. אותו חוסר שקט. אותה מוקעה. אותה אינפנטיליות. רדיפת הנשים של גיורא בסרט הזה היא קו רק המלווה אותו כנתון והוא לא הפיך וגם לא בלתי-יפוכי.

כדי להבדיל מעט את דמותו של גיורא, שניסים קלדרון נדרש לה באופן טיבעי, אצטט פסוק זה פרי עטו של בימאי הקולנוע יוזף פון שטרנברג: "ייתכן שאין ולוא גם אדם טיפש או שיטחי אחר עלי אדמות, אלא פשוט כמה החשים שלא בנות, כמה שלא מצאו להם פינה שתיטיב אתם".

מצב הגיבור, ואפשר גם לומר הגיבורים, בסרט עד סוף הלילה אינו מצב עיוני. מעשיהם — זו הרעה שלהם או שלי.

במעשה ההתאבדות. אמר נסים קלדרון, מתבהר גטר האב פחות מאשר בדיבוריו. אבל מעשה ההתאבדות הוא מישפט אחד בשרשרת של מעשים. למי שמישפט השתיה לו הקדמה ויש לו גם סוף. כבר בתחילת הסרט, כששני הבנים משוחחים עם אביהם במכונית, בדרך מנמל-התעופה, מוזכר רצח תעשיין איטלקי. והאב אומר: "כן, ראיתי בעיתון, תמונה איזמל". זה האב שיצלם את עצמו בשוגג, זה האב שינסה לאבד עצמו לרעת, במתכוון, זה האב שימות בשוגג, זה האב שישאיר תמונה בכוונה רכה.

כאמור, הדברים פרושים ויש לתת עליהם את הרעה. אני מניח שבראיה. טובה אין זה מצריך מאמץ ניכר.

נסים קלדרון מדבר על "הברית הטובה שיש לקלנוע עם התנועה". ובכן, וזהו ברית שניסים קלדרון כרת ללא התייעצות עימי, וקשה לי להגיד עליה. אוכל רק לומר שקלנוע לי ברית טובה גם עם הצבע, והקומפוזיציה, והפנים, וההגישה, וגודל הדברים בתמונה וסידורם ועוד כהנה וכהנה...
בסיום הייתי רוצה להבהיר נקודה חשובה: