

אוגוסט 2017

הערה על צפייה

מאת: יגאל בורשטיין

1. חלוץ הצופים

"אתמול בלילה ביקרתי בממלכת הצללים", דיווח הסופר הרוסי מקסים גורקי על ביקור שערך בשנת 1896 בריד בעיר ניז'ני-נובגורוד. הוא צפה שם ב'סינמטוגרף', המצאתם החדשה של האחים לומייר:

"לו רק ידעתם מה מוזר להיות שם! זהו עולם ללא קול וללא צבע. הכל אפור – האדמה, העצים, האנשים, המים והאוויר [...] אלה לא חיים אלא רק הצל שלהם, זו לא תנועה אלא רק רוח הרפאים שלה [...] לפתע רכבת מופיעה על המסך. היא דוהרת לקראתך, היזהר! דומה שהיא תצלול לתוך החשכה שאתה יושב בה, תהפוך אותך לשק קרוע של בשר מדמם ועצמות מעוכות; והאולם הזה עם כל הבניין הזה, כה מלא נשים, יין, מוזיקה ותשוקות, יהיה לשבר ולאבק. אך גם הרכבת אינה אלא רכבת צללים".¹

גורקי צפה כנראה באסופה הראשונה של סרטי האחים לומייר, ביניהם **יציאת הפועלים ממפעל לומייר, כניסה של רכבת לתחנת לה סיוטה וארוחת בוקר עם תינוק**. סרטים תמימים באורך 50 שניות, מלאי שמחת חיים, מתענגים על עצם העובדה שהם מצליחים להנציח את מראות העולם. גורקי לא היה אדיש לשמחה זו: "בין הסרטים מוקרן **ארוחת בוקר עם תינוק** – אידיליה של זוג צעיר יושב לארוחת הבוקר עם תינוק שמנמן ביניהם. הזוג כל כך מאוהב והם כל כך מקסימים, עליזים והתינוק כה משעשע. התמונה יוצרת רושם כה מעודן וחינני. האם ראוי שתמונה משפחתית כזו תוצג אצל אומון?"²

שארל אומון (Charles Aumont), יהודי אלג'יראי ששמו האמיתי היה שארל סולומון,² היה בעליו של Théâtre Concert Parisienne, שתפקד בניז'ני-נובגורוד ככיסוי לבית-בושת.

"...ועוד סרט. חבורה של פועלות עליזות וצוחקות יוצאת מן המפעל אל הרחוב. זה לא מתאים למוסד של אומון. מדוע להזכיר כאן אפשרות של חיי עמל נקיים?"

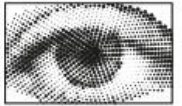
1

Maxim Gorky, *The Kingdom of Shadows* in Gilbert Adair (ed.) *Movies*, Penguin Books 1999, pp. □

10-13

2

Who's Who of Victorian Cinema, British Film Institute, 1995 □



אין בכך שום טעם. גם בתנאים הכי טובים תמונה כזו רק תעקוץ קלות אישה שמוכרת את נשיקותיה בכסף".

גורקי מוטרד מהפער בין מה שהוצג בסרטים לבין מה שמתרחש במציאות. בסרטים משפחה מאושרת, פועלות צוחקות ביציאה מן המפעל – במציאות אישה מוכרת נשיקות תמורת בצע כסף.

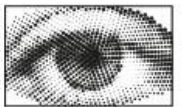
בסוף רשימתו גורקי מהרהר בעתיד הסינמטוגרף. הוא תוהה שמא ינוצל לבידור זול בירידים רוסיים הצמאים "לפיקנטי ולאקסטרווגנטי", וממליץ באירוניה "לשפד פרזיט אופנתי כדרך הטורקים על חוד הגדר, לצלם אותו ואחר כך להציג. זה לא פיקנטי במיוחד, אבל זה חינוכי". מאז גורקי ועד ימינו סוגיות אלו מעסיקות את שיח-הקולנוע: כיצד צופים רואים סרטים ומה סרטים מראים לצופים.

אלפי מאמרים, כנסים ושפע רבי-שיח אקדמיים טוחנים עד דק נושאים כמו 'דימוי האישה בקולנוע', 'ייצוג המלחמה', 'הערבי בסרט הישראלי', 'עיר בקולנוע', 'קולנוע כאמנות או בידור', שלא לדבר על 'עיצוב הסובייקט בקולנוע'. אם כל כך חשוב לנו לדעת איך סרטים מציגים את כל אלה, ובהנחה (המקובלת עליו) שיש לנו מה ללמוד מסרטים, אולי במקום לשאול את השאלה הרגילה איך צופים רואים סרטים נשאל איך סרטים רואים צופים? איך אנחנו נראים בעיני (בעינית) הקולנוע? אילו משמעויות מוצאים בנו הסרטים, אם בכלל? סרטי עלילה? סרטי תעודה? מהו דימוי הצופה בקולנוע?

2. צופים בעיני הראינוע

דימוי הצופים כפי שהוא משתקף בסרטים לא תמיד מחמיא להם. יצירות הראינוע המוקדם אוהבות ללגלג על הצופה התמים, הלא-מנוסה, שמזדהה עם המתרחש על המסך, כמו גורקי, שנרתע לרגע כשהרכבת נכנסת לתחנה. **הכפרי והראינוע** הבריטי (The Countryman and the Cinematograph, רוברט ו' פול, 1901) ו**בדוד ג'וש בראינוע** האמריקאי (Uncle Josh at the Moving Picture Show, אדווין פורטר, 1902), הצופה קם ממושב ומנסה להתייחד עם הכוכבות שעל הבד. בשני הסרטים הוא נמלט בבהלה ברגע שרכבת נכנסת לתחנה. דוד ג'וש חוזר אל המסך כשמופיעים עליו גבר ואישה כפריים ומתנשקים. הוא מנסה להפריד ביניהם, מושך במסך ונופל בין זרועותיו של מקרין הסרט. כעבור למעלה מחצי מאה, **הרובאים** (Les Carabiniers, ז'אן לוק גודאר, 1963) שחזר שוב את הסצנה: חייל צופה בסרט אילם "אשת-חברה בחדר הרחצה". כשהיא מתפשטת ונכנסת לאמבטיה הוא מנסה להצטרף אליה וקורע את המסך שהיא מוקרנת עליו.

דומה שהקולנוע אימץ ומימש את נבואתו הסרקסטית של מקסים גורקי: "אני משוכנע שבמקום סרטים אלה [התמימים והשמחים של האחים לומייר] יבואו אחרים, מז'אנר ההולם יותר את הרוח הכללית של Concert Parisien]המוסד המפוקפק של שארל



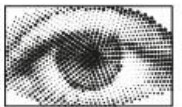
אומון]. למשל הם יציגו סרט בשם 'בעודה מתפשטת' או 'הגברת בחדר-הרחצה' או 'אישה בגרביים'³.

גורקי, צופה בעל נטייה פוריטנית (אם להסיק מנימת המאמר שלו), מתייחס לסרטים בהתנשאות מסוימת, בשמץ זלזול: "הכל אפור... אלה לא חיים אלא רק הצל שלהם, זו לא תנועה אלא רק רוח הרפאים שלה". הסרטים מחזירים לצופה באותו מטבע. בהומור, גס לפעמים, אך פחות מצמרר מהצעת גורקי לתקוע בטלנים אופנתיים על שיפודי גדר.

שרלוק הצעיר (Sherlock Jr., באסטר קיטון, 1924) מעניק לצופה שלו, לבאסטר קיטון המתפרנס כמקרין בבית קולנוע, יחס יותר אמפתי מזה שקיבלו הדוד ג'וש והכפרי הבריטי הנבער מדעת. אין לו מזל בחיי היום-יום, אך הוא מצליח להיכנס לתוך סרט (כמו מיה פארו כעבור 60 שנה ב**שושנת קהיר הסגולה**), שם הוא הופך לשרלוק הולמס, מצליחן חד עין ורב-תושייה, ומציל את אהובתו מכנופיית שודדים. כשהוא נחלץ מתוך הסרט וחוזר למציאות האפורה של מקרין בבית קולנוע, הוא מחקה את כוכב הסרט שהוא מקרין ועושה את המעשה שלא העז לעשות קודם – נושק לאהובתו. הסרט רומז שאחרי הכל, צופה נבון עשוי להפיק תועלת מצפייה בסרטים. המקרין קיבל שיעור באומץ לאהוב...

האם צופי הסרט הדוקומנטרי **האיש עם מצלמת הקולנוע** (דז'יגה ורטוב 1929) יפיקו תועלת מהסרט שמציג אותם, או שמא סרט שמציג אותם, עושה בהם שימוש ומנצל אותם? זו לא שאלה מופרכת, היא נושאת משמעות אידיאולוגית כמו השאלה: האם מדינה או משטר נועדו לשרת את האזרח או שהאזרח נועד לשרת את המדינה או את המשטר? שאלה שעולה לעתים קרובות בהקשר של מדינות ומשטרים טוטליטריים.

סמוך לתחילתו של הסרט קהל הצופים שלו (הצופים בו, **באיש עם מצלמת הקולנוע**, כלומר בעצמם) נכנסים לאכסדרת הקולנוע. הצלם, המצלמה ואולם קולנוע ריק נערכים לקבלתם. הכיסאות נפתחים מעצמם (בהנפשה) בצפייה דרוכה למי שיתיישבו עליהם. הצופים הנכנסים לאולם מצולמים מרחוק, כהמון – לתקריבים זוכים חפצים: כיסאות, גלגלי השיניים של מקרנת הקולנוע, מפגש האלקטרודות שמייצרת אלומת האור במקרנה; וביניהם מונצחים גם בני אדם מהסוג שגורקי אהב: פרודוקטיביים, מועילים – ידי המקרין ופניו כשהוא משחיל את הסרט, פני אנשי התזמורת הדרוכים בצפייה להוראות המנצח. הצופה היחיד בחלק זה של הסרט שזוכה לקלז-אפ הוא תינוק על ברכי האם, שבוודאי יביא תועלת לחברה כשיגדל. הצופים לא נשארים זמן רב על המסך. כשמתחילה הקרנת הסרט הצלם יוצא אל מרחבי ברית המועצות כדי לעקוב במהלך 24 שעות אחר בני אדם ועמלם. צופי בית ראיוע מופיעים



שוב רק לקראת סוף הסרט בסיקוונס הממוקם סמוך לסצנת מועדון תרבות על שם לנין, ובו משחקי שחמט, ספרייה, מופעי מוזיקה, מחול – רמז לכך שקהל הצופים הוא אינטליגנטי ושומר תרבות. הצופים מצולמים עכשיו בתקריבים, פניהם הנבונים מרותקים למסך, לרגעים הם מחליפים ביניהם הערות בלחש. הם עושים רושם של מרוצים אף על פי (או אולי בגלל) שעיקר תשומת לבו של הסרט נתונה עדיין לחפצים שמועילים לחברה: למצלמה הנפתחת דרך פלא, עולה על חצובה ופוסעת לעבר (כנראה) אולם ההקרנה ולמכונות, למכונות, למכשור החשמלי, לדלתות מסתובבות, לרכבות, למטוסים ולאופנוענים שדוהרים, עפים, מסתובבים, נוסעים במשכי זמן גדולים לאין ערוך ממה שמוקדש לתקריבי הפנים של הצופים.

האיש עם מצלמת הקולנוע מאשר את הווידוי של ורטוב:

"חזוננו האמנותי נוטש את האזרחים העמלים וממשיך דרך שירת המכונה אל האדם החשמלי המושלם [...] תחי שירת המכונות המונעות והמניעות, שירת הבוכנות, גלגלי התנופה, כנפי הפלדה, הטרטור המתכתי של התנועה, העיוות המסנוור של זרימה חשמלית חורכת!"⁴

הצופים העמלים מתמזגים עם הבוכנות ועם גלגלי התנופה, ויחד אתם יוצרים את "האדם החשמלי המושלם", פרי חזונו של הסרט, את הקולקטיב הסוציאליסטי.

הסרט העלילתי ההוליוודי **ההמון** (The Crowd, קינג וידור, 1928) הוא היפוכו מכל בחינה אפשרית של **האיש עם מצלמת הקולנוע**, אך כמוהו מפסגות הישגי הראינוע. הוא "הוליוודי" במובן שהוא הופק בהוליווד על ידי חברת MGM, אך למעשה הוא אחד הסרטים ה"אנטי הוליוודיים", הריאליסטיים והפסימיים ביותר שנוצרו אי פעם בחסות האולפנים.⁵

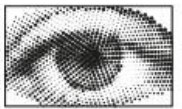
ההמון מספר על ג'ון ומרי, זוג צעיר ומובטל שנישואיהם הולכים ומתפוררים. בתם נהרגה בתאונת דרכים. הגבר הצעיר, שפעם חלם לכבוש את מנהטן, מתפרנס באופן זמני כ"סנדוויץ'" – נושא כרזות פרסומת ברחוב. הוא שוקל להתאבד. אשתו, בלחץ משפחתה, עומדת לעזוב אותו בקרוב. הסרט מסתיים בתקריב פניהם של ג'ון ומרי: הם יושבים בהצגת וודביל קומי, שם הם מוצאים מנוס מצרות היום-יום ומתפוצצים מצחוק. אך זהו צחוק מכני, על סף היסטריה. המצלמה עולה ומתרחקת כדי לגלות את כל הקהל באולם, שורות אינסופיות של אנשים זהים לג'ון ולמרי הצוחקים כמו ברפלקס מכני לגירוי חשמלי. בניגוד

4

[□] דבריו של ורטוב מצוטטים ב-, Vlada Petrić, *Constructivism in Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 6.

5

[□] ארווינג טלברג, הבעל של MGM, שנא את **ההמון** ועיכב את הקרנתו במשך שנה.



לצופים של ורטוב הם אינדיווידואלים – אך אינדיווידואלים אומללים, אבודים בתוך המון של אנשים אומללים כמוהם.

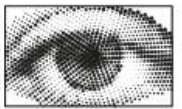
3. צופים בעיני הקולנוע

התלחשויות בחושך, ילדים מאחור מכרסמים סוכריות, משמאל נער שורק במשרוקית, מימין גבר מנשנש מתוך שקית רועשת ומגהק להנאתו בקולי קולות, והכי גרוע: אישה בלתי מושכת בעליל מניחה כף ידה בחסות החשכה על ידו של ג'ון ל' סליבן (ג'ואל מקרי) – מחוויות הצפייה בקולנוע פרובינציאלי אי שם בקליפורניה. הצופים הופכים את הצפייה בסרט לבלתי נסבלת. זה השיעור הראשון שג'ון ל' סליבן, במאי הוליוודי מצליח, לומד על קהל הקולנוע. זה קורה במהלך מסע לימודים על עוני שסליבן עורך לקראת סרט חדש שיהיה בעל מסר חברתי. **מסעות סליבן** (Sullivan's Travels, פרסטון סטרג'ס, 1941), שייתכן שהוא פרודיה על **ההמון**, מסתיים כמו **ההמון** בפרצי צחוק של קהל אומללים – נידוני עבודות פרך שמקרינים להם סרט מיקי מאוס מצויר בכנסייה של שחורים. אלה לא הצחוקים המכניים של **ההמון**, אלא צחוק מכל הלב, שמקל על האסירים את הסבל. סליבן לומד במהלך המסעות שלו כי העניים והמדוכאים, קהל הסרטים שלו, אינם מעוניינים שיזדהו אתם או ייצגו אותם, אלא שיצחיקו ויבדרו אותם.

ככל שראינוע, ואחר כך קולנוע, מתבגרים ורוכשים ניסיון, כך הופכים היחסים עם הצופים למתוחכמים ולמורכבים יותר. מצד אחד אמפתיה: צופים (אינטלקטואלים כמו גורקי) וסרטים (אינטליגנטיים כמו **מסעות סליבן**) חדלים להתנשא אלה על אלה ולומדים להעריך אלה את אלה. מצד שני קוצר רוח: כמו בנישואים שבהם בני הזוג מכירים זה את זה יותר מדי טוב ונוטים לקבל אחד את השני כדבר מובן מאליו.

קטי סלדון (דבי ריינולדס), הצופה המתוחכמת ב**שיר אשיר בגשם** (Singin' in the Rain), ג'ין קלי וסטנלי דון, (1952), בחורה משכילה, מסתייגת מראינוע אילם: "סרטים, ראית אחד – ראית את כולם... בידור להמונים. אני לא מתרשמת מדמויות מסך. הן לא יודעות לדבר או לשחק. רק עושות הצגה אילמת מטומטמת". לקראת סוף הסרט, כשראינוע לומד לדבר והופך לקולנוע, קטי משלימה ומתפייסת עם המדיום החדש ואף נישאת לדמות מסך (ג'ין קלי), אף על פי שקודם הודיעה לו שהיא "לא מתרשמת מדמויות מסך".

בחלקו הראשון של **ילדי גן העדן** (Les Enfants du Paradis), מרסל קארנה, (1945) האמפתיה הופכת לסיפור אהבה. הסרט הרומנטי, התאטרלי והספרותי מתרחש בשנות ה-30 של המאה ה-19, שנים רבות לפני המצאת הסרט. לטענת יוצריו וחוקריו⁶ הסרט הוא (גם)



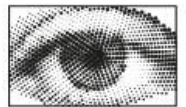
אלגוריה לראינוע האילם ולקולנוע המדבר. "איזה קהל!" מתמוגג מנהל "תאטרון הלוליינים" (Theatre des Funambules), שמציג מופעי פנטומימה עממיים שהעניקו השראה לסרט האילם: "אולי הם עניים, הקהל שלי, אבל הם שווים את משקלם בזהב". המצלמה עוברת אל היציעים המתפקעים מקהל מכל הגילים, מפטפטים, צוחקים, טופחים אלה על גבם של אלה, אוכלים כריכים, כמה צעירים יושבים על קצה מעקה היציע, משלשלים רגליהם מעל האולם. על אבות הקולנוע האמנותי המכובד המנהל מעיר באירוניה: "לא כמו באותם התאטרונים המצוינים, האצילים והמכובדים, שם הקהל משועמם עד דמעות! הם מרדימים שם את הצופים עם המופעים המוזאונים, עם הענתיקות הטרגיות, עם המומיות בחצאיות שנאמות עד אובדן הקול בשפה שאבד עליה הכלח ... פה ב'לוליינים' זה חי! אנחנו קופצים! אנחנו זזים! ארץ הקסמים, אה? דברים מופיעים ונעלמים, ממש כמו בחיים...".

סרטים מתחילים להבין שיש כל מיני צופים עם כל מיני צפיות.

4. את מי אוהבים הסרטים?

סרטים, כמו צופיהם, אוהבים שיאהבו אותם. אם ישאלו את הסרטים מי הצופה האהוב עליהם, יענו ללא היסוס: אנדרה בזין, גדול אוהבי הקולנוע בכל הזמנים. **400 המלקות** (פרנסואה טריפו 1958) מוקדש לזכרו, גם הגרסה המחודשת (משנת 1959) של **כללי המשחק** (ז'אן רנואר 1939). **הבוז** (ז'אן לוק גודאר 1963) פותח בציטוט ממאמר של בזין. **בחיים מתעוררים** (ריצ'רד לינקלייטר 2001) סצנה שלמה מוקדשת לטענת בזין שכל שוט קולנועי מעיד על יצירתו הנשגבה של בורא עולם. בונאל כתב שלמד מבזין דברים על הסרטים שלו שהוא עצמו לא ידע. "איך אפשר לא להיות אסיר תודה על כך?"⁷ שום מבקר או תאורטיקן לא זכה לכבוד ולהערכה כזו מצד הקולנוע. אולי רק סרגיי איזנשטיין. אנדרה בזין אהב קולנוע בגלל טבעו הצילומי: יכולתו הייחודית להעתיק קטעי מציאות, להטביע בתמונות ובקול שלו את עקבות העולם. העולם, לפי בזין, הוא רב-משמעי. רב-משמעות זו חיונית כדי שלבני אדם תהיה בחירה חופשית שבלעדיה אין חרות. אם סרטים ינצחו את העולם ואת המורכבות שלו ביראת כבוד הולמת, ביושר ובצניעות, כי אז יוכלו הצופים לפרש אותו כרצונם. כשסרט מתערב בגסות באמצעות המכשור הקולנועי (עיוותי תמונה, עריכה אלימה בנוסח המונטז' הסובייטי, תאורה מוגזמת בנוסח האקספרסיוניסטים, קריינות מסבירה ומיותרת, משחק שמתרחק מאישיות השחקנים, מניפולציות נרטיביות), עקבות המציאות מיטשטשים, הופכים חד-משמעיים ושטוחים. בזין אהב סרטים שמשלבים בדין עם תיעוד, את הנאו-ריאליסטים האיטלקים ש"אהבו את היש כיש", ויותר מכל את סרטי

⁷ מצוטט בהקדמה שכתב פרנסואה טריפו ל- Andre Bazin, *The Cinema of Cruelty*, Arcade Publishing 2013, pg. xv



צ'רלי צ'פלין. הוא החשיב את **אורות הבמה** (1952), סרט שרבים ביקרו אותו (לדעתי בצדק), כיצירת מופת. אם דנים ב**אורות הבמה** בהקשר הכללי של יצירת צ'פלין, ובעיקר בהקשר של סרטי הנווד האילמים (**הנווד**, **הנער**, **הבהלה לזהב**, **אורות הכרך**, **זמנים מודרניים**), כי אז "במקום לחשוב על מה שנראה כפגמים ביצירה, נבון יותר להתייחס אליהם בחיוב שכן את סודם טרם השכלנו לפענח [...] כשמדובר ביצירה אמנותית שכזו לא האמן טועה אלא המבקר, שאינו תופס את הצורך החיוני במה שנראה לו כ'פגם'. צריך 'להאמין' ב**אורות הבמה** כדי להגן עליו – ולא חסרות סיבות להאמין בו."⁸

לפי בזין קולנוע, יותר מכל מדיום אחר, חייב את הישגיו כאמנות לאהבה שהוא מעניק לעולם המצטלם. "אי אפשר להבין את האמנות של פלהרטי, רנואר, ויגו ובמיוחד צ'פלין בלי לגלות קודם לכן את הסוג המיוחד של רוך, של חושניות או של חיבה סנטימנטלית שמשתקפים ביצירותיהם. לדעתי קולנוע, יותר מכל אמנות אחרת, מחובר לאהבה."⁹

הוא התלהב מסרטים של צילומים ארוכי משך, דרך עדשות בעלות עומק שדה, שמסוגלות להנציח מי-ז-אנ-סצנה או כמה מי-ז-אנ-סצנות המתרחשות בו-זמנית במרחקים שונים מהמצלמה.¹⁰ בסצנה בבר **בשנות חיינו היפות ביותר** (ויליאם ויילר 1946) נראים שניים מגיבורי הסרט מצולמים מקרוב כשהם מנגנים יחד על פסנתר; דמות שלישית, עדיין במדיום שוט, מאזינה ברקע; מאחוריה עוד שתי דמויות שקועות בשיחה ושתייה ליד הבר; והרחק ברקע, בלונג-שוט, גיבור הסרט מנהל בתא טלפון שיחה גורלית עם אהובתו. צילום כזה נובע מרוח הדמוקרטיה האמריקאית: הוא מייצר "אי-ודאות שבה אנו מתקשים לפצח את המפתח הרוחני, או להחליט על הפרשנות שנעניק לסרט".¹¹ משימת הצופה היא לפענח את הקושי ולהעניק את הפרשנות שהוא או היא בוחרים בה. במשטר הדמוקרטי של הסרט הצופים בני חורין להביט במה שהם בוחרים ולפרש אותו על פי נטיות לבם. סרט (טוב) מספק חרות, אינו

8

□ **What is Cinema? Vol.2**, עמ' 130–131.

9

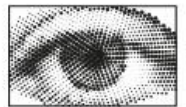
□ André Bazin, **What is Cinema? Vol.2**, University of California Press, 1971, pg.72

10

□ pg. **What is Cinema? Vol.1** 9-40

11

□ pg. **What is Cinema? Vol.2** 36



כופה עלינו דבר. "בלי קשר כמה סרט מסוגל להגביר את המודעות העצמית ואת האינטליגנציה שלי הוא לא פונה לרצון שלי – לכל היותר הוא פונה לרצון הטוב שלי."¹² מאז שנות ה-60 הותקפו כתבי בזין בשיח הקולנוע האקדמי כבלתי שיטתיים, אידיאליסטיים, נאיביים, ספוגי אידיאולוגיה בורגנית וריאקציוניים. בחיבור זה אין מקום להיכנס לפולמוס,¹³ די אם נציין כי סרטים רבים מזדהים עם בזין ולא עם מבקריו – כפי שמעידה החיבה שהם מרעיפים עליו.

בזין מזכיר בנשימה אחת את אמני הקולנוע הגדולים: פלהרטי, רנואר, ויגו וצ'פלין – יוצרים דוקומנטריים לצד יוצרי עלילות בדיוניות. מבחינתו הז'אנר אינו משמעותי כל עוד הסרט מכבד ומשמר את ה"עקבות" שהעולם מטביע בו. "הסרט הדוקומנטרי המשוחזר מת", הכריז נגד "בימוי" דוקומנטרי המייצר סינתטית את עקבות העולם – ובעד תיעוד של החיים כפי שהם בנאמנות רבה ככל האפשר.¹⁴ סביר מאוד להניח שהיה אוהב את **כרוניקה של קיץ** (Chronique d'un été, ז'אן רוש ואדגר מורין, 1961) הדוקומנטרי שנוצר שנתיים אחרי מותו.

5. מה אוהבים הצופים?

סמוך לתחילתו של **כרוניקה של קיץ**, על רקע אנשים יוצאים מתחנת הרכבת התחתית בפריז בדרכם לעבודה, נשמע קולו של הבמאי ז'אן רוש: "בסרט זה אין שחקנים. חיו אותו גברים ונשים שהעניקו רגעים מחייהם לניסיון ב-*verité-cinema*". את צירוף המילים סינמה וריטה, קולנוע אמת, אימצו רוש ושותפו לבימוי הסוציולוג אדגר מורין מ"קינו פרבדה", יומני החדשות המהפכניים שהפיק דז'יגה ורטוב בין השנים 1922–1925. אמת קולנועית על פי ורטוב מתקיימת רק כשהמציאות נתפסת ללא מיז-אנ-סצנה מתוכננת מראש, ללא הנחיות למצולמים, ללא התערבות הקולנוען – עד שלב המונטז'. קינו פרבדה מנציח קטעי "חיים כפי שהם"¹⁵, שרק חיבור דיאלקטי ביניהם יוצר את משמעותם המהפכנית. כמו הקריינות

12

□ pg. What is Cinema? Vol.1 114

13

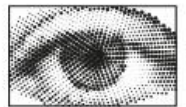
□ להגנה מעולה על השקפות בזין ראו *What Cinema Is!*, Willey-Blackwell, UK, 2010, Dudley Andrew.

14

□ What is Cinema?, vol. 1, pg.156

15

□ Vlada Petrić, *Constructivism in Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 4

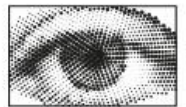


בכרוניקה של קיץ, כך כותרת הפתיחה של האיש עם מצלמת הקולנוע: "שימו לב צופים, סרט זה הוא ניסיון בתקשורת קולנועית של אירועים חזותיים ללא עזרה של כותרות (סרט ללא כותרות), ללא עזרה של תסריט (סרט ללא תסריט), ללא עזרה של תאטרון (סרט ללא תפאורה, שחקנים וכו')". שני הסרטים המכוננים ביותר בתולדות הקולנוע הדוקומנטרי (לצד ננוק מהצפון), מצהירים בפתיחות שלהם בלא מעט גאווה, זה בכותרת וזה בקריינות, כי גיבוריהם "חיו אותם". הם ניסיונות. ללא שחקנים, ללא תסריטים, והם לא מספרים סיפורים.

בכרוניקה של קיץ, שלא כמו באיש עם מצלמת הקולנוע, הצופים אינם אנונימיים, אינם רק "עמלים", יש להם שמות. הסרט עוקב אחר שגרת חייהם, עבודתם ומפגשים בין אנשים משכבות שונות: סטודנטים, מזכירה, תחקירנית, פועל במפעל מכוניות, מהגר שחור מאפריקה ויוצרי הסרט עצמם. לקראת סוף הכרוניקה, כמו באיש עם מצלמת הקולנוע, המצולמים הופכים לצופים: מורין ורוש מקרינים להם את גרסת הסרט שהכינו ושואלים אותם את דעתם עליה. התשובות מגוונות, כל אחד מהצופים רואה את הסרט אחרת. "אני מעדיפה את צ'רלי צ'פלין" אומרת למורין הנערה ורוניק, ואחר כך מוסיפה: "אני לא יודעת... תסביר לי אותו [את הסרט]". ז'אן-פייר המבוגר מעיר: "בעיניי הסרט מטריד מאוד כי חלקים ממנו משעממים עד אין-קץ, ומה שלא משעמם הושג במציצנות דוחה". נאדין, סטודנטית, מתפעלת מהקשרים בין האנשים שהסרט הפגיש ביניהם. ז'אק מבקר את הסרט כי גיבוריו מדברים בהכללות ואילו במציאות אנשים לא מדברים ככה. הוא היה רוצה שהסרט יהיה נאמן למציאות.

במהלך הסרט מספרת המזכירה מרילו לאדגר מורין בכנות רבה, על סף דמעות, על קשיי חייה ואהבותיה. היא מצולמת במצב טבעי לחלוטין, עונה לשאלות של מורין בדירתה ובמשרד שהיא עובדת בו. הצופים מעירים על הופעתה שהיא "אקסהיביציוניסטית", "לא טבעית" ו"מביכה". היא נראית כעושה הצגה והיא שחקנית לא טובה, מזייפת בהצגה של עצמה. מרסלין לעומתה, תחקירנית הסרט, עושה הצגה במופגן: היא חוצה לבדה את כיכר קונקורד ומספרת למכשיר ההקלטה שהיא נושאת על גופה על הפרידה מאביה כשהייתה ילדה בשואה. הופעתה נראית לצופי כרוניקה "אמינה" ו"טבעית", אף על פי שצולמה במצב מלאכותי שמאלץ אותה לשחק. מתברר ש"חיים כמו שהם" הם לפעמים יותר תאטרליים, לא טבעיים ולא אותנטיים, מגרסתם המעובדת, המלאכותית. פוליטיקאי הוא אותנטי כשהוא מצולם נואם או מתראיין.

הכוונה המוצהרת של יוצרי כרוניקה הייתה "לעשות סרט על אהבה", אך יצא להם משהו אחר שהם לא מצליחים להגדיר מהו. בסיום הסרט שני יוצריו מהלכים מתוסכלים באולם הריק של Musée de l'Homme ורוש אומר למורין:



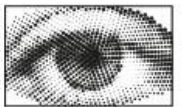
"רוש:
מורין: ואתה? התרגשת [מהסרט]?
בהתחלה חשבתי שהסרט ירגש את כולם, ולכן כשאני רואה עכשיו
ש[צופים] מבקרים את האנשים שאני מאוד מחבב, כמו מרילו או
מרסלין, מה אגיד לך? זה מתסכל, זה מפריע לי. חשבתי שהצופה
יחבב את מי שאני מחבב.
רוש: במילים אחרות רצינו לעשות סרט על אהבה ויצא לנו מין סרט על
אדישות... או בכל מקרה [הוא מהסס]... לא. לא אדישות.
מורין: לא. אנשים כן מגיבים.
רוש: אבל התגובה שלהם, התגובה שלהם לאו דווקא אוהדת.
מורין: זה הקושי שבלתקשר. אנחנו בבעיה".

הסרט טרף את כוונות היוצרים. טכנית הוא התאים להנצחת "חיים כפי שהם" (המצלמה הקלה, צילום מהיד שאפשר לעקוב אחר אירועים בלי להתערב בהם, ההקלטה הנגישה על ה"נגרה" הניידת) והעריכה שלו כיבדה את ה"רב-משמעות של המציאות". היוצרים פעלו כפי שלמדו מהמיומנויות שלהם: האנתרופולוגיות והאתנוגרפיות (של רוש), הסוציולוגיות (של מורין). הם מכריזים על חיבה לגיבוריהם, אך יותר מכל, כדרכם של אנתרופולוגים וסוציולוגים, הם בוחנים אותם. סקרנותם המדעית והאנושית באה על סיפוקה, הם מקבלים תשובות לשאלות שהציבו, אך הסרט, גם אם הוא נפלא בפני עצמו, לא הגשים את התקוות שתלו בו להיות סרט על אהבה. הוא סירב להישמע ליוצריו, לדעתי הם יצאו נשכרים מכך. אילו כפו עליו את כוונותיהם – על ידי עיצוב מיז-אנ-סצנות ומתן הנחיות יתר למצולמים – ספק אם היו מפיקים יצירת מופת דוקומנטרית מרתקת היום כמו שריתקה לפני קרוב ל-60 שנה.

6. התנשאות או חיבה

יותר ארוגנטיות ולאין ערוך פחות סלחניות כלפי הצופים הן המסות הדוקומנטריות של ז'אן לוק גודאר: **2X50 שנות הסרט הצרפתי** (français) **ומעשי(ות) קולנוע** (Histoire(s) du Cinéma 1998). שני הסרטים מהווים חשבון נפש של הבמאי עם עצמו, עם **100 שנות קולנוע** ועם צופיו (והיעדרם). קולו של גודאר מעיר במרירות בפרק החמישי של **מעשי(ות)**: "זה שקולנוע נועד לגרום לאנשים לחשוב – נשכח חיש מהר". את חיצי האירוניה הוא מכון ל"אנשים", לצופים ששכחו. קולו נשמע על רקע תקריב פניה של ברמנית מהציור של אדואר מאנה "הבר בפולי-ברז'ה".

אין ספק שהציור של מאנה, כמו סרטו של גודאר, מבקש לאתגר את הצופה לחשיבה ולפענוח. הברמנית שבמרכז הציור מביטה לכאורה לכיוון הצופה המסתכל/ת עליה. רק לאחר התבוננות מרוכזת מגלה הצופה שהיא בעצם פונה ללקוח משופם, חובש כובע צילינדר הניצב מולה, במיקומו של הצופה בציור. שניהם, הברמנית והלקוח בצילינדר, משתקפים מימינה, בקצה הציור, במראה המוצבת מאחורי הברמנית. באותה נשימה ש"קולנוע נועד לגרום לאנשים לחשוב" גודאר מציין שמאנה בציור הזה, עוד בשנת 1882, ממציא את הראינוע.

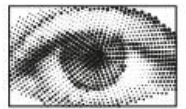


שכן הציור מבשר את יסוד התחביר הקולנועי: צירוף של שני צילומים, שוט – ריאקשן-שוט, שמגיבים זה לזה ויוצרים דיאלוג וסצנה.

אך "הבר בפולי-ברז'ה" מפתה את המתבונן לחשיבה קודם כל בגלל הדמות שבמרכז החלל: הברמנית האלמונית. עייפותה, חולמנותה, והניגוד בין הבעת פניה המלנכולית לעליזות הלקוחות החוגגים סביבה כובשים את לבנו. בעקבות ההתרגשות מתעוררת בנו סקרנות לדעת עליה יותר, ורק אז מתחילים להבחין בפרטי התמונה ובמחזר חובש כובע-צילינדר. ב-2X50 **שנות הסרט הצרפתי**, שקדם בשלוש שנים ל**מעשי(ות) קולנוע** ושימש לו סקיצה, צילם גודאר ברמנית כזו, ליתר דיוק חדרנית במלון. מישל פיקולי, מנחה הסרט, מזמין אותה יחד עם מלצר צעיר לחדר במלון שבו הוא מתארח ועורך לשניהם מבחן בתולדות הקולנוע: מה היו מילותיו האחרונות של מקס לינדר, גיבור קומדיות אילמות של ראשית המאה ה-20? הם לא יודעים מה אמר מקס לינדר ולא יודעים מי הוא, הם לא ראו את **האשליה הגדולה** (סרט המופת של ז'אן רנואר) ולא את **אוניית קרב פוטיומקין**, הם לא יודעים מי הוא סרגיי איזנשטיין ולא קראו את שיריו של אדגר אלן פו. הם מכירים רק את הזמרת מדונה. כשהם מסתלקים מהחדר פיקולי קורא בייאוש את מילותיו האחרונות של לינדר לפני מותו: " au secours! au secours! au secours!" הצילו! הצילו! הצילו!

בניגוד לציור של מאנה, הסרט של גודאר אינו מתעניין בחדרנית אלא רק בבורות שלה. יופייה משמש לו קישוט לסצנה שהיא סוציולוגית במהותה. מישל פיקולי שבבז (גודאר 1963) הציג דמות מורכבת, שסועה בין אהבה לאשתו לבין רצונו לקדם את הקריירה התסריטאית שלו, משמש כאן רק דובר לגודאר הפוכר את ידיו בייאוש 'הצילו!'. בקלז-אפ האיראני (עבאס קיארוסטמי 1992), הדוקומנטרי בחלקו, נהג מונית, בעבר טייס קרב, נשאל על ידי עיתונאי אם הוא ראה את הסרטים של מוחסן מחמלבף, מחשובי הקולנוענים של איראן. הנהג עונה במונולוג נוגע ללב שהוא לא רואה סרטים. אין לו זמן לזה. הוא צריך לפרנס משפחה. הזדהיתי עם **קלז-אפ**, לא עם **2X50 שנות הסרט צרפתי**. הסרט האיראני, בניגוד לצרפתיים שנדונו כאן (לרבות **כרוניקה של קיץ**), לא בוחן ולא שופט את גיבוריו – הוא מקבל אותם כמו שהם. לכן הוא מממש את מה שנכשל **כרוניקה של קיץ לעשות** – הוא סרט של אהבה.

התנשאות מעודנת יותר ומשועשעת משהו, ולכן סמויה יותר מבסרטי גודאר, מקרינה יצירת הווידאו-ארט של ביל ויולה **טלוויזיה במהופך** (Reverse Television 1983). טלוויזיה צופה ב-44 מצופיה, בלי לשמוע את קול התכנית שהיא משדרת (אם אמנם משדרת). כל צופה יושב/ת נינוח/ה, בווה במשך דקה במצלמה/טלוויזיה בפול-שוט פרונטלי שקולט גם חלק מהחדרים שהם יושבים בהם. בפסקול נשמעים רק נשימותיו/יה ורעשי רקע בחדר. היצירה נועדה לשידור בטלוויזיה של בוסטון כסדרה, כל שעה למשך דקה בין התכניות, כמו שידורי פרסומות. ב"דוקומנטציה" של היצירה (נדמה לי ש"דוקומנטציה", מילה מכובסת ל"תקציר",



היא ניסוח של ויולה) ניתן לצפות ביוטיוב.¹⁶ כל דיוקן צופה נמשך בו רק 15 שניות. תמונת הצופים המתקבלת מ-44 השוטים הזהים מבחינת הפריים היא קונפורמית למדי: גם אם אחד מעשן סיגריה, שני מלטף חתול ושלישית לוגמת מים מכוס, זה בן 16 וזו בת 93 – הם זהים למדי בגלל התנוחה והעיסוק. איש לא קם להשתין, לחתל תינוק או לטלפן לחבר. גם הטלוויזיות הצופות בצופים זהות – ללא הפרעות, ללא הבדלי גודל ואיכות שידור. הצופים המנוכרים והבוהים לתוך החלל מעניינים את **טלוויזיה במהופך** פחות מהמניפולציה שעושה בהם הטלוויזיה שהופכת אותם לזהים, לבוהים ולמנוכרים.

שירין האיראני (עבאס קיארוסטמי 2008) נוקט אסטרטגיה דומה כדי להגיע לתוצאה הפוכה. פניהם של צופים, ליתר דיוק צופות – רובן נשים – עוקבות מרותקות אחר סיפור מהמאה ה-12 על אהבתה הטרגית של נסיכה ארמנית לאציל פרסי. הצופות לבושות בצורה דומה (כולן בצ'דור המסורתי), באולם חשוך, נטול פרטים. אחדות זו מאלצת את הצופה בצופות להתמקד באינטימיות פניהן. הן רואות את הסרט, אבל אנחנו רק שומעים אותו: את הדיאלוגים הנרגשים בין השחקנים, את קולות הקרבות ונעירות הסוסים, את מוזיקת הליווי, ומדמיינים את האירועים שהן רואות על מסך. בניגוד ל**טלוויזיה במהופך**, השומר על מרחק מדמויותיו, **שירין** מתקרב אליהן, עוקב אחר דקויות התרגשותן המצטיירות על פניהן.

תקריבי **שירין** מזכירים את **הפסיון של ז'אן ד'ארק** האילם (קרל דרייר 1929), שמתרחש ברובו על פניהם של מריה פלקונטי ושל אנשי כנסייה אכזריים שחוקרים אותה על מעשי כשפים שעשתה כביכול. המצלמה רושמת את כל גוני המבע של הפנים, אפילו את טקסטורת העור. דרייר התעקש שפלקונטי תצולם בפנים "ערומות", ללא איפור. אנדרה בזין העיר על **הפסיון** שהוא "סרט דוקומנטרי על סוגי פנים".¹⁷ הוא עוקב אחר התרגשות הפנים, התרגשות הנפש, במאבק על אמונה. באותו אופן **שירין** מתעד את התרגשות הפנים – הנפש – בעימות עם מעשיית אהבה. הצופות של קיארוסטמי הן שחקניות ידועות בקולנוע איראני וביניהן נמצאת גם ז'ולייט בינוש הצרפתית. ברור שהוא בויים,¹⁸

16

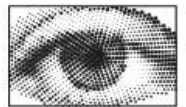
<https://reverse-television.mov.youtube> □

17

Andre Bazin, **What is Cinema?**, vol. 1, University of California Press, 1967 pg. 109 □

18

□ **הטעם של שירין** (המידה ראווי, 2008), סרט תעודה המלווה את **שירין** בגרסת הדי-וי-די שברשותי, מראה את תהליכי הבימוי של קיארוסטמי. הסרט מצולם בסלון ביתו ולא באולם קולנוע. בשלב הצילומים עדיין לא היה ברור איזה סיפור יישמע בו, והשחקניות התבקשו לעקוב אחר חיצים המצוירים על חתיכת קרטון כדי לתת תחושה של צפייה באקשן על המסך. השחקניות מאלתרות לרגעים על פי הוראות הבימוי: "תריצו בראשכן סרט אישי, משהו שהכאיב



אחד ממבקריו של **שירין** השתעשע במחשבה איך היה נראה הסרט לו הופיעו בו נשים רגילות הצופות בסרט אמיתי. ייתכן שמעט מאוד היה מתרחש על פניהן והסרט היה מונוטוני ומשעמם, וייתכן שלהפך – היה מפתיע בעושר הבעותיהן. תלוי אילו נשים היו נבחרות, מה מידת מודעותן למדיום הקולנוע ולנוכחות המצלמה.

תשובה חלקית, חלקית מאוד, יכול לספק סרט תעודה לְטְבִי, **10 דקות מבוגר יותר** (הרץ פרנק, 1978), שהתמקד במשך עשר דקות בפניו של ילד (בן שבע בערך) צופה בסרט או בתאטרון בובות (שאינו נראה). כמו ב**שירין** רואים רק את תקריב פני הילד ושומעים את הפסקול של מה שהוא צופה בו. פניו רבי-ההבעה וכל גופו (אנחנו מרגישים אותו אף שלא רואים אותו) מגיבים לכל ניואנס בפסקול, שהוא ליווי נאמן כנראה למתרחש על המסך (או הבמה). מגוון הבעות של הילד עשיר לאין ערוך מזה של שחקניות **שירין**. כאן אי אפשר לטעות, הסרט הוא תיעוד, אנו צופים בחיים כפי שהם.¹⁹ ליתר דיוק – כפי שהם כשהם פוגשים קולנוע. ליתר דיוק – כפי שהיו כאשר פגשו קולנוע בשנת 1978. ייתכן שבשנת 2017 היה המפגש נראה לגמרי אחרת.

לפני כמה שבועות ניסיתי לשכנע את נכדתי בת השש לצפות יחד איתי ב**הקרקס** (צ'פלין, 1928). היא סירבה, הסרט לא עניין אותה. היא ראתה סרטים בטלוויזיה מגיל אפס והיום היא מרותקת למשחקי אנימציה בטבלת של סבתא. יותר מכל היא אוהבת את המשחק עם ילדה רצה על פסי רכבת, רכבת מופיעה מולה ומאיימת לדרוס אותה. נכדתי לוחצת במיומנות על כפתור והילדה מזנקת הצידה וניצלת. מולה באה עוד רכבת – לחיצת על הכפתור – הילדה מזנקת על גג הרכבת, ממשיכה במרוצה, צוברת נקודות. נכדתי מראה לי בגאווה את מאות הנקודות שצברה. לפני 120 שנה הצופים התכופפו במושביהם מרוב בהלה כשנכנסה הרכבת של לומייר לתחנה!

לכן לפני זמן רב – ואז המשחק שלכן יהיה יותר אמיתי"; לרגעים הן פועלות על פי הנחיות מאוד מדויקות: "שפשפי את העפעפיים", "הזיזי את הראש מעט שמאלה", "שחקי עם קצה הצעיף". מדי פעם קיארוסטמי מקיש בפח כדי לקבל תגובת הפתעה מהשחקניות.

□ אפשר לצפות בסרט ב'**תקריב**' גיליון מס' 3, ענת אבן ורן טל ראיון עם הרץ פרנק.