

מעזבונו של דזיגא ורטוב

דברי מבוא אחדים: ד"ר אברהם גורדון

מעטות הן הדמויות בתולדות הקולנוע, שהדעות עליהן נחלקו באורח כה חריף, כפי שאירע בנוגע לדזיגא ורטוב (1896-1954). מספר הפרסומים העוסקים בוורטוב, ממניחי היסודות של אמנות הקולנוע התעודי, גדל מדי שנה בשנה. תמונת המצב האובייקטיבית ביחס לכוונותיו האמיתיות החלה מתבהרת אך בעת האחרונה, ולחוקרים עדיין צפויה מלאכת פיענוח רבה בעזבונו.

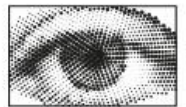
לא ניתן להבין את יסודותיה של אסכולה חדשנית באמנות, בלא לקחת בחשבון את התנאים ההיסטוריים והחברתיים בהם התגבש ה"אני מאמין" האמנותי של יוצרה. כך גם לגבי ורטוב.

ורטוב החל לעסוק בקולנוע בשנת 1918 – למחרת המהפכה הבולשביקית. לנתץ את העולם הברוגני-פיאודלי הישן, לבנות סוציאליזם – זו המטרה למענה גוייס הכל. גם הקולנוע. הרי זה מדיום המוני, המובן אפילו לעמי-ארצות, מדיום שיש בכוחו להסביר באורח מוחשי ומשכנע, ב"תמונות חיות", את סיסמאות המהפכה. לנין היטיב להבין זאת, בהצהירו כי מכל האמנויות, החשובה ביותר לשלטון הסובייטי היא אמנות הקולנוע. היוכל הקולנוע הקיים למשימה זו? אותן מלודראמות סוחטות דמעות מחיי החברה הגבוהה, החזיונות ההיסטוריים המנופחים, או הקומדיות וסרטי-הבלש האוויליים? מהו קולנוע? האם הוא רק ניצול המצאה טכנית כבירה כדי להעביר אל המסך את התיאטרון הבורגני, על רגשותיו המלאכותיים ושחקניו מגושמי התנועה? לשם מה לבדות סיפורים רחוקים מן המציאות, לחבר תסריטים, לנצל את הספרות (ואפילו של **שייקספיר** או **דוסטויבסקי**), שעה שהחיים משתנים לנגד העיניים ומציעים עניין כה רב, שאין בדיון המסוגל להשתוות להם.

ברשימת קנאי הקולנוע של כל הזמנים יתפוס ורטוב אחד המקומות המכובדים ביותר. "קולנועין", "קולנועין", תחושתקולנוע", "קולנורשום", "קולנואמת" – ניאולוגיזמים אלה ורבים אחרים, שאינם ניתנים לתרגום מדויק מן הרוסית, חבים את קיומם לוורטוב. אלא שהשימוש בקטגוריות אסתטיות אלה עדיין בעייתי.

מה פירוש "קולנועין"? האם זו עין מכאנית שבאה במקום העין האנושית הוותיקה והטובה? האם פירוש הדבר להפעיל את מצלמת הקולנוע, שתעשה את מלאכתה בעצמה? – ורטוב נאלץ כל השנים לפרוע את חוב הניסוחים האלה, שאינם שקולים ומעוגלים דיים

מבחינה מדעית. אכן, המונח "עין מכאנית" (ראה המנשר "קולנוענינים. מהפך") מעורר תמיהות. מחקרים בני-סמכא יחסו לו במשך עשרות שנים "פטישיזציה" של מצלמת הקולנוע.¹ אך די לשוב ולקרוא מנשר מוקדם ונלהב זה, כדי לגלות בו את מנהל הצילומים (Director of Photography): הרי זה "הקולנועין הנווט", "הקולנועין-המהנדס", "מוח האדם האסטרטגי, המפקח, המתבונן", הרי אלה "אנו – אמני הראיה", וכן הלאה.

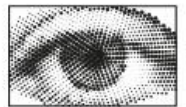


וכיצד לפתור את מושג היסוד האחר של האסתטיקה הוורטובית – ה"קולנועאמת"? איזו אמת כאן, לכל הרוחות, אם בסרט "האיש עם מצלמת הקולנוע" נישאיות מכוניות וחשמליות בקווים החוצים אלה את אלה, סוס דוהר קופא על עמדו והמסך נשבר לארבעה חלקים? ומה יש כאן לדבר על מונטאז'? לפי גחמת הבמאי, נתקלים על המסך בשניה אחת אלה באלה תריסי-רפפות וריסי-עיניים, יולדת ותהלוכת-לוויה, מצחצח נעליים ומאניקוריסטית, מרכזית-טלפון ופסנתר... האין כאן משום הלעגה על סיסמתך שלך – להראות את האמת על גבי המסך?

ובכלל, מהי ה"אמת"? מבלי להיכנס בעבי הקורה של שאלה פילוסופית יסודית זו, נציין רק של"אמת" אצל ורטוב יש קשר הדוק לתורת ההכרה המארכסיסטית, לעיקרון הקובע כי העולם לחוקיו בני-הכרה. אולם כאן נגביל עצמנו רק להיבט הפשוט ביותר, היומיומי, של השאלה: האם כל מה שאנו רואים סביבנו, אכן אמת הוא? ושמא מגיעה אלינו תמונה כוזבת, והנראה על-פני השטח מכסה, למעשה, על האמת? לשם הבהרה, נספר על אחד מנסיונותיו המוקדמים ביותר של ורטוב (משנת 1918). השאלה ששאל את עצמו ורטוב הקולנוען המתחיל: האם מסוגלת מצלמת הקולנוע לקבע גוונים עדינים של ההתנהגות האנושית, שהעין הרגילה – שאינה מכאנית – אינה לוכדתם, או אינה מספיקה ללכדם.

– נניח, שאדם עושה לעיני צופים מעשה מסוכן, אבל לפי הרגלו, באורח מוכני או מחמת בושה, הוא משתדל להסתיר מפני הצופים את התלבטויותיו, את התרגשותו, את פחדו. האם אפשר, על-ידי צילום מואץ ואפקט התנועה המואטת בעת ההקרנה, להראות לצופה את מלוא מנעד החוויות, את עולמה הפנימי של הנפש הפועלת? בחצר אחד מבתי העשירים במוסקבה התנשא תל אבנים עתיק, שמונה מטרים גובהו. ורטוב עצמו טיפס ועלה אל ראשו, וביקש מן הצלם לצלם את תמונת הקפיצה, תוך סיבוב ידית המצלמה במלוא המהירות האפשרית. ורטוב נזכר:

– "מנקודת ראותה של עין רגילה, נראה העניין כך: ניגש אדם אל שפת התל, רכן קדימה, חיך, קפץ, קם על רגליו – וחסל. אולם מה הראתה התנועה המואטת? האדם ניגש אל שפת התל, מתלבט. לקפוץ או לא לקפוץ? ואחר-כך הוא כמו אומר במהורהר: ובכל זאת יש לקפוץ. הרי לא נוח, הכל מתבוננים בי. שוב פקפוקים. האם אשבור רגל? אשבור. לא, לא אשבור. עלי לקפוץ ויהי מה. ההבעה המהוססת שעל פניו מתחלפת בהבעה החלטית. האדם מתרחק לאט מן התל. הוא כבר באוויר. ומכאן שוב הבעת פחד. המחשבות ניכרות בבהירות על פניו. העיקר – לא לפחד, אחרת ודאי אפול. יש להתיישר, כדי ליפול על הרגליים. שוב באים לסרוגין היסוס והחלטיות. אחר כך, לפתע, נמתח הגוף כולו: לקום, לקום ויהי מה, על שתי הרגליים. שוב שינוי בהבעת הפנים, ברגע הנגיעה באדמה: ועתה, להחזיק מעמד על שתי הרגליים, בכל מחיר. נראה שאני עומד על רגלי. פרץ שמחה:



אני עומד, אני עומד! היעדד! השמחה מוסתרת: הרי לך עניין! לא כדאי להפגין שזה קשה... האדם שט אט-אט ומתרחק, הלאה מן המצלמה.ⁱⁱ

בנתחו את הניסוי הזה, מסיק ורטוב את המסקנה הבאה: מנקודת ראותה של עין-אנוש, רואה הצופה "לא-אמת", משום שעל המסך מתארעות כל הפעולות בקצב מואט, בלתי-טבעי. אולם מנקודת ראותה של עין קולנועית, מוצגת לצופה אמת לאמיתה – הצילום המואץ איפשר לקרוא את מחשבותיו ורגשותיו הסמויים של האדם, "להסיר את המסכה", כפי שאהב לכנות זאת ורטוב.

אולם האם רק לאפקט התנועה המואטת מסוגלת מצלמת הקולנוע, ותו לא? ורטוב מרחיב את המונח "קולנועין" עד כדי מובן-מפתח של תורתו:

"הריני מבטל את 16 הצילומים הרגילים בשניה.

אופני הצילום הרגילים הם מעתה – מלבד הצילום המואץ – צילום האנימציה, צילום בתנועה וכו'.

ה"קולנועין" נתפש כ"מה שהעין אינה רואה",

כמיקרוסקופ וטלסקופ הזמן,

כנגטיב הזמן,

כאפשרות לראות בלי גבולות ומרחקים,

כשליטה במצלמות ממרחק,

כטלעין

כרנטגןעין,

בתורת "החיים במפתיע" וכו'.

... לא "קולנועין" לשם "קולנועין", כי אם **אמת** באמצעי ה"קולנועין" ובאפשרויותיו – היינו, קולנואמת.

... ה"קולנועין" כאפשרות לעשות את הבלתי-נראה לנראה, את הסתום – ברור, את הסמוי –

נגלה, את המכוסה – חשוף, את המשחק – אי-משחק, את אי-האמת – אמת.ⁱⁱⁱ

רצוננו להפנות את תשומת הלב לתכונה שמייחס ורטוב ל"קולנועין" – האפשרות להיות

ל"טלעין", "לראות בלי גבולות ומרחקים".

כבר אז, בשנות ה-20, זמן רב לפני שנדלקו המסכים הקטנים בדירותיהם של מיליוני בני-

אדם, ניבא ורטוב, שהקולנוע התייעודי יגיע למלוא כוחו בעידן הטלוויזיה. המבקרים

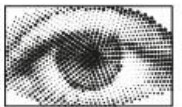
והתיאורטיקנים הוקיעו את ורטוב על כך שבמונטאז' שבסרטיו מופר עקרון "הצגת החיים

כמות שהם", וטענו כי במציאות הממשית אין אדם יכול לראות בו-בזמן את המתרחש

בפטרורגראד ובשיקגו. היה עליהם לקחת בחשבון שוורטוב הביט וראה הרחק קדימה מהם.

הוא חיכה בקוצר-רוח לטלוויזיה, שטרם באה לעולם, ואשר עם בואה, לא ייראה חיבור

באמצעות מונטאז' של מקומות שונים, אפילו מרוחקים זה מזה אלפי קילומטרים, ולא יתפש



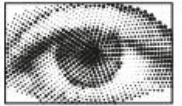
בעינו של הצופה כלהטוט קולנועי, כאשליה, אלא כמשהו טבעי בהחלט. באחד הוויכוחים אמר ורטוב:

– "מנקודת ראותה של העין האנושית, אכן אין לי זכות לבצע מונטאז' ביני ובין היושבים, למשל, באולם זה. אבל במרחב "קולנועיני", יכול אני לבצע מונטאז' של עצמי לא רק אתכם ביושבי כאן, אלא גם עם נקודות שונות בכדור הארץ. יהיה זה מגוון אם נציג בדרכו של ה"קולנועיני" מכשלות כגון קירות או מרחקים. **בנבואה על הטלוויזיה** (ההדגשה שלי – א.ג.) יש להבין, שבמונטאז' הקולנועי מתאפשרת ראייה כזאת למרחוק".^{iv} במלים אחרות, המונטאז' הקולנועי הוא גם אמצעי להתגבר על המרחב ("ראייה למרחוק").

העין עדיין אינה מורגלת בכך, אומר ורטוב, אך עם בוא הטלוויזיה ישתנה הדבר. זמן רב לפני הופעת הטלוויזיה "שאל" ממנה ורטוב עקרונות לשם תורת הקולנוע התייעודי. בימינו, שוב לא יפליא הדבר איש, שבמסגרת כתבה טלוויזיונית אחת מראה ה"טלעין" בעת ובעונה אחת את מטוס T.W.A החטוף בנמל התעופה של ביירות, ראיון עם קרוביהם של החטופים בניו-יורק, מסיבת עיתונאים של ראש הממשלה הישראלי בירושלים, את מחנה המעצר בעתלית וכן הלאה. למעשה, זהו מימוש התיזה הוורטובית: "העיקר והחשוב מכל – תְּחֻשֵׁת־קִלְקֵלָה של העולם" (ראה המנשר "קולנוענים. מהפך") יתכן שהיום היה ורטוב משנה את האמור לעיל, ואומר "טְּלֵתְחֻשֵׁה של העולם". אפשר להעז ולמנות את ורטוב במניין חלוצי האסתטיקה של הטלוויזיה.

בדרכו של ורטוב, שלא הובן בתקופתו, הוצבו מכשולים שונים, שהפריעוהו מהמשך העיסוק באקספרימנטים. בכך אין ורטוב שונה, בראש וראשונה משורת הדמויות הטראגיות של תור הזהב של הקולנוע הסובייטי, כמו, למשל, **איזנשטיין** ו**דובז'נקו**. ראשית יצירתו הנצה בתקופה קצרה מאוד של חרות יצירה יחסית – תקופה שהחלה עם נצחון המהפכה ב-1917 ותמה במחצית השנייה של שנות ה-20. המשטר הסובייטי, שצביונו המהפכני אבד לו עד מהרה, שאף לכפוף תחת פיקוחו גם את חיי האמנות. וכך נוצר פאראדוקס: אותו חלק של האינטליגנציה אמנותית הרוסית, אשר קיבל את רעיונות המהפכה הבולשביקית – ולחלק זה השתייכו אף גיבורי פנתיאון הקולנוע של שנות ה-20 – היה למעשה מהפכני ומרכסיסטי הרבה יותר מן הבריוקראטיה השלטת, שלקחה לעצמה זכות לפירוש בלעדי של המרכסיזם, ושנשאה, כביכול, את נס המהפכה. כל מי שהפר את הדוגמות – נידון לנזיפה או לנידוי, ובשנות ה-30 – נעשה קרבן דיכוי.

לורטוב "נתמזל המזל" – הוא מת במיטתו. אבל בעשרים וחמש השנים האחרונות לחייו שללו ממנו, למעשה, את האפשרות ליצור את הסרטים שבהם רצה. הכניסוהו לכעין רשימה שחורה. הדביקו לו תווית של פורמאליסט – תווית נוראה, ביחס לתפישה שמשלה בכיפה – של הריאליזם הסוציאליסטי, תווית של אמן המתעסק – לפי המינוח שהיה מקובל אז – לא בשירות רעיוני לתועלת העם, אלא בתרגילים פורמאליסטיים עקרים, ומשום כך אף מזיקים. כך הוטבע בחותם ה"פורמאליזם" סרטו היחיד של ורטוב המוכר לצופה הישראלי, "האיש עם



מצלמת הקולנוע". סרגיי אייזנשטיין, שלא נמלט מגורל דומה, אמר פעם באירוניה מרה: את הקולנוען החוקר סוגיות של צורה (פורמה) – מוקיעים כפורמאליסט. הרי זה כמו לכנות אדם החוקר את תופעות הסיפיליס בשם סיפיליטיקן."

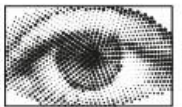
למעשה, לא היתה לוורטוב חרות אמנותית מלאה גם בשנות ה-20, כאשר יצר את סרטיו החדשניים "קולנועין" (1924), "צעד קדימה, הסובייט!" (1925), "שישית העולם" (1926), "השנה האחת-עשרה" (1927), "האיש עם מצלמת הקולנוע" (1928). על אחת כמה וכמה בשנות ה-30, כאשר הפיק את יצירות המופת האחרונות שלו, הסרטים "התלהבות" (1930), ו"שלושה שירים על לנין" (1934).

החדשנות של סרטי ורטוב טמונה בראש ובראשונה בכך שוורטוב סלל את הדרך ליצירת ז'אנר קולנועי חדש, הסרט הדוקומנטארי הפיוטי והפובליציסטי. באותה תקופה פורש המונח "סרט תיעודי" ככרוניקה (יומן חדשות). כלומר, הסרטת מאורעות ממשיים, לא מבויימים, במלוא תכולת המדע שלהם. אך מה ראה הצופה בסרטיו של ורטוב? מחד גיסא, אמנם ראה בהם את עקרון אי-הבימוי, שוורטוב קיבלו באופן מוחלט; ורטוב שלל אולפן, שחקנים וחזרות, והיה מצלם רק אתרים אמיתיים, אנשים אמיתיים ומאורעות אמיתיים; מאידך גיסא, חזה הצופה בקטעים תיעודיים בלתי-מבויימים אלה בחיבורם החופשי, בקפיצות שרירותיות בזמן ובחלל.

במנשר "קולנועיננים. מהפך", מזכיר ורטוב את הגליון ה-13 של יומנו "קינופראבדה" ("קולנואמת") (1922). ביומן זה יש אפיזודה קצרה, המורכבת מארבעה שוטים תיעודיים, שהסריטו ארבעה צלמים שונים, בארבעה מקומות שונים ובזמנים שונים: בפטרוגראד (1920), במוסקבה (1922), באסטראחאן (1918) ובקרונשטאט (1921). את הקטעים הללו מקשרותל א הגיאוגרפיה או הכרונולוגיה; המקשר אותם הוא נושא ברור אחד: לווייתיהם של אנשים שלקחו חלק במהפכה ובמלחמת האזרחים ברוסיה. וכך, באמצעות מונטאז', בלא ננקוב בשמותיהם של הנקברים, יוצר ורטוב הכללה אמנותית, דימוי פיוטי. מעין אנדרטה קולנועית לגיבורי המהפכה ולקרבתיה.

לא לכל הצופים – שנתחנכו על יומני הקולנוע השגרתיים (כרוניקות) – היה הדבר מובן. אפילו צופה בקי ורגיש לחידושים, כמו למשל **ויקטור שקלובסקי**, קרא, אחרי שצפה בסרט "צעד קדימה, הסובייט!" (עלילה אפית על שיקום המשק במוסקבה בחלוף מלחמת האזרחים); "הכרוניקה זקוקה לכותרות כתובות, לתיארוך... אני רוצה לדעת מהו מספרו של הקטר השוכב הפוך בסרטו של ורטוב!"⁵ במלים אחרות, קטע "בן-בלי-שם" שכזה, מפסיד הרבה מכוח השכנוע התיעודי שבו.

ורטוב שלל מכל וכל הצגה כזאת של הבעיה: – "אין כל אמת בטענה, כי עובדת חיים, שקובעָה בכוח מצלמת הקולנוע, מאבדת את זכותה להיקרא עובדה, אם אין מופיעים על סרט הצילום תאריך, שם, מקום ומספר.



"כל שבריר-רגע-חיים המצולם בלי בימוי, כל שוט נפרד המצולם בחיים **כמות שהוא**, על-ידי צילום נסתר, צילום במפתיע, או באמצעים טכניים דומים, הריהו עובדה מקובעת על סרט הצילום. **עובדת קולנוע**, כפי שקרוי הדבר בפינו.

"כלב רץ ברחוב" – הרי זו עובדה חזותית, אפילו לא נשיג את הכלב במרוצתו ולא נקרא מה חקוק על הקולר שבצוארו.

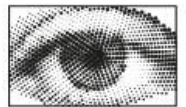
"אסקימו נותר אסקימו על המסך, אפילו אין כתוב עליו שהוא 'נאנוק'." ^{vi} (מדובר כאן בגיבור הסרט הקלאסי "נאנוק איש צפון" של **רוברט פלאהרטי**. – א.ג.).

למה מתכוון ורטוב, כאשר הוא שולל את ההכרח להצמיד לכל "עובדת-קולנוע" נתונים מפורטים כאלה? כוונתו היא, שכל עבודה כזאת עשויה לטמון בחובה משמעות רחבה יותר, מאשר מקרה יחיד. מאורע פרטי (כמו בכרוניקה, ביומן חדשות). כוונתו שעובדה כזאת יכולה להיעשות מרכיב של מבנה מונטאז'י מכליל, מרכיב של קרט קולנוע פיוטי או פובליציסטי, המגולל נושא כזה או אחר. על עיקרון זה מושתתים כל סרטיו הגדולים של ורטוב, והוא זכה לשימוש נרחב ביותר בקולנוע התיעודי בעולם כולו.

עם זאת, בדחותו את התביעה לספק בכל פעם את "מספר הקטר", מרגיש ורטוב את חשיבות השימוש של כל הנתונים הנוגעים ל"עובדות-קולנוע" – "בתוך קופסת הנגיטיב". דבר זה נחוץ לעורך למען יהיו תחת ידו "מסמכים מצדיקים", כדי שבעת יצירת סרט על נושא מסוים, "לא ישגה ולא יבלבל בין מרחבן של העובדות וזמן." ^{vii} בסרט "האיש עם מצלמת הקולנוע" מראה ורטוב לצופה באופן מוחשי, באלו דיוק ומזהירות רושמת וממיינת העורכת את חומר הצילום הטרי המגיע מן הצלמים.

גישתו של ורטוב לנושא תסריטו של הסרט הדוקומנטרי היתה חדשנית גם היא. מכיוון שמטרת ה"קולנועין" להראות את החיים כמות שהם, לא יעלה על הדעת צילום המבוסס על תסריט, משום שפירוש הדבר לכפות על החיים עלילה מומצאת כלשהי. אם לא עלה בידך לקבע לאלתר על סרט הצילום את שראו עיניך, לא תראה זאת שוב. "בסרט תיעודי אין לדבר על תיאום מדויק מראש. אם 'תתאם' יריה – לעולם תחטיא. מעולם לא ראיתי משהו חוזר על עצמו בדיוק. מה שאבד, אבוד לעולם." ^{viii}

גישה זו של ורטוב היתה סיבת העוינות שרחשו ראשי תעשיית הקולנוע הסובייטית כלפי ה"קולנוענינים". מה עוד "יקיא" ורטוב זה, הדוהר לו עם איזה רעיון אכספרימנטלי חדש – כך, בערך, חשבו אלה שבידם היו הכספים, האולפנים וחומרי הגלם שכה חסרו אז. ורטוב עשה לעצמו אויבים רבים, כאשר שם ללעג והטיל ספק בכל הקולנוע המשוחק (פיקשן), בכל הבמאים (לרבות איזנשטיין) שיצרו סרטים לפי תסריטים ספרותיים, עם שחקנים ותפאורות (ראה הסינופסיס ל"איש עם מצלמת הקולנוע"). הוא לא הוסיף לעצמו ידידים בסיסמאות הצולפניות ש"קישטו" את הופעותיו: "הקולנודרמה – אופיום להמונים!"; "הלאה התסריטים – מעשיות הבורגנים!"; "התסריט – מעשיה שבדה מליבו הספרות על אודותינו!" ^{ix} בדבריו אלה סיפק ורטוב למתנגדיו אמתלה להאשימו בחבלה ב"תכנית" – בעקרון היסוד של הדוקרטינה



הבולשביקית. "התכנית", במובנה הרחב של המלה, פירושה ברוסיה הסובייטית שוני איכותי המבדיל בין הסדר הסוציאליסטי למשק הקפיטאליסטי הבלתי-מתוכנן, הסטיכי, שבמערב. עם זאת, היה התכנון האמצעי רב העצמה ביותר לשם ריכוז השלטון ושיבוש היוזמה הפרטית. מבחינתה של תעשיית הקולנוע, נחשב התסריט המוגמר יחידת תכנון של אולפן הקולנוע. עם הזמן, נעשה התסריט למכשיר היעיל ביותר לפיקוח אידיאולוגי ולשמירה מפני סטיות מן הקו המפלגתי.

ורטוב נעשה קרבן טראגי של מערכת פיקוח נוקשה זאת.

כנגד התסריט העמיד ורטוב עיקרון אחר: תכנית מוקדמת.

באחד הדיונים לאחר הקרנת הסרט "השנה האחת-עשרה", נשאל ורטוב, האמנם צולם סרטו ללא תסריט. כן, הוא נעשה בלי תסריט, ככל סרטיהם של ה"קולנועינים", השיב ורטוב והמשיך: "... בניגוד לדימוי הרווח, הקולנועינים מקדישים לתכנון מוקדם הרבה יותר תשומת-לב מאשר עובדי הקולנוע המשוחק. לפני שהם ניגשים למלאה עצמה, הם בודקים בדקדקנות רבה ביותר את הנושא הנבחר, על כל הופעותיו, הם משננים את כל הספרות העוסקת בשאלה הנתונה, ועושים שימוש בכל המקורות, כדי לברר לעצמם את העניין בבהירות מירבית. עד עצם תחילת הצילומים עורכים תכניות של נושא, מסלול ותאריכים. במה נבדלות תכניות אלה מתסריט? בכך שאלה הן **תכניות פעולות המצלמה** לשם חשיפת הנושא הנתון בחיים עצמם, ולא **תכנית בימוי** של אותו נושא. במה נבדלת תכנית צילומי קרב ממשי מתכנית בימוי שורה של תמונות-קרב?"^x

בהופעה אחרת נתן ורטוב דוגמא מוחשית נוספת. ציירו בדמיונכם, הוא אומר, שוועדה כלשהי נשלחת לבדוק את תנאי מגוריהם של מובטלים. מובן מאליו, שתחילה תתווה לעצמה תכנית פעולה, ותסיק מסקנות אך בתום הבדיקה. וכך גם צריך לפעול צוות צילום. אם תקדים ותכתוב תסריט, יהא הדבר משול לסיפור על אודות אותה בדיקה, שנתחבר **עוד קודם** שקויימה.

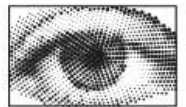
הקולנועינים שמו להם, אם כן, מטרה שאינה משתמעת לשתי פנים: לא לבוא אל החיים מצויידים במסקנות שהוכנו מראש, כי אם לדלות את המסקנות בעזרת מצלמת הקולנוע, מתוך הממשות הקונקרטית.

הטרגדיה של ורטוב נעוצה בכך, שלא ניתן לו לממש בעשייה, אלא במידה מוגבלת, את תפקידו החשוב ביותר – לדעתו – של הקולנוע התיעודי: התפקיד המחקרי. הוא כינה תפקיד זה בשם "פיענוח החיים כפי שהם".

ליצירתו ולתפישתו התיאורטית של ורטוב היתה עדנה מחודשת בשלהי שנות ה-50 –

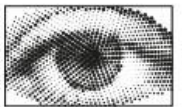
תחילת שנות

ה-60, כאשר החלו קולנוענים בארצות רבות לפתח מגמה חדשה בקולנוע הדוקומנטרי – "CINEMA- VERITE". בשם זה, שהוא תרגום של המונח הוורטובי "קולנואמת", חפצו לפרוע את חובם למקור ההשראה שלהם.



שלושת המסמכים מעזבונו התיאורטי של דזיגא ורטוב המוצעים בזה לקורא, מתפרסמים בעברית לראשונה. התרגומים הקיימים באנגלית לוקים במומים רציניים. סיבת הדבר נעוצה, בין היתר, בלשון הפוטוריסטית שהיתה כה פופולארית באותם ימים בחוגים האמנותיים של רוסיה.

1. המנשר "קולנועינים. מהפך." נדפס לראשונה בגליונו השלישי של כתב העת "לפ" משנת 1923. לפ (ראשי התיבות: חזית השמאל של האמנות) היה שמו של זרם באמנות, אשר נתגבש בראשית שנות ה-20 ואשר בראשו עמד ולאדימיר מיאקובסקי. התפרסמו בו מנשרים של אסכולות שמאלניות שונות – פוטוריסטים, קונסטרוקטיביסטים, פורמאליסטים ואחרים. איזנשטיין פרסם בו את מאמרו הידוע "מונטאז' של אטרקציות". אחד מראשי התיאורטיקנים של הפורמאליזם, ויקטור שקלובסקי (1893-1985) כתב לפני זמן לא רב: "...הפאתוס של כתב-העת היה בכך שטען כי האמנות תמה, נגמרה. די באמנות. נמנעו מן המלה 'יצירה' והיא הומרה במלה 'עבודה', 'קונסטרוקציה'. דיברו על 'ספרות העובדות'".^{xi} ורטוב הושפע מאוד מהאסכולות הראדיקליות הללו. יש לברוח, טען, מהרגשניות המזויפות של "פסיכודראמות קולנועיות בורגניות" (ראה "מעיי רגשניות" במנשר "קולנועינים. מהפך"), הן רק מסיחות את דעת העם מהמאבק על חיים צודקים. במקומן דרוש "קולנוע עובדות", דרושים סרטים העוזרים לבנות עולם חדש. צריך לעשות סרטים בדרך רציונלית, בדומה לקונסטרוקציות טכניות או יסודות שימושיים אחרים. לפיכך במקום "יצירה קולנועית" (מלה ה"נודפת אמנות") מכנה ורטוב את הסרט "יש קולנועי".
2. התיזות של המאמר "מ'קולנועין' ל'רדיועין'" (הנדפסות כאן במקוצר) נכתבו ב-19 בפברואר 1929, ונדפסו לראשונה ב-1966.^{xii} חרף הקשיים הטכניים העצומים (הקולנוע המדבר חדר לרוסיה רק אחרי שחדר למערב), יצר ורטוב כבר בשנה שלאחר מכן סרט חדשני מדבר, "התלהבות" ("סימפוניית דונבאס") – זמן רב לפני סרטיהם המדברים של מנתגדיו ממחנה הקולנוע המשוחק.
3. תכנית הסרט "האיש עם מצלמת הקולנוע" נכתבה ב-19 במארס 1928.^{xiii} קורא אשר יצפה בסרט יזהה על נקלה הבדלים ניכרים בין היצירה המוגמרת לבין תכנית מוקדמת זו. מן הסרט נעדרות, בין היתר, שלוש ה"מערכות" הראשונות, בהן מלעיג ורטוב על הסרט המשוחק בגלל המלאכותיות שבו וההתרחקות שלו מן החיים האמיתיים. הסיבה



לכך פשוטה: ראשי תעשיית הקולנוע לא התירו לוורטוב לקרוא תיגר על הקולנוע המשוחק. כפי שכתב ורטוב עצמו, "קשה לצאת נגד הקולנוע המשוחק, אליו שייכים 98 אחוז מהיוצרים בתעשיית הקולנוע בעולם."^{xiv}

"האיש עם מצלמת הקולנוע" קשה לניתוח. זהו סרט-תיזה, סרט-הוראה, סרט-אמצעי-עזר חזותי לשם הבהרת תפישות ה"קולנועין". ורטוב עצמו כינה את הסרט הופעה תיאורטית – ולא רק פראקטית – על המסך. עם זאת, הוא בנה את הסרט כ"סימפוזיה חזותית". קשה להעריך את הסרט נכונה אם אין לוקחים זאת בחשבון.

קולנועיננים. מהפך

מתוך קול קורא לראשית שנת 1922

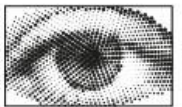
אתם – אנשי הקולנוע: במאים חסרי תעסוקה, אמנים חסרי תעסוקה, צלמים אבודים וכותבי תסריטים הפזורים בעולם.

אתם – הקהל הסובלני של בתי-הקולנוע, הכורעים תחת עול הרגשנויות המוצעות לכם.

אתם – בעליהם קצרי הרוח של בתי-הקולנוע שטרם פשטו-רגל, החוטפים בחמדנות את השיירים משולחן הגרמנים, ולעתים נדירות יותר – משולחנם של האמריקנים.

אתם מצפים, תשושים מזכרונות, גונחים בחולמנות על דראמה בשש מערכות... (ומהרגישים במיוחד מבקשים שיעצמו את עיניהם), אתם מצפים לאשר לא יהיה, לאשר אין לצפות לו.

הנני מזהירכם בידידות:
אל תטמנו ראשיכם כבנות-יענה.
שאו עיניים,
הביטו סביב –
הנה!
רואה אני
וכל עין ילד רואה זאת:
הנה מוקאים פנימיים,
מעין רגשנויות
מבטן הסינמטוגראפיה,
שנתבקעה
על שונית המהפכה.



הנה הם נשרכים,
מותירים סרחי דם על האדמה,
הניתרת מאימה ומגועל.
תם הכל.

מתוך סטנוגרמה ל"סובייט השלושה"^{xv} –

... סרט פסיכולוגי, בלשי, סאטירי, סרט מסעות – יהא אשר יהא – אם נגזור מתוכו את כל הנושאים ונשאיר את הכותרות לבדן – יתקבל השלד הספרותי. לשלד זה יכולים אנו לצרף צילומי נושאים קולנועיים אחרים – ריאליסטיים, סימבוליסטיים, אקספרסיוניסטיים – מכל מין וסוג. מצב הדברים אינו משתנה על-ידי כך. יחסי הגומלין נותרים בעינם: שלד ספרותי, בתוספת איורים קולנועיים – כאלה הם, כמעט בלי כל יוצא מן הכלל, כל הסרטים, שלנו ושל הזרים כאחד...

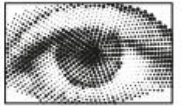
מתוך קול קורא מן ה-20 בינואר 1923 אל אנשי הקולנוע – "סובייט השלושה"

חמש שנים^{xvi} תוססות של העזות כלל-עולמיות באו ויצאו, בלי הותר עקבות בקרבכם. הדגמים ה"אמנותיים" הטרום-מהפכניים תולים בקרבכם כאיקונים, ואך אליהם שואפת פנימיותכם יראת-האלוהים. הניכר מעודד אתכם בתעייתכם, בשגרו אל רוסיה המחודשת עצמות קדושים נצחיות של קולנודראמות ברוטב טכני מפואר. בא האביב. מצפים להתחדשות פעילותם של מפעלי הקולנוע. "סובייט השלושה" מבחין בצער גלוי, כיצד מעלעלים יצרני הקולנוע בדפי יצירות ספרותיות, בחיפוש אחר תסריט מתאים. וכבר נישאים באוויר שמותיהן של דראמות תיאטרליות ופואמות, המוצעות להפקה. באוקראינה וכאן במוסקה, כבר מביימים סרטים אחדים שיש להם כל הנתונים של אימפוטנציה.

פיגור טכני חמור, כושר החשיבה האקטיבית שאבד בתקופת הבטלה, הזיקה לפסיכודראמה בת ששה חלקים (היינו, הזיקה לעכוזך) – כל אלה דנים מראש כל נסיון שכזה – לכשלו. גופה של הסימנטוגראפיה הורעל בארס הנורא של ההרגל. אנו תובעים שיתן לנו להשתמש בגוף הגווע הזה כבשפן-נסיון לנסיוב-הנגד שמצאנו. אנו מציעים לחדל-האמונה להשתכנע: אנו מוכנים לנסות קודם את התרופה שבידינו על "שפני-נסיונות" – אטיודים קולנועיים...

החלטת "סובייט השלושה" מן ה-10 באפריל 1923

לראות את המצב בחזית-הקולנוע כבלתי-מעודד.



ההפקות הרוסיות הראשונות שהוצגו לפנינו מזכירות, כפי שניתן לצפות, את הדגמים ה"אמנותיים", הישנים, באותה מידה שה"נפמאנים"^{xvii} מזכירים את הבורגנות הישנה. פרטואר ההפקות המתוכנן לקיץ זה, גם אצלנו וגם באוקראינה, אינו מעורר שום אמון. העבודה הנסיונית הנרחבת – כולה משנית.

כל האמאמצים, הגניחות, הדמעות, המאווים והתפילות – כולם מכוונים אליה, אל הקולונדראמה בת שש המערכות. משום כך, "סובייט השלושה" – אשר אינו ממתין עד שיורשו הקולנועינים לגשת לעבודה, ואשר אינו מתחשב ברצונותיהם של אלה לממש בעצמם את תכניותיהם – מבטל ברגע נתון זה את זכות היוצרים, ומחליט: לפרסם ללא דיחוי, לתועלת הכלל, את יסודותיו הכלליים וסימאיותיו של המהפך העתידי באמצעות הכרוניקה הקולנועית, ולשם כך מורה בראש ובראשונה לקולויעין דזיגא ורטוב – בתורת חובה מפלגתית – לפרסם קטעים אחדים מתוך הספר "קולנועינים. מהפך", המבהירים במידה מספקת את מהותו של המהפך.

"סובייט השלושה"

לפי החלטת "סובייט השלושה" מן ה-10 באפריל, מתפרסמים הקטעים דלהלן:

1. בהתבונני בסרטים שהגיעו אלינו מן המערב ומאמריקה, וכשאני לוקח בחשבון את העדויות שבידינו על העבודה וחיפושי הדרך הנעשים בניכר ואצלנו, אני מגיע למסקנה: גזר דין המוות שפסקו הקולנועינים ב-1919 על כל סרטי הקולנוע,^{xviii} ללא יוצא מן הכלל, שריר ותקף עד עצם היום הזה. אפילו ההתבוננות המדוקדקת ביותר אינה מגלה ולוא סרט אחד, חיפוש-דרך אחד, המכוונים להסרת עול השיעבוד הרובץ על מצלמת הקולנוע, השרויה בעבדות מרה, הכפופה לעין האנוש הבלתי-מושלמת, שאינה מרחיקה-ראות. אין אנו מתנגדים לחתירת הקולנוע תחת הספרות, תחת התיאטרון, אנו מזדהים לחלוטין עם השימוש בקולנוע לצרכם של כל ענפי המדע, אולם אנו רואים תפקודים אלה של הקולנוע כתפקודים שוליים, איננו רואים בהם אלא ענפי משנה הצומחים ממנו.

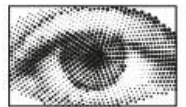
היסודי והחשוב מכל:

תחושת־קולנוע של העולם.

נקודת המוצא היא זאת:

שימוש במצלמת הקולנוע כבקולנועין, מושלם יותר מעין-אנוש, לשם מחקר התווה ובוהו של תופעות חזותיות הגודשות את המרחב.

הקולנועין חי ונע במרחב ובזמן, קולט ומקבע רשמים לא בדרך אנושית, אלא באופן שונה לגמרי. תנוחת גופנו בעת ההתבוננות, מספר המומנטים של תופעה חזותית הנקלטת בשניה אחת, אינם מחייבים את מצלמת הקולנוע, המיטיבה לקלוט ככל שהיא מושלמת יותר. אין



בכוחנו לעשות את עינינו טובות יותר ממה שהן, אבל את מצלמת הקולנוע נוכל לשכלל עד אינסוף.

עד היום, היה צלם הקולנוע ננזף לא אחת בגלל סוס דוהר, שעל המסך היה נע באיטיות לא-טבעית (סיבוב מהיר של ידית המצלמה), או להיפך – בגלל טרקטור שחרש שדה במהירות יתירה (סיבוב איטי של ידית המצלמה) וכיוצא באלה. אלה הם, כמובן, ארועים מקריים. אבל אנו מכינים שיטה מחושבת של מקרים כאלה, שיטה של אי-חקויות למראית-עין, שתחקור ותארגן את התופעות.

עד היום, אנחנו את המצלמה והכרחנו אותה להעתיק את פעולת העין שלנו. ככל שההעתיקה טובה יותר, נחשב הצילום טוב יותר. מעתה ואילך הרינו מתירים את כבליה של המצלמה ומכריחים אותה לפעול בכיוון מנוגד – הלאה מן ההעתיקה.

יש לחשוף את כל חולשותיה של העין האנושית. אנו נותנים תוקף לקולנועין, הממשש ומוצא בתוהו ובוהו את התנועה שוות-הכוחות לתנועתו הוא, תוקף לכושרו למוד זמן ומרחב, תוקף לקולנועין, שכוחו ואפשרויותיו מתעצמים עד כדי עמידה ברשות עצמו.

2. ... אני מכריח את הצופה לראות תופעה חזותית כלשהי בדרך הכדאית ביותר. העין נכנעת למצלמה אשר מכוונת אותה למומנטים הרציפים של הפעולה, אלה המביאים את המשפט הקולנועי בדרך הקצרה והבהירה מכל אל שיא או תחתית ההתרה.

דוגמא: צילום של תחרות אגרוף, לא מנקודת מבטו של הצופה הנוכח בתחרות, אלא תוך התמקדות בתנועות המכות הרציפות של המתאגרפים.

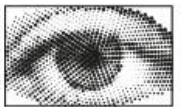
דוגמא: צילום קבוצת רוקדים, לא מנקודת מבטו של צופה היושב באולם בהצגת באלט, שהרי הצופה בבאלט עוקב במבוכה – עתים אחרי קבוצה של רקדנים, עתים אחרי דמויות נפרדות, עתים אחרי זוג רגליים כלשהו – שורה של תפיסות מקוטעות, המשתנות מצופה אחד למשנהו.

אין להביא דבר שכזה לפני צופה הקולנוע. שיטת התנועת הרציפות תובעת צילום הרקדנים או המתאגרפים באמצעות פרישה של תנועות העוקבות זו אחר זו, תוך העברה-בכוח של עיני הצופה על פני אותם פרטים רציפים שחיוני לראותם.

המצלמה "גוררת" את עיניו של צופה הקולנוע מן הזרועות לרגליים, מן הרגליים לעיניים וכיוצא באלה, בסדר הרצוי ביותר. היא מארגנת את הפרטים לכדי אטיוד מונטאז'י, המושתת על סדירות וחוקיות.

3. אתה פוסע ברחוב שיקגו היום, בשנת 1923, אבל אני מכריח אותך לקוד לפני החבר וולודארסקי, הצועד ברחוב פטרוגרד בשנת 1918, והוא מחזיר לך קידה.^{xix}

דוגמא נוספת: מורידים את הגיבורים הלאומיים לקברם (צולם באסטראחאן ב-1918) מכסים קבר (קרונשטאט, 1921) מטח-כבוד מלועי תותחים (פטרוגרד, 1920) זכרון-עולמים, הכל מסירים כובעים (מוסקבה, 1922) – דברים מעין אלה מתקשרים זה לזה אפילו אם אין



בידך חומר שצולם למטרה זו. (ראה: "קין פראבדה" מס' 13). לכאן ראוי לצרף את מונטאז' הצדעת ההמונים והצדעת המכונות לחבר לנין ("קינופראבדה" מס' 14), שצולמו במקומות שונים, בזמנים שונים.

אני – קולנועין. אני – בנאי. הושבתי אותך – אתה, שנבראת בידי היום, בחדר מפליא מאין כמוהו, שלא נתקיים עד עצם זה הרגע, שגם הוא בידי נברא. בחדר זה 12 קירות, ששאלתי אותם לעצמי מכל קצווי עולם. בחברי את צילומי הקירות והפרטים אלה לאלה, עלה בידי לפורץ בסדר הנושא-חן בעיניך, ולהשתית נכונה משפט קולנועי על מרווחים – משפט קולנועי שהוא החדר עצמו.

אני – קולנועין, אני בורא אדם מושלם ממה שנברא אדם הראשון, אני בורא אלף אנשים לפי שרטוטים ותכניות שהותוו מראש.

אני – קולנועין.

מאחד אני נוטל זרועות, חזקות וזריזות מכל, מאחר נוטל אני רגליים, חסונות ומהירות מכל, מן השלישי – ראש, יפה ועתיר-הבעה מכל, ובאמצעות מונטאז', הריני בורא אדם חדש, מושלם.

4. אני – קולנועין. אני – עין מכאנית. אני, מכונה, מראה לכם את העולם כפי שאוכל אך אני לראותו.

הריני קורא לעצמי דרור מעתה ועד עולם מן הנייחות האנושית, הנני בתנועה לא-נקטעת, אני קרב אל מושאים ומתרחק מהם, הנני מזדחל תחתם, מטפס על גבם, הנני נע בד-בבד עם פרצופו של סוס דוהר, הריני פורץ במלוא המרוצה לקרב ההמון, אני רץ לפני חיילים רצים, אני מתפרקד על גבי, אני ממריא עם ספינות-אוויר, הריני צולל ונוסק יחד עם עצמים צוללים ונוסקים. הנה אני, מכשיר, פרצתי במעלה מקבילית-הכוחות, אני מתמרן בין תוהו התנועות, ויוצר תנועה מתנועה, מן הצירופים הסבוכים ביותר.

חופשי מכורח 16-17 הצילומים בשניה, חופשי ממסגרות מרחב וזמן, הריני מציב זו לעומת זו שתי נקודות כלשהן ביקום, תהיינה אשר תהיינה, בכל מקום שאקבע. דרכי אל בריאת תפיסת עולם רעננה, והריני מפענח באורח חדש עולם עלום מכם.

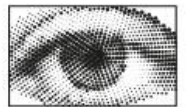
5. ...הבה נסכים שוב: אוזן ועין, האוזן אינה מתבוננת, העין אינה מקשיבה. הפרדת

תפקודים:

רדיואוזן – מונטאז' של "אני שומע!"

קולנועין – מונטאז' של "אני רואה!"

הרי לכם, אזרחים, לתקופה ראשונה זאת, במקום המוסיקה, הציור, התיאטרון, הסינמטוגרפיה ויתר ההשתפכויות הסרסניות.



על-פני הרצים, הנסים, הרצים כלפיך והמתנגשים בך – הנה חודרת לחיים – סתם עין.

עבר יום של רשמים חזותיים. כיצד לבנות צירוף של רשמי היום לכדי שלם פעיל, אטיוד חזותי? אם נצלם את כל שראתה העין, על גבי סרט קולנוע, תתקבל ערבוביה. עם נערוך במיומנות את המצולם, יהיה המוצר בהיר יותר. אם ניפטר מהדומן המפריע, יהיה טוב עוד יותר. יתקבל פנקס הדרכה לרשמיה של עין רגילה.

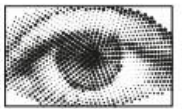
העין המכאנית – מצלמת הקולנוע – התכחשה לשימוש בעין האנוש כברשימת-סתר [מן זאת שמכינים לשם העתקה במבחן – הערת המתרגם]. היא ניתרת מפני תנועות ונמשכת אליהן, ממשמשת לה בתוהו המאורעות החזותיים נתיב לתנועתה היא, עורכת ניסויים תוך שהיא ממתחת את הזמן, מפרקת את התנועה, או להפך: כונסת את הזמן אל קרבה, בולעת שנים ויוצרת בכך סכמות של תהליכים ממושכים, שעין רגילה אינה משיגה אותם...
...עזר כנגד העין-מכונה – הקולנועי-נווט, שלא זו בלבד שהוא מפקח על תנועות המצלמה, אלא גם בוטח בה בניסויים במרחב; בעתיד – הקולנועי-מהנדס, המפקח על מצלמות מרחוק.

תוצאת פעולה משותפת כזאת של מצלמה משתחררת ומשתכללת ושל מוח אדם אסטרטגי, המפקח ומתבונן, לוקח בחשבון כל דבר – תהיה רעננה לאין-ערוך, ולכן מעניינת תהיה אפילו הצגתם של הדברים היומיומיים, השכיחים מכל...

מה רבים הם התאבים לחזיונות, שכבר שחקו את מכנסייהם בתיאטראות. נסים מפני החול, מפני "הפרוזה" של החיים. התיאטרון הוא כמעט תמיד חיקוי גרוע לאותם חיים, בתוספת קונג'לומרט מטופש של התפתלויות באלט, ציצי מוסיקה, תכסיסי תאורה, תפאורות (ממריחות מכחול על בד ועד מבנים של ממש). לעתים מעוותת מלאכה טובה של אמני המלה, על-ידי כל ההבלים הללו. אמני תיאטרון מסויימים מהרסים בתיאטרון מבפנים, מנתצים את הצורות הישנות ומכריזים על סיסמאות חדשות של עבודת התיאטרון; מחלצים לעזרה את ביומכאניקה^{xxi} (עיסוק טוב כשלעצמו), הקולנוע (שבח ותהילה לו), ספרות (לא רעה, כשלעצמה) קונסטרוקציות (יש ביניהן לא רעות), מכוניות (איך אפשר לא לחלוק להן כבוד?), ירי רובים (מהתלה מסוכנת ומרשימה בחזית הקרב), וכללו של דבר – אין יוצא מזה כלום.

תיאטרון ולא עוד.

לא זו בלבד שאין זו סינתיזה, זו אפילו לא ערבוביה שיש בה חוקיות כלשהי. ואי-אפשר שיהיה אחרת.



אנו, הקולנוענים, המתנגדים בכל תוקף לסינתיזה טרם זמנה ("לסינתיזה – בזנית ההישגים!^{xxiii}), מבינים שאין כל טעם בעירוב פירורי הישגים; הפרטים הפעוטים הולכים מיד לאיבוד בתוך הצפיפות ואי-הסדר. ובכלל – הזירה צרה. בבקשה – בואו אל החיים עצמם. כאן עובדים אנו – אמני הראיה, מארגני החיים הנחזים בעין, המזויינים בקולנועין, אשר אין מקום שלא יוכל להגיע אליו. כאן עובדים אמני המלה והצלילים, מונטאז'רים מיומנים שבמיומנים של החיים הנשמעים. וגם לידיהם מעז אני להגניב מגביר-קול ואוזן מכאנית הנמצאת בכל – הרֵדִיּוֹטֶלְפּוֹן.

(וכל) זה הוא:

כְּרוֹנִיקָה קוֹלְנוֹעִית.

רֵדִיּוֹכְרוֹנִיקָה.

אני מבטיח שאארגן מצעד קולנוענים בכיכר האדומה, אם יפיקו הפוטוריסטים שידור ראשון של רדיוכרוניקה מעשה-מונטאז'.

לא כרוניקה קולנועית מעין "פֶּאֶטָה" (PATHE) או "גומון" (GAUMONT) (כרוניקה עיתונאית) ואפילו לא "קינופראבדה: (כרוניקה פוליטית), כי אם כרוניקה קולנוענית אמיתית – סקירת בזק של מאורעות חזותיים המתפענחים על-ידי המצלמה, פיסות של אנרגיה ממשית (להבדיל מזו של התיאטרון), שאמנות המונטאז' הכבירה מביאה אותן, דרך מרווחים, אלי שלם נצבר.

מבנה כזה של היש-הקולנועי, מתיר לפתח כל נושא שהוא – יהא קומי, טראגי, להטוטני או אחר.

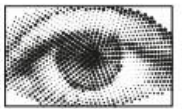
כל העניין הוא בהצבה כזו או אחרת של מומנטים חזותיים אלה בצד אלה, כל העניין הוא במרווחים.

גמישותו הבלתי-מצויה של המבנה המונטאז'י מאפשר להכניס לאטיווד הקולנועי כל מוטיב שהוא, בין אם פוליטי, כלכלי או אחר. ולכן:

מהיום ואילך, אין עוד לקולנוע צורך בדראמות פסיכולוגיות או בלשיות. מהיום ואילך, אין עוד צורך בהצגות תיאטרון שצולמו על גבי סרטי קולנוע. מהיום ואילך, אין מביימים עוד את דוסטויבסקי או את נאט פינקרטון.^{xxiii} הכל נכלל בתפישה החדשה של כרוניקת הקולנוע. אל סבך החיים מפסיעים בהחלטיות:

1) הקולנועין, החולק על תפישת העולם החזותית של עין האנוש ומציע "אני רואה" משלו, וכן,

2) הקולנועין-מונטאז'ר, המארגן לראשונה את רגעי בניין החיים הנחזים **דווקא כך**.

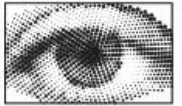


הערות לדברי מבוא

1. ראה, למשל, עבודותיהם של נציגיו הבולטים ביותר של הקולנוע הדוקומנטארי הבריטי: "Gnerson on Documentary" New York, 1971, Paul Rotha "The Film Till Now" New York, 1960, "The Long View", Basil Wright, New York, 1975.
2. "איסקוסטבו קינר", מוסקבה, 1968, גליון 7, עמ' 23-24.
3. דיזיגא ורטוב. מאמרים, יומנים, תוכניות, מוסקבה, 1966, עמ' 75. (להלן יצוין מקור זה בקצרה 'רטוב').
4. ורטוב, עמ' 139.
5. "סובייטקי אקראן", מוסקבה, 1926, גליון 26.
6. ורטוב, עמ' 87.
7. שם.
8. שם, עמ' 257.
9. שם, עמ' 96.
10. שם, עמ' 105-106.
11. ויקטור שקלובסקי, "איזנשטיין", מוסקבה, 1976, עמ' 141.
12. ורטוב, עמ' 114-115.
13. שם, עמ' 277-280.
14. שם, עמ' 120.

הערות ורטוב

1. "סובייט השלושה" – הגוף העליון (מעין הנהלה) של ה"קולנוענינים"; חברו בו דיזיגא ורטוב, אחיו, הצלם מיכאל קאופמן, ואשתו לעתיד, העורכת יליז'בטה סבילובה.
2. "חמש שנים..." – הכוונה לחמש שנים שאחרי מהפכת אוקטובר 1917.
3. "נפמאנים" – בעלי נכסים פרטיים, שהותר להם להמשיך במלאכתם הפרטית במסגרת מה שכונה "המדיניות הכלכלית החדשה" ("נפ") שעליה הכריזה הממשלה הסובייטית ב-1921.
4. "גזר דין מות..." – ורטוב מזכיר כאן את מנשרו משנת 1919, שבו כתב: "אנו מתנים את תוקף עתידה של אמנות הקולנוע מתוך שלילת ההווה שלה. המתת ה"סימנאטוגראפיה" חיונית לחיי אמנות הקולנוע. אנו קוראים להחיש את המתתה..." (ורטוב, עמ' 45).
5. וולודארסקי (שמו האמיתי – משה גולדשטיין, 1891-1918), תחילה חבר ה"בונד", אחר-כך בולשביק, קומיסאר פוליטי, נהרג בהתנגשות בפטרבורג, ב-1918 (ורטוב מתכוון כאן לאפשרות להשתמש בצילום ארכיון של וולודארסקי, שצולם בפטרבורג ב-1918, בתוך סרט).
6. "קינפוראבדה" (ברוסית: קולנואמת) – יומן קולנועי תקופתי, שהופק בניצוחו של ורטוב, מ-1922 עד 1925.
7. בתיאטרון הסובייטי פעלו באותם ימים חדשנים חשובים כגון ווסבולד מיירהולד וסרגי איזנשטיין. ורטוב מתכוון למיירהולד, בין היתר, כאשר הוא מדבר על "ביוטכניקה". ה"ביוטכניקה" פירושה סינתזה של מצבו הנפשי והרוחני של השחקן עם תנועתו. השיטה, שפותחה בידי מיירהולד, עסקה בראש ובראשונה בתנועתו הפיסית של השחקן על הבמה ולא בתהליכים הפנימיים המתחוללים בהכרתו. מתוך הנחה שמימוש תנועות מסוימות יעורר אף תהליכים פנימיים מקבילים.
8. ורטוב מצטט את מנשרו משנת 1919: "אנו מוחים על עירוב האמנויות, שרבים נוהגים לכנותו בשם "סינתזה". עירוב צבעים גרועים, אפילו במבחר אידאלי לפי צבעי הספקטרום, לא יצור צבע לבן, אלא טינופת. סינתזה – בזנית השגיו של כל סוג אמנות, אבל לא קודם לכן. אנו מטהרים את הקולנוענות ממה שנבדק בה, מן המוסיקה, מן הספרות ומן התיאטרון, ואנו מחפשים את הריתמוס המיוחד לנו, שלא נלקח במשיכה משום מקום, ואנו מוצאים אותו בתנועת העצמים" (ורטוב, עמ' 45-46).
9. נאט פינקרטון – בלש, דמות בדויה, גיבורם של סיפורי בלשים פרטי עטם של מחברים אלמונים, שיצאו לאור ברוסיה במהדורות-ענק.
10. "סובייט השלושה" – הגוף העליון (מעין הנהלה) של ה"קולנוענינים"; חברו בו דיזיגא ורטוב, אחיו, הצלם מיכאל קאופמן, ואשתו לעתיד, העורכת יליז'בטה סבילובה.



11. "חמש שנים..." – הכוונה לחמש שנים שאחרי מהפכת אוקטובר 1917.
12. "נפמאנים" – בעלי נכסים פרטיים, שהותר להם להמשיך במלאכתם הפרטית במסגרת מה שכונה "המדיניות הכלכלית החדשה" ("נפמ") שעליה הכריזה הממשלה הסובייטית ב-1921.
13. "גור דין מות..." – ורטוב מזכיר כאן את מנשרו משנת 1919, שבו כתב: "אנו מתנים את תוקף עתידה של אמנות הקולנוע מתוך שלילת ההווה שלה. המתת ה"סימנאטוגרפיה" חיונית לחיי אמנות הקולנוע. אנו קוראים להחיש את המתתה..." (ורטוב, עמ' 45).
14. וולודארסקי (שמו האמיתי – משה גולדשטיין, 1891-1918), תחילה חבר ה"בונד", אחר-כך בולשביק, קומיסאר פוליטי, נהרג בהתנגשות בפטרוגראד, ב-1918 (ורטוב מתכוון כאן לאפשרות להשתמש בצילום ארכיון של וולודארסקי, שצולם בפטרוגראד ב-1918, בתוך סרט).
15. "קינפראבדה" (ברוסית: קולנואמת) – יומן קולנועי תקופתי, שהופק בניצוחו של ורטוב, מ-1922 עד 1925.
16. בתיאטרון הסובייטי פעלו באותם ימים חדשנים חשובים כגון ווסבולוד מיירהולד וסרגי איזנשטיין. ורטוב מתכוון למיירהולד, בין היתר, כאשר הוא מדבר על "ביוטכניקה". ה"ביוטכניקה" פירושה סינתיזה של מצבו הנפשי והרוחני של השחקן עם תנועתו. השיטה, שפותחה בידי מיירהולד, עסקה בראש ובראשונה בתנועתו הפיסית של השחקן על הבמה ולא בתהליכים הפנימיים המתחוללים בהכרתו. מתוך הנחה שמימוש תנועות מסוימות יעורר אף תהליכים פנימיים מקבילים.
17. ורטוב מצטט את מנשרו משנת 1919: "אנו מוחים על עירוב האמנויות, שרבים נוהגים לכוונתו בשם "סינתיזה". עירוב צבעים גרועים, אפילו במבחר אידאלי לפי צבעי הספקטרום, לא יצור צבע לבן, אלא טינופת. סינתיזה – בזנית השגיו של כל סוג אמנות, אבל לא קודם לכן. אנו מטהרים את הקולנוענות ממה שנבדק בה, מן המוסיקה, מן הספרות ומן התיאטרון, ואנו מחפשים את הריתמוס המיוחד לנו, שלא נלקח במשיכה משום מקום, ואנו מוצאים אותו בתנועת העצמים" (ורטוב, עמ' 45-46).
18. נאט פינקרטון – בלש, דמות בדויה, גיבורם של סיפורי בלשים פרטי עטם של מחברים אלמונים, שיצאו לאור ברוסיה במהדורות-ענק.