



יולי 2019

חמישה סרטים נוכח "עיר האדם" של אגוסטינוס הקדוש

בן ברוך בליך

בסתיו 1969 החליט ויטו אקונצי (Acconci), אמן המיצג והווידיאו, לצאת מהסטודיו הסגור שלו לטובת רחובותיה של ניו יורק במטרה לעקוב במצלמתו אחרי דמות אחת בהמון העוברים והשבים ולצלם אותה ללא הפסקה בטייק אחד רצוף עד שהיא נכנסת אל בניין משרדים, מסעדה, מונית או בית פרטי ונעלמת מעיניו. עם היעלמותה פונה אקונצי אל דמות אחרת והמעקב מתחיל מחדש אחר מסלול הליכתה במשך דקה, שתי דקות ואפילו שעות – הכול לפי זמן השיטוט שלה ברחוב תחת עינו הבוחנת והמתעדת של אקונצי. התוצאה שהתקבלה היא סרט תזזיתי וקופצני, ללא נרטיב או עלילה, המבוסס על מספר רב של דמויות שגרתיות ויומיומיות שהוליכו את אקונצי למקומות שונים ברחבי מנהטן, ברוקלין וקווינס, באופן אקראי לחלוטין, ללא תכנון וללא תסריט קבוע ומוכן מראש. העבודה **קטעי מעקב** (following pieces) הוצגה במוזיאון המודרני בניו יורק, ולדברי אקונצי עצמו, "קטעי מעקב הייתה יכולה מבחינה פוטנציאלית להשתמש בכל הזמן שהוקצב לה ובכל החללים שעמדו לרשותה. יכולתי לעקוב אחרי אנשים לאורך כל היום, בכל יום, בכל הרחובות של ניו יורק. גם אם למעשה המעקב נמשך לכל היותר 3 עד 4 דקות כאשר מישהו נכנס למונית, או כאשר הוא נכנס למסעדה או בית קולנוע".¹

הסרט **קטעי מעקב** מציג בני אדם הולכים, מתנועעים, נעצרים, מתבוננים זה בזה במרחב הציבורי; נקודת המוצא שלהם איננה ידועה ולעולם לא נדע מהיכן הם באו, מדוע, כיצד ולשם איזו מטרה הם נקלעו אל תוך הסביבה שתועדה במקרה על ידי אקונצי. לעומת זאת, היעד שלהם מוגדר היטב ומוצג לראווה כמקום של היעלמות, אך גם הוא איננו בבחינת קצה או סוף הדרך שהרי עוד רגע הם יגיחו מהמסעדה, מהמונית, מבניין המשרדים ויצעדו ברחוב אחר. מחול הטנגו המקאברי-משהו בין אקונצי האוחז במצלמה לבין הדמות, שאיננה יודעת כי היא תחת מעקב, ממפה את רחובות העיר, שלא על פי התיווי של שולחן השרטוט האדריכלי או של אמצעי התחבורה העירוניים, קווי החשמל, הטלפון, צינורות המים והביוב. במקומם אקונצי מציע נתיבי מתאר אלטרנטיביים, הנוצרים אד-הוק על פי תנועות הגוף הפומביות של העוברים והשבים, הנאלצים לא אחת לא לציית לרמזור, לחצות רחוב באלכסון תוך התעלמות ממעבר החצייה, לדלג מעל בור במדרכה, לעקוף שלולית, לקפוץ מעבר לגדר, להידחק בין מכוניות ולשרוד את הצפיפות האורבנית באופן יצירתי, אגב טשטוש הגבולות בין המותר לאסור, בין הציות לחוק לבין הפרתו. המעברים, ההתחמקויות וההיעלמויות מודרכים, מתואמים ומוכוונים על ידי הדמות האנושית ההולכת לפניו. גופו של אקונצי תלוי בגופם של ההולכים ושבים, והסובייקטיביות שלו כאמן המתעד את הסביבה האורבנית מומרת לטובת סובייקט אחר המוליך אותו במבוך הדמיוני של העיר.

לא במקרה פתחתי מאמר זה בתיאור עבודתו הייחודית של ויטו אקונצי. ביוטיוב ישנם מאות סרטים המתעדים ערים שונות בעולם, בעיקר של תיירים חמושים במסרטה המתעדים ללא סלקציה או כוונה מודעת מראש את ההתרחשות העירונית המתחוללת לנגד עיניהם. אחד הסרטים הפופולריים מציג את ניו דלהי המשתקפת מבעד לעינו של התייר, לא כפרסומת לעיר ולא כניסיון להציג את צדדיה המצודדים או המכוערים של העיר, אלא כסרט זיכרון שלכל היותר יתוּק באלבום האוטוביוגרפי של התייר, כדי להציג בפני קרוביו וידידיו בבחינת 'אני הייתי שם'. התייר איננו המשוטט המוכר לנו מוולטר בנימין, זה המודע לכוחה של המצלמה, לערכים החזותיים שהיא אוספת וקולטת, למבטים שלה ולתפקיד המכונן המאפיין אותה. התייר הוא 'קמרה אובסקורה' פאסיבי; הוא רואה במצלמה כלי

¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece>



קיבול בדומה לאלבום הצילומים הישן ולא יותר, לתוכו נזרקים כלאחר יד הבזקי זיכרונותיו הלא מיומנים שספק אם הוא יחזור אליהם, יעלעל בהם או יציג את סרטו פעם נוספת בפני ידידיו וקרוביו.

בניגוד לו, אקונצ'י, ולגיון הצלמים הדוקומנטריים, אורבים לטרף: "כשבוחנים את תנועותיו של אדם עם מצלמתו (או למעשה את תנועות המצלמה והאדם שלה), הרושם שמתקבל הוא של מישהו שנמצא בעיצומו של מארב... הצלמים אינם מחפשים את מושאי המשחק שלהם בערבות הפתוחות, כי אם בסבך העבות של האובייקטים התרבותיים, ונתיבי הצייד שלהם מתעצבים על ידי אותו יער מלאכותי, שמציבה בפניהם התרבות".² האובייקטים שאליהם מתייחסים הצלמים הוצבו במרחב הצילומי במקרה או באופן אקראי, אך בו ברגע שהם צולמו ותועדו על ידי הצלם, הם מוצפנים במסגרת תרבותית וזוכים למעמד מיוחד, שספק אם היה להם לפני הפניית המבט הצילומי אליהם. הדוקומנטריסט יכול עקרונית לצלם הכול – את הרחוב, את האשפה, את בני האדם המתהלכים בסביבתו המיידית וכו', שכן מדובר בצלם מודע ומיומן המצלם ומתעד את מה שיכול להצטלם מלכתחילה – 'מה שכלול בגבולות תוכנית המצלמה',³ במילותיו של פלוסר. פעולת הצילום צובעת אפוא את האובייקטים, הסתמיים כביכול, בגוונים שלא היו מנת חלקם קודם לכן. המצלמה, בדומה למכחול ולאִיזמל, היא כלי מניפולטיבי, המעניק לאובייקטים הנצפים על ידה ובאמצעותה, נראות וחזות שבלעדיה היו שוקעים באבק ההיסטוריה ללא זכר. הדוקומנטריסט איננו מציג את העיר העירומה, כי אם את האספקטים המעצימים את האורבניות והמרחב הציבורי של העיר בתור זירה תיאטרלית, כשלכל חפץ, אביזר ורהיט יש תפקיד בהעמקת חוויית המקום.

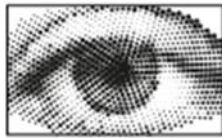
אי אפשר בנקודה זו שלא להיזכר בטיעונו רבי ההשפעה של ולטר בנימין על המשוטט לעומת התייר: "האין העיר מלאה מדי היכלות, כיכרות מגודרות, קודשים לאומיים, המונעים כשלמות אחת אל חלומה של העובר-ושב? הזיכרונות הגדולים, הצמרמורות ההיסטוריות – הם למשוטט האמיתי, בבחינת פסולת שהוא מותיר ברצון לתייר".⁴ המרת הסתמי, השגרתי, היומיומי, למונומנטאלי על ידי התייר, אומר בנימין, זר למשוטט, הבוחן את העצמים העירוניים, כמו ספסל, מזרקה ודומיהם, בהשתקפותם בתוך חיי הנפש שלו: "בעיני ההמון – ועמו חי המשוטט – השלטים המבהיקים, המזוגגים, של בתי העסק הם חפצי נוי טובים ומוצלחים יותר מתמונת שמן בטרקלין בעיני הבורגני, קירות חסיני אש הם המכתבה שלו, דוכני עיתונים הם ספריותיו, תיבות מכתבים – פסלי הברונזה שלו, ספסלים – חדרי השינה ומרפסת הקפה היא הגזזטרה, שמשם הוא משקיף למטה על משק הבית שלו. במקום בו תלו פועלי הכביש את מעילם על הגדר, שם הפרוזדור שלו, והשער, המוביל מתוך שורת החצרות החוצה, הוא המבוא לחדרי העיר".⁵ בהמשך, טוען בנימין, כי למשוטט הדרת פנים של כהן וחוש הבחנה של בלש, היודע על העיר הכול כמו רב אמן של עולם הפשע. המשוטט הוא טיפוס של קטבים – הוא בה בעת כהן גדול, בלש, אך גם זה שמכיר את נבכייה הנסתרים של העיר כמו פושע. הסרטים הקצרים של אקונצ'י משמרים מקומות ועצמים שנעלמו מרפרטואר המרחב הציבורי, כמו מכוניות ואוטובוסים של שנות השישים, ריהוט רחוב שעברו מהעולם ואפילו אופנה של העוברים והשבים ברחוב הניו יורקי של אותם הימים. אך הואיל והעבודה איננה מבוססת על אירוע מוכר, על דמות ספציפית, או על מקום בעל חשיבות בולטת, ניתן לסווג את העבודה בתור שיקוף של הסתמי, המקומי, השגור ואולי אף של המשעמם, שזוכים מבעד לסרט למעמד איקוני. כל זאת למרות שאקונצ'י 'בוחר' את המקום והזמן באופן אקראי ושרירותי, וכך גם את הדמויות המצולמות – הן נקרות בדרכו, חולפות על פניו וכמו

² ו' פלוסר, "המחווה הצילומית", מתוך: **לקראת פילוסופיה של הצילום**, תרגום: יונתן ו' סואן, רסלינג ו-SIP, 2014, עמ' 47.

³ שם, עמ' 51.

⁴ ולטר בנימין, "שובו של המשוטט", בתוך: **ולטר בנימין**, כרך א: המשוטט, תרגום: דוד זינגר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992 [1929], עמ' 101.

⁵ שם, עמ' 101-102.



לביאה רעבה, הוא בוחר את הטרף המתאים לו, עוקב אחריו עד שהוא נעלם אל תוך מקום שבו הוא נינטש לטובת טרף אחר.

עיר האלוהים

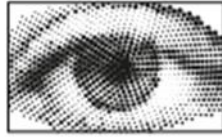
משותפת לרוב הסרטים הדוקומנטריים המתבוננים על העיר היא ה'שוטטות'. נמצא את המבט המשוטט בכל התייחסות אל העיר. מבין ההוגים, המוכר והידוע ביותר שבחן בעיניים ביקורתיות את העיר היה אוגוסטינוס הקדוש. אוגוסטינוס כתב במאה החמישית לספירה את הספר 'עיר האלוהים' (De Civitate Dei) לאחר שהיה עד להריסתה של רומא על ידי הוויזיגוטים בשנת 410. בחיבורו מחלק אוגוסטינוס את האורבניות לשנים: העיר האלוהית ועיר האדם, מתוך כוונה לטעון כי עיר האדם המושחתת, שבה שורר עונג ארצי, המבוססת על 'ליבידו דומיננטי' (התשוקה לשלוט), היא עיר חוטאת שתימוג מהעולם לטובת 'עיר האלוהים', שבה ישלטו ערכי המוסר והדת.

מודל האדריכלות שהכיר אוגוסטינוס היה רומא וערים אחרות באיטליה וכן ערים בצפון אפריקה שם נולד, פעל ומת. הוא חווה ערים שוקקות, עמוסות בתושבים מקומיים, שבהן נחשף אל פליטי חרב ודורשי עבודה שגדשו את רחובות הערים של תקופתו. כנוצרי, הוא ראה לפניו קודם כול את האדם, את התנהלותו היומיומית, את אורח חייו, את מצוקותיו, את קשייו ובעיקר את הנדודים שהיו מנת חלקו שלו. בדומה לישו,⁶ אוגוסטינוס מעולם לא חי באופן קבוע באחת הערים של תקופתו וציווה לא להקים לזכרו עיר או מבנה ציבורי כמו אמפיטיאטרון, כמקובל באותם הימים. המאמין הנוצרי התבקש להפנות עורף לעיר החומרית, להסתלק מהחיים הארציים ולשרש מחייו את התאוה והתשוקה, את הליבידו הדומיננטי – התשוקה לכוח ושלטון.

אוגוסטינוס הקדוש כתב את ספרו 'עיר האלוהים' לאור עיקרי האמונה הנוצרית שנוסחו בדרשה על ההר, שעיקריה הפניית המבט אל העני, החולה והסובל. אך במקום לדבר על בני אדם בלבד, הוא הציב את העיר במרכז תורתו, מתוך הכרה כי עיר היא 'מקום' שבו חיים אנשים בעלי אינטרסים שונים ואף מנוגדים, המזמנים להם חיכוכים, עוולות ומעשים בניגוד למוסר ולציווי האלוהי. עיר היא מצד אחד מערכת בנויה של בניינים, כבישים וכו', אך מצד שני היא בית גידול של בני אדם, המעקמים את ערכי המוסר. על הדואליות הזו, שלדעת אוגוסטינוס גורמת לקונפליקטים ואי-הבנות, עומדת ההבחנה שלו בין עיר האדם לעיר האלוהים. עיר האלוהים לא הייתה מבשילה בתודעתו של אוגוסטינוס ללא עיר האדם. הישועה המובטחת לנו בעיר האלוהים לא תוכל להתממש ללא קיומה של עיר האדם; הליבידו הדומיננטי יוביל אותנו בסופו של דבר למסקנה בדבר הצורך להעדיף את עיר האלוהים, אך כל עוד זה לא קורה ורחוק מאוד מלהתממש, חיי אזרחי העיר הם חיפוש אינסופי אחרי התועלת, הכדאיות, ההצלחה, שהן מתכון לירידה אל השאול. אוגוסטינוס שם את הדגש על האזרחים החיים בעיר כיוון שלדעתו עיר איננה מעטפת אורבנית בלבד; עיר היא איננה תכנון גיאומטרי, ובוודאי אין לה תכונות סומאטיות, כפי שנטען על ידי האדריכלים לאורך ההיסטוריה מיוון העתיקה. עיר היא אורגנון (כלי קיבול) של חטא, והוא תולה את מצבה העגום בחטא הקדמון, שכן ברגע שחווה ואדם אכלו מפרי הדעת וגורשו מגן העדן, החלו בני האדם לשוטט בחיפוש אחר העונג והחדש במרחבי העיר ובנפשיותיהם. רגע מכונן זה יצר בקרבם של האדם את התשוקה והתאוה לשלוט באחרים בכל דרך לצורך צבירת כוח, עוצמה, מעמד ורכוש; הכול מותר והכול הולך. כיוון שבני האדם אוהבים את עצמם, הם איבדו את היכולת להזדהות עם האחר, הסובל והכואב. הקנאה והתחרות הבינאישית, הרדיפה אחרי הכבוד וההדר, מחלת בצע כסף וכמובן התשוקה לשלוט בזולת – כל אלה, גורס אוגוסטינוס, נובעים מהיות העיר זירה של אלימות; מקום שבו פורצים הדחפים הלא-רציונליים.

הסרט הדוקומנטרי רומז ובמקרים רבים אף מצביע על העיר כמקום של קונפליקט בין העשיר לעני, בין הטוב לרע, בין המהוגן לעונג, בין הנקי למלוכלך ולמוזנח וכו'. אם נבחן את העיר הגדולה בארץ,

⁶ Sennet, R., *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, Norton and Company 1994, pp. 124–125.



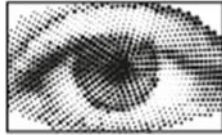
או בכל מקום אחר בעולם, נגלה עד כמה האינטואיציות של אוגוסטינוס רלוונטיות להבנת היחסים בין תושבי העיר לבין עצמם; בין פרנסי העיר ומוסדותיה לבין התושבים. מבלי להיכנס לפרטים, נוכל לומר כי העיר מנהלת באופן אקראי: חוקים וכללים נחקקים אד-הוק, החלטות לגבי תשתיות כאלו או אחרות מתבצעות לרוב ללא תכנון לטווח ארוך, היטלים למיניהם מושטים על האזרחים ללא הנמקה, פערים בין חלקי העיר אינם נסגרים, חלוקת המשאבים – החל מניקיון ועד להקמת מוסדות חינוך ובריאות, איננה שוויונית ועוד ועוד. גם אם לא כל הרשימה הזו נכונה, הרי כולנו יודעים שלחצים פוליטיים ומוקדי כוח, שלא לדבר על שוחד, משחקים תפקיד מרכזי בזירה האורבנית, ושהשחנת המידות איננה נדירה. לליבידו דומיננטי מקום של כבוד בעיר הגדולה, ומן הסתם לא עושה רושם שתכונה זו תיעלם בקרוב. סרטים דוקומנטריים, שהעיר היא חומר הגלם העיקרי שלהם, מצפים את הנושאים הללו אל פני השטח תרתי משמע. הם מעלים אותם אל התודעה באמצעות צילום 'פני השטח' של המרחב העירוני. כפי שטען זיגפריד קרקאואר, דווקא בפני השטח הללו, בתופעות השוליות ובנות החלוף ביותר, מתגלים המימדים העמוקים ביותר של החיים המודרניים.⁷

מפתיע לא פחות להיווכח כי האינטואיציות של אוגוסטינוס, בן המאה הראשונה, עולות בקנה אחד עם טיעונו של גאורג זימל (Simmel, 1858–1918) במאמרו⁸ 'העיר הגדולה וחיי הנפש', שראה אור ב-1903. זימל, סוציולוג גרמני ממוצא יהודי, גרס כי קונפליקטים בין בני אדם הם אמצעים להתקדמות חברתית. חברה שאין בה קונפליקטים, טוען זימל, היא חברה שמרנית, לא מתקדמת, קופאת על שמריה. זימל כתב את המאמר בתקופה שבה החלה התפוצצות האוכלוסין בערים הגדולות, בעיקר בגרמניה ומאוחר יותר בכל ארצות אירופה וארצות הברית. בניגוד לחיים בחברות כפריות הומוגניות שבהן היחסים הבינאישיים הם עמוקים עד כדי אינטימיות, העיר הגדולה מזמנת ליחיד חיים פרטיים ואינדיבידואליים, ועם זאת הניכור, ההכחשה והיחסים הבינאישיים אפילו בין שכנים לאותו בניין, יתמצו לכל היותר למספר קטן של אינטרסים משותפים ואף פעם לא יהיו אלטרואיסטיים ללא סייג. קצב החיים בעיר הגדולה איננו מאפשר חיים שלווים; ההפך הוא הנכון – העיר מחייבת את האזרח להיות ערני, פקוח עיניים, קשוב כל הזמן לשינויים ולהתאים עצמו למקהלה הדיסוננטית בביתו שלו, ברחוב, במקום העבודה ובחיי התרבות של העיר. הגירויים האינסופיים המוטחים על אזרח העיר הגדולה גורמים, לדבריו, לעלייה של הפעילות העצבית, ואין להתפלא שמספר התקפי החרדה, התקפי הלב ושאר החולאים המודרניים נבטו דווקא בערים ולא בכפרים השלווים. אזרח העיר הגדולה חי בקונפליקט מתמיד: מצד אחד הוא שואף להיות חלק מזרם הגירויים החדשים שאליהם הוא נחשף באולמות הקונצרטים, במוזיאונים וכו', כאזרח העיר הוא לוקח חלק בכלכלת העיר ונידרש כל העת לקדם את עצמו מבחינה מקצועית; מצד שני אזרח העיר הגדולה רוצה לשמור על זהותו, על פרטיותו, על הנאות החיים הקטנות שלו ולהימנע מלהיסחף בזרם התודעה הבלתי פוסק של מקום מגוריו. בניגוד לכפר, העיר הגדולה משתנה מבחינה פיזית; מדי יום נהרסים בתים ישנים ומוקמים במקומם בניינים חדשים. הנוף משתנה כל הזמן והעין איננה מספיקה להתרגל לדבר מה קבוע. גם הכלכלה עוברת טלטלה בעיר הגדולה: "ביחסים בחברה הפרימיטיבית יותר, הייצור מתבצע עבור הלקוח בנסיבות אישיות; היצרן והלקוח מכירים זה את זה פנים אל פנים. לעומת זאת, העיר הגדולה המודרנית ניזונה כמעט באופן בלעדי מן הייצור עבור השוק, כלומר בעבור לקוחות הזרים ליצרן לגמרי, לקוחות שמעולם לא הכירו אותו אישית."⁹ האגואיזם הכלכלי אמנם מדרבן את אזרחי העיר להתחרות ולפתח את אמצעי הייצור, אך במידה שווה הוא שוחק את אזרחי העיר, יוצר תחרות לא בריאה, ניצול, קנאה ולרוב אף אלימות. אמנם זימל לא אומר זאת במאמרו במפורש, אך העיר הגדולה זקוקה לשומרים על הסדר, למצלמות אבטחה, למשטרה, לפיקוח ולבתי סוהר. האלימות

⁷ Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, translated, edited and with an introduction by Thomas Y. Levin, Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 75.

⁸ תורגם לעברית על ידי מרים קראוס ופורסם באסופה **אורבניזם: הסוציולוגיה של העיר המודרנית**, רסלינג 2004, עריכה מדעית: עודד מנדה-לוי עמ' 23–40. במקור פורסם המאמר בשפה הגרמנית והוא ראה אור בשנת 1903.

⁹ ג' זימל, שם, עמ' 26.



הפשיעה לא נובעים מהיותם של בני האדם רעים; היא נובעת מעצם החיים בעיר הגדולה, שבמקרים רבים 'מחייבים' התנהגות סוטה לצורך שרידות הקיום האישי. זה קורה באופן קיצוני בין עבריינים מועדים, אך גם בין אנשים נורמטיביים על הכביש, על המדרכה, בבית המשותף, בכיתות הלימוד ועוד. 'עיר האדם', טוען אוגוסטינוס, היא מקום שעולה על גדותיו; זו עיר שיצר ההרס שלה נמצא בתוכה כחלק אימננטי של היותה עיר האדם. 'עיר האלוהים' היא העיר הנכספת, שבה ערכי המוסר (והדת הנוצרית) יתפקדו בתור תשתית החיים של האזרח. החידוש החשוב של אוגוסטינוס הוא בניסיונו להציע לראות בעיר זירה ערכית, שעליה אף אחד מבין האדריכלים של תקופתו, ואפשר בביטחון להוסיף לרשימה את האדריכלים המודרניים, לא נתן לה את הדעת. הפתרון של אוגוסטינוס הוא דתי; 'עיר האלוהים' היא עיר מוסרית – הנגטיב של 'עיר האדם' המשתקפת מבעד למצלמה של הקולנוען הדוקומנטרי.

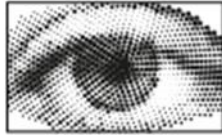
סרטו של לואי מאל (Malle) **כלכותה** (Calcutta) היה במקורו סדרת טלוויזיה בת 7 פרקים, באורך של 6 שעות, וכיום היא מוצגת כסרט בגרסתה הקצרה. הסדרה הופקה בפברואר 1968, כשהודו הייתה עדיין יעד רחוק ובלתי נגיש לרוב תיירי המערב, כולל הישראלים (איור 1). נקודת המבט של מאל לאורך כל הסרט היא סטריאוטיפית וקולוניאליסטית במלוא מובן המילים הללו. ניכר שהמספר, הלוא הוא מאל בקולו שלו ובשפה הצרפתית, נמנע מלהתקרב אל תושבי העיר, איננו מדבר איתם ובעזרת המצלמה מבליט את נכותם, את עוניים ואת מה שנתפס בעיניו כחוסר התוכלת של חייהם. לקראת סוף הסרט מאל מתייחס לילדים ומשפחותיהם שהגיעו לעיר מדרום הודו בתור הקבוצה הענייה והמסכנה ביותר, שלמרבה הפליאה של מאל, אפילו איננה מודעת למצבה הקשה. לפני פרק זה בסרט, מאל מראה את החולים בצרעת, שנעזבו או גורשו מבתיהם והם חיים את מעט השנים שנותרו להם בבתי מחסה ואף ברחוב.

הסרט נפתח בצילום טבילה של מאמינים בנהר עם דגש על מלמול הברכות והתפילות שלהם והבלטת הנכות הפיזית של אחדים מתוכם. מקרי הקיצון מודגשים בסרט כל הזמן, תוך התייחסות אינטימית וקרובה מאוד אל האוכלוסייה הענייה של העיר, אל הצפיפות על הגשרים וברכבות ואל הפרות, הכבשים והכלבים החיים לצד בני האדם באופן בלתי ניפרד מהמרחב האורבני הטבעי של העיר. בניגוד לסרטו של אקונצ'י, המתאר הליכה 'מוכוונת מטרה' של תושבי ניו יורק – אל המשרדים, בתי הקפה, המוניות וכו', ובכך מודגש הגבול בין המרחב הפתוח והפומבי לעומת המרחב הסגור והאינטימי, סרטו של לואי מאל מציג את החיים בעיר כתוהו ובוהו בלתי נישלט ואת התושבים בתור עדרים המתהלכים בעיר ללא כיוון וללא מטרה. המרחב האורבני אצל לואי מאל הוא בליל של רחובות ובתים, אך בה בעת העיר מתפקדת בתור סביבה שבה רוב הזמן החיים מתנהלים ברחוב, בצידי הדרכים, ליד הררי האשפה ובקרבה לנהר. תושבי העיר מתרחצים במרחב הציבורי, מתגלחים ומסתפרים בו, ישנים ואף מתים בקרבו. טשטוש הגבולות בין מרחבי החיים של אנשי כלכותה נתפס על ידי מאל כחטא במובן האגוסטיני, כי העיר, האמורה להיות מקום יציב, טוב ומספק של חיים, היא למגינת ליבו של מאל מקום נורא, כואב, לא-צודק וחוטא כלפי התושבים החיים בה.

השאלות שמעלה סרט כזה היא האם הסרט הדוקומנטרי הוא אפשרי מבחינת מטרותיו והצגת הנושאים עליהם הוא מתיימר לדבר, והאם בסופו של חשבון מסוגל הבמאי לנתק עצמו מדעותיו על מנת להציג בפני הצופים תמונה אמינה, אמיתית והוגנת. התשובה לתהיות הללו מאכלסת את ההגות המערבית מאז העת העתיקה והנוסחאות שניתנו לה ספק אם התקרבו לתשובה אחת חד-משמעית. על פניו נראה כי הוויתור על התיאור האמיתי הרבה יותר פורה ומבטיח מאשר היומרה לחפש ולהציג את האמת.

סימפוניות עירוניות

בעקבות תובנות אלו, מעניינים יותר הסרטים הכאילו-דוקומנטריים, שהניחו בצד את האמת לטובת חוט שדרה נרטיבי המגולל את סיפורה של העיר, כדוגמת שני סרטים מכוננים בקולנוע הדוקומנטרי -



האחד הוא **ברלין – סימפוזיה של עיר** מאת ולטר רוטמן (1927) המציג את העיר ברלין; והשני, שראה אור שנתיים מאוחר יותר, הוא **האיש עם מצלמת הקולנוע** מאת דז'יגה ורטוב (1929), המציג את מוסקוואה, לנינגרד, ואף ערים נוספות בברית המועצות של אז. שני הסרטים, הנחשבים עד היום לפאר הקולנוע האוונגרדי, נוצרו כאשר תעשיית הקולנוע, ברפובליקת ויימר ובברית המועצות, הייתה עדיין בחיתוליה וההיקסמות מהמצלמה ככלי שמספר סיפור ויוצר סמלים הייתה בשיאה. ספק אם נראה היום סרט דוקומנטרי על עיר שעוצב והופק ברובו על שולחן העריכה בדומה לשני הסרטים הללו, המתארים יממה אחת בחייה של עיר. שכן, בשני הסרטים נעשו תחבולות חזותיות הכוללות מונטאז'ים מסוגים שונים, אנימציה, צילום על גבי צילום, טיפול בזמן ובמרחב הצילומי באופן כזה שיוצר אשליה של משך ומקום, והאנשה של עצמים שמצטיירים כאילו יש בהם רוח חיים. למרות הנאיביות-משהו הנושבת משני הסרטים, ייצוגה של העיר בתור אורגנון רב איברים, המסונכרנים זה עם זה, היה חלוצי וראשוני בעצם הניסיון להפוך את הסביבה האורבנית לנושא התבוננות, בדיקה וחקירה. עד אותה עת מעטים מבמאי הקולנוע ראו בסביבה האורבנית סיפור שראוי להציגו בתור שכזה. לא ניכנס לכל האספקטים החזותיים המעניינים של הסרטים, ונדלג על ההיקסמות מהמצלמה, הבאה לידי ביטוי במיוחד בסרט של ורטוב, אך נדגיש שוב את המצע האידיאולוגי המפעם בשני הסרטים בעצם ההתמקדות באספקטים העירוניים של המרחב, כמו פסי רכבת, כבישים, מבנים, חלונות ראוהו, בתי מסחר, מקומות בילוי, רכבות ומכוניות – בקיצור, כל קשת העצמים הקיימת בעיר, כולל כמובן הדינמיקה של התושבים החיים את היוםיום הסתמי והרגיל שלהם.

הסרט האחרון שאתייחס אליו הוא סרטה של שנטל אקרמן (Akerman) **חדשות מהבית** (1977), ובו היא מצלמת את ניו יורק על רקע הקראת מכתבים מאת אימה החיה בבריסל, שם אקרמן עצמה נולדה והתגוררה. בניגוד לסרטים שהוזכרו לעיל, בסרט הזה מדובר בניסיון להציג את העיר מנקודת מבט ערכית. הסרט מעלה את השאלה היכן נמצא הבית שלי, המקום הטבעי לי, והטנגו בין שתי הערים: ניו יורק ובריסל, יוצר הזרה וניכור, האופייניים כל כך לחיים בעיר הגדולה. דומה כי אקרמן הציבה מול עיניה את המשוטט של ולטר בנימין, אך במקום לשוטט רגלי, היא מבכרת, בחלקים רבים של הסרט, להתבונן בעיר מבעד לחלון המכונית או הרכבת התחתית, המוליכות אותה באופן לא רצוני כמי שמשוטטת ברחובות העיר ובקרבים התת-קרקעיים שלה בידי האחר המכני, אך גם כדי ליצור רצף צילומי שבו לגריד של הכבישים ופסי הרכבת משמעות אינהרנטית להיותם חלק מכוון של עיר.

הסרט חושף את האורבניות במערומיה; אורבניות שספק אם התייר המזדמן אל העיר ישים לב אליו. מבחינה זו, מדובר במבט בעיר של מי שחי בה, מתהלך ברחובותיה, יורד לרכבת התחתית וחווה את העיר על כל צדדיה. ובאמת, אקרמן מציגה את הצדדים הלכאורה סתמיים של העיר, כמו סצנה ארוכה של נסיעה ברכבת התחתית מרחוב כריסטופר, קנאל סטרייט, עד לסיום באחת השדרות בצפון העיר. המצלמה מוצבת מול הדלת הנפתחת ונסגרת לסירוגין, שמבעדה עולים ויורדים תושבי העיר בזמן אמת, ללא תוספות, ללא אנימציה או מונטאז'. הממשות מוצגת עירומה, כפי שהיא מצטיירת בעינו של המשוטט, המתבונן בעיר לא בעינים כלות, או כמי שמחפש אירוע, בדומה לאקונצ'י; אקרמן מתבוננת באנשים בעייפות-מה, בעצלות ואולי אף בניכור המבליטים את תשישותה שלה ואת תשישותו של האזרח בניו יורק החי את השגרה הסתמית בכל יום.

סצנה אחרת צולמה באחת מתחנות הרכבת התחתית והיא מדגימה שוב את אותו מבט המגולל את הציפייה לרכבת האמורה להיכנס לתחנה ועד אז הנשים והגברים הולכים אנה ואנה. כשהרכבת מגיעה – צבועה בציורי גרפיטי של אז – הם נבלעים לתוכה ואחרים יוצאים במקומם. כולם נראים כמי שחיים את הסתמיות הרגילה, המנוכרת, אך בה בעת גם את השגרה הבטוחה. הסרט שאורכו כ-85 דקות, מתייחס לעוד זוויות מבט רבות של אקרמן על ניו יורק, אך המשותף לכולן הוא ניראות העיר מבעד לתהייה של אקרמן לגבי המקום שלה, סביבת חייה, קשריה עם עצמה ומשפחתה. תהיות אלו נעשות תוך הפניית המצלמה אל אנשים אחרים שהיא פוגשת בשיטוטיה, מבלי לדבר איתם או ליצור קשר עין אינטימי. הסרט מגולל את חייה של שנטל אקרמן, והאחרים המוצגים בסרט משקפים למעשה את הרגשותיה. **חדשות מהבית** הוא איננו סרט על ניו יורק, אף שהוא מציג את העיר על



קרביה. העיר מתפקדת בסרט כראי לתחושת הניכור של אקרמן ובה בשעה גם כביטוי לגעגוע שלה לבריסל. מבחינה זו, לפנינו סרט המשתמש באורבניות העשירה והמורכבת כל כך של ניו יורק, בתור תפאורה או רקע, ולא כניסיון לבחון את העיר כמקום בעל תשתית אדריכלית, כפי שעושים רוטמן וורטוב בסרטיהם החלוציים.

לסיכום, ביקשתי להציג במאמר זה סרטים שונים הבוחנים את העיר מנקודת מבט שונה. העיר איננה רשומה בתור יצירה אדריכלית גרידא; לעיר אספקטים נוספים הנחשפים על ידי הקולנוע. הקולנוע בוחן את האדריכלות במבט שהינו לפעמים זר לאדריכל או שפשוט אינו מעניין אותו, שכן במאי הקולנוע חי בזהות כפולה: מצד אחד הוא אמור להציג את הממשות האמיתית, אך מצד שני נושפים בעורפו הצופים בסרט, הנמענים, שאמורים לפרש את נוכחות הדימויים המרצדים לפנייהם. מסיבה זו, במאי הקולנוע הבוחן באמצעות המצלמה את העיר איננו מסתפק בפוטנציאליות שלה או באספקטים האסתטיים שלה – ערכים המדריכים בדרך כלל את האדריכל. המבט של במאי הקולנוע מופנה אל 'מערכת העיכול' של העיר, הכוללת את הנעים, משובב הלב והמשעשע, אך בד בבד גם את הצדדים האפלים שלה, המכוערים, הכואבים הנגרמים בעטייה של העיר הגדולה, המורכבת והבלתי פתירה, בדומה לרוח דבריו של אוגוסטינוס הקדוש על עיר האדם.

בן ברוך בליך הוא מרצה בכיר בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ועמית הוראה במסלול הבינתחומי והרב תחומי לאמנויות אוניברסיטת תל אביב. הוזמן כחוקר אורח למכון וארבוג, באוניברסיטת לונדון, בהנחייתו של סיר ארנסט גומבריך ופרופ' רוג'ר סקרוטון. פרסם מאמרים בנושאי תקשורת חזותית, תרבות חזותית, אומנות, צילום, עיצוב וארכיטקטורה בכתבי עת ובספרים בארץ ובחו"ל. משתתף קבוע בכנסים של האגודה לאסתטיקה אמפירית (IAEA) וסוציולוגיה של התרבות החזותית (IVSA). פרופסור אורח ב-HISK (Higher Institute for Fine Arts) באנטוורפן. עמד בראש ועדה לתכנון לימודי אומנות בחטיבת ביניים מטעם משרד החינוך ושימש כראש הוועדה המקצועית בתחום זה. בין פרסומיו ראו אור מאמרים על הייצוג התמונתי, צילום יהודים בזמן השואה בידי הנאצים, שואה וקומיקס, הגוף המעוות בארכיטקטורה. הרצה בפורומים שונים בארץ ובחו"ל. לאחרונה ראה אור ספרו 'האם ניתן ללמוד מתמונות' (באנגלית), 'הקומיקס הישראלי' (עברית).