תקריב
כתב עת לקולנוע דוקומנטרי

2021

לקראת הקולנוע השלישי: רישום נסיונות היסטוריים למען התפתחות קולנוע של שחרור בעולם השלישי*

פרננדו סולאנאס ואוקטביו חטינו
תרגם מספרדית: צבי טל

המאמר פורסם לראשונה באוקטובר 1969 בכתב העת: Tricontinental, Buenos Aires y La Habana

ההבנה שדרוש קולנוע מיליטנטי על מנת לחולל מהפכה נובעת מן ההכרה שהמהפכה מתחילה הרבה לפני כיבוש הכוח הפוליטי מידי האימפריאליזם והבורגנות. התרבות, האמנות, המדע והקולנוע מגיבים תמיד לאינטרסים מעמדים המצויים בקונפליקט, ולכן אי אפשר להפריד בין הפוליטי לאמנותי. במצב של תלות ניאו-קולוניאלית לעולם תהיה התרבות חתרנית, כיוון שהיא שואפת לשחרור ומסרבת לקבל עליה את הערכים ההגמוניים. המאבק האנטי-אימפריאליסטי של עמי העולם השלישי הוא הביטוי התרבותי, המדעי והאמנותי החשוב ביותר של התקופה, ועל יוצרי הקולנוע להתגייס למאבק על השחרור וליצור קולנוע שאינו מוגדר על פי ערכים אסתטיים, אלא על פי תרומתו המיליטנטית למהפכה

"צריך לגלות [...] צריך להמציא" (פרנץ פאנון).

השאיפה **לקולנוע של דה-קולוניזציה** היתה עד לא מזמן חסרת שחר. הקולנוע היה מוצר צריכה מבדר ותו לא. במקרה הטוב היה זה קולנוע שנספג על ידי "השיטה" ונידון להציג אפקטים, לעולם לא סיבות. הכלי התקשורתי החשוב ביותר של תקופתנו היה מיועד לספק את האינטרסים של **בעלי הקולנוע**, שהם בעלי השוק העולמי לקולנוע, ברובם מארצות הברית.

האם אפשר היה להתגבר על מצב זה? איך אפשר לעשות קולנוע של דה-קולוניזציה בעלויות גבוהות וכאשר מעגלי ההפצה וההקרנה שייכים לאויב? איך אפשר להבטיח רציפות ביצירה? איך יגיע קולנוע כזה אל העם? איך ינצח את הצנזורה ואת הדיכוי? כל השאלות הובילו לתשובה הצפויה: "אין סיכוי לקיום קולנוע מהפכני לפני המהפכה"; "הקולנוע המהפכני אפשרי רק בארצות המשוחררות"; "ללא תמיכת השלטון המהפכני, אין סיכוי לקולנוע ולאמנות מהפכניים". הטעות נולדה מהתבוננות במציאות דרך נקודת המבט הבורגנית. איש לא הציע דגם של ייצור, הפצה והקרנה שונה מן הדגם הצפון-אמריקני בגלל היעדר אבחנה ברורה של האידיאולוגיה והפוליטיקה הבורגנית. מדיניות רפורמיסטית של פשרה עם היריב, והתייחסות לקונפליקטים הלאומיים על פי אינטרס הדו-קיום בשלום שבין ארצות הברית לברית המועצות, רק יכולה לעודד קולנוע שמצטרף לשיטה להפוך לפלג השמאלי של השיטה, כיוון שימתין בסבלנות למעבר שלו לסוציאליזם. אלה שניסו בעבר לכבוש את המבצר של הקולנוע ההגמוני נותרו ממולכדים בתוכו, כפי שטען ז'אן לוק גודאר.

השאלות עלו בהקשר היסטורי חדש שאליו הגיעו אנשי הקולנוע באיחור, כפי שבדרך כלל קורה לאינטלקטואלים בארצות שלנו: המהפכה הקובנית המציינת עשור לקיומה; מאבק הגבורה של העם הווייטנאמי; התפתחות התנועה לשחרור עולמי שמונעת על ידי ארצות העולם השלישי. כל אלה מעידים על קיומם של המונים מהפכניים ברמה הבינלאומית. המצב ההיסטורי החדש שנוצר והאדם החדש שהחל לצמוח מתוך המאבק האנטי-אימפריאליסטי תובעים עמדה חדשה מאנשי הקולנוע בארצות שלנו, ואף במטרופולין האימפריאליסטי. בקרב קבוצות מצומצמות כבר לא תוהים על אפשרות קיומו של קולנוע מיליטנטי לפני המהפכה, ומעלים שאלה חדשה: האם הקולנוע המיליטנטי דרוש על מנת לחולל מהפכה? התשובה החיובית כבר הולידה סרטים חדשים בארצות שונות. ב"מולדת המשותפת", כפי שקרא לה סימון בוליבר (Bolivar), מתפתח קולנוע מהפכני. בארצות הברית יש קולנוע "חדש". באיטליה, בצרפת, באנגליה וביפן יש יצירה קולנועית חדשנית בקרב תנועות הסטודנטים, המשך למסורת הסרטים של יוריס איוונס (Ivens) וסנטיאגו אלווארס (Alvarez).

שלנו ושלהם

הדיון המעמיק המתקיים על אודות תפקידם של אמנים ואינטלקטואלים לפני השחרור מעשיר את הפעילות האינטלקטואלית בעולם. דיון זה מתקיים בין שני קטבים: קוטב אחד שולל כל פעילות אינטלקטואלית שאינה ממלאת תפקיד פוליטי או פוליטי-צבאי, כיוון שפעילות כזו נידונה באופן בלתי נמנע להיספג בשיטה; קוטב שני מכיר בכפילות המעשה של האינטלקטואל. מצד אחד יש יצירה אמנותית שאינה רתומה בהכרח לצורכי המאבק הפוליטי המהפכני, ומצד שני קיימת מחויבות פוליטית, המסתכמת בחתימה על הצהרות אנטי-אימפריאליסטיות לרוב. עמדה זו מקיימת הפרדה בין הפוליטי לאמנותי. שני הקטבים נשענים בעינינו על שגיאות משותפות: שגיאתם הראשונה היא תפיסתם את האמנות, המדע, התרבות והקולנוע כקטגוריות אוניברסליות; ואילו שגיאתם השנייה, שאינם מבינים כי המהפכה מתחילה הרבה לפני כיבוש הכוח הפוליטי מידי האימפריאליזם והבורגנות, כשההמונים חשים צורך בשינוי, והכוחות המתקדמים מתחילים לחולל אותו בחזיתות השונות.

התרבות, האמנות, המדע והקולנוע מגיבים תמיד לאינטרסים המעמדיים המצויים בקונפליקט. במצב של תלות ניאו קולוניאלית מתחרות ביניהן שתי תפיסות של תרבות, אמנות, מדע וקולנוע: ההגמונית והלאומית. מצב זה יימשך כל עוד לא תהיה התפיסה הלאומית להגמונית, כל עוד תתקיים המדינה-מושבה או המושבה למחצה. כפילות זו תסתיים רק כשמיטב ערכי התרבות יקבלו לגיטימיות ויהפכו להגמוניים, רק כששחרור האדם יהיה לקטגוריה אוניברסלית. עד אז תהיה תרבות שלנו ותרבות שלהם, קולנוע שלנו וקולנוע שלהם. התרבות שלנו

אינטלקטואלים חסרי מודעות לכפילות המתוארת לעיל בדרך כלל תופסים את הביטוי האמנותי או המדעי כפי שיוצר על ידי הקבוצות ההגמוניות; לעתים ייתכן שהם עורכים בו תיקונים קלים. אין הם מתעמקים מספיק

בתיאטרון, באדריכלות, ברפואה, בפסיכולוגיה, בקולנוע של השחרור –בתרבות שלנו ובשבילנו. אותם אינטלקטואלים מאמצים את הביטויים של ההגמוניה כְּשלמות שאפשר לתקן מבפנים אך לעולם לא מבחוץ על סמך דגמים עצמאיים וחדשים.

חלליות ואסטרונאוטים מגייסים את כל האמצעים המדעיים של האימפריאליזם. פסיכולוגים, רופאים, פוליטיקאים, סוציולוגים, מתמטיקאים ואף אמנים מגויסים לחקור בתחומים מגוונים כל מה שישרת את טיסת החלל או את רצח תושבי וייטנאם, פעולות שבסופו של דבר מספקות את צורכי האימפריאליזם.

בבואנוס איירס מסלק הצבא שכונות של פחונים ובונה במקומן "שכונות אסטרטגיות" בעלות תכנון אורבני שמקל על כיבושן בעת הצורך. ארגוני ההמונים חסרים, לעומת זאת, חזיתות מגובשות ומתמחות בהנדסה, ברפואה, באמנות ובקולנוע שלנו, של השחרור. כל אלה חזיתות עבודה שיעילותן תלויה בהכרה של סדר הקדימויות הנכון לכל שלב במאבק על תפיסת השלטון או השלבים הנדרשים על ידי מהפכה מנצחת. לדוגמה: פיתוח רגישות ומודעות לצורך במאבק פוליטי-צבאי לתפיסת השלטון, התעמקות ברפואה שתשרת את צורכי הלוחמה בכפר ובעיר, תיאום האנרגיות הדרושות לייצור שיא של סוכר כפי שקורה בקובה, או ניסוח אדריכלות ואורבניסטיקה שמסוגלות לעמוד בהפצצות שהאימפריאליזם עלול להטיל, ועוד.

התחזקות ההתמחויות והחזיתות בהתאם לצורכי הכלל עשויה למלא את החללים שנפערים במאבק על השחרור. תפקידם של האינטלקטואלים יהיה מוגדר יותר לאור פעולה זו. אין ספק שרק כיבוש השלטון הפוליטי יאפשר תרבות ומודעות מהפכניות אצל ההמונים, אבל אין גם ספק שהפעלת אמצעים מדעיים אמנותיים לצד הפוליטיים-צבאיים תכין את הקרקע להצלחת המהפכה ולפתרון הבעיות שיופיעו לאחר תפיסת השלטון. כך יצמחו קולנוע, רפואה ותרבות מהפכניים, שמהן ישאב כוחו האדם החדש שאותו מסמל צ'ה גווארה. איננו מדברים על אדם במופשט או על "שחרור האדם", אלא על אדם אחר שמסוגל להתרומם כמו עוף החול מעל שרידי האדם הישן והמנוכר, שאת קיצו הוא מזרז על ידי הגברת התבערה.

תלות וקולוניזציה תרבותית

המאבק האנטי-אימפריאליסטי של עמי העולם השלישי והמקבילים להם בקרב המטרופולין מהווה כעת את חוד החנית של המהפכה העולמית. הקולנוע השלישי רואה במאבק הזה את הביטוי התרבותי, המדעי והאמנותי החשוב ביותר של תקופתנו, את ההזדמנות לבנות בכל עת את זהותו המשוחררת:
הדה-קולוניזציה של התרבות.

התרבות והקולנוע בארצות ניאו-קולוניאליות הם חלק מתלות גלובלית המכוננת דגמים וערכים מתוך צורכי ההתפשטות האימפריאליסטית. "כדי לשלוט משכנע הניאו-קולוניאליזם את בני עמה של המדינה התלותית בנחיתותם. במוקדם או במאוחר מכיר האדם הנחות באדם העליון, והורס בכך את הגנותיו. אם תרצה להיות בן אדם כמוני, אומר לו השולט, עליך להיות כמוני, לדבר בשפתי, להתכחש ולהתנכר לעצמך. כבר במאה ה-17 הפיצו המיסיונרים הישועים את דבר יכולתם של ילידי אמריקה הדרומית להעתיק את יצירות האמנות האירופיות. מעתיק, מתרגם, מפרש, לרוב צופה – האינטלקטואל הניאו-קולוניאלי מובל תמיד להתכחש לאחריותו ההיסטורית. מכאן צומחים הקוסמופוליטיות התרבותית, חוסר השורשים, האסקפיזם, החקיינות האמנותית, ההתלבטויות המטאפיזיות, הבגידה בארצם".[1] "לא השימוש בשתי שפות, כי אם הקיום של שני דגמי מחשבה זרים זה לזה הוא הסיבה לכפילות התרבותית. האחד של העם, לאומי. השני זר, של המעמדות העליונים המסונפים לתרבות הזרה. ההערצה שרוחשים המעמדות העליונים לתרבות ארצות הברית או לתרבות אירופה היא חלק בלתי נפרד מכניעותם. על ידי הקולוניזציה התרבותית של המעמדות העליונים מחדירה התרבות של האימפריאליזם להמונים מידע שאי אפשר לסנן".[2] העם הניאו-קולוניאלי איננו אדון לאדמתו, כפי שאיננו אדון לעולמו המושגי. הבנת המציאות הלאומית מחייבת לפרוץ את הרשת הסבוכה של שקרים והטעיות שמקורם בתלות. האינטלקטואל חייב להימנע מלחשוב בצורה ספונטנית; אם לא יעשה כך, הוא מסתכן בחשיבה באנגלית, או בצרפתית, אבל לעולם לא בשפה של תרבותו שלו, שבדומה לתהליך השחרור, נמצאת עדיין בשלביה ההסניים ההתחלתיים. כל פרטי המידע, כל מושג, כל נתון שסביבנו אינם אלא מרכיב באחיזת עיניים שקשה לנפץ.

מראשית ההיסטוריה שלנו פעלו שכבות הבורגנות של ערי הנמל והאליטות האינטלקטואליות שלהן כסוכני החדירה הניאו-קולוניאלית. מאחורי סיסמאות כ"ציוויליזציה או ברבריות" שהעלה הליברליזם האירופוצנטרי בארגנטינה, הסתתר תמיד הניסיון לכפות תרבות שהתאימה לצורכי ההתפשטות האימפריאליסטית ולרצון לפרק את התנגדותם של ההמונים הלאומיים. אלה זכו לכינויי גנאי גזעניים ובהם "שחורים" ו"נחשול זואולוגי". האידיאולוגים של המושבות למחצה, מאומנים במשחק הסמנטי ומזוהים עם אוניברסליזם חסר רחמים, מדוקדק ו"מצמק ראשים", היו לדובריו של דיזראלי (Disraeli), ראש הממשלה הבריטי, שהצהיר: "עדיפות בעיני זכויות האנגלים על פני זכויות האדם".[3]

מעמדות הביניים היו כלי הקליטה האידיאליים של הקולוניזציה התרבותית. מצבם החברתי המעורפל, מיקומם כחיץ בין הקטבים, נגישותם ל"ציוויליזציה", כל אלה מאפשרים לאימפריאליזם לפתח אצלם בסיס תמיכה שבחלק ממדינות אמריקה הלטינית מגיע להיקף משמעותי מאוד. במדינות הקולוניאליות מהווה החדירה התרבותית תוספת לחיל המצב הכובש. במדינות הניאו-קולוניאליות זוכה החדירה התרבותית לחשיבות יתרה. "היא ממסדת את התלות ויוצרת לה לגיטימציה. העיוות התרבותי מונע מן העם מודעות למצבו הניאו-קולוניאלי ושאיפה לשינוי. הקולוניזציה הפדגוגית מחליפה ביעילות את משטרת המושבות".[4]

אמצעי התקשורת ההמוניים משלימים את הרס התודעה הלאומית והסובייקטיביות הקולקטיבית שנמצאת בתהליך התגבשות. ההרס מתחיל כשהילד מצטרף למסגרות המידע, החינוך והתרבות ההגמוניות. טלוויזיה, רדיו, עיתונים, כתבי עת, תקליטים וסרטים – כולם מאחדים כוחות במפעל הקולוניזציה התרבותית של הטעם והתודעה שנפתח בכיתה א' ונשלם באוניברסיטאות. "אמצעי תקשורת ההמונים יעילים יותר מפצצות נפלם. המציאות, הנכון וההגיוני הוצאו אל מחוץ לחוק, כפי שהעם הוצא מחוץ לחוק. האלימות, הפשע וההרס הפכו לשלום, סדר ונורמה".[5] האמת הפכה להיות חתרנית. כל צורת ביטוי או תקשורת שתנסה להציג את המצב הלאומי היא חתרנות.

חדירה תרבותית, קולוניזציה פדגוגית ותקשורת המונים מאוחדות כעת במאמץ עליון לספוג, למנוע ולנטרל כל ביטוי של שאיפה לדה-קולוניזציה. הניאו-קולוניאליזם מנסה בקביעות לסרס או לעכל לתוכו את הביטויים התרבותיים שצומחים מחוצה לו. הוא מנסה לנטרל כל פרט שעושה אותם יעילים ומסוכנים: הוא מבצע בהם דה-פוליטיזציה, מנתק את הקשר בין היצירות לבין צורכי המאבק למען השחרור הלאומי.

טענות בנוסח "יופי מהווה גורם מהפכני כשלעצמו" או "כל קולנוע חדש הוא מהפכני" הן לא יותר מאידיאליזם שאיננו משנה את המצב הניאו-קולוניאלי. רעיונות אלה ממשיכים לתפוס את הקולנוע, האמנות והיופי כהפשטות אוניברסליסטיות מנותקות מתהליכי הדה-קולוניזציה שהאומה נתונה בהם.

כל ביטוי של התנגדות שלא משמש לגיוס ההמונים, שלא מנסה להתסיס אותם, שלא שואף לפוליטיזציה של השכבות העממיות, שלא מצייד אותן רגשית ושכלתנית למאבק – איננו מטריד את השיטה, מתקבל באדישות ואף בסבר פנים יפות. הביקורתיות החריפה, חוסר הקונפורמיות, המרדנות הפשוטה הופכים למוצרי צריכה בשוק הסחורות הקפיטליסטי. הבורגנות זקוקה למנה יומית של גירויים ושל אלימות נשלטת, כלומר אותה אלימות שנספגת על ידי השיטה והופכת לצעקנות אימפוטנטית.[6] כאלה הן היצירות הפלסטיות שהבורגנים נהנים לקשט בהן את דירותיהם וארמונותיהם. כאלה הם המחזות גדושי הזעם שהמעמדות השליטים מוחאים להם כפיים בהתלהבות. כאלה הם הרומנים של הסופרים "המתקדמים", שמוטרדים מן הסמנטיקה ומן האדם התלוש מן ההקשר. הם מספקים לגיטימיות ותדמית של סובלנות דמוקרטית להוצאות לאור ולכתבי העת של השיטה. כאלה הם "סרטי המחאה" המופצים על ידי המונופולים והמוקרנים במעגלים המסחריים הראשיים. "טווח המחאה המותר על ידי השיטה רחב הרבה יותר ממה שהיא עצמה מוכנה להודות. נותנים לאמנים את התחושה שהם פועלים כנגד השיטה כשהם חוצים גבולות הדוקים, והם לא מודעים לכך שאמנות האנטי-שיטה נספגת ומשרתת אותה כבלם וכסמן לתיקון עצמי".[7]

כל ה"אלטרנטיבות" המתקדמות, חסרות התודעה של השימוש במטען "שלנו" לצורך השחרור וחסרות המודעות הפוליטית, משמשות פלג שמאלי של השיטה ותורמות לשיפור תוצריה התרבותיים. גורלן להיות היצירה השמאלית ביותר שהימין מוכן לסבול, והן מחזקות אותו. "יש להחזיר את המילים, הפעולה הדרמטית והדימויים החזותיים למקום שבו ימלאו תפקיד מהפכני, שבו יהיו מועילים, שבו יהפכו לכלי נשק".[8] כפי שפרנץ

פאנון היה אומר, יש לשלב את היצירה כמעשה מקורי בתהליך השחרור, להעמיד אותה בשירות החיים, ולא בשירות האמנות לשם אמנות. האסתטיקה צריכה לחדור לחיים החברתיים. מכאן תתאפשר הדקולוניזציה, קרי: התרבות שלנו, הקולנוע שלנו, תפיסת היופי שלנו.

הקולנוע הראשון והקולנוע השני

קולנוע איננו "לאומי" בגלל עצם עשייתו בתוך גבולות המדינה, אלא כשהוא עונה לצרכים המיוחדים של השחרור ושל התפתחותו של העם. בְּמדינותינו המגובשות סביב מבנים תלותיים, הקולנוע ההגמוני אינו יכול להיות אלא קולנוע תלותי, מנוכר ותת-מפותח.

ההבדלים בין סוגי הקולנוע הלאומי שפרחו בעבר היו ביטוי לאפיונים תרבותיים לאומיים: קולנוע איטלקי, קולנוע שוודי, קולנוע גרמני. הבדלים אלה נעלמו כיום. הגבולות נעלמו עם התפשטות האימפריאליזם היאנקי והדגם הקולנועי שכופים בעלי התעשייה והשוק: הקולנוע האמריקני. אנו מתקשים כיום להבחין בין שלל סרטי הקולנוע "המסחרי", ואף בין סרטי "הקולנוע של היוצר", ביצירה שתחרוג מן הדגמים האמריקניים. שליטת הדגם האמריקני כה חזקה, שגם סרטי האפוס הענק שנעשו לאחרונה במדינות הסוציאליסטיות אינם אלא אנדרטאות לכניעות מפני הדגמים האמריקניים, שלדברי גלאובר רושה, הולידו את הקולנוע של החיקוי.

עשיית קולנוע על פי הדגמים האמריקניים, ולו בשפה בלבד, מובילה לאימוץ תכנים אידיאולוגיים שבאים לידי ביטוי בשפה זו ובצמיחת התפיסה ההוליוודית של יחסי יצירה-צופה. עשייה שמחקה באופן מכני את הקולנוע הנתפס כהצגה גדולה מן החיים מיועדת להקרנה באולמות ענק, כשאורך הסרט מתוכנן על פי כללי התעשייה וצורכי ההקרנה, והסרטים עצמם בעלי מבנים עלילתיים סגורים שנוצרים ומסתיימים על המסך. כל אלה משרתים את האינטרסים העסקיים של המפיקים הגדולים וגם מובילים לאימוץ תפיסת העולם הבורגנית, המתבטאת כבר באמנות הבורגנית של המאה ה-18: האדם נתפס כאובייקט צרכני וסביל. במקום להכיר ביכולתו לעשות את ההיסטוריה מכירים רק ביכולתו לקרוא עליה, לצפות בה, לשמוע אותה, לסבול אותה.

הקיום האנושי והתהליכים ההיסטוריים נותרים סגורים במסגרת הציור, על במת המחזה, בתוך כריכת הספר, בין גבולות מסך ההקרנה. זאת נקודת השיא שאליה הגיעו הביטויים האמנותיים של הבורגנות. הפילוסופיה של האימפריאליזם טוענת שהאדם הוא רק אובייקט בולע. תפיסה זו משתלבת היטב עם ניכוס הערך הנוסף: הקולנוע הוא אובייקט למכירה ולצריכה. האדם קיים למען הקולנוע, ולא הקולנוע למען האדם. הקולנוע ההגמוני מפעיל יועצים שמנתחים ומחוללים את החלומות ואת התסכולים של ההמונים על מנת למכור לנו את החיים שבסרטים, את המציאות כפי שהיא נתפסת על ידי המעמדות השליטים.

הקולנוע האמריקני איננו כופה רק את הפילוסופיה שלו, אלא גם דגמים תעשייתיים, שיווקיים וטכניים. מצלמות 35 מ"מ, הקרנת 24 פריים בשנייה, מנורות קשת, אולמות הקרנה מסחריים למאות ואלפים, ייצור תעשייתי, "מעמד" חברתי של אנשי הקולנוע. כל אלה מספקים את הצרכים התרבותיים והכלכליים של קבוצות ההון הפיננסי האמריקני.

לצד התעשייה וארגוני השיווק צומחים מוסדות הקולנוע: הפסטיבלים, בתי הספר והזרמים ה"רשמיים", כתבי העת והמבקרים שמתבוננים בזרמים ומנמקים אותם. אלה הפיגומים שתומכים ב"קולנוע הראשון" – השליט – זה שמן המטרופולין מקרין אל הארצות התלותיות ומוצא בהן את נאמניו האטומים. שלא כמו בארצות ההגמוניות, תעשיית הקולנוע בארגנטינה מצומקת וחלשה, כפי שהסיכוי להתפתחות מצומק וחלש. תעשיית הקולנוע בארגנטינה חשובה פחות מתעשיית הקיסמים. הקולנוע אינו נחשב כאן כתעשייה מחוללת אידיאולוגיה, אלא כממסר ידע מסוים הנתמך בצורות תעשייתיות פרימיטיביות. האלטרנטיבה הראשונה ל"קולנוע הראשון" הופיעה במדינתנו עם מה שקרוי "קולנוע של יוצר", "קולנוע של ביטוי" או "קולנוע חדש". נכנה אותו "הקולנוע השני".

"הקולנוע השני" מהווה התקדמות כי הוא מאפשר ליוצר את החירות להתבטא מחוץ לקודים התעשייתיים, בפתיחות ואפילו כניסיון של דקולוניזציה תרבותית. זהו קולנוע שקידם עמדה חדשה ואף יצר קובץ יצירות של במאים שהיו לחיל החלוץ של הקולנוע הארגנטיני: הוגו דל קאריל (Del Carril), לאופולדו טורה נילסון (Torre

Nilsson), פרנדו אז'לה (Ayala), סימון פלדמן (Feldman), לאוטרו מורואה (Murúa), דייוויד קוהון (Kohon) , רודולפו קון (Kuhn) ופרנדו בירי (Birri), שסרטו זרוק עשר! מכונן את הזרם הדוקומנטריסטי של העדות החברתית בארגנטינה.

"הקולנוע השני" החל לגבש את המבנים העצמאיים שלו: מעגלי הפצה והקרנה (בחוגי קולנוע ובמועדוני קולנוע אמנותי), אידיאולוגים, מבקרים וכתבי עת מקצועיים. הוא יצר גם שאיפה שגויה: לפתח מבנים עצמאיים שיתחרו ב"קולנוע הראשון", חלום אוטופי "להשתלט על המבצר". הניסיון הרפורמיסטי הזה, ביטוי אופייני לשאיפות להתפתחות כלכלית מואצת, והרצון להקים תעשיית קולנוע "עצמאית" כדרך לצאת ממצב התת-התפתחות הקולנועית, הובילו את אנשי "הקולנוע השני" למלכודת התנאים הכלכליים והאידיאולוגיים של השיטה. מהם צמח קולנוע ממוסד המתיימר להיות עצמאי, שבו מתהדרת השיטה הטוענת ל"רוחב אופקים דמוקרטי" כלפי הביטויים התרבותיים.

במסגרת תהליכים אלה נותר רובו של "הקולנוע השני", בארגנטינה ובבירות של המעצמות, בגדר קבוצות מצומצמות שחושבות על עצמן אל מול קהל הצופים הקטן של האליטות הדילטנטיות (החובבניות). מאבקיהם של אנשי "הקולנוע השני" לבנות מבנים מקבילים לאלה של השיטה על מנת להשתלט עליהם, הלחצים שהפעילו על המוסדות הממלכתיים על מנת להשיג החלפתו של "פקיד רע" ב"פקיד טוב", נסיונותיהם להילחם בחוקי הצנזורה ובכל חוק הנוגע לקולנוע – נכשלו והוכיחו שבהקשר הנוכחי אין באפשרותם לשנות באופן מהותי את יחסי הכוח הקיימים. במדינות שבהן עדיין לא נכשלו, זה יקרה בקרוב. פוליטיקה של הפעלת לחצים למען שינויים מהותיים במבנים של השיטה איננה מועילה, מפני שבאמריקה הלטינית ובעולם השלישי כולו הפרספקטיבה ההיסטורית היא של החרפה בדיכוי ולא של החלשתו: המשטרים אינם במצב המאפשר להם להקל או לוותר. בארגנטינה איפשר המשטר קיומה של אוניברסיטה אוטונומית כל עוד לא הצמיחה דבר שסיכן את הסדר הניאו-קולוניאלי. לא התקיימה צנזורה כל עוד לא היה מה לצנזר. לא היה דיכוי אלים כל עוד אף אחד לא הפגין במעשים את נכונותו להתנגד ולהילחם בשיטה. המצב הזה הסתיים זה מכבר. החזות המזויפת של הדמוקרטיה הבורגנית התמוטטה. האלימות, העינויים, הדיכוי הברוטלי והמוות שעוד יתרבו במלחמה הארוכה למען השחרור הלאומי והחברתי של אמריקה הלטינית. או שאתה מודע לעובדות אלה, או שאתה מתכחש להן, שזאת דרך להיות מודע להן מנקודת התצפית של האויב.

האם יש תוקף למדיניות רפורמיסטית במצב הנתון? האם יש סיכוי ל"קולנוע חדש" ששואף לדה-קולוניזציה כש"שערי המבצר" סוגרים עליו?

"אין היום מרחב לפסיביות ולתמימות באמריקה הלטינית". "מחויבותו של האינטלקטואל נמדדת במה שהוא מסכן, לא רק במילים, אלא בעיקר במעשים שהוא מבצע למען השחרור. הפועל השובת שמסכן את משרתו וקיומו, הסטודנט המפגין שמסכן את הקריירה שלו, הפעיל השומר על שתיקתו בחדר העינויים – כל אלה תובעים מאיתנו מחויבות הרבה יותר משמעותית מאשר מחווה של סולידריות".[9]

ה"סטטוס קוו", המצב בפועל, הפך למצב החוקי. איש הקולנוע – עובד נוסף בחזית התרבות – חייב שתהיה רדיקליזציה מתמדת של עמדותיו, אחרת הוא מתכחש לעצמו ולמהותו. אין בפני "הקולנוע השני" דרך אחרת אלא לנצל את כל הסדקים שעדיין נותרו בשיטה, על מנת לעשות יצירות שיהיו כל פעם יותר ברורות בהתקפותיהן עליה, ולכן כל פעם יותר קשות לה לעיכול.

אין דרך אחרת מאשר קפיצת מדרגה אל "הקולנוע השלישי", סינתזה של כל הניסיונות שנצברו ב"קולנוע השני". לכל מי שייכנס להרפתקה זו לא יהיה "הקולנוע השלישי" בגדר "תעשיה מחוללת אידיאולוגיה", אלא כלי להפיץ לאחרים את האמת שלנו, מעמיק וחתרני באופן אובייקטיבי. המבנים, מנגנוני ההפצה, השיווק, הגיבוש האידיאולוגי, השפה והסיכוי הכלכלי – אלה עדיין חשובים, אבל כפופים מעתה לקדימות העליונה, שהיא הפצת התפיסה שתשרת את שחרור האדם המנוכר והנשלט. מטרה זו היא היחידה שיכולה להצדיק במצב הנוכחי את הקיום של איש הקולנוע שעבר דה-קולוניזציה. יש לבנות את הבסיס ואת המבנה העליון של "הקולנוע השלישי" כשהיעד הוא השחרור. בשלבים ההתחלתיים הוא יהיה חלש ומוגבל. גורלו יהיה קשור לתהליכי השחרור הגלובליים. "כיבוש המבצר" כבר לא עומד בראש מעייניו, כי הוא יודע שכיבוש זה יתחולל רק כשהשלטון הפוליטי יעבור לידיים המהפכניות.

מן הקולנוע שלהם לקולנוע שלנו: הקולנוע השלישי

הניאו-קולוניאליזם הצליח לנתק את האינטלקטואלים, ובעיקר את האמנים, מן המציאות הלאומית. הם מנוכרים לשינוי, ומתרכזים ב"אמנות" וב"דגמים האוניברסליים". אינטלקטואלים ואמנים צעדו בדרך כלל במאסף של המאבקים העממיים, ולעתים גם התנגדו להם. השכבות שתרמו יותר לבניית התרבות הלאומית (הנתפסת כשאיפה לדה-קולוניזציה) לא היו האליטות המשכילות, אלא המגזרים המנוצלים ביותר והפחות "תרבותיים". בצדק התייחסו ארגוני ההמונים בחשדנות כלפי אינטלקטואלים ואמנים. כאשר אלה לא הופעלו בצורה ישירה על ידי הבורגנות או האימפריאליזם, הם הופעלו בצורה עקיפה שהתבטאה בקריאתם ל"שלום ודמוקרטיה". הם חששו מכל מה שנשמע "לאומי", פחדו לזהם את האמנות עם הפוליטיקה ואת האמן עם פעילות מהפכנית. כך היטשטשו הסיבות הפנימיות של הסתירות בחברה הניאו-קולוניאלית, ותשומת הלב התמקדה בסיבות החיצוניות "שהן אולי התנאי מנקודת לשינויים, אבל לעולם לא הבסיס להם".[10] במקרה הארגנטיני הוחלפה המלחמה נגד האימפריאליזם והאוליגרכיה המקומית במאבק כנגד הפשיזם ולמען הדמוקרטיה. הם העלימו את הסתירה הבסיסית של המדינה הניאו-קולוניאלית והחליפו אותה אותה ב"סתירה שהייתה חיקוי של הסתירה העולמית".[11]

ההכרה בנתק של האינטלקטואלים והאמנים מן הלאומיים של השחרור עוזרת להבין את המגבלות האידיאולוגיות שבתוכן הם התפתחו. כיום הולך וקטן הנתק, כאשר אלה ואלה מודעים לחוסר יכולתם להשמיד את האויב ללא איחוד כוחות על פי האינטרסים המשותפים.

האמנים חשים בתועלת המצומצמת של היעדר הקונפורמיזם והמרדנות האישית. הארגונים המהפכניים מגלים שלחימתם לתפיסת השלטון יוצרת חללים בתחום התרבות. עד עכשיו לא העניקו ארגוניו של העם תשומת לב לקולנוע, בשל אין המכשלות ליצירה הקולנועית והמגבלות האידיאולוגיות שבמדינה הקולוניאלית. עיתונות כתובה, תעמולת חוצות, נאומים ותקשורת בעל פה ממשיכים להיות הכלים העיקריים לדו-שיח בין הארגונים והפעילים של חיל החלוץ המהפכני לבין ההמונים. שינוי עמדות של כמה אנשי קולנוע והופעתם של סרטים מועילים לשחרור אפשרו לכוחות החלוץ לגלות את חשיבותו של הקולנוע, הטמונה במהותו. הקולנוע מסוגל לכנס אנשים ממגזרים שונים ואף כאלה שלא היו מאזינים להרצאה או לדיון מפלגתי. הקולנוע מהווה "קול קורא" מועיל ויעיל, בנוסף למטען האידיאולוגי הייחודי שלו.

כושר הניתוח וההשפעה של הדימוי הקולנועי, הרושם העז שמותירים התיעוד והמציאות החשופה, כוח השכנוע של האמצעים האורקוליים, כל אלה עולים על כל כלי תקשורתי אחר. הסרטים המשכילים לנצל את האפשרויות של הדימוי החזותי, לבנות איזון נכון של מושגים, להביע את השפה ואת התבניות שעולות מן הנושא, ולממש את הקונפליקטים שבנרטיביות, משיגים תוצאות ממשיות בפוליטיזציה וגיוס של פעילים ולעתים גם של המונים. במונטווידאו הפגינו סטודנטים לאחר שצפו ב**אני אוהב סטודנטים**, ובקראקס שרו את "האינטרנציונל" לאחר הצפייה ב**שעת הכבשנים**. במקומות שונים ביבשת יש דרישה לסרטים הקובניים של סנטיאגו אלווארס. אסיפות העם והסטודנטים שמתקיימות לאחר הצפייה בסרטי "הקולנוע השלישי" פורצות דרך חדשה. גם בחברות השפע האיטלקית והיפנית יש תנועות דומות. לראשונה באמריקה הלטינית יש ארגונים המעוניינים בשימוש תרבותי-פוליטי של הקולנוע. המפלגה הסוציאליסטית הצ'יליאנית מספקת לפעיליה חומר קולנועי מהפכני. גם בארגנטינה יש ארגונים מהפכניים, פרוניסטיים ולא-פרוניסטיים, המעוניינים בכך. ארגון הסולידריות היבשתית שבסיסו בקובה משתתף במימון ובהפצה של סרטים התורמים למאבק האנטי-אימפריאליסטי. הארגונים המהפכניים מגלים את הצורך בפעילים שיודעים גם להפעיל מצלמה, רשמקול או מקרנה. אוונגרדיים פוליטיים ואמנותיים נפגשים בעשייה משותפת המעשירה את שניהם.

התקדמות ודה-מיתיזציה של הטכנולוגיה

הגורמים שמנעו עד לא מזמן את הפיכת הקולנוע לכלי מהפכני היו הטכנולוגיה והמכשור המסורבלים, ההתמחות ההכרחית בכל שלבי ההפקה והעלויות הגבוהות. לא עוד. המכשירים הקלים והפשוטים להפעלה, חומר הגלם המהיר והגמיש, מדי אור אוטומטיים ושיפור הסינכרוניזציה בין התמונה לפסקול, הידע המקצועי המתפרסם בכתבי עת בעלי תפוצה רחבה, כל אלה מאפשרים את הדה-מיתיזציה של העשייה הקולנועית. הקולנוע נקי כעת מההילה הקסומה שלפיה רק אמנים, גאונים ויחידי סגולה יכולים לעסוק בו. הניסיון הצרפתי של כריס מרקר (Marker), שנתן מצלמה קלה לפועלים לאחר תדרוך בסיסי בלבד על מנת שיבנו את ייצוג העולם העצמי שלהם, הוא דוגמה לאופקים החדשים הנפתחים. באופקים אלה יש ביטוי מגלם לתפיסה חדשה של המעשה הקולנועי ושל משמעות האמנות בימינו.

קולנוע הורס וקולנוע בונה

האימפריאליזם והקולוניאליזם, הן במטרופולין והן במושבה, מכסים את המציאות במסכה של דימויים ואשליות. מה שנחשב הוא לא המציאות, אלא הדימוי של המציאות על פי האינטרס האימפריאליסטי. זהו עולם מאוכלס בפנטזיות וברוחות רפאים, שבו המפלצתי מתחפש ליופי והיופי מחופש למפלצתיות. מצד אחד האשליה: קוסמוס בורגני, נוח, הרמוני ויעיל, שיש בו אפשרות "להיות מישהו". מנגד רוחות הרפאים: אנחנו העצלנים, האדישים והתת-מפותחים, מחוללי אנרכיה. כשאיש המושבה משלים עם מצבו הוא מוצג כ"גונגה דין", המלשין בשירות הקולוניזציה, או כמו "הדוד טום" המתכחש לבני גזעו ומעמדו. כשאיש המושבה מתנגד לניצול הניאו-קולוניאלי הוא הופך לפרא, לבלתי מסתגל ולטורף ילדים. כפי ש"יש כאלה שלא ישנים כי הם מפחדים מאלה שלא אוכלים", המהפכן נראה בעיני השיטה כרוצח, אנס ושודד. לכן הקרב הראשון נגדן איננו פוליטי, אלא משטרתי. ככל שהניצול מחפיר יותר, המנוצל מוגדר כמשמעותי פחות. ככל שהמנוצל מתנגד יותר, מזהים אותו יותר עם הבהמות.

בסרטו **שלום לאפריקה** של הפשיסט גולטיירו ג'אקופטי (Jacopeti) מוצגים הפראים האפריקנים, חיות הטרף הרצחניות, כנתונים לאנרכיה מוחלטת לאחר שיצאו מחסותו של האיש הלבן. טרזן מת, ובמקומו באו פטריס לומומבה (Lumumba) ומנהיגים אחרים, דבר בלתי נסלח בעיני הניאו-קולוניאליזם. הפנטזיה הוחלפה ברוחות רפאים, והאדם הפך לניצב קולנועי פוליטי כדי שג'אקופטי יצלם בנחת את הוצאתו להורג.

אני מחולל מהפכה משמע אני קיים. באמירה זו נמוגות הפנטזיה ורוחות הרפאים על מנת לתת מקום לפריחת האדם החי והקיים. הקולנוע של המהפכה הורס ובונה בו בזמן; הוא הורס את הדימוי שלנו ושל עצמו שגיבש הניאו-קולוניאליזם; הוא בונה מציאות אחרת וגואל את האמת על כל ביטוייה. להחזיר את הדברים למקומם ולמשמעותם האמיתיים היא פעולה חתרנית, הן בחברת השפע של המעצמה והן בחברה הניאו-קולוניאלית. בחברת השפע זוכים הארגונים העממיים לחופש יחסי לשם הפצת המידע שלהם. העיתונות הכתובה והספרות מתיימרות להביע אובייקטיביות, שהיא מזויפת. אבל הרדיו והטלוויזיה, שני אמצעי התקשורת ההמוניים רבי העוצמה, נמצאים תחת פיקוח הדוק של המדינה. האירועים בחודש מאי הצרפתי מוכיחים זאת.

בעולם שבו שולט הדמיוני, הביטוי האמנותי נדחף אל ערוצים אשלייתיים ובדיוניים, אל השפות המוצפנות ואל הסימנים והמסרים הנלחשים בין השורות. האמנות מתנתקת מן האירועים הממשיים, כי לדידו של הניאו-קולוניאליזם אלה עדויות מרשיעות. האמנות נעשית א-היסטורית, מחוץ לזמן, סגורה בעולם של הפשטות ורוחות רפאים. היא יכולה להתייחס לוויטנאם, אך רחוק מוויטנאם. היא יכולה להתייחס לאמריקה הלטינית, אבל רחוק ממנה, במקום שלא תהיה יעילה ושלא תשמש למטרות כלשהן; במקום שלא תהיה פוליטית.

הקולנוע המכונה תיעודי, על מגוון המשמעויות שהמושג א בתוכו, מן הדידקטי ועד לשחזור האירוע ההיסטורי, הוא הבסיס העיקרי לקולנוע המהפכני. כל דימוי שמתעד, מעיד, מכחיש את השקר ומתעמק באמת הוא יותר מדימוי קולנועי או מעשה אמנותי. הוא הופך לדבר שהשיטה מעוניינת לעכל בתוכה. העדות על המצב הלאומי מהווה כלי יקר ערך לפיתוח דו-שיח וידידות בינלאומיים. אף מאבק אינטרנציונליסטי לא יצלח ללא החלפת

מידע בין העמים וללא ניפוץ הבלקניזציה שהאימפריאליזם מתאמץ לשמר ברמה הבינלאומית, היבשתית והלאומית.

קולנוע פעולה

אי אפשר להכיר מציאות ללא פעולה במציאות וללא ניסיון לשנות את המציאות. טענתו של מרקס ראויה להיזכר בכל רגע: אין זה מספיק לפרש את העולם, כעת יש לשנותו. על הקולנוע לגבש את השפה האמנותית הצומחת מראייתו המיליטנטית המשנה את המציאות ומן הנושאים שבהם הוא מטפל. יש עדיין תפיסות דוגמטיות הדורשות מאיש הקולנוע לייצג את המציאות בצורה אידיאלית, ההולמת את מה שרצוי שיהיה ולא את מה שיש. מאחורי תפיסות אלה מסתתר חוסר אמון בסיכויים שבמציאות עצמה. לפעמים הן הובילו לשימוש בשפה הקולנועית כאיור אידיאלי של אירועים תוך מחיקת הסתירות והדיאלקטיקה של המציאות, שדווקא ממנה עולים היופי והיעילות של הסרט. הממשות של התהליכים המהפכניים בעולם, על ההיבטים האפלים והשליליים שאולי יש בהם, עשירה מספיק כדי לדרוש את ייצוגה ללא סכמטיות או פלגנות. קולנוע-כרוז, קולנוע חינוכי, קולנוע-דיווח, קולנוע-מסה, קולנוע-עדות, כל צורה מיליטנטית לגיטימית, ואין היגיון בניסוח נורמות אסתטיות.

חשוב לקלוט מן העם ולספק לו את הטוב ביותר, או, כפי שאמר צ'ה גווארה, לכבד את העם ולספק לו איכות. כדאי מאוד לזכור זאת אל מול נטיית האמן המהפכני להנמיך את גובה השפה והמחקר לרמה של ניאו-פופוליזם, שאינה תורמת להתנערות משרידי האימפריאליזם. היעילות שהשיגו היצירות הטובות ביותר של הקולנוע המיליטנטי מוכיחה, שגם שכבות הנחשבות מפגרות מסוגלות להבין את המשמעות המדויקת של מטאפורה חזותית, של אפקט של מונטאז', של כל ניסיון סמנטי מתוחכם שישרת רעיון. הקולנוע המהפכני איננו קולנוע שמאייר או מתעד באופן פסיבי מצב נתון, אלא מנסה להשפיע עליו, הן כגורם מזרז והן כגורם מתקן. הקולנוע המהפכני איננו רק תיעוד או מסר, אלא בעיקר **קולנוע פעולה**.

הקולנוע וההקשר ההיסטורי

יש הבדלים בין תהליכי השחרור, לכן אין לנסח נורמות אוניברסליות. יש ערך מהפכני ללימוד של הפעלת נשק במקום שבו יש מגזרים חברתיים השואפים לכיבוש השלטון מירי הבורגנות, אבל הדבר לא יהיה מהפכני במקום שבו ההמונים חסרים עדיין מודעות לגבי זהותו של האויב, או במקום שכבר למדו לתפעל נשק. בדרך אנלוגית, הקולנוע המתעקש לחשוף את תוצאות הקולוניזציה במקום שמגזרים חברתיים רחבים הגיעו למודעות זו ומחפשים כעת את הסיבות למצבם, או אפילו מתחמשים לקראת המאבק, איננו קולנוע מהפכני. סרט הנאבק נגד האנאלפבתיות בארץ ניאו-קולוניאלית עלול כיום לשרת את האימפריאליזם, אבל לסרט על ביעור הבערות בימים הראשונים של המהפכה הקובנית היה תפקיד מהפכני בהחלט, כפי שהיה מהפכני ללמד את האנשים להפעיל מצלמת קולנוע כדי להתעמק במציאות.

היש קולנוע מושלם? – נסיונות וטעויות

דגם הסרט המושלם, יצירת האמנות העשויה היטב לפי הקודים שכפו התרבות הבורגנית והתיאורטיקנים שלה, הצליח להביך ולתסכל את איש הקולנוע בארצות התלותיות, כי ככל שניסה לחקות את הדגם המושלם, התברר לו שאין ידו משגת לא את התרבות, לא את הטכנולוגיות ולא את הגורמים הבסיסיים הדרושים לעשייה. תרבות המעצמה שימרה את הסודות שבבסיס הדגמים שלה, וכל ניסיון לחקות אותם הוליד מנגנוני ניכור. כל ניסיון להשתוות לסרטים של המעצמות נידון מראש לכישלון – אלה שני הקשרים היסטוריים שונים לחלוטין. ללא יכולת להגשים את השאיפה, שוקע איש הקולנוע ברגשי תסכול ונחיתות. רגשות אלה צומחים קודם כל מחוסר האומץ הדרוש לפרוץ דרכים חדשות, המתכחשות למסלולים הקבועים ב"קולנוע שלהם". הם מפחדים להודות במגבלות המצב הניאו-קולוניאלי, לגלות את הסיכויים הטמונים במצב הזה ולנסח דגמים מקוריים.

אי אפשר לקיים קולנוע מהפכני ללא החיפוש, הנסיונות והמעשה העקביים. קולנוע-גרילה מביא את איש הקולנוע למעמד הפרולטרי, הוא גורם של דמוקרטיזציה. הוא קורע אותו ממעמד האצולה האינטלקטואלית שהבורגנות מעניקה לתומכיה. הקשר החדש בין האינטלקטואל למציאות גורם להשתלבותו בשורות העם. קבוצות החלוץ וגם ההמונים משתתפים ביצירה, כאשר הם מבינים שהיא מהווה המשך למאבק היומיומי. **שעת הכבשנים** מדגים שאפשר לעשות סרט אפילו בתנאים עוינים כאשר יש שיתוף פעולה של פעילים ומגזרים עממיים.

הקולנוע המהפכני פועל מתוך תפיסה חדשה של תפקיד היוצר, של עבודת הצוות ושל המכשור. ראשית כל, הקולנוען דואג להצטייד וללמוד את המקצוע. היקרים מכל הם כלי עבודתו, המשולבים בדרכי הבעתו. המצלמה היא הכלי לניכוס דימויים, המקרנה היא כלי נשק היורה 24 תמונות לשנייה. כל חבר בקבוצה חייב להכיר את המכשור כולו, כולם צריכים להיות מסוגלים להחליף כל אחד. יש לנפץ את המיתוס של הטכנאים חסרי התחליף.

כל אנשי הקבוצה חייבים להקפיד בפרטים הקטנים כגדולים של ההפקה ולדאוג לבטחונה. טעות קטנה, אשר בקולנוע הקונוונציונלי אינה זוכה לתשומת לב, עלולה לגרום לאיבוד יצירה שלמה או לשינוי תוכניות. "בגרילה, הכישלון נוכח אלף פעמים, ואילו הניצחון הוא מיתוס שהמהפכן יכול רק לחלום עליו".[12] יחד עם היכולת להתגבר על כל מכשול טכני, חייבים משמעת, זריזות ובעיקר נכונות להתעלות מעל ההרגלים הישנים, הנוחיות, אווירת הנורמליות המדומה והשאננות, שמאחוריהן מסתתרת המלחמה היומיומית. כל סרט הוא מבצע חדש, עבודה שונה שמחייבת להחליף דרכי פעולה על מנת לא לעורר את חשדנותו של האויב אשר מעבדות הפיתוח נמצאות בידיו.

הצלחת הפעולה תלויה בעיקר בקבוצה, בגיבושה ובערנותה המתמדת. אלה דרישות לא קלות במצב של שלווה מדומה, וכאשר אנשי הקולנוע הורגלו על ידי הבורגנות להצהיר על כל מהלכיהם כדי לבנות את המוניטין האישיים. כמו אנשי הגרילה, על קבוצת הקולנוע לנוע בעקביות, לחשוד בכל, להיחשף לסכנות ולפרוץ לעצמה דרכים חדשות. בסכנות כרוך גם הסיכוי לגלות ולהמציא צורות ומבנים קולנועיים חדשים שיועילו להתבוננות במציאות באופן מעמיק יותר.

אנו חיים בעידן של היפותזות יותר מאשר של תזות. עידן של תהליכים לא מושלמים, של יצירות אלימות ובלתי גמורות – עשויות במצלמה ביד אחת ובאבן ביד השנייה – שחורגות מכל המוסכמות של התיאוריה והביקורת המסורתיים. תוך כדי המעשה יצמחו גם התיאוריה והביקורת שלנו. "הידע מתחיל במעשה. לאחר שרוכשים ידע תיאורטי באמצעות המעשה, יש לחזור למעשה".[13] שקוע במעשה, הקולנוען המהפכני יחוש את המרירות והבדידות של מי ששערי השיטה ננעלים בפניו ואת התסכול של אינסוף המכשולים העומדים בדרכו. הוא יפסיק להיות אלוף מירוצי האופניים, כדברי ז׳אן לוק גודאר, ויהפוך לרוכב אופניים אלמוני, כמו תושב וייטנאם השקוע במלחמה הארוכה והאכזרית. לעומת זאת, הוא יגלה את הקהל שמקבל את היצירה כאילו היתה שלו עצמו, שמשלב אותה בחיים היומיומיים, שמוכן להקיף אותו ולהגן עליו כפי שלא היה עושה בשביל אף אלוף רכיבת אופניים.

קבוצת הקולנוע כגרילה

קבוצת הקולנוע-גרילה מקיימת נורמות של משמעת, הן בעבודה והן בביטחון. הגרילה מתפקדת כמערכת של תאים ותבניות צבאיות. כך עלינו לפעול. הקבוצה קיימת כסיכום כל היכולות והאחריות של מרכיביה, עם מנהיגות שמכוונת ודואגת להמשכיות העבודה. לא קל לשמור על קיום הקבוצה כאשר השיטה "מפציצה" ומשתפי פעולה המחופשים לאנשים מתקדמים עומדים מסביב. קשה לשמור על הקבוצה כאשר אין אירועים חריגים, העבודה נעשית במחתרת והסרטים מופצים בדרכים שקטות. התפרצות קונפליקטים בתוך הקבוצה צפויה על אף הבגרות האידיאולוגית של חבריה. שיתוף פעולה עם קבוצות דומות במדינות אחרות יכול לעזור להשלמת סרטים כשהתנאים קשים. רצוי להקים ארגון מרכזי בעל ארכיון שיתאם את הפעולה ברמה בינלאומית, שיארגן מפגשים להחלפת ידע ותכנון עבודות משותפות.

הפצת הקולנוע השלישי

קבוצות הקולנוע המהפכני יהיו המפיקות של עצמן. עליהן לחשוב על בעיות מימון העבודה. בכל מצב ייחודי יש להתייחס לסיכוי הגלום בו. יש לבדוק לאיזה קהל מיועד הסרט ולתכנן במקביל את דרך מימונו. תכנון זה ייעשה בשיתוף ההנהגה הפוליטית. קולנוע-גרילה מיועד להפצה באמצעות הארגונים המהפכניים או במעגלי הפצה שהקולנוען ממציא ומגלה. דרושה אסטרטגיה כוללת להפקה, להפצה ולהישרדות כלכלית. פתרון הולם לבעיות ימשוך אנשים נוספים להצטרף לקבוצה ולחזק אותה. הפצת הקולנוע שלנו רק עושה את צעדיה הראשונים באמריקה הלטינית, ואילו הדיכוי ממוסד וחוקי. לאחרונה פרצה משטרת ארגנטינה להקרנות ונחקק חוק צנזורה בעל אופי פשיסטי. בברזיל מצרים כל יום את צעדיהם של חברינו ב"סינמה נובו". ברוב היבשת מונעת הצנזורה הקרנות ציבוריות. אין סיכוי לפתח דרכים חדשות להפצה ללא סרטים מהפכניים וללא הקהל שלהם. שני אלה כבר קיימים: בארגנטינה מארגנים הקרנות בבתים פרטיים ל-25 צופים בלבד בכל פעם. בצ'ילה מציגים בכנסיות ובמרכזי תרבות ההולכים ומתמעטים. באורוגואי אפשר עדיין לארגן הקרנות באולם המסחרי הגדול ביותר עם 2,500 מושבים, הקרנות שהופכות לאירועים אנטי-אימפריאליסטיים מרגשים.[14] למרות כל אלה, המשך קיומו של הקולנוע המהפכני ביבשת נשען על המעגלים המחתרתיים.

יש להיזהר משאננות הנובעת מן ההצלחה ומחוסר הסכנות שבהקרנות הראשונות.[15] מנגד, הפחדן יגביל את פעילותו רק לחוג מכריו הקרובים. צריך ללמוד בכל מקום איך לפעול מבלי להעתיק שיטות הפצה באופן מכני. לעתים אפשר לבנות שיתוף פעולה עם ארגוני עובדים ואגודות סטודנטים. במקרים אחרים עדיפה מכירת עותקים של הסרט לארגונים. דרך זו מומלצת בכל מקום שיתאפשר מפני שהיא גורמת לביזור ההפצה, מזרזת את חשיפת הסרט להמונים, יוצרת מסגרות להתעמקות פוליטית, שומרת על אלמוניות הקבוצה ומחזירה את עלויות הייצור. במדינות שבהן הארגונים אינם מודעים עדיין לחשיבות הסרט, אפשר לפנות למעגלי הפצה אחרים.

במדינות אירופה קיימים מעגלי הפצה לסרטים ברוחב 16 מ"מ עם עשרות אלפי תחנות. אלה אינם מהווים דוגמה מתאימה למדינות הניאו-קולוניאליות, אבל יש לראות בהם סיכוי לתוספת משמעותית בגיוס מימון ובחשיפת מאבקי העולם השלישי, שמיום ליום קשורים יותר ויותר לאלה המתפתחים במעצמות עצמן. סרט על הגרילה הוונצואלית יהיה קומוניקטיבי יותר מעשרות חוברות הסברה, כפי שאצלנו יהיה מוצלח יותר סרט על מרד הסטודנטים בפריז או בברקלי.

המטרה האידיאלית צריכה להיות מימון קולנוע-גרילה בכספים שמוחרמים מן הבורגנות. על הבורגנות לממן את הקולנוע בערך הנוסף שהיא מנכסת מן העם. מאחר ששאיפה זו לא תתממש בטווח הקרוב, לא נותר אלא לגבות דמי השתתפות לא פחותים מן הנגבה בקולנוע של השיטה מכל משתתף בהקרנות. תשלום ומימון של קולנוע זה הם חלק מן החובות הפוליטיות של הפעילים והארגונים המהפכניים: אפשר לעשות סרט אחד, אך אם הפצתו לא תחזיר את העלויות, יהיה קשה או בלתי אפשרי לעשות את הסרט הבא.

האם יקום אינטרנציונל של קולנוע גרילה? האם לא הולך ומתגבש אינטרנציונל חדש באמצעות מאבקי העולם השלישי, הארגון לסולידריות באמריקה הלטינית והכוחות החלוציים בחברות השפע? מדוע לא?

קולנוע אירוע: צופים ופרוטגוניסטים

קולנוע-גרילה מגיע כיום לשכבה מצומצמת של האוכלוסיה, אבל הוא הקולנוע להמונים היחיד, כי הוא היחיד שמונע על ידי האינטרסים של הרוב המוחץ בעם. כל יצירה חשובה של קולנוע מהפכני תהיה אירוע לאומי להמונים, גם אם לא תוכל להיחשף בפניהם. הקולנוע של ההמונים נאלץ להיחשף רק בפני הקבוצות הייצוגיות ביותר שלהם, ויוצר בכל הקרנה, כמו בפשיטה צבאית מהפכנית, שטח משוחרר מקולוניאליזם. הסרט המהפכני הופך את ההקרנה לאירוע פוליטי, מה שפאנון כינה "אירוע פולחני, הזדמנות מיוחדת שבה האדם יכול לשמוע ולהשמיע". תנאי המחתרת שכופה השיטה יוצרים סיכוי חדש. הניסיון להתגבר על המגבלות מוביל להמצאת צורות תקשורת חדשות.

במשך עשיית **שעת הכבשנים**, וגם לפניה, עשינו נסיונות להפצתו של קולנוע מהפכני. כל הקרנה בפני פעילים מרכזיים ופעילי שטח, פועלים וסטודנטים הפכה מבלי שהתכוונו לדיון פוליטי, מעין אסיפת תא מורחב, שבה הובא הסרט בחשבון אבל לא היה הדבר המרכזי. שם גילינו היבט חדש בקולנוע: ההשתתפות הפעילה של מי שנחשב כצופה בלבד. לפעמים השתדלנו לפזר את המשתתפים מיד עם תום ההקרנה, מסיבות בטחוניות. אז חשנו שלא היה טעם לצפייה בסרט ללא הדיון עם החברים על הנושאים שהועלו בו. שם גילינו גם שהחברים באו להקרנה עם מודעות מלאה להפרת חוקי המשטר הכרוכה באירוע ולהסתכנות בסנקציות ודיכוי. מרגע בואו להקרנה הפך כל אדם כזה לפרוטגוניסט חשוב יותר מאלה שבסרטים. האדם חיפש את המפגש עם אנשים המתחייבים כמוהו, והוא התחייב כלפיהם. הצופה הפך לפרוטגוניסט שחיפש את עצמו באחרים.

מחוץ למרחב המשוחרר שיצרו הסרטים לזמן קצוב התקיימו רק בדידות, חוסר תקשורת, חשדנות ופחד. במרחב המשוחרר הפכו כולם לשותפים לאירוע. הדיונים היו מתחילים באופן ספונטני. עם הזמן למדנו להוסיף להקרנות תפאורה, מוסיקה ושירים מוקלטים, מנחה לדיון, כיבוד קל ועממי. כך הבנו את הערך של מה שיצרנו: א. החבר שמשתתף, האדם-פרוטגוניסט שמצטרף לאירוע מזומן; ב. המרחב החופשי שבו הציג האדם את מה שהטריד אותו ואת הצעותיו. פוליטיזציה ושחרור; ג. הסרט כזרז. הסקנו שהיצירה הקולנועית תהיה יותר יעילה אם תהיה מודעת לדברים אלה. מכאן שיש להתנות את הסרט, את השפה, את המבנה ואת ההצעות שהוא מעלה לאירוע ולמשתתפים בו. הסרט היה צריך לחפש את השחרור שלו עצמו בפרוטגוניסטים של החיים.

המשתתפים העניקו לנו את סיפוריהם, את זמנם ואת ניצול המרחב. אנו ניסינו להפוך את הזמן, את המרחב ואת הסרט לאנרגיה משחררת. מכך צמח הרעיון לעצב את שכינינו "קולנוע-אירוע" או "קולנוע-פעולה" (cine-acto), מתכונת חשובה לקולנוע השלישי. הנסיונות הראשונים היו בחלק השני והשלישי של **שעת הכבשנים**. בפתיחת "אירוע למען השחרור" נהגנו לומר שזה אינו רק סרט, וגם לא הצגה. זאת פעולה, פעולה של אחדות אנטי-אימפריאליסטית שיש בה מקום רק לאלה שמזדהים עם המאבק. אין בה מקום לצופים מן הצד ולמשתפי פעולה עם האויב. יש מקום רק לפרוטגוניסטים בתהליך שהסרט מנסה להעיד עליו ולהעמיק אותו. הסרט הוא המניע לדיון, החיפוש והמפגש בין הרצונות. מה שחשוב בו הוא המסקנות שיוציאו המשתתפים כיוצרים וכפרוטגוניסטים של ההיסטוריה. המידע שאספנו והמסקנות יהיו מועילים רק במידה שישמשו לשחרור שאתם מקדמים.

קולנוע-פעולה הוא קולנוע פתוח, בלתי גמור, קולנוע של חקר המציאות. השלב הראשון בתהליך הכרת העולם הוא המגע עם העולם החיצוני, החושים (בסרט: התמונה העשירה והקול). השלב השני הוא סינתזת הנתונים שמספקים החושים, ההמשגה, ההיסק והשיפוט (בסרט: הקריין, הראיונות, המנחה של האירוע). השלב השלישי הוא התובנה: הקפיצה מן הידע החושי לרציונל, ומן הרציונל לפעילות המהפכנית [...] לשנות את העולם. זו התפיסה המטריאליסטית-דיאלקטית על אודות אחדות הידע והפעולה (ב"קולנוע-פעולה": השתתפות החברים, הצעות לפעולה שעולות לדיון, הפעולות המבוצעות בעקבות האירוע).[16] כל אירוע שונה מקודמו, ויש להעמיד אותו מחדש, כי המקום לעולם איננו אותו המקום, וההקשר ההיסטורי לעולם איננו חוזר על עצמו. תוצאותיה של כל הקרנה-אירוע תלויות במארגנים, במקום ובזמן קיומה. יש אינסוף אפשרויות לשנות, להוסיף ולגוון. הקרנת סרט-אירוע תמיד מבטאת את הקשרה ההיסטורי. השלכותיה אינן מסתיימות במאבק לכיבוש השלטון, אלא עשויות להימשך גם לאחריו ובמהפכה. "הקולנוע השלישי" הוא קולנוע בלתי גמור. יש להשלים אותו בתהליך ההיסטורי של השחרור.

קטגוריות ב"קולנוע השלישי"

קטגוריות רבות יש ל"קולנוע השלישי" (סרט-מכתב, סרט-שיר, סרט-מסה, סרט-כרוז, סרט-דיווח וכו'). בהן מעמיד הקולנוען את הקולנוע-מלאכה כנגד הקולנוע-תעשיה, קולנוע להמונים כנגד קולנוע של אינדיווידואלים, קולנוע של מידע מול קולנוע של דיסאינפורמציה ניאו-קולוניאלית, קולנוע של הצגת האמת מול קולנוע של אסקפיזם, קולנוע של גרילה מול קולנוע ממוסד, קולנוע פעולה מול קולנוע של צפייה פסיבית, קולנוע של הרס ובנייה מול קולנוע שרק הורס. כנגד קולנוע של האדם הישן, קולנוע למען האדם החדש: הסיכוי הטמון בכל אחד מאיתנו.

הדקולוניזציה של הקולנוע והקולנוען אפשרית במידה שאלה יתרמו לדה-קולוניזציה הכללית. המלחמה מתקיימת נגד האויב החיצוני שתוקף אותנו, וגם נגד האויב הפנימי, שמסתתר בתוך כל אחד מאתנו. הרס ובנייה. הפעולה המהפכנית נשענת על הכמיהות הטהורות ביותר. לקולוניזציה של התודעה נתנגד על ידי מהפכה של התודעה. האדם המתבונן בצורה חדשה בעולם נולד מחדש: הוא מחזיר לעצמו את התום הראשוני, את יכולתו להרפתקה שכיום היא בקושי יכולת רדומה לכעוס. לשחרר אמת אסורה משמעו לשחרר את היכולת לכעוס ולחתור תחת מצב העניינים בחברה. האמת של האדם החדש היא כפצצה שיש בה סיכוי לחיים. הקולנוע המהפכני מעניק את המבט החתרני, היצירה החתרנית והדמיון החתרני. הנושאים הגדולים: ההיסטוריה של המולדת, אהבה ושנאה בין לוחמים, המאמץ המשותף של העם המתעורר, נולדים מחדש מול עדשת המצלמה המשוחררת. איש הקולנוע מרגיש בן חורין לראשונה. בתוך השיטה אין לו מקום, מחוץ לשיטה ונגדה יש מקום לכל, כי הכל עומד בפני עשייה. המהפכה שעד אתמול נתפסה כהרפתקה הפכה כעת להכרת שאין להתחמק ממנו.

הצגנו עד כאן רעיונות והצעות. היפותזות שגיבשנו בעקבות **שעת הכבשנים** ושאינן מתיימרות להציב דגמים. אלה רק הצעות מועילות להעמקת הדיון סביב השימוש בקולנוע במדינות התלות הניאו-קולוניאלית. יש צורך בהרבה ניסיונות נוספים בתפיסות האסתטיות, בנרטיביות ובקטגוריות הקולנועיות. כל אלה מהווים אתגר הכרחי לקידום התהליך ההיסטורי ולפיתוח קולנוע של קולוניזציה לטינו-אמריקנית. הקולנוע הלטינו-אמריקני תורם לשחרור של היבשת. לשיאו מגיע הקולנוע היבשתי בקולנוע הקובני. בארצותינו הלא-משוחררות עדיין הוא בולט ביצירות המתקדמות ביותר של ה"סינמה נובו" הברזילאי, בסרטים חדשים בבוליביה ובצ'ילה, בסרטי המחאה התיעודיים ובקולנוע המיליטנטי. כל הניסיונות האלה מתאחדים ב"**קולנוע השלישי**" וצריך לפתח אותם יותר **באחדות לוחמת** של אנשי הקולנוע המיליטנטיים באמריקה הלטינית

אנו יודעים שסרט אחד אינו משחרר את המולדת. גם לא ספר אחד או ציור אחד. גם שביתה אחת לא תעשה זאת, לא הפגנה אחת ולא התקפת גרילה אחת. כל אלה, ובהם הסרט המיליטנטי, הם צורות פעולה במסגרת הקרב הגדול המתקיים כעת. אין אפשרות להעריך מראש את היעילות של כל מעשה. הפיתוח הכמותי והאיכותי של כולם יתרום, במידות שונות של חשיבות, ליצירת קולנוע ותרבות משוחררים ומקוריים. אנו חושבים שיצירה קולנועית עשויה להפוך לאירוע פוליטי רב עוצמה, כפי שאירוע פוליטי עשוי להיות יצירה אסתטית יפה. שניהם אפשריים אם הם תורמים לשחרור האדם. אנו בוחרים לפעול בקולנוע כמוקד הצעות ודיון מפני שהוא חזית עבודתנו. הופעת "הקולנוע השלישי" מהווה בעבורנו את האירוע הקולנועי החשוב ביותר של תקופתנו.

*

הערות:

1. **La hora de los hornos**, "New-colonialismo y violencia".
2. Juán José Hernandez Arregui**, Imperialismo y cultura.**
3. René Zavaleta Mercado, Bolivia: crecimiento de la idea nacional.
4. **La hora de los hornos**, "Neo-colonialismo y violencia".
5. **שם**.
6. ראו את ההרגל החדש של קבוצות הבורגנות הגבוהה ברומא ובפריז: נסיעות סוף שבוע לסייגון לצפות במתקפת הווייטקונג.
7. Irwin Silver**, USA: la alienación de la cultura.**
8. Manifiesto del Group Plástico de Vanguardia Argentina.
9. **La hora de los hornos,** "Neo-colonialismo y violencia".
10. Mao Tsé Tung, **Acerca de la práctica.**
11. Rodolfo Puiggros, **El proletariado y la revolución nacional.**
12. Ché Guevara, **Guerra de guerillas**.
13. Mao Tsé Tung, **Acerca de la práctica**.
14. כתב העת Marcha (צעדה) מארגן הקרנות חצות ובימי ראשון בבוקר להמוני צופים.
15. המשטרה פרצה להקרנה שהתקיימה בבית איגוד עובדים ועצרה 200 משתתפים. בחירת המקום וכמות המוזמנים היו שגיאה.
16. Mao Tsé Tung, **Acerca de la práctica**.