



קיץ 2025

מונטז' אופקי ויפוי לעין או לרוח: אנדרה באזאן על "מכתב מסיביר"

ד"ר אוהד לנדסמן

בשנת 1958 פרסם אנדרה באזאן (André Bazin) את אחת הביקורות החריפות, המקוריות והמשפיעות ביותר שנכתבו על המסה הקולנועית: מאמר קצרצר על סרטו של כריס מרקר **מכתב מסיביר** (*Lettre de Sibérie*, 1958).ⁱ המאמר, שכתת מוגש לראשונה בתרגום לעברית, אינו עוסק רק בצורתו יוצאת הדופן של הסרט, אלא גם מעלה שאלות עמוקות באשר למקומה של המילה הכתובה בקולנוע, להיררכיה שבין קול לתמונה, ולמה שבאזאן מכנה "האינטליגנציה המילולית". **מכתב מסיביר** נתפס בעיני באזאן כמקרה בוחן קלאסי לשינוי פרדיגמטי בקולנוע התיעודי. הוא זיהה בו תזוזה מהדימוי המצולם אל עבר הטקסט – "מהעין אל האוזן". במקום שמונטז' ייבנה על בסיס יחס חזותי בין דימוי אחד למשנהו, בהתאם לרעיונותיו התאורטיים של סרגיי אייזנשטיין, סרטו של מרקר, כך טען באזאן, הציע סוג חדש של עריכה, שאותו כינה "מונטז' אופקי": עריכה שבה "הדימוי אינו מתייחס למה שקדם לו או למה שבא אחריו, אלא מתייחס הצידה – למה שנאמר עליו". במובן זה, הסרט מתפקד כמערכת סמיוטית של יחסי טקסט ותמונה, שבה הסמכות האמיתית, לפי באזאן, נתונה למילה המדוברת.

באחת ההתייחסויות המוקדמות והמובהקות לזיקה בין המסה הכתובה לבין הקולנוע, באזאן מגדיר את **מכתב מסיביר** כ"essay documented by film",ⁱⁱ מסה במובנה הספרותי אשר נכתבת באמצעות הדימוי הנע של המדיום הקולנועי. באזאן מדגיש כי החומר המרכזי בהבניית הרטוריקה המסאית של מרקר הוא ה"אינטליגנציה" (intelligence) – מונח שהוא תופס, כך נראה, ככושר ניסוח, הבעה ועיבוד רעיוני של המציאות. מדובר בפעולה לשונית יותר מאשר חזותית, שבה הדימוי ממלא, לדבריו, תפקיד שלישי בלבד: הוא עשוי ללוות את הטקסט, לחזק אותו ולעיתים אף להיפגע ממנו, אך הטקסט (ובעיקר הקריינות) הוא האחראי המרכזי להענקת משמעות לסרט. לורה רסקרולי (Laura Rascaroli) מחדדת נקודה זו כשהיא טוענת כי באזאן מנסח כאן מודל של "קולנוע המילה" (cinema of the word), קולנוע שאינו יכול אלא לכלול טקסט פואטי, אינטליגנטי וכתוב, שאותו הווייט-אובר מקריא.ⁱⁱⁱ באזאן מתעכב על סיקוונס מרכזי מתוך הסרט, שבו נראית סצנה פשוטה למראה: אוטובוס חולף ברחוב בעיר אירקוטסק שברוסיה, ברקע פועלים מתקנים את הכביש, ובסיום נראה עובר אורח בעל חזות חריגה חולף מול המצלמה. מרקר מציג את אותו רצף של דימויים שלוש פעמים ברציפות, אך משנה בכל פעם את הקריינות – פעם אחת בנימה קומוניסטית, בשנייה בנימה מרקסיסטית ובשלישית בקריינות "אובייקטיבית" כביכול, נטולת הטיה.

באמצעות החזרה הזו מלמד מרקר את הצופה שיעור יסודי במדיום הקולנועי ובדיאלקטיקה שבין דימוי



לקול. באזאן מתאר את שלוש הקרייניות הללו כ"שלוש קרני אור אינטלקטואליות שונות" המוטלות על אותו הדימוי – קרניים היוצרות שבירה אופטית, שכל אחת מהן מייצרת תפיסה שונה אצל הצופה. במילים אחרות, שלוש הקרניים הללו משמשות כמטפורה לאופן שבו התודעה הקולנועית של הצופה מעוצבת, והמחשת הקלות שבה ניתן להשפיע עליה במסגרת המדיום.

באזאן, שנודע כתומך נלהב בריאליזם הקולנועי וכמי שהאמין בכוחו של הדימוי המצולם לתפוס את העולם "כפי שהוא", התקשה להשליך מעליו את תחושת האובדן שחש נוכח המבנה החדשני של **מכתב מסיביר**. כפי שמבהירה ג'ניפר סטוב (Jennifer Stob), "עבור באזאן, שביסס את זהותו הביקורתית כפנומנולוג של דימויים נעים ושל חוויית הצפייה בהם, המעבר הזה במדרג החשיבות הקולנועית – ממה שנראה לעין (that which is viewed) למה שנחשב (that which is thought), מייצג אל עבר המרווח שבין ייצוגים – היה מטריד ומעורר דאגה".^{iv} העימות בין תפיסת הקולנוע של באזאן לזו של מרקר מתגלה כנקודת מפתח בהבנת שדה המסה הקולנועית בעשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה. באזאן אמנם מדגיש את האקלקטיות של הסרט, את האיכות הרב-שכבתית שלו ואת המצלול האירוני והפואטי של הקריינות, אך בסופו של דבר חש כי הדלות הוויזואלית שבו גוברת על כל הישג אחר. ביקורת נוספת של באזאן על **מכתב מסיביר** פורסמה ב־16 בנובמבר 1958, חמישה ימים לאחר מותו הטרגי בטרם עת בגיל 40. בביקורת זו הוא מביע את הסתייגותו, בחדות שלא ניכרה קודם לכן, וכותב כי הסרט מותיר אחריו התרשמות מעט מטרידה של "עוני מסוים". משפט הסיום שלו בביקורת זו חידתי דיו כדי להשאיר את הקוראים בספק באשר לעומק אמונתו בדברים: "הפאר אינו שייך לעין, אלא קודם כול לרוח",^v הוא כותב, ומביע את התנדנדותו בין הערכה פילוסופית לצפייה אינטלקטואלית לבין כניעה עגומה לסדר קולנועי שהוא מתקשה להשלים עמו. סבטקסט ה"חרדה" הזה מבטא את מאמציו של באזאן לתעד תהליך של שינוי המתחולל ביצירתו של מרקר, ובו זמנית להתאבל עליו: הפיכתו של הקולנוע מהתנסות ויזואלית באופן ריבוני למדיום אחד מני רבים במדיית ההמונים, הכפוף לטקסט, להקשר התרבותי ולרטוריקה של המילה.

מעניין לציין כי מרקר עצמו כינה את יצירתו המוקדמת – ובייחוד את סרטי המסע שיצר במדינות המצויות בתהליך של בנייה לאומית – בשם *actualités imaginaires* ("יומני חדשות מדומיינים"), מונח שמהווה ערעור עקיף על כל יומרה לאובייקטיביות. מושג זה מתווך את השילוב ההיברידי שמאפיין את עבודתו המוקדמת של מרקר: בין סרט באורך מלא לסרט קצר, בין טקסט לתמונה, בין דיווח לעיבוד פיוטי. ואולם, ההבדל בין המונח שמציע באזאן – "מסה מתועדת בסרט" – לבין ההגדרה שמציע מרקר עצמו, אינו הבדל סמנטי גרידא: הוא מגלם פער יסודי ביחס למדיום הקולנועי, לפואטיקה של הדימוי ולשאלת סוג הידע שקולנוע עשוי לייצר. הביקורת של באזאן היא, לפיכך, מסמך נדיר של רגע מעבר – שבו



קונספציות קלאסיות של צילום, עדות ותיעוד מתנגשות עם מהלך קולנועי רדיקלי המבקש לעצב מחדש את אפשרויותיו של קולנוע פוליטי, פיוטי ואינטלקטואלי. זהו קולנוע ש"כותב את עצמו" על גבי הדימוי, אך

אינו משועבד לו. תרגומה של ביקורת זו לעברית מאפשר לא רק גישה ישירה ללשונו היפה והמורכבת של באזאן, אלא גם הזדמנות לחשוב מחדש על הפוליטיקה של הקריינות, על המתח שבין קול לתמונה ועל מסלולי ההתפתחות של הקולנוע התיעודי האמנותי.

-
- ⁱ הביקורת פורסמה במקור בעיתון *France Observateur* ב־30 באוקטובר 1958.
- ⁱⁱ הדיון המפורש הראשון במסה הקולנועית הוא של האנס ריכטר (Hans Richter) במאמרו " *Der Filmmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms* " ("המסה הקולנועית: צורה חדשה של קולנוע תיעודי") משנת 1940, שבו הכריז על סוג חדש של קולנוע המסוגל לייצר דימויים לצרכים מנטליים. לדידו, מדובר בסוג חדש ומשוחזר של קולנוע תיעודי אשר יכול לייצר מרחב חדש של אפשרויות אקספרסיביות.
- ⁱⁱⁱ Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (London: Wallflower Press, 2009): 27.
- ^{iv} Stob, Jennifer. "Cut and Spark: Chris Marker, André Bazin and the Metaphors of Horizontal Montage," *Studies in French Cinema* 12.1 (2012): 37.
- ^v Stob, Jennifer. "Cut and spark": 43.