בלה באלאז': מבחר מתוך "האדם הנראה" (1924) ו"רוח הקולנוע" (1930)

הקדמה לתרגום: הילה לביא ועופר אשכנזי
תרגום מגרמנית: דנית דותן

בלה באלאז' (Balázs, 1884-1949) היה תיאורטיקן של הקולנוע, מבקר תרבות, סופר, מחזאי, משורר ובמאי קולנוע. לצד ביקורות הסרטים והמסות הרבות בתחום התרבות שפרסם בעיתונים, כתב באלאז' שני חיבורים תיאורטיים על מהותו של הקולנוע כבסיס לפרשנות ביקורתית של המדיום – **האדם הנראה** (Der Sichtbare Mensch, 1924) ו**רוח הקולנוע** (Der Geist des Films, 1930). התפיסות האנליטיות שפיתח בחיבורים הללו היו אבני יסוד בתורותיהם של רבים מהתיאורטיקנים של הקולנוע במאה ה-20.

באלאז' נולד בשם הרברט באוור בעיר סגד (Szeged) שבאימפריה האוסטרו-הונגרית (כיום בהונגריה) למשפחה יהודית דוברת גרמנית. בשמו ההונגרי הספרותי השתמש לראשונה בשנת 1900, כשפרסם שיר בעיתון מקומי. את בחירתו בשם העט אפשר לשייך לתחושת מחויבות לתרבות המקומית שבתוכה גדל. בשנת 1902 התקבל ללימודים באוניברסיטת בודפשט היוקרתית, ובזמן לימודיו התיידד, בין השאר, עם המלחין בלה ברטוק (Bartók) ואף כתב לִברית לאופרה ובלט שברטוק הלחין. באלאז' קשר ידידות אמיצה גם עם הפילוסוף המרקסיסטי ג'רג' לוקאץ' (Lukács). השניים הכירו בסמינר של הפילוסוף והסוציולוג גיאורג זימל (Simmel) בברלין ב-1906, אך דרכיהם נפרדו, גם מבחינה פוליטית, כשהיגרו לווינה כעשור לאחר מכן.

בשנת 1926 עבר באלאז' לברלין והחל לכתוב תסריטים. הסרטים שאת תסריטיהם כתב בתקופה זו כוללים את **אופרה בגרוש** (Die Dreigroschenoper, 1931), על פי מחזהו המפורסם של ברטולט ברכט (Brecht), בבימויו של גיאורג פאבסט (Pabst); **האור הכחול** (Das blaue Licht, 1932), סרטה הראשון של לני ריפנשטאל (Riefenstahl) כבמאית

(לאחר עליית הנאציזם מחקה ריפנשטאל את שמו של באלאז' מרשימת היוצרים); וכן סרט סוציאליסטי יוצא דופן, **הרפתקאותיו של שטר כסף** (Die Abenteuer eines Zehnmarkschein, 1926) של הבמאי היהודי ברטולד פירטל (Viertel).

באלאז' השתייך למפלגה הקומוניסטית בהונגריה ובהמשך בגרמניה וחיפש דרכים להפיץ את מסריה של המפלגה באמצעות התרבות הפופולרית, ובמיוחד באמצעות סרטים ומחזות. כתיאורטיקן קומוניסטי של הקולנוע כתב רבות על קולנוע סובייטי ואף שיתף פעולה עם במאים סובייטיים ידועים שהושפעו מכתביו התיאורטיים, בהם סרגיי אייזנשטיין, שבאלאז' אף הופיע בתפקיד קטן באחד מסרטיו. בשנת 1931 היגר באלאז' למוסקבה, ושם קיווה לממש את חזונו התרבותי. במהלך שנות השלטון הנאצי, ובעיקר אחרי סיפוח אוסטריה לרייך השלישי, נאלצו רבים שהשתייכו למעגל התרבותי-פוליטי שבו היה פעיל בבודפשט, בווינה ובברלין – ובהם יהודים רבים – למצוא מקלט ולהרחיק אף מעבר לים. כך אבדה לו רשת חברתית-אינטלקטואלית זו למשך שנים רבות. בשנת 1945, לאחר יותר מ-20 שנה במוסקבה, חזר באלאז' לבודפשט והמשיך שם את כתיבתו התיאורטית ופעילותו התרבותית והקולנועית.

את עיסוקו בתיאוריה קולנועית התחיל באלאז' בתחילת שנות העשרים של המאה ה-20 לאחר שהתבקש לכתוב ביקורת על סרט לעיתון הווינאי **Der Tag**. מאות מאמרי הביקורת הקולנועית וביקורת התרבות שכתב מאז שימשו בהמשך בסיס לשני ספריו הראשונים. הראשון בהם ראה אור עוד בתקופת הקולנוע האילם. כתיבתו התיאורטית נשענה, בין השאר, על ניסיונו האישי כיוצר וכמבקר קולנוע בתקופה של שינויים טכנולוגיים מהירים, והוא ניסח את דבריו בתקווה שישפיעו על התפתחות המדיום בעתיד. מתוך פרספקטיבה מרקסיסטית וקוסמופוליטית ראה באלאז' בקולנוע פוטנציאל לשינוי תרבותי-חברתי של ההמונים, ובשפת הקולנוע האילם ראה את מימוש השפה האוניברסלית של מחוות והבעות פנים. באלאז' סבר כי מהותו של הקולנוע היא ההתייחסות הייחודית שלו לפיזיות של האדם, ל"גוף" (ובמיוחד לאפשרויות הגלומות בקלוז-אפ, בהדגשה ובמסגור של מחוות גופניות). כמו כן הדגיש את חשיבותו של המונטאז' הקולנועי ככלי להעברת מסרים חברתיים מורכבים.

הקטעים הקצרים שבחרנו לתרגם לקוחים משני ספריו הראשונים של באלאז' ומדגישים בעיקר את ניסיונו לייחד את הקולנוע כמדיום שיכול ליצור את השינוי הפוליטי-תרבותי שאליו שאף. אף שנקודת המוצא של באלאז' היתה מרקסיסטית, אבחנותיו האסתטיות בנוגע לטבעו של הקולנוע ולאופן המורכב שבו יכול המדיום לדון בתפיסות עולם שונות ולהעביר מסרים פוליטיים בלי לפגוע בערכו כמוצר בידורי היו להנחות יסוד לניתוח "טקסטים" קולנועיים. הקטעים המובאים כאן, המפורסמים לראשונה בעברית, מאפשרים לטעום מתפיסתו הייחודית של באלאז' ומהאופקים שתפיסה זו פותחת בפני חוקרי קולנוע.

מתוך: **האדם הנראה** (1924)*

סקיצות לדרמטורגיה של הקולנוע

חומר הקולנוע

אם הקולנוע הוא אמנות בפני עצמה, שיש לה אסתטיקה משלה, הרי הוא אמור להיבדל מכל האמנויות האחרות. ביסוד מהותה של כל תופעה נמצא הייחוד שלה, והוא אשר מצדיק את קיומה. דרך תיאור שונותה מגיעים לתיאור הכי טוב של ייחודה. ובכן, אנו רוצים לגדור את אמנות הקולנוע ביחס לתחומים הסמוכים לה, ובכך לתת תוקף לאוטונומיות שלה.

יותר מכל דבר אחר, יש נטייה לראות בקולנוע ילד בעייתי, סורר ומורה, של התיאטרון, מעין תיאטרון מנוון שסרח, תחליף זול לתיאטרון, כזה שהיחס בינו ובין אמנות הבמה האמיתית הוא בערך כמו היחס בין רפרודוקציה מצולמת והמקור שלה, הציור. בשני המקרים – כך נראה – סיפורי בדים מוצגים על ידי שחקנים.

* Béla Balázs, **Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films**, Frankfurt am Main, 2001 [1924], 24-30

הסרט כיצירה חד-שכבתית

אכן כן. אבל בחומר שונה. גם הפיסול והציור מציגים, שניהם כאחד, אנשים, ועם זאת יש להם חוקים שונים לחלוטין, אשר מכתיב החומר השונה. שכן החומר של אמנות הקולנוע, עצמותו של הקולנוע, שונה בתכלית מזו של התיאטרון.

רשמינו מן התיאטרון הם תמיד כפולים: **גם** מהדרמה **וגם** מהצגתה. הופעתן של הללו לפנינו היא בלתי תלויה. הן מופיעות ביחס רופף זו כלפי זו, תמיד כנבדלות. במאי התיאטרון מקבל לידיו מחזה מוכן, ושחקן התיאטרון מקבל לידיו תפקיד מוכן. לא מוטל עליהם אלא להראות את המשמעות הנתונה, המוכתבת, ולהציגה באורח פלסטי. בתוך כך, לקהל יש אפשרות בקרה. אנחנו **שומעים** מתוך הדברים למה התכוון המחבר, ו**רואים** אם הבמאי והשחקן מציגים נכונה את כוונתו, אם לאו. הבמאי והשחקן הם רק פרשנים של טקסט מקור שאליו – מבעד להצגתו – יש לנו גישה. הנה כי כן, חומר התיאטרון הוא דו-שכבתי.

בקולנוע פני הדברים אחרים. איננו יכולים לקלוט מאחורי הצגת הדברים יצירה עצמאית שאפשר לבחון ולשפוט אותה באופן בלתי תלוי בביצועה. בקולנוע אין לקהל כל אפשרות בקרה על השאלה אם הבמאי והשחקן הציגו נכונה את יצירת המחבר אם לאו, שכן הקהל זוכה לשזוף את עינו אך ורק ביצירתם. הם שיצרו את מה שמוצא חן בעינינו, והם שאחראים למה שרע בעינינו.

שחקנים כמחברים

זו גם הסיבה שבמאים של סרטים הם ידועים ומפורסמים בהרבה מעמיתיהם בתיאטרון. מי, לעומת זאת, זוכר את שמם של התסריטאים – אם בכלל מזכירים אותו? גם כוכבי קולנוע זוכים לתשומת לב רבה יותר מכוכבי הבמה. האם זהו אי-צדק שכרזות הפרסומת אחראיות לו? לא. גם כרזת הפרסומת הגדולה ביותר יכולה לפעול פעולה בת קיימא רק אם היא נסמכת על התעניינות קיימת. אין זאת אלא שהבמאי והשחקנים הם יוצרי הסרט האמיתיים.

כאשר שחקן (תיאטרון) אומר משפט ועוטה ארשת כלשהי, אנו למדים ממילותיו מהי כוונתו, והמימיקה שלו היא רק מעין ליווי למילותיו. כאשר הליווי שגוי, האפקט אינו נעים, דווקא משום שיש באפשרותנו לקבוע שהוא שגוי (היות שנשא המשמעות הוא הדברים הנאמרים).

בסרט המילים אינן מספקות נקודת אחיזה. הכול נודע לנו ממכלול המחוות אשר איננו ליווי, וגם לא צורה וביטוי, אלא **תוכן בלבד**.

כמובן, גם בסרט אנחנו יכולים להבחין במשחק גרוע. אולם למשחק הגרוע יש כאן משמעות אחרת. אין זו פרשנות מוטעית של דמות נתונה, אלא עיצוב דמות שגוי שגורם לכך שדמות אינה מתהווה כלל. זוהי יצירה גרועה. הטעויות אינן סתירות לטקסט המשמש כבסיס, אלא סתירות בתוך המשחק עצמו. גם בתיאטרון אפשר ששחקן יסלף היטב ובעקביות דמות ביצירה, בשל אי-הבנה. אם שחקן קולנוע יצליח לעשות זאת, לא נוכל להבחין בכך שלפנינו סילוף. שכן החומר הראשוני, עצמותו הפואטית של הסרט, מה שממנו הוא נוצר ומעוצב, הוא המחווה הנראית.

קולנוע וספרות

הבמאי והשחקן (אשר עומדים זה כלפי זה ביחס שונה מאשר בתיאטרון) משולים למאלתרים, כאלה שקיבלו ממישהו אחר רעיון, נתוני תוכן כלליים וקצרים, אבל **יוצרים את הטקסט בעצמם**. שכן טקסט הסרט מורכב מן הרקמה שלו, מאותה שפה של תמונות שבה כל קומפוזיציה, כל מחווה, כל פרספקטיבה, כל תאורה, אמורות להקרין את הלך הרוח שבתיאטרון מכילות המילים. גם בשיר או בנובלה התוכן גרידא הוא הכי פחות חשוב. הדקות והעוצמה של הביטוי הן שעושות את המשורר. הדקות ועוצמת האפקט של התמונות ושל המחוות הן שעושות את אמנות הקולנוע. על כן אין לזו דבר וחצי דבר עם הספרות.

קולנוע ועלילה

עלי להרחיב בדברים בניתוח זה, שכן כאן טמון שורשן של כל האי-הבנות והדעות הקדומות אשר מונעות מחלק הארי של בעלי ההשכלה הספרותית לראות בקולנוע אמנות. הם מביטים רק על תוכנו העלילתי של הסרט ואי לכך חושבים שהוא חד-ממדי ופרימיטיבי מדי. דא עקא, שלעיצוב הוויזואלי אין הם נותנים את הדעת. כך יכול לקרות שאיש ספר, שעשוי להפגין רגישות דקה מן הדקה כלפי ספרים, כותב על סרטו של ד.וו. גריפית (Griffith) **הדרך מזרחה**[1], שזהו קיטש סר טעם וסנטימנטלי, מכיוון שאינו מכיל דבר מעבר לפיתויה וזניחתה לאחר מכן של נערה שהופכת בשל כך למוכת גורל ואומללה. ואולם בסופו של דבר מרגרטה של פאוסט גם היא רק נערה שפאוסט פיתה וזנח. אלא שכאן, כמו שם, מה שמשנה הוא לא סופו של הדבר, אלא הטקסט. מה שמילותיו של המשורר הגדול עושות שם מהסיפור הפרימיטיבי, הפשוט להחריד הזה, עושה ממנו בסרט זה מכלול המחוות בפניה של לילאן גיש (Gish) ומלאכת המחשבת של עיצוב התמונות בידי גריפית, שמניח לכל סצנה לשאוף לפנים האלה ולהיחתם בהן.

אדון מתוודה בפני גברת על אהבתו לה. עובדה זו מופיעה באותה מידה ביצירות המופת הגדולות ביותר של הספרות ובְסיפורים בהמשכים מן הסוג הנחות ביותר. במה נעוץ ההבדל? אך ורק באופן שבו הסצנה מתוארת, ובמה שאומר האדון האמור לגברת. הנה כי כן, גם בסרט מה שמשנה הוא רק כיצד הבמאי מגלם בתמונה את הסצנה, ומה אומרת ארשת פניהם של השחקנים. באלה טמונה אמנות העיצוב, ולא ב"עובדות" המופשטות של תוכן מופשט.

סרט טוב הוא סרט שאין בו "תוכן" כלל וכלל. שכן סרט טוב הוא "ליבה וקליפה בהעלם אחד".[2] אין לו יותר תוכן מאשר לציור או למוזיקה, או לארשת פנים. הקולנוע הוא **אמנות של פני השטח**, ובו "מה שבפנים בחוץ הנו".[3] עם זאת, ובכך נעוצה השונות העקרונית שלו מן הציור, הקולנוע הוא אמנות של זמן, של תנועה ושל המשכיות אורגנית, ועל כן יכולה

---

[1] **Way Down East**, D.W. Griffith, USA, 1920 [כל הערות השוליים הן תוספות של המתרגמת/המערכת]

[2] ציטוט מתוך שירו של גתה "Allerdings (dem Physiker)"

[3] ציטוט משירו של גתה "Epirrhema"

להיות בו פסיכולוגיה משכנעת או מסולפת ומשמעות ברורה או מבולבלת. רק שפסיכולוגיה זו ומשמעות זו אינן טמונות כ"משמעות עמוקה" במחשבה. אדרבא, הן נתונות בשלמותן על פני השטח, בתופעה הקליטה.

זהו מקורה של הפרימיטיביות האמורה של התוכן העלילתי של הסרטים, אשר הייתה לצנינים בעיני אנשי הספר. עם זאת יש לוותר כאן על ערכיה המוספים של המחשבה הטהורה, וגם על קונפליקטים נפשיים שמתממשים רק במחשבה. במקום זאת אנחנו זוכים לראות דברים שאי אפשר לחשוב ולהמשיג. אנחנו זוכים **לראות** אותם, חוויה ייחודית כשלעצמה. גם הציור אינו מעביר לנו מחשבות ובעיות פסיכולוגיות סובטיליות, ועובדה זו לא הופכת אותו לאמנות נחותה. גם העובדה שהוא יכול לתאר רק סצנה אחת בכל פעם עדיין לא הופכת אותו לפרימיטיבי.

עלילות מקבילות ומשמעות עמוקה

אף על פי כן נראה שהסרט לא רוצה לוותר לחלוטין, מרצונו החופשי, על ה"עומק" המאפיין את הספרות, אותו עומק שדר בממד השלישי של הנחשב וטמון בכך ש**מאחורי** פני השטח של ההתרחשות הנראית לעין אפשר לשער התרחשות נסתרת במשמעות. מכאן צמחה בשנים האחרונות אופנה של סרטים בעלי עלילות מקבילות, שיש בהם שני סיפורים או יותר, מתקופות היסטוריות שונות או משכבות חברתיות שונות, אשר מוצגים זה בצד זה. בכל פעם מופיעים אותם טמפרמנטים ואותם טיפוסים שאותם שחקנים מגלמים, ובאמצעות החזרה אמורים דמיון החוויות והקבלת הגורלות לשקף חוקיות, מובן משותף, ובכך משמעות עמוקה של כל דבר שמתרחש.

ניסיונות ליצור קולנוע כזה, של השקפת עולם, נראה שאינם חסרי שחר מכול וכול. מאחר שלמשטח המסך הדו-ממדי של הקולנוע לא יכול להיות "מאחור" ולא יכולה להיות משמעות "נסתרת", הקולנוע מנסה להמיר את מה שמופיע בספרות כדבר מאחורי דבר, את עומק החלל שמתחת לרצפה הכפולה של רובדי המשמעות הנוספים, בדבר לצד דבר. מאחר שאי אפשר להביט מבעד לתמונה כמו מבעד למילה, צריך להביא גם את ההתרחשות השנייה – כמקבילה – אל פני השטח של הנראות. בַּמשותף מצוי החוק, ובחוק מצויה המשמעות העמוקה אשר מוצנעת – כמו שורש אחד של

חוטרים רבים – מתחת לפני השטח. לקולנוע אין מילים פילוסופיות כדי להוציא באמצעותן לאור את המשמעות העמוקה. הוא מראה אותה באמצעות הנקודה המשותפת של הסתעפותם של קווי גורל שונים.

ברי כי העלילה המקבילה לא יכולה להיות חזרה באדרת אחרת ולא יכולה להיות פשוט משל – והסכנה שיהיה אחד מאלה אורבת עד מאוד לפתחו של הקולנוע, כך שעד כה נכשל בכך כל סרט מסוג זה. כי המשל הוא רק אילוסטרציה, וזו דרושה לקולנוע פחות מכול. כמשל, כל סיפור מאבד את כובד משקלה של המציאות. הוא הופך לסמל לסיפור השני, ואין לו ממשות משלו. הוא חוזר על המשמעות, ולא המשמעות חוזרת בו על עצמה בהתרחשות חדשה. סיפור מקביל זה צריך למעשה להיות לא דומה אלא **קרוב קרבה משפחתית** ולהציג את הצד השני של אותה התרחשות, אלא אם מדובר בדמיון מתוך אמונה בגלגול נשמות או מתוך אמונה מיסטית בהיותם של כל הגורלות שזורים זה בזה במסתרים. מדוע עדיין לא נעשה קולנוע של דז'ה-וו? מדוע לא הפכו לליטמוטיב של סרט את החוויה המשונה הזאת, אשר חושפת – בוויזואליות הטהורה שלה – את עמקי הנפש, ושבה סצנה שלא נחוותה מעולם נדמית פתאום מוכרת עד אימה? את חדירתה הרפאית המעומעמת של תמונת חיים אחת מבעד לאחרת והצטללותו של הסובב לכדי שקיפות?

על ההמשכיות הוויזואלית

יש סרטי בדיון ספרותי שתמונותיהם הן רק שורה צפופה של אילוסטרציות נעות לטקסט אשר נמסר בכתוביות. כל אירוע מהותי, חיצוני ופנימי, נמסר לנו ראשית לקריאה בכותרות, ורק לאחר מכן אנחנו חוזים בו, בלי שהתמונות יפתחו את העלילה במדיום של **התמונות עצמן**. סרטים כאלה הם גרועים, משום שהם אינם מכילים דבר שאפשר לבטא רק בקולנוע. ואולם הצדקתה של כל אמנות נעוצה בהיותה אופן ביטוי שאין לו תחליף.

בתמונות של סרטים ספרותיים כאלה יש משהו חסר חיים ותלוש, שכן גם בהינתן הבימוי הטוב ביותר והמשחק הטוב ביותר – חסרה בהם **ההמשכיות הוויזואלית**. סיפור שנחשב במילים ידלג על רגעים רבים שאי אפשר לדלג עליהם בתמונות. המילה, המושג, המחשבה – לאלה אין זמן. ואילו לתמונה יש הווה קונקרטי, והיא חיה רק בו. במילים טמון

זיכרון, אפשר להצביע ולרמוז בהן על דבר שאינו נוכח. אך התמונה מדברת רק בזכות עצמה. לכן הסרט דורש, במיוחד בהצגת התפתחויות נפשיות, המשכיות שאינה מחסירה מהמומנטים הנראים הבדידים ולו אחד. את הסרט יש לגבש מן החומר הלא מהול של הוויזואליות הטהורה. כל גישור ספרותי יוחש מיד כמו קור בחדר בלי אוויר.

המשכיות זו דורשת מטרים רבים של סרט. על שום כך הנרטיב בסרט שמתאר התפתחות נפשית לא יכול להיות אלא פשוט מאוד. למרבה הצער אורכם של סרטים אינו יכול לעלות אצלנו על כ-2,200 מטרים, והצגתם יכולה לארוך שעה וחצי בלבד. עיבודיהם של חומרים יפהפיים לסרט, שנעשו מתוך כוונה טובה למהדרין (כמו הסדרה העצובה של הסרטות של ספרי דוסטויבסקי הכושלות), נידונו למפלה בשל קוצר הזמן וצמצום המטראז' – תנאים שאינם מאפשרים להציג את שלל המוטיבים בהמשכיות הוויזואלית הזאת. משך זה של סרטים בוודאי לא יחזיק מעמד עוד זמן רב מסיבה זו עצמה, ובמקום סרטים שישה-סליליים שאורכם שעה וחצי ייווצרו סרטים תלת-סליליים של שעתיים וחצי, שבהם תוכל סוף-סוף אמנות הקולנוע לפתח את הגלום בה. כמובן, גורמים כלכליים וחברתיים מתנים את הדבר – כמעט כמו כל דבר בקולנוע. האנשים העניים שהולכים לקולנוע יוכלו לגייס את המחיר הכפול להצגה כפולה בקלות רבה יותר מאשר את הזמן הכפול. יום עבודה של עשר שעות אינו מאפשר זאת, אין בכך ספק. מכך נגרמים מומים לא רק לאדם, אלא גם לאמנות. אבל אולי יום אחד הדבר ישתנה?

[...]

מתוך: **רוח הקולנוע** (1930)*

קיטש

"הרגש שהודחק מן החיים התכליתיים זורם במסלול צִדי כמו מיץ לימון במסחטה". האין זה תיאור של קיטש באשר הוא? אבל יותר מן השאלה האסתטית מהו קיטש חשובה הבעיה התרבותית-סוציולוגית: מדוע הקיטש מוצא חן כל כך בעיני ההמונים הזעיר-בורגנים?

קיטש אינו פשוט אמנות גרועה. הוא נותן ללא-יוצלחים ואפילו לחסרי כישרון ביטוי שכלל אינו קיטשי. לעומת זאת יש קיטש לאניני טעם שהגימור האמנותי שלו עילאי.

בשם קיטש מכנים באופן כללי רגש לא אמיתי או מובלט מדי; ביטוי סנטימנטלי ופתטי מסוים, אשר נבדל מזה הנורמלי-טבעי ומטעים את הלך הרוח כיוצא דופן. קיטש הוא זיקוק של סנטימנט, של רגש. הוא מתייחס לאמנות כמו ש"מיץ הלימון במסחטה" מתייחס לפרי החי. את הלך הרוח שעבר עיבוי ומיצוי ניתן למצוא בקופסאות שימורים, והוא יכול לשמש בעת הצורך בתערובות. אבל למה הטעם ערב כל כך לחיך? מדוע הקיטש הוא צורך עמוק וכללי כל כך של הזעיר-בורגנים? בידוד הרגש הוא תופעה של חִפצון החיים והפיכתם [מבעלי עניין] לעניין בחברה הקפיטליסטית. הרגש נפרד מן המציאות שעברה מכניזציה, שבה אין מקום לסנטימנט. תחושות אינן תוכן אורגני של החיים עוד, אלא הופכות לדבר לעצמו. מעולם לא היה עד היום שמאלץ מרוכז כזה של סנטימנטליות כמו זה שמוגש מפס הייצור של הלכי הרוח ב"שלאגר". השלאגר וטנגו הסקסופון הם תוצרי פסולת נפשית מבית היוצר של העניינִיות המודרנית.

אמרתי: "רומנטיזציה היא צורה של הדחקה". ובכן, הקיטש הוא הרגשה שעברה רומנטיזציה. הרגש מועתק לפריפריה של המציאות היומיומית, כדי שלא יפריע לניהול החיים הרגיל ולמהלך העסקים. משום כך הוא צריך לעטות באמנות ארשת חגיגית, של יום ראשון, ולדבר שפה אחרת. ברגש – כך חושב הזעיר-בורגני – אתה צריך להיות כל כולך. מובן

* Béla Balázs, **Der Geist des Films**, Frankfurt am Main, 2001 [1930], 154-161, 166-167

שזו בדיוק הסיבה שאדם לא יכול להרשות זאת לעצמו בכל יום. דרישות גבוהות מדי היו מאז ומתמיד תירוץ טוב לא לעשות כלום. מרוממים את הדבר למדרגת יוצא דופן כדי שלא יהיה אפשר להשתמש בו עוד. וזה בדיוק הקיטש: רגש בלי פועל יוצא.

פאתוס

צורות הביטוי שאינן מחייבות עוד, אופני דיבור – שהפכו נבובים – של מעמד שוקע, נהיות לקיטש, שכן המעמד העולה מכיר בהיותם אידיאולוגיים גרידא. הפאתוס הרטורי של האמנות הפיאודלית לא היה קיטשי מלכתחילה. הוא הפך קיטשי, בלי שהשתנה. המציאות הוזחה. ובעולם הבורגני הפאתוס הפך לקיטש מאחר שהפך בלתי שמיש. לפאתוס החדש, המהפכני, של הסרטים הרוסיים אין אפקט קיטשי, שכן זהו ביטוי של רגש שמתחו אותו, באופן עקבי, עד לקצהו.

התנגדות לקיטש

אבל לא רק לצורך בקיטש אלא גם להתנגדות החזקה כלפיו יש סיבות אידיאולוגיות. סדר חברתי שהאמון בו אבד מאבד גם את סמכותו האסתטית. היציאה נגד מעמד מתבטאת לא רק במאבק פוליטי; היא מתחילה עוד הרבה קודם, בביקורת שעניינה טעם. המהפכה הצרפתית הייתה שרויה באוויר רק כמתח לטנטי כשרוסו הטיף להפניית גב להלכות המוסר השליטות ול"חזרה" אל הטבע. הכוונה בחזרה זו הייתה צעד קדימה. זו כבר הייתה סיסמה מהפכנית, ותוכנה: סירוב להלכות המוסר השליטות. גם היום כמיהתנו הגדלה והולכת לטבעיות, לפשטות, לביטוי עצור ככל האפשר, היא שלילה ותו לא – שלילה של צורות הביטוי מימים ימימה שאיננו בוטחים בהן עוד, אף שאין בידינו צורות ביטוי חדשות.

הרומנטיקה ההפוכה

אולם בשלילה ותו לא אין די. הדברים שבהם אין רוצים להשגיח נדחפים אל מעבר לגבול, אל מעבר לגבולה של מציאות שנחווית באופן בלתי אמצעי, שנראית בממש, אל ערפיליהם הכחולים של מרחבים אגדתיים. בשביל תושב העיירה של

פעם התחילה הרומנטיקה ביציאה מהעיירה. עולם האגדות שלו היה גדול מזה שלנו באותו שיעור שבו עולמו המציאותי היה קטן משלנו. אולם לזעיר-בורגנות של העיר הגדולה המודרנית קשה יותר ויותר לברוח בריחה אידיאולוגית אל המרחבים. התעבורה העולמית נטלה מן המרחק הגיאוגרפי את הרומנטיות. ידע חברתי בלתי נמנע חיבל בכוחן של אשליות חברתיות והיסטוריות. תושב העיר הגדולה המודרני שנמלא אי-נחת למראה המציאות שלו אינו יכול לפנות אל סיפורי פיראטים או אל אגדות מהרג'ה הודיות. במידה הולכת וגדלה, הן העולם התחתון של הפושעים הן העולם העליון של המיליארדרים לא יספיקו כדי להסיח את דעתו מעולמו. הבורגני הזעיר של העיר הגדולה נאור מדי. דרך מוצא אחרת נמצאה לו אפוא. כל אמנותו של הסרט המודרני נרתמת כדי לעזור בבריחה תודעתית זו.

הבורגני הזעיר המודרני של העיר הגדולה גילה לפתע את **המציאויות הקטנות** שבעזרתן הוא יכול להסתיר את המציאות הגדולה. הסיבה לכך שהנטורליזם של הסרט המודרני היה יכול להתפתח לאמנות כה סובטילית וגבוהה באמת, נעוצה בעיקר בכך שהוא התאים את עצמו לצרכיו האידיאולוגיים החדשים של הזעיר-בורגני. מכאן צמח גם הפער המוחש זה זמן רב בין הפרטים האמיתיים, הטובים, ובין האיוולת הכוזבת של העלילה בכללותה בסרטים החדשים. הפנאטיות החדשה בנוגע לעובדות, השמחה הזאת באבחנות הדקות, במה שהוא כמו בחיים, הדגשת המומנטים היומיומיים, היא בריחה מן הכלל אל הפרטים. שכן פרטים בודדים לא גוררים פועל יוצא עקיב. רק לכלל יש משמעות. זוהי הרומנטיקה ההפוכה של הבורגני הזעיר. זוהי האידיאולוגיה של מדיניות בת היענה החדשה שלו: לתקוע את הראש בשפע פרטי חיים, כדי שלא יצטרך לראות את החיים. **אלה החיים**[4] ו**אנשים ביום ראשון**[5], או איך שקוראים להם, לסרטים הגרמניים החדשים "מתוך החיים המציאותיים של האנשים הרגילים", מצפינים בתוך שלל עובדות את משמעותן. זוהי רומנטיקת הבורגנות הזעירה, רומנטיקה עם סימן שלילה. היא מכסה על האמת בעזרת המציאות.

---

[4] **Takový je život**, Carl Jumghans, Czechoslovakia, 1930

[5] **Menschen am Sonntag**, Robert Siodmak and Edgar G. Ulmer, Germany, 1930

סרטים פרולטריים

גם סרטים פרולטריים עושים אצלנו. "הפְּרֶדֶסְטִינַצְיָה נחשבת בעיניהם יותר מהסתדרויות העובדים", אפיין פעם זיגפריד קרקאוור (Kracauer) את הסרטים האלה מעל דפי ה-**Frankfurter Zeitung**. "הם בוחרים לעצמם תמיד אחד בלבד מבין העובדים והשכירים – שאותם הם רואים כבלתי מאורגנים בכל עת – ולוֹ ניתן להפוך למאושר [...] הם מתארים את הסביבה האנושית של הפרולטריון כדי להושיע את הגיבור מן הגיהנום הזה".

משמעותה האידיאולוגית של האופטימיות שמתבטאת בסוף הטוב היא טריוויאלית. אולם ההדחקות האידיאולוגיות של הבורגני הזעיר המודרני אינן כה פרימיטיביות בזמן האחרון. עובדות מסוימות הוא לוקח לתשומת לבו, אך לא כאלה שעקיבות בלתי אמצעית הייתה צריכה לגרור פועל יוצא מתוכן. אפשר אפוא להראות גם את העליבות חסרת התקווה, הטראגית. אבל תמיד רק את זו של פרולטריון הסחבות (Lumpenproletariat), של אלה שהידרדרו לשוליים – או לכל היותר של מחוסרי העבודה. על כנה נותרת האשליה שאם לבן הפרולטריון יש עבודה, אז שלומו טוב, ואין מקום לתלונות. הבורגני הזעיר מלין על נזקים הנובעים מכך שהמערכת הכלכלית לא מתפקדת. על הנזקים של המערכת הכלכלית המתפקדת הוא אינו רוצה לשמוע ולדעת. הוא מבכה ברצון את אלה שנרמסו לבלי הושיע מתחת לגלגלים. כי חוסר האפשרות לעזור מרגיע. כי אז גם לא צריך לעזור.

הגיבור שהרומנטיקה ניטלה ממנו

דרישות, זה מה שהבורגני הזעיר לא סובל. כשעוד היה רומנטי במובן הישן, מצאו חן בעיניו גיבורי האגדות שהיו כל כך מורמים מעם ובלתי מושגים, כל כך מחוץ לתחום של האפשרויות הממשיות, שעם כל ההתלהבות, דוגמתם לא חייבה שום תולדה. עם הבריחה אל פרטי המציאויות הקטנות, עם ההיפוך של הרומנטיקה, התקרב הגיבור מאוד. כל כך התקרב, שאינו גיבור עוד כלל, ודוגמתו אין משמעה דרישה מוסרית. הסרטים האמריקאיים מקדמים כבר שנים את טיפוס הגבר שהוא בחור פשוט ו"ילד טוב", שאם מצא את נערתו והוא יכול לחיות בלי להטריד את עצמו בכלום – הוא שמח. דוגמתו

אינה מציבה דרישות לא למוסר האדם ולא לשכלו. הן הרומנטיקה משוללת המציאותיות של פעם הן הרומנטיקה של "העניינות החדשה" (Neue Sachlichkeit) חוסכות מעצמן את הדרישות ואת הפאתוס של ההרואיזם האפשרי והממשי.

עניינות ומציאות

כך הפך בתעשיית הסרטים הממוצעת גם הריאליזם הנהדר של הסרט המודרני לאידיאולוגיה של הזעיר-בורגנות, לאידיאולוגיה של עניינות, של דיווח אובייקטיבי שאין בו פרשנות רגשנית של הנסיבות אשר מאלצת נקיטת עמדה ומעמידה דרישות.

העניינות הפכה גם לסיסמה כללית בביקורת האסתטיקה הגרמנית, ועל כן יש לומר בעניינה עוד כמה דברים: בראש ובראשונה, שבצורה זו היא ממש אינה סיסמה סוציאליסטית או מהפכנית, כמו שנראה שאנשי שמאל מדמיינים לעצמם. ההפך הוא הנכון. העניינות הזאת נולדה בתור דימוי בעולם הטיילוריסטי,[6] מתוך השקפת העולם של התאחדות ההון. זוהי האסתטיקה של הסרט הנע. זהו השלב האחרון של ה"חפצון", שקארל מרקס רואה בו את הקללה הגדולה ביותר של הקפיטליזם הבורגני.

חפצון הוא השם שנתן מרקס להפיכה זו בדיוק [מבעל עניין] לעניין. הוא מתאר את החפצון כ"מושאיות רפאית" שכל ביטויי החיים בחברה הקפיטליסטית עוטים, באופן שהמהותי להם, היינו היותם יחסים בין אנשים לאנשים, ניכר אך בקושי. התוצאה של חפצון זה היא שלעומת האדם מוצבת עבודתו, חייו שלו, כמשהו עצמאי, בלתי תלוי בו, בלתי אנושי, בעל חוקיות משלו (ולכן "קל לצילום"). האדם שעבר מכניזציה מצורף למערכת מכנית כחלק שלה ומנוכר מהאינדיבידואליות שלו (ולכן מוצג כבלתי אישי, ללא גורל פרטי). זו ההפיכה לעניין שמרקס מתאר. העניינות היא חוסר האונים המתקבל בהתאם לכך, חוסר היכולת ללכת אל מעבר להסתכלות גרידא.

[6] בהתאם להשקפה שהולידה את "ה"ניהול המדעי" – שיטה לניהול משאבי אנוש אשר פותחה בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20 בידי קבוצת מהנדסים אמריקאיים, ובראשם פרדריק ווינסלו טיילור (Taylor). שיטה זו הדגישה את ייעול הליכי העבודה באמצעות שיפור תנאי העבודה, הגדרה ברורה של משימות פשוטות, תקשורת היררכית ברורה, בקרה ותגמול ועוד, והיא הייתה אחד הניסיונות הראשונים לנסח הנדסת אנוש לניהול עסקים.

ההנגדה הלא נכונה

הצורך במציאות נולד ללא ספק מתוך התקוממות נגד הרומנטיקה הכוזבת. אבל ממציאויות בדידות עדיין לא מתקבלת מציאות, מעובדות עדיין לא מתקבלת אמת. לעומת זאת, גם אגדה יכולה להכיל את משמעות הנסיבות, את מובן המציאות. אין אפוא כל עילה לפקפק בכל יצירה.

אותה ביקורת אשר דורשת מהסרט נטורליזם בלתי מתפשר לא יכולה שלא להתלהב מצ'פלין. האם סרטיו מראים את החיים "כמו שהם באמת"? האם החיים הם באמת בדיוק כמו אצל כורי הזהב שהוא מציג בסרט **הבהלה לזהב**[7]? האם הדמות שלו היא דמות מהמציאות היומיומית בכלל? עם זאת, אי אפשר להתכחש לרושם האמת שמעוררות סצנות הגרוטסקה והפנטזיה של צ'פלין.

שכן ההפך של מזויף אינו מציאותי, אלא אמיתי. ההפך של כוזב אינו מציאותי, אלא אותנטי. ובאמנות אפילו ההפך של לא-מציאותי אינו העובדתי הדוקומנטרי, אלא המלא חיים, המוחשי בעליל. אבל אמיתית, מלאת חיים אותנטיים, יכולה להיות גם אגדה צ'פלינית.

האדם הוא חלק מהמציאות

ברור שהכרת המציאות היא תנאי לשחרור מכל אידיאולוגיה כוזבת. הצורך בידיעת עובדות הוא איוויה של התודעה הפוליטית החופשית: לקרוא את המפה. אבל אותה עניינִיות הופכת לאידיאולוגיה ריאקציונרית כאשר היא מסלקת את האדם עם חווייתו הפנימית. שכן גם האדם הוא חלק מהמציאות העובדתית, עם כל מה שסביבתו מעוררת בו – גם עם כמיהותיו, חלומותיו, הפנטזיות שלו. כדי לגלם את אלה [בסרט] אין די בתיעוד של דברים "נתפסים בחושים". לפרקים יידרשו מן היוצר רגישות ועוצמה ויזואלית כדי לגלם את אווירת המציאות שאינה נתפסת בחושים. היצירה היא אמצעי טבעי של האנושות לקליטת מציאות שאינה נתפסת באופן בלתי אמצעי בחושים, ושאינה פחות קיימת משום כך.

[7] **The Gold Rush**, Charles Chaplin, USA, 1925

ברור: הכללי חשוב מן הפרטי, החוק חשוב מן המקרה הפרטי, ההמון חשוב מן האדם היחיד. אבל באמנות החוק הכללי יכול להיות מוצג באופן משכנע רק אם היא מספקת ראיות לכך שהחוק הכללי תופס בכל מקרה פרטי קונקרטי.

פדנטיות זעיר-בורגנית בדבר העניינים פוסלת כל פסיכולוגיה פרטית. אבל יהיה צורך להראות פסיכולוגיה פרטית פעמים רבות כדי להראות שהיא תלויה כליל בסביבה החברתית. לא פתרנו את בעיית האינדיבידואל הקונקרטי אלא רק נמנענו ממנה, אם לא הראינו מה בגורל הפרטי תקף בכלליות ומייצג את הכללי. נפש ההמון נגלית לעין גם בהביטוס של האדם היחיד. ואז המעניין הוא לא להראות את האדם בתוך ההמון, אלא את ההמון בתוך האדם.

[...]

למרות הכול!

האינטרס של היצרן והצורך של הצרכן מכתיבים את אופי הסחורה. רוח הסרטים מאירופה ומאמריקה היא ב-95 אחוזים שלה עירוב של אידיאולוגיית ההון ואידיאולוגיית הזעיר-הבורגנות. את זאת אי אפשר לשנות בישיבה אל שולחן הכתיבה או ברכינה בפינת האַטֶלְיֶה. זהו חוק השוק.

למרות הכול! רוח הסרטים ורוח הקולנוע אינן זהות. גם אמנות הדפסת הספרים הפיצה הרבה שקרים, טיפשות וקיטש. אף על-פי כן היא הייתה צעד מכריע באמנציפציה של האנושות. אי אפשר להגביל את רוח הטכנולוגיה באמצעות שימוש מזדמן זה או אחר בה. גם הסינמטוגרף מתקומם נגד בעליו דרך ייעודו הפנימי.

חוקי שוק הסרטים כופים על ההון הלאומני, על האידיאולוגיה הלאומנית, מגבלות. הקולנוע יצר את האספרנטו של שפת הקולנוע הבינלאומית, המובנת בארצות השונות. אולם הבנה חוסמת את דרכה של תעמולה אימפריאליסטית (עם המגבלה הלשונית של הסרט המדבר מתחיל כיליונה של הוליוד). הקולנוע יוצר – ואי אפשר לעצור זאת – טיפוס נורמטיבי בינלאומי של אדם, והוא מתגבר בהדרגה גם על הזרות החייתית בין הגזעים. מסיבות של רווחיות כלכלית נאלץ ההון לוותר על אמנות הקולנוע כפריבילגיה תרבותית של המעמדות השולטים. – למרות הכול!

במהותה של טכנולוגיית הקולנוע נעוץ הביטול של המרחק בין הצופה ובין העולם האמנותי הסגור בתוך עצמו. יש מגמה מהפכנית שאין ממנה חזרה בהרס זה של ריחוקו הטקסי של הייצוג החגיגי שסבב את התיאטרון. מבטו של הקולנוע הוא מבטם הקרוב של המשתתפים. למבט הקולנועי אין גם נקודת מבט אבסולוטית ושרירה לעולמים. כי הקולנוע מכיר את משמעות החלפת העמדה, ומתוך כך את יחסיות המשמעות. ואף על פי שאת הטכנולוגיה הזו, בפרט, אפשר לנצל לרעה לשם הטעיה שאין מסוכנת ממנה, רוחה של הטכנולוגיה הזאת דווקא מהפכנית. למרות הכול!

הקולנוע הוא אמנות של הראייה, אמנות הקונקרטיזציה אפוא. על פי ייעודו הפנימי, הסרט מתקומם נגד ההפשטה הרצחנית אשר עשתה מהדברים סחורות, מהערכים מחירים ומהאנשים כוח עבודה בלתי אישי. הטכנולוגיה הצילומית של התקריב דוחקת את הקולנוע למרות הכול לריאליזם של קרבה, שהופך להווה קטגורי. אפשר לקרוא בארוחת הבוקר על "מות גיבורים" של אלפים בלי לאבד את התיאבון. למספרים אין פנים. למילים אין קצף שיוצא מהפה. אבל צילום תקריב של עיניים מתגלגלות בארובותיהן, הקלטה של קולות חרחור, מקלקלים את התיאבון. צילום התקריב מעמת. וכידוע קשה יותר לשקר למישהו בפנים.

למרות הכול!

הקולנוע הוא אמנות של הראייה. לכן מגמתו הפנימית דוחקת לחשיפה ולהסרת מסכות. אף על פי שהוא מביא עמו את אחיזת העיניים האדירה ביותר, הריהו מעצם טיבו אמנות העיניים הפקוחות. גם אם הריאליזם שלו הופך באופן זמני לבריחה אידיאולוגית מפני המציאות, אפקט הריאליזם הוא בסופו של דבר בכל זאת מהפכני תמיד. במאבק על האמת הצגת העובדות נשארת הנשק המוחץ. במאבק על האדם התעמולה הכי טובה היא הצגת האדם.

האמנות של הראייה אינה נותרת אמנותם של אלה אשר פעמים כה רבות אינם רוצים להסתכל. בידי אלה שיש להם הרבה להסתיר אין היא יכולה לפתח לגמרי את הגלום בה. המרכיבים סכי עיניים על העדשה ורעלות על המושא מוגבלים גם כאמנים. הם אינם יכולים להפיק את המרב מכלי עבודתם, שכן הם מוכרחים להקהות את נשקם לפני השימוש בו.

מה מסביר את הפלא שבהתפתחות הקולנוע הרוסי? בלי האמצעים הטכניים הדרושים, בלי שום ניסיון, השיגו הרוסים בחמש שנים את הקולנוע האירופי ואת הקולנוע האמריקאי. הדבר לא יכול להיות נעוץ רק בכישרונם הגדול יותר של הבמאים הרוסים. הדבר נעוץ בכך שהרוח השוררת שם אינה סותרת את רוח הקולנוע. למצלמה מגמה משלה. דווקא מתוך סיבות של תעמולה פוליטית הם יכולים להשתמש בכל הרגיסטרים של אמנות הקולנוע.

רוח הקולנוע שניסיתי לתאר בספר זה היא רוח הקדמה. למרות הכול! רוח זו מייעדת את הקולנוע להיות אמנותו של העם, של עם העולם. ואם יבוא יום וייווצר דבר כזה, עם העולם, הוא ימצא את הקולנוע מוכן לשמש כטכניקת ביטוי המתאימה לרוחו.