

## הקדמה לתרגום: ז'אק ריווט – המוסר והטרולונג

אריאל שוייצר\*

אחד המאפיינים של הכתיבה הביקורתית בכתב העת **מחברות הקולנוע** (Cahiers du Cinéma) – שבו פרסם ז'אק ריווט (Rivette) ב-1961 את "על הגועל" ("De l'abjection")<sup>1</sup> ושבו שימש עורך ראשי בשנים 1963–1965, לאחר שהדיח מהתפקיד את אריק רוהמר (Rohmer) – הייתה היכולת להתייחס לסרט ספציפי שעליו נסבה הביקורת, ובה בעת לנסות לנסח תפיסה כוללת של קולנוע; כלומר, אידיאה קולנועית החורגת מהסרט שבו מתמקד הטקסט והנוגעת בשאלות תיאורטיות מהותיות המגדירות את המדיום. כזהו אכן "על הגועל", טקסט קצרצר המתייחס לסרטו של הבמאי האיטלקי ג'ילו פונטקורבו (Pontecorvo) **קאפו**,<sup>2</sup> שהפך עם השנים לאחד הטקסטים המכוננים על אודות היחס בין אסתטיקה ואתיקה בקולנוע, ובאומנות בכלל.

ז'אק ריווט נולד ב-1925 בעיר רואן (Rouen) בצרפת, שם עשה את צעדיו הראשונים בתחום הקולנוע כבמאי של סרטים קצרים. ב-1949 עבר לפריז וב-1953 החל לכתוב ב**מחברות הקולנוע**, כתב העת החשוב שייסד אנדרי באזן (Bazin) שנתיים קודם לכן. הוא עבד לצידם של פרנסואה טריפו (Truffaut), ז'אן-לוק גודאר (Godard), אריק רוהמר וקלוד שברול (Chabrol), המבקרים הצעירים של כתב העת, אשר יחד הכינו את התשתית הביקורתית והתיאורטית לפריצת הגל החדש הצרפתי בסוף שנות החמישים, שכונתה "הפוליטיקה של המחברים". ריווט יכתוב בכתב העת עד 1969, ורק אז יתמסר כולו לבימוי ויהפוך לאחד הבמאים המובילים בקולנוע הצרפתי עד מותו ב-2016.

כבר ב-1955 פרסם ריווט טקסט חשוב, "מכתב לרוסליני"<sup>3</sup>, שבו החל לפתח כמה מרעיונותיו ביחס לאתיקה הקולנועית – נושא שיהפוך לאחד המרכזיים בכתיבתו בשנים הבאות. הסרט **קאפו**, שעלילתו מתרחשת במחנה ריכוז

---

\* ד"ר אריאל שוייצר הוא מרצה, אוצר ומבקר קולנוע בכתב העת הצרפתי **מחברות הקולנוע**.

<sup>1</sup> בחרנו ב"גועל" כתרגום למושג בצרפתית – ולא ב"בוזי" – לנוכח השימוש של ג'וליה קריסטבה (Kristeva) במושג "הבוזי" בהקשר של התיאוריה שלה, שם הוא מקבל משמעות אחרת לגמרי.

<sup>2</sup> *Kapo*, Gillo Pontecorvo (Italy, 1960).

<sup>3</sup> Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini", *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955, 14-24.

נאצי ומתרכזת ברובה בקורותיהן של כמה נשים אסירות, אפשר לריווט לחדד את רעיונותיו ולהפוך את השאלות הנובעות מן הסרט למרכזיות בדיון הביקורתי במחברות הקולנוע במשך שנים – ולמעשה עד היום. הטקסט של ריווט התמקד בסצנה אחת שבעיניו חושפת את השיח האמיתי של הסרט ואת עמדתו הבלתי מוסרית של הבמאי פונטקורבו. זוהי הסצנה שבה אחת האסירות – המגולמת על ידי עמנואל ריבה (Riva), שהתגלתה בסרטו של אלן רנה (Resnais) *הירושימה אהובתי*<sup>4</sup> – קצה בחייה ובוחרת להתאבד בהשליכה את עצמה על חוטי התיל החשמליים המקיפים את המחנה. לא אקט ההתאבדות עצמו הוא שהעלה את חמתו של ריווט, אלא הדרך שבה הוא צולם – אותה תנועת טרוולינג (Traveling Shot) בת כמה השניות של המצלמה המתקדמת לעבר גופתה של ריבה עד שהיא מתמקדת בפניה המתות ובידה התלויה על הגדר. ריווט כתב: "ראו ב'קאפו' את השוט שבו ריבה מתאבדת בהטלת עצמה על גדר התיל החשמלית; אדם שמחליט, ברגע כזה, להשתמש בטרולינג שוט על מנת למקם את הגופה כך שתצולם מזווית נמוכה, ותוך הקפדה על כך שהיד המורמת תמוקם בדיוק בפינת הפריים הסופי, הוא אדם שאינו ראוי אלא לכוז העמוק ביותר". זעמו יצא על כך שבמאי משתמש ברגע כל כך טרגי – התאבדות של אסירה במחנה ריכוז – על מנת לבנות פריים יפה. כלומר, מדובר באסתטיזציה של המוות המעידה על כך שהבמאי היה מעוניין בעיקר להפגין את הווירטואוזיות הקולנועית שלו. ריווט משתמש במילים "מציצנות" ו"פורנוגרפיה" ביחס לסרטו של פונטקורבו, מילים קשות שיהפכו למרכזיות בדיון על "קולנוע מחנות הריכוז" בעשורים הבאים. ההשראה לבחירתן נבעה מכמה רעיונות בסיסיים שניסח תיאורטיקן הקולנוע באזן כבר בשנות החמישים על אודות "המוות" ו"המין" כגבולות הייצוג הקולנועי שמחייבים את הבמאי במחשבה מקדימה ובוהירות יתרה, ושביחס אליהם הוא מחויב לפתח תפיסה אתית.

יתרה מכך, מה שנובע מהטקסט של ריווט הוא שעל האתיקה (או לחלופין היעדרה של תפיסה אתית) לבוא לידי ביטוי לא רק בתוכן הסרט, אלא קודם כול בצורה, כלומר בתפיסה האסתטית. האסתטיקה היא המעידה על ה"תת-מודע" של היצירה. במקרה של קאפו, מדובר בסרט של יוצר הומניסט ומחויב פוליטית, איש שמאל ופעיל חברתי שכמה שנים לאחר מכן אף יביים את הסרט החשוב **הקרוב על אלג'יריה**,<sup>5</sup> על המאבק בקולוניאליזם הצרפתי. האסתטיקה שבחר פונטקורבו מעידה על כך שלעומת התפיסה המחויבת פוליטית העולה מתוכנו של קאפו, ההיבט האסתטי מסגיר עמדה

<sup>4</sup> *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais (France/Japan, 1959)

<sup>5</sup> *La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo (Italy/Algeria, 1966)

שונה לחלוטין – ואפילו הפוכה. בכך משתלב "על הגועל" באותה "פוליטיקה של המחברים" שראתה במיזנסצנה (בימיו החלל הקולנועי) ובאופן השימוש של הבמאי במצלמה או בכלים מעצבי אסתטיקה אחרים – את לב העשייה הקולנועית, המרכיב המרכזי העומד לרשות הבמאי כדי לבטא את תפיסת עולמו שהיא אסתטית ואתית כאחת.

מאז פרסום הטקסט הוסטה נקודת הכובד של החשיבה הביקורתית הקולנועית, קודם כול בצרפת ולאחר מכן גם בארצות אנגלו-סקסיות, מעיסוק בתכנים לעיסוק בצורה. בהדרגה התפתחה התפיסה על אודות החשיבות של הניתוח הצורני בכל קריאה תוכנית של יצירה קולנועית, ועל כך שלמעשה התוכן והצורה בלתי ניתנים להפרדה – התוכן נמצא בצורה והצורה בתוכן. הביטוי "טרואלינג הוא עניין מוסרי" שטבע גודאר – ביטוי המצוטט בטקסט של ריווט והמבוסס למעשה על מטבע לשון של מבקר אחר של **מהברות הקולנוע**, לוק מולה (Moulet), "המוסר הוא שאלה של טרוואלינג שוט" – הפך עם השנים למזוהה עם הדיון על היחס בין אסתטיקה ואתיקה ולאחד הסלוגנים המפורסמים ביותר בתחום הביקורת והתיאוריה הקולנועיות.

כשלושה עשורים לאחר "על הגועל" כתב סרז' דאנה (Daney), גם הוא עורך **מהברות הקולנוע** לשעבר, טקסט המשך לזה של ריווט בשם "הטרואלינג של קאפו",<sup>6</sup> שבו הוא עומד על החשיבות שהייתה לטקסט של ריווט בעיצוב תפיסת העולם הקולנועית שלו ושל בני דורו. דאנה מכריז בתחילת הטקסט שאף על פי שמעולם לא צפה בקאפו, מיישהו "כבר ראה את הסרט בשבילו", ובכך מצביע על חדות התפיסה של ריווט, שבכמה מילים פולמוסיות הצליח לנסח את אחת השאלות המרכזיות בתחום הביקורת הקולנועית – זאת של "האתיקה של המבט הקולנועי". החשיבות של "הטרואלינג של קאפו" נעוצה גם בדרך שבה לוקח דאנה את הרעיונות הבסיסיים של ריווט ומיישם אותם בכתיבתו על סרטים מרכזיים שעיצבו את חייו. לא במקרה, מדובר לעיתים קרובות בסרטים העוסקים גם הם בעולם מחנות הריכוז ובאותה "נקודת גבול של הקולנוע" – ייצוג הסבל והמוות. כך מחבר דאנה את קאפו של פונטקורבו עם הסדרה האמריקאית **הולוקאסט**<sup>7</sup> של מרווין חומסקי (Chomsky), הסובלת מאותן הבעיות האתיות שאלהן מתייחס הדיון על ייצוג מחנות הריכוז וההשמדה ושהופכת את השואה ל"חיזיון של בדיון". מול סדרה זו הוא מציב את אחד הסרטים

<sup>6</sup> Serge Daney, "Le travelling de Kapò", *Trafic 4*, Fall 1992: 5-19.

<sup>7</sup> *Holocaust*, Marvin J. Chomsky, 1978, NBC.

המכוננים של חייו, **לילה וערפל**<sup>8</sup> של אלן רנה, שעליו הוא כותב באופן נחרץ: "האם 'לילה וערפל' היה סרט 'יפה'? לא, אבל הוא היה סרט נכון. 'קאפו' הוא שרצה כל כך להיות סרט יפה, מה שבסופו של דבר הוא לא [...] מכאן גם ההבנה שבסרטו של רנה מחנות הריכוז הם אמיתיים והסרט עצמו נכון, ושיש הבדל עצום בין היפה והנכון".<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais (France, 1956).

<sup>9</sup> בצרפתית המילה "Juste" משמעה גם נכון וגם צודק. כפל המשמעות הזה חשוב מאוד להבנת כוונת הטקסט של סרז' דאנה.

## על הגועל\*

ז'אק ריווט

תרגום מצרפתית: רוני ישראלי

**קאפו**, סרט איטלקי מאת ג'ילו פונטקורבו. תסריט: פרנקו סולינאס וג'ילו פונטקורבו. צילום: אלכסנדר סקולוביץ'. מוזיקה: קרלו רוסטיצ'לי. משחק: דידי פרגו, ג'אני גרקו, סוזן סטרסברג, לורן טרזיף, עמנואל ריבה. הפקה: Vides, Zebro, francinex. הפצה: Cinedis 1960.

המעט שניתן לומר הוא שכאשר אדם מקבל על עצמו ליצור סרט בנושא שכזה (מחנות הריכוז) קשה שלא יציב בפני עצמו כמה שאלות מקדימות; אלא שבמקרה זה נוצר הרושם שחוסר עקביות, טיפשות או פחדנות מנעו מפונטקורבו לעשות זאת.

שאלת הריאליזם למשל: מסיבות רבות שקל להבינן, ריאליזם מוחלט, או לפחות מה שנחשב לריאליזם בקולנוע, אינו אפשרי כאן. כל מאמץ בכיוון זה בהכרח נידון לכישלון (ומכאן שאינו מוסרי). כל ניסיון לשחזור המציאות, שימוש באיפור מגוחך וגרוטסקי, כל גישה מסורתית של "ספקטקל" תהיה נגועה במציצנות ופורנוגרפיה. הבמאי נאלץ לרכך את מה שהוא מעז להציג כ"מציאות" באופן שהופך אותו קל לעיכול, עד כדי כך שלצופה לא נותר אלא להסיק, גם אם באופן בלתי מודע, שבוודאי, זה היה מצב מאוד לא נעים, הגרמנים האלה, אילו פראים, אך בסך הכול גם לא לחלוטין בלתי נסבל, ועם קצת חוכמה, ערמומיות או סבלנות ניתן היה לצאת ממנו בשלום. כך, מבלי משים, אנו מתרגלים לאימה, שחודרת אט-אט לשגרת החיים ועד מהרה תהיה לחלק בלתי נפרד מהנוף המנטלי של האדם המודרני. מי יוכל להגיב בפעם הבאה בתדהמה או באי-נוחות אל מול מה שבפועל יחדל מלהיות מזעזע? בנקודה זו אנו מבינים שכוחו של **לילה**

---

\* Jacques Rivette, "De l'abjection", *Cahiers du cinema* 120 (June 1961): 54-55. ראו הערה 1 בטקסט המבוא של אריאל שוייצר על הבחירה במושג "גועל" (על פני "בוזי") לכותרת המאמר בעברית.

**וערפל**<sup>1</sup> נובע פחות מקטעי הארכיון שבו, ויותר מעבודת העריכה שבאמצעותה העובדות כהווייתן – **מציאותיות**, למרבה הצער! – מובאות לנגד עינינו בתנועה התואמת את זו של התודעה הצלולה והכמעט בלתי אישית, המסרבת להבין ולקבל את המתרחש. ניתן בוודאי לראות קטעי ארכיון זוועתיים יותר מאלו שבחר רנה; וכי למה אין האדם מסוגל להתרגל? אלא שאל **לילה וערפל** איננו מתרגלים משום שהקולנוען שופט את שהוא מציג בפנינו, ונשפט על פי האופן שבו הוא מציג לנו אותו.

דבר נוסף: רבות צוטט משמאל ומימין, ולרוב די בטיפשות, משפט של מולה:<sup>2</sup> המוסר הוא שאלה של טרוולינג שוט (או בגרסתו של גודאר: טרוולינג שוטס הם שאלה של מוסר); רצינו לראות בכך את שיא הפורמליזם, בעוד שהיינו יכולים דווקא לבקר את העודף ה"טרוריסטי" שבהם, אם להשתמש במינוח הפולאני.<sup>3</sup> ראו בקאפו את השוט שבו ריבה מתאבדת בהטלת עצמה על גדר התיל החשמלית; אדם שמחליט, ברגע כזה, להשתמש בטררוולינג שוט על מנת למקם את הגופה כך שתצולם מזווית נמוכה, ותוך הקפדה על כך שהיד המורמת תמוקם בדיוק בפינת הפריים הסופי, הוא אדם שאינו ראוי אלא לבזבז העמוק ביותר.

נשבר לנו כבר מהדיונים בחודשים האחרונים על בעיות מדומיינות של צורה ותוכן, של ריאליזם ובדיון, של תסריט ו"מיזנסצנה", של השחקן החופשי מול הנשלט ועוד מיני ניגודים. נניח שייתכן כי כל הנושאים והתמות נולדו חופשיים ושווי זכויות; במקרה זה העיקר הוא הטון, או ההדגש, הניואנס, או כל מונח אחר שבו נרצה להשתמש – הכוונה היא לנקודת המבט של האדם, היוצר – רע הכרחי – והיחס של אותו אדם כלפי מושא הצילום שלו ומכאן שגם כלפי העולם ומכלול הדברים שבו: יחס זה מתגלם באופן בחירת הסיטואציות, בבניית המתח, בדיאלוג, במשחק, או בטכניקה פשוטה וטהורה, "ללא הבחנה ובאותה מידה".<sup>4</sup> ישנם נושאים שיש לגשת אליהם בחיל ורעדה, והמוות הוא ללא עוררין

---

<sup>1</sup> *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais (France, 1956) – סרטו התיעודי-אקספרימנטלי של אלן רנה שעסק במערכת ההשמדה הנאצית, ושילב חומרי ארכיון מתקופת השואה עם חומרי תיעוד שצילמו צבאות בנות הברית בזמן שחרור מחנות ההשמדה אושוויץ ומיידנק ותיעוד של אתרי המחנה בשנות החמישים. [כל הערות השוליים הן משל המתרגמת]

<sup>2</sup> לוק מולה (Moullet) – במאי ומבקר קולנוע שהיה הראשון לדון בקשר שבין טרוולינג שוט (Traveling Shot), המבוסס על מצלמה בתנועה (כשהיא לרוב על מסילה או כלי רכב), לבין מוסר, במאמר שפרסם ב-1959 בכתב העת **מחברות הקולנוע**.

<sup>3</sup> הכוונה לסופר ומבקר הספרות הצרפתי ז'אן פולאן (Paulhan).

<sup>4</sup> ציטוט מתוך השיר "Un coup de dés" של סטפאן מלארמה (Mallarmé).

אחד מהם; איך אפשר, בשעת צילומו של דבר מסתורי כל כך, שלא לחוש כמתחזה? כדאי לכל הפחות להרהר בכך, ולכלול את התהיות הללו, בדרך כלשהי, ביצירה הקולנועית; אולם הספק הוא בדיוק הדבר שחסרים פונטקורבו ודומיו. לעשות סרט משמעו להראות דברים מסוימים, ובה בעת, ובאותה פעולה, להראות אותם מתוך זווית ראייה מסוימת, שכן האחד קשור באחר באופן בלתי ניתן להפרדה. כשם שהאבסולוטי לא מתקיים במיזנסצנה, כיוון שאין מיזנסצנה באבסולוטי, כך הקולנוע לעולם לא יהיה "שפה": יחסי המסמן-מסומן אינם משחקים תפקיד כאן, ומסתכמים לבסוף באותן כפירות עצובות כמו אלו של זאזי הקטנה.<sup>5</sup> כל גישה קולנועית המחליפה את הסינתזה בחיבור ואת האחדות באנליזה שולחת אותנו באחת אל רטוריקת דימויים חזותיים שהקשר בינה לבין היצירה הקולנועית רופף כקשר בין הציור התעשייתי לזה האומנותי.

מדוע אם כן רטוריקה זו נשארת קרובה כל כך לליבותיהם של אלו המכנים את עצמם "מבקרי השמאל"? ייתכן שבסופו של דבר, אלה הם לפני הכול פרופסורים נצחיים אשר לעד יישארו בעמדותיהם; אולם אם מאז ומתמיד תיעבנו למשל את פודובקין, דה סיקה, ווילר, ליזאני וותיקי הלוחמים של ה-IDHEC,<sup>6</sup> הלא זה משום שהתוצר המתבקש של הפורמליזם הזה נקרא פונטקורבו.

יחשבו אשר יחשבו עיתונאי היומונים, אין ההיסטוריה של הקולנוע עוברת מהפכה כל שבוע. גישתו המכנית של מישהו כמו לוס<sup>7</sup> אינה נרעשת מהאקספרימנטליות הניו-יורקית כשם ששלוות המעמקים אינה מופרת בידי הגלים שעל החוף. מדוע? משום שצד אחד מציב שאלות פורמליות בלבד, והצד השני פותר את הבעיה מראש בכך שאינו מציב אף שאלה כלל. ומה יאמרו לעומת זאת אלו אשר יוצרים את ההיסטוריה אמת לאמיתה, ואשר מכונים בפנינו גם "אנשי אומנות"? רנה יודה כי בעוד ש"סרט השבוע" כלשהו אכן מדבר אל הצופה שבו, רק מול אנטוניוני הוא חש שאינו אלא חובבן. באותו אופן יתייחס לבטח טריפו לרנואר, גודאר לרוסליני, דמי לוויסקונטי; וכפי שסזאן, על אפם וחמתם של כל העיתונאים וכותבי הטורים למיניהם, הלך ונכפה בהדרגה על ידי הציירים, כך כופים אנשי הקולנוע על ההיסטוריה את מורנו או מיזוגוצ'י...

<sup>5</sup> הכוונה לסרט **זאזי במטרו** – *Zazie dans le Metro*, Louis Malle (France, 1960)

<sup>6</sup> המוסד ללימודי קולנוע גבוהים בפריז Institut des Hautes Etudes Cinématographiques

<sup>7</sup> הכוונה לג'וזף לוס (Looney), במאי קולנוע ותיאטרון אמריקאי שפעל בצרפת.