מתוך כתבי אלכסנדר קלוגה – מבוא

הילה לביא*

אלכסנדר קלוגה (Kluge), יליד העיר האלברשדט (1932), הוא קולנוען, סופר, משורר ותיאורטיקן (מערב) גרמני. לאחר שסיים את לימודיו לתואר דוקטור במשפטים באוניברסיטת פרנקפורט, התחיל לפרסם סיפורים קצרים ויצר עם הבמאי פטר שאמוני (Schamoni) את סרטו הקצר הראשון הניסיוני **ברוטליות באבן**,[1] שעסק בעבר הנאצי דרך מונומנטים שנותרו מהתקופה, והוקרן בהצלחה בפסטיבל אוברהאוזן לסרטים קצרים (1961). בכתביו ויצירתו הושפע קלוגה מכתבי התיאוריה הביקורתית של אסכולת פרנקפורט, בין השאר בהמשך להיכרותו הקרובה עם הסוציולוג תיאודור אדורנו (Adorno). חיבוריו על קולנוע ותרבות מתכתבים עם ביקורת "תעשיית התרבות" של אדורנו ומקס הורקהיימר (Horkheimer), מחברי **הדיאלקטיקה של הנאורות** (1944), אך קלוגה אינו שותף לפסימיזם שביטאו ביחס לאומנות הקולנוע. כנגד טענתם, לפיה הקולנוע תורם בהכרח לייצוב חוסר הצדק שבמערכת הקפיטליסטית, קלוגה הדגיש בתיאוריה ובפרקטיקה את האפשרות ליצירת תרבות קולנוע ותקשורת אלטרנטיבית: הן מבחינת שינוי התנאים הכלכליים והפוליטיים המאפשרים עשייה זו, והן מבחינת השפה הקולנועית המאפשרת להוביל שינוי תודעתי בקרב הצופים.

הטקסט שלפנינו הוא אסופה של קטעים קצרים שקלוגה כתב או השתתף בכתיבתם, ואשר פורסמו בשני ספרים שונים שיצאו לאור בשנים 1979 ו-1980. קטעים קצרים אלה עוסקים בסוגיות קולנועיות תיאורטיות ופרקטיות שהעסיקו אותו, בין השאר, בקונטקסט של האירועים הדרמטיים שהתרחשו בגרמניה המערבית מאמצע שנות השישים ולתוך שנות השבעים: מאבק הסטודנטים כנגד ההנהגה שהואשמה בפאשיזם; המאבק הפוליטי כנגד כוחם המתעצם של תאגידים – בעיקר תאגידי תקשורת כאקסל שפרינגר (Axel-Springr) הימני-שמרני – המשתלטים על

* הילה לביא היא דוקטורנטית במרכז קבנר להיסטוריה גרמניה, מתמחה בהיסטוריה תרבותית של גרמניה בעת החדשה המאוחרת בדגש על קולנוע וטלוויזיה.

[1] *Brutalität in Stein* (West Germany, 1960).

המרחב הציבורי; והמשבר הבין-דורי שבמרכזו עמדה סוגיית פשעי ההורים בתקופה הנאצית. בהמשך הייתה זו ההתנגשות הבלתי-נמנעת בין פעילי ארגון הטרור השמאלי-רדיקלי סיעת הצבא האדום (Rote Armee Fraktion), שביצעו מעשי רצח וחבלה ברחבי המדינה, ובין המוסדות השלטוניים והביטחוניים; אלה הגיבו באגרסיביות שעוררה בציבור פרנויה וחצתה אותו לשתי קבוצות עוינות: זו התומכת בפעולות ההתנגדות של ארגון הטרור וזו השוללת אותן. בסתיו 1977 התרחשה סדרת אירועים אלימים שטלטלה את המדינה. שיאם של אירועים אלה, שכונו בהמשך "הסתיו הגרמני", היה בחטיפתו של תעשיין גרמני בכיר בעל עבר נאצי על ידי חברי סיעת הצבא האדום. אלה החזיקו בו כבן ערובה בדרישה לשחרורם של שלושה ממנהיגי הסיעה שהיו באותה עת כלואים בתנאי בידוד בבית הסוהר. לאחר שהשלושה נמצאו מתים בתאיהם בנסיבות שלא התבררו עד היום, הוצא התעשיין להורג. אירועים אלו הובילו להקצנת תגובתה של הממשלה ולהמשך פעולות המחאה האלימות של קבוצות שמאל ברחובות הערים הגרמניות. קלוגה היה שותף מרכזי ליצירת סרט בשם **גרמניה בסתיו** (*Deutschland im Herbst*, 1978) עם יוצרי ויוצרות קולנוע ידועים נוספים, אשר התייחס באופן ישיר לאירועים אלה. בכתיבתו דן קלוגה בסוגיות של אסתטיקה קולנועית, איכות וצנזורה, ריאליזם, פנטזיה ותיעוד, ומתמקד בתפקידם הפוליטי של יוצרי הקולנוע במאבק המתמשך ליצירת "מרחב ציבורי לעומתי" (Gegenöfentlichkeit) שבו יחידים ותנועות חברתיות יכולים לדון יחדיו בסוגיות בוערות ולהמשיך לפעול במשותף כנגד הניסיון לניכוסו על ידי המגזר הפרטי. כחלק מכך הוא מתייחס לצורך בפירוק יחסי הכוח בין היוצרים לבין תעשיות הקולנוע והטלוויזיה. קטעים אלו תורגמו לאנגלית כמקבץ אחד במסגרת כתב העת *New German Critique* בשנת 1980. אנו בחרנו להביאם לקוראי העברית גם כן כמקבץ אחד, מתורגמים מהמקור הגרמני.

הספר הראשון הוא **הפטריוטית**,[2] שיצא לאור חודשים ספורים לאחר צאתו לאקרנים של סרט בשם זה שביים קלוגה. במרכז הסרט ניצבת דמותה של מורה להיסטוריה בשם גבי טייכרט (שהופיעה לראשונה בקטע מתוך הסרט **גרמניה בסתיו**), היוצאת למסע חקירה בעקבות ההיסטוריה הגרמנית בכוונה למצוא פרקטיקה פדגוגית טובה וחיובית יותר להוראת היסטוריה זו – כהגדרתה – מכיוון שהחומר הנלמד מתמקד בקטסטרופות. הסרט עוקב במידה מסוימת אחר פעולותיה בשטח וניסיונותיה לשכנע בעלי תפקידים בכירים בצדקתה, אך ברובו הוא מורכב ממונטאז' רדיקלי בהשפעה ברכטיאנית של דימויים וקול ללא היררכיה, בהם צילומי סטיל, גלויות, קומיקס, תיעוד דוקומנטרי, סצנות

[2] Alexander Kluge, *Die Patriotin* (Frankfurt: Zwitausendeins, 1979).

אימפרוביזציה, קטעי דיאלוג מבוימים ושירים המדוקלמים מפיו של קלוגה עצמו. כך עובר הסרט מכינוס של המפלגה הסוציאל-דמוקרטית בהמבורג, דרך שדה הקרב בסטלינגרד ועד השהות במקלטים בזמן ההפצצות על ערי גרמניה במלחמת העולם השנייה, באופן המרחיב את המושג "היסטוריה" ומחייב את הצופים ליצור בראשם משמעות חדשה לרצף דימויים זה. בספרו של קלוגה **הפטריוטית** מוקדש חלק ארוך לתיאור הסרט, אך הספר ברובו הוא – בדומה לסרט – מונטאז' של טקסטים תיאורטיים קצרים העוסקים בקולנוע, היסטוריה גרמנית, ספרות, זמן ונושאים נוספים, וכן אנקדוטות וסיפורים וחלק שכתב קלוגה עם שותפו להגות אוסקר נגט (Negt), שגם הוגדר כיועץ הדרמטורגי של הסרט. כל זאת מופיע בספר בשילוב של תמונות, מפות ואילוסטרציות טכניות ואחרות.

הספר השני, **דרמטורגיות מהעיר אולם**,[3] מורכב גם הוא מטקסטים שונים ופורסם כחלק מסדרה של הוצאת הספרים הגרמנית Hanser שהוקדשה לדיון בסרטים ובתיאוריה קולנועית. הספר מוקדש לסוגיות שהעסיקו את מורי המחלקה לקולנוע (Filmabteilung) שהקימו ב-1961 אלכסנדר קלוגה והבמאי אדגר רייץ (Reitz) בבית הספר לעיצוב בעיר אולם (Hochschule für Gestaltung Ulm). בית ספר זה, שהוקם ב-1953, נחשב לממשיך דרכו התיאורטית והפוליטית של הבאוהאוס, ולאחר סגירתו ב-1968 אושר למחלקה לקולנוע בו לפעול כבית ספר עצמאי (Institut für Filmgeschtaltung). מחלקה זו הייתה מהמוסדות הראשונים בגרמניה המערבית ששילבו לימודי תיאוריה קולנועית עם פרקטיקה מקצועית. התפיסה התיאורטית המרכזית במקום, שעוצבה בידי מקימיו קלוגה ורייץ, התבססה על התיאוריה הביקורתית, ומהבחינה המעשית המשיכה את הדרך שביקש לסלול מניפסט אוברהאוזן (Das Oberhausener Manifest). מניפסט זה, שקלוגה ורייץ היו חתומים עליו יחד עם במאים צעירים נוספים, יצא כנגד הקולנוע המסחרי של הבמאים הגרמנים הוותיקים, שלטענתם אינו מעודד רפלקסיביות וביקורת חברתית, ובעד קידום קולנוע חדש ומאתגר העוסק בסוגיות רלוונטיות ובוערות מהבחינה הפוליטית, לרבות סוגיית ההתמודדות הגרמנית עם העבר הנאצי. במחלקה לקולנוע הודגשה גם גישת ה"אוטר" הקולנועי, הרואה את במאי או במאית הסרט כבעלי טביעת אצבע ייחודית. החלקים המתורגמים להלן לקוחים משיחה שהתנהלה בין קלוגה לבין שני עמיתים: החוקר ומבקר הקולנוע הגרמני קלאוס אדר (Eder), שגם ערך איתו את הספר, והבמאי והצלם גינתר הרמן

[3] Klaus Eder and Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste* (Munich: Hanser, 1980).

(Hörmann), ששימש לאורך השנים אחד ממנהלי המחלקה לקולנוע ואף עבד עם קלוגה בהפקותיו השונות (בין השאר הוא היה מצלמי **הפטריוטית**).

מתוך כתבי אלכסנדר קלוגה

תרגום מגרמנית: דנית דותן

עריכת תרגום: נועה קול

קולנוע נרטיבי[4]

לא הייתי עושה סרטים אלמלא הקולנוע של שנות העשרים, אלמלא הסרט האילם. מאז שאני עושה סרטים, אני עושה אותם בזיקה למסורת הקלאסית הזאת. זהו, לתפיסתי, קולנוע נרטיבי, זה ולא אחר, היינו לספר סיפורים; ומהם תולדותיה של ארץ, אם לא המשטח הרחב ביותר, שעל גביו יכול להיגלל סיפור? לא סיפור **אחד**, אלא סיפורים **רבים**.

קולנוע המונטאז'

פירוש הדבר: מונטאז'. אין עוררין על כך שסיפור גורלו של יחיד, שנשטח על פני 90 דקות, מוסר חומר היסטורי רק תוך גילוי עריות בלתי-נמנע בין המרכיבים הדרמטיים. חוט העלילה העובר בסרט דוחק מתוכו את הניסיון, מטשטש אותו. המונטאז', לעומת זאת, הוא "הצרנה של הקשרים". רק לכאורה קיים ניגוד בין תיעוד להמחזה. שכן התיעודי לבדו תלוש מהֶקְשֵר: שום דבר אינו מתקיים באופן אובייקטיבי, בלי רגשותיהם, פעולותיהם, מאווייהם, כלומר בלי עיניהם ודרך מחשבתם, של אנשים פועלים. מעולם לא הבנתי מדוע מכנים בדיון, פיקשן, את המחזתן (בדרך כלל צריך לביים אותן) של פעולות מעין אלה. אבל גם הרעיון שההיסטוריה נעשית בידי יחידים הוא אידיאולוגי. בגלל זה אי-

[4] חלק זה לקוח מתוך הספר Alexander Kluge, *Die Patriotin* (Frankfurt: Zwitausendeins, 1979). (כל הערות השוליים הן של המתרגמת, אלא אם כן צוין אחרת.)

אפשר לספר שום דבר בלי כמות מסוימת של חומר אותנטי, כלומר תיעוד. התיעוד מתפקד כמו קולן. העין והמחשבה מתכוננות לפי הצליל שלו: נסיבות אמיתיות מזקקות את המבט עבור העלילה.

קולנוע אישי[5] מול סרטי שיתוף פעולה

תמיד האמנתי בקולנוע אישי, שהמשיך את המסורת המוקדמת של הקולנוע: דובשנקו (Dovzhenko), גריפית' (Griffith), דרייר (Dreyer), רוסליני (Rossellini), גודאר (Godard) (ואם רוצים – גם קוסטרד [Costard]), שרטר (Schroeter) וכן הלאה. אני מרגיש שם בחברה טובה. אני גם יכול לקבוע בקורת רוח שוודי אלן (מנהטן) ופרנסיס פורד קופולה – ששייכים למסורת קולנועית אחרת לגמרי – חוזרים אל אותו בסיס רעיוני מוצק. הם עורכים אסוציאטיבית, מרפררים לסרטים אחרים בתולדות הקולנוע. לעשות סרטים אישיים זה אף פעם לא הימור מסוכן מדי, גם לא סרטים קטנים ודחוסים: "אפשר לתת אמון באנשים".[6]

עבור במאי הקולנוע האישי, אין דרך חזרה אל הקולנוע המסחרי. אבל הקולנוע האישי גם אינו יכול להישאר נטוע במקומו. הוא לא יוכל להנפיק לנצח יצירות שממציאות בכל פעם מחדש את תולדות הקולנוע. קולנוע זה מהלך, כלומר הקשר, ולו משום שהניסיון הצבור של הצופים מגלם את ההקשר הזה, ומייצר כל הזמן מחדש את אופק ההתנסות הקולנועית. הסרטים הרבים הללו, בראשיהם של הצופים, תמיד יהיו עשירים לאין ערוך מן הנצפה בסרט אחד מסוים, אלא אם כן במאים מסוימים יעשו להם להרגל לחבר בין תפיסותיהם המקצועיות ובין מזגיהם האישיים – ובמזג אני מתכוון ממש לרגשות ולרגישיויות האישיות ביותר שלהם. זו שאלה של כבוד לצופה, שחווה את התנסויותיו תמיד בצוותא, בחברה. אם רוצים להמשיך עם "הקולנוע האישי", כי מאמינים בו, שיתוף פעולה זו הדרך היחידה. תופעת המחבר הרי אינה תופעה שולית. כל אדם הוא המספר של הניסיון שלו. לא מנהל הסופרמרקט של הניסיון שלו.

[5] המושג קולנוע אישי או "קולנוע אוטר" מבוסס על "תיאוריית האוטר" (Auteur Theory), שמקורה בשיח הקולנועי בצרפת בעיקר בשנות החמישים סביב סרטי "הגל החדש". בבסיס התיאוריה ניצבת הטענה כי במאי הקולנוע האישי הינם בעלי טביעת אצבע ייחודית אשר ניכרת היטב בכלל יצירותיהם הקולנועיות.

[6] "Man kann den Menschen vertrauen". מקור הציטוט לא אותר.

לרדת משבילי הגן

עשיית סרטים היא עיסוק אנטי-אקדמי, מחוצף. עיסוק בעל שורשים היסטוריים, אבל פרוע. בנוף הנוכחי יש די והותר בידור מהוקצע. הסוגיות מהוקצעות, כאילו היה הקולנוע טיול בשבילי הפארק. ההישמעות לאיסור הירידה מהשבילים כבר הכשילה מהפכות בגרמניה. די בכך שהשבילים מהוקצעים ומטופחים ואין צורך במשנה טיפוח שלהם [בהישמעות לאיסור]. ילדים הרי אוהבים ללכת לשיחים, לשחק בחול או בערמת גרוטאות. פרויד אומר שהאושר הוא מילוי מאוויי הילדות. אני משוכנע שהקולנוע קשור איכשהו לאושר. קולנוע = Kino = movie = העניינים ממשיכים לנוע, להתגלגל, כנגד כל הבלמים והמעצורים.

מה שלא הוסרט מבקר את מה שהוסרט[7]

הקולנוע הגרמני קנה לו שם בחוץ לארץ לאחרונה. למעשה, מלאכתם של יוצרי הקולנוע הגרמני היא דבר שברירי. "אם מחליקים לאט מדי על קרח דק, הוא נשבר".

בעיית דור ההמשך

"הקולנוע הגרמני החדש" – כפי שהוא מכונה – כלל ב-17 השנים האחרונות ארבעה דורות. ראשית, הדור של מניפסט אוברהאוזן וטרום-אוברהאוזן (למשל ויקי [Wicki], שטרובל [Strobel], רישרט [Rischert], זנפט [Senft], וסלי [Vesely], קריסטל [Kristl], רייטץ [Reitz] ואחרים), אחר כך החדשים שבאו (שלנדורף [Schlöndorff], זיברברג [Syberberg], פסבינדר [Fassbinder], קיקלמן [Kückelmann], הרצוג [Herzog], ונדרס [Wenders] ואחרים), והדור השלישי (שרטר, קוסטרד, פראונהיים [Praunheim], הרמן [Hörmann], למקה [Lemke], קן [Kahn], שטקל [Stöckl] ואחרים). היום יש לנו דור המשך בולט הן מהבחינה המספרית והן מבחינת היצירתיות שלו, אשר מבחין את עצמו מהדור הקודם, כלומר מאלה שהתבססו כבר. לעומת היוצרים המקוריים של "הקולנוע הגרמני הצעיר" – שהם כיום ברובם בני 40 לערך – זה הקולנוע הצעיר האמיתי.

[7] קטעים מתוך מאמר בכתב עת מיולי 1979 (עד "עצמאות ניהולית כמדיניות הפקתית").

אף אחת מהמסגרות לעידוד קולנוע בגרמניה המערבית אינה נענית עד כה לרעיונות האלטרנטיביים שדור ההמשך הזה מפתח לגבי התוצרת הקולנועית. הוא מופלה לרעה כל אימת שאינו נע בתוך התבניות האקדמיות הצרות של בתי הספר לקולנוע. אבל הניסיונות לגרום להם להישאר בגזרה אקדמית מגודרת יעלו בתוהו. [...]

עצמאות ניהולית כמדיניות הפקתית

אם משווים את המסה של עבודה וניסיון שארצנו עשויה מהם עם מה שמשתקף מתוך כל זה בקולנוע הגרמני, אפשר לקבוע שני דברים: את הרוב לא פוגשים בסרטים; וההבטחה הגדולה שאמנות הקולנוע היתה מאז שנות העשרים, מעולם לא קוימה. הצלחותיו של הקולנוע הגרמני בחו"ל ובקרב איגודי הבמאים מטשטשות את העובדה שאם מסתכלים על אופקי המדיום שלו, גם הקולנוע הגרמני **דורך במקום**. אין בו מספיק עומק היסטורי ותיעוד כדי שתיווצר תחושת הֶקְשֵר [...] ברחוב החד-סטרי של שוק הקולנוע הקונבנציונלי המתחרים היצירתיים מארצות הברית מביסים את התוצרת הגרמנית. זה היה אחרת אם עקרון הרבגוניות היה מוחל גם על עולם הצורות הקולנועיות, ולא רק על הסגנונות האישיים והתכנים. השקפה זו, שעליה נסוב בימינו דיון ערני בקרב יוצרי סרטים – והיא תופעה של תודעת הפקה חדשנית – זוכה לכינויים **מדיניות הפקתית**, עצמאות ניהולית.

להעמיד את המדיה על הראש

מדברים על "מפיק סרטים" ועל "יוצר של סרט". בהתאם לכך הטלוויזיה, תאגידי השידור, הרדיו והקולנוע רואים בעצמם מדיה. למעשה אלה הן **צורות**, תנאים, שבהתקיימם נוצרים מדיומים, אמצעים. המדיום האמיתי של הניסיון, של המאוויים, של הפנטזיות, ואפילו של ההבנה האמנותית, הוא למעשה האנשים במציאות, ואף פעם לא המומחים. אנשים עובדים בעבודות קבועות, מתייגעים בהן, מה שאומר: הם עובדים על הקשרים הבין-אישיים שלהם. הם עובדים שעות נוספות כדי להחזיק מעמד בעבודה וביחסים האישיים. עבודת האיזון הפנימי היא משרה לכל החיים. משלושה מרכיבים עצומים אלה עשויים ימי חיינו, המאות נערמות זו על גבי זו, על הפורענויות שבהן, ועל הטעויות. **זו** הדרך שבה מיוצרים אופקי קליטת הרשמים ומדיום הניסיון החברתי לגווניו. ה"מדיה", כפי שכלי התקשורת מכונים, ניזונה מדמי הביטוח הפנסיוני של העבודה הזאת. היא משקפת משהו שתלוי בתוכן שהצופים ימלאו בו מניסיונם. כל מארק או דולר שזורם אל כלי התקשורת, אם כמחיר כרטיס כניסה, אם כדמי מינוי ואם כמיסים, משולם למעשה מכיס הצופים –

ומכיס הלא-צופים. האחריות שלנו כאן היא כלפי הלא-צופים, שאותם אנחנו מרמים בהציגנו את **עצמנו** כמדיום. כולם ביחד, כלומר לא-צופים וצופים כאחד, מעניקים למדיום את צביונו ומעצבים את התקבלותו, כלומר הפנטזיה **שלהם** היא שממלאה, דרך משל, את המסך.

האוטופיה: קולנוע

אמנות הקולנוע צעירה, בקושי בת 70. היא צמחה מחוץ להקשר ההיסטורי של הפיאודליזם. לעומת המורכבות והאיכויות הסובטיליות שאפשר למצוא בצורות האמנותיות של המוזיקה, האדריכלות, הספרות, ציורי השמן והאנדרטאות, שצמחו מתוך מסורת קלאסית שבה השכלה ורכוש הולכים יד ביד, הקולנוע ניחן בחוסן מעורר התפעלות, לפחות בראשית ימיו. הוא נשען – ואנחנו לא חייבים ללכת אחר פרויד בכל הדרכים העקלקלות של "תרבות ללא נחת" שלו – על אוטונומיות בת רבבות שנים של הכוח המדמה האנושי. בערך מאז עידן הקרח (ואולי עוד קודם לכן) נעים בראש האנושי זרמי תמונות, מה שמכונה: אסוציאציות, אשר נובעים בחלקם מנטיות אנטי-ריאליסטיות, היינו ממחאה נגד מציאות בלתי-נסבלת. יש להן סדר שמושתת על עצמאות שנטלו לעצמן. הצחוק, כושר הזיכרון והרעיונות הסובייקטיביים מבוססים על הצורה הגולמית הזאת, ורק במידה מועטה על השכלה. ההמצאות הטכנולוגיות של סרט הצילום, של המקרן ושל המסך היו רק מענה לקולנוע הזה, בן עשרות אלפי השנים. זו גם **הקִרבה המיוחדת לצופה ולהתנסותו**.

"במזל אנדרוגינוס"

מושגי האיכות והתרבות הם רב-משמעיים בתחום הקולנוע. מנקודת מבטם של ארכיאולוגים עתידיים בתל הקולנוע שלנו, **הכול** נחשב למעשה כתרבות, גם – ובמיוחד – מה שנתפס כלא-איכותי. ואולם גופים ממשלתיים לקידום התרבות מתייחסים רק למיטב האיכות. ההפקה של מיטב האיכות נשלטת על ידי משרדים, תוכניות, הפרטה, מרכוז, מסחר, צנזורה ופרגמטיזם מכאני שלא נשמע כמו צנזורה, אבל מגלם את אחד המכשירים האפקטיביים ביותר של הצנזורה בת זמננו.

לידיה של צנזורה זו משחקת העובדה שמושג האיכות בקולנוע רוחש תעתועים. ג'יימס ג'ויס, ארנולד שנברג, רביעיות המיתר המאוחרות של בטהובן, מהווים פסגות איכות שאין עליהן מחלוקת בספרות ובמוזיקה. בקולנוע היו

אותם המוצרים פונים נגד שאיפתם הלגיטימית בה במידה של הצופים, שצורכי הביטוי הלא-קלאסיים שלהם יובאו בחשבון, ושכלכלת העונג שלהם תפורנס.

[...] זו המשמעות האמיתית של רבגוניות. רבגוניות איננה אידיאל מופשט. במובן זה תולדות הקולנוע מכילים אוטופיה – ואוטופיה זו היא שהופכת את הקולנוע לאטרקטיבי כל כך – אבל זו אוטופיה, שבניגוד למשמעות המילה ביוונית – אוּ-טוֹפּוֹס = שאינו נמצא בשום מקום – מצויה **בכל מקום** ובעיקר בפנטזיה ה**נאיבית**, שלפני התערבות התרבות. אולם הפנטזיה הנאיבית קבורה תחת עיי הריסות התרבות. צריך לבצע חפירות כדי להגיע אליה. וזה בדיוק ההפך מאוטופיה, זה עניין של עבודה.

<u>הצופה כיזם</u>

הקונצרנים של הקולנוע והטלוויזיה חיים משידול הצופים להעביר לידיהם כסף ותוצרים של כושרם המדמה (עבודת הכנה ללא תגמול). כל מי שמשלם, מוסמך על ידם לאזרח בוגר. זו לשון דברי קאנט: "נאורות היא יציאת האדם מחוסר בגרותו, שהוא עצמו אשם בה". וזו לשון דבריה של לני פייקרט[8] (Peickert):

"בוגר הוא האדם

אחרי שעות העבודה..."

כדי לבצע תרמית עסקית על גבם של הצופים, על חברות הקולנוע והטלוויזיה למנות את הצופה עצמו לעסק. הוא צריך לשבת בקולנוע או מול הטלוויזיה כמו בעל סחורות שידו קפוצה: לאסוף אליו את כל מה שיש לו ערך, בלי לוותר על דבר, כולל הערך המוסף. ערך בתור ערך. טרוד ומנוכר לחייו, הצופה הוא כמו מנהל רכש או מכירות שלעולם אינו חדל, גם במחיר המוות (התקף לב), לאסוף ביסודיות אל המחסן שלו שרידים אחרונים של מה שניתן להפיק ממנו רווחים. מוטרד עד בלי די כשאנשים עוברים ליד חנות הכלבו שלו בלי להיכנס, עצבני עד בלי די ביחס לסחורה במחסן שנדרש זמן עד שיימצאו לה קונים.

---

[8] Leni Peickert היא הדמות הראשית בסרטו של קלוגה *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (**הלוליינים בכיפת הקרקס: אובדן עצות**) משנת 1968.

הצופה אשר חונך לבגרות קניינית בוחן סרטים באופן עסקי כנ"ל, כעורך שומה של ערכם הצפייתי, ערכם התצוגתי, מובנותם בכל פרט. זה כמו לכרסם את כל הבשר מהעצם כדי שתזרח השמש – השמש, שדוברת לשון שלא נועדה לאוזני בני אנוש, "בהולכה מימים ימימה בדרכי רעם"[9] – השמש שכלל אינה מתעניינת אם סיימו או לא סיימו לאכול הכול מהצלחת.

ההבנה המוחלטת של סרטים היא אימפריאליזם מושגי, קולוניאליזציה של מושאים. אם הבנתי הכול, משהו, מן הסתם, התרוקן.

אנחנו צריכים לעשות סרטים שעומדים בניגוד מוחלט לקולוניאליזציה של התודעה. בסרט אני נתקל בדבר שעדיין מפתיע אותי, שאני יכול להסתדר איתו, אבל בלי לטרוף אותו. שלולית שיורד עליה גשם, אני לא מבין את זה. אני יכול לראות את זה. לומר שאני מבין את זה, זה חסר שחר. להתרגע פירושו שאני בעצמי חי לרגע, כלומר קורא דרור לחושים: לא לעמוד על המשמר, לא להיות השוטר ששום דבר לא אמור לחמוק ממבטו.[10]

המרחב הציבורי[11]

אלכסנדר קלוגה: אם מדברים על מרחב ציבורי לעומתי,[12] כלומר על מרחב ציבורי בשינוי, במגמת התרחבות, אשר מנסח התנסויות לשם הנגשתן לציבור, אז צריך לנקוט עמדה נחרצת בנוגע לתביעה לאינטימיות, כלומר, ביחס לתפיסה שהתנסויות הן קניין פרטי. קבוצה מסוימת, למשל, עומדת לפני פינויה מביתה: שומאן-שטראסה 69 בפרנקפורט, ארבעה בתים נהרסו כאן. דבר הפינוי נודע לנו כבר בנובמבר וגם הם יודעים את זה. הם גרו שלוש שנים בבתים האלה, ותמיד היתה להם התוכנית הבאה: הם רצו להחזיר משהו לציבור עבור פלישת המקרקעין הזאת, להציע שירות ייעוץ לשוכרי דירות, וכל מיני שירותים אחרים. זה לא הצליח להם. זמן קצר לפני הפינוי מתפתח מומנטום

[9] מבוסס על השורות הראשונות של הפרולוג בשמיים מתוך **פאוסט** לגיתה.

[10] פפנר (Fafner) בריינגולד (של ריכרד וגנר) היה פעם ענק חזק מאוד. ביחד עם אחיו הוא בנה את ולהלה (Walhalla), דבר שהיה מעל ומעבר לכוחותיהם של האלים עצמם. אחר כך הוא הרג את אחיו, וכעת הוא שומר, כמו דרקון, על האוצר [ההערה במקור].

[11] חלק זה מתורגם מהספר Klaus Eder and Alexander Kluge, *Ulmer Dramnaturgien: Reibungsverluste* (Munich: Hanser, 1980).

[12] Gegenöffentlichkeit, מושג שקלוגה טבע בתחילת שנות השבעים יחד עם הסוציולוג אוסקר נגט (Negt), ומשמעותו צורה של פעילות חברתית שמתייצבת נגד הציבוריות השלטת במטרה להציף אל פני השטח נושאים ובעיות שנדחקו לשוליים.

פוליטי: הם רוצים להשלים מה שהחמיצו בשלוש השנים האחרונות. רצינו לצלם את הפינוי ושמנו לב שהפינוי צפוי לצאת לפועל בדיוק בזמן שכל העיר חוגגת קרנבל. אמרנו לפולשים לבית, אנחנו רוצים להסריט את השלב שלפני הפינוי, כי רק אז נוכל באמת לעבוד ביחד איתכם. אבל הם אמרו לנו: זה המאבק **שלנו**, ולא ניתן לאנשים שלא יושבים איתנו ונאבקים איתנו לצלם את המאבק שלנו. ענינו להם: ככה המקצוע שלנו, אמנם אנחנו לא יושבים בבית, אבל אנחנו יכולים להתיישב איתכם בבית, אנחנו יכולים להיות שם עם המצלמה כשמפנים את הבית; אנחנו נהיה ברגע הזה פולשים בתחפושת, כמובן, כי לא פלשנו לבית, וכי יש לנו הדירות שלנו. על זה הם ענו: על אחת כמה וכמה שלא נִתֵּן לכם לצלם אותנו, זה הרי המאבק שלנו, הנכס שלנו. המשכנו להתווכח, אבל בלי הצלחה, ואמרנו: אתם לא יכולים לטעון לבעלות על המאבקים שלכם, זה כמו תעשיין שטוען לבעלות על המפעל שלו, ומונע מאיתנו לצלם משהו באמתלה של ביטחון העסק – אתם לא שמים לב שזה אותו יחס למרחב הציבורי, ושאתם מתיימרים לעשות משהו שהיריב שלכם הרבה יותר טוב בו, היינו כינון מרחב לא-ציבורי, יחסי רכוש, יחסי הדרה? יכול להיות שאתם רואים בנו זונות, שנמצאות בכל מקום ובשום מקום באמת; על זה אנחנו צריכים לענות לכם, מתוך מודעות עצמית: זאת בדיוק המשימה שלנו – וזו לא המשימה שלנו לחיות בכל מקום את המציאות. אם היינו עושים סרט על איכרים, זה היה אותו דבר: אנחנו לא איכרים, ואפילו אם היינו מתנהגים לחצי שנה כאילו אנחנו איכרים, בכל זאת זה לא מה שאנחנו. כמו שעבודה במפעל לא תהפוך אותנו לפועלים. בכל רגע נתון אנחנו יודעים שיש לנו מקצוע אחר ושאנחנו יכולים להסתלק. מרחב ציבורי אפשר לכונן ולייצר רק באופן מקצועי, בכך שמקבלים את האפשרות להפריד בין תוכן של אינפורמציה, לבין עצם העברתה של אינפורציה, באשר היא אינפורמציה, לגזרות אחרות של החברה, עצם סלילתם של נתיבי חיבור. רק ככה אנחנו יכולים לייצר ציבוריות לעומתית שתהיה הרחבה של הציבוריות. זה מקצוע, שיש בו טעם בדיוק כמו שיש טעם בעבודה בלתי-אמצעית, כמו שיש טעם במאבק בשטח.

קלאוס אדר: לא יהיה נכון יותר לנטוש את מושג המרחב הציבורי הלעומתי, שמקורו במעגלים של מאי 68', לאור העובדה שאתה מתכוון בעצם למרחב ציבורי במובן האותנטי שלו?

אלכסנדר קלוגה: אנחנו מתכוונים להיפוכו של מרחב ציבורי מדומה, כלומר, של מרחב ציבורי ייצוגי שחי ממה שמדירים ממנו. הטלוויזיה למשל – מכוח המנדט שיש לה לייצג את המציאות ייצוג גלובלי (על כך מתבססים המונופול שלה וסמכותה [בחברה] הפלורליסטית) – לא יכולה להרשות שיוצגו בה סרטים מורכבים ותובעניים דיים כדי לגרום

לצופים לתהות לגבי פלחי המציאות המודרים ממנה; זה היה הורס את פָּסָדַת הלגיטימיות של המרחב הציבורי הטלוויזיוני. אם מרחב ציבורי מדומה משקף רק חלקים של המציאות, באופן סלקטיבי ולפי פרמטרים מסוימים, אז הוא צריך לקצץ עוד יותר במקומות שונים, כדי שזה לא ייחשף.

לסוג זה של מרחב ציבורי קם לאחרונה מתחרה בדמותו של המרחב הציבורי שהמגזר הפרטי מנכס לעצמו. קונצרן שפרינגר (Springerkonzern) הוא במובן כלשהו תופעה ייחודית, כי עדיין פועל בו גורם פרסונלי מסוים, שמציב לעצמו את גבולותיו שלו: העמדה הריאקציונרית של חברת העיתונות והתקשורת הזאת מקטינה את מחזור המכירות שלה. הדבר הזה יתקן את עצמו יום אחד במהלך טכנוקרטי, בלי הצד האישי של שפרינגר, ודווקא אז יתממש הניכוס הפרטי של מרחב ציבורי. סכנה גדולה טמונה באפשרות שכל הצורות הקלאסיות של מרחב ציבורי ייטו, בתפקודן כמרחב ציבורי ייצוגי, לצמצום עצמי ספונטני. במובן הזה יש משמעות מכוננת לרעיון של מרחב ציבורי שאינו מנוכס על ידי כוחות פרטיים ושאינו המרחב הציבורי הקלאסי; התנאים לְפוליטיקה תלויים בכך.

במובן זה מרחב ציבורי הוא המפעל לפוליטיקה, אם אפשר לומר כך, אתר ייצורה. כאשר אתר הייצור הזה, הפלטפורמה שעל גביה פוליטיקה ודיבור פוליטי מתאפשרים בכלל, נקלע בין תנועת המלקחיים של ההפרטה (שכבר אינה באמת ציבורית) ושל ההצטמצמות הספונטנית של המרחב הציבורי הקלאסי (מנגנונים של פיחות ושל הדרה), כלומר, כאשר המרחב הציבורי הזה מתחיל להיעלם, אנחנו מאבדים משהו שהיה חשוב לנו, כמו שהייתה נחלת הכלל (גרמנית: allmende, אנגלית: common land) לאיכרים בימי הביניים. כלכלת שלושת השדות (Dreiäcker-Wirtschaft) מפעם הייתה כזאת: שדה אחד, נחלת הכלל, היה שייך לכולם, שדה אחד היה שייך לאדון, ושדה אחד היה שייך לאיכר. זה היה יכול לעבוד רק כל עוד התקיימה נחלת הכלל ככר המרעה של הקהילה; עליה היה האדון משתלט לפני הכול. ברגע שהוא מחזיק ברשותו את נחלת הכלל ואת השדה שלו הוא מצוי בעמדת עליונות. עכשיו הוא כבר יכול גם להשתלט על השדה השלישי, הוא אפילו לא צריך להילחם על כך בחרב, ועד מהרה יש לו צמיתים. פירוש הדבר הוא אובדן של אדמה ואובדן של ציבוריות. במצב זה לא ניתן עוד לפתח ציבוריות, מכיוון שאין אדמה שעליה יכולים האיכרים להתאסף. אותו הדבר נשנה על נדבך היסטורי גבוה יותר, בראשם של האנשים, אם שוללים מהם את המרחב הציבורי. זאת תופעת קיר הגומי: אם אני יושב בד' אמותי ויש לי סיבות למחות ולזעום, אבל אין שם איש שאני יכול לשתף אותו בסיבות האלה, אין שום נמען, אז אני פונה בצר לי אל נמענים כלשהם, אני כותב למשל מכתבים

למערכת, שלא זוכים לשום התייחסות, או שאני נוהה אחר פוליטיקאי כלשהו, והוא מוציא אותי מהמבוי הסתום, כי הוא מתרגם את הבעיות הקונקרטיות שלי לשפה של הפוליטיקה העולמית, ואני מבלבל בין האינטרס שלי לאינטרסים של אחרים, ורואה אותו כמוגשם מכוח הבלבול הזה – כל אלה תוצאה של האין-מרחב-הציבורי.

לפיכך ערך השימוש הזה, התוצר הזה, "מרחב ציבורי", הוא התוצר היסודי ביותר שיש, ככל שמדובר בציבוריות, כלומר, במה שיש לי במשותף עם אחרים. זה הבסיס לתהליכי שינוי בחברה. פירושו של דבר: אם זונחים את ייצור המרחב הציבורי, אפשר לשכוח ממושג הפוליטיקה. זהו צידוק למרחב הציבורי, ועלינו להעמידו בזהירות גם כנגד ריבוי הצרכים הפרטיים; ואולם פני הדברים הם שהאכזבה מן המרחב הציבורי הבורגני – בשל כישלונו, מעילתו באמון וזיופיו – הובילה קבוצות שמאל להסתייג ממנו באופן גורף.

קלאוס אדר: עידוד והפקה של סרטים תיעודיים יהיו אפוא שאלה פוליטית בחשבון אחרון – על אחת כמה וכמה, מאחר שבאופן כללי רק מה שמייצב את השלטון אפשרי.

אלכסנדר קלוגה: כן, אבל זה לא שעומד לפנינו שלטון מודע. כל שיטות השלטון וכל שיטות הפקת הרווחים (שלא רוצות לשלוט, אלא לעשות רווחים, ודרך זה שולטות), מחשבות את התועלת השולית. פירושו של דבר שהגדר שהקונצרנים, הצנזורה ומוסדות השלטון מקיפים בה את עצמם, אינה מגיעה עד לקרקע – שהרי הקרקע כל כך מסובכת – ונגמרת בנקודה כלשהי מעליה, כך שניתן לזחול בכל רגע מתחת לגדר. גם את המפיקים ואת חברי הדירקטוריון בטלוויזיה ניתן לבחון באור הזה, של חישוב התועלת השולית. עורך או מפיק בטלוויזיה חייב להיות ממושמע, אחרת הוא יפוטר. בהיררכיה הוא כפוף למנהל הערוץ, שכפוף לוועד הרשות המשדרת, שכפוף גם הוא לאחרים. אבל במידה מסוימת זה נכון רק למחצית מנפשו. בחלקה האחר הוא בהחלט יכול להיות סקרן. דברים שונים יכולים לרפות את ידיו במהלך הזמן; ועם זאת מבחינת כוח העבודה שלו הוא יותר מאשר פונקציונר שעובד שם. פירושו של דבר שבכל עורך או מפיק בטלוויזיה מתחולל קונפליקט, ואין בעולם מנגנון שלטוני שיכול לצמצם את עורך הטלוויזיה לפונקציונר ותו לא. בקונפליקט הזה עלינו להתייצב לימינו של העורך. אנו רשאים להניח שאין דיכוי שמגיע עד הרצפה. מדובר אם כן בתורת ההתנהלות הנכונה.

אנחנו צריכים אם כן לייצר את הביטחון העצמי הנחוץ לשם גילוין של אפשרויות הייצור האובייקטיביות מתחת לגדרות האלה, ואנחנו צריכים לגלות יוזמה בפילוס הדרך לעמדה הזאת. חשיבותו של מרחב ציבורי אינה נופלת אפוא מזו של פוליטיקה, יחסי אהבה, התנגדות, מחאה וכדומה ובדיוק כמוהם, גם אותו צריך לייצר. פירושו של דבר שהמקום והזמן של המאבק חשובים באותה מידה כמו המאבק עצמו.

מצד שני נדרשת לנו תחושת כל יכולת כמו שיש לילדים, לא פחות מזה, על מנת שנוכל לכוון למרחב ציבורי, שאנחנו יודעים לגביו בבירור שאין מספיק ממנו. כשמגיעה פגרת הקיץ למשל אני מתמלא ספקות לגבי עצם האפשרות בכלל להתבטא בפומבי; אני מפקפק בכל תוצרת שיכולתי להוציא תחת ידי, אני מסתגר וכותב את הטקסטים הסודיים שלי, בידיעה שהספרות הזו קורית באופן עקרוני מחוץ למרחב ציבורי, שהיא לא תשלהב המונים; אני יכול לכתוב בצורה של ספר כל מיני דברים ואיש לא יתקוף אותי על כך. כבר עלה בדעתי הרעיון, קצת מתוך ויתור ורפיון ידיים, להחביא את הסרט הבא שלי כעותק במוזיאון הקולנוע של מינכן, ולחכות עד שאיזה פילולוג של הקולנוע יגלה אותו שם אחרי עשר שנים. והכול מתוך ייאוש מהמאבקים המרים שמסתבך בהם כל מי שרוצה לקדם סרט במרחב הציבורי, ומהפשרות שחייבים לעשות.

אנחנו, יוצרי הקולנוע בינם לבין עצמם, היינו יכולים לייצר ביטחון עצמי שרואה אפשרות בכול. אבל נצליח בזה רק אם נבין לאשורה את חשיבותו המערכתית של המרחב הציבורי; עד כמה הוא חיוני לחיים המשותפים שלנו בחברה, ושהציבוריות אינה דבר שולי, לאחרי שעות העבודה, למקרים מיוחדים ולתקוות לעתיד, אלא הבסיס עצמו של השינוי החברתי.

<u>תפקיד הפנטזיה</u>

קלאוס אדר: איזה תפקיד יש לפנטזיה בהקשר הזה?

אלכסנדר קלוגה: הפנטזיה היא כושר שכולם משתמשים בו. כל אחד מתנהל עם הפנטזיה. אבל על השיעורים, כלומר על היקף ההתנהלות עם הפנטזיה, אין בקרה. הפנטזיה מוחזקת במרחב שאינו ציבורי, ומשום שהיא מדוכאת ונתפסת כצוענייה (יהיה מוזר למשל לשוות בנפשך חבורת ילדים שמשתוללת בחדר הבקרה של כור אטומי) היא חומקת בחלקה מהניסיון לביית אותה. היא משלמת על כך באי-שימוש בדיסציפלינות מסוימות. חלקים אחרים בפנטזיה

עוברים התאמה. והשאר נספג בכלכלת האיזון שהאדם זקוק לה כדי להחזיק מעמד בעבודה וביחסים. חלק זה של הפנטזיה נרתם למטרות פיצוי. אני לוקח חלק בניכור, ואני מפצה על כך בדרך של יצוא הבעיות, באמצעות תנועת שיפוי ודרך שיחוד עצמי. זו צורה מרוסנת של פנטזיה.

לא קיימות מוסכמות חברתיות בנוגע להתנהלות עם הפנטזיה. אם מישהו ממשיך לדבר גם אחרי שבן שיחו הבין את דבריו, המידה הנכונה נפגעת. אם מישהו מאיים באקדח וגם יורה בו למרות כניעתו של האחר: הרי שהוא פושע. אם מישהו אוכל עד שהוא שבע, זה נורמלי, אבל אם הוא ממשיך לאכול גם אחרי ששבע הרי שיש לכך סיבות נפשיות. בכל מקרה המשמעות היא שישנן פרופורציות, מידתיות. בפעולת הפנטזיה המידתיות הזו אינה קיימת. השימוש בפנטזיה הוא מצד אחד מאוד פזרני, ומצד שני נתון לדיכוי במידה רבה – למשל, כשפתאום אנחנו לא מצליחים לחשוב על שום דבר. וגם כערכת תפירה שמטליאה קרעים בחיים ומאפשרת איכשהו את הקיום עם עצמך, שמייצרת אשליות.

למעשה, בנוסף לשפה שהיא ציבורית, הייתה צריכה גם פעילות הפנטזיה להיכלל במרחב הציבורי, ואיתה זרם האסוציאציות והזיכרון (שני ערוצי הפנטזיה הראשיים).

שינויי פרספקטיבה בלתי-פוסקים הם אופייניים לפנטזיה. בפנטזיה אני קופץ ללא מאמץ לאפריקה, או שאני רואה את עצמי בעיני רוחי באמצע המדבר, מעורב בסצנת אהבים; זה מתחולל כמו בחלום. ההתנגדות של המציאות אינה מתקיימת. אם הפנטזיה מדלגת מעל להתנגדויות המציאות, ויש לה סיבה טובה לכך – כי זה פיצוי על עקרון המציאות, הרי שעולה השאלה, איך אפשר לעצב את הפרספקטיבה של פנטזיה (לפרספקטיבה שונה מזו שיש לדברים עצמם) מתוך נטיית הלב לדבר כלשהו. בסרט דוקומנטרי זה אפשרי מן הסתם רק באמצעות צורות היברידיות, כי שם יש אפשרות לשינויי פרספקטיבה חריפים.

ג י נ ת ר ה ר מ ן: לסרט התיעודי יש שלוש בעיות. ראשית, הוא מתאר במידה רבה מקרים פרטיים, וכמעט שאינו מסוגל להכליל. שנית, הוא מציב אנשים במערומיהם בתוך מרחב ציבורי שאינו רגיש דיו לסיטואציה הזו. שלישית, הוא מציג את המציאות כמות שהיא, ונתקל במנגנוני ההגנה של האנשים, בעיקר של אלה שמפחדים מהמציאות.

הסרט התיעודי צריך לפתח צורות שיאפשרו לו להתגבר על מנגנוני ההגנה הללו. בהקשרים פוליטיים קיימת שפת השתיקה. בתחום הפסיכולוגי קיימת האגדה, שבעיות ריאליות מותקות אליה. בסרט התיעודי עדיין לא קיימות כאלה צורות.

קלאוס אדר: כיצד משפיעה על הקולנוע העובדה שההווה אינו חד-ממדי, ושהוא תוצר היסטורי; ששכבות העבר מכסות על ההווה?

גינתר הרמן: זו בעיה מורכבת כל כך, שאדם יחיד בקושי מסוגל להתמודד איתה. כשאני מצלם סרט תיעודי של שביתה, אין לי הזמן לחפש בו-זמנית את עקבות העבר, שהיו דורשים עוד התעמקות.

אלכסנדר קלוגה: בהתבסס על מראה עיניים בלבד, קשה מאוד להפריד בין ההווה הא-היסטורי של המפעל להיסטוריה שלו. אבל לשלב בסרט על שביתה את תולדות המחרשה, למשל, שנראתה כבר בשנת 8 לספירה כמו שהיא נראית היום, או לשלב את תולדותיהם של כלי העבודה, כאן אני רואה את הפוטנציאל.

קלאוס אדר: להכניס לחתך הרוחב [של ההווה] את חתך האורך [של ההיסטוריה], וכדבר לשאוף אליו – מספר בלתי-מוגבל של חתכי אורך?

אלכסנדר קלוגה: ובכל חתך מתהווה פנטזיה, זרם של פנטזיות, אפשר אפילו לעשות הפוגה בסרט. כאן בדיוק עוברת אינפורמציה. זה מה שוואלטר בנימין קרא לו הלם. זו תהיה טעות לומר שסרט צריך להמם את הצופים, כי ככה שוללים מהם עצמאות ואפשרות התבוננות. אבל נוצרת כאן הפתעה, שנעוצה בכך שפתאום מבינים לעומק משהו לפי המשגה שאינה בת הזמן, ומתוך הפרספקטיבה העמוקה יותר, מפנים את הפנטזיה שוב אל התהליכים שבמציאות. זה פרספקטיביזם. לוקחים ביסודו של דבר את השיטות המקובלות לעיצוב התמונה בסרט (פריים מרובע, פרספקטיבה, עומק שדה, קונטרסט), ומחילים אותן על העיצוב הדרמטי של ההקשר.

ניקח לדוגמה סיפור של בחור ובחורה, שלא נגמר הרי עם ה-happy end של הסרט. מה שהשניים עושים זאת עבודה. משהו עובד בהם: הרגשות שלהם עובדים, התת-מודע שלהם עובד, סיפור הקורות אותם לפני

ההתרחשויות בסרט עובד. וכשהשניים יושבים ומדברים זה עם זה, יושבים למעשה שישה אנשים בחדר, כי שני זוגות ההורים שלהם יושבים ביחד איתם, בלתי-נראים. זה הממד של ההיסטוריה.

בספרות היפה ההקשר הוא תזמורם של כל הרומנים זה עם זה. ובמרווחים שבין יוליסס, בעקבות הזמן האבוד, הדיאלקטיקה של הנאורות, כל כתבי מרקס, האנציקלופדיה של דידרו (והשדות הלא-מעובדים שבין לבין הם בהחלט בראשיתיים) שוכנת הפנטזיה.

<u>חמישה מישורים של ריאליזם</u>

המישור הראשון: היחס בין המחבר-הבמאי למה שמצולם, האידיאל של האותנטיות. סצנה אחת בודדה, למשל שיח בקניגסברג, היא אותנטית אם אני תוחם את האימז' שלו ביחס לאימז'ים אחרים (אני יכול לצלם גם גבעול עשב ובית וארובה – ואז לא תחמתי את האימז' שלי). ראשית אני קובע אפוא את חדות הגבולות; לאחר מכן את ההקשר – האם השיח מספיק? למשל, אני לא יכול לומר שעל השיח הזה מאיים כור גרעיני אם אני מראה רק את השיח. כל עוד לא הראיתי את ההקשר זו תהיה אמירה ריקה. ריאליזם זה עבודה של המשגה, ובעבודה זו מתחקים אחר האופק ואחר המוטיב. הבדלה ואופק: מאלה עשוי המושג.

אם אני מצרף כמה אלמנטים בודדים למשהו שאפשר להציג אותו על המסך, אז דפוס הופך למשמעות. זה תקף אפילו לשוט בודד – אם במהלך 90 דקות אני לא מראה אלא עץ אחד, אז לעומת כל מה שאני **לא** מראה תהיה לזה משמעות מיוחדת. כשקלאוזביץ אומר שהקרבות האפשריים שלא מתרחשים חשובים באותה מידה כמו הקרבות שכן מתרחשים, הוא הבין כאן משהו דיאלקטי. הוא התנהל באופן ריאליסטי.

עכשיו אנחנו מגיעים אל היחס של יוצר הסרט לתוצר, לשוט הבודד שהוא צילם. זוהי התנהלותו עם הצופה, שקיימת גם כשהיוצר **אינו** מופיע על המסך. גם לזה הוא אחראי, והוא צריך לעסוק בשאלה אם זהו יחס ריאליסטי, כלומר, עליו לבחור צד בסוגיה הזאת. הסתירה ביחס הזה: יוצר הקולנוע עובד חצי שנה או שנה על סרט, ואילו הצופה – 90 דקות; ליוצר, גם אם הוא צנוע, יש בשלב ראשון עליונות על הצופה מבחינת הזמן שבילה עם הסרט. הוא צריך לרתום עליונות זו לפעולת תרגום. והוא צריך לדעת שהצופה קורא צופן, ושאת הדרך שבה עליו לקרוא את הסרט, הוא יברר כמשמעות ברצפי השוטים הראשונים. איך הוא תופס את הסרט (המסילה) ואיזה מידע הוא שואב מהסרט

(הרכבת שעל המסילה). שני התהליכים (מה שהצופה קורא כמסר תוכני, ומה שהוא קורא כצופן – כלומר, איך עליו לפענח את הסרט – בעיקר על סמך הצורה אך גם על סמך הפער שבין הצורה לתוכן) מערבים גם הם בתורם קריאה דו-נתיבית: קריאה שמבוססת על ההבנה התרבותית של הצופה, שנוצרה והתפתחה עוד לפני הצפייה – ואת קיומה היוצר צריך להביא בחשבון; הבנה זו אינה אובייקטיבית כלל וכלל, למעשה היא מתפצלת בין התנגדות לעובדות לצורך בעובדות. עם העניין הזה של הצופה, הסובייקטיבי-אובייקטיבי, הדו-משמעי, איתו היוצר מְתַקְשֵׁר.

שאלת הריאליזם עולה גם מתוקף העובדה שהצופה אינו מתנהל עם סרט יחיד, אלא עם הקשרים קולנועיים – עם הסרטים שהוא מכיר ועם הרעיון שיש לו לגבי קולנוע בכלל ולגבי הסוגה המסוימת. לכן רק לסרטים שמופיעים בסדרות יש אימפקט ממשי ומרחב ציבורי.

התוצר האמיתי אפוא אינו השוט היחיד, לא הקומבינציה של השוטים בסרט, גם לא רק יחס היוצר לצופים, וגם לא התקבלות הסרט אצל הצופים; התוצר האמיתי הוא מרחב ציבורי – סטרוקטורה שעל גביה יוכלו להוסיף ולהתקיים בעתיד חילופי דברים סביב תכנים של ניסיון חברתי. כל תוצרי הקולנוע הגרמני החדש כושלים מהבחינה הזאת, שכן הם מתעלמים מנתחים נרחבים מהמציאות הנחווית. בנקודה זו אין שום הבדל בין עמדתו של וילדנהן [Wildenhahn][13] ועמדתי שלי. ניכר בעליל שהעמדה ש"מה שלא הוסרט מבקר את מה שהוסרט" היא עמדה משותפת לשנינו. במקום להוסיף ולהסתגר באופן הדדי, מה שלא היה עולה לשנינו בשום מאמץ, מוטב ליצור בעבודה משותפת מרחב ציבורי לתכנים אלה, לשנות את המוצרים.

<u>מונטאז', אותנטיות, ריאליזם</u>

קלאוס אדר: באיזו מידה אתה מתכנן את הסרטים שלך לפני תחילת הצילומים, ובאיזו מידה הם נוצרים על שולחן העריכה?

[13] קלאוס וילדנהן היה דוקומנטריסט מערב-גרמני ידוע שפעל החל בשנות השישים, מהראשונים שיצרו בסגנון "הקולנוע הישיר" (Direct Cinema).

אלכסנדר קלוגה: המונטאז' הוא תיאוריה של ההקשר. תמיד כשאני עושה סרטים עלי להתמודד עם הבעיה שההקשר בעצם אינו כלול במה שאני רואה. ברכט אומר על הריאליזם: מה מועיל לי מראה הבניין של AEG[14] מבחוץ, אם אני לא יכול לראות אילו קשרים אנושיים מתרחשים בתוך הבניין, איזו עבודה נעשית בו בשכר, את זרימת ההון, את ההתקשרויות הבינלאומיות – תצלום של AEG לא אומר כלום על AEG. במובן זה, כמו שברכט אומר, הנסיבות הממשיות הצטמצמו ברובן לפונקציונליות שלהן. זהו לב לבה של בעיית הריאליזם. אם אני מבין ריאליזם כמודעות להקשרים, אז את מה שאני לא יכול להראות בסרט, מה שהמצלמה לא יכולה לקלוט, אני חייב להצפין. הצופן הזה פירושו: ניגוד בין שני שוטים. זו מילה אחרת למונטאז'. מדובר על יחסים קונקרטיים בין שתי תמונות. מאחר שהיחס נוצר בין שתי תמונות, ושהתנועה (שאנו מכנים קולנועית) נמצאת ביניהן, המידע טמון בחיתוך [בקאט] הזה - ולא יכול להיות טמון בצילום הממשי של השוט. פירושו של דבר שהמונטאז', העריכה, עוסק במשהו אחר לחלוטין מסרט שמורכב מחומרי גלם בלבד.

אבל המונטאז' לבדו אינו מספיק; זה רעיון אבסורדי, כי אז תישמט הקרקע שעליה המונטאז' בכלל אפשרי – כלומר ההצגה הבלתי-אמצעית, כשהדבר שאני מדבר עליו מזוהה ונוכח גם בתמונה. אבל כמה אובייקטים שלמים לעצמם ועם עצמם כבר יש בעולם? (עבור הכוח המדמה המערבי שלנו, אולי בפּוּנָה שבהודו זה שונה.) למשל עץ. אני יכול לצלם עצים; זה יכול להיות משעמם לראות עצים ברוח במשך 90 דקות, או עץ בחילופי העונות – ועם זאת, מידע כזה שלם לעצמו ועם עצמו. מצד שני אני יכול לומר: השיח הזה ליד קניגסברג לא מרגיש שקניגסברג כבר לא בגרמניה ושעכשיו קוראים לה קלינינגרד. זו אמירה אותנטית, שלמה לעצמה ועם עצמה. אני לא צריך לספר שום דבר נוסף, כי מהפרספקטיבה של השיח זה לא משנה באיזו ארץ הוא נמצא. אבל אם הוא היה עומד ליד כור גרעיני, או בחצר אחורית, אז הוא כבר לא היה דבר שלם לעצמו ועם עצמו, שאני יכול לצלם בשוט אחד. את ההקשר הזה הייתי צריך לקפל בתוך קאט, כי אין אימאז' שיכול לתווך את המידע הזה.

[14] תאגיד גרמני למוצרי חשמל.

במקרה של השיח בכניסה לקלינינגרד (**הפטריוטית**[15]), הסצנה הזאת היתה חיונית בעיני עבור הסרט כולו. כלומר השיח קדם לסרט כולו; השיח והקשר שלו לקלינינגרד. אחר כך הוא נעלם בין חומרי העריכה, והתווסף שוב לגרסה הסופית של הסרט. במהלך הצילומים מתקבלת אפוא החלטה, שכוללת את הפרופורציות בין המבע הזה לכל מבע אפשרי אחר. בתחילת העבודה על הסרט פשוט אוגרים מלאי להמשך.

שלולית שגשם יורד עליה, גם היא אובייקט שלם לעצמו ועם עצמו. היא אינה ישנה מספיק כדי שיהיה לה איזשהו קשר להפצצות בשנת 1945. יש לה היסטוריה של שלושה ימים בלבד, ובמובן זה יחס פטריוטי בלתי-אנושי. אפשר היה לנקוב בדוגמאות נוספות שבהן אובייקט יחיד או אדם מוצגים במנח של שלמות עצמית. זה המנח הבסיסי. אם ברצוני לייצר פרספקטיבה של 2,000 שנה, לא אוכל לעשות זאת בלא מנח בסיסי של פרופורציה בדרגה אפס, שאני מודד ביחס אליה.

אם המונטאז' עשוי כהלכה יוכל הצופה לזהות בו (באופן אריסטוטלי בתכלית) שני קוטבי קיצון, כלומר, שתי נקודות במקום ובזמן. כי אז אפשר לפענח את כל היתר, ואין זה משנה כאן אם עושים זאת או לא. אם יורד ים, אודיסאוס למשל, מפליג בים התיכון, הוא יכול לקבוע את מקום הימצאו על סמך המרחק בין שני כוכבים והמרחק בין כל אחד מהם לאופק. בעזרת הסֶקֶסְטַנְט הוא קובע איפה הוא נמצא. מונטאז' אינו עושה אלא מדידות מעין אלה. זו אמנות הבנייה לפי פרופורציות. העניין הקריטי הוא שאודיסאוס כלל אינו מודד את המיקום, אלא את היחס. והיחס הזה טמון בחיתוך, היינו במקום שהסרט אינו מראה **כלום**, ואילו במקום שהוא כן מראה משהו נמצא למעשה החלק הפחות מהותי של מה שהסרט אומר, התנאי להיותה של האמירה ניתנת להיאמר.

קלאוס אדר: האם אתה דוחה את צורת המונטאז' האסוציאטיבי כשלעצמה?

אלכסנדר קלוגה: מונטאז' עובד עם אסוציאציות וגם מעורר אותן. אבל האסוציאציות טמונות ביסודו של דבר בחיתוך, ואם אני חותך באופן אסוציאטיבי, כלומר, אם אינני נותן את דעתי לפרופורציות, אז אני פועל בצורה שרירותית מאוד. למעשה זה כמו שמשוררים כותבים שירים, ואז ילדים צריכים ללמוד אותם בעל-פה בשביל בית

[15] *Die Patriotin*, סרטו של אלכסנדר קלוגה משנת 1979.

הספר – מדוע לתת לדמיון החופשי שלהם לשנן משהו שמישהו אחר הגה באופן אסוציאטיבי? אחרי ככלות הכול האסוציאציה שעובדת בנקודות הקיצון חייבת להיות תחת הכוונה מסוימת. בין שני קטבים קיצוניים אני יכול להתנהל אסוציאטיבית עם כל **נקודות הביניים**.

קלאוס אדר: האם היה זה לגיטימי, על פי האופן שבו אתה תופס אותנטיות, אם היית מצלם – במקום את השיח ליד קלינינגרד, שעליו דיברת זה עתה – שיח במקום אחר, ועורך אותו אל תוך הסרט?

אלכסנדר קלוגה: הייתי מברר לעצמי אם יש לזה ערך שימוש אחר עבור הצופה, או שזה גורם לשינוי כלשהו עבורו, אם זה שיח אותנטי או שיח אקראי. אם אני יוצא מהנחה שהשיח בקלינינגרד מגלם יחס ולא רק שיח, ואינו רק דבר, אז הוא יכול להיווצר בראשו של הצופה בלי קשר למקום שצילמתי אותו בו. אבל לא הייתי לוקח כפיל עבור שטראוס או שמידט.[16] פירושו של דבר שאני מוכרח להיות אותנטי אם הדבר עצמו, או בן האדם עצמו, אמורים להעביר או לבאר משהו.

[16] שני פוליטיקאים מרכזיים ומנהיגי שתי המפלגות היריבות הגדולות בגרמניה המערבית. פרנץ יוזף שטראוס (מטעם הנוצרים-הדמוקרטיים) שימש שר בממשלת גרמניה במשך שנים רבות, והלמוט שמידט (מטעם הסוציאל-דמוקרטים) שימש קנצלר גרמניה המערבית בשנים 1974-1982.