

המסך שבטרם חשכה

עופר אשכנזי: הליכה אל עבר הלילה (הוצאת עם עובד סדרת אופקים 2010, 408 עמ')

פרו המצוין של ד"ר עופר אשכנזי הליכה אל עבר הלילה (הוצאת עם עובד סדרת אופקים 2010, 408 עמ', עורך: אלי שאלתיאל), פרי עבודת מחקר יסודית ומעמיקה, עוסק ברציונליות וזהות בקולנוע הגרמני לפני עליית הנאצים לשלטון. אשכנזי מחלק את ספרו לארבעה פרקים עיקריים: "סירוף והעיר הגדולה - ייצוגים ויזואליים למרחש במסתרי הנפש"; "זהות בורגנית על המסך - אדם חדש במרחב האורבני"; "בעקבות זהות חוצת גבולות - מסעות ומלחמות בקולנוע הברלינאי"; ו"עידן חדש מפציע - הסרט הדובר וקריסתה של הרפובליקה".

אשכנזי סוקר בספרו את היצירה הקולנועית ואת ההתייחסות אליה בעיתונות הכתובה בין השנים 1918-1933 מבלי שייכנע "לפיתוי [...] לתאר את ההיסטוריה של רפובליקת ווימר מהסוף להתחלה". הוא מעלה

את מסך הקולנוע כמקום המייצג את המאבק האידיאולוגי בחברה הגרמנית של אותן שנים. מחקרו מתווה את פני החברה הגרמנית של אותה תקופה ואת השתקפותה בעשייה הקולנועית של אותן שנים ומדגיש את התמודדותה עם שינויים מהירים וחריפים - מלחמת העולם הראשונה ותוצאותיה, המוות הנתפס כשרירותי, ערעור תחושת הזהות הלאומית, והחידושים הטכנולוגיים ותופעות הקשורות במודרניזציה של המרחב שמגיעות לשיאן באותן שנים.

בשנות העשרים המוקדמות, כך אשכנזי, ניתן לזהות עיסוק בלתי פוסק אך כושל בניסיון להבחין בין הרציונלי לבין האי-רציונלי ומאמץ ליצור דימוי ויזואלי שיאפשר לזהות מצב נפשי חריג ולאפיין אותו, את הסביבה בה הוא נוצר ואת הקשר בינו לבין תפיסות העולם והנורמות המקובלות. החזות הבורגנית של הגבר או האשה מתרסקת ומנפצת את האשליה נוכח היכנעותו או היכנעותה לדחפים ולתשוקות מיניות. המרחב שבו נע האדם מאבד את תיחמו גם בעולמו של המוות השרירותי אשר בו אין כל קשר הכרחי ורציונלי בין סיבה ותוצאה.

אך עם התייצבותה של הכלכלה בגרמניה בשנת 1924 עוברת תעשיית הקולנוע שינוי משמעותי וניתן להבחין בהקפדה צורנית גדולה יותר על הפרדה בין הרציונלי והאי-רציונלי. ההבחנה בין השניים נעשית בעיקר באמצעות בחירת נקודת המבט. נקודת המבט החדשה, כבר אינה נקודת מבט אובייקטיבית הנעה בין הדמויות וחודרת אליהן ואל המרחבים עד

שהיא קורסת ביניהם חסרת אונים, אלא נקודת מבט מוגבלת אשר אינה אובייקטיבית אך גם אינה שייכת לאחת מהדמויות. זוהי נקודת מבט של הסובייקט הכללי ובאמצעותה ניתן לזהות את ההבדל בין שיקול דעת רציונלי לבין דחפים.

סרטים רבים עוסקים בהגדרה מחדש של הזהות הבורגנית נוכח השבריריות של המרחב הפרטי והצורך לצאת ממנו אל המרחב הציבורי שהשתנה ללא הכר. מפגשים עם העולם המדומיין, למשל בסרטי הרפתקאות, אפשרו את הגדרת ה"אני" או ה"אנחנו". במילים אחרות הגדרת הזהות הקולקטיבית נעשתה מתוך מפגש עם ה"אחר" המוחלט. ההבדלים בינם לבין ה"אחר" יצרו אותם כבעלי מהות ברורה ונמשכת בזמן. ההשתייכות לקבוצה הוגדרה "מתוך הקשר של הדמויות למערכת מוגדרת של אמונות ותפיסות עולם, ומתוך ההקשר של הקיום בעיר המודרנית - ולא מתוך הקשר שלהם לקבוצה אתנית כלשהי." תעשיית הסרטים הברלינאית, שהיתה חלק בלתי נפרד מהמרכז התרבותי של גרמניה, חתרה לזהות קולקטיבית שאינה לאומית אתנית, אלא בורגנית ליברלית, ובכך התכחשה למעשה לרוח העם או ה-Volk ששאף לזהות שבטית.

זמן קצר לפני עליית הנאצים לשלטון, בין השנים 1930-1933, ניתן לזהות את הממד הלאומי במרכיבי הזהות הפרטית, כאשר על מסכי הקולנוע נהנו רק יחידים סגולה, מנהיגי ההמון, ממרכיבים אינדיבידואליים של סובייקט מודרני. כדי לחדד את התובנות המעניינות העולות ממחקרו, הצגתי לד"ר אשכנזי מספר שאלות:



- באיזו מידה מחקרך מאשש את "הדיאלקטיקה של הנאורות", כלומר את התפיסה הרווחת למעשה החל משנות החמישים (אצל אדורנו, ארנדט ואחרים) ומנוגדת לתפיסה שהיתה מקובלת עד אז בדבר ה"דרך המיוחדת"?

לצד ההבדלים הרבים בין שתי הגישות שהזכרת, הן "הדיאלקטיקה של הנאורות" והן "הדרך המיוחדת" מבוססות על נטייה להכללות, אדישות לניואנסים, והיגיון הסברי הגובל בטרמיניזם.

המחקר שלי מדגיש דווקא את הניואנסים ואת אי-הוודאות באשר לעתיד בגרמניה של שנות העשרים. הסרטים אותם אני מנתח - וההתייחסויות אליהם בעיתונות הכתובה - מתבוננים במציאות מתוך תפיסת עולם ליברלית, המבקשת ליצור ולבסס חברה עירונית שבה רשויות החוק פועלות בעילות ולפי עקרונות של צדק, בה ה"אחר" יכול להתקבל למרות השוני שהוא נושא, ובה אי-רציונליות, לאומנות, וביטול העצמי בהמון נחשבים לאיום קיומי. הניסיון הוא לא להסביר מדוע עליית הנאצים היתה בלתי נמנעת (או לפחות, תוצאה הגיונית של המצב בגרמניה) - אלא להקשות על ההבנה שלנו את הצלחת הנאצים, מתוך הצבעה על הנטיות הליברליות בתרבות ההמון הגרמנית שלאחר מלחמת העולם הראשונה. באותה מידה אני לא מבקש לטעון כי הנאצים היה "תאונה" שאירעה לעם הגרמני, כנגד רצונו. הכוונה היא להצביע על מגמות שונות בתרבות העירונית בגרמניה, ועל מורכבות ומגוון ה"מסרים" שהיא הציעה בין 1918 ו-1933, כדי שנוכל להגיע להבנה מורכבת ורבגונית יותר של קריסת רפובליקת ויימר.



ברטולד ברכט

ברטולד ברכט ורציונליות הנעה בין הדמויות וחודרת אליהן ואל המרחבים עד

סרטים "קלילים" ופופולריים אלה הציגו רעיונות דומים לסרטים "כבדי ראש" מאותה התקופה (כמו M, או "המלאך הכחול"). הספר מבקש להצביע על קווי הדמיון בין ז'אנרים שונים, כדי לטעון כי המגמות "הליברליות" שאותן אני מזהה בכמה מהסרטים ה"אמנותיים" הידועים של רפובליקת ויימר אינן יוצאות דופן, אלא חלק מתופעה תרבותית נרחבת ורבת השפעה, שעד כה לא זכתה למחקר מספק.

- באיזו מידה התקיים דושיח בין היצירה הקולנועית ליצירה הבימתית של אותה תקופה?

שאלה מצוינת. הרבה מהאנשים המשפיעים ביותר בתעשיית הקולנוע הגרמנית לאחר מלחמת העולם הראשונה החלו את דרכם בתיאטרון, כשחקנים, במאים, מעצבי תפאורה ועוד. הרבה מהרעיונות שספגו בתקופת הכשרתם - החל מתיאטרון האקספרסיוניסטי, הניסיוני, ועד לבימות הקברט - הלחלו עמם אל מסך הקולנוע. במאים דוגמת לאו יסנר ניסו להמציא סגנונות קולנועיים שיתרגמו את חוויית התיאטרון המודרניסטי אל הקולנוע (למשל בעיבוד לרומן הפופולרי של ודקינד, "רוח האדמה"). הקולנוע ה"אקספרסיוניסטי" של תחילת שנות העשרים שאב השראה מהתיאטרון של התקופה, כמובן (אם כי במידה מוגבלת). שחקנים דוגמת קורט גרון וזיגפריד ארנו הביאו איתם אל המסך את האירוניה המתקתה של הופעות הקברט (אפילו כשארנו משחק מאפיונר אלים, בסרט "הצד השני של הרחוב", מחוות הגוף שלו נוטות אל האירוני במקום אל המבעית). מנגד, הצורך להתחמק מהביקורת כי הקולנוע אינו אלא "תיאטרון מצולם" - ולפיכך אינו "אמנות" בפני עצמו - הביא יוצרי קולנוע רבים לחפש טכניקות צילום ועריכה שידגישו את הייחודיות של המדיום הקולנועי. העבודות של מורנאו וגאורג וילהלם פאבסט מציעות תשובות גאוניות לאתגר זה. אבל רבים אחרים, מוכרים מעט

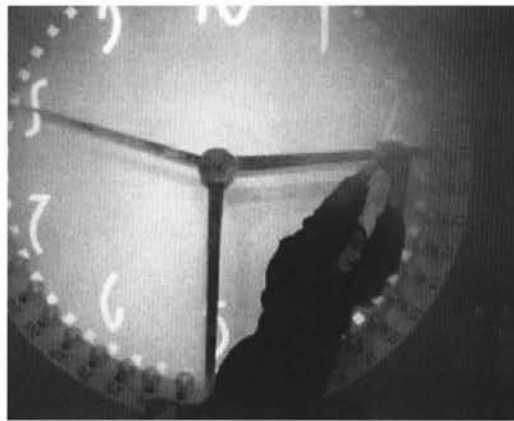
פחות, דוגמת אוולד דופן ("וראייטי"), ואלטר רוטמן ("ברלין, סימפוניה של עיר"), ורוברט זיודמאק ("חקירה"), הציגו פתרונות מרתקים ומקוריים. המקרה המעניין ביותר הוא אולי של ברטולט ברכט, אשר ניסה פעמיים להשתלב בתעשיית הקולנוע. המקרה הראשון, הגרסה הקולנועית ל"אופרה בגרוש", בבימויו של פאבסט, הסתיים בפיטוריו של ברכט מצוות ההפקה ובתביעה משפטית שבה הסביר ברכט את התפיסה שלו את התיאטרון ואת הקולנוע. המקרה השני הוא הסרט "קוהלה ואמפה" שברכט ביים ביחד עם זלאטן דודוב. זהו ניסיון מרתק של ברכט להעביר את עקרונות התיאטרון שלו אל הקולנוע, ולמרבה הצער, הניסיון היחיד שלו שהבשיל לסרט באורך מלא. ❖



מתוך הסרט "M"



מתוך: "המלאך הכחול"



מתוך: "מטרופוליס"

- האם אתה מזהה התייחסות שונה בקולנוע לאדם הכפרי, כמייצג את הטבעי, האותנטי, בניגוד לאדם בכרך המודרני?

בקולנוע הגרמני שלפני 1933 ניתן בהחלט לזהות סרטים שהציגו דימוי רומנטי של איש הכפר, החי חיים "אותנטיים", בניגוד לאדם העירוני, המנותק מה"היימאט" (מנוף המולדת) שלו. כמה קולנוענים שאלהם אני מתייחס - דוגמת לואיס טרנקר, מטפס ההרים ווטראן מלחמת העולם הראשונה - יצרו סרטים שהאדירו את חי האדם בטבע ואת מאבקו באינני הטבע, מתוך גישות שמרניות ואף לאומניות. אולם תופעה זו רחוקה מלהיות דומיננטית, או אפילו נפוצה. רוב היוצרים שבהם אני דן בספר ראו דווקא את האדם העירוני כ"אותנטי", ואת הבורגנות כמסגרת החברתית החשובה ביותר. הבמאי היהודי ארנסט לוביטש לעג במפורש להערצת החיים "בטבע" בסרטים כגון "מאייר מברלין"; יהודי אחר, ג'ו מאי, יצר סדרת סרטי הרפתקאות בשם "אדונית העולם" המבוססת על הרצון של הגיבורה לחזור מהסביבה הפרה-מודרנית אל העיר שנאלצה לעזוב; פרידריך וילהלם מורנאו מראה את היציאה אל הכפר כמובילה לטרגדיה ולמוות בסרט "הליכה אל עבר הלילה"; והנס שוורץ מציג גיבור - זמר אופרה מתוסכל - שמאבד את שפיות דעתו כשהוא נפגש עם אנשי הכפר חסרי התרבות בקומדיה המוזיקלית "חביב האלים". אחת הטענות המרכזיות בספר היא שיוצרי קולנוע אלה ראו לנגד עיניהם את מעמד הביניים העירוני כקבוצת ההשתייכות (ולא את הלאום הגרמני, למשל), ולכן היו עסוקים בלאפיין סביבה חברתית זו, להצביע על האיומים העומדים בפניה, ולנסות ולשנות אותה לכיוון יותר פתוח וסובלני.

- מה בדבר העשייה הקולנועית ה"קלילה" של אותן שנים? כך לדוגמה, המענה שניתן למשבר הכלכלי אשר

מוצא את ביטויו בסרטים המשלבים מוזיקה ויוצרים את התשתית למחזות הזמר, גם ההוליוודיים. מדוע? למעשה, הספר משלב דיון בסרטים שנועדו לקהלים שונים ומגוונים, ובכלל זה גם עשייה "קלילה": קומדיות חילופי התפקידים בעלות הרמיזות המיניות של לוביטש; סרטי ההרפתקאות של מאי ופריץ לאנג; סרטי "החינוך המיני" של ריכרד אוסוולד (שנחשבו בזמנם, לפחות בעיני חלק מן המבקרים, לסרטי זימה פופולריים); סרטי המדע הבדיוני של לאנג (דוגמת "אשה על הירח"), ועוד. הדיון בסרטים הדוברים, החל ב-1930, מדגיש עוד יותר מגמה זו: הדיון בקומדיות מוזיקליות כגון "את ביום ואני בלילה" או "השלושה מתחנת הדלק" מגלה כיצד