

## במת קוראים

### דבר לא ראיתם בהירושימה

(בשולי רשימתו של א. זוהר ב"קשת" ו')

„הירושימה, העיר הגזורה לפי מידת האהבה, איכזבה. הצילומים העילאיים, הטכניקה החדשה לגמרי, השילוב בין צילום, מלל ונעימה, המבשר מהפכה קולנועית — כל אלה מחפים על תוכן עלוב, או לכל המוטב — שלילי. יש להפריד לחלוטים בין צורת הביטוי לבין התוכן המתבטא בה; מצד אחד יש אחריות אסתטית, מצד שני — חוסר אחריות מוסרית. בשום פנים ואופן אין להשוות בין שני חלקי הסרט — פצצת הירושימה מזה, ונאפופיה של אשה נשואה עם גבר נשוי מזה.“

כך פסק מיקהל המבקרים הישראלי.

בשיחות בבתי־הקפה של תל־אביב ורמת־גן, במעונות ירושלים וחיפה, עונים הבריות „אמן“ אחריהם. הם נהנו מן הסרט. התרשמותם היתה עזה עד שבעצם לא השכילו לתפוס את התהום, בוהים נשארו כפרה למראה ציפורן שצבעה סגול. אך אין הקהל אוהב להתפעל. וכאשר סייעו להם המבקרים לפסוע פסיעה קדימה ולראות שגם את „הירושימה“ ניתן לנתח, חשו הקלה אין־קץ. הם טרפו את „הירושימה“ במשנה־להט מפיון שלרצע נדמה היה להם כאילו לפנייהם דבר מוזר שאיש לא לימדם לגשת אליו. עתה עיפלו את „הירושימה“, והודו למבקרים על שהראו להם היכן יוכלו לנעוץ שיניהם.

אולם הסרט „הירושימה אהובתי“ הוא יצירה אמנותית אמיתית, שבה אפשר להגדיר אף לנתח אך אי־אפשר להפריד בין הצורה לתוכן. „הירושימה אהובתי“ הוא שירה. אין בו מלים סתם; לשונו הצרפתית טעונה מתח נפשי גבוה, גוהרת גלים־גלים. ברורת־מיקצב.

מי שהבין מהותו זו של סרט־השירה הלירי ודאי לא יתפס עוד לחיפוש תכנים מדומים והסברים הגיוניים־כביכול. „הירושימה“ אינו מטיף מוסר, אינו מספר סיפור, אינו מתאר תיאורים. הוא כולו השתפכות־הנפש, זמרת נפשה של אשה, שהיא הדמות האמיתית היחידה בסרט — כל השאר הם תפאורות: — השתפכות אָגֶר צנטרית, רגשנית, חסרת מגע עם העולם הריאלי הסובב אותה.

שוב ושוב מודגש מומנט זה בסרט, בתחילת דבריו של היפאני עצמו: „את לא ראית דבר בהירושימה, שום דבר...“ והיא משיבה: היא ראתה את המוזיאון ואת בית החולים, ואף ראתה יומני קולנוע — ישבה באולם־הקולנוע הנוח וחזתה בזוועות הירושימה. ברמה של המשמעויות, של ההסברים ושל הוש הפרופורציה אמנם צדק היפאני: בשום פנים לא היה ביכלתה לתפוס את אשר התרחש שם אז. מי מטיב לדעת זאת כפימאי אלן רנה, האיש אשר סרטו „לילה וערפל“, המתאר את מחנות־ההשמדה הנאציים, לא הוצג כמעט בשום בית־קולנוע בעולם? אף בסרטים אין הקהל רוצה במגע קרוב עם זוועות. מדוע ינסו אפוא להאשים את הסרט בדבר שבו האשים את עצמו עוד בטרם יוקרן בראשונה?

סודו של „הירושימה“ הוא שיש לתפסו על כמה מישורים בבת־אחת. יש בו כעין

השוואה בין הפצצה הגדולה לנאפופים הקטנים, אך ההשוואה מכוונת להצביע על עצם האבסורד שבה. עם זאת הוא קובע במפגיע שאבסורד על-דמיוני זה הוא בנמצא. ההגיון שלעצמו אין בכוחו לפתור שאלות בעלות עצמה כפצצת-האטום, ואילו העמדת השאלה על מישור רגשי מביאה לטיטושת-חומים, עד ששוב אין הבדל בין אהבה-של-לילה לבין פצצה השולחת 200,000 נפשות-אדם אל ה"מעבר-מוזה". החיים והמוות, השחתת הגוף והאהבה, העיר והאיש, כל הערים וכל האנשים — אחד הם: היפאני שווה לגרמני, שווה להירושימה, שווה לאהבה, שווה לפצצת-האטום, שווה לבפי במרתף, שווה לסרטים על השלום, שווה לחוסר-מוסריות. הכל מתערבל יחד, ויחדיו יישכח הכל.

צורת הסרט מכוונת כפניה ישירה אל הרגשות; ההתרשמות חודרת אל התת-מודע לפני שיש זמן להתפכת. זהו בעצם סרט עלילה ראשון שבו לא "קורה" שום דבר, ובכל זאת הוא רחוק מהיות משעמם. הוא דומה לסרטי הקודמים של רנה, סרטי-התעודה שעל-הרוב היה נושאם דומם: ציוריו של ון-גוך, "גרניקה" של פיקאסו, הספריה הלאומית בפאריז ומחנות-ההשמדה נאציים בשיכתתם. בימיו הוא אישי כדיר-כך שאפשר לזהותו מיד, כחתימת-יד מפורסמת. הצורה האחידה בכל סרט באה כביטוי לאותה בעיה עצמה שעמה הוא נאבק: לקרוע את תכנו המוחשי ממסגרתו ולהעניק לו ערך של כלל ונצח. בעצם הרי זו בעייתו של האמן באשר הוא אמן.

גם "הירושימה" הוא מעין דוקומנטאציה של דומם. הנושא הוא גשמתה של אשה, ברגע אחד חולף של חייה. זהו מין חתך לעומק, של רגע בין הזמנים, תלוש כליל מן החיים היומיומיים. אין זה חשוב שבמסגרת הסרט נמשך רגע זה שני לילות; הזמן כלן אין לו כל משמעות.

שאר הדמויות בסרט, פריט לאשה, הן צללים, סמלים. גם היפאני משמש רק קיר מחוספס שאליו נורק כדור-גומי; מחמת חיספוסו של הקיר מוחזר הכדור פעם בזווית זו ופעם בזווית אחרת, אך חיים אין בו בקיר. רק דברים שיגלתיים ומסגרתיים יודעים אנו עליו, וכל האינפורמציה הניתנת נוגעת לאשה: הבהרת דמותה שלה מצריכה את סיפוריו על אשתו היפה עד מאד, על שהותו בחזית בזמן ההפצצה, על מקצועו ועל שעות-עבודתו. אחת התמונות המבהירות תלות זו ביותר היא המונולוג הפנימי המתמשך שלה: "אני רוצה להישאר בהירושימה". לפתע הוא מופיע, בלא שתפצה היא את פיה, והוא מבקשה: "הישארי בהירושימה!" הוא הדין בשאר הדמויות. החייל הגרמני נראה במטושטש בלבד. העיר נוור והעיר הירושימה מופיעות כפי שהן מצטיירות בעיניה. פצצת-האטום מגיעה אלינו כפי שהגיעה אליה, מפלי שני או שלשי — בית-החולים, יומני-הקולנוע והמוזיאון. רק האהבה, המלאה והרגעית, היא קנה-המידה, והמצלמה מוסרת בנאמנות גמורה את הציורים והדיומיים הגזורים במידתה.

האבסורד הרעיוני הוא שיצר את האמת האמנותית. שפת התרגום של רנה גאונית, אך כמו בשאר סרטיו כן גם כאן היה האיש רק המבצע. את המקור, התסריט ודר-השיח כתבה אשה, הסופרת מרגאריט דיורא. כך מצטיירת דמותה: אשה נבונה, שהאהבה ידעתה היטב, ובכל-זאת, כאמן אמיתי, היא מצליחה לראות את נושאה מבחוץ ומפנים כאחד, מתוך הזדהות המעניקה ליצירה את רוחה, ומתוך הסתייגות המקנה לה את הטכניקה שלה.

היא יודעת לצד מי ההגיון אף יודעת היא "ערכים" מהם; אין היא מזלזלת בהם. לא בכדי בחרה את דמות האשה כפי שבחרה; זוהי הדמות שכאשה אוהבת היא

עשויה עד-להפליא לעורר רגשי הזדהות ועם זאת, כבוגדת בעמה, באה היא לעורר את רגשי ההסתייגות. היא אף מגדירה אותה, את הדמות: מקטנותה שאפה להשחית, להיות מרשעת, יוצאת-דופן. מתוך כך קשרה את קשריה עם הגרמני, מתוך כך אין היא מוצאת מנוח בחיק בעלה וילדיה. עילה מהובלת כל-כך מוליכתה אל החוויה הגדולה-כביכול, פגישה מקרית בבית-קפה; ואחרי הבעירה של הלילה הראשון מוכנה היא שלא לראותו שוב. את המטוס אין לאחר.

גם היא ראתה את אשר ראו המבקרים: זהו „סיפור-בגרוש“, מין רומן זעיר אשר מן הראוי לו שיישכח. גם את פצצת-האטום תשכח שכוח, שהרי ראתה אותה רק ביומני-הקולנוע ובעצם נמצאה בפאריז אותו יוס'קין נחמד שבו חרבה הירושימה הישנה.

היא תופסת את האבסורד שבחיייה לא פחות מאשר את ההכרח להמשיך בהם. כשוב אליה הכרתה אחרי אבדן אהובה הגרמני, אמרו עליה: „היא התפכחה“. אך מה היא אותה התפכחות אם לא השלמה עם אותם דברים קטנים, מגוחכים, שהם-הם עמלו של אדם? וכלום תיתכן השלמה בלעדי אותם רגעים של התעלות מטורפת למחצה, כאשר ישתווה האדם, כהרף-עין, לאלים ואהבתו תשווה ללהבת הפצצה?

הרגע של פגישתה עם היפאני דומה לרגע שבו הגיע סיופוס של קאמי אל פסגת ההר והוא יודע כי מיד שוב יפול הסלע תהומה. זהו רגע טראגי, על-אנושי, משום שיש בו תודעה על-אנושית, כל השאר אינו אלא תוצאה; סיופוס פונה ופוסע במורד ההר כדי להתחיל מחדש בעמל של העלאת הסלע, אשר לרגע קט נפטר ממנו, אכן, האשה חוזרת לצרפת, אל חיי-יומיום המלאים עובדות חסרות משמעות.

כך אומר קאמי על גיבורו האבסורדי (תרגום שלי — ע. ב.): „הוא קיים, בזכות תשוקותיו כבזכות עינוייו. הוא בז לאלים, הוא שונא את המוות, והוא משתוקק לחיים — מידותיו אלו הביאו עליו את העונש האיום, גזרו עליו להתאמץ בכל ישותו ולהעלות חרס. זהו המחיר שיש לשלמו תמורת התשוקות של העולם הזה“.

שלושה מישורים לפחות יש בסרט זה. האחד הוא מישור ההתרשמות, מיוזג התמונה והצליל והמלים בפשט שלהן. במישור השני אנו מגלים את הסתירה, מסיקים בטעות שהסרט רוצה לומר שפצצת-אטום שוכחים ממש כמו ששוכחים אהבה גדולה. מוטיב זה קיים, אך הוא צדדי ויש להבינו כראוי: אותם שראו את הפצצה, לעולם לא ישכחוה; האחרים יכולים לשכחה מאחר שמעולם לא ידעוה ממש. הנעצר במישור זה חייב לכפור במהותו האמנותית של הסרט, שפן הנעצר כאן הריהו תולש את הרעיונות מצורת ביטויים — שולל את אחדותם.

ואילו במישור השלישי תוכן וצורה נכרכים יחדיו, האמת מובנת ומוארת בלבה של האשה. מרגאריט דיורא יצרה גיבורה אבסורדית, והיא טראגית משום שהיא יודעת, משום שהיא מבינה אף בשלב האחרון של היסחפותה — שחייבת היא לשוב אל חיים של עמל-שווא ואחיות-עיניים.

המישור השלישי של הסרט הוא כולו מוסר. בהתרחשויות הנפשיות חסרות-ההגיון אין כלל מקום שבו אפשר להודקק לאמת-מידה של מוסר; ואילו ביטויין החיצוני של התרחשויות אלו, תירגומן לפעילויות שהן „עלילתן“ של הסרט, נשקל היטב ונמצא קל, זול ובלתי-הולם אף בפי גיבורתו. אלא שלאמת האמנותית יש מוסריות משלה, ותפיסתה של זו היא תנאי-מוקדם להוצאת-משפט.

עומס בן-דוד