

אנדרה באזן: תיאטרון וקולנוע

אף כי לעתים קרובות המבקרים מסיכים תשומת-לב לצדי הדמיון בין הקולנוע לרומן, הרי המושג "תיאטרון מוסרט" עדיין נראה לרבים כמין דבר-כפירה. כל עוד היו מליצי-ישרו ודוגמות-האב שלו אמירותיו של מרסל פאניול ומחזותיו היה זה הגיוני למדי לתרץ את הצלחתו האחת או את שתי הצלחותיו במשובות-המקרה, פרי צירוף-מסיבות יוצא-דופן. "התיאטרון המוסרט" היה קשור-ומקושר בזכרונות—שאגב סקירה-לאחור הם נראים נלעגים כל-כך—מן "הסרט האמנותי" או להיטי הבולוואך ב"סגנון" של ברַתְמֵייה. דרושה היתה שורה שלמה של הצלחות בזמן האחרון, החל בשועלים קטנים וגמור במקבת ועבור את הנרי החמישי, המלט וההורים הנוראים, כדי שניוכח לראות שהקולנוע הוא מדיום בר-תוקף לקשת רחבה של יצירות דראמתיות.

למען האמת, אלה שדעה קדומה להם נגד התיאטרון המוסרט לא היו יכולים להצביע על דוגמות כה רבות מן העבר אילו הצטמצמה השאלה בסרטים שהם במצוה עיבֶר־דים של מחזות. יש אפוא איוו הצדקה לכך שנסקור את ההיסטוריה של הסרטים לא לפי השמות אלא על יסוד המבנה הדראמטי שלהם ובימוים.

הערה היסטורית קצרה

בעוד המבקרים שוקדים לפסול בלי רחם את התיאטרון המוסרט, מעתירים היו בתוך כך שבח והלל על צורות מסוימות של קולנוע שעל-פי ניתוח מקרוב יותר מתגלות היו ודאי כעצם התגלמותה של אמנות-הבימה. הואיל ו"הסרט האמנותי" וצאצאיו עירפלו את ראייתם, הוטבעה גושפנקה של "הקולנוע בטהרתו" על דוגמות שונות של תיאטרון קולנועי החל מן הקומדיה האמריקאית. אם תבחנו בחוץ היטב את הקרמדיה הזאת תראו כי אין היא "תיאטרלית" פחות מן העיבוד של מחזה כלשהו מן הבולוואך או מברודוויי. רוב התמונות, המיוסדות על קומדיה של דיאלוג ושל מצב, הן תמונות-פנים ואילו העריכה מנצלת את התחבולה של צילום-וצילום-מהופך כדי להבליט את הדיאלוג. כאן כדי אולי להרחיב מעט את הדיבור על הרקע הסוציולוגי שאיפשר את התפתחותה המזהירה של הקומדיה האמריקאית משך למעלה מעשור-שנים. סבור אני שכתוצאה מכך יתאשר שקיימים יחסי-פעולה בין התיאטרון לקולנוע. הקולנוע פטר כביכול את התיאטרון מכל צורך בקיום מוקדם. לא היה צורך כזה והואיל ומחבריהם של המחזות האלה יכלו למכור אותם במישרים לבד. אבל זו תופעה מקרית-בתכלית הקשורה לצירוף של תנאים חברתיים וכלכליים שעתה, כמדומה, מתבטלים הם והולכים. משך חמש-עשרה השנים האחרונות ראינו, תוך כדי שקיעת טיפוס מסוים של קומדיה אמריקאית, הסרטים מרובות יותר ויותר של קומדיות שהצליחו בברודוויי.

במלכות הדראמה הפסיכולוגית והדראמה המנהגית, לא היה לוויילר שום היסטו בבואו ליטול את המחזה של ליליאן הלמן, שוועליס קטניס, על קרבו ועל כרעיו, ולהעלותו על הבד בכל שלמותו התיאטרונית, למעשה. בעצם לא ידעה ארצות-הברית מעולם כל משפט-קדום נגד תיאטרון מוסרט. אבל תנאי ההפקה בהוליווד, לפחות עד 1940, לא דמו לתנאים שבאירופה. שם היה העניין בתיאטרון קולנועי המוגבל לאי-אלה ז'אנרים מיוחדים, ולפחות משך העשור הראשון הקול גטל לו אך מעט מן הבימה. מחמת המשבר הנוכחי בהוליווד בכל הנוגע לחומר-הסרטה החלו לבקש שם לעתים קרובות יותר עזרה מן התיאטרון הכתוב. אבל בקומדיה האמריקאית היה התיאטרון מצוי תמיד באופן פוטנציאלי, ואם גם בסמוי.*

אין כל ספק שבאירופה אי-אפשר להתימר בהישג שניתן להשוותו לזה של הקומדיה האמריקאית. להוציא את המקרה המיוחד של מרסל פאניול, המצריך עיון בפני עצמו, נחלו קומדיות-של-בולוואר כשלון מדאיב על הבד.

אולם התיאטרון המוסרט אינו מתחיל בקול. הבה נחזור מעט אחורנית, בפרט לזמן בו נתבהר בעליל כשלוננו של "הסרט האמנותי". אלה היו ימי תפארתו של מלייס, שלא ראה בראינוע ביסודו אלא שיכלול נפלאותיו של התיאטרון. פעלולים מיוחדים היו בעיניו פשוט פיתוח נוסף של השבעת-רוחות. רוב-רובם של השחקנים הצרפתים והאמריקאים באים מן המוזיקול או מן התיאטרון הבולווארי. די לך להציץ במקס לינדר ותראה כמה הוא חייב לנסיונו התיאטרלי. בדומה לרוב השחקנים של זמנו הוא משחק במישרים אל הצופים, קורץ אליהם וקורא אליהם לחזות במבוכתו, ואינו נרתע משיח מוסגר. אשר לצ'ארלי צ'אפלין, לבד מזה שהוא חב הרבה לאסכולת המימיקה האנגלית, ברור שאמנותו מתבטאת בשיכלול כשרו כקומיקן של מוזיקול הודות לראינוע. כאן הראינוע מציע יותר מן התיאטרון, אך רק על-ידי שהוא חורג ממסגרתו וגואל אותו מפגימותיו. השימוש בבדיחות נקבע על-פי המרחק בין הבימה לקהל, ועל הכל על-ידי אורך הצחוקים הממריצים את השחקן להאריך בפעלול שלו עד שיכלה. הבימה מדרבנתו אפוא, מאלצתו בעצם להפריזו. רק הבד יכול היה לאפשר לצ'ארלי להגיע לשלמות מתימטית של מצב ותנועה שמפוחה הוא משיג את מירב ההשפעה במיזער הזמן.

* בספר זכרונותיו המקיף 50 שנים של סינמה, הקרוי הקהל צודק תמיד, מספר אדולף צוקור, אביה של שיטת הכוכבים, גם איך היה הראינוע באמריקה נוהג לשדוד את התיאטרון בראשית צעדיו. עוד יותר מאשר בצרפת. מתוך שתפס צוקור כי עתידו המסחרי של הראינוע תלוי באיכותו של סיפור-המעשה וביוקרה של השחקנים, רכש זכויות הסרטה ככל שהשיגה ידו ופיתה בעלי-שם להתרחק מן התיאטרון. אולם סולם המשפורות שלו, שהיה גבוה-ביחס לפי מושגי הזמן ההוא, לא תמיד התגבר על אירצונם של השחקנים להשתלב בתעשיה הבזויה הזאת שריח יריד-השעשועים נודף ממנה. כעבור ימים לא רבים, אחרי הקרע מן התיאטרון, קמה התופעה שלה "כוכב" המיוחדת לסינמה, והקהל בחר את הביביו מתוך השמות התיאטרוניים המפורסמים, ואותם נבחרים קנו להם עד-מהרה גדולה שהפירסום הבימתי לא היה יכול להשתוות אליה. בדומה לכך ניטשו התסריטים התיאטרוניים הקודמים ופינו מקומם לטיפורים המותאמים למיתולוגיה החדשה. אולם ההתחלה געוזה היתה בהעתקה מן התיאטרון.

כשאנו חוזרים ורואים סרטי "סלאפסטיק" ישנים באמת, את הסדרות של Boireau או Onésime, למשל, נראה לנו כי לא רק דרך המשחק שייכת לתיאטרון אלא גם בנין הסיפור. הראינוע מאפשר למצות מצב פשוט עד תכלית מסקנותיו, מצב שעל הבימה יהיה מוגבל על-ידי הזמן והמרחב, כלומר בשלב של "זחל" כביכול. אם אפשר לחשוב שהקולנוע קיים כדי לגלות או לברוא מערכת חדשה של עובדות דראמטיות הרי זה משום הכושר שלו לשנות מצבים תיאטרוניים מן הקצה אל הקצה, מצבים שלולא כן לא היו מגיעים מעולם לבגרות. במקסיקו יש מין סלמנדרה המסך-גלת לפרות ולרבות בשלב הזחלי ושוב אינה מתפתחת. אנשי-מדע שהזריקו לה הורמונים הביאוה לכלל בגרות. בדומה לזה ידוע לנו כי רציפות האבולוציה של החי העמידה אותנו בפני פרצות שאין להבינן עד שבאו ביולוגים וגילו את חוקי ה-"paidomorphosis" שמתוכם למדו לא רק לקבוע את מקומן של צורות עובריות בקו ההתפתחות של המינים אלא גם להכיר שפרטים מסוימים, מבוגרים לכאורה, נעצרו בהתפתחותם האבולוציונית שלהם. במובן זה טיפוסים מסוימים של תיאטרון יסודם במצבים זראמטיים שהתפתחותם הוקפאה קודם להופעתו של הראינוע. אם, כמו שאמר ז'ן אֵיטייה (Hytier), התיאטרון הוא מיטאפיזיקה של הרצון, מה עלינו לזכור על בורלסקה Onésime et le beau voyage—אשר בה החלטה עקשנית להמשיך, למרות המכשולים המגוחכים ביותר, במין מסע של ירחידבש מסוג שאינו מחוור ביותר, ושלאתר כמה תקלות בראשית-הדברים שוב לא נותר בו הגיון כלל, גובלת עם מעין שגעון מיטאפיזי, טירוף של הרצון, התחדשות סרטנית של הפעולה מחוץ לעצמה כנגד כל תבונה.

וכי זכאים אנו בכלל להשתמש כאן בלשון-המונחים של הפסיכולוג ולדבר על רצון? רוב הבורלסקות האלו הן ביטוי המתמשך עד בלי די של משהו המצעק מתוך הנפש-הפועלת. הריהן מין פנומינולוגיה של קשי-עורף. בוארז המשרת ימשיך בעבודת-הבית עד שיהיה הבית כולו למעי-מפולת. אנשים, הבעל הנודד, ימשיך במסע ירחי-הדבש שלו עד לנקודה בה יפליג אל האופק בתיבת-הנצרים שלו. הפעולה כאן שוב אינה מצריכה עליה, אפיוודות, הדים חוזרים, אי-הבנות, או מהפכי-פתע. היא נפרשת בנחרץ עד לנקודה בה היא הורסת את עצמה. בלי נטות ימין ושמאל היא ממשיכה בדרכה אל מין קאתארסיס גולמני של שואה כמו ילד קטן המנפח בפחותותו באלון של גומי עד שזה מתפוצץ לתוך פרצופו—לרווחתו, ואולי לרווחתו.

פרט לכך, כשאנו בוחנים את קורות הטיפוסים, המצבים והשגרות של הפארסה הקלאסית אין לנו מנוס מן המסקנה שסרט ה"סלאפסטיק" חידש עליה ילדות פתאור מית ומסחררת. ה"פארסה של בשר-ודם", שהיתה דועכת-והולכת מאז המאה הי"ז, הוסיפה להתקיים, תוך כדי שינוי-צורה והתמחות מרובה, רק בקירקס ובסוגים ירד עים של מוזיקל. כלומר, בדיוק באותם מקומות שמהם שאבו המפיקים ההוליוודיים של סרטי "סלאפסטיק" את שחקניהם. בשילובן עם אפשרויותיו של הראינוע הרחיבו שיגרותיו של ז'אנר זה במידה רבה את גבולי היכולת הטכנית שלהן. כך יכלו לקום מקס לינדר, באסטר קיטון, לורל והארדי, וצ'אפלין. בין 1903 ל-1920 הגיע ז'אנר

זה לשיא יחיד-במינו בקורותיו. אני מתכוון למסורת הפארסה כפי שהונצחה מאז ימיהם של פלאוטוס וטרנטיוס וכולל אפילו את ה"קומדיה-דל-ארטה" על נושאייה המיוחדים והטכניקות המיוחדות לה. יורשה לי להביא דוגמה אחת בלבד. "שיגרת החבית" צצה מאליה בסרט אחד ישן של מקס לינדר לערך ב-1912 או 1913 בו אנו רואים איך דון-ז'ואן העליז המפתה את אשת הצבעי נאלץ לקפוץ באחת לתוך חבית מלאה צבע כדי להימלט מחמת-נקמתו של הבעל המרומה. במקרה מעין זה אין לדבר כלל על חיקוי, או השפעה או זכרונה של שיגרה, אלא רק על קישורו הספוגי-טאני של ז'אנר אל מסורתו.

הטקסט! הטקסט!

מתוך קומץ זכרונות אלה מן העבר ברור שהיחסים בין התיאטרון לקולנוע הם ישנים והדוקים הרבה יותר מכפי שנוהגים לחשוב, ובוודאי אינם מצטמצמים בגדר מה שקוראים בדרך-כלל ובלשון-זילזול "התיאטרון המוסרט". ראינו גם כי השפעת הרפרטואר והמסורות של התיאטרון, שהיתה בלתי-מודעת ככל שהיתה בלתי-מוצהרת, ניפרת מאד באותו סוג של סרטים הנחשבים קולנוע טהור ומובהק. אבל בעיית עיבודו של מחזה כפי השגור על פינו היא שוב דבר אחר. בטרם נמשיך עוד, עלינו לפתוח בהבחנה בין מציאות תיאטרונית למציאות דראמטית.

הדראמה היא נשמת התיאטרון, אבל נשמה זו שוכנת לפעמים בגופים אחרים. סונאטה, מְשָׁל של לה-פונטיין, רומן וסרט יכולים לשאוב את כוחם הפועל על מה שקורא אַנְרִי גוֹהֵ (gouhier) בשם "הקטיגוריות הדראמטיות". מבחינה זו אין כל טעם לטעון לאוטונומיה של התיאטרון. ואם כן, הרי שומה עלינו להוכיח שהיא דבר שלילי. רוצה לומר שאין מחזה יכול להיות דראמטי בעוד אשר רומן הוא בן-חורין להיות או לא להיות דראמטי. על עכברים ואנשים הוא בעת-ובעונה-אחת גם רומן וגם מופת של טראגדיה. מצד שני, קשה היה מאד לעבד את דרך סוואן של פרוסט לתיאטרון. לא נבוא לשבח מחזה בשל סגולותיו הרומניות, ואולם יכול נוכל לומר לזכותו של רומניסט שעלה בידו לבנות פעולה.

בכל-זאת, אם נעמוד על דעתנו שהדראמטי הוא דבר המיוחד לתיאטרון לבדו, הרי אנו חייבים להודות כי השפעתו העצומה, וכן גם שמכל האמנויות הקולנוע הוא העשוי פחות להימלט מן ההשפעה הזאת. לפי אמת-מידה זו, מחצית מן הספרות ושלושה-רבעים מן הסרטים הקיימים הם ענפים של התיאטרון. נכון הוא לא-פחות שלא כך יש להעמיד את הבעיה. הבעיה קמה לחיים רק הודות לכך שהיצירה התיאטרונית התגלמה לא בשחקן אלא בטקסט.

פדרה נכתב לשם הצגה, אך הוא קיים גם כיצירה וכטראגדיה לתלמיד המתיגע כל השנה כולה בקלאסיקנים שלו. "תיאטרון הכורסה", היכול להסתמך על הדמיון בלבד, לקוי-בחסר כתיאטרון, ובכל-זאת עדיין הוא תיאטרון. ולהיפך, סיראנו דה-ברז'ראק או נוסע ללא מטען כפי שהוסרטו אינם תיאטרון. חרף הטקסט וחרף מנה נדיבה של חזיון-ראוה שהוסיפו להם.

אילו רשאים היינו ליטול רק עלילה אחת-ויחידה מפרדה, ולשחזר אותה בהתאם לצרכי הרומן או הדיאלוג הקולנועי, היינו נמצאים חוזרים להיפותיזה הקודמת שלנו, כלומר שהתיאטרוני מצטמצם ועומד על הדראמתי בלבד. והנה, אם גם מבחינה מיטאפיזית אין דבר שימנע אדם מלעשות זאת, יש מספר נימוקים היסטוריים ומעשיים-טהורים כנגדו. הפשוט ביותר בהם הוא פחד בריא מפני המגווח, בעוד אשר החוק שבהם הוא עמדתנו המודרנית כלפי יצירת-אמנות, הדורשת יחס של כבוד לטקסט ולזכויות-המחבר, ואשר מבחינה מוסרית היא מחייבת אפילו אחרי מותו של המחבר. לשון אחרת, רק לראסין הזכות לעשות עיבוד של פדרה. אבל כאן, ממעל ומעבר לעובדה שאפילו כך אין כל ערובה שיצלה הדבר בכלל (אגווי עצמו עיבד את הנוסע ללא מען), יש להביא בחשבון עוד עובדה אחת. ראסין הוא במקרה בין המתים.

יהיו אשר יגרסו כי אין המצב כך כשהמחבר עודו בחיים, שהרי הוא עצמו יכול לתקן את יצירתו ולעצב מחדש את החומר שלו. אך לא מכבר עשה זאת אנדרה ז'יד, אם גם בכיוון הפוך, כלומר מן הרומן אל הבר במרתפי הוותיקן. לפחות יכול היה לפקוח עין על התוצאה ולערוב לעיבוד. עם זאת, הרי בדיקה קפדנית יותר תגלה כי זה ענין של סמכות יותר מאשר של אסתטיקה. קודם-כל כשרון, כל שכן גאונות, אין למצאם מכל מקום, ושום דבר אינו יכול לערוב לכך שהמקור והעיבוד יעמדו על אותה רמה גם אם הם יצירתו של אותו מחבר. יתר על כן, ברגיל הסיבה לרצון להפוך מחזה בן-זמננו לטרט נעוצה בהצלחתו המסחרית בתיאטרון. הטקסט, כפי שנוסה ונבדק, נתגבש כביכול בעיקרו במהלך ביצועו המוצלח, ולטקסט הזה יצפה קהל רואי-הטרטים. כך אפוא, בסיבוב מכובד פחות או יותר, אנו חוזרים ליחס הכבוד שלנו לטקסט הכתוב.

לבסוף, אפשר לטעון כי ככל שעולה האיכות הדראמטית של יצירה כך יקשה יותר להפריד את היסוד הדראמטי מן התיאטרוני, לאחר שבטקסט הושגה מזיגתם של השניים. יש משמעות לעובדה שאם גם לעתים קרובות ממחזים רומנים כאילו עומד התיאטרון בסופו של תהליך שאין להשיבו לאחור של עידון אסתטי.

לדיוקו של דבר, אפשר היה לעשות מתזה ממאדם בובארי או האחים קאראמאזוב. אך אילו באו המחזות ראשונה היה זה בלתי-אפשרי להפיק מהם את הרומנים כפי שהם מוכרים לנו. לשון אחרת, כשהדראמה מושרשת ברומן עד כדי כך שאי-אפשר לתלשה ממנו, הרי כנגד זאת יכול הרומן להיות רק התוצאה של תהליך אינדוקטיבי אשר באמנויות פירושו הוא, בתכלית-הפשטות, בריאה חדשה. לעומת המחזה, הרומן הוא רק אחת מן הסינתזות האפשריות המרובות שניתן להפיקן מן היסוד הדראמטי הפשוט.

לפי-שעה אני משווה את הרומן והתיאטרון, אך יש מלוא היסוד להניח שטיעון זה כוחו יפה ביתר-תוקף לגבי הקולנוע. כי יכולים אנו לבזר אחת משתים. הסרט הוא המחזה המצולם, על הטקסט וכל אשר בו, ובמקרה זה הרי לפנינו "התיאטרון המוסר" רט" המהולל שלנו. או שהמחזה מעובד לצרכי הקולנוע ואנו חוזרים אל הצירוף

שעליו דיברנו קודם וענין לנו ביצירה חדשה. זין רנוצר שאב את השראתו לבודי שניצל מן המים מן המחזה של רנה פיזוואה אבל עשה מזה דבר מעולה יותר, שלפי כל המסתבר האפיל על המקור. דרך-אגב, זהו יוצא-מן-הכלל המוכיח סופית את הכלל.

ככל אשר ניגש לדבר, הרי מחזה, בין שהוא קלאסי ובין שהוא מודרני, הטקסט שלו מגן עליו לבלי עירעור. אין כל דרך לעבד את הטקסט בלי להיפטר ממנו ולהמירו בדבר אחר, שאולי יהיה טוב ממנו אך אין הוא המחזה. בעצם, זה נוהג המוגבל בהכרח למחברים ממדרגה שניה או לאלה שעודם בחיים, הואיל ויצירות-המופת שהזמן אצל להן מהילתו מחייבות אותנו, כתנאי בלי-עבור, לכבד את הטקסט-טים שלהן.

הנסיון של עשר השנים האחרונות מאמת זאת. אם זכתה הבעיה של התיאטרון המוסרט לאריכות-ימים מחדשת מבחינה אסתטית הרי זה הודות לסרטים כגון המלט, הנרי החמישי ומקבת מן הקלאסיקנים, ומתוך יצירות זמננו—סרטים כגון שועלים קטנים של ליליאן הלמן ווילר, ההורים הנוראים, התעסק באמליה ובל.

זין קוקטו כתב לפני המלחמה עיבוד של ההורים הנוראים. כאשר חזר לענין ב-1946 החליט לשוב אל הטקסט המקורי. כעבור זמן-מה שימר למעשה גם את התפאורה המקורית של הבימה. בארצות-הברית, באנגליה ובצרפת, בין בקלאסי-קנים ובין במחזות של זמננו, אחת היתה התפתחות של התיאטרון המוסרט. אפיי-נית היתה לה תביעה קפדנית יותר ויותר לנאמנות לטקסט ככתיבתו המקורית. דר-מה הדבר כאילו כל הניסויים השונים של הסרט המדבר נפגשו יחד בנקודה זו.

לשעבר היתה ראשית דאגתו של מפיק להסוות את המקור התיאטרוני של הדגם, לעבדו ולפרקו בסרט. דומה שכיום לא די שנטש את העמדה הזאת, אף שוקד הוא להדגיש את אפיו התיאטרוני. מרגע שאנו משמרים את עיקריו של הטקסט, שוב לא יוכל הדבר להיות אלא כך. הואיל ובה לעולם מתוך התכוונות ליכולת הספונה בתיאטרון, הרי כבר זו מגולמת בטקסט. הטקסט קובע את אופן ההפקה וסגנונה; פוטנציאלית הריהו כבר התיאטרון. אין כל דרך גם לשמור לו אמונים וגם להטותו מן הכיוון בו היה אמור ללכת.

של בתי-ספר תיכוניים שרוו עונג מסגולותיו הנאות. לאמיתו של דבר זה אוסף

הסתירו אותו תיאטרון שאינני יכול לסבלו!

אישור לכך נמצא בדוגמה השאולה מן התיאטרון הקלאסי. זהו סרט שאולי עודו עושה שמות בבתי-ספר ובגימנסיות צרפתיים והמתמר להביא שיטה להוראת הספרות באמצעות הקולנוע. אני מתכוון להרופא בעל-כרחו. הוא הובא אל הבד, בעזרתו של מורה שאין לפקפק בכוונותיו הטובות, על-ידי בימאי שאת שמו לא נגלה. סרט זה יש לו תיק, מלא קילוסים ככל שהוא מדכא, מאת מורים ומנהלים

• פחות חירות נהג ביצירתו של מרימה, La Carosse du S. Sacrement

של בתי-ספר תיכוניים שרוו עונג מסגולותיו הנאות. לאמיתו של דבר, זה או
 לא-יאוּמָן של כל המומים שמובטח להם כי ישימו קץ לסרט ולתיאטרון כאחד, של
 לימר מאומה על מולייר עצמו. התמונה הראשונה, על חבילות העצים שבה, שצולם
 ביער אמיתי, פותחת בצילום-נודד הנמשך ללא סוף בתוך השיחים, שברור כי
 לאפשר לנו להתענג על האפקטים של אור-השמש בצדם התחתון של הענפים בטה
 יתגלו לעינינו שני טיפוסים מוקיוניים המלקטים פטריות להלכה ואשר מלבושיהם
 על הרקע הזה, דומים יותר מכל לתחפושות גרוטסקיות. משך הסרט כולו מרביץ
 ככל האפשר להשתמש ברקע אמיתי. בואו של סגאנאָרְל לשם התיעצות מנוח
 כשעת-כושר להראות לנו בית-אחווה קטן מן המאה ה"ז. ומה בדבר העריכת
 בתמונה הראשונה היא נעה מצילום מלא-בינוני לצילום מלא, מצטלבת עם כל פיס
 של דיאלוג. מתקבלת הרגשה שלולא הכתיב הטקסט את אורך הסרט, במידה רב
 כנגד רצונו של הבימאי, הרי היה מוסר את שטף הדיאלוג באותה צורה מואצת
 של עריכה הקשורה במחשבתנו לאבל גאנס. העריכה כפי שהיא, על-ידי השימוש
 בצילום-צילום-מהופך בראייה-מקרוב, דואגת לכך שלא יפסידו התלמידים א
 כמלוא-גימיה מן המימיקה של שחקני הקומדי פראנסז—ואין כל ספק שדבר
 זה מחזיר אותנו לימי השיא של "הסרט האמנותי".

אם קולנוע פירושו שבבילנו חירות הפעולה ביחס למרחב, והחירות לבחור בזווית
 הגישה אל הפעולה, הרי הסרטה של מחזה דין שתעניק לרקע רחבות וממשות
 שאין להשיגן על הבימה. דבר זה יהיה בו גם כדי לשחרר את הצופה מפיס
 ולשוות סגולת-משנה למשחק, על-ידי גיוון הצילומים.

נוכח סרטים מסוג זה, עלינו להסכים שכל טענה נגד התיאטרון המוסרט כשרה היא
 אבל אין הבעיה נעוצה כלל בסרט. הדבר שנעשה בפועל-ממש הוא שכוח ה"סינמ
 הזורק בעורקי התיאטרון. הדראמה המקורית—ועוד יותר מכך, הטקסט-גורש
 מביתם וממעונם, כביכול. נראה בעליל כי לא הרי משך הפעולה על הבימה כה
 משך הפעולה על הבד. בכורתה הדראמתית של המלה נדחקת הצדה על-ידי תוספת
 הדראמטיזציה שמעניקה המצלמה לרקע. לבסוף, ועל הכל, הרי מידה של מלאכת
 תיות, שינוי-צורה מופרז של התפאורה, אינם מתישבים כלל עם אותו ריאליזם
 שהוא ממהות הקולנוע. הטקסט של מולייר קונה לו משמעות רק ביער של בד צבוע
 והוא הדין במשחק. אורות-הבימה אינם שמש-הסתיו. אם הגענו לכך, הרי את
 התמונה של הבילות העצים אפשר להציג נוכח מסך.

כשלוּן זה הוא דוגמה טובה לדבר שאפשר לראות בו את המינות העיקרית ש
 התיאטרון המוסרט, הלא היא הדחף "לעשות סינמה". בכללו של דבר, הוא האחרא
 לרוב העיבודים של מחזות מצליחים. אם העלילה אמורה להתרחש על חוף-התכלת
 הרי תחת להמתיק שיח בפירתה של מסבאה יתנשקו הנאהבים ליד ההגה של מכונית
 אמריקאית, עם שהם נוסעים לאורך הטיילת על רקע בו נראים הסלעים של כ
 גֶנְטִיב. אשר לעריכה, הואיל והחוזים של רמי ופרנאנדל זהים היו, מובטח לנו מס
 שווה, פחות או יותר, של צילומים-מקרוב הגוטים חסד פעם לאחד ופעם לחברו.

חוץ מזה, התפיסות המוקדמות של הקהל בעניינים אלה באות לאשר את אלו של המסריטים. הבריות בכללם אינם מקדישים לקולנוע מחשבה הרבה. לגביהם קולנוע פירושו מרחבי תפאורה, מראות-חוץ, ושפע פעולה. אם אין נותנים להם לפחות מיוצר ממה שקרוי בפיהם קולנוע, הרגשתם היא שרימו אותם. הקולנוע חייב להיות פורני יותר מן התיאטרון. כל שחקן חייב להיות מישהו וכל רמז של עניות או קמצנות בסביבה היומיומית תורם, כך אומרים, לכשלוך. ברור אפוא כי בימאי או מפיץ המוכן לקרוא תגר על המשפט-הקדום של הקהל בעניינים אלה זקוק לאומץ-לב. בפרט אם אינם מאמינים יותר מדי במה שהם עושים. המינות של התיאטרון המוסרט מושרשת בתסביך דו-ערכי הנטוע בקולנוע ביחס לתיאטרון. זהו תסביך של נחיתות נוכח אמנות ישנה יותר וספרותית יותר, שעליו מבקש הקולנוע להמציא לעצמו פיצוי-יתר על-ידי "עליונות" הטכניקה שלו—והיא מצדה נחשבת בטעות עליונות אסתטית.

תיאטרון משומר, או תיאטרון-על ?

רוצים הייתם לראות בהזמת הטעויות האלו? שני סרטים מצליחים כמו הגרי החמישי והגורים הנוראים יפליאו לסתור אותן.

כאשר החל הבימאי של רופא בעל-כרחו בצילום-נודד ביער, קיווה בתמימותו, ואולי בלא-יודעים, שהדבר יעזור לנו לבלוע את התמונה האומללה של חבילות העצים כגלולה מסוכרת. הוא ניסה לתת לנו קצת סביבה של מציאות, לתת לנו סולם אל הבימה. לדאבוך-הלב פעלו להטיו המגושמים את הפעולה ההפוכה. הם הטעימו את חוסר-הממשות של הדמויות ושל הטקסט כאחד.

ועתה הבה נראה איך הצליח לורנס אוליבייה לישב את הדיאלקטיקה בין ריאליזם קולנועי למוסכמה תיאטרונית. גם הסרט שלו פותח בצילום-נודד, אבל במקרה זה תכליתו היא להשליך אותנו לתוך התיאטרון, חצרו של פונדק אליזבתני. אין הוא מעמיד פנים כמי שבא להשפיע מאתנו את מוסכמות התיאטרון. אדרבה, הוא מאשר אותן ומחזקן. עניינו הישר והמידי של הסרט איננו במחזה הגרי החמישי אלא בהצגה של הגרי החמישי. זאת אנו יודעים מתוך העובדה שהביצוע הניתן כאן אינו אמור להיות ממשי, כבשעה שמעלים את המחזה בתיאטרון. להלכה הוא מתרחש בימיו של שקספיר, ומראים לנו אפילו את הקהל ואת אחרי-הקלעים. גלוי-וברור כי פועל-האמונה הנדרש ברגיל מן הצופה עם עלות המסך אינו דרוש כאן כדי ליהנות מן החזיון. אין אנחנו במחזה, אנו נמצאים בסרט היסטורי על התיאטרון האליזבתני; רוצה לומר; אנו נוכחים בסרט מסוג מקובל עד מאד שבו אנו רגילים בהחלט. אולם הנאתנו מן המחזה אינה מסוג ההנאה שנפיץ מסרט תעודי-היסטורי. לאמיתו של דבר, זה העונג אשר יופק מהצגה שקספירית. לשון אחרת, האסטרטגיה האסתטית של לורנס אוליבייה היתה תחבולה שתכליתה להימלט מ"נס המסך", כלומר מן הצורך בהפסק הרגיל של אי-אמון.

בעשותו את הסרט שלו מתוך מחזה על-ידי שהחל מן הפתיחה הראה לנו, באמצעי

קולנועי, כי ענין לנו כאן בסגנון ובמוסכמות של התיאטרון תחת אשר ינסה להסתירם, גאל את הריאליזם מן הדבר ההופך אותו לאויב האשליה התיאטרונית. משעה שהובטחה לו אחיזה פסיכולוגית בשותפותו של הצופה בקונניה, יכול היה אוליבייה להרשות לעצמו אחרי-כן את המעבר החריף בסגנון התמוני אל קרב-אזינקור. שקספיר כמו קרא לכך בפנייתו המחושבת אל דמיונו של הצופה; כאן שוב היה לאוליבייה תירוץ מצוין. הזדקקות זו אל הקולנועי, שקשה היה להצדיקה אילו היה הסרט סתם העתק של מחזה, מוצאת את צידוקה במחזה עצמו. מובן שעדיין היה עליו לכבד את הבטחתו, ויודעים אנו כי עשה זאת. הבה נעיר כאן בפשטות כי הצבע, שבחשבון אחרון עלול הוא להיראות יסוד בלתי-ריאליסטי במהר, תו, מסייע להצדיק את המעבר אל תחום הדמיוני ולאחר-מכן לאפשר להשלים עם רציפות העוברת מתמונות-מיוזרת אל שיחזור ריאליסטי של קרב-אזינקור. אף רגע אין הנרי החמישי "תיאטרון מצולם" באמת. הסרט קיים כביכול בד-בבד עם ההגשה התיאטרונית, לפני הבימה ומאחריה. מכל-מקום, גם שקספיר וגם התיאטרון הם שבויי, בעצם, והקולנוע סוגר עליהם מכל עבר.

התיאטרון הבולווארי של ימינו דומה כי אינו עושה שימוש גלוי שכזה במוסכמות של התיאטרון. "התיאטרון החפשי" והתיאטריות של אנטואן עשויות אפילו להביאנו לכלל אמונה שבזמן מן הזמנים היה בנמצא תיאטרון "ריאליסטי", מעין טרום-קולנוע. זו אשליה ששוב אין איש מתפתה לה. אם אמנם יש דבר כזה, הרי שוב מתיחס הוא רק למערכת של מוסכמות גלויות פחות, מפורשות פחות, אך מוחלטות באותה מידה. אין לך "נתח של חיים" בתיאטרון. על-כל-פנים, עצם העובדה שהוא גלוי-לעין על הבימה מרחיקה אותו מן הקיום היומיומי והופכתו לדבר הנראה כביכול בחלון-ראנה. במידה ידועה הרי זה חלק מן הסדר הטבעי, אבל התנאים בהם אנו מסתכלים בו משנים אותו עד למעמקיו.

אנטואן עשוי היה לפאר את הבימה בנתחים אמיתיים של בשר אך, שלא כמו בקולנוע, לא היה יכול להראות עדר-צאן שלם עובר במקום. אילו רצה לטעת עץ על הבימה היה עליו לעקרו תחילה, ועל-כל-פנים היה עליו לוותר על כל רעיון של הצגת היער בשלמותו. לכן העץ שלו, למען האמת, עודו נגזר מן הפרוזה האליזבתנית שבסוף אינה אלא תמרור. אם נשמור בזכרוננו את האמיתות האלו שאין להטיל בהן ספק, נודה כי הסרטה של מילודראמה כגון הורים הורים מעלה בעיות השונות אך במעט מהסרטתו של מחזה קלאסי. הדבר הקרוי כאן בפינו ריאליזם אינו מעמיד כלל את המחזה על בסיס שווה לזה של הקולנוע. אין הוא מחסל את אורות-הבימה. למען הפשטות, מערכת המוסכמות השלטת בהסרטה, ומתוך כך בטקסט, נמצאת בדרג התחילי, כביכול. המוסכמות של הטראגדיה, על אבזרי-התפאורה שלהן המשוונות-למראה והחרוים האלקסנדריינים שלהן, אינן אלא סמלים המאשרים ומדגישים את המוסכמה הבסיסית, היא התיאטרון.

דבר זה נהיר היה לקוטו כאשר הסריט את הורים הורים שלו. ושוב, הואיל והמחזה שלו היה ריאליסטי מובהק, הבין קוטו עושה-הסרטים שאינו צריך

להוסיף מאומה לרקע, שתפקידו של הקולנוע איננו להרבות אלא לחזק ולהגביר... אם החדר שבמחזה יהפוך להיות דירה בסרט, הרי הודות לבד ולמצלמה תהיה בה הרגשה של צפיפות קשה עוד יותר מאשר בחדר שעל הבימה. הכרח היה להבליט את התחושה של אנשים מסוגרים וחיים בסמיכות קרובה. קרן בודדה של אור-שמש, כל אור שהוא מחוץ לחשמל, היה מחריב אותו קיום-צוות תלוי-בשערה וחסר-ברירה. המרכבה המלאה מפה-לפה יכולה לנסוע גם אל הקצה השני של פאריז, אל ביתה של מאדלן. אנו מניחים אותה בפתחה של דירה אחת וחוזרים ומגלים אותה בפתחה של השניה. כאן לפנינו לא הדוגמה של קיצור-הדרך הקלאסי שבעריכה אלא חלק מובהק מן הבימוי, שהקולנוע לא כפה אותו על קוקטו ולפיכך חרג אל מעבר לאפשרויות הביטוי של התיאטרון. זה האהרון, מתוך שהוא מוגבל, נבצר ממנו אפוא להשיג אותו אפקט. אפשר יהיה להוסיף עוד מאה דוגמות כדי לאשר את יחס-הכבוד של המצלמה לרקע הבימתי, ואין דאגתה של זו אלא להגביר את כוח-הפעולה של הרקע ולעולם לא לנסות להתערב ביחסים שלו אל דמויות המחזה. לא מכל טרדותיו של התיאטרון נפטרים באותה קלות. הצורך להראות כל חדר וחדר בזה אחר זה ובינתיים להוריד את המסך הוא, בלי ספק, דרישה מוגזמת וחסרת-שחר. המצלמה הודות לניידות שלה, היא האחראית לאחדות האמיתית של זמן ומקום. התיאטרון זקוק היה לקולנוע בטרם יוכל לבטא דרך-חירות מה שהיה לו לומר, ואת ההורים הנוראים אפשר היה להראות כטראגדיה של דירה אשר בה דלת שנשארה פתוחה כהוא-זה יכולה ללבוש משמעות יותר ממונולוג על גבי מיטה. קוקטו לעולם אינו מכשיל את יצירתו, שהרי יחס-הכבוד שלו לדרישות שהן עיקר גדול יותר ככל שהוא מסוגל להפרידן מאותם אירועים שאינם עיקר. תפקידו של הקולנוע הוא לגלות, להוציא לאור פרטים מסיימים שהבימה ודאי היתה מניחתם בלא טיפול.

נפתרה בעיית התפאורה, עדיין נשארה הבעיה הקשה ביותר, לאמור העריכה. כאן הוכיח קוקטו את דמיונו הפורה. כאן נפטרים סופית מן המושג של "Shot". מעתה לא נותר אלא לתת מסגרת לגיבוש החולף של מציאות, שבלי הרף אנו חשים בנוכחותה סביב-סביב. קוקטו היה אוהב לספר איך הגה את הסרט שלו ב-16 מ"מ. "הגה" זה הביטוי הנכון. עומד היה במצב קשה אילו נדרש לביימו במשהו פחות מ-35 מ"מ. חשוב הוא כאן לצופה שתהיה לו הרגשה שהוא נוכח נוכחות גמורה במתרחש, לא כמו בסרטים של ג'ולס (או של רנואר) על-ידי עומק המוקד אלא הודות למהירות שטנית של ראייה, שזו פעם ראשונה לכאורה נודווגה כאן עם הקצב הסהור של שימת-הלב. אין ספק שכל עריכה טובה מביאה זאת בחשבון. האמצעי המסורתי של תצלום-והיפוכו מחלק את הדיאלוג לפי תחביר יסודי של התעניינות. צילום-מקרוב של טלפון המצלצל ברגע פאתטי הוא שווה-ערך לריכוז של שימת-הלב. עם זאת נראה לנו כי העריכה הגורמלית היא פשרה בין שלש דרכים אפשריות לניתוח המציאות.

(1) ניתוח הגיוני ותיאורי טהור (כלי-הנשק ששימש בפשע כשהוא

מונח בצד הגוויה). (2) ניתוח פסיכולוגי מתוך הסרט פנימה, כלומר ניתוח התואם את נקודת-הראות של אחת הנפשות במצב נתון, דוגמה לכך תהיה כוס החלב שאולי היא מורעלת, שהיתה אינגריד ברגמן צריכה לשתות ב־Notorious, או הטבעת על אצבעה של תיריזה רייט בצל של ספק. (3) לבסוף, ניתוח פסיכולוגי מנקודת-הראות של התעניינות הצופה, בין אם היא ספונטאנית ובין אם הבימאי הוא שעורר אותה הודות לניתוח זה דווקא.

קוקטו, אף כי שומר הוא אמונים למתפונת החיתוך הקלאסית—הסרט שלו כולל מספר הגון של צילומים שמעל לבינוני—הוא נותן לה משמעות מיוחדת על-ידי שהוא משתמש כמעט אך-ורק בצילומים מן הקטיגוריה 3 למעלה. הניתוח ההגיוני והתיאורי מחוסל למעשה יחד עם נקודת-הראות של השחקן. נשארות אלו של עד-הראייה. המצלמה הסובייקטיבית הופכת סוף-סוף להיות מציאות אבל במובן הפוך, רוצה לומר לא כמו בגברת-האגם, בזכות מין הזדהות ילדותית של הצופה עם הגיבור באמצעות להטוט של מצלמה, אלא אדרבה, על-ידי המבט חסר-הרחמים של עד בלתי-נראה. סוף-סוף המצלמה צופה בלבד. הדראמה שוב היא חזיון-ראויה. אכן קוקטו הוא שאמר כי הקולנוע הוא מאורע הנראה מבעד לחור-מנעול. הרושם שאנו מקבלים כאן מחור-המנעול הוא רושם של פלישה לרשות-היחיד, ספק-זימה שב־"הצצה". הבה ניטול דוגמה רבת-משמעות ביותר של עמדה זו של "חיצוניות". המדובר באחד הצילומים האחרונים של הסרט כאשר איבון דה-בריי, מורעלת, נסור גה לאחור אל חדרה שלה, עיניה נעוצות בחבורה העסקנית שמסביב למאדלן המאור שרת. המצלמה הולכת אחורנית כדי ללוותה. אבל עם כל גודל הפיתוי, לעולם אין תנועתה של המצלמה מתערבבת בנקודת-הראות הסובייקטיבית של "סופיה". ההלם של הצילום-הנודד ודאי היה חריף יותר אילו היינו בעמדתה של השחקנית והבטנו בעיניה. אבל קוקטו נמנע בקפידה מצעד מוטעה זה. הוא משאיר את איבון דה-בריי "כפתיון" ונרתע לאחור, כשהוא נסוג מעט, מאחריה. תכליתו של הצילום להראות לא שהיא מביטה, אף לא את המבט שלה, אלא לראותה מביטה בפועל-ממש.

כך מקיים קוקטו את האופי התיאטרלי-במהותו של מחזהו. תחת לנסות כרבים אחרים לפרק אותו בקולנוע, הרי הוא מנצל דווקא את משאביה של המצלמה כדי להדגיש, להטעים, לאשר את המבנה של התמונות ואת מסקנותיהן הפסיכולוגיות. העזרה הספציפית שנותן כאן הקולנוע אפשר להגדירה רק כתוספת של התיאטרלי. כתוצאה מכך הוא ניצב לצדם של לורנס אוליבייה, אורסון ולס, ויילר ודאדלי ניי קולס. דעה זו מתאשרת מתוך ניתוח של מקבת, המלס, שועלים קטנים, האבל יאה לאלקטרה, שלא לדבר כלל על סרט כגון התעסק באמיליה. הבעיה של תיאטרון "משומר", בין אם היא שאלה תמימה או מחוצפת, ודאי שקנתה לה אריכות-ימים מחודשת כתוצאה מן ההצלחות האלו של הזמן האחרון. ניסינו לראות איך קרה הדבר. עתה, כשאנו שאפתניים יותר משהיינו אי-פעם, כלום נצליח לברר לעצמנו מדוע?