

פְּרָאנְסִיס וִינְדֵהִם: זֶרֶם הַתּוֹדֵעָה-הָעֲצֵמִית

הקולנוע, אותה אמנות רגישה, נכנס לשלב של תודעה-עצמית המאימת לקפד את צמיחתו.

אין אנו באים לבשר בזה שהוא עבר משלב פרימיטיבי של קסם תמים לשלב של חכמנות טכנית ואחריות אסתטית; מעבר זה הל אצלו עוד בשחר התפתחותו—ודאי לפני 1921, שנת ה־The Kid של צ'אפלין, נשים פתיות של שטרז'היים, ארבעת פרשי האפוקליפסה של רקס אינגרם, גורל של פ'ריץ לאנג ויתומי הסופה של ד. ו. גריפית. בימאים אלה כבר הבינו שהמדיום הוא מורכב, תובעני ובעל פוטנציאל אדיר לא-פחות מכל זולתו; היתה בהם תודעה-עצמית במידה שהיא מתחייבת אצל כל אמן (מתוך שהאמנות כרוכה בביטוי-עצמי). אבל התודעה-העצמית החדשה היא ענין אחר לגמרי. יש בה יסוד של התנצלות, של הקלת-ערך, הגולש לקריאת-תגר ומביא לידי התחטאות הרת-אסון. הסרטים מסיבים עכשיו באורח תוונני תשומת-לב לעובדה שהם סרטים, משל כאילו זה העיקר וכל היתר (היופי החזותי, התוכן האינטלקטור-אלי, אפילו הערך הבידורי) אינו אלא תואנה להטעמת עיקר זה.

רצה המקרה ההיסטורי והקולנוע בא לעולם ברגע שהיתה האמנות בכללה נכנסת לשלב של תודעה-עצמית—ברגע בו היו הסופרים משתדלים להתרומם מעל למיגבלות הלשון והציירים משתדלים היו להגדיר מחדש את תפקידו של הצבע. אבל, בתקופה "מודרנית" בעלת תודעה-עצמית, היה לקולנוע היתרון הגדול שבעצם היותו מודרני; הוא היה ילוד המאה העשרים, וכל צעד שעשה, אם לטוב ואם לרע, בהכרח חדש היה. היסטוריה לא היתה לו, ולא היה זקוק לדחייה תדעָה של העבר; הואיל ושקוד היה בתדעָה על גילוי משאביו הטכניים שלו, נחסכה ממנו הבחינה-המחודשת התדעָה של כלים (מלים, תווים, פרספקטיבות) שהחלידו מרוב שימוש בבריאת יצירות-מופת של העבר. בהכרח נשתקפו בו כמה מן הניסויים והתגליות בשטחים אחרים של אותו דור: האקספרסיוניזם בקאליגארי, הסוריאליזם בקוטו, פרוידיאניות עממית במיליון flashbacks של בינוניות. אבל עד לא מכבר עסוק היה יותר מדי בהתבססותו ולא היתה לו שהות לפקפק בזכות קיומו או לסגור עליה. הוא קיבל את עצמו בחינת דבר המובן-מאליו. עכשיו הוא מתחיל להטיל ספק בעצם זהותו, שהוא חש צורך לגדור אותה על ידי רימוזים חזורים-ונשנים על עברו הקצר. הוא הפך להיות כלי להרגעתו ולעידודו שלו.

יש שני סוגים של תודעה-עצמית; המתבגרת, שסימניה המובהקים ביישנות כאובה, תוקפנות מגושמת, או שתיקה זעופה; והדיקאדנטית, אשר בה דרך של ביטוי (מלבושים, אורח-דיבור, נימוסים, סגנון) לובשת חשיבות שאינה עומדת בשום יחס לדבר המבוטא. אבי-הטיפוס לסוג הראשון הוא הבוהמי, ואבי-הטיפוס לסוג השני הוא

הַדְּנִי: וריאציות על דמויות אלו בעלות התודעה-העצמית חוזרות-ונשנות בכל תולדות החברה ותולדות האמנות. בקולנוע, התודעה-העצמית העמקנית (שאותה אנו מוצאים בעיקר ביצירתם של בימאים צרפתיים) היא דיקאדנטית במוצאה; התודעה-העצמית השטחית (סרטי ג'יימס בונד; מה קרה לבייבי ג'יין?) היא בת גילה-ההתבגרות; התודעה-העצמית הממוצעת (תום ג'ינס; לילה של יום קשה) היא תערובת של השתיים. המפתח לכל השלש נתון בביטוי הפופולרי—המושמע תמיד מתוך קורת-רוח—"לטפס על קירות".

כיום אי-אפשר לקבל לא את ה"אמנות" ולא את ה"בידור" כמו שהם. ז'ן-ליק גודאר, אחד מעושי-הסרטים הרציניים ביותר שקמו אי-פעם, יוצא מעורו ממש כדי להימנע מסבר של כובד-ראש ולהכחיש כוונה של כובד-ראש (והתוצאה האירונית היא שלפעמים הוא מצליח בכך יותר מדי). סרטי ג'יימס בונד מתביישים אפילו ברצינות היחסית של ספרי פלמינג. ובכך הם מתעקשים על טיפוס-קירות כפול. כדי להעריך את מרופיה באהבה יש להתיחס חזותית אל קרא לי בוואנא, שהופק עלי-ידי אותה חברה. בדומה לכך, בתיק איפקרס חזקה עליך שתכיר את קטע הבישול של לן דייטון במטבח של הארי פאטר. על הסרטים האלה מכבידה העובדה שהם סרטי-מיתח, וזאת הם מצליחים להסוות תחת רימוזים של רכילות וטכניקה מסוגנת, המחקה מתוך תודעה-עצמית סרטי-מיתח מן העבר. אבל התוצאות הן מהימנות פחות מן הדגמים המקוריים, ויומרגיות הרבה יותר מהם.

מבוכה זו היא סימן של בוסר, והיא מעלה במחשבה את הלא-איכפתיות העשויה וההתנפחות שלא-מרצון בחיבורו של דרדק. אם גם קשיש הוא הקולנוע מכדי להצדיק נפתולים אלה של נערים מתבגרים, אין הוא שבע-ימים עד כדי להצדיק את הניוון הביזאנטי שאליו מוליך אותו האוואנגארד שלו. כשאין בנו חשק לקרוא איזה רומן חדש, יכולים אנו לשוב ולפנות לרומנים של פילובר, טולסטוי, דיקנס, פרוסט. הסרטים הרציניים כיום נוטים להתרכז, בקאניבאליות של גילווי-עריות, בחומר קולנועי טהור—עם שהם חוגגים עד-בלי-ידי, בסאטירה מעושה ותדָעה, את חגו של מדיום שיצירות-המופת שיצר מועטות מכדי להצדיק את הדיבוק הנרקיסטי הזה.

מתי נעשה הקולנוע בעל תודעה-עצמית? מאז ראשיתה של שיטת הכוכבים, הבליט שחקנים בודדים שהיו מוכנים לשים עצמם לקאריקאטורה (מיי וסט, מרלן דיטריך), ובשנות ה-40 כבר התבססה כהלכה המסורת של "הבדחה הפרטית" הפומבית—רימוזים על רוזנו של פראנק סינאטרה, היריבות-כביכול בין בינג קרוסבי לבוב הופ, העובדה שבטי גרייבל היתה נשואה להארי ג'יימס, וכן הלאה. אך זו לא היתה אלא תחבולה נוספת לדירבוני המכונה ההוליבודית לייצורן של אישיות, שניצלה את הסרטים עצמם בפיפחות כמדיום לפירסומם שלהם. מעז הייתי לשער שהסרט הראשון בעל תודעה-עצמית אמיתית—הראשון שהשתלח למעלה בשלמות—היה הכה את השטן של ג'ון האסטון (1953). השחקנים, שעליהם נמנו אז יוצרי-מיתוס כמו האמפרי בוגארט, פיטר לורה וג'ינה לולובריג'ידה, נקראו כאן לעשות מסחר בקורות-הבד של

עצמם, והעלילה (סיפור פנטסטי של הרפתקות ותככים) היתה חשובה פחות מגחמות של סתם. בדומה לרבים כל-כך שבאו אחריו, אמור היה הסרט במעורפל לגלם סאטירה על סרטים אחרים—במקרה זה על סרטיו של האסטון עצמו.

אותה שנה עשה ז'ק טאטי את חופשתו של מסייה הילז—שהוא כשלעצמו איננו סרט בעל תודעה-עצמית אלא שהפופולריות שלו העידה על תודעה-עצמית גוברת באקלימו של הקולנוע. סגנונו של טאטי קשור היה בהתרפקות מבודחת על זכר הסרטים האילמים מצד קהל רואי-הסרטים—געגועים לשוטר-קיסטון במירדף המכור-גיות המואץ, אל פרל וייט הכפותה אל פסי המסילה, אל החזן המגוחך של הסברי-לוואי. זהו טעם בעל תודעה-עצמית משום שהוא דו-משמעי: הוא מכיר בכך שהקו-מיקן האילים הוא מצחיק באמת, ובחוך כך הוא לועג לטכניקה, המופרכת שלא-במתכוון, של הסרט האילם. (בדומה לכך, הטעם ה"אנין" הנמשך אל בטי דייזיס ואל ג'ון קרפורד מוצא שהמכוניות שלהן מגוחכות, ועם זאת הוא מכיר בכוח הממשי אשר לאישיות של הכוכבות. משך שנים רבות סיפקו גבירות אלו, במשחקן הישר, קהל מתמעט-והולך של מטרונות ושכובי-זכר. אחר, משנעשו הן עצמן לפתע בעלות תודעה-עצמית, עשו את בייבי גיין ואת קומדיות-הזוועה שבאו אחריה—שהכניסו להן הון-תועפות והעמידו להן קהל חסידים גדול כמעט כמו זה שהיה להן בימיהן הטובים. התודעה-העצמית הפכה להיות צורך-קיום).

ההתרפקות המבודחת על זכר תעלוליו של השוטר הקיסטוני הוסטה באורח זמני אל תחום-ההיקף של הקולנוע: אפשר היה למצוא אותה באותן סרטונים מצוירים נסיוניים מחוץ-לארץ המקדימים את הסרט העיקרי בבת-הקולנוע "אמנותיים", בסרטוני-פרסומת של הטלביזיה, בהומור המטורף של בדחני הראדיו, ועל הבימה הקלה. רק ב-1959 נעשה הסרט הגדול הראשון בעל התודעה-העצמית—עד פלות הנשימה של גודאר. עתה היו הרימוזים המשובצים חכמיים יותר מאשר מבודחים, חושפניים יותר מאשר ביישניים; ומכוונות היו לא למוסכמות של הפארסה האילמת אלא להידור המאזים של סרטי-גאנגסטרים הוליבודיים כפי שנתגלם באישיותו של האמפרי בוגארט. גודאר עשה מין הכה את השטן רציני.

בשנה שלאחר-כך, 1960, בא ליבולוה של התודעה-העצמית ככדת-הסבר הירגו את הפנסתרן של טריפו (שסרטו הקודם, ארבע-מאות הממות, ספק אם היתה בו תודעה-עצמית בכלל); בזאוי ברפפת התחתית של לזאי מאל, אולי הסרט בעל התודעה-העצמית החריפה ביותר שנעשה אי-פעם; בלולה של דמי, על הזפתחות החבויים בו להבנת בניינו שלו ועל הרגשנות המחושבת שלו. ביתיים היו בימאים צרפתיים מחוננים פחות מתכוננים להפליג בהילולה של תודעה-עצמית בסרטים כגון *Dragées au Poivre* והבובה; ובאמריקה ואנגליה, כל-אימת שהתאגדה חבורה של צעירים לעשות סרט "נסיוני" בתקציב קטן, קרוב היה לוודאי שהתוצאה תהיה גירסה "מעודנת" של סרטים אחרים (הללויה לגבעות) או ניצול געונוי-משוכלל של טכניקה קולנועית ישנה (הסרט האילם הרקן, הקופץ והרומם).

ב-1963 נכנס סרט התודעה-העצמית לשלב חדש הודות למקרה של תום ג'ונס.

להטוטים מבית-מדרשו של הקולנוע העמקני (רישומים מבודחים של שמות המש-תתפים, מעברים שובבים, תנועה מהירה, אנאכרוניזמים חכמניים) קיבלו ליטוש של שטחיות, וכך נוצר "גורף-ממון" בטעם הקהל הממוצע אשר (לתמהונו של וודפיל עצמו) הגיח את דעתם של המבקרים ושל הקופה כאחד. סרט זה מלכתחילה התכוון לפרוט על נימה של בריאות וחוסן בנוסח המהימן של המאה הי"ח. עושינו, שלא היו בטוחים אם הצליחו בדבר הזה, הוסיפו איזה נוסף מודרניות אופנתית והשלימו בנפשם עם הכשלון הצפוי. שמורה היתה להם הפתעה געימה. הקהל, שהריח ריח של "בדיחה פרטית", רצה להיות שותף בעסק, ולרווחתו מצא שקל להבינה—אחרי הכל, אינה גבולת כל-כך מ"סלפסטיק" פשוט-כמשמעו, ועם זאת שמותיהם של הנרי פילדינג וג'ון אוסבורן, בתוך השאר, מפארים את שערינו. טוני ריצ'ארדסון עשה הפה את השטן פופולרי.

מאז הצליח תום ג'ונס הפכו סרטים בעלי תודעה-עצמית—לשעבר עוף נדיר ומשע-שע—להיות הגורמה המדפאה. קומדיות, סרטי-מיתח, סרטי-זמר, דראמות—כל אלה חשים למבוכתם במשהו מופרך מעיקרו בקטיגוריות האלו; בנסותם להקדים רפואה למכת הבקורת, הם מודים בכך מראש. אבל אי-אפשר להימנע מבאנאליות רק על-ידי הסבת שימת-לב אליה. בתסריט שלו למאטא הארי הכליל טריפו קטעי דיאלוג משנחאי-אקספרס, מטרויות שרבוז, האשליה הגדולה, מזייל וגנים שלו עצמו, ובלי ספק מעוד סרטים; אחר התישב לו על כיסאו והמתין לראות כמה מן המבקרים יבחינו ברימוזים. המבקרים, שנמרטו עצביהם, מגלים עתה רימוזים שלא היו ולא נבראו; על כך עמדנו מדרך תגובתם, באנגליה, על סרטו היפה של דמי, מפרץ המלאכים. הואיל ולא יכלו להאמין כי תוכו של הסרט פשוט וישר ככרו, היללו את משחקה של ז'אן מורו כמעשה—חיקוי פיקחי של איזו בלונדית מבולבלת מקומדיה מטורפת של שנות ה-30—בעוד אשר למעשה היתה הדמות אשר בראה קיימת בזכות עצמה, בהתייחס לסרט שהכיל אותה, להוציא כל זולתו.

בכמה מקרים אפשר להצדיק את התודעה-העצמית כשיטה הטובה ביותר להשגת מקוריות—כמו בסרטו של דיק לסטר, לילה של יום קשה, שבדין עודד את החיפושיות "להיות כמו שהם". אצל החיפושיות, כמו אצל משפחת המלוכה, אין מנוס ממידה ידועה של תודעה-עצמית; הם אישיות, בלי כל קשר לפונקציה שלהם כשחקנים.¹ אך לעתים קרובות יותר מניחים לתודעה-העצמית להשתולל בלי טעם וצידוק. מה חדש פוסיקט? של קלייב דוגר הוא דוגמה נוחה (אך בשום-פנים לא יחידה-במינה), כי מכיל הוא בתוכו בפועל-ממש כמה וכמה וריאציות של התודעה-העצמית בת-

¹ אף-על-פי-כן, הטיפול ברינגו סטאר העלה הדים סלחניים לז'אק טאטי, שהוא עצמו הד של צ'פלין, קיטון, לאנגדון ושות'. זאת היתה תודעה-עצמית כוזבת, המציצה בסרטים אחרים. והסרט הבא של לסטר, The Knack, פופולרי באותה מידה ותדע באותה מידה, היה מקורי הרבה פחות; אפשר להגדירו כגירסה רגשנית של סרטו של גודאר, Bando à part.

וזמננו. הללו כוללות הומור יהודי-ניו-יורקי חולני (וודי אלן מתלוצץ על המין, הפסיכיאטרים, ועל היותו גוי); קומדיה מעוקמת (פולה פרנטיס המתלוצצת על היותה גבוהה); גחמות של בדחנים (להטוטי-הפתיחה של המצלמה, נכחותו של פיטר סְלָרס); פ'ארסה סוריאליסטית-מבודחת (אורסולה אַנדרס יורדת במצנח, אשה שמנה לבושה כסופראן ואגנרי); וההלצה הקולנועית-המשפחתית שאין מפלט ממנה ("סילסול" של 8½ לפיני, שהוא עצמו סרט תדע-מיסור מסוג רציני יותר).

הטיפול התדע במין—המוגזם במה חדש פּוֹסִיקט? אלא שבמידה ידועה הוא מצוי כיום ברוב הסרטים—הוא למעשה חסר-מין במידה משונה ולעתים רחוקות הוא משעשע באמת. מיוסד הוא על מלים כגון "Kinky" ו-"Cooky", אשר משעה שנוק-קים להן מתוך תודעה-עצמית הוראתן המקורית מתקפחת והן יורדות לדרגת "גלור-פות" מסוגגנות של עסקי-השעשועים. שוב ושוב אנו שומעים בחרדה על איזה סרט חדש שהא באמת יוצא-דופן, או kinky, או חולני, סרט ש"מרחיק לכת יותר מכל דבר לפניו". אמנם מן הדין הוא שירצו עושי-סרטים להרחיק לכת כל כמה שאפשר—אך ודאי לא בכיוון המשופע כל-כך בשלטי-כיוון עד שהוא יכול להוליך רק בחזרה למקום בו החלו. לואי מאל היה הבימאי של בריז'יט בארדו וז'אן מורו בסרט אשר דומה כי עיקרו היה בכך שהן משתתפות בו. דבר זה יכול להיות המשך תמים של מסורת "רֶכְבֵּה-הכוכבים", אבל בדור בעל תודעה-עצמית יש להגיש אותו כחיקוי של אותה מסורת, רכב-הכוכבים שאין עוד אחריו ולא-כלום.

מאל הוא, בעצם, דמות-מפתח בתנועת התודעה-העצמית. כאשר החליט להסריט את זאזי של ריימון קינו עמד בפני מלאכת-מחשבת חכמנית ביותר שנכתבה בלשון בדויה המלאה רימוזים ספרותיים ולשון-נופל-על-לשון. את אלה ניסה להחליף ברי-מוזים קולנועיים והתחכמויות חזותיות. היתה לסרט שלו השפעה מושהית, והתוצאה היתה לא לשון-קולנוע חדשה אלא סיאוב הלשון הישנה, שהתפתחותה לא הספיקה לה לשאת בנטל. עכשיו יכולים רימוזים קולנועיים לבוא על מקומה של הסתכלות בלתי-אמצעית, התחכמויות חזותיות של ניתוח פסיכולוגי (אצל גודאר) או מיתח סיפורי (בסרטי בונד). לעתים קרובות ביותר, הקולנוע בעל התודעה-העצמית דומה למין נסיון לשכתב את Finnegans Wake של ג'יימס ג'ויס באספראנטו.