

# הקולנוע ואני

מ ש א ל

בהשתתפות

דן אלמגור

יכין הירש

יוסף יזרעאלי

ז'קלין כהנוב

יהודה (ג'אד) נאמן

עמוס עוז

ישעיהו קורן

עמוס קינן

אברהם רז

יעקב שביט

בן-עמי שרפשטיין

יגאל תומרקין



## דן אלמגור: ספר גרוע עדיף על סרט בינוני

(או: בן גוריון, הסינימה ואני)

במשך כארבע-עוזי שנות שהותי בלוס־אנג'לס הוזמנתי לפחות לשלש־מאות הקרנות- בכורה של סרטים באולפני הוליבוד. בכל יום־ר' היה הדוור מביא עמו צרור הזמנות להקרנות השבוע הבא, לשמחתם הרבה של ידידי, תלמידי וה"בייבי־סיטר" שלנו, שההזמנות הללו היו עוברות אוטומטית לידיהם. בכל שנות שהותי ב"עיר־הסרטים" לא ניצלתי אישית יותר משני תריסרי הזמנות שכאלו. אם כבר היה לי ערב פנוי לקולנוע, הייתי מעדיף למסור את ההזמנה ההוליבודית לידיד ולקנות לעצמי כרטיס־ים לאחד מבתי־הקולנוע הקטנים שבפרוורים, המשתדלים להקרינ סרטים טובים. אינני סובל סרטים גרועים או בינוניים, ואיני מסוגל להבין אותו מבקר־קולנוע ישראלי שסיפר לי פעם שהוא רואה כארבע־חמישה סרטים בשבוע, ונהנה מעצם הישיבה בקולנוע ואפילו בסרט רע. הישיבה בסרט גרוע גורמת לי ייסורים פיזיים ממש. אופנת ההליכה לסרטי "קמפ" ("כל־כך־גרוע־עד־שהוא־מצחיק") משאירה אותי אדיש, וכמותה גם פולחני ג'ון ויין, דוריס דיי, בוגארט ודומיהם, או סרטי ה"מחותרת" החובבניים והיומריניים (המצליחים, במקרה הטוב ביותר, להרגיז אותי). כל עוד קשורה ההליכה לקולנוע בשפע הנאות וחובות חברתיות ואישיות, ההופכות את איכות הסרט המוקרן לפרט צדדי לגמרי—מילא. אך כשאני הולך לראות סרט, ונוכח ששיטו בי—אני מצטער שלא נשארתי בבית. גם הצצה בעתון או קריאת ספר גרוע בבית עדיפה בעיני על הליכה לסרט בינוני. ספר גרוע אפשר, לפחות, לסגור—ולשכות, ואילו בקולנוע אתה תקוע ואינך יכול לחזור מיד הביתה, כי ה"בייבי־סיטר"—שבאה לשמרטפות עם ידיד, חייל—מצפה שתישאר מחוץ לבית שעתים לפחות.

בארץ קשה לקום עשר דקות לאחר תחילת הסרט ולעזוב את האולם. כל המקומות תפוסים, ועליך להקים שורה שלמה על רגליה כדי לצאת. בארה"ב, שם לא תמצא על־הרוב יותר מתריסר צופים באולם, הגשמת תכופות את חלומי זה, ולא פעם הספיקו לי גם חמש הדקות הראשונות. רק ארבע פעמים נאלצתי לחזות בסרט גרוע עד סופו, בלי שאוכל לקום מיד ולעזוב את האולם: האחת, בעת הקרנת־הבכורה החגיגית של "צל" של ענק", בה ישבתי ליד בימאי הסרט; ובשלוש הפעמים האחרות—כשהוקרנו הסרטים במטוס, בשעת טיסה מעל לאוקינוס.

הסתייגותי מרוב הסרטים האמריקאיים אין פירושה שאני נהנה מכל סרט אירופי. בשנים האחרונות התקררה התלהבותי לרוב הקומדיות הצרפתיות האיטלקיות ה"נועות", המופקות כגלויות לתיירים אמריקאיים, ורבים מהסרטים הבריטיים על אפרוריות־החיים במאנצ'סטר אינם מרגשים אותי עוד כבעבר. בסרטי ברגמן האחרון נים אני חש כמו שחש אדם בעת ביקור אצל ידיד ש"ירד מהפסים", המאושפז עתה בבית־מרפא לחולי־רוח. אבל אני אוהב את רוב סרטי קורוסאווא, ואוון, וריי,

ואנטוניוני, ופלייני, וגודאר. אותה סימפאתיה שרחשתי בעבר לרוב סרטי איטליה צרפת עברה לאחרונה אל סרטי הגוש המזרחי—צ'כים, פולנים, יוגוסלבים. מובן שהיו גם סרטים אמריקאים לא מעטים שריגשו אותי, וסרטים אירופיים רבים שהיו נוראים. אולם רוב הסרטים האירופיים הבינוניים מעליבים פחות ומחממים את הלב יותר מרוב סרטי ה"אוסקר" של הוליבורד.

אני מאמין בקיומה של "שפה קולנועית". אך מעדיף שלא להרגיש בה כל העת. איני חסיד של סרטים המדברים להפליא ב"שפה קולנועית" בלי לומר כלום, או שאינם מדברים אל לבי. הקולנוע חשוב בעיני גם כאמצעי־עזר להנצחת החולף, המקטין את הטראגדיה שבחד־הפעמיות האכזרית של התיאטרון. לפני כארבע שנים ראיתי את אַלֶק גינס מגלם את דמותו של דילן תומאס במחזה "דילן" על בימת ברודוויי. היה זה בהצגת "יוס־ד" אחה"צ, והאולם היה ריק־למחצה. כל עת ההצגה לא יכולתי להשתחרר מן המחשבה המעיקה ששחקן כזה מבזבז הופעה כזו על שש־מאות איש, במקום להנציחה למיליונים. "דילן" ירד מעל קרשי הבימה, ומי שלא ראה את גינס בתפקיד זה לא יראהו עוד, ומי שראה—לא יוכל לראותו שוב. אני יודע שרבים מאמני הקולנוע יתמרדו נגד גישה זו. ההופכת אותם גם לצלמי־תעודות וארכיוורים. אבל המצאת הקולנוע גדולה היא גם משום שהיא מאפשרת למי שאינו מזדמן לברודוויי או ללונדון לראות את מיטב שחקני תבל בפעולה—היום, ובעוד דורות.

צופי־הקולנוע בישראל תלויים במידה רבה בבקורות הסרטים שבעתונים, ובאותה סיסמת־קסם, המחוללת פלאים בארץ: "אומרים ש—". אני נחרד למחשבה שעוד מעט אצטרך גם אני לחזור ולסמוך על מבקרי־הקולנוע הישראליים כדי להחליט אם לקנות כרטיסים לסרט או לא. בשעה שמבקרי התיאטרון, הראדיו והטלביזיה בישראל מתחרים ביניהם בחריפות בנוסח הקטילה, מגלים רוב מבקרי־הקולנוע סלחנות וסובלנות מרגיזות ומחשידות כשהם ממליצים על שבעה מכל עשרה סרטים, ומחלקים שלושה וארבעה כוכבים בליבראליות אין־קץ. גם העובדה שרבים מהם קשורים ביחסים מסחריים וכספיים אל המפיקים והמפיצים למיניהם אינה מגבירה את מהימנותם. אמנם, תמיד אפשר לעלעל ולחפש מה אמרו מבקרי חו"ל לפני שנתיים על הסרט המוקרן עתה בארץ. אולם לשם כך יש לברר תחילה מה שמו המקורי של הסרט, הנקרא בארץ על־הרוב "בסערת היצירים", "בלהט התשוקה" או "הזנוגת שלא אמרה די".

במשך חמשת החדשים האחרונים, מאז שובי ארצה. הלכתי לקולנוע רק פעם אחת—ויחידה, וגם אז בלחץ חברים. לא רק משום שאת רוב הסרטים הטובים המוקרנים בארץ כבר ראיתי בחו"ל, אלא גם מפני שהליכה לקולנוע בישראל מזכירה לי את התענוג הקשור ב"טסט" השנתי במשרד־הרישוי. על הסרט היחיד שראיתי, "כל ממזר מלך", איני רוצה להאריך את הדיבור, כדי שלא להסתכן בנקמת אלופי חופש־הדיבור שלנו. אך פרט לכמה סצינות־קרוב, שחזרו על עצמן, הזכירה לי הישיבה בסרט זה עד מאד אותה הרגשה משפילה ומרגיזה שעברה בי בשעה שנאלצתי לחזות עד תום ב"צלו של ענק".

משך שנים הייתי מחייך בליגלוג קל כל אימת שבן-גוריון היה מצהיר בגאון שהליכה ל"סינימה" היא ביזבוז זמן, וכי בכל ימי חייו לא ראה יותר משלושה או ארבעה סרטים. אולי זו שאלה של גיל, אולם לאחרונה אני נזכר תכופות בדבריו אלה, ומתחיל לגלות גם אליהם סימפאטיה גוברת והולכת. מי יודע, אולי עוד אתחיל בקרוב להאמין שבאמת עומדות לפני דורנו רק שלש משימות?

## יכין הירש : רזומה

קסציונה מאת מוצרט, מנואט מאת בוקריני, ניצנוצי ספקטרום בבועות-סבון מרחפות בקלילות. צבעים, צבעים, צבעים. הגינות הירוקות ביותר הן הגינות שראיתי בקולנוע, היונים הלבנות ביותר, הוורדים האדומים ביותר, החלומות הנפלאים. אריך פון שטרוהיים ציחה לרקום מונוגרמות על לבני גיבורותיו גם כאשר לא נראו הלבנים על המסך. הוא ציחה לחבר פעמון אמיתי לקצה השני של מצילה כשעדיין היה הקול-נרע אילם, וכאשר המפיקים חשבוהו למטורף חדל מביום.

ואמפריים, פאנטומים, יצורי-אגוש ההופכים בכוחו של הירח זאבים בלילה, מומיות, בלשים במעילי-גשם מוגבהי-צווארון ונשים נפלאות.

בשעה שש בבוקר סתווי, לפני הזריחה, רץ צלם על חוף הים, מצלמת-הסרטה כבדה צמודה לעינו. לידו רץ העוזר, נושא את המצבר, על החוף מפוזרת צואה שנפלטה מן הים, העוזר הגיע לעבודה חולה, ארבע יונים לבנות מנקרות בחול הרך, עינו של הצלם צדה תמונה, הסציונה שבסרט היא כלהבא :

שני חברים שתויים, רצים, מועדים, מתכתשים על חוף הים בשעת-בוקר מוקדמת. הם מנסים להבריה את היונים והם פותחים במרוצה לעברנו. היונים מתעור-פפות. עכשיו הופכת המצלמה עיניהם של הגיבורים, בשש-ושלושים עולה השמש ואז יש לעבור למקום צילום אחר. בערב יושבים הבימאי והצלם בהדרה-הקרנה חשוק, על המסך מתעופפות היונים של הבוקר, הצלם לוחש לבימאי, "היונות הלבנות נפלאות, כדאי שהתמונה תיכנס לסרט". עבודת קולנוע נותנת סיפוק עצום. הקולנוע כמו חנות למימכר-טבק. גם חנויות הטבק מופלאות: הן מוכרות אריות נפלאות, ריחות ניחוח מעודנים, הטבק הנפלא הופך עשן ריחני. הקולנוע דומה לחנר יות בהן מוכרים בושם במשקל ופודריות עם ראי עגול.

לא מזמן ביימתי סרט. נושאו: "שיקום נכי-מלחמה". סיפור עצוב. המזמין ביקש סרט אופטימי. צילמתי נכה קטוע-רגל מעל הברך וחברתו בתחרות-ריצה על שפת-הים. הוא מזנק בקלות על רגלו האחת וחברתו, בהתאם לתנאי התחרות, מדדה לידו על רגל אחת. חזרתי על הצילום חמש פעמים. השריונאי הצעיר ניצח בכל הפעמים על אף המסלול הארוך, המאמץ העצום, בנקודת-הסיום הם מתחבקים ומתנשקים.

תמונות אופטימיות יש בהן הרבה אור ואוויר ועליצות. את התמונות הבודדות

צריך לארגן לסצינה על שולחן־העריכה. כאשר הסרט רץ אחורה מנתרים גם גיבורי אחורה בקלות מפליאה, בעיניים צוחקות הם מנתרים לאחור. זה מטורף לגמרי. זה פלא־פלאים.

אני מנסה פ'וגה מאת באך. המוזיקה הולמת את הסרט להפליא. היא שמחה או עצובה, לפי רצוני. יש בה סטאטיות ודינאמיות בעת־ובעונה־אחת. האפקט מדהים, עוררושם. הסרט בשום־אופן אינו קודר. אני מנסה להראות מה שיכול אדם לעשות במה שנשאר לו מאבריו בתום המלחמה. גיבורי הם צעירים ואני אוהב את הדרך שבה הם מאכלסים את הסרט שלי. בלבי אני מקווה שהקהל שיחזה בסרטי יאהב אותו על אף הנושא הקשה.

אני נזכר בילדותי. היה לי דוד מנוחת־עדן, הוא קיוה שאהיה מעצב אופנת־נשים. אני כבר אז חלמתי על קולנוע. הייתי תולש דפים מתוך מחברת־החשבון ומתכנן פנסי־קסם. את מראיהם החיצוני הכרתי היטב אך קרביהם היו הנעלם הגדול. אפשר שבגיל צעיר מאד ידעתי שחיי יהיו קשורים בעשיית סרטים. כאשר רוקנתי את תכנה של קופת־צדקה שנאספה עליידי אמי ביום־סרט ורצתי לקולנוע כדי לחזות בצ'ארלס לוטון משחק את "רמבראנט" הייתי קרוב לקולנוע לא־פחות משאני קרוב אליו היום.

בבצה הגדולה של הקולנוע תמצא ראשנים, צפרדעים, קרפדות שמנות. אך בקולנוע שלי מצלצלים הפעמונים גם בסרטים האילמים.

## יוסי יזרעאלי: בימאי תיאטרון שעינו צרה בקולנוע

כמה תגובות־יסוד שנתגבשו בי כצופה־קולנוע העובד בתיאטרון

אין דבר גרוע מתיאטרון בינוני; אך סרט גרוע עדיין יכול לגרום הנאה. זה כוחה המאגי של התמונה. חבר שלי נראה לי תמיד בתצלום מסתורי ומעניין הרבה יותר מחבר שלי בחיים. חניכנו אותי על כך שהקולנוע הוא מדיום אמצעי ואילו התיאטרון מעניק חוויה בלתי־אמצעית. שטויות! המקום שבו אני באמת מצליח לאבד את התודעה הבקרתית הוא דווקא אולם־הקולנוע. התיאטרון תמיד מעורר את תודעתי להשגיח על פרטים פגומים. זה שיעמום שרק לעתים רחוקות, ובתיאטרונים מעטים ברחבי העולם, מצליחים להפיג אותו.

ולעומת זאת, הטוב בסרטים אינו מתקרב לדרגת תיאטרון מצוין. וזה, כאמור, נדיר. ובכן, מדוע אני עובד בתיאטרון? אולי זו סטייה קלה בדרך לקולנוע—סטייה טעונת תיקון; או שהיא נזונה מהאמונה שאין זה בגדר הנמנע להגיע לתיאטרון הנכסף. איני יכול לחזור לתיאטרון שגדלתי עליו (כלומר: האופנה הנאטורליסטית־הריאליסטית, התיאטרון ה"נורמלי", הסוף־סוף־משהו־אמיתי, "חתיכת־חיים אמיתית",

(וכיוצא בזה) לאחר שהקולנוע מיצה את סוג ההתייחסויות הזה לריאלייות שלנו, בהשתלטות טכנית מושלמת, משכנעת יותר.

ועם זאת, כאשר נדון בקולנוע מבחינת הסגנון הנאטורליסטי-הריאליסטי (והרי 80% מהקולנוע המסחרי שאנו רואים על המסכים שלנו הם סרטים כאלה), נמצא שהוא פיתח בנו מערכת-מושגים חושית שאין אנו יכולים להתעלם ממנה, בשוּבְנוּ—אבוי! —לעבוד בתיאטרון, שצופיו הם אותם צופים הרואים בהנאה, ואולי ביתר-הנאה, כל סרט הנקרה על דרכם.

הקלוּז־אפ. קטרו של פרצוף הוא, נאמר, כמה עשרות סנטימטרים. קוטר הפרצוף של שוֹן קוֹנֹרִי על המסך הוא כמה מטרים. האפשרות להתעלל בפרופורציות ולעמת אותי עם ענקים ויזואליים יוצרת בי חוויה חושית שאינה זומה בעיני, ואינה מסוגלת להידמות, למה שאני רואה בתיאטרון: כשהאדם עומד על הבימה בריחוק כמה מטרים ממני ועל כן נראה ראשו קטן מראש הצופה היושב לידי.

לכאורה, תעוועים אופטיים. אבל הקולנוע מעמיד אותי על דלות המושגים הוויזואליים שבמחשני התיאטרון; מכריח אותי לחפש תושייה, או פתרון מסוים, שיעזור להגדיר מחדש את שפת התיאטרון.

החיתוכים בעריכה. האפשרות ליצור קצב שיחסי-הזמן-והמקום שבו שרויים בחירות בלתי-מוגבלת, או כמעט בלתי-מוגבלת. דבר זה מעמיד את יחסי הזמן והמקום של התיאטרון בכל עליבותם. לעבור מהונג-קונג לניו-יורק על מסך הקולנוע—זה דבר הנמשך שניה לכל היותר. לעבור מחדר לחדר ב"הדוד ואניה" בתיאטרון הוא דבר העלול להימשך 20 דקות של הפסקה.

כל מושגי הקצב הוויזואלי והפעולתי, האפשרות להיות מותקף על-ידי כמויות אינפורמציה חווייתית, ובמהירות מוחצת. מאינסוף מוקדים—כל זה מפתח בי באופן טבעי מערכת מושגים חושית, המוכנה לפעול ולהגיב על ההתרחשויות הנזכרות. וכשאני חוזר לתיאטרון המופר לנו, או הפפוי עלינו—אני משול למסומם במורפיום (דוגמה חיובית בהקשר זה—כגורם של חוויה גופנית מסוימת) שמנסים להרגיע את עצביו באספירין.

מלא קנאה אני עומד מול הקולנוע. חסר-אונים אני עומד מולו כאיש-תיאטרון. אינני חושב שזה חסר-אונים מהותי, כי אני מאמין בכל-זאת בחשיבות התיאטרון כתשובה לצרכים מסוימים ביותר—לפעמים שונים מן הצרכים שממלא הקולנוע, ואף מחוץ להשגתו של זה.

אך סוג החוויה בלתי-האמצעית והאמיתית, הטהורה, שבה כל מערכת-החושים שלי נתונה במיתקפה כללית—זה הקולנוע.

(אסוציאציה: הפחד הנוראי של 500 שנות ספר מודפס, המועמס על כתפיו הרפות של ילד בבית-הספר, והחשש הנורא של הוריו שמא יילך לקולנוע ולטלביזיה—שיקללו אותו ויעצבו בו מבנה אחר לגמרי של מערכת התפיסה החושית שלו).

אותו דבר, בשוּבְנוּ לתיאטרון. הקולנוע הולם את העולם שאני חי בו: העולם האורבאני, עם האורות האלה, המכוניות, הכל. הקולנוע מסוגל להדביק את המערכת

החדשה שנוצרה בי. ואילו התיאטרון, פעמים רבות הוא מפטפט יותר מדי; וההתקדמות האיטית של הדיאלוג, שאין לה כל זיקה למערכת הזמן שלי. התיאטרון חייב להסיק את המסקנות, למצוא פתרון. הוא נדחק לקרן-זווית!

לא הייתי רוצה שתחילת עבודתי בקולנוע תהיה תוצאת הייאוש מן התיאטרון. להיפך: רוצה הייתי שבקולנוע אומר דברים שאיני יכול לאמרם בתיאטרון. יש להגדיר את השפות של שתי האמנויות האלו.

בקולנוע הייתי מנסה לעשות סרטים שהם קודם-ככל סרטים. הייתי רוצה לומר מה אני רואה בדמיוני: רצף תמונות והתרחשויות שאני חווה; לתת דו"ח וינואלי, שינסה להדביק את קצב המחשבות שבראשי. יש מין תהליך אטי בתיאור החוויות במבנה החיצוני שלהן. כי כלפי-חוץ מספר התמונות מצומצם הרבה יותר. יש לכן לשבור את החיצוניות הזאת. לא לחול. יש אפשרות להראות אותו מצב עצמו מחמישה אספקטים שונים; לתפוס את המערכת הקצבית של האספקטים האלה. מה שמראים בתיאטרון בשעתיים—להראות בדקות. בלי הפרטים הלא-רלבנטיים, שהם כביכול תנאי הכרחי להעברת החוויות. ליצור מערכת חווייתית חדשה לגמרי. כי אנו מסוגלים לסוג חוויות עשיר הרבה יותר, אבל אנחנו בולמים את עצמנו, חוששים שמה נאבד את האיוון העדין כל-כך—לכאורה.

עקרונית, זאת התנהגות מקסימלית בתנאים מסוימים: מה שמעניק לך האור, הצלולויד ומהירותו של גילגול הסרט. ביטוי ההקרבה וההרחקה, עריכת התמונות—לעומת מה שנותן התיאטרון במוקד אחיד, ובריחוק ובקירוב פשטניים. בקולנוע הריחוק והקירוב קשורים בהתיחסות מורכבת הרבה יותר! אפשר להראות את הילד בן השמונה ואת המבוגר כאחד, בצליל ובצבע. לא רק להעשיר את המלה, אלא גם להחליף אותה. וכך המלה נעשית רעננה וחדשה. לא מובנת-מאליה. תמיד מפתיעה. תמיד ראשונית, ומשמרת בה תמיד מן הבחוליות. אולי זה דבר אוטופי, אבל כך חייבת להיות המחשבה המנחה.

## ז'קלין כהנוב: למען קלאסיציזם חדש

כשאני הולכת לראות סרטים כיום יש לי הרגשה, חששנית למדי, שכמעט ודאי הוא שאפנס למלכודת של מצבר-רוח של שיעמום מלאָה. דומה הדבר מאד לקריאה ב"רומן החדש", פרט לכך שקל יותר לסגור ספר מאשר לצאת מאולם ציבורי. לשעבר ששתי המחשבה על צעקה הגונה, או צחוק הגון, על היפעלות כלשהי, רגשית, אסתטית, ויותר מכל על הזדהות. אבל כיום אין טעם אפילו לנסות: אני מתרשמת מן המערכות הנאות של קישוט פנימי שאני רואה על הבד, אבל מה שיקרה לאנשים המתנועעים בין אותן ספות הדורות חשוב בעיני כקליפת-השום. רוב הסרטים מן העשור האחרון עושים עלי רושם הרסני במהותו מפני שיציר-לבו

של האדם מאבדים בהם כל משמעות וטעם. הרוצחים אינם טורחים אפילו לשנוא את קרבנותיהם, והללו אינם מעניינים יותר מן הפושעים הקטנים החדורים חמלה-עצמית שאין בהם אפילו העוז, הכושר המקצועי והגאונה של הגנסטרים משכבר-הימים. בקרירות, או בתוך זיעה קרה, אנו צופים ב"התרחשויות" בין מעצבי-אופנה קשוחים, דוגמניות קטנות וקרות, אנשים הנופלים קרבן לדחפיהם המקריים אך לעולם אינם נוטלים את גורלם בידיהם, אנשים אדישים מפדי לאהוב ואנוכיים מפדי לשנוא. אין גיבורים ואין נבלים, להוציא אולי את המרגלים, ודומה כי רק סימון סיניורה, בבשלותה הנהדרת, יכולה להרשות לעצמה את התפנוק של להטי-יצר "בדם חם" ושל תבונה כאחד.

תמונות אִירוטיות הן חובה לא-פחות שמהיו פעם בגדי-ערב רשמיים באופרה; המין הוא איזה דבר שצורכים אותו ככל מוצר אחר בחברה של שפע, וכל המרבה הרי זה משובח, מן הסתם. התוצאה היא, למרבה-הפלא, פחד, מועקה, מאוזכזום, סאדיזם, אלימות חסרת-שחר. ראו את ברגמן, פ'ליני, ו"יפהפיית-היום". הנברווה תפסה את המקום שהתפנה על-ידי האהבה וחום-הרגש—גירסה זעיר-בורגנית של הטרגדיה. הדבר המתקרב ביותר למעשה של שיגיושיה מתגלם ב"טוויסט" קיבוץ, מעין עבודת-אלהים בלי אל. רק אחד קאקיאניס בסרט "בצאת הדגים" מביא את השיגעון הזה המטופש, חסר-האהבה עד למסקנתו ההגיונית בגדלות טראגי-קומית: הוא מס-תיים. הוא, לפחות, קלאסיקן.

מה היה בימאי מודרני עושה במדיאה, שבחמת-זעמה הלוהטת על בגידתו של יאסון רצתה לקרוע את בשרה ורצחה את ילדיה? מסתבר ביותר שהיתה נעשית גבירת-חברה עשירה בגיל-העמידה שמשרים אותה באמבט-אָדים מרגיע במרפאה פסיכיאטרית הדורה.

אפילו השאיפה מתמסמסת בימינו אלה. יאסון, אחרי הכל, יצא לחפש—והשיג—את גיזת-הזהב. אבל ב"הזאבים הצעירים" זאב אחד מסתפק בגיזתם של גברים ונשים בני גיל-העמידה, ובן-זוגו האידיאליסטי... כבש יותר מאשר יונה... מצמח את שערו ומזמר באלאדות של ימי-הביניים. בעצם אין מתיחסים ברצינות לא לשאפה ולא למרי. באותה צורה השמאל החדש "משתגע" למאו ולצ'ה... אבל בפאריו ולא דווקה בפקין, בבון ולא דווקה בבוליביה. כך הרי זה מסוכן פחות.

ממש כמו שאין טראגדיה ואין מהפכה הראויות-לשמן—על-כל-פנים, לא בסרטים—כך גם אין שום קומיקן גדול כצ'ארלי צ'אפלין, באסטר קיטון, הארולד לוי, האחים מארק, ו. צ'י, פילד. קומיקן גדול יוצר סגנון, אישיות. לכל המוטב הרי לנו אֶלק גינס, היכול לגלם כמעט כל דמות שהיא מפני שהוא חסר-פרצוף כמעט. בהסתחפות אישיותו של האדם, שבה אנו חוזים באמצעות הסרטים, נשאר רק הנברווה; והנב-רוזה אינה יכולה להיות לא טראגית, לא מצחיקה ולא גיבורית מפני שהנגועים בה שקועים כל-כך בעצמם ועם זאת אינם מאמינים בשום דבר, ופחות מכל בעצמם. אפשר להבין איך אירופה בשקיעתה מצמיחה צורות אמנותיות כאלו, אך למה-זה, בשם אלוהים, צריכים אנו לראות בהן "אוואנגארד" כשאנו משתייכים לאחת החברות



המועטות עד מאד שבהן רגשות מוחשים בצבעי-יסוד והעלילה נחוות על כל הדראמה והסכנה שבה ולא כדמיון ילוד-מות, כפאנטאזיה? יש לנו נפילים שגיחוך נסוך עליהם ואנשים פשוטים שגדולה שורה עליהם, וכל העובר עלינו הוא אלים, לוהט וממשי. אפשר שעדיין החוויה היא בוסר ואין לגבשה לכדי צורה אמנותית, אבל סביב-סביב לנו מצוי אותו חומר של חיים שממנו קרוצה אמנות גדולה, ובאיזה מקום שהוא הרי אמנות גדולה קשורה במצבים הקרי-צוניים של החיים, המעובדים במידת הריסון הקלאסית, ולא דווקא בחלל ריק פנימי המובע בעושר רב של להטוטים טכניים. עלינו ללמוד את השיטות הטכניות, כמובן, ולהשתמש בהן בחומרה ובחסכון להבעת העצמויות האמיתיות שלנו. לא הוליבוד, לא פליני ולא "הגל החדש" הצרפתי אינם מספקים לנו דגמים מועילים, ועוד פחות מכך, כמובן, הרגשות האפרורית והיבבנית של "אהבותיה של בלונדינית" נוסח צ'כיה.

אני סבורה שלעת הזאת אנו יכולים, וצריכים, ליצור סרטים שאולי יהיו מחוספסים יותר מתוצרת-חוץ אבל כנים יהיו במידה שתספיק לבני-אדם להזדהות עמם. אנחנו אולי אחת החברות המועטות אשר להן היכולת הפוטנציאלית למסור באמ-צעות הסרט רגשות של ממש ועלילה של ממש, טראגדיה של ממש וקומדיה של ממש. רוצה לומר, להיות אוואנגארדיים במידה מספקת כדי לחזור לקלאסיצום, ולפרשו מחדש בלשון מודרנית. והלשון כשלעצמה אינה חשובה כל-כך בסרטים. הרבה סרטים יפאניים יעידו...

## יהודה (ג'אד) נאמן: וידוי של בימאי כגיבור מערבו

את האד (מרטינ ריט. 1963) ראיתי לראשונה בירושלים בינואר 64, בקולנוע ציון, כמדומה. לקראת חצות, כשנגמר הסרט, יצאנו החוצה לתוך לילה בהיר וקפוא. משהו באפלת הסמטות ובלובן המבריק של קירות-האבן היה כמו המשך לגוני השחור-לבן של הסרט. הרגשתי שרגלי קלות יותר כשצעדתי ליד אשתי בשביל החוצה את הגינה הציבורית. כמו עשר או שתים-עשרה שנה קודם-לכן, שהייתי שב הביתה ממערבון סוג ב' בקולנוע אדיסון ביומיות של יום-ששי, הייתי פוסע לבדי ברחובות ירושלים ומדמה לעצמי איך הייתי נראה על הבד בדמותו של גארי קופר או מנסה לשווא לחקות את הילוכו של ג'ון ויין. באותה תחושה עמומה של אותו גיל כאשר הכל עוד צפוי, יכול לקרות וגם יקרה, והרגשת התנופה ברגליים הנושאות אותך לכל מקום. הגבעות הטקסאניות המעוננות ופול ניומן רוכב על הקדילאק הפתוח שלו, הלוך-וחזור בין העיירה המנממת לחוות-הבקר המטופחת של אביו. נוף הגבעות בשחור-לבן נראה חשוף וגרמי כמו שלד. טקסאס בשחור-לבן מבעד למצלמתו הסטואית של ואנג'הו נעשתה פתאום קרובה ללבי, אמיתית ונמושה יותר מכל צבעי הטכניקולור.

האד הוא גיבור מערבון על אף שאינו נושא חגור. כשהוא יורה ברמינגטון של הוא עושה זאת על-מנת להבריח את העורבים המתגודדים על נבלת העגלה שהתפגרה במחלת-הפה-והטלפיים. במשך תשעים דקות על הבד הוא עסוק מאד בנסיעה מטורפת בדרכי-עפר, במיטתה של אשה נשואה שבעלה נעדר ללילה, בוויכוחים עם אביו הצדקני ובבילוי של גברים בדראג-סטור של העיירה הרדומה. בין הטפת-מוסר אחת לחברתה מפי מלווין דוגלאס-האב, משתתף האד בתחרות עם בחורי העיירה וצד ראשון חוזר מרוח בגריו, מלמד את בן-אחיו לשתות ויסקי, משתכר מפירה ומתעסק עם פטרישיה ניל, העוזרת המקסימה. מתוך כל סממני מילודרמה אמריקאית טיפוסית עם מוסר-השכל מתוכנן, עולה כבדרך-אגב תמונה אותנטית של חיים. נוצרת מין הרגשה שהאד הוא misfit, הוא פשוט אינו שייך לשם, הוא שייך גם לשם, לאותה אווירה מגושמת וחסרת-סיכוי, אבל לא רק לשם. עקרון התענוג המנחה את התנהגותו, שיכרותו והבעיטה הלא-פוסקת בכל הסובבים אותו, הם סימפטומים לחוסר-הנחת של חברה שהבריאות והחולניות שלה הן מיווג נדיר; חברה העסוקה כל הזמן בהאדרת שם עצמה, ובאותה שעה היא מלאת גערות ותורכות.

על-הרוב מספקת הוליבוד לאמריקה סרטים נוטפי פסיכולוגיה, אבל האנשים שמשל-מים דולר או שלש לירות כדי לחזות בתוצרת הזאת אוהבים את הגיבורים שהוליבוד מיצרת. באורח מופלא מתקשרים בני-אדם לגיבורים שלהם, מקבלים מהם השראה כדי שיוכלו להוסיף ולקיים את אשליית החירות שלהם. איש-המערב, החלוץ, המורד-להכעיס הגיבור הציני שבלבלבו הוא טוב, כל אלה אינם רק מיתוס שיצרה תעשיית הקולנוע, הם משלימים את הצורך להיות משהו, צורך הקיים בלבו של כל גבר. הגיבור הרוכב מהר כדי להשיג עוד תענוג אחד, לא-חשוב על חשבון מי ולא-חשוב באיזה מחיר, הוא שבריר מאישיותו של כל אחד מאתנו. הוא מגלם את החירות עליה ויתרנו תמורת הנוחות. פול ניומן, בעל העיניים הצוחקות ותווי-הפנים הרזים והרעננים, אינו מניח לנו להאמין שהוא רע באמת. בחיך ממזרי אחד הוא מסכל תחבולות רבות של התסריטאי. האם אביו בעל עקרונות-הצדק האמריקאיים טוב ממנו, מה הוא היה רגע לפני שאנו רואים אותו ורגע אחרי? סרט הוא, לכל היותר, חתך ארכיאולוגי מוצלח יותר או פחות בחייהם של אנשים, אבל באשר הוא כך גלומה בו לפעמים יותר אותנטיות מאשר בחיים עצמם כפי שחושינו משיגים אותם. כי סרט יכול לבודד אלמנטים ולהוציאם לאור.

אולי טיפשי הדבר, אבל אותו לילה בגינה הציבורית, לקול הפסיעות החורקות בחצץ הדק, התעורר בי לרגע הרצון להיות גיבור אותנטי. האד חומד את הכל ולוקח מה שידו משגת. הוא אינו מרוצה, לא משום שאין לו די אלא משום שלא למד איך לקחת מה שהוא רוצה. בדרך שאינה נהירה לי עד היום, עורר בי האד את הרצון ליצור אינו מציאות דמיונית שתהיה בעלת ממשות גבוהה יותר מזו הקיימת במלים. האד יצר בי את הזיקה לאותנטיות, וזה כרגע הדבר המעסיק אותי יותר מכל בחיים ובקולנוע, שלגבי הם דבר אחד. לא מומן קראתי במכתב של נערה

צעירה את הדברים האלה: "פעם עברה בי מחשבה שמי שעושה סרטים הוא קצת אלוהים. ממחשבתו הוא כותב את הסיפור, מלבישו דמויות, צבע, צליל. רק שזה בצחוק. לא בתאים חיים. רק בצלולואיד". מובן שוהי הפלגה במלים, אבל יש רגעים שבהם נוח לי לחשוב כך.

## עמוס עוז: הגן האבוד

רוב הסרטים הראשונים שראיתי היו סרטי־טרון. לא היה סרטי־טרון שלא היינו הולכים—אני והחברה—לראות. כל הטרונים. זה היה, אם אני לא טועה, בכיתה ג'... כיתה ב'. היו גם סרטי פלש גורדון וסרטים אחרים שבהם היה תמיד עולם של סדר טוב. אני זוכר בגעגועים עולם זה וסרטים אלה—היה בהם תמיד השילוב המקסים של המוסרי, היפה והחזק. במובן זה הם חלק מגן־העדן האבוד. כי מי אינו מתגעגע לעולם סימטרי, פשוט, שבו האיש הטוב יפה יותר מהאיש הרע, חזק יותר ממנו—אם כי לא בהרבה—והאיש הטוב חכם יותר מהאיש הרע?... וגם ישיג את הבחורה בסוף... אני חושב שכל סרטי טרון ופלש גורדון היו סרטים אידיאליסטיים ממדרגה ראשונה. עד היום הם מיצגים בשבילי, מבחינה מסוימת, את העולם שהייתי רוצה לחיות בו, או את "גן העדן האבוד", שבו שלט הסדר בכיפה. אחרי שראיתי את הפלש גורדון השלישי או הרביעי, ידעתי שגם אי־הסדר משתלב בסדר ומקבל את מרותו.

זה משהו שאני מתגעגע עליו עד היום... זה היה עולם סימטרי... עולם גיאומטרי... אני זוכר שהייתי לפעמים בשעת ראיית הסרטים מנחש מתי הרע יתפרץ (כי הרע בסרטים אלה היה בלתי־צפוי תמיד)—אבל גם זה היה מאורגן בתוך הצפוי. ידענו: הפראים יתפסו את טרון, יקשרו אותו ויהיו רבים ממנו—ומצבו יהיה באמת ללא מוצא, ועם זה היינו משוכנעים מראש שהוא לא אבוד. הבלתי־צפוי ביותר היה תמיד צפוי.

אני חושב עכשיו על אמצע שנות ה־40, בירושלים. היינו ילדים בתוך עולם דראמתי מאד: מחתרת, פיצוצים, מעצרים, צווים צבאיים, בריטים—אם לא יצאנו מעוקמים ורדופי־פחדים, הרי זה בזכות הטרונים והפלש גורדונים והמערבונים שראינו אז. למשל, בכלל לא היתה זו הפתעה בשבילי שבסרטים אלה החלשים ינצחו את החזקים הרבים. הייתי מופתע אילו היה קורה ההיפך מזה. באיזה מקום הסרטים האלה השתלבו להפליא עם החינוך הציוני שקיבלנו אז. זאת אומרת: יש אידיאליסטים מעטים מוקפים המון פראים. הם בודדים, אבל הם צודקים. הם נראים חלשים, אך למעשה מובטח לנו שאין הם חלשים באמת. הם צריכים, כמובן, להיות לבנים בין צבעוניים, וסוד כוחם בצדקתם ובתחבולותיהם... זה התישב אצלי להפליא...

היו לנו "גיבורים" בשכונה. עלי־דנו גר אחד—שרגא. כל הילדים ידעו שהוא חבלן באצ"ל. סיפרו גזומות מופלאות על המעללים שלו. היה לו אפילו אופנוע. בכל־זאת,

לא הערצנו אותו. לא יכולנו להעריך אותו. כי לא דמה לאותו גיבור מדומה יפה ועשוי-ללא-חת שראינו בסרטים. כמעט ציפינו שיום אחד תתגלה הפחדנות המסותרת שלו. אני הייתי מפיץ שהוא סוכן של האנגלים. הוא היה מכוער, ממושקף, צרוד—נראה היה שהוא בן-דמותו של הנבל ההרוג בסרטים. אנחנו ידענו מן הסרטים שגיבור צריך להיראות כמו גיבור.

סרטי טרזן לימדו אותנו, למשל, שאין מקריות בעולם. מה שנראה כמו מקרה זה פשוט פירוש מקרי ומוטעה שלנו למצבים שבעצם הם משתלבים יפה בחוקיות הקבועה מראש. ידענו, כאמור, שפלש גורדון ייחלץ מן המלכודת ושלא ייתכן שהעולם יאיר פנים לרבים, לשפלים ולרעים.

כי אם זה ייתכן, הרי הערבים ינצחו אותנו!

ועוד דבר: המוות בסרטים שראינו היה מוות אסתטי. כשלימדו אותנו בבית-הספר לדקלם, בי"א באדר, "טוב למות בעד ארצנו", שום דבר לא התקומם בי ושום דבר לא ליגלג: ידעתי מהסרטים שטוב-למות-ב-ע-ד. אלה שמתים בעד משהו (תומכיו של גיבור המערבון, חברו של פלש)—מותם הוא חזיון מרהיב המעורר את גלי האהבה של בני-האור, הנשארים בחיים; וגם שלנו, הצופים. זה עשה את המוות לכדאי. מוות נקלה ומכוער היה רק לרעים. וגם זה לא תמיד. כי אפילו האינדיאנים ידעו לקפוץ מראש הצוק בקשת מרהיבה, עד שכמעט קינאת בהם, על המעוף היפה הזה.

היו עוד כמה כללים בסרטים האלה. למשל: אין נשים רעות; וגם אשה שנדמה לנו שהיא רעה מתגלה, בסופו של דבר, כטובה, או לפחות כאצילית (ומפני שאין נשים מכוערות, אין נשים רעות).

כך התחלנו להסתכל בעולם הסתכלות סלקטיבית. הוא נראה לנו כחיקוי בלתי-מושלם למה שראינו בסרטים. כולנו היינו אפלטונים: כל המציאות סביבנו היתה מימוש חלקי ופגום של תבנית מושלמת.

ההורים שלנו היו גאים מאד על זה שג'וני וייסמילר—טרזן הקלאסי—הוא יהודי. זה השתלב אצלם עם הכיסופים ליהדות-שרירים, לדור-החשמונאים—יהדות שהם התגעגעו עליה. מלת-החיבה שלהם כלפינו היתה: שקצים. בשבילנו היה זה מובן מאלי שטרזן צריך להיות יהודי. אי-אפשר היה שלא יהיה יהודי. מפני שהוא „המעטים“ ואויביו „הרבים“—והוא חכם-התחבולות והם הפראים הנבערים. הוא המנצח, והם המפסידים.

בין משחק הקאובויים והאינדיאנים למשחק היהודים והערבים לא היה גבול. במשחקים שלנו, מול הכנופיות של המופתים—עמד תמיד פלש גורדון; מול האימפריה הבריטית—עמד טרזן. אני זוכר שהיינו מתקרבים לפעמים אל החיילים הבריטים, שהיו עוברים ברחוב בגיפ או במכונית משוריינת. הם היו נותנים לנו סופריות והיו מרשים לנו לשחק בהגה של הגיפ. היינו מחייכים אליהם יפה, היינו נחמדים אליהם, אבל כשהיינו מתרחקים 20 צעד, היינו צועקים: „גסטאפו!“ ובורחים. הדחף הפטריוטי להפגנות האלו בא מן הסרטים. לא משיעורי היהדות בבית-הספר.

בשנת 1952, כשהייתי בן 13, ראיתי סרט עם ריטה הייזוורת. קראו לו, אם אינני טועה, "בפרוורי ניו-יורק". היתה שם איוו כנופיה שתפסה, או חטפה, בת של מיליונר ואיימה לרצוח אותה. אני זוכר שהיה בסרט גם קירקס עם חיות-טרף מאולפות. הגיבור (רוברט טיילור?) הציל אותה, כמוכן. הוא עשה זאת באומץ ובערמה. הוא נאבק עם חיות-הטרף של הקירקס ועם המנוולים של הכנופיה. הוא היה רק טיפ־טיפה יותר ערום ורזין מאנשי הכנופיה. מובן שבסוף, אחרי שהוא קרע שנים־שלושה דובים, שהיא הושלכה אל הגוב שלהם, הוא נפל לרגליה והודיע שהוא אוהב אותה. זאת היתה אמנם הפעם הראשונה והיחידה שהוא ראה אותה.

עם ראיית הסרטים נוצרה בעיה: אני וחבר שלי בשם יוסי אהבנו נורא בת אחת מן השכונה. על אף שהיתה בשנה־חצי גדולה יותר משנינו. רצינו להגיד לה את זה, ואני זוכר שהתיעצנו איך לעשות זאת: דובים לקרוע לא היו. המשאית של אבא של יוסי היתה חונה ליד הבית ברחוב משופע. אני ויוסי הזמנו אותה (רותי קראו לה?) ביחד לתא של המשאית. יוסי שיחרר פתאום את בלם־היד של המשאית, והמכונית החלה להדרדר. היא לא עלתה על אנשים אבל שברה עמוד־חשמל, עקרה גדר ועצים, ופסיה נשברו. אני זוכר ששלשלתנו היינו חיוורים כסיד והיו לנו דפיקות־לב נוראות. בכל־זאת, לפני שהוציאו אותנו מתא המשאית, פנה יוסי מהר־מהר אל רות ואמר לה, בשם שנינו: "שתדעי שאנחנו אוהבים אותך". זה לא היה סוף הסיפור. אחר־כך היה צורך להכריע בין שנינו. וכאן היתרון היה כולו שלו. הוא היה יותר חזק והוא החליט להוכיח לה את זה בפומבי: כל פעם שהיתה יוצאת מן הבית, והיתה רואה את שנינו משחקים על המדרכה, היה מתחיל להרביץ לי. רגע לפני צאתה היינו משוח־חים, כידידי־נפש, ורגע אחרי־כן שוב שוחחנו בידידות־נפש. אבל ברגע שעברה—הרביץ. כעבור זמן קצר ביטלתי את היתרון שלו. פעם באתי אליה וקראתי לה לסופה. אמרתי לה: "תדעי לך שזה לא יוסי לבדו מרביץ לי—נתן, אלי, איתן הם אתו. הם מפים אותי בכל ערב. יש להם קבוצה. לי אין קבוצה. אבל אני לא אשתוק להם". שיכנעתי אותה שאני מכין להם מלכודת בחצר של איתן. ביקשתי ממנה שתעזור לי. אמרתי לה שנסגור אותו במקלט. בקיצור: לולא היה לה מחזר בן 16, אפשר שהייתי זוכה בה. זה שלא זכיתי בה, וגם יוסי לא זכה, כלל לא עורר בנו הסתייגות מן הפילוסופיה של הסרטים. חשבנו שהמציאות פגומה. ניחמנו זה את זה שבאמריקה לא היה קורה דבר כזה.

אחר־כך באו סרטי־המלחמה הרוסיים. יוסי, שאביו היה מפ"מניק, ואני, שמשפחתי היתה בעלת דעות ימניות, היינו נפגשים בפריצה בגדר, עם מקלות. ואחרי ריצה דרך הרבה חצרות, היינו מתחבקים. הוא היה הרוסי ואני האמריקאי, ובתוך החיבור נמחצו "הגרמנים". אני לא זוכר אם אחרי זה לא היינו מתחילים להתקוטט. בנה אולי הקדמנו אז את המלחמה הקרה בין שני הגושים.

אף פעם לא קיבלתי חינוך דתי, אבל אני חושב שכל ימי־חיי מלווים אותי סרטי הילדות—אלה שדיברתי עליהם—כמו מיתוס הרמוני על עולם מאורגן, מסודר וצודק. מובן שזה מיתוס שבור. כדי לשברו צריך הייתי לעבור תמת־זעם, אירוניה וגעגועים...

מצד אחד עשה הקולנוע את כולנו אידיאליסטים, נטע בנו אופטימיות קשה-להיעקר, לימד אותנו להעריץ סימטריה ול האמין בטוב. ומצד שני, עשה אותנו הקולנוע געזנים, בלתי-סובלנים, סכימאטיים ונוקשים בדרכי השיפוט שלנו (כי ברור היה שהמכוער הוא רע); הוא השניא עלינו את הסבל, וגם העמיד אותנו בפני נורמות קטלניות באהבה (להתחרות בהספקים המיניים ובקלילות האלגנטית ובבטחון-העצמי של גיבורי הסרטים!). באומץ-לב, בקור-רוח, בשיקול-דעת. הוא לימדנו לראות את העולם כזירה מפוארת. שבה תמיד דולקים אורות; תמיד מריעה תזמורת; תמיד נטוש מאבק מרהיב; תמיד מנצח הטוב; אנשים תמיד עושים—לעולם אינם מתיסרים בספקות. אולי הזכות העמוקה ביותר שלנו כלפי תרבות המזרח הקרוב, כלפי הפאטאליזם המוסלמי—האטימות כלפי הזיקנה, החולשה וההתיסרות האינטלקטואלית—ניטעו בנו על-ידי הסרטים האלה.

הסרטים האלה ועולמם שלטו בי לא יותר מ־8–7 שנים. אבל מלחמת-העצמאות שאני מנהל נגדם היא ממושכת, מרתקת וגם מלאה ניגודים כמו המריבות עם יוסי. יש כאן מאבק והתרפקות, ביטול וגעגועים. על כמו זה אמר פעם תומאס מאן שהשנאה היא לעתים קרובות אהבה והערצה שנוסף להן סימן-השלילה המתמטית—מינוס. נדמה לי היום שיש בי איזו איבה לקולנוע של תיזות—קולנוע אינטלקטואלי, או ספרותי. אני מאוכזב מסרטים שיש להם סיום פתוח (אף שאני אוהב ספרים שיש להם סיום פתוח). נדמה לי שעד היום אני מוסיף להפש בקולנוע את המוחלט—עולם של מעשים ולא של מלים, של הרמוניה ולא של מבוכה.

יש לי דעה-קדומה ביחס לקולנוע כמו לבחורי-שיבה שיצא לתרבות רעה. אני דורש ממנו שיהיה עשיר מבחינה ויזואלית ודל מבחינה אינטלקטואלית. אני מצפה ממנו שיגלם עולם שכולו תמונות ופעולה. כשהוא מגלם עולם מורכב, אני מגיב כמו בעלי-אחווה מן הדור הישן, שגנבים באו לצוד ביער שלו ללא רשיון! מיני ארחי-פרחי, עשירים-חדשים ומתנשאים. אני זועם את זעמה של הספרות הנגזלת, אף שאין בזה שמץ של צדק ושמץ של הגיון. לפעמים אני מופתע ומבודח בדעתי כשאני מגלה בי תגובה כלפי סרטים טובים, עשירים ומורכבים, שהשבח הגדול ביותר שאני יכול לומר עליהם הוא: "הם כמעט ספרותיים". אבל השבח הזה מחוק בי, חרף רצוני, את הבוה האינסופי והתהומי אל "גם הוא באצילים". בקיצור: אני תובע מהקולנוע שיחזור על סרטי ילדותי. אני תובע מהסרטים שיישארר לזיה דוליטל המקורית.

איך אומר לך: תאר לעצמך מיסיונר, או פקיד קולוניאלי בריטי, שבנעוריו הלך לגור באיזו מושבה ססגונית ואקזוטית בין הילידים. התאהב במקום ובילידים, אהבה סנטי-מנטלית חסרת-תקנה. מקץ 200 שנה הוא מוצא את הילידים הססגוניים האלה באים ללונדון, ממושקפים, לבושי חליפות, אירופים כמיטב כוחם. והוא חש תערובת של גאווה, אהדה, ליגלוג. עליונות דקה ואכזבה. בשתי מלים: אני מודה שעד היום יחסי אל אמנות-הקולנוע, כמדיום, הוא יחס של סנוב סנטימנטלי.

## ישעיהו קורן: יותר מזה

אינני זוכר מה היה שמו של הסרט הראשון שראיתי. אני זוכר היטב מה היה הסרט הראשון שלא ראיתי. זכורה לי גם הסיבה לכך. שם הסרט היה "במבי", ואמור היה להתחיל בשעה ארבע אחרי-הצהריים באחד מימי החופש הגדול. אולם, באותם ימים סללו כביש ברחוב המקביל לרחוב-החול שבו גרתי, ואני הייתי עסוק ב"תצפיות" בעבודה. בכל מאודי השתדלתי להשתתף ממש בעבודה, ולפעמים היה איזה פועל ערבי מהיר לי להגיש לו אבן קטנה או איזמל, או אפילו למתוח בשבילו את חוט-המדידה. אך החוויה הגדולה ביותר היתה בשבילי הופעתו של המכשש הענק שהידק את האבנים, הזפת והחצץ. גם אני רציתי ללכת אותו יום לסרט, כמו כולם, והשילינג, מחיר הכרטיס, היה מונח בכיסי מאז הבוקר. אלא שממש באותו יום, לאחר הפצרות רבות, נעתר מפעיל-המכשש לבקשתי: לקחת אותי ל"סיבוב" על המכשש לאחר שיסיים את עבודתו, בשעה ארבע. הייתי צריך לבחור. לא היססתי יותר מדי: ויתרתי על "במבי" תמורת סיבוב על מכשש-דויכים.

רק כעבור שנה-ומשהו ניתנה לי הזדמנות נוספת לחזות בסרט. הפעם, יחד עם אמי, הלכתי. כאמור, אינני זוכר את הסרט. אבל אני זוכר שהראו ספינת-דיג בודדה בים, רשתות-דייגים, ודגים כסופי-בטן, מפרפרים על הסיפון. אחר-כך, בצילום-מקרוב, הראו דג במים, ולעומתו צוללת. אמי אמרה לי שזהו "היומן". הרבה סרטים ראיתי מאז, אבל מאותה תקופה זכורים לי בעיקר "יומנים".

מסתבר שבעקרון אותן העדפות של ילדות מלוות אותי, לרעה או לטובה, עד היום. על-פני כל אמנות שהיא, אני מעדיף את החיים עצמם. ומבין יצירות-האמנות השונות, אני מעדיף תמיד את אלו המוסרות, לדעתי, את החיים "כמו שהם". מבחינה זו עורר הקולנוע תמיד את התפעלותי וקנאתי. מעמידים את המצלמה ברחוב, בקפה, בבית-החרושת, במעבדה, ו"קולטים" את האדם הפועל והדברים בסביבתם הטבעית ביותר. גם בסרטים הדמיוניים ביותר אפשר למצוא תמיד את האשליה הדוקומנטרית.

הקולנוע הוא תמיד מוחשי. הספרות—לא. המסרטה אינה צריכה ליצור דראמה; כמו בלי להרגיש בכך, היא פשוט סופגת אותה. היא אינה זקוקה לגיבוב של מלים כדי לתאר את הדבר הפשוט ביותר, היא אינה זקוקה כלל לתארים. היא מראה. כשאני יוצא מאולם הקולנוע לאחר שראיתי סרט טוב, סרט שהזינו לי משהו בלב, נדמה לי לפעמים שהמלים הופכות מיותרות.

בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש-הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם-כל רואה—בנסיוני, בזכרונותי, בדמיוני. זו, אולי, הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם. כשאני רוצה לכתוב על אדם רץ, ואני מחפש דוגמה אמנותית לכך, איני רואה לנגד עיני קטע ספרותי שהוא. אני רואה לנגד עיני את ריצתו של הנער ב"בדידותו של הרץ למרחקים ארוכים", או את ריצתו של גי

הנמלט. הרודף אחר קרוֹן־הרכבת ב"נשימה השניה" של זין־פייר מלוויל. אין כקולנוע להמחשת האדם בפעולה. אבל לפעמים רוצים יותר מזה. ולשם כך קיימות המלים.

## עמוס קינן: מתי יהיה קולנוע

פעם, היו כותבים על אבן. אבן, איפה משיגים אבן? רק למלך יש אבן. ולמלך עבדים, והם כותבים על האבן, את דבריימי המלכים.

רק כאשר נוצר הנייר, כאשר הומצא הדפוס, יכלה הספרות להיות לנחלת הכלל. שני תנאים לספרות נחלת־הכלל: המונים יודעי־קראוֹ וכתוב—כלומר, ביטול המונר פול של ההשכלה. תנאי שני, כאשר אמצעי־הייצור בהישג־ידו של כל בן־תמותה. לא שהמצב אידיאלי. אמנם, יכול אדם להיכנס לחנות נייר ובפרוטות לקנות דין ונייר דִּי־הצורך לכתבת רומן־ענק. עדיין קיים תיווכו של המו"ל או העורך, אבל בכל־זאת, העובדה שאמצעי־הייצור מצויים, מקילה על התקשורת במדיום זה. בקולנוע אנו נמצאים עדיין בתקופת הפרעונים. שום אדם אינו יכול להיכנס לחנות ולקנות בפרוטותיים מצלמה, צלולואיד, מעבדות, שלא לדבר על שחקנים. רק פרעה יחליט אם יהיה סרט או לא, ורק פרעה יבחר לו את הבימאי.

יש פרצות, כמובן, שהרי לולא כן לא היתה קידמה. ויש בעלי־כשרון, שהצליחו להטות אליהם את חסדם של פרעונים. לפעמים, פתאום, פורצת לה מהפכה, ואז יכול מין איזנשטיין לזרוח. אבל עיקר האנרגיה של בעלי־הכשרון, המאושרים שהגיעו אל טרקלין הפרעונים, מבוזבזת על תכני־החצר ועל מלחמה בגורם הכלכלי, תחת שתוצא כולה על מאמץ היצירה.

מבחינה זו, קולנוע הוא שיר־מזמור־לעתיד. אמנות בחיתוליה, אפשרות קורצת של מדיום חדש, שעדיין את אפס־קצה לא ראינו.

חברות־הענק שומרות בקנאות על המונופלין שלהן. אולי המציא כבר מי שהמציא מצלמה אלקטרונית קטנה ופשוטה וזולה שבה אפשר בבת־אחת לקלוט קולות, מראות. אולי המציא כבר מישהו תהליך מהפכני של שימוש בסרט מגנטי לצילום. אולי קיימת האפשרות־בכוח להיכנס לחנות ולקנות בפרוטות את חומר־הגלם ליצירה. אבל כל זה לא להיום, עדיין.

קולנוע יהיה כאשר כל אדם יוכל להפיק סרט. מי שהפיק סרט, ישלח אותו למו"ל. כמו ספר. אם מצא חן בעיני המו"ל, ידפיס אותו במיליון עותקים, והקהל יקנה אותו כשם שקונים ספר, ובחדר־ההקרנה הפרטי ייהנה ממנו.

למה לא?



## אברהם רז: ה"פוטבול" וה"קאובויים"

העובדה שקליטתה של התרחשות קולנועית מצריכה הפעלה רבגונית של החושים יש לה חשיבות, לדעתי, רק ברגע קליטתה המיידית של התרחשות זו. לגבי אין לעובדה זו שום חשיבות ברגע בו הפכה ההתרחשות להיות נחלת העבר, וההנאה הכרוכה בה הפכה הנאה שבהיזכרות. לעומת זאת, על אף היתרון הרגעי שבהפעלה הרבגונית של החושים בעת ההתרחשות הקולנועית המיידית, הסרה ההתרחשות אותה מידה של אי־אמצעיות. של "פולחנות", כזו שבהתרחשות התיאטרלית או הקונצרטית, למשל. ולגבי, זה חסרון מכריע.

פחיתותו של היסוד הלא־אמצעי, ה"פולחני", בהתרחשות הקולנועית תגרום, לדעתי, את דחיקתו ההדרגתית של הקולנוע ואת המרתו במקלט הטלביזיה. ובאמת, אם חסר הקולנוע ממד פולחני כזה שבתיאטרון, למשל, מה טעם לצאת את הבית בערב הרפי גשום וקר ולהיסחב לבית־הקולנוע? למה לא לשבת בבית, לצד תנור חם ובחברת ערימה הגוזה של גרעינים, ולהסתפק במסך הקטן, הנוח והאינטימי? מאליו יובן כי יותר מכל התרחשות קולנועית מקובלת מעדיף אני את זו המסוגלת לספק לי את היסוד הפולחני. ואם דבר זה אינו ניתן במלואו, לפחות תחליף הגון ליסוד זה.

וכאן מגיע אני לשתי אהבותי הקולנועיות העיקריות: סרטי ספורט, ו"פוטבול" בפרט, וסרטי "קאובויים".

ברצוני לציין כי נטייתי אחר סרטים אלה שרירה־ועומדת זה שנים, והיא קדמה בהרבה למחשבה על הענין הפולחני. למחשבה זו הגעתי רק מתוך תמיהה על נטייתי המוזרה (שבמרצת הזמן פגמה יותר ויותר בדימוי שאני מדמה את עצמי), ובשל הצורך לספק לעצמי תשובה על נטייה זו.

בדברי על ה"פוטבול" מדבר אני, לאמיתו של דבר, על הקולנוע התעודי; הקולנוע המשמר בדיוקנות צילומית אירועים שחלפּו־ועברו מן העולם, ומקימם לתחייה לנגד עיני; מקים לתחייה מיבצעי כידורר וירטואוזיים, הבקעת שערים נדירים ביפיים, הצלות שוערים מרהיבות ועוצרות־נשימה. הרגע הזה, שבו השחקן חולף על־פני יריבו בהטיית־גוף מפתיעה, שבו הכדור חודר אל השער בבעיטה אדירה ומכוונת היטב, שבו השוער מתעופף באוויר ונוחת על הקרקע כשהכדור בידיו, הרגע הזה הוא קצר ביותר, הרף־עין, וההנאה הפרוכה בו מהולה באנחת־צער על סיומו המהיר, המהיר מדי. בכדורגל, כבחזיונות אחרות, התחושה של ה"חולף", של ה"אבדן", היא בת־לווייתם הנאמנה של העונג והאקסטאזה. אך יותר מאשר בחזיונות אחרות, תחושת ה"חולף" וה"אבדן" בחזויה זו חריפה ואינטנסיבית עשרת מונים. מאות פעמים התעוררה בי התשוקה—במהלך המשחק בו חזיתי—להקפיא את רגעי הגדר לים; להקפיא את טיסת הכדור אל השער; להקפיא את התעופפות השוער באוויר; להקפיא את הרף־העין של חדירת הכדור אל בין הקורות ונגיעתו של הכדור ברשת. והדבר לא ניתן. אולם הסרט המצלם את הפעולות האלו מאפשר לי לחזור ולשחזר

בדייקנות את הרגעים האבודים הללו, להקימם לתחייה מבית־הקברות האינסופי של העבר, ולחזותם פעם נוספת. מעולם לא שאלתי את עצמי מדוע כה להוט אני אחר הרגעים האלה, ואף איני רוצה לשאול. רק אחת אני יודע: רק הקולנוע מאפשר לחזור אל הרגעים האלה בשניה ובשלישית. אמנם, אין צילום קולנועי של המציאות כמציאות עצמה; אולם צילום כזה מאפשר לחזור ולהתקרב אליה יותר מכל אמצעי אחר, ואף יותר מכל אמצעי אחר מסייע הוא ליצירת האשליה הכמו־מציאותית של הישנות המציאות.

אין זאת אומרת כי איני נהנה מסרטים "טובים"; מאלה העשויים אם לקהל הרחב ואם לקהל האנין. אולם הסרטים הללו הם "סיפורים", מעשי־בדיה בתמונה ובצליל ולא באותיות ובמלים, וההנאה הכרוכה בהם היא ענין לעצמו. אך אינני בוש לומר כי כל הסרטים הללו אינם שווים בעיני אפס־קצהו של כרט פוטבול הגון המחוייגי אל האירוע בו חזיתי, אל ה"שדה". לגבי מיבצעהם הנפלאים של כדורגלנים, כדור־סלנים, או קופצי־במוט, הם אקט פולחני מובהק, לא פחות מזה של שחקן בתיאטרון, והיכולת הייחודית של הקולנוע להשיבם לי היא היכולת להחיות דוממים מבית־הקברות של העבר, לברוא־מחדש את העולם. פולחנים אחרים כמעט לא שרדו, כמדומה, בעולם בו אנו חיים.

ואשר ל"קאובויים": הדבר המאוס בעיני ביותר ביצירת־אמנות כלשהי היא הידיעה המוקדמת מה עתיד לקרות, ועוד יותר מזה—כיצד ואיך יפול הדבר (ואינני כולל בזה יצירות־אמנות שבהגשתן כרוך יסוד פולחני). במקרים כאלה עולה באפי ריח של סכימאטיות, של מיכאניזם עקר, של היעדר־חיים. והנה, במערבון (ואינני מדבר דווקא על המערבון המשובח אלא על השגור והמוצע), יודע אני בדיוק נמרץ מה יקרה, מתי יקרה, וכיצד יקרה. ובדרך־כלל ידיעה זו אינה מחטיאה לא לגבי מהלך הפעולה, לא לגבי עיתוייה, ולא לגבי פרטי־הפרטים של אופן הביצוע. אף־על־פי־כן, תמיד אני חוזר ומוצא את עצמי נהנה ביותר מן הפעולה הידועה מראש, ולא־פחות מזה מן ההתכוננות שאני מתכונן לקראתה; כמו באיזה טכס פולחני שבו הכל יודע ומתוכנן מראש עד לפרטי־פרטים. בעוד שבמילודראמות למיניהן, או במחזמר, הידיעה־מראש ממאיסה עלי את הענין כולו, הרי ב"קאובויים" מהנה אותי ידיעה זו הנאה רבה, שאין ביכלתי להסבירה.

נדמה לי כי מבחינה זו יש דמיון בין סרט־הכדורגל התעודי לבין המערבון: בשניהם כאחד אני יודע בדיוק נמרץ מה יקרה, מתי יקרה, וכיצד יקרה, ודווקא באלה עיקר הנאתי. הנאה זו פוגמת לא מעט, עלי להודות לקשתי, בדיוקן־העצמי שלי כאיש־תרבות. יאף־על־פי־כן—ויסלחו לי כל אניני־הטעם ומעודני־התרבות, ועמם חלק ידוע מדיוקני־העצמי—אין כ"פוטבול" וכ"קאובויים" קולנוע אמיתי! ומי שזקוק להוכחה נוספת, אל־נא יסתפק בקולנוע "פריז" אלא יטריח עצמו, במחילה, גם לקולנוע "מתמיד". ב"פריז" הקולנוע הוא על המסך בלבד. ואילו ב"מתמיד"—באולם כולו.

## יעקב שביט: מרוץ סוסים

אין אלו שורות על סרט מסוים או על הקולנוע, כי אם שורות אחדות על שנים שהסרטים היו בשבילם סוסי-מרוץ. אין הם טיפוסים מיצגים. הם שנים שאני מכירם—היטב. שנים שקינאתי בהם מאז אותן שעות אחר-צהריים של חורף שבהן פיש-פשתי בגניבה אחר עשרה גרשים במכנסיו של אבי התלויות על קולב בחדר-האמבט. הלכתי, כמובן, ל"טרוזן" המוקרן בבית-קולנוע אחד, ולא ל"שירלי טמפל" המוקרן בבית-הקולנוע השני. ליד דלת הכניסה עצר אותי אחי הגדול לא על שום שנטלתי את הכסף כי אם על שום שהלכתי לסרט הלא-חינוכי. או קינאתי בהם. הם הלכו גם לסרט הזה וגם לשני. היה להם די זמן, ואיש לא מנע מהם את ההליכה. זו היתה קנאה בת-לוויה לקנאה אחרת. קנאה באותם אנשים שנטלו מן הספרייה וקראו (כך מספרות הביוגרפיות שלהם) כל ספר וספר מעל המדפים. בלי להזדקק לבחירה והעדפה.

הראשון באוהבי-הקולנוע האמיתיים עליהם אני רוצה לספר כאן היה יושב בשורה הראשונה, בדיוק באמצע, פושט רגליו בפישוק רחב, חובש כובע-קסקט מהווה שמס-תיר את קרחתו המלאה (סיפרו שבלע רעל-עכברים בשגגה והתקרח בן-ליל!). הוא היה לבוש תמיד מכנסי-חיאקי ארוכות, חולצה כחולה פרופת שלווה כפתורים על-ירנים. בחורף היה מוסיף מעיל אפור, מחוספס-צמר. הוא היה נער-שליח בבית-חרושת לנעליים, קצת "מבולבל", בלשונו הלא-מדעית של הרחוב. ערב-ערב נכנס לאחד מבתי-הקולנוע כאחד מפרחי-הכהונים המכין עצמו בהפשלת שרוולים לטכס. בדיש-דוש-נעליים עצבני, באנקות-ציפייה, בלעיסת מסטיק, קיבל את מודעות הפרסומת. משפכו האורות והתמונות החלו לזרום ברצף צבעוני (או שחור-לבן), נשטף בורם ללא דרך לשוב. הוא לא חתר להימלט מן הזרם. לא, הסרט אינו דומה למעשיה שמספרת אומנת בשעת האוכל ואתה עוצר ומפסיק כל רגע בשאלה. הוא אינו ספר שעוברים בין שורותיו במסע יחיד, אטי, ממושך, משתהה פה-ושם, שב לאחור או פוסח ומקדים. סרט הוא קירקס שבלי עידודו של הכרוז אתה קופץ בו ועולה על גבו של סייח-פרא ומשתתף. הוא היה אוהב-קולנוע אמיתי, בן המאה העשרים, ללא ספקות, ללא פסיחה על כמה סעיפים. הסרט מת מיד עם עלות האורות, מת כאילו לא היה. אבל למחרת, באותה שעה, היה סרט חדש מתחיל.

השני היה היפוכו במשהו ובן-דמותו בהרבה. הוא היה פנסיונר קשיש, משועמם, שקודם-לכן שימש פקיד-מודיעין במשרד ממשלתי. הוא ישב תמיד בשורה האחרונה, בדיוק באמצע (שניהם מזכירים לי עכשיו מהמר שרוכש תמיד אותו כרטיס-הגרה!). לבוש חולצה לבנה מכופתרת ומכנסי-פסים גהוצות. הוא לא בא להשתתף בטכס אלא לחזות בו. השורה האחרונה הבטיחה, כמדומה, את הריחוק: נקודת-מבט מתצפית גבוהה. שוב אני נזקק כאן להשוואות: אם היה הראשון בן-דמותו של מהפכן שנסחף עם המאורע, היה השני יושב על הגדר: מבקר או היסטוריון שרושם פרשנות. למראית-עין היה מנומנם, לא מעוניין, ידיו לופתות את מסעד הכיסא כדי

שלא להישמט. המתרחש על הבד רחוק ממנו. אבל הוא נתן לסרט חיים שלאחר המוות. הסרט הפך פולחן אחר-כך, בדירתו בת חדר אחד (עם מטבחון ושירותים). הוא היה לזקן הזוכר בבהירות כל פרט ופרט מימי-נעוריו הרחוקים. אשתו התופרת, שבאזניה שיחזר מה שראה קודם-לכן, שנאה סרטים. פעם אחת-יחידה חזתה בסרט, וכשצוללו המפציצים על העיר ההרוסה (זו היתה ורשה) נמלטה מבית-הקולנוע בבה-לה (לצחוקם של השכנים). היא אינה רחוקה מרחק רב, אני חושב, משני אוהבי-הסרטים עליהם אני מספר. גם בשבילה היה הסרט חיים ממש—אלא שהיא לא יכלה לעמוד בהם. הוא תיקן את הסרט; סיפר אותו מחדש כדרך שהיה צריך להיות, לדעתי, תו, אילו היה "מן החיים" ולא "כמו בסרטים". אבל תוך כך העניק לו חיים חדשים ובעלי-משמעות לאחר המוות.

איני יכול שלא לזכור מירוף-סוסים. האמן או הסטודנט של ימי-הביניים חי כעכבר רעב ועשה את ה-"Wanderjahre" שלו מתוך עניות ותלאות-דרך הרבה, עד שזכה לחזות בכמה ממחזותיה של אירופה ושכיות-אמנותה או לשמוע תורה מפי מלומדים מפורסמים. ערב-ערב היו הסרטים לשני אלה אופפו של סוס-מירוף; והימים והלילות שביניהם—חניות-ביניים, מקום שמחליפים בו את הסוס העייף בסוס רענן. ידיד אחד שלי, אדם משפיל בנוסח קלאסי, טען באזני שאינו אוהב סרטים משום שהם תובעים את כל חושי. לעומת זאת הוא יושב בטרקלין דירתו, מתחת לציור של רמבראנט, מאזין למוזיקה של מוצארט וקורא רומן של טולסטוי. לא לו מירוף-הסוסים של הסרטים. הוא ושני אוהבי-הקולנוע שלי שייכים למעמדות אחרים. אשר לי עצמי, הרי אני עומד אי-שם בין השנים, יושב בין שני אופפים. באחת מפיתות הגימנסיה כתבתי חיבור (מתוקף החובה) על חשיבותו של הקולנוע בחיי התרבות והחברה. אני זוכר שפל החיבורים כולם נכתבו בטון של התנצלות ותירוף: כן, יש בו משהו, בקולנוע. עכשיו אני יודע ששוב אין הוא זקוק להתנצלות ורק מיגד בלות טכניות מונעות, למשל, פתיחתה של קתידרה ללימודי-קולנוע באוניברסיטאות. הוא אינו זקוק להתנצלות מכיון שהיה לעולם בפני עצמו—מיוצר ויוצר; ולפיכך הוא זכאי לאותו יחס ככל העולמות האחרים: ליחס מכל הסוגים. אגב הירורר פיליטוניסטי אני נזכר לבסוף שבכל-זאת עוזר הקולנוע למלא את הכמיהה לפולחן אצל צופי-קולנוע ממוצע. לא, לא הקולנוע עצמו כי אם ההליכה לקולנוע. אני מתכוון להכנות בבית. קריאת בקרות, ידיעות מפי ידידים, הריצה אחר הכרטיסים, העמידה בתור, הוויכוח הקצר שלאחר-כך. כמעט שלש שעות, לפחות פעם בשבוע...

## בן-עמי שרפשטיין: על חלומות ועשיית-סרטים

האמנות היא דרך לקביעתם וניהולם של חלומות, והיא דרך לשתף בהם את הוולת. החלומות, אף כי עדיין אינם בחזקת אמנות, הם סוג החוויה הקרוב ביותר לאמנות שיכול בן-אדם להתנסות בה. באורח מוזר נמשך החולם עצמו על-ידי החוויה שהוא עצמו יצר אותה בבלי-הדעת. החלום בא אליו והוא נכנס לתוכו ואחרי-כך הוא יוצא וחוזר-חלילה. אין הוא זקוק לשום בית-נכות או רומן. אפילו כשהוא חולם בהקיץ, אין הוא זקוק לשום איש זולתו לדבר אליו. חולמים, בין בשינה בין בהקיץ, כמוהם כצופי-סרטים, הם שלמים-לעצמם.

מכל האמנויות, זו של הסרט היא החלומית ביותר. הסרטים פועלים כחלומות ובאים על מקומם—הם הופכים להיות חלומך שלך, עד ששוב כמעט לא תוכל לחלום חלום פרטי שעה שאתה רואה סרט מעניין. אין פנאי גם לא מקום לאסוציאציות אחרות. החלומות הם כמעט סרטים פנימיים, ממש כמו שהסרטים הם כמעט חלומות חיצוניים.

יש הבדלים, כמובן. כל כמה שיהיה סרט חלומי, הרי מישהו אחר מספק אותו. הוא גם רשות-הרבים. תמונתיו יכולות להיות פשוטות וריאליסטיות יותר במראיתן וברצף שלהן. וחלומות לא לעתים קרובות אפשר לזכרם בצבעים.

גם צדי הדמיון גלויים-וברורים: מיקוד השוני העצום של החוויה, החזותית והקולית, בסדר-הזמן של תודעה אחת-יחידה; הדחיסה, העיוות וההיפוך של הזמן, או, לשון אחרת, שזירת זכרונות ותקוות עם הרגע הנוכחי; החיתוך, המחיקה, הפירוק והתמונה החצויה; עירוב המציאותי עם הדמיוני; וכיבוש החוויה לרגשות יחידים, אדירי-כוח, כגון שגאה, אהבה, פחד ותשוקה, רוצה לומר—עירבוב האובייקטיביות עם סובייקטיביות קיצונית.

רואים אנו שהסרטים מבוססים על מעלותיו הטכניות של החלום, ושותפים הם עם החלום בעוזו הרגשי, המתלווה תחושה של סתימות או אי-ממשות. לכן לעתים קרובות, וביתר-תוקף מכל אמנות אחרת, נוטל לו הסרט לנושא את השאלה: מהי המציאות? הריהו אשליה העוסקת בבעית טבעה שלה באשר הוא. מרצף-החלום הברור והמפורש הוא עובר למציאות שלמראית-עין, ואחרי-כך הוא נשאר שרוי במבוכה בין גרסות אלטרנטיביות של המציאות. אנו רואים את עצמנו, את דמויותיו של הסרט, אנו מזדהים עם הדמויות, אך באותה מידה אנו נשארים בפנים ובחוץ, משל כאילו, כפי שקורה לפעמים, מתגלה לנו כי הננו האיש המתהלך בחלומנו שלנו, וכך הרי אנו בעת-יבוענה-אחת האיש ורואהו.

הנה כך, בכוחם של הסרטים, מתדמים אנו לאל ההינדוסי העתיק שיווא, הבורא את היקום על-ידי שהוא מקרין אותו על קיר תודעתו שלו. להיות שיווא הרי זו שאפתם של בוראי החלומות וחוקרי החלומות. דינוני, מקלארן, ברגמן. אנטוניוני, רנה ופראנזו. הנכנסים לכל חוויה בצורתה הקיצונית או הספונטאנית ביותר, בוראים והופכים להיות בריאתם הפעילה והנמשכת שלהם. על העצמה המיסטית של חוויה מעין זו,

כמו על כל ההתמסרויות החריפות, מאפילה בהכרח ההרגשה של אי-ממשות. הרי אנו פרוזאיים, פזורי-נפש ומרובי-פנים מכדי שניבלע כליל לאורך-זמן באיזה דבר שהוא.

הסרט הוא המדיום היחיד המסוגל להתרומם לדרגת יומרותה של האמנות בת-זמננו, המוצאת את שיווא הקדמוני בכל משיכת מכחול גולמנית על-גבי בד, בכל דימוי פלאסטי של המפורגר, בכל דגל אמריקאי מצויר ביד, בכל הצרף סאדיסטי. סוף-סוף המצאנו לנו אמנות שבכמה מובנים היא מעמיקה חדור עוד יותר מפולחנו של האדם הפרימיטיבי. עכשיו יכולים אנו להחליף את החוויה שלנו כמעט ללא סייג ולהיעשות כל אחת מן הווריאציות האינסופיות של חיינו אשר נוכל לקוות לה או להתירא מפניה.

## יגאל תומרקין: אני אוהב קולנוע

אני אוהב קולנוע ואני שונא תיאטרון. באופן עקרוני, וכמובן יש יוצאים-מן-הכלל. אני אוהד קולנוע מכיון שאינו מוסדי ואין בו כל טכסיות. אני בא והולך בחושך. אינני אוהב להזדהות. בקולנוע אני מציץ ("Peeping Tom") או שופט. בתיאטרון אני בא למרק חטאים שלא חטאתי. איני רוצה קאתארסיס באמנות. אני שונא את המגע הישר עם עדת השוטמים המתאמצים ומזיעים לשכנעני שהאפשרי הוא אפשרי. אף איני חירש-אילים שצריך לספר לו סיפור פרזידיאני בעזרת קירטועים וקפיצות, כפי שהדבר מתבטא בריקוד של התרבות המערבית וספיחיה. הקולנוע שאני אוהב הוא העושה פאראפראזות לחיים, ואשר בו גם הבלתי-אפשרי אפשרי. אינני אוהב קולנוע כתיאטרון, המנסה לחקות פאראפראזות אלו או את החיים עצמם. "מעשה" גבורה מעבר להרים אינו מעשה-רצח מאוס במקומנו" (כפי שאומר סינג' במחזהו "נער-השעשועים של העולם המערבי"). התרגום חפשי).

ריחוק, ניפור, הדם—צבע והאלימות מסוגגנת ומבוקרת, לעתים אבסורדית (הסלאפ-סטיק), מהנה וחזותית. אני מעדיף את הבימאי איש-המספריים כפוסק אחרון, האורג מסכות של מקרים ומקרייות למשהו קבוע בעל צורה ואיכות שאינן משתנות, על ההתנצלות של בימאי או שחקנים נבוכים, בנוסח: אתמול היה טוב יותר וכי.

בקיצור: המאמץ הפיזי המושקע בכל פעם מחדש, אי-הוודאות, המגע הפיזי עם המבצע, מבחילים אותי. אם לדבר כבר על תיאטרון, הרי תיאטרון של מסוכות, ניפור, חגיגה של השכל. נצחון הרוח על שוטמים מזדהים ומצווחים. בכלל, אינני אוהב את הצרמוניה, ישיבה אילמת וספארטנית. כבוד מזוהף למוסד ששבק חיים, לפסדו-אוואנגארד המטופש והחובבני שמדי-פעם הוא מעורר בי את הרצון לצעוק:

• יש דבר גרוע מתיאטרון, והוא הקולנוע הישראלי.

“ילדים, לכו הביתה לעשות קאקא ופיפי”. כן, רופסי-מוח מנופחים אלה מרתיעים אותי. (אם תיאטרון הוא חובה של פעם בשנה, הרי הרפרטואר שלי יכול להצטמצם בטרזאגדיה יוונית, שקספיר, ביכנר, ז'ארי, ברכט, ז'נה, בקט; אם להיות לוקאל-פאטריוט—נסים אלוני. אך על הכל אני אוהב קולנוע. קולנוע בכל שעות היממה, כמעט כל קולנוע.

אני אוהב את איזנשטיין האילם, על שהשכיל להתבטא באופן צורני מושלם, על שיצר שפה בקומפוזיציה קינטית חזותית מושלמת.

את היצ'קוק “המתחבק ומשפשף” באופן כה מלכותי עם הקיטש והאלימות, בקצב ובוויית, ויוצר שפה ואיכות חזותית נפלאות, העומדות מעל כל מה שנאמר או מתרחש בסרט.

ועל כן אני אוהב את גודאר, בן-דורי הקרוב לי, שהשכיל ללמוד מקודמיו, לבנות מסגרת חמורה, הפתוחה לאילתורים ולמקריות מבוקרת—מין אסמבלאז' מפואר קונטרה-פונקטי, המוציא את הדיאלוג (נקודת-התורפה של הקולנוע עד ימינו) מקפ-אוננו השיגרתי ואת התמונה מן ה“קונטיניואיטי” הנאטורליסטי השמרני, אל הדינאמיות המופלאה של דורנו, על כל סממניו וסמליו. השואל, משיב ושואל. אוהב, הורג, נהרג, הורג ואוהב.

באותה מידה אפשר היה לדון במשולשים, בזוגות, או במצולעים מופלאים לא-פחות כמליאס, גריפית, וינה (ד"ר קאליגארי), שטרוהיים, דראייר, ויגו, בינאל, אורסון ולס, פ'ליני. אינני כותב היסטוריה, אף לא רצונזיות. כתבתי את אשר עם לבי בבוקר זה, והזמן דוחק. גם אין לי חשק להרעיף מחמאות על אחרים, הדבר פוגע בכושר יצירתי.

5.11.68

