

## תולדות עריכת הסרטים - רעיונות יוצרים שפה של תמונות נעות

"ואחזור על דבריי. העריכה היא הכוח היוצר של המציאות. אלו הם בדיוק היחסים בין העריכה לסרט". כך, בתרגום חופשי, הצהיר בשנת 1928 הבמאי הרוסי פודובקין, מחשובי היוצרים בתקופת הסרט האילם.

שנת 1928 הייתה שנה מכריעה בתולדות הקולנוע - זוהי השנה שבה התחיל הסרט לדבר. בשלושים השנים הראשונות של הקולנוע, עידן הסרט האילם, נתגלה קסמו של הפלא הטכנולוגי המראה תמונות מן החיים נעות על המסך. בשנים אלה עוצבה השפה הקולנועית, שבאמצעותה מתקשרים עד היום. שולחן הכתיבה של אותה שפה, כן הציור של האמנות השביעית, היה ועודנו חדר העריכה. כיום, לנוכח הגאונות וההערצה שזוכה להן כל ראש צעיר ופרובוקטיבי דיו כדי להקסים את התקשורת, דומה, שחשוב מתמיד ללמוד על התפתחות שפת העריכה, על חידושיו של כל יוצר ועל התובנות שמאחורי סגנון זה או אחר. תמצאו, בעצם, שגם את ה-אם.טי.וי המציאו כבר קודם, ושהחדש, כתמיד, הוא השמש.

פרק זה מוקדש לכל אבות אבותינו הקולנועיים, בהערכה ובתודה, מתוך אמונה, שחידושים מעניינים ופיתוח סגנון ושפה ייחודית יכולים להיעשות רק מתוך הכרת המסורת והתעמתות עמה. אין זה משנה אם נקרא לזרם האמנותי של תקופתנו פוסט מודרניזם, ניאו פוסט, או כל שם אחר. יצירה אמיתית בעולם המערבי אינה יכולה להיעשות מתוך בורות.

### השנים הראשונות

שנת 1894 הייתה שנת המצאת הראינוע או שכלולו לכדי צילום והקרנה על מסך. וכמו בכל תגלית, הסתפקו תחילה בפלא עצמו: טכנאי צילום יצאו לרחובות וצילמו כל מה שזז. אך המסתפקים - נשארים עם המועט. ואז ביקשו האחים לומייר להמתיק סוד עם הצופה: השניים המחזו קטעים, שצילמו בשוט אחד באורך חומר הגלם. בסרט "המשקה המושקה" הם הפתיעו עם "גג" קולנועי ראשון, שהושג בזכות תנועת המצלמה. ההישג הגדול נגע לזווית הראייה של הצופה, כמובן. באמצעות תזוזת המצלמה, הם בעצם אפשרו לצופה לצפות בשתי התרחשויות בעת ובעונה אחת ולהיות שותף פרטי לתעלול של אחד מגיבורי העלילה על הגיבור האחר. (הנער על הגנן: הנער דורך על הצינור וזרימת המים פוסקת; כשהגנן המופתע מביט בקצה הצינור שבידו - הנער מניח לצינור, זרם המים ניתז על הגנן.) סרט של שוט אחד מגלה יכולת לספר סיפור בתזמון נכון, והופך את הצופה לשותף מעודכן.

מלייס - סיפור במערכות:

פעלולים טכנולוגיים גירו את דמיונו של קוסם מקצועי בשם ז'ורז' מלייס (MELIES), שהחליט להנציח את קסמיו ולהיעזר בטכנולוגיה ליצירת קסמים. הוא "העלים" אנשים או שינה את חזותם על-ידי צילום האדם, עיצירת המצלמה, הוצאת האדם מהפריים והפעלה מחדשת של המצלמה; בטריק אחר הוא צילם, גלגל את הסרט הלא מפותח להתחלה וחזר וצילם. כך נוצר אימג' על אימג', המכונה "סופר אימפוז". מלייס לא הסתפק בטריקים בלבד - אם ניתן לעצור את המצלמה, לשנות את הסט ולהמשיך לצלם, אפשר בעצם, גם לשנות סצנה! אפשר, כמו בתיאטרון, לספר סיפור בכמה מערכות, ולהבדיל - בלי לחכות להחלפת התפאורה. אפשר, בשפתנו, לבצע עריכה במצלמה. בזכות מלייס, כבר בשנת 1899 זכו הצופים לראות את "סינדרלה" במסגרת של עשרים סצנות קצרות, שתחילתן במטבח של סינדרלה וסופן במסע הניצחון. יוצרים ראשונים, תחילתו של קשר, אך זכות היוצרים שמורה לפורטר - העורך הראשון (1902).

אדווין ס. פורטר (PORTER), צלם ומקרין בחברת אדיסון, נתבקש לעשות סרט בנושא הפופולרי "יום בחייו של כבאי אמריקני". במחשני החברה הצטברו סרטים שתיעדו את כבאי האש בפעולה. אבל פורטר חיפש דרמה, דבר-מה שיקנה לסרט מסגרת סיפורית ויעמיק את הזדהות הקהל. הפתרון שלו היה פשוט, פשוט כהמצאת הגלגל: הסרט יתאר אם ובנה הנלכדים בבניין בוער ואת הכבאים הנאבקים לכבות את השריפה. כבאים ואש - היו. נותר רק לצלם באולפן את האם והבן בחדר הבוער. כך יצר

פורטר את בסיסה של הדרמה - בעיה ומכשול. לצילום זה חיבר את המאגר התיעודי שכבר היה בידיו, והתוצאה הייתה מהממת! לצופה, הצופה ברצף ההתרחשויות, היה ברור שהוא שותף לאירוע המתרחש כעת, שותף לאימה ושותף להקלה שבחילוץ.

עולם הסרט נגלה כעולם בפני עצמו, בעל אמינות פנימית, הנבנית מהרכבה נכונה של הנתונים, כלומר - השוטים. פתרון פשוט, שהוא מובן מאליו כיום. רעיון מבריק של אדם שהביט מעבר למקובל, חיפש עניין אמנותי ומצא את הפתרון הטכני. בבצעו הפרדה הפקתית וחיבור מחדש לאחר הצילומים, פתח פורטר שפע של אפשרויות קולנועיות, הן בתחום ההפקה והן בתחום היצירה. הוא הוכיח, שהשוט הבודד, המכיל מידע לא שלם על הפעולה, הוא יחידה, חוליה בשרשרת שתרכיב את הסרט.

הסרט של פורטר החל במראה של כבאי מנמנם בתחנה וחולם על אישה ובנה הנלכדים בלהבות. קול האזעקה מעיר אותו, והוא רץ למכוניתו. כאן בא לידי ביטוי עיקרון ראשון בעריכה:

*שוט אחד מטעין במשמעות את השוט הבא אחריו.*

יש היצע המתקשר לצופה באופן אסוציאטיבי ומלמד על כוחה הרימוזי של העריכה.

עשייה זו העניקה למושג "תמונות נעות" את המשמעות הקולנועית האמיתית הראשונה, שכן למעשה הוציאה את הסרט מההקשר התיאטרוני שהיה מקובל עד אז, של מעין מחזה מצולם. נמצאה סגולתו הגדולה של מדיום, שיש לו כוח המחשה, מעבר לתיאור או אמירה.

החל מן הרגע שפורטר מימש את כוחה הלא ידוע עד אז של העריכה, מן הרגע שבוסס רעיון הקישור בין שתי יחידות נפרדות של סרט - או אז נפרצו מעיינות היצירה.

הראשונים שהכירו בערך שיטתו של פורטר היו השחקנים. שוו לנפשכם, שעד אותו זמן, אם "נהרג" שחקן מהכדור הראשון בצילומי שדה הקרב, היה אמור לשכב בין ענני אבק עד סיום הסצנה. אם לא נהרג כיאות - לא היה טייק חוזר. דמו את היצ'קוק מסיים את "מזימות בין-לאומיות" כשהגיבורה תלויה על הצוק, או את אי.טי בלי מחפשי העב"מ?

אין סרט ללא עריכה, ואין עריכה ללא הקשרים. שנת 1902, אם כן, היא נקודת הזינוק.

אף כי היום אנו מלאי פליאה מההברקה של פורטר, הרי שהוא ועמיתו לא מימשו את מלוא הפוטנציאל הגלום בשיטה. בשנים הבאות נעזרו בטכניקה לחיבור בין פעולה המתרחשת בסצנות שונות ("שוד הרכבות הגדול", 1903) וכדי להציע משמעות והקשרים. המצלמה עדיין צילמה מזווית קבועה אחת, הסצנה התרחשה בשוט אחד מרוחק, וההקפדה הייתה על המשכיות הסיפור. כך עבדו עד להופעתו של דיוויד וורק גריפית (GRIFFITE) בעולם הקולנוע.

### גריפית - מסצנה תיאטלית לסצנה קולנועית

אם מלייס היה קוסם ופורטר טכנאי, גריפית כבר הגיע לקולנוע כאמן צעיר, השואף לביטוי עצמי. האיש, שנשבע לעצמו בנעוריו לא לחיות יום אחד ללא משמעות, פרסם בגיל 16 סיפורים קצרים ואל עשיית סרטים הגיע עם ניסיון קצר במשחק בתיאטרון. דווקא הרקע הספרותי שממנו צמח גירה אותו למצוא את היכולות שמעבר ללונג שוט מזווית מרכז האולם, שבה נקבעה המצלמה באותה תקופה. גריפית רצה לשנות. שינוי משמעו הזזה. למראה ההברקה הראשונה של גריפית פער הצופים, את עיניהם, תרתי-משמע. יתרונה של המצלמה על צופה התיאטרון? טמון ביכולתה להתקרב אל השחקן ולהראות מקרוב את הבעות הפנים ואת מחוות הגוף. ה-FULL SHOT הראשון הופיע בסרט "האהבה לזהב" (1908). לראשונה נחתכה התרחשות באמצע הסצנה מלונג שוט לשוט המראה את גוף השחקן. הקץ לסצנה של שוט אחד. הייתה זו מהפכה תפיסתית אצל הצופה, אך יותר מכך - אצל השחקן. לא עוד מחוות גוף מוגזמות לריצוי הצופה בשורה העליונה, אלא אפשרות לעבודה מופנמת יותר, דומה יותר לחיים. היתרונות היו רבים, ביניהם הגורם הכלכלי: אפשר היה לחתוך משוט פתוח לשוט סגור, בלי להזדקק לצילום חוזר של כל הסצנה. כך נחסכו הוצאות כספיות על השחקנים, על הניצבים ועל חומר הגלם שצורכת הסצנה. בשיטה זו אפשר לחפות על בעיות, לחתוך מקטע טוב אחד לקטע טוב אחר באמצעות שוט הביניים של השחקן הבודד, ולשפר גם את הקצב הפנימי של הסצנה. אך מעבר להתחשבות בכיסם של המפיקים ומעבר לחיפוי על בעיות תזמון של במאים, הניעה את גריפית השאיפה ליצור סרט, המשקף עולם מציאותי ככל שניתן ולהמחיש את הלכי הנפש של הדמויות. לדוגמה, אם עד אז השתמשו ב"טכניקת הבלון" (כמו בקומיקס - שוט המראה בלון) לאפיון חלומות, זיכרונות או געגועים לדבר מה, הרי שעל-ידי בידודה של דמות אחת וחיבור של שוט חדש, הממחיש את נושא מחשבותיה - הובהר ההקשר מיידית, ללא חיבור מלאכותי. הרעיון נוסה בהצלחה רבה כבר בסרטו הבא של גריפית, "אחרי שנים רבות", על-פי בלדה של טניסון. שם, לא די שהעז לקרב את

המצלמה לצילום תקריב (CLOSE UP) של פני הגיבורה, הוא אף עבר בחיתוך ישיר אל נושא מחשבותיה - צילום של בעל שנעזב על אי שומם - וחתיך שנית אל פניה. תדהמה היא ביטוי עדין לתיאור תגובת המפיקים שלו באולפני "ביוגרף", שכן אלו מתרגמים חששות לעניינים מעשיים: "כיצד אפשר לעשות חיבור קופצני זה? הצופים לא יבינו!! זה נגד כל החוקים!! אתה תברחי את הקהל!!". לא הייתי שם, אך היום שומעים דברים דומים בדו-שיח מפיק-במאי או במאי-עורך, לפעמים בפי זה ולפעמים בפי האחר. הכול תלוי בזהותו של בעל התעוזה שבצוות ובמיומנותו (כלומר - הפער בין הברקה לשרלטנות).

לגריפית הייתה תשובה מהמוכן: "האם דיקנס לא כותב באותה דרך?" "אך זהו סרט, לא סיפר". נמשך הוויכוח, וגריפית ענה בפשטות, "ההבדל אינו כל כך גדול. התמונות הללו הן הסיפור, זה הכול". את התשובה המוחצת נתן הקהל, שלא ידע את נפשו מרוב התלהבות והנאה. מיד עם יציאתו לאקרנים קיבל הסרט מעמד של יצירת מופת אמריקנית וזכה לכבוד רב באירופה, שהייתה פתוחה באותה עת לאמירות חדשות ולשבירת המציאות (באותה תקופה פרח בה המודרניזם באמנות הפלסטית). הקהל שהתגלה כמתוחכם דיו, חיכה עתה לריגושים חדשים, והם לא איחרו לבוא: אם אפשר לפרק סצנה ולערכה בשני מקומות, אפשר גם בשלושה. אפשר "למתוח" את הזמן (ואת העצבים), ואפשר להעביר את הצופה תהליך של הזדהות עם מצוקת הגיבורים. בסרט "הווילה הבודדה" השתמש גריפית בחיתוכים חוזרים בין פנים הבית ששהו בו אם וילדיה המפוחדים, בין השודדים המתקיפים את הבית ובין הבעל המגיע ממרחקים להצלתם. ז'אנר, שנקרא מאז "הצלת הרגע האחרון, על-פי גריפית", העביר על הצופים רגעים מסמרי שיער והקלה בצדם. היוונים הקדמונים קראו לתהליך "קתרזיס". המושג החדש שנקבע בעריכה הוא: האינטרקט. כיום, כיוון שמשמעות האינטרקט היא חיתוך לפרט בתוך אותו חלל התרחשות, נקרא סגנון זה עריכה מקבילה (CROSS CUTTING). על ההבדלים נדון בהרחבה בפרק העוסק במונחי יסוד. ולסיכום הפרק, יש לציין עיקרון עריכתי חשוב: העברת מוקד ההתרחשות בהרף החיתוך יוצרת מתח פנימי של יצירה אמנותית.

די ברור לנו כיום, שהיצירה הקולנועית, כאמנות החדשה יותר, צמחה מתוך תרבות קיימת. יש לה הורים - התיאטרון והספרות על כל ענפיה. בהשאלה מהפסיכולוגיה, אפשר להמשיל את שלושים שנות הקולנוע הראשונות לשלוש שנות החיים הראשונות והמכריעות בחיי האדם, שנים שבהן מעוצבת אישיותו. אם את ההשראה המיידית שאבו עושי הקולנוע הראשונים מעולם הבמה, הרי שגריפית היה הראשון שהעביר לקולנוע תכנים ספרותיים ולא דווקא באמצעים תיאטרליים.

הבה נבדוק במונחים מפילוסופיית הקולנוע, מהי תרומתו הגדולה של גריפית להפיכת אמנות הקולנוע לאמנות בפני עצמה, בעלת חוקיות משלה.

א. חלוקת הסצנה לשוטים. בחלוקה זו הוא מציב את התבנית הבסיסית של הקולנוע - פירוק המציאות לזוויות הבעה.

ב. ביטול אחדויות המקום והזמן. אם על פי חוקי ההדרמה יש לקיים את שלוש האחדויות, נותרת ההמשכיות הקולנועית כמאגדת רצף-זמן-מרחב. סצנה אינה חייבת להגיע לסיומה הברור; ניתן לחתוך אותה בשיאה אל סצנה חדשה ולשמור על קצב ועל רצף עלילתי, לאו דווקא המשכי בפעולה. ההמשכיות בסצנה מוצאת ביטוי בהקשרים רגשיים או מדומיינים.

ג. תבניות פנימיות. העריכה היא בסיס הביטוי של יצירת הקולנוע והיא מהווה אף בסיס ליצירת התבניות הפנימיות. כוחה אינו רק בחבורי סצנות, אלא גם במלאכת ההרכבה של השוטים בתוך הסצנה עצמה.

ד. השליטה בזמן. יש הבדל בין זמן מציאותי לבין זמן קולנועי. לסרט יש נשימה משלו, שיש לבטא במשכי השוטים. שלא כבמחזה, איש הקולנוע יכול להאריך בזמן או לקצרו. בעזרת חיבור קטעי השוטים אפשר ליצור קצב חדש, אשר ישפיע על זרימת העלילה. זוהי עוד אחת מאותן טכניקות הידועות לבעלי המקצוע בלבד, והצופה אמנם אינו נותן עליהן את הדעת, אך יש להן השפעה מכרעת על מידת הנאתו מהסרט.

על רקע נטיות הספרותיות, חיפש גריפית אמצעי הבעה קולנועיים חדשים, ועל כן פיתח את נושא התאורה. לא עוד שטיפת הסט באור כדי שיראו, אלא יצירת מוקדי אור ואפלולית, להבלטת נושא בתוך הפריים ולהעברת הלכי נפש.

הסרטים באותה תקופה היו קצרים (עשר דקות) ונעשו במהירות. כך הצליח יוצר כמו גריפית להציג חידושים בכל סרט שביים ולקדם את התחביר הקולנועי בצעדי ענק ובשנים ספורות: בשנת 1910, בסרט "רמונה", הוא ניסה לראשונה את השוט המרוחק מאוד (EXTREME L.S.) - תצפית פנורמית, שהחיתוך ממנה לתקריב יצר השפעה רגשית עצומה. בשנת 1911, בעוד אחד מסרטי "הצלת הרגע האחרון", הוא קבע מצלמה על משאית כדי לעקוב אחרי רכבת דוהרת. עוד אלמנט מפעיל ורגשי, שוט בתנועה, בשיא המתח.

עלילות שאורכן עשר דקות נכבר היו קצרות מכדי להציג את כל מה שרצה גריפית לבטא. כאמן יוצר, הבז למגבלות שמקורן במוסכמות ישנות ותו לא, הוא החליט ליצור סרט של שתי מערכות, ולהקרין בנפרד. אינסטינקט תקשורתי זה הוכיח את עצמו מבחינה מסחרית, שכן במהרה דרש הקהל לראות את שני הגלגלים גם יחד. הייתה זו פריצת דרך, שהובילה את גריפית לשתי הפקות הענק שהותירו את חותמו על היסטוריית הקולנוע העולמי - "הולדת אומה" ו"אי סובלנות".

מאז ומעולם נחשב הקולנוע לעסק יקר, וגריפית, אמן רב השראה, אגוצנטרי וגחמני ככל שהיה, מעולם לא הקל על מפיקיו. סרטיו חרגו תמיד מהתקציב המקורי. תמיד עמד על תשלום נאה עבור זכויות יוצרים לספרים שעניינו אותו. הוא שאף להעסיק את הצוות הטוב ביותר, עם מירב האמצעים ההפקתיים, באתרים מסובכים, בצילומים מורכבים. ניסיונות אלה דרשו מימון ניכר, אך הכשירו את הקרקע לשתי יצירות המופת של הקולנוע האילם באמריקה, ששרדו עם היום.

מי שהתנסה בהבדלים בין תסריט לבין סרט של שלוש דקות, עשר דקות, חמישים דקות ועד לסרט באורך מלא, מי שכבר ניסה את כוחו בעריכה בפורמט זה או אחר, יודע שלכל אורך יש משמעות משלו, הן בתנאים, הן במבנה והן בקצב - הכול שאלה של זמן (ומה שיש לומר בו). שוו אם כך לנפשכם כמה אומץ, ביטחון עצמי והשראה דרושים היו ליוצר, שהסרט הארוך ביותר שלו עד אז נמשך עשרים דקות, לצאת ולצלם סרט של שלוש שעות העוסק במלחמת האזרחים שהכתימה את ההיסטוריה האמריקנית בדם אחים.

ב"הולדת אומה", סיפורים המתוארים במספר זרמי עלילה שונים (עריכה מקבילה), נמצא את הלקסיקון הקולנועי לפי גריפית. כל סוגי השוטים וטכניקות העריכה הדינמית שפיתח, חברו ליצירה קולנועית מרשימה ומרגשת. "נראה לי שפה כתבו את ההיסטוריה באור", התפעל נשיא אמריקה, וודרו וילסון, שכידב בהופעתו את הקרנת הבכורה. קפיצת הדרך הייתה עצומה. לא עוד קולנוע כבידור להמונים בלבד, אלא כלי מפעיל רב עוצמה, ואפילו מסוכן. ההשפעה הרגשית על ההמונים הייתה עצומה, וברחבי המדינה יצא האספסוף הנסער להפגנות גזעניות של לבנים נגד שחורים.

למרות התארכות סרטיו, שקד גריפית על חיתוך קצבי מאוד בעריכה הפנימית של הסצנה, ובקיצור הסצנות עצמן, כדי לחדד את נושאן. אם, לדוגמה, לפי המוסכמות התיאטרליות יש לכל סצנה התחלה ברורה עם כניסת הדמות לבמה, ויתר גריפית על אקספוזיציה ברורה מאליה, וחתך ישר אל לב ההתרחשות. גם כיום אפשר למצוא בסרטי במאים מתחילים אותם סרבולי מיקום, "כניסות ויציאות", שהם הראשונים להיחתך ביד מיומנת. הסיבה לדעתי קשורה בשכלול השפה הקולנועית ובהתהדקות קשר האמון עם תובנת הצופה. לעתים קרובות קשה לבמאי להשתחרר מחוויות הסט, שם ראה את הסצנה דרך עיניו ולא בעין המצלמה. בעיה הפוכה, שנתקלים בה תדיר, היא אי כיסוי נכון שימקם את הצופה באתר ההתרחשות, ודווקא משום שהבמאי מכיר כה טוב את המקום, אלא ששכח שיש לו אורחים... הצופים. תפקידו של העורך כנציג הצופים הוא לדאוג לתקשורת מתאימה. ב"אי סובלנות", שיצא לאקרנים בשנת 1916, שכלל גריפית את שפתו כך שכל שוט התקצר לפרט משמעותי אחד. כך השכיל, במיומנות נפלאה, למזג ארבעה סיפורים המתרחשים בנפרד, בעזרת טכניקת FLASH BACK - חיתוך לזמן עבר. למרות הכישלון הכלכלי של הסרט, הישגיו העריכתיים היו מרשימים. "כל מה שטוב בקולנוע הסובייטי - שורשיו ב'אי סובלנות'" הכריז סרגיי איזנשטיין, המחדש הגדול הבא של שפת העריכה.

המהפכה בקולנוע האמריקני הייתה עדיין נחלת מעטים, אשר אימצו את הטכניקות החדשות. באותם ימים היה הבמאי עורך את סרטיו, לעתים בסיוע עוזר שביצע את הוראותיו. אך ככל שהתפתחה התעשייה וההפקה נעשתה מורכבת יותר, כך הייתה חלוקת התפקידים ברורה יותר. במאים שהתמחו בעריכת סרטיהם פרשו מלאכת הבימוי ועסקו אך ורק ב"ריפוי סרטים חולים". כך כונה עיסוקו של אחד מיוצרי התקופה, תומאס אינק.

דוגמה לבורות הקולנועית בסודות העריכה, שעדיין שררה בתעשייה, ניתן לראות במקרה הבא. בשנת 1922 נבחר רודולף ולנטינו הגדול לגלם לוחם שוורים בסרט "דם וחול", והוא דרש תוספת סיכון נכבדה. את ההפקה הצילה העורכת דורותי ארזנר (ARZNER), שהציעה לשלב חומרי גלם ממלחמות

שוורים עם צילומי אולפן של ולנטינו. ארזנר פשוט חתכה תקריבים של ולנטינו אל תוך צילומי קרבות וחסכה למפיקים סכומי עתק. בעקבות הבנה מעמיקה של אפשרויות עריכה, ניתן להיטיב לנצלן, לייעל את הצילומים ולשכלל את שפת הקולנוע. לא בכדי נחשבים העורכים לקוראי תסריטים מהימנים.

תרומתו של הקולנוע האמריקני ליצירת שפת הקולנוע הבין-לאומי מסתכמת, במילה אחת - עריכה. באמצעותה נוצרת המשכיות פנימית מתוקף העלילה, ונוצר הזמן הקולנועי כזמן התקף בעולם. גריפית נחשב ליוצר ששכלל את השפה הסיפורית של הסרט. ודאי, ולא כוונה, שחרר כמה שדים מהבקבוק, כי בכוחה של עריכה להזיק, כאשר היא משמשת כלי מניפולטיבי לסילוף האמת.

בעשור השלישי של הקולנוע מפתחים האמריקנים תעשיית קולנוע מסחרי, הניזון מרווחיותו. בעשייה המסיבית משתכללות הטכניקות והשפה, והקהל נוהר לאולמות ההקרנה. בעוד האמריקנים עוסקים בשכלול היכולות הבידוריות, והבמאים האירופים מתעמקים בדקויות האמנותיות של התחום החדש, צומח במזרח אירופה זן קולנועי חדש, המעלה על פני השטח את כוחו של עורך הסרט בסיעור הצופים ובהפעלתם. זהו הקולנוע של העולם החדש, שהתפתח בברית המועצות שלאחר מהפכת אוקטובר.