

המהפכה הרוסית - העורכים המגויסים

"מכל האמנויות, הקולנוע הוא החשוב ביותר עבורנו", אמר לנין. מהפכת אוקטובר 1917 העלתה לשלטון את ממשלת לנין, שייחסה חשיבות מרבית לנושאי החינוך והתרבות. אנטולי לונצ'רסקי, שר החינוך בממשלת לנין, עודד כל צורה של ביטוי אמנותי אשר תזעזע את הבורגנים.

הבידוד של האמנות הרוסית משאר אמנויות העולם התבטא ביתר שאת בתחום הקולנוע. דלות האמצעים, מחסור בחומרי גלם ותכנים רדודים בסרטי טרום-המהפכה, הקשו על הפקה רצינית. על כן הופנה המרץ היצירתי לחומרי הגלם הזרים - סרטים שעברו עריכה מחודשת, הן כדי להוציא מהם אלמנטים "קפיטליסטיים" והן כדי ליצור, פשוטו כמשמעו.

הקולנועים הסובייטים טענו, שהתנועה החשובה בסרט אינה זו המתרחשת לפני המצלמה, אלא דווקא זאת הנוצרת מחיתוך לחיתוך. לשעתם, הקומפוזיציה האמיתית של הסרט נקבעת על שולחן העריכה כקומפוזיציה של סצנה.

דזיגה ורטוב (VERTOV), משורר צעיר, שהיה אחראי בזמן מלחמת האזרחים לארגון סרטי החדשות של הצבא האדום, היה הראשון לגלות את כוח השפעתה של העריכה. סופו של הסרט קשור בדרמה, הוא הצהיר, ואיכויותיו הוויזואליות הן המשפיעות על הצופה. ועל כן, באמצעות העמדה מתאימה של דימויים ויצירת "נושא קולנועי", כל רעיון יכול לעבור באופן משכנע. בעזרת העורכת אסתר שוב (SHUB), הוכיח ורטוב את שליטתו על סרט "מלוקי"; הוא חיבר שוטים מתיעוד חדשות עם סצנות קולנועיות מסרטים מערביים ויצר סרט עלילה דוקומנטרי. בעודם עסוקים בניסיונות, הגיע לרוסיה סרטו של גריפית "אי סובלנות". הסרט חולל מהפכה תפיסתית עצומה, כיוון שביטא את מה שחיפשו - את השפעתה של העריכה על תודעת הצופה. הסרט, שהגיע עם אספקת מזון ועזרי רפואה במשלוח מיוחד מחברי המפלגה הקומוניסטית בברלין, זכה לבדיקה מדוקדקת וכמובן שוכתב לפי צורכי המשטר.

עותק של הסרט הגיע לכיתת העריכה של לב קולשוב (KULESHOV), שהתעמק בניסיונות מרחיקי לכת בעריכה משפיעה. הידוע שבהם (מומלץ ביותר כתרגיל בכל כיתת עריכה) נועד להוכיח, שיחסי הגומלין בין שוטים יוצרים מטען רגשי.

הניסוי של קולשוב - עריכה משפיעה

קולשוב לקח קטע מסרט שבו צולם השחקן הוותיק מוזהוקין (MUZHUKHIN) הראשון מהפנים לצלחת מרק וחזר לפנים. בהמשך הוא חתך מפני האיש לשוט של ילד משחק עם דובון צעצוע. החיתוך השלישי (כמובן, לאחר שחזר לפנים) עבר לשוט של אישה זקנה בארון מתים.

הצופים שראו את הרצף הסיקו מיד, שאלו מראות שרואה האיש באותה עת. ויתרה מזאת, הם שיבחו את המשחק המעולה שביטא שלושה סוגי רגשות שונים זה מזה: שמחה למראה הילד המשחק, רעב למראה צלחת המרק וצער על האישה המתה!!!

קולשוב טען: "בכל אמנות חייב להיות תחילה חומר גלם, ושנית - שיטה לסידור החומר בהתאמה. למוסיקאי יש צלילים לסדרם בזמן, לצייר יש צבעים להרכיבם במרחב, ולקולנוען - יש קטעים מסרט, שהוא מצרפן בסדר מיוחד".

עם תלמידיו של קולשוב נמנו פודובקין וסרגיי איזנשטיין, שנטלו בניסיונותיו ונפעמו כמוהו לגלות את שפת הקולנוע ואת כוחה של העריכה בסרטי גריפית.

רעבונם של המהפכנים הצעירים לאידיאות ולתיאוריות (יש הקושרים אותו להעדר אמצעי הפקה לצילום סרטים וליושב הרעיוני שאחז במעשה הקולנועי המצומצם שהיה שם) העמיק את התעניינותם בתיאוריות הקולנוע ובכתיבתן, עיסוק מרכזי בו העריכה נתנה את חממת הניסיונות המתאימה.

בהיותם יוצרים מהפכנים, ראו בעצמם פודובקין ואיזנשטיין מורים ומחנכים יותר מאשר ספקי בידור. באמצעות ניתוח סרטי גריפית (בינתיים גם "הולדת אומה" חצה את מסך הברזל), הם פיתחו שתי תיאוריות מרכזיות, ובמהרה החלו ליישם את תגליותיהם בסרטים, שהפכו את ברית המועצות למרכז קולנועי חדש. "גילינו כיצד ניתן לאלץ את הצופה לחשוב בכיוון מסוים" כתב איזנשטיין בשפתו הנמלצת, "על-ידי הרכבת הסרטים בחישוב מדעי, שמטרתו ליצור את הרושם הנתון על הצופים; פיתחנו נשק רב עוצמה להפצת הרעיונות שעליהם מושתתת השיטה החברתית החדשה שלנו".

לאיזנשטיין היה ניסיון בבימוי תיאטרון חדשני, צעיר, נמרץ ותאב ידע. נוסף על לימודיו אצל קולשוב בשנת 1923, עשה איזנשטיין את עיקר התמחותו באולפן העריכה של אסתר שוב; הוא צפה בה "משפצת" סרטים בעלי מסרים בורגניים והופכת אותם לסרטים חדשים, עם מסר עממי. כך זכה לראות

גם את המקור המערבי של הגרסאות המעובדות, והשתמש בשוטים שהוציאה לעריכת ניסיונות משלו. מניתוח מדוקדק של הישגי גריפית, מצא איזנשטיין, שאפשר לקדם את שפת העריכה מטכניקה סיפורית גרידא לאמצעי טהור יותר להעברת תובנות:

המונטאז' - תרומתו של איזנשטיין לשפת העריכה - הוא דרך להעברת רעיון באמצעות הניגוד שבין דימויים (שוטים). המשמעות החדשה מושאלת מהמושג המקורי מונטאז' - "בתורת הספרות מגדירים את ה"השאלה" כצורת דיבור, שבה משתמשים במילה או במשפט במשמעות שונה מן המקובל; למשל, מוח חריף בהשאלה מפלפל חריף".

* מונטאז' הוא מונח צרפתי, המתאר הרכבה והצבה של מכשיר מכני. המונח הוטען בהקשרים אמנותיים בימי המודרניזם - בטכניקת הקולאז' והפוטומונטאז' של הדאדאיסטים משנת 1918, ובעצם הוא מתאר כל הרכבה של יסודות נבדלים. איזנשטיין הושפע עמוקות מהקוביזם, תנועה באמנות שפיתחו פיקאסו ובראק בשנת 1907, ונחשבה למהפכנית ביותר באמנות המאה ה-20. הקוביסטים ניסו להציג את מה שרואה העין ובה בעת שאפו להקנות למושאי היצירה שלהם מהות ומוחשית יתרה באמצעות צורות וסמלים מסוגננים.

פודובקין: עריכה בונה

פודובקין, כמורו קולשוב, העמיק לחקור דווקא את ההיבט הסיפורי של שפת העריכה, אך לא בעזרת השחקנים, כפי שעשה גריפית. פודובקין ביסס את התיאוריה של עריכה בונה (קונסטרוקטיבית) באופן הבא: "כדי להראות נפילה של אדם מהקומה החמישית, אפשר לצלם משתי זוויות: נפילה מהחלון (לרשת מחוץ לפריים) ונפילה (קפיצה מגובה נמוך) לאדמה. הנפילה האיומה, 'האמיתית' היא לעולם תוצאה של חיבור שתי פיסות צלולואיד. זאת אינה תחבולה, אלא שיטה של תיאור פילמאי". לאחר שמצא ניסוח תיאורטי לשיטת גריפית, חיפש שיטה רגשנית פחות. אם גריפית השתמש בלונג שוט הממקם והוסיף תקריבים של פרטים, הרי שפודובקין הוכיח, שאפשר לבנות את כל הסצנה מהפרטים המתארים בלבד, וכך להעמיק את המטען הרגשי שלה, כפי שהוא מתבטא בספרות: "לטבוע בבוחץ", "עצב הנהג", "הרוח המייללת". פודובקין ניסח עיקרון עריכתי חשוב שמצא, שלפיו, כדי לשמור על השפעה מתמדת של הקו הסיפורי, "כל שוט חייב להציב נקודה חדשה וייחודית, כלומר, להוסיף דבר-מה, לחדש". בהשוואה בין סרטי גריפית לבין סרטי פודובקין נמצא, שבעוד הראשון מגיע אל לב הצופה באמצעות התנהגות השחקנים ותנועתם, פודובקין בונה את הסצנה מסדרה מוקפדת מאוד של פרטים המשפיעים בשל העמדתם זה מול זה. כתוצאה מכך, ההולכה הסיפורית שלו ריכוזית הרבה יותר, אך אישית פחות. בעוד גריפית עוסק בבעיות אנושיות, פודובקין מגלה עניין רב יותר במשמעויות ובהארות הנובעות מהסיפור ופחות בקונפליקט עצמו.

איזנשטיין: עריכה תבונתית

איזנשטיין האמין שבניית רושם באמצעות חיבור סדרת פרטים היא תנאי בסיסי בעריכה. לדעתו, המשכיות נכונה תיווצר מסדרת זעזועים ולא דווקא מחיבור חלק של שוטים. כל חיתוך יעלה קונפליקט בין שני שוטים שחוברו יחדיו, וכך יותיר רושם רענן במוח הצופה. "אם אפשר להשוות מונטאז' לדבר-מה אחר", כתב איזנשטיין, "הרי שגוש של יחידות מונטאז', של שוטים, חייב להידמות לסדרת התפוצצויות בבעירה פנימית של מנוע הנושא את המשאית קדימה: כך משולה הדינמיות של המונטאז' לפעילות הנושאות הלאה את כל הסרט". ואיזנשטיין מוסיף: "הצבה של שני שוטים על-ידי הדבקתם אינה נותנת את סכומם הפשוט של השניים, אלא דווקא את מה שנוצר משניהם". כלומר, את המשמעות (רגש או רעיון) הנובעת מהחיבור. חיבור של שניים מוליד את השלישי, והרי עוד חוק טבע, המיושם להבנת עיקרון אמנותי.

במאמר FILM FORM מוצא איזנשטיין הקבלה מעניינת בין מלאכת העריכה לכתב החרטומים הסיני הקדום: "ציור של מים וציור של עין מסמל בכי; ציור של אוזן ליד דלת=להקשיב; כלב+פה=לנבוח; פה+ילד=לצעוק; פה+ציפור=לשיר... והרי זהו מונטאז'! כך אנו עושים בקולנוע. מחברים שוטים מתארים, בעלי משמעות אחת, בעלי מטען טבעי, להקשרים וסדרות תבונתיים..."

כדי ליצור אותם זעזועים, הגדיר איזנשטיין את אופי הדימויים שהמפגש ביניהם יוצר עימות, והכוונה כמובן לתכולת השוט:

קומפוזיציות מנוגדות (אלכסונים הפוכים, אופקי מול אנכי).

סקאלה (זווית גבוהה מול זווית נמוכה).

עומק שדה - עמוק מול שטוח.

כהה מול בהיר.

אם תבדוק, תמצאו ששפת הווידאו קליפ מיישמת ברובה את התיאוריה של איזנשטיין או לחלופין, את שיטת פודובקין - שתיהן מאפשרות העברה מהירה של מסרים והשפעות, מבלי להזדקק למוטיב סיפורי ברור. על כן הן מתאימות לתחום זה, שבו ממחישים שיר באמצעים חזותיים.

"סצנת המדרגות באודיסה" - תבונת המונטאז'

בסרט "אוניית הקרב פוטיומקין" (1926) מיישם איזנשטיין את שיטתו בגאונות שכוחה יפה גם היום, אף כי המשחק לוקה בתיאטרליות יתר.

הסרט מתאר שביתת צוות האנייה "פוטיומקין" עקב בשר הפיגולים המוגש להם למאכל, ואת הטבח שטובחים חיילי הצאר באנשי העיר אודיסה הבאים להזדהות עם השובתים.

בתחילת הסרט נראה מלח צעיר, המתבקש להגיש את הבשר המקולקל. בתגובה, הוא מנפץ את המגש בזעם על השולחן שליידו. במקום אפקטים קוליים (הסרט עדין אילם, לא לשכוח), מדגיש איזנשטיין את המעמד באמצעות הצגת הפעולה מתשע זוויות צילום שונות - כשהסדרה כולה נמשכת ארבע שניות בלבד. המרחק בין תיאור הפעולה הפשוטה לבין המחשתה בקטע זה דומה להבדל בין צילום לציור קוביסטי של אותו נושא. החופש התיאורי שנוטל לעצמו איזנשטיין מאפשר לו אפילו להכפיל את עוצמת הרושם שמותירה התנפצות המגש, בהראותו אותה פעולה משתי זוויות שונות. אין ספק, שכוח ההבעה בסצנה זו מרשים ביותר.

הרושם העריכתי של הסרט נובע ברובו מהחופש במתיחת זמן, בשיטת פירוק המעמד לפרטיו. זוויות שונות ורבות של ההתרחשות משפיעות בעת הצפייה במיוחד במעברן מהמוח אל הנפש. זרם בלתי פוסק של אנשים מצולם מזוויות אלכסוניות, כוחניות, והבלתי פוסק הוא תולדה של הפירוק וההרכבה בעריכה. ודאי עמדו לרשותו מאות סטטיסטים, אך העריכה מבליטה ביתר שאת את עוצמת תנועתם.

כל כישוריו הדרמטיים של איזנשטיין ושליטתו ביישום תיאוריית המונטאז' התבונתי מגיעים למיצוי מוחלט בסצנה שחקרו מיליוני אוהבי קולנוע מאז ועד היום - סצנת המדרגות - הטבח על מדרגות אודיסה. זוהי הסצנה שכל עורך היה מאחל לעצמו לערוך, ולו פעם אחת בחייו.

בעת שאנו, הצופים בסרט, מגיעים למדרגות אודיסה, המרד בעיצומו ו"פוטיומקין" עוגנת בנמל. המוני אנשי העיר מתאספים על המדרגות שמול לנמל כדי לעודד את הצוות המורד. מבין ההמונים אנו מתוודעים לדמויות מסוימות, בעזרת צילומי תקריב ותיאור פעולותיהן: האם, הכורעת ליד בנה, מעודדת אותו לנופף למלחים לשלום; אישה מבוגרת, בעלת מראה אצילי; סטודנט שלעיניו משקפיים עגולים. לאחר שעמדנו על אופי המעמד, אנו יוצרים קשר אישי יותר עם הדמויות, דרך הפרטים האנושיים הנלווים אליהן.

קשר זה ישרת בעתיד את הזדהותו הרגשית של הצופה עם הטבח. ההזדהות הרגשית עמוקה, כשמכירים את הדמויות המעורבות באירוע. ממחיש זאת ההבדל בין תגובתנו לאחר שקראנו על תאונת דרכים קטלנית לבין תגובתנו לאחר שנוכחנו כי אנו מכירים את אחד ההרוגים.

הסצנה כוללת 57 שוטים סוחפים, עולצים, לעתים רבי חשיבות, לפעמים גחמניים, שנבחרו בקפדנות, וכל אחד מהם אורך שניות ספורות, הרגעים שלפני הסערה.

מופיעה כתובית: "לפתע", ומיד אחריה חיתוכים של שוטים בני שנייה של ראש אישה נמתח, שעררה סומר כתגובה למחזה אימים. פניה אחוזות בהלה, היא צורחת. תקריבים של אנשים בקהל. אימה. איש חסר ידיים מדדה על ידיו במורד המדרגות, בעקבותיו אזרחים מפוחדים. לפתע נעים כולם בכיוון אחד, אל המצלמה, ושמשיות הנשים מכסות את המסך. שתיים עשרה שניות חולפות בטרם מקבלים הצופים רמז ראשון למקור הבהלה. לונג שוט מראש המדרגות מבהיר את הסיבה למנוסת האזרחים; הם נעים בחופזה אל הצד העליון של הפריים; שורה של מעילים לבנים - החיילים - רוביהם מכוונים קדימה, מגיעים מתחתית הפריים. תקריבים של רגליים רצות במורד המדרגות, המצלמה נעה לאורכן. לונג שוט מתחתית המדרגות מתאר את ההמון הנחפז. עוד תקריב, זוג רגליים נופלות על המדרגות. שוט אחר שוט של דמויות בהמון, המפלסות דרכן במורד המדרגות. כל דיוקן קצר נטען: ילד קטן יושב, אבוד, ליד שתי גופות, אוטם את אוזניו מלשמוע את שאון הרובים. במהלך הטבח, שוטים אינטימיים של תגובות לזוועה משולבים עם שוטים פתוחים של ההתרחשות.

ההמון ממשיך במנוסתו. המצלמה חולפת לעתים לאורך הזרם האנושי, לעתים היא קבועה, והם חולפים על פניה. אנו צופים במתרחש מזוויות רבות. רצף החיתוכים מצטבר לתחושה של אימה. מבט חטוף על

שורת החיילים, צלליותיהם נופלות על פניהם. מטח של יריות. הילד הקטן, שקודם נופף בידו למלחים, נופל בעוד אמו רצה קדימה, אינה יודעת שנשאר מאחור.

קצב העריכה נקבע. יש חיילים, המון מבוטת, מראות קרובים של דמויות - נרקמת פה דרמה אנושית. איזנשטיין ימשיך לחתוך בין הממדים שנקבעו, יערבל את נושאי יצירתו לחיבור מרכיביה הטעונים של הסימפוזיה שלו.

מנוסת ההמון. חיתוכים קצרים מזוויות מגוונות. הילד שנפל זועק "אימא". חיתוך לאם - היא עוצרת. מגלה שבנה אינו לצידה. מביטה לאחור כשההמונים שועטים על פניה. בתנועה המטורפת שמסביבה, קיפאונה בולט עוד יותר. עיניה מתרחבות בבעתה. מגפיים אלמוניים רומסות את ידי הילד. היא מניפה זרועותיה לפיה וצועקת. חיתוכים חוזרים מהאם לילד הנרמס. הזוועה קשה מנשוא. לונג שוט של ההמונים. תקריב הילד. עוד דמויות. האם נעה לאיטה נגד הזרם, נעה אל בנה אחוזת אימה. ההמון ממשיך לזרום.

חיתוכים מכל זווית הבעה אפשרית. האם המגיעה לבנה, מוקפת לרגע על-ידי קבוצת אזרחים התומכים בה. לפתע הם מסתובבים ורצים בפחד. האם אינה חשה בכדב, היא מרימה את בנה. זועקת אשמה. ערימת גופות על המדרגות. רגליים חולפות.

האם, בנה בזרועותיה, מצטרפת אל קבוצה קטנה של אנשים שהסתתרה לצד המדרגות, ביניהם האישה המבוגרת, האצילית. החיילים מתקרבים. ממלאים את המסך. האם צועקת (כתובית): "הקשיבו לי! אל תירו!". החיילים אינם מגיבים. הם ממשיכים להתקדם.

אפשר להמשיך ולתאר, שוט אחר שוט, את עריכת הסצנה - מקצב הכתיבה, סימני הפיסוק, אורך המשפטים, משולים לשוטים. ניתן לחוש את הקצב, את הדרמה המתחוללת.

אחד משיאיה הרגשיים של סצנת המדרגות באודיסה (ואולי, המרגש מביניהם) הוא מראה הזוועה, שגורלה נחתם מראש, פרי דמיונו של במאי אכזר שאינו בוחל באמצעים כדי להשפיע - גאון קולנועי, השולט שליטה מלאה בקהל הצופים. בניית הסצנה, מעניין לבדוק את היחס שבין התקריבים לשוטים הפתוחים, את דקויות התיאור ומורכבות הצירופים ואת הקצב - הזרימה והעצירות. חשוב להבין את אופן בניית הסיפורים הפנימיים - כיצד מתפתחת הזדהות עם הדמויות ועמה המעורבות והאכפתיות לגורלן. בד בבד מתפתחת שנאה לחיילים ולמעשיהם האכזריים. חשוב לבחון את היחס הנשמר בקפדנות בין סיפור לתיאור, בין הדרמה להמחשתה.

ראוי לציין את איכותם של השוטים - זוויות המצלמה המיוחדות, הקומפוזיציה בפריים ואופן הנעת הניצבים. איזנשטיין מגלה שליטה מלאה בשפת הקולנוע על כל מרכיביה: אירוע, משחק, צילום ועריכה. הטבח על מדרגות אודיסה מצולם ב-157 שוטים בתוספת כתוביות. הסדנה אורכת 6 דקות ו-45 שניות (ארבע דקות וחצי במהירות של מקרן מודרני). בהקרנה מוקדמת לצמרת המשטר, קפץ שר החינוך לאונצ'ארסקי מכיסאו והכריז: זה עתה היינו עדים לרגע היסטורי בתרבות, אמנות חדשה נולדה". התשבחות זרמו גם מפיהם של אנשי הקולנוע נודעים: "הייתה זו ההתנסות העזה והמעמיקה ביותר של חיי", הודיע הבמאי דוגלאס פיירבאנק לאחר ההקרנה, וצ'ארלי צ'פלין הכריז: "הסרט הטוב ביותר בעולם".

כוחו של הסרט היה כה רב, עד אשר המלחים, ששירתו ב"פוטיומקין" האמיתית, "נזכרו" באירועים דמיוניים שאיזנשטיין שילב בסרט לחיזוק הדרמה.

על כושר העבודה העצום של איזנשטיין מעידה העובדה, שהפקת הסרט כולו, מתחילת הצילומים ועד להקרנה, נמשכה שלושה חודשים בלבד. הישג מרשים עוד יותר - עריכת הסרט התבצעה בשלושה שבועות של עבודה "סביב השעון".

איזנשטיין הרחיק לכת בהצהרותיו נגד הקולנוע "הבורגני, אוהב הסיפורים" ואף פרסם מאמר בשם "די כבר עם הסיפור והעלילה". השקפה קיצונית זו התאימה כנראה ליוצר אחד בלבד - לו עצמו. היות שאמנות לעולם אינה רק סוג אחד של עקרונות. עם זאת, את התיאוריה שלו, תיאוריית העריכה התבונתית, יישם להפליא. המיומנות האדירה שהפגין ב"פוטיומקין" היא פרי מחקרו המעמיק בצורות אמנותיות והבנתו את אופי הקצב הקולנועי. איזנשטיין ידע לנצל את ההשפעה שיש לעריכה עם ונגד הקצב (OFFBIT), הוא עשה שימוש בשיטה הקוביסטית, שלפיה מוצגת פעולה על-ידי פירוקה לקיטועים היוצרים תחושת תנועה בתוך הציר; הוא היטיב להציג דימויים קולנועיים. את "פוטיומקין" הוא ערך בביטחון מוחלט במטרתו ובתיאוריה שיישם כדי להשיגה.

חשוב להבין, שאיזנשטיין לא התייחס לשיטתו כאל מדע מדויק; "חומרי הגלם המצולמים בזמן העריכה יכולים, לעתים, להיות חכמים יותר מהמחבר או העורך" הוא אמר, "גם ב'פוטיומקין' " דמיינתי את

הסצנות בעלות הריגוש, ככתוב בדברי הקדושים 'מבלי לראות את מעשי בריאתי'. כך, כנראה, מימשת
אותן, הודות לתחושות שהאירוע השרה בי".