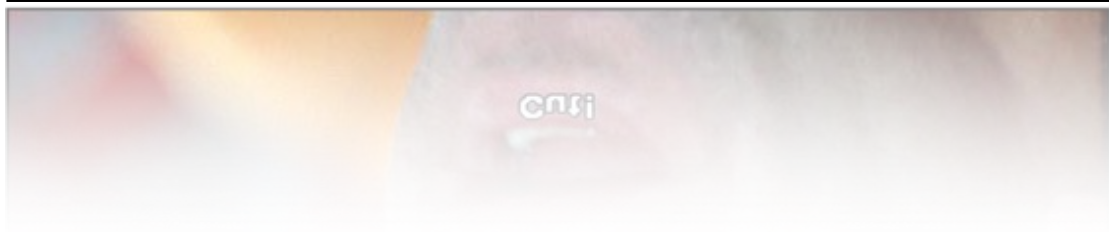




פרנסואה טריפו – מהפכה ומסורת בקולנוע
עבודת סיכום בנושא:

קלוז-אפ בקולנוע של טריפו



דניאל הדר

סמסטר ב' תשע"ה

מהו קלוז-אפ?¹

"תצלום איננו בשום פנים ואופן בבואה של המציאות; התמונה המצולמת אינה מייצגת אלא **מבחר**² זה או אחר מתוך סך כל המאפיינים הפיזיקליים של העצם המצולם" בציטוט זה של ולדימיר נילסן (Nilsen) בחר לואיס ג'אנטי (Giannetti) לפתוח את הפרק העוסק בצילום, בספרו "להבין סרטים" (ג'אנטי, 2000, עמ' 7), ובו בחרתי גם אני לפתוח עבודה זו, שכן בשני המשפטים הללו מצליח נילסן לגלם את תמצית קסמו של הקלוז-אפ כפי שהיא משתקפת בעיניי מתוך השיח התיאורטי לגביו, בשני מובנים – הראשון הוא שעל-אף קיומן של הגדרות מילוניות (שיובאו בהמשך), ניתן לומר כי קלוז-אפ הינו דה-פקטו "בעיני המתבונן", הלא הוא הבמאי. כפי שמגדיר זאת ג'אנטי, "ה'שוטים' (the shots) הקולנועיים השונים מוגדרים על-פי כמות חומר-הנושא הנכללת בפריים (frame). ואולם, הלכה למעשה... צילום ממרחק בינוני (medium shot) אצל במאי אחד יכול להיחשב כתקריב (close-up) אצל אחר." (שם, עמ' 17), כלומר, שוט מסוים המורכב מאותו יחס בין חומר-הנושא לפריים (למשל קלוז-אפ פנים) עשוי להיתפש בסרט אחד כקלוז-אפ אינטימי מאוד, בעוד שאותו שוט בסרט אחר עשוי להתפרש כצילום "סטנדרטי", אופייני לאותו סרט; הווה אומר, הגדרת הקלוז-אפ תלויה **בבחירות** שעושה הבמאי וביחסיות בין השוטים בסרט.

המובן השני שבו ציטוטו של נילסן מגלם את תמצית הקלוז-אפ בעיני הוא בכך שהוא מדגיש את אופיו המעצים של הקלוז-אפ. במובן זה, על-אף שמגוון האובייקטים השונים בו הוא המועט ביותר מבין כל סוגי השוטים, כמות המידע שניתן להעביר בו גדולה לפחות כמו בהם – ומידע זה עומד ביחס ישר לסט המאפיינים שהבמאי בוחר לכלול בשוט; משמע, **לאופן בחירת** המאפיינים יש חשיבות דרמטית לעוצמת השוט, וככל שמלאכת הבחירה מדויקת יותר כך השוט יקנה משמעות סמלית עוצמתית יותר. את החשיבות הזו סיכם היצ'קוק (Hitchcock) במשפט: "...היה צריך להיות להם [קולנוענים רבים] רק דבר אחד בראש: מה שיופיע על המסך." (היצ'קוק, 1962, בטריפו, 2004, עמ' 235-236).

באשר להגדרות המילוניות, ג'אנטי מגדיר את הקלוז-אפ באופן הבא: "**הקלוז-אפ** (close-up) מראה רק מעט ממקום ההתרחשות, או בכלל לא, והוא מתרכז באובייקט קטן יחסית – פני אדם, למשל." (ג'אנטי, 2000, עמ' 18) בדומה אליו, האקדמיה ללשון העברית משתמשת בהגדרה הבאה: "שוט המראה בהגדלה פרט קטן של מושא הצילום" (הוועדה למונחי תקשורת, 2011, עמ' 8), ומילון Oxford מגדיר אותו כך: "a photograph, or picture in a film/movie, taken very close to somebody/something so that it shows a lot of detail."

משילוב ההגדרות הנ"ל נקבל כי מדובר בשוט שארבעת העקרונות הבאים צריכים להתקיים בו:

- (1) המיקוד הוא באובייקט מסוים (חומר-הנושא); (2) האובייקט מופיע בחלק הארי של הפריים; (3) קיימים מעט עד בכלל לא אובייקטים אחרים (חומר-רקע); (4) האובייקט נראה לפרטים (in detail). זוהי

¹ בחלק זה כל הציטוטים של Balázs, Epstein ו-Mascelli המובאים בעברית הם בתרגום ובתמצות שלי, לרבות ההדגשות. במקומות שמצאתי כרלוונטיים הוספתי בסוגריים את המונח המקורי.

² ההדגשה שלי.

אם כן הגדרה פורמלית חשובה³ שעמדה בבסיס הבחירות של הסצנות לעבודה זו ותיקופן – אך היא אינה העיקר עבור עבודתי זו, אלא **משמעות** הקלז-אפ: עבור הסרט השלם, עבור הקולנוע, עבור הצופים וכאמצעי ליוצרי הקולנוע (ולטריפו בפרט) להעביר את המסר שברצונם להעביר, בדרך המדויקת ביותר.

אם כך, הגדרה רלוונטית יותר עבורנו ניתן לגזור מתוך זו של בלה בלזס (Balázs): "הקלז-אפ הוא מגרש המשחקים האמיתי (true terrain) של הקולנוע – הוא פותח טריטוריה חדשה לאומנות הקולנוע שבאמצעותה ניתן להציץ לתוך "הדברים הקטנים בחיים" (the little things of life); וגם כאשר הקולנוע מתעסק ב"דברים הגדולים", הם תמיד מורכבים מה"דברים הקטנים". הקלז-אפ מקרב אותנו יותר לדברים הקטנים ומאפשר לנו להרגיש את מרקם החיים עצמם. (Balázs, 1927, in Balázs, 2010, p. 38). כשנוסיף עליה את הגדרותיהם של אפשטין (Epstein) לקלז-אפ בתור "The soul of cinema" מכיוון שמבחינתו מדובר ברגעים של קולנוע (photogeny) טהור (Epstein, 1977, p. 9) ושל מסצ'לי (Mascelli): "הקלז-אפ הוא אחד מהכלים העוצמתיים ביותר שעומדים לרשות יוצרי הקולנוע בבואם לספר סיפור" (Mascelli, 1998, p. 173), מתקבלת תמונה של אמצעי עוצמתי להעברת רגש – באופן ממוקד, מדויק ותמציתי. אך מדוע?

ההסבר הטוב ביותר בעיניי יכול להינתן לאור הסברו של היצ'קוק לטריפו על השימוש בקלז-אפ: "עכשיו, נחפש אנלוגיה מהחיים. אם אתה עומד קרוב מאוד לרכבת שנוסעת לכיוון שלך, אתה סובל מזה, נכון? הרגשות כמעט מכים אותך בהלם. אם אתה מסתכל באותה רכבת ממרחק קילומטר, זה לא עושה לך כלום. אז אם תרצה להראות שני גברים נאבקים זה בזה, לא תשיג הרבה אם תסתפק בצילום המאבק. צילום של המציאות הופך בדרך כלל לבלתי מציאותי. הפתרון היחידי הוא **להיכנס לתוך התגרה כדי לגרום לקהל להרגיש אותה**⁴, וכך מקבלים מציאות אמיתית." (היצ'קוק, 1962, בטריפו, 2004, עמ' 238) – הקלז-אפ מאפשר לבמאים לעורר רגש אמיתי ועוצמתי אצל הצופים בסצנה על-ידי **קירובם** אליה, וכמעט עד **שילובם** בה. בדומה לחיים האמיתיים, כאשר אנו מעוניינים לקחת חלק באירוע כלשהו, לקרוא בשנית משפט שהפתיע אותנו בטקסט או להקשיב ביתר קשב לאדם שאיתו אנו מדברים – אנו מתקרבים אליו. ואכן, רגש הינו תגובה פונקציונלית בעלת אספקטים פיזיים לגירוי כלשהו (למשל עליית דופק, הזעה או צחוק), ועבור גירוי אינטנסיבי יותר (ובמקרה שלנו, **קרוב יותר**) – נקבל תגובה עוצמתית יותר; כפי שניסח זאת מסצ'לי: "מעורבות הקהל היא המוצלחת ביותר כאשר הצופים מובאים **לתוך** הסצנה" (Mascelli, 1998, p. 195). מתוך כך, הגדרה **פונקציונלית** ראויה לקלז-אפ תהיה בעיני **אמצעי לקירוב (מטאפורי) של הצופים לסצנה**; ואם כך, משמעות הקלז-אפ עבור הסרט היא רגע של מיקוד תשומת ליבם של הצופים, וכינון מרחב אינטימי שלהם ושל ההתרחשות.

³ יש לציין כי קיימות הגדרות פורמליות רחבות ומעמיקות בספרות, שאף פורטות את הקלז-אפ לתתי-סוגים (כמו למשל Head, Medium, Choker ו-Extreme שציינתי) אך הן חורגות מתחום עבודה זו. אציין כי בעת הצורך השתמשתי, בנוסף להגדרות שציינתי, בהגדות שניתנו אצל מסצ'לי (Mascelli, 1998, p. 173-195).

⁴ ההדגשה שלי.

קלז-אפ: הרחבת השיח התיאורטי⁵

הקלז-אפ הוא כלי עוצמתי משום שהוא מקרב אותנו לסיטואציה ובכך מעורר בנו רגש בעוצמה רבה. אך האם רק במרחקנו מן ההתרחשויות גלומה כל עוצמתו? לשאלה זו ניתנו מגוון תשובות על-ידי תיאורטיקני קולנוע רבים, שניסו לשים את אצבעם (או עטם) על כל אותם אלמנטים נוספים הטמונים בכוחו של הקלז-אפ.

מסצ'לי טוען כי הקלז-אפ הוא כלי ייחודי לקולנוע (*ibid*, p. 173), אך לטענה זו עשויים לקום מתנגדים ולטעון כי ניתן להגיע לתוצאות דומות גם בתיאטרון, למשל על-ידי בידוד שחקן (או אובייקט) במרכז הבמה, הפניית כל התאורה אליו ומיקוד קשב הצופים בו. להם ישיב בלזס (אמנם כ-71 שנים לפני מסצ'לי) כי ההבדל טמון בהאדרתה של פיסה בודדת מתוך התרחשויות שלמה לא רק על-ידי **החלשת** העוצמה של האובייקטים ברקע (כמו בתיאטרון) אלא ממש על-ידי **העלמתם** המוחלטת (Balázs, 1927, in Balázs, 2010, p. 38). בקולנוע (בניגוד לתיאטרון) הדבר אפשרי שכן ניתן פשוט שלא לכלול אותם, פיזית, בפריים. אמירתו של מסצ'לי מתחדדת על רקע אמירתו זו של בלזס, באומרו "הקלז-אפ יכול להעביר את הצופה לתוך הסצנה – **להעלים** את כל שלא הכרחי ברגע ההוא, ולבודד את הדבר המשמעותי שצריך לקבל את הדגש הנרטיבי, ורק אותו" (Mascelli, 1988, p. 173). ומסכם בלזס באומרו: "הקלז-אפ הוא אומנות **ההדגשה**" (Balázs, 1927, in Balázs, 2010, p. 39). כלומר, יש כאן משחק של **הדגשה והעלמה** – מיקוד תשומת לב הצופים אל מושא הסצנה על-ידי הדגשתו מתוך העלמת כל אובייקט שהוא אינו הוא. באותה נשימה יש לציין לצד מסצ'לי ובלזס את מארי אן דואנה (Doane) שעל-פי רוב מחזקת את דבריהם, אך מסייגת הסתייגות שתהיה משמעותית עבורנו בהמשך – "במרחב הדמיוני בסרט שבו מתקיים הקלז-אפ **לעד יהיה פרט או רמז כלשהו** לגביי המרחב שבו מתרחשת הסצנה" (Doane, 2003, p. 108).

קארל פלנטינגה (Plantinga) מתייחס לסוג מסוים של סצנות שהוא מכנה בשם "סצנות אמפתיה" (Scenes of empathy). אלו הן סצנות של קלז-אפ פנים, המגיעות בדרך כלל בסוף הסרט והן עוצמתיות במיוחד – הן מבחינת הרגש המובע בהן והן מבחינת משמעותן לתמה הכללית של הסרט. פלנטינגה טוען כי עוצמה זו טמונה בעובדה שסצנות מסוג זה מתקשרות עם הצופים באמצעות כלים של תקשורת פרה-לינגוויסטית – שפת האם הקדמונית של הגזע האנושי (Plantinga 1999, p. 239), ומסיבה נוספת: הוא מציג את "תיאוריית ההדבקה הרגשית" (emotional contagion), שגורסת כי בני-אדם "נדבקים" ברגש של בן-שיחם משום שהם מחקים אותו. הוא משתמש בטענות מתחומי הפסיכולוגיה והקוגניציה של הרגש כדי לטעון את שתי הטענות הבאות: (1) בזמן שיחה יש לבני-אדם נטיה לחקות את בן-שיחם (מבטא, יציבה, תנועות ידיים); (2) כל פעולה מקורה ברגש סובייקטיבי שנחוה, כלומר בבסיס החיקוי עומד רגש שהוביל אליו. משילוב שתי הטענות פלנטינגה גוזר את טענתו הנ"ל (*ibid*, p. 240-249). לבסוף

⁵ בחלק זה כל הציטוטים של Balázs, Doane, Plantinga, Persson ו-Mascelli המובאים בעברית הם בתרגום ובתמצות שלי, לרבות ההדגשות. במקומות שמצאתי כרלוונטיים הוספתי בסוגריים את המונח המקורי.

הוא מונה חמישה אמצעים באמצעותם יכולים יוצרי הקולנוע להגביר את תגובת הצופה לקלוז-אפ פנים בסצנות האמפתיה: (ibid, p. 249-254)

1. **מיקוד** קשב הצופה בהבעת הפנים של הדמות.
 2. הארכת **משך** הקלוז-אפ, באופן יחסי לשאר הסצנות בסרט.
 3. יצירת **נאמנות** אצל הצופה כלפי הדמות, במובן זה שלשיטתו יותר סביר שבני אדם יודבקו רגשית ברגשות של מישהו אשר הם במערכת יחסים איתו (או לכל הפחות קשורים אליו ו/או מחבבים אותו) מאשר ברגשותיו של אדם זר, ולכן קיים יחס ישר בין מידת ההדבקה הרגשית הנובעת מהקלוז-אפ לבין מחויבות הצופה לדמות, ויתרה מכך – למידת החיבה שנרכשה לדמות.
 4. בניית **הקשר נראטיבי** מתאים. ראשית, השמת הדמות בהקשר משולל אינטימיות (public) בונה הקשר נראטיבי של ריחוק, והבעות הפנים שלה עלולות ליצור רושם מוטעה. לכן על יוצרי הקולנוע לבנות סיטואציה אינטימית, ולבצע בה את הקלוז-אפ לפני הדמות – למשל על-ידי השמת הדמות בסיטואציה בה היא מאמינה שאף אחד לא רואה אותה. שנית, על ההקשר להיות כזה שמצדיק את האמפתיה שהצופה חש כלפי הדמות, כלומר שהמידע שבידי הצופה מספיק כדי לאשרר בפניו את אותה אמפתיה. פלנטינגה מציין כי התנאים להקשר שכזה מבשילים פעמים רבות לאחר שהדמות עוברת מבחן כלשהו, נדרשת להקרבה כלשהי או חווה חוויה שמסכנת את חייה (ולעיתים היא אף מקפחת בה את חייה), ובפרט בסצינת הסיום של הסרט – היות ובשלב זה כבר ניתנה לצופים כל האינפורמציה לגביי הדמות.
 5. **התאמה כוללת** בין ההקשר הנראטיבי, מאפייני הדמות והאפקטים הקולנועיים (ובפרט התאמה בין-חושית (crossmodal congruence)). ככל שהתאמה זו תהא מקיפה ומושלמת יותר, כך יעלה יוצר הקולנוע את הסבירות לגרום ל"הדבקה רגשית". פלנטינגה מציע להשתמש בכמה שיותר אמצעים העומדים לרשותו; לבנות את הנראטיב וליצור אמפתיה לדמות עד לסצינת הקלוז-אפ, ובעת הקלוז-אפ להשתמש במוזיקת רקע, אפקטים קוליים וכלים קולנועיים נוספים העומדים לרשותו (צבעים, קונטרסט, משחקי פוקוס וכדומה) על-מנת ליצור אפקט רגשי עוצמתי ככל הניתן.
- פר פרסון (Persson) מציע לבחון את עוצמתו של הקלוז-אפ באמצעות תיאוריות מעולם הפסיכולוגיה הנוגעות **במרחב האיש** של הצופה – קירבה גדולה לאדם או לאובייקט נתפסת כחדירה למרחב האיש, דבר העשוי להתפרש באחת משתי דרכים: **איום** או **קירבה**; איום עשוי לעורר בצופה רצון לקחת "צעד אחורה" ולהתרחק מהסיטואציה, בעוד שיצירת קירבה עשויה להעצים את תחושת האינטימיות. כך, בשונה מפלנטינגה, פרסון מציע כי ייתכן וישנם קלוז-אפים שלא מעוררים בצופה רגשות אמפתיה אלא דווקא רגשות של לחץ ואי-נעימות (Persson, 1998, p. 1). בהסתכלות על הסרט השלם, פרשנות זו מעניקה כלי בעל משמעות דרמטית ליוצרי הקולנוע, אשר באמצעותו הם יכולים לעורר רגשות שליליים כמו שנאה או פחד כלפי אחת הדמויות, כלפי מקום כלשהו (למשל בית נטוש) ואף כלפי אובייקט (למשל הדפים שג'ק כתב ב"הניצוץ" "All work and no play makes jack a dull boy" [1:44:00] של סטנלי קובריק (Kubrick)).

קלז-אפ בקולנוע של טריפו⁶

לאור הנ"ל ניתן לומר כי הקלז-אפ הוא כלי עוצמתי, שיכול לשמש להעברת מסר או רעיון, הדגשת רגע משמעותי בעלילה, יצירת קירבה (או ריחוק) בין הצופה למתרחש או העצמת רגש ומיקוד תשומת לב הצופים; זאת ועוד, הקלז-אפ מאפשר לנו גישה לניתוח מעמיק יותר של משמעות הסצנה ושל הסרט השלם, מתוך שאלות כגון: מהו תפקידו של הקלז-אפ בסצנה? מהו הערך המוסף שמתקבל מהשימוש בו? מה משמעותו?

בחלק זה של העבודה אבחן מספר קלז-אפים בסרטיו של טריפו דרך הטענות התאורטיות שהצגתי, ואציע פרשנויות נוספות לסצנות אלו מתוך התיאוריות הנ"ל ומתוך הרעיון הבא: השימוש של טריפו בקלז-אפ אינו עקבי אלא מגוון, אך קיים חוט שני המחבר בין סצנות הקלז-אפ שלו, והוא שהן **רגעים משמעותיים ביצירתו** – אם כנקודות מפנה בעלילה, כרגעים משמעותיים בהתפתחות הדמויות או כנקודות עם קשר חזק לעולמו הפנימי של טריפו כיוצר.⁷

הפררחים (Les Mistons, 1957), 17 דקות

סרטו השני של טריפו (אחרי "הביקור" (Une Visite) (הגנוז), או "סרטו האמיתי הראשון", אליבא דטריפו (Cardullo, 1984, in Rosenbaum, 2009, p. 328). בסרט, חבורה של חמישה ילדים נכבשת בקסמיה של נערה צעירה ומהממת ביופיה (ברנדט), אך לאכזבתם הם מגלים במהרה שהיא נמצאת במערכת יחסים עם בחור אחר (ז'ראר). הם עוקבים אחרי הזוג לכל מקום. בשלב מסוים ז'ראר נוסע והילדים זוממים לשלוח לברנדט גלויה, אך הם מגלים כי ז'ראר נהרג בתאונת טיפוס.

"הפררחים" מהווה "מעין הצהרת כוונות של טריפו כיוצר סרטים" (פרמינגר, 2006, עמ' 88), במספר מובנים, כאשר זה הרלוונטי הוא מיתוגו את עצמו כמייסד דור חדש של קולנוע, על-ידי שילוב רמיזות לקולנוע שנעשה לפניו ו"שיבוש"; למשל כמו בסצנת היריות המדומות [05:37-06:02] וסצנת "המשקה המושקה" [06:03-06:23], ששיבושיהן נידונו בהרחבה (שם, עמ' 89-90), והמשותף לכולן הוא שימוש של טריפו בסצנות **אייקוניות** ו**סכמות טיפוסיות** מהקולנוע שקדם לו, תוך שינוי ועיוות שלהן; בכך הוא מצהיר כי הוא מודע לקולנוע שקדם לו והוא פועל מתוכו – אך הוא מערער על אקסיומות שהשתרשו ומבקש לרענן אותן כדי "לחפש אמת חדשה בקולנוע" (שם, עמ' 90). מתוך דברים אלו ולאור תיאוריית "סצנת האמפתיה" של פלנטינגה (שנידונה בהרחבה במבוא) אטען כי **סצנת הסיום** גם היא בחזקת "קריאה/כתיבה משבשת" (במובן הבלומיאני, כפי שנידונה אצל פרמינגר) של סכמה קולנועית קלאסית – כך שבדאי גם היא סצנה משמעותית ביצירתו זו של טריפו, והיא בעלת קשר חזק לעולמו הפנימי בהיותה חלק מהצהרת הכוונות שלו כקולנוען, שהזכרה לעיל.

⁶ בחלק זה כל הציטוטים של Mascelli ו-Balázs, Insdorf, Cardullo, Doane, Plantinga, Persson המובאים בעברית הם בתרגום ובתמצות שלי, לרבות ההדגשות.

⁷ בשלב זה ראוי בעיני לציין כי בכל אחד מהסרטים קיימות סצנות רבות של קלז-אפ ובחירתי רק מקצתן; ועוד, נגעתי במספר מצומצם יחסית של סרטים מתוך הרפרטואר המלא של טריפו. בהחלט יתכן שחלק מהסצנות שלא הכנסתי לעבודה משמעותיות לא פחות מהרבה בחינות מאלו שכן הכנסתי, אך מה שהוביל אותי בבחירת הסצנות היה גם ניסיון לשמירה על מגוון – באופי הסצנות, במשמעותן ליצירה ובתאוריות שניתחתי אותן על-פיהן; ואלו גם הסיבות לסדר הסצנות בעבודה (שכפי שניתן לראות אינו כרונולוגי).

בסצנת הסיום [16:23-17:14], המתרחשת זמן מה לאחר מותו של ז'ראר, רואים את הילדים משחקים במה שנראה כשלולית או נחל קטן, ואז הם מבחינים בברנדט עוברת בבגדי אבל ברחוב – הליכתה מדודה ומכנית אם כי מהירה ונחושה. הילדים מתבוננים בה עוברת וממשיכים להתבונן בגבה המתרחק. ברנדט מצולמת מלפנים, והמצלמה מלווה את הליכתה ונשארת במרחק קבוע של כמה מטרים בודדים ממנה, עד שהמצלמה עוצרת במקום, ועולה לאורך גופה של ברנדט שחולפת על-פניה עד שברנדט יוצאת מהפריים לחלוטין (ראה תמונה 1).

בבחינת הסרט לאור דבריו של פלנטינגה, עולה כי **התשתית** שטריפו בנה **מתאימה היטב** לסיום הסרט ב"סצנת אמפתיה": הצופים **נאמנים** לברנדט, גם מתוך יופיה והקסם שלה (שמובע באמצעות הילדים), גם מתוך היותה דמות טובה ו"טהורה" (היא לא עושה שום רע לאורך הסרט) אך בעיקר מעצם היותה דמות טרגית – הצופים חזו באהבה הגדולה בינה לבין ז'ראר, שמעו על מותו וכעת היא מוצגת באבלה בבגדים שחורים. **ההקשר הנראטיבי** מתאים – למרות שהיא ברחוב היא מכונסת בעצמה בהליכתה, היא אינה מקיימת אינטרקציה עם הסביבה, אין עוד אנשים ברחוב מלבד ומלבד הילדים ונדמה שהיא כמעט מתנהלת בריק, והצופים נכנסים עם ברנדט לבועה הדמיונית שמקיפה אותה. היא עברה חוויה מטלטלת, והווייתה בסצנה מדגישה זו מאוד (בגדיה, הליכתה, כיוון מבטה); ואפילו יש תהליך בניה של **התאמה כוללת** בסצנה – הילדים חזרו לשחק, הם משתובבים, צועקים וצוחקים בקול רם (כמו כדי להדגיש את הזמן שעבר), האור והצל יוצרים אווירה מורבידית, המאירה באופן חלקי מאוד את ההתרחשות, ופניה של ברנדט מוצללים לחלוטין, המוזיקה דרמטית, וקולו של המספר רך ועדין. למרות כל זאת טריפו לא מצלם את ברנדט בקלז-אפ ארוך וממוקד, אלא במשהו שניתן לכנות אותו **כמעט-סצנת-אמפתיה**. הוא יוצר תבנית שמעוררת ציפיה אצל הצופים, אך מציג את **הגרסא שלו** לסכמה הצפויה.

ניתן להעמיד בניגוד לכך את הסרטים שפלנטינגה מתייחס אליהם במאמרו כסרטים בעלי סצנת אמפתיה ידועה המתנהגים על-פי הסכמה הצפויה, ואין ספק שטריפו מודע אליהם: "ינקי דודל דנדי" (Yankee Doodle Dandy, 1942) של מייקל קורטיז (Curtiz) שתסריטאיו של טריפו אף שאבו ממנו השראה ל-L'Agence Magic City (שבסוף לא הוסרט) (Branigan, 2013, p. 344-345), "סטלה דאלאס" (Stella Dallas, 1937) של קינג וידור (Vidor) שטריפו הקרין במועדון הקולנוע שלו (שם, עמ' 39-40) ו"אורות הכרך" (City Lights, 1931) של צ'ארלי צ'פלין (Chaplin) שעל הערכתו של טריפו כלפיו וכמות האינטרטקסטים ליצירותיו (פרמינגר, 2006, עמ' 66, 110, 163 ועוד) אין צורך להכביר במילים.

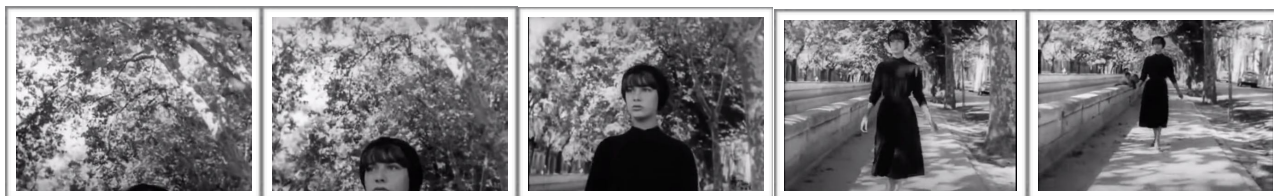
כלומר, הסצנה בנויה באופן מאוד מודע לציפיה של הצופים ל"סצנת אמפתיה" שתסתיים בקלז-אפ פנים ממושך וממוקד, אך היא "משובשת" – אין התמקדות בפניה של ברנדט אלא תנועה רציפה של המצלמה לאורכן, ומשך הזמן שכתפיה-ומעלה בלבד מופיעות בפריים לא עולה על 3 שניות (בסרטים שפלנטינגה מציין מדובר על 15-33 שניות). ממש נדמה שטריפו "עושה דווקא" – מתקרב לקלז-אפ הצפוי, אך ממשיך לעלות עד להופעת כתובית ה-"FIN" על המסך, כמו מתריסה כנגד הצופים.

חשוב לציין גם דבר נוסף בהקשר של סצנה זו. התמה של הסרט היא בעיקרה **התבגרות**. כאשר ברנדט עוברת על-פני הילדים בסצנת הסיום זו הפעם הראשונה בסרט בה הרגש הנשקף ממבטם הוא אינו תשוקה⁸, פניהם מוצלים ושפת גופם משדרת עניין קר (בניגוד להתלהבותם הרגילה) – זוהי נקודה

⁸ כפי שדנו בשיעור.

מכרעת בהתבגרותם – התמודדות עם מוות ועם אהבה נכזבת. עצם העובדה שנקודת מפנה משמעותית זו בחייהם של הילדים מצולמת בקלז-אפ (גם אם מינימלי) יש בכוחה להעיד על משמעות הקלז-אפ ביצירתו של טריפו.

אתייחס בקצרה לעוד סצנה אחת מסרט זה מכיוון שגם היא תומכת בטענתי: בסצנת **”המשקה המושקה”** [06:03-06:23] הרגל הדורכת מצולמת בקלז-אפ (ראה תמונה 2). כפי שציינתי, השכתוב שלה על-ידי טריפו הוא רגע משמעותי ביצירתו, במובן של הצהרת כוונותיו ואמירתו לגביי יחסו לקולנוע שקדם לו ומיקומו בתוכו (פרמינגר, 2006, עמ’ 89-90); ובפרט העובדה שרגע **הדריכה** הוא זה שמצולם בקלז-אפ – כאילו וטריפו אומר **”I’m setting foot in this field”** או **”I’m putting my foot down”** (אני **תוקע יתד** כאן. נכנסתי, ואיני מתכוון לזוז לשום מקום).



תמונה 1: ברנדט חולפת על-פני הנערים בבגדי אבל (מימין לשמאל)



תמונה 2: הרגל הדורכת על צינור ההשקיה

תרגיל ב**נישואים** (Domicile Conjugal, 1970), 100 דקות

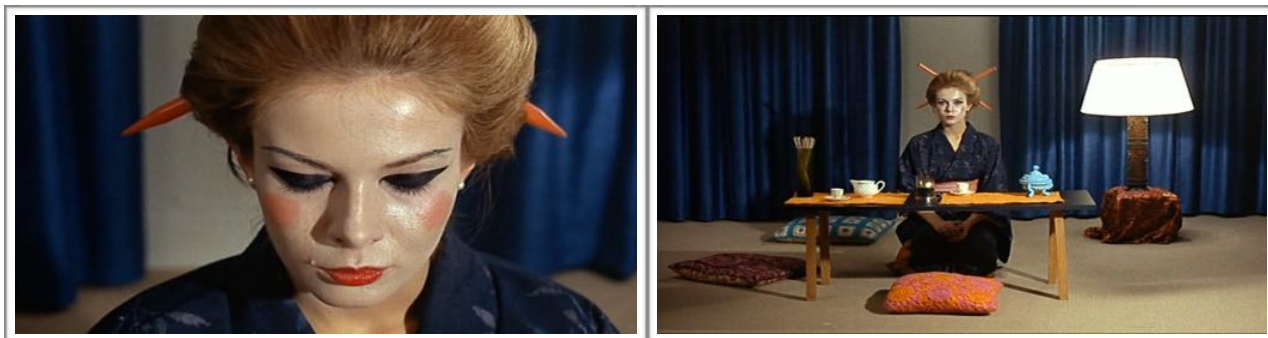
זהו הסרט הרביעי בסדרת סרטי אנטואן דואנל, והוא מגולל את סיפורו של אנטואן מספר שנים לאחר סיומו של **”נשיקות גנובות”** (Baisers Volés). אנטואן בן 26, עובד בצביעת פרחים ומצוי בחיפוש זהות אינטנסיבי, והוא נשוי לקריסטין, שמלמדת כינור. במהלך הסרט נולד להם בן. אנטואן זוכה מן ההפקר במשרה בחברה בין-לאומית, בה הוא נתקל באישה יפנית בשם קיוטו ומתאהב בה, והם מנהלים רומן סודי. קריסטין מגלה על הרומן מתוך מתנה שקיוטו נותנת לאנטואן, והיא מתעמתת איתו לגביו. הם רבים, ואנטואן עובר לישון בסלון ואף במלון, אך לא מצליחים באמת להיפרד ומהר מאוד מתגעגעים זה לזה וחוזרים להיות ביחד.

אחת מנקודות המפנה המשמעותיות ביותר בעלילה (אם לא המשמעותית שבהן) היא כאשר קריסטין מגלה את סוד הרומן של אנטואן עם קיוטו, ששיאה בעימות ביניהם שתחילתו **בסצנת ההתחפשות** [1:09:48-1:10:25]. זוהי נקודת המפנה בעיני משום שעד תחילת פרשיית האהבים נדמה כי אנטואן עבר

תהליך של התבגרות בנוגע לזוגיות מאז "נשיקות גנובות" והוא אכן נאמן לקריסטין, ולראיה סירוביו לחיזוריה של ג'נט והבאת תינוק לעולם; אך כאשר הרומן מתחיל אנו למדים שאין הדבר כך. לאחר שקריסטין מטיחה באנטואן את דבר גילוי הרומן, טיב היחסים ביניהם משתנה, השיח הופך לקוטבי, ואנטואן מתחיל תהליך שבסיומו הוא מבין שקריסטין הייתה בת הזוג האידאלית עבורו – והוא מבקש לחזור אליה.

בסצנה זו בא לידי ביטוי הדיאלוג התיאורטי בין מסצ'ילי ובלזס לבין דואנה לגביי הקלז-אפ כאומנות של **הדגשה והעלמה**. לצורך הדיון אחלק את הסצנה לשני חלקים: ישנם שלושה שוטים בהם רואים את קריסטין, הראשון והשני יהיו החלק הראשון (והדבר מרגיש נוח יחסית מכיוון שמבחינת מבנה הפריים הם המשך ישיר אחד של השני) והשלישי יהיה החלק השני. בחלק הראשון התמונה היא מנקודת מבטו של אנטואן העומד בכניסה לחדר, והיא נותנת מושג לגביי הסצנה שאנטואן רואה במלואה: שולחן ערוך בקפידה עם אלמנטים יפניים (נר דולק, מקלות אכילה, כלי תה ועוד), כריות ישיבה על הרצפה וקריסטין המחופשת יושבת לרגלי השולחן. במבט ראשון קשה לפרש את תחושתה של קריסטין – האם היא מתריסה כנגד אנטואן? האם היא כועסת? או שמא עצובה? והמצלמה מתקרבת לפניה של קריסטין. בסוף החלק הראשון ובחלק השני יש קלז-אפ על פניה בלבד, ואז ניתן להבחין בעובדה שהיא בוכה, מה שמכריע את השאלה לגביי תחושתיה (כפי שמציינת אינסדורף (Insdorf, 1997, p. 118)). יתרה מכך, בחלק השני הצילום נעשה מזווית גבוהה יותר וקריסטין משפילה את מבטה ונותנת לדמעה להתגלגל על לחיה, מה שמוסיף לתחושת ההשפלה והמלנכוליה שהיא שרויה בה. (ראה תמונה 3)

לפי גישתו של בלזס, החלק העיקרי בסצנה הוא מושא הקלז-אפ, הלא היא קריסטין המחופשת ודמעותיה; לכל אובייקט אחר ברקע משמעות שולית עד לא קיימת, שכן קריסטין מתקיימת בקונטקסט משולל מרחב זמן (Balázs, 1927, in Balázs, 2010, p.100). תמיכה לרעיון זה ניתן למצוא בדבריה של אינסדורף: "קריסטין לועגת לאינפנטיליות של אנטואן בכך שהיא עושה את עצמה ליפנית ללילה אחד, **אך קלז-אפ מגלה את הדמעות שמבטאות את רגשותיה האמיתיים**" (על-אף שאיני מסכים שמדובר ב"לעג" מלכתחילה, אלא בעצב מופגן). הווה אומר, לפי בלזס – פניה המאופרים ודמעותיה של קריסטין הם האובייקטים ההכרחיים בסצנה, שכן כל השאר נעלמו. אך האם כך הדבר? לשיטתה של דואנה התשובה היא לא, ואני מסכים איתה. בעיני עוצמת העלבון מתגמדת ללא תמונת המרחב בו מתרחשת הסצנה, משני טעמים: ראשית, היא מתרחשת בביתם שלהם, שאמור להיות מקום בטוח – אך גם אותו קריסטין מלבישה בתחפושת, כאילו והיא אומרת שכל הווייתם כזוג נבגדה על-ידי מעשיו של אנטואן (ולא רק קריסטין האדם). שנית, השקעתה בפרטים מעצימה את תחושתיה – בסצנה הקודמת היא מאכילה את אלפונס, ואז היא מגלה על מעשה הבגידה. ההשקעה בפרטים היפנים ברחבי הסלון מצביעה על כך שמאותו רגע נדמה כי קריסטין לא יכלה להתרכז עוד בענייני דיומא, והקדישה את כולה למעשה התוכחה – הלכה וקנתה פריטים, צבעה את פניה, סידרה את שערה וכו'.



תמונה 3: קריסטין המחופשת ליפנית, החלק הראשון (מימין) והחלק השני (משמאל)

תירו בפסנתרן (Tirez sur le Pianiste, 1960), 80 דקות

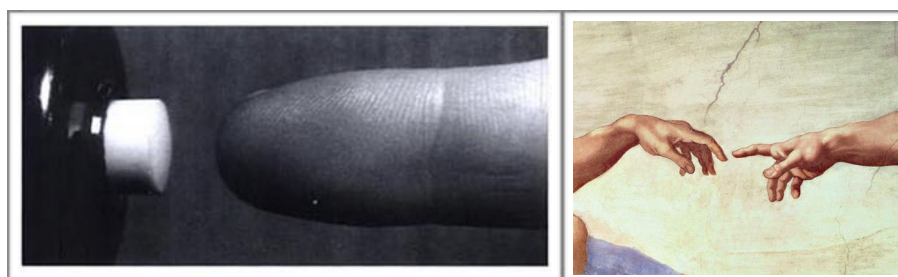
בסרט זה מסופר באופן לא כרונולוגי סיפורו של אדוארד סרויאן, פסנתרן מפורסם שנסיבות חייו הטרגיות מובילות אותו לפרישה מהבמה והפיכה לפסנתרן ברים תחת בדוי, שארלי. לבר שבו הוא עובד מגיע אחד מאחיו המבוגרים, צ'יקו, שמנסה לברוח מגנגסטרים שרודפים אחריו. אדוארד עוזר לצ'יקו ובכך מביא את הגנגסטרים לרדוף גם אחריו. מלצרית בבר בשם לנה מתאהבת באדוארד ובשולי האירוע עוזרת לו, והוא חושף בפניה את עברו הטראגי – אישתו הראשונה, תרז, שגם היא הייתה מלצרית, התאבדה לאחר שלא הצליחה לחזור לעצמה בעקבות רומן שניהלה עם אמרגנו של אדוארד דאז, לארס שמידט; רומן שאותו ניהלה כדי לעזור לאדוארד להזניק את הקריירה שלו כפסנתרן, בעקבות דרישתו של לארס. אדוארד מתאהב בלנה והיא, בדומה לתרז, דוחפת אותו בחזרה לבמה ולחיי כפסנתרן מפורסם – אך הסיום הטראגי חוזר על עצמו בשנית ולנה נהרגת על-ידי הגנגסטרים, בעת שאלו ניסו לירות בצ'יקו.

נקודת המפנה הראשונה (כרונולוגית) בסיפורו של אדוארד היא השלב שבו הוא מסכים לפגוש את לארס שמידט. זהו הרגע בו אדוארד למעשה, ובלי ידיעתו, **מוכר את נשמתו לשטן**. כדור השלג מתחיל להתגלגל, שסופו בהתאבדות של תרז. הסצנה הנידונה היא **סצנת ההגעה של אדוארד למשרד של לארס** [34:24-34:43], וברצוני להציע עבודה פרשנות אינטרטקסטואלית של מיטב ידיעתי לא הוצעה עד כה, ולהסביר באמצעותה את עצם השימוש בקלז-אפ. בשלב שאדוארד שולח את אצבעו הרועדת לפעמון הדלת, האינטרטקסט הוא הציור "בריאית העולם" של מיכאלנג'לו, כאשר אדוארד בתפקיד אלוהים (מימין) ולארס (שמיוצג פה על-ידי הפעמון למשרד שלו) הוא אדם (משמאל). בציור מיכאלנג'לו מתאר את רגע **מתן החיים** לאדם על-ידי אלוהים – וב"תירו בפסנתרן" זהו הרגע בו אדוארד מוסר חיים ללארס – רק שבשונה מבציור, הפעם אלו **חיוו שלו**; וכך, על-פי גישתם של מסצ'ילי ובלזס לקלז-אפ בתור **אמנות ההדגשה וההעלמה** רק נקודת מסירת החיים עצמה רלוונטית, והיא מודגשת על-ידי קלז-אפ הולך וגדל לאצבעו של אדוארד ולפעמון, וכל חומר הרקע מועלם; הוא אינו רלוונטי עוד – וכמו בציור, אין מגע פיזי בין שני האובייקטים, אך הקשר נוצר (ראה תמונה 4). זאת ועוד, טריפו מדגיש את חשיבות הרגע הזה על-ידי "מתיחת" הזמן פי 3 באמצעות הקלז-אפ ההולך והמתקרב⁹.

בכוחו של הקלז-אפ המשולש ליצור אחת משתי תחושות כלפי הפעמון (שהוא ייצוג של כינון היחסים עם לארס): של איום או של קרבה, אליבא דפרסון. המאמץ הרגשי הנדרש מאדוארד בוקע מכל פינה בסצנה:

⁹ כפי שדנו בשיעור.

הליכתו מורכבת מג'אמפ-קאטים; מוזיקת כינורות דרמטית נשמעת ברקע; שפת גופו של אדוארד משדרת לחץ ובהלה – מבטו תזזיתי, תנועות ידיו מול הדלת טעונות בחשש ואצבעו רועדת באופן מובחן; ומתוך ההקשר הנראטיבי קל לקבוע כי מדובר ב**איוס**. טריפו יוצר הרגשה שמשהו רע עומד לקרות – שהפעמון הוא מסוכן, שלארס הוא מסוכן. בשלב זה לא ברור עדיין מדוע, אך הפרשנות לפי גישתו של פרסון לא משאירה מקום לספק.



תמונה 4: בריאת העולם, ואצבעו של אדוארד נשלחת לצלצל בפעמון של לארס

הלילה האמריקאי (La nuit américaine, 1973), 115 דקות

סרט זה מגולל את עלילת צילומו של סרט בשם "הכירו את פמלה", שעלילתו עוקבת אחרי זוג צעיר בו האישה מתאהבת באביו של ארוסה, בורחת איתו, נהרגת בתאונת דרכים והבן מתנקש באביו; אבל עיקרו של "הלילה האמריקאי" הוא במתרחש ברקע – על ומחוץ לסט הצילומים: הקשיים של הצוות (ושל הבמאי, פארן, בפרט) בתהליך היצירה הקולנועית, רומן בין אחד השחקנים הראשיים לאחת מנשות ההפקה שנגדע בעקבות בגידתה בו ובריחתה עם איש הפעלולים, בגידת השחקנית הראשית בבעלה עם אותו שחקן והאיומים שלו בפרישה מהסרט בעקבות האירוע, בעיית אלכוהוליזם של אחת השחקניות שמונעת ממנה לשחק כשורה, ועוד. הסרט מציע מבט קומי מחד אך מפוכח וביקורתי מאידך על עולם עשיית הקולנוע, שבליבו עומד טשטוש הגבולות בין הקולנוע לבין החיים האמיתיים של העוסקים בו.

בסצנה הראשונה בה מחשבותיו של פראן מסופרות על-ידי המספר [12:56-15:35] מופיעים מספר קלז-אפים: על התמונה של הבקתה בו תצולם סצנת האהבה של ג'ולי ואלכסנדר [14:03-14:09], חוזרת ב- [46:51], על הפאה שתשמש את סברין בהמשך [15:01-15:14], חוזרת ב- [31:38], ועל האקדח שישמש את אלפונס בסצנת היריה [15:33-15:35], חוזר ב- [1:47:02] (ראה תמונה 5). כאמור, כל האובייקטים חוזרים מאוחר יותר בתהליך היצירה של הסרט, ומתוקף כך כולם מהדהדים את ציטוטו של צ'קוב: "אקדח שמופיע במערכה הראשונה... חייב לירות עד סוף המערכה האחרונה שלה" – ובפרט זה

האחרון. בהמשך ישנם שני קלז-אפים נוספים על אובייקטים, שקריאתם לאור העקרון הנ"ל מציגה אותם באור חדש:

הראשון הוא **השמפניה** שסברין שותה בחדר ההלבשה [21:17 ו- 21:27-21:26], שחוזרת בסצנה בה היא שוכחת את השורות שלה, שוגה במשחק שלה ונכשלת בביצועה [25:02-32:05]. סצנה זו היא אחת הסצנות שמסמלות יותר מכל בסרט את שבירת הכללים הנוקשים של ההפקה הממוסדת על-ידי במאי הגל הצרפתי (פרמינגר, 2006, עמ' 228), את החדשנות שלהם ואת גישתם לעשיית קולנוע: שימוש בשחקנים לא מקצועיים, הקלטת הסאונד באופן חי, צילום וואן-שוטים ארוכים ועוד. ההפנייה אליה על-ידי השימוש בקלז-אפ ב"מערכה הראשונה" מאדירה את מקומה בסרט ומדגישה את מרכזיותם של עקרונות אלו ביצירה של טריפו.

הקלז-אפ השני (והמשמעותי יותר לדעתי) הוא על **חבילת הספרים** שטריפו מקבל [36:35-36:53]. בניגוד לאובייקטים הקודמים, הספרים אינם חוזרים בהמשך הסרט באופן מפורש, אך הם נוכחים בכל מקום ביצירתו של טריפו! הם-הם אלו שמרכיבים (ולו באופן חלקי) את עולמו הפנימי והתרבותי, המכלול שמתוכו הוא יוצר, שאותו הוא מצטט, שבו הוא נאבק (במובן הבלומיאני) ושאותו הוא מבקש להגדיר כקאנון של עולם הקולנוע (שם, עמ' 244-245). קשה להפריז בחשיבותם של הנוכחים ב"רשימה" זו עבור יצירתו של טריפו (ובפרט שני הראשונים המופיעים באקסטרים קלז-אפ: היצ'קוק והוקס (Hawks)), והעובדה שהם מוצגים כאן בגדר אקדח במערכה הראשונה כאילו ופוסקת – כל אלו עומדים "לירות" בהמשך תהליך היצירה; הווה אומר – אלו הם העומדים בבסיס היצירה, הם מה שאני יודע על קולנוע, הם ה"תחמושת" שלי (ראה תמונה 6).



תמונה 5: הבקתה, הפאה והאקדח



תמונה 6: השמפניה וחבילת הספרים

שתי האנגליות והיבשת (Les Deux Anglaises et le Continent, 1971), 124 דקות

הסרט מספר על קלוד, בחור צרפתי צעיר, אמוציונלי ונאמן לאימו, ועל שתי אחיות אנגליות, אן ומוריאל, שחיות עם אימן בכפר בוויילס. שתי האמהות מנסות לשדך בין קלוד לאן. קלוד נוסע להתארח בביתן בוויילס אך מתאהב באחות הצעירה מבין השתיים. הוא מציע לה להיות אשתו אך היא מסרבת בטענה שאינה אוהבת אותו באופן זה. לאחר זמן מה שבו הוא שוהה אצלן היא משתכנעת, והם מחליטים להינשא. אימו של קלוד מגיעה לוויילס על-מנת לטרפד את החתונה, והם מחליטים לדחות את ההחלטה בשנה ולראות האם הם עדיין יהיו מעוניינים. קלוד חוזר לפריז, ומבין שאינו מעוניין להינשא למוריאל. היא מתבצרת בבדידותה בעוד שקלוד חוגג את רווקותו, ששיאה ברומן עם אן, שבהמשך עוזבת אותו בשביל בחור אחר, בעידודו של קלוד. לבסוף מוריאל מגיעה לפריז והם חוגגים בליל אהבה, לאחר 7 שנות המתנה. קלוד מציע למוריאל להתחתן איתו אך היא מסרבת בטענה שהוא אינו בנוי לנישואים. היא חוזרת לוויילס וקלוד נשאר לבדו.

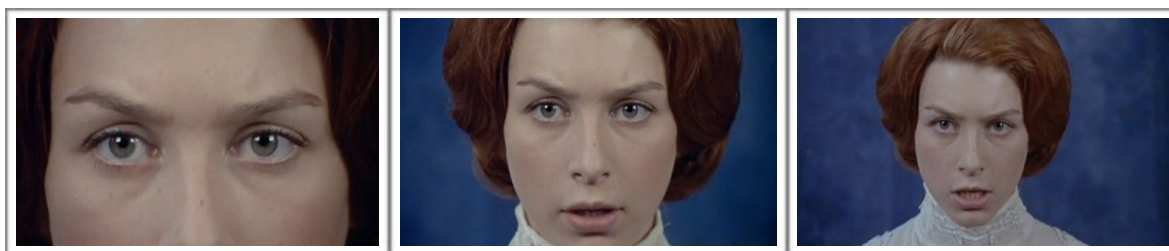
אציע פרשנות אחת, והיא שהתמה של הסרט היא **החלפת נקודות מבט**. בתחילה, מנקודת מבטה של אן, על קלוד ומוריאל להכיר ולהיות ידידים. בעקבות ההתפתחות בקשר ביניהם נקודת מבטה משתנה והיא מבינה שעליהם להתחתן, ולכן לוקחת צעד אחורה. מנקודת מבטו של קלוד, בתחילה מוריאל ואן הן בגדר ידידות קרובות. בהמשך הוא מתאהב במוריאל ומבין שהוא רוצה לשאת אותה לאישה. לעומת זאת, מנקודת מבטה של מוריאל, קלוד הינו בחור מקסים, אך היא מעוניינת בו בגדר ידיד ותו לא. ברגע שבו מנקודת מבטו של קלוד מוריאל אינה צריכה להיות אשתו יותר, נקודת מבטה של מוריאל מתהפכת והיא רואה בקלוד את בעלה האידיאלי. בד בבד, מנקודת מבטה של אימו של קלוד, על קלוד ומוריאל לא צריכים להתחתן; אך מנקודת מבטה של אימן של אן ומוריאל, אין כך הדבר והיא תומכת בנישואים. נקודת מבטו של קלוד מתהפכת שוב, הוא מקשיב לאימו ואינו מעוניין יותר במוריאל. מות אימו והגעתה של מוריאל לפריז משנה שוב את נקודת מבטו, והוא מעוניין לשאת אותה לאישה; אך מנקודת מבטה של האחרונה אין זה רלוונטי עוד.

מוטיב מרכזי בסרט הוא **מוטיב העיניים**, והוא מתכתב עם רעיון נקודות המבט. מוטיב זה בא לידי ביטוי פעמים רבות בסרט: למשל, באמירתו של קלוד לאן ש"כאשר אראה את עיניה... [של מוריאל]" ואן משלימה אותו: "...הכל ישתנה" [13:13]; לאחר שהוא מספר לאחיות על בתי-הבושת בפריז, אן מודה לו על ש"פקח את עיניהן" [32:19]; מכתב האהבה הראשון של קלוד למוריאל נפתח בהתייחסות למבטה [36:03], ועוד. כמו כן, גם השימוש התכוף ב-iris shots מרמז לכך, כשם שהוא מדמה מבט מתוך עין נפתחת או נסגרת.

בסצנה בה קלוד ומוריאל מדברים בערב ביחידות על יחסיהם היא מציעה לו **תפוח** [25:13], מחווה המהדהדת את הסיפור התנ"כי של אדם וחוה, ומדגישה שוב את מוטיב העיניים בסיפור: "כי ידע אלוהים כי ביום אכלכם ממנו ונפקחו עיניכם והייתם כאלוהים, ידעי טוב ורע" (בראשית, ג, ה), ומתכתב עם סצנת הסיפור על בתי-הבושת, בה מיוראל שואלת: "איך אוכל לבחור בין רע לטוב כשאני מכירה רק את הטוב?" [32:05].

באחת הסצנות הדרמטיות בסרט, **קלוד מקבל מכתב ממוריאל הפגועה** בצירוף היומן האישי שלה, וטריפו עורך את הסצנה כך שרוב המכתב מוקרא על-ידי מוריאל עצמה [1:31:41-1:28:01]. הפריים מסודר באופן מינימליסטי מאוד – רקע כחול, מוריאל במרכזו לבושה תלבושת לבנה, בלי תכשיטים או איפור

הנראים לעין, ושערה המסודר ממסגר את פניה. דיבורה תקיף, דיבור תוכחה כמעט, והיא מתוודה על מה שהיא תופסת כחטא קדמון שלה. היא מדברת בכאב, מתוך שנים של הלקאה עצמית והשלמה עם היותה חוטאת. כל תשומת הלב מופנה אל פניה של מוריאל, והמצלמה מתקרבת באיטיות לעיניה, שרושפות אש (דבר המהדהד את הסצנה בה עיניה רושפות אש באופן מטאפורי כשהיא מסתכלת בקלוד ואן מתנשקים כחלק ממשחק [17:34], כלומר מוריאל מדברת ממקום של כאב גדול). היא ממעטת למצמץ ומעווה בעדינות את פניה בכאב. היא ממוקדת מטרה. לפרקים החלק היחיד מפניה שמופיע בפריים הוא עיניה (ראה תמונה 7). טריפו מביא למקסימום את **אומנות ההדגשה וההעלמה**, כאומר שרק העיניים חשובות כרגע, כי הן אומרות הכל בעצם. כך, קלוד-אפ זה מדגיש את מרכזיות מוטיב העיניים לסרט השלם ומאדיר את המשמעויות המשתמעות ממנו, ובפרט זו – **מוריאל היא גלגול מודרני של חווה**, היא נכנעה ליצר התאוה ועל כך עליה לשלם; אם לא בחייה, לפחות בסבלה.



תמונה 7: מוריאל מקריאה את מכתבה לקלוד

400 המלקות (Les quatre cents coups, 1959), 99 דקות

זהו הסרט הראשון בסדרת סרטי אנטואן דואנל. אנטואן בן 13, בן לאמא שנדמה כי הוא לא נמצא קרוב לראש מעייניה ולאב שאינו בנמצא (אביו בסרט הוא אינו אביו הביולוגי). הוא גדל בבית דל אמצעים, כילד שובב שאינו מתמיד בבית הספר, שכן אין לו יד מכוונת או מבוגר שקשוב אליו ודוחף אותו לעשות את הדבר הנכון. הוא מוצא את מקומו בעיקר בצפיה בקולנוע ובקריאת ספרים, ולעיתים הוא נאלץ להתגנב לקולנוע בשביל להנות מהם. בשלב מסוים הוא גונב מכונת כתיבה מהמשרד של אביו על-מנת למכור אותה, אך נכשל ומחזיר אותה. הוא נתפס, הוריו מסגירים אותו למשטרה, והוא נשלח למוסד לעבריינים צעירים. בסוף הסרט הוא בורח מן המוסד אל הים, שאליו הוא מתאוה לאורך כל הסרט.

בסצנת הסיום של הסרט [1:38:06-1:39:21] אנטואן מגיע לים אליו נכסף כל-כך. הגעתו אל הים היא רגע השיא של בריחתו מהמוסד לעבריינים צעירים, שמתחיל בהזדחלותו מתחת לגדר מתחת לאפם של השומרים ונמשך בריצה ארוכה לאורך נופים כפריים (כאשר בתחילה אחד השומרים אחריו, אך בשלב מסוים הוא מאבד אותו) [1:35:08-1:39:21]. מצד אחד, רגע זה הוא בבחינת קתרזיס (היות ואנטואן רק מצפה להגיע אל הים), אך מצד שני הוא רגע מפנה בהתפתחותו – ניכר מהבעת פניו שהוא הבין שעליו לשנות את אורח חייו ולהתבגר; הוא הגיע אל הים, ומה עכשיו? דבר לא השתנה. גם הנרטיב הכללי מאשש זאת, שכן בקרוב יתפסו אותו ויחזירו אותו למוסד – ויהיה עליו להשתקם, להתבגר ולהתחיל לדאוג לחייו.

שיאה הדרמטי של הסצנה הוא בסיומה, כאשר **אנטואן מישיר מבט אל המצלמה** והיא נכנסת בזום-אין לאקסטרים קלוז-אפ על פניו, לפריז-פריים של כ- 8 שניות [1:39:12-1:39:21] (ראה תמונה 8). אציע נקודת מבט נוספת על סצנה זו, דרך תיאוריה העוסקת בקלוז-אפ: בלזס הציע מודל לחווית הצפייה בקלוז-אפ פנים באומרו ש"ילדים רואים את העולם בקלוז-אפ" (Balázs, 1930, in Balázs, 2010, p. 95). בעיני, קלוז-אפ פנים מספק לנו כצופים רגעי הצצה לעומקן הפסיכולוגי של הדמויות, שכן הוא מייצר רגע של **חוויה אינטימית ונאיבית**, כמעט ילדותית, עם הדמות. ממשיך בלזס: "לילדים אין קושי להבין את הרגשות הניבטים מן הפנים שכן הם לא שופטים דברים ככלים ובאמצעות הבניות קיימות... אלא מתייחסים לדברים כקיומים אוטונומיים עם נשמה ופנים משלהם". "אין זה אלא ברגע שבו המשחקים נעצרים והילדים בוחים במבט מהורהר... חוקרים את הנקיקים והפינות הנסתרות-מעין, מתענגים על הרגעים הקטנים בחיים" (*ibid, ibid*). ברגע הזה אנטואן, הילד, ממלא את הפריים באקסטרים קלוז-אפ, ומסתכל ישירות למצלמה. הוא שובר את הקיר הרביעי¹⁰. הוא מסתכל עלינו, הצופים, באותו "מבט מהורהר". הוא חוקר אותנו ותוהה. **אנחנו רואים את אנטואן בקלוז-אפ, שרואה אותנו בקלוז-אפ**. אנו מנהלים איתו **דיאלוג** (בניגוד לצפייה פאסיבית) בשפה פרה-לינגוויסטית – באמצעות מבט והבעות פנים בלבד, דיאלוג בו אנטואן מביע את הקונפליקטים הפנימיים שאיתם הוא מתמודד ומספר על ההבנה שתהליך של התבגרות הגיע, ולנו נותר רק להגיב באמפתיה. זוהי סצנה **קדמונית**; כאילו וטריפו אומר – הסצנה היא שתיקה ארוכה ואין צורך להכביר במילים – פניו של אנטואן אומרים את הכל; דבריה של נורמה ב"שדרות סנסט" מסכמים זאת היטב: "We didn't need dialogue. We had faces." [32:39].



תמונה 8: אנטואן, בים, לאחר בריחתו מהמוסד לעבריינים צעירים

¹⁰ **הקיר הרביעי** מתייחס למושג מתחום התאטרון שמתייחס לקיר הדמיוני בין הקהל לבמה. מבטו של אנטואן מייצר תחושה שהוא מודע למצלמה (לקהל), ובכך הוא "שובר את הקיר הרביעי".

פילמוגרפיה

1. **בילי ויילדר (Billy Wilder)**
שדרות סאנסט (Sunset Boulevard), 1950
2. **מייקל קורטיז (Michael Curtiz)**
ינקי דודל דנדי (Yankee Doodle Dandy), 1942
3. **סטנלי קובריק (Stanley Kubrick)**
הניצוץ (The Shining), 1980
4. **פרנסואה טריפו (François Truffaut)**
הפרחחים (Les Mistons), 1957
400 המלקות (Les quatre cents coups), 1959
תירו בפסנתרו (Tirez sur le Pianiste), 1960
נשיקות גנובות (Baisers Volés), 1968
תרגיל בנישואים (Domicile Conjugal), 1970
הלילה האמריקאי (La nuit américaine), 1973
5. **צ'ארלי צ'פלין (Charlie Chaplin)**
אורות הכרך (City Lights), 1931
6. **קינג וידור (King Vidor)**
סטלה דאלאס (Stella Dallas), 1937

ביבליוגרפיה

1. ג'אנטי, ל., 2000, להבין סרטים, תרגום מאנגלית: דן דאור, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
2. הוועדה למונחי תקשורת, 2011, מונחי טלוויזיה וקולנוע, האקדמיה ללשון עברית.
3. טריפו, פ., 1987, הסרטים בחיי, תרגום מצרפתית: אביטל ענבר, הוצאת מסדה קולנוע, תל-אביב.
— 2004, היצ'קוק/טריפו, תרגום מצרפתית: הילה קדס, הוצאת בבל והאוזן השלישית (קולנוע), תל-אביב.
4. פרמינגר, ע., 2006, האיש שאהב סרטים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

Bibliography

1. Balázs, B., & Carter, E. (Eds.). (2010). Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man (1927) and The Spirit of Film (1930) (Vol. 10). Berghahn Books.
2. Branigan, E., & Buckland, W. (2013). The Routledge encyclopedia of film theory. Routledge.
3. Doane, M. A. (2003). The close-up: scale and detail in the cinema. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 14(3), 89-111.
4. Epstein, J., & Liebman, S. (1977). Magnification and other writings. October, 9-25.
5. Insdorf, A. (1997). François Truffaut. Cambridge University Press.

6. Mascelli, J. V. (1998). *The five C's of cinematography: motion picture filming techniques*. Silman-James Press.
7. Persson, P. (1998). Towards a psychological theory of close-ups: Experiencing intimacy and threat. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, 9, 24-42.
8. Plantinga, C. (1999). The scene of empathy and the human face on film. *Passionate views: Film, cognition, and emotion*, 239-255.
9. Rosenbaum, J., & Cardullo, B. (2009). *Action!: Interviews with Directors from Classical Hollywood to Contemporary Iran*. G. Morris (Ed.). Anthem Press.