

## הארכיטקטורה ככלי של המדיום הקולנועי: בחינתו ביצירה אשתקד במריאנבד

### איה פרי

נקודת המוצא של עבודתי היא שליצירת אמנות יש תכלית, ובחירת האמצעים לבנייתה נובעים מהגדרת מטרה – העברת רעיון או מסר. בבסיס יצירת אמנות נמצא רעיון פילוסופי, והמזשתו לא נשענת על אינטואיציות אלא על חוקים ברורים ואסטרטגיות מנוסחות הנשענות על שליטה עילאית בכלי המדיום (אונגר, 1991, עמ' 209-212). יוצר הקולנוע (ככל אמן יוצר) בוחר במודע את אמצעי המבע העומדים לרשותו. הארכיטקטורה היא מראשוני כלי המדיום העומדים לשימוש של יוצר הקולנוע, מבחינת העושר הוויזואלי והסמלי הטמון בה, ובאופן בסיסי יותר, מתוך עצם נוכחותה המיידית: היא תיאור הסכיבה האנושית הבנויה. התיאור הארכיטקטוני המוצג לאורך הסרט משמש אמצעי למימוש המטרה אותה הגדיר היוצר. בבסיסה, הארכיטקטורה אינה בנייה נשגבת וחדשנית, אלא כל הבנוי בסביבתם של בני האדם ומעשה ידיהם: המלא והריק, המסות והרווחים, הציבורי והפרטי והחלל הפתוח. מכאן, שכל טקסט העוסק במצבו של האדם בסביבתו עושה שימוש, מרכזי או אגבי, בארכיטקטורה: גם מבלי משים אנו מתנהלים, צופים וחשים סכיבה ארכיטקטונית בכל רגע (שאינו טבע בתולי).

**אשתקד במריאנבד** (L'Année Dernière à Marienbad, 1961) בוים על ידי אלן רנה (Alain Resnais) על פי תסריט של הסופר אלן רוב-גרייה (Alain Robbe-Grillet). שני היוצרים הם אינטלקטואלים ופילוסופים, העוסקים, כל אחד בתחומו, בשאלות של מבנה, צורה מול תוכן ומשמעות הזמן בטקסט, ונחשבים פורצי דרך וכבוני שפה חדשה, שפה קולנועית או ספרותית אשר דוחה מתכונת מסורתית או מוכרת של בניית סרט או רומן.

כותרת היצירה, **אשתקד במריאנבד**, היא שם המתאר זמן ומקום מוגדרים, אך את הסרט מאפיינת אי בהירות גם לגבי הזמן וגם לגבי המרחב. יתכן שזהו מקום פיסיומשי, יתכן שהוא דמיוני. גם אם המקום קיים, אפשר שההתרחשות היא במקום אחר, בזמן עבר, בהווה מתמשך, או שלא התרחש דבר מעולם. לאורך הסרט הגיבור, המשדל את הגיבורה להודות בפגישתם בעבר, מזכיר רק פעם אחת את שם המקום מריאנבד, ומחליפו בציון מקומות מפגש אחרים, אלטרנטיביים (אולי באן-סלסה, אולי פרדריקסבד). הפגישה הראשונה האמורה, שהיא המניע להתרחשות בסרט, מתוארת בו זמנית במקומות שונים וכומנים שונים – במרפסת בנויה משקיפה אל גן, בגן עצמו ובטרקלין אירוח מול ציור של גן.

**אשתקד במריאנבד** המציאות הפיסית, הסכיבה הבנויה של ה"עלילה", היא מוחשית וקונקרטית, באמצעות תיאור מפורט וקפדני, אך משתנה כל העת בו בזמן לעיני הצופה המשתאה. פרטים פיסיים



המאפיינים את המקום ואת הזמן משתנים מול עיני הצופה - הרגע עצמו ואתר התרחשות אינם מחלטים. שאלת המחקר שלי היא כיצד המרכיבים הארכיטקטוניים המופיעים בסרט משמשים כלי לספיגת המסר אליו התכוונו יוצריו ("ספיגת" מסר ולא "העברת" מסר, כיוון שהכוונה היא קליטה לא מודעת, אינטואיטיבית, מבלי שהצופה יחשוב על כך). אני מתכוונת בעבודתי להציג את הפירוט הארכיטקטוני בסרט זה, ולהראות את היותו כלי בו משתמש היוצר להשגת מטרתו. בידיו של היוצר מצויים כלים רבים למימוש האסטרטגיה הקולנועית שלו שמטרתה העברת השרר הרעיוני לצופה - הרטוריקה שלו. בעבודה זו אני מתכוונת לבחון את מכלול הכלים בהם בחר להשתמש רנה (קומפוזיציות של צבע וצורה, עריכה, איפור ותלבושות, פסקול וכן הלאה) אלא להתמקד באלמנטים האדריכליים ולהבין את תפקידם. מהם האלמנטים האדריכליים המופיעים לאורך הסרט (אילו מהם חוזרים כמוטיב חוזר ואילו מהם חד פעמיים)? מהו היחס בין האופן בו מוצגת הארכיטקטורה (חלל, תאורה, קצב מבני ויתר המרכיבים שאגלה בסרט) לבין המתרחש בנרטיב של הסרט? כיצד משתנה הייצוג של אותו החלל בהתאם לשינוי או התפתחות בסיפור?

עשרות רבות של פרשנויות, ביקורות, ניתוחים וניסיונות פענוח נכתבו על הסרט, דעות שונות ומגוונות הנוצרות בין בוז וסלידה, כעס של ממש והערצה מחלטה כלפי היוצרים, שנחשבו גאוני בידי מבקרים מסוימים. אין כותב שנותר אדיש ליצירה (גם אם השתעמם ממנה), ועושר הפרשנויות המוצע כה גדול, עד שנדמה שכל צופה קורא בסרט סיפור שונה לחלוטין. לצורך שבירת הצופן של הסרט גייסו אנדות עם ומיתוסים שעוסקים במוות, תיאורית הפסיכואנליזה של פרויד, גישות ספרותיות העוסקות בזרם התודעה, מבנים מתמטיים שעוסקים בהסתברות, אמנות ימי הביניים גויסה לפרשנות משמעות הפסל, שהוא אלמנט מרכזי וטעון (תמונות 1-5) ועוד מקורות פרשניים מגוונים שמקורם בתרבות המערב (Van Wert, 1977, pp. 75-76). לצד מבקרים שטענו שהסרט כל כולו הוא משחק יומרני ומתנשא, ריק מתוכן ושאינו מתמודד עם מציאות יומיומית ועם בעיות "אמיתיות" (Bonnot, 1961, pp. 752-768), הוצגו אינסוף הסברים לגבי תוכנו המתעתע של הסרט. הפרשנויות נחלקות בין הגישה שמקבלת את עצם ההתרחשות: הזוג אכן נפגש בעבר וקבע להיפגש בשנית, אך האישה מכחישה את האירוע, הזוג נפגש לראשונה בהווה - פגישתם הקודמת הומצאה על ידי הגבר החושק באישה או המשחק בתת הכרתה בהיפנוזה כניסוי פסיכולוגי, לבין הגישה שמתייחסת למתרחש כהזיה: סכסוך פנימי בנפשה של האישה בין האיד (המשכנע - האינסטינקט) לסופר אגו (המלווה - המוסר) ולאגו (היא עצמה) או ווריאציות שונות על מרפאה לחולי נפש בה היא סגורה. פרשנויות נוספות התייחסו לכוונות אחרות: ביקורת חברתית בורגנית - הגיבורה מתחבטת בין חיים נוחים ומשעממים לבין מסתורין והרפתקנות, עיבוד לאגדה עתיקה אודות המוות שחוזר לקחת עימו את קורבנו לאחר שנה ויום (Sweet, 1981, pp. 43-44).

דוגמאות אלו הינן תמצית הפרשנויות שניתנו לסרט, לעיתים מתוחכמות ומפתיעות ולעיתים פשטניות ושטחיות. אף אחת מהן, או מאחרות שהועלו, לא קיבלה אישור או דחייה מידי יוצרי הסרט, שבאופן מוצהר שמרו על ערפול בנוגע לכוונותיהם. רנה עצמו העלה הסברים שונים ומגוונים לסרט שמהותו היא דו משמעות, אחדים מהם היו שזהו סרט על אי הוודאות שבאהבה, על עולמות נפשיים מקבילים, על השלכות הדמיון או על



קשיים בתקשורת (ארמס, 1986, עמ' 58). החיבור בין רנה לבין רוב-גרייה, סופר שיצר "רומן קולנועי" מפורט ולא תסריט, הוליד יצירה מהפכנית ומפתיעה שאינה ממלאת אחר הכללים הקולנועיים הידועים.

על פי הקונוונציות הקולנועיות, המדיום הקולנועי הוא מערכת סימנים היוצרת אצל הצופה תפיסת מציאות: שילוב בין המיומנות הנרכשת של הצופה לבין המניפולציות של המדיום יוצר אצל הצופה תחושה שהוא עד להתרחשויות במציאות ולא בבדיה. **באשתקד במריאבד** נעשה בידי היוצרים שימוש שונה בכלים הקולנועיים: לא ברור לצופה ולא חשוב ליוצרו מהו חלום, מהי הזיה, מהי מציאות והיכן "באמת" התרחשה העלילה, אם בכלל. חוסר הוודאות הזה חיוני ומהותי לתפיסת הסרט כולו. התוכן הוא הצורה, ואין לו משמעות מחוץ לצורה הספציפית (Brunius, 1962, pp. 122-127). יתר על כן, צורה ותוכן, קרי, הדרך להציג ומה שמוצג, הופכים למושגים חסרי משמעות: אין דרך לסכם את העלילה מתוך הסרט עצמו מבלי לייצר, בעצם, פרשנות אישית. כפי שגורסת פנלופה האוסטון, אין טעם או הגיון להתאים את הסרט להקשר אובייקטיבי שהוא אינו שייך לו או לבקש ממנו להסביר את עצמו – כל מה שהסרט הזה יכול לעשות הוא להציג את עצמו בלבד, להזמין לחדת את התכנים שלו (Houston, 1961-2, pp. 26).

#### קולנוע של זרם תודעה

**אשתקד במריאבד** היא יצירת אמנות שיש בה ניסיון לבנות זמן ומרחב מנטאליים ולא בניית סדר זמנים עלילתי או דגש על יחסי סיבה ותוצאה. הקולנוע של רנה עוסק ב**זרם תודעה** (Stream of Consciousness). רוי ארמס (Roy Armes) מקדיש בספרו על רנה פרק נרחב הדן בסרט, ומסיק שקולנוע שעוסק בזרם תודעה מנסה לייצר **דימוי מופשט של התרחשות פנימית** – התמונה מוצגת כריאליסטית, אך מייצגת תחושות, מחשבות, רגשות: חיי נפש של אדם. עפ"י הצהרת יוצרו, הסרט תוכנן לפנות "ישירות לתחושותיו של הצופה ולא לחשיבתו האנליטית" (ארמס, 1986, עמ' 51). הנחת המוצא שלי, בהמשך לניתוחו של ארמס, היא שלקטגוריות של "עלילה" ו"דמויות" אין עוד משמעות, כיוון שהסרט אינו מציג מציאות פיזית, אלא מציאות שבורא הגיבור בעיני רוחו (תקוותיו, תשוקותיו, אכזבותיו). את ההיבטים הארכיטקטוניים יוצאי הדופן המיוצגים ביצירה הקולנועית, יש לנתח ולפענח בהתאם לכוונת יוצרו: לפנות אל הקוגניציה הלא מודעת, הלא מושכלת, של הצופה, ולא לייצר סכיבה שמשמעותה היא עצמה, כתיאור תיעודי-עובדתי או אינפורמטיבי.

#### הסכיבה הפיסית – ייצוג וכוונות

הסרט, כאמור, שואף לייצר דימוי מופשט של התרחשות פנימית, ולכל אורכו הוא פועל על הצופה בשתי רמות: זו המייצגת את מציאות הגיבור כפי שהיא נתפשת במוחו, וזו המעוררת בצופה עצמו תחושות רגשיות. המסך מציג ריאליה לכאורה, אך מעורר באמצעותה תגובות רגשיות, הנובעות מהסגנון הארכיטקטוני עצמו והאסוציאציות שהוא מעלה, מתחושת המרחב המסתמנת כקלאוסטרופובית, מבלבול שנוצר מעומס. הסרט מציג סכיבה פיסית מוגדרת - מבנה בסגנון בארוק מובהק, המאופיין באוסף חללים מבוכי, בשפע מוגזם של קישוטים, בעומס של פרטים, ובגנים רשמיים ומתוכננים בקפידה, שאין בהם טבע פראי, אין בהם אדם. זוהי אטמוספירה מלאכותית, מנותקת מציאות, מעולם "אמיתי". אין זה ספור על מקום או על התרחשות



אנושית, הוא נטול עלילה והדמויות המופיעות בו ריקות. לדבריו של הסופר/התסריטאי, רוב-גרייה, הפרשנות הריאליסטית למתרחש אינה חשובה, זהו סיפור של שכנוע, שכנוע פנימי ושכנוע של האחר, הנבנה תוך כדי הסיפור (שם, עמ' 53).

יוצרי הסרט בנו סביבה פיסית ומנטאלית, של עולם מלאכותי, סגור ומנותק שאינו משקיף אל החוץ ושאינו מאפשר מבט מה"חוץ" אליו. אין בסרט כל עניין במציאות יומיומית, לא באפיונה ולא בקונפליקטים שבה, והוא אף אינו מעוניין להסביר את המציאות המוצגת בו. הצופה אינו יודע מהו מקום ההתרחשות (בית הבראה? מלון? מוסד?) ואף הדמויות עצמן אינן מאופיינות – אינן יודעים עליהן דבר, גם לא את שמן. הן נשאיות רגש, אינן אינדיבידואל, ואין כל אפשרות או ניסיון להזדהות עימן. חיים כלב מרחיב בספרו בנוגע לתפקידן המכריע של הדמויות הבובתיות באשתקד במדיאנבד, כגורם הכרחי לספיגת זרם התודעה ותפיסות המציאות השונות ("מציאות" העוגן ו"מציאות" התודעה) אצל הצופה (Callev, 1997, pp. 208).

במאמרו "זמן ותיאור בסיפור בן זמננו" מציע רוב-גרייה גישה לסרט, על פיה התמונות שעל המסך מתארות חיי נפש ולא מציאות חיצונית כפי שהיא נקלטת בעין המצלמה: "העיסוק כאן יכול להיות אך ורק בהתפתחות סובייקטיבית, מנטאלית, אישית. דברים אלו מוכרחים להתרחש ברוחו של מיהו" (ארמס, 1986, עמ' 53). ברוחו של מי – שאלה זו נדונה בעשרות מאמרים המעניקים פרשנויות שונות ומשונות, טריוויאליות ומפתלות, כפי שפירטתי במבוא. לדעתי, זו שאלה מעניינת, אך לא רלוונטית לעיסוק בסרט, שבמהותו הוא קונספטואלי ומופשט. ה"עובדות" במהלך הסרט אינן רלוונטיות – הסרט שואף להשיג "ריאליזם מנטאלי", כפי שמתאר זאת ארמס – גרעין מהות האדם, שהוא עליון על פני הייצוג של ההתרחשות החיצונית, הפיסית (שם, עמ' 51). רוב-גרייה מתאר בתסריט בפרוטרוט את המציאות הפיסית המוצגת ועוסק בהיבטים ההבעתיים שלה, אך אין להתעלם מכך שהוא לא מפרט למי מהדמויות "שייך" החיזיון המנטאלי (Callev, 1997, pp. 216).

#### הכניסה לסרט - בניית עולם כאוטי

מהרגע הראשון ממש, מוגדר העולם אליו נכנס הצופה כשונה, והוא מכין את המצע הרגשי הנדרש לקליטת החוויה. בניית יקום כאוטי בעל חוקים אחרים של קצב, סדר והעברת מידע, הכרחית ליצירת מערכת ציפיות מסוג אחר: על הצופה להבין שזהו עולם קולנועי אחר מהמוכר לו ולהתכונן לספיגת מידע באופן שונה: דימוי קונקרטי, פיסית, המכיל הפשטה של עולם פנימי-רגשי, ומסרתו לספר סיפור בדרך חדשה. הסרט נפתח ביחידה מקדימה, מפורטת ומרשימה: פתיחה מהפנטת השואבת את הצופה אל עולם אחר, זר ושונה, על ידי מונטאז' קטעי צילום שונים המאופיינים בתנועת מצלמה איטית והמשכית והתמקדות בפרטים שאינה מאפשרת התמצאות. מתחוללת שבירה עקבית וסדרתית של כל ניסיון הבנת ההקשר הפיסי: אין לצופה אפשרות להבין האם מולו קיר או תקרה, האם הוא צופה בדבר עצמו או בהשתקפותו במראה. המצלמה ממשיכה ומסתובבת רק כדי לגלות שהמישור הפוך – זו לא רצפה זו תקרה, זה לא קיר זו גברשת. דבר אינו מה שחשבת שהוא, וודאי לא מה שציפית שיהיה. המבט אינו המשכי באופן שיכול לייצר תפיסת חלל קוהרנטית.





לדוגמה, המצלמה עוקבת במשך שניות ארוכות אחר מפגש בין קיר לתקרה: קרניז מעוטר ומסוגן, מואר ובהיר, עמוס לעייפה בקישוטים ברוקיים תלת ממדיים, שבפתאומיות מתחלף בקרניז אחר, אפל, מעוטר בסגנון שונה, חלונות עגולים אטומים משובצים בו. דלת יציאה מטרקלין מרמזת על כניסה לאולם אחר דומה, אך מתגלה מסדרון אינסופי ואפל, שממנו מתפצלות יציאות זהות, חזרתיות, אנונימיות. מבט לאורך מסדרון אחר, אפל וקודר, מוסת ללא הסבר לעבר ציור ממוסגר של גן צרפתי: מתוכנן בקפידה, ריק מאדם, מנוכר, צל העצים המעטים הפזורים בו צר ומצומצם. עצים גמדיים שהועמדו בצידי המסדרונות ובהיקף האולמות מקבלים ביטוי וויזואלי של אלמנט בנוי-סטטיים, בעלי מבנה מחודד וקשיח, נראים משורטטים וקפואים כפסלים. גם בני האדם היחידים שמופיעים בפתיחה, המשרתים, מוצגים כאלמנטים בנויים, כחלק מהארכיטקטורה: עומדים זה מול זה לצידי מסדרונות ארוכים, קפואים כפסלים (פסל אמיתי מאבן ממוקם בחזית הפריים, ליצירת האנלוגיה המתבקשת). התנועה של הצופה בחלל המבולבל והמעיק איטית, בלתי פוסקת ובלתי נמנעת. להעצמת התחושה שיחידת הפתיחה יוצרת, פס הקול, שאינו מפסיק לרגע, מלווה את המצולם בדקלום איטי, בקול גבר רציני בעל מבטא זר:

הנה אני שוב - פוסע, פעם נוספת, לאורך המסדרונות האלו, לרוחב הסלונים האלו, הגלריות האלו, במבנה מפואר בן מאה אחרת, המלון העצום, העשיר, הברוקי, מלא התוגה הזוה, שבו אתה נודד ממסדרונות אינסופיים למסדרונות דוממים-נטושים, מלאים בקישוטים קרים ואפלים של עבודות עץ וטיח, עיטורים, שיש, מראות כהות, תמונות עמומות, עמודים, וילונות כבדים...

המונולוג יחזור כמה פעמים לאורך הסרט, בהקשרים אחרים, בנוסח מעט שונה אך באותה נימה קצובה ובהטעמה תיאטרליים (ארמס, 1986, עמ' 54). ראוי לציון השימוש הכפול של יוצר הסרט באדריכלות: תיאור וויזואלי ותיאור מילולי, ליצירת תחושה חונקת, סגורה, תלושה ומייאשת – המונטאז' הוא רב שכבתי: משלב בעריכה מורכבת שבירי חללים בנויים ממקומות שונים לכדי יצירת פסיפס בלתי ניתן לזיהוי ושיחזור, ומוסיף דקלום מונטוני שמפרט את אותו מראה ממש, בטון חזרתי, פטאלי: "... שוב... פעם נוספת... מסדרונות אינסופיים..."

יחידת הפתיחה לא מעניקה לצופה בה כל רמז לכיוון או ליצירת סוג של משמעות: זוהי כניסה אל יקום סגור ומבודד, לא מוכר ולא צפוי, אשר תפיסת החלל בו לא ברורה (רנה בחר לצלם את הסרט בשלוש טירות שונות, כך שלמעשה המרחב הוויזואלי הזה כלל לא קיים). הצופה מתחיל את הצפייה בסרט כשהוא מוכן לחוויה זרה ולא מוכרת, כיוון שכך הוגדר לו העולם בו היא מתרחשת.

#### *יצירת תחושת ניכור אנושי ותלישות*

לאחר שהובהר לצופה כי הוא נקלע לשדה בעל חוקים שונים, סגור בחלל חונק זר, לא דומה לשום דבר מוכר, וזאת באמצעות ייצוג הארכיטקטורה באופן מסוים, יש להכינו לאטמוספירה האנושית בה הוא נמצא. התעתוע, התלישות, חוסר השייכות ותחושת הניכור הכרחיים על מנת שנבין שאין במי להאמין, אין מציאות וודאית וידועה, הנראה אינו תמיד הקיים. תחושת הפקוק בתפישת המציאות, פיסית ואנושית, היא בסיס לתמה של יוצר הסרט, והיא מועברת בעזרת החלל הארכיטקטוני. ברצף אחד מיחידת הפתיחה, הנקטע



רק בהשתתפות קצרה על מודעה כתובה, ממשך המבט אל חלל נוסף בשרשרת האולמות, הטרקלינים והגלריות הארוכה שסרקנו עד כה. החלל החדש מתגלה כחלל תיאטרון. חלק זה מציג לראשונה אנשים (שאינם משרתים) – קהל קפוא ונטול הבעה, פונה כולו כאיש אחד לעבר מטרה נעלמה. המצלמה מתמקדת בפרצופים הדוממים, המכובדים והגפוחים מחשיבות עצמית, חולפת על פניהם ללא עיכוב וללא הקדשת תשומת לב אל החלל המפואר בו הם ישובים – הרקע אפל ולא מסגיר פרטים. המונולוג, המתאר את התנועה החזרתית במבנה, חוזר ונשמע, על ידי אותו מספר בלתי נראה, עד למשפט הסיום, שמושמע הפעם מפיו של השחקן על הבמה.

זוהי יחידה רווית משמעות בה מיוצגת בתמצית ההתרחשות כולה, מתחילתו של הסרט עד סופו: הסביבה האנושית האוטוסיטית והמרוכזת בעצמה, הדינאמיקה בין האישה והגבר על הבמה מקדימה את העתיד לבוא, בן הזוג של האישה עומד מאחורי הקהל ומביט מהצד – משקיף אך לא יכול ליטול חלק בעשה, התפאורה של ההצגה מכילה את כל מרכיבי הסביבה הפיסית של הסרט: הגן המלאכותי, המרפסת, הפסל ואפילו חזית המבנה עצמו ברקע: מבנה מדומה בתוך המבנה האמיתי שגם הוא מדומה. ההצגה מסתיימת באנלוגיה לסופו של הסרט.

רק לאחר שהמסך יורד על הבמה, נחשף חלל התיאטרון לכל רוחבו במבט מציף מעבר לכתף היושבים: הצופה לא שייך ולא מוזמן. החלל, מתברר, לא מיועד לתיאטרון, כיוון שיש בו חלונות גדולים או מראות מתעתעות. קיר אחד של החדר חסר, כך שהוא פתוח אל פאטיו או אטריום (חלל פנימי שחלונות המבנה פונים אליו – מבט מבפנים פנימה: חנוק, סגור, חסום). הקהל ישוב על כסאות פזורים באופן לא אחיד. התחושה המיידית הנוצרת אצל הצופה היא תלישות, חוסר שייכות ודחייה – הוא לא שייך, לא נוכחותו ולא נוכחות הצופים שבתוך הסרט מתקבלת בנינוחות: החלל האדריכלי לא מתאים להעלאת הצגת תיאטרון. תחושה של מציצנות ושל חשיפה, כמו בהפניית הגב אל עבר סמטה חשוכה.

לאחר ההצגה הקהל מתקבץ לכאורה לשיחות נימוסים כמקובל, אך למעשה אנו צופים בערבוביה מפתיעה של שברי דיאלוגים/מונולוגים. החלק הזה של היחידה שונה מהותית מהאופן בו נפתחה: היקום בו אנו צופים עדיין מוזר ומעורער, אך הפעם אין לנו כל דרך לצפות או להבין את הנגלה לפנינו. דמויות אנונימיות מתפזרות ברצף צילומים שאין בו סדר – עולות במהלך מדרגות מפואר וראוותני, כבד ומגושם, שממלא עד מחנק את המסך כולו, פוסעות במסדרון שאין לו סוף, נשענות סתמית על מעקה מפותל, משתקפות במראה גדולה. השתקפות במראה מפורשת ומעוותת, פס החיבור שבין הזכוכיות "שובר" את התמונה, את הדמויות המשתקפות בה. המסך עמוס לעייפה בפרטים שאין בהם הירארכיה: קישוטים על כל מישור, אופקי כאנכי, שערי ברזל מסוגננים, מעקות אבן מחוררים, עמודים שעליהם סוגים שונים של גופי תאורה, ספסלים בנויים, נברשות ענק מבהיקות, תמונות ממוסגרות באופן לא אחיד, דלתות מעוטרות, שטיחים ווילונות – העין לא יודעת מנוחה, אין לה רגע שקט או נקודת עצירה. לא רק זאת, אלא שדמויות נוספות פורצות לפתע בגבן אל הפריים, חוצות את החלל באלכסון, מרסקות את המסך, את הגיסיון להכיר את הסביבה, להתרגל אליה. אין לצופה אפשרות להתודע אל אף גורם אנושי, האלמנטים הארכיטקטוניים מעמיסים מידע על הרשתית מעבר לנסבל, חונקים את המבט, מאפילים על הדמויות האנושיות. בני האדם קטנים, זניחים, לא ייחודיים ובני חלוף



לעומת האדריכלות המונומנטאלית, הכבדה והעשירה שמשתלטת על העין ועל התודעה, אך לא מצליחה לייצר תחושת בטחון או יציבות. על אף שהפיסיות היא סטטית, כבדה ויציבה, התחושה המצטברת מתעתעת ומייצרת חוסר אמון בתפישת מציאות ברורה ובהירה.

#### *השהייה – אסתטיקה אדריכלית יוצרת גינחות מטעה*

גם כאשר מופיע רגע נדיר של אסתטיקה שקטה, המייצרת שלווה ורגיעה ורומזת לעולם ברור ומוכר יותר שניתן לזיהוי, הוא משמש על ידי היוצר להיפוך: רגע השקט נועד להוות ניגוד לעולם בו מתרחש מהלך נפשי מבלבל, שלא מאפשר לצופה להכריע מהי מציאות ומהי אחיזת עיניים. המצלמה משתנה לרגע על קיר עצום המפריד בין חללים – הקיר אפל, קבועות בו מנורות אחידות המפיצות אור רך ושלושה פתחי ענק מקושטים, דרכם מופיע האולם הבא מואר ובהיר. הפריים מוקפד מאד, בנוי בסימטריה קלאסית, רגוע. זהו רגע מנוחה יפהפה, מסוגנן כמו צילום סטילס אמנותי. אין לצופה ספק שזהו מבט משמעותי, שממנו יתחולל שינוי במערבולת שסתפה אותו עד כה, אך הוא נידון להתאכזב: אחרי שניות ארוכות ומבטיחות, חוזרת המצלמה אל האירוע החברתי העמוס והמבולבל. אנחנו צופים בסדרת חללים שאין בהם אדם, ואשר מתוארים בצילום נטול תנועה: החללים דומים לקודמיהם ושונים מהם בו בזמן, הם קרים, נטושים, מקושטים בסגנון בארוק עמוס ושחצני, מראות ענק מורכבות ממראות קטנות יותר משקפות עולם מעוות, שבור: עומס הקישוט המוגזם והחונק ממילא, גדל למימדי פלצות.

חלקו הראשון של הסרט, על שתי היחידות שבו, מייצג כאוס מקדים המכיל את כל היסודות שיופיעו בהמשך הסרט. באמצעות פסיפס תמונות וקטעי דיאלוגים, הבהובי דמויות, קולאז' שחלקיו מנותקים מהקשר ממוסגר בתיאטרליות הכבדה של הארכיטקטורה הברוקית (Houston, 1961-2, pp. 26), תחושת המחנק שבחלל האדריכלי הקלאוסטרופובי והמתעתע וודאית – הצופה לא צריך לחשוב על זה, הוא חש כך בעצמו.

#### *שכנוע ואימה – השתנות החלל הארכיטקטוני מתאר שינוי ואף מהפך נפשי*

לפרטים הארכיטקטוניים תפקידים מסוגים שונים והם מעוררים/מפעילים את הצופה בדרכים שונות. יחידת השכנוע נפתחת בשיחה הראשונה בין הגבר הזר לאישה. עוד לפני שאנו צופים בשיניים, ממלא את המסך קיר רחב ולכל אורכו פרט עיטור מורכב ומזר. הפרט מוצג מחוץ לכל הקשר ומעורר בצופה תהייה לאן הוא שייך, ומה הקשר שלו לשיחה הנשמעת. טיב היחסים של הזוג המשוחח לא ידוע לנו, וסימני השאלה שעורר בנו הפרט בפריים הקודם דבקים עכשיו בזוג – הקשר ביניהם לא מוסבר מהרגע הראשון והמסתורין לגביהם רק ילך ויגבר: עד לסוף הסרט לא תתבהר מהות יחסיהם.

ארכיטקטורה, כפי שכבר תואר, אינה רק מבנה מרשים, היא מוגדרת על ידי כל מרחב בנוי – מהמכלול עד הפרט, ומכילה גם את אזורי הביניים וגם את תוספות הפיזיות, החיוניות לחיים אנושיים מלאים ועשירים. תוספת פיזית כזו מופיעה באופן חזרתי לאורך הסרט כולו: פסל גדול מימדים המתאר זוג בתנועה שקפאה שב ומופיע במקומות ובתיאורי זמן שונים (תמונות 1-5). הפסל מוצג מזוויות שונות ובאמצעות תנועות מצלמה שונות, ובכל פעם הוא נמצא במקום אחר: בשולי מרפסת, בין עצים במרכז הגן, על גדת אגם מלאכותי. אותו הפסל שב ומופיע גם בפנים המבנה, בציורים רבים ושונים של גן, כולם מנוכרים, ריקים



ומלאכותיים. הפסל מסמל את הפגישה המסתורית, אם הייתה, והוא סימבולי למשמעות יחסי גבר ואישה בכלל. לפסל תפקיד מכריע בבניית ועיצוב הסיפור. מבחינה עלילתית הפסל מהווה את הבסיס לשכנוע הגבר את האישה – בתהליך השכנוע מתאמץ הזר להפוך פרטים קונקרטיים לאמינים כהוכחה לאותנטיות הסיפור שלו: כשתיזכר האישה בפסל יהיה הזיכרון אישור לפגישה שהתקיימה בזמן עבר באותו המקום. הפסל הוא נקודת ציון סמלית - עוגן לא יציב סביבו מתפתח הקשר בין השניים, והוא משמש ציר מטפורי: הפרשנות השונה שכל אחת מהדמויות מעניקה לו יוצקת תוכן לתפיסתם השונה את המציאות ואת הזוגיות, ומיקומו **המשתנה** במרחב מתווסף לכלים שתפקידם לערער את תפיסת המציאות הפיסית של הצופה.

אם עד כה סקרתי את תפקידה של הארכיטקטורה – פרטים ממנה, היחסים בין הבנוי לפתוח, הקשר שבין החללים הפנימיים של המבנה ואת האופן בו היא מיוצגת מוביל לתפישת מציאות מסוימת אצל הצופה, להכנת הקרקע לתעתוע הפסיכולוגי ולקבלת דימוי פיסית כדימוי של הלך רוח נפשי, הרי שבהמשך תפקידה זה גדל ומתעצם. השימוש בייצוג החלל הופך לכלי כמעט מרכזי בהשתלטות תחושת טירוף וחוסר שליטה, אימה והזיה, עד להשלמה מתוך לויתור. יחידת השכנוע היא הארוכה ביותר והמרכזית בסרט, והיא מאופיינת במבנה חזרתי: שיחה בין השניים, שהיא יותר מונולוג של הגבר מדיאלוג, שמלווה בתיאור מפגש ביניהם בחזר השינה של האישה. ככל שהשיחות הופכות לטעונות וקשות יותר מבחינה רגשית, והתנגדותה לגרסתו נחלשת (אפשר שיציבות תודעתה מתרופפת), כך משתנה ייצוג החדר שהופך להזוי, מעיק, מטורף. כשהזר מספר לאישה לראשונה על הלילה בו הגיע (אשתקד) לחזרה, אנו צופים בחזר השינה שלה לראשונה. החדר מואר ובוהק, כל כולו לבן עד סנוור, חשוף, נטול פרטים וריק (תמונה 6). התמונה משוכצת שוב ושוב, לשברי שנייה בכל פעם, בתוך צילום העוגן של שיחתם כבר אפל: חושך ואור מחליפים זה את זה תכופות, ניגודיות שמציקה לעין ומפתיעה את הצופה כל פעם מחדש. גם האישה מופתעת, מזועזעת ודוחה את האפשרות הזו מכל וכל. החדר משתנה בהדרגה, ובפעם הבאה הוא מואר אך לא בוהק, ריאליסטי יותר, נוספים לו גוונים ופרטים: לעיטורים על הקירות יש צבע, את החלונות מכסים ווילונות שקופים והתווספו שטיח צבעוני, כורסא ושידה (תמונה 7). השיחה השלישית תקיפה יותר והזר מאשים את האישה בפחדנות ובפאסיבינות. אל החדר אנחנו "נכנסים" הפעם דרך מראה הקבועה מעל קמין, שניהם לא הופיעו בחזר קודם. הפרטים מתרכבים: תמרוקים, ווילונות רקומים, מצעים צבעוניים, החדר הופך לממשי ולנוכח מרגע לרגע (תמונה 8). לפי מבטה אנו מנחשים שהיא הכניסה את הזר אל החדר, אך לפתע היא דוחה אותו בצוחה. בהמשך היא תכחיש כל מפגש ביניהם אי פעם בחזר כל שהוא, תוך שהיא מפרטת מה, כביכול, לא הכיל החדר בו לא נפגשו, ובזאת מסגירה את פגישתם ובעצם מאשרת אותה. עם התקדמות יחידת השכנוע החדר ממשיך ומשנה צורה, התאורה משתנה לדרמטיות אפלה (תמונות 9-10), עומס רהיטים פזורים בערבוביה, לא רק ללא סדר אלא גם ללא צורך. מראות ענק מכפילות את החלל על תכולתו ויוצרות תחושת מועקה וחנק, אשר מגיע לשיא בפריימיים האחרונים. לאחר יציאתו של הבעל, המסמן את סופו של הייצוג השפוי של החדר (תמונה 11), ועם כניסתו של הזר, התחושה היא אובדן שליטה מוחלט, אין עוד כל הגיון בתצורת החלל: העיטורים על הקירות, התקרה והדלת כמו צומחים מעצמם ללא גבול, מתרחבים ומתפשטים, עומס גוונים (צבעוניות אפורה סוערת), ייצוג לא ממשי, מופרע (תמונות 12-14).





### תיאור החלל מחליף תיאור דרמטי - אונס

לאחר שנכנענו, עם הגיבורה, והשלמנו עם כניסתו של הגבר הזר אל חדר השינה שלה, עם הפיכתו של החדר להיפר-ממשי, מוגזם, מוטרף ומתיש, עלינו להחליט מה התרחש בו בין השניים. הגבר כבר לא בטוח בעצמו, והוא מתאר מספר אלטרנטיבות לסוף הסיפור, באחת מהן הוא כופה את עצמו עליה ואונס אותה. למרות שרוב-גרייה תיאר את מעשה האונס מילולית ובפרוטרוט, בחר רנה לייצג את הנעשה באופן מופשט ורק לשים בפיו של הזר את ההסתייגות "לא, זה לא היה בכוח". התיאור המופשט של המעשה האלים והפולשני נעשה באמצעות תנועה במבנה: תנועת מצלמה מהירה וחזקה לעומקו של מסדרון שנמשך למרחוק, קצב עמודים מחזקים את הפרספקטיבה של המנהרה הצרה הארוכה, את התנועה המהירה פנימה (קול הזר ברקע, נסער: "כל החדרים זהים, אבל עבורי החדר הזה לא דומה לאחר; לא היו עוד דלתות, לא מסדרונות, לא מלון ולא גן, אפילו לא הגן", מגנינה צורמת וחורקת מאחדת את היחידה). כמו מתוך גפילה לבור עמוק וחשוך נכנס הצופה אל חדרה המואר של האישה שמקבלת את פניו בזרועות פרושות ובחיוך מוזר, מפחיד. הכניסה הזו חוזרת חמש-שש פעמים, התקרבות מהירה אל עבר האישה עד התנגשות בה, שוב ושוב. מתוך תנועה פשוטה אך מדויקת של המצלמה בחלל הבנוי, השימוש בפרופורציות הצרות והעמוקות של המעברים במבנה, יצירת מעבר מחלל חשוך אל חלל מואר, מצר אל רחב, ועריכה המדמה התרסקות אל החדר האחרון, ה"תחנה הסופית" של התנועה החזקה, בשילוב מבט המוזר וחיוכה המסויט ולצלילי מוסיקה מנסרת ברקע, בהכרתו של הצופה מתגבש מושג האונס, והוא צורם, חודרני ובלתי נסבל (תמונות 15-23).

לא במקרה מסתיים **אשתקד במריאצבד** בשוט של המבנה-הטירה מבחוץ, אפלה, נדמית בווערת, ללא בני אדם. רגע קצר קודם לכן היפנו אלינו את גבם זוג הגיבורים, ויצאו מאחד הטרקלינים המפוארים, כשלא להם ולא לנו מושג לאן פניהם מועדות. זו עזיבה נטולת הקלה או תחושת התרוממות רוח: זהו הצעד הנותר לאחר שיתר האפשרויות צומצמו ונדמה שהוא מוביל בחזרה אל אותו מבוך. הצילום האחרון של הטירה החשוכה מציג מבנה קודר ומאיים שאיננו מזמין או מגן, אך החוץ החשוך והריק אינו מנחם יותר ממנו. הסרט נפתח בכניסה מפתיעה ומהפנטת ללב ליבו של יקום ארכיטקטוני זר, לא מוכר ומבלבל, ומסתיים בצאתו מאותו המקום, הפעם המבט אליו הוא מן החוץ וממרחק, אך נדמה שאין בידנו מידע רב יותר מאשר בנקודת הפתיחה.

ביקשתי לבדוק בעבודה זו באיזה אופן נעשה שימוש בייצוג ארכיטקטוני על ידי יוצר הקולנוע במסגרת כלי המדיום העומדים לרשותו בגבשו אסטרטגיית פעולה להעברת המסר הרעיוני שלו אל הצופה. שתי נקודות מוצא מרכזיות הנחו את בחינת הנושא: הראשונה היא שיצירת אמנות, וקולנוע בכללותה, נעשית לצורך מימוש מטרה המתוכננת מראש על ידי יוצרה ולשמה נבחרים על ידו אמצעי המבע האופטימליים. אמצעי מבע אלו, כלי המדיום, אמורים לגרום לצופה לחוש תחושות מסוימות דרכן ייספג בהכרתו הרעיון אותו משדר היוצר, ללא שיצטרך לחשוב על כך, באופן אינטואיטיבי. נקודת המוצא השנייה היא שארכיטקטורה היא הסביבה באנושית הבנויה כולה - גם הטריטוריאלי, היומיומי והמובן מאליו. מכאן, הנחתי, שיוצר העוסק בהתרחשות במרחב בנוי מכל סוג שהוא, בהכרח מתמודד עם הייצוג הארכיטקטוני באופן שאמור לשרת את מטרתו. בחרתי בסרטם של רנה ורוב-גרייה, **אשתקד במריאצבד**, שהוא סרט יוצא דופן



מבחינת השפה שהמציא לייצוג זרם תודעה בקולנוע, העושר הוויזואלי המרהיב והעובדה שגתוני הפתיחה שלו ייחודיים ומתאימים לבחינת הנושא: התרחשות רגשית-מנטלית המתנהלת כל כולה במרחב בנוי סגור (גם הגן לא נתפש כחלל פתוח, הוא למעשה שלוחה, המשך לארכיטקטורה הברוקית) באופן מוקצן. חילקתי את הסרט ליחידות על פי נושאים-תפקידן בהעברת הרעיון אל הצופה, ובדקתי בכל אחת בפרד מהו הייצוג הארכיטקטוני המוצג בהן, מה הוא מעורר או מכוון לחוש וכיצד תחושות אלו משרתות את הרעיון של היוצר. התפקידים של הארכיטקטורה ככלי של המדיום הקולנועי אותם אפיינתי מגוונים, והשפעותיהם מעניינות ומורכבות. תחושת החלל, האפיון שלו, ההקשר בו הוא מופיע ומתחלף באחר, אופן התנועה בו, האופן בו הוא מואר, מרוהט ומאוכלס, הדרך בה הצופה נכנס אליו או יוצא ממנו – כל אלו ופרמטרים נוספים משפיעים באופן ישיר, אינטואיטיבי וטוטאלי על תפיסת הצופה את העולם בו הוא נמצא, על תחושותיו ומתוך כך על תחושות הדמויות המתנהלות בו. אין לי ספק שהבדיקה אותה ערכתי במסגרת עבודה זו מציגה רק את קצה פוטנציאל השימוש בארכיטקטורה ככלי של המדיום הקולנועי. קיימים שימושים מגוונים ומפתיעים בכלי זה בקולנוע ובהנחה שהיוצר מודע לו, האפשרויות עוד רבות ומבטיחות.



# נספח צילומים

## הפסל



תמונה 1

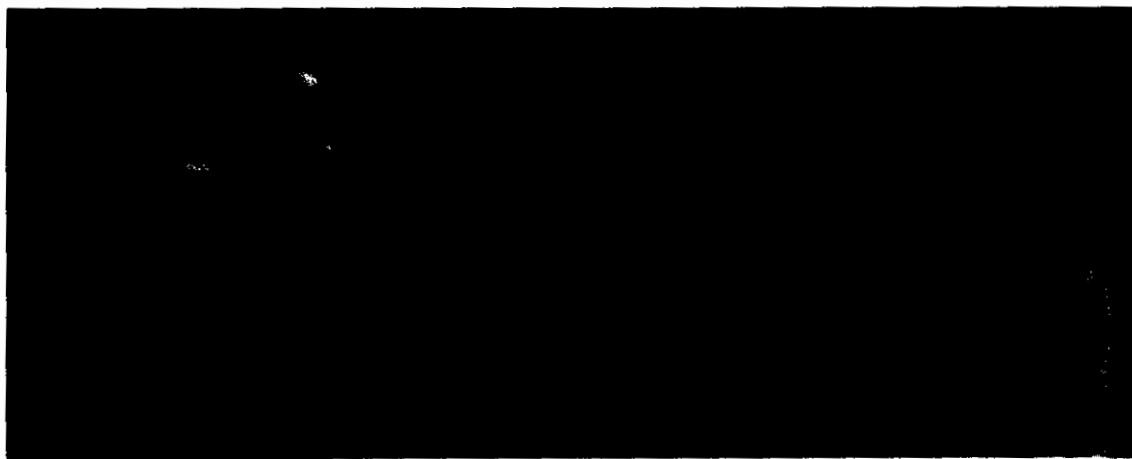


תמונה 2





תמונה 3



תמונה 4



תמונה 5





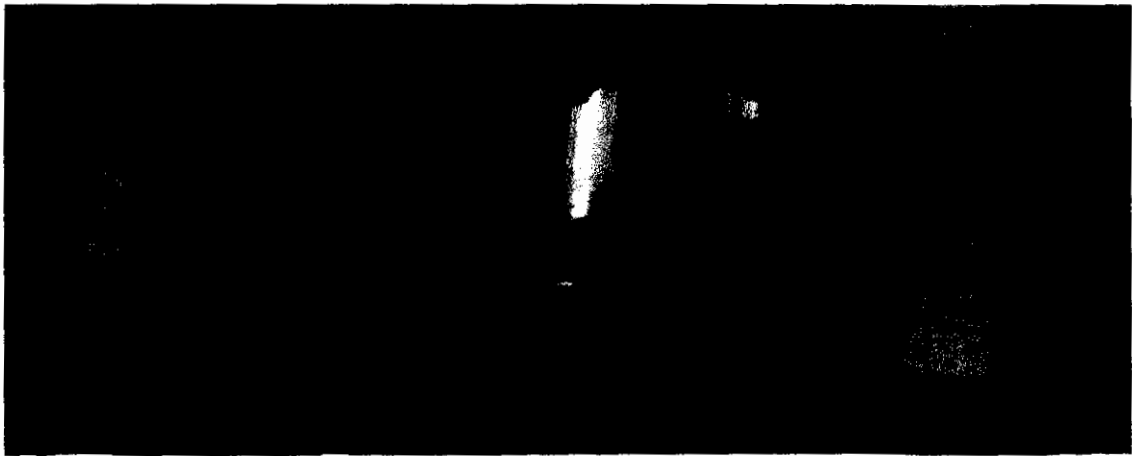
חדר השינה



תמונה 6

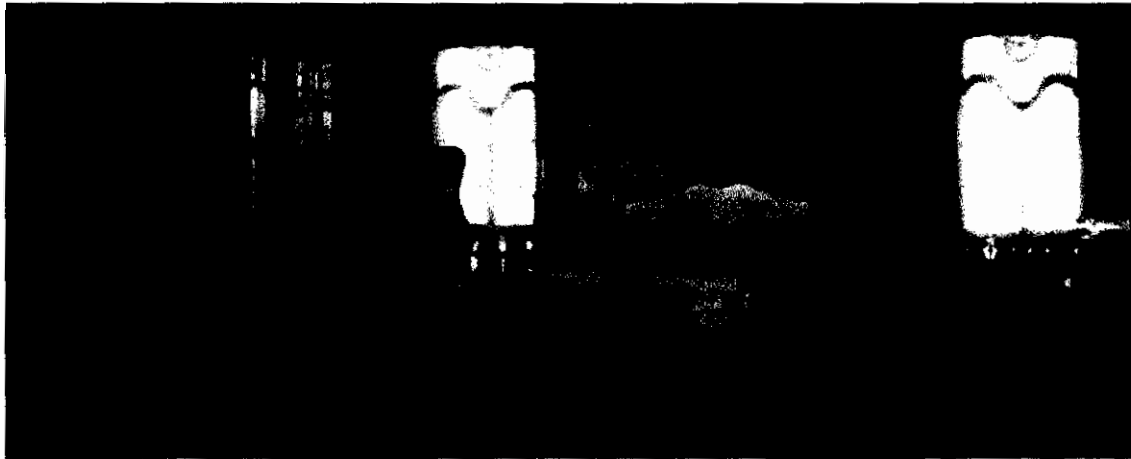


תמונה 7

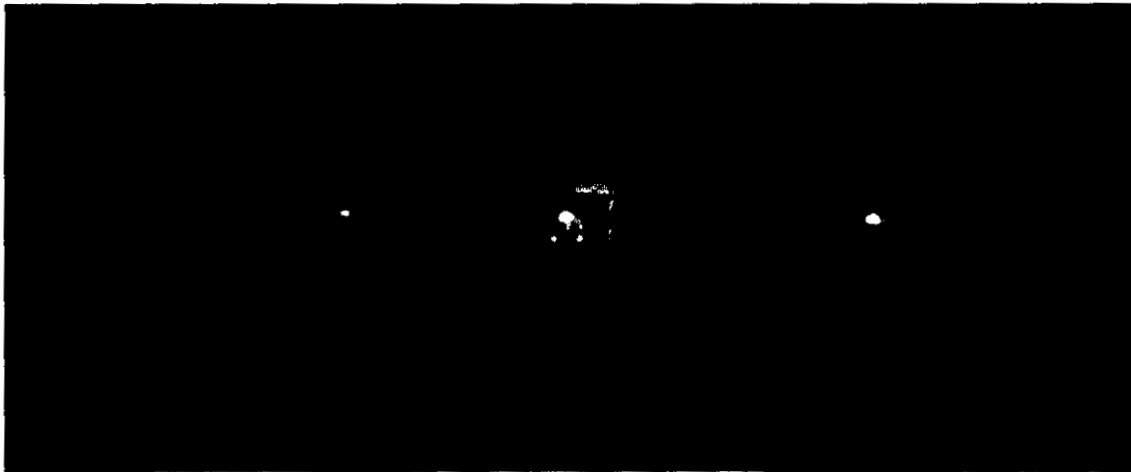




תמונה 8



תמונה 9

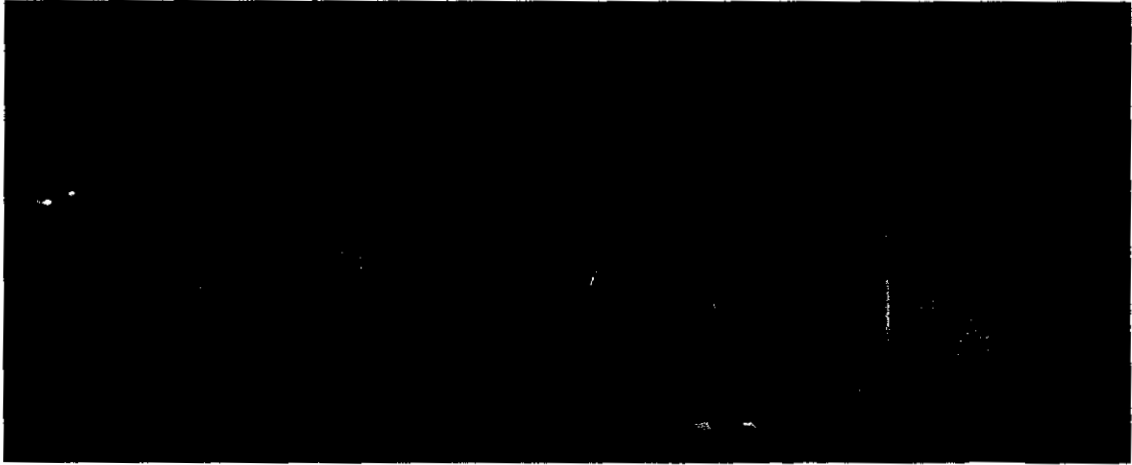


תמונה 10

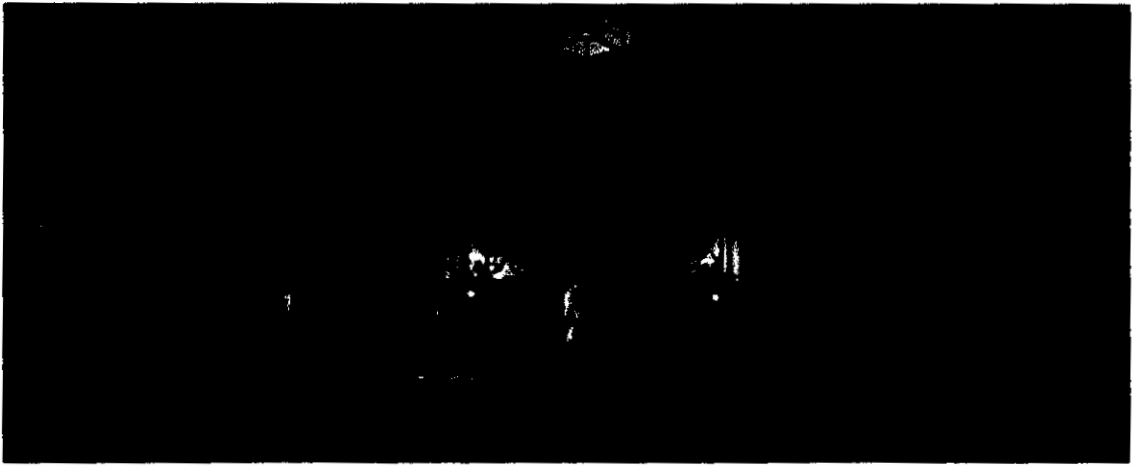


תמונה 11





תמונה 12



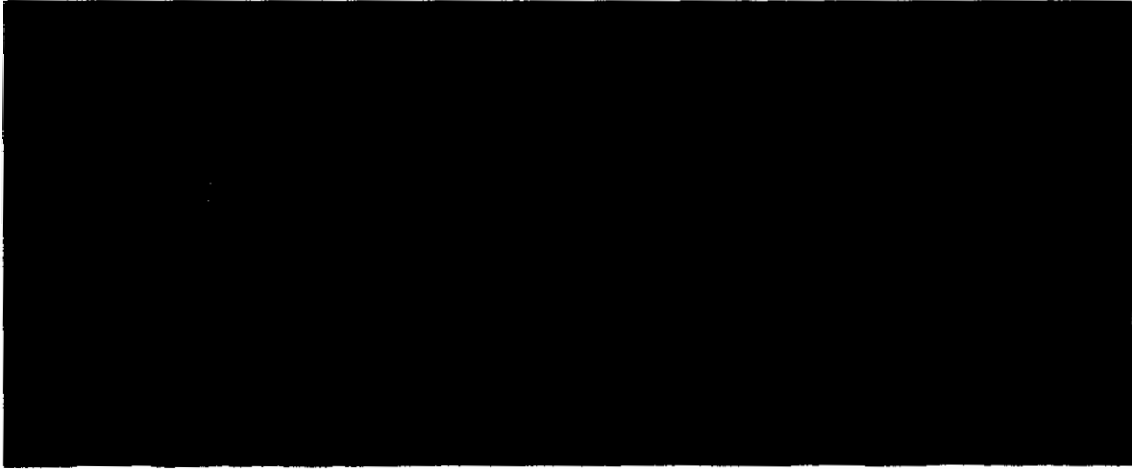
תמונה 13



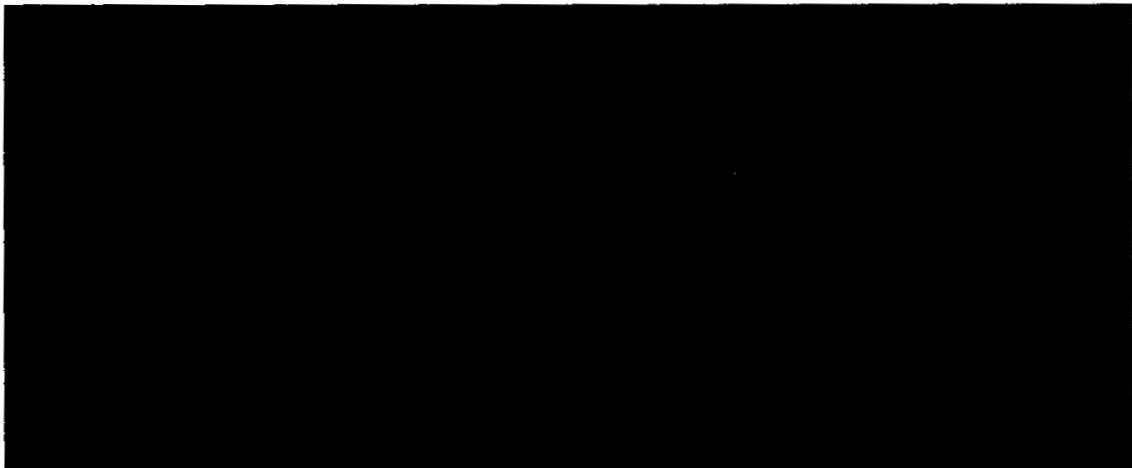
תמונה 14



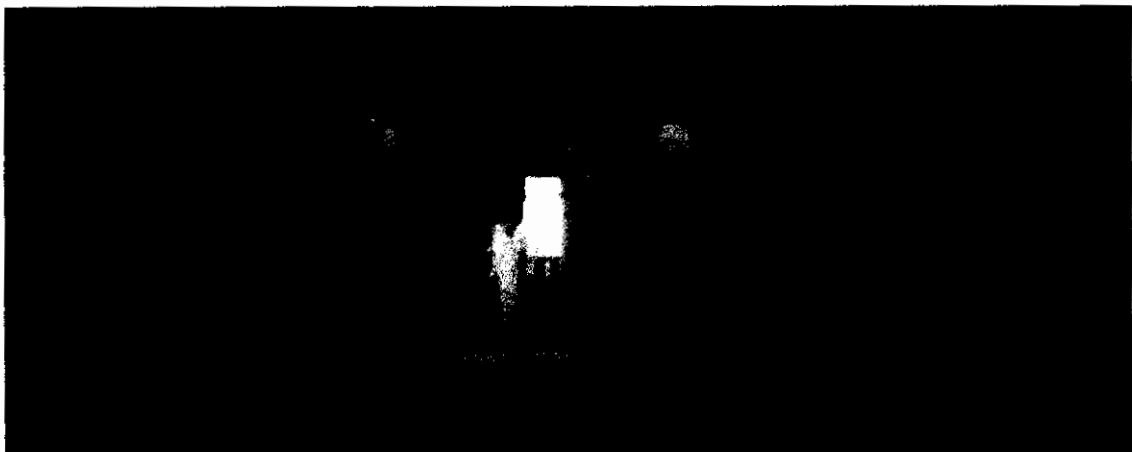
**האונס**



תמונה 15



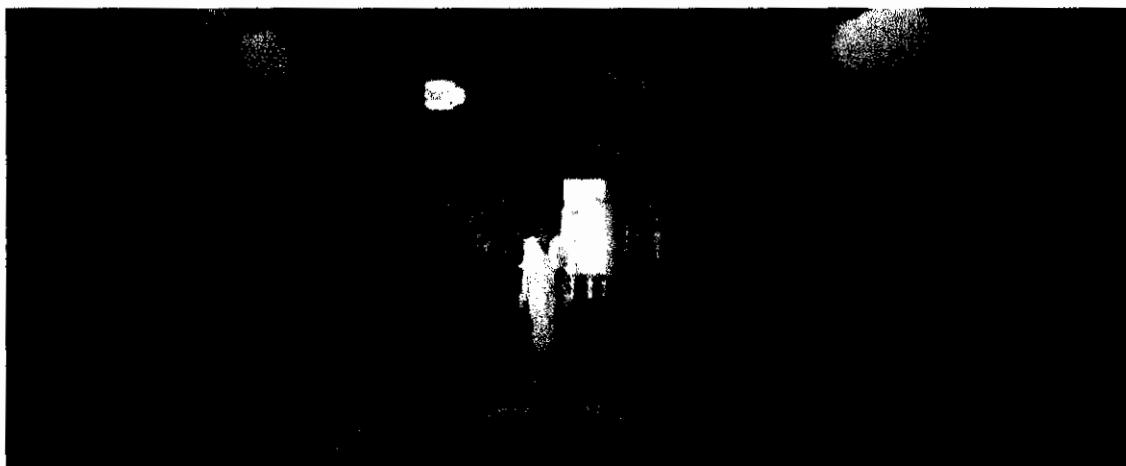
תמונה 16







תמונה 17



תמונה 18



תמונה 19 (הטשטוש בצילום במקור)



תמונה 20





תמונה 21



תמונה 22



תמונה 23



## פילמוגרפיה

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD - (1961) **אשתקד במריאנבד**  
 בימוי: אלן רנה  
 תסריט: אלן רוב-גרייה

## ביבליוגרפיה

- אונגר הגרי, קולנוע ופילוסופיה, תל-אביב: דביר, 1991.
- ארמס, רוי. *הקולנוע של אלן רנה*, עברית: בני הרמן, עדכונים והשלמות: חיים כלב, ירושלים: כתר, 1986.
- Bonnot, Gerard. "Marienbad ou le parti de dieu", *Les Temps Modernes*, no.187 (December 1962): 752-768.
- Brunius, Jacques. "Every Year in Marienbad or the Discipline of Certainty", *Sight and Sound*, vol. 31 no. 3 (Summer 1962): 122-127,153.
- Callev, Haim. *The Stream of consciousness: in the films of Alain Resnais*, New York: McGruer Pub., 1997.
- Houston, Penelope. "Resnais' L'Année Dernière à Marienbad", *Sight and Sound* vol. 31, no. 1, (1961/62): 26-32.
- Kreidl, Francis John. *Alain Resnais*, Boston: Twayne Publishers, Twayne's theatrical arts series, 1978.
- Monaco, James. *Alain Resnais*, New York: Oxford University Press, 1979.
- Sweet, Freddy. *The film narratives of Alain Resnais*, Michigan: UMI Research Press, Studies in photography, no. 3, 1981.
- Van Wert, F. William. *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*, Pleasantville, N.Y.: Redgrave Pub. 1977.

