

תנועת האקספרסיוניזם: כיצד באה לידי ביטוי בקולנוע הגרמני של תקופת ווימאר בין השנים 1919-1931

דוד בארי*

*"מאחורי חייהם וכתבתם של הגרמנים, מתקיים תמיד
עולם מסתורי, שאורו לבד נדמה כי מסוגל לחדור את
מעטה האטמוספירה שלנו ואותן מחשבות הנוטות
לעבור דרך אותו עולם, אשר מסתיים עם תחילתו של
עולמנו.. לעולם יהיה זר לצרפת"*

אסטולף דה-קוסטין,¹ 1817

ה"אקספרסיוניזם" הגרמני, למרות הסתירות הרבות והעמימות שנקשרה בהגדרתו, עדיין נמנה על התנועות הייחודיות ביותר של האומנות הפלסטית במאה העשרים. בהקשר של האומנות הפלסטית הופיע המושג אקספרסיוניזם לראשונה בסביבות שנת 1911. אין ספק כי היה זה כינוי קולע למדי, שביטא היטב הן את מהותה והן את שאיפותיהם של אלו שראו עצמם חלק ממנה. הגדרה זו עזרה גם לבדל את התפיסה האקספרסיוניסטית משאר זרמי האוונגרד האירופי של תחילת המאה. כינוי זה דבק במהרה גם באמנויות אחרות, בספרות ובתיאטרון, שאימצו והוסיפו גם מאפייני ביטוי נוספים, ייחודים להם. בשנים הראשונות שלאחר מלחמת העולם הראשונה, בשנות כינונה והתבססותה של רפובליקת ווימאר, החל גם הקולנוע הגרמני לחפש דרכי ביטוי שיקשרו אותו עם האמנות "האקספרסיוניסטית". מאמר זה בוחן את גלגוליו של מושג ה"אקספרסיוניזם" במטרה לפזר את הערפל מסביב להגדרתו בקולנוע ולבדוק את מהות בקשר בינו ובין היצירה באמנות הפלסטית ובספרות.

* דוד בארי הוא בוגר החוגים להיסטוריה וגיאוגרפיה באוניברסיטה העברית.

¹ Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, Berkeley, 1969, p 17.

הפריחה האמנותית בגרמניה בשנים הראשונות של המאה העשרים, התחוללה על רקע תמורות חברתיות וכלכליות מהותיות שעברו על החברה הגרמנית בפרק זמן קצר ביותר. למן איחודה בשנת 1870 ועד לעשור הראשון של המאה העשרים עברה גרמניה תהליך של פיתוח מואץ, שעיקרו אורבאניזציה ותיעוש מהירים, והתנסות של קהלים גדולים והולכים ביישומיהם של המדע והטכנולוגיה המתקדמים, החל מרכבות, תעשיית רכב ומספנות ומטוסים ועד לתחילת ייצור חשמל ופלדה בקנה מידה גדול. אחת התופעות שנלוו לתהליכי הקדמה, לבשה אופי יותר חברתי והתאפיינה בעניין גובר בחקר מוח האדם כריאקציה נגד הגישה הפוזיטיביסטית והמטריאליסטית שרווחה אז. לצד התיעוש והטכנולוגיה, ידעה גרמניה פריחה אינטלקטואלית חסרת תקדים כמעט בכל המישורים, שהושפעה מפריצות הדרך האינטלקטואליות והאומנותיות באירופה של מפנה המאות. השפעה נכרת הייתה למאמרו החלוציים של זיגמונד פרויד, "פשר החלום" בשנת 1900 ו"על הפסיכואנליזה" בשנת 1910. ספרים אלו, שהיו כה מהפכניים בשעתם והמעוררים הדים רבים גם בימינו, היוו את פריצת הדרך הראשונה בחקירת נפש האדם.² השפעתו של פרויד הייתה מורגשת בייחוד ביצירותיהם של כמה מהציירים האקספרסיוניסטים האוסטרים, כמו אגון שילה ואוסקר קוקושקה, שניסו לפתח שפת גוף חזותית-ויזואלית משלהם היוצאת נגד הגינונים הווינאיים האופייניים של התקופה.³ מלבד פרויד, דומה כי לא ניתן שלא להזכיר גם את הפילוסוף פרידריך ניטשה (1844-1900), שמשנתו הפכה לפופולארית בשנים אלו ויצירתו "כה אמר זאתוסטרא" השאירה את רשמיה על האמנים הגרמניים.

שני האמנים הנחשבים בעיני רבים לאבות המודרניזם, היו וינסנט ואן גוך ופול גוגן, שפעלו בדמדומיה של המאה ה-19 כשבין השנים 1880 ו-1900 יצרו את היצירות האופייניות ביותר שלהם תוך ניסיון להגדיר ולקבוע 'חוקי המשחק' אמנותיים חדשים. חוץ מאותם שני 'זאבים בודדים', קמו שנים ספורות אחר כך, גם מעין תנועות כמו *Les Fauves* "חיות הפרא" שיצרו סגנון חדש, גם אם קצר ימים (1904-1908), בין מייסדיה היה אנרי מאטיס (-1869 1954), וחברי הקבוצה הם אשר ניסחו את הביטוי המאפיין את המודרניזם האמנותי לפיו: "הדיוק אינו אמת", השקפה מהפכנית לשעתה, שהייתה מנוגדת

² Gorge. L. Mosse, *The Culture of Western Europe*, pp. 267-269.

³ נ. וולף וא. גרוסניק, *אקספרסיוניזם*, תל אביב, 2005, עמ' 20.

להשקפתם של גוגן ואחרים אשר כונתה "סימבוליזם" ובה האמנות קבלה תפקיד ייצוגי המחליף את הרגשות אך אינו מביע אותם.⁴ כך, למשל, השתמש אנרי מאטיס בצבעים כאמצעי הבעה, ולא כצורך הבא לשקף מציאות קונקרטית: "בבואי לצייר נוף בעת סתיו אינני מנסה לזכור מהם הצבעים ההולמים עונת שנה זו, את השראתי אשאב מהתחושה שמשרה עלי עונה זו".⁵ נטייתם של 'חיות הפרא' הייתה להשתמש בצבעים טהורים עזים ומנוגדים וטכניקת הציור התאפיינה בשימוש במשיכות מכחול בולטות. (ניתן לראות כיצד הושפעו הפוביסטים בעיקר מהציירים הפוסט-אימפרסיוניסטים, בראשם וינסנט ואן-גוך). סגנון זה התאפיין בשילוב בין גישות פוסט-אימפרסיוניסטיות או "מודרניסטיות" ובין מורשת התיאור הקלאסית של המאה ה-19.

לאקספרסיוניזם הגרמני יש יסודות משותפים עם הפוביזם הצרפתי, כפי שניתן לראות באותו יסוד האקזוטי ביצירותיהם של אמנים כמו אמיל נולדה (1867-1956) ומקס פכשטיין (1881-1955), המציגים לראווה השפעות מובהקות מיצירות גוגן ומאמנות המזרח. תנועות נוספות, כמו הפוטוריזם האיטלקי, השפיעו גם הם על האקספרסיוניסטים הגרמנים. את תחילתו של האקספרסיוניזם בציור ניתן לראות בתערוכה הראשונה של ואן גוך שהוצגה בגרמניה בשנת 1905 וחוללה סערה.⁶ כשזמן קצר מאוחר יותר, בסביבות 1908, הגיעה לגרמניה מצרפת גם השפעת הסגנון הפוביסטי. הקבוצה הראשונה שקמה בשנת 1905 הייתה, *Die Brücke*, ה"גשר", שנוסדה על-ידי ארנסט לודוויג קירכנר (1880-1938) בעיר דרזדן, אשר כנתה עצמה בעקבות מובאה מתוך *כה אמר זרתוסטרא* של ניטשה. בהמשך הצטרפו אליה אריך הקל, קרל שמידט-רוטולף ומקס פכשטיין, שהיוו בסופו של דבר את עמוד התווך של קבוצה זו. אחד ההיבטים המעניינים שלהם היה ההתבססות על שיתוף פעולה הדדי בחומרים, בכסף ובתיעוד שוטף של פעילותם. בחודש מאי של שנת 1913 התפרקה הקבוצה, כתוצאה מלחצים שונים, אך דבר זה קרה בתקופה בה התסיסה האקספרסיוניסטית כבר התפשטה בכל גרמניה, ובמיוחד במינכן, שהפכה למרכז הפעילות. בשנים 1911-12 נוסדה בעיר קבוצה נוספת של אמנים שקראו לעצמם: *Der Blau Reiter* "הפרש הכחול" חברי ה"הפרש הכחול",

⁴ ה. ריד, *תולדות הציור המודרני*, תל אביב, 1989, עמ' 44.

⁵ מצוטט אצל ריד, *שם*, עמ' 46.

⁶ וולף וגרוסניק, *אקספרסיוניזם*, עמ' 14-15.

הוגדרו על ידי פטרון האמנות הרווארת ולדן (1879-1941)⁷ בתואר 'תערוכת הסתיו הגרמנית הראשונה'. חמש שנים מאוחר יותר, בספרו משנת 1918 *Expressionismus, die Kunstwende* ("אקספרסיוניזם, נקודת המפנה באומנות") כבר כינה קבוצה זו בשם "אקספרסיוניסטים גרמנים". בהגדרה זו התקבעה התפיסה של סגנון זה כגרמני מובהק, למרות שהם שאבו השראה רבה מאמנים ומאומנות זרה, בעיקר צרפתית.

כפי שנראה להלן, הגדרה זו לא הייתה לגמרי חסרת דיוק, שכן מאפייניו של סגנון זה נטועים עמוק בהוויה הגרמנית. אואה מ' שנדה תיאר את יצירותיהם כמתאפיינות ב-'דמות מחוספסת' בעלת פרספקטיבות מעוקמות, משיכות מכחול מהירות וגסות, אשר דרכם נחשף תהליך היצירה עצמו. תנועה זו או יותר נכון זרם זה, קשור קשר הדוק ובלתי ניתן להפרדה למאורעות ההיסטוריים של זמנו, אך גם לאותם כוחות אינטלקטואליים וחברתיים שהחלו כמאה שנים לפני כן ובתחילת המאה העשרים כבר ניכרו תוצאותיה ברחבי אירופה, זאת למרות שהאמנים עצמם היו בעלי נטיות אינדיבידואליסטיות מובהקות.

מבחינה זו ניתן לראות באמנים האקספרסיוניסטים אוונגרד המבטא סימפטומים חברתיים באמצעות האמנות. ההגדרה הקולעת ביותר של הסגנון החדש, נעשתה על ידי וילהלם וורינגר, שהיה אז סטודנט עלום-שם. את רעיונותיו פרסם קודם בשתי מאסות חשובות (שהראשונה בהן הופיעה תחילה בעבודת הדוקטוראט שלו), שתיארו את התפתחות האקספרסיוניזם הגרמני: "הפשטה ואמפתיה" ו-"בעיות הצורה הגותית". בספר: "הפשטה ואמפתיה" שיצא במינכן בשנת 1908⁸, ניסח וורינגר בפעם הראשונה בהיסטוריה, ניסוח תיאורי על השאיפה למופשט כתופעה חוזרת בהיסטוריה ועל המניעים הפסיכולוגיים המבדילים את אמנות הצפון מהאמנות הקלאסית והמזרחית ובכך שרטט את ההבדל הגדול המפריד בין הפוביזם הצרפתי לאקספרסיוניזם הגרמני. ב 1912 פרסם במינכן את ספרו השני: "בעיות הצורה הגותית", בו נתן הצדקה אסתטית והיסטורית לאמנות שונה, שאינה תלויה במסורת הקלאסית והים-תיכונית. האמנות הצפונית הסוערת ניצבת מולה

⁷ הרווארת ולדן ייסד את כתב העת הברלינאי *Der Sturm* וארגן גם את התערוכות הראשונות כולל את תערוכת "סלון הסתיו הגרמני הראשון" שנערכה בברלין בשנת 1913 שכוונתה הייתה להיות אוניברסלית סקירה של האמנות היוצרת בכל הארצות, בו כלל את כל אמני העתיד: שגאל, דלונה, ל'זה, מצינגר, באלה, קארה, בוצ'וני, קוקושקה, מונדריאן, יאבלנסקי, מארק, קמפדונק, קליי, ארפ, מקס ארנסט, וארכיפנקו.

⁸ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908.

כמעין: "טראנסצנדנטליזם של עולם ההבעה הגותי". הגדרות אלו סללו את הדרך לאותם אמנים שחיפשו להסתמך על אותה מסורת שונה, הנעוצה בהיסטוריה הייחודית של העמים הגרמאניים. הנקודה החשובה במסקנותיו היא שבניגוד לתפיסה הקלאסית, בה האמנות היא בבואה הרמונית של העולם המשמש בתורו כרקע שליו לפעילות האדם, נשענה המסורת הצפונית בין השאר על יסודות מופשטים יותר בחפשה אחר אותן כוחות, לעיתים קרובות שליליים, מעוותים ופראיים של הטבע. מתוך כך נובעים אותם דחפים הקיימים אצל אנשי הצפון המתבטאים בדמיון חולני, בו הופך התיאור הריאליסטי לגרוטסקה, או למרץ חסר מנוח המביא לתיאור של "מציאות מוגזמת ומעוותת עד מאד"⁹.

האקספרסיוניזם נחשב לנציג מובהק של דרך ביטוי זו. כך, למשל, הציע הצייר הנורווגי אדוארד מונק (1863-1944) גילוי במתכוון של חרדה מטאפיסית בו נמצא האדם הצפוני. בציוריו, ביניהם ה"צעקה" משנת 1893, באו לידי ביטוי מובהק נפשו המיוסרת וחסרת השקט, בדומה לאותה נפש חסרת המנוח שאפיינה את ואן-גוך, גוגן וסזאן. אכן, חייהם מלאי הייסורים של חלק מהאמנים הגרמניים, השתקפו היטב ביצירותיהם. לוביס קורינת, כריסטיאן רולפס, אוטו דיקס ומקס בקמן ביטאו דרך הציור את מה שחוו על בשרם במלחמת העולם הראשונה, ואילו אחרים מתו בגיל צעיר (דוגמת פרנץ מארק, אוגוסט מאקה), או שסבלו מנפש מעורערת שהביאה לאבדן עצמי, כמו במקרה של וילהלם למברוק, ארנסט קירשנר, וריכרד גרשטל. אכן, ניתן לומר כי בבסיסה היוותה תנועה זו מעין ביטוי אמנותי, מאוחר אמנם, של ה"רוח הגרמנית" בימים של התנסות במודרניות ומשבריה, תוך מעבר מתחומי האומנות ה'מסורתיים', השירה והספרות, אל עבר האומנות הפלסטית. התבוסה במלחמת העולם, בישרה גם את תחילת דעיכתה של התנועה יחד עם עלייתן של תנועות אחרות שיצאו נגדה, כמו ה-'דאדאיזם', רעיונות ה'אובייקטיביות החדשה' וה-'וורזים'. דעיכתה נבעה גם בעקבות התמזגותם החלקית של האמנים בתוך הממסד האמנותי של רפובליקת ווימאר. למרות הכרזה על מותה של תנועה זו בשנת 1918 על ידי היסטוריון האמנות וילהלם האוזנשטיין, היא המשיכה להתקיים, עד לדעיכתה במחצית הראשונה של שנות העשרים.

⁹ הרברט ריד, תולדות הציור המודרני, עמ' 56.

האקספרסיוניזם הגרמני בקולנוע

פעלתנותם של הצרפתים כחלוצי הקולנוע, הביאה לעליונותו ההתחלתית של הקולנוע הצרפתי באירופה מסוף המאה ה-19 ועד לשנים הראשונות של המאה ה-20, שבמהלכם נוצרו אף סרטים דוקומנטריים "פוליטיים" כבר בשנות מלחמת העולם הראשונה. למרות שהסרט הראשון בגרמניה הוצג כבר ב-1896, הקולנוע הגרמני הפך לתעשיית הקולנוע המובילה באירופה רק במהלך שנות העשרים, לאחר מלחמת העולם.¹⁰ סיבותיו של שינוי דרמטי זה, שהיווה המשך של אותה תחייה תרבותית שתוארה לעיל, נחקר כבר על ידי רבים, שכן לווה בתסיסה מחודשת בתחומים אחרים, כמו תופעת הדאדאיזם וייסודה של אסכולה חדשה בארכיטקטורה, ה"באוהאוס" (אסכולה זו תבוא לידי ביטוי בעיצוב החזותי של הסרטים בהמשך העשור). על פי הדעה המקובלת, תקופת האקספרסיוניזם הגרמני בקולנוע נמשכה בין השנים 1913-33. כשהסרט "*Der Student von Prag*" משנת 1913, נחשב לראשון שהופק בסגנון זה, שכן הוא מכיל בתוכו כבר כמה מהמאפיינים ה-'קלאסיים' של סרטי שנות העשרים.

כאשר בוחנים את תנועת האקספרסיוניזם מנקודת מבט היסטורית, ניתן לזהות מספר שלבים ברורים השלב הראשון שנסקר כבר בהרחבה היה בציור, וראשיתו הייתה בשנים שלפני המלחמה. האקספרסיוניזם בספרות החל במהלך המלחמה, כאשר ביטוי העיקרי היה בשימוש במשפטים קצרים, קטועים וטלגרמיים. בדרמה היו המחזות האקספרסיוניסטיים בעלי עלילה פשוטה ואלימה בה הגיבורים הם אנונימיים. למרות שפריצת הדרך של האקס' בדרמה הייתה עם הופעת המחזה "*Sohn Der*" "הבן" מאת וולטר האסנקלבר עוד בשנת 1912, מחזות נוספים נכתבו רק בשלבים המאוחרים של המלחמה והוצגו בסופה. אם כן, הקולנוע האקספרסיוניסטי צמח כבר על רקע של סגנון זה, שהפך לשליט באמנויות בגרמניה באותו זמן. אך הקביעה הראשונית, המתבקשת, לפיה הקולנוע הגרמני של שנות העשרים הוא למעשה המשך ישיר, מעולם הבמה אל הסרט האילם, או רק ביטוי נוסף של הזרם האקספרסיוניסטי, ראויה לבחינה מחודשת מקרוב. דיון זה מקפל בתוכו מספר היבטים שונים, המחולקות לתמות הבאות: היסטורית, אמנותית, פסיכולוגית, וטכנית. שכן בעזרת ניתוח כל נושא בנפרד תאפשר בחינה מעמיקה יותר המציגה את

¹⁰ ש. זנד, *הקולנוע כהיסטוריה, לדמיין ולבנים את המאה העשרים*, תל אביב, 2002, עמ' 185.

הרבדים השונים שמתוכם צמח ונוצר הקולנוע הגרמני. ניתן לחשוף את מידת הקשר בין הסרטים שנוצרו אל הזרם ה"אקספרסיוניסטי" באמנות. את הקולנוע האקס' ניתן להגדיר גם על פי מאפיינים סגנוניים ייחודיים, הבאים לידי ביטוי בשילוב שבין התפאורה לאספקטים הטכניים השונים ולעלילה עצמה, שילוב זה מבדיל את אותם סרטים משאר היצירות הקולנועיות של התקופה. הגדרה זו מחמירה ועל פיה, רק מעט סרטים נחשבים כאקספרסיוניסטים בצורה מובהקת. הסרטים בעלי הקשר הסגנוני ההדוק ביותר לאקספרסיוניזם, שאותם ניתן לשייך בקלות לז'אנר הם: *Das Kabinett des Dr Caligari* (רוברט ווינה 1919), *Genuine* (ר. ווינה 1920) *Torgus* (הנס קובה 1921), *Raskolnikow* (ר. ווינה 1923), *Das Wachsfingurenkabinett* (פול לני 1924). יש המוסיפים לרשימה זו נוסף גם סרטו הידוע של פריץ לאנג, *מטרופוליס* (1926), שנראה כיום כהתבוננות רפלקסיבית בז'אנר ובגבולותיו. הטענה היא כי המשותף לכל ששת הסרטים האלו הוא העיצוב הוויזואלי, המבוסס באופן מובהק על האקספרסיוניזם שבציור, וכך גם צורת משחק האופיינית לז'אנר. בהקשר הקולנועי דובר בעיקר על ה"אקספרסיוניזם" כמונח סגנוני המתייחס לניסיון כללי להפחית את ההבדלים בין ארבעת מרכיבים של הסצנה: תאורה, תפאורה, העמדת דמויות, ותפאורה.¹¹ במובן זה, ניתן לומר כי החוליה המקשרת בין האומנות הפלסטית ובין ימיה הראשונים של אומנות הקולנוע האקספרסיוניסטית הינה במאי התיאטרון היהודי מקס ריינהרדט (1873-1943). השימוש בתאורה חשופה המאירה על דמות בודדת מתוך החשכה, שהפכה לאחד הסמלים המוכרים ביותר של הסרט האקספרסיוניסטי, נעשתה כבר בהפקות תיאטרון שלו משנת 1906.¹²

בדומה לניסיון של האמנות הפלסטית לחשוף את הרגשות העמוקים ביותר של נפש האדם, כך ניסו באמצעים טכניים אחרים להעביר את אותן

¹¹ מתוך ציטוט של Kirstin Thompson המופיע אצל: Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York, 2000, p. 26. לפי הגדרה זו, ניתן להוסיף לרשימה גם את הסרט *Von Morgens bis Mitternachts* (קרל מרטין, 1920), בו התפאורה, התלבושות והריהוטבנויים באופן שנועד להרוס את ההרמוניה הקיימת ביניהם. בסרט *Caligari*, עיוות זה הוא מוצדק, שכן הדימויים מייצגים את חזיונותיו של אדם מטורף. אך מהבוקר עד חצות, המטרה שונה. שם, מתואר העולם כמו שהוא נתפס בעיניו של אדם משועמם השוקע לתוך עולם של חזיונות והזיות ובו חפצים גדלים מטשטשים או נעלמים, בהתאם למשמעות שהוא נותן להם. משום כך, השחקנים בסרט זה משחקים באופן טבעי ואינם מנסים לחקות את הז'אנר דבר המתנגש עם התפאורה (ר': Eisner, *The Haunted Screen*, pp 30-31).

¹² דוגמא לכך היא המחזה *הרוחות* של איבסן, שם השתמש בתאורה חזקה לצורך יצירת צללים עצומים על הקירות על מנת ליצור את הרושם כי מדובר בשדים עוברים. (וולף, *אקספרסיוניזם*, עמ' 21).

תחושות (המונח המקובל הוא *Stimmung* או אווירה) על ידי שימוש בתאורה מיוחדת, מעומעמת, המושגת באמצעים מגוונים. מאפיין נוסף הוא איטיותן של הסצנות השונות בהן מנוצל אותו אפקט הנועד להעצים את האווירה בסיטואציה מסוימת במטרה לחדור עד למסתרי הנפש. אולם לצד מאפיינים אלה, הסרטים האקספרסיוניסטים אינם מכילים את המאפיינים האחרים שקיימים בדרמה ובספרות האקספרסיוניסטית. היו גם מספר סרטים שנבעו מהדרמה האקספרסיוניסטית ללא המאפיינים הויזואליים של התנועה, אך הם יוצא דופן שאינו מעיד על הכלל.¹³ למספרם הקטן של סרטים המקובלים כשייכים לז'אנר זה, שישה בסך הכול, הייתה יכולה להיות אם כך רק השפעה מעטה על הסרטים שנוצרו אחריהם. גם השימוש בזוויות צילום חדות וצללים גדולים ומעורפלים לא היה די בו בכדי לשייך סרט כזה או אחר בהכרח לזרם זה. מנגד, כמה סרטים שכן היו בעלי מאפיינים אחדים כאלה, התאפיינו לעומת זאת במשחק ובתפאורה שגרתיים.¹⁴ כאן צריך לציין גם כי מנקודת מבט טכנית, השימוש בזוויות צילום חדות וכו' הופיע עוד לפני 1920 בסרטים דניים ואמריקאיים, ולכן אינו יכול להיחשב כמאפיין ייחודי ובלעדי של האקספרסיוניזם.¹⁵

הקשר אל מסורות אמנותיות קודמות

אחד האלמנטים הבולטים ברבים מהסרטים האקספרסיוניסטים, הוא סיפור העלילה הקודר, החושף עולם מיוסר, מוזר, מלא בטראומות ובפחדים שונים. האם קיים קשר לעלילות הסרטים ה"אקספרסיוניסטים" אל מסורת היסטורית קודמת? אחת ההנחות הרווחות, היא שסרטים אלו שאבו גם מהפולקלור וממסורות שונות שהיו, נטועות היטב במנטאליות, וגם מהתרבות ומההיסטוריה הגרמנית ולא רק מתנועת ה-'אקספרסיוניזם' החדשה שביקשה להתנער כביכול ממסורות קודמות. הכוונה היא בראש ובראשונה אל התנועה הרומנטית, שהייתה התנועה האמנותית הדומיננטית בגרמניה של המאה ה-19. ראשיתה של תנועה זו היה בריאקציה כלפי המנטאליות הרציונליסטית שרווחה בחלק ממדינות אירופה במאה ה-18, בפילוסופיה בהגות ובמדע. אחד מביטוייה היה זלזול בצורה ובהרמוניה של האמנות הקלאסית לעומת האדרתם של ימי-

¹³ Salt, Barry Salt, *Film Style and Technology*, London, 1983. p.198.

¹⁴ בארי סולט, אינו רואה סרטים אלו כלל כסרטים אקספרסיוניסטים ומשום כך בחר לכנות את העיוותים הלא-טבעיים המופיעים בהם בכינוי "אקספרסיוניסטיים" בכדי להימנע מכינויים 'אקספרסיוניסטים' שהוא גורף ובלתי מדויק לדעתו.

¹⁵ Salt, *Film Style*, p.199.

הביניים - תפיסת האמנות השתנתה והפכה לביטוי בלתי אמצעי של הרגש. הרוחניות הרומנטית נגעה באידיאליזם ובמיסטיקה. הסגנון הגותי, האפלה, המסתורין המעורפל, היו לאידיאל, וכך גם הדגשת יופיו הפראי של הטבע, מצבי רוח משתנים, וחיבוי נפש האדם. החלה העדפה של המחוספס הפראי על פני המסודר, ההרמוני. פן נוסף התבטא ביציאה נגד הבורגנות, בדרך של בחירה בחיי הבוהמה, שחייבה התנהגות לא קונפורמיסטית ומרדנית שלווה בהתרחקות מחיי המציאות והתחמקות מחיי אחריות. כך החלה להיפער תהום בין עולם האמנות ובין העולם המציאותי גשמי. הרומנטיקן לא ביקש לגלות את האמת האוניברסאלית אלא השתוקק לחוות את המציאות בדרך שכולה שלו : דרך זו באה לידי ביטוי ב-"ייסורי ורתר הצעיר" של גיתה. הרומנטיקן השגיב את האינדיבידואליות בשלהי המאה השמנה עשרה החלו להשתמש במלה "התבטאות" "Expression" באנגלית "Ausdruck" בגרמנית, היינו הוצאה החוצה של מה שנמצא בפנימיותו של היוצר והחתירה למעמקי נפש האדם, הביאה להשתקעות בהזיות היפנוזה וחלומות. הרוח היוצרת החופשית: "der kein Gesetz über sich leidet". בהתאם לכך קיבלה יצירת המוזיקה משמעות מיוחדת בעצם יכולתה לפעול על הנפש ישירות. גם האקספרסיוניסטים המרדנים פיתחו רעיונות רבים שמקורם היה באותו רומנטיציזם. כך גם פרשו את העולם באופן סימבולי, כמו ניסיונם לחפש אחרי סדר קוסמולוגי. לוטה אייזנר מצאה בכך ביטוי ל'נפש הגרמנית', המתענגת מהצגתה של זוועה, שאותו ניתן אולי לייחסו מנטייתם המופרזת לציות ולמשמעת, ביחד עם נטייה לסאדיזם.

גם מבלי לאמץ את מסקנותיה המפוקפקות של אייזנר, ניכר כי הסרטים שאבו רעיונות פנטסטיים שהיו קיימים זמן רב בתרבות הגרמנית. בסוף 1919, הוצג לראשונה הסרט "ארונו של ד"ר קליגרי" בברלין. דומה כי מעבר לסרט עצמו, התייחד האירוע במעבר החד מתנועה אמנותית אוונגרדית אל הקולנוע המסחרי. בהתאם לכך, הסיפור עליו מבוסס הסרט 'קליגרי' אינו קשור כלל לזרם האקספרסיוניסטי בדרמה ובספרות. לסרט זה, הייתה בעת יציאתו השפעה עמוקה שהובילה לכנות כל סרט גרמני המכיל אלמנטים על-טבעיים כ "אקספרסיוניסטי". כך, מתגלה קשר הדוק שלהם אל סגנונות אומנותיים קודמים, שהיו דומיננטיים בגרמניה זמן רב לפני תקופת האקספרסיוניזם, והלקוחים הן מהתחום הספרותי והאומנותי. אלא שבמעבר אל הקולנוע הגרמני, הם עברו טרנספורמציה מסוימת. למרות הקשר הכה ברור

לכאורה צריך להתייחס אל הקישור רומנטיזם-אקספרסיוניזם תוך הסתייגות, כאל שני זרמים המצויים בנקודת זמן היסטורית שהיא למעשה מנוגדת. הסיכום אם כך, הוא שאל ה-'קולנוע אקספרסיוניסטי' מצטרפים הן ההיבטים האמנותיים ששאבו השארה מן המסורת הקיימת כבר, והן היבטים הטכניים-ויזואלים שכללו שימוש בטכנולוגיות החדשה שפותחו זה מכבר. בכדי להרחיב את הדיון בהגדרת הסרטים של שנות העשרים כאקספרסיוניסטים נציג מספר מחלוקות נוספות.

נקודה מעניינת נוספת שכדאי לתת עליה את הדעת, היא שלמעשה סרטים אמנותיים אלו, היו בין השאר אמצעי ביטוי שכלל בתוכו השפעות נוספות 'מודרניות' כמו דקדנס ניאו-רומנטי, מודרניזם של הבאוהאוס, תנועת היוגנדשטיל וזרם הפוטוריזם.¹⁶ סרטים אלו התאימו עצמם לאופנות ולסגנונות החדשים שכבשו את ברלין. דבר זה מתקשר לאופן בו נוהגים אלו הכותבים על הקולנוע הגרמני לכנות את מכלול היצירה הקולנועית בגרמניה בשנות העשרים, לעיתים כ-'קולנוע ווימארי' או פעמים רבות יותר כ-'קולנוע אקספרסיוניסטי'. יש כאן למעשה שימוש במינוח כפול, הקולנוע הווימארי הוא קריאה פוליטית אידיאולוגית, הגדרה אליה מתייחסים לשם תיאור כל התקופה בכללותה.¹⁷ הכינוי הראשון מתייחס לסרטים אלו כאחד המאפיינים של תקופה ייחודית בתולדות גרמניה, היא רפובליקת ווימאר קצרת הימים. הוא מתייחס למנטאליות מסוימת ולהקשר פוליטי בקונטקסט רחב יותר, המזוהה עם התופעה הידועה בתור 'תרבות ווימאר' שנמשכה 15 שנים, בין 1918-1933. השימוש בכינוי אקספרסיוניזם, הנפוץ יותר, הוא בזיקה לאמנים שהפיקו סרטים אלו ואילו המינוח השני הוא בזיקה לחברה הגרמנית עצמה שצרכה את אותם סרטים, למעשה ה-'חצי השני' הדומם של היצירה הקולנועית. המיידח את הסרטים שהופקו בשנים אלו. כיום, למרות הביקורת הרבה המופנית נגד ספריהם של קרקאואר ואייזנר מובן כי הם אלו הראשונים שעזרו לבנות זהויות אלה. המינוח השונה מפרק מעט את המושגים השגורים, ובכך עוזר לבחון נושא זה משתי פרספקטיבות היסטוריות שונות. מרכיב חשוב בניתוח המושגי, הוא החלוקה הדיכוטומית של סגנונות קולנועיים בגרמניה של אחרי 1933 שהתחלקה בין הפנטזיה לריאליזם, ובין דו-שיח של עמדות מנוגדות, אשר עושה שימוש לעיתים קרובות במונחים אידיאולוגיים.

¹⁶ Elsaesser, *Weimar Cinema*, p. 20.

¹⁷ *Ibid*, p.18.

הגדרת סרטים אלו כ-'אקספרסיוניסטים' רק על פי ניתוח מאפייניהם הפסיכולוגיים המופיעים כחלק מהעלילה, מרחיבה מאד את הגדרה המצומצמת הראשונית המתמקדת בניתוח סגנוני. נושא מרתק זה עורר כבר אינספור דיונים, שהחלו עם פרסום שני הספרים החלוצים אשר יחד מהווים את חוט השדרה של המחקר הקולנועי בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה: *The Haunted Screen* של לוטה אייזנר משנת 1969, ו- *a Psychological History of the German Film* של זיגפריד קרקאוואר, אשר פורסם כבר בשנת 1947. כפי שטוענים מחברי ספרים אלה, ניתוח עמוק יותר של המאפיינים הפסיכולוגיים, חושף רובד נוסף של מורכבות שאינה נדמית בסקירה ראשונית. חלק מאותה מורכבות ניתן לקשור לסיטואציה ההיסטורית בה נעשו הסרטים, כלומר, זמן קצר לאחר סיום המלחמה. קרקאוואר מציע את אחד הניתוחים הפסיכולוגיים המפורסמים ביותר לקולנוע, וטוען כי ניתן למתוח קו ישיר בין הסרטים שהופקו בתקופת ווימאר ובין עליית היטלר לשלטון. הוא ניסה להוכיח זאת דרך 'קריאת' הסב-טקסט של סרטים רבים בכדי להראות שה"לא-מודע הקולקטיווי" בגרמניה היה חולה זמן רב לפני עליית הנאצים לשלטון¹⁸. תפיסה זו, שהייתה לה השפעה רחבה ביותר בקרב היסטוריונים ומבקרים, איבדה כיום מסמכותה, בייחוד לאור הדטרמיניזם שנקט והפשטנות בה התייחס קרקאוואר ליצירה הקולנועית.

נקודה מרכזית שלא ניתן להתעלם ממנה, היא המלחמה העולמית שניטשה בין השנים 1914-1918. תוצאותיה ההרסניות היוו קו שבר בחברה האירופית לנוכח ההרס שהיא הביאה על עצמה מעבר לביטויים המוחשיים (מספר המתים ונכי המלחמה העצום, ההתרוששות והכאוס הפוליטי). המלחמה הביאה לאכזבה עמוקה מכוחות הקדמה כביכול, מהנאורות ומהמחשבה הרציונאלית שהיו אמורים להוביל את אירופה 'קדימה' לעבר עתיד טוב יותר. שבר זה ניכר בייחוד בגרמניה, שהתבוסה אותה נחלה הייתה צורבת כפליים, בעקבות ה-'שלום' הכפוי והסכמי ורסאי שנכפו עליה. אותה תבוסה מתוארת במחקר גם כקטליזטור של משבר זהות חמור שהתפשט בחברה ובתרבות הגרמנית, עד שאיים באופן ישיר לפורר את המרקם החברתי.¹⁹ לכאוס הפוליטי-חברתי, הייתה השפעה פסיכולוגית עמוקה על הציירים האקספרסיוניסטים, שהשתקפה ביצירותיהם. היו שפנו למחאה חברתית דרך הציור ואף היו חברים

¹⁸ זנד, *הקולנוע כהיסטוריה*, עמ' 184.

¹⁹ Elsaesser, *Weimar Cinema*, p. 24.

בארגונים פוליטיים, למשל אוטו דיקס, שבעקבות המלחמה שינה מהקצה את הסגנון בו צייר קודם לכן. התבוסה סימנה גם את תחילת הקץ של התנועה. אחת הטענות היא כי שבר מתמשך זה העצים בהרבה את רוח הנכאים המרחפת ברקע בסרטים הגרמנים האקספרסיוניסטים של שנות העשרים.

כדי לבחון את התפתחות הז'אנר, נעזר בחלוקה הכרונולוגית לשלוש תקופות משנה, דבר העוזר לקבל תמונה רחבה יותר, גם של התפתחות היצירה וגם של המגמות השונות שהתפתחו במשך התקופה. השנים הראשונות, 1918-1924. מקובל לטעון שתנועת האקספרסיוניסטית הגיעה לשיא בשנים האחרונות של המלחמה והחלה לדעוך במהירות ב-1922, עד שנעלמה כליל ב 1924. עמדה זו תוחמת בברור את מסגרת הזמן בה התקיימה, כך שבהכרח נכללת בתוכה גם חלק מהיצירה הקולנועית שנעשתה באותם שנים.

תקופת הביניים, 1924-1927. במהלך שנים אלו הופק מספר קטן יותר של סרטים 'אקספרסיוניסטים' בהשוואה לשנים הראשונות של העשור. ירידה זו נבעה מכמה סיבות, שנים אלו מתאפיינות בשינוי קהל היעד שלמענו נוצרו הסרטים מחד ובמסחור גובר של תעשיית הקולנוע הגרמנית מאידך, שהחלה לפזול לכיוונה של הוליווד. כך החל מאבק בין התרבות הגבוהה לזאת הפופולארית, שפנתה מעתה אל מעמד חברתי אחר, זה של נותני השירותים, או המעמד הבינוני הצומח בגרמניה וכמו כן גם אל מגדר שונה כשבסופו רשמה התרבות הפופולארית ניצחון. הסרטים החשובים שהופקו בשנים אלו ויכולים להיתו מתוארים כשייכים לסגנון זה היו: *Tartuff*, 1925, ו- *Metropolis*, 1927.

סוף התקופה, 1927-1931. תחילת דעיכתו של זרם ה'אקספרסיוניזם'. הדעה המקובלת היא ששנת 1929 מסמלת את סוף התקופה. (למרות שנוצרו בשנים אלו כמה מיצירות המופת הנחשבות יוצאות מן הכלל, כמו *Der Blau Engel* של יוזף פון-שטרנברג מ 1930 (שזמן קצר מאוחר יותר נאלץ להגר אל מחוץ לגרמניה) והסרט *M* של פריץ לאנג, (בו נדון בהמשך) משנת 1931, מסמלת גם את דעיכת הסגנון בגרמניה. אך עם סוף השגשוג הכלכלי בסוף אותה שנה ביחד עם תחילתו של הקולנוע המדבר, החל מתערער ומשתנה מעמדו של הקולנוע האקספרסיוניסטי, שעבר מאז גלגולים שונים לריאליזם, ובארצות הברית, חזר לאחר המלחמה, בגל ה-'פילם נואר'.

השוואת שני סרטים – תיאור וניתוח עלילה

שני הסרטים שנבחרו מתוך מכלול הצירה הקולנועית של התקופה, נמצאים למעשה בשתי קצוות שונים מבחינה כרונולוגית. הסרט הראשון, נחשב כסרט האקספרסיוניסטי האמיתי הראשון, ואילו השני הוא בין האחרונים שהופקו בתקופת ווימאר ואף נוצר למעשה בעשור אחר ומשום כך מכיל בהכרח מאפיינים ייחודים משלו. למרות שקיימים לא מעט הבדלים עקרוניים ביניהם שמקורם בתמורות הזמן, ההשוואה וההקבלה ביניהם יכולו להבהיר באופן סופי אם הם עונים להגדרה של יצירה אקספרסיוניסטית, או באיזו מידה סטו מימנו. כמו כן ייבדק באיזו מידה מתקיימים בהם מכלול האלמנטים שנדונו לעיל.

הקבינט של דוקטור קליגרי (Das Kabinett des Dr Caligari), נוצר

על ידי הבמאי רוברט ווינה (*Robert Weine*). הסרט משנת 1919, נעשה על פי תסריט שנכתב על ידי קרל מאייר והנס ינוביץ'. סרט זה נחשב לפריצת הדרך הראשונה וגם לסרט המייצג ביותר של הז'אנר, שהוגדר מאוחר יותר בתור "הקולנוע האקספרסיוניסטי". סרט זה זכה לאינספור ניתוחים ומחקרים המתייחסים הן להיבט ההיסטורי-חברתי בו נוצר והן לניתוח אמנותי. עלילת הסרט מתארת התנהגות של אדם מטורף ורדוף, בשם פראנסיס, שאינו מסוגל כלל לפעול על פי שיקול דעת רציונאלי. הסרט מתחיל כשאותו פראנסיס, החוסה במוסד לחולי רוח מספר לחולה אחר על אירוע מאיים בו נתקל בעברו: אל העיר בה התגורר הגיע יריד יחד עם דוקטור קליגרי המהפנט וסזארה הזומבי; זמן קצר לאחר הגעתם מתחילה סדרת רציחות מסתוריות, ביניהן נרצח גם חברו של פראנסיס, אלן. בהמשך, סזארה נשלח לרצוח את ג'יין אהובתו של פראנסיס ג'יין, אך היא מצליחה להימלט. בעודו מחפש אותה, מגיע פראנסיס לבית חולים למשוגעים תוך ניסיון להתחקות אחריו, אך עם הגיעו לשם, הוא מוצא את מנהל בית החולים, ולהפתעתו הרבה אין זה אחר מאשר ד"ר קליגרי בכבודו ובעצמו. תוך כדי כך מתגלה כי פראנסיס עצמו, הוא לא פחות מאשר פציינט באותו בית חולים ובין שאר הדמויות הנמצאות באותו בית חולים אנו רואים גם את ג'יין וצ'זרה. סיפור העלילה הוא פשוט למדי, אך נדמה כמעין חלום מסויט, המעלה ומתמודד עם פחדים שונים. בסצנה המסיימת את הסרט רואים את פראנסיס נמצא שכוב על גבי מיטה, בחזרה אל סיפור המסגרת, בו נראה ד"ר קליגרי מנהל המוסד שמכריז: *כעת אני מבין מה הבעיה שלך, אתה חושב שאני קליגרי-כעת אוכל לרפא אותך!*, כשקבוצה של

רופאים גוחנת מסביבו. לעלילה זו זה הוצעו פרשנויות רבות, בין השאר נטען כי ניתן לזהות בברור בסרט משל על החברה הגרמנית שלאחר המלחמה, כשהיא מתוארת בו כחברה חולה, המצויה במשבר עמוק.

סרט זה נחשב על-ידי רבים לדוגמא המובהקת של 'סרט האקספרסיוניסטי'. נראה כי הסיבה לכך היא כי הושפע מרב הגורמים שנסקרו לעיל: ביניהם השלכות מלחמת העולם ה-I, המאפיינים פסיכולוגיים, המינוח המיוחד, הגדרה לפי סגנון וטכניקה הייחודיים, והקשר אל מסורות אמנותיות קודמות. בסרט זה ניתן לראות לראשונה את השפעותיה של האומנות הפלסטית באים לידי ביטוי בתוך הסרט עצמו: תפאורתו, למשל, נבנתה מיריעות של בד קנבס צבוע, (ככל הנראה מטעמי חיסכון האופייניים לשנים הקשות שלאחר המלחמה, דבר שזרז רבות את הפקתו). דוגמאות נוספות אחרות הן השימוש המכוון בניגודיות מודגשת בין אור וצל, שנועדה להגברת הדרמה.²⁰ ניתן להבחין במקרה זה כיצד נעשה שימוש מחוכם בציור, ובפרספקטיבות מעוותות בכוונה: רחובות משופעים ומזוויתם מתעקלים לאפקט התלת-מימדי של פיתולים אלו יש משמעות מטאפיזית, תפקידו ליצור חרדה ואימה. בכדי להגביר את תחושת אי-השפיות נראות אותיות המרחפות באוויר, אפקט שהדגים הן את היצירתיות של יוצרי הסרט והן את ההתפתחויות הטכנולוגיות שהושגו עד אז. עתה היה באפשרותם של היוצרים להעצים את הן את תוכנם והן את עיצובם: הכוח הוויזואלי הטמון באמנות הקולנוע החל להתגלות. דוגמא טובה לקשר בין הז'אנר הקולנועי לזה של האמנות הפיגורטיבית, ניתן למצוא בציוריו של לודוויג מיינר, למשל: "הבית הפינתי" מ-1913, שהושפע מתנועת הקוביזם והפוטוריזם, בו מצויים הבניינים המצוירים בזוויות חדות, נראים כביכול כמטים לפול, ועל ידי כך משרים אימה, חרדה ותחושת אסון,²¹ ובין התפאורה בסרט *Das kabinett des Dr Caligari*. באותה תקופה ניכר בברור שהציור האקספרסיוניסטי שימש בתור דקורציה שהתאימה עצמה לעלילה. על פי אייזנר, נוצר אז שיתוף הפעולה בין המחבר, המעצב והצוות הטכני. גם המשחק בחושך ואור, מזכיר הדפסים אקספרסיוניסטיים בני-התקופה. הדמויות הראשיות, קליגארי וצ'רה תואמות

²⁰ *chiaroscuro* סגנון רישום שהיה נפוץ באמנות האיטלקית מהמאה ה-16, נפוץ בתקופת הרנסנס. היה בשימוש באמנות הקולנוע לצורך תיאור שימוש באפקט הנוצר כתוצאה מניגוד חריף בין אור וצל.

²¹ וולף, *אקספרסיוניזם*, עמ' 21. ציור זה, המתאר את וילה קוכמן בדרזדן, נמצא היום במוזיאון תייסן-בורנמיזה במדריד.

לקונספט של האקספרסיוניזם: דמות הסהרורי המשוללת כל אישיות, יצור אבסטרקטי ההורג ללא כל מניע או היגיון ואדונו, הד"ר הנטול נקיפות מצפון, הפועל מתוך חוסר רגישות קרימינלית ומתוך התרסה נגד המוסר המקובל.

הסרט *M*, היה סרטו המדבר הראשון של פריץ לאנג (*Fritz Lang*) במאי ותסריטאי אוסטרי ממוצא יהודי. סרטיו החשובים הם: "הבלוט", "העכבישים" שניהם משנת 1919, "ד"ר מבוזה: המהמר" משנת 1922, "הניבלונג" משנת 1924 ו-"מטרופוליס" משנת 1926-7, שהופק על ידי אריך פומר. הסרט *M* נעשה בשנת 1931, ונחשב לאחד מהסרטים המעניינים והעשירים ביותר שהופקו בשלהי ימיה של גרמניה הווימארית. עלילת סרט זה מבוססת על פרשיה אמיתית ומתארת שוב סיטואציה של אימה. אך בפעם זאת מדובר בטרור שמשליט בעיר דיסלדורף רוצח ילדים סדרתי בשם האנס בקרט הנדמה כאדם מהוגן מנומס ומסודר, אך בעל אישיות אלימה ובלתי נשלטת, המסתובב חופשי. משטרת ברלין משקיעה זמן רב בניסיון ללכוד אותו ומשבשת כך את פעילות כנופיות העולם התחתון, שמצידן מתגייסות למצוא אותו ואכן בסיוע של קבצנים מצליחים לאתר את הרוצח בסופו של דבר. בסופו של דבר הוא מובא בפני בית דין של העולם התחתון ובו באחד מן השיאים של הסרט, הוא פונה בנאום נרגש המסתיים בזעקה הפולחנית את האוויר: "אין לי כל שליטה על הרע שבתוכי, הוא נמצא שם כל הזמן, שולח אותי לנדוד ברחובות, זה אני שרודף את עצמי, אני רוצה לברוח מעצמי אבל זה בלתי אפשרי...אני מוכרח לציית" כשלאחריה הוא ניצל ברגע האחרון על ידי מפקח המשטרה שבאה לעוצרו, מלינץ' שמנסים לבצע בו אנשי העולם התחתון. סרט זה מבלית את התחרות בין העולם התחתון לכוחות המשטרה, הרוצח עצמו, נדמה כאדם רגיל מן השורה, חסר ייחוד. המונע על-ידי מעין צורך פנימי סמוי וחבוי ומשום כך מהווה איום גדול יותר על החברה.

זהו סרט העומד בצומת הדרכים של בין הפנטסטי למציאותי, שנועד, לפי עדותו של לאנג, להיות יצירה על החברה הגרמנית שהייתה נתונה באותם שנים במשבר אידיאולוגי וכלכלי. לטעמי, למרות שאינו עונה על כל מאפייני הז'אנר ניתן לזהות בו מאפיינים מרכזיים הלקוחים מן הז'אנר: אך הפעם, הם מופיעים בצורה מתוחכמת נחבאת ומרומזת הרבה יותר, כשהעלילה עצמה מתרחשת בסביבה אורבאנית-גרמנית טיפוסית של אותם ימים. רבים מהאלמנטים שנדונו קודם נוכחים בסרט זה: הדגשת הכוחות הפסיכולוגיים

הלא מודעים על הדמויות, סגנון וטכניקה הייחודיים של הז'אנר האקספרסיוניסטי בשילוב עם גישה ריאליסטית. כמו גם הקשר אל המסורות הקודמות הבא לידי ביטוי בדרך הצילום והבימוי שמטרתה הייתה לעורר אימה. ניקח לדוגמא את השימוש הנרחב והמכוון בצלליות: כשצילו של הרוצח המגולם על-ידי פיטר לורה (בתפקידו הקולנועי הראשון) מוטל על גבי הפוסטר²², אנו שומעים רק את קולו אך הוא עצמו אינו מופיע על המסך. כמו ב-"ד"ר קליגר" גם כאן השימוש בדמות הראשית היא של פושע בעל אישיות חצויה, החיה ומסתובבת במציאות מעוותת וא-נורמאלית, פיצול האישיות שלו זוכה לסדרה של דימויים חזותיים כמו השתקפות פניו בעודו נוגס בתפוח בחלון ראווה של חנות סכינים.

בסרט זה עושה לאנג לראשונה שימוש גאוני בטכנולוגית הקול, כשהוא הופך אותו לחלק בלתי נפרד מהעלילה עצמה וזהו גם אחד הסרטים הראשונים בהם נשמעים צלילים שמקורם מחוץ לתמונה. נראה כי הוא עצמו היה מודע לאפשרויות והן למגבלות הטמונות בקול וניסה ליישמן באופן יצירתי כמו האפשרות לספר סיפור שאינו בהכרח ליניארי. למשל, כאשר אמה של אלזי נשענת מעבר למעקה וקוראת נואשות לבתה, מודגש חסרונה של הילדה באמצעות תקתוק השעון, השולחן המסודר והכסא הריק ואילו הרצח מרומז באמצעות בלון הנתפס בחוט הטלגרף, בעוד בכייה של האם דועך מול דימויים אלו. כך הוא משתמש בדיאלוג כמעבר בין 'שוט' אחד לשני. הקול מקדים לעיתים את הופעת הדמויות עצמן או לחילופין קופץ אחרי הופעת הדמות כך, באמצעות השימוש המחוכם בקול, מגבירים גם את חשיבותה של הדמות ומכינים את קהל הצופים גם לכידת הרוצח עצמו: נשימתו הכבדה נשמעת כנגד השקט השורר בעליית הגג, בניסיון שלו לפרוץ את מנעול הדלת, ולאחר מכן, הרעש שנגרם מהניסיון שלו ליישר מסמר שנעקר מהקיר, מסגיר לבסוף את מקומו. לאורך הסרט, מאופיינת נוכחותו המאיימת של הרוצח בשריקת צלילים מתוך "דיקוד הטרוזלים" של גריג, כשהצליל אותו הוא שורק מזייף כמעין אלגוריה לדמותו המעוותת והשפלה.

השוואה של M עם *Das Kabinett des Dr Caligari* תעזור לנו לראות ביתר קלות את קווי הדמיון ואת השוני בין שני הסרטים. בעוד "קליגר" הוא למעשה הסרט הראשון המובהק שנעשה בז'אנר זה המכיל את כל

²² סצנה דומה מופיע בסרט 'נוספרטו' של הבמאי וילהלם מורנאו, משנת 1922, המבוסס על הנובלה של בראם סטוקר, "דרקולה".

המאפיינים האפשריים, M מייצג למעשה שלב מעבר היסטורי-סגנוני בקולנוע הגרמני. בעוד מדיום הקולנוע האילם אפשר בשעתו ללאג, כמו גם ליוצרים אחרים, ביטוי שמעבר לזה המושג על-ידי שימוש בשפה. התחלת השימוש בפס הקול ואיתו בצורות בימוי חדשות הובילו גם הם במהרה ליצירת תת-סגנון חדש, שלמעשה הרחיב את האפשרויות הגלומות בנושאים החוזרים של קונפליקט פסיכולוגי, פרנויה ודו-משמעות מוסרית. משום כך, הבחירה בסרטים אלו אינה מקרית, אלא מכיוון שהם מייצגים דוגמאות קיצוניות השייכות לאותה קטגוריה קולנוע ווימארי/קולנוע אקספרסיוניסטי. הוא גם מראה את ההתפתחות שחלה בקולנוע האקספרסיוניסטי לנוכח השינויים הטכנולוגיים ובארש ובראשונה השימוש בקול. על ידי ניתוח שני סרטים אלו, ניתן לראות בברור כיצד נשמר חלק ניכר מהמשמעות המקורית של הגדרת הז'אנר, למרות ההתפתחות שחלה ושלא ניתן להתעלם ממנה.

במהלך של כ-10 שנים השתנתה אמנות עשיית הקולנוע בגרמניה שינוי ניכר. הסרט M אינו משתמש כלל בתפאורה הלקוחה ישירות מהציור האקספרסיוניסטי. מעבר לעובדה כי בשנים אלו החל לדעוך ז'אנר זה, היו סיבות נוספות: בין השאר, תחרות הולכת וגוברת מצד עם הקולנוע האמריקאי, ואיתה חדירה של השפעות זרות מעבר לאוקיינוס, בעיותיה הפוליטיות והכלכליות הקשות של גרמניה בייחוד לאחר 1929, וכניסת טכנולוגיית הקול. כל אלו היוו גורמים שהובילו המהלך קצר זה של זמן להתפתחות נוספת גדולה בקולנוע הגרמני. כך הפך המושג "קולנוע אקספרסיוניסטי" להיות רחב יותר, אך לא איבד את משמעותו המקורית שנשענה גם על המסורות האקספרסיוניסטיות בספרות. חשוב לציין בהקשר זה במאמר מוסגר, כי אחרי בריחתו להוליווד, ניסה לאנג להציג את M כסרט נבואי-ביקורתי שסימן את בוא הנאציזם. בזכות מעריציו, הפך הרוצח החולה, בגילומו של פיטר לורה, למעין מטאפורה על הנאציזם הפתולוגי שעמד בשער. אך באותה מידה ניתן לראות בסרט זה גם עמדה הפוכה המעודדת תמיכה מסויגת בנאציזם: הצגת המשטרה כחסרת אונים והצלחתה של כנופיה של העולם התחתון לתפוס את הרוצח יכולה להתפרש גם כהצגה חיובית של החלופה הנאצית למשטר הכושל הקיים, ואילו העובדה כי הרוצח מגולם דווקא על ידי שחקן יהודי, נדמית כבחירה מעט מוזרה בגרמניה של שנת 1931.

הצגת והעמדת שני סרטים אלו אחד מול השני, מראה כי למרות שונותם, שניהם עונים להגדרה כסרטים אקספרסיוניסטים, אך לוקחים אותה לכיוונים שונים. סקירה שטחית בלבד, תראה כי האופן בו הוגדר זרם הציור בתור 'אקספרסיוניסטי' תואם את הגדרת הקולנוע הגרמני וכי הם חופפים מבחינה סגנונית. אך לאחר בחינה מעמיקה יותר ומקיפה של מושג ה-'אקספרסיוניזם' על מכלול היבטיו השונים, נראה כי מסקנה כזאת היא חלקית ביותר, ולעיתים אף מוטעית. לאחר עריכת בחינה אין כל ספק כי מעבר לאותה השפעה ההיסטורית הברורה, ממנה ינק עולם היצירה בגרמניה, התקיים גם קשר סמוי מטאפיזי בין הזרם האקספרסיוניסטי באמנות הפלסטית ובין הקולנוע הגרמני. המסקנות הנובעות מניתוח המונח 'אקספרסיוניזם' אינן חד-משמעיות. כאן יש צורך גם להוסיף הסתייגות רצינית אחת הנוגעת להגדרות הראשוניות של הציור האקספרסיוניסטי. שכן מלכתחילה הניסיון להגדירה לא היה בו די בשביל להתייחס אליו כאל סגנון רציני לכל דבר, שכן אותן הגדרות התאימו לאין ספור יצירות מן העבר. גם ה-'אקספרסיוניזם' מתואר היום יותר בתור כיוון או מגמה ופחות בתור סגנון שכן לאמנים רבים שהשתייכו כביכול לאותו סגנון, לא היה כמעט שום מכה משותף ביניהם (די אם נזכיר את: קירשנר, קוקשקה, קנדינסקי ודיקס, שכל אחד מהם גיבש דרך עצמאית משלו). כינוי זה, ניסה לכוון גבוה על מנת לאגד תחתיו מספר גדול של ציירים בסגנון שהאדיר מלכתחילה את האינדיווידואליזם. באותו אופן פיתחו הציירים רעיונות רבים שמקורם בתנועה הרומנטית הגרמנית, כמו החיפוש אחר יסודות מטאפיזיים או החיבה לקיום חשוך וסוטה.²³

אם נצמד להגדרה לפיה תחילת סגנון זה בקולנוע היא ב 1913 ואילו סוף התקופה נקבע בין 1925-1927 במקרה כזה עונה רק חלק קטן מהסרטים שנעשו בשנים 1919-1926, על כל הקריטריונים שלפיהם מוגדר סרט כ"סרט אקספרסיוניסטי", והם: התפאורה, השימוש המיוחד בתאורה, אפקטים העלילה עצמה והמשחק. זאת על פי הדעה המקובלת בה מחזיקים חלק מהחוקרים, אם נתבסס גם על ההגדרות המופשטות של ה-'אקספרסיוניזם' כמו שנוסחו בראשית ימיה של התנועה על ידי וילהלם וורינגר ואחרים, ניתן להגיד אז, כי קיים בהחלט קשר רעיוני ואסתטי ישיר בינם ובין אותם סרטים המכילים מוטיבים "אקספרסיוניסטים". ובהתאם לכך ניתן להגיד שרק בתקופה קצרה זו פרח האקספרסיוניזם הקולנועי. ואילו לגבי שאר הסרטים שהופקו, נדמה כי

²³ וולף, אקספרסיוניזם, עמ' 8-9.

מקורות השפעתם היו רבים ומגוונים. עלינו לזכור כי במהלך תקופה קצרה זו, הופקו בגרמניה כמה מאות סרטים בכל שנה, רובם נעשו בז'אנרים אחרים לחלוטין כגון דרמות תקופתיות, קומדיות, אופרטות, סרטים היסטוריים, ומלודרמות לנשים. ניתן להגיד, שהופעת הטכנולוגיה אשר אפשרה את השימוש בקול הביאה גם היא לשינוי משמעותי. הניסיון למתוח חוט ברור, המקשר בין זרם האקספרסיוניזם באמנות הציור ובין ז'אנר הסרטים של שנות העשרים בגרמניה אפשרי, אף כי באופן מוגבל בלבד.

שנות העשרים של המאה העשרים ייזכרו בצדק כשנים של שגשוג תרבותי ואמנותי בגרמניה. (גרמו לתארה על ידי אחדים כתחילתה של "המאה הגרמנית", הבטחה שלא התממשה אלא באופן ההרסני ביותר). דומה כי הכאוס ששרר בגרמניה שלאחר המלחמה שימש במידה מסוימת כזרז, כהשראה וכרקע לתסיסה האמנותית. בצד אי היציבות הפוליטית והריקבון החברתי, נראה שאחת התופעות המעניינות ויוצאות הדופן היא ללא ספק התפתחות היצירה הקולנועית בגרמניה, שהותירה אחריה מספר לא קטן של יצירות קולנוע שחשיבותן גם אם בחלקה היסטורית בלבד, לא התעמעמה גם בחלוף שנים רבות מאז שנוצרו. התפתחות הקולנוע באותן שנים מראה קשר הדוק לא רק לזרם באמנויות היפות שמבחינה היסטורית שמורה לו זכות הראשונים, אלא למגוון של השפעות שונות: חלק הנובעות מהפולקלור הגרמני, הקשר לעבר ולזרם הרומנטי חלקן הושפעו מההווה מהאופנות החדשות של העידן המודרני וביקשו להעריך את השפעותיו העתידיות. האקספרסיוניזם בא לידי ביטוי בהפרזה בביטוי של 'רוח התקופה'.

עם סיום המלחמה, החלו ניסיונות ראשונים לנסות ולהבין את תופעת הנאציזם. האימה והקדרות האופפים הן את הציורים והן את הסרטים האקס' התממשה באופן אירוני ומדכא במציאות הקונקרטי. קצו של זרם זה היה עגום למדי, עם בריחתם של במאים ומפיקים רבים מחוץ לגרמניה בתחילת שנות השלושים עם עליית הנאצים לשלטון. על-אף האמביוולנטיות הטבועה בעצם הגדרתה: אמנות המבטאת מחד את עוצמתה של הנפש הגרמנית, מול ניסיון לזעזע את הבורגנות הגרמנית מצד שני. בתקופת הרייך השלישי הוקעה האמנות הציור האקספרסיוניסטית על-ידי המנהיגות הנאצית, שגאוותה הייתה על כך שייצגה את הרוח הגרמנית הטהורה.