

פיירו כמפתח להבנת היצירה *Pierrot le fou* (1965) מאת ז'אן לוק גודאר

שרון בן-יוסף

שמו של גיבור הסרט "פיירו המשוגע" מאת גודאר, הוא פרנסואה גריפון. חברתו מריאן רנואר מכנה אותו בשם "פיירו" ובכל פעם הוא מתקן אותה כי שמו הוא פרדיננד (Ferdinand) בחלקו הראשון של הסרט, זמן קצר לאחר תיאור פגישתם המחודשת של מריאן ופרדיננד, שבה הם הופכים לזוג נאהבים ונמלטים מן העיר, הם נתקלים במודעה הכוללת את שמותיהם ופניהם, ובה קוראת לו אשתו "משוגע". כותרת הסרט אם כן, הינה חיבור של שני הכינויים שנתנו לו מריאן ואשתו.

שם הסרט "פיירו המשוגע" אינו מובן מאליו. להיפך, הוא נשמע מנותק מעט מן החדשנות שבאוונגרד הקולנועי שמהותו לייצר שבר עם המסורת, זה השייך אל "הגל החדש" של הקולנוע הצרפתי בשנות השישים, וגודאר היה ככל הנראה מגדולי יוצריו. במובן הקונבנציונלי של הדברים, פרדיננד אכן מתנהג כמשוגע. ברגע אחד הוא עוזב את כל מה שהיה שלו. המסע שלו רצוף במהלכים חסרי היגיון וממיטי כליה. אך מהי משמעות השם פיירו, זה שהוא מסרב להיקרא בשמו לכל אורך הסרט? בקריאה של הסרט מתוך ההקשרים של דמותו של פיירו, מתגלה כי אכן קיים קשר סמוי ורב משמעויות המאיר את רבדיו השונים של הסרט. הכינוי פיירו, מפרש את דמותו של פרדיננד, שגם הוא שם ספרותי שבחר לעצמו גיבור הסרט. השם מוסיף משמעות לציטטות הקולנועיות הרבות שמתקיימות בסרט. מעבודות הציור הנראות בסרט ועד לציטטות של יצירות הקולנוע והספרות שיצירה אינטר-טקסטואלית זו מכנסת אליה. משמעות "פיירו" מחוברת הן לדימוי הקולנועי והן לרובד המוזיקאלי של הסרט, ומאפשרת בנוסף פרשנות לגבי יחסו של גודאר אל ההיסטוריה של הקולנוע, כפי שהוא בא לידי ביטוי מלא ביצירתו הקולנועית המאוחרת.¹

פיירו הינו דמות מן ההיסטוריה של התאטרון ומקורה במחזות "קומדיה דה לה ארטה" שהיו נפוצים באיטליה של המאה ה-17. המחזות התפתחו מתוך הסגנון המנייריסטי של התקופה, סגנון המאופיין

¹ ז'אן לוק גודאר, "היסטוריות של הקולנוע" (1988-1998), פרוייקט תיעודי-אמנותי על הקולנוע מתחילתו, הנעשה בשמונה חלקים.

בשילוב של תנועות מסוגנות וביצירת אפקטים מרהיבים. המחזות נסמכו על אימפרוביזציה של שחקנים מקצועיים, למסגרת של מספר דמויות טיפוסיות. מכיוון שבראשיתו היה זה תיאטרון שנדד במחוזות שונים של איטליה ובכל אחד מהם שלט ניב לשוני אחר, לא הייתה אפשרות להיסמך על טקסט כתוב.² הצורה התיאטרלית אם כן, הייתה זו של אמנות האלתור סביב סיפורי אינטריגות, מצבים קומיים, ותככים הקשורים ברובם לסיפורי יריבות ואהבה בין הדמויות השונות. סוגת מחזה קומי זה, הפכה לפופולארית בצרפת, והדמויות של פיירו, ארלקין, וקולומבין, פולישניל ופנטלון, קיבלו את נטיית השם הצרפתית ואת הצביון המקומי. פיירו של התקופה אופיין בדרך כלל כדמות נאיבית ונלעגת, ואהבתו לדמות הטיפוסית קולומבין, או גראנס (Garance) כפי שנקראה במקרים אחרים, הפילה אותו קרבן לאינספור מניפולציות ותככים מצד זו, שהייתה מאוהבת בדמותו של ארלקין. המחזות היו מאופיינים בתחפושות, מסכות, משחק של מצבים קומיים (סלפסטיק), והאופי האלתורי של המחזה אפשר לאירועים מקומיים להשתקף בתוך מסגרת הסיפור.

הסרט משקף רבות מהתכונות של מחזות אלו. אלמנט האימפרוביזציה של תיאטרון הקומדיה מופיע כנדבך בעבודתו של גודאר. בראיון עמו על אודות הסרט הוא מספר כי לא היה כל תסריט שממנו ניתן היה לצלם.³ העלילה התבססה על קווים מרכזיים מתוך ספר נואר בשם "אובססיה" (Obsession) מאת הסופר ליונל וויט (White) שתורגם לצרפתית כשנתיים קודם לכן וגודאר קנה את זכויות היוצרים שלו. מבחינת לוח הצילומים הייתה תוכנית לצלם בפריז ואחר לעבור בין מקומות צילום לאורך דרום צרפת אל הריביירה הצרפתית. הסרט עצמו, כולל הצוות הקולנועי שלו, משעתק את צורת הלהקה הנוודת ממקום למקום ומאלתרת את סיטואציות המשך לפי מצבים מקומיים. סיפור המסגרת ידוע, והשאר היה נתון למקריות, השראה רגעית, ואינצידנטים של קומדיית מצבים. ניתן לראות כך את תעלולי גניבת המכוניות, וגניבת הדלק, המתבססת על חיקוי קומי של הסחת-דעת הלקוח מתוך סרט של לורל והארדי. גם פרדיננד עצמו, מזוהה עם האופי הארעי של הדברים. כאשר הוא נשאל לדברים שאותם הוא אוהב, הוא משיב: "שאיפה ... תקווה ... דברים בתנועה... תאונות ... מה עוד? ... אינני יודע ... הכל." המסע שעוברים

Natalie Schmitt, "Improvisation in the Commedia della'Arte in Its Golden Age", Renaissance² drama, Vol38 iss1(2010), pp. 225

³ Tom Milne, trans., ed., "Let's Talk About Pierrot," *Godard on Godard*; from an interview with Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinema* 171, October 1965.

פרדיננד ומריאן בקונטקסט הזה של התאטרון הנוודי, מחזק את ההבניה של תפקידם כשחקנים, מה שמתבטא בדיבורם אל המצלמה. "אל מי אתה מדבר" אומרת מריאן בסצנת המכונית שבה שניהם מסתכלים אל המצלמה, "אל הקהל". "אה" אומרת מריאן ומסתובבת להביט בנו אף היא. מריאן ופרדיננד מציגים מספר מחזות לאורך הסרט. בכדי להרוויח כסף הם מציגים "סצנה" ממלחמת ויאטנם, הם מספרים סיפורים ליושבי מסעדה בכדי לשלם על הארוחה, הם מחליפים איפור ותלבושות, ועוברים דרך תפאורות שונות של נוף פנוראמי, ושל דירות ארעיות. הפנייה הישירה אל המצלמה חושפת את עובדת היותם שחקנים בסיטואציה קולנועית, ועל ידי כך נשברת האשליה הקולנועית. ניתן לשייך את השבירה הצורנית הזאת לכך שגודאר הינו יוצר של קולנוע אוונגארד, אך יפיה של המחווה הזאת אינה רק ביכולתו ליצור שבירה מול המוסכמות של הקולנוע הקלאסי הקיים, אלא בזאת שבנוסף לכך הוא מייבא את הצורה ההיסטורית-תיאטרלית של קומדיית המצבים, בהם חלה שבירה דומה- הליצן המייצר תעלול חורג פתאום מן הצורה הסגורה של התאטרון ומתקשר עם הקהל, פעמים רבות ללא ידיעת שאר הדמויות הנשארות נאמנות למציאות המוצגת. הליצן אם כן מייצג דמות שיש לה יכולת לעבור בין שני המימדים – מן התאטרון אל המציאות הסובבת אותו ובחזרה. פיירו של גודאר מבצע את אותו מעבר בהיטו למצלמה, ודרכה אל עבר הצופים.

צורה תיאטרלית נוספת שהתפתחה כווריאנט תאטרון הקומדיה דה ל'ארטה הינה הפנטומימה, ודמותו של פיירו במאה ה-19 התפתחה לכדי מאפייניה המוכרים בזכות עבודתם של מספר רבי אמן צרפתיים. אילו עדכנו את דמותו של פיירו לצורתה המודרנית המוכרת לנו, זאת הלבושה לבוש לבן ורחב ממדים, כובע הדוק וכהה, ופנים הצבועות בלבן. הפנטומימה מביעה דרך מחוות התנועה המסוגנת והיא נטולת דיבור. עמודי התווך של התאטרון הינו ההיגד, ודרך הצגת הדיבור. הפנטומימה מעקרת מרכז זה של תוכן ומפתחת את כל המחוות הוויזואליות ותנועות הגוף שנועדו לתמוך בו, לכדי עיקר האמנות התיאטרלית. אנו נזכור כי בתקופתו הראשונה של הקולנוע- הקולנוע האילם, היו השחקנים כולם פנטומימאים. הקולנוע הוא המשך ישיר של אמנות הפנטומימה. גיבוריו הראשונים היו פנטומימאים נפלאים: צ'ארלי צ'פלין, באסטר קיטון, לואיז ברוקס. כולם דמויות קומיות, מלנכוליות, צ'אפלין מזוהה מכל עם דמות הנווד חיוור הפנים, כולם סוג כזה או אחר של דמויות קרקס. קישור סמוי זה אל הקולנוע האילם, ששחקניו הראשונים הגיעו ישירות מן התאטרון, חשוב בהקשר לסרט גם מן הסיבה הזאת: גודאר

בעשייתו הקולנועית מפריד בין הצליל ובין הדימוי. הוא אינו לוקח את הסמיכות שלהם כדבר מובן מאלין, משום שבמדיום הקולנועי ישנה יכולת טכנית להפריד ביניהם והוא משתמש בה. פיירו כדמות מתוך עולם הפנטומימה מציינת את הגיבור במנותק מכל הסובב אותו, מה שמדגיש את המשבר הקיומי שלו. פיירו של הפנטומימה הוא רק דוגמא קיצונית לרגעים אלו. ההפרדה בין צליל לדימוי, בין הפעולה לדיבור, ובין הדימוי לרגשות המתלווים אל המוזיקה, מובעת לכל אורכו של הסרט. היא מתבטאת בקטיעת ההמשכיות בין הצליל לתמונה, ובעיקר ביכולת של גודאר ליצור פסקול שאינו מתפקד בצורה סינכרונית ומתואמת עם ההתרחשות הקולנועית הוויזואלית בלבד, אלא ליצור מימד מוזיקאלי שאינו פחות חשוב מן הוויזואלי: קולות מספרים סיפור שאינו קשור ישירות לעלילה, הקצב בין חילופי הדימויים לשינויי הפסקול אינו חופף, וזאת בכוונה "לשחרר את הקול מעריצותו של המראה" כפי שאומר גודאר⁴ עצמו בראיון.

לאורך הפסקול המוזיקאלי של הסרט מהדהד שיר ילדים צרפתי, הנקרא "Au clair de la lune" - לאור הירח. לכאורה זהו שיר ערש תמים, אך מתקיים בו כפל לשון של גסויות תחת מסווה הבקשות התמימות - בקשת אור לנר שכבה, לעט הכותב מילה, למפתח הפותח חדר. כל דימוי תמים מתפרש בכפל משמעות עסיסית. השיר מאזכר בסרט בשתי צורות: כאשר מתעקש פרדיננד כהרגלו כי שמו אינו פיירו אלא פרדיננד, מריאן עונה לו כי לא ניתן לשיר "Mon amie Ferdinand" על משקל השורה השנייה בשיר: "Mon amie Pierrot" ובמהלך הסרט נשמעת לרגע מנגינת השיר מנוגנת באצבע אחת על פסנתר.

אך הופעת המוטיב המוזיקלי של שיר הילדים על פיירו הינה רק וריאציה אחת לנושא מוזיקאלי חשוב בתוך הסרט. נושא מוזיקאלי זה מנוגן באינספור וריאציות. זהו מבנה תבניתי המשתנה אך שומר על הקשר מבני ואופי הניתן לזיהוי. נושא מוזיקאלי זה נשמע עוד מתחילת הסרט, והינו משפט הפתיחה מתוך הסימפוניה החמישית של בטהובן. תחילתו מוכרת לכולם: שלושה צלילים זהים ואחריהם בשלישיה יורדת, צליל אחד ארוך. במקביל לזאת "Mon amie Pierrot" מקיים רצף כמעט זהה ומהופך של צלילים. החמישית של בטהובן נשמעת בפסקול במקביל להצהרת פרדיננד היוצא מביתו כי שלושת האקורדים הראשונים של הסימפוניה החמישית "רועמים בראשו האומלל". כיצירה מוזיקאלית זוהי אחת היצירות שהגיעה להגדיר את הסגנון המוזיקאלי הרומנטי, ואת והמהות הרומנטית של המאה ה-19

Penelope Gilliatt, "the Urgent Wisper" 1976, Jean Luc Godard Interviews, [Jackson:University Press⁴ of Mississippi], Ed Davis Sterritt, 1998, pp 77

בכללה. וכך באמצע שנות השישים, עם "פיירו המשוגע", יוצר גודאר מאמר קולנועי מסוג חדש בו הוא חוקר את הרגש הרומנטי. הוא מציג מקרה אישי וכללי של סיפור האהבה, על כישלוננו, על סופו ועל פריצי היופי שבו, הוא עורך מחקר פנוראמי של קורפוס יצירות הספרותית הרומנטית שבמרכזה התאהבות ראשונה חסרת תוחלת, הוא סוקר את הצורה הראשונה שייצרה את התבנית הרומנטית כנוסחה פרה-מודרנית והיא הקומדיה דה ל'ארטה; והוא מנכיח את החקירה הזאת גם בפן המוזיקאלי של הסרט. מוזיקת הנושא לסרט, שנכתבה ע"י מלחין הקולנוע אנטואן דואמל, (Duhamel) משכפלת את המוטיב בווריאציות שונות של ארבע הפעימות המוזיקאליות החוזרות על עצמן. הוא בונה זאת כפרפראזה הנארגת בין הסימפוניה החמישית, לבין שיר הילדים. זוהי מוזיקה מהורהרת ורפלקסיבית, מהווה שיקוף מבשר רעות, היא מלאה באלמנטים של מתח והשהייה, מקיפה את הנושא הבסיסי הפשוט לכאורה בטונים מוזרים, מסתוריים ומלאי עצב.

פרפראזה נוספת מציעה התרבות הצרפתית בתחילת המודרניזם לדמותו של פיירו דרך אמנות הציור. בעוד שהקומדיה הקלאסית התייחסה אליו כשוטה ונלעג, עבודות אמנות אלו של תחילת המאה ה-20 ייצגו את פיירו באופן שונה אף מזה של מחזות הפנטומימה. אנטואן וואטו (Watteau) מצייר בשנת 1719 את ז'יל (Gilles) בן דמותו של פיירו. כדמות "מפוזזת, גסה, משרת טיפש, שהיה מנוצל ע"י אחרים, אחד שנכשל בכל מעשה ידיו".⁵ ואילו אמנים כמו רנואר ופיקאסו העניקו לדימוי משמעויות חדשות: לדמותו נוספו איכויות של יכולת התבוננות ושיקוף מתוך נקודת מבט תמימה ואף טהורה כשל ילד צעיר. ב"פיירו" של פייר-אגוסט רנואר (Renoir), 1901-1902 נראה פיירו כילד, לצבע הלבן הדומיננטי של תחפושתו נוספים הצבע האדום, הכחול והצהוב. זהו למעשה בנו השני של רנואר, ז'אן רנואר, זה שהפך ברבות הימים לבמאי הנודע של הקולנוע הצרפתי. הוא מדגים נאיביות וטבעיות. היה צורך לשכנע אותו בהבטחות ואיומים לשבת מול האב, שצייר אותו בעוד שתינוק צווח יושב על ברכיו.⁶ זהו פיירו אדיש שלא לומר משועמם, שאינו משתף פעולה, ואהוב. רנואר עוטף אותו בתוך אורה של אטמוספירה כחולה, המתפזרת בקצותיה לתוך הלובן של תחפושתו. הוא מציב את בנו כליצן מן הקומדיה דה ל'ארטה, ויוצק

⁵ מתוך Francis Haskell, "The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth Century Myth", Past and Present in Art and Taste, Selected Essays, Yale, 1987

⁶ Colin B. Bailey, "the White Pierrot", Renoirs Portraits: Impressions of an age (London:Yale University Press, 1998)

אל תוך הדמות תוכן ופרשנות חדשים. רנואר, כמו אמני הפנטומימה, מעביר את פיירו מן הרחוב וההמון אל תוך המערך השברירי של האמנות הגבוהה.

בציורו "פאולו כפיירו" של פאבלו פיקאסו (Picasso) 1925 מצויר בנו של פיקאסו פאולו, מתוססף הצבע השחור אל האדום והכחול, ושתי יצירות אלו, פיירו של רנואר של פיקאסו, תלויות כדימויים בדירות המסתור שאליהן מגיעים פרדיננד ומריאן. אנה קארינה, הנקראת בסרט "מריאן רנואר", מצולמת ליד תמונות של רנואר ושל פיקאסו. שילוב הצבעים של הבגדים וזווית הצילום של פניה, מקבילות בין ציור האישה של רנואר לבין מריאן כדמות קולנועית וכסמל נשי, ההשוואה בין קולנוע לבין ציור משליכה בין היתר אל השימוש שעושה גודאר בצבע בסרט זה. מריאן, שלשמה משמעות היסטורית כדמות הנשית המייצגת את צרפת⁷ ושם המשפחה שלה כשל הצייר, מאופיינת ע"י הצבע האדום שמסמן פעולה. האדום מופיע בצבע המכונניות, בבגדים, בשלטי רחוב ובצבע הדם. במפתח הצבעים של הסרט, מופיע הצבע האדום בסמיכות אל מריאן, ומסמן אותה בתור הדמות המניעה את העלילה⁸. הכחול לעומת זאת מסמן את פרדיננד ואת השיקוף. הוא סימן לפאסיבי, לרפלקסיבי ולמהורהר. הכחול מופיע גם כן בצבע המכונניות, בבגדים שלובש פרדיננד, בצבע מי הים והנהר, ובחפצים המופיעים בסמיכות לפרדיננד. לבסוף הוא אף צובע את פניו בכחול באקט שבו הצבע המשקף הופך למסכה. השיקוף הקולנועי הופך לצבע הבלתי חדיר של הציור. פרדיננד מזוהה עם הצבע הכחול, ובכך אומר לנו היוצר הקולנועי שאין הוא זהה לחלוטין עם דמותו הלבנה של פיירו. לאורך כל הסרט מתנגד פרדיננד לכינוי שמדביקה לו מריאן. "פיירו" היא קוראת לו, "שמי פרדיננד, אמרתי לך מספיק פעמים!" הוא מחזיר לבסוף. דמותו של פיירו מופיעה תמיד בלבן, פניו צבועות בלבן והוא מזוהה עם אור הירח, הלבן הוא הריק שבין פרדיננד למריאן, הוא "הרווח שבין האנשים" האטמוספירה שהצייר ולסקו הצליח לצייר, ופרדיננד מקריא עליו מתוך האמבטיה בפתחת הסרט, בעוד ביתו הקטנה מאזינה לו. הוא מקריא על החלל, על צורות לא ברורות, על דממה ועל היחסים המסתוריים שאפשרו לצורות להתמזג⁹. בסרט שבו הצבעים עזים ויש להם חשיבות סמלית ומימטית,

⁷ Jill Forbes, "Pierrot le fou and Post-New Wave Cinema", Jean-Luc Godard's Pierrot le fou, ed. David Wills, Cambridge University Press 2000. p. 109

⁸ Jean-Lois Leutrat, "Godard's Tricolor", in JLG's Pierrot le fou, ed. Wills, p 64-72

⁹ מתוך הרגעים הראשונים של הסרט, פרדיננד מקריא בתחילת הסרט מתוך ספרו של אלי פורה (Faure) Faure Elie, *Historie de l'art, l'esprit des forme*, (Paris : Plon, c1949)

מופיע הצבע הלבן כמיזוג נצחי, ובתור האור הראשוני של הקולנוע, האור הלבן שממנו יוצאות כל הצורות הקולנועיות.

הבולט מבין הסרטים השואב מתוך דמויות הקומדיה דה ל'ארטה ומפתח את דמותו של פיירו הוא "ילדי גן העדן" (1945) של מרסל קארנה (Carne). סרט זה מתמקד בדמותו של בפטיסט, ז'אן גספארד דבוראו (Debureau) (1796-1846), אמן הפנטומימה הנודע, ותקופת תאטרון הפונמבולה (Funambules). הסרט שחזר את תקופת שנות העשרים והשלושים של המאה ה-19, עד כדי בניית סט שלם של הרחוב השוקק שבו שכן התיאטרון "Boulevard du Temple" שהיה נודע בשם "רחוב הפשע" ונהרס כולו במלאכת הבניה מחדש של פאריס במאה ה-19. הסרט משחזר את סיפורו של אמן הפנטומימה בפטיסט המזוהה יותר מכל עם חידוש דמותו של פיירו. מובא סיפור המסגרת של הקומדיה דה ל'ארטה, כמו גם סיפור חייו של בפטיסט.

דובראו שינה כמה מאפיינים בולטים בדמותו של פיירו כפי שנתפס עד אז, והעלה את עניין המבקרים הפריזאים שהיללו את התאטרון ואת הופעות הפנטומימה שלו, ובכך החזירו צורה זו של אמנות רחוב אל תוך האמנות הגבוהה. זולס ז'נין (Janin) אחד ממבקרי האמנות המשפיעים של התקופה, כתב על התאטרון כתופעה ועל פיירו כסמל לפרולטר. "פיירו החיזור, התמיר, לבוש בצבעים עצובים רעב תמיד ומוכה תמיד, הינו העבד מאז הימים, הפועל המודרני, זה המנודה מן הכלל, חדל האישים ומנושל, זה אשר מתבונן מדוכדך ומלא עורמה, כעד למעשי הבזבוז וההבל של אדוניו."¹⁰ פיירו של התקופה הפך לדמות חתרנית ברוח התקופה, דמות שהייתה לה משמעות פוליטית מוסווית, וקארנה ידע לנצל את משמעויותיה האלגוריות בעת עשיית הסרט בצרפת של מלחמת העולם השנייה.

קרנה היה אחרון הבימאים הגדולים בפאריס הכבושה, והיחיד מבניהם שלא נמלט מצרפת עם הכיבוש. ג'וליאן דוביביר (Duvivier), ז'אן רנואר (Renoir), רנה קלייר (Clare) פיאדר (Feider), כמו רבים אחרים נמלטו לארה"ב או יצאו מפאריס¹¹ בכדי לא לשתף פעולה עם משרד התעמולה של הכובש. קארנה הצליח לתמרן לכדי חופש יצירה מוחלט, והשכיל לספק עבודה לאלו מן התעשייה הקולנועית שנשארו

¹⁰ Francis Haskell, "The Sad Clown: Some notes on a nineteenth-Century Myth", Past and Present in art and Taste, Yale, 1987. p121

¹¹ Edward Barton Turk, *Child of Paradise: Marcel Carne and the Golden Age French Cinema* (Cambridge: Harvard university Press 1992) p.181

בצרפת, כולל למעצב התפאורה שלו, ולמלחין הסרט שהיו יהודים ועבדו תחת זהות כפולה. "ילדי גן העדן" משמעותו עניי העם היושבים ביציעים העליונים של התאטרון הנקראים "גן עדן" (Paradis). הסרט הופק במשך שנות המלחמה 1943-1945, אך התקופה ההיסטורית שאותה הוא מתאר היא המאה ה-19 וזמנם של הפנטומימאים הפריזאים הגדולים. נראטיב הסרט הינו אלגוריה של ניכור וזרות, תסכול, חוסר, ואי הגשמה. סיפור הסרט אף משחזר מקרה נורא בחייו של בפטיסט: בשנת 1836, בעוד שזה טייל עם זוגתו ברחוב, נטפל אליהם נער שלא הפסיק להציק להם. בפטיסט היכה בראשו עם מקל ההליכה שלו בפרץ זעם בלתי נשלט, והרג אותו במקום.¹² מסופרת האנקדוטה כי בזמן המשפט, נהר קהל רב לבית המשפט בכדי לשמוע את הפנטומימאי מדבר. מימד של אכזריות חדר מתוך מקרה החיים אל התאטרון והתווסף לדמותו של פיירו. צופיו הביטו בעין אחרת מאז על סצנות הזעם של הליצן. בסרטו של קארנה קיימת התייחסות למקרה ההרג, ובפטיסט של קארנה אורב למוכר הבגדים הזקן, ורוצה אותו בכדי לגנוב תלבושת מהודרת ולהופיע בנשף לפני גראנס. זהו קטע מומחז בתוך הסרט, וגם בסרט עצמו מופיעות הכפילויות שבין חיי התאטרון לחיי הדמויות שבסרט. מימד זה של אכזריות והרג גם הוא מופיע בסיפור פיירו של גודאר. וגם הוא מופיע כדימוי תיאטראלי, כהמחזה ושחזור של הרג שבו הדם הוא צבע אדום, ואינו נתפש כאמיתי. למשך זמן ארוך היה נתון קארנה לביקורת ע"י כותבי ה"קאיייה דו סינמה", על עמדתו במלחמה, ועל הסגנון הקלאסי של סרטיו, הנשען רבות על דימויים מעולם הציור.¹³ ומבט זה מאת גודאר לעבר סרטו "ילדי גן העדן", הגיע עשורים לפני שסרטיו חזרו להיות מוערכים.

הקולנוע הצרפתי שזור בייצוגים של דמויות מן הקומדיה דה ל'ארטה. ז'אן רנואר, זה הנראה כפיירו הילד מתוך ציורו של רנואר, ביים את הסרט "מרכבת הזהב" (The Golden Coach) 1952 שבו מופיע שחזור נוסף של הסיפור. אחד ממחזריה של גראנס נקרא בשם פרדיננד, ושם הוא מושל העיר בעל הכוח, המעניק לה את מרכבת הזהב, שלא כדוגמת פרדיננד-פיירו. בסרטו של דוביביאר, זה שפרדיננד מזכיר את שמו ואת גיבורו הראשי "פפה לה מוקו" (Pépé le Moko), קיימת דמות של פיירו, הנראה כנער צעיר ותמים שהמשטרה משתמשת בו כפיתיון, ולבסוף הורגת אותו. פיירו של ההסטוריה של הקולנוע הצרפתי קיים כסמל תרבותי, וגודאר כותב עוד פרק חשוב שלה עם סרטו.

¹² Turk p.223

¹³ Turk, there, "Carne and the New Wave" p. 390-196

הליצן כפי שהוא מוצג באמנות הינו תופעה אינטר-דיסציפלינארית¹⁴ הוא מופיע בדרמה, בספרות ואמנות הציור. הוא מופיע בקולנוע ובצילום. הוא נושא בתוכו את המשמעות הסימבולית של תפקידו בתרבות הפופולארית: תיאטרון רחוב, וקרקס. הוא מגשר בין האמנויות. זוהי יכולת המשותפת גם לאמנות הקולנוע, המאחרת מבין האמנויות, וזו היכולה לשקף אותן.

"פיירו המשוגע" (1965) הינו סרט המסכם תקופה ביצירתו של גודאר. יצירה קולנועית מסועפת זו, אינה חדלה מן הניסיון לקרב את האמנות אל החיים. היא מערבת סוגות שונות מתוך אמנות הקולנוע, בין קולנוע המסע, לסרט הרפתקאות, בין סרט פעולה לסיפור אהבה. היצירה מובנית עם היכולת לשקף את אמנות הציור, המוזיקה והכתיבה, ופיירו המשוגע הוא הסוכן שלה בניסיונותיו להגיע למצבים טהורים של שיקוף. דרך שיטוט והרהור הוא מגיע אל "המרחב הנמצא בין הדברים" כדמות טראגית, מלנכולית, מגוחכת ולירית. הוא הוגה דעות במסווה של אוהב נעזב, "סימן שאלה גדול התלוי מעל הים התיכון". כפי שאמר גודאר: "המחשבה מגיעה לאחר תבוסה ולפני פעולה". כך פיירו של גודאר, למרות בריחתו מכל המוכר לו, ואולי אף בזכות יציאה בקו אחד אל עבר מה שהוא אוהב, משקף מצב קיומי, מערכת של תכונות וערכים בבסיס ההיסטוריה התרבותית הצרפתית. זאת העוברת בקו סמוי, מתוך הקומדיה האיטלקית, המיוצגת ע"י אשתו העשירה והאיטלקייה של פרנסואה. גודאר אינו טורח לתת לה שם ונוטש אותה מיד בתחילת הסרט, אל מסע. מתוך העיר, דרך נופי הארץ ואל המראה הגדולה של הים. הסרט נודד כחבורת תאטרון נסתרת של הקומדיה דה ל'ארטה, במסורת הטראגי-קומית הצרפתית, שבאה לידי ביטוי מזוקק בדמותו של פיירו.

¹⁴ מתוך ההקדמה מאת דיוויד רוב: David Robb Ed., "Clowns Fools and Picaros: Popular Forms in Theater, Fiction and Film" (Amsterdam-New York: Rodopi2007), p. 7



ז'אן לוק גודאר, "פיירו המשוגע", פריים מתוך הסרט: פרדיננד נשען כשמאחוריו ציור רפרודוקציה של פיירו מאת פיקאסו.



פריים מתוך "פיירו המשוגע": פרדיננד בדמות פיירו.



פריים מתוך "פיירו המשוגע": פרדיננד בתרגיל קרקסי של שווי משקל.



"פיירו בלבן" (The White Pierrot), פייר אוגוסט-רנואר, שמן על בד, 1901-1902, 79/61 ס"מ, DIA Foundation 1970



"פאולו כפיירו" (Paulo as Pierrot), פאבלו פיקאסו, 1925, שמן על בד, 130/97 ס"מ, מוזיאון פיקאסו בפאריז.

ביבליוגרפיה:

1. ז'אן לוק גודאר, יוסף יצחקפור, ארכיאולוגיה של הקולנוע וזיכרון המאה, (תל אביב:רסלינג, 2006)
2. Colin B. Bailey, *Renoirs Portraits: Impressions of an age* (London:Yale University Press, 1998)
3. Edward Baron Turk, *Child of Paradise:Marcel Carne and the golden age of French Cinema* (Cambridge: Harvrd University Press, 1989)
4. Royal S. Brown, Ed., *Focus on Godard*, (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1972) pp.14-35
5. Steven Cohan and Ina Rae Hark, ed. *The Road movie book*, (New York and London: Routledge, 1997)
6. Jean Luc Godard, "Pierrot my friend", *Godard on Godard*, Tom Milne Trans. (New York: The Viking Press, 1972)
7. Francis Haskell, "The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth-Century Myth", *Past and Present in Art and Taste* (New Haven:Yale, 1987)
8. David Robb, ed., *Clowns, Fools, and Picaros: Popular Dorns in Thater, Fiction and Film* (Amsterdam-NY,Rodopi, 2007)
9. David Sterritt, Ed., *Jean-Luc Godard: interviews*, (Jackson:University Press of Mississippi, 1998)

10. Peter Whitehead, "Let's Talk About Pierrot" *Pierrot Le Fou, a Film by Jean-Luc Godard: English translation and description of action*, (New York, Simon and Schuster, 1970)

11. David Wills, ed., *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*, (Cambridge: University Press, 2000)

פילמוגרפיה:

PIERROT LE FOU, Jean Luc-Godard, 1965, Producer Georges de Beauregard

http://www.youtube.com/watch?v=0Fd7X_k7IE8

HISTOIRE(S) DU CINÉMA, video, Jean Luc-Godard, 1988-1998, Vega Films.

LES ENFANTS DU PARADIS, (CHILDREN OF PARADISE), Marcel Carné, 1945,
Producer: Raymond Borderie.

PÉPÉ LE MOKO, Julien Duvivier, 1937, Producers: Robert Hakim, Raymond Hakim.