

ה

פעם מוקדש הגיליון כולו למהדורה ה-13 של פסטיבל סרטי הסטודנטים שייערך עוד מעט בתל אביב. למי שטרם מודע לכך, זהו פסטיבל שמארגן כולו, על כל הפרטים והמרכיבים שבו, על-ידי הסטודנטים של החוג לקולנוע באוניברסיטת תל אביב. כל שנתיים זהו צוות חדש שמתנסה בחוויה של הפקת אירוע בינלאומי גדול, עם הרבה אורחים שמגיעים מכל העולם.

לתוכן הפסטיבל עצמו אי-אפשר עדיין להתייחס במסגרת הגיליון, כי בעת כתיבת גיליון זה לא הכל נקבע סופית, אבל לרוח הפסטיבל, בהחלט כן. הריאיון הפותח את הגיליון הפעם הוא עם **ירון שני**, מי שניהל את הפסטיבל ב-2002 כשנמנה עדיין עם הסטודנטים בחוג, ומאז זכה להצלחה גדולה כאחד משני הבמאים של "עגימי". שניים מן הסטודנטים בחוג, **דין מובשוויץ** ו**דפנה מייסי**, יצאו לדבר עם חמישה במאים ישראליים כדי לברר מה קרה במעבר מסרט הסטודנטים לסרט הקולנוע הראשון שלהם. אחד מאורחי הפסטיבל שכבר אישר את בואו הוא המפיק-במאי **רוג'ר קורמן**, דמות ייחודית בעולם הקולנוע האמריקאי כפי שאפשר ללמוד מן הסקירה של **דני ורט**. אורח נוסף בפסטיבל יהיה הקולנוע הרומני החדש, עליו מספרת העיתונאית הרומנית **יוליה בלאגה**, שליוותה אותו מן הרגע הראשון. **דני מוגיה**, חבר מערכת "סינמטק" ומורה ותיק לקולנוע, משיב לשאלה שהועלתה בגיליון הקודם במסגרת כיתת אמן של **ורנר הרצוג** – האם יש באמת צורך ללמוד קולנוע ואולי זה מיותר. **יגאל בורשטיין**, מן המרצים המובילים שידע החוג לקולנוע, כתב במיוחד לגיליון זה מאמר על הטעויות בקולנוע ומה באמת מסתתר מאחוריהן, ואילו **שמוליק דובדבני**, מן המרצים הפעילים ביותר היום בחוג, תרם לנו קטע מתוך המבוא לספרו הראשון, "גוף ראשון, מצלמה", המוקדש כולו לקולנוע התיעודי האישי בישראל. עד כאן – על בחירות המערכת לגיליון הזה. מכאן והלאה, זכות הדיבור לסטודנטים.

אנו שמחים להזמין את קוראי כתב העת לפסטיבל, שייערך בסינמטק תל-אביב בתאריכים 5-12 ביוני. במהלכו יוקרנו מאות סרטים קצרים, ייערכו כ-20 כיתות אמן וסדנאות בהנחיית יוצרים מישראל ומחו"ל, יתקיימו מחוות קולנועיות, כנסים, מפגשים מקצועיים ושלל אירועים מיוחדים, בהם ייקחו חלק כ-150 אורחים מחו"ל - יוצרי קולנוע מארבעים מדינות - וכן אלפי אוהבי קולנוע מהארץ.

יש לציין כי הפסטיבל נוצר תוך עבודה משותפת של עשרות יוצרים מוכשרים - סטודנטים ובוגרים של החוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב - שחושבים, מתכננים ומפיקים את הפסטיבל במסירות ומתוך אהבה גדולה לקולנוע.

במסגרת מהדורתו ה-13 של הפסטיבל ברצוננו לשים דגש מיוחד על יצירה קולנועית שניתן להגדירה תחת המושג "יש מאין". אנו מכירים בערכם של סרטים הנוצרים כנגד כל הסיכויים, בקולנוענים שיוצרים תוך חדוות יצירה שאינה תלוית-חומר. לאורך הפסטיבל נצדיע לשלל יוצרים מהארץ ומחו"ל, על יצירה חדשנית, מקורית ומעוררת השראה.

תודה מיוחדת מגיעה לאנשי כתב העת "סינמטק", שהחליטו להקדיש את הגיליון הנוכחי לפסטיבל סרטי הסטודנטים. בימים אלה אנו עובדים במרץ על מנת להבטיח את הצלחתו של הפסטיבל, ומצפים לראותכם בין המשתתפים באירועים השונים.

עדנה פיינרו

בתמונת השער: "כשבא לי לשרוק, אני שורק" של פלורין שרבן

תוכן

4

להתעסק במציאות הקונקרטית

ירון שני מדבר על "עגימי" פבלו אוטין

10

סרט ראשון

חמישה במאים על המעבר מסרט סטודנטים לפיצ'ר דין מובשוויץ, דפנה מייסי

16

בין הסחורה לכסף

הקולנוע הרומני החדש – מעיין הולך ומתגבר יוליה בלאגה

22

האוניברסיטה של מלך סרטי ה"בו"

הקריירה של רוג'ר קורמן דני ורט

24

תשובה לוורנר הרצוג

הרהורים על לימודי קולנוע בישראל דני מוגיה

28

טעויות ושקרים

בסרטים אין טעויות, יש רק שקרים יגאל בורשטיין

32

גוף ראשון, מצלמה

מבוא לספר חדש על קולנוע תיעודי אישי בישראל שמוליק דובדבני

מפיק: אלון גרבה, מנהל סינמטק תל-אביב

עורכת: עדנה פיינרו

עריכה גרפית: מוטי בן-צור

מערכת: צביקה אורן, יכין הירש, דני ורט, דני

מוגיה, דן פיינרו, אשר לוי, שאול שירן, מאיר

שניצ'ר, פבלו אוטין

כתובת המערכת: סינמטק תל-אביב. רח'

שפרינצק 2

כתב העת יוצא לאור בסיוע קרן הקולנוע הישראלי



להתעסק במציאות הקונקרטי

פבלו אוטין

ריאיון עם ירון שני, שיחד עם סכנדר קופטי ביים את "עג'מי"

בחומר הגלם, ראיתי את הרגעים שהצלם המשיך לצלם אחרי שצעקתי "קאט" כי הוא שכח להפסיק לצלם, ומשהו מעניין קרה לי. אמנם המצלמה המשיכה לצלם, אבל השחקן הפסיק לשחק ברגע שצעקתי "קאט", ופתאום ראיתי איך השחקן מוריד מפניו את מסכת הדמות ונהיה בן אדם אמיתי. והבנתי שאני עושה טעות בגישה שלי. התחלתי לשאול את עצמי שאלות איך אני רוצה להתמודד עם דרמה אנושית בסרטים שלי, והגעתי לקיצוניות ההפוכה, שאומרת שכל המניפולציות וכל הדרכים שלנו לשלוט בפרטים הכי קטנים של המישחק, התמונה וההבעה, מייצרים תוכן מאוד מלאכותי ורחוק מהמציאות, שהיא כל כך מורכבת ומעניינת. פתאום, דווקא סרטים דוקומנטריים וסרטים שצמחו ממקום יותר צנוע, המאפשר לבני האדם ולמציאות לבטא את עצמם בצורה יותר חופשית מול המצלמה - למשל סרטים של במאים כמו **קן לואץ'** - חדרו אלי חזק והשפיעו עלי מאוד.



ירון שני

ומשם הגיע "דיספוריה", סרט הגמר שלך?

כן, "דיספוריה" בא לגמרי מהמקום הזה שאני אומר שאני מוותר על הרצון לזעזע ולהלהיב באמצעות תנועות מצלמה וסינמטוגרפיה משוכללת. במקום זה אני מתכוונן באשה צעירה שעוברת חוויה חזקה מאוד שמדברת אלי אישית, ואני מאמין שכל בן אדם יכול להזדהות עם מה שעובר עליה - וזהו. האדם אינו פונקציה בתוך עלילה שמתקדמת, אלא מישהו חי ונושם. ב"דיספוריה" השחקנים לא קיבלו תסריט, אלא

ירון שני למד בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל אביב. ב-2002 הוא ניהל את הפסטיבל הבינלאומי לסרטי סטודנטים, ובמסגרתו את "פרויקט יפו", שהזמין מתושבי יפו ואנשי קולנוע סרטים קצרים בנושאים שונים הקשורים לעיר. כך הכיר את **סכנדר קופטי**, תושב יפו שהשתתף בפרויקט, וביחד הם החלו את ההרפתקה המשותפת שבסופו של דבר הובילה ל"עג'מי", סרט עלילתי שמעבר לכל הפרסים בהם זכה היה מועמד לאוסקר לסרט הזר הטוב ביותר ב-2010. סרטי הסטודנטים של שני, שילמד בסדנת אמן במהלך הפסטיבל השנה, מצביעים על משיכתו לסוגי קולנוע שונים מאוד: מצד אחד, סרט מדע בדיוני בשם "עב"מ", מצד שני דרמה אינטימית ריאליסטית בשם "דיספוריה" על אשה (**מיטל דוהן**) שעברה תקיפה מינית.

"ב-1998 נכתב התסריט המקורי וב-2002 התחלתי לעבוד עם סכנדר. חיכיתי למצוא מישהו שנושם את האוויר היפואי אבל גם מחובר לתפיסות שלי ויכול לחשוב יחד אתי"

כבר ברגע הראשון, שני ממחר להצביע דווקא על ה"אנטי-ז'אנריזם" של "עג'מי": "יש כאן ניסיון לכרוח מכל התבניות והמסגרות. סכנדר ואני רצינו להתעסק במציאות כמה שיותר קונקרטי. מה שעניין אותנו זה לא הז'אנר, אלא בני אדם אמיתיים, וכשאתה מתעסק עם אנשים אמיתיים, כל החוקים והשבולונות של הז'אנרים אינם רלבנטיים. עם זאת, התסריט המקורי של הסרט נולד מתוך משהו ז'אנרי. את הגירסה הראשונה כתבתי ב-1998, כשהייתי סטודנט שנה ב' באוניברסיטה. זה היה סרט פשע מסוגן שמספר את סיפוריהן של דמויות שונות בעולם הפשע התל-אביבי - נערי רחוב, שוטר, הכל בתל אביב, כולם יהודים - שנפגשות בסופו של דבר בחניון לקראת האירוע המרכזי בסרט. רעיון הפאזל של אותה הגירסה וגם של "עג'מי" היום בנויים פחות או יותר באותה הצורה. אתה הולך אחורה וקדימה, חוזר בזמן וחווה את האירועים מנקודות מבט שונות, ובדרך זו מבין כמה כל אחד מאיתנו חי בבועה משלו עם רגשות משלו והיגיון משלו".

נשמע כמו תסריט ברוח סרטי הפשע האמריקאיים שנעשו באותה התקופה והיו מאוד אופנתיים: "ספרות זולה", "סידורים אחרונים בדנוור", "החשוד המידי".

אני לא יכול להצביע על סרט מסוים שהיה השראה לתסריט, אבל כן, זאת הייתה רוח התקופה. אפילו צילמתי כסרט שנה ב' את הסצינה המרכזית של התסריט. צילמתי אותה בצורה הקלאסית ביותר, המסוגננת ביותר מבחינת הקולנוע של אותן השנים. כל פריים היה מצויר מראש בסטוריבורד, והשוטינג היה מאוד מדויק, עשיתי חזרות מאוד מדויקות עם שחקנים מקצועיים, כמעט לא היה שוט בלי תנועת מצלמה, והכל היה מלווה במוסיקת טכנו מאוד קצבית ואינטנסיבית. בסופו של דבר מימנתי בסרט ההוא את כל מה שהאמנתי בו באותה התקופה. כשערכת את הסרט קיבלתי עליו תגובות נפלאות, אבל כשהסתכלתי

עולם ומלואו. עמדנו גב אל גב ונאבקנו יחד למען משהו ששינוי מאוד האמנו בו.

”הסרט מציג פיסה של מציאות. איך תפרש אותה? זה כבר תלוי בך. מה שחשוב לדעתי זה שהסרט מצביע על כך שהתמונה שלך היא רק תמונה חלקית, ולא האמת”

ואיך הייתה העבודה על הסט? האם הייתה חלוקת עבודה?

לא ממש. לפעמים לא היה זמן שיאפשר לשינוי לטפל בכל הדברים ביחד, אז אחד היה הולך לדבר עם הצלם והשני עם השחקן, אבל זה רק אחרי שהיה ברור מה שנינו רוצים. רוב הזמן, כל החלטה, כל פרט החלטנו ביחד. ותמיד בדקנו אחד עם השני לפני שסגרנו דברים. דילמה אמיתית הייתה למשל בסצינה שבה יהודי נדקר ביפו. יש מאחורי הסצינה הזאת הרבה שכבות, רבדים ומעגלים רחבים של בעיות חברתיות ופוליטיות, תסכול, מרירות, כעס, ורגישויות חברתיות ולאומיות. מאחורי כל מלה שנאמרת בסצינה יש משמעויות, מטענים, גם אם מדובר במילים שיוצאות לשחקנים מהבטן. בעריכה היה צריך לבחור את המשפטים שייכנסו לגרסה הסופית. ישבנו שבוע שלם בשיחות, בדיונים ובוויכוחים כדי להוכיח, להבין ולחפור לעומק את המשמעויות של כל משפט וכל מלה. הדיון נוצר כאשר סכנדר חשב אחרת ממני לגבי משפט מסוים, ואז היינו מנסים להבין בדיוק למה כל אחד חושב אחרת, והיינו מחפשים משפט אחר ששינוי נסכים עליו. התהליך לא קל, אבל הוא עזר לנו להבין מה עומד מאחורי כל מה שקורה כאן.

ובגלל שיטת העבודה הדיונים היו יותר בחדר העריכה ופחות על הסט?

על הסט היינו מסונכרנים בצורה מלאה. תחשוב שאני וסכנדר בילינו הרבה מאוד שנים אחד עם השני עד שהגענו לצילומים, וכבר שחינו במים המשותפים האלה הרבה זמן. כל אחד ידע כבר פחות או יותר מה השני חושב בלי שהשני יגיד. לכן, רוב הדיונים היו מול הצוות, הצלם, הסאונד, מחלקת ההפקה וכו'. בינינו לא היו דיונים כמעט, כי ידענו בדיוק מה אנחנו רוצים.

ספקולציה של התנהגות אנושית

לעומת מה שמקובל בקולנוע, ”עגימי” צולם בסדר כרונוולוגי כדי לאפשר לאנשים שהופיעו בו לחוות את הסיפור, להיות מופתעים, ולהגיב בזמן אמת לאירועים שקורים סביבם. למשל, בסצינה האחרונה, שצולמה בחניון, באות כל הדמויות, כאשר כל שחקן נושא מטען רגשי משלו מבלי להכיר את הזווית של הדמויות האחרות בסיפור, והשחקנים נזרקים אל תוך סטואציה המתועדת באמצעות שתי מצלמות. ”עגימי” אמנם צולם ב-23 ימים, די מהר יחסית לסרט באורך מלא, אך היחס של החומר שצולם לבין אורך הסרט הסופי היה גדול מאוד. צולמו כ-80 שעות של חומר גלם בעבור סרט של שעתיים. הגרסה הראשונה של הסרט הייתה 4 שעות וחצי.

אתה יכול לתאר למעשה איך עבדתם על הסט בזמן הצילומים?

הצילומים של הסצינה נגמרים פחות או יותר אחרי טייק אחד, שמצלמים עם שתי מצלמות. סצינה יכולה להיות 5 דקות שיחה על משהו קצר, ויכולה להיות גם 40 דקות של אנשים יושבים ומדברים. אבל בשני המקרים מכסים את כל המתרחש בטייק אחד (צילום אחד רצוף בלי הפסקה - פ”א), ואתה משתמש בשתי מצלמות כדי שיהיו לך אופציות לעריכה אחר כך ותוכל להתמקד בכמה דמויות או בכמה מוקדי עניין בו זמנית. יש בזה משהו דוקומנטרי, אבל זה לא דוקומנטרי, כי אתה הכנת את האנשים מבחינה פסיכולוגית ללכת לכיוונים מסוימים. אתה



סכנדר קופטי

חיים את מה שקורה להם. אני לא אומר להם מה להגיד ולא אומר להם ”תשבו פה ואז תזוזו לשם”, ”אתם אמורים לבכות ברגע זה” או ”תבכו חזק יותר”. המטרה שלי ככמאי היא לעזור להם להיכנס למצב נפשי זהה לזה של הדמויות, ואז לזרוק אותם אל תוך סטואציה אמיתית כשבמקרה יש שם שתי מצלמות וכמה פנסים. זו לא אימפרוביזציה כמו במקובל שאתה אומר למישהו כמה משפטים והוא צריך לזרום עם זה. זה היה משהו אחר. כי בניתי עם מיטל דוהן את הדמות במשך כחצי שנה, והיא חיה איתה תקופה ארוכה. לכן, כשהיא בוכה היא בוכה כי כואב לה, כי היא מרגישה משהו שהדמות אמורה להרגיש. בגלל שהסטואציה כל כך אמיתית ולא עוקבים ממש אחרי תסריט, אין מודעות למה שאמורים לעשות. הכול קורה, מפתיע וחי. בשלב כלשהו השחקנים גם שוכחים שהם בסרט. לצד מיטל דוהן, השחקנית הראשית, שיחקו בסרט כמה אנשים שהם לא היו שחקנים. וכל זה הוביל אותי לחשוב שככה אני רוצה לעבוד בסרט הארוך שאני אעשה.

איך היה המעבר ל”עגימי” במובן הזה?

התהליך שעברתי הוביל אותי גם למהפך מבחינת תסריט הפשע שהיה לי. מותחן הפשע הוא אמור היה לעבור גלגול חדש ולהתעסק במציאות קונקרטיה, לא זיאנרית. ידעתי שיפו זה המקום הכי טוב לך, ואז פשוט חיכיתי למצוא את סכנדר. ב-1998 נכתב התסריט המקורי, וב-2002 הכרתי את סכנדר והתחלתי לעבוד איתו. חיכיתי למצוא בן אדם שחי שם, שנושם את האוויר היפואי וחי את המנטליות של הצד ההוא, אבל גם מחובר לתפיסות שלי ויכול לחשוב יחד אתי, לדמיין, לבנות ולרקום את כל העולם הזה שיהווה סקיצה, לא תסריט, אלא סקיצה לדבר האמיתי שנביא לאנשים מהשכונה, המשטרה או הצבא, והם יעשו את הסרט.

טובים השניים

לא תמיד קל כשיש שני במאים על הסט. כיצד הייתה העבודה עם

סכנדר?

אני וסכנדר היינו מאוד זקוקים אחד לשני. קודם כל כי הסרט עוסק בעולמות מאוד שונים זה מזה, וידענו שנקודת המבט של בן הזוג תעשיר את היצירה. אי-אפשר לעשות סרט כזה לבד. העובדה הזאת הביאה להמון כבוד הדדי והקשבה, היה חשוב לנו שהשני יהיה מסופק מההחלטה המשותפת. בנוסף, היה נורא קשה לשכנע את האנשים ששיטת העבודה שבחרנו תעבוד. לכן גם היינו זקוקים אחד לשני ברמה הפסיכולוגית, כדי לא לקרוס תחת הנטל הנפשי של עמידה לבד מול



באמצע הטייק להיכנס לקלוד-אפ.

עמדתם ליד הצלמים וכיוונתם אותם?

ממש לא! תמיד צפינו בדברים דרך מוניטורים. צריך להבין שהדרמה מתרחשת כאשר יש מינימום של הפרעות או זיהום של החלל הריאליסטי הטבעי של האירוע. כל אנשי הצוות הולכים או מתחבאים, רק מי שחייב נשאר על הסט. לצלמים היו אוזניות ואנחנו תיקשרנו איתם ואמרנו להם באוזן כל מיני הוראות. למשל: "רן, תצלם עכשיו את הבחור השני" או "תפתח". למעשה, זו הייתה חוויה של בימוי חי, כמו באירועים טלוויזיוניים עם כמה מצלמות. מה שמעניין זה שמדובר בחוויה שיותר קשורה ל"ריאליטי", דברים קורים שם ופתאום בועז קופץ, מטפס על מכונת, ומצלם את הדברים מלמעלה ולא לפי התכנון, כי האינסטינקטים שלו כצלם אמרו לו באותו הרגע שצריך לצלם מלמעלה כדי לתפוס את האירועים בצורה טובה יותר. הוא זרם עם האמת שלו כצלם, וכן, לפעמים זה עיצבן אותנו בתור במאים, כי הוא עשה דברים שלא כל כך רצינו, ולפעמים זה מאוד הלהיב אותנו. אבל בועז הוא כזה, וזה מה שטוב בו. מה שמעניין עם בועז ורן זה שהם אמנים של תפעול המצלמה, של הפוקוס והזום והצמצם. היה נראה שהם ממש מנגנים על המצלמות (שני עושה תנועות באצבעות כאילו המצלמה היא סוג של סקסופון שמנגנים עליו - פ"א). הם לא צלמים של העמדת חצובה, הם צלמי שטח.

אתה בעצם מדבר על צורת חשיבה אחרת של צילום קולנועי בסרטים עלילתיים. פתאום, עם כניסת הווידאו מתפתח סוג קשר אחר בין צלם, מצלמה וסט. יש בקשר הזה פחות עניין של המתנה ועבודה של שעות על העמדת תאורה ומצלמה וחזרות ותכנון של התנועה, ויותר דגש על התגובה, האינסטינקט, הרגע והקשר המאוד קונקרטי ומיידי עם המצלמה והסוכב אותך. שתי הגישות דורשות רמות דיוק, אבל בדרכים שונות.

נכון, במקום הנוקשות המקובלת בקולנוע העלילתי, יש גמישות אדירה. למשל, העדשות שהצלמים רוב הזמן השתמשו היו עדשות וידאו עם

גם יודע, בגלל האופי של החדר שהסצינה מצולמת בו, פחות או יותר איפה הדברים יקרו ומה הדמויות עלולות לעשות. כלומר, זה לא בטוח במאה האחוז, אבל אתה יכול כן לצפות או להניח דברים מסוימים מראש ולהתכונן אליהם.

"מבחינתנו נכון יותר לגרום לאנשים להזדהות ולהרגיש חמלה כלפי האנשים האלה שמבצעים פשע, להבין שהם לא מונעים מתוך רוע או מנטליות אלימה"

אז נושא התכנון ובניית סטוריבורד הוא מחוץ לעניין לחלוטין?

אתה עושה תרחישים עם הצלמים שלך. אתה מדבר איתם ואומר להם שאם השחקנים יגיעו למצב כזה או אחר, הם צריכים לכסות את הסצינה מהזווית הזאת והזאת, ואם קורה דבר כזה או אחר, אחד מהם צריך להיכנס לקלוד-אפ והשני צריך לצלם את הדמות השנייה. כלומר, יש כאן המון תכנון של תרחישים אפשריים שאתה מתכנן אליהם, וזה היה ה"סטוריבורד" שלנו. אבל הרעיון הוא שלשחקנים יש חופש מוחלט, ואנחנו מתכננים להגיב למה שיקרה, וגם להיות מופתעים.

איזה סוג הוראות או דיאלוג ניהלתם עם הצלם בועז יוהנתן יעקוב?

אחרי שהכנו את כל התרחישים והאפשרויות שעלולות לצוץ בגלל אופי הדמויות והאירועים המתרחשים, הגענו לסט עם בועז ובדקנו מאין מגיע האור לפי שעת היום שנצלם, ואיך יהיה לו קל לבנות תאורה. זה גם קבע מאיזה כיוון הוא העדיף לצלם דברים. רן אביעד היה הצלם השני, ובועז יוהנתן יעקוב היה הצלם הראשי. בועז התמקד לרוב בגיבור ובדרמה שלו, אז הוא צילם יותר סגור, יותר קלוד-אפים. רן אביעד צילם פתוח יותר, או צילם את מה שבועז לא מצלם. אם מצלמים שיחה, כל אחד יצלם מזווית אחרת, דמות אחרת, ולפעמים לא יהיה לונג-שוט. אם כן צריך לונג-שוט, אז רן יתחיל מלונג שוט ואנחנו ניתן לו הוראה



ואיך התמודדתם עם סצינות האקשן?

זה היה אחרת. כל הרגעים שיש בהם אלימות קיצונית - דקירה, ירייה, אגרוף שמרסק לסת - היו מבוימים בצורה המקובלת. למשל, הסצינה של החניון, מהרגע שקופצים על עומאר ומאלק ומתחילה האלימות, זה כבר הופך לבימוי כמובן המקובל והקלאסי. גם בסצינה שהשכן היהודי מתלונן על הרעש של הכבשים, רגע הדקירה שלו כבר מבויים ובשליטה.

צבעי המציאות חשוכים יותר מצבעי האור

למרות הריאליזם והספונטניות אני מזהה ב"עגמי" דווקא אלמנטים מאוד מסוגננים. לדוגמא, יש רגע שהמצלמה מצלמת מזווית עקומה, "דאטץ' שוט", כשאבו אליאס, אביה של האדיר, אומר לה שאסור לה להתחתן עם עומאר כי הוא מוסלמי והיא נוצרייה; משהו שנעשה גם למשל במלודרמה כמו "מרד הנעורים" באופן מופגן, אך ב"עגמי" זה עובד בצורה מעודנת יותר.

בועז חובב "דאטץ' שוטים" כאלה, ואוהב מאוד לעשות אותם. אנחנו מאוד השתדלנו למנוע ממנו לעשות אותם. כשהיה עושה אותם היינו אומרים לו באוזנייה "בועז, תיישר". הסיבה לצילום מזווית עקומה ב"מרד הנעורים" היא סימבולית. המצלמה העקומה אומרת משהו על המציאות העקומה. אנחנו ניסינו כמה שפחות להשתמש בדברים האלה, ולעומת זאת לאפשר לדרמה להיות שם בפני עצמה בלי תוספות או קישוטים סגנוניים. למשל, בועז מאוד אוהב לצבוע את הפריים כחול, צהוב, ירוק. אנחנו השתדלנו למתן את הנטייה הזאת.

בעיקרון לא רציתם את הדברים המסוגננים האלה בסרט?

ברמת ההכללה אין להם מקום בסרט הזה. כל הרעיון הוא שאתה לא יודע מה יקרה, והצלם אמור להגיב למה שקורה. אתה צריך להתמקד בחוויה הראשונית והחד-פעמית שקורית מולך, ולתעד אותה בצורה הטובה ביותר כך שתאפשר לצופה לחוות את החוויה הזאת בצורה

זום, לא האיכותיות ביותר, אבל אלה עדשות שאיפשרו להם הרבה יותר גמישות ונוחות תפעול. כמובן, בנוסף, וידאו מאפשר לך לצלם טייקים של שעה, משהו שאי-אפשר לעשות בפילם. לכן הצילום בוויידאו HD היה גם מאוד רלבנטי ומרכזי לאופן בו צילמנו.

כלומר, לא רק צילמתם דברים מידיים, אלא גם במשך זמן רב, ואחר כך בעריכה, בחרתם את הרגעים הכי משמעותיים ודרמטיים מתוך

הסיטואציות שנוצרו?

אתה יודע מראש פחות או יותר מה אתה מחפש, אבל אתה נותן למציאות גם להפתיע אותך ולהביא לך דברים שלא חשבת עליהם. לכל סצינה בתסריט יש מטרה מסוימת שמקדמת קו בסיפור, או יחסים בין דמויות. לכן אתה מסתכל תוך כדי צילום ואתה רואה מה יש לך. ברגע שאתה יודע שזה בידך, אתה ממשיך הלאה. הרבה פעמים זה קרה אחרי טייק אחד. לכן, ב-23 ימים צילמנו את כל הסרט. אחר כך, בעריכה, יושבים ומתחילים לבנות את הסרט מחדש. במהלך הצילומים יוצא מיגוון מאוד רחב של תוכן ורגשות, ואתה רואה שיש דברים מאוד חזקים וטובים, אבל אתה לא תשתמש בהם בעריכה מסיבות שונות, לפעמים כי אתה רוצה לשמור על דבר דומה שיופיע מאוחר יותר בסרט ומבחינת התפתחות האירועים חשוב יותר לשמור את זה לאחר כך, או לפעמים כי אמנם מה שיצא כאמת מדהים, אבל לא מתאים למטרה הספציפית של הסצינה הזאת. כמובן, היו גם מגבלות אחרות, כי לפעמים צלם עושה תנועה לא טובה והמצלמה רועדת, כי לקח לו זמן לשנות את העמדה שלו או לקלוט אירוע מסוים שמתרחש, אז צריך גם לפעמים למצוא דרך לחבר שוטים ולדלג על הדברים האלה. אבל בסופו של דבר אתה ממצה בעריכה את המיטב לגבי כל סצינה ביחס למכלול של התסריט. זה קצת כמו עריכה של סרט דוקומנטרי, אתה מנקה ואתה מחפש, ואתה מייצר גירסאות שונות לכל סצינה ובודק מה נכון יותר. לפעמים אתה מתחיל לחפש מחדש מה "המסר" או המטרה של סצינה ספציפית. העריכה למעשה הייתה תהליך של בנייה וחיפוש, אבל גם של ניקוי ומיצוי.



הקומיקס והקריינות של נאסרי מוסיפים איזשהו מימד אחר, מסוגנן, מלאכותי, שכביכול שונה מהריאליזם שמאפיין את רוב הסרט.

כן, זו יציאה מהיומיום המחוספס של שאר הדמויות. לנאסרי יש נקודת מבט אחרת על המציאות שהוא חי בה. הוא חרדתי. הוא מבין שהמוות נמצא פה לידו. זה מכניס אותו לשיתוק. שאר הדמויות מתפקדות בעולם הזה ויש להן תפקיד אקטיבי. היה שלב שחשבנו לוותר על הצירים ועל העולם הפנימי הזה. חשבנו שזה יותר מדי קולנוע "רגיל", "מבוים מדי". אבל צריך לקחת בחשבון שאנחנו בכל זאת מניפולטיביים ושולטים כמה שקורה. אפילו אם איכשהו בסקאלה אנחנו מרגישים יותר קרובים למציאות ופחות לדברים המסוגננים ומלאכותיים יותר. אבל זה היה הרעיון בדמות של נאסרי. הדמות שלו מביאה נקודת מבט רוחנית. כולם עסוקים בלשרוד ולפעול, הם מאוד קונקרטיים. ולמרות שהוא לא רואה את המציאות מסביבו - כי זה לא שיש לו מבט-על או רחב על מה שקורה, הוא עוד דמות, והוא אפילו רואה ומבין פחות מאחרים - בגלל הרוחניות הזאת, הרגישות הזאת, הוא מצליח להתחבר לאיזושהי מהות של מה שקורה סביבו. ובגלל שהוא דמות יוצאת דופן ושונה, הוא מביא לסרט גם סגנון קולנועי קצת שונה שמותאם אליו, סגנון עם ציורים וקריינות ורוגע מסוים. הסגנון הזה משמש כמעטפת לסרט, אבל נאסרי הוא לא זה שמספר את העלילה. אנשים לעיתים חשבו שהוא זה שמספר את הסרט, אבל זה לא כך. הוא רק בורג מאוד קטן בתוך המכונה הגדולה, אבל הוא כן נותן עטיפה רוחנית לכל הדבר הזה - מעניק משמעות עוטפת, מופשטת יותר.

אלמנט "מלאכותי" בולט נוסף ב"עגמי" הוא התחבולה של המעבר בזמנים ומבט על אותו האירוע מזוויות שונות. התחושה שלי ב"עגמי" היא שהקפיצות בזמן שמשאירות את הצופה בלי חלק חשוב מהמידע, ממחישות את הרעיון שבדומה לדמויות, הצופה מסיק מסקנות ושופט את האחרים מבלי להכיר את הסיפור שלהם. כשהצופה מקבל את הסיפור הנוסף, הוא חייב להבין שתמונת העולם שלו הייתה מצומצמת, וצריך לארגן מחדש את המידע ואת השיפוט הערכי שעשה. האם לא חששתם

כמה שיותר בלתי-אמצעית, בלי כל מיני פריזמות של סימבולים חזויות בולטות. בועז בא מקולנוע מאוד מסוגנן. הוא צילם למשל את "חופשת קיץ", והיה לו צורך לעשות את הדברים האלה.

אבל בחרתם מראש לעבוד איתו ולא עם צלם שהמומחיות שלו היא קולנוע תיעודי, או לצורך העניין צילום "נקי יותר".

בתמימותנו פנינו לצלמי קולנוע בעלי מוניטין, והם לא רצו לעבוד איתנו. כשהם שמעו שהם צריכים להכין תאורה לכל הכיוונים כדי שיהיה אפשר לצלם 360 מעלות וככה זה יצולם, בשתי מצלמות ובאמצעות איתור, הם אמרו לנו "אני מצטער, אני מצלם רק סרטים שנראים טוב". בועז הוא אישיות מיוחדת. כל הצלמים מיוחדים, אבל לבועז יש תשוקה לנצח את המגבלות, ללכת איתן ולהיות מאותגר על-די המגבלות. הוא יודע להשתמש במעט תאורה ולעבוד בצורה חכמה כדי שעדיין הדברים ייראו טוב. כי יש הרבה סכנות בניסיון להאיר את כל הכיוונים בבת אחת. אחת מהן היא שהכל ייצא שטוח, בלי רבדים, בלי עומק, הכל חיוור. אתה חייב לתת צלליות ועומק, אבל יכול להיות שהצל של שחקן אחד ייפול על שחקן אחר ויהרוס את התאורה. אין לך שום שליטה על הדברים האלה. הוא לא יכול היה לבקש מהשחקן לעמוד קצת יותר ימינה כדי שאור החלון ייפול לו בדיוק על הלחי או משהו כזה. ולכן מדובר באתגר עצום, הצלם צריך להיות מאוד יצירתי ומתוחכם כדי להאיר את הסט כך שהוא ייראה מעניין ומיוחד למרות המגבלות. ובעז שיחק למשל עם הצמצם והקונטרסטים, שינה את הגוונים השחורים של המצלמה, צבע את הפריים בצבעים בשיטה מיוחדת שלו, הניח מנורות ברקע שיתנו עושר ויזואלי לתמונה, ועוד דברים כאלה.

לא רק ריאליזם

גם ב"עגמי" וגם ב"דיספוריה" יש דמות שמנהלת יומן, מדברת אל הצופים, מציירת או כותבת. ב"עגמי" זאת הדמות של נאסרי, אחיו של עומאר. הוא פותח וסוגר את הסרט, אבל הוא לא חלק מרכזי ממנו. קטעי



הסרט. הביקורת והאמירות הפוליטיות נמצאות בדברים הקטנים; למשל, בעובדה שהאזרחים הערבים קוראים למשטרה "ממשלה", או במבטים החשדניים שבינך מקבל כשהוא מנסה לבלות בדיסקוטק בתל אביב ומדבר ערבית בטלפון. עד כמה היה לכם צורך בניסוח אמירות פוליטיות בסרט?

הכנסנו את הדברים האלה לסרט כי זו המציאות. אפשר לנסות להכניס בצורה מילולית אמירה כגון "הפשע הוא לא מפני שלערכים יש מנטליות של אלימות, אלא בגלל היסטוריה, מצב חברתי ופוליטי". אבל לא היינו משיגים בזה שום דבר. מכחינתנו נכון יותר לגרום לאנשים להזדהות ולהרגיש חמלה כלפי האנשים האלה שמבצעים פשע, להבין שהם לא מונעים מתוך רוע או מנטליות אלימה. לעומאר אין מנטליות של פושע, הוא מנסה לשרוד במציאות בלתי-אפשרית. אחיו, נאסרי, הוא הנער שבסוף יורה לשוטר בגב, אבל הוא לא פושע או עבריין.

מעניין אותי לדעת אם לא הרגשתם צורך להעלות את המטענים הפוליטיים ולהבליט אותם קצת יותר, במקום רק להציג מציאות ולהשאיר לצופה את האפשרות לפרש או לא את המטענים הפוליטיים. כלומר, בהרבה מובנים הגישה שלכם מאפשרת לצופה גם בריחה מסוימת, או הכחשה.

המציאות מאפשרת לך הכחשה. בן אדם אחד יכול לצאת מהסרט הזה ולהגיד "הסרט הזה מראה כמה אין לנו עם מי לעשות שלום, כי הם אלימים ואנחנו צודקים", ובן אדם אחר יכול לצאת ולהגיד "תראו מה הכיבוש עשה לנו, תראו איך הידרדרנו". אבל זה כל הרעיון, כי זה גם הרעיון של הסרט. הסרט מציג פיסה של מציאות. איך תפרש אותה? זה כבר תלוי בך. מה שחשוב לדעתי זה שהסרט מצביע על כך שהתמונה שלך היא רק תמונה חלקית, ולא האמת.

במהלך העשייה שדווקא מה שיכלוט זו התחבולה, השעשוע, ההתפעמות מהאופן שבו העלילות מתחברות, ושזה יביא למעשה להחלשתה או לרידודה של המשמעות הערכית של החיבורים?

"פנינו לצלמי קולנוע בעלי מוניטין. כששמעו שמדובר בתאורה לכל הכיוונים כדי לצלם 360 מעלות בשתי מצלמות הם סירבו ואמרו 'אני מצלם רק סרטים שנראים טוב'"

נכון, הפאזל שם, אבל הוא לא העיקר - המבנה הזה בא לשאול שאלות כגון מה זה "האמת"? איך אנחנו מבינים את המציאות ובונים ערכים לפי ההבנה הזאת? מה המשמעות של הפעולות שאנחנו עושים? ומה שחשוב כאן, אלה הם בני האדם שאנחנו מסתכלים עליהם. לתסריט המקורי הייתה בדיוק הבעיה הזאת: המותחן היה למעשה שעשוע קולנועי מרתק, מתוחכם ומסוגנן. כן, עם שאיפות פילוסופיות וכו', אבל מה זה הפילוסופיה הזאת בסופו של דבר? זה אנשים מבוגרים שמשחקים בצעצועים. ברגע שזה עבר שינוי והתמקד במציאות קונקרטי של בני אדם אמיתיים ובבעיות האמיתיות שלהם, בסבל האמיתי שלהם ובכאב האמיתי שלהם, זאת כבר לא חוויה קולנועית מדליקה עם הפתעות ו"איך תפרו לי את זה", אלא חוויה שקשורה יותר לבני האדם ולאנושיות. במהלך העריכה הראינו קטעים שונים לאנשים, וראינו לפי התגובות שהסרט לא נהפך לשעשוע, שהכיוון האינטואיטיבי שלנו התממש. היו צופים שזה הפריע להם, והם רצו שהסרט יסופר בצורה כרונולוגית ונטולת כל תיחום עלילתי. היו אנשים שהרגישו שהסגירה העלילתית מלכלכת להם משהו שהיה מאוד קונקרטי עד אז, ואני יכול להבין אותם. יש אנשים אחרים שזה הדבר שעשה להם את הסרט. אבל כל אחד מתחבר לדברים שלו.

העמדה שלכם ככמאים מתחברת לדעתי גם ביחס לתכנים הפוליטיים של

סרט ראשון

דין מובשוביץ ודפנה מייסי

כולם זוכרים את הנשיקה הראשונה. זוכרים את ההתרגשות, את המתח, את התמימות שבה, את הבלבול בנוגע למה ואיך בדיוק עושים, את ההישענות על אינסטינקטים ואינטואיציה שיכוונו אותך. התחושות האלה רק מחריפות כשמדובר בסרט הראשון. לרגל הפסטיבל הבינלאומי ה-13 לסרטי סטודנטים דיברנו עם חמישה מהבמאים הישראלים הבולטים והחשובים, שהחלו את דרכם כסטודנטים לקולנוע, על צעדיהם הקולנועיים הראשונים.

- היו מאוד ניהיליסטיים ומופשטים. הם נעשו כשהייתי מאוד צעיר, כשהייתי חייל, תחת האפקט המטלטל של מלחמת יום כיפור. אני כמעט תמיד מנהל דיאלוג עם עצמי על ההווה שלי דרך הסרטים שאני עושה, ולכן אני מניח שככל שהתבגרתי, הסרטים שלי השתנו בצורה מסוימת. עם זאת, מפני שלמדתי יחסים בינלאומיים ובאתי אל הקולנוע מראייה יותר חברתית, תמיד התעניינתי בצד המואר ובצד האפל של חברה נתונה. ישראל היא מקום שמרתק אותי, ולכן הסרטים שלי לרוב עוסקים בחברה ובמיתולוגיה הישראלית. ממקום כזה בא סרט כמו "הלהקה", וגם הסרט שסיימתי לעבוד עליו עכשיו.

אבי נשר - לקח קורסים בקולנוע באוניברסיטת "קולומביה". מסרטיו: "הלהקה", "דיזנגוף 99", "סוף העולם שמאלה", "הסודות" ועוד רבים. בקיץ הקרוב יעלה סרטו החדש, "פעם הייתי".



אבי נשר



חלי גולדנברג, גלי עטרי ודפנה ערמוני ב"הלהקה"

1. כסטודנט, מה הבטחת לעצמך שלעולם לא תעשה בסרט הראשון שלך?

כשהייתי סטודנט ב"קולומביה", האוריינטציה שלי הייתה דווקא להיות מבקר קולנוע, ולא במאי, ולכן כמעט לא התעסקתי בפרקטיקה, אלא לקחתי קורסים שעסקו בתיאוריה, היסטוריה וכתובה קולנועית. נקלעתי לעשיית סרט ראשון כמעין ניסוי וכהמשך לכתיבת ביקורת תיאורטית, ואפילו כשעשיתי את "הלהקה" חשבתי שאעשה סרט וזהו. בעצם, לא היה שום דבר שהבטחתי לעצמי שכן או לא אעשה.

בנוסף, ראיית העולם הנהוגה דאז, אותה אימצתי בחום, הייתה שתפקידנו הוא לשבור חוקים. כשעשיתי את "הלהקה", למשל, המהלך היה כביכול מהפכני, כי זה היה סרט חסר סיפור, שפשוט התנהל עם להקה צבאית במשך שעותיים. במבט לאחור, "הלהקה", בצורה אירונית, היה סרט ניסיוני, כי התפיסה הייתה, במודע, לא לשחק לפי הכללים, אפילו לא לפי כאלה של במאים שאהבתי.

2. מה ההבדל בין הסרטים שאתה עושה עכשיו לבין הסרטים הקצרים הראשונים שעשית?

הסרטים הקצרים שעשיתי - "המת על החי" ו"מוסיקת לילה זעירה"

3. מה אתה הכי זוכר מהיום הראשון על הסט של הסרט הראשון שלך?

אני זוכר שזאת הייתה הפעם הראשונה בחיי שראיתי מצלמת 35 מ"מ! אני גם זוכר שהתביישתי לומר בקול רם "אקשן!" זה נראה לי דבר נפוץ, אז בהתחלה ניסיתי להגיד "עכשיו!" עד שעוזר הצלם



קרן ידעיה

היה לי מרצה שקראו לו **סמסון רפאלסון**, שכתב תסריטים ל**לוביץ**. יושב מולך בן אדם, בשר ודם, שכתב דברים מבריקים, ואיכשהו גורר אותך לתוך המועדון הסודי הזה של התסריטאים. זה עושה לך אומץ לכתוב בעצמך.

היה בזמנו גם קורס מופלא ב"קולומביה" של **אנדרו סאריס**, שהיה אז ואולי גם היום מבקר הקולנוע החשוב בעולם, לדעתי. הוא נתן הרצאה באולם של מאתיים איש, כשהוא אף פעם לא תכנן מראש מה יגיד, וגם הגיע די שיכור, אבל הוא היה מקרין סרט ומדבר במשך חמישים דקות קסומות על איך בכלל להבין קולנוע. אני חושב שלמדתי ממנו לראות, שזה הדבר החשוב בקולנוע. העשייה מגיעה אחר כך, אבל לראות זה החלק הקשה, וזה היה שיעור מופלא.

קרן ידעיה - למדה ב"קמרה אובסקורה". מסרטיה: "אור". בימים אלה מוקרן בכתי הקולנוע סרטה החדש, "כלת הים".

1. **כסטודנטית, מה הבטחת לעצמך שלעולם לא תעשי בסרט הראשון שלך?**

היות שבסרטים הראשונים שלי התעסקתי בזנות, ומתוך כך גם בעירום, הצבתי לעצמי חוקים שנועדו להגן על השחקנים שלי שמסכימים להיחשף. למשל, שלא יהיה מגע בין איברי מין, וגם שלא אקח שחקנית שעושה את זה מתוך כך שהיא עברה ניצול מיני או מתוך שאפתנות לא בריאה להצלחה, אלא מישהי שהיא שחקנית בדם ומחוברת לנושא. כשאני עובדת עם השחקניות שלי, החוק הוא

שלנו ניגש ולחש לי באוזן: "אני מבין את הבעיה שלך עם המלה הזאת, אבל יהיה לכולנו יותר קל אם תאמר "אקשן". עוד רגע שזכור לי הוא שבאחת השבתות ישבנו כחבורה וערכנו את הסצינה של "שלווה" וזה עבד. זה היה רגע של חסד בעיני שאני מביט בכל הדבר המאוד תיאורטי הזה ובכל השוטים האלה ברצף וזה עובד.

4. **מה הפאשלה הכי גדולה שעשית בסרט הראשון שלך?**

אני הייתי כל כך בור שלא ידעתי מה זה מפיץ! אני לא הבנתי שסרט לא מגיע לבית קולנוע מעצמו. חשבתי שאם עשית אותו, כמוכן שהוא יוצג.

אני מאוד מאמין בכוחו של הסרט הראשון, ולכן יש לי חיבה גדולה לבורות שהייתה לי. יש משהו נפלא בחוסר ההבנה של חוקי המישחק, בחוסר התייחסות ועודף הזהירות, בכך שפשוט עושים משהו שבא ממך. נגיד, **טריפו** עשה הרבה סרטים מפוארים בחייו, אבל כמו "ארבע מאות המלקות" הוא עשה רק אחד.

5. **איזו עצה היית נותן לסטודנטים לקולנוע?**

יש לי שתי עצות; החשובה בהן היא לא לחכות ולא לפחד, כי לבורות ולסרטים ראשונים יש כוח משלהם, והזמן שעובר לא מוסיף שום דבר. הדבר השני שאני מאוד מאמין בו זה לא לבוא מתוך מקצועיות, אלא מתוך הבנה תיאורטית. אני מאוד מאמין במסלול התיאורטי שניזון מאנשים כמו **נחמן אינגבר**, **שמוליק דובדבני** או אנשים נוספים שמלמדים תיאוריה קולנועית. אני חושב שאתה צריך תזה קולנועית אמיתית, ואני עצמי לא עושה סרט אלא אם כן אני יודע מה המאמר שהייתי כותב עליו.

6. **מה אתה הכי זוכר מהתקופה שבה לקחת קורסים בקולנוע?**

שהן יכולות להתחרט בכל רגע, גם על הסט ואפילו אחרי הצילומים, והכלל הזה גורם להן להרגיש מאוד בנוח.

2. מה ההבדל בין הסרטים שאת עושה עכשיו לבין הסרטים שעשית כסטודנטית?

אין הבדל. בגיל 16 החלטתי שאהיה במאית, ומההתחלה העזתי. גם מבחינה סגנונית, כבר כשביימתי את סרט הגמר שלי, "אלינור", עשיתי דברים שכביכול אסור לעשות, כמו לצלם וואן-שוט של חמש דקות בלי אינטר-קאטים ובלי לגבות את עצמי. בעצם, מהרגע שהתחלתי להתגבש כאשה מודעת פוליטית וחברתית רציתי לעשות סרטים אמיצים והומניים ש"משנים מציאות", אבל גם להשתעשע וליהנות מהעשייה.

3. מה את הכי זוכרת מהיום הראשון על הסט של הסרט הראשון שלך?

[צוחקת] אתם חושבים שאני זוכרת את היום הראשון שלי על הסט של "אור"? העשייה של "אור" הייתה מאוד המשכית, כי עבדתי 10 שנים כדי לקבל את התקציב, וכשקיבלתי אותו, כבר היה ברור שאני במאית, כי כבר היו מאחורי שלושה סרטי קולנוע קצרים שרצו בעולם בפסטיבלים.

4. מה הפאשלה הכי גדולה שעשית בסרט הראשון שלך?

אני לא ממש מזדהה עם המלה פאשלה. כשאני עובדת אני תמיד פתוחה לדברים לא מתוכננים, אבל זה תהליך היצירה, והמלה פאשלה לא קשורה אליהם. אין בהקשר הזה הבדל בין הסרטים הראשונים שלי לבין הסרטים שאני עושה היום, ואני לא חושבת שאני בהכרח נהיית במאית טובה יותר עם השנים. אני כן נהיית יותר מנוסה ומודעת לשפה הקולנועית, אבל יש משהו ביצירות ראשוניות שיש לו העוצמה שלו.



רונית אלקבץ ודנה איכבי ב"אור"

5. איזו עצה היית נותנת לסטודנטים לקולנוע?

אני באמת מאמינה שכישרון הוא רק אחד המרכיבים בהצלחה, ולא העיקרי שבהם. צריך להאמין בעצמכם ולעבוד קשה. הרבה פעמים סטודנטים מרגישים "קטנים" כשהם יוצאים מבית הספר, וכל מה שבעצם צריך זה סרט גמר חמוד ומדליק ותסריט לסידרה או סרט ארוך. מפיקים לא סוגרים דלתות בפני אנשים אנונימיים. המפיק שלי, לפחות, מחכה לדור הצעיר, כי אחד הדברים הכי מרגשים זה לגלות במאי חדש.

עצה נוספת היא, שהפנטזיה להיות במאי היא לא דווקא זו שתעשה אותנו מאושרים, אלא לפעמים דווקא המקומות היותר צנועים כמו עשייה דוקומנטרית וטלוויזיונית. אני הרבה פעמים מקנאה באנשים

בעלי עבודה מסודרת במקצוע, שיכולים להיות תמיד בקשר ישיר עם הקהל, ולא רק לעשות פיצר פעם בחמש שנים.

6. מה את הכי זוכרת מהתקופה שבה היית סטודנטית לקולנוע?

היה לי בלגן תוך כדי הלימודים - למדתי באופן חלקי ואפילו התגייסתי תוך כדי. אני מקנאה בכם על החיים הסטודנטיאליים הרגילים, כי אני הייתי עוף קצת מוזר, לא יכולתי ללכת להפקות של אחרים, ולצערי לא לגמרי נהייתי מהחיים הסטודנטיאליים. אבל לא יכולתי לחכות.

דני לרנר - למד באוניברסיטת תל אביב. מסרטיו: "ימים קפואים", "קירות".



דני לרנר

1. כסטודנט, מה הבטחת לעצמך שלעולם לא תעשה בסרט הראשון שלך?

הבטחתי שאני לא אעשה דרמה משפחתית. כסטודנט היה לי חשוב שבאמת אוכל לקרוא לכל סרט קצר שאעשה "סרט קצר". שיהיו לו התחלה, אמצע וסוף. שמתי לב שהמון תרגילים שעושים הם רק התחלה, ואתה בעצם לא מספר סיפור.

את הסרט הקצר הראשון שלי עשיתי לפני שהגעתי לאוניברסיטה, בסופי שבוע מהצבא. בשיעור הראשון, המורה רצה שנעשה שוט אחד. אמרתי: למה שאני אעשה שוט אחד אם כבר יש לי סרט שלם? אז בכל פעם שנתנו תרגיל, גם אם זה היה שוט אחד, עשיתי סרט שלם.

2. מה ההבדל בין הסרטים שאתה עושה עכשיו לבין הסרטים שעשית כסטודנט?

הסרטים עשיתי כסטודנט היו הרבה יותר מצחיקים. הבמאי הנערץ עלי היה סם ריימי. למדתי את כל הסרטים שלו, כי הוא וירטואוז בהזזת המצלמה ובידע איך לספר את הסיפור גם בתמונות. אתה לא חייב תמיד דיאלוג, חלק גדול מהסרטים האלה הם סרטים שלא מבוססים על דיאלוג.

3. מה אתה הכי זוכר מהיום הראשון על הסט של הסרט הראשון שלך?

אני זוכר בעיקר שהיה כיף. צחקנו הרבה. הרבה פעמים אמרו לי "אתה בטוח שזה הולך לעבוד?" אני יותר זוכר את התגובות לסרטים. עשיתי סרט קצר, שאני מאוד אוהב, שנקרא "אל תקרא לי גליה", קומדיה מטורפת. הקרינו אותו בסוף שנה, מאתיים איש באולם, וכולם צחקו. קיבלתי מהמורה שלנו, יגאל בורשטיין, פעמיים חיבוקים על הסרטים הקצרים שלי מול כל הכיתה. הוא



ענת קלאוזנר ב"ימים קפואים"

חושב שהדגש על השיעורים התיאורטיים הוא מאוד חשוב בקולנוע. הגעתי לאוניברסיטה מבית שראו בו רק קולנוע אמריקאי, ובחוג גיליתי את הקולנוע האירופאי. אני חושב שזה בא לידי ביטוי ב"ימים קפואים". גיליתי בחוג את **ז'אן פייר מלוויל**, הוא במאי מדהים, אני ממש אוהב את הסרטים שלו, "הסמוראי" ו"המעגל האדום" וכל אלה.

ארז תדמור - למד ב"קמרה אובסקורה". מסרטינו: "זרים" (עם גיא נתיב), "סיפור גדול" (עם שרון מימון).

1. **כסטודנט, מה הבטחת לעצמך שלעולם לא תעשה בסרט הראשון שלך?**

אני מסתכל היום בצורה אחרת על סרט הגמר שלי - "מוש". הסרט אמנם עבד בהרבה פסטיבלים בעולם, אבל היום כשאני רואה אותו אני חושב שהוא ארוך מדי, השוטים בו מאוד ארוכים. יכול להיות שזה יצא כי התאהבתי בחומר או בצילום של הצלם **עופר אלדובי**. אני מאמין שהסרט הזה היה מגיע רחוק יותר אם הייתי מקצר אותו. אבל זה היה שיעור גדול - אחרי "מוש" לא הסכתי מהסרטים שלי עריכה.

2. **מה ההבדל בין הסרטים שאתה עושה עכשיו לבין הסרטים שעשית כסטודנט?**

הסגנון של "זרים", שעשיתי עם **גיא נתיב**, אחר ממה שעשיתי כסטודנט. אז לא היה לי אומץ לקחת מצלמה על הכתף ולהתחיל לצלם סרט באימפרוביזציה. ב"זרים" היינו שני במאים שצורחים על צלם מבלבל, **רם שויקי**, רצים מפה לשם מ-8 בבוקר עד 12 בלילה

אמר: "בשביל סרטים כאלה אני בא לפה ללמד - אבל אלה לא סרטים לפסטיבלים". אפילו לא ניסיתי לשלוח את הסרטים שעשיתי לפסטיבלים. לא היו בהם סבתא, אבא, אמא, או דג מדבר. הם לא היו פוליטיים וכל הדברים האלה. בסך הכל נהניתי.

4. **מה הפאשלה הכי גדולה שעשית בסרט הראשון שלך?**

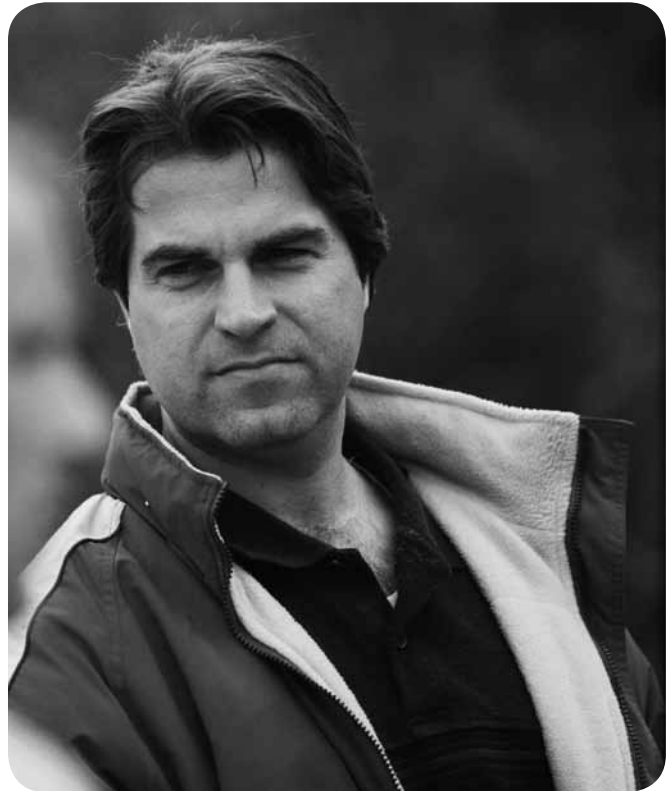
יש מלא. ב"ימים קפואים" אפילו לא ניסיתי להחביא את הטעויות. אבא שלי היה מורה, אז הוא אמר לי 98 זה סטודנט, 99 זה מורה, 100 זה אלוהים, אז אסור שמשהו יהיה מושלם. תמיד צריך שתהיה שם טעות אחת, בשביל המזל. אז ב"ימים קפואים" יש המון טעויות של קונטיניואיטי. אף אחד לא רואה אותן, אבל אני רואה אותן כל הזמן. זה גם חלק מהיפוי.

5. **איזו עצה היית נותן לסטודנטים לקולנוע?**

לנעול נעליים נוחות, זה מאוד חשוב. עומדים הרבה. אוכל זה הדבר הכי חשוב בסט. כשכולם אוכלים טוב אז דברים יזזו. עצה נוספת לסטודנטים היא שיילכו עם הדברים שהם רוצים לעשות. הרבה ז'אנרים לא נוסו, לא טופלו, ובשביל שהקולנוע שלנו יתפתח הוא צריך גם להתפתח מבחינת הז'אנרים האלו. המוטו שלי בסט היה "אנחנו פה בשביל לעשות, לא בשביל להמציא תירוצים". אז אם יש לך מספיק דרייב ומספיק רצון לעשות, אתה תעשה. לא לומר נואש.

6. **מה אתה הכי זוכר מהתקופה שבה היית סטודנט לקולנוע?**

עבדתי אצל **ליביו** בארכיון הסרטים של החוג. ראיתי המון סרטים שם. אני זוכר את הדשא המפורסם של החוג. בעיקר היה כף. מאוד נהניתי מהשיעורים העיוניים לא פחות מהשיעורים המעשיים. אני



ארז תדמור

ועורכים מהחומרים את הדברים הנבחרים מאותו יום צילומים. הסרט הזה קרוב לדוקומנטרי, וזאת דרך שלא חשבתי כסטודנט שאעשה לפיה סרטים.

3. מה אתה הכי זוכר מהיום הראשון על הסט של הסרט הראשון שלך?
בלבול גדול. צילומים שכל הזמן חשבתי ששום שוט מהם לא ייכנס לסרט. בלגן שלם שאולי עוד שנייה המפיק שלנו חוטף קריזה, מחזיר אותנו לארץ ואומר לנו "עזבו אתכם, אתם לא בתחום". ביום הראשון צילמנו את סצינת הרכבת, והעיפו אותנו מהרכבת כי לא היה לנו אישור לצלם. גם היה קשה לשפוט את החומרים ביום הראשון; אתה לא מודע לשום דבר, אתה לא אובייקטיבי, קשה לך לדעת אם זה טוב או רע, ועדיף לך לא להתעסק עם זה ופשוט לצלם ולראות עם זה עובד בהמשך.



לובנה עזאבל ב"זרים"

4. מה הפאשלה הכי גדולה שעשית בסרט הראשון שלך?
זה שאתה נוסע במטוס של "לופטנזה", מוציא מצלמה, ומצלם את השחקן הראשי ואומרים לך לעצור את הצילומים ואתה משחק אותה לא מבין אנגלית, זאת פאשלה. זה שאתה הולך בהתגנבות לאיצטדיון וכל אחד לוקח חלק אחר במצלמה ואיכשהו מצליחים לעבור את בדיקות הביטחון ולהיכנס, ובסוף תופסים את השחקנית הראשית על פינצטה שהייתה ברשותה - זאת גם פאשלה.

5. איזו עצה היית נותן לסטודנטים לקולנוע?
צריך לעשות כמה סרטים קצרים, לשלוח אותם לפסטיבלים בעולם ולצבור שם ניסיון. אני גם חושב שהדבר הנכון ליוצר סרט ראשון זה לקחת מצלמה ופשוט לצלם סרט עצמאי, גם אם הוא מאוד קטן. צריך לחשוב על תסריט שהוא מאוד מינימליסטי ולא דורש הפקה יקרה, ופשוט לצלם עם כל מיני חברה שלמדו איתך בבית הספר. בנוסף, לבמאי או לתסריטאי לפני סרט הגמר, כדאי לבדוק את התסריט אצל המון אנשים, שיעירו הערות, כי התסריט הוא הלב של הסרט.

6. מה אתה הכי זוכר מהתקופה שבה היית סטודנט לקולנוע?
בתקופה שלי עשו סדנה משותפת ל"קאמרה" ולסטודנטים למישחק של ניסן נתיב. היה שבוע שלם שעשינו כל מיני תרגילים איתם ואפילו עשינו איתם סרטים. זאת הייתה סדנה בלתי-נשכחת.

בנוסף לזה, בסרט הגמר שלי, "מוש", היה לי כבוד גדול לעבוד מול **שבי גביון**, שהיה מנחה התסריט שלי. מאז שהוא נכנס לתמונה פתאום הבנתי הרבה יותר מה אני הולך לעשות. הוא כל הזמן אמר לי "תישאר קטן", וזה מה שהכניס אותי לפרופורציות. גם היום אני חושב על הרגעים האלה שאמרו לי "אתה בישראל - תעשה סרט קטן. אם הוא ייצא גדול, סכבה. אבל תעשה סרט קטן".

שבי גביון - למד באוניברסיטת תל אביב. מסרטיו: "שורו", "חולה אהבה בשיכון ג'", "האסונות של נינה".

1. כסטודנט, מה הבטחת לעצמך שלעולם לא תעשה בסרטים שלך?
הבטחתי לעצמי, ולשמחתי אני עדיין עומד בזה, ומקווה שאמשיך לעמוד בזה, לא לעשות שום דבר רק למען הכסף. לא עשיתי סרטים שלא רציתי, לא עשיתי פרסומות, ואני עומד בזה בינתיים.

2. מה ההבדל בין הסרטים שאתה עושה עכשיו לבין הסרטים שעשית כסטודנט?

ההבדל המשמעותי הוא במודעות, בביקורת העצמית, ובפחדים שמתלווים לעשייה, מה שלא היה לי כל כך כשהייתי סטודנט, ולא בסרט הראשון שלי. היום אני הרבה יותר מודע. אני יודע בדיוק איך כל דבר ודבר ייראה בסוף, מה תהיה המשמעות של כל דבר. פעם כתבתי ועשיתי מתוך מקום מאוד אינטואיטיבי. גם היום לאינטואיציה יש מקום מאוד חשוב בעשייה, אבל היא מלווה בהרבה מאוד מודעות, ביקורת עצמית, הרבה מאוד סגנון, והרבה מאוד דברים שהם רחוקים מהמשהו האינטואיטיבי, הראשוני. אלה דברים שהיום קיימים בי - לטוב ולרע.

3. מה אתה הכי זוכר מהיום הראשון על הסט של הסרט הראשון שלך?

אני לא יודע אם זה מהסרט הראשון, אבל זה בטח מהימים הראשונים. אני זוכר את התחושה שבעצם "אתה מחליט". ואם אתה לא תחליט, אז זה לא יהיה כמו שאתה רוצה. לקח לי זמן להבין את זה באופן עמוק. כל הזמן באים אלייך, עם הרבה מאוד שאלות - באיזה צבע תהיה החולצה, באיזו מהירות האוטו ייסע. אתה אמור להחליט, החלטות קטנות וגדולות. זה משהו שבימים הראשונים של



שבי גביזון

רומנטיות לגבי איך צריך לעשות סרט, והחיפוש היה אחד מהם.

5. איזו עצה היית נותן לסטודנטים לקולנוע?

להבין שכשאתה בוחר שחקן, מה שיש לך באודישן הוא מה שיהיה לך בסופו של דבר על המסך, פחות או יותר. לא תצליח לייצר שום דבר מעבר למה שעשית באודישן. לא יהיו הרבה שינויים בדרך מפני שתעשה איתו חזרות, או מפני שתלמד אותו על הדמות ותדונו בדמות. אם סטודנטים יבינו את זה, הם יוכלו לנהל את צעדיהם יותר בתבונה בשלב הליהוק, שהוא שלב מכריע בעשיית סרט.

6. מה אתה הכי זוכר מהתקופה שבה היית סטודנט לקולנוע?

אני זוכר עשייה מאוד מסיבית. היינו כל הזמן מצלמים, כל הזמן בקבוצות כאלה, עושים סרטים, עוזרים אחד לשני, וזה היה מאוד כיף ומאוד יצירתי. דבר נוסף שאני זוכר טוב מאוד, זה את הפעם הראשונה שהראיתי סרט שלי, שהיה בו רגע מצחיק, וכל הקהל צחק. זה היה רגע מאוד חזק מבחינתי, ששלוש מאות איש צוחקים פתאום. בעיני זה אפילו עיצב אותי, וכיוון אותי לאיזור הזה של סיפור סיפורים מצחיקים. זאת הנאה מאוד גדולה שקהל שלם צוחק מרגע שאתה יצרת.

הצילומים היה לי מאוד בולט. זאת העבודה שלך, להחליט החלטות כל הזמן.

4. מה הפאשלה הכי גדולה שעשית בסרט הראשון שלך?

אני חושב שהיו שתי פאשלות מרכזיות, אותן עשיתי בטעות, מפני שזה היה הסרט הראשון שלי. אחת, ויתרתי לסיפור. בעצם, מבחינה סיפורית, הסרט נגמר לפני הסוף. ברבע השעה האחרונה כבר אין סיפור. זה היה ויתור שהיום לא הייתי עושה אותו. דבר שני, בתוך הגמישות והפתיחות לאינטואיציה שתיארתי מקודם היה כזבזב עצום של זמן ושל משאבים. החיפוש הזה לעיתים אפילו בילבל



משה איבגי ב"שורו"

אותי. לא הבנתי שהחיפוש צריך להיות לפני שאתה מגיע לחזרות, או מקסימום בחזרות עצמן, ולא אחריהן, לא בשלב הצילומים. הגעת ככה לסרט הראשון מפני שהייתי חדש וגם מפני שהיו לי תפיסות

בין הסחורה לכסף

יוליה בלאגה

הקולנוע הרומני החדש – מעיין הולך ומתגבר

קולנוע ברומניה אלא בשווייץ, ולא בעולם. "הסחורה והכסף" מסמל למעשה את הולדת הקולנוע הרומני החדש. אין צורך להיות מבקר קולנוע מקצועי כדי לעמוד על העובדה הזאת. אחד ממכרי אמר לי, שמבחינתו זה היה הסרט הראשון שבו מדברים בטבעיות ומשתמשים באותה השפה שאפשר לשמוע מדי יום ברחובות בוקרשט (לעומת זאת, עולים מרומניה שהגיעו לישראל כמה עשרות שנים קודם לכן היו מזועזעים מן הבטות המחוספסת של השפה, כאשר הוצג הסרט בסנימטק תל אביב - המתרגם).

עם זאת, מן הדין להזכיר שגם אם מתייחסים לשנת 2001 כאל נקודת המוצא של הגל הזה, ראוי לחזור כמה שנים אחורנית, ל-1993, שבה ראה אור סרט אחר, "חופשות סוף שבוע" של במאי בשם **נאה קארנפיל**, יוצר חריג שקשה למקם אותו בתוך מכלול הקולנוע הרומני. הוא אינו נמנה עם עידן הדינוזאורים שעשה סרטים בתקופת המשטר הקומוניסטי, אבל גם אינו שייך במלואו מובן המלה לצעירים, הצעירים ממנו בשמונה שנים או יותר. "חופשות סוף שבוע" מציג אותה העלילה משלוש זוויות שונות. הסיפור מתרחש ברומניה שלפני מהפכת 1989, וברוחו הוא קשור הרבה יותר לצעירים שהתחילו לעשות סרטים מאוחר יותר מאשר לזרם האלגורי או התעמולתי של סרטי טרום 1990.

חזרה ל-2001, "הסחורה והכסף" הוזמן למסגרת "שבועיים של הבמאים" בפסטיבל קאן, וברומניה התחילו לדבר על "סרט המסעות" המשונה הזה שבו שלושה צעירים נוסעים במכונית, מקצה אחד של רומניה עד לעיר הבירה ובחזרה, כדי למסור חבילה מיסתורית שאין להם מושג מה תוכנה, ואשר נמסרה להם על-ידי אדם מפוקפק שהורה להם להעביר אותה לידיים מפוקפקות עוד יותר. הביקורות, ברומניה ובעולם, היו בסך הכל חיוביות, אבל איש לא חלם – אפילו לא הבמאי עצמו – לאן הסרט הזה עתיד להוביל. מאותו רגע, כאילו נפרץ סכר, ומבול של סרטים פרץ החוצה, וחלקם הגדול אפילו זכו בפרסים.

ראדו מונטיאן השלים את סרטו הראשון, "הזעם", בו מופיעים **דראגוש בוקור**, שהתגלה ב"הסחורה והכסף" (והופיע המאוחר יותר ב"שוטר, שם תואר"), ולצידו שחקן מתחיל נוסף, **אנדי ואסלויאנו**, שניהם עתידיים היו להפוך במהירות לאייקונים של הקולנוע הרומני החדש. עוד באותה השנה, 2002, הציג קריסטיאן מוג'ו את סרטו הראשון, "מערכ", ב"שבועיים של הבמאים" בקאן, וכמעט זכה שם בפרס "מצלמת הזהב". עוד שנה, ו**קאלין פטר נצר** הצטרף עם סרט הביכורים משלו, "מאריה", שהגיע לפסטיבל לוקארנו, שם זכה בפרס מיוחד של צוות השופטים ובשני פרסים נוספים עבור שני שחקניו, **שרבאן יונסקו ודיאנה דומבראבה**. "הבחירה" של **טיטוס מונטיאן** יצא לאור באותה השנה, סרט מרשים בזכות עצמו שהפסטיבלים, משום מה, דילגו עליו. ב-2004 עלה מספר הפרסים. מלבד שני הסרטים הקצרים שכבר הוזכרו קטף **קורנליו פורומביו** את הפרס השני במסגרת ה"סינפונדאסיון" בקאן (מסגרת שכמה ישראלים זכו בה כבר לפרסים - המתרגם) על סרט קצר בשם "נסיעה העירה", וסרט קצר נוסף, "סיפור כניסה ג'", של **קריסטיאן נמסקו**, היה מועמד לפרס האקדמיה האירופית. ב-2005 חזר קריסטי פיוו לקאן עם "מותו של מר לאזארסקו", וקיבל את הפרס של מסגרת

לפני שהתיישבתי לכתוב, ניסיתי לערוך רשימה של כל הסרטים הרומניים הראויים לציון שנבחרו והוצגו בפסטיבלים בינלאומיים חשובים מאז שנת 2001. בסופו של דבר הגעתי ל-22 סרטים באורך מלא, ועוד 19 סרטים קצרים. הרבה או מעט? והנה עוד כמה נתונים: ברומניה חיים כ-21 מיליון תושבים. מספר הסרטים המופקים מדי שנה, מאז שנת 1990 – המסמלת את סוף המשטר הקומוניסטי - ועד היום, משתנה ללא הרף. לדוגמה, שנת 2000 רשמה שיא מיוחד במינו, לא נעשה בה אפילו סרט אחד באורך מלא. לעומת זאת, לא פחות מ-20 סרטים זכו להבטחת תמיכה ומימון בשנת 2008, גם זה שיא מיוחד במינו, אם כי מובן שרק חלק מן ההבטחות כבר זכו להתממש. בשנה שעברה לא הוענקה כלל תמיכה כספית, כי שתי התחרויות החצי-שנתיות המסורתיות שנערכות ברומניה בוטלו. מצד אחד, איגוד הבמאים התנגד לתקנון התחרויות האלה, ומהצד השני, "מרכז הקולנוע הרומני" גילה אוזלת יד בטיפול במשבר.

רבים מסרטי "הגל החדש" הרומני יש נטייה כללית למינימליזם עד שיש מי שתוהה אם "מינימליזם" זאת מעלה או מחלה

אבל כל אלה פרטים טכניים שאינם מעניינים את מי שאינו עוסק במקצוע, ואינם משנים את העובדה שהקולנוע הרומני נראה בפרספקטיבה בינלאומית בשיא פריחתו. עובדה, זה כמה שנים יש לו מנוי קבוע בכל הפסטיבלים המובילים בעולם. ב-2004, למשל, זכה "טראפיק" של **קטלין מיטולסקו** ב"דקל הזהב" כסרט הקצר הטוב ביותר בקאן, ואילו "סיגריות וקפה" של **קריסטי פויו** קיבל את "דב הזהב" בברלין באותה הקטגוריה. ארבע שנים לאחר מכן זכו "מגאטרון" של **מירציה קרישאן** ו"יום טוב ללכת לים" של **בוגדאן מוסטאצה** שוב באותם הפרסים. מרשימים לא פחות הם הישגי הסרטים הארוכים, כשהשיא הוא כמוכן, "ארבעה חודשים, שלושה ושבועות ויומיים" של **קריסטיאן מונג'ו** שקיבל את "דקל הזהב" בקאן 2007. כל זה רק על קצה המזלג. היום, אם לצטט את **ג'יי וייסברג**, מבקר קולנוע ב"ורייטי", הקהל בפסטיבלים נוהר לסרטים רומניים גם כאשר שם הבמאי ועבודתו אינם מוכרים עדיין. כלומר, רומניה רוכבת על גל בדרך למעלה. איך נולד הגל הזה?

שנת 2001 – שנה אחרי שנת אפס בכל

המובנים

את שנת 2001 אפשר לראות כמעט כרעידות אדמה, בעיקר אחרי השנה העקרה שקדמה לה. 11 שנים אחרי המהפכה שסילקה את **ציאושקו** מן השלטון, הקולנוע הרומני נמצא במצב קשה במיוחד מכל הבחינות. אז יצא פתאום לאור סרט בשם "הסחורה וכסף" של בחור אלמוני בשם קריסטי פיוו, שאיש לא שמע עליו קודם לכן בבית, משום שלא למד



"יום טוב ללכת לים" של בוגדאן מוסטאצה

תחרותי, ושתי השחקניות שלו, **מאריה דינולסקו** ו**יואנה פלורה**, יצאו עם פרסי מישחק בפסטיבל סלוניקי.

ב-2009 הביא פורמכיוו ל"מבט מסוים" בקאן את "שוטר, שם תואר", שמבקרים רבים ציינו כאחד הסרטים המובילים של השנה, וטענו שמקומו היה בתחרות המרכזית של הפסטיבל. ובמקביל, באותה המסגרת, הציג קריסטיאן מונגיו, יחד עם חבריו, **יואנה אוריקארו**, **האנה הופר**, **קונסטנטין פופסקו**, ו**ראזבן מרקולסקו**, את "זיכרונות מתור הזהב", סרט מערכונים סאטירי על רומניה הקומוניסטית. בהמשך השנה קיבל סרטו השני של נצר, "ציון לשבח", פרסים על התסריט ועל המשחק של **ויקטור רבנצ'וק** הוותיק בתפקיד הראשי. שני סרטים נוספים מאותה השנה, "אירינה האחרת" של **אנדרי גרושינסקי** ו"קודם כל פיליסיה" של **רזבן רדולסקו** ו**מליסה דה ראף**, מבוקשים בפסטיבלים צנועים יותר ואפילו מקבלים פרסים. להשלמת הרשימה, השנה, "כשבא לי לשרוק, אני שורק", סרטו הראשון של **פלורין שרבן** החזיר את הקולנוע הרומני לראשונה אחרי 17 שנים לתחרות הרשמית בברלין, וזכה שם בפרס מיוחד של צוות השופטים, ובנפרד לפרס קולנוע העתיד. זאת, שעה שב"פורום של הקולנוע הצעיר" הציגו סרט רומני נוסף, ובמקביל, את סרטו הארוך הראשון של **קונסטנטין פופסקו**, "דיוקן הלוחם כאיש צעיר".

גל שאינו גל

רשימה כרונולוגית מתומצתת זאת של אירועי העשור האחרון בקולנוע הרומני (הרשימה אינה שלמה, יש הרבה פרסים שלא הזכרנו) באה רק להמחיש את היקף תנופת היצירה היום ברומניה, שאינה מראה בינתיים

"מבט מסוים". עוד שנה, ופורמכיוו קיבל את "מצלמת הזהב" בקאן עבור סרטו הארוך הראשון, "מזרחה מבוקרשט". סרט ביכורים נוסף, "איך ביליתי את סוף העולם" של קטלין מיטולסקו, הוצג במסגרת "מבט מסוים" וזיכה את **דורותיה פטרה** הצעירה בפרס השחקנית הטובה ביותר.

הסרט השני של ראדו מונטיאן, "הנייר היה כחול", השתתף בתחרות בלוקארנו, וכמה חודשים לאחר מכן הציג **טודור ג'ורג'ו** (מנהל פסטיבל קלוז' ומפיק בזכות עצמו) את עבודת הבימוי הראשונה שלו, "יחסים חולניים", במסגרת ה"פנורמה" בברלין. במקביל זכה סרט קצר של **ראדו ז'ודה**, "מנורה עם כובע", בפרס בפסטיבל סאנדנס, ראשון בסדרה ארוכה של פרסים וציונים לשבח המזכה אותו בינתיים בשיא העיטורים שהוענקו לסרט רומני כלשהו. עדיין ב-2006, סרט באורך בינוני בשם "מרילנה, מדירה 7" נכלל בתוכנית "שבוע הביקורת" בקאן. השיא היה כאמור ב-2007, כאשר מונג'ו זכה ב"דקל הזהב" על "ארבע חודשים, שלושה שבועות ויומיים", ואילו ג'ורג'ו לא גמורה של "קליפורניה דרימינג", סרטו האחרון של נמסקו שנהרג בתאונת דרכים לפני שהספיק להשלים את העריכה, הוצגה וזכתה בפרס, שוב במסגרת "מבט מסוים". "גלים" של **אדריאן סיטארו** הגיע ללוקארנו חודשיים לאחר מכן, וקיבל פרס במסגרת "הקולנוע של מחר". כבר הזכרנו את שני הסרטים הקצרים שזכו בפרסים בקאן ובברלין ב-2008, שעה שסרטים קצרים נוספים של **פאול נגואסקו**, **גבריאל אכים** ואדריאן סיטארו טיילו מפסטיבל לפסטיבל. ראדו מונטיאן הציג את "בוגי" ב"שבועיים של הבמאים" בקאן, סיטארו הביא לוונציה את סרטו הארוך הראשון, "דיג



ולאד איבנוב, אנה מריה מרינקה ולאורה ואסיליו ב"ארבעה חודשים, שלושה שבועות ויומיים" של קריסטיאן מונג'ו

בעל "סרטי ליברה". חברות נוספות, כמו "סרטי סאגה", "היי פילם" או "פילמקס", קידמו גם הן כישרונות צעירים. כאשר נשאל קטלין מיטולסקו האם חשב בשנת 2004, אחרי שזכה לפרס על הסרט הקצר שלו, שגל אדיר כזה עומד לבוא בעקבותיו, הוא אמר שהרגיש כי משהו עומד להתרחש – יותר סרטים של צעירים שהציגו גישה בוגרת יותר ושפה קולנועית שונה התקבלו כבר לפסטיבלים – אבל איש לא חלם שזה יגיע לממדים כאלה.

אין זה סוד שרוב הבמאים, התסריטאים והשחקנים אשר שותפים ל"גל החדש" הזה דוחים את המונח "גל" (אולי משום הפתגם הרומני שמדבר על כך ש"כל גל סופו לחלוף"). כל אחד מהם טוען לאישיות שונה מן האחרים, והם אינם מוצאים דמיון של ממש בין הסרטים שהם עושים. באותה הנשימה אפשר כמובן להזכיר שגם הסרטים של **טריפו וגודאר** אינו דומים, ובכל זאת הם מהווים חלק מן "הגל הצרפתי החדש". בעיני, עניין ההגדרה הוא משני בחשיבותו, הרי לא נתחיל להדביק לכל סרט תוויות ולא נניח למילון לשלוט בנו כמו ב"שוטר, שם תואר". גם השימוש במונח "במאים צעירים" אינו מדויק עוד, אחדים מהם עברו כבר את גיל 40 (מונג'ו הוא בן 42). אבל בכל זאת אפשר למצוא משהו משותף בין כל הסרטים האלה, משהו באווירה שכולם חולקים, במאמץ לשמור על מקסימום של אותנטיות בכל מה שהם עושים, בהעדפת הנושאים הקטנים והמשניים לכאורה שמשליכים על מציאות רחבה וכוללת הרבה יותר, וכמובן בחסכנות באמצעי ההפקה שהיא פועל יוצא של המחסור במזמונים שממנו סובל הקולנוע הרומני. אלה נקודות משותפות כמעט לכל הסרטים של הדור הזה. מכאן ואילך אפשר להתייחס להבדלים בגוונים של כל אחד מן היוצרים בנפרד. יש המעדיפים שפה פיוטית יותר, אחרים מדגישים את האמירה הבוטה. יש שיוצאים מתופעות חברתיות זעירות ובאמצעותן דנים בכמה מן הנושאים המרכזיים של התקופה, אחרים מתרכזים במערכות יחסים אינטימיות, ויש נטייה

שום סימני דעיכה. להיפך, שמות חדשים ממשיכים להופיע ללא הרף. הצופים ברומניה היו מופתעים מאוד כאשר שמעו על פלורין שרבן ועל הפרסים שבהם זכה בברלין, ותהו מאין צץ פתאום הבמאי בן 35 שלא היה מוכר להם כלל. שלא כמו פויו, פורומבוי, מיטולסקו או מונג'ו, הוא לא משך תשומת לב בסרט קצר לפני שעבר לביים סרט ארוך. הוא למד קולנוע באוניברסיטת קולומביה בניו יורק, ושם קיבל פנייה מקטלין מיטולסקו, שהספיק בינתיים להשלים סרט ראשון שלו כבמאי ("איך ביליתי את סוף העולם"), באמצעות בית ההפקה שהקים לעצמו, בשם "סרטי סטראדה" (סרטי רחוב). כך הפיק גם את הסרט הקצר **למוסטאצה** ("יום טוב ללכת לים"), ואת "רינה" של **רוקסאנדרה זנידה**. מיטולסקו עיבד לתסריט לפי מחזה של **אנדריאה וליאן**, הוא התכוון לביים את הסרט בעצמו, אבל במחשבה שנייה העדיף לוותר ולחפש במאי צעיר אחר שייטול על עצמו את המשימה, וכך הגיע לשרבן. אין ראייה טובה יותר לכך שההצלחה עוברת אצל בני הדור הזה מיד ליד, כמו במירוץ שליחים.

רק 38 בתי הקולנוע שרדו מן התקופה של צ'אושסקו, אבל כיום רוב הקהל נהר למולטיפלסקים חדשים שצומחים בכל רחבי המדינה כפטריות אחרי הגשם

כמעט כל הבמאים המצליחים של הדור הזה הקימו לעצמם חברות הפקה, בין אם לבד ובין יחד עם ידידים. לפויו יש חברה בשם "סרטי מדנראגורה", לפורומבוי "סרטי 42 ק"מ", מוג'ו שותף עם הצלם **אולג מוטו** ועם במאי נוסף **האנו הופר** בחברת "סרטי מוכרה", "סרטי מולטימדיה מזרח" שייכת לראדו מונטיאן, ואילו טודור גורג'ו הוא



דראגוש בוקור ב"שוטר, שם תואר" של קורנליו פורומוביו

ברומניה 4.6 מיליון כרטיסים לעומת 3.2 מיליון בשנה הקודמת, שהייתה השנה הראשונה שבה אפשר היה לדבר על קהל רומני ממשי של צופי קולנוע, אחרי 18 שנות משבר קשות. לפני כן, נאלץ קריסטיאן מונג'ו להביא ניידת הקרנות מיוחדת מגרמניה כדי להציג את "ארבעה חודשים, שלושה שבועות ויומיים" בכל רחבי רומניה, בכל אותן הערים והעיירות שלא היה בהן עוד בית קולנוע. מיותר לומר ש-18,000 הכרטיסים שמכר בדרך זו לא כיסו את ההוצאות הכבדות שהיו כרוכות בשכירת הניידת, ולא כל אחד יכול להרשות לעצמו מותרות מעין אלו כדי להציג את סרטיו

כאשר זכה קריסטי פויו בפרס על "מותו של מר לאזארסקו", הוא הכריז שכל סרט רומני אשר זוכה להצלחה בעולם מושך אחריו את הסרטים הרומניים הבאים. יש בכך הרבה מן האמת. טבעי ובלתי-נמנע שכל אחד מאלה שעושים היום סרטים ברומניה מגבש לעצמו אישיות ומזג אמנותי פרטי משלו, אבל אין ספק שבכל פעם שאחד מהם מצליח, כל עמיתיו יוצאים נשכרים מן ההצלחה הזאת.

כללית למינימליזם; עד כדי כך, שיש מי שתוהה אם "מינימליזם" זאת מעלה או מחלה. אחרי ההצלחה של "ארבעה חודשים, שלושה שבועות ויומיים" נמצאו כמה מבקרים שדברו על "קולנוע לעניים בלבד".

הקהל הרחב, מצידו, מבקש בדרך כלל לראות קומדיות, ואינו ממחר למלא את אולמות הקולנוע כדי לראות סרטים רומניים מינימליסטיים, גם אם זכו בפרסים בינלאומיים. הוא היה מעדיף לראות סרטים מסוג אחר, אבל בינתיים קשה לדבר ברומניה על תעשיית קולנוע שיכולה לספק את הדרישות האלה. התוצרת השנתית אינה עונה על הציפיות מן הסוג הזה. אין מיגוון של סרטי איכות מצד אחד, וקומדיות, סרטי הרפתקאות וסרטי מתח, מצד שני. עד השנה שעברה הייתה חלוקה ברורה בין סרטים שאפתניים ולעיתים טובים של במאים צעירים ושואפתנים, ומולם סרטים מכיכים שעשו במאים שהחלו את הקריירה שלהם לפני 1989. אפילו במאי כמו **סרג'יו ניקולאיסקו**, המסמל בעיני רבים את הקולנוע המסחרי הרומני, זכור רק בזכות סרטי הפעולה ההיסטוריים שעשה בעידן הקומוניסטי.

אולם בשנה האחרונה מסתמן שינוי גם במגמה הזאת, ומורגשת נטייה למלא את החלל המפריד בין אמנות ומסחר, ובכך לשנות הצביון של הקולנוע הרומני בשנים האחרונות. טודור ג'ורג'ו, שהיה שותף להפקת "קטלין וארגה" של הבמאי הבריטי **פיטר סטריקלנד** שצולם כולו בטרנסילבניה וזכה לפרסים בפסטיבל ברלין, כבר מתכנן סדרה של קומדיות פופולריות המיועדות לקהל הרחב. יש גם לא מעט במאים שמתחילים להתחשב בדרישות הצופים, אם כי לא כולם מוכנים להתפשר עם טעם הלקוחות.

גם מצבם של בתי הקולנוע ברומניה אינו מן המזהירים. רק 38 בתי הקולנוע שרדו מן התקופה של צ'אושסקו, אבל כיום רוב הקהל נוהר למולטיפלקסים חדשים (חלקם בבעלות ישראלית - המתרגם) אשר צומחים בכל רחבי המדינה כפטריות אחרי הגשם. בשנת 2009 נמכרו

האוניברסיטה של מלך סרטי ה"בי"

דני ורט

על הקריירה של רוג'ר קורמן

כבר בסרט זה ניתן למצוא רמזים לסרטיו העתידיים: בסרטו הבא כמפיק, *The Monster from the Ocean Floor* (1954), אמריקאית המבלה חופשה במקסיקו נתקלת באמבה מפלצתית ואיש אינו מאמין לסיפורה. ההפקה נושאת את סימני ההיכר האופייניים לכל הפקותיו הבאות של קורמן - תקציב זעום, ימי צילום מעטים (פחות משבועיים), תפאורת זולות, שחקנים לא מוכרים, ועיסוק ביצורים מטילי אימה, מפלצות למיניהן, חייזרים, ערפדים או זומבים.

במשך חמש השנים הבאות קורמן הפיק וגם ביים למעלה מ-30 סרטים עבור חברת *American International Pictures (AIP)*. הסרטים היו סרטי ז'אנר שלעיתים קרובות שילבו בין ז'אנרים שונים, סרטי אימה, סרטי מדע בדיוני, מערבוני, סרטי גנגסטרים, סרטי כלא, קומדיות שחורות או סרטי נעורים. סרטו הראשון ככמאי וכמפיק היה המערבון "חמישה אקדחים מערבה" (1955), שנושאו מזכיר במקצת את המערבון "מייגור דנדי" שיביים מאוחר יותר **סם פקינפה**. במהלך מלחמת האזרחים מובטחת חנינה לחבורת ניזונים למוות מצבא הדרום, בתנאי שילכדו כרכה נושאת זהב. סרטו השני ככמאי, אחרי "חמישה אקדחים מערבה", היה *Swamp Women*, שעסק בשוטרת המסייעת לשלוש אסירות להימלט מהכלא על מנת שיליכו אותה לשלל יהלומים אשר הוסתר באיזור ביצות. בהמשך ביים קורמן שלושה מערבוני נוספים, ובשלושתם הציב במרכז דמות נשית שמילאה את התפקיד שהיה מיועד באופן מסורתי לגבר (קורמן ערך לא פעם בסרטיו היפוכים מעניינים בין תפקידים גבריים ונשיים מסורתיים): *Apache Woman* (1955), "האשה מאוקלהומה" (1956) ו-*Gunslinger* (1956).

כמהלך שנות ה-50 ועד אמצע שנות ה-60 של המאה ה-20 ביים והפיק קורמן סרטים דלי תקציב בקצב רצחני של ששה או יותר סרטים בשנה. הרשימה כוללת סרטי אימה שהפכו לסרטי פולחן כמו "החיה בעלת מיליון העיניים" (1955), העוסק בחייזרים אשר משתלטים על מוחם של בני אדם ובעלי חיים (מעין גירסה דלת תקציב לסרטו של **ויליאם קמרון מנזיס**, "הפולשים מהמאדים" שנעשה ב-1953. סרטו הקלאסי של **דון סיגל**, "פלישת חוטפי הגופות", אשר עסק בנושא דומה, נוצר שנה לאחר סרטו של קורמן). "היום שבו העולם הגיע לסופו" (1955) עוסק במאמצי ההישרדות של קבוצת ניצולים לאחר שואה אטומית. *It Conquered the World* (1956) עסק בעימות בין מדענים שאחד מהם נעזר בחיזר לשם הוצאה לפועל של תוכניות זדוניות (בכיכובם של **פיטר גרייבס** שהלך לעולמו בחודש שעבר וכוכב המערבוני **לי ואן קליף**). ב"מתקפת הסרטנים המפלצתיים" (1957) נתקלת קבוצת מדענים החוקרת תוצאות של ניסוי גרעיני באי מבודד בסרטנים טורפים ענקיים שעברו מוטציה.

בין סרטי האימה-מדע בדיוני ביים קורמן גם שני סרטי גנגסטרים מרתקים: *I Mobster* (1958), סיפור עלייתו ונפילתו של גנגסטר בשם ג'ו סנטה (**סטיב קוקרן**), הבנוי על פי נוסחת סרטי הגנגסטרים הקלאסיים של האחים וורנר משנות ה-30 וה-40 של המאה הקודמת, והסרט המעניין יותר - "תת מקלע קלי", שנעשה באותה שנה עם **צ'רלס ברונסון** בתפקיד הגנגסטר הנודע לשמצה. בדומה לסרטי הגנגסטרים המאוחר יותר של קורמן, "בלאדי מאמא", יש כאן דגש על אלמנטים פרוידיאניים, ובהם דמות אימהית שתלטנית ומסרסת (**סוזן קבוט**) והפחד התהומי של קלי מפני המוות. ב-

המפיק והכמאי (ולעיתים גם תסריטאי, מפיץ ושחקן) האמריקאי **רוג'ר קורמן** כבר בן 84. לפני מספר חודשים העניקה לו האקדמיה אוסקר מיוחד על מפעל חייו, ובכך סוף סוף ניתנה ההכרה הרשמית למי שהתחיל את הקריירה הקולנועית הענפה והפורה שלו לפני למעלה מ-60 שנה. האיש שכונה "מלך סרטי ה-B", והיה הסנדק החונך של כמעט כל גיבורי ה"איזי ריידרס והשוורים הזועמים" (כשם ספרו של **פיטר ביסקינד**), הפיק כמעט 400 סרטים וביים בעצמו למעלה מ-50, רובם סרטים דלי תקציב וחלקם הגדול הם מה שנוהגים להכתיר כאקספלוטיישן פילמס (הכוונה בדרך כלל היא לסרטים זולים ונצלניים עם הדגשים וולגריים על מין ואלמות). קורמן, המפיק העצמאי המצליח ביותר בתולדות הוליווד, קרא לאוטוביוגרפיה שלו



רוג'ר קורמן מבקר בפסטיבל איסטנבול

"כיצד יצרתי מאה סרטים בהוליווד ומעולם לא הפסדתי פרוטה" (הספר, שנכתב בשיתוף עם **ג'ים ג'רום**, יצא לאור ב-1990). כמפיק של סרטים דלי תקציב הוא היה תמיד עם היד על הדופק, וידע להתאים את הסרטים שהפיק לרוח התקופה ההיסטורית ולצבור עשרות הצלחות קטנות בהמשך ללהיטי מיינסטרים אשר שימשו לו כהשראה.

רוג'ר ויליאם קורמן נולד באפריל 1926 בדטרויט, בן למשפחת מהגרים אירופאיים. כשהיה תלמיד בית ספר תיכון עברה משפחתו לבורלי הילס. ב-1947 סיים לימודי הנדסה באוניברסיטת סטנפורד, מתוך כוונה להמשיך את המסורת המשפחתית ולהיות מהנדס בדומה לאביו. אבל עד מהרה נוכח לדעת שההנדסה אינה מתאימה לו, והעדיף לעבוד כשליח באולפני פוקס המאה העשרים. ב-1949, אחרי שלא יכול היה להשלים עם הביורוקרטיה של עיר הסרטים, עזב את הוליווד ויצא למסע בן שנה באירופה. עם שובו החל לעבוד כסוכן ספרותי בהוליווד, ובמקביל גם לכתוב תסריטים. ב-1953 מכר את תסריטו הראשון, *Highway Dragnet*, לחברת *Allied Artists*. הסרט, שקורמן השתתף גם בהפקתו (ביים **נייתן זוראן**), עוסק בחייל משוחרר השב מקוריאה (**ריצ'רד קונטי**), מואשם ברצח שלא ביצע, ומצליח להימלט מן החוק בחברת צלמת והדוגמנית שלה.



"גמנסטיית רוק'נ'רול" סרטו של "החניך" אלן ארקוש

חופשי על יצירותיו של **אדגר אלן פו**. היו אלה סרטי האימה האמריקאיים הראשונים שצולמו בצבע ובמסך סינמסקופי, ויותר מאשר סרטי אימה הם היו מה שהצופים מכנים "סרטי פנטזיה", השונים במהותם מסרטי האימה האקספרסיוניסטיים שהיו מוכרים עד אז, כמו סרטיהם של **גיימס ווייל, טוד בראונינג** או **ז'אק טורנר**. למעשה, קורמן היה חייב להמציא סגנון חדש שיתאים לנושאי סרטי. הראשון שבסדרת עיבודי אדגר אלן פו היה "נפילת בית אשר" (1960), ובעקבותיו ביים והפיק שישה סרטים נוספים - "הבור והמטוטלת" (1961), "קבורה בטרם עת" (1962), "שלושה סיפורי אימה" (1962), "העורב" (1963), "מסיכת המוות האדום" (1964), ו"הקבר של ליגיה" (1964).

בצד העיבודים לסיפוריו של פו, ביים קורמן שלושה סרטים נוספים בהשראתו של הסופר האמריקאי הזה, "הטאור של לונדון" (1962), "האימה" (1963), ו"הארמון רדוף הרוחות" (1963). במרבית הסרטים הללו (כמו רבים מסרטיו הקודמים) שיתף קורמן פעולה עם הצלם **פליד קרוסבי** (מי שצילם את "טאבו", 1931, של **פרידריך מורנא**, את "הנהר", 1938, של **פר לורנץ**, את "כצהרי היום", 1952, של **פרד זינמן**, וגם את "סלאח שבתי", 1964, של **אפרים קישון**), ועם **דניאל הול**, מעצב אמנותי שמאוחר יותר פנה לכימוי (כעיקר סדרות טלוויזיה). בעזרתם, היטיב להשתמש בתנועות מצלמה מורכבות המשולבות בצבעוניות העזה של הטכניקולור, והצליח ליצור אווירה היפנוטיות, סוריאליסטיות, קודרת ורוויית עשן. בחלק הארי של הסרטים כיכב **וינסנט פרייס**, שהסרטים האלה ביססו את מעמדו ככוכב אימה אגני טעם, ובחלקם הופיעו שחקני העבר **בוריס קרלוף** ו**פיטר לורה**. גיק ניקולסון הצעיר משובץ בשניים מסרטי הסידרה.

למרות שאלה סרטים עשירים הרבה יותר מסרטיו הקודמים של קורמן, בכל זאת מדובר בהפקות צנועות במיוחד, בקנה-מידה הוליוודי. את "מסכת המוות האדום" צילם קורמן (הצלם בסרט זה היה **ניקולס רוג**) בבריטניה בשאריות התפאורה שנותרו מהסרט ההיסטורי "בקט" (1964). לאחר צילומי קומדיית האימה "העורב" החליט קורמן להשתמש באותה תפאורה, שיכנע את השחקן **בוריס קרלוף** להישאר עוד מספר ימים, וצילם במהירות את "האימה". גיק ניקולסון שמשותף בסרט ביים ביום הצילומים האחרון, חלקים אחרים בסרט בוים לסיורגין בידי **פרנסיס פורד קופולה**, **גיק היל**

1957 פנה קורמן גם לקהל הצעיר יותר, וביים ארבעה סרטי נעורים ששילבו בין מוזיקה, מרדנות ופסע: Teenage, Rock All Night, Carnival Rock, Sorority Girl ו-Doll Girl. יש לשער שההשראה במקרה זה באה מסרטים כמו "מרד הנעורים", מצד אחד, וסרטיו הראשונים של **אלביס פרסלי**, מצד שני.

ב-1959 ביים קורמן את אחד מסרטי הפולחן הנודעים שלו, סרט שמהווה עד היום שיא ומופת של עלויות הפקה זולות וזמן צילומים קצר. שמו של הסרט A Bucket of Blood, הוא צולם כולו בחמישה ימים, כשבמרכז הדמות של ולטר פייסלי, מנקה שולחנות בבית קפה ביטיניקי בניו יורק השואף להיות אמן כמו כל האורחים האחרים במקום עבודתו. הוא מגלה כישורי פיסול כשהוא עוטף את החתול של בעלת ביתו בגבס לאחר שהוא גורם בטעות למוותו. כשמעבידיו דורשים פסלים נוספים, הוא עורך הסבה מקצועית ועובר לפסל דמויות אנושיות, תוך שימוש באותה השיטה. בתפקיד הראשי בסרט הופיע **דיק מילר**, שעתידי היה להופיע בתפקידי אורח נוספים בסרטיו של קורמן ושל כמה מחניכיו הבולטים, בין היתר בסרטיו של **ג'ון דנטה**, "זעקת הדמים" (1984), ו"איזור הדמדומים: הסרט" (1983), שהוא מחווה של דנטה לחונכו הקולנועי, קורמן.

סרטו הבא של קורמן, "חנות קטנה ומטריפה" (1960), שבר כנראה את כל השיאים. הוא צולם, על פי הטענה, ביומיים בלבד בתוך אותן התפאורות הדלות ששימשו אותו ב"דלי של דם" (דלות החומר אכן ניכרת בכל שוט בסרט). הדמות המרכזית היא שוב כזו של לזר, סימור (**ג'ונתן הייז**, משחקניו הקבועים של קורמן): הוא עובד בחנות הפרחים של מושניק ומגדל צמח מפלצתי זולל בשר, שאותו הוא נאלץ להאכיל בבשר אדם. מדובר בקומדיה שחורה גדושה בהומור יידישאי וולגרי וגם למדי. הסרט זכור גם בזכות הופעת האורח המבריקה של **ג'ק ניקולסון** שערך כאן את אחת מהופעותיו הקולנועיות הראשונות כמזוכיסט המגיע לטיפול שיניים. ב-1982 עובד הסרט למחזמר עטור פרסים שהועלה בברודוויי, וב-1986 העביר **פרנק אוז** את המיוזיקל למסך הקולנוע.

ההצלחה המפתיעה של שתי קומדיות האימה דלות התקציב הביאה לכך שחברת AIP העניקה לקורמן תקציבים גדולים יותר, וכתוצאה מכך הוא יצר את סדרת סרטי האימה המפורסמים ביותר שלו, המבוססים באופן



יונסט פרייס, מירנה פאהי ומרק דמון ב"נפילת בית אשר"

קורמן שב לביים רק עוד פעם אחת נוספת בסרט הכושל Frankenstein Unbound (1990), ששילב בין עתידנות למיתוס של פרנקנשטיין והיצור שבנה במעבדתו שבשווייץ.

ב-1970 יסד קורמן את חברתו הפרטית, New World Pictures, שבצד הפקות אופייניות של קורמן גם הפיצה בארצות הברית סרטים זרים, ובהם סרטי מופת רבים של **פדריקו פליני**, **אינגמר ברגמן**, **אקירה קורוסאוה**, **פרנסואה טריפו**, **אריק רוהמר**, **אלן רנה** ו**פולקר שלנדרוף**. ב-1983 החליט קורמן לחדול מהפצת סרטים, ולהתרכז אך ורק בהפקה, והקים חברה חדשה בשם Concorde New Horizons אשר התמקדה בעיקר בהפקת סרטי אימה וסרטי אמנויות לחימה.

גם אם יהיו כאלה שיבטלו את הישגיו של קורמן כבמאי, ולא יראו בו פורץ דרך מבחינת סגנון ואמירה, אי-אפשר להתעלם מחשיבותו כחונך ומורה דרך נאור, כמפיק שלא חשש מלקיחת סיכונים ומהענקת הזדמנויות לדורות של במאים, תסריטאים ושחקנים צעירים שעשו תחת חסותו את צעדיהם הראשונים. הפקותיו של קורמן הצמיחו את דור ה"מוכי בראטס", שכוללים את (והרשימה היא חלקית מאוד) פרנסיס פורד קופולה ("דמטיה 13", 1962), **פיטר בוגדנוביץ'** ("מטרות", 1968), **מרטין סקורסה** ("כנופיית ברטה", 1972), **מונטי הלמן** (The Shooting, Ride the Whirlwind, 1966), **ג'ונתן דמי** (Caged Heat, 1974), **ג'ו דאגטה** ("פיראנה", 1978) ו**רון הווארד** (Grand Theft Auto, 1977). בין חניכי האוניברסיטה הקולנועית של קורמן מוצאים גם את **ג'ון סיילס** שכתב עבורו מספר תסריטים, את **רוברט טאון** ששימש אצל קורמן כתסריטאי, עוזר במאי ואפילו שחקן, וגם את **גיימס קמרון** שהועסק כבונה מודלים. בין השחקנים שהופיעו לראשונה בסרטי קורמן חובה להזכיר את ג'ק ניקולסון, פיטר פונדה, **טליה שייר**, **דייוויד קארדין** ו**רוברט דה נירו** (שגילם את אחד מבניה של מא ברקר). גם **מנחם גולן** למד שיעורים ראשונים בקולנוע אצל קורמן כאשר שימש כעוזר במאי בסרט המירוצים The Young Racers (1963), לצידם של עוזרי במאי נוספים - קופולה ורוברט טאון.

מונטי הלמן. הסרטים הללו הביאו את קורמן לתודעת מבקרי הקולנוע, שעד אז כמעט ולא התייחסו אליו ברצינות. ב-1970 נערכה בפסטיבל אדינבורו רטרוספקטיבה ראשונה לסרטיו של קורמן, ופורסמה לראשונה מונוגרפיה על אודותיו שדנה בקורמן כיוצר רציני, והעלתה לדיון אלמנטים תמטיים, פסיכולוגיים ומבניים בסרטיו (עורכים: **פול וילמן** ו**דייוויד וויל**).

במבט בן-זמננו, "המלאכים הפראיים" (1966) ו"הטריפ" (1967) הם שני סרטים שמגדירים את רוח שנות ה-60 בארצות הברית. "המלאכים הפראיים" הוא מראשוני הסרטים שעסקו בתרבות האופנועים האנטי-ממסדית, הקליפורנית הניהיליסטית, וכיכבו בו שני "בנים של" - **פיטר פונדה** ו**ונסי סינטרה**. אלימות פיסית ושפה בוטה עוררו בעיות צנזורה (באנגליה נאסר הסרט להקרנה עד שנת 1972). "הטריפ", שאת תסריטו כתב ג'ק ניקולסון, הוא סרט שעוסק בתרבות הסמים, וכולל מספר מסעות בסגנון פסיכדלי. פיטר פונדה כיכב גם בסרט זה כשלצידו **דניס הופר**, **סוזן שטרסברג** ו**כרוס דרן**. למעשה, שני הסרטים הללו היו מעין הכנה לקראת "אדם בעקבות גורלו" (1969) שהפגיש שוב את פונדה, הופר וניקולסון.

הצלחת "בוני וקלייד" של **ארתור פן** הייתה הדחף ליצירת שני סרטי גנגסטרים נוספים של קורמן, שמסתמכים, כמו סרטו של פן, על דמויות אמיתיות. האחד הוא "יום הטבח של סנט ולנטיין" (1967), השני הוא "בלאדי מאמא" (1970), ושניהם נמנים עם מיטב היצירה שלו. "יום הטבח" הוא מעין סקירה כמו-תיעודית של האירועים סביב 14 בפברואר 1929, כש**אל קאפון** (**גייסון הוברדס**) ביסס את מעמדו בשיקגו על-ידי חיסול הכנופיה היריבה של **באגס מורן** (**רלף מיקר**). "בלאדי מאמא" עסק בכנופיה של **מא ברקר** (**שלי וינטרס**) ובניה, שניהלה מסעות שוד רצחניים בארצות הברית בתקופת השפל הכלכלי. מדובר בעיצוב מוקצן, בוטה והיסטרי של המשפחה הגרעינית האמריקאית. הסרט שחתם את תקופת הבימוי של קורמן היה "פון ריכטופן ובראון" (1974), שעסק בעימות בין שני טייסים נועזים במלחמת העולם הראשונה, **פון ריכטופן** הגרמני האריסטוקרט (**ג'ון פיליפ לאו**) ו**רוי בראון** הקנדי הפרולטר (**דון סטרוד**), מפגש קצוות שבו הברון הגרמני הרומנטיקן מייצג את העבר ואילו הקנדי הארצי מסמל את ההווה.



ג'קי ג'וזף, מל וולס וג'נתן הייז ב"חנות קטנה ומטריפה"

הסרט בעצמו, זכה למחמאות רבות, ואפילו מבקרי ניו יורק יצאו מגדרם והתפעלו מן האווירה הניו יורקית האותנטית שמצאו בסרט. רק מעטים מודעים לעובדה שסקורסיה לקח את צוות הצילום שלי וצילם את הסרט ברחבות לוס אנג'לס. אין ספק שזה היה סרט גדול על הקהילה האיטלקית בניו יורק, אבל באותה המידה זה יכול היה להיות סרט גדול על הקהילה השחורה."

"כל ניסיון להעמיד פנים שאתה עושה סרט גדול כשלושתך תקציב קטן, נועד מראש לכישלון. העיקרון שהינחה אותנו הוא לקבל על עצמנו את המגבלות ולבנות לפיהן את הסרט שאנחנו עושים. ואם הסרטים הצליחו, זה הודות לביצוע ולניצול האמצעים שעמדו לרשותנו."

"הקמתי את חברת "ניו וורלד" משום שהייתי מאוד לא מרוצה מן הטיפול של האולפנים הגדולים בסרטים שלי. בשלב ההכנה נאלצתי להתמודד עם כל מיני יועצים לא רצויים, מה עוד שהם ביקשו להתערב הן בדרך שבה מלהקים את הסרט והן באופן שבו הם עושים אותו. לא פעם נאלצתי להשתמש בשחקנים מסוימים בסרטים האלה למרות שהאמנתי כי הם עלולים רק להזיק. אחר כך, בשלב העריכה, קרה לא פעם שלקחו ממני את הסרט וערכו אותו מחדש, ומיותר לומר שבעיני, לפחות, זה לא היטיב עם הסרט. שני הסרטים האחרונים שעשיתי לפני שהקמתי את החברה ניזוקו במיוחד, במיוחד סרט בשם "Gas-s-s-s-s" שנערך כולו מחדש, מהתחלה ועד הסוף. זאת צריכה הייתה להיות קומדיה, אבל החברה (AIP) הוציאה את כל הקטעים המצחיקים החוצה, כולל הסוף של הסרט. הסרט לא הוצג מעולם כפי שאני עשיתי אותו, הייתה לי הרגשה שהם סירסו אותו לחלוטין ומנעו ממנו כל סיכוי של הצלחה. הנושא האחר שהפריע לי היה ההפצה. כמו כל המפיקים והבמאים, הייתה לי הרגשה שהנחת של המפיצים וחסר פרופורציה. הקמת חברה משלי איפשרה לי להשיג שני דברים. ראשית, יכולתי לעשות את הסרטים שלי בדיוק כמו שאני רוצה, ושנית, יכולתי לשלוט במקורות המימון ובמכירה שלהם בשוק בדיוק כפי שזה נראה לי."

"השינוי המשמעותי ביותר שחל בתעשיית הקולנוע בעשורים האחרונים הוא ההשתלטות המוחלטת של האולפנים הגדולים על בתי הקולנוע. כשאני התחלתי במקצוע הזה, לקראת סוף שנות ה-50, כל סרט שעשינו, ולא משנה מה היה התקציב שלו, זכה להגיע לבתי הקולנוע. היום, פחות מ-20 אחוז מן הסרטים שאנחנו עושים זוכים להפצה. זה כ-15 שנים השתלטו האולפנים לחלוטין על שוק בתי הקולנוע, ואנחנו תלויים בשוק הווידאו וערוצי הטלוויזיה למיניהם כדי לכסות את ההוצאות שלנו."

"ג'ים קאמרון הוא דוגמה חיה לכך שאם אתה טוב במקצוע שלך, סופך לעלות בסולם הדרגות ולהצליח. הוא התחיל לעבוד אצלי כבונה מודלים כשעשיתי סרט בשם "הקרב מעבר לכוכבים". הבחנו שיש לנו בעיות במחלקת האפקטים המיוחדים, ושלחתי את האסיסטנטית שלי, גייל אן הרד (כיום מן המפיקות המובילות בהוליווד, אחראית בין היתר לסידרת סרטי "שליחות קטלנית"), לראות מה הבעיות. היא שבה אחרי יומיים, סיפרה לי שלדעתה הצוות שעובד על הסרט אינו מקצועי די הצורך, אבל יש שם בונה מודלים אחד, בתחתית הרשימה, שיועד יותר מכולם. באותו יום מיניתי את ג'ים קאמרון לראש המחלקה. בסרט הבא הוא כבר היה במאי משנה, הוכחה נוספת שכאשר יש לך נתונים, לא ייתכן שלא יהו אותם."

"אני כנראה מפיץ תקיף יותר מן הממוצע, אולי משום שהייתי בעצמי במאי. לכן אני מפקח מקרוב עם כתיבת התסריט, על ההכנות, ועל חלק מן העריכה. בדרך כלל אני נוהג לתת חופש מוחלט לבמאים בתקופת הצילומים, ולעיתים רחוקות בלבד אני מבקר באתרי הצילום או נוכח על

"מרטין סקורסיה, שביים אצלי את "כנופיית ברטה", הציע לי את התסריט של "רחובות זועמים" שמאוד מצא חן בעיני, אבל זאת הייתה התקופה שבה היו באופנה סרטים שעלילתם מתרחשת כולה בגטאות השחורים. מאוד התחשק לי לעשות סרט מן הסוג הזה, וחשבתי שהתסריט התאים במיוחד למטרה הזאת. אז הוא לקח ממני את צוות הצילום שלי, עשה את



פיטר פונדה ב"הטריפ"

"יכול להיות שיש משהו שאפשר להגדיר כ"השקפת עולם קורמנית". לא פעם כינו אותי "המורד הזקן ביותר של הוליווד". באופי שלי, איני חסיד גדול של הממסד, אני מעדיף לפעול בשוליו או מחוצה לו, ופוליטית, אפשר לומר שאני קצת שמאלה מן המרכז. לכן אולי אני מחבב במיוחד את הסוף של סרט בשם "גימנסיית רוקינרול" שביים עבורי במאי צעיר בשם **אלן ארקוש**. זאת הייתה מעין קוסמדיית רוקינרול שבסופה מפוצצים התלמידים את הגימנסיה שבה למדו."

"הפסקתי לביים גם משום שהתחלתי להזדקן. במקום לקום ב-8 בבוקר לצאת לצילומים, אני יכול להגיע בשעה 10 ולשאול את הבמאי: "למה צילמת את זה? מה התכוונת כשבחרת את הזווית הזאת?" אני צוחק, כמוכן איני נוהג כך, אבל אתם יכולים להבין את הכוונה. אני אוהב לעשות סרטים ואין לי שום כוונה לצאת לגמלאות. אין לי שום עניין במישחק הגולף ואין לי שום כוונה לשבת מול האוקיינוס להתבונן בגלים. אני מעדיף לעשות סרטים, זה עיסוק יצירתי, מאתגר וגורם לי סיפוק רב. אבל איני רוצה לעבוד קשה מדי, במקום 10 או 12 סרטים בשנה אני עושה 4 או 5."

"האם אפשר היום לחזור על תהליך החניכה לבמאים צעירים, כפי שאנחנו עשינו פעם עם **גיונתן דמי**, מרטין סקורסזה או גיים קאמרון? אולי כן, אבל זה יהיה ודאי הרבה יותר קשה. כשאנחנו התחלנו, כל הסרטים שלנו הגיעו לבתי הקולנוע. היום רק סרטים דלי תקציב מעטים עושים זאת. הסיכויים לרווח ממשי הולכים וקטנים, אם כי כאשר אתה עושה סרט, יש סיכוי לרווח סביר. אשר לסרטים עצמם, אין ספק שנוח יותר לצלם היום במצלמות דיגיטליות. זה יותר זול, והתהליך כולו יעיל יותר מכפי שהיה פעם."

הסט של הסרט. אני מבקר אולי קצת יותר בשלבי ההתחלה של העבודה, כדי לבדוק שהכל מתנהל כראוי. אחר כך, אם ה"ראש" נראים סבירים בעיני, אני מעדיף להתרחק מבמת הצילומים. אבל אני מניח שתיאוריות שהיו לי פעם על "אוטרים" עברו שינוי מסוים, ואני נוטה לחשוב שהמפיק חשוב לפעמים יותר מן הבמאי."

"הפסקתי לביים אחרי שהקמתי את חברת "ניו וורלד". גיליתי שהקמת חברת סרטים כרוחי, שגם מפיצה את הסרטים שלה, דורשת הרבה יותר זמן מכפי שחשבתי תחילה, וזה הותיר לי מעט מאוד זמן לביים בעצמי. מה עוד שהייתי מאוד לא מרוצה משני הסרטים האחרונים שעשיתי. אולי זה היה גם תהליך של שכנוע עצמי, חשבתי שאולי רצוי ליטול חופשה קצרה מן הבימוי, שאולי עשיתי יותר מדי סרטים בתקופה קצרה מדי, ומוטב לשוב רענן יותר מאחורי המצלמה אחרי פסק מן של שנה. בינתיים עברו כבר ארבע שנים, אני מקווה שעוד אשוב לביים, אבל בינתיים כל זמני מוקדש לניהול החברה."

"אני מאמין הבמאים הצעירים היום עולים, בשליטה הטכנית שלהם, על הבמאים שהתחילו בתקופה שלי. הצעירים הם רובם יוצאי בתי ספר לקולנוע, אני אף פעם לא למדתי קולנוע, כל מה שלמדתי היה תוך כדי עשייה. אבל גם אם יש להם ידע טכני רחב יותר, צריך לומר שהחזון שלהם נראה לי קצת יותר מוגבל. הם מבינים היטב מה זה אפקטים מיוחדים, מיטיבים להשתמש במחשבים, אבל יש הרגשה שהם אינם נותנים דרור לדמיון שלהם. מה עוד כאשר סרטים עולים מאות מיליוני דולרים, אין אפשרות להמר, חובה ללכת תמיד על האופציות הבטוחות ביותר. גם חלק מן העצמיים שעובדים בתקציבים נמוכים יותר מעדיפים לא לקחת סיכונים – אני יודע זאת היטב כי גם אני עשיתי זאת פעם או פעמיים – אבל בסופו של דבר אני מעדיף להסתכן, כמוכן בתנאי שהתקציבים אינם עולים על כמה מאות אלפי דולרים."

תשובה לוורנר הרצוג

דני מוג'ה

הרהורים על לימודי הקולנוע בישראל

של הרצוג על החינוך לקולנוע אינם מישנה סדורה, והם נאמרו לעיתים כהערות אגב בעניינים אחרים, אבל ניתן לחלץ מהם היגיון בריא אחד: כדי לקבוע איך מלמדים קולנוע צריך קודם כל לדעת מי הוא הקולנוען הראוי בעינינו, או בשפת אנשי החינוך - מי הוא הבוגר הרצוי. הרצוג מסכים שיש בכל זאת תהליך כלשהו שצריך לעבור כל אדם המכוון עצמו לביים סרטים. הוא שולח את תלמידי הקולנוע אל מחוץ לבתי הספר, ומציע להם לשוטט בעולם, כי מי שרוצה לעשות סרטים צריך להרגיש עצמו חלק בלתי-נפרד מן החיים שמתרחשים סביבו. הקולנוען, על פי הרצוג, צריך להיות אדם שמבין לנפש האדם, וזאת אפשר ללמוד רק מן החיים עצמם. אנשים שאינם מבינים בחיים הממשיים מייצרים קולנוע מיותר, והרצוג אף מציע לזנוח אותו כלל. "כל מה שאני יכול לומר לכם", הוא מוסיף, "הוא שאם אינכם מבינים לנפש אדם, מוטב שתניחו למצלמת הקולנוע, או לכל היותר תעשו סרטים על מסיבת החוף האחרונה שלכם".

למשוררים האמיתיים אסור להפנות את הגב לשום דבר שקורה סביבם. הם חייבים לעבור בתוך החיים, לא לבחול בשום עבודה, להתפלש ברפש, להזיע בזירה, לגעת בשיגעון, לעבור אל מעבר למחיצות המוסר. בקיצור, לחוות ולהתנסות. הרצוג מונה בתי חולים לחולי נפש, בתי בושת וזירות היאבקות כמקומות הראויים באמת להכשרת איש הקולנוע. רק מי שמתנסה בכל אלה יכול ללמוד איך להיות איש קולנוע ולעצב לעצמו נשמה של משורר. והאמת היא שדימויים אלה אינם מרחיקי לכת. מי שמכיר בתי הספר לקולנוע יסכים שהם בהחלט מזכירים לא פעם בתי משוגעים, מועדוני חשפנות, וזירות תחרותיות של ענפי הספורט הפחות אלגנטיים.

תקציר התוכנה הראשונה: איש הקולנוע הוא אמן. את מלאכת האמנות יש ללמוד תוך כדי עשייה, אבל מן הראוי להגיע לעשייה הזו אחרי שהאמן הכשיר עצמו למעשה האמנות על ידי כך שחי את החיים הממשיים. ואלה מצויים על פי הרצוג בדרכים.

בהמשך יורד הרצוג קומה, ומדימוי המשורר הוא עובר לתאר את איש הקולנוע כמספר סיפורים ותו לא. ואיך לומדים לספר סיפורים? פשוט קוראים ספרים. הרצוג מציע לכל היוצרים לעתיד לקרוא כמה שאפשר יותר, כי כך ורק כך ילמדו איך צריך לספר סיפורים. ואז נזכר הרצוג, כי הקולנוע הוא אמנות חזותית המספרת את סיפוריה באמצעות צילום, פס קול, מיזנסצ'ינה ועריכה, ואת זאת אפשר ללמוד דווקא מצפייה בסרטים, כפי שעשו לדבריו אנשי הגל החדש שהיו "רצים לסינמטק בפאריס וצופים בכמה סרטים מדי יום... חלקם הגדול בלי דיבוב ובלי כותרות תרגום... הם נדרשו לנחש את משמעות הסרט, להבין איך מספרים בעזרת תמונה, תאורה ותנועה. כך הם למדו לעשות סרטים. גם זאת דרך ללמוד קולנוע".

בין שלל הרהורים שהשמיע **ורנר הרצוג** בכיתת האמן שנתן בפסטיבל סלוניקי האחרון (הדברים התפרסמו בגיליון "סינמטק" מס' 162) ניסח הבמאי הגרמני גם כמה תובנות המתייחסות לאופן שבו אפשר לדעתו, אם בכלל, ללמוד קולנוע. בהזדמנות חגיגית זו של פסטיבל סרטי הסטודנטים הבא עלינו לטובה, הבה ננסה לחלץ מתוך דבריו של הרצוג כמה עקרונות חינוכיים, ונבדוק מה קורה בתחום זה במדינתנו הקטנטונת, שהייתה למעצמת לימודי קולנוע, עם תריסר (ויש האומרים יותר) בתי הספר שצמחו ומלבלבים בה מצפון ועד דרום. מיהו הבוגר הרצוי העומד לנגד עיניהם של בתי הספר לקולנוע בארץ? כיצד הם גוזרים את שיטת ההוראה שלהם מחזון הבוגר הרצוי, וממשיים פדגוגיה התואמת את החזון שלהם?

בתי הספר לקולנוע מזכירים לא פעם בתי משוגעים, מועדוני חשפנות, וזירות תחרותיות של ענפי הספורט הפחות אלגנטיים

אצל הרצוג הכל מתחיל באופן שבו הוא תופס את אמנות הקולנוע עצמו. הבמאי הגרמני מאמין כי קולנוע הוא לא עניין של טכניקה, אלא של נשמה, וגוזר מכך כי לימודי הקולנוע הממוסדים הם למעשה עניין מיותר. בעיניו מועיל יותר ללכת ברגל ולתת לעולם לפתוח את עצמו בפנינו מאשר ללמוד לימודי קולנוע מסודרים. כישרון לקולנוע זו תכונה מולדת ולא נרכשת, מין כוח פנימי שכזה החבוי בתוככי עצמך, מעין תחושה המחייבת אותך לעשות סרטים. בקיצור, קולנוען הוא משורר, אפשר אולי ללמד אדם קרוא וכתוב, אבל אי-אפשר ללמד אותו להיות משורר, ומכאן שאי-אפשר בכלל ללמוד קולנוע בבית-הספר.

אנחנו בישראל לא מסכימים כמובן עם הרעיון של הרצוג. עובדה: עבור מי שמעוניין ללמוד קולנוע קיימים לפחות 12 בתי ספר לבחירה: מי שירצה לבקר בימים הפתוחים של כל המחלקות ובתי-הספר לקולנוע לא יספיק לעשות זאת ביום אחד. הוא יתחיל אולי בדרום, במחלקה לקולנוע במכללת ספיר (ובבית הספר להנדסאים שצמוד אליה), יעבור דרך ירושלים, בסם שפיגל, במעלה, ובמחלקה לקולנוע של בצלאל, בתל אביב יבקר במנשר, בקאמרה אובסקורה, בסמינר הקיבוצים ובאוניברסיטת תל אביב, אם ירצה יוכל גם לקפוץ לבית-הספר לתסריטאות, בדרך צפונה ייכנס לבית ברל, ולבסוף יגיע למכללת עמק הירדן - לא לפני שיעצור גם בוויצ'ו חיפה.

איך יבחר התלמיד את המוסד המתאים לו? האם מעבר למחיר ולמיקום הגיאוגרפי ולאווירה של בית-הספר יש בשפע הזה כדי להציע לתלמידים לעתיד מיגוון ממשי של גישות חינוכיות השונות זו מרעותה? במה שונה האגינדה של סם שפיגל מזו של אוניברסיטת תל-אביב? והאם בבית ברל מלמדים קולנוע בשיטה חינוכית שונה לגמרי מזו הנהוגה במכללת ספיר?

נחזור לוורנר הרצוג, המנסח, מבלי דעת, כמה היגדים (חלקם עתיקי יומין) על האופן שבו ראוי לחנך/להכשיר יוצרי קולנוע לעתיד. דבריו

כך לגרום לתלמיד להיות קרוב אצל עצמו. כך יפגוש איש הקולנוע את רצונותיו ומאוויו, ואת נקודות היתרון והתורפה שלו, ואת השאר יעשה כבר הכשרון (ושאר אנשי צוות ההפקה).

על דרך השלילה הרצוג מזכיר גם רעיון שלישי, הסוציאליזציה, הלא היא ההכשרה המקצועית, זו המספקת אנשי קולנוע מיומנים לתעשייה קיימת. אליבא דהרצוג, נכון שהקולנוען צריך שליטה מינימלית כלשהי בכזי הטכניקה של המדיום (והם לדבריו ארבעה: יסודות עבודת המצלמה, מלאכת העריכה, בניית הנרטיב, ויסודות עבודת המעבדה שבה מפתחים את הסרטים), אבל זו מלאכה פשוטה שאפשר ללמוד אותה תוך ימים ספורים (הוא כמובן מגזים במתכוון). וחוץ מזה: מי בכלל צריך סרטים מן הסוג שהתעשייה מציעה לנו?

לפני זמן לא רב ביקרה בארץ **סימונה סטיבנס**, מנהלת בית הספר לקולנוע בקלן. במסגרת אירועי "צינה פורטה" של בית ברל היא תיארה בפני הקהל את בית הספר שהיא מנהלת. לאור מצגת חיוורת אך מסודרת מאוד היא הציגה משנה סדורה וגרמנית מאוד. במדינת נורד-ריין וסטפליה זיהו לפני שנים את שקיעתן של התעשיות הכבדות, ופיתחו במקומן תעשייה של שירותי מדיה. וכך קמו במדינה מספר תחנות טלוויזיה מצליחות, ואולפני הקולנוע שלה מספקים שירותי הפקה לתעשיית הקולנוע האירופאית כולה. בד בבד ראו פרנסי המדינה בדאגה את העובדה שכוח האדם של התעשייה החדשה הזו מגיע רובו ככולו מחוץ למדינה, ולכן והחליטו לפתוח בית-ספר לקולנוע שיכשיר צעירים במקצועות הקולנוע השונים, וכך הם ישתלבו בתעשיית המדיה הפורחת. תלמיד שנכנס לבית הספר של קלן חייב לבחור מוקדם למדי את המקצוע שבו הוא רוצה לעסוק בתוך עולם הקולנוע והטלוויזיה, הוא חייב להתמקד בו לאורך כל תקופת הלימודים, והוא מקבל סיוע וליווי גם בשלבי השמתו בתוך התעשייה. הנה מוסד שפיתח פדגוגיה מובהקת התואמת את מטרותיו (הסרטים שליוו את הרצאתה של המנהלת הוכיחו, שאכן בית הספר מייצר טכנאי קולנוע מעולים. בכל הנוגע לעולמם הפנימי, לפן האנושי, לעושר האינטלקטואלי שהם הפגינו - התמונה מאכזבת מאוד. אולי זה סוג בית הספר שהוליד אצל ורנר הרצוג את ההתנגדות הגדולה שלו ללימודי קולנוע.

הרצוג טועה כמובן. ההכשרה לקולנוע אינה מצטמצמת לקריאת הוראות הפעלה של מכשירי הצילום והעריכה. בתי הספר הטובים המכשירים אנשי קולנוע מספקים זירה מוגנת לניסוי וטעייה, ומאפשרים לקולנוען הצעיר לגלות מה הוא תחום הקולנוע שיוכל להצטיין בו בעתיד. די בשיוט מהיר באינטרנט בין דפי הבית של המוסדות השונים המציעים לימודי קולנוע בישראל כדי לגלות שחלק לא מבוטל מהם מחייבים את רעיון הסוציאליזציה.

ב"מנשר לאמנות", למשל, שואפים להכשיר בוגרים איכותיים ויוצרים מקוריים שישתלבו בכל תחומי העשייה הקולנועית. המחלקה לקולנוע בקאמרה אובסקורה מכשירה יוצרים ואנשי מקצוע במיגוון תחומי הקולנוע והטלוויזיה כך שישתלבו בעולם המקצועי העכשווי. בית הספר מעלה הוקם לדבריו במטרה לתת מענה לצורך שהתעורר בקרב הציבור הדתי לאומי לעסוק במקצועות התקשורת, וליצור מקום מקצועי שיכשיר יוצרי קולנוע שומרי מצוות, כך שיהיו להם הכלים, הרקע וההשכלה, לעסוק בקולנוע יהודי וישראלי מקורי. בבתי הספר להנדסאים מכשירים אנשי מקצוע בתחום הקולנוע והטלוויזיה כך שיוכלו לעסוק בעבודתם בכל אחד משלבי העבודה הטכנולוגית והיצירתית בתחום. כך גם בוויצ"ו חיפה, אלא ששם מבקשים לדבריהם לשים דגש על פיתוח יוצרים עצמאיים בתחום הלא-עלילתי דווקא.

הרצוג מתעלם מתפקיד אחר שיכול בית הספר לקחת על עצמו, והוא להיות חממה לפיתוח רעיונות חדשים. לא מעט בתי ספר לקולנוע בישראל חורטים על דגלם כוונות שכאלה, ובחזון בית הספר מוצהר במפורש הרצון לחולל שינוי באמצעות הבוגרים על מנת לקדם את



סטודנטים לקולנוע בעבודה - מיטסואו יאנאגימאצ'י "מי זה בכלל קמי"

תקציר התוכנה השנייה: איש הקולנוע הראוי אינו רק משורר, אלא גם מספר סיפורים, ואת זאת החיים לבדם לא יוכלו ללמדנו. רק המפגש עם העילית של היצירה הספרותית והקולנועית יש בו כדי להכשיר את איש הקולנוע למלאכת סיפורי הבדים. באמצעות המפגש התרבותי הזה הוא יספוג ויבין את המנגנון שמפעיל מספר הסיפורים, והבנה זו תכשיר אותו להפוך לקולנוען ראוי.

במקום אחר מרחיב הרצוג את מקורות ההשראה של הקולנוען לעתיד אל מחוץ לאמנויות הסיפור. לכל קולנוען מתחיל מציע הרצוג למצוא את האמן שיהווה עבורו מודל לחיקוי, לאו דווקא מתחום הקולנוע (ואולי אף רצוי שיבוא מחוץ לתחום הקולנוע), למצוא את הצייר, הסופר, המלחין, המשורר, את זה שיחשוף בפניו עולמות מופלאים שאינם נגלים במבט ראשון. התחברות לאמן דגול שכזה תאפשר לאמן המתחיל ללמוד כיצד ניתן להתעלות מעל המציאות שמסביבו. שהרי בסופו של דבר, זאת מטרת הקולנוע. הרצוג מציע כאן רעיון נוסטלגי של הלימוד מן המאסטר, ובהיעדר מאסטר קונקרטי הוא מציע שכל קולנוען לעתיד יברא לו מאסטר וירטואלי, כלומר יבחר באמן ממשי ויהפוך אותו למאסטר שלו מבלי שייפגשו פנים-אל-פנים.

תקציר התוכנה השלישית: אמן הקולנוע הראוי צריך לראות מעל ומעבר למציאות שמול עיניו. וכדי ללמוד לעשות זאת עליו למצוא מקור השראה בדמות אמן נערץ שכבר הצליח לעשות זאת בעבר. מאחר שהקולנוע הוא מדיום רב-תחומי, אין זה משנה אם המודל לחיקוי מגיע מתחום הקולנוע או מחוצה לו.

הרצוג, כאמור, חושב על היוצר הקולנועי כעל המקבילה של המשורר בעולם הספרות, כלומר על האמן. ואותו אי-אפשר בכלל להכשיר, הוא נולד כזה. אבל הרצוג מציע בכל זאת דרך לא ממוסדת להכשרת אמן הקולנוע, זהו רעיון האַקולטורציה, שאומר כי חינוך מבצעים באמצעות הפגשת התלמיד עם נכסי צאן ברזל של התרבות שבתוכה הוא גדל, אלה יהפכו אותו לאדם משכיל, מעודן, מוסרי ותורם לחברה. ואם נגזור זאת לחינוך לקולנוע: על בית הספר לקולנוע להפגיש את תלמידיו עם מיטב היצירה האמנותית. את השאר יעשה הכשרון.

מתוך דבריו של הרצוג ניתן לחלץ גם גישה אחרת, זו הקוראת לאיש הקולנוע לעתיד למצוא את עצמו, אולי באמצעות מודל לחיקוי, אולי בכך שיערוך מסעות ארוכים וילמד להכיר את עצמו דרך הבדידות שבמסע. כאן רומז הרצוג, מבלי משים, לרעיון האינדיבידואליזציה, אותו מעשה חינוכי שמבקש ראשית מן המורה להכיר את התלמיד, ואחר



רמברנדט - שיעור באנטומיה

למדי מזה של רעהו, הרי ששיטות הלימוד שהם מציעים דומות: הן אקלקטיות וחסרות מבנה פדגוגי קשיח. בלחץ השטח, ואולי גם המל"ג ואגפים אחרים במשרדי החינוך והעבודה, נדחס אל תוך הסל הפדגוגי הכל מכל, ונוצר לא פעם חוסר תואם בין חזונו של המוסד החינוכי לבין הפדגוגיה שהוא מיישם.

בנקל נוכל למצוא בעמודי הבית של בתי הספר הבטחה להכשרה מקצועית לצד פדגוגיה מובהקת של פיתוח האינדיבידואל. ולא נדיר להיתקל בהבטחה להעמיס על התלמיד את כל טוב התרבות הישראלית והעולמית לצד הכרזה כי מרבית זמנו יוקדש לצבירת ניסיון באמצעות תרגילים והפקות. יש בתי הספר המחייבים את כל התלמידים לעבור בדיוק את אותו המסלול (מעלה, סם שפיגל, בית ברל ועוד), ויש כאלה המציעים לתלמידים מערכת פתוחה שמתוכה מרכיב לעצמו התלמיד את המסלול המתאים לו ביותר (האוניברסיטה, ספיר, מנשר ואחרים), אך הדברים נעשים בשם רעיונות של דיסציפלינה, מקצועיות או פלורליזם וחופש אינטלקטואלי, ולא דווקא בשם רעיונות חינוכיים של אינדיבידואליזם או סוציאליזציה.

השיח החינוכי רווי אכן בסתירות פנימיות. באתרים הרשמיים של בתי הספר אין זה נדיר למצוא שמנהלי בתי הספר מתגאים באחוז הגבוה של תלמידיהם שהשתלבו בתעשיית הקולנוע הישראלי המצליחה, ובה בעת קוראים לתלמידיהם למרוד, לפרוק עול, ולחתור תחת המוסכמות של הקולנוע הקונבנציונלי הישראלי. הם יכולים, למשל, לספר לקליינטים הפוטנציאליים שלהם על הציוד החדש שנרכש עבור התלמידים, שאינו נופל מזה של בתי הספר האחרים, ובאותה הנשימה לספר על ייחודו של בית הספר השוטף את התלמידים בשעות של לימודי תרבות בכמות שאין דומה לה בשאר המוסדות.

יתכן שהבלבול הזה והאקלקטיות הם כורח מגונה שאינו באמת מזיק לתלמידים. אבל לא בריא שימשיך להזין את הפדגוגיה החינוכית לאורך זמן, משום שהוא מטשטש את ההבדלים שביניהם. ריבוי בתי הספר יוצר תחרות ביניהם על התלמידים, ומעמיד בפני כל אחד מהם אתגר שיווקי של ממש. הדרך לתחרות חייבת לעבור דרך מיתוגו של בית הספר כמיוחד ואחר בהשוואה לבתי הספר האחרים, ואת זאת אפשר לעשות רק אם בצד ניסוח החזון המקורי מתפתחת פדגוגיה חינוכית מקורית אשר תואמת את החזון ומבטיחה את הגשמתו ככל האפשר.

ובינתיים, עד שזה יקרה, אפשר אולי ברוח האקלקטיות לאמץ גם רעיון אחד של הרצוג, ולהציע אותו לתלמידי הקולנוע לעתיד: אם כבר החלטתם ללכת וללמוד קולנוע במוסד מסודר, לא משנה איזה בית ספר תבחרו, העיקר שאת הדרך אליו תעשו ברגל.

אמנות הקולנוע למחוזות חדשים. בית הספר על שם סם שפיגל רואה בתלמידיו מובילי תרבות עתידיים, והוא זוקף לזכותו חלק לא מבוטל מן השינוי הגדול שהתחולל בקולנוע העלילתי הישראלי, קולנוע שהפך נגיש יותר לקהל, גיבוריו היו למושא הזדהות, ומפיקיו מקצועיים יותר. מטרת המחלקה לאמנויות המסך של בצלאל שונה לגמרי, שהרי היא מבקשת לפתח יוצרים עצמאיים מקוריים, רב-תחומיים ומקצועיים, בעלי שפה אישית וביקורתית, ולפתח שדות אמנותיים חדשים תוך פריצת דרך במרחב שבין אמנות, קולנוע, אנימציה ומדיה דיגיטלית אינטראקטיבית. ואילו במכללת ספיר מציעים לא פחות מאשר לעצב מחדש את סדר היום התרבותי-קולנועי בישראל, ומבקשים להעניק קול חופשי, זועם וחתרני לתושבי הדרום שקולם לא נשמע עד כה בחברה הישראלית. באוניברסיטת תל אביב ובבית ברל מדברים על היכולת "להוביל ולחדש" ועל טיפוח "השאיפה לפסגות של העזה".

כיצד מבקשים בתי הספר השונים האלה לממש את חזונם החינוכי? נראה שכאן ההבדלים יותר מטושטשים. באוניברסיטה מדברים על היתרון של לימודי הקולנוע בסביבה אקדמית המעניקה לתלמידים קונטקסט תרבותי ביקורתי רחב יותר. בבית ברל מרמזים על סמיכותה של המחלקה לקולנוע למדרשה לאמנות, ועל ההשפעה שיש לקירבה הזו על התלמידים הנחשפים לפן היותר נסיוני של המדיום הקולנועי. בבצלאל מטשטשים במודע את גבולות הגיזרה שבתוכה יפעל בוגר המחלקה, שאינה עוד הקולנוע הקונבנציונלי אלא העולם האורקולי הדיגיטלי על כל הפלטפורמות שלו. בסם שפיגל, לאחר שרוו נחת מן ההישגים החדשים של הקולנוע הישראלי, מעניקים לתלמידים אפשרויות חדשות של התמקצעות במסלולי התסריטאות וההפקה היוזמת, ואילו במכללת ספיר מדגישים את מיקומו של בית הספר בדרום הפריפריאלי המוכה והתוסס, ובניגוד להתמקצעות שמציעים אחרים מבתי הספר, מאמצים בספיר תפיסה של הכשרה הוליסטית המדגישה פחות את ההתמקצעות ויותר את הזירה שבתוכה פועל התלמיד: קולנוע, טלוויזיה, אנימציה ופס הקול.

לסל הפדגוגי של בתי הספר לקולנוע נדחס הכל מכל, ונוצר לא פעם חוסר תואם בין חזונו של המוסד החינוכי לבין הפדגוגיה שהוא מיישם

כשירורים לפרטי הסל המוצע לתלמידים בבתי הספר לקולנוע, מוצאים שרב המשותף על השונה. נדמה שבמרבית בתי הספר לא ממש פיתחו פדגוגיה ייחודית התואמת את חזון המוסד, וכולם מתכנסים/מתפזרים אל אקלקטיות לא מחייבת. כולם יציעו, במינון זה או אחר, הכשרה טכנית, ניסיון מקצועי, חשיפה לנכסי צאן ברזל של התרבות הישראלית והעולמית, וכמובן ליווי אישי של כל תלמיד ותלמיד ופיתוח האני היצירתי שלו. כולם מאמינים בפתוחות אופקים, בהענקת גירויים ובמתן השראה, כולם נועדו לממש את מאווי התלמיד הבודד תוך תמיכה וליווי אינטנסיביים. כולם מאמינים בחופש יצירתי, כולם מבקשים לפרוץ גבולות, לנסות ולהתנסות. כולם מבטיחים כי יגישו את התלמידים עם מיטב אנשי הקולנוע הישראליים, ואולי גם עם יוצרים מן הזירה הבינלאומית. כולם מציעים גם חיברות מקצועי באמצעות ערְכי הגמר שלהם, חשיפת הסרטים בפסטיבלים בארץ ובעולם, ושידור הסרטים בטלוויזיה.

איש החינוך הנודע, **צבי לם**, טען בשעתו כי שלושת המודלים החינוכיים, האקולטורציה, האינדיבידואליזם והסוציאליזציה, נפרדים לחלוטין זה מזה, וכל ניסיון לשלב ביניהם מועד לכישלון, שהרי כדבריו הם מייצגים הגיונות סותרים בהוראה. נדמה שבתי הספר לקולנוע בארץ מאמינים כי הפרופסור לם טעה לחלוטין, ולמרות שכל בית ספר מציג חזון שונה



אלפרד היצ'קוק מביים את "פחד במה"

טעויות ושקרים

בסרטים אין טעויות – יש רק שקרים

יגאל בורשטיין

סיבה לחסל אותם, כי ממילא הם הולכים למות בקרוב? שלשון יאנג אין שום מניע להתאהב בהריון פורד אשר צד ומחל את בני-מינה, ושהמקריית שבה היא מגיעה למקום שבו הוא עומד להירצח ומצילה אותו אינה מנומקת בשום אירוע קודם? כל אלה מתגמדים ונעלמים מול החזותיות המדהימה של התפאורה והתאורה, העלילה הסוחפת, והופעתה המרגשת של שון יאנג.

היציקוק חשב שטעה ב"פחד במה" כאשר הציג פלשבק שקרי בתמונה במקום בפסקול בלבד (סיפור שקרי שמספר הרשע של הסרט), אך גם אם צדק (אני לא בטוח), "פחד במה" הוא עדיין אחד המותחנים הטובים והמאתגרים שהופקו אי-פעם.

טעויות טכניות כמו של רצף, רעידות מצלמה מיותרות, תת-חשיפות או חשיפות-יתר בתאורה, הקלטות-קול עם הפרעות, סינכרוניזציות שגויות, רגעי מישחק מלאכותי, אי-דיוקי העמדה או תזמון יאובחנו כטעויות רק אם הסרט כולו משרר רשלנות מזלזלת בצופה. "חגיגה" (של **תומס ויטנברג**), שנראה כאילו הוא מלא טעויות רצף, תאורה ותנועות מצלמה שרירותיות, משכנע אותנו באמת סיפורו המדויק ודמויותיו האמינות, כי מה שנראה כטעות או רשלנות אינם אלא בחירה סגנונית שנועדה לאתגר את הצופים ולא לזלזל בהם.

למעשה, כל תולדות הקולנוע הן רצף טעויות ותקלות שהולכו לגילויי יסודות המבע שלו. **ז'ורז' מלייס** מספר בזיכרונותיו כיצד בשנת 1896 גילה את אמנות האפקטים המיוחדים, מקור הדמיון והקסם של קולנוע: "יום אחד, כאשר צילמתי כרגיל בכיכר האופרה, נעצרה המצלמה שבה השתמשתי והסרט נתקע; עברה כדקה עד שהצלחתי לשחרר אותו ולהמשיך לצלם. התוצאה הייתה מפתיעה: במשך אותה דקה שינו את מצבם עוברי האורח, הטרולי שנגרר על ידי סוסים וכלי הרכב. אחרי שחיברתי את שני הקטעים והקרנתי את הסרט, ראיתי פתאום שהטרולי בקו מדליין-בסטיליה הפך לעגלה נושאת ארון מתים, ושגברים בצילום הפכו לנשים". מלייס חזר על הטעות באופן מודע ושיטתי: צילם סצינה, עצר את המצלמה, החליף חפצים בתוך החלל המצולם, שינה את העמדת השחקנים בלי לשנות את מיקום המצלמה, המשיך לצלם: אשה מתיישבת על כיסא – קאט – על הכיסא יושב שלד – קאט – ושוב על הכיסא יושבת אשה.

האגדה מספרת שכאשר גריפית החל להשתמש בצילומי קלז-אפ, מנהלי האולפנים התרעמו וטענו שזו טעות: "צופים ידרשו לשלם מחיר חצי כרטיס בשביל לראות חצי שחקן". בסך הכל כוונתו של גריפית (יש מייחסים את הסיפור הזה ל**לא"ס פורטר**) לא הייתה להרחיב את יכולת המבע הקולנועי, אלא לחסוך בהוצאות על שחקן - במקום לשלם שכר לשני שחקנים בסצינה שהייתה צריכה להצטלם יומיים, ביום אחד צולם קלז-אפ של שחקן אחד, למחרת קלז-אפ של השני, מה שצמצם בחצי את הוצאות השכר.

500 שנה קודם לכן התגלתה אמריקה הודות לשיקוליו המוטעים של **כריסטופר קולומבוס** שהחליט להפליג מערבה כדי למצוא קיצור דרך להודו. ומי זוכר את מאות, אולי אלפי, הקולומבוסים שטעו בשיקוליהם ולא גילו אמריקות? הם נשכחו. כאשר הסרט הוא טוב, טעויותיו הופכות

"מי שלא עושה לא טועה", אמר שר החוץ, **אביגדור ליברמן**, כשנשאל על טקס הזכור שערך סגנו, **דני איילון**, לשגריר הטרורקי. דברי אמת - גם אם הם קלישאה. אך האם הושבתי של השגריר הטרורקי על כיסא נמוך, מעשה חיקוי לסצינה מפורסמת ב"הדיקטטור הגדול", הייתה טעות? תלוי בעיני מי. "יש פוליטיקאים", כתב **סטנדל**, "שכדי להצית לעצמם סיגר מוכנים להבעיר עיר". מי ששורף עיר כדי להצית סיגר טועה, מבחינתו, רק אם הסיגר לא ניצת או אם נשרפו לו האצבעות. **אריק שרון** נכנס ללבנון לכמה ימים כדי לעשות שם סדר, ויצא כעבור 18 שנה ברוב אי-סדר. אף על פי כן, ואולי כתוצאה מכך, גרף את כס ראש הממשלה. האם טעה בשיקוליו? מבחינתו - ספק רב. ייתכן שמעשי אילון/ליברמן (שראשיתם בהוראת ליברמן לשגרירים שלא להתרפס בפני ממשלות הגויים) ילהיבו את חובבי זקיפות הקומה, ויביאו לעושיהם קולות רבים בכחירות הבאות.

גם אם הפצצות סכרים, הרעלות יבולים או השפלות שגרירים ייחשבו בעיני עושיהם כטעויות, בעיני המתבונן מן הצד, שלא לומר קורבנותיהם, הם פשעים. בפוליטיקה כמו בנהיגה אין טעויות, יש רק פשעים. בעיני **הרמב"ם** טעות, כל טעות, היא מעשה לא-מוסרי, חטא. "ואמנם השוגג יש בו חטא, כי אלו הפליג להתיישב ולהיזהר לא באה שגגה לידו" ("מורה נבוכים" ח"ג, פמ"א).

בעיני הרמב"ם טעות, כל טעות, היא מעשה לא-מוסרי, חטא: "ואמנם השוגג יש בו חטא, כי אלו הפליג להתיישב ולהיזהר לא באה שגגה לידו"

אך קולנוע, בניגוד לפוליטיקה או לנהיגה, "זה רק סרט", רצף דימויים וירטואלי שלכל היותר, אם אינו מוצלח, גורם ביטול זמן, תסכול או מיאוס. האם יש טעם לקשור בין היותו של סרט "מוצלח" או "לא מוצלח" לבין הטעויות שנעשו במהלך הפקתו? "בסרטים טובים אין בעיות קונטינואיטי", אמר לי פעם **מילק קנבל** כשהתלבטתי אם לצלם מחדש סצינה שבה שחקן ושחקנית דיברו זה אל זה, אך לא בכיוונים הנכונים בגלל העמדה שגויה של המצלמה. מילק לא התכוון שבסרטים טובים לא נעשות טעויות קונטינואיטי (רצף), אלא שהן חסרות משמעות ושאישי אינו מרגיש בהן כאשר הסיפור זורם, המשחק הוא אמין, הסגנון מגובש, והמחשבה שמאחורי הסרט צלולה.

אני מסכים איתו. כל תולדות הקולנוע, לרבות יצירות המופת שלו, רצופות טעויות רצף: מ"ניצנים שבורים" של **ד"ר גריפית**, "צללים" של **קסאבטס**, ו"אל תירו בפסנתרן" של **טריפו** - עד שהפכו לסגנון (וחדלו להיות טעויות) ב"עד כלות הנשימה" ל**גודאר** ויותר מאוחר למאניירה (מאוסה עלי) ב"לשבור את הגלים" של **פון טרייר**.

וגם כאשר ברור שהטעויות אינן מכוונות - למי איכפת מהמישחק הלא-משכנע של **הריסון פורד** ב"בלייד ראנר" הנפלא של **רידלי סקוט**? מזה שבתחילת הסרט מסופר על שישה תעתיקי בני אדם שמגיעים לכדור הארץ, אך בעלילה משתתפים רק ארבעה? שלהריסון פורד אין

לשוננו שתחילה נראית משובשת ושגויה, אך מתגלה כמדויקת ומסוגננת, האירוניה הדקה שבסטיאציות, החיבה למצולמים, נינוחות הנרטיב שאינו ממהר לשום מקום ואינו מומרץ על-ידי אירועים דרמטיים, אלא מעדיף להתמקד בזוטות של יום יום ולגלות את קסמן – כל אלה מזכירים לי יותר מכל את סיפורי הירושלמיים של **ש"י עגנון**. כמוהם, בסגנונו הכמו-תמים, שהכמו-טעויות הן חלק ממנו, חושף "המנון" את יפי תום גיבוריו ומשדר תחושה של אמת.

גם אם הכמו-טעויות של "המנון" אינן אלא חידושים סגנוניים מגובשים היטב ומודעים לעצמם, אפשר למצוא חן רב בסרטים שברור כי טעויותיהם נובעות מחוסר שליטה וידע. לא פעם אנו שואלים את עצמנו מהו סוד קסמם של סרטי שנה א' של תלמידי קולנוע לא-מיומנים, חסרי ניסיון - יצירות מלאות טעויות מכל סוג שרק אפשר להעלות על הדעת - לעומת הסרטים המלוטשים והקורקטיים של אותם תלמידים כשהם מסיימים את לימודי הקולנוע? מה אובד ליוצרים (לרבים, לא לכולם כמובן) בשנות תלמודם? לאן נעלמת החיוניות הראשונית של העשייה?

בהתמודדות הראשונית עם יצירת סרט, ללא קשר לסיפור או לאירועים שלו, באה לידי ביטוי עז, גם אם לא מודע, עצם התשוקה לעשות קולנוע. עושים אותו מכל הבא ליד: הסרט מצולם במצלמות חובבים, בהשתתפות בני-משפחה, שכנים או חברים, באתרים ליד הבית ועם תפאורות אקראיות מהמציא בהישג-יד, סיפורי הלא-מלוטשים שאובים מתוך עולמם המידי של הסטודנטים. טעויות ותקלות (שהן פונקציה של ניסיון וכסף) ממחישות באופן אמיתי ונאמן את העימות בין מה שהסרט מספר עליו (נושאו) לבין הצורות הקולנועיות שמספרות אותו שעדיין לא נשלטו (משחק, צילום, עריכה וכיוצא באלו). זהו עימות שלא ניתן להסתיר (ולרוב גם לא מנסים להסתיר אותו), הוא בולט ואמיתי, מרגש ונוגע ללב יותר מהסיפור המסופר.

ככל שנלמדים כללי המבט הקולנועי והיצירות מושקעות ומלוטשות יותר, כך מורגשת פחות תשוקת היוצר/ת, הדחף היצירתי שלו/ה, ומורגשות יותר תשוקות עולם הסרט ושל גיבוריו (נושאו). התשוקה להציג הופכת להצגת תשוקות. כדי להציג היטב תשוקות של אחרים נדרש כושר ביטוי אשר מושתת, כמו שפה, על מוסכמות. מי שמאמץ אותן מדבר אמנם בשטף, אך ערך דיבורו תלוי עתה במקוריות ובאותנטיות המחשבה והרגש שהדיבור בא להביע. מעבר לתשוקה להבעה העצמית, דרושה כאן הבנת העולם ויכולת של חשיבה ביקורתית עליו. בהיעדר חשיבה ביקורתית, הדיבור והסרט נשארים בגדר קלישאות, וקלישאות הן לעולם נטולות חיוניות.

קשקושי צבעים של ילדים בגן, הציורים הראשונים שלהם, שירים ששרים תינוקות כדי להרדים את עצמם, החיבורים הראשונים של תלמידי כיתה א' - הם לעולם מלאי חן וקסם. אין בהם זיופים כי הם לא מחקים ולא ממחזרים שום דבר. הם "כמו שהם, בטהרתם" - כאחת ההגדרות של הערך "תום" במילון עברי-עברי של **אבן-שושן**. הטעויות מתחילות ברגע שטועמים מעץ הדעת ולומדים להבחין בין טוב לרע. עם ידיעת הטוב והרע אובד התום ונולדת הבושה. עתה בא תורו של כושר השיפוט ההכרחי בהפקת כל יצירת אמנות. הקולנוען מפעיל אותו על העולם שבו הוא עוסק ועל הצורות הקולנועיות שבהן (או עמן) הוא מתעסק. אם הצליח ליצור עולם מקורי, רבגוני וחי - יצר אמת. אם מיחזר קלישאות ורק העמיד פנים כלפי עצמו וכלפי הצופה שיצר עולם מקורי, רבגוני וחי - יצר שקר. לכן לא אומרים על סרטים שהם "נכונים" או "טועים", אלא שהם "טובים" או "רעים". החיבור שעושה הרמב"ם בין טעות למוסר, "השוגג חוטא", חל על אמנות כפי שהוא חל על פוליטיקה או על נהיגה. שם טעות היא פשע, כאן טעות היא שקר. בסרטים אין טעויות - יש רק שקרים.



צ'רלי צ'פלין - "הדיקטטור הגדול"

לחידושים. כאשר הוא רע, טעויותיו יורדות עמו לתהום הנשייה. "טעות" על פי "מילון השפה העברית" היא "בחירה בדרך שאינה נכונה, כאשר בזמן הבחירה לא ידועה הדרך הנכונה". בהקשר של סרטים זהו מונח שמרבים להשתמש בו בבתי ספר לקולנוע - שם יודעים ומלמדים מהי הדרך הנכונה לעשות סרטים טובים. אלא שידע זה תמיד מתייחס לניסיון העבר. הרכילות (שאינני בטוח אם היא נכונה) מספרת על "המנון", סרט סטודנטים של **אלעד יקיר** אשר זכה בפרס ראשון בפסטיבל קאן (ובעיני הוא אחד הסרטים הישראליים הטובים ביותר שנוצרו אי-פעם), כי הפקתו לוותה בהסתייגויות ובהתנגדויות של חונכי בית הספר. מה שלא מפתיע - לו הייתי מורה של יקיר הייתי גם אני נוזף בו, בשלבי ההפקה המוקדמים והקריטיים, על טעויות הסיפור נעדר הקונפליקט הדרמטי, על עלילה קלושה, על ליהוק שגוי של שחקנים חסרי כריזמה, על ערכוב סגנונות בצילום ובהעמדת השחקנים, על הקלטת קול רשלנית, על צילום אפרורי ולא-מרשים של נופים ותפאורות אפרוריים ולא-מרשימים באותה מידה.

הנה סיפורו של "המנון", לכאורה אין בו כלום: גבר שמנמן ולא צעיר קונה חלב לחתול שלו, מגלה ששכח את הארנק במכולת, אך זו כבר סגורה כי בינתיים נכנסה השבת. הוא מנסה לאתר את בעל החנות, ונכנס במקרה לדירה ששייכת לו (מסוג המקריות האופיינית לתסריטאיות גרועה), שם הוא מתוודע אל אשתו של בעל המכולת הנמצאת בחודשי הריון האחרונים. הוא מספר לה שהרהר להתאבד באותו בוקר לפני שיצא לקנות חלב, ומציע לאשה נישואים במקרה שבעלה לא יחזור הביתה. אך הבעל חוזר, הגיבור מקבל את הארנק ששכח, וחוזר לביתו ולבדידותו. כמו שהסרט כמעט נעדר עלילה, כך לכאורה הוא נעדר סגנון מגובש של צילום ומיזא-אנ-סצנה: תחילתו מצולמת אך ורק בלונג-שוטים. הסגנון משתנה כשהגיבור נכנס לחדרים שאינם מאפשרים לצלם מרחוק. הצילום והעריכה משתנים שוב כשהגיבור מצוי באינטימיות עם אשת בעל המכולת: פתאום יש אקשן-ריאקשן שוטים וצילומים מנקודת מבט הגיבור כמו בדרמות פסיכולוגיות קונבנציונליות. לצד כל אלה בולטת לעין (לאוזן) הקלטה רשלנית למדי של דיאלוג ברחוב ואריכויות צילום שנראה סתמי בתחילת הסרט, כאשר המצלמה עוקבת אחר מכוניות ואנשים חולפים ברחוב ירושלמי חסר יופי ועניין.

אלא שבמעשה קסם, מתוך אוסף זה של טעויות (לכאורה), מתרקם מעשה קולנועי רווי כאב, אך גם מלא הומור, מסע לתוך נפשו של איש לא צעיר ולא יפה, טוב-לב ובודד. המצלמה צופה בו כמעט באקראי, מרחוק ומהצד, בתוך רחוב ירושלמי סתמי, אך לאט לאט הולכת ומתעניינת בו, מתקרבת אליו, עד שהיא רואה גם אותו וגם את העולם שסביבו - הפעם מנקודת מבטו. הסקרנות התמימה לכאורה של הסרט,

לכאורה אין קשר בין התהליך התרפויטי שחווה פולמן בסרט האנימציה הדוקומנטרי, פורץ הדרך שלו, לבין המבט ששולח פרלוב מבעד לחלון, באמצעות מצלמתו, במציאות הישראלית. עם זאת ברצוני לטעון, שחדשנותו הצורנית והסגנונית של 'ואלס עם באשיר' היא למעשה חלק אינטגרלי של מגמה, הנוכחת בקולנוע התיעודי הישראלי מאז הציג לראשונה פרלוב את פרויקט היומנים המונומנטלי שלו.

כוונתי לסרטים תיעודיים שבמרכזם עומד היוצר בעצמו, והם מתמקדים בחייו, בזיכרונותיו, במשפחתו, במפגשיו עם סביבתו ובקונפליקטים המעסיקים אותו. סרטים אלו מערבים את האישי עם הפוליטי, את הפרטי עם ההיסטורי, ואת ה'אני' עם הלאומי.

במילים אחרות, האסתטיקה והשפה הקולנועית יוצאות הדופן שמפגין סרטו של פולמן מקורן באותה הקרקע שהצמיחה את הסרטים הנידונים בפרקיו השונים של ספר זה – סרטיהם התיעודיים האישיים של דוקומנטריסטים כאבי מוגרבי, מיכל אביעד, עמית גורן, יולי כהן גרשטל, אשר דה בטולילה טללים ודנאי אילון. כמוהם עוסק 'ואלס עם באשיר' באשמה והדחתה, בשיח הקורבני הישראלי, ובאופן שבו הזיכרון האישי מתמזג עם הזיכרון ההיסטורי-הלאומי.

הרגע המכונן של התיעוד האישי הישראלי הוא המבט

המצולם ששלח פרלוב מבעד לחלון, ושיאו – נכון לשעת כתיבת שורות אלה – הוא המסע המצויר אל שורשי הסיוט שערך פולמן בסרטו. בין שני המוקדים הללו נפרש טווח דינון של ספר זה.

'יומן' נפתח ברגע של משבר מקצועי – פרלוב מקונן על שגופים ממלכתיים כבר אינם מזמינים אצלו סרטים – ומסתיים במסע שעורך הקולנוען אל מחוזות ילדותו ועברו, בסאו פאולו שבה נולד, בפריז וליסבון. במהלך הסרט מתפתח דיאלוג מרתק בין הפרט המתעד לבין ההתרחשויות ההיסטוריות: מלחמת יום כיפור שפורצת זמן קצר לאחר תחילת צילומי היומן, חתימת הסכם השלום עם מצרים, והפלישה הישראלית ללבנון ב-1982.

'יומן' של פרלוב, שהוצג בישראל במלואו רק ב-1988, מעמת את מבטו של הפרט עם הרגע ההיסטורי, הנחשף בסרט דרך הפילטרים של הטלוויזיה והרדיו. פרלוב, שהלך לעולמו ב-2003, מביט במציאות ההיסטורית מן

שמוליק דובדבני

גוף ראשון, מצלמה

קולנוע תיעודי אישי בישראל



בין 'יומן' של דוד פרלוב ל'ואלס עם באשיר' של ארי פולמן, הסרטים התיעודיים האישיים, שבהם מפנים הבמאים את המצלמה אל עצמם ואל ביתם, הם אחת התופעות המרתקות ביותר בקולנוע הישראלי. הנה הצצה ראשונה למבוא לספרו החדש של שמוליק דובדבני, 'גוף ראשון, מצלמה', אשר עומד להופיע בקרוב בהוצאת 'כתר'

שנים רבות הסתובב ארי פולמן עם רעיון שניקח בו: סרט שיתעד את מסעו בעקבות זיכרונו האבוד ממלחמת לבנון הראשונה, ובמיוחד: איפה היה ומה עשה במהלך הטבח בסברה ושתילה. אבל רק בשנת 2004, אחרי שסיים את עבודתו על הסדרה התיעודית 'החומר שממנו עשויה האהבה', שכל פרק בה נפתח בקטע אנימציה קצר, הבין פולמן איך הוא רוצה שהסרט ייראה.

הוא פנה אל המאייר דוד פולונסקי והאנימטור יוני גודמן ו'זרק' להם את הרעיון: סרט הנפשה באורך מלא, שינבחר בנבכי תודעתו של פולמן אחר רסיסיה ושבריה של המלחמה שהדחיק. אף על פי שאנשי קולנוע רבים היו בטוחים שפרויקט כזה הוא חסר סיכוי, השלושה הקימו סטודיו לאנימציה בשכונת תל ברוך, קיבצו סביבם חבורה של מאיירים ואנימטורים (הם כינו את עצמם 'הכנפיה'), והחלו במסע הארוך והמטורף ליצירת 'ואלס עם באשיר'.

הבסיס לסרט היה סדרה של ראינות שצילם פולמן – עם לוחמים ששחרזו בפניו את חוויותיהם מהמלחמה, עם העיתונאי הצבאי רון בן ישי שסיקר אז את הקרבות, ועם חוקרת הטראומה פרופסור זהבה סולומון. על סמך החומרים הללו עוצב הסרט ונוצרו האיוורים והאנימציה. ארבע שנים מאוחר יותר הוצג 'ואלס עם באשיר' לראשונה בתחרות הרשמית של פסטיבל קאן 2008. הסרט זכה לתגובות נלהבות, ומשם המשיך במסע גורף פרסים והישגים, שכלל בין היתר זכייה ב'גלובוס הזהב', מועמדות לאוסקר האמריקני, ופרס ה'סזאר' הצרפתי לסרט הזר הטוב ביותר.

אך 'ואלס עם באשיר' הוא יותר מעוד סרט. 'זו היתה תרפיה, לגמרי', סיפר פולמן. 'אתה עושה ועושה במקום סתם לשבת פסיבי בטיפול [...] העשייה הזאת עזרה לי לסגור המון מעגלים עם עצמי. היא העבירה אותי תהליך עומק מדהים, תהליך של גילוי והבנה. פתאום אתה קולט שטיפלת בעצמך'.

כמעט ארבעה עשורים קודם לכן, זמן קצר לפני מלחמה אחרת – מלחמת יום כיפור – קונה הדוקומנטריסט דוד פרלוב מצלמה. 'אני רוצה להתחיל לצלם בעצמי ולעצמי. אני רוצה למצוא משהו שונה', הוא אומר כהקדמה למה שיהפוך למפעל חסר תקדים בהיקפו של תיעוד עצמי. הצילום הראשון הוא של חלון דירתו, ממנו ניבטים מרפסות תל אביביות, ברוש דק צמרת, אור יום בוהק.

הבטחה המגוננת של פסגת רב קומות תל אביבי. הוא משקיף מבעד לחלון דירתו, וההתבוננות המנותקת הזו, על פי רוב מלמעלה, מבטאת את יחסו כאינדיבידואל ויוצר אל המציאות הסובבת. באמצעות מבטו המעט מרוחק, פרלוב כמו מבקש להגדיר את גבולות הפרטי אל מול הלאומי, הכללי וההיסטורי.

כל המראות והקולות כפופים ב'יומן' למבטו של פרלוב – הוא אחוז כל העת במצלמה, והפעמים היחידות שבהן הוא עצמו נראה בסרט הן כאשר השתקפותו מבליחה לרגע במראה או בחלון. עובדה זו הופכת אותו לחידה הגדולה שבמרכז סרטו: מיהו אותו 'אני' בלתי נראה המלווה בקולו את פרקי היומן. פרדוקסלית, הכרעה אסתטית קיצונית זו מדגישה דווקא את הממד הסובייקטיבי – המבט הוא כל העת מבטו של פרלוב – ואת מעמדה של המצלמה כ'עט' שעמו 'כותב' פרלוב את יומנו המוסרט. האחיזה הבלתי פוסקת במצלמה היא גם אמצעי של שליטה במציאות המתערערת, שבה כבר לא מזמינים אצלו סרטים.

פרלוב מלווה את הסרט בקולו הייחודי – במבטא ברזילאי עמוק ובעברית תקנית להפליא – שזרותו מדגישה את הממד האינדיבידואלי. זה אינו הקול הישראלי-הצברי, אלא קול 'משם', מהגולה, מהמקום שאותו ביקשה האידאולוגיה הציונית למחוק על מנת להמירו ביצירה הכפויה של זהות תרבותית ישראלית-צברית, שמטרתה לטשטש את היותה של ישראל מדינת הגירה רב-תרבותית. מול הקול המוסדי נטול הגוף, שאפיין את הסרטים התייעודיים שהופקו עד אז בישראל, הקול שדיבר בשפתה ובמבטאה של ההגמוניה האשכנזית-הצברית, משמיע פרלוב את קולו של היחיד, את קולו של **הזר**.

מול ההווה הישראלית הים-תיכונית המיוזעת, מציב 'יומן' את הדימוי האירופי, שמזוהה עם ביתו של פרלוב, אותו בית שמבעד לאחד מחלונותיו נבחנת כאמור המציאות הישראלית, ואשר בתוכו חי פרלוב ככמעין בועה. הסרט עמוס בהתייחסויות ליצירות מן האמנות הפלסטית, המוזיקה, השירה והקולנוע. באמצעות הרפלקסיות הזו מבסס פרלוב את מעמדו כאמן, המשתמש במצלמה כפי שהצייר והמשורר משתמשים במכחול ובעט. גם התייעוד של שלל החברים המתארחים בביתו, רובם אנשי תרבות ורוח מקומיים (משוררים, סופרים, ציירים ואנשי קולנוע), מזהה את פרלוב עם האליטה התרבותית הישראלית, ומדגיש את מעמדו כאמן המעצב את המציאות היומיומית בצלמו. במילים אחרות, מעשה התייעוד אינו משמש את פרלוב לדיווח 'אובייקטיבי' על המציאות אלא הופך בעצמו ליצירה, כלומר לאקט אמנותי סובייקטיבי.

ראשיתו של תיעוד עצמי מסוג זה מצויה כבר בקולנוע האמריקני של סוף שנות השישים של המאה העשרים. מאפייניו הייחודיים של הסרט התייעודי האישי הם:

1. היוצר – בתפקיד עצמו – ממוקם במרכז הסרט, ומתפקד כ'אני' הבלעדי שמבנה את הסרט.
2. הסרט עוסק בקונפליקטים אינטימיים הקשורים לחייו של היוצר.
3. הסרט מתמקד (על פי רוב) באירוע, או בכמה אירועים, המתרחשים בהווה והיכולים להעיד על הרגע ההיסטורי שבו אירעו.
4. הסרט מיועד מלכתחילה להקרנה מסחרית בבתי קולנוע או בטלוויזיה, כלומר לחשיפה ציבורית.
5. הסרטים התייעודיים האישיים מתחלקים ל'יומנים מצולמים' (דוגמת זה של פרלוב), 'דיוקנאות משפחתיים' ו'דיוקנאות עצמיים'. לכל אחת משלוש צורות אלה יש מאפיינים נרטיביים וסגנוניים מובחנים.

אף על פי שאין להמעיט בהשפעתו של פרלוב על יוצרים כגון דן קציר (שהקדיש לפרלוב את סרטו 'יצאתי לחפש אהבה, תיכף אשוב') ומיכל אביעד, אני סבור שלפריחתו של הקולנוע התייעודי האישי בישראל יש הקשר היסטורי, והוא האינתיפאדה הראשונה. טענתי היא, שנוסף על ההיבט של חשיפה עצמית הקיים בכל אחת

מצורותיו של הסרט התייעודי האישי, מאפיינת את ה-'I movies' הישראליים **תמטיקה ייחודית של אשמה**, בעיקר מאז ראשית שנות התשעים. בסרטים התייעודיים האישיים יש עדות לקיומו של רגש אשמה ציוני, שמקורו בנכבה של 1948, והם מבטאים את הצורך של יוצריהם להתמודד עם זהותם, אשמתם ואחריותם כציונים. אף על פי שמקורה של האשמה באירועים שהובילו להקמת מדינת ישראל ולאסון הפלסטיני – אירועים שהתרחשו כארבעים שנה קודם לכן – רגש האשמה הישראלי צף ועלה בסוף שנות השמונים בתגובה לאינתיפאדה, לאחר שהודחק במשך עשורים רבים. רק כך ניתן להסביר את הופעתם המסיבית של סרטי התעודה האישיים דווקא עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה.

אין ספק שלהקמתה של הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, בסוף 1993 – שתכליתה הוא קידום ועידוד הקולנוע התייעודי, הניסיוני והעלילתי הקצר בישראל – היה תפקיד נכבד בהיקפה ובאיכותה של היצירה הדוקומנטרית (מאז ייסודה סייעה הקרן בהפקתם של כ-250 סרטים, רובם תיעודיים). תפקיד חשוב היה גם לחברות תוכן בעבור הכבלים ('נגה תקשורת'), ולפריצתו של ערוץ 2 המסחרי שזכינותיו מחויבות ליצירה המקורית – לולא מסגרות ההפקה שסיפקו גופים אלה, אפשר שחלק גדול מהסרטים לא היו נעשים כלל – אולם בכל אלה אין כדי לספק הסבר הולם לתמטיקה המייחדת את הקולנוע התייעודי האישי.

בשנים שבהן נכתב ספר זה נוצרו בישראל סרטים רבים שעוסקים באינתיפאדה, בעיקר באינתיפאדה השנייה שפרצה בשלהי ספטמבר 2000 (בעקבות עלייתו של חבר הכנסת דאז, אריאל שרון, להר הבית). סרטים אלה עוסקים גם בכיבוש, בדרך כלל מזווית ראייה ביקורתית למדיניות הישראלית. בין הסרטים האלה נכללים 'מבעד לרעלת הגלות' (דוד בן שטרית, 1992), 'צומוד' (איילת דקל, 1997), 'הטיול הפנימי' (רענן אלכסנדרוביץ', 2001), 'אסורות' (ענת אבן ועדה אושפיז, 2001), 'סגר' (רם לוי, 2002), 'תל רומיידה' (רות ולק, 2002), 'מבטים – ישראל 2002' (במאים שונים, 2002), 'מחסומים' (יואב שמיר, 2003), 'ג'נין ג'נין' (מוחמד בכרי, 2003), 'הילדים של ארנה' (ג'וליאנו מר חמיס ודניאל דניאל, 2003), 'מפאתיח' (סלים דאג, 2003), 'ההרוג ה-17' (דוד אופק, 2004), 'נקם אחת משתי עיני' (אבי מוגרבי, 2004), 'אחת בודדת' (נורית קידר, 2004), 'אורינטל' (אבי נשר, 2004), 'רציתי להיות גיבור' (שירי צור, 2004), 'שיר ערש' (עדי ארבל, 2004), 'אבי היקר, שקט יורים...' (דוד בן שטרית, 2005), 'אחרי החתונה' (איילת בכר, 2005), 'גברים על הקצה – יומן דייגים' (אבנר פיינגלרנט ומכבי אברמסון, 2005), 'שוכרים חומה' (יונתן בן אפרת, 2005), 'מים סוערים' (גיל קרני, 2005), 'אדורה' (נאוה מזרחי, 2005), 'הביטחוניים' (שמעון דותן, 2006), 'לראות אם אני מחייכת' (תמר ירום, 2007), 'קלנדיה – סיפורו של מחסום' (נטע עפרוני, 2008) ועוד.

הסרטים האלה, המתעדים וחושפים את המציאות היומיומית הקשה של הכיבוש ושל החיים בשטחים הכבושים, הם ביטוי למחויבותו המסורתית של הקולנוע התייעודי לייצר בסיס לאופן תפיסתנו את העולם. הצלחתם של רבים מהם בפסטיבלים בינלאומיים, בעיקר באירופה, מעידה לא רק על הדחיפות להגיב למציאות פוליטית ואנושית קשה, אלא גם על כך שהתייחסות ביקורתית של יוצר ישראלי כלפי העולות להן אחראית ארצו היא מה שמחפשים מנהלי הפסטיבלים והרשתות הזרות. אין כוונתי לטעון בצנינות, שקורפוס הסרטים הללו מקורו ב'טרנד' של היענות להתעניינות העולמית בסרטים המבקרים את ישראל. אין ספק שסרטים אלה הם תגובה טבעית של יוצרים ישראלים למצב פוליטי טרגי ומייסה ואולם בה במידה שהם מספקים את רצון העולם להכיר טוב יותר את המציאות היומיומית של הסכסוך, הם גם מייצרים דימוי הומאני של מי שנתפסו קודם כאספסוף של זורקי אבנים ומתאבדים. עדות לכך ניתן למצוא בעובדה שאת 'הטיול הפנימי' שקלה זכינית ערוץ 2 דאז, טלעד, להקרין בליווי דיון באולפן. במציאות של אינתיפאדת אל אקצה, אפשר היה להניח שישראלים רבים יראו בסרט – המתעד את מסעם של פלסטינים, תושבי הגדה המערבית, בשטחי הקו הירוק – 'הסרת מסכה' מעל כוונותיהם



שמוליק דובדבני

'האמתיות' של הפלסטינים. במקביל יצאה בשנת 2001 הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה בקריאה למתנחלים להגיש הצעות לסרטים שיופקו על חייהם בהתנחלויות, כדי ליצור העדפה מתקנת. פורום היוצרים הדוקומנטריים הגיב במכתב חריף, שטען כי בקריאה מעין זו יש משום פגיעה בחופש הביטוי, פוליטיזציה וגזענות מצד הקרן. הכעס והזעזוע שמפגינים יוצרי הסרטים התייעודיים כלפי המתרחש בשטחים הכבושים – בעיקר במציאות של מחסומים וגדרות – עלולים להתפס כביטוי לצדקנות, המעודדת את הצופים לחוש שהם עצמם

'בסדר' למרות המציאות הקשה המתוארת. היוצרים ממציבים את עצמם לא פעם כקרבנות, כמי שנכונותם להכיר באחריותם הופכת אותם לטובים יותר, ביחס לעצמם ולסביבתם, מבחינה מוסרית. כך מנוכס הפלסטיני כדי לסייע להם להתמודד עם ייסורי אשמתם.

מתעדים אלה מציגים את עצמם כבני אדם טובים יותר (מזולתם, מחיילי הכיבוש), שההזדהות עמם תהפוך גם את הצופים לטובים יותר ומוסריים יותר (ובעצם היא משחררת אותם מעשיה פעילה, שכן הצפייה בסרטים וההזדהות עם יוצריהם כבר מירקו את מצפונם), אך גם כמי שמצפוניותם ומצוקתם הן גם היענות לזעמו של העולם כלפי מדינת ישראל.

העובדה שקורפוס זה של סרטים תיעודיים העוסקים בסכסוך כולל סרטים רבים שניתן להגדירם כסרטי תעודה אישיים (I movies), מעלה את התהייה מהו הגורם שהביא לפריחת הז'אנר הזה דווקא אז, בשנים שלאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. טענתי היא שהסרטים האלה, הנוגעים ישירות בנכבה ובהקמת מדינת ישראל, מייצגים – באופן ישיר ועקיף – את חשבון הנפש שעורכים יוצריהם, בנותיו ובניו של האב הציוני המייסד, לוחם דור תש"ח, נוכח ההכרה שמעלה האינתיפאדה בעוולות האב. עם הסרטים הללו נמנים 'שנת 66' היתה טובה לתיירות' (עמית גורן, 1992), 'הנשים ממול' (מיכל אביעד, 1992), 'רית פעם במישהו' (מיכל אביעד, 1996), 'צאתי לחפש אהבה, תיכף אשוב' (דן קציר, 1997), 'איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את אריק שרון' (אבי מוגרבי, 1997), 'ארץ אחרת' (עמית גורן, 1998), 'יום הולדת שמח, מר מוגרבי' (אבי מוגרבי, 1999), 'מה שראיתי בחברון' (נואית גבע, 1999), 'אוגוסט' (אבי מוגרבי, 2002), 'לילדים שלי' (מיכל אביעד, 2002), 'מלאך מקומי' (אודי אלוני, 2002), 'המחבל שלי' (יולי כהן גרשטל, 2002), 'השיבה' (דנאי אילון, 2004), 'ציון, אדמת' (יולי כהן גרשטל, 2004), 'בלעין חביבתי' (שי כרמלי פולק, 2006).

אף שיוצרים אלה אינם מערערים בסרטיהם על המשך קיומה של מדינת ישראל, הם מבקשים לבחון את זהותם שלהם ביחס לנרטיב ההדרה והדיכוי של הפלסטיני (וכן ביחס לדיכויים של 'אחרים' בישראל, כגון היהודי המזרחי ונשים), ולתהות כיצד זהות זו מתערערת נוכח הופעתו מחדש של פרק היסטורי, שזכרו הודחק וטושטש במכוון על ידי הנרטיב הציוני האתנוצנטרי השולט. אין כאן רק כינון מחדש של זהות קבוצתית, מתן ביטוי לקולם המושחק והמורחק של 'האחרים'; גם לא רק סיפור מחדש, פלורליסטי יותר, של ההיסטוריה של הקמת המדינה והשלכותיה – העיקר כאן הוא האופן שבו עולה ההכרה בעוולות האב, והאשמה והאחריות שמתלוות להכרה זו.

טענתי היא, שאת סרטי התעודה האישיים הישראליים יש לקרוא כוידוי,

כלומר כעדות עצמית על רגש אשמה. אין הם מייצרים בהכרח שיח אלטרנטיבי לשיח הציוני-ההגמוני – דרך הפניית תשומת הלב 'לקולות של קבוצות מוכפפות או מורחקות שהושתקו בעבר' – אלא מדגישים את מקורה של ההכרה בהרחקה ובהשתקה: רגש אשמה קולקטיבי.

מבחינה זו, **ספר זה הוא ניסיון לעמוד על אפיונה הבסיסי של היצירה הקולנועית כוידוי, ועל הדרך שבה מאפשרת היצירה הקולנועית הזו לרגש האשמה – שהוא מרכזי בה – לפרוץ החוצה במודע.**

ספר זה אינו כולל דיון בסרטיהם האישיים של מתעדים פלסטיניים – ביניהם 'יסמין' (נזאר חסן, 1996), 'אוסטורה' (נזאר חסן, 1998), 'אפר' (רימה עיסא, 2001), 'פארדיס – גן עדן אבוד' (איבתיסאם מראענה, 2003) ו'כדל' (איבתיסאם מראענה, 2005). הסיבה לכך היא הפרדיגמה המנחה את הדיון שלי: סרטי התעודה האישיים הישראליים מייצגים את ייסוריו ואת רגשי אשמתו של הבן הציוני נוכח מעשי האב כלפי הפלסטינים. יוצריהם הם גיבורים טרגיים המכירים בעוולות האב המדכא – הציגות – אך אינם מסוגלים להתנתק ממנו. גם אם ניתן לזהות תמות של קרבנות ואשמה בסרטיהם של היוצרים הפלסטינים, אלה מבוססות על תחושות אובדן ומלנכוליה, שהן מרכיב בסיסי בזהות האישית והלאומית הפלסטינית. דמות האב בהם נתונה מן הסתם לפרשנויות אחרות, שכן מעשי האב כמחולל ההיסטוריה אינם מושחקים או מודחקים בנרטיב הפלסטיני, אף שתוצאתם – ממש כמו בסרטים התייעודיים האישיים הישראליים – ממשיכה להיות נוכחת גם בתודעה של הבנים. יתר על כן, הטרימינולוגיה שנוקטים לא פעם יוצרי ה-I movies הישראליים אינה נחלצת מהשיח הקרבני הנפוץ בהווה ובזהות היהודית והציונית, ולא פעם היא אף מנכסת את הסבל והמצוקה הפלסטיניים לחוויית הקרבן היהודית לדורותיה.

ספר זה עניינו דיכוי, קרבנות, וידוי, אשמה והתבוננות ביקורתית בעבר הטראומתי. ככזה הוא עשוי להצביע על תהליך ההתבוננות הפנימית – באמצעות הניתוח והפרשנות של הוידוי בסרטים התייעודיים האישיים – שתכליתו להביא להכרה טובה יותר של העצמי ולכינונה של זהות ברגע של משבר פוליטי ואישי.

2 סילברשטיין לורנס ג', "היסטוריונים חדשים וסוציולוגים ביקורתיים בין פוסט-ציונות לפוסטמודרניזם", תיאוריה וביקורת 8 (קיץ 1996). עמ' 114



his entire issue is dedicated to the forthcoming 13th International Student Film Festival, scheduled to open in a few days time in Tel Aviv. Just in case someone does not know about it, this bi-annual festival is fully organized by the students of the Tel Aviv University

Department of Film and Television, a new team being put together for each edition, representing the students of their respective promotion.

Though the contents of the festival is still in the process of being put together and therefore it is too early, as we are going to print, to refer to its program, we did our best to reflect the spirit of the festival, in our own way. The opening interview is devoted to **Yaron Shani**, one of the two directors of the Academy nominated "Ajami", who was one the persons in charge of this festival, eight years ago. The following series of interviews are signed by two students, **Dean Movshovitz** and **Daphne Macy**, who approached five of Israel's busier film directors to find out about the transition from students films to a first feature. **Iulia Blaga's** survey of the highly successful new Romanian films will accompany the festival's tribute to this cinema while **Danny Warth** introduces the work of producer-director **Roger Corman**, one of the festival's guests of honor. **Danny Muggia**, a member of our Editorial Board and an experienced film lecturer in his own right, talks about film schools in Israel and points out the holes in **Werner Herzog's** arguments, published here in last issue, that film schools are unnecessary. **Igal Burstyn**, one of the Cinema Department's father figures talks about errors and lies, occasional and intentional, in films, and we close with the introduction of **Shmulik Duvdevani**, one of the Department's key lecturers, to his new book, "First Person, Camera" dedicated to the exceedingly personal tendencies of Israeli documentaries.

And since the issue is dedicated to the Festival, it is only natural to invite their organizers to have their say. And here it is:

We would like to invite all Cinematheque readers to our festival, which will take place between June 5-12, at the Tel Aviv Cinematheque. We will be showing hundreds of short films, some 20 master classes with highly respected Israeli and international film people, there will be film tributes, professional meetings and numerous special events, with the participation of over 150 guests coming from 40 countries around the world as well as thousands of Israeli film buffs.

The entire festival has been put together by many students and graduates of the Tel Aviv University Department of Film and Television, who planned and produced the event together, joined by the love for cinema they all share.

As part of the 13th International Student Film Festival, we wish to focus on filmmaking that can be described as created "Ex Nihilo". We value films that are made against all odds, filmmakers that create with unconditional joy. And above all, we believe the importance and prestige of a film is not measured by its budget, by the innovative technology it offers, or its box-office gross. Throughout the festival we will salute many Israeli and International filmmakers for their innovative, original and inspiring work.

We wish to thank the Cinematheque Magazine for dedicating this issue to our Festival and we are doing our best, right now, to make sure that all expectations will be met, hoping to see you all with us, from June 5 on.

Edna Fainaru



Contents

Dealing with concrete reality
An interview with "Ajami"'s Yaron Shani
Pablo Utin

4

Debuts
Five directors on the transition
leading to their first film
Dean Movshovitz, Daphne Macy

10

**Between the stuff and the
dough**
The Romanian Cinema comes to life
Iulia Blaga

16

The King of the B Movies
The life and times and opinions of
Roger Corman
Danny Warth

20

Answering Werner Herzog
Cinema studies are relevant and Israel
offers plenty of options
Danny Muggia

25

Errors and lies
Movies know no errors, only lies
Igal Burstyn

29

First Person, Camera
An introduction to a new book about
Israel's personal documentaries
Shmulik Duvdevani

31

Publisher: Alon Garbuz, Director of
Tel-Aviv Cinematheque
Editor: Edna Fainaru
Graphic Design Editor: Moti Ben-Zur
Editorial board: Zvika Oren, Dan Daor,
Yakhin Hirsch, Daniel Warth, Danny
Muggia, Dan Fainaru, Shaul Shir-Ran,
Asher Levi, Meir Schnitzer, Pablo Utin.
Editorial Office: Tel-Aviv Cinematheque
2 Sprinzak St. Tel-Aviv Tel:972-3-6060800



Cinematheque Magazine is
Published with the assistance of the
ISRAEL FILM FUND