סינמטק: כתב עת לענייני קולנוע 2004 יולי אוגוסט # 129

כתב עת לענייני
קולנוע בהוצאת
סינמטק תל-אביב

סינמטק
Cinematheque

גליון 129 - יולי-אוגוסט 2004

סוף העולם שמאלה
אבי נשר

שעורים בקולנוע
עבאס קיארוסטמי

קאן 2004:
הסרטים, הבמאים, הפרסים

"החיים הם נס" סרטו של אמיר קוסטוריצה

מועצת הפיס
לתרבות ולאמנות

כתב העת יוצא לאור בסיוע
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

הביוגרפיה של בן

Ben's Biography

"מצחיק מרגש ומהנה מאד...
סרט יפה ומשעשע".
עירית שמגר "מעריב"

"סרטו החדש, המפתיע,
המשעשע והמטריד של דן וולמן.
גל זייד מצויין,
גני תמיר טובה אף היא".
אורי קליין "הארץ"

"...מעולם לא צחקתי
בפה מלא כפי שצחקתי כאן.
גל זייד נהדר".
יעל שוב "TIME OUT" תל אביב

סרטו של דן וולמן

("מיכאל שלי", "מתבואאים", "המרחק", "אחות זרה")

גל זייד   גני תמיר   אביגיל אריאלי   שרון אלכסנדר   רון גור אריה

בימוי/ תסריט/ הפקה דן וולמן   צילום איתמר הדר   עריכה שושי וולמן   מוסיקה אופיר ליבוביץ

הסרט הופק בשיתוף פרוייקט "סרטים מכאן" של ערוץ הסרטים של HOT
ובסיוע הקרן לעידוד הסרט הישראלי, מיסודה של התאחדות הקרן לקולנוע

סינמטק
Cinematheque

שני נושאים מרכזיים בגיליון החדש של סינמטק. הראשון - **אבי נשר**, אחד הבמאים הישראלים המבטיחים בסוף שנות ה-70, שעזב את הארץ אחרי חמישה סרטים, נסע לארצות הברית כדי לעשות שם סרטים ולכתוב תסריטים, וחוזר עכשיו עם סרט ישראלי ראשון אחרי שנים רבות. **שמואל דובדבני** ראה את "סוף העולם שמאלה", פגש את נשר ושוחח איתו, לא רק על סרטו החדש, אלא גם על הקולנוע בכלל ועל הקולנוע הישראלי בפרט, שאותו רואה נשר מזווית קצת שונה, אחרי ששהה שנים ארוכות כל כך מעבר לים.

הנושא השני הוא כמובן פסטיבל הסרטים בקאן. אולי לא התאושש לחלוטין מן המקלחות הצוננות שניתכו עליו לפני שנה, אבל בכל זאת האירוע הקולנועי המרכזי של השנה. כדי להמחיש את המיגוון שמציע הפסטיבל הזה, הכנסנו אותו בתוך מסגרת שמוקדשת לשני סרטים, שניהם הוצגו בקאן, המייצגים את שני הקצוות המנוגדים ביותר של הקולנוע המודרני. מצד אחד, קולנוע הגודש הנשען על המיסטיקה של הקולנוע הפופולרי ביותר - והכוונה כמובן לסרטיו של **קוונטין טרנטינו**. טרנטינו היה כידוע יושב ראש צוות השופטים של פסטיבל קאן, תפקיד מכובד בפני עצמו המעיד על משקלו הרב, לא רק בקופות בתי הקולנוע, אלא גם בעיני מי שמתייחס לקולנוע בכובד ראש כסמן אמנותי של התקופה. טעמו האישי של טרנטינו השפיע כמובן לא מעט בבחירת הזוכים בפרסים, ו**מאיר שניצר** מתייחס לסרט הקוריאני Old Boy, שבוודאי גרם לו הלם בפסטיבל, דווקא מכיוון המזרח הרחוק החביב עליו כל כך. מן הקצה השני, הקולנוע של **עבאס קיארוסטמי**, שמתקדם בשיטתיות מסרט לסרט בכיוון המינימליזם המוחלט, לקראת הרגע שבו כל אחד יוכל לעשות סרט במצלמה הדיגיטלית הביתית שלו, אם יהיה לו באמת מה לומר.

אמיר ודקה וזיו וינר סוקרים את שני הפרקים של "להרוג את ביל" מנקודת מבט פסיכואנליטית בעיקרה, בסגנון שמזכיר קצת את טרנטינו עצמו, הפצצה בלתי-פוסקת של אינפורמציה שצריכה להבהיר לא רק את מקורות ההשראה שמאחורי סאגת הנקמה הזאת, אלא גם את המניעים שמאחורי התנהגותן הקיצונית של הדמויות המרכזיות בה. מצד שני, אנחנו מביאים סדרת שיעורים לקולנוע, שהם בעצם תסריט לסרט חדש של עבאס קיארוסטמי בשם "10 על עשר", ובהם הוא מסביר מדוע עשה את סרטו "עשר" (שמומלץ לכל אוהבי הקולנוע לראות - בקרוב יופיע גם בווידאו). אנחנו מביאים את עיקרי התסריט, שמהווים את תמצית הגישה של הבמאי, תוך המלצה לא להחמיץ את "10 על עשר", שימחיש בצורה עוד יותר משמעותית את עמדותיו.

ובאמצע, בין שני הקצוות האלה, אוסף רב של התרשמויות מן הסרטים בקאן, אלה שזכו בפרסים ואלה שלא זכו, אלה שהפתיעו לטובה ואלה שלא מילאו את הציפיות שתלו בהם. תמונה רבת היקף על סרטים שמן הסתם ימשיכו לטייל בכל הפסטיבלים האחרים של השנה, עד לקאן, בשנה הבאה.

קריאה מהנה,

עדנה פיינרו

4 מן הלהקה לסוף העולם
שמואל דובדבני
ראיון עם אבי נשר עם שובו לחיק הקולנוע הישראלי

10 אם כל הנקמות
אמיר וודקה, זיו וינר
מה מריץ את טרנטינו

15 קאן 2004
עדנה ודן פיינרו
פתח תקווה
מגששים באפלה
על הבריקדות
צער ילדים
עולה על טרנטינו (**מאיר שניצר**)
ועוד כמה...
רגעי נחת
פרסים

28 פחות זה יותר
עבאס קיארוסטמי
מתוך סרטו החדש "10 על עשר"

סינמטק
Cinematheque

מפיק: **אלון גרבוז, מנהל סינמטק תל-אביב**
עורכת: **עדנה פיינרו**
עיצוב גרפי: **פרסום P.P.D**
עריכה לשונית והגהות: **יעל אונגר**
מערכת: **צביקה אורן, דן דאור, יכין הירש, דני ורט, דני מוג'ה, דן פיינרו, אשר לוי, שאול שיר-רן, מאיר שניצר.**
כתובת המערכת: סינמטק תל-אביב. רח' שפרינצק 2, תל-אביב

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:
משרד החינוך והתרבות
מינהל התרבות והאמנות

קרן הקולנוע הישראלי
כתב העת יוצא לאור בסיוע קרן הקולנוע הישראלי

טע גרטי ולידז צ'רכי ב"סוף העולם שמאלה"

מן "הלהקה"

ראיון עם אבי נשר עם צאת סרטו החדש "סוף העולם שמאלה"

לסוף העולם

- שמואל דובדבני -

אבי נשר עם הצלם דוויד גורפינקל

אולי נתחיל דווקא בנקודה מעניינת שקשורה בקריירה שלך ואשר תטווה, מבחינתי, את מהלך השיחה הזאת כולה. אתה, אם אינני טועה, הבמאי היחיד בארץ שהגיע לעשייה מביקורת סרטים וכתיבה תיאורטית על קולנוע. כיצד זה השפיע מבחינתך על היצירה שלך?

סרט שאני רוקם מתחיל מאמוציה. כשהייתי סטודנט בניו יורק הייתי מבקר קולנוע ונגן ג'אז, שהם כמו שני דברים סותרים. ניתוח קולנוע הוא מאוד תיאורטי. יצא, שמעולם לא כתבתי על סרט שלא אהבתי, ומעולם לא כתבתי ברמה של המלצה. הטקסטים שלי התפרסמו בעיקר ברבעוני קולנוע ואפר ווסט-סייד יהודים ליברלים. היה בניו-יורק בית קולנוע אחד, שעסק אך ורק ברטרוספקטיבות. הוא היה מציג משך חודש את כל הבסטר קיטונים, את כל הברגמנים, את כל הג'ון פורדים, ואני גרתי בקולנוע הזה. הייתי מגיע ב-12 בצהריים ועוזב ב-10 בלילה. הייתי רואה אותו סרט ארבע פעמים, ובכל פעם מזווית לגמרי אחרת: נראטיבית, ויזואלית, תמאטית, סב-טקסטואלית. אני חושב שהלך ונבנה אצלי מין מהלך של צפייה בסרט ברמה של רבדים. בעיני זה היה בית ספר לקולנוע שלי. ואז התחלתי לכתוב מאמרים שפשוט מפרקים את הסרטים האלה לגורמים.

לקראת סוף התיכון ובאוניברסיטה הופעתי במועדוני ג'אז, ואף שלא הייתי נגן טוב, זיהיתי בעצמי תכונה אחת טובה בלבד - היכולת לזהות על במה איפה קורים דברים מעניינים. יותר מאוחר זה השפיע על הדרך שבה אני מביים סרטים. כשאני עושה סרט אני מתחיל מתחושה. אני לרוב מבין מוסיקה של סרט לפני שאני מבין מה הסרט. "הלהקה", למשל, התחיל מהקונטרפונקט של הבית השלישי של "שלווה". זו הייתה התובנה שלי של תאוריית הקבוצה. ביצוע שיר על-ידי חבורה תוך כדי התנגדויות פנימיות שמגיעות למין הרמוניה, ולו גם זמנית.

אני מאוד מודע להיסטוריה של הקולנוע. כשאני מתחיל לעבוד על סרט, מאוד חשוב לי לראות כמעט כל סרט אפשרי שנעשה בתחום הזה; לא מתוך רצון לשאול ולהעתיק, אלא מתוך רצון לזקק איזה משהו אולי מקורי, ולהבין את הטעויות שלי עוד לפני שאעשה אותן. אני לא מאמין בקולנוע שעובד בחלל ריק. קשה לי מאוד להאמין שיש סופר ישראלי שלא בקי בדיקנס או בטולסטוי. זה נראה לי מאוד בעייתי להתעסק עם קולנוע מתוך אינסטינקט בלבד.

לכן בסרטים שלך מוצאים מיתולוגיה של קולנוע, בעיקר אמריקאי בתוך קונטקסט ישראלי. "הלהקה" זה בעצם "רחוב 42"; "דיזנגוף 99" חייב המון לסרטי מתבגרים אמריקאים של סוף שנות ה-60; "זעם ותהילה" הוא ניסיון להחיל את ז'אנר סרטי הפעולה על קונטקסט מאוד ישראלי.

אני לא יודע אם זה רק קולנוע אמריקאי, כי ב"דיזנגוף" יש התייחסות, בדרך שאולה, ל"ז'ול וג'ים" וגם לסרטי המתבגרים. הכתיבה שלי הייתה בעיקר על קולנוע אמריקאי מפני שגדלתי בתרבות אמריקאית והכרתי אותה יותר מקרוב, אבל המיתולוגיה הקולנועית הייתה מאוד רחבה. כשהגעתי לקולנוע ישראלי הגעתי מתוך דפוסי קולנוע אמריקאי ואירופאי, ומתוך רצון למצוא היבט ישראלי מאוד ספציפי. מאוד ריתק אותי להתמודד עם מיתולוגיה ישראלית מול מיתולוגיה קולנועית. המערבון, למשל, מתמודד גם עם הקולנוע האמריקאי וגם עם ספק-היסטוריה אמריקאית, ומייצר משהו בפני עצמו. הזיכרון הקולקטיבי האמריקאי הוא קולנועי. הזיכרון הקולקטיבי הישראלי בתקופה שאני התחלתי לעשות סרטים הוא מוסיקלי. מאוד חשוב היה לי ב"הלהקה" להתחיל להתעסק עם זיכרון קולקטיבי ישראלי. הזיכרון הקולקטיבי הקולנועי שזיהיתי לפני זה נע בציר שבין "סלאח שבתי" לבין "מציצים". כמבקר, לא זיהיתי בו זיכרון קולקטיבי מובהק שמביע זהות, והמרתק במיתולוגיות קולנוע אמריקאיות ואירופאיות הוא שהן מתרגמות לזהות תרבותית. "ז'ול וג'ים" מיישר קו עם זהות צרפתית מובהקת. המערבון מיישר קו עם זהות אמריקאית מובהקת. לכן, חיפשתי בסרטים שהתחלתי אז לעשות איזשהו היבט זהותי ומיתולוגי ישראלי.

נדמה לי שהמיתולוגיה שלך - ולא משנה אם מדובר בלהקה צבאית או בחברי מחתרת ציונית - היא של צעירים מתבגרים שמורדים בממסד. הגיבורים של "זעם ותהילה" מורדים בממסד כמו מי שזורקים לבן על המפקד ב"הלהקה" או הבנות ב"סוף העולם שמאלה". הקולנוע שלך מתמקד באנשים שתמיד מורדים בממסד. זו המיתולוגיה שלך, וזה גם מה שהופך אותה למאוד ישראלית - קולנוע ישראלי זה לגנוב תרנגולות מהלול, כשהלול זה הממסד. לכן, "סלאח שבתי" ו"זעם ותהילה" הם שני סרטים שבעיני פועלים על אותו מישור.

מריאנו אידלמן, רותם אבוהב, ישראל קטורזה ונדב אבוקסיס

זה ניתוח מעניין בעיני, מפני שזו מדינה הרבה יותר אנרכיסטית ממה שאנשים מייחסים לה. אני מכיר מעט מאוד אנשים צייתנים במדינה הזאת. זו מדינה של אנשים שמתגרים בדרך המקובלת לעשות דברים. יש בזה היבט בעייתי מאוד, ומענג ומשחרר מאוד. הסכסוך הפלסטיני-ישראלי הוא, לתפיסתי, סכסוך של בני-עשרה, של שני עמים שעדיין יש להם פצעי בגרות. אחד הדברים שחסרים בסכסוך הזה הוא אבא, והאמריקאים עושים את זה בהצלחה מאוד מועטה כי הם עצמם לא סמל הבגרות. בעיני, זו החוויה הישראלית – ההתגרות המתמידה, הלאו דווקא נבונה, בתבונה.

אגב כך, ב"זעם ותהילה", שהוא הסרט הישראלי באורך מלא הראשון, שגם הוקרן, על טרור, הלכת אחורה ואמרת שיסודה של מדינת ישראל בטרור. זוהי למעשה אמירה פוסט-ציונית שהקדימה את זמנה. אבל בד בבד אמרת שכל הטרור הזה נובע מתוך יצרי נעורים.

קריאה אובססיבית בעיתונים מייצרת את הרושם המוטעה שיש סדר וחשיבה מאחורי כל דבר. בעיני – אין. בעיני, יש חוויה אנושית תשתיתית שמתהווה בגילאים שבין 6 ל-14, ושם זה נשאר פחות או יותר. מדי פעם ישנם אנשים שיש להם תובנה בוגרת אמיתית, מזהים משהו גבוה יותר וחכם יותר. מעבר לכך, המדובר ביצרים של בני טיפש-עשרה שמתורגמים לתנועות פוליטיות, שימושיות מאוד, משנות עולם, אבל חסרות כיוון וגיבוש. "זעם ותהילה" אמר בעצם שמרד נעורים בא מהשואה. הוא מתחיל בקטעים תיעודיים מהשואה. זה לא בא משום מקום. כשאתה לוקח מיתולוגיה היסטורית עם מרד הנעורים ומחבר אותם – זה חומר מאוד מאוד נפיץ. זו לא גחמה לשמה. זה כמו "הקונפורמיסט", שמנסה לחבר בין מיתולוגיה פוליטית היסטורית לבין מהלך של אדם אחד עם רקע מיני בעייתי: היותו בעצם בן טיפש-עשרה וחוסר יכולתו להיות גבר נשוי שמקים משפחה.

"המרתק במיתולוגיות קולנוע אמריקאיות ואירופאיות הוא שהן מתרגמות לזהות תרבותית: 'ז'ול וג'ים' מיישר קו עם זהות צרפתית, המערבון מיישר קו עם זהות אמריקאית"

מרד הנעורים בסרטיך שונה מאשר אצל אורי זוהר, למשל. זוהר שופט את הדמויות שלו. ב"מציצים" הוא בעצם בא ואומר לגוטה ולאלי – אתם פאתטיים. פג תוקפכם. אתה לא שופט כך את הדמויות אצלך.

כי זו אמירה קלה מדי. ואם תסתכל על אורי ספציפית, כשהוא חש שפג תוקפו הוא "התייהד" ועבר לירושלים. זה מעשה של מרד נעורים תשתיתי. **אורי זוהר** לא התבגר בעיני. הוא פשוט השתעמם ממרד הנעורים הקודם שלו, והחליף אותו במרד נעורים חדש. החברה הישראלית היא בעיני חברה בהתהוות, והקולנוע שלה מסמל את ההתהוות הזו. למשל, אחד הסרטים האהובים עלי בקולנוע זה הסרט "האיש שירה בליברטי ואלאנס" של **ג'ון פורד**. זה בעיני מבט בוגר במערבון. כי מה אומר שם ג'ון פורד: ישנו הפרחח, **ג'ון וויין**, האקדוחן, המורד הנצחי, אבל בעצם הוא לא מאוד רלבנטי. האיש הכותב, **ג'יימס סטיוארט**, הוא זה שבסופו של דבר יממש את החזון. הדיאלקטיקה בסרט שבין המורד הנצחי לבין המבוגר – וויין פורץ את הדרך אבל סטיוארט בונה – היא מרתקת ובוגרת כמעט מכל סרט אחר שעולה בדעתי. "ליברטי ואלאנס" מתחיל במרד הנעורים ונגמר במה שהאמריקאים קוראים nation building, בניית חברה. מבחינה זו, יש בי משהו שמאוד מחובר למדינה ולחברה הזו.

אולי אחד מסממני חוסר הבגרות – כפי שאתה קורא לזה – של החברה הישראלית הוא העדרה של כתיבה – לא ביקורת – רצינית על קולנוע ישראלי. ואני לא מדבר על טקסטים תיאורטיים, אלא על טקסטים תשתיתיים כמו הספר של פיטר בוגדנוביץ' על ג'ון פורד או השיחות של קמרון קרו עם בילי וויילדר.

בעיני זו בעיה קשה וקרדינאלית. אני חוזר ואומר, שאין קולנוע בלי תיאודיה, והעיסוק בקולנוע ישראלי הוא עיסוק אזוטרי. כשם שהעשייה אזוטרית – הכתיבה אזוטרית.

אני חוזר לתקופה שהייתה כאן באמצע שנות ה-70. היו כאן שני רבעוני קולנוע מעניינים מאוד. היה "קולנוע" שנחמן **אינגבר** ערך ואני הייתי חבר המערכת שלו, עם **ג'אד נאמן ויהושע קנז**, והיה "קלוז אפ" ש**אוזרי קליין** ערך. שני הרבעונים היו חשובים ומעניינים בעיני, ואני יכול לפתח תזה שלפריצה הזו של סרטי סוף שנות ה-70 הייתה רוח גבית שבאה מהכתיבה הביקורתית. כי גם "קלוז אפ" וגם "קולנוע" בעצם האמינו בקולנוע מרכזי, מיינסטרים. כדי שקולנוע יהפוך לכוח משמעותי חייב להתהוות כאן קולנוע מיינסטרים. כשהתחיל להתהוות כזה בארץ, בסוף שנות ה-70, כשהיו "הלהקה" ו"אסקימו לימון" – לטוב ולרע, הקולנוע היה כוח משפיע.

כי הגדרת המיינסטרים שלך וגם של בועז דווידזון נלקחה מתפיסת המיינסטרים של הקולנוע האמריקאי. בקולנוע האמריקאי אין דבר כזה סרט קלאסי – "קזבלנקה", "חלף עם הרוח", "איזה חיים נפלאים" – מבלי שתיווצר זיקה בין פופולריות לממסד.

מיטב הקולנוע האמריקאי זה פורד, **הוקס**, וויילדר, **היצ'קוק ופרסטון סטרג'ס** – ואנשים אחרים שעשו קולנוע מיינסטרים. כך מיטב הספרות

האמריקאית – **המינגווי, פוקנר**. בישראל המיינסטרים הספרותי מובן ונחשב. **יהושע, עוז, גרוסמן** הם סופרים שמוכרים המון ספרים, הם סופרים מאוד משפיעים, והם סופרים שהמבקרים שכותבים עליהם מבינים את חשיבותם בהקשר של מיינסטרים ספרותי. כלומר, לא"ב יהושע יש כוח השפעה פוליטי מבורך מאוד, גם לגרוסמן, וגם לעמוס עוז. זה אומר שבמידה רבה הספרות הישראלית יותר קרובה למצב של בגרות מאשר הקולנוע הישראלי. יש לך מורשת שלמה של מחזאות ישראלית וסיפורת ישראלית בוגרת.

הטיפול בסיפורת ובמחזאות ישראלית הוא רציני ומעמיק. אני נוטה לחשוב שכמותית נעשה הרבה יותר והדיאלוג הוא הרבה יותר מתוחכם, אבל תמיד משעשעת אותי העובדה ש**ניסים אלוני וחנוך לוין** כתבו מערכונים ללהקות צבאיות וללהקות בידור, ואני רואה בזה קסם גדול, וחלק מיכולתם להתחבר לקהל רחב. והלוא בתיאטרון ובספרות להתחבר לקהל רחב זו מעלה, לא מגרעת. בעיני זה חלק מבגרות. רק בקולנוע המאוד צעיר הדיאלוג עם הקהל עדיין נחשב לדבר לא מעניין. והלוא זה מטורף.

זה שאין ספרים דפיניטיביים על יוצרים ישראלים משפיעים אומר שאין התייחסות רצינית לקולנוע של **אפרים קישון**, למשל. חייב להיות ספר על הקולנוע של אפרים קישון. חייבים להיות ספרי תיאוריה על המקבילים הישראליים לווילדר ולפורד ולסטרג'ס.

השאלה היא: למה בעצם לא כותבים?

יש כאן קולנוע מעניין, והיה כאן קולנוע מעניין, אבל באיזשהו מקום צריכים להיכנס מבקרים ותיאורטיקנים ולעשות סדר בדרך הישנה והטובה. רוב הכתיבה שאני מזהה על קולנוע ישראלי היא כתיבה שהיא מיסודה פוליטית, שמשתמשת בקולנוע כדי לנגח פרה קדושה זו או אחרת, ושוב אנו חוזרים לתשתית דיוננו. גם הכתיבה היא בגדר מרד נעורים. כשהגיע **סאריס** וכתב את ספרו American Cinema, זה היה מעשה בוגר. זה היה לקחת את הקולנוע האמריקאי ולנתח אותו עם כלים חובבי עולם, עמוקים, לא שיפוטיים.

ואולי אצלנו זה לא קורה משום שלקולנוע הישראלי אין המיתולוגיה שלו, אין לו ה"קזבלנקה" ו"איזה חיים נפלאים" שלו.

במידה מסוימת יש. סרטי יום העצמאות, למשל.

אבל אני מתכוון למיתולוגיה במובן של סרטים שאתה מגדיר את הקולנוע שלך על פיהם. גם אם "הלהקה" ו"גבעת חלפון" הם סרטי יום העצמאות האולטימטיביים, אני שואל את עצמי אם יש היום יוצר ישראלי ששואל את עצמו איפה הסרט שלו ביחס לאלה.

מאוד קשה לנו להכיר בעבר ולהודות לו. כל סופר ישראלי צעיר מודע לס' **יזהר**. מחזאים צעירים מאוד מודעים לניסים אלוני. אין לך מצב בסיפורת ובתיאטרון שבו אין הכרה, הבנה ובקיאות בכתיבה שקדמה לך. ובקולנוע, משום שזו אמנות צעירה יחסית בארץ, זה עדיין לא התגבש. כאן הגאולה; בחיבור לעבר, שמוביל להבנת ההווה ולהתוויית העתיד. כלומר, אתה חייב להתמודד עם הסרטים שקדמו לך כדי לעשות את הסרטים שאתה עושה עכשיו.

בוא נעבור אולי לדבר על הקריירה האמריקאית שלך. הסרטים שעשית בחו"ל הם בעצם בי מוביז. הסרט האחרון שעשית באמריקה, "פולחן", היה גירסה מחודשת ל-I walked with a zombie של טורנר מ-1943.

כמבקר כתבתי כל הזמן על סוג קולנוע מסוים, וכשהגעתי לאמריקה רציתי לנהל דיאלוג עם מה שעניין אותי לכתוב עליו, והסרט הראשון שעשיתי היה "פצצת זמן". סרט מדע בדיוני שזכה באבוריאז, ואז עשיתי את "דופלגנגר" עם **דרו ברימור**, שניהם אגב לא ממש סרטי בי. בסרט הזה המצאתי את דמותו של פטריק הייסמית, התסריטאי הכושל גיבור הסרט, כמחווה לפטרישה הייסמית. כש"דיסני" באו אלי עם הצעה לכתוב ולביים סרטי פעולה משעשעים לא יכולתי לחשוב על עצמי כעל אחד שייכנס לזה. הייתי חייב להמציא לעצמי פרסונה כדי להיות בן אדם אחר. זו הייתה בדיחה פרטית כדי שבכל בוקר כשאני יושב לכתוב אזכור שאני חייב להיות זחוח דעת, שזה מתבטא בהעדר של מימד המציאות, של העמקה, זה קולנוע נטו. זו הייתה הדרך היחידה שבה יכולתי לכתוב תסריט זחוח דעת.

כמעט "אדפטיישן"...

ממש. כשראיתי את "אדפטיישן" נורא צחקתי. הלוא פטריק הייסמית הצליח הרבה יותר ממני. הוא חתום על תשעה סרטים, וקנה לי לופט בניו-יורק. סרטים ריאליסטיים אני יכול לעשות כאבי נשר, אבל כדי לעשות סרטים זחוחים נאלצתי לגייס את האלטר-אגו הזה ולחקור אותו. אז כאבי נשר אני כותב את Straw man ל"יוניברסל" ו**רון הווארד**, סרט רציני ומעמיק שלא נעשה, ופטריק הייסמית כותב את Automatic, כתיבה ז'אנרית וטקסטים הזויים לחלוטין, אבל ב"דיסני" אהבו את זה, ואפילו המציאו קרדיט, והסרט שווק כ-a Patric Highsmith picture show, ולא כסרטו של הבמאי שביים אותו. ישנם תשעה סרטים עם הקרדיט הזה, שאני ביימתי רק את השניים הראשונים – "שכיר חרב" ו"פרא". הם הרוויחו הון תועפות.

בכל התקופה הזו אשתי ואני חיים בלוס אנג'לס ואנחנו חייבים הכל לאיש שלא היה שם. בסביבות הסרט השמיני, סרט בשם Mars, נמאס

"הסכסוך הפלסטיני-ישראלי הוא סכסוך של בני-עשרה, של שני עמים שעדיין יש להם פצעי בגרות. חסר כאן אבא, והאמריקאים עושים את זה בהצלחה מאוד מועטה"

פילמוגרפיה

1973 - המת על החי (קצר)
1974 - מוסיקת לילה זעירה (קצר)
1977 - הלהקה
1979 - דיזנגוף 99
1980 - הפחדנים
1982 - היא *She*
(תסריט ובימוי)
1984 - זעם ותהילה
1985 - שוברים
1989 - פצצת זמן *Time Bomb*
(פרס הקהל, פסטיבל מדע בדיוני ופנטזיה אבוריאז, צרפת)
1992 - דופלגנגר *Doppelganger*
(דרו ברימור זכתה בפרס השחקנית הטובה ביותר בפסטיבל המדע הבדיוני והפנטזיה, אבוריאז, צרפת)
1994 - אוטומטי *Automatic*
(תסריט תחת שם העט: פטריק הייסמית)
1995 - פרא *Savage*
(תסריט, תחת שם העט פטריק הייסמית, הפקה ובימוי)
1996 - שכיר חרב *Mercenary*
(תסריט, תחת שם העט פטריק הייסמית, ובימוי)
1997 - החיצוני *The Outsider (a.k.a Automatic 2)*
(תסריט, תחת שם העט: פטריק הייסמית, והפקה)
1998 - מארס *Mars*
(תסריט, תחת שם העט: פטריק הייסמית, והפקה)
מעשה בגידה *Acts of Betrayal*
(תסריט, תחת שם העט: פטריק הייסמית, והפקה)
השליח *The Minion*
(תסריט, תחת שם העט: פטריק הייסמית, והפקה)
1999 - חוקר המס *The Taxman*
(תסריט, הפקה ובימוי)
שכיר חרב 2 *Thick and Thin*
(תסריט תחת שם העט: פטריק הייסמית)
2000 - פולחן *Ritual*
(תסריט ובימוי)
2001 - איש החוד *The Point Man*
(תסריט והפקה)
2003 - סוף העולם שמאלה
(תסריט, הפקה ובימוי)

לי. ואז כתבתי את "חוקר המס".

"חוקר המס" זכה אמנם לשבחים רבים, אבל עם יד על הלב, לא רצית לעשות בהוליווד סרט שגם יצליח מאוד?

אל תשכח שאני המבקר שכתב על B movies, והסרטים שאתה כותב עליהם כמבקר מעצבים את העולם שלך ומגדירים את האישיות שלך. הגיבורים שלי היו **דון סיגל**, **רוברט אלדריץ'** ו**פיל קרלסון**. בעיני הסרטים שלהם היו החתרניים ביותר שניתן לעשות במסגרת הקולנוע האמריקאי. אחרי "פצצת זמן" הייתה לי אפשרות לעשות סרטי ענק, אבל לא יכולתי להיות בורג במכונה. לא באמת הייתי בנוי להוליווד. אני לא הבן אדם שבאמת יכול לביים את "רוקי 4". אני לא יכול לשחק את המישחק הפוליטי של האולפנים, ואני לא אומר את זה לזכותי.

יש איזשהו הבדל בין העבודה שלך עם שחקנים בסרט ישראלי לבין עבודתך עם שחקנים בסרטים שעשית בהוליווד?

אני קודם כל מאוד אוהב שחקנים. אני רואה בהם שותפים ליצירה. כשאתה עושה סרט, במיוחד סרטים רחבים כמו שאני אוהב לעשות, שיש בהם מספר דמויות גדול, הידע שלך לגבי כל דמות הוא מאוד מצומצם. כשאני מלהק שחקנים, אני בעצם מלהק תסריטאים נוספים. ברגע שבחרתי שחקן לדמות מסוימת - התסריט משתנה. אני עושה חזרות משך שלושה-ארבעה חודשים, כשבמהלכן הכל פתוח, והשחקן יכול לבוא עם כל רעיון, המצאה ואילתור. אני רושם תוך כדי חזרות, ופעם בשבוע אני מפיק טיוטה חדשה שבה המרחק שבין הדמות לשחקן קטן יותר ויותר.

זה אולי מסביר באמת למה עד היום גידי גוב הוא דטנר...

העבודה ב"הלהקה" עם גידי הייתה סינתזה. יש הרבה דברים דומים ביני לבין גידי, ובמידה מסוימת גידי היה השחקן הכי נוח עבורי לייצג אותי בסרט. הוא שינה אותי ואת הדמות, הוא השתנה בעצמו. זו התקופה האהובה עלי ביותר בעשיית סרט, החזרות.

הסרטים האמריקאיים הם חיה אחרת, מפני שהדמויות הן לא אמיתיות, הם מעין סרטי קומיקס שלא אמורים לשקף מציאות. אבל בסרט כמו "חוקר המס", כשליהקתי את הסרט הסברתי לכולם שאני הולך לעבוד בדרך הישראלית. עשינו חזרות כל יום והשחקנים היו שותפי ליצירה.

לירז צ'רכי ורותם אבוהב

נעבור ל"סוף העולם שמאלה". אחד הדברים המעניינים ב"הלהקה" וב"דיזנגוף" היה שהסרטים הללו ביטאו ריאקציה כלפי העדתיות ששלטה בסרטי הבורקאס העממיים שקדמו להם. ב"סוף העולם" נדמה שאתה דווקא עוסק בעדתיות שנעדרה מסרטיך האחרים.

ב"סוף העולם שמאלה" השימוש בעדתיות הוא פוסט-קולוניאליסטי. הוא אומר שעדתיות היא פיקציה, כמו כל דבר אחר. אין מרוקאים והודים, יש אנשים שמדמיינים שהם צרפתים, ויש אנשים שמדמיינים שהם בריטים. זה כמו שסבתא שלי התנהלה באורח וינאי מובהק, עם בעיה קטנה אחת - היא מעולם לא הייתה בווינה.

הסרט התחיל מסיפור שסיפרה לי **אלונה אבט** על קבוצת קריקט הודית בקריית גת, שבה היא גדלה. חלק מהמרד של המשפחות ההודיות שהגיעו לשם נגד הגורל הנורא שנכפה עליהן היה התפארות בזהות כוזבת. חלק מהחוויה הישראלית היא הזהות התרבותית השאולה.

ובכל זאת, גם בסרטי הבורקאס העדתיות הייתה פיקציה, כי מי בעצם היה המזרחי - טופול, ברקן, פלידל...

בקיא בסרטי בורקאס, אבל גדלתי בבית שבו השתמשו הרבה בביטויים "על רמה" ו"לא על רמה", כשהקריטריון למה ש"על רמה" ו"לא על רמה" היה וינה, עיר שאיש מעולם לא היה בה. יש משהו הזוי ומדומה בחוויה הישראלית. אנחנו "ניו-יורק של המזרח התיכון", נו באמת, ואני מאוד מחבב את ההזוי שבחוויה הישראלית. אז כשאני מתעסק עם מרוקאים והודים, אני לא יורד לאיזה מין סממנים אנתרופולוגיים של העדות הספציפיות האלה. כדרכי, אני מנסה להיות מדויק ככל האפשר; לוודא, שכל מה שקורה בסרט קרה למישהו. ב"סוף העולם" עבדתי יחד עם **שדה עדן ודזבי פורת שובל**, ריאיינו 600-500 איש, וכל מה שקורה בסרט קרה למישהו, הכל אמת לאמיתה. כמו ב"הלהקה", שאין דבר אחד בו שלא קרה למישהו.

הכוונה שלי כבמאי הייתה להתמודד עם הדיאלקטיקה שבין ההזוי והאמיתי. זה כמו בסרט של **קוסטוריצה**, "מסע העסקים של אבא". השילוב של ההזוי כנגד המימד ההיסטורי של **טיטו** שמגלה אנשים למחנות עבודה גורם לסרט להיות מאוד מעניין. בעיני, קולנוע ישראלי שמשלב את

בגיל 25 היה **אבי נשר** לבמאי הסרטים הצעיר ביותר בארץ. זה קרה ב-1977 כאשר נשר, ששירת בסיירת מטכ"ל, ולמד קורסים בקולנוע באוניברסיטת "קולומביה" שבניו-יורק, עשה כאן את סרטו העלילתי הארוך הראשון, "הלהקה" (לפני כן ביים שני סרטים קצרים ופירסם מאמרים בכתב העת "קולנוע"), והשאר, כנהוג לומר - היסטוריה. ה"להקה", שזכה אז לנתח נאה של כ-600 אלף צופים, לא רק צבר עם השנים מעמד מיתולוגי, זהה לזה של "מציצים" ו"גבעת חלפון", אלא גם סימן את ראשיתו של קולנוע ישראלי אחר. שכן מול ההומור העדתי של סרטי הבורקאס מחד גיסא, או הצעירים השתקנים והמיוסרים של סרטי "הרגישות החדשה" בשנות ה-60 וה-70 ("שלושה ימים וילד", למשל, או "התמהוני") מאידך גיסא, העמידו "הלהקה", וכן "דיזנגוף 99" ו"הפחדנים" שבאו בעקבותיו, גיבורים נהנתנים בגילאי העשרים פלוס-מינוס. אלה, בניגוד לעמיתיהם הפופולריים מסרטי הבורקאס, לא היו קריקטורות עדתיות וולגריות הפועלות למעשה בשירות האידיאל הציוני של מיזוג גלויות, אלא בעיקר צעירים בורגנים שאורח חייהם ההדוניסטי עמד בריאקציה מוחלטת למחויבותו של הסרט הישראלי לאידיאולוגיה ציונית "תקינה". זאת, תוך אימוצה של עמדה קולנועית אנטי-אליטיסטית מסוג זה, שאיפיינה את יוצרי הסרט האישי-אוטריסטי.

עם כישלונם של "זעם ותהילה" - על חברי מחתרת לח"י, שגם הם מוצגים כצעירים הרפתקנים משוללי להט אידיאולוגי של ממש - ו"שוברים", ונדידתו של נשר להוליווד, שם כתב (לעיתים בשם בדוי) וביים סידרה של סרטי פעולה קטני תקציב, דומה שאיבד הקולנוע הישראלי את אחד הקולות המרתקים שבקעו ממנו. ואולם, חזרתו של נשר ארצה לפני כשלוש שנים (שבמקביל לה ערכו הסינמטקים רטרוספקטיבה מקיפה ליצירתו), ועלייתו של סרטו החדש, "סוף העולם שמאלה", סיפור התבגרות מקסים ומרגש של שתי נערות, הודית ומרוקאית, בעיירה דרומית בסוף שנות ה-60 - לאקרנים, מבשרים, כמקווה, את שובו למרכז העשייה הקולנועית כאן.

שיחה עם אבי נשר, לפיכך, היא לא רק הזדמנות לברר מה עבר עליו כיוצר במהלך כמעט שני עשורים של העדרות (נשר, אגב, גם יציג בפסטיבל ירושלים הקרוב את סרטו התיעודי "אוריינטל", שצולם במהלך השנה ועוסק בסכסוך הישראלי-פלסטיני), אלא היא גם בגדר דיון תיאורטי מעודד עם סינפיל אמיתי על סרטים בכלל ועל קולנוע ישראלי בפרט.

אור אטיקה ופרמיט סטי

ההזוי והמציאותי בעצם משקף מציאות מקומית.

"סוף העולם" הוא במובנים רבים אנטי-הלהקה, ובכל זאת - אתה חוזר פה אל הקולנוע הישראלי אחרי כמעט 20 שנה. מה השתנה, מבחינתך?
זה חלק מההתעסקות עם מיתולוגיה ישראלית, אבל מזווית ראייה מאוד שונה. אני לא חושב שלעולם אוכל לחזור אל הצבריות של "הלהקה". טכנולוגית אני הרבה יותר משוכלל מתוקף החוויה האמריקאית, אבל אין כאן סגירת מעגל, אני חוזר לאותה נקודה במקום אחר. "סוף העולם שמאלה" לא מחובר ל"הלהקה", הם רק זזים במסלולים מקבילים, אבל לא משיקים. זה מפני שהעולם הצברי שאני גדלתי בו היה פיקציה. הפיקציה הצברית הייתה שקולה לפיקציה המערבונית של **ג'ורג' סטיבנס** ב"שיין". האבות המייסדים של המדינה הזו המציאו את הצבריות באורח כל כך מדויק ומשורטט כדי לייצר דבק מלאכותי. פה פירקתי את הדבק, לא מתוך חוסר כבוד לדבק, אלא משום שזו המיתולוגיה ההפוכה. זה קורה בקולנוע של כל חברת הגירה. ישנו מישור ראשון של מיתולוגיה נשאפת, ואז קולנוע של המיתולוגיה האמיתית. זה מיתולוגיה וזה מיתולוגיה. בכל מקרה, קולנוע הוא לא מנגנון יאות לשקף את החיים אחד לאחד. הקולנוע במיטבו, בעיני, עוסק במיתולוגיה. זה המנגנון שלו. אני רואה פה תובנה והתפתחות. אני לא מתכחש למורשה הצברית, לא מצר עליה, ואין לי מלחמה עמה. אני רק מכיר מצד אחד בפיקטיביות שלה, ומצד שני - אני כזה. אני דטנר. אני תמיד אהיה צבר.

וזה קשור לעובדה שבחרת לחתום את הסרט בתמונת סטילס ישנה שלך כילד עם אביך.
ראיתי את אבא שלי בשנות מחלתו, אבל בעצם לא ידעתי עליו דבר כאדם, כי הוא היה איש גלותי שבא מעולם שזר לי, וסותר את המושגים שעליהם גדלתי. כשהוא מת, הדרך היחידה שידעתי להתמודד עם זה היא דרך קולנוע, דרך "סוף העולם שמאלה". הרחבתי את עולמי דרך הסרט כדי לאפשר לחוויה של אבא שלי להיות חלק ממנו.

אם לחזור לנושא שדיברנו בו קודם, רק עכשיו מתחילה התייחסות רצינית לקולנוע ישראלי פופולרי. למשל, ספרה של מירי טלמון, "בלוז לצבר האבוד", או אפילו, ברשותך, מאמר שהייתי שותף בכתיבתו על יצירתך. פתאום, סרט כמו "הלהקה" התחבר לקאנון.
התופעה שמרתקת אותי סביב הקנוניזציה של "הלהקה" היא עצם תהליך ההכרה בקולנוע ישראלי משפיע כקולנוע לגיטימי. זוהי תחילת ההתבגרות של כתיבה על אודות קולנוע ישראלי. כתיבת הביקורת הספרותית מתוחכמת יותר מכתיבת הביקורת על הקולנוע. נהוג לראות מבקרים ויוצרים כאויבים בלב ונפש. לא כך: מבקרים ויוצרים הם בעלי ברית, ושוב - כי אני שניהם. לדעתי, באיזושהי נקודה חייב לקרות תהליך כמו שקרה באמריקה ב-1968 עם פרסום American Cinema של סאריס. זהו תאריך דפיניטיבי של התקרבות הכתיבה התיאורטית לעשייה, ובעיני הספר של סאריס אחראי יותר מכל לקולנוע האמריקאי של שנות ה-70. המלחמה הישראלית התשתיתית בין המבקר לבין היוצר לא מבינה ששניהם באותו צד. הם כאילו אומרים זה לזה: This town is not big enough for the two of us.

זה מערבון שבו ה"בד גאי" של הביקורת הישראלית זה הקולנוע.
נכון. זה משונה. יש חוסר הבנה של היוצר הישראלי והמבקר הישראלי שאנחנו באותה סירה. כדי שיתפתח כאן קולנוע משמעותי ומשפיע חייב להיות דיאלוג אמת ברמה של תיאוריה. אין לך מבקר שיוצר נשמע לו, וחבל. הלוא זה חשוב מאוד להתמודד עם כתיבה, בין אם היא שלילית ובין אם היא חיובית. אבל השיקולים הקלאסיים הם כל כך קנטרניים משני הצדדים, עד שאין כאן התחברות. כש**פולין קייל** יצאה להגנתו של **פקינפה** ב"כלבי קש", זה היה מהלך מאוד חשוב. היא לא הכירה אותו אישית. היא לא הייתה בצבא איתו. היא הגנה על סוג קולנוע מסוים. הקולנוע האמריקאי שנבע מהספר של סאריס הוא הקולנוע שבעיני הוא המעניין ביותר שנעשה אי-פעם - הקולנוע האמריקאי של שנות ה-70. לולא הכתיבה התיאורטית של סאריס וקייל, לדעתי הקולנוע הזה לא היה קורה. היה שם חיבור מדהים בין יוצרים לבין מבקרים.
מה שמעניין, שהמבקרים לא כתבו על היוצרים בזמן אמת. הם כתבו על קודמיהם. על ווילדר, הוקס, פורד. הם הבהירו את הכוונות הפוליטיות-חברתיות-אמנותיות של הקולנוע האמריקאי הפופוליסטי. באו **קופולה**, **שפילברג**, **מאליק** ו**סקורסיזי**, זיהו את הסממנים החשובים והמצליחים, אימצו את זה לקולנוע שלהם, ולקחו את זה צעד קדימה.

אני מסיים בנקודה שבה התחלנו - אתה בעצם הבמאי הישראלי היחיד שאני מכיר שטוען שתשתיתו של הקולנוע שהוא עושה מתחילה מתיאוריה.
כשאני מתחיל לעבוד על סרט אני עובד עליו כמו על מאמר. אני קודם כל כותב אותו בתיאוריה. אני צריך להבין את הקולנוע שלו. בעיני, אחד הדברים המבישים ביותר זה פשוט לחשוב שאתה הראשון בעולם שאי-פעם עשה סרט שכזה. יש בי צורך להבין סרט ברמה של תיאוריה, ורק אז לעשות אותו.
אין כל טעם לממן עשיית סרטים מבלי לממן כתיבת תיאוריה. אם אתה משתמש באלמנטים טרנטינואיים, הם לא מחוברים לתרבות ישראלית. יש הרבה סרטים ישראליים שנעשו בשנות ה-90 שמחוברים ל**טרנטינו**, והוא לא מודל נכון לקולנוע ישראלי, כי הוא ההמשך ההגיוני לתרבות המערבון. ראיתי כאן מספר סרטים שהטעות בהם הייתה כבר בפריים הראשון. אם תהיה כתיבה ביקורתית שמתווה את הפרמטרים של קולנוע ישראלי, תהיה גם התפרצות של קולנוע חדש המושתת על עקרונות מיתולוגיים ישנים. יש צורך בכתיבה תיאורטית שתסמן את כל מה שהיה אפקטיבי ונבון וקומוניקטיבי ומיתולוגי בעבר - כדי שהפריצה תהיה פריצה המשכית.

האם המפלצתית ב"להרוג את ביל"

אם כל הנקמות

אומה תורמן וגורדון ליאו

- אמיר וודקה וזיו וינר -

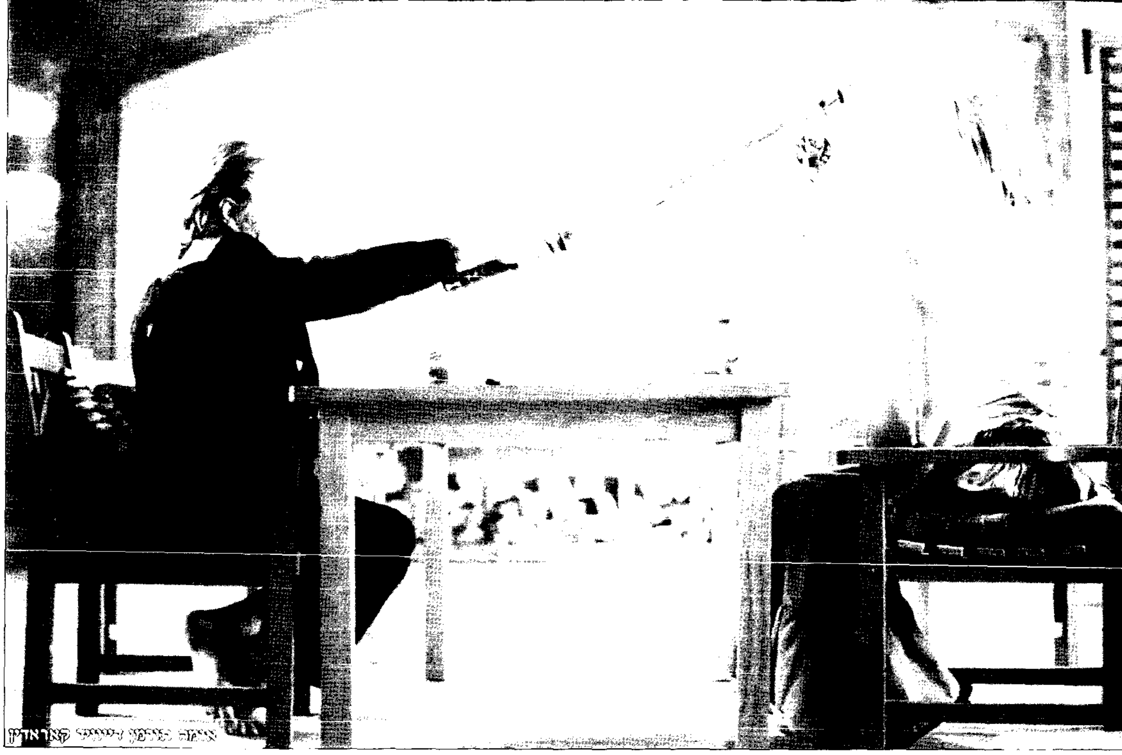
אחד המאפיינים המרכזיים שמאתר חוקר התרבות **דיינה פולאן** בעולמו הקולנועי של **קוונטין טרנטינו** הוא נקודת המבט הילדותית של גיבוריו ש"כאילו (...) מסתכלים ממרחבים שבהם הם משוחררים לרגע מאחריות של בוגרים לפני הצניחה הבלתי נמנעת אל תוך הבגרות".[1] הדברים שנכתבו על יצירתו של טרנטינו בשנות ה-90 תקפים אף יותר לגבי סאגת הנקמה החדשה שלו, "להרוג את ביל", הרצופה במעמדים שכאלה, המכונים בפי הפסיכואנליזה המערבית "סצינה ראשונית" (primal scene).

סצינות ראשוניות בקולנוע ההוליוודי הקלאסי, כמו ביצירתו המוקדמת של טרנטינו, עוסקות בדרך כלל ברצח האב מנקודת המבט של הבן. יחסי אם-בת הם עניין זנוח לא רק בפסיכואנליזה הפרוידיאנית, אלא גם בקולנוע ההוליוודי הקלאסי. לא כך ב"להרוג את ביל". לאורך הסרט חוזרים ועולים מעמדים של סצינה ראשונית שבהם מתעמתת ילדה עם מות אמה. בפרק הראשון נשחטת עקרת-בית

הנחשבים לוחמים, ביציאתם לקרב, כל מעייניהם בניצחון.
עלייך לדכא כל רגש אנושי וחמלה, להרוג כל מי שבדרכך,
גם אם זה אלוהים או בודהא בכבודו ובעצמו.

חשל החרבות - הטורי האנזו

בשם ורניטה גרין (**ויויקה פוקס**), אירוע הנמסר מנקודת המבט של בתה בת הארבע. בפרק הבא, "המקור של או-רן אישי", מסופר על הטראומה האדיפלית של ילדה המסתתרת תחת מיטתם של הוריה, וחוזה מתוך מרחב דמוי-רחם זה בקטילתם האכזרית. ולבסוף, הפרק החותם של הסרט מעמת ילדה עם רצח



[illegible] קאראדין

אמה באופן קצת פחות ישיר, כאשר בתה של גיבורת הסרט (**אומה תורמן**), יורה באמה ו"מחסלת" אותה כחלק ממישחק תפקידים שמביים אביה ביל (**דייוויד קאראדין**). לאחר מכן מספר ביל לבתו, כי ירה באמה גם במציאות ולא רק כחלק ממישחק.

הכל התחיל בפס כחול אחד בערכת בדיקת ההריון. מאז קלטו אותו עיניה של הלוחמת הטובה ביותר בעולם (ששם הקוד המקצועי שלה הוא "ממבה שחורה"), לא הייתה דרך חזרה. מרגע זה גומלת בה ההחלטה להשאיר מאחור את חייה כרוצחת שכירה לטובת ייעודה החדש כאם. היא נוטשת את אהובה ומנהיגה - ביל, לטובת בעל חנות תקליטים משומשים בניו מקסיקו. בתגובה, טובחים ביל וחולייתו את כל הנוכחים בכנסיית "שני האורנים", שם מתקיימת החזרה לחתונתה של חברתם לשעבר. לאחר שעברה עינויי תופת שלא היו מביישים את המדמם שבמערבוני הספגטי, משגר ביל קליע היישר לתוך פרצופה הדומע ונוטף הדם של הכלה באותו שבריר שנייה שבו היא מגלה לו כי היא נושאת ברחמה את תינוקם המשותף. בחקירה שמתנהלת בזירת הפשע מתברר כי הכלה נותרה בחיים. לאחר שהיא מתעוררת מתרדמת בת ארבע שנים, אשר במהלכה מסורסר גופה לכל סוטה המוכן לשלם, פורצת הכלה במסע נקמה עקוב דם וחסר פשרות, וכל זאת מבלי לדעת שבתה נותרה בחיים.

הטראומה הראשונית, המזניקה לדרך את סיפור הנקמה של "להרוג את ביל", היא הטבח בכנסיית "שני האורנים". אירוע זה חוזר כפלשבק במהלך הסרט בכל פעם שהכלה עומדת לנקום באחת ממטרותיה, כאשר מהפסקול בוקעים צלילים מטרידים והצילום נעשה דרך פילטר כתום (המאפיין סיטואציות דומות של פלשבק במערבוני הספגטי משנות ה-60 וה-70). אירוע זה אנלוגי לעלילות המשנה בסרט, המכילות אף הן וריאציות שונות של סצינה ראשונית המרחפת גם מעל יתר גיבורי הסרט. "להרוג את ביל", בדומה לטיפול הפסיכואנליטי, תר אחר הטראומה בסצינה הראשונית. סצינות ראשוניות המציינות את המעבר בין ילדות לבגרות זרועות לכל אורך הנראטיב של "להרוג את ביל". על פי פולאן, זהו סימפטום למימד ה"אינפנטילי" (לא כשיפוט ביקורתי, אלא כאלמנט תימטי) המאפיין את מכלול יצירתו של טרנטינו. הסרט מתאר למעשה את חוסר ההבנה המוחלט של כל אחד מהצדדים, הגבר והאשה, לגבי זהותו המינית של האחר, או מה שמכנים ביל והכלה: The subject of I. במילים אחרות, "להרוג את ביל" עוסק במאבק פוליטי הניטש בין גירסאות או זוויות ראייה מיגדריות שונות לגבי הסצינה הראשונית.

ניסוחה המיתי של הסצינה הראשונית מיוחס לחיבורו המפורסם של **זיגמונד פרויד**, "טוטם וטאבו". במעשיית הדמים שלו, המתחפשת למאמר אנתרופולוגי, מתאר פרויד את דמות האב הקדום בשחר ימיה של האנושות, אב המתענג על כל נקבות השבט, שאותן הוא מונע מבניו, הזכרים האחרים בשבט. אלה רוקמים בתגובה מזימת חיסול, ובסופו של דבר מבתרים את האב וסועדים מהבתרים. אך באופן פרדוקסלי, חיסולו הפיסי של האב משליט במשנה תוקף את "חוק האב" (שבבסיסו הטאבו על גילוי עריות ורצח). הפראים נותרים ללא סמכות שתרסן אותם ותמנע חיסול הדדי, ולכן הם נאלצים לשעבד עצמם לחוק האב, שמשמש כתחליף סימבולי למנהיגותו של האב המת.

ביל לגלריית דמויות המייצגות בתרבות המערבית את צילה של אותה דמות אב ארכיטיפית שמתאר פרויד. ביום החזרה לחתונתה מציגה הכלה את ביל כאביה, שאכן נכנס בטבעיות לתפקיד האב הרכושני המסרב למסור את בתו. בדומה לאב המיתולוגי של פרויד, ביל מתאפיין כאב אבסולוטי שלאכזריותו אין גבולות, זה השולט בידע ואשר ממנו אין סודות, כולל הסוד האדיפלי הגדול ביותר של תשוקת הסובייקט לחסלו. למרות שהסיפור נמסר בקולה של הכלה, החלק הראשון של הסרט מתאפיין בשליטה של דמות האב - ביל - על הנראטיב. התחושה היא כי מדובר בייצוג של מחבר (או בימאי) כל-יודע המכוון את מהלך האירועים, סמכות מיסטית חסרת פרצוף המכתיבה את מהלכי הדמויות ואת גורלותיהן (כך לדוגמה, יודע ביל מתי עומדת אל דרייבר להזריק סם מוות לכלה וכיצד למנוע זאת ממנה, וכל זאת למרות שאינו נוכח בעצמו במקום). בחלק הראשון מגלם ביל מעין אב אבסולוטי שרק קולו נשמע, ואשר הפריים מסגיר רק את ידו האוחזת בחרב פאלית רבת עצמה.

בעקבות פרויד, מדחיק הקולנוע ההוליוודי הקלאסי את מה שמכנה הפסיכואנליטיקאית הפמיניסטית **ג'וליה קריסטבה** "המוקצה האימהי" (maternal abject). על פי קריסטבה, כל אינדיבידואל/ית מתייחס/ת לגופה של האם כמוקצה, באותו שלב מוקדם בו הוא מבקש להיפרד ממנה על מנת להפוך לסובייקט תחת "חוק האב". גוף האם הוא אתר של קונפליקט בין התינוק/ת המבקש/ת להשתחרר לחופשי לבין האם שאינה ממהרת לתת לו/לה לצאת "מתחת לכנפיה". לאחר ההתנתקות מהגוף האימהי (מה שמכונה "השלב האדיפאלי") הופך הגוף האימהי למקור איום על גבולות הסובייקט, ועל כן מוגדר בסדר הפטריארכלי כ"מה שמפר כל זהות, סיסטמה וסדר. מה שלא מכבד גבולות, עמדות, חוקים. מה שנמצא על הגבול, בתווך".[2]

רבים מהסרטים שמהווים נקודת ציון ב"להרוג את ביל" וסרטים אחרים של טרנטינו ראה הבמאי כילד בשנות ה-70 כבן למשפחה חד-הורית בחברת אמו

חלקו הראשון של "להרוג את ביל" ממשיל בצורה ברוטאלית את הדרתה של האם מהנראטיב ההוליוודי. הטבח בכנסיית "שני האורנים" מסתיים בהריגה סימבולית וממשית כאחד של הכלה, אקט השולל ממנה את נשיותה האקטיבית המגולמת כאן באופציית האימהות. אקט זה של הדרה מודגש בחלק הראשון על-ידי מחיקת שם הכלה ב"ביפ", לעומת הופעתו של ביל כשם בלבד.

בחלק זה נראה שהכלה נוקמת באופן סימבולי את נקמת האם המודרת מהטקסט ההוליוודי הקונבנציונלי, אך היא עושה זאת דווקא באמצעות החרב הפאלית מתוצרת הטורי האנזו (**סאני צ'יבה** הגדול), אחת מדמויות האב של ביל. הכלה מופיעה כאן כהתגלמותו של מצב הביניים של המוקצה האימהי - הכלאה מפלצתית בין נשיות לגבריות; בין חי למת (דבר הבא לביטוי בתרדמת שבה היא שרויה ובחזרתה הנשנית מן המתים); בין מזרח למערב (כך מאמצת הכלה את סגנונות הלחימה הסיניים והיפאניים ואת הז'אנרים הקולנועיים המזוהים עמם); ולבסוף,

אומה תורמן וגורדון ליאו

בין דמות "ממשית", בעלת עומק פסיכולוגי "ריאליסטי", לבין מוצר צריכה, דימוי קולנועי ריק מתוכן של תרבות הפופ.
כמוקצה הוא אלוזיה לחלק מסרטי הצ'נברה (סרטי קרבות-חרב יפאניים). במקרים רבים של הז'אנר, מיומנותם המופלגת של הגיבורים בחרב אינה מתוארת במונחי הפאלוס של החוק הפטריארכלי, אלא דווקא כסגולה "מטרנלית" של המוקצה. כאלה, למשל, הם הגיבורים מתוך סדרות הצ'נברה - זאטויצ'י, גבירת שלג הדם, והזאב הבודד והגור (שבו צופות הכלה וילדתה). בשלושת המקרים מדובר בגיבורים שכוחם המיתולוגי נובע דווקא מן הפן המוקצה שבדמותם: גיבור עיוור - זאטויצ'י, אישה/זונה/אם - גבירת שלג הדם, וסמוראי לשעבר שהפך ל"אמא" - הזאב הבודד.
מצב הביניים המעורפל של המוקצה מאפיין לא רק את הכלה, אלא גם את דמויותיהם של ביל ואו-רן אישי. שלושתם חסרי מקור תרבותי וגזעי, שלושתם יונקים מתורות לחימה של תרבויות שונות ומצויים מחוץ לתא המשפחתי, היחידה שממנה מורכב הסדר הסימבולי של הפטריארכיה (לביל, למשל, אין כלל שם משפחה; הכלה מתכננת לעוברה עתיד של ממזר, ומחסלת את ורניטה שהפכה לאם ועקרת בית חסודה; ולאו-רן אישי משפחה חלופית - כנופיית 88 המטורפים).
הפרק "המקור של או-רן אישי" עוסק בצורה ישירה בהפרה שמייצגות דמויות מוקצות אלה את חוק האב, חוק המתנה את התגבשות הסובייקט בחזרה לעמדת מקור יציבה של גזע, לאום, תרבות ומיגדר. אחד מראשי הפשע המאורגן ביפאן, הבוס טנאקה, מערער על סמכותה של או-רן כבוסית היאקוזה (ארגון ששורשיו עוד ביפאן המסורתית) על רקע זהותה הלאומית האמריקאית והדם הסיני הזורם בעורקיה. לאחר שהיא עורפת את ראשו של השוביניסט, נושאת או-רן את הדברים הבאים: "...אני מבטיחה לכם, כאן ועכשיו, ששום נושא לא ייחשב לטאבו, חוץ מהנושא שעלה עכשיו. המחיר שתשלמו על העלאת שורשי הסיניים או האמריקאיים כדבר שלילי הוא שאערוף את הראש המזוין שלכם".

הטאבו של חוק האב (גילוי עריות ורצח) מומר כאן בטאבו חדש - העלאת נושא המקור (זו החרב המרחפת גם מעל מעמדו של טרנטינו כבימאי מקורי וחשוב, כ"אוטר"). או-רן אישי עצמה מקפחת את חייה כאשר היא מעלה את נושא מקורה האמריקאי-לבן של הכלה כמערער על הלגיטימיות שלה כרב-אמן בלחימת חרבות יפאנית.
נושא המקור ממלא תפקיד חשוב בהשפעות הקולנועיות על טרנטינו.

עולמו הקולנועי שואב פחות מסרטי "איכות" קאנוניים שהוכתרו על-ידי הביקורת כ"מקוריים", ויותר מבריקולאז' של סרטים המוקצים בדרך כלל על-ידי אותם מבקרים כסרטי ז'אנר קונבנציונליים, כלומר, חסרי מקוריות (מערבוני ספגטי, סרטי קונג פו, סמוראים, בלקספלוטיישן, פורנו רך וכו'). את רבים מהסרטים שמהווים נקודת ציון ב"להרוג את ביל" וסרטים אחרים של טרנטינו ראה הבמאי כילד בשנות ה-70 כבן למשפחה חד-הורית בחברת אמו.

הבן את הגברות
והחזק בנשיות,
ותהיה אפיק העולם.

אם תהיה אפיק העולם
לא תעזוב אותך גבורה נצחית
ושוב תחזור אל תום הילדות
לאו צה

החלק הראשון של "להרוג את ביל" מציג נקמה אלגורית של הכלה בתגובה להדרת הנשי/אימהי המקובלת בפוליטיקת הייצוג הפטריאכלית של הוליווד, אולם לא מבלי לשתף פעולה עם אסטרטגיית ייצוג זו. באופן פרדוקסלי, על מנת להגשים נקמה "נשית" זו, על הכלה להפוך ל"גבר", דבר המזכיר במידה רבה את המתרחש בסלשרים משנות ה-80 (הדוגמאות הבולטות ביותר לתת-הסוגה הזו הן הסדרות האינסופיות של "ליל המסכות", "סיוט ברחוב אלם" ו"יום שישי ה-13"). על פי פרדיגמה זו של הסלשר, ניצחונה של הגיבורה על הרוצח מסתייע תמיד באמצעותם של חילופי מיגדר פרפורמטיביים. גיבורת הסלשר, דמות המכונה "הנערה האחרונה", שורדת בסוף הנראטיב את סכינו של המרטש, באמצעות ניכוסם של כלי הנשק הפאלי ונקודת המבט הסדיסטית שלו (במקביל מאמץ הרוצח/ת סממנים נשיים/מזוכיסטיים). כך מושגת בז'אנר הסלשר נקמת הסובייקט הנשי בתרבות הפטריארכלית. אולם ניתן להצביע על הבעייתיות שבטקטיקה זו מבחינת העניין הפמיניסטי, מכיוון שגם לאחר שהושלמה נקמתה הסימבולית של "הנערה האחרונה" בפטריארכיה, היא נותרת משועבדת למסמן-העל של חוק האב - הפאלוס.
ביקורת דומה ניתן למתוח על דמות הכלה בחלק הראשון של "להרוג את ביל". זו נוקמת על סירוסה באמצעות ניכוס הפאלוס (חרב הטורי האנזו). בדומה ל"נערה האחרונה", הכלה שנשללה ממנה נשיותה הופכת ל"גבר" חסר סממנים "נשיים". אלא שבסוף החלק הראשון חלה תפנית משמעותית, והצופים מגלים כי ילדתה של הכלה נותרה בחיים. לפני כן, אופיה האימהי של הכלה רק מודחק או נרמז. כך, בתחילת הסרט, כאשר הכלה נעתרת לבקשתה של ורניטה לא לחסלה לעיני בתה, או בשתי

קוונטין טרנטינו מביים את דייויד קאראדין ואומה תורמן

תקריות בסצינה בבית העלים הכחולים, כאשר באחת מהן הכלה מחנכת ילדון מכנופייתה של או-רן אישי באמצעות מכות בישבן ושולחת אותו הביתה לאמא, ובשנייה היא מתחננת בפני הנערה הרצחנית גוגו יוברי שתסתלק מהמקום כך שלא תיאלץ לחסלה.

מימד לא-מודע זה של המטרנלי בחלק הראשון (ובקולנוע ההוליוודי המסורתי) עולה על פני השטח בחלק השני של "להרוג את ביל" בצורה המפורשת ביותר בסצינת הפלשבק שמסבירה מדוע חדלה הכלה להיות רוצחת שכירה. ממש לפני ביצוע הג'וב האחרון שלה מגלה הכלה כי היא בהריון, וגומרת אומר לפרוש מהקריירה ה"גברית" שלה תחת חסותו של דמות האב, ביל, ובכך לקבל על עצמה את זהותה החדשה כאם. אופציה זו נגזלת ממנה רק לכאורה בסצינת הטבח בכנסיית "שני האורנים". אלא שהאימהות, כפי שהגדירה כבר פרויד, היא עניין לא-מודע (הכלה חולמת על ילדתה כאשר היא בתרדמת, בעוד ילדתה חולמת עליה מבלי להכירה). מעתה הופך סיפור נקמתה של הכלה, כדברי חשל החרבות האנזו, מ"קו ישר" (שמאפיין את הנקמות בחלק הראשון והחסכוני עלילתית של הסרט) ל"יער עד" שהולכים בו לאיבוד (המטרנלי).

אם בחלק הראשון הוצאו שתי הנקמות הראשונות לפועל בצורה חלקה וחסרת לבטים, הרי ששלוש הנקמות הבאות בחלק השני הן עניין מעורפל בהרבה. את הנקמה השלישית בבאד לא מוציאה הכלה עצמה לפועל, אלא אל, כפילתה הבלונדינית (באופן אירוני היא עושה זאת באמצעות נחש "ממבה שחורה", שמסמן את זהותה "הגברית" של הכלה בחייה הקודמים כרוצחת שכירה). הרביעית בתור, אל עצמה, כלל אינה נרצחת, אלא "רק" מאבדת את עינה היחידה. במקום הסיום המשחרר שהיינו מצפים לו עם חיסולו של ביל, הסצינה מתרחשת כאנטי-קליימקס מובהק, במה שנראה יותר כהמתת חסד מאשר כחיסול-נקמה.

הפרספקטיבה של הלא-מודע המטרנלי הופכת למפורשת מבחינה ויזואלית בחלק השני, עוד לפני שהכלה עצמה יודעת כי בתה נותרה בחיים. בסצינה שבה נקברת הכלה חיה הופך המסך לשחור, והיא מוצאת עצמה קבורה במעין רחם קולנועי. באלוזיה לסרטי הזומבים של **לוצ'יו פולצ'י** ("עיר החיים-המתים", the beyond) ולסצינת הסיום של "קארי" (סרט העוסק באופן מפורש במוקצה האימהי) פורצת הכלה מקברה באמצעות טכניקה חייתית שלמדה מהמסטר הסיני פאי מאי. בסצינה הזויה לחלוטין, שכמו נלקחה מטרילוגיית המתים של **רומרו**, נכנסת הכלה דמויית הזומבי לדיינר אמריקאי שכוח-אל ומבקשת כוס מים. האלוזיה לתת-הסוגה של סרטי הזומבים אינה מקרית, שהרי המוקצה האימהי, כמו הזומבי, דר באיזור הדימדומים שבין הרחם (חיים) לקבר (מוות).

"להרוג את ביל" הוא במידה רבה סיפור חניכה של הכלה, ההופכת במהלכו מסובייקט נשי מסורס (שכדי לנקום עליו לאמץ אסטרטגיה "גברית") לאם המשיגה בעלות על הנראטיב מעמדה נשית, נראטיב שנשלט עד כה על-ידי האב ביל. במקביל להשגת הבעלות על הנראטיב, הכלה משיגה מחדש גם בעלות על גופה שלה. הטרנספורמציה הזאת מסומלת גם בסוגי אמנות הלחימה שמאמצת הכלה בכל אחד משני חלקי הסרט. נקמתה, בחלק הראשון, מתבצעת בעיקר באמצעות חרבו של הנזו - הפאלוס שניכסה לעצמה, בדומה ל"נערה האחרונה" של הסלשר או בדומה ליוקי, גיבורת "ליידי דם-שלג". ההעדר שמסמן גופה הפצוע והמחורר של הכלה בחלק הראשון משלים עצמו באמצעות המלאות הפאלית שמגולמת בחרב האנזו. בחלק השני עוברת הכלה לשימוש באסטרטגיות הקונג-פו של מסטר פאי מאי (**גורדון ליו** האגדי), ועושה מגופה כלי נשק קטלני. כאן מתקרבת הכלה להגשמת ייעודה האימהי מבלי להידרש הפעם לתוספת הפאלית. בעימות האחרון בין הכלה לביל, מכת היד החשופה של הכלה - "טכניקת חמש אצבעות הלב" - היא המכריעה.

"להרוג את ביל" נפתח בהבנת הגבריות - ניכוס החרב של הטורי הנזו בידי הכלה. אך חרב זו, שהייתה אמורה להרוג את ביל (האב, אלוהים), נזנחת בחלק השני, והכלה מיילדת את עצמה מחדש כאם. כשהיא מבינה את הגבריות, אך מחזיקה בנשיות, הכלה עוברת טרנספורמציה נוספת - חזרה לתום הילדות. הסרט נחתם כאשר הכלה, היא ביאטריס קידו (הידוע מעתה בכינויה mommy), בדומה לכל אותן דמויות סימפטומטיות לקולנוע "האינפנטילי" של טרנטינו, שרויה עם בתה מול הרחם החמים של הטלוויזיה.

1 פולאן, דיינה, 2003. ספרות זולה, תירגמה: איה ברויאר. רסלינג, תל אביב, עמ' 46.

2 מתוך ג'וליה קריסטבה, "כוחות האימה", הוצאת רסלינג (בדפוס).

לקריאה נוספת:

לאו צה, 1973. דאו דה צ'ינג, תרגמו: יורי גראוזה וחנוך קלעי, מוסד ביאליק, ירושלים.

פולאן, דיינה, 2003. ספרות זולה, תרגמה: איה ברויאר, רסלינג, תל-אביב.

פרויד, זיגמונד, 1988. טוטם וטאבו ומסות אחרות, תירגם: חיים איזק, דביר, תל-אביב.

קריסטבה, ג'וליה, כוחות האימה, הוצאת רסלינג (בדפוס).

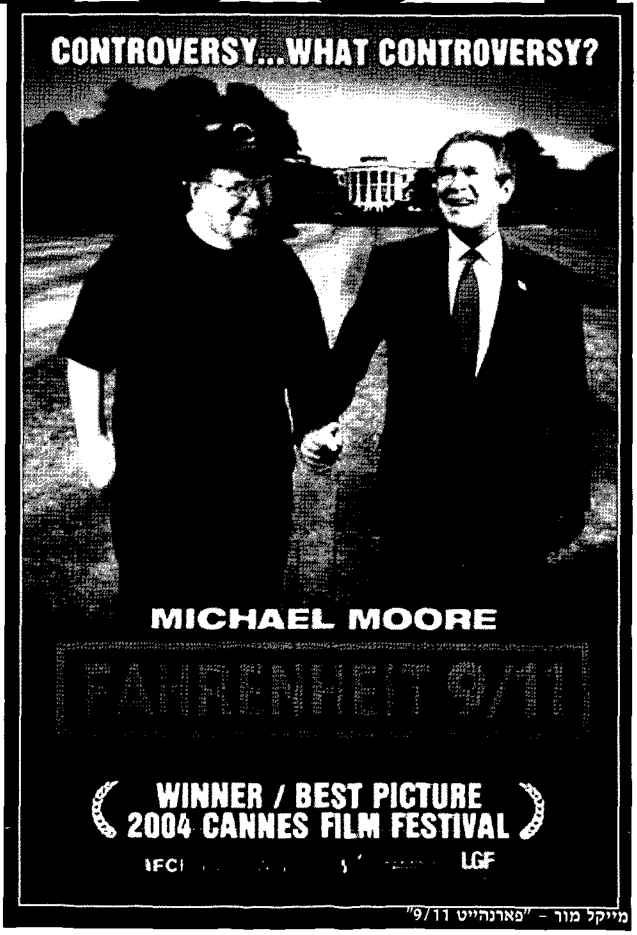
Clover, Carol J, 1992. Men, Women, and Chainsaws. London: Princeton University Press.

Creed, Barabara, 1993. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. London and New York: Routledge.

Kaplan, E. Ann, 1992. Motherhood and representation, London: Routledge.

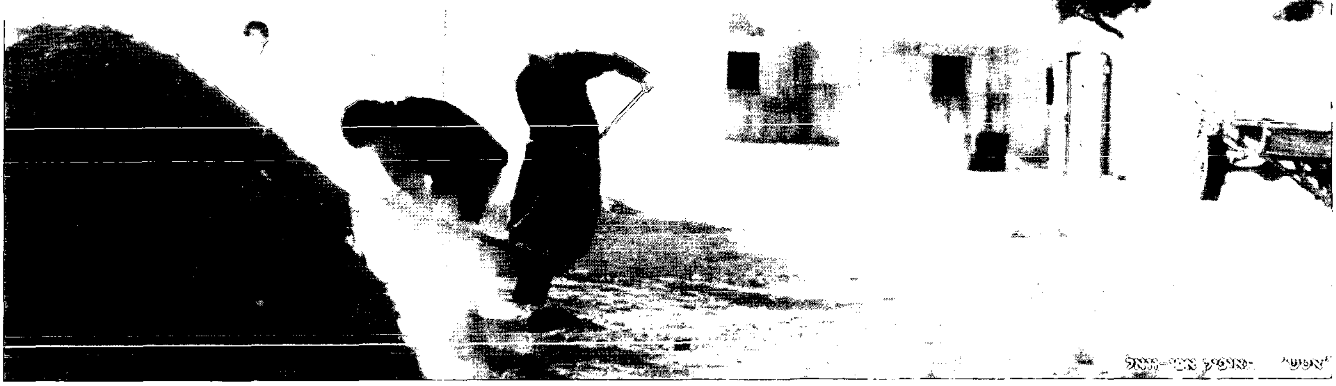
Willis, Sharon, 1995. 'The Fathers Watch the Boys' Room: Race and Masculinity in the Work of Quentin Tarantino, Camera Obscura, no. 32, May 1995, pp 41-73.

קאן 2004



מייקל מור - "פארנהייט 9/11"

הוא לא התאושש באמת והרמה לא הרקיעה שחקים. אבל פסטיבל קאן הוא עדיין מיסדר חובה לכל מי שעוסק בקולנוע, הוא מציג את מיגוון הסרטים הרחב ביותר ולטוב ולרע, הוא משקף לאשורו יותר מכל אירוע אחר של השנה את מצבו של הקולנוע היום בעולם.



"צימאון" - תאופיק אבו-וואל

פתח תקווה

36 שנים עברו מאז זכתה ישראל בפרס כלשהו בפסטיבל קאן, שנים שבהן הקולנוע השתנה מן הקצה אל הקצה, ופסטיבל קאן אינו עוד מה שהיה. במקום אירוע קטן ואליטיסטי - יריד הבלים ענק, רועש, דחוס, מפגש מסחרי ותעשייתי המנסה נואשות לשמור על תדמיתו התרבותית. בכל השנים הללו הלכה והתגבשה הדעה שזה האגוז הקשה ביותר לפיצוח אחרי האוסקר, ואין מגרש משחקים רשמי שקשה יותר להצטיין בו. סרטים תוצרת הארץ התקבלו בו רק בקושי, כאשר התקבלו נדחסו למסגרות משנה, וגם כאשר נדמה היה שהם ראויים לפרס - כמו "חתונה מאוחרת" לפני שלוש שנים - הפרס נגזל ממנו ברגע האחרון. השנה, גם המבצר הזה נפל. אמנם, הסרטים הישראלים היו עדיין במסגרת משנה, שבוע הביקורת, אבל הפרסים שבהם זכו הם מרכזיים. משמע, צוותי השופטים של הפסטיבל הגדול ביותר בעולם אינם מתעלמים עוד, לא בכוונה ולא בטעות, מן הנעשה בקולנוע הישראלי. אמנם, בשני המקרים נשאו הסרטים כותרת משנה שהקלה על זכייתם בפרס, אחד הוצג כ"ישראלי-פלסטיני", השני כ"צרפתי-ישראלי", אבל האמת היא ששני הסרטים הם, לפחות מבחינת החזות, התוכן והמראה, ישראליים בכל רמ"ח אבריהם. "צימאון" של **תאופיק אבו-וואל** אמנם מדבר על הנשמה הפלסטינית, אבל הבמאי הוא בן אום אלפחם, הוא למד קולנוע באוניברסיטת תל אביב, והסרט מומן כולו על-ידי קרן תל אביב לתרבות ע"ש יהושע רבינוביץ וחברת הכבלים "הוט". השני, "אור" של **קרן ידעיה**, שנעשה גם הוא בתמיכת קרן תל אביב לתרבות, נשען אמנם על השקעה משותפת נוספת ישראלית-צרפתית, אבל הוא צולם כולו בתל אביב, דובר עברית, כל השחקנים בלי יוצא מן הכלל ישראלים, ואין דרך לפקפק בזהותו האמיתית. אבל ייתכן שלשבוע הביקורת היה נוח יותר לקבל את המוצא הכפול ולהימנע מעימותים פוליטיים שהיו מסבכים להם את החיים.

ב"החיים הם נס" של אמיר קוסטוריצה יש מין מסיבת טראנס מחרישת אוזניים, אבל אין בו קמצוץ כאב על אחד הפרקים האיומים ביותר ביוגוסלביה לשעבר בשנים האחרונות

אשר לפרסים, פרס הביקורת הבינלאומית (FIPRESCI), כשהוא מוענק בפסטיבל כמו קאן, הוא משמעותי במיוחד, משום שהביקורת נוטה לייחס חשיבות שווה לצורה ולתוכן של סרט, ואם הקולנוע הישראלי לא התקשה גם בעבר למצוא נושאים ראויים, הצורה לא הייתה תמיד משכנעת או מעניינת במיוחד. "צימאון", דרמה אינטימית על משפחה ערבית שחיה מחוץ לכפר שלה ומתפרנסת מייצור פחמים ומכירתם, צולמה במסך הרחב, עם צוות שחקנים לא-מקצועיים, נראית כמעט כמו טרגדיה יוונית שבמרכזה עימות בין שני דורות, ועוד יותר כמטאפורה ברורה על מצבה של האומה הפלסטינית היום, יחסיה עם שאר האומות הערביות מצד אחד ועם ישראל מצד שני. למרות תקציב מוגבל, תירוץ שסרטים רבים הסתתרו מאחוריו כדי להסביר רשלנות צורנית, יש בו עיצוב מרשים של כל תמונה בסרט, עבודה יוצאת מן הכלל עם

"אור" - קרן ידעיה

"סכיזו" - גוקה אומרובה

צוות שחקנים שלא עמד אף פעם, קודם לכן, לפני מצלמה, ויכולת לשמור ברוב הזמן על המתח הפנימי של סיפור המסגרת ולא לוותר עליו לטובת האלגוריה. חשוב עוד יותר הוא פרס "מצלמת הזהב" שהוענק ל"אור" של קרן ידעיה. סיפור שיכול להיראות מלודרמטי, סוחט דמעות וסר טעם, על נערה בת 17 ועל אמה, יצאנית מתבגרת, ועל מאמצי הבת להוריד את אמה מן הכביש ולנתב אותה לחיים מסוג שונה, נשמע אולי כמו טלנובלה מערוץ ויווה. אבל בימוי חמור סבר, שבו המצלמה אינה זזה אף פעם ממקומה, איפוק מפני כל פיתוי של סחיטת דמעות, מישחק פשוט ונכון של **דנה איבגי ורונית אלקבץ**, המזדהות שתיהן להפליא עם התפקידים, והדגשת המציאות החברתית שבתוכה חיות השתיים, מציאות האחראית במידה רבה למצבן הנתון, מעניקה ל"אור" מימד של דרמה ריאליסטית בלתי-מתפשרת. ייתכן שחיבתו של יו"ר צוות השופטים שהעניק את "מצלמת הזהב", השחקן הבריטי **טים רות**, לדרמות משפחתיות קשות (הוא עצמו ביים אחת כזאת, "איזור מלחמה"), השפיעה בסופו של דבר על בחירת הסרט הזה על פני אחרים. בכל מקרה, פניו של רות הביעו שביעות רצון גלויה כאשר הכריז על "אור" כזוכה בפרס. ומעניין, שכמו ב"צימאון", גם כאן, כל הכוונות הטובות אין בכוחן לפרוץ את מעגל הקסמים שבו נתונות הדמויות. "מצלמת הזהב" ניתנת לסרט הראשון הטוב ביותר שמוצג בפסטיבל קאן על כל מסגרותיו, כולל התחרות, והעבר מוכיח שהוא פותח שערים רבים בפני כל מי שזוכה בו.

אז מי יודע, עם קצת מאמץ ועם הרבה מזל, עוד נראה סרטים ישראליים גם בתחרות של פסטיבל קאן בשנה הבאה. לאחרונה זה קרה לפני 31 שנים, והסרט היה "אבו-אל-בנאת".

המגששים באפלה

קשה לזכור מתי השמיצו את פסטיבל קאן יותר מאשר בשנת 2003. הדעה האחידה כמעט קבעה שזה היה אסון בלתי-אפשרי, ופרט לכמה שיאים חיוביים בודדים, כמו "מרחק" הטורקי או "פלישת הברברים" הקנדי, כל סרט היה מביך יותר מקודמו. קצת מוגזם, אבל ככה זה כאשר צריך לדבר בהכללות.

השנה, נראה שכולם נבהלו מן ההתקפה המוחצת, והבינו שאם הם משמיצים את הפסטיבל, מי שיסבול בסופו של דבר זה הקולנוע עצמו. קאן הוא בכל זאת האירוע המרכזי של הקולנוע העולמי, ואם לקאן אין מה להציע, למרות שכולם רצים לשם, סימן שאין מה להציע. וזה רע לכל מי שקרוב לתעשייה הזאת, מבקרים ורכילאים, מפיצים ויחצ"נים, שחקנים ובמאים, קונים ומוכרים. התוצאה: כולם הגיעו השנה לפסטיבל בארשת נינוחה יותר, מוכנים וכמעט מבקשים להתלהב ממה שיש. השאלה שהתבקשה כמובן מן הרגע הראשון, "האם זה פסטיבל טוב יותר מקודמו", זכתה לצרורות של תשובות מתנצלות המסבירות שהמנהל החדש, **תיירי פרמו**, עדיין מחפש את דרכו, אבל הוא כבר נטל כמה יוזמות ברוכות וצריך לתת לו זמן כדי שיצליח. ייתכן, אבל אין בכך מענה לשאלה אם אכן הרמה עלתה. והאמת היא, שכאשר לוחצים קצת יותר לקבל תשובות, מסתבר שזאת הייתה אמנם שנה נטולת שערוריות -

2046 - וונג קאר-וואי

"הטור היומי" - סבסטיאן קורדרו

פרט לדחיית הצגתו של הסרט "2046" של **וונג קאר וואי** - אבל גם שיאים לא היו בה, וכל מי שצריך היה להצביע על סרט אחד שהיה מוכן להיהרג עליו, יצירת מופת אחת שאין עליה עוררין, לא היה לו על מה להצביע. גישושים, ניסיונות, חיפושים, כמעט הצלחות, כאלה היו לא מעט. הישגים של ממש, אלה יבואו, אם יבואו, בשנה הבאה.

דוגמאות לגישושים? בבקשה. "גלויות" של **טוני גאטליף** זכה אמנם בפרס הבימוי, אבל כמו כל סרטיו הקודמים, גם זה ניסיון מהוסס לומר משהו ברור, שלא מגיע אף פעם לידי ביטוי שלם מרוב סטיות הצידה. גאטליף, צועני יליד אלג'יר, קרוב הפעם יותר מתמיד לעצמו, בסרט שבו הוא מספר על צועני יליד אלג'יר שחי בפאריס (בדיוק כמוהו), ויוצא למסע מאולתר לחלוטין למולדת הישנה, כשהוא מלווה בחברתו לחיים. ברגל ובטרמפים, ברכבות ובמעבורות, הם חוצים את אירופה ועוברים את צפון אפריקה ממרוקו לאלג'יר, נפגשים בדרך עם כל מיני עקורים שמהווים היום חלק גדול מן האוכלוסייה של אירופה, המחפשים לעצמם פרנסה ומקום בטוח לשבת בו, ועד שימצאו, הם חיים מן היד אל הפה, כאשר אחוות עניי העולם מאחדת. סרט מסעות שמציין עובדות, מצהיר על אהדתו לעקורים שבדרכים, אבל אין לו הרבה מה לומר עליהם.

"מחלה טרופית" הוא מקרה חמור עוד יותר. סרט מתאילנד, שהגיע לתחרות כנראה כדי להוכיח לעולם שהפסטיבל מודע שיש שם תעשייה משגשגת בזמן האחרון. אבל לא בזכות סרט כמו זה, שמדשדש במשך שעה שלמה בתוך סיפור אהבה הומוסקסואלי תלוש, ואחר כך עובר למסה סמלית על חיית טרף מסתורית שקוטלת בהמות ביער. איך העניקו לסרט הזה פרס של צוות השופטים, זה סוד שמור ביותר שאיש לא ידע להסביר.

ועוד שתי דוגמאות אופייניות. "הנערה הקדושה" של **לוקרציה מארטל** הארגנטינית, מפגיש נערות מתבגרות, חניכות של מוסד קתולי שטרודות מצד אחד במושגים של חטא וקדושה, ומצד שני במערבולת הדחפים הבלתי-נמנעים לגילן. האם של אחת מהן היא מנהלת בית מלון, שבו מתרחשת רוב העלילה. שעה שרופאים מכל רחבי המדינה משתתפים שם בכנס מדעי, אחד הרופאים מפריח בלי משים רמז מיני לבת המנהלת, ולהפתעתו גורם הדבר לשרשרת אירועים שמביכה אותו ואת כל הסביבה. כשהיא עוקבת מקרוב אחרי ערב רב של דמויות המתחככות זו בזו ללא הרף, מבלי להתרכז, לא עלילתית ולא ויזואלית, באף אחת מהן, מארטל מטיילת ביניהן כצופה מן הצד, ומותירה מרחב גדול מאוד לדמיון של הצופה, שצריך להשלים את התמונה הכללית בעצמו. זה יכול להיות קולנוע מתוחכם מאוד, בתנאי שיש במה שמוצג על הבד גירוי מספיק כדי שהצופה אכן ירצה לעשות זאת, ובמקרה של מארטל, העניינים מתנהלים ברפיון שמתיש במקום לדרבן את הדמיון.

דברים דומים אפשר לומר על "האשה היא עתידו של הגבר", סרט קוריאני של **הונג סאנג-סו**, מעין גירסה בלי ראש ובלי זנב המזכירה את "ז'ול וז'ים", המספרת על בוגר פקולטה לקולנוע וחברו, מרצה לאמנות, שיוצאים לפגוש שוב את הנערה שהיו מאוהבים בה כשהיו סטודנטים. גם אם מרכיבים רבים בתוך הסרט מגלים תבונה ורגישות רבה, הן בטיפול בדמויות עצמן, הן במערכת היחסים שביניהן, והן ברקע המיוחד של החברה הקוריאנית שבתוכה הם מתפתחים, בסופו של דבר נדמה שהכל מתרחש בחלל תלוש שבו יש חיפושים אחר אמירה יותר מאשר אמירה של ממש.

"חינוך רע" של אלמודובר נראה כמו עבודה של טכנאי מבריק שעושה עבודת מושלמת, שלא נוגעת באמת ללב, לא ליבו שלו ולא לב אחרים

אולי הדוגמא הבולטת ביותר לגישושים קולנועיים הוא הסרט שהכל המתינו לו מן הרגע הראשון, סרטו של וונג קאר וואי, "2046". המשך ישיר ל"מצב רוח לאהבה", אבל פחות מגובש ופחות מוגדר, הוא מתאר סידרה של מפגשים בין גיבור הסרט הקודם לבין נשים אחרות,

"מלואדה" - אוסמן סמבנה

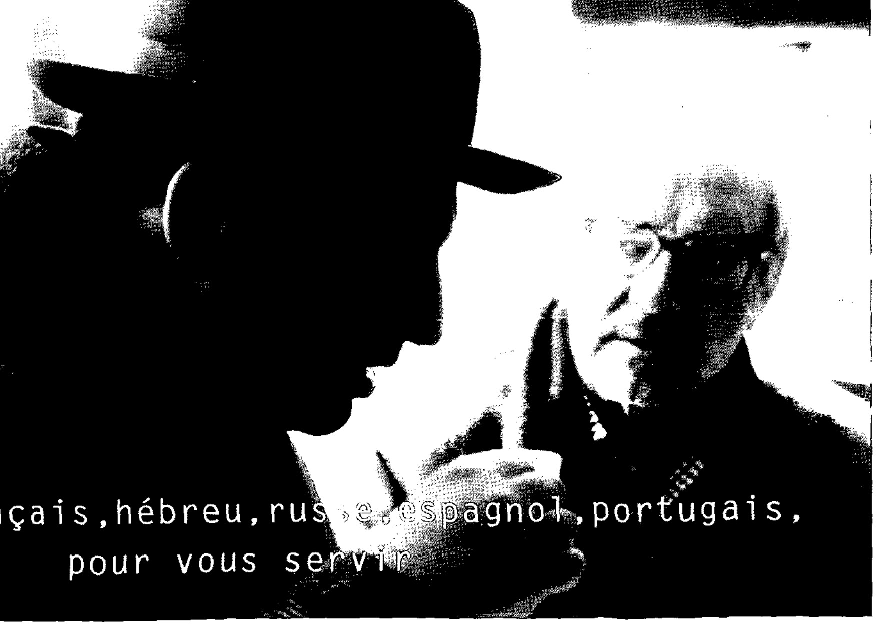
"יומני אופנוע" - וולטר סאלס

שמתנהלים כולם תחת סימן החשש העמוק שלו מפני מחויבות רגשית, כתוצאה מן הרומאן האומלל שהיה לו בסרט הקודם. אפשר, וכנראה גם יהיו רבים, שירחיבו את הדיבור הסרט הזה לאורך ולרוחב, ויש הרבה נושאים לדון בהם, החל מן העובדה שהבמאי התלבט במשך ארבע שנים תמימות, הגיע לפסטיבל באיחור (פעם ראשונה בתולדות קאן שצריכים היו לדחות הקרנה ביום), ובסופו של דבר יצא בידיים ריקות. המעברים שלו בין פרשת אהבים אחת לשנייה, עם הפלגות גם לעתיד, המיוצגים על-ידי פרקים מתוך ספר עתידני שכותב הגיבור, חושפים שוב את כשרונו העצום של וונג לייצר אווירה קולנועית דחוסה ומופלאה, להעביר מסרים בחצאי טונים מרומזים, לתת שיעורים בתורת המבנה של תמונה בקולנוע ושילוב המוסיקה בתוכה, בשימוש הנבון שהוא עושה בשחקן הראשי שלו, **טוני ליונג**, ועוד יותר באוסף של שחקניות מדהימות ביופיין, ובראשן **ז'אנג ז'יאי** ("נמר דרקון") **וגונג לי.** אבל כאשר מגיעים לסוף, יש הרגשה שהאלגנטיות שבה מרפרף הסרט מעל הכל מקסימה אולי את העין, צובטת לא פעם הלב, אבל מתקשה להחליט מה יש לה באמת לומר.

על הבריקדות

קאן נפתח השנה בסימן המהומות הפוליטיות, הן לא חדלו לכל אורכו, והגיעו לשיאן כמובן בסיומו, עם הכתרת "פארנהייט 9/11" של **מייקל מור** בדקל הזהב. חדשות היום ניצחו את חדשות הקולנוע.
עוד בטרם נפתח הפסטיבל, כבר נשמעו באוויר האיומים של עובדי התיאטרון והקולנוע הזמניים בצרפת, שנאבקים כבר חודשים רבים נגד ניסיון הממשלה לקצץ בזכויות הפנסיה שלהם. הפסטיבל נחשב בעיניהם במה אידיאלית להצגת טענותיהם וקידום האינטרסים שלהם, והם הבטיחו שלא יניחו לעניינים להתנהל כסדרם אם לא יקבלו את החשיפה הראויה. עוד לפני שנקבע איזשהו הסכם, הפגינו בעלי העסקים בקאן, אלה שמחכים שנה תמימה למבול האורחים ולכל מיליוני הדולרים שהם משאירים בריביירה במהלך הפסטיבל, והודיעו שלא יניחו לשום נודניק להשבית להם את העסקים. ערב הפתיחה, כשכוחות משטרה חוסמים רחובות ומנפנפים אלות, לצינון רוחות שעשויות להתלהט, הסתדרו העניינים, העובדים הזמניים קיבלו את החשיפה שביקשו, בעלי העסקים עברו מייד אל מאחורי הקופות הרושמות, והכל בא על מקומו בשלום. או בערך. היו עוד כמה הפגנות פה ושם, שבהן הוכיחה המשטרה הצרפתית שהאלות אינן לקישוט, הרחבות המשיכו להיות חסומים - מה שבטוח,

"המוסיקה שלנו" - ז'ן-לוק גודאר



בטוח - ובינתיים יצאו עובדי בתי המלון תוצץ נגד מעבידיהם, שטענו כי ה"טיפים" שהם מקבלים מצדיקים הורדת חלק מן השכר שלהם.
זה קרה ברחוב. ובסרטים, הפוליטיקה ממשיכה להיות קרדום נפלא לחפור בו.

וולטר סאלס, בנה של אחת המשפחות העשירות ביותר באמריקה הלטינית, עשה סרט על יומני המסע של סטודנט ארגנטיני מן המעמד הבורגני, שעתיד היה להפוך לסמל ומופת של המהפכנות הדרום אמריקאית, הלא הוא **צ'ה גווארה**. "יומני האופנוע", המשחזר את המסעות שערכו גווארה וידידו, **גראנאדו**, על פני כל היבשת, כשהם רכובים תחילה על אופנוע מקרטע ואחר כך ממשיכים בטרמפים, מסעות שבהם הוצתה בסטודנט לרפואה המודעות החברתית הסוחפת שהביאה אותו בסופו של דבר לקובה, כיד ימינו של **פידל קאסטרו**. קצת מטיף ומפריח נוסחאות בחלקו הראשון, הרבה יותר נוגע ללב ומשכנע בחלקו השני, הסרט נחשב לאחד המועמדים העיקריים לזכייה בדקל הזהב, ומן הסתם היה בין המאוכזבים ביותר בטקס הסיום.

אמיר קוסטוריצה אינו רשאי להיות מאוכזב יותר מדי בקאן, משום שכבר זכה כבר פעמיים בפרס הנכסף ("מסע העסקים של אבא" ו"מתחת לפני השטח"). הוא אינו רשאי גם משום שסרטו החדש, "החיים הם נס", אורגיה שלוחת רסן של חינגות בלתי-פוסקות, שצריכות להיות מעין דימוי סוריאליסטי של המלחמה ביוגוסלביה, יש בו הכל - סאטירה, הומור, אירוניה, פיוט, דמיון, סצינות המונים, מוסיקה בסיטונות, רעש ומהומה, מין מסיבת טראנס מחרישת אוזניים - אבל אין בו אפילו קמצוץ של כאב, חרדה, פלצות או זוועה. כאילו לא מדובר באחד הפרקים האיומים ביותר של השנים האחרונות. במונחים קולנועיים בלבד, אין ספק שקוסטוריצה ממשיך להיות וירטואוז שמסוגל לעשות כמעט כל מה שעולה על דעתו. הצרה היא, שמה שעולה על דעתו, במקרה הזה, הוא בדרך כלל הדבר הלא נכון.

התמודדות מכובדת ומוצלחת הרבה יותר עם טרגדיה מפחידה לא פחות מוצגת ב"אדמה ואפר", סרט אפגני של **עתיק רחימי** שנעשה בעזרת השקעה צרפתית לא מבוטלת. במרכזו ישיש ונכדו, שמנסים להגיע למכרה שבו עובד בנו של הזקן ואביו של הילד, כדי לבשר לו את הבשורה האיומה על חיסול המשפחה כולה בהפצצות ופלישת צבא לכפר שלהם. מסביב, נוף צחיח של גבעות צהובות, דרכי עפר שאין להן סוף, זיכרונות מסמרי שיער של ישובים פרימיטיביים, משוסעים בלי רחמים בידי צבא עלום פנים, ותמונה אחת שלא נראתה עד היום בשום סרט מוסלמי, אשה עירומה שדעתה נטרפה עליה, נמלטת ממעניה וקופצת לתוך הלהבות של בית העולה באש. עוצמתו עוצרת הנשימה של הנוף, המזכירה כמה מן הסרטים האיראניים, האותנטיות של הדמויות הבודדות המפוזרות בתוך הנוף הזה, הילד שאיבד את חוש השמע בהפצצה על הכפר ואינו מבין מה קרה לו - לדעתו כל העולם אילם, ולא הוא זה שאינו שומע - יוצרים

המשך בעמ' 22

Old Boy - **פארק צ'ו-ווק**

- מאיר שניצר -

קוונטין טרנטינו, מותר לנחש, די הופתע בקאן. באמצע אפריל האחרון, כששוחרר להפצה חלקו השני של "להרוג את ביל", הסכימו רבים שזהו סרט הנקמות הדפיניטיבי, המגדיר ומסכם כאחת את תת-הז'אנר המחוספס הזה. והנה חולפים להם רק ארבעה שבועות, טרנטינו נוחת בריביירה הצרפתית על מנת לשבת בראש צוות השיפוט בפסטיבל, והופ - מולו על הבד מרצד Old Boy של **פארק צ'ו-ווק** מדרום קוריאה - מוצר פילמאי שהוא באמת סרט הנקמות האולטימטיבי.

לפארק צ'ן-ווק אין זה ניסיון ראשון בעיצוב נקמה קיצונית עד כדי אימה בקולנוע. באי הפסטיבל הירושלמי זכו אשתקד להציץ בסרטו "סימפטיה למר נקמה", ששילב עודפים של אלימות מודגשת ביחד עם אותו יצר פרימיטיבי, שמוציא בני אדם למסע נחוש של גאולת דם ופרעון תובות. ואם היו רבים שמצאו כי ב"סימפטיה למר נקמה" יש רגעים אלימים יתר על המידה, כאלה שקשה לעיתים לצפות בהם, הרי שכעת מתברר כי סרטו הקודם של פארק היה בסך הכל בגדר אקורד הכנה לקראת המראות המחרידים באמת, שמעת לעת נשטפים מהבד ב- Old Boy.

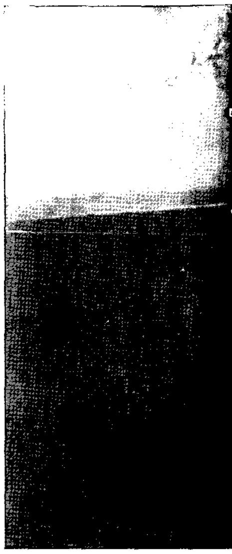
ממה עשוי אותו חומר המניע את בלוטת האדרנלין הקרויה "נקמה"? הכלה, **אומה תורמן**, יוצאת ב"להרוג את ביל" לחסל כל מי שהיה מעורב בגזילת העובר שהתפתח ברחמה; קט בלו נוקמת בתושבי וולף סיטי במערבון "הבלדה על קט בלו", בשל חיסול אביה; **ניקול קידמן** מעלה בלהבות עיר שלמה ב"דוגוויל", בשל התעללויות חמורות שנעשו בגופה ובנפשה; **גלן קלוז**, גיבורת "חיזור גורלי", מאכילה את **מייקל דגלאס** בארנב מבושל משום שפותתה ונזנחה על-ידו; **ז'אן מורו** מחסלת גברים ב"הכלה לבשה שחורים", כי פעם, בעבר הרחוק, הם קטלו את החתן שלה ביום כלולותיהם והשביתו את שמחתה; האדריכל **צ'ארלס ברונסון**, גיבור סדרת הסרטים "משאלת מוות", נוקם בכל עבריייני ניו יורק כולה, כי אשתו ובתו נפלו קורבן לפשיעה האורבנית.

בכל הדוגמאות הללו בולטת השמירה על נוסחה מאקברית, המאזנת את שתי כפות המאזניים. הפושע פשע והקורבן נוקם. פארק, ב-Old Boy, שינה לגמרי את כללי ההתנהלות של סרט הנקמות. עלילת הסרט עוקבת אחר גבר זועף שנכלא בבית כלא מוזר ביותר למשך 15 שנה, מבלי שיידע מהי אשמתו. לאחר שחרורו הפתאומי, הפלאי במידה רבה, מתא האסורים שלו, יוצא הקורבן, מעין גירסה קוריאנית ליוסף ק. הקפקאי, לנקום את מחיר שלילת חירותו. אבל פרט קטן אחד חסר לו - במי לנקום.

משוטט לו אדם אכול זעם, טעון מרירות כמקלע כבד ובלתי-נצור, ומחפש את הנקמה בחוצות הכרך. סיטואציה מרתקת כשלעצמה, שבסרט המתוחכם הזה היא רק בבחינת נקודת זינוק לקראת המהפך העלילתי האמיתי, שפארק (שגם שותף בכתיבת התסריט, ביחד עם שני פרטנרים נוספים) מכין לצופים. מסתבר, לא לפני שהתחוללו על בד כמה סיבובים של תת-עלילות מפותלות, כי הנקמה המבוקשת, זו שעדיין לא הוגדרה כהלכה על-ידי הסיפור הקולנועי, איננה

ב-Old Boy של פארק צ'ן-ווק הדרום קוריאני יש די והותר הפתעות, ולא רק במישור העלילתי

עולה על טרנטינו



באה מטעמו של האסיר ששוחרר לפתע, כי אם מכיוונו של אותו גורם מיסתורי שהחזיק אותו בתא מבודד במשך עשור וחצי.
זהו מהלך עלילתי מבריק, שמהפך למעשה את סיפור הסרט לאחר דקות ארוכות, שבהן צבר האסיר לשעבר נקודות אמפתיה אצל הצופים. מכאן ואילך מתנהל Old Boy כמעין מישחק וידאו בשר ודם, שבו שני הצדדים הנקמניים לופתים זה את זה באחיזת מוות.
מסתבר שפעם, ממש ממש בעברם הרחוק של גיבורי הסרט, האסיר לשעבר היה עד לסיטואציה מינית שהוא לא הוזמן אליה, והמראה האסור שנתגלה אז בפניו הפך מייד לנחלת הכלל, משום שהוא סיפר זאת לכל סובביו. כתוצאה מרכילות מרושעת זו איבדה אשה צעירה את חייה. האיש שאותו אהבה עד מוות הוא זה שנקם ראשון, כאשר כלא למשך 15 שנה את הולך הרכיל חסר האחריות והרגישות האנושית.
כל זה היה פעם, מזמן, וכעת חזרה לזמן הווה. לא במקרה מזכיר העימות בין השניים מישחק מחשב. בהתאם לכמה כללים, שנוסחו כבר בסרטו ההוליוודי האלים של **דייוויד פינצ'ר**, "המישחק" (עם מייקל דגלאס **ושון פן**), מציע הכולא, עדיין אלמוני לגיבור הסרט ולצופים כאחת, לאסירו לשעבר סוג של עסקת-מישחק די פשוטה. ואלה הם חוקי המישחק: אם האקס-אסיר יגלה בתוך חמישה ימים את הסיבה למאסרו הממושך, הרי שזה שכלא אותו יתאבד לאלתר. אם הוא ייכשל במשימתו, כלומר לא יצלול באומץ הראוי אל עברו הלא נקי, יהרוג הכולא את חברתו הנוכחית של הכלוא לשעבר. משהו בבחינת תשלום דגש: אתה הרגת פעם את אהובתי, אני אקטול את חברתך.
הסרט, אם כך, הוא בעיקר מסע עצמי של האסיר אל מחוזות הנפש הנסתרים שלו, אל האני המוכחש ואל תא הווידויים מרצון. והליך זה כולל גם טיפול בהיפנוזה, שהאסיר לשעבר כופה על עצמו. בדרך הארוכה וגדושת פרצי דם שעושים השניים - האסיר והסוהר - שקיומם כרוך זה בזה, מעצב פארק סידרה של סצינות קולנועיות מעוררות חלחלה: עקירת שיניים בצבת, קטיעת יד, והשיא - כריתת לשון באמצעות תער, והכל מול המצלמה, תוך שימוש בדם, בצווחות כאב ובמבע פיסי של פחד קמאי. פארק, לפחות על פי שני סרטיו הקודמים שהוקרנו בשנים האחרונות בפסטיבל ירושלים ("סימפטיה למר נקמה" ו"איזור הביטחון"), אינו קולנוען המאמין ברמזים. הוא מעדיף לשפוך החוצה ממש את הקישקעס.

פארק אינו קולנוען המאמין ברמזים; הוא מעדיף לשפוך החוצה ממש את הקישקעס

Old Boy חגג את בכורתו הקוריאנית כבר לפני מחצית השנה, והפך ללהיט הגדול של תעשיית הסרטים המקומית, שמתפתחת במהירות רבה. אגב, מ"האוזן השלישית" ברחוב שינקין נמסר שעותק DVD של הסרט מצוי כבר בספריית החנות. עוד בטרם הגיע הסרט לקאן, נודע שאחת החברות ההוליוודיות רכשה את זכויות ההסרטה שלו, ובקרוב יצולם הסרט מחדש ובאמריקאית. קשה להאמין שגירסה מחודשת לסיפור הנקמה המורכב הזה תצליח לשמר את הברק החזותי שפארק עוטף בו את הסרט. סצינות תא האסורים המשונה, שבו היה כלוא הגיבור במשך 15 שנה, מעוצבות באופן משכנע, מאיים, ובה בעת גם שנון. שכן מכשיר העינויים היחידי שהופעל במרוצת שנות הבידוד הארוכות כנגד האסיר האומלל היה מכשיר הטלוויזיה, על מלוא מיגוון תוכניות הזבל המשודרות באמצעותו.
גם האופן המאיים שבו מעוצבת העיר סיאול בלילות הקודרים מזכיר סוג של עיצוב ש"בלייד ראנר", למשל, התהדר בו. שילוב מבוקר בין סצינות אלימות למעמדים דרמטיים שעל גבול ההצחקה הסוריאליסטית, מקנה אף הוא עוצמה פילמאית רבה להפתעה הקולנועית שהגיחה מדרום קוריאה.
טרנטינו אולי הופתע מהאמבוש הקוריאני שנערך לו, אך העיתונות המקצועית שסקרה מקרוב את הפסטיבל ידעה להביא סיפור מחדר השיפוט. מסתבר, על פי אותן רכילויות פנימיות, שטרנטינו, יו"ר צוות השיפוט בקאן, התעקש להעניק ל-Old Boy את הפרס הגדול. אלמלא הודיעה השחקנית הבריטית, **טילדה סווינטון**, שאף היא כיהנה השנה בצוות השיפוט, שפרס זה יוענק לקוריאני על גופתה המתה, הרי שפארק צ'ן-ווק היה בוודאי חובק כעת את "דקל הזהב". בשל הווטו הבריטי נאלץ הקוריאני להסתפק בפרס השני בחשיבותו - הפרס הגדול של חבר השופטים. ומגיע לו.

ביחד אחד מאותם הסרטים שהם ספק עלילה, ספק תעודה, אבל הם מסמך אנושי מהתחלה ועד הסוף.
גישה הרבה יותר מיושנת ומצועצעת מציג בכיר קולנועני אפריקה, **אוסמן סמבנה**. "מולאדה" הוא התקפה מוחצת על המנהג הברברי של מילת הנשים המוסלמיות ביבשת השחורה. העלילה מתרחשת בכפר אפריקאי נידח, במרכזה אשה אחת שמסרבת להרשות לבתה ואחר כך גם לכמה נערות אחרות שמבקשות את חסותה, לעבור את הטקס המשפיל, והיא מועלית כמעט כמו הצגה עם מצלמות מפוזרות בכפר כדי להנציח אותה. הכפר כולו לבוש מחלצות, מדקלם היטב את ההטפות ההדדיות, אלה המופרכות בזכות המסורת (שאינה חלק ממצוות הקוראן) ואלה הנוקבות

במהלך השנים הצליח הקולנוע הישראלי להצמיח ״צוגים נשיים, אך ״צוגיהן התחלקו לקדושות וקדשות, נערצות וגרוטסקיות, טובות ורעות

שמתנגדות לפגיעה בגוף האשה, והסוף האופטימי שבו חלק מן הגברים משתכנעים כי אכן המנהג פסול, באותה הצהרתיות פשטנית שאינה יאה למי שעשה, כמו סמבנה, סרטים מורכבים ומתוחכמים הרבה יותר. דרך אגב, בסרט יש סצינה שלא נראתה עדיין בסרט מוסלמי או אפריקאי: גבר ואשה מתנים אהבים. כאן המטרה ברורה: להדגיש את העובדה ששום אשה שעברה את תהליך המילה לא תיהנה עוד מן המעשה הזה, שכרוך אצלה בייסורים פיסיים רבים.
המורכב והמסובך מבין הסרטים בסידרה הזאת היה כצפוי "המוסיקה שלנו" של ז'אן-לוק גודאר בן ה-73. הוא מחולק לשלושה חלקים, גיהנום, פורגטוריום וגן עדן. הראשון קצר ומציג מיגוון עצום של מלחמות עבר על השיאים הנוראים שבהן, וכדרכו של גודאר, מלחמות אמת המוצגות באמצעות קטעים תיעודיים, צמודים לשיחזורים קולנועיים אכזריים לא פחות. השני, הארוך ביותר, בנוי סביב כנס סופרים שמתרחש

"שאיש לא יידע" - הירוקאזו קורה-אדה

בזמן הווה בסראייבו, עוסק בכל מה שמתרחש היום בעולם, כולל דגש חזק - גם אם לא תמיד מאיר עיניים - על מה שקורה במזרח התיכון, אבל יש בו נימה של כמעט אופטימיות כשהוא משתמש במראה הגשר של מוסטאר הנבנה מחדש, על חורבות מלחמה שזה עתה הסתיימה (אולי). הפרק השלישי, שוב קצר, הוא גן עדן, תמונות מרנינות של שמורת טבע מוריקה עם נהר חוצה בליבה, שבכניסה אליו ניצב משמר של נחתים אמריקאים לשמור על שלוותה.
ככל סרטיו של גודאר, גם כאן יש אימרות שפר לרוב, שנורות בקצב רצחני מפי הדמויות, חלקן מבריקות ונכונות, חלקן מבריקות ושונות, חלקן מבריקות וסתמיות. בין הייתר, אפשר לשמוע את המשורר הפלסטיני **מחמוד דרוויש** טוען שהמזל והאסון של בני עמו נעוצים בעובדה שהיריב שלהם הוא הישראלים, כי העולם מתעניין רק בישראל, והפלסטינים מגיעים לתודעתו רק כפועל יוצא מן ההתעניינות הזאת. רגע אחר בסרט, שוודאי לא יישכח, הוא כאשר מישהו שואל את גודאר האם הוא סבור שהמצלמה הדיגיטלית תשנה את פני הקולנוע. האנחה והשתיקה שלו אומרות יותר מאלף מילים. בסך הכל, קליט יותר מסרטיו האחרונים, אבל עדיין מיועד למעריצים מושבעים בלבד.
וכדי לשוב להתחלה - הבוטה והפשטני שבכולם, וזה שזכה לכבוד הגדול מכולם, הוא "פארנהייט 9/11" של מייקל מור. מור הוא במאי תיעודי שאינו סומך על האינטליגנציה של צופיו, הוא רואה את עצמו סוחר

"סנטה רע" - טרי צוויגוף

"חמש" - עבאס קיארוסטמי

אחרי הטירוף האובססיבי הגס של קוסטוריצה, "חמש" של קיארוסטאמי היה כמו להיכנס לסיאנס של מדיטציה אחרי דרבי בכדורגל

שחובתו למכור את הסחורה הפרטית שלו בכל מחיר, והוא עושה זאת באגרסיביות גלויה כל כך, עד שלפעמים מתעורר החשד שמא הוא צועק חזק מדי כדי לבלבל את הצופה שלא יעז להפליג במחשבות משל עצמו. סרטו החדש, שעורר כבר שערוריות עוד לפני שהוצג בקאן, בשל החלטתה המתוקשרת היטב של חברת "דיסני" לא להרשות לחברת הבת "מירמאקס" להפיץ אותו, מתנפל בשצף קצף על הנשיא **ג'ורג' בוש**, שיראה, בתום שעתיים של צפייה, כשוטה הכפר השבוי לחלוטין בידי בעלי הממון של ארצו, ונהנה מכל דקה של השבי הזה. זה מתחיל עוד לפני בחירתו לנשיא, בספירת הקולות המכרעת במדינת פלורידה, שנראית בסרט של מור כתרמית גלויה וחסרת בושה, שאמריקה כולה אכלה אותה תוך ציוצי מחאה חלושים בלבד. אחר כך באים שמונה חודשים של חוסר מעש משווע (לדברי מור, היה בוש במשך 42 אחוזים מן הזמן בחופשה שהעניק לעצמו), שהגיעו לקיצם בהתקפה הרצחנית על מרכז הסחר העולמי ועל הפנטגון. זה היה בדיוק התירוץ שבוש הבן היה צריך כדי לנקום את כבודו של בוש האב ולצאת להתקפה לא נגד האחראים לפיגוע, אלא נגד **סדאם חוסיין**, שנחשב בעיני ובעיני צוות מרעיו למטרה סקסית יותר.

לגבי כל מה שקורה בעיראק, והסרט עצמו יצטרך עוד להשלים את הפרקים האחרונים הנוגעים להתעללויות מבזות, אין למור הרבה מה לחדש. אבל זה בהחלט עוזר לו להדגיש שוב ושוב, והוא עושה זאת מהתחלה ועד הסוף, את הקשרים ההדוקים שבין ממשל בוש לבעלי ההון, האינטרסים האישיים שהמריצו את הממשל לדאוג לפינויים של בני משפחת **בן לאדן** הסעודית מאמריקה לפני שיאונה להם כל רע בחקירה מאוחרת יותר, את הזיכיונות השערורייתיים המשלשלים לכיסן של חברות אחדות באמריקה מיליארדים רבים שעה שחיילים נהרגים שם בחזית מדי יום ביומו, כשכל החלטה מדינית כביכול נושאת את טביעת האצבעות של ההון האמריקאי.

לזכות מור צריך לומר, שאסף קטעים רבים ובחלקם מרשימים, לצד הרבה אינפורמציה שכל המתעניין בנעשה היום בעולם מודע לה. אבל לכל אורך הסרט הוא אינו מוכן להניח לאינפורמציה הזאת לדבר בעד עצמה; הוא מתערב, מסית, מדיח ומפגין את נוכחותו, מסביר כשאין צורך להסביר ומפריע במקום לעזור.

אולי הדוגמא הבולטת ביותר היא קטע שמצא מור, ובו נראה בוש בבוקר 11 בספטמבר 2001. באותו בוקר היה בפלורידה, המדינה שהמושל שלה הוא לא במקרה אחיו של הנשיא. הוא ביקר בגן ילדים, וצריך היה לקרוא בפניהם סיפור ילדים. כשהספר פתוח מונח על ברכיו, מתקרב אליו אחד העוזרים ולוחש לו באוזן את החדשות הרעות. בוש נשאר קפוא במקומו, חיוך תמהוני שפוך על פניו, אינו מוציא הגה מן הפה, ואילו השעון המתקתק, שמחובר בפינת התמונה, מראה את הזמן העובר, דקה ועוד דקה ועוד דקה. והנשיא עדיין שותק ולא עושה מאומה. האם צריך עוד הסבר? לדעת מור, בהחלט כן. כי לכל אורך הקטע הזה הוא מעלה בלי הרף סברות אירוניות מלגלגות על מה שאולי עובר ואולי לא עובר בראשו של הנשיא. למה שלא יילך מור לנוח וייתן לנו להעלות את הסברות הללו? דרך אגב, לידיעת המעוניינים, בין הנושאים הבאים שמור הודיע כי יטפל בהם - גם הסכסוך הישראלי-פלסטיני. יהיה שמח.

"נקייה מסמים" - אוליביה אסייאס

"וויסקי" – חואן פבלו רבייה, פבלו סטול

צער ילדים

הסרט העצוב ביותר בקאן נקרא "שאיש לא יידע". סרט יפאני של במאי בשם **הירוקאזו קורה-אדה**, שאחד מסרטיו הקודמים, "אחרי החיים", היא יצירת מופת קטנה שהוצגה גם בישראל, ושידורי הלוויין חוזרים עליה מדי פעם בפעם. "שאיש לא יידע" הוא סיפור פשוט על ארבעה ילדים, שני בנים ושתי בנות, כולם נולדו לאותה אם מאבות שונים. האם, אשה צעירה שמחפשת בתאוותנות אובססיבית משהו שידמה לאושר, נוטשת אותם מדי פעם בפעם, עם מעט כסף, יוצאת להרפתקה חדשה, חוזרת ונעלמת שוב. הילדים, שמנסים למנוע בכל מחיר שיפרידו ביניהם, מסתתרים בתוך דירה שכורה כדי ששלטונות החוק לא יגלו את קיומם, הבכור הוא היחיד שיוצא לדאוג לקנות מצרכים ודואג לקיום אחיו ואחיותיו, וככל שהאם נעדרת יותר זמן, הולך מצבם ומתדרדר. הם נאבקים עם עצמם ועם הדחפים הילדותיים הטבעיים שמבקשים לפרוץ החוצה, ועושים הכל רק כדי להישאר יחד. הדיאלוגים מעטים מאוד, הילדים אינם שחקנים אבל מודרכים ביד אמן, וגם אם הסרט חוטא פה ושם באריכות יתר, יש בו התבוננות כנה, נכונה וכואבת כל כך, תוך הימנעות ממש מופלאה מכל מלודרמה סוחטת דמעות, והוא משרה עצב עמוק מאין כמותו מול הקצנה של מצב המוכר למרבה הצער כל כך: מבוגרים שמוצאים את עצמם מטופלים בילדים שדורשים טיפול והשגחה ותשומת לב, ואלה באים על חשבון רווחתו של ההורה המחליט בסופו של דבר כי הוא מעדיף לדאוג לעצמו לפני הכל.

מעין תשובה עמומה ולא מכוונת לתמונה הקשה הזאת מביא סרט צרפתי-קנדי בשם "נקייה מסמים". בסיס העלילה מזכיר במידה מסוימת את פרשת **קורט קוביין-קורטני לאב**. זמר פופ שירד מגדולתו מתאבד, אשתו שהופיעה איתו מבקשת לקבל שוב את בנה, שנמצא אצל הורי בעלה המנוח, אבל אין לה שום סיכוי להשיג את מבוקשה עד שלא תיגמל אחת ולתמיד מסמים. סיפור שיכול היה להפליג לכל מיני כיוונים, החל בנוסחת "האיש בעל זרוע הזהב" ועד ל"לארי פלינט", מתפתח בסופו של דבר כסאגה של אשה סינית-אמריקאית המבקשת להחזיר לעצמה לא רק את בנה, אלא גם את הכבוד העצמי ואת היכולת לעמוד על שתי רגליה. גם אם התסריט והבימוי אינם מגובשים די הצורך, והרבה מאוד שאלות נשארות לא פתורות לאורכו, יש לבמאי **אוליביה אסייאס** שני נתונים העובדים לטובתו. ראשית, רעייתו לשעבר, **מגי צ'ונג**, שחקנית מובילה בקולנוע של הונג קונג, שמופיעה בתפקיד הראשי (ואף זכתה בפרס עבורו). ושנית, **ניק נולטה**, שהוא אולי השחקן האמין ביותר שיש לקולנוע האמריקאי בימים אלה. הוא מגלם את סבו של הילד, האיש שאחראי לעתידו ומבין שאין מי שלא יוכל לעשות זאת ללא עזרת האם הביולוגית.

נוסח אחר, מחויך והרבה יותר קל לעיכול, של סוגיה קרובה, מביאה **אנייס ז'אווי** בסרטה "כמו תמונה". בלב העלילה כאן, ניצבת בתו המתבגרת והעגלגלה מדי של סופר מפורסם, הסובלת מן העובדה שאינה יפה מספיק ושאינה יכולה להוריד במשקל, וזה חלק מתוך אותה הרגשה

פרסים

קאן 2004

דקל הזהב
"פארנהייט 9/11"
במאי: מייקל מור

פרס העיר קאן
Old Boy
במאי: פארק צ'אן-ווק

פרס השחקנית
מגי צ'ונג בסרט "נקייה מסמים" *(Clean)*
במאי: אוליביה אסייאס

פרס השחקן
יאגירה יויה בסרט "שאיש לא יידע"
במאי: הירוקאזו קורה-אדה

פרס הבימוי
"גלויות"
טוני גאטליף

פרס התסריט
אנייס ז'אווי וז'אן-פייר באקרי על הסרט "כמו תמונה"

פרס צוות השופטים
אירמה פי הול על משחקה ב"לחסל את הליידי"
אפיצ'אטפונג וראסתאקול על בימוי הסרט "מחלה טרופית"

פרס "מבט מסוים"
"מולאדה"
במאי: אוסמן סמבנה

פרס מצלמת הזהב
"אור"
במאית: קרן ידעיה

פרסי הביקורת הבינלאומית
"אטש" (צימאון)
במאי: תאופיק אל וואל
"וויסקי"
במאים: חואן פבלו רבייה, פבלו סטול
"פרנהייט 9/11"
במאי: מייקל מור

"הגנרל" - באסטר קיטון

כללית שיש לה כי איש אינו שם לבו אליה, אינו אוהב אותה, ומתייחסים אליה בסלחנות אדישה בערך כאל חיית מחמד. זה אמנם רק חלק מן העלילה המסועפת בסרט חביב וכתוב היטב (על-ידי ז'אווי ובעלה, **ז'אן-פייר באקרי**, שניהם שחקנים המגלמים בסרט תפקידים מרכזיים). בין הייתר, יש בו סאטירה על עולם הספרים והספרות בצרפת, על התקשורת ועל המוסיקה, משוחק להפליא על-ידי כל משתתפיו, רב-מכר שלא צריך להתבייש בו בשום פנים, גם אם הוא לא עושה הרבה שימוש במצלמה כדי לספר את הסיפור שלו, הכל עובר בדיאלוג ובמישחק. כדי להבין במה המדובר, אפשר לקחת תסריט אחר שכתבו ז'אווי ובאקרי, "מכירים את השיר", שביים **אלן רנה**, להשוות בין השניים, ולראות מה ההבדל בין סרט שעושה במאי קולנוע לסרט שמביימת תסריטאית.

במעבר חד לערבות קזחסטאן, לסרט בשם "סכיזו". נער מפגר למחצה, בן לאשה לא נשואה, שגורש מבית הספר, עוזר לגבר שחי עם אמו בגיוס מתאגרפים לקרבות הלא-חוקיים שמתנהלים בפרבר העיירה. אחד מאלה שגייס מוכה עד מוות בזירה, ולפני שהוא נופח את נשמתו הוא נותן לנער את הכסף שהיה בכיסו כדי שיעביר אותו לאשתו. למחרת היום הולך הנער לביתה של האשה, מתאהב בה בו במקום, ולפתע פתאום מקבלים חייו הבטלים מטרה ברורה: הוא יעזור לה לצאת מן המצוקה שלה ויהי מה. זהו סרט ראשון של במאית בשם **גוקה אומרובה**, והוא מצטיין, כמו כמה מן הסרטים האחרים שהגיעו מקזחסטאן, באותה התבוננות פשוטה אבל נוקבת בבני אדם, כאשר מעבר לסיפור עצמו יש כאן תמונת התפוררות מוחלטת של מירקם חברתי שבו החוק פשט את הרגל לחלוטין, היוזמה הפרטית הפכה להיות שם נרדף לבריונות, וכל אמות-מידה המוסריות או האחרות פשוט נעלמו; כל הבלמים של העבר, בין אם נבעו מן המשטר, מן המסורת או מן הדת, נעלמו לחלוטין, ושום דבר לא תפס את מקומם.

ואי-אפשר בלי סרט הפתיחה, שעליו בין כך ובין כך עוד ידובר רבות. "חינוך רע" של **אלמודובר** עסוק ביסודו בחינוך המעוות של שני ילדים בפנימייה קתולית, והתוצאות ההרסניות שיש לחינוך הזה שנים לאחר מכן, כשהם מתבגרים. סרט מתוחכם העובר מזמן הווה לזמן עבר ומזמן עבר לסרט שאחד הגיבורים עושה על זמן העבר, ושוב חזרה. טיולים בין הזמנים, הכל במעברים חלקים ובשליטה מוחלטת של מי שנחשב היום בצדק לאחד הקולנוענים המובילים בעולם. יחסים הומוסקסואליים, התמכרות לסמים, התנהגות חריגה ומופגנת בכוונה, נושאי-קבע כמעט בסרטי אלמודובר, חוזרים כאן לתפוס מקום מרכזי.

בגירסת התקליטור של "הגנרל" של באסטר קיטון נראית התמונה נקייה כאילו עכשיו יצא הסרט מהמעבדה ולא קובץ מקרעים בכל העולם, כל אחד באיכות אחרת ובגוון שונה

אבל, משום מה, זה כבר לא נראה כל כך חריג, חצוף ומנגח כמו שזה היה פעם, אולי משום שהחברה התרגלה כבר למחזות מן הסוג הזה: ההתקפה המוחצת על הכנסייה הקתולית היא כאין וכאפס לעומת הסיפורים האמיתיים שדולפים מתוכה בזמן האחרון, ויש לכל אורך הסרט מין תחושה של טכנאי מבריק שעושה עבודת מושלמת, שלא נוגעת באמת ללב, לא ליבו שלו ולא לב אחרים.

ועוד כמה...

יש כמובן גם סרטים שקשה למצוא להם מגירה נוחה, ובכל זאת חובה להזכיר אותם. לדוגמא, עוד אחד מזוכי פרס הביקורת הבינלאומית, סרט מאורוגוואי (כן, עושים שם סרטים, אם כי בכספים של מדינות אחרות) בשם "וויסקי" של **חואן פבלו רבייה** ו**פבלו סטול**. הכוונה לא למשקה הסקוטי, אלא למלה שצלמי תמונות מבקשים מן המצולמים לומר כדי שייראו מחייכים. משהו נוסח "צ'יז" אצלנו. סרט קטן, מלוטש להפליא באפרוריות המכוונת שלו, עם שלוש דמויות מרכזיות בלבד, ששומר כל הזמן על טון מבוקר ויחס צונן ומאופק, שונה לחלוטין מן הלהט הדרום אמריקאי הרגיל. יעקב, בעל מפעל כושל ליצור גרביים, יהודי בן שישים, חי בשיגרה הקבועה שלו, ארוחת בוקר בקפה שבפינת הרחוב, משם למפעל, כדי למצוא בפתח את יד ימינו, מרתה בת הארבעים פלוס, ממתינה לו. פותחים את העסק, הוא מדליק את החשמל ומפעיל את המכונות, היא מכינה תה, שתי הפעולות מגיעות - והיום מתחיל. בסופו, מכבים את החשמל, נועלים את העסק, הוא עולה למכונית ונוסע הביתה, היא פונה לתחנת האוטובוס הקרובה - ועוד יום עבר. שינוי חל ביום שבו יעקב צריך להניח מצבה על קבר אמו שנפטרה שנה קודם לכן, ואחיו הצעיר מברזיל, הרמן, שנעדר מן הבית שנים ארוכות, עומד להגיע לביקור. כדי להציג בפניו חזית ורודה, יעקב מבקש ממרתה שתתחזה לאשתו למשך הזמן הקצר שאחיו ישהה במקום. היא נעתרת, הם הולכים להצטלם יחד, ומתבקשים לומר "ויסקי" מול המצלמה, וזה האות לשינוי במערכת היחסים ביניהם, שינוי שנראה לעין גם אם אין לו שום אישור ממשי בעלילה. הכל קורה מתחת לפני השטח, כניסת האח לתמונה מכניסה מתחים חדשים, למרות שהכל מתנהל לכאורה על מי מנוחות. וסוף מפתיע מאשר שבעצם הכל באמת מתנהל מתחת לפני השטח. הסרט מלא גוונים דקים ורמיזות, מתוחכם דווקא בחסכנות שלו, הן בהבעות, הן בזוויות

"בית הפגיונות המעופפים" – ז'נג אימו

צילום, והן בצבעים ותפאורה. בהחלט ראוי לשבח.

קצת צפונה מאורוגוואי, בצד השני של היבשת, "הטור היומי" (Cronicas) חושף עוד במאי דרום אמריקאי סבסטיאן קורדרו שיעשה ודאי את סרטו הבא בהוליווד. צוות הטלוויזיה ממיאמי נשלח לעיר קטנה באקוודור כדי להשתתף במצוד אחרי רוצח סידרתי שפשט על עיירה קטנה וכל קורבנותיו הם ילדים. סיפור זוועה לכאורה שהופך עד מהרה לסיפור הקלאסי על אתיקה עיתונאית (מה מותר לעיתונאי להסתיר כדי לזכות בסקופ) ועל העובדה שגם מפלצת יכולה להיראות כמו אדם מן היישוב. מבוים בשטף ובמקצועיות רבה, בדיוק כמו סרט טלוויזיה אמריקאי, עם שחקן אמריקאי דובר ספרדית (**ג'ון לגיזאמו**) ושחקנית ספרדייה דוברת אנגלית (**ליאונור וואטלינג**) בתפקידים הראשיים, הסרט מפגין את כל היעילות, השטחיות והזריזות שהוליווד מחפשת אצל מגויסיה החדשים. האמת היא ש**דמיאן אלקאזאר**, בתפקיד הרוצח הכפייתי, מפלצת וקורבן גם יחד, גונב את ההצגה מכולם.

מן החלק הצפוני של היבשת, האמריקאי היחיד שהביע הסתייגות אמיתית מן החלום האמריקאי, הרבה יותר ממייקל מור, למשל, היה **טרי צוויגוף**, מי שהתגלה לפני כמה שנים בסרט מרתק, תיעודי למחצה, על אמן סדרות המחתרת המחתרתי כמעט, **רוברט קראמב**. סרטו החדש הוא פארודיה בוטה על אחד המוסדות המקודשים ביותר של המסורת האמריקאית, סנטה קלאוס וחג המולד. שמו של הסרט הוא "סנטה רע", והוא מספר על שתיין כרוני שונא אדם שחי מזה שבכל שנה הוא מתחזה לסנטה קלאוס באחד ממרכזי הקניות הגדולים, חייב לסבול את הזאטוטים המעצבנים שמרקדים על ברכיו, רץ כל פעם מאחורי פרגוד לתפוס עוד לגימת נחמה וחוזר למושבו, כאשר שותפו לעסקים, גמד שחור, מנהל את העניינים. סודם של השניים הוא שבכל שנה, אחרי שכל הילדים הולכים הביתה וכולם חוגגים בחיק המשפחה, הם מרוקנים את החנות מכל טוב, ובעיקר מן המזומנים בקופה, ונעלמים לשנה שלמה, עד לפגישה בחג המולד הבא. אלא שבכל פעם סנטה חוזר שתוי ומבואס יותר מן החלום האמריקאי הפורח סביבו, בכל פעם הוא עוין יותר את הקליינטים הקטינים שלו, והגמד השחור מתחיל לאבד את הסבלנות, בעיקר כאשר לתוך התמונה נכנס ילד שמן, קורבן להתעללויות בני גילו, ובין השניים נוצר קשר אל-כימי שנרקם בין כל דפוקי העולם. **בילי בוב תורנטון**, בתפקיד הראשי, שופך טונות של נבזות ארסית על הסביבה ולא לוקח שבויים. כשכל העולם מלא מנוולים, חדלי אישים ועלובי נפש, סנטה והחבר הקטן והשמן שלו הם ממש גיבורים; קריקטורה אכזרית שגם קראמב, מקור השראתו המוקדם

כאשר נשאל גודאר האם הוא סבור שהמצלמה הדיגיטלית תשנה את פני הקולנוע, אמרו האנחה והשתיקה שלו יותר מאלף מילים

של צוויגוף, היה ודאי שמח לחתום עליה.

רגעי נחת

כן, היו כמה כאלה. אחד מהם, סרטו של **עבאס קיארוסטמי**, "חמש" (ראו גם תסריט של "10 על עשר" שמתפרסם בנפרד בגיליון זה), משום שיש בו חמישה שוטים, כל אחד באורך של כרבע שעה, בכל אחד מהם המצלמה ניצבת במקום אחד ומופנית לכיוון מוגדר מאוד, כשהיא מזמינה את הדמיון של הצופה פעול ולמלא את החסר בהרהורים פרטיים משלו. בשוט הראשון, גלי הים משחקים עם בול עץ על החוף, מפרקים אותו לשניים, וממשיכים ללטף את החלק הקטן שנותר בתוך התמונה. כמה מחשבות פילוסופיות אפשר להעלות סביב התמודדות זו של חפץ קטן וחסר ישע מול כוח עצום ואדיש. שוט שני, טיילת ליד חוף הים, אנשים נכנסים ויוצאים לפריים, בודדים, בקבוצות, נעצרים כדי לשוחח זה עם זה, וממשיכים בדרכם. שוט שלישי, מבט מרחוק על קבוצת כלבים (מזהים אותם רק אחרי שזום איטי מאין כמותו מקרב אותם במקצת) משחקת, ואולי יש ביניהם אפילו איזה חיזור קטן. ברקע גלי הים, ושינוי בפתיחת העדשה, גם הוא עשוי בקצב שלא ניתן לחוש בו, הופך את התמונה הריאליסטית תחילה לדיומי אבסטרקטי לחלוטין בסוף הקטע. שוט רביעי, ברווזים חוצים את המסך מצד אחד לשני, ואחר כך בחזרה, כל אחד עם הליכתו המתנדנדת הקצת שונה מן השני, כל אחד מגעגע קצת אחרת, לכל אחד צבעים ואישיות משלו. שום דבר לא קורה לכאורה, והקהל מתגלגל מצחוק. שוט חמישי, לילה לקראת הבוקר, מסך חשוך מלבד השתקפות של הלבנה בביצה, קולות של צפרדעים, כלבים וברווזים. סימפוניה קונקרטית, לתוכה נכנסים קולות של רעמים וברקים שקורעים את פני השמיים, טיפות הגשם יורדות וניתזות בביצה, עננים מכסים את פני הירח וחשכת המסך הולכת וגוברת, יש כמעט רק קול, עד שהשמש מתחילה לעלות אי-שם באופק והיום מבקיע. כמעט סימפוניה פסטורלית באמצעים חליפיים. לראות את הסרט הזה, כפי שהיה השנה בקאן, מייד אחרי הטירוף האובססיבי הגס של קוסטוריצה, זה כמו להיכנס לסיאנס של מדיטציה אחרי דרבי בכדורגל.

מרין קרמיץ, האיש שבזכותו אפשר היום לראות ב-DVD עותקים משופצים להפליא של סרטי **צ'פלין**, מצא לעצמו עכשיו ייעוד נשגב לא פחות. הוא התחיל לטפל בסרטי **קיטון**. הראשון, "הגנרל" הוצג באחד הימים האחרונים של הפסטיבל, בהקרנה דיגיטלית (מן התקליטור עצמו) עם פס קול חדש של **ג'ו היסאישי** (המלחין של **קיטאנו**), שבא לפסטיבל וניצח בעצמו על תזמורת סימפונית מלאה שליוותה את הצגת הסרט (אותה מוסיקה מלווה כמובן גם את התקליטור). מול כל הקולנוע החדיש והמצוחצח, מלא רעש והמולה, נראה סרטו של קיטון, שעשוי באמצעים כל כך פשוטים ואלמנטריים, הרבה יותר מתוחכם, מבריק ומלא המצאות מכל מה שמצפים היום מבמאי הקולנוע. אין זה המקום לנתח מחדש את "הגנרל", אפשר רק לומר שאחרי עשרות צפיות בסרט הזה, נדמה שזו הגירסה השלמה ביותר, מוצגת בדיוק במהירות הנכונה, והתמונה נראית נקייה ומבריקה, כאילו זה עתה יצא הסרט מן המעבדה ולא נאלצו לאסוף אותו מקרעים שקובצו מכל העולם, כל אחד באיכות אחרת ובגוון שונה. המוסיקה תורמת מימד נוסף, והקואורדינציה המושלמת בין הצליל לתמונה מזכירה שוב עד כמה אירועים כאלה יכולים להיות מרשימים, וכמה חבל שאין הזדמנויות ליהנות מהם גם בארץ.

את המפגן המסנוור ביותר של זיקוקין דינור קולנועיים, בשלל צבעים מרהיבים ובדמיון חזותי נדיר, אפשר היה למצוא בסרטו החדש של **ז'אנג אימו** ("גיבור"), בשם "בית הפגיונות המעופפים". עוד הצגת ראווה של הקולנוע מן המזרח הרחוק, שמשתמש במסגרת של עלילה היסטורית - מרד נגד המשטר הקיסרי לפני יותר מ-1,200 שנה וניסיון המשטרה הקיסרית לדכא את המרד הזה - כדי לרקום סיפור אהבה משולש בין שני גברים ואשה השולטים שלושתם בכל סודות אמנות הלחימה המזרחית, כולל דילוגי רחיפה באווירה, הליכה על צמרות של יערות במבוק, טיפול מושלם בחרבות, פגיונות מעופפים באוויר, או שימוש בחץ בקשת. אחת הסצינות המסעירות ביותר היא מחול שבו המוסיקה, התנועה והצבעים, משתלבים זה בזה בשלמות. לצד שניים מן הכוכבים הפופולריים ביותר של המזרח הרחוק, **אנדי לאו** מהונג קונג וטאקשי **קאנשירו** היפאני, מככבת שוב ז'א**נג ז'יאי** הצעירה, שהספיקה לגנוב לא מעט סצינות מוותיקים ומפורסמים ממנה בסרטים כמו "נמר, דרקון" ו"גיבור". מי שירצה להתעמק דווקא בהיבטים הפוליטיים של הסרט ולמצוא בהם הקבלה לפוליטיקה המודרנית, עשוי למצוא שוב (כמו ב"גיבור" של אותה במאי) כמה נקודות מטרידות, אבל כחוויה קולנועית, לא היה לו אח ורע בין הסרטים החדשים שהוצגו השנה בקאן.

מדוע היה מחוץ לתחרות ולא בתוכה? תשובה נחרצת לכך אין. אבל השמועה אומרת כי ז'אנג אימו, שכעס מאוד על הפסטיבל אשר דחה אותו לפני שנתיים, לא רצה לבוא כלל. התעשייה הסינית, שיודעת עד כמה חשוב להראות סרט בקאן, לחצה, ובסופו של דבר, כדי למנוע אפשרות של כל מיני לחצים אשר ימנעו מן הסרט לקבל פרס, הוא הוצג מחוץ לתחרות. קיבל כבוד וחסך סיכון.

"החיים הם נס" - אמיר קוסטוריצה

"עשר" - עבאס קיארוסטמי

פחות זה

- עבאס קיארוסטמי -

"10 על עשר", סרטו של **עבאס קיארוסטמי** שהוצג במסגרת "מבט מסוים" בפסטיבל קאן, הוא למעשה סידרה של עשרה שיעורים לקולנוע של הבמאי האיראני הגדול, המבוססים כולם על קפיצת הדרך שהוא עשה בסרטיו האחרונים - "טעם הדובדבן", ABC Africa, "עשר", ולאחרונה "חמש". הוא מסביר את המניעים שהביאו אותו, לכל אורך הקריירה שלו, ובמיוחד בשנים האחרונות, לבחור שפה קולנועית שונה ואחרת, על גבול הקולנוע הניסיוני.

"עשר", כזכור, הוא סידרה של עשר סצינות המצולמות כולן בתוך מכונית נוסעת. שתי מצלמות קבועות מאחורי החלון הקדמי של הנהג: האחת מכוונת למושב שבו יושבת הנהגת, לכל אורך הסרט, והשנייה - אל מי שיושב לידה, כאשר בכל אחת מן הסצינות מתחלף השותף לנסיעה. כל סצינה היא שיחה רציפה בין הנהגת לבין מי שישב לידה, כאשר בכל המקרים (פרט לאחד, ראו השיעור המוקדש ל"שחקנים"), מופיעים שחקנים לא מקצועיים. ביחד, העניק הסרט תמונה מדהימה וחריגה בעוצמתה ובחסכנותה, הן בצורה והן בתוכן, על מצבה של האשה באיראן. את כל שיעורי הקולנוע של "10 על עשר" מעביר קיארוסטמי כשהוא יושב ליד הגה המכונית שלו, ונוהג באותן הדרכים שעבר גיבורו בסרט "טעם הדובדבן". במכונית יש מצלמה אחת המכוונת אל פניו של קיארוסטמי הדובר, ומדי פעם יש כמה קטעים מתוך סרטיו האחרונים המדגימים את כוונת דבריו. זה הכל. כפי שהוא אמר בפרק האחרון - הקולנוע שהוא מציע בסרטים שלו אינו המודל היחיד או הבלעדי האפשרי, אבל נראה שמרתק להכיר ולהבין את העמדה של מי שנחשב היום לאחד

היוצרים החשובים ביותר של הקולנוע.
כדאי להדגיש, שהקטעים הנבחרים הבאים מתוך התסריט אינם יכולים ואינם צריכים לבוא במקום צפייה בו, משום שהקצב, ההרגשה, ובמיוחד הקטעים המשולבים בתוכו, מרחיבים ומעמיקים את המסר לאין ערוך. ועוד דבר, למי שלא ראה את "עשר", שהוצג כבר גם בבתי הקולנוע בארץ, בקרוב תופץ גרסת וידאו של הסרט, וצפייה בו היא ההקדמה הטובה ביותר לעשרת השיעורים הבאים.

שיעור ראשון - מבוא

אחרי הצגת "עשר" טענו באוזני צופים רבים, שבסרטי הקודמים הרגלתי אותם לראות נופים, והם האמינו שגם הפעם אראה להם את הטבע. אבל לכל סרט מרחב ייחודי שלו, ו"עשר" דרש מיקום שונה. עם זאת, אי-אפשר להתעלם מן העובדה שהצופה השבע מן הסביבה העירונית שבה הוא חי כל הזמן - הדירה שבה הוא מתגורר, הרחובות העמוסים בתנועה, מהומה ורעש - הולך לקולנוע מתוך תקווה למצוא משהו שונה וקרוב יותר לצרכים הנפשיים שלו. אני יכול להבין את הצורך הזה, ומתוך התחשבות והבנה בו בחרתי להתחיל את השיעור הזה לקולנוע דווקא במקום שבו צילמתי את "טעם הדובדבן", ליד אותו העץ וליד אותו הבור שנחפר אז. את הבור מילאו בינתיים מחדש באדמה, אבל הנוף הוא אותו הנוף, דרכי העפר העקלקלות שעוברות בו הן אותן הדרכים, וברקע העיר טהרן. ואני יכול לתאר לעצמי שבכל המכוניות שעוברות בדרכים האלה עשויה להתפתח דרמה דומה ל"עשר", אבל לצערי הרב לא אוכל להיות נוכח בהן ולצלם אותן.
למרות ההבדלים המשמעותיים בין "עשר" ל"טעם הדובדבן" אפשר למצוא גם קווים משותפים ביניהם. לכאורה, הנושא של "עשר" הוא נשים, "טעם הדובדבן" עוסק בחייו ובמציאות הפנימית האבסטרקטית של גבר שמבקש לשים קץ לחייו. אבל בשניהם יש ביטוי לחוויה האנושית, שהיא מעל ומעבר למערכת היחסים בין גברים לבין נשים, מעבר לבעיות של חינוך ילדים או משברים חברתיים ופוליטיים.
ויש עוד סיבה שחזרתי לאתר הזה בפעם הראשונה מאז 1996: זה המקום שבו השתמשתי לראשונה במצלמה דיגיטלית, שבעזרתה השלמתי את "טעם הדובדבן". וסיבה נוספת, יותר אישית ולא פחות

יותר

חשובה: אני חושש שלא תהיה לי שום הזדמנות אחרת לחזור בעתיד למקום הזה, שהוא קרוב כל כך לליבי.

שיעור שני - המצלמה

הייתי רוצה להדגיש עובדת יסוד חשובה: סרט כמו "עשר" אפשר לעשות רק עם מצלמה דיגיטלית. אחרי שצילמנו את האפילוג של "טעם הדובדבן", שלחנו את הפילם למעבדה ושם הרסו אותו. כאשר הסתבר לנו מה קרה, לא הייתה כבר דרך לתקן את המעוות. האביב חלף, והיינו צריכים להמתין שנה כדי לצלם את הסצינה שוב. אז עלה בדעתי הרעיון להשתמש בחומר שצולם במצלמה דיגיטלית קטנה ופשוטה, שתפקידה היה לתעד את תהליך ההסרטה. בעזרת התמונות שהפיקה המצלמה הזאת הצלחתי להשלים את "טעם הדובדבן".

בעיני, ההבדל המשמעותי ביותר בין מצלמת 35 מ"מ לבין מצלמת דיגיטלית הוא בעיקר בדרך שבה מגיבים האנשים המצולמים. מול המצלמה הקטנה הם מתנהגים בטבעיות גמורה ובספונטניות, וזה בעצם מה שניסיתי להשיג מהם לכל אורך שלושים שנות עבודתי בקולנוע. אני צריך להבהיר, שמאז ומתמיד השתמשתי בתפאורה טבעית, והשתדלתי להיות נאמן למצב הנתון בה ולא לסלף את דמות האנשים - כי אינני משתמש כמעט אף פעם בשחקנים - שהופיעו בתוך הנוף הטבעי הזה. אבל בעבר הסתבר לי עד מהרה שבכל פעם שאני אומר את המלה "אקשן", מייד קורה משהו שמזייף את המצב הנתון. ניסיתי להתגבר בכל מיני דרכים על הבעיה הזאת, לאחרונה הפסקתי אפילו להורות בקול רם, כנהוג, "קול - מצלמה - אקשן". אבל אני מודה שזה לא היה פשוט. לפעמים זה מסבך את העבודה, והאמת היא שזה לא עוזר הרבה. כל מי שניצב מול המצלמה יודע שיש מאחוריה צוות טכני גדול, גם כאשר אני מצמצם אותו למינימום, שיש תאורה, מכשירים שונים ומשונים, תעשייה שלמה מתנהלת מול עיניו, אז איך הוא יכול להתנהג בטבעיות?
השתמשתי שוב במצלמה דיגיטלית כאשר נסעתי לאפריקה לעשות את ABC Africa. הגעתי לאוגנדה עם חבר לעבודה ועם שתי מצלמות דיגיטליות שנועדו לרישומים מוקדמים קודם שנחזור לשם עם צוות מלא, מעין תחליף לפנקס ועט שבו משרבטים רעיונות לביצוע מאוחר יותר. הכוונה הייתה לצלם סרט על ילדים חולי איידס באפריקה. כשחזרתי לאיראן והתבוננתי במה שצילמנו, הייתה לי הרגשה שאינני מסוגל להתמודד עם כל זה שוב מן התחלה, ושאין סיכוי שאוכל להשיג אותה תחושת חירות וזרימה חופשית שהיו לי כאשר צילמתי את הרישומים המוקדמים האלה. המסקנה הייתה שצריך לערוך את הרישומים, זה מה שעשינו, והתוצאה היא הסרט ABC Africa. הייתה לי הרגשה שאילו היינו חוזרים לאותם המקומות עם מצלמת 35 מ"מ גדולה ומסורבלת, היא הייתה מגבילה את התנועות שלנו ומפריעה לתגובות של האנשים שאיתם דיברנו. לעומת זאת, המצלמות הקטנות שלנו הציגו את האמת כמו שהיא, מכל זווית אפשרית.
זאת הסיבה שבעיני המצלמה הדיגיטלית היא תגלית חשובה כל כך, מעין מתנה משמיים, מכשיר שמסוגל לנוע בקלילות בכל הכיוונים ולקלוט בנאמנות את האמת המוצגת בפניה. בהדרגה הסתבר גם שאין שום צורך לביים במובן הקונבנציונלי הרגיל של המלה, ואין אפילו צורך שקולנוען יעמוד מאחורי המצלמה. בעזרת המצלמה הדיגיטלית אפשר לפרוץ את המיסטיקה הישנה של עשייה קולנועית, לוותר על אמצעי הפקה יקרים, להיפטר משלטון ההון על ההפקה, לשחרר את הקולנוע מאותו מימד של זיוף שהוא החטא הקדמון שלו, משיגרת עבודה מיושנת ומיותרת, מאסתטיקה שעבר זמנה. הקולנוען חופשי לגלות את היופי במצבו הגולמי, לנסות בלי חשש דרכים חדשות, ללא החרדה הנצחית ממגבלות התקציב והחשש מן המשקיעים וההון שלהם. יש כאן פריצת דרך לעולם חדש ודרכי עבודה חדשות. כדי שלא תהיה אי-הבנה, אינני מתכוון להצבת סוללה של מצלמות זו ליד זו, שבה משתמשים לפעמים בסרטים מסחריים גדולים, עוד תכסיס של ההון לתפוס מנהיגות.
לכן, כאשר הגיע הזמן לעשות את הסרט הבא שלי, "עשר", בחרתי להשתמש במצלמות דיגיטליות בלבד. היום אפשר לצאת מן ההנחה שלעשות סרט זה לא מסובך יותר מאשר לכתוב ספר או לצייר ציור. אין עוד צורך בהשקעות עתק, ולא חובה להבהיל את המשתתפים במכונת הקולנוע הכבדה שניצבת מולם. המצלמה הקטנה הזאת מכילה בתוכה כל מה שנדרש כדי לעשות סרט, ומאפשרת גם לבמאי הקולנוע לעבוד בבדידות בריכוז מרבי על יצירתו. היא עושה כל מה שאני מבקש ממנה, היא מתלווה אלי בלי בעיות, אינה מושכת תשומת לב, ורושמת בנאמנות את כל המסעות שלי, הממשיים והדמיוניים כאחד. מבעד לעדשה שלה נראה לי העולם מעניין ומושך יותר. אני זוכר כמה פעמים הצטערתי, תוך כדי המסעות שלי, שאין לי דרך להנציח את מה שאני רואה, המצלמה הדיגיטלית פתרה לי את הבעיה. בזכותה אני מרגיש משוחרר לגמרי, מדלג מעל מכשולים, אינני צריך עוד להתחשב בצנזורה עצמית שלי או של אחרים לפני שאני מצלם מה שמעניין אותי. היא מחזקת את המבט שלי על העולם ומדרבנת אותי לגילויים חדשים. ההתרשמות המיידית מוקלטת בן רגע, האמת של ההתבוננות הזאת הופכת לעובדה קיימת.

מדובר בתופעה חדשה יחסית, אבל השפעתה תוביל לשינויים מרחיקי לכת במבנה הסרטים ובמשמעות שלהם, בבימוי, בבחירת שחקנים ובזוויות צילום, בהופעה של השחקנים, ובכל שאר מרכיבי הקולנוע. המצלמה הדיגיטלית מזמינה את היוצר בלשון שאינה משתמעת לשתי פנים לשוב לטקסט המקורי שלו, שעליו נאלץ בעבר להתפשר לא פעם בשל תנאי העבודה הנתונים.

שיעור שלישי - הנושא

הנושא של ״עשר״ נשען על חיי היומיום. אני מניח שצופים ואנשי מקצוע רבים, ביניהם גם מבקרי קולנוע, מוצאים שמדובר בנושא משעמם לחלוטין. זה לא מפתיע, כי כולנו הורגלנו מאז ומתמיד לקבל את הכל בצורת של סיפור. יש מעין חוק בלתי-כתוב שקובע, כי את המציאות צריך להציג כסיפור כדי שהיא תיראה מרגשת ומעניינת יותר. זה למשל העיקרון שמאחורי סיפורי אלף לילה ולילה, שמספרת שחרזאדה לסולטן העריץ ששנתו נודדת בלילות ולאנשי החצר שלו.

אבל לדעתי, תפקידו של קולנוען אינו מצטמצם רק ליצירת מעמדים מרגשים. הצגת המציאות יכולה להוביל את הצופים להרהור נוסף במעשיהם-שלהם ובאלו של הסובבים אותם, לגלות את האמת על המצב שבו הם נתונים, ולהתמודד איתו כראוי. זה המקום להדגיש את התפקיד המכריע שיש לצופה במיצוי המלא של יצירת אמנות. תהליך הצפייה צריך לגרות בו את הייצר לראות את העולם בעיניים אחרות. החיבור בין דמיון היוצר לדמיון הצופה מוביל ליצירה חדשה, אותנטית ומשמעותית יותר מסרט שמסתפק בהצגת חזיתית חד-ממדית של סיפור אשר מטרתו לגרות את עצבי הצופה. זה ההבדל היסודי והעיקרי בין סרטים מן הסוג שאני מדבר עליהם לבין סרטים הוליוודיים. בקולנוע שאני רוצה לעשות, המרכיב החשוב ביותר הוא האדם וההוויה האינטימית שלו. מול מורכבות הנפש האנושית מציג הקולנוע האופנתי של היום מיגוון של סיפורים מתחנפים מקושטים באמצעים טכניים חדשניים.

בקולנוע שאני מאמין בו, הזיקה לאמת ולמציאות אינה יכולה להחטיא את מטרתה. צ׳זארה זווטיני נהג לומר, שכל אדם העובר לידך יכול להיות נושא לסרט. לכן יש לקולנוע הזה מיגוון אפשרויות עצום, כמספר האנשים העוברים ברחוב, והוא לא יסבול אף פעם ממשבר או ממחסור בנושאים.

שיעור רביעי - התסריט

אני נמנע, בדרך כלל, מכתיבת תסריט מפורט בנוסח המקובל. הרעיון שמאחורי התסריט אינו תופס יותר מחצי עמוד. אחר כך אני מפתח אותו על פני שלושה עמודים נוספים, ובוחן באיזו מידה יש טעם להגשים

״טעם הדובדבן״ - עבאס קיארוסטמי

את הרעיון. די לי בשלושת העמודים האלה כדי להחליט אם לעשות הסרט.

אבל זה יכול לעבוד כך רק מן הרגע שבו אינני זקוק עוד לאישור של מפיק-משקיע או של המשרד הממשלתי לשמירת רוח האיסלם, כדי לעשות את הסרט. היום, גם המפיקים וגם אנשי המשרד הממשלתי הבינו כבר שבשלב שבו אני עובר מן הכתיבה לעשייה עצמה אינני יכול להיות נאמן לתסריט. אני נאמן אולי לרעיון המקורי, וגם זה לא תמיד נכון. אם קורה כבר שאני כותב תסריט מדויק ומפורט, אני מגלה שבתום הכתיבה אין לי כבר חשק לביים אותו, ואני מעביר את כתב היד לאחד מחברי כדי שהוא יצלם אותו.

לפני כמה שנים עלה בדעתי לעשות סרט על פסיכיאטרית שמגלה יום אחד שהמשטרה פרצה לקליניקה בטענה שאחת המטופלות שלה הגישה תלונה נגדה, על כך שהסיתה אותה במתכוון להיפרד מבעלה. הפרשה מגיעה לבית המשפט, השופטים מוצאים את הפסיכיאטרית חייבת בדין, ופוקדים עליה לסגור את הקליניקה שלה. בתגובה, מזמינה הפסיכיאטרית את המטופלות שלה לקבל את הטיפול, אבל במקום להביא אותן לקליניקה הסגורה, היא מאזינה להן במכונית שלה.

מה שמצא חן בעיני במיוחד היה הרעיון שכל הסרט צריך להתרחש בתוך מכונית. באחד השיעורים הבאים, בפרק המוקדש לאתרי צילום, אפרט יותר את הסיבה לכך שאני אוהב כל כך לצלם בתוך מכוניות. כאשר התחלתי לתחקר את הנושא לקראת צילום הסרט, נתקלתי בבעיה. הכל יודעים שהפסיכיאטרים אינם מרבים לדבר כשהם פוגשים את מטופליהם, אלא להיפך, הם בעיקר מאזינים. זה אומר שיש סכנה ממשית שהדיאלוגים בסרט יהפכו לסידרה של מונולוגים, וזה בעיני מכשול בלתי-עביר בדרך לכתיבת תסריט מעניין ואמין. לכן הנחתי לכל הרעיון הזה, אבל תוך כדי התחקיר פגשתי הרבה אנשים שכל אחד מהם נראה לי נושא מרתק בפני עצמו לסרט, ממש אוסף של תסריטים שחיכו למימושים. אז החלטתי לשנות את המבנה כדי להשתמש בכל החומרים שנמצאו בידי. כל מה שנותר לי לעשות הוא לקבץ את האנשים המעניינים האלה בתוך המרחב האהוב עלי, המכונית, ולהלביש את הכל בצורה הולמת.

אני חייב להודות שאינני סופר מוכשר במיוחד. ודאי שאיני יודע איך להתמודד עם כתיבת דיאלוגים לאנשים שאינם בני אותו הגיל, המעמד והתרבות, ואינם משתמשים באותה השפה. נהג מונית, אינטלקטואל, ילד, איש דת, פקיד ממשלה, כל אחד מהם מדבר בשפה שונה, כל אחד מהם הוא תוצר של תרבות שונה ומשתמש בביטויים שונים כדי להביע את מאווייו. הפער בין צורות ההתבטאות של כל אחד מהם עוזר לצופה להבין טוב יותר את מערכת היחסים הקיימת בין כל הדמויות הללו.

מאחר שבסרטים שלי יש דמויות אשר באות משכבות חברתיות ותרבותיות שונות, ברור לחלוטין שלא כולן ישתמשו בשפה שבה אני משתמש, וטעות חמורה היא לכתוב להם דיאלוג כאילו אתה מתרגם את השפה הפרטית שלך למה שנדמה לך שהיא השפה שלהם. מתרגמים המטפלים בסופרים שבאים מתרבויות שונות, ומעבירים את כולם לאותה שפה אחידה, שהיא שפתו של המתרגם עצמו, חוטאים לסופרים ולעבודתם. לכן, אין מי שיכתוב טוב יותר דיאלוג של פועל בניין מאשר הפועל עצמו, אין מי שימצא את המילים הנכונות לשים בפי אשה זקנה טוב יותר מן האשה עצמה, ויהיה זה עוול לתרגם את כל השפות האישיות והציוריות האלה לשפה אחידה אחת. עם זאת, מובן שאיני יכול לפנות לפועל או לזקנה ולבקש מהם שיישבו לידי ויכתבו יחד איתי את התסריט. זה לא המקצוע שלהם, אין להם מושג איך עושים זאת. אבל בתקופה הארוכה שאני מבלה בחברתם, כהכנה לפני תחילת הצילומים, אני יכול להבחין בתכונות מאפיינות, בסגנון הביטוי המיוחד להם, ולהשתמש בהם בתוך התסריט. ואם בשעת הצילומים יוצרים סביב האנשים האלה את התנאים המתאימים, הם יהיו מסוגלים לומר את הדברים ששמו בפיהם, שכתובים בדיוק בצורה שהם נוהגים לדבר, והדברים יישמעו טבעיים לחלוטין, כי זו באמת שפתם.

מספרים שאני בכלל לא כותב תסריטים. אפילו אנשים העובדים איתי בסרטים נוטים להאמין בכך, משום שהם אינם רואים אף פעם דפי תסריט שמסתובבים באתר הצילומים, ואינם מקבלים לידיים פרטיטורה קלאסית לקראת ההסרטה, כפי שהם רגילים בסרטים של במאים אחרים.

עבאס קיארוסטמי מביים את "עשר"

הסיבה העיקרית לכך היא שלדעתי, קיימת סכנה בכתיבת דיאלוגים מדויקים לאנשים שאינם שחקנים מקצועיים, הם עשויים לדקלם אותם מלה במלה, ואז הם הופכים לשחקנים, וזה הדבר האחרון שצריך לקרות בסוג הקולנוע שאני עושה; חובבים צריכים להישאר חובבים.
עניין אחר. בכתיבת דיאלוגים לתסריט משתדלים בדרך כלל לשמור על כל חוקי הדקדוק, אבל בשפה המדוברת מעטים הם אלה שמתחשבים בהם. להיפך, כדי להשיג תוצאה טבעית צריך להפר את החוקים האלה, בהתאם לאופי ולמוצא של הדובר. כפי שכבר אמרתי, אני לעולם לא כותב תסריט מדויק, ורק תוך כדי העבודה והצילומים מתפתחים השינויים שיתנו לסרט את צורתו הסופית.
התסריטים הפתוחים - אם אפשר לכנותם כך - הופכים את העבודה למעניינת יותר בעיני. בתום כל יום צילומים אני מגלה שהצטברו כל מיני תוספות שלא צפיתי מראש, וזה מגרה אותי להמשיך ולחקור אותם הלאה, ביום המחרת, בייתר חשק ומרץ. זאת שיטת העבודה שלי מאז ומתמיד, אבל ב"עשר" העבודה התנהלה בדרך פשוטה וספונטנית עוד יותר.
האנשים שנטלו חלק בסרט היו אותנטיים, ולא היה הרבה צורך בהערות מצידי. צריך היה רק ליצור את הנסיבות המתאימות כדי לשחרר להם את המעצורים, ואז נחשפו כל רגשותיהם. וכך נוצר בסופו של דבר "עשר".

שיעור חמישי - אתרי צילום

בימים הראשונים של הראינוע דמה המרחב הקולנועי למרחב שמשמש את התיאטרון, אתר קבוע וסגור שהמצלמה עמדה מולו וצילמה את המתרחש ממקום קבוע אחד. מן הרגע שהתחילה המצלמה לזוז, איבד אתר הצילום האחידות שלו, וככל שהירבו והוסיפו אמצעים טכניים מכל הסוגים והמינים, גברה התנועה ויצאה מכלל שליטה, המצלמה יצאה במחולות פרועים ובלתי-מרוסנים, בסערה חולנית בלתי-פוסקת וסרת טעם. היום הגענו למצב שההיגיון היחיד שמאחורי תנועת מצלמה הוא היגיון קולנועי בלבד.
אני מאמין שצריכה להיות סיבה טובה מאוד לכל תנועת מצלמה, בדיוק כפי שצריכה להיות סיבה משכנעת לא פחות לכך שהיא לא זזה ונשארת תקועה במקום. ב"עשר", לדוגמא, הייתה לי הזדמנות לא להזיז את המצלמה ממקומה, מאחורי החלון של המכונית, שם היא נקבעה, אפילו פעם אחת, כשהיא לוכדת את המרחב הקבוע שהוא המכונית, אתר הצילום החביב עלי, ואת מה שאפשר לראות מן הרחוב דרך החלונות של המכונית.
שני מושבים נוחים, שיחה ידידותית בין שניים שאינם מתעמתים זה עם זה אלא יושבים זה בצד זה, בתוך הרכב שנמצא בתנועה. יש לי רושם שהמצב הזה, כאשר שני המשוחחים נמצאים זה לצד זה, משרה עליהם ביטחון ויוצר אווירה נינוחה לשיחה. בשעת הצורך הם יכולים כמובן להתבונן זה בזה, אבל אינם חייבים. זה מצב נתון שבו שניהם ביחד וכל אחד מהם לחוד, או אולי אומר - כל אחד מהם נמצא עם עצמו, אבל בו בזמן גם עם השני. אין צורך להפנות את המבט אל בן-השיחה אלא כאשר ממתינים ממנו לתשובה או לתגובה. המצלמה, מצדה, תופסת גם היא מקום מיוחד במינו. היא קבועה בתוך הרכב, כאילו אינה קיימת, אינה זזה מן המקום ובכל זאת היא בתנועה, כי הרכב נוסע. שיחה מן הסוג הזה משרה, לדעתי, תחושת ביטחון בשני המשוחחים.
ידידה קרובה אמרה לי פעם, שהשיחות המשמעותיות ביותר בינה לבין בעלה מתנהלות תמיד במכונית שלהם. המרחב הפתוח של דירה אינו המקום האידיאלי לניהול שיחות שכאלה. המכונית היא כמובן גם מקום אידיאלי ליצירת עימותים, למשל סביב התנועה ברחוב. כל אחד מאיתנו עבר לפחות פעם אחת חוויה כזאת, בתוך מכונית נוסעת. במרחב הסגור הזה אפשר ליצור יחסים מתוחים או יחסי חיבה, תוך כדי שימוש בתנאים שבהם נע הרכב על הכביש, בתנועה סואנת או ברחוב שומם. ולצילום בתוך מכונית יש עוד יתרון אחד: אין בתוכה מקום לצוות טכנאים

ולאנשים נלווים, כלומר יש בה תנאים אידיאליים לאווירה אינטימית קרובה, שאין טובה ממנה כדי להשיג משחקנים לא מקצועיים מישחק טבעי, פשוט, ספונטני ולא מאולץ.

ומעל הכל: אין כאן נוכחות מכבידה וביקורתית של הבמאי, שבמקרה הזה נתון במצב דומה לזה של הצופה, הוא יכול רק להתבונן מן הצד וליהנות מן התוצאה. אין לו אפשרות לבחון מקרוב כל תנועה שהשחקנים שלו עושים, הוא אינו יכול להפריע בנוכחותו השתלטנית לכל מלה ולכל הבעה שלהם, ואינו יכול להשמיע את המלה המאיימת "קאט". זאת המלה ששוברת לא פעם את האשליה שבה חיים השחקנים, ואשוב אליה בפרק המוקדש לשחקנים ולבמאי.

ב"עשר" ניסיתי להשתמש בתפאורה המינימלית ביותר. עם זאת, בתחילת הדרך לא ידעתי עדיין שאצטמצם ואשתמש בשתי זוויות צילום בלבד, של שתי מצלמות קבועות במקום אחד על הזמן. אבל אחרי שצפיתי בפרק הראשון, הבנתי שכל שינוי בזווית הצילום או במרחק של המצלמה מן הדמויות עשוי להפריע למבנה ולצורה הפנימית של הסרט. וזה חשוב בעיני יותר מנושא הסרט. לכן השארתי את המצלמות באותו במקום, מתוך נאמנות לתחושת המחנק והעצבנות הבלתי-נמנעת שנוצרת כאשר מצלמים במרחב שגודלו אינו עולה על 2X2. בחירת מרחב סגור כזה היא תוצאה של הרצון לתאר את המצב הנפשי הקשה של הדמויות, ויחד עם זאת לעגן אותו במצב ריאלי: בסופו של דבר מכונית היא כלי תחבורה שיגרתי לכולם.

הבחירה הזאת בפנים של מכונית כמקום שבו נפגשות עמדות שונות ולעיתים הפוכות, מדגישה את צמצום המרחב ואת הריכוז בנושא, והולמת במיוחד, כפי שאמרתי, את מצבן הדרמטי של הדמויות. בתקופת הרנסנס סברו הציירים שלא צריך להראות בציור אלא מה שחיוני לנושא שלו. ברוח זו, כדי לסלק מן התמונה כמוהם כל מה שמיותר ולא חיוני, ויתרתי על ריבוי נקודות מבט. הסרט נשען בעיקר על הדיאלוגים, והדמויות האומרות אותם חייבות לשוחח זו עם זו כדי להכיר אחת את השנייה. אני מאמין שמכונית בתנועה היא מקום מתאים במיוחד למצב הפסיכולוגי של הדמויות. אנשים יושבים זה לצד זה אינם מוטרדים מן הנוכחות של האחר, הם רוצים לשמוע את עצמם בראש וראשונה, לבטא את עולמם הפנימי והאישי. במצב כזה, התגובות הספונטניות שלהן, גם אם הן נראות לכאורה בנאליות וחסרות עניין מיוחד, יכולות לחשוף סודות כמוסים שלא היו צפים אחרת.

אני יודע שהקולנוע הוא אמנות העוסקת בחיצוני ובייצוגי, ומינימליזם חזותי מן הסוג שאני מציע עשוי להיראות פרדוקסלי, אבל בעיני, הקונפליקטים הפנימיים של כל אחת מן הדמויות שפורצים החוצה כתוצאה מבחירת המקום המסוים שבחרתי מעניקים לסרט את הדינמיקה האמיתית שלו. תפקידו של אתר הצילום הוא לספק לדמויות את התנאים המתאימים לחשיפה אישית. ובמקרה הזה, האתר המתאים ביותר הוא התא הבודד, פנים של מכונית.

שיעור שישי - מוסיקה

הסרט הקצר הראשון שלי, "הלחם והרחוב", נפתח בתמונה שלוותה מן הרגע הראשון במוסיקה. בסרט הקצר השני, "ההפסקה", לא הייתה בכלל מוסיקה. לסרט השלישי, שהיה באורך בינוני, הזמנתי את המלחין צ'קנבריאן לכתוב מוסיקה. הוא ראה את הסרט ואמר שלדעתו, אין שום צורך במוסיקה. עברו עוד שנים עד אשר השתכנעתי בעצמי שהסרטים שאני עושה אינם זקוקים למוסיקה. בכל מקרה, המוסיקה תופסת בהם מקום הרבה יותר קטן מאשר בסרטים של אחרים. לסרט "הנוסע" פניתי למלחין צעיר שחזר מארצות הברית והצעתי לו לכתוב מוסיקה. הוא כתב 17 דקות של מוסיקה, ובסופו של דבר השתמשתי בקושי ב-5 דקות מתוכן. מובן שהמלחין נעלב, וכל מה שאני יכול לומר להגנתי הוא, שהייתי אז במאי צעיר וחסר ניסיון. לא היו לי טענות למוסיקה שהוא כתב, אבל זאת הייתה הפעם הראשונה שהרהרתי ברצינות על תפקיד המוסיקה בסרט. אני זוכר שיום שלם ישבתי והאזנתי לצלילים ההרמוניים האלה שהוא כתב, שלא שמעתי מעולם בדמיוני וטרחתי למצוא דרך כלשהי לשלב אותם בתוך פסקול הסרט.

כל במאי נוהג לשקול ארוכות כל מרכיב ומרכיב שהוא מכניס לסרט שלו, החל מן הנושא, דרך התסריט, השחקנים, אתרי הצילום. אבל כאשר מגיעים למוסיקה, בוחרים מלחין שידוע בכשרונו, מזמינים אצלו מוסיקה, ומקבלים בסופו של דבר מרכיב שהוא זר לסרט שהוא צריך ללוות. מה שהמלחין מספק, זו פרשנות אישית משלו למה הוא ראה בסרט, מהולה במידה כלשהי של הגזמה הנובעת מן העיוות המקצועי שלו.

ואז אתה מוצא את עצמך במצב קשה, מחזיק ביד קלטת מוסיקה וביד השנייה סרט, אי-אפשר לחבר ביניהם ולהתקדם, אבל מאוחר מכדי לסגת ולהחזיר את הקלטת למלחין. ממש כמו נישואין בהתכתבות, נוצר חיבור עיוור, הכלה והחתן אינם מכירים זה את זו. לכן, בסרטים שעשיתי מאוחר יותר הלך והצטמצם חלקה של המוסיקה בפס הקול. ב"איפה הבית של החבר שלי" השתמשתי במוסיקה של **אמינולה חוסיין** רק משום שכמה מחברי לחצו וטענו שיש פה ושם ירידת מתח בסרט, ורק המוסיקה תחזיק את הצופה בתמונה. זאת טענה לא לגמרי מופרכת, משום שהצופה אכן הורגל לצרוך, תוך כדי צפייה בסרטים, מרכיבים מיותרים ושגויים. האמת היא שסרטים רבים אינם זקוקים כלל למוסיקה, ולא קשה להבחין שהמוסיקה היא מרכיב זר בתוכם, מרכיב שכופה את מקומו בסרט רק בזכות הרגלים ומסורת מעוותים מצד אחד, ומתוך החששות של הבמאי והמפיק שהתמונה שלהם אינה עומדת בזכות עצמה, מצד שני.

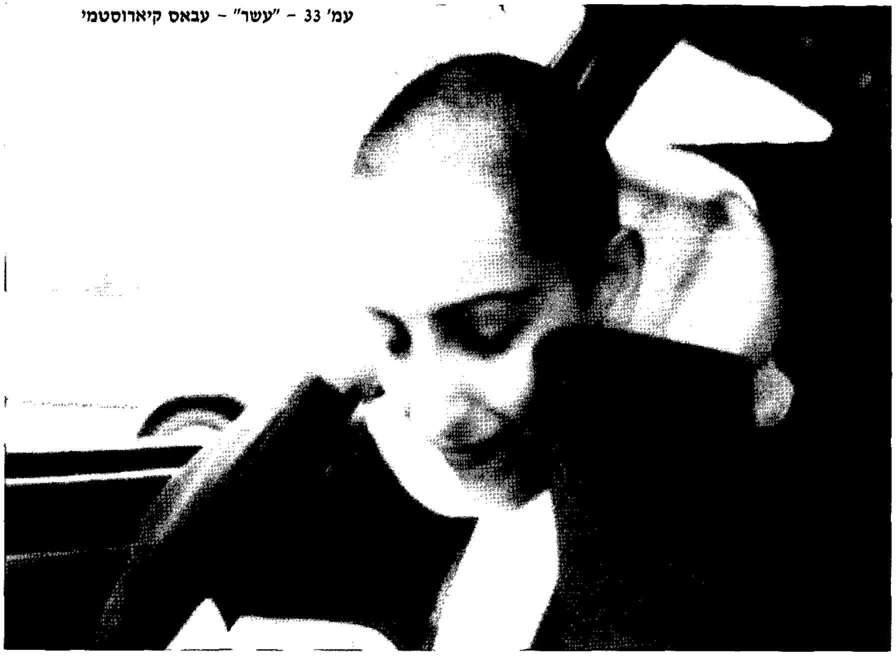
בעיני עושי סרטים רבים, המוסיקה צריכה להיות מעין מדריך המוביל ואולי אפילו כופה על הצופה את התגובות הרצויות להם: זה הרגע להיות שמח, כאן צריך להיות עצוב, עכשיו הגיע הזמן לחרדה, או רגע ההתרגשות. משל היה הבמאי ניצב אי-שם בתוך בית הקולנוע ולוחץ על כפתורים כדי להפעיל את האמוציות של הצופים ולומר להם איך הם צריכים בדיוק לחוש בכל דקה נתונה של הסרט. ובסוף ההצגה הם מחמיאים לעצמם על שהצליחו לרתק את הצופה למושב שלו. השימוש בטכניקות חדישות כמו מערכות קול המשתכללות מדי יום ביומו, מעצים עוד יותר את ההרגשה הזאת.

אישית, אני מתקשה להבין מדוע צריך לרתק את הצופה לכיסא ומדוע צריך להחזיק אותו כבן ערובה לכל אורך ההצגה. עד כמה ירחיקו לכת עוד במטרה לבלבל את חושיו של הצופה המסכן? יורשה לי לצטט במקרה זה את **ניטשה** שטען, כי מה שמשמעותי באמת צריך לראות מבעד לצעיף. הקולנוע הוא אכן אמנות מרתקת. מן הרגע שהוא יושב באולם קולנוע אפל, הופך כל צופה לילד תמים, ואין דבר בעולם שישווה לכוח המאגי הזה שנוצר מן המישחקים של האור והצל על הבד. זה משעבד, משתלט על הדמיון, וכופה עליו לחשוב כפי שמכתיבים לו, ובמובן מסוים, זה חמור יותר גניבת כל רכושו, כי גונבים את בינתו. כמה במאים ממכרי דואגים להסביר לי, כשהם קוראים בפני את התסריטים שלהם, באיזה קטע של דפיון תיכנס המוסיקה למלא את החסר בתסריט. לפעמים הם מצביעים בפני בהתלהבות על המקום שבו ישטוף גל מוסיקלי אדיר את תודעת הצופה.

אין לי שום כוונה לצאת נגד השימוש במוסיקה בסרטים כל עוד הוא מנומק ומוצדק. מה שאינני מוכן לקבל זה השימוש המוגזם שעושים בה. המוסיקה היא אמנות הפועלת ישירות על החושים, וזאת כנראה הסיבה שאני מתקשה להשלים עם הניסיון להטות את רגשות הצופה בעזרתה. בסרטים האחרונים שלי השתמשתי במוסיקה אך ורק בסיום. אני מודע לכך שסוף הסרטים שלי אינו תמיד ברור לגמרי, וכדי לעזור לצופה אני בוחר במוסיקה שצריכה לרמוז לו כי הסוף מתקרב. זה כלי עזר הן עבורי והן לטובתו.

באחת הגירסאות המוקדמות של "עשר" תפסה אותי השחקנית כשאני מהמהם לעצמי שיר איראני עצוב מאוד. לקראת סוף העריכה של אותו פרק בגירסה מוקדמת השתמשתי בשיר העצוב הזה. מאוחר יותר שקלתי אפשרות להחליף את השירה בנגינת בפסנתר, אבל אחרי שיקול נוסף הגעתי למסקנה שזה יותר מדי רגשני, והחלטתי לסיים את הסרט בפרק אחר. היה לי רושם שהחיבור יחד של הסיפור העצוב, פני הדמות על הבד והמוסיקה, ישרו דיכאון רב מדי על הצופה. אני מקפיד מאוד לא להעמיס עליו יותר מכפי שצריך כדי שלא יאבד את הסבלנות. ולכן, למרות שהמוסיקה הלמה בכל את רוח הסרט והייתה הצדקה מלאה להשתמש בה כדי לרגש את הצופה, העדפתי לבחור בסיום אחר.

עמ' 33 - "עשר" - עבאס קיארוסטמי



שיעור שביעי - השחקן

הדמיון היחיד בין הסרטים שאני מציע לבין הקולנוע ההוליוודי הוא השימוש בשחקנים, לייתר דיוק, במקרה שלי, שחקנים חובבים. כי אני צריך להדגיש שתרומתם של השחקנים החובבים בקולנוע הזה חשובה לא פחות מן הנוכחות של הכוכבים הגדולים בסרטים ההוליוודיים. גם בקולנוע שלי, מה שנותר בסופו של דבר על מהמסך, זה השחקן (שהוא כאמור, אצלי, לא שחקן מקצועי אלא חובב, או כדברי הטקסט המקורי "non-actor"). אני מאמין שבסרט אמיתי כל האלמנטים המיותרים צריכים להיעלם מן התמונה לטובת שלמות היצירה. זווית צילום מוצלחת אינה בולטת בזכות עצמה. בימוי נכון אינו מושך תשומת לב. המוסיקה הנכונה מלווה את הסרט בלי משים. כל אלה צריכים להיות מרכיבים בתוך תמונה כללית שהם משרתים, ולא לבלוט בזכות עצמם. מה שנותר על הבד הוא דמות השחקן, והוא זה שייחרט בזיכרון. אבל החוק שאומר כי אין לשום מרכיב זכות להזדקר מעל הכלל, קיים גם לגביו. המישחק הטוב ביותר הוא זה שאינו נראה כמו מישחק. עם זאת, אין מנוס מן העובדה שבין אם הוא כוכב עליון או עובר אורח שנבחר באקראי, בין אם מדובר בהפקת ענק או בסרט צנוע, בין אם השחקן הוא מקצוען או חובב, מה שייזכר בסופו של דבר, זה פני השחקן.

משמע, שלשחקנים, או לייתר דיוק לחובבים, יש חשיבות עצומה בסרטים שלי, אולי אף יותר מאשר לשחקנים המקצועיים בסרטים של אחרים. אני מעדיף להשתמש בחובבים, ולתת להם את התפקידים המשמעותיים ביותר. בסרט הראשון שעשיתי, לפני 32 שנים, הופיעו זה לצד זה ילד בן 8, ישיש בן 80 וכלב. אף אחד מהם לא היה מקצוען. אבל זה היה סרט ראשון, וכמובן לא מקצועי ביותר. ניסיון ראשון זה עם שחקנים לא מקצועיים היווה עבורי, גם אם לא הייתי מודע לכך במשך תקופה ארוכה, סימן דרך להמשך העשייה הקולנועית שלי.

עלי להודות שכל אחד מן השחקנים החובבים שאיתם עבדתי העבירו לי סוג מסוים של שיעור לקולנוע, לא רק במה שנוגע לעבודתו של שחקן מול מצלמה, אלא גם בבחירת זוויות הצילום, בבימוי, בעריכה, בבחירת תלבושות, בתפאורה. וכל זה למרות שלא היה להם צל של מושג בקולנוע. הם לימדו אותי את כל הדברים האלה מבלי שהיו מודעים לכך. וככל שידעו פחות, לימדו אותי יותר. דרך העבודה איתם למדתי איך צריך לטפל באנשים המשתפים איתי פעולה, איך להדריך אותם, ובעיקר - איך לקבל מהם את ההדרכה הנכונה. גם אם זה יישמע מוגזם, הייתי אומר שהם לימדו אותי לא רק מה משמעות הקולנוע, אלא גם מה משמעות החיים עצמם. הבנתי מה התנאים הדרושים כדי שהם יהיו מוכנים להשתנות לפי הדרישות שלי, ובאיזו מידה השינויים האלה עשויים לתרום לסרט שאני עושה או אולי להזיק לו. מהם למדתי, שמערכת יחסים בין שולט לנשלט אינה יכולה לעבוד בקולנוע. הם אינם חיילים הניצבים במשמעת צבאית מול פני מפקדם. ודאי שאפשר להטיל עליהם מרות, כי זו זכותו של הבמאי, אבל במקרה כזה התוצאות סובלות. לכאורה אנחנו אמורים להיות המורים שלהם, למעשה יש לנו הרבה מה למוד מהם, וצריך לקבל את העובדה שמערכת היחסים ביניהם לבינינו היא שווה והדדית.

לעיתים קרובות, כאשר אני חוזר על סצינה בפעם השנייה או השלישית ויש מלה או משפט שאינם מצלצלים נכון בפי השחקן, אני מבין שזה אולי מתאים לי לדבר כך, אבל זה לא הולם אותו, ומוטב שאשנה את הכתוב ואתאים אותו לדמות ולרקע התרבותי שלה. העבודה עם שחקנים חובבים טומנת בחובה הרבה דקויות שלא ניתן להזכיר את כולן כאן. זה נושא רחב שאפשר אולי לתמצת בשיר של המשורר האיראני **מאולנה**, שאומר: "אתה הכדור, וארדוף בלי הרף על עקבותיך, למרות שאני הוא זה ששילחתי אותך". כלומר, אני הוא זה שמניע אותך, ולמרות זאת עלי ללכת בעקבותיך גם אם אני הוא הבמאי שקבע את המטרה הסופית שאליה אתה צריך להגיע. אתה מתווה את הפניות השונות בדרך, אני הוא זה שבוחר את סופה.

קרה לי יותר מפעם שפגישה מקרית עם אדם הייתה השראה לסרט שלם שבו ביקשתי ממנו לגלם את עצמו. כזה היה **סבזיאן** המתחזה **למוחסן מחמלבאף** בסרט "קלוז אפ", וכך גם **חוסיין**, הדמות המרכזית ב"מבעד לחורשת הזיתים", שפגשתי לראשונה כאשר עשיתי את הסרט הקודם, "החיים נמשכים". יש אנשים שאישיותם חזקה כל כך וניסיון החיים שלהם עשיר כל כך, אמר פעם זווטיני, שהם מסוגלים לבטא דברים על הבד טוב יותר מכל שחקן מקצועי.

חשוב להדגיש שנקודת המוצא בבחירת שחקן לא-מקצועי היא הדמיון שלו לדמות שהוא צריך לגלם. נקודה אחרת, חשובה לא פחות: מאחר שהם אינם שחקנים מקצועיים, הם יתקשו לגלם דמות זרה להם. הייתי אומר שהם מסוגלים להתמודד עם דמות אחת בלבד, הדמות שלהם עצמם. ב"עשר", אף אחד לא היה שחקן. הם מילאו היטב את תפקידיהם, וזה נכון גם לגבי אלה שאינם מופיעים בגירסה הסופית של הסרט, משום שלא היה לנו מספיק מקום לכלול אותם. אפשר בהחלט לעשות עוד "עשר" אחד מן החומר שנותר בידי. כולם גילמו את עצמם בהצלחה גדולה, והנוכחות המשכנעת שלהם מול המצלמה נבעה מעצם העובדה שהם לא שיחקו אלא גילמו את עצמם. זאת טעות לחשוב ששחקנים כאלה יכולים לגלם כל תפקיד. מישהו אמר פעם שכל אדם יכול לכתוב רומן מוצלח אחד, בתנאי שזה יהיה על עצמו. כך גם השחקנים החובבים. האשה שמופיעה בתפקיד הראשי ב"עשר" הגיעה אלי יום אחד משום ששמעה כי אני עומד לעשות סרט על הנשים באיראן. הצעתי לה תפקיד של חמש דקות, אשר נראה לי מתאים למה שהיא בחיים, אבל בצילומים הסתבר שיש לה כל כך הרבה כישרון, שהתפקיד שלה הפך בסופו של דבר לתפקיד המוביל, ואילו שאר התפקידים הפכו להיות משניים. כל השחקנים נבחרו לפי אותו הכלל - התפקיד צריך להיות קרוב ככל האפשר למה שהם בחיים. יש רק יוצא מן הכלל אחד - תפקיד היצאנית. לא הצלחתי לשכנע אף יצאנית לגלם את התפקיד הזה. בשל היחס העוין של החברה האיראנית אליהן, לא הסכימה אף אחת מהן לחשוף את עצמה מול המצלמה. הגעתי להסכם עם כמה מהן שאשתמש רק בקולן, אבל מול המיקרופון הן לבשו ארשת צדקנית ולא היו מוכנות לדבר בגילוי לב. בסופו של דבר בחרתי באשה צעירה שאינה שחקנית. במקרה זה, למרות כל שאמרתי קודם, ולמרות העובדה שאין שום קשר נפשי בינה לבין התפקיד, היא גילמה אותו להפליא. ללמדכם שאין כלל בלי יוצא מן הכלל.

סינמטק Cinematheque

Some 25 years ago, **Avi Nesher** was considered one of the most promising new filmmakers in Israel. His debut, "The Group", was a hit with the critics and the audience alike, the second one, "Dizengoff 99", did as well. Then, after three more films, Nesher moved base to US, to write scripts and direct films, and it is only in the last couple of years that he is back, with "This World" marking his return to the Israeli cinema. **Shmuel Duvdevani** has met Nesher to talk not only about his own work, but also about his personal perspective of the Israedli cinema world seen through the eyes of someone who has been observing for many years in long shot.

The other main topic of this issue is Cannes 2004, still the biggest, the most varied and significant film festival of the year. The press may have poured its scorn on last year's program but everyone was back for more, this year. To bookend the review of the festival, we have chosen the two extremes of modern cinema, both actually present on Cannes screens. At one end, the cinema of surfeit, crammed to the limit with quotes, images, sounds, briefly, the cinema of **Quentin Tarantino**, who was also the president of this year's jury and as such, had more than a little to say about the distribution of the awards. At the other, the minimalism of **Abbas Kiarostami**, one of the most distinguished artists of contemporary cinema, who is forging his way with each new film to ultimate goal of proving that less is more.

Amir Vodka and **Ziv Wiener**, two Tarantino afficionadoes, have chosen the psychoanalytical angle to explain the motivations behind the extreme acts of the Kill Bill double-decker saga, bombarding their readers with no less information than their idol, in their attempt to unravel the sources of his inspiration and conduct of his characters. At the opposite end, we offer Kiarostami's cinema lessons, as presented by him in his new film, "10 on Ten", in which he discusses kind of film language he uses in recent films such as "Ten". Of course, these are higlights from his lectures, for after all, there is no way to put in print the film excerpts he uses to underline his points all through the film.

In between them, a vast survey of most notable Cannes entries, the good surprises and the bad ones, the expectations that were not fulfilled and the unknowns who forged a name for themselves, most particularly the two Israeli films, "Or" and "Atash", who notched up another top performance by our cinema.

Edna Fainaru

Avi Nesher is back
Shmuel Duvdevani
The Prodigal Son is once again making films here 4

Sweet and Bitter Revenge
Amir Vodka, Ziv Wiener
Tarantino's drive to Kill Bill 10

Cannes 2004
Edna and Dan Fainaru 15
Room for hope
Searching in the dark
On the barricades
Poor Children
More than Tarantino **(Meir Schnitzer)**
And a few more things... for sheer enjoyment
Awards

Less is More
Abbas Kiarostami
Lectures on Minimalism in Cinema 28

סינמטק Cinematheque

Publisher: **Alon Garbuz, Director of the Tel-Aviv Cinematheque**
Editor: **Edna Fainaru**
Graphic design: **P.P.D Advertising**
Proof reading: **Yael Ungar**

Editorial board: **Zvika Oren, Dan Daor, Yakhin Hirsch, Daniel Warth, Danny Muggia, Dan Fainaru, Shaul Shir-Ran, Asher Levi, Meir Schnitzer.**

Editorial office: Tel-Aviv Cinematheque, 2 Sprinzak st. Tel-Aviv. Tel: 972-3-6060800

Cinematheque Magazine is supported by the Ministry of Education and Culture

ISRAEL FILM FUND

Cinematheque Magazine is published with the assistance of the Israel Film Fund

קרן הקולנוע הישראלי

קרן הקולנוע הישראלי
25 שנים
190 סרטים עלילתיים
והרבה רגעים של קסם, אהבה, צחוק והנאה

סרטים עלילתיים חדשים

ללכת על המים

ליאור אשכנזי, קנוט ברגר, קרולינה פיטרס
במאי: איתן פוקס, מפיקים: אמיר הראל
גל אוחובסקי, תסריטאי: גל אוחובסקי

הבשורה עפ"י אלוהים

אסי דיין, גיל קופטש, סינקרבל, צופית גרנט
במאי / תסריטאי: אסי דיין
מפיקים: יורם כסלו, חיים מקלברג,

סוף העולם שמאלה

רותם אבוהב, נדב אבוקסיס, מריאנו אידלמן,
ישראל קסורזה, נתי רביץ, רובי פורת-שובל
במאי: אבי נשר, מפיקים: סמואל חדידה, אבי נשר
תסריטאים: אבי נשר, שרה עדן, רובי פורת-שובל

הביוגרפיה של בן

גל זייד, שרון אלכסנדר, אביגיל אריאלי
גני תמיר, רון גור אריה
במאי / מפיק / תסריטאי: רן וולמן

ריקי ריקי

דלית קהן, טל פרידמן, ניר לוי,
גילה אלמגור, מיכל קהן, במאי: איתן ענר
מפיק: אסף אמיר, תסריטאית: דלית קהן

מדורת השבט

מיכאלה עשת, חני פירסטנברג, מאיה מרון,
משה איבגי, אסי דיין, יהודה לוי
במאי / תסריטאי: יוסף סידר
מפיקים: אייל שיראי, דוד מנדיל

סיפור קיץ

קוסטה קפלן, איה קורן, אלברט אילוז,
איתמר כהן, משה פולקנפליק
במאי / תסריטאי: שמואל חיימוביץ'
מפיקים: דקלה ברקאי, יואב רועה

הכלה הסורית

היאם עבאס, מכרם חורי, קלרה חורי,
אשרף ברהום, איאד שיתי, במאי: ערן ריקליס
מפיקים: ערן ריקליס, בסינה ברוקמפר,
אנטואן דה קלרמונט-טונר, מייקל אקלט
תסריטאים: סוהא עראף, ערן ריקליס

לרקוד

מיטל דוהן, יובל סגל, אלון אבוטבול
במאי / מפיק: מרק רוזנבאום
תסריטאי: חיים מרין

אושפיזין

שולי רנד, מיכל בת שבע רנד, שאול מזרחי,
אילן גנני, במאי: גידי דר, מפיקים: רפי בוקאי,
גידי דר, תסריטאי: שולי רנד

שושלת שוורץ

מרים זוהר, טל פרידמן, יהודה לוי,
ולדימיר פרידמן, שרון אלימלך, אניה בוקשטיין
במאים / תסריטאים: שמואל ואמיר הספרי
מפיקים: מוש דנון, אבי ארמוזה - JCS הפקות

איזה מקום נפלא

אוולין קפלון, אורי גבריאל, יואב הייט,
יוסי גרבר, אבי אוריה
במאי / תסריטאי: אייל חלפון
מפיקים: אסף אמיר, יואב רועה

מטאליק בלוז

משה איבגי, אבי קושניר
במאי / מפיק / תסריטאי: דני (נוקיו) ורטה

האלוהים של מלכה

דורית לב ארי, אוולין קפלון, יעל פוליאקוב,
מאיר סוויסה, אורי קלאוזנר, במאי: ינקול גולדווסר
מפיקים: דוד מנדיל, אייל שיראי, דן שיראי
תסריטאים: זהר לסקוב, חיים מרין

בקרוב יקרה לך משהו טוב

אסי דיין, סינקרבל, אדם הירש, יובל סמו,
שרגא הרפז, רזיה ישראלי, במאי: אייל שיראי
מפיקים: דוד מנדיל, אייל שיראי, דן שיראי
תסריטאי: עוזי וייל

קולנוע ישראלי סרטים שרואים מכאן

קרן הקולנוע הישראלי - שד' יהודית 12, תל אביב 67016 טל: 03-5628180,
פקס: 03-5625992 info@filmfund.org.il www.filmfund.org.il

המועצה הישראלית לקולנוע

רָחֵל / כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה

כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה - לֹא בֶּעָבִים, מֵעַל
עַל פְּנֵי אֲדָמָה הַקְּרוֹבָה, הָאֵם;
לְהֵעָצֵב בְּעָצְבָּהּ וְלָגִיל בְּגִילָהּ הַדַּל
הַיּוֹדֵעַ כָּל כָּךְ לְנַחֵם.

לֹא עַרְפִּילֵי מָחָר - הַיּוֹם הַמּוּמָשׁ בַּיָּד,
הַיּוֹם הַמּוּצָק, הֶחָם, הָאֵיתָן;
לִרְווֹת אֶת הַיּוֹם הַזֶּה, הַקָּצָר, הָאֶחָד,
עַל פְּנֵי אַדְמָתֵנוּ כָּאן.

בְּטֶרֶם אָתָא הַלֵּיל - בּוֹאוּ, בּוֹאוּ הַכֹּל!
מַאֲמָץ מְאֻחָד, עַקְשָׁנִי וָעֵר
שֶׁל אֶלֶף זְרוֹעוֹת. הַאֻמְנָם יִבְצַר לָגֹל
אֶת הָאֶבֶן מִפִּי הַבְּאֵר?

מתוך "שירת רחל"
הוצאת דביר

מפעל הפיס לקידום התרבות
והאמנות בישראל

מועצת הפיס
לתרבות ולאמנות