כתב עת לענייני
קולנוע בהוצאת
סינמטק תל-אביב

סינמטק
Cinematheque

גליון 157 • מרץ-אפריל • 09

סינמטק: כתב עת
לענייני קולנוע 2009
מרץ אפריל # 157

מנחם
גולן
בן 80

מאיה בוסקילה ויוסף שילות ב"ימים של אהבה"

קרן הקולנוע הישראלי
29 שנים 300 סרטים

קרן הקולנוע הישראלי
ISRAEL FILM FUND

סרטים ישראליים חדשים

אילי ובן

במאי/תסריטאי: אורי רביד
מפיק: מוש דנון

הבודדים

במאי: רנן שור
תסריטאים: משה זונדר,
גיא מאירסון, רנן שור,
ניר ברגמן
מפיק: אסף אמיר

קירות

במאי/תסריטאי: דני לרנר
מפיקים: יוחנן קרדו,
אילון רציקובסקי, יואב זאבי,
אדוארד דואק, אהוד בלייברג

שבע דקות בגן עדן

במאי/תסריטאי: עמרי גבעון
מפיקים: מרק רוזנבאום,
מיכאל רוזנבאום, איתי תמיר,
אלי מאירוביץ'

הספן

במאים/תסריטאים:
סכנדר קופטי, ירון שני
מפיק: מוש דנון

זרובבל

במאי/תסריטאי: שמואל ברו
מפיקים: מרק רוזנבאום,
איתי תמיר

חמש שעות מפריז

במאי: לאון פרודובסקי
מפיקים: חיים מקלברג,
אסתי יעקב מקלברג,
משה אדרי, לאון אדרי

לבנון

במאי/תסריטאי: שמוליק מעוז
מפיקים: דוד סילבר, עינת ביקל,
אורי סבג, משה אדרי,
לאון אדרי

ג'וליה מיה

במאי/תסריטאי: יובל גרנות
מפיקים: יובל גרנות,
אודי אפרת

סיפור גדול

במאים: ארז תדמור, שרון מימון
מפיקים: חיליק מיכאלי,
אברהם פרחי, תמי ליאון
תסריטאים: שרון מימון,
דני כהן-סולל

www.filmfund.org.il | Israel Film Fund קרן הקולנוע הישראלי
The Israel Film Council המועצה הישראלית לקולנוע

פרסום

סינמטק
Cinematheque

מנחם גולן** בן 80. אולי מוגזם יהיה לומר שהוא המציא את הקולנוע הישראלי, שהרי עשו סרטים שנים רבות לפניו. עם זאת, אין שום עוררין על כך שאין איש שהותיר את חותמו על הקולנוע שעשו בישראל יותר ממנו. אוהבים או לא אוהבים או סרטיו, עם עובדות אי-אפשר להתווכח. הוא היה מעורב, לפעמים כמפיק ובמאי ולפעמים רק כמפיק, כמעט בכל סרט שצילמו בארץ בשנים 1978-1963. אחרי שנישא על גלי ההצלחה המסחרית של סדרת "אסקימו לימון" לאמריקה, היה שותף להפיכת חברת "קאנון" הכושלת למעצמה קולנועית, הצליח תוך זמן קצר לטפס לעמדות המכריעות ביותר של הקולנוע שם, עד לצמרת ולמושב הנשיאות בחברת מ-ג'-מ שהייתה פעם סמל האיכות של ההפקה ההוליוודית. ולמרות שתקציבי הסרטים שעשה האמירו באורח מופלא, הוא ידע רק דבר אחד - הוא רוצה לעשות סרטים בכל מחיר, בכל מקום וכל הזמן. תאוות קולנוע גדולה מזו שלו לא הייתה בישראל ואולי אפילו לא בעולם כולו. כאשר קרסה מ-ג'-מ ואחר כך גם "קאנון", הוא לא רצה בכסף שהציעו לו, אלא בפרויקטים שאפשר לפתח ולצלם, ואם אף אחד מן הפרויקטים האלה לא זהר, לא היה בכך כדי לצנן את הלהט שבו הוא המשיך וממשיך לדהור עד עצם היום הזה.

מערכת היחסים של מנחם גולן עם הביקורת היא עניין קשה, לכל הדעות. המבקרים ראו בו במשך שנים רבות את מי שמכתיב את הטעם הנמוך, מצד אחד, ואת הקוסמופוליטיות הכפויה, מצד שני, ומונע מן הקולנוע הישראלי לצמוח על רגליים בריאות משלו. אמנם, יש משהו בטענה כי מקטרגיו, כאשר ניתנה להם ההזדמנות, לא הצליחו כל כך ללכת על רגליהם שלהם, חלקם התייאשו ואחרים נדחקו לשוליים, אבל גולן המשיך בשלו בלי להתעייף ובלי להירתע. עם הזמן קם דור חדש של מבקרים, הוא מתבונן בסרטים שעשה גולן אז וגם באלה שהוא עושה היום בעיניים אחרות, ולפתע פתאום נשמעת התפעלות מסרטים שפעם נחשבו במקרה הטוב לסרטי ז'אנר משניים.

הקדשנו את הגיליון הזה למנחם גולן מתוך כוונה לתת את זכות הדיבור המלאה לדור החדש. בפתח הגיליון, חלקים נבחרים מתוך ריאיון מרתוני מצולם שערכו **מרט פרחומובסקי** ו**שמוליק דובדבני** עם גולן, עבור "מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי", מבצע ארכיוני בחסות קרן הקולנוע הישראלית. פרחומובסקי הוא זה שסקר את 18 שעות הריאיון ובחר את הקטעים המאפיינים ביותר שבהם מתייחס מנחם גולן לקולנוע ולדרכו שלו בעשיית סרטים. בהמשך מסביר פרחומובסקי בסקירה מפורטת וארוכה את התפעלותו מן התרומה של מנחם גולן לקולנוע הישראלי.

אורן שי, שנמצא בימים אלה בארצות הברית, נעזר בארכיונים של העיתונות שם כדי לתאר את הסאגה האמריקאית המופלאה של מנחם גולן, ולעומתו, **מירי שפירו** התבוננה בכמה מסרטיו של גולן כדי למצוא קו משותף לדמויות הנשים שהעלה על הבד. ובנוסף, שלושה מבקרים צעירים מתבוננים מחדש בשלושה מסרטי המפתח הישראליים של מנחם גולן. **פבלו אוטין** מתייחס ל"קזבלן", **תום שובל** ל"מלכת הכביש" ושמוליק דובדבני ל"אלדורדו".

קריאה נעימה לכולכם.

עדנה פיינרו

4 גולן על גולן
שמוליק דובדבני ומרט פרחומובסקי
הקולנוע בעיני מנחם גולן - מתוך ריאיון שנערך ל"מאגר עדויות של הקולנוע הישראלי"

10 האיש שהמציא את הקולנוע הישראלי
מרט פרחומובסקי
יצירתו של מנחם גולן בקונטקסט של הקולנוע הישראלי

18 "הפשע היחידי שלנו הוא אהבת הקולנוע"
אורן שי
ההרפתקאה האמריקאית בקריירה של גולן

24 הנשים של גולן
מירי שפירו
מפורטונה בוזגלו ועד מרגלית בן דוד

28 פילם נואר נוסח ישראל
שמוליק דובדבני
"אלדורדו" - סרטו הראשון של מנחם גולן

30 סיפור הפרברים ביפו
פבלו אוטין
"קזבלן" - פיסת מיתוס ישראלי

32 שרק השמש לא תזרח עלי
תום שובל
"מלכת הכביש" במבט חוזר

סיקור מורחב של פסטיבלי הסרטים בעולם תמצאו באתר הסינמטק (www.cinema.co.il) במדור כתב העת.

סינמטק
Cinematheque

מפיק: **אלון גרבוז, מנהל סינמטק תל-אביב**
עורכת: **עדנה פיינרו**
עיצוב והפקת דפוס: **סטודיו ראובני/PPD**
עריכה לשונית והגהות: **יעל אונגר**
מערכת: **צביקה אורן, דן דאור, יכין הירש, דני ורט, דני מוג'ה, דן פיינרו, אשר לוי, שאול שי-רן, מאיר שניצר, פבלו אוטין.**
כתובת המערכת: **סינמטק תל-אביב. רח' שפרינצק 2, תל-אביב**

כתב העת יוצא לאור בסיוע
קרן הקולנוע הישראלי

גולן על גולן

- ליקט וערך: מרט פרחומובסקי -

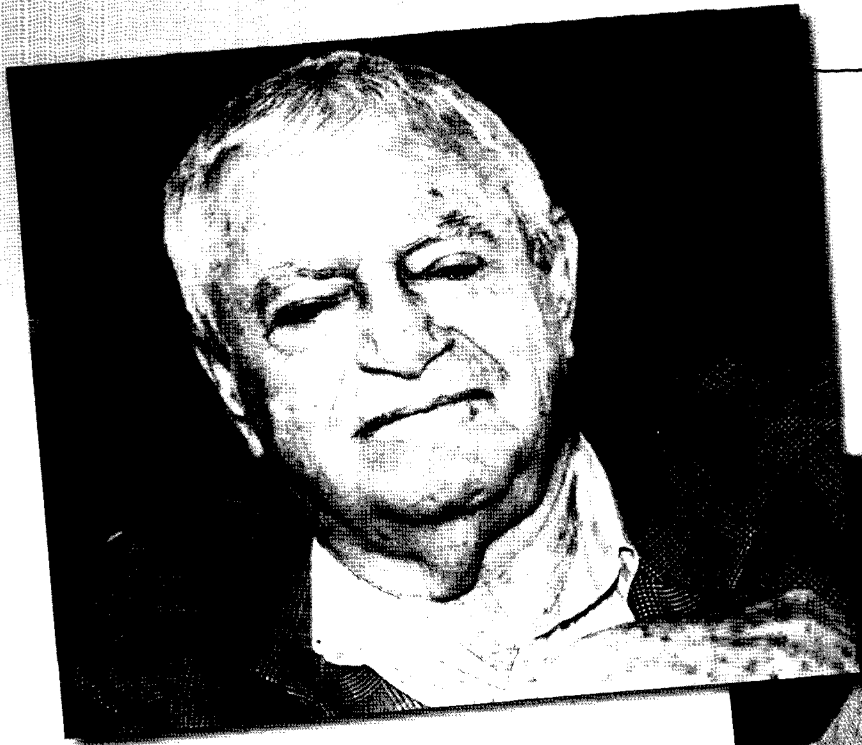
בשנים 2005-2006 ערכו **שמוליק דובדבני** ו**מרט פרחומובסקי** סידרה של שישה ראיונות ארוכים עם **מנחם גולן** באורך כולל של כ-18 שעות. הראיונות צולמו בווידאו ושימשו בסיס לפרויקט הדוקומנטרי רחב היריעה "מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי".* כאן מובא מבחר קטעים מהראיונות עם מנחם גולן שבהם הוא מתייחס להיבטים טכניים, אסתטיים ותימטיים מרכזיים ביצירתו.

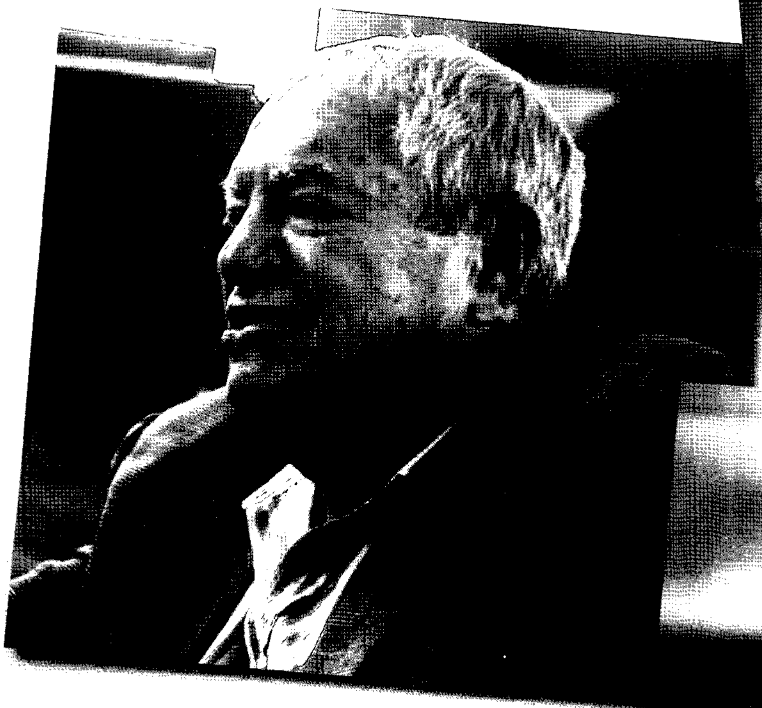
השפעות ומקורות

בילדות נדבקתי בחיידק של הקולנוע האמריקאי. אלה הסרטים שראיתי בילדות שלי בטבריה: מערבונים ומיוזיקלס אמריקאיים. בקולנוע האמריקאי מה שקובע הוא קודם כל הסיפור. סיפור של הטוב מול הרע, סיפור עם קצוות ברורים, לא סיפור ביניים, עם התחלה, אמצע וסוף. סיפור שיש בו עלילה ברורה, דמויות ברורות, גיבורים. הטוב תמיד מנצח את הרע בסופו של הסרט. זה השפיע עלי מאוד. אני התאהבתי בקולנוע האמריקאי.

בנוסף, יש לי נטייה, בהשפעת הקולנוע האיטלקי, הקולנוע הנאו-ריאליסטי, לעסוק באנשים משכבות עוני, מעיירות הפיתוח. מאוד הושפעתי מבמאים איטלקיים דגולים, שאני לא חס וחלילה משווה את עצמי אליהם, אבל בוא נגיד שהם המשפיעים הכי גדולים עלי בעבודה הקולנועית שלי. קודם כל **פייטרו ג'רמי**, במיוחד הסרט שלו Sedotta e abbandonata, משם הכרתי שחקן בשם **סארו אורזי**, שאחר כך הבאתי אותו לשחק בסרט שלי "פורטונה". עקבתי גם אחרי העבודות של **דה סיקה**. מאוד אהבתי את הסרטים של דה סיקה, שהיו מעורבים בהם הדמיון והמציאות שבה חיים האיטלקים משכבות העוני. "נס במילנו" בשבילי הוא אחד הסרטים הנפלאים ביותר שראיתי באותה תקופה. גם **פליני** היה מורה דגול עם "לה סטראדה" שלו, שהוא הסרט האהוב עלי עד היום.

הסרטים הנאו-ריאליסטיים האיטלקיים, סרטי "כיור המטבח" האנגליים והסרטים של "הגל החדש הצרפתי" השפיעו עלי מאוד. זה היה הקולנוע שאהבתי. הייתי שואב משם, אני חושב, הרבה מאוד רעיונות וניסיתי לשבצם בחיים שלנו כאן בארץ. הייתי אומר שהייתה לי השראה מהסרטים האלה, ובעקבותיהם יצרתי קולנוע שהצופים בארץ, אלה שנהגו לבקר בקולנוע, היו הולכים אליהם במאות אלפים ואהבו אותם מאוד.





עם אסי דיין

אהבתי לעשות סרטים עם סיפורי אהבה. אני איש שאוהב, הדבר שאני הכי מעריץ עלי אדמות זה אהבת האדם, ואני מחפש תמיד סיפורים שיש בהם ניצוץ של אהבה. אני מזדהה איתם הכי בקלות. סיפורי האהבה בקולנוע צריכים להיות קצת גדולים מהחיים - לא נטורליסטיים, אבל כן ריאליסטיים.

לכל אדם יש תשוקות ושאיפות שהן גדולות ממנו. השיא לגבי זה הסרטים של **סטיבן שפילברג**, ובמיוחד הסרט "אי. טי", סיפור גדול מהחיים על געגוע של האדם לחבר ביקום, עוד יצור אנושי. אני מאמין באלוהות, אבל אני לא יודע מה זה אלוהות. אני לא יכול לצייר את אלוהים, להגדיר אותו, הוא לא ברור לי, אבל נדמה לי שהוא קיים. שפילברג באמצעות הסרט הנפלא הזה, הגדול מהחיים, מספר על יצור שמגיע מהשמיים ויוצר קשר אהבה עם האדם. האדם הרי כל הזמן מחפש קשר, לא רק עם הסביבה הקרובה, אלא גם עם היקום. הקשר הזה יימצא יום אחד. אני מאמין בכנות שיבוא יום ונגלה יצורים שניתן יהיה לתקשר איתם כבני אדם.

ראשית העיסוק בקולנוע

פתאום בתת-ההכרה הרגשתי שהתאטרון נהיה קטן עלי. עוד הצגה ועוד הצגה. הצגה עולה, הצגה מצליחה, ביקורת טובה, ביקורת רעה, וזה נעלם. הרגשתי מחנק. הרגשתי גם את המגבלות של הפרוסיניום, של המסגרת הבימתית הזאת. ואני אז הלכתי המון לקולנוע עם אשתי, זה היה הבילוי היחידי שלי, כי לא הייתה עוד טלוויזיה. ואז יום אחד אמרתי לאישתי: "רחל, צריך לנסוע לאמריקה. אני רוצה לעבור לקולנוע. אני רוצה קולנוע". ונסעתי ללמוד באמריקה. עוד לא חשבתי מה בדיוק אני הולך לעשות, חשבתי לנסות להריח את הוליווד, לנסות להריח בית ספר לקולנוע.

בארץ אז כמעט לא היה קולנוע. ידעתי שצריך הון תועפות כדי לעשות סרט, ולא היו אז מפיקים בארץ. היו מנהלי אולפנים - **מרגוט קלאוזנר** מ"אולפני הרצליה" **ומרדכי נבון**, החייט מאוסטרליה שבנה את "אולפני גבע". הם הקימו מעבדות, בעיקר בשביל סרטים שאני קורא להם עד היום "סרטי קרן קיימת". מזה האולפן התפרנס. אני חשבתי על מהפכה, חשבתי להיות חלק מאיזו הפיכה של לעשות קולנוע כמו הסרטים האמריקאיים, שאותם אהבתי והייתי מטורף עליהם. רציתי לארגן, ובסוף גם ארגנתי, השקעות פרטיות בסרטים. רציתי שתהיה פה תעשייה שלא נעצרת לחמש שנים אחרי כל סרט. אני כיוצר רציתי לעשות סרט אחרי סרט, רציתי המשכיות. והיו לי סיפורים בראש כמו פטריות אחרי הגשם. הרבה סיפורים. אמרתי לעצמי: אם יהיו פה סרטים עם סיפורים טובים - יהיה קולנוע.

אני גם בקולנוע וגם בתיאטרון, תמיד ידעתי דבר אחד: צריך להריח את הקהל. בלי קהל זה דבר מת. אם אתה נכנס לאולם קולנוע ואתה לא מרגיש קהל - מגיב, צוחק, בוכה, מתרגש, יושב בשקט, במתח - זה לא באמת זה. אני לא סבלתי את המצב שעשו סרטים והם נשארו במגירות. אמרתי לעצמי - צריך ליצור קולנוע שאני אתרגש ממנו והצופים יתרגשו ממנו, אני אתן לקהל והקהל יחזיר לי אהבה. לכן החלטתי לנסוע ללמוד באמריקה. עזבתי הכל, בשיא הקריירה שלי בתיאטרון, ונסעתי לאמריקה להתחיל כסטודנט בגיל 31.

פופולרי מול אמנותי

רציתי לעשות סרטים על ארץ ישראל המתגבשת כמדינה של פליטים ועולים חדשים, עם הקונפליקטים שלה. לשאוב את הסיפורים מתוך העדות, האשכנזים והספרדים. זאת ארץ שהייתה אמריקה קטנה, שהלכה ולאט לאט קיבלה את הצורה שלה היום. בעיני, המציאות הספרדית היא הרבה יותר ציורית מהאשכנזית,

מביים [illegible] דיין ופבין טסטי

קיים בה משהו עסיסי שנובע ממסורת, מהאמונות העממיות, מהמנהגים במסגרת המשפחה, שהם יותר קיצוניים מאלה של המערב. ההווי האשכנזי שבוי בכל המינוסים של אירופה, של ה"שמוקיות" של אירופה. בספרדים יש שמחת חיים, הבנת חיים. אני נדבקתי בזה ורציתי להראות את זה בסרטים. העולם הזה היה אצלנו עולם שני, אבל התפתח היום להיות עולם ראשון.
ראיתי את עצמי כמו טרובדור שבא לשוק הדגים, נעמד על ארגז ומספר לעמך, לעניים, על עולמות יותר מרתקים, יותר יפים. הוא משעשע אותם, נותן להם פורקן לסבל ולעצב. אומרים עלי, ולדעתי זה נכון, שאני יודע לספר סיפור. לפעמים אני מצליח לספר את הסיפור של הסרט יותר טוב ממה שהסרט עצמו יוצא בסוף. רציתי לספר סיפורים באמצעות הקולנוע, ולשאוב את הסיפורים האלה תמיד מתוך העדות, מתוך העם. וכאשר קראו לסרטים שלי בחלקם "סרטי בורקס" לא נעלבתי, כי בשבילי עד היום בורקס זה מאכל טעים מאוד, וככה אני מתייחס לזה. הייתי נכנס לאולמות הקולנוע שהקרינו את הסרטים האלה והאולמות היו מלאים, מפוצצים. היו צוחקים בשאגות, מדקלמים את הטקסט וחיים את הדמויות. לפי דעתי התופרת מאשדוד והכובסת מירוחם מחפשות בקולנוע פורקן, אפשרות ליהנות ממשהו בחיים המרירים שלהן. אנשים משלמים על כרטיס לקולנוע כדי ליהנות. הקולנוע הישראלי מהסוג שאני עשיתי היה חלק מהחיים היומיומיים של הציבור בארץ בשנות השישים והשבעים. לצידו צמח גם קולנוע אמנותי, שאין לי טענות אליו, אבל היה חסר לו דבר מאוד חשוב - הקהל.
אני כועס על בתי הספר לקולנוע שלנו, שמוציאים צעירים שיש להם הכישורים והם לומדים את הטכניקה הקולנועית, אבל הדבר הראשון שהם הולכים לעשות זה **ברגמן**. הם ממהרים להביע את המסר שלהם. לכן רוב הזמן הסרט שלהם לא מגיע לקולנוע, כי הוא נעשה קודם כל לעצמם, בצורה אגואיסטית. חסר להם החלק הזה שנקרא קהל, שלדעתי הוא משלים את היצירה הקולנועית. בלי הרגש שחוזר מהצופה אל הבד, בלי החיבור, בלי האנרגיה של הקהל - הסרט לא עובד. אתה יכול לבדוק את עצמך לפעמים, כשאתה יושב ורואה סרט באולם ריק. אתה לא תצחק מבדיחה, אתה לא תתרגש. כשאין קהל, משהו בחוויה חסר לך. אני למדתי את זה מבמאי תיאטרון ענק בשם **טיירון גטרי**, שביים את גדולי המחזות השקספיריים. גטרי אמר, שהתיאטרון האמיתי והטוב ביותר זה מגרש הכדורגל. פתאום מאה אלף איש נעמדים וצועקים ביחד "גול". נוצרת שם איזו אנרגיה שקשורה לציבור ענקי, שיש לו תשוקה משותפת והזדהות טוטאלית עם מה שהם רוצים שיקרה - שהקבוצה שלהם תכניס את הגול. כשההתרגשות הזאת נובעת עם המוני אנשים שחושבים ומרגישים אותו דבר, משהו קורה. זה המצב שאני שואף אליו גם בקולנוע.
אני לא אתכחש שמאחורי הקולנוע הזה עמדה גם מחשבה מסחרית. רוב הקהל שהלך לקולנוע שלי היה ספרדי. ערי הפיתוח נתנו לי את רוב הקהל: באר שבע, דימונה, טבריה. הקהל שלי לא היה הסטודנטים של אוניברסיטת תל אביב, אלא עמך. הרגשתי שאני יוצר עבורם, ואהבתי להיות בעולם ולשמוע אותם צוחקים, בוכים ומדקלמים את הטקסטים בצורה הכי פשוטה. הם הזדהו עם הסרטים ולא באו כדי לבקר את הסרט ולמצוא את החסרונות שבהם. באותה תקופה, אם אני הייתי מוכר פחות מחצי מיליון כרטיסים לסרט שלי - הייתי מתאבל שבוע ימים. נכון שהייתי גם שבוי. הייתי שבוי בזה שלא יכולתי לשאת אי-הצלחה. לא יכולתי לעמוד בזה. כשלא בא קהל לסרט הייתי ממש בוכה בנשמה. מצד שני, ברור שהיו לי חלומות. גם אני רציתי לעשות סרטים בלי להתחשב בקהל, היו לי כל מיני הזיות וחלומות כאלה. אבל ידעתי

עם לי ואן קליף וג'ימס בראון

שאין לזה סיכוי, שזה יהרוס אותי, שאחר כך אני לא אוכל להמשיך לעשות קולנוע. אם לא תהיה הצלחה, מי ייתן לי כסף להמשיך?

הרגלי כתיבה

אני כותב הרבה מאוד דראפטים (גירסאות) לתסריטים שלי. אני כותב ואז נותן לאנשים לקרוא, שומע הערות, לפעמים לא שומע. רעיונות לסרטים באים אלי בעיקר בלילות. אני מתעורר בלילה וחוזר על הסיפור לעצמי. בבוקר אני קם בחמש או שש ומכניס את הסיפור לנייר. אני כותב ביד, לא במכונה, אבל באותיות דפוס. ההספק שלי הוא גדול מאוד. אני יכול להשלים גירסה לתסריט בכמה ימים. אני אוהב לעבוד על נושא אחד, לא על כמה רעיונות במקביל. הסיפור צריך להחזיק אותי תקופה מסוימת, אני צריך לחיות איתו ולחזור אליו בכל שעות היום והלילה. הגעתי למצב שאם אני לא עסוק בסיפור חדש, בחתיכת חיים חדשה שאני מזדהה איתה, אני מאוד משתעמם ולא מצליח לצאת מזה. אני תמיד צריך להיות עסוק באחד התסריטים שלי.

בדרך כלל אני כותב השכם בבוקר או בנסיעות ארוכות. בגלל שאני כותב ביד ולא זקוק לשום אמצעים ממוכנים, אני יכול לכתוב בכל מקום. אני כותב על פתקאות, על שאריות של נייר, ואחר כך בזכות זה שאני כותב באותיות דפוס, המזכירות שלי יכולות להקליד את התסריט בקלות.

היום אני מסיים תסריטים מהר מאוד. גירסה של תסריט יכולה לקחת פחות משבוע. פעם לקח לי הרבה יותר זמן, אבל הניסיון והטכניקה שרכשתי במהלך השנים מריצים את המחשבה שלי במהירות.

תפקידו של המפיק

תחשוב על בנייה של גשר מעל פני נהר. שני אישים יוצרים את הגשר הזה - המהנדס והארכיטקט. הארכיטקט נותן לו את הצורה הוויזואלית, החיצונית, את היופי שלו, את החזות שלו. המהנדס נותן לו את הבסיס - על מה הוא עומד, אל אילו רגליים הוא עומד. לבנות גשר שלא יתמוטט זה משהו שקשור יותר להנדסה, לא לעיצוב. אז בסרט קולנוע המהנדס הוא המפיק והארכיטקט הוא הבמאי. הבמאי הוא זה שאחראי על יצירת הדרמה או הקומדיה שנמצאות בתסריט. מצד שני, המפיק הוא אדם שצריך לבצע מבצע ענק - לגייס כספים, לעבוד מול אנשי הכלכלה בבנקים, עם הנהלת חשבונות, ומצד שני גם עם צוותים טכניים שאותם הוא מגייס ושם בידיו של הארכיטקט-במאי. יחד הם בונים את הגשר, את סרט הקולנוע.

התחלתי להיות מפיק כאשר לא מצאתי מפיק אחר בארץ שיעבוד איתי. ישראל לא התברכה במפיקים רבים. היות שכשהתחלתי כמעט לא היו מפיקים בארץ, כמעט מתוך אילוץ התחלתי להפיק את הסרטים של עצמי. אחר כך הבנתי שהמפיק הוא גם שותף ליצירה. מפיק טוב הוא איש שהוגה לפעמים את הרעיון, לפעמים את הסיפור, מעורב בכתיבת התסריט, מעורב בליהוק של התפקידים המרכזיים לפחות ושותף לעבודתו של הבמאי. עבודה נכונה של מפיק היא אחד הגורמים המרכזיים להצלחה של סרט.

המפתח להצלחה בינלאומית

כמו שרומא כבשה את העולם עם הלגיונות שלה, אמריקה כבשה את העולם דרך הפצת הסרטים. אין מדינה בעולם שאין בה נציגות של האולפנים האמריקאיים הגדולים. מדובר בקונגלומרטים ענקיים, שמנוהלים על-ידי עורכי דין וכלכלנים. לאולפנים האלה יש עוצמה כלכלית, שלמפיקים עצמאיים כמונו אין. המפיקים העצמאיים לא יכולים להפיק סרט בתקציב של 200 מיליון דולר. האולפנים הגדולים גם לא התמוטטו במשך 100 שנה, בגלל

מביים את ג'אנט אגרן והרברט פוקס בסרט "קשר האורניום"

הזרועות הארוכות ששלחו בכל רחבי העולם. זאת מעצמה עולמית שמפיצה את התרבות האמריקאית דרך הזרועות האלה, ודרכן היא שולטת בעולם. בתקופת נעורי הכרנו את התרבות האמריקאית - המוסיקה, הריקודים, האופנה - בתיווך של הסרטים האלה שהופצו בכל רחבי העולם.

אבל מה עושים המפיקים העצמאיים, שאין להם המערכת הזאת להתבסס עליה? נגיד אתה, שלמדת קולנוע באוניברסיטה, רוצה להגיע להפקה של סרט. אתה רוצח את הדודה שלך, לוקח את הכסף שלה ומה אתה עושה? אתה יכול לעשות את הסרט, אבל איך תפיץ אותו בעולם? אתה נוסע לפסטיבל קאן, משלם קצת כסף ופותח דוכן.

ככה היינו באים מדי שנה אני **ויורם גלובוס**, בן דודי שהפך לשותף, ופותחים דוכן של "סרטי נוח" בפסטיבל קאן. המצאנו אז את השיטה של "המכירה המוקדמת" (pre-sales). יש לך שחקן או שתיים, תסריט, שם של סרט, אז אתה עושה פלקט ותולה אותו בבודקה בקאן - ויש עולם שלם של קונים לקולנוע עצמאי כזה. בכל מדינה יש מפיצים עצמאיים קטנים, שצריכים סרטים ולא יכולים להשיג את הסרטים של האולפנים הגדולים. הם ניזונים מהסרטים העצמאיים. את זה יורם ואני למדנו בתקופה מאוד מוקדמת, והבנו שאם נביא חבילה טובה, סיפור טוב - נצליח למכור את הסרט. אני באופן אישי הייתי יושב עם הקונים ומספר את הסיפור של הסרט. לא קיבלנו מהם כסף, אלא חוזים. עם החוזים הלכנו לבנק ומימנו אותם. ככה התפתח עולם הקולנוע העצמאי בעולם.

אם אתה חברה עצמאית עם 15 סרטים בשנה, כמו שאנחנו היינו, אתה הופך לכוח. אתה נוסע לקאן ומוכר אותם. **דני דימבורט ואבי לרנר**, שמנהלים היום את חברת Nu Image, הם התלמידים שלי והם ממשיכים ליישם את השיטה. בזכות השיטה הזאת, יורם ואני צמחנו מהארץ לאמריקה. חשבנו שמה שאמריקאים יודעים לעשות גם אנחנו יודעים לעשות, לא פחות טוב.

קצב עבודה מול איכות

ביימת קרוב ל-60 סרטים והפקת יותר מ-200. מדובר בהספק עצום, גם בסטנדרטים בינלאומיים ובטח בסטנדרטים ישראליים. מדוע חשוב לך לעשות כל כך הרבה? מהיכן נובע ה"דרייב"?

אני אוהב קולנוע, וכל מה שאני עושה בקולנוע נובע מתוך אהבה. הקולנוע זה התחביב שלי וגם המקצוע שלי. יש פה שני גורמים שחוברים יחד - מקצועיות ותחביב.

האם אינך מרגיש, שהמהירות העצומה שבה אתה עובד פוגעת בסופו של דבר באיכות הסרטים? האם אין לך צורך לעיתים לתת לדברים להתבשל, לצמוח לאיטם?

אני חושב שאני רוכש ניסיון מסרט לסרט. אני לומד תוך כדי עשייה. אני נהנה. יכול מאוד להיות שפה ושם ישנם מיפגעים שקשורים באמת עם מהירות, עם חוסר זמן מספיק שאני מקדיש. אבל באיזשהו מקום, למהירות יש גם מין כוח שמפעיל את כל החושים שלך וגורם לך לעבוד מתוך התפרצות. אהבה שלך למה שאתה עושה מביאה להתפרצות של כל החושים שקשורים עם המקצוע הזה שנקרא קולנוע. ולפעמים זה פלוס גדול.

אם עכשיו היו אומרים לך: מנחם, קח שלוש שנים, אנחנו מממנים אותך, תכתוב תסריט שאתה תהיה שלם איתו במאה אחוז ותעשה את יצירת המופת שלך. היית מסכים?

לא. שלוש שנים אני בטח אשתעמם, כי אני אגמור את התסריט בשבוע הראשון.

---

*הראיונות עם מנחם גולן נערכו במסגרת פרויקט "מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי" של **מרט פרחומובסקי ואביטל בקרמן**. במסגרת הפרויקט צולמו במהלך השנים האחרונות יותר מ-150 שעות של ראיונות עם עשרות אישים מרכזיים בתולדות הקולנוע הישראלי. הפרויקט מופק בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, קרן הקולנוע הישראלי, סינמטק ירושלים - ארכיון ישראלי לסרטים וסינמטק תל אביב.

גבי עֹמרני ב"לופו"

האיש שהמציא את הקולנוע הישראלי

מנחם גולן הוא דמות מרכזית בתולדות הקולנוע הישראלי, ורק התנערות מאופנת הלעג ליצירתו תגלה את חשיבותו האמיתית

- מרט פרחומובסקי -

יש משהו חמקמק במושג הזה "**מנחם גולן**", שקשה להקיף ולהכיל באמת. במהלך עשרות השנים האחרונות הוא צבר מטען מיתי אך רצוף סתירות, מעורר הערצה ובד בבד מעורר אנטגוניזם. קשה להאמין שהאיש שהוליד כמעט במו ידיו, ומבלי ממש להתכוון לכך, את הקולנוע הישראלי כפי שאנחנו מכירים ותופסים אותו, ואחר כך גם כמעט והשתלט על הקולנוע העולמי, חי ממש כאן, בינינו, ביפו האהובה עליו, ועדיין מתעקש לעשות סרטים.
הפילמוגרפיה עצומת הממדים של גולן בהחלט מספיקה לשלושה במאי קולנוע פורים למדי: אחד מהם טוב, השני בינוני, והשלישי איום ונורא. השאלה היא: איך אנחנו אמורים להתייחס לבמאי אחד שמכיל בתוכו את כל השלושה? שמענו הרבה הלצות על חשבונו של גולן, אפילו צפינו בו צוחק על עצמו בפרסומת בערוץ 2, המורים הוותיקים בחוג לקולנוע הירבו לספר הלצות מזלזלות על התנהגותו הסוערת וחסרת הבושה על הסט. מצד שני ראינו אותו מקבל את פרס ישראל ב-1999, התפעלנו מהמסלול המקצועי הלא-ייאמן שלו ("מטבריה להוליווד ובחזרה", כפי שתמיד רצה לקרוא לאוטוביוגרפיה שלו), ולפעמים אף מצאנו את עצמנו מתמוגגים מול סרטיו. אז מה עושים עם מנחם גולן?
מפליא לגלות, שלמרות החשיבות והמרכזיות של גולן, עד היום לא נעשה שום ניסיון רציני להתמודד עם יצירתו הקולנועית ועם מקומה בתולדות הקולנוע הישראלי. משום כך, המאמר הזה הוא קודם כל גישוש ראשוני לעבר שרטוט קווי מיתאר מתקבלים על הדעת לתולדות מנחם גולן. לצד סקירה כללית ביותר של מסלול חייו היצירתיים והשפעתו על הקולנוע הישראלי אנסה להציע גם נקודות ראשונות לדיון בגולן כ"אוטר" וכמייסד התחביר של הקולנוע הפופולרי המקומי.

מחולל המהפכה

לומר שמנחם גולן הוא אישיות חשובה בתולדות הקולנוע הישראלי זה עדיין לא להגיד כלום. מנחם גולן הוא הבורא של תעשיית הקולנוע הישראלית, הממקצע שלה, המַתווה הראשי והעיקרי של דרכה, לפחות בשני העשורים הראשונים לקיומה המלא והממשי. במילים אחרות, בשנות ה-60 וה-70 של המאה הקודמת היה מנחם גולן

אלוהים,
או לכל הפחות האב המייסד. אפשר היה לפעול לצדו, אפשר היה למרוד בו, אך אי-אפשר היה להתעלם מהעובדה שהקולנוע הישראלי עוצב בצלמו ובדמותו. המהלך של גולן היה אינטואיטיבי מצד אחד, אך מבריק מצד שני. הוא הבין איזה קולנוע צריך לעשות במדינת ישראל, למען הקהל החדש שנוצר בה, והתחיל לעשות אותו בקצב מסחרר. אחרי הקולנוע המלאכותי של השנים המוקדמות, שכוון לקהל "כור היתוך" מדומיין בתוך מדינת ישראל חלוצית מדומיינת לא פחות, יצר גולן קולנוע של חברת מהגרים, של תרבויות מגוונות, של הים התיכון והשמש הקופחת.

יותר מכל יוצר אחר בישראל עיצב גולן בסרטים שיצר במהלך שנות ה-60 וה-70 את שפת הקולנוע הפופולרי הישראלי. לפניו היו נסיונות ספורדיים, גישושים מהוססים. מספיק להסתכל על הסרטים העלילתיים הבולטים שהופקו כאן לפני עידן גולן - "איי לייק מייק", "הם היו עשרה", "עמוד האש", "סיניָה" - כדי להבין כמה גדול היה השינוי שעשה.

לפני גולן היה הקולנוע הישראלי העלילתי ענף צדדי של מכונת התעמולה הממשלתית. הוא הופק על-ידי אנשים שעיקר עיסוקם היה בימוי יומנים וסרטי תדמית לטובת המוסדות הציוניים - הקרן הקיימת, קרן היסוד, הסוכנות יהודית ועוד. גם כשאחרי מאמצים רבים הצליחו לגייס כספים להפקת פיצ'ר, הפן האידיאולוגי שלו היה בולט מאוד. עושה רושם שיוצרי הקולנוע שלפני מנחם גולן לא בדיוק הציבו מול עיניהם את הצופה שמגיע לקולנוע כדי לפצח גרעינים אל מול סרט ז'אנר אמריקאי, או לכל הפחות כדי לראות את חייו משתקפים על המסך.

מנחם גולן שיחרר את הקולנוע הישראלי מהמעמסה האידיאולוגית. הסרטים שחלם לעשות היו הסרטים האמריקאיים שראה בילדותו בבית הקולנוע בטבריה שבו עבד כמקרין. כשהתבגר הוסיף למשוואה האמריקאית גם את ההיקסמות שלו מהקולנוע האירופאי, הסוג שיצא אל שכונות העוני, אל העם הפשוט, לא זה של הסלונים המעוצבים והאינטלקטואלים המיואשים קיומית. הוא בא לקולנוע כדי ליהנות, באמצעות עשיית הסרטים שהוא עצמו אהב לראות ומתוך הנחה חצופה שיצליח להתחרות עם המוצרים האמריקאיים באמצעי ייצור מקומיים.

מדוע דווקא גולן היה האיש שהביא את המהפכה? אני מניח שחלק ניכר מההסבר טמון דווקא בעובדה שהגיע לעסוק בסרטים לא מתוך מכונת התעמולה הדוקומנטרית של "יומני כרמל" ו"יומני גבע", אלא מתוך התיאטרון. לעומת הקולנוע הישראלי של אותה תקופה, שהיה שבוי כאמור בידי המוסדות הממשלתיים, התיאטרון נהנה מיוקרה וממעמד תרבותי גבוה.

לפני שפנה ללימודי קולנוע ב-1960 הפך מנחם גולן לאחד הבמאים העסוקים בתיאטרון הישראלי. הוא ביים בין השאר את "חשמלית ושמה תשוקה" של **טנסי וויליאמס** ואת "דרך הטבק" של **ארסקין קלדוול** בתיאטרון האוהל, ואפילו (לראשונה בארץ) את "הכסאות" של **אז'ן יונסקו** בתיאטרון הזירה. לכן אולי היה משוחרר מראיית האמנות הדרמטית ככלי שרת בידי אידיאולוגיה. לזכותו של גולן צריך לומר, שהוא לא נפל למלכודת של מעבר ישיר מתיאטרון לקולנוע, אלא יצא לארצות הברית כדי ללמוד את המדיום החדש.

לימודי הקולנוע האקדמיים ב"סיטי קולג'" אמנם איכזבו אותו, והוא לא הירבה להגיע לשיעורים, אך מהר מאוד מצא לעצמו מסגרות אלטרנטיביות. תחילה התמנה למנהל מחלקת הרדיו והטלוויזיה בקונסוליה הישראלית בניו יורק, ויצר שם את התנסויותיו הקולנועיות הראשונות. אחר כך הציע את עצמו למלך ה-B-movies, **רוג'ר קורמן**, השתלב בצילומי הסרט שלו Young Racers, והתקדם במהירות הבזק מתפקיד הנהג לתפקיד עוזר הבמאי. המפגש עם קורמן ועם הסוגה הקולנועית "הזולה" שבתוכה פעל השפיעו אחר כך לא מעט על דרכו של גולן בקולנוע הישראלי והעולמי.

מה שבטוח, לעשייה הקולנועית בארץ גולן הגיע מוכן, אחרי שעשה שיעורי בית מעמיקים. הכתובת שלו הייתה **מרדכי נבון** ב"אולפני גבע", המפיק היחיד בארץ באותה תקופה שזכה להצלחה בסרטים העלילתיים עם "איי לייק מייק" של **פיטר פריי** וחיפש פרויקטים נוספים להשקעה. גולן הציע לו לעשות את "אלדורדו", עיבוד קולנועי להצגה הכי מצליחה שביים בתיאטרון האוהל. נבון הסכים, בתנאי שגולן יעבוד ללא משכורת, תמורת אחוזים בסרט. כך, כבר בסרט הראשון שביים, היה מנחם גולן למעשה במאי שהוא גם מפיק, שילוב שידבוק בו לכל אורך הקריירה שלו.

גולן הוא דמות אגדית באמת, שעדיין חיה בתוכנו ומציבה בפנינו דוגמא ומופת לחיים של יצירה למען יצירה נטולת שיקולי יוקרה

אמנם, "אלדורדו", שהופק בשנת 1963, היה עיבוד להצגת תיאטרון, אבל לא נותר בו הרבה מהתיאטרליות. בהשפעת הסרטים הנאו-ריאליסטיים האהובים עליו בחר גולן לצלם את הסרט באתרי ההתרחשות האמיתיים של הסיפור - "השטח הגדול" ביפו, כאשר חלק מהתושבים במקום הועסקו כניצבים. גולן ביקש להמיר בסרט

את השפה המליצית של "סרטי הסוכנות" בשפת רחוב, בסלנג. המחשבה הקולנועית החדשה ניכרת גם בליהוק התפקיד הראשי. **אורי לוי**, ששיחק את התפקיד הראשי בהצלחה בהצגה, נראה לגולן לא מתאים לגלם את התפקיד בגירסה הקולנועית. הוא חיפש חיספוס, אלימות עצורה, ומצא אותם אצל **חיים טופול**, שהפך אחר כך לכוכב קולנוע.

ההצלחה הקופתית חסרת התקדים של "אלדורדו" פתחה פרק מרתק מאין כמותו בתולדות הקולנוע הישראלי. בתקופה זו, שהתחילה ב-1963 והסתיימה ב-1978, צמחה כאן תעשיית סרטים פופולרית ומגוונת, שמנחם גולן היה מייסדה והכוח המניע העיקרי מאחוריה. אחרי "המערבון הפולקלוריסטי", כך לפי גולן עצמו, "אלדורדו", והקומדיה המלבבת "דליה והמלחים" שביים שנה מאוחר יותר כטובה למרדכי נבון, הרגיש גולן מספיק בטוח לעזוב את נבון ולהקים חברת הפקה עצמאית - "סרטי נח", על שם אביו של מנחם. קשה היום להבין את התעוזה והחוצפה של הקמת חברת הפקה אשר עוסקת אך ורק בהפקת סרטים עלילתיים, נכנסת למגרש שעודנו נשלט על-ידי "סרטי גבע" של מרדכי נבון ו"אולפני הרצליה" של **מרגוט קלאוזנר**, החולשים על אמצעי הפקה ומעבדות פיתוח ומתפרנסים מהפקת יומנים וסרטי תדמית. אך גולן נכנס למגרש בחדווה, ומהר מאוד הפך לשחקן מפתח, למרכז התעשייה.

בן דודו **יורם גלובוס** וחברו מהצבא **דני דימבורט** הצטרפו במהרה לחברה החדשה, ועזרו לגולן להפוך אותה לאימפריה. אותה אימפריה קולנועית של גולן וגלובוס, שהגשימה במידה רבה את חזון "הוליווד הקטנה" של מרגוט קלאוזנר וחולמים רבים אחרים, הצמיחה כאן במהלך שנות פעילותה תשתית טכנית מפותחת, מערך הפצה אפקטיבי במיוחד, ובעיקר דור של אנשי קולנוע מיומנים ומנוסים. מדהים לראות את הרשימה הארוכה של הכשרונות שצמחו והתפתחו בסרטיו של גולן. השחקנים **גילה אלמגור**, **יהודה ברקן**, **גבי עמרני** **ויוסף שילוח**, הצלמים **אדם גרינברג** **ודוד גורפינקל**, העורך **דב הניג**, המעצב האמנותי **קולי סנדר** - כולם צמחו בסרטיו של גולן, חלקם נשארו כאן, חלק אחר המשיך לקריירה בינלאומית מצליחה.

שנה אחרי "אלדורדו", ב-1964, זכה הקולנוע הפופולרי נוסח גולן לחיזוק נוסף בדמות יוצר נוסף ששורשיו נטועים בתיאטרון ובספרות. **אפרים קישון** הציע לגולן להפיק את סרטו הראשון כבמאי, סאטירה נשכנית נגד הממסד של מפא"י בשם "סאלח שבתי". הוא הביא למסך בפעם הראשונה גיבור בן עדות המזרח, שכבש לבבות וייצר בבת אחת את הקהל הנאמן של הקולנוע הישראלי החדש - בני עיירות הפיתוח, אנשים קשי יום, שבאו לסרטים כדי ליהנות. הקהל הזה עיצב באמצעות טעמו את הז'אנר הדומיננטי בקולנוע הישראלי בשנות ה-60 וה-70 של המאה שחלפה - "סרטי הבורקס".

במקביל לקולנוע הפופולרי, ומתוך דיאלוג איתו, הופיעו האותות הראשונים לקולנוע "אמנותי", כזה שמבכר את האסתטיקה על פני התוכן, את ה"איך" על פני ה"מה". **דוד פרלוב** נחשב למבשר הקולנוע הזה עם "בירושלים" הדוקומנטרי שלו, שהופק ממש במקביל ל"אלדורדו" ב-1963. אחד המעריצים הגדולים של הסרט הזה היה **אורי זהר**, שיצר ב-1965 את "חור בלבנה" הכמעט נסיוני, ומכאן פצח בקריירה קולנועית מרתקת במיוחד, שהתנודדה באופן קבוע בין הפופולרי לאליטיסטי ובסוף גם מצאה דרך אמצע מיוחדת במינה ביצירת המופת "מציצים".

מה שחשוב להבין הוא, שהמהפכה אשר התרחשה בקולנוע הישראלי ובעצם הביאה ללידתו הממשית, החלה משני כיוונים בבת אחת, גם מה"פופולרי" וגם מה"אמנותי". המהפכה של "אלדורדו" אינה פחותה מהמהפכה של "בירושלים". שתיהן נוצרו מתוך התנגדות עקרונית ל"סרטי הסוכנות" המגויסים שמשלו אז בכיפה, ושתיהן הביאו ליצירתו של הקולנוע הישראלי החדש. נכון שהיו בין שני הקווים המקבילים האלה חשדנות ואפילו איבה, אבל צריך לזכור שהאויב המשותף שלהם היה הממסד, והתוצאה של המהפכה

יהודה ברקן ב"בריחה מן השמש"

שחוללו הייתה תור זהב של ממש בקולנוע הישראלי. בתור הזהב הזה, חרף המגרעות והעיוותים שבוודאי אפשר למצוא בו, נוצרו תוך כ-15 שנה עשרות נכסי צאן ברזל של התרבות המקומית, שהתגבשו לתוך יישות עקבית, בשלה ובעלת אסתטיקה מובהקת. אלה הן השנים שבהן נוצרו באותה מערכת קולנועית עצמה של מדינה קטנה מוקפת אויבים יצירות כמו "חור בלבנה", "סאלח שבתי", "תעלת בלאומילך", "מציצים", "הבית ברחוב שלוש", "השוטר אזולאי", "קזבלן", "צ'רלי וחצי", "השמלה", "מקרה אישה", "גבעת חלפון אינה עונה", "מצור", "אסקימו לימון", "עיניים גדולות", "מבצע יונתן", "לאן נעלם דניאל וקס", "הלהקה", "פלוך", "מסע אלונקות", "פנטזיה על נושא רומנטי" ועוד ועוד. מבט לאחור, נטול מטענים ודעות קדומות, מגלה תמונה מרתקת ומגוונת שמחקר הקולנוע המקומי טרם החל לנבור בה באמת, וחבל שכך.

אחרי הקולנוע המלאכותי שכוון לקהל "כור היתוך" מדומיין בישראל חלוצית מדומיינת לא פחות, יצר גולן קולנוע של חברת מהגרים, של הים התיכון והשמש הקופחת

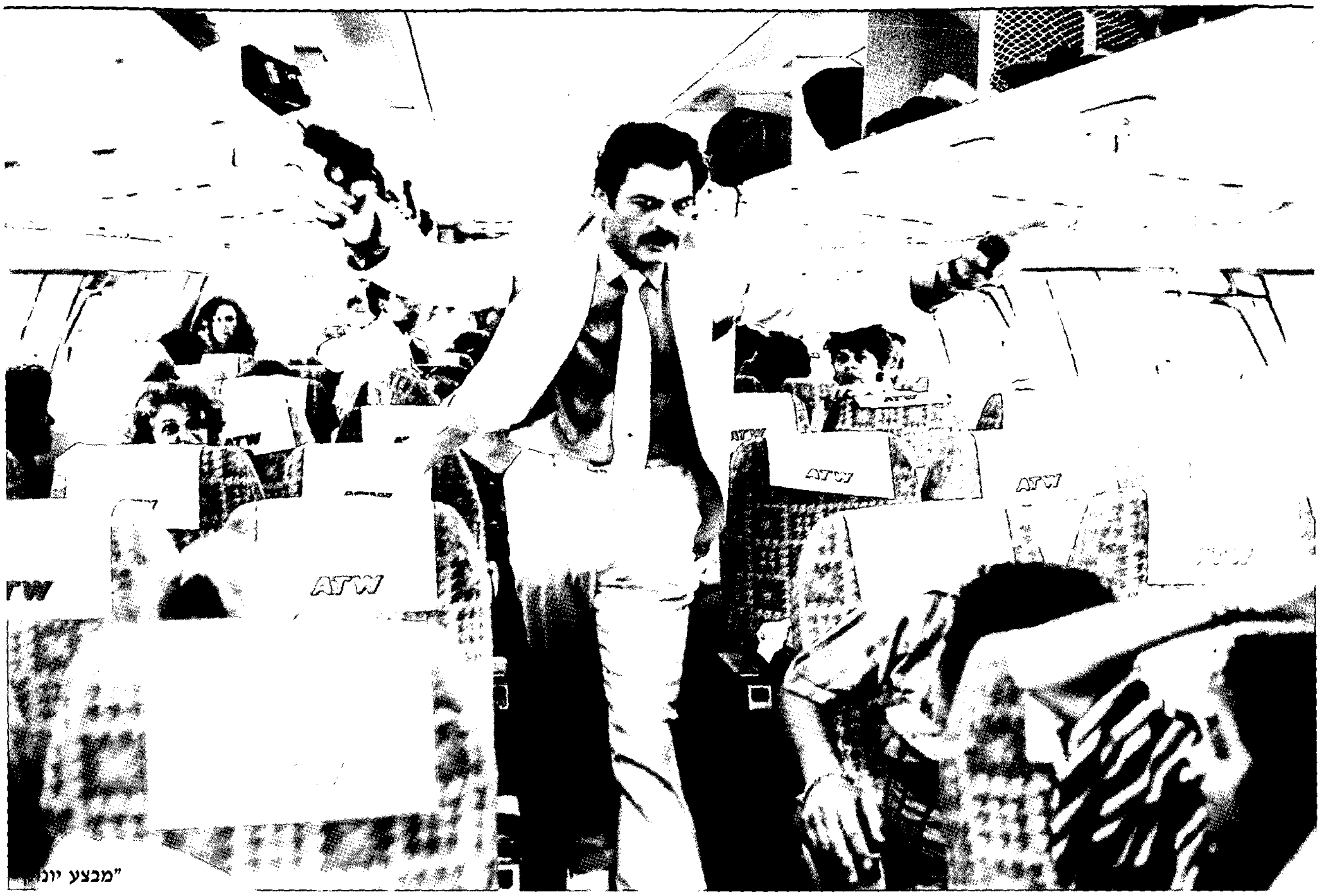
הקולנוע של מנחם גולן - קווים לדמותו

אחד הדברים שמוחמצים באופן מתמיד בדיון על מנחם גולן הוא יצירתו כבמאי קולנוע. נשאלת השאלה: האם מנחם גולן הוא "אוטר"? האם ניתן לאתר בעשרות הסרטים שביים (ואולי גם באלה שהפיק) מאפיינים משותפים שיאפשרו בחינה ביקורתית כנה ומעמיקה של יצירתו ושל משקלו הסגולי כקולנוען? התשובה היא - בהחלט כן. יש למנחם גולן כל המאפיינים של "אוטר". חייבים לזכור שבניגוד למה שעשוי להשתמע מכך שרוב יצירותיו הקולנועיות משתייכות לקולנוע הפופולרי, הרי שכמעט אף פעם לא שימש במאי להשכיר. את הרוב המוחלט של הסרטים שביים גולן הוא בחר בעצמו, עובדה שכשלעצמה מניחה יסוד להשערה שניתן לפרק את הקנון הזה לגורמיו, הן מבחינה אסתטית והן מבחינה נושאית. מפאת קוצר היריעה, אתמקד כאן בתקופה הישראלית הראשונה של יצירתו (1963-1978). בשנים האלה ניתן לחלק את סרטיו של גולן לשלוש קבוצות עיקריות: עיבודים מקומיים לז'אנרים קולנועיים הוליוודיים וקולנוע אירופאי, סרטי פולקלור וסרטי אקטואליה.

עיבודים מקומיים לז'אנרים קולנועיים הוליוודיים וקולנוע אירופאי

במהלך שנות ה-60 וה-70 ניסה גולן ליצור עיבודים מקומיים לתבניות ז'אנריות שהיו חביבות עליו בקולנוע האמריקאי שבו צפה בילדותו. הוא יצר מין מערבון נוארי מחוספס ביפו בסרטו הראשון "אלדורדו", מיוזיקל רחב יריעה ב"קזבלן", סרטי פעולה ב"מבצע קהיר" ו"הפריצה הגדולה", וסרט שוד ב"יהלומים". היות שלא חיבב את מהוקצעות היתר ואת המלוקקות של הוליווד, מהל את התבניות האמריקאיות בסגנון אירופאי, בעיקר בנאו-ריאליזם איטלקי וסרטי "כיור המטבח" האנגליים.

יש להדגיש, שהז'אנרים הקולנועיים לא עניינו את גולן כאמצעים לתירגול סגנוני, אלא ככלי לטיפול ולארגון קולנועי של חומרי המציאות המקומיים. "עבודה יצירתית בתוך ההוויה הישראלית המתחדשת", קרא לזה גולן עצמו בריאיון ל"מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי". בעבודותיו הציע דגמים אפשריים לקולנוע פופולרי לאומי-ישראלי, כזה שניזון מתוך התרבות המקומית אך גם מושפע ממורשת הקולנוע העולמי. העיברות של הז'אנרים



"מבצע יונ

לא תמיד עלה יפה (ראו מקרה "מבצע קהיר" ו"יהלומים"), אך להצלחותיו הניכרות היה תפקיד חשוב מעין כמוהו בעיצוב פניו של הקולנוע הישראלי.

במבט שטחי נראה שבראשית שנות ה-80, כאשר תעשיית הסרטים המסחרית בישראל ירדה למצולות וקולנוע אישי בתמיכת הקרן לעידוד סרטי איכות התחיל למשול כאן בכיפה, סיים המודל הז'אנרי שהציע גולן לקולנוע הישראלי את תפקידו ההיסטורי. עם זאת, דווקא בעשור האחרון, כשהקולנוע הישראלי מחדש לאיטו את הרומן עם הקהל, שבה מורשתו של גולן ומתגלה מעל פני השטח. אמנם, רוב הבמאים יתקשו להודות בזה, אבל עקבות הקולנוע הפופולרי נוסח מנחם גולן ניכרים היטב בעבודותיהם של **שמי זרחין** (גם הוא אגב טברייני), **איתן פוקס**, **אבי נשר**, **יוסף סידר** (שעשה מחווה מרגשת לגולן בסרטו "מדורת השבט") ועוד ועוד.

לגירסה הקולנועית של "אלדורדו" חיפש גולן חיספוס ואלימות עצורה ומצא אותם אצל חיים טופול שהפך אחר כך לכוכב קולנוע

סרטי פולקלור

חלק ניכר ממעמדו של מנחם גולן כאב המייסד וכן הדמות החשובה, המרכזית והדומיננטית בדברי ימי הקולנוע הישראלי נובע ממשנתו האמנותית המשולבת: מצד אחד יצירת קולנוע פופולרי על פי דגמי הקולנוע האמריקאי והאירופאי שאהב, מצד שני יצירת סיפורים שמביאים לידי ביטוי את החברה הישראלית המתעצבת, חברה רב-תרבותית של מהגרים. הנוסחה הזאת איפשרה לגולן לייצר גוף עבודות שיש בו אותנטיות רבה, ואולי בשל כך זכה גם לפופולריות גבוהה יותר מכל מה שהופק כאן קודם. חלק ניכר מהפילמוגרפיה הישראלית של גולן מוקדש אם כך למה שהוא מכנה "סרטי פולקלור" או "סרטי בורקס" (לפי המושג המזלזל שטבע **בועז דוידזון** שנים לפני שהפך ליוצר המרכזי של הסוגה הזאת), סרטים העוסקים בסיפורים על הפריפריה הישראלית, שכונות העוני. הדגם של גולן היה באופן מוצהר סרטי הנאו-ריאליזם האיטלקי וסרטי "כיור המטבח" הבריטיים. עם זאת, גולן חיבר את הסגנון האירופאי למבנה הוליוודי קלאסי, עם דמויות משורטטות היטב, סיפורים בנויים וקונפליקט מוקצן.

סרטי הפולקלור של גולן, שזכו רק מאוחר יותר לכינוי "סרטי בורקס", נקטו רוב הזמן גישה לא סטנדרטית ליחסי העדות בישראל, שחרגה מהדיכוטומיה המקובלת של הגיבור המזרחי החם והעני אל מול האשכנזים העשירים והמתנשאים, שהוא מוציא מהם את הנשמה עד לנצחונו המוחלט, לרוב במסגרת נישואין עם הבת שלהם. ב"כץ וקרסו" משתייכות המשפחה המזרחית והמשפחה האשכנזית שעומדות במרכז הסרט לאותו מעמד חברתי (בורגנות) ולאותו עיסוק מקצועי (ביטוח). הקונפליקט בסרט הוא קונפליקט על רקע יריבות עסקית, לא גזענות או פער עדתי. הגיבור הראשי של "לופו" הוא בכלל אשכנזי, ובסצינת מפתח בסרט נחשפת, לשמחת המשרתת בת עדות המזרח, העובדה המשעשעת שגם בני המשפחה האשכנזית העשירה בסרט הם צאצאי עגלונים פשוטים. ב"משפחת צנעני", סרט שגולן כתב ובועז דוידזון ביים, כל הדמויות המרכזיות בסרט הן בנות עדות המזרח, והקונפליקטים הם פנימיים ונטולי מטען עדתי.

קשה להתעלם מהעובדה שסרטיו אלה של מנחם גולן נתנו ביטוי תרבותי אמיץ להמוני אנשים שרוב תחומי התרבות האחרים בישראל התעלמו באופן אלגנטי מקיומם. מבט נטול פניות על

אקי אבני וריקי גל ב"השגב מהודו"

הקולנוע הישראלי של שנות ה-60 וה-70 חושף גוף של יצירות שנתנו ביטוי ממשי לרוחות שנשבו בישראל האמיתית, וחשפו, גם אם באופן פופולרי ולא מורכב מדי, את התהליכים הפוליטיים התת-קרקעיים שהחלו להתגבש באותה תקופה. כאשר מחפשים את הביטוי התרבותי לשורשיו של המהפך הפוליטי ב-1977, נראה שהקולנוע הישראלי של התקופה מציג את הממצאים האמינים והמשמעותיים ביותר.

מדוע אם כן מעמדם התרבותי של סרטי הבורקס הוא כה שפל? האם מדובר בסרטים שערכם האמנותי נמוך במובהק מסרטים אחרים שהופקו בארץ במקביל ולאחר מכן? נראה לי, כי סרטים אלה נפלו קורבן לאותה מלחמת תרבות שאותה הציגו על המסך. הצגת התרבות של עדות המזרח בגילויה הפרוע, הגס, הקרנבלי, היצרי, איימה על שוחרי תרבות המערב בישראל. הממסד התרבותי בישראלי, ובאופן ספציפי מבקרי הקולנוע של התקופה, לחמו את מלחמתו של הקולנוע האירופאי האליטיסטי, מתוך תקווה לבסס את התרבות במדינת ישראל על ערכים אירופאיים. בה בעת שלחמו את מלחמתם האבודה, נוצרה מתחת לאפם אותה תרבות ים תיכונית חצופה, פְּרָכית ולא-מעונבת, שאת גילוייה אנו רואים היום, לטוב ולרע, בכל מקום, וסרטי הבורקס של מנחם גולן ושל ממשיכיו היו מבשריה האותנטיים. אמנם, אין להמעיט בערכם של סרטים שניסו לקדם בסגנונם את ערכי הקולנוע האירופי המודרניסטי, אך אלה נכשלו רוב הזמן בהעמדת דגם אמנותי אותנטי ומקורי לקולנוע הישראלי, כזה שיכול היה למשוך לאולמות הקולנוע קהל שוחר אמנות גבוהה ולזכות להכרה בפסטיבלים בינלאומיים.

סרטי אקטואליה

כמי שראה עצמו לפי הגדרתו כ"טרובדור בשוק הדגים", מספר סיפורים מרתקים לקהל הרחב, חיפש גולן בלי הרף סיפורים בעלי פוטנציאל קולנועי. לפעמים עיבד את מה שהצליח בעבר - הצגות תיאטרון, לפעמים אפילו סרטי קולנוע של אחרים. בפעמים אחרות השתמש במציאות כמקור לסיפורים קולנועיים חדשים. "סרטי האקטואליה" של גולן חיפשו לרוב את הסיפורים הסנסציוניים, הדרמטיים, הגדולים מהחיים. אין ספק ששיא השיאים של הקבוצה הזאת הוא "מבצע יונתן", שיצא לאקרנים פחות משנה אחרי המבצע עצמו. עם זאת, השימוש באקטואליה כמקור לסיפורים נוכח לכל אורך הפילמוגרפיה של גולן. כבר ב"מבצע קהיר" מ-1965 עשה שימוש חלקי בפרשת "האיש במזוודה", פרשת חטיפה כושלת של סוכן כפול ישראלי בידי שירותי הביון המצריים. ב-1972 עשה את "הבריחה אל השמש", שעסק בגורלה של יהדות ברית המועצות תוך שימוש במוטיבים מפרשת חטיפת המטוס על-ידי מסורבי עלייה שנה קודם לכן. בשנות ה-90 של המאה הקודמת אפילו ביים סרט סביב רצח מעצב האופנה ורסאצ'ה.

סרטי האקטואליה של גולן חיפשו לרוב את הסיפורים הסנסציוניים, הדרמטיים, הגדולים מהחיים. שיאם היה "מבצע יונתן" שיצא לאקרנים פחות משנה אחרי המבצע עצמו

לצד תשוקתו של גולן לסיפורים טובים ברור כי היה לסרטים האלה יש מרכיב מסחרי בולט. גולן בנה על קהל שהכיר מראש את הפרשות שבהם טיפל בסרט והגיע בהמוניו לראות אותן מתגשמות על מסך הקולנוע. כפי שהעביר את ההווי הישראלי דרך מסננת של

יהונתן סגל, יפתח קצור וצחי נוי ב"אסקימו לימון" (במאי: בועז דוידזון, מפיק: מנחם גולן)

ז'אנרים הוליוודיים ואירופאיים בסרטים כמו "אלדורדו" ו"פורטונה", כך גם טיפל בסיפורים האקטואליים. את "מבצע יונתן" בנה לפי דגם של סרט אסונות הוליוודי, את "שוד הטלפונים הגדול" הפך לקומדיה מטורפת.

מעבר לחלוקה הבסיסית לקבוצות נקל לראות את גולן חוזר שוב ושוב בסרטיו לאלמנטים עלילתיים דומים ואופייניים. אין ספק, לדוגמא, שגולן הציב באופן מובהק את המשפחה במרכז הקולנוע הישראלי. שוב ושוב הוא חוזר בסרטיו לקונפליקט הבין-דורי, בין הורים המייצגים את המסורת לבין הילדים שמבקשים את הקידמה. הקונפליקט הזה מופיע במובהק כבר ב"אלדורדו", וחוזר פעם אחר פעם בלי קשר לז'אנר שבו מדובר, גם ב"קזבלן" וגם ב"טוביה ושבע בנותיו", גם ב"לופו" וגם ב"ימים של אהבה", גם ב"מקי סכינאי" (העיבוד של גולן ל"אופרה בגרוש" של **ברכט**) וגם ב"אבו אל בנאת" שאת הרעיון שלו המציא ושיווק ל**משה מזרחי**. בחלק גדול מהסרטים משתמש גולן במובהק באלמנטים אוטוביוגרפיים מחייו כאב לשלוש בנות, ולעיתים אף מעניק במפורש לגיבורות בסרטיו את השמות של בנותיו.

לעיסוק בקונפליקט הבן-דורי היה כמובן פן כלכלי מובהק - משיכת קהל צעיר, הקהל העיקרי של בתי הקולנוע באותה תקופה, שאהב לראות את עצמו על המסך הגדול בתפקיד המורד בהורים, אל האולמות. מנגד, ברור שהקונפליקט הבין-דורי הזה, בין ההורים נושאי המסורת הגלותית לבין הצעירים שחיים את התרבות העכשווית בעלת הגוון האמריקאי, היה נושא מהותי וכואב על סדר היום של החברה הישראלית. החיבור בין הקונפליקט הבין-דורי לקונפליקט הבין-עדתי הפך למנוע של מרבית סרטי הבורקס הפופולריים, גם של גולן וגם של אחרים.

מעבר לשיא

ב-1978 הסתיים הפרק הישראלי הראשון בקריירה של מנחם גולן. יחד עם יורם גלובוס רכש את חברת ההפקות האמריקאית "קאנון", ועל בסיס זה החל לבנות אימפריה של קולנוע עצמאי. כבמאי יכול היה גולן לעשות את מה שחלם תמיד - סרטים אמריקאיים. הפרק של "קאנון" הוא פרק מרתק בפני עצמו, שלא כאן המקום להרחיב עליו. ב-1989 הסתיים הפרק הזה במשבר מתוקשר בין גולן לבין גלובוס, שפירק את השותפות רבת-השנים שלהם. מאז, לפי עדותו של גולן עצמו בריאיון ל"מאגר העדויות", התקשה להתאושש. אחרי 1989 לא יצר גולן סרטים שניתן להגדירם כ"חשובים". עם זאת, לא הפסיק לעבוד מאז ועד היום. ב-1999 קיבל הכרה מפתיעה מהממסד התרבותי בארץ בדמות פרס ישראל לקולנוע. את הפרס קיבל באופן סמלי יחד עם דוד פרלוב, מי שחולל יחד איתו את מהפכת 1963 בקולנוע הישראלי.

כיום אופנתי ללעוג לגולן ולהתעלם באלגנטיות מהחשיבות האדירה, הבלתי-נתפסת, שלו בתרבות הישראלית. הוא ללא ספק אינו מקל על מוקיריו ומגיניו בתוצרת הבעייתית בלשון המעטה שהוא מנפק בשנים האחרונות. עם זאת, נדמה לי שממרחק השנים אפשר יהיה להסתכל על עבודותיו הקולנועיות האחרונות של גולן בנוסטלגיה מחויכת, ולהכות על חטא הזלזול המתנשא שספג בשלהי חייו היצירתיים. הבולדוזר האנושי הזה, שחי כל עוד הוא עובד, ומוכן לעבוד בתנאים הכי בלתי-אפשריים, עם מקורות מימון הכי מופרכים, כדי לעשות עוד סרט ועוד סרט, מסרב לומר עדיין את המלה האחרונה.

גולן הוא דמות אגדית באמת, שעדיין חיה בתוכנו ומציבה בפנינו דוגמא ומופת לחיים של יצירה למען יצירה, נטולת שיקולי יוקרה, מלאת זינוקים מפוארים אל על והתרסקויות מפוארות לא פחות. גולן חי חיים של רומנטיקה קולנועית בלתי-נדלית, של הרפתקנות חסרת גבולות ואהבה אדירה לקולנוע. מתוך כל אלה נוצר ברבות השנים כמעט במקרה ופחות או יותר יש מאַין הדבר החמקמק הזה שאנו קוראים לו היום "קולנוע ישראלי".

הפשע היחידי שלנו הוא אהבת הקולנוע

על "קאנון", חברת ההפקות שגולן הטביע עליה את חותמו

- אורן שי -

"החזירו את המוגולים!" קראה כותרת המגאזין "טיים" בינואר 1986. הכתבה השוותה בין **מנחם גולן** ו**יורם גלובוס** לאבותיה של הוליווד. "הם כמו המוגולים של האולפנים הישנים: הם אוכלים, ישנים ונושמים סרטים", אמר על בני הדודים הבמאי **ג'יי לי ת'ומפסון** שהחל כתסריטאי בהוליווד בשנות ה-40 וב-1962 ביים את "גבעת הפחד" (Cape Fear). "פעם כל התעשייה הייתה כך. היום כבר לא". הוליווד החלה כעסק משפחתי של יהודי אירופה, בני הדור הראשון והשני בארצות הברית. בין הקשרים המרובים: בתו של **לואי בי. מאייר**, שעמד בראש MGM, הייתה נשואה למפיק העצמאי **דייוויד או. סלזניק** ("חלף עם הרוח"). אביו של סלזניק, **לואיס**, היה מפיץ בימי הסרט האילם, ואחיו, **מיירון**, סוכן שחקנים מצליח. **הארי כהן** עמד בראש "קולומביה" ואחיו **ג'ו** עבד ב"יוניברסל", שנוהלה על-ידי **קארל למאל** ובנו **קארל ג'וניור**.

בני הדודים מנחם גולן ויורם גלובוס שאפו גם הם לגעת בחלום ההוליוודי. במשך שנים ניסו גולן וגלובוס להגיע לשוק האמריקאי באמצעות התוצר הישראלי. ב-1974 הם מכרו את "קזבלן" להפצה במסגרת MGM. עשורים לפני כן האריה השואג שלט בהוליווד תחת ידו של לואי בי. מאייר, אך עם השנים חווה האולפן הנוצץ ביותר את הנפילה הגדולה מכל. ב-1969 נמכר האולפן למיליונר **קירק קרקוריאן**, ובסוף שנות ה-70 הוא הכריז ש-MGM, בראש ובראשונה, היא חברה לניהול מלונות. לאחר מספר נסיונות הפקה בינלאומיים, שכללו בין היתר את "לפקה" (1975) בבימוי גולן ובכיכובו של **טוני קרטיס** ו"יהלומים" (1975), גם הוא בבימוי גולן, נחלו השניים הצלחה חסרת תקדים לסרט ישראלי - "אסקימו לימון" (1979). אף אחד לא צפה שהסרט יעקוף את "גריז" ואת "שגעון המוסיקה" בקופות בגרמניה ובוודאי

"לפקה", טוני קר

סילביה קריסטל וניקולס קליי ב"מאהבה של ליידי צ'טרלי" (במאי ג'סט ג'קין, מפיק מנחם גולן)

שלא ביפן, שם היה לאחד הסרטים הרווחיים ביותר.

גולן וגלובוס רצו להתרחב. הם חיפשו זרועת הפקות אמריקאית ומצאו את החברה הציבורית "קאנון". "קאנון" הוקמה ב-1966 על ידי שני צעירים בניו יורק. לאחר מספר הצלחות קטנות כמו "ג'ו" (1970, **ג'ון ג'יי אבילדסן**) וסדרת סרטי "הזונה השמחה" (The Happy Hooker, 1975), החברה דעכה. ב-1979 ירד שוויה לכחצי מיליון דולר. גולן וגלובוס לא יכלו לממן את הרכישה. לכן הם הציעו למכור את ספריית הסרטים של "קאנון" להפצה בינלאומית, ומאחוזי העמלה תיכננו לקנות את השליטה בחברה. כלומר, הם קנו אותה בעזרת הסרטים של עצמה. בתוך שבועיים הרוויחו יותר כסף מאשר הכניסה "קאנון" בעשר השנים הקודמות.

בתחילת דרכם ב"קאנון" עסקו בעיקר בנוסחאות מוכרות, שאריות של התעשייה העצמאית של שנות ה-70 - עוד סרט בסדרת "הזונה השמחה", סרטי אימה זולים (*Seed of Inoccense*, **בועז דוידזון**) וארוטיקה ("מאהבה של ליידי צ'טרליי" בכיכובה של **סילביה קריסטל**). גולן ביים את "התפוח" (1980), מיוזיקל עתידני המתרחש אי-שם ב-1994, שבו מתפתה מוסיקאית צעירה לאכול את התפוח האסור (באופן מילולי) של מר בוגלו, אשר עומד בראש התאגיד השולט על הנוער בעולם באמצעות השטחיות המרושעת של מוסיקת הפופ. הסרט נכשל, אבל כיום נראה כייצוג לא רע של שנות ה-80, גם אם לא במתכוון.

רייגן החזיר את הכבוד הפטריוטי לארצות הברית, ו"קאנון" הובילה זרם של סרטים פטריוטיים שהעלו את המוראל האמריקאי בעשור האחרון של המלחמה הקרה

מזלה של "קאנון" החל להשתנות כשגולן ביים את הראשון בין סרטי הנינג'ה של שנות ה-80, Enter The Ninja (1981). באותה שנה נכנס **רונלד רייגן** לבית הלבן, והפוליטיקה השמרנית חדרה להוליווד. רייגן החזיר את הכבוד הפטריוטי לארצות הברית לראשונה מאז מלחמת וייטנאם כשנאם בטקס האזכרה הראשון להרוגי המלחמה ונעדריה ב-1982: "אנו מתחילים להבין שהם לחמו למען מטרה מוצדקת". "מבצע בעורף האויב" (Missing In Action, 1984) היה מהראשונים שיצאו בעקבות גישת רייגן בשיכתוב אותה מלחמה איומה. "המלחמה לא תסתיים עד שאחרון החיילים לא יחזור הביתה", קראה כרזת הסרט. **צ'אק נוריס**, בתפקיד הקולונל בראדוק, חוזר לווייטנאם על מנת לחלץ שבויי מלחמה שעדיין מוחזקים בג'ונגל. זה היה שיתוף הפעולה הראשון בין "קאנון" לנוריס, והסרט שהפך

קים בסינג'ר ב-"Fool for Love"
(במאי רוברט אלטמן, מפיק מנחם גולן)

אותו לכוכב. הגיבור האינדבידואל והפרו-אמריקאי של נוריס שינה והגדיר את נוף סרטי הפעולה של שנות ה-80. ג'ון רמבו אמר זאת בדיוק רב ב"מישחק הדמים 2" (1985), כשגם הוא התבקש לחזור לווייטנאם כדי לשחרר שבויים: "אנחנו ננצח הפעם?"
מאז מלחמת העולם השנייה ועד שנות ה-80 לא התייצב אף אולפן הוליוודי לצד הממשלה. הנוכחות של וייטנאם בקולנוע בזמן המלחמה הייתה כמעט אפסית. חלק מהסרטים שימשו כאלגוריה למתרחש בווייטנאם, אך כמעט ולא עסקו בכך במישרין. מרבית סרטי המחאה צצו רק לאחר סיום המלחמה. רייגן החזיר את האיום הקומוניסטי לכותרות ואת המנטליות הפשטנית של "טובים ורעים". "קאנון" הובילה זרם של סרטים פטריוטיים שהעלו את המורל האמריקאי בעשור האחרון של המלחמה הקרה. נוריס כיכב בשני סרטי המשך ל"מבצע בעורף האויב". ב-1985, ב-Invasion USA, הגן נוריס על ארצות הברית מפני תקיפה ימית של הרוסים על פרבר אמריקאי. סדרת "הנינג'ה האמריקאי" התמקדה בחיילים בצבא האמריקאי, וב"מחוץ הדלתא" לחם נוריס נגד מחבלים מלבנון לצד **לי מרווין**.

פסטיבל קאן הפך להיות מיצג ראווה לאימפריית "קאנון": שלטי חוצות פרסמו פרויקטים עתידיים של החברה שלעיתים לא בוצעו, ומסיבות העיתונאים הענקיות נעשו שאפתניות יותר ויותר

כמו המיוזיקלס בתור הזהב של MGM, כך הפכו סרטי הפעולה למותג של "קאנון". לאורך השנים התגלו כוכבי ז'אנר נוספים כמו **ואן דאם**, **מייקל דודיקוף** **ודולף לנדגרן**. שחקנים כמו נוריס **וצ'ארלס ברונסון** הוחתמו על חוזים בלעדיים בסגנון שיטת הכוכבים הישנה.
בנוסף ל"מבצע בעורף האויב" הפיקה "קאנון" את אחד הלהיטים הגדולים של 1984, "ברייקדנס" (Breakin'), סרט שמבוסס כולו על טרנד הריקודים שאליו נחשף גולן בחוף וניס בלוס אנג'לס. ההשקעה של מעט יותר ממיליון דולר גרפה כ-40 מיליון בקופות. חוזה ההפצה עם MGM היה חסר תקדים - יורם גלובוס שיכנע את האריה השואג לשתף את "קאנון" ברווחי הסרט לפני כיסוי הוצאות ההפצה ויחסי הציבור. "ברייקדנס" איפיין את "קאנון" כחברה שעוקבת אחרי טרנדים פופולריים ומנצלת אותם.
בהמשך הפיקו את "ברייקדנס 2" (1984), "סלסה" (1988), עיבוד של "אסקימו לימון 5: אהבה צעירה"), ומאוחר יותר את סרטי הלמבדה.
גולן וגלובוס פיתחו שיטת הפקה חסינת כישלון כל עוד עסקו בסרטים דלי תקציב. המכירה לשווקים בחו"ל נעשתה לפני

"סלסה" - כמאי בועז דוידזון, מפיקים מנחם גולן ויורם גלובוס

הרשות לניירות ערך פתחה בחקירה נגד "קאנון" בטענה שסיפקה הערכות מוגזמות לגבי רווחים עתידיים כדי לנפח את שווי החברה; המניות צנחו, ומחזיקי המניות תבעו את החברה

שהסרט צולם. למעשה, הם כבר היו ברווח לפני שפריים אחד הופק. בסוף 1983 עלה הרווח השנתי של "קאנון" לכ-4.5 מיליון דולר. שלוש שנים לפני כן עמד הרווח השנתי על כ-5,000 דולר. בנוסף למספר ההפקות הגדל החלה "קאנון" לרכוש בתי קולנוע באירופה, ובכך הבטיחה שכל הסרטים שלה יקבלו חשיפה ראויה בשוק הבינלאומי.

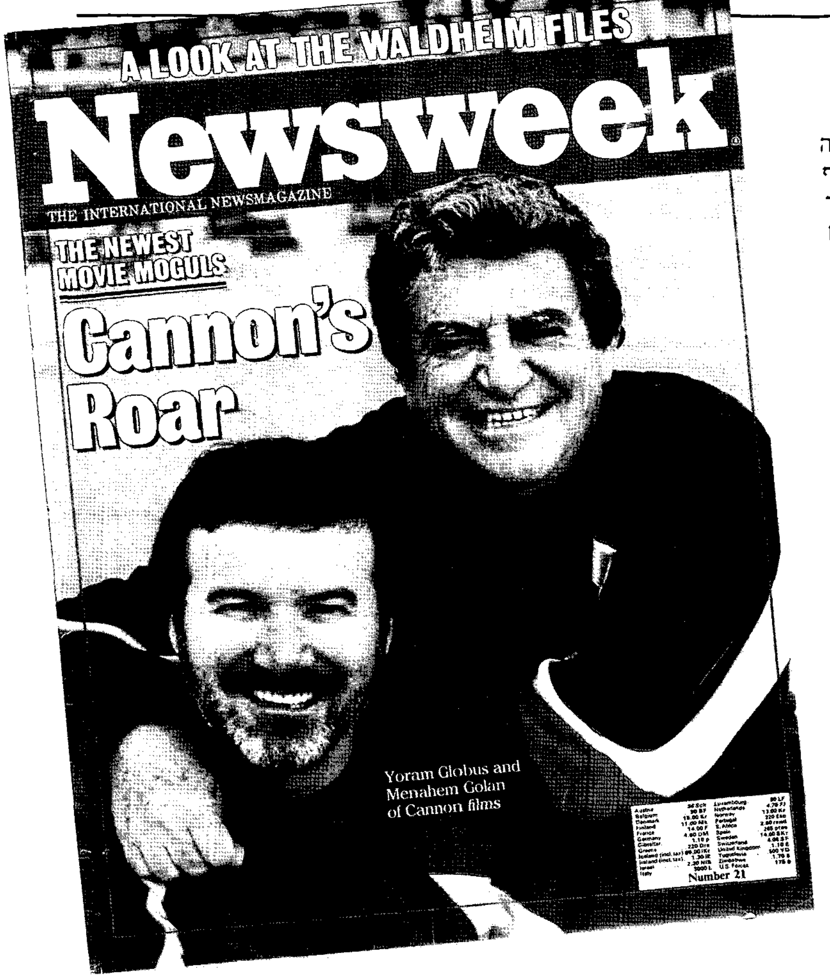
ההבדל העיקרי בין גולן לבין גלובוס היה, שבעוד הראשון חיפש את מחיאות הכפיים בקולנוע, השני ביקש את התשואות בבנק. "מה זה סרט אמנותי?" שאל פעם יורם גלובוס, "בשבילי להביא קהל לאולם זו אמנות. בשבילי 'מלחמת הכוכבים' זה הסרט הכי אמנותי מאז ומעולם". כפי שאמר דייוויד או. סלזניק ל**סרגיי אייזנשטיין**: "קידום אמנות הקולנוע הוא לא מטרת הארגון הזה". אולי זו הסיבה לכך שהם השלימו זה את זה כצוות. גולן צוטט ב"טיים": "לי יש המינוסים שלי, לו יש המינוסים שלו, ביחד אנחנו אדם אחד מושלם".

"אף חברת הפקה אחרת בעולם לא לוקחת כיום יותר סיכונים עם סרטים רציניים ושוליים", כתב **רוג'ר איברט** על "קאנון" ב-1987. בהוליווד הפסיקו לקחת סיכונים, ובתעשייה העצמאית ודאי שכך. הסיכון הגדול האחרון שלקחה חברת הפקה היה "שערי החופש" של **מייקל צ'ימינו** ב-1980, ונראה שהתוצאה - קריסת האולפן שהפיק את הסרט, "יונייטד ארטיסטס" - הפחידה את המשקיעים של כל אולפן אחר. בתקופתו של לואי בי. מאייר היה מפיק או ראש סטודיו לוקח סיכונים לפי תחושות בטן. בהוליווד של שנות ה-80 תחושת הבטן הייתה של רואה החשבון של התאגיד.

חלק מסרטי "קאנון" שעליהם דיבר איברט כללו את "נחשולי אהבה" (Love Streams, 1984) של **ג'ון קאסאווטס**, שאמר להם באופן חד-משמעי: "הסרט הזה לא ירוויח כסף. אף אחד לא רוצה לעשות אותו". גולן רצה; "המלך ליר" (1987) של **גודאר**, אותו החתים גולן על מפית בפסטיבל קאן, "הם האנשים היחידים היום שלא פסימיים לגבי העתיד של הקולנוע", אמר אז (אבל שינה את דעתו); "עכבר הבארים" (Barfly, 1987) של **ברבט שרודר** על פי סיפור של **צ'ארלס בוקובסקי**, למרות ששרודר נאלץ לאיים שינסר לעצמו אצבע אם החוזים לעשיית הסרט לא ייחתמו מיידית. הם הפיקו את "אותלו" של **זפירלי** (1986), מספר סרטים ל**אנדריי קונצ'לובסקי**, את "אהבה מטורפת" (Fool For Love, 1985) של **רוברט אלטמן**, "קאמורה" של **לינה וורטמולר** ועוד רבים אחרים.

בפסטיבל קאן של 1985 היו להם שלושה סרטים בתחרות הרשמית, אחד ב-Un Certain Regard, סרט הפתיחה, "פיראטים" של **רומן פולנסקי** הופץ על-ידם, ועוד 10 הפקות שהוקרנו מחוץ לתחרות. הבמאי **מייקל ווינר** ("משאלת מוות") כתב: "מנחם ויורם היו מופע הזיקוקים הכי מרהיב שראתה התעשייה". פסטיבל קאן הפך להיות מיצג ראווה לאימפריה של "קאנון": שלטי חוצות פרסמו פרויקטים עתידיים של החברה אף כי לעיתים הם לא בוצעו, כמו "ספיידר-מן" ("הסרט של שנות ה-80" טענה הכרזה), ומסיבות העיתונאים הענקיות והכרזות על הפקות נעשו שאפתניות יותר ויותר עם השנים. ביומני הפסטיבל של רוג'ר איברט מ-1986 הוא הכתיר את גולן כגיבור הפסטיבל. "ואריייטי" תיאר את אותה שנה בבדיחה: "כשסטיבן ספילברג הגיע לגן עדן הוא שאל את פטר הקדוש אם מנחם גולן בפנים. כשהובטח לו שגולן עדיין לא שם, הוא נכנס. בפנים, על כסא המלוכה הוא רואה מישהו יושב מול ערימה של טלפונים וצועק פקודות: 'תחתימו את דסטין הופמן, תשיגו לי את קופולה, תקנה את EMI, תחתים את ג'ואן קולינס'. ספילברג יצא החוצה מרוגז: 'חשבתי שאמרת שמנחם גולן לא פה', צעק. 'זה לא מנחם', השיב פטר הקדוש, 'זה אלוהים, הוא רק חושב שהוא מנחם'".

ב-1986 היו בבעלות "קאנון" שלוחות הפקה ברחבי העולם ורשתות הקולנוע הגדולות ביותר בהולנד, בישראל ובאיטליה. באנגליה היה נדמה שכמעט כל בית קולנוע שני הציג את סמל החברה: בבעלותם



היו 39% מבתי הקולנוע שם. לרגע היה נראה ש"קאנון" בדרכה להפוך לאחד האולפנים הגדולים בעולם. גולן וגלובוס אף שקלו לקנות את חלקו של **טד טרנר** ב-MGM, אבל הוא מכר אותו בחזרה לקירק קרקוריאן (שממנו קנה אותו 74 ימים קודם לכן). מניות החברה טיפסו. הצעד השערורייתי ביותר שעשו ב-1986 היה קניית Thorn-EMI ואולפני "אלסטרי" - חברת ההפצה וההפקה הגדולה ביותר באנגליה.

ביולי 1986 אמר גולן ל"ידיעות אחרונות", ש"קאנון" גדולה מדי לנעליים של עצמה. הקנייה של EMI יצרה חוב מאוד גדול בכיס החברה, שהיתוסף לחובות אחרים. תחזוקת בתי הקולנוע בכל העולם הייתה יקרה, וכמות ההפקות השנתית הייתה גדולה כמעט כמו של כל האולפנים ביחד - קאנון 40, הוליווד 41. ההפצה העצמאית הפכה לבעייתית ויקרה. ואם הבעיות האלו לא הספיקו, הרשות לניירות ערך פתחה בחקירה נגד "קאנון" בטענה שסיפקה הערכות מוגזמות לגבי רווחים עתידיים על מנת לנפח את שווי החברה. בעקבות החקירה החל שווי המניות לצנוח, ומחזיקי המניות הגישו תביעה נגד החברה.

גם הסרטים לא הירוו אותם נחת. הדחף לצמיחה ולהתמודדות עם התקציבים המתנפחים של הקולנוע ההוליוודים גרמו ל"קאנון" להפיק סרטים רבים שנכשלו בקופות. Lifeforce של **טובי הופר** עלה 25 מיליון, "מעבר לשיא" (Over the Top) עלה 16 מיליון דולר, ו-Masters of the Universe ו"סופרמן 4: השאיפה לשלום" עלו 17 מיליון.

1987 הסתמנה כשנה הטובה ביותר של הוליווד אבל נוראית לאולפנים העצמאיים. התפשטות המולטיפלקסים גרמה לצמצום חשיפתם של סרטים קטנים, ספריות הווידאו הסתמכו על שוברי קופות בעותקים רבים, ורשתות הטלוויזיה קנו פחות סרטים. בשנים 1987-1988 הפכו האולפנים ההוליוודיים מאולפני קולנוע לתאגידי בידור: הם רכשו 14 רשתות קולנוע בארצות הברית, והשתלטו לחלוטין על כל התעשייה כמפיקים ומפיצי קולנוע, וידאו וסינדקציה לרשתות הטלוויזיה (חלקם בבעלות אותם תאגידים). ה"ניו יורק טיימס" ציין שהתעשייה מנסה ליצור מונופול אשר יאפשר לה את השליטה שאיבדה ב-1948 כאשר נאלצו להפריד את בתי הקולנוע מהאולפנים. העצמאים נדחקו הצידה: המניות של Kings Road Entertainment, "קארולקו" ו**דה לורנטיס** צנחו גם הן. "קאנון" לא היתה לבד.

ב-1988 קנה העסקן האיטלקי **ג'אנקרלו פארטי** מגולן וגלובוס את אחוזי השליטה ב"קאנון", והשניים נשארו בה כשכירים. מכירת החברה הייתה הדרך היחידה מבחינתם להציל את החברה מפשיטת רגל. לזמן מה נראה היה שהעסקים מתנהלים כרגיל, סרטים הופקו, ו"קאנון" ניסתה לצאת מהבוץ שאליו נקלעה באמצעות פשרה בתביעה שהוגשה נגדה ומכירת EMI. אבל בתחילת 1989 החליט גולן לעזוב. איבוד השליטה לא מצא חן בעיניו, ואולי הוא כבר הריח את העסקאות שבסופו של דבר ירמסו את החברה. גלובוס בחר להישאר, ובין בני הדודים נוצר קרע. גולן וגלובוס הפרידו את כל עסקיהם המשותפים, בחו"ל ובארץ.

במרץ 1990 קנה פארטי את MGM מקירק קרקוריאן. יורם גלובוס מונה לנשיא החברה, והשלים את המעגל שהוביל לכסאו של לואי בי. מאייר. אבל MGM הייתה במצב רע עוד לפני ההנהלה החדשה, וזו לא הצליחה לשקם אותה. ב-1991 היא הכריזה על פשיטת רגל. הנפילה גררה עמה את בנק "קרדיט ליאונה" הצרפתי - אחד הגדולים באירופה - כמעט עד קריסה. "קרדיט ליאונה" היה מממני הסרטים העיקריים של הקולנוע העצמאי בארצות הברית, והילווה

כספים

רבים ל"קאנון" וגם לפארטי. למעשה, באמצעות סידרה סבוכה מאוד של של הלוואות רכש פארטי את MGM בעזרת למעלה ממיליארד דולר מהבנק. בספטמבר 1991 הכריז "קרדיט ליאונה" ש-92% מרווחיו נמחקו בעקבות חובות שלא שולמו, בעיקר מ-MGM. פארטי הועמד למשפט בארצות הברית, והאריה סופח לבנק. באמצע שנות ה-90 מצא "קרדיט ליאונה" את הקונה היחידי שהסכים לקחת את הסטודיו מידיו - קירק קרקוריאן. ייתכן שהייתה אמת רבה בדבריו של דייוויד או. סלזניק כשאמר: "התעשייה כולה מבוססת על זיוף חשבונות".

גולן ויתר על הפיצוי הכספי שהובטח לו במקרה של עזיבת "קאנון", ובמקום זאת קיבל לידיו את הזכויות ל-17 סרטים שעליהם עבד. גולן גם לקח עמו חברה שקנה באמצעות "קאנון" באפריל 1988, "המאה ה-21" (The 21st Century Film Corporation) שהפכה לחברת ההפקות שלו. לאחר רצף של כשלונות קופתיים, כמו "קפטן אמריקה" ו"פאנטום האופרה", סגר גולן את "המאה ה-21" ב-1993 וחזר לישראל.

"כשהגענו להוליווד לפני חמש שנים מצאנו חברה סגורה שלעשות בה עסקאות היה יותר חשוב מלעשות סרטים. בשבילם זה 10 אחוז סרטים ו-90 אחוז ביזנס" אמר גולן ב-1984. בהיסטוריה של הקולנוע העצמאי, ובוודאי זה של שנות ה-80, הפרק על "קאנון" הוא ארוך ומשמעותי. למרות הביקורת המרובה לאורך השנים על התנהלות החברה, גולן וגלובוס החזירו להוליווד, בדרכם שלהם, את החומר שממנו קורצו מייסדי התעשייה. כפי שתיארה אותם **שלי ווינטרס**: "הם כמו הממזרים מהדור הישן. אנחנו לא אהבנו אותם אבל הם אהבו קולנוע".

מפורטונה בוזגלו עד
מרגלית בן דוד -
הפורטונות
של מנחם גולן

הנשים של גולן

אהובה גורן ומייק מרשל ב"פורטונה"

ריקי גל ואקי אבני ב"השיבה מהודו"

- מירי שפירו -

כשהעולם כולו סוגר עליה וכל שנותר לה הוא אהבתה וכמיהתה לפייר האסור, נשאלת פורטונה, הצעירה הסוררת, על-ידי ה"אח הטוב" יוסף מדוע אינה בורחת מבית אביה. גזוזת השיער משיבה לו בשתיקה רועמת ומטלטלת עצמה חזרה לתוך הבית. מספר ימים אחר כך, ערב נישואיה לתרח הזקן מסייה סימון, מקבל יוסף את התשובה לשאלתו בכל הדרה כשנאסף יחד עם שאר בני משפחתו סביב גופה נטול החיים השכוב על החול לצד רכבו של ה"אח הרע" חמום-המוח חיים.

ארבעים ומשהו שנים מאוחר יותר נדמה כי פורטונה הדרוסה למדה דבר או שניים, ובסרטיו המאוחרים של **מנחם גולן** היא כבר אינה שותקת, היא גם לא נדרסת יותר, ואם כבר יידרס מישהו, יהיה זה אהובה השיכור והנרקומן. אם נתייחס למכלול יצירתו הישראלית כבמאי, טרם מעברו לניכר ועם שובו ממנו, נמצא שאפשר לחלק את הנשים בסרטיו לשתי קבוצות עיקריות הניצבות מול אותם החטאים, חלקן מקבלות עונש ואחרות מקבלות פרס. למקבלות העונש אין מיפלט מגורלן המר גם בבריחתן, אלא במותן או במות היקר להן. למקבלות הפרס יש מיפלט מגורלן, ובריחתן או מעשה סורר מסתיימים בטוב.

חטא ראשון: שילוב של מיניות מתפרצת והיעדר כבוד לאב

את העונש החמור ביותר מקבלת פורטונה האלג'ירית, אשר כשמה לא היא. היא הובטחה על-ידי אביה ניסים בוזגלו למסייה סימון היהודי הצרפתי, אותו לא היא ולא איש ממשפחתה פגשו אי-פעם. ההבטחה ניתנה לפני כחמש שנים, ומאז לא שמעה המשפחה על סימון. בתחילת הסרט נרמז לנו כי סכנה אורבת בפתח, כאשר גיסתה של פורטונה הסוררת מטיחה בפניה כי יום אחד עוד יאנסו אותה בשל התנהגותה, ובהמשך שואלת אותה אם נראה לה שמסייה סימון ייקח אותה אחרי שיישמע שהותירה את בתוליה בסדום.

מסייה סימון הדמיוני והמפונטז, היפה והצרפתי, העשיר והצעיר שאמור להושיע את פורטונה ממיניותה המתפרצת ואת משפחתה מדימונה הענייה ומעבודת המפעל המייאשת, הוא מושא ליבה של משפחת בוזגלו כולה. כל חייהם תלויים בבואו, ואילו פורטונה היא רק חוליה מגשרת, אמצעי להגשמת חלומם.

אבל אז נופל דבר. עם הגיעה של פורטונה לגיל עצמאות (18) מגיע לעירה פייר, מהנדס צרפתי, האמור לתת ייעוץ בשיטות ייעול שונות למנהלי המפעל בו עובדים אביה ואחיה. פורטונה נופלת שבי בקסמו, ודומן אסור פורץ ביניהם. משלמדים האב והאח הבכור על הקשר הארור הם נחושים בדעתם להביאו לסיום, ובכך להציל את סיכוייהם לחיים טובים ומאושרים בפאריס שבצרפת, חיים שיבואו עליהם רק עם נישואי פורטונה למסייה סימון העשיר.

וכבמגע שרביט קסם, בדיוק באותה העת מגיע הצרפתי המיוחל, מסייה סימון, ומעניק זריקת מציאות לבית האב; הוא מתגלה כתרח זקן ודש ממרסיי שאין בידו להגשים את חלומם של בני הבית. למרות זאת, הבטחה היא הבטחה, והאב לא סר ממנה - על פורטונה להינשא לתרח למרות רצונה. אך פורטונה הסוררת לא תידום ולא תשוב אל "דרך הישר", כזו היא נפשה של אשה בסרטיו של גולן. על אשר תרצה בליבה לא יאפיל רצונו של אביה אלא בעונשים. וכאשר נקרית ההזדמנות בדרכו הוא אכן מעניש, תחילה בגזיזת שיערה היפה, הארוך, המפתה. אך עונש זה לא די בו, משום שנדמה כי לא למדה דבר. פורטונה ממשיכה בחטאה בניסיון חוזר להתייחד עם אהובה פייר, ערב נישואיה למסייה סימון הזקן והעני. על כך, כאמור, בא עונש המוות.

שנתיים אחר כך (וכמאה שנים קודם לכן), בסרט "טוביה ושבע בנותיו" שזיכה את גולן בהקרנה בפסטיבל קאן (אגב, במהלך אותה הקרנה עלה על הבמה **ז'אן לוק גודאר** וקרע את המסך), ממשיך גולן באילוף הסוררת כאשר הוא מעניש את בנותיו של טוביה החולב ומקשה עליהן מציאת שידוך ראוי, כל אחת עקב החטא הפרטי שלה. גם כאן מגיע העונש לשיא במוות כאשר שפרינצע, בתו השלישית של טוביה, מתאהבת בבן למשפחת עשירים. היא מתרועעת עימו ונסחפת באהבתה אליו. בתום טיול לילי של השניים נפרדת שפרינצע החוטאת לשלום מבתוליה, והעונש לא מאחר לבוא. ביום המחרת נעלם האהוב בלי להותיר עקבות, ושפרינצע אט אט מאבדת עצמה לדעת מרוב געגועים אליו, עד אשר היא מטביעה עצמה למוות בנהר, לא הרחק מבית הוריה.

את הנשים בסרטי מנחם גולן אפשר לחלק לשתי קבוצות עיקריות הניצבות מול אותם החטאים, חלקן מקבלות עונש ואחרות מקבלות פרס

אך כפי שהוזכר, לא רק עונשים מעניק גולן לנשותיו, מעת לעת יוצא שאחת גם מצ'ופרת אצלו, כך קורא למשל בסרטו מ-1969 "מרגו שלי". זהו סיפור אהבה בין מרגלית דוידוב, שם חיבה מרגו, מניקוריסטית שמנמונת מהכפר, ובין דדו, גבר נשוי מהעיר ומרצה באוניברסיטה. מרגו, גם כן יתומה מאם ובת לאב מזרחי, בטלן ומריר, כמהה לגבר אמיתי בחייה. היא מחליטה להצטרף למסיבה של חברותיה לעבודה בתקווה למצוא שם את בחיר ליבה. משהיא מגיעה שם ואינה מוצאת את מקומה, פורשת מרגו ורצה לתפוס את אוטובוס הלילה האחרון לכפרה המרוחק שבהרים. אך האוטובוס חולף על פניה, והגשם בחוץ הולך ומתעצם. גבר זר, ששמע במסיבה שמועה כי מדובר בבתולה, עוקב אחריה ברכבו, וכאשר הוא מבחין כי נותרה בלי הסעה, מציע לה לקחת אותה אל כפר מגוריה. לאחר לבטים מחליטה מרגו להיעתר להצעה, אך

מאיה בוסקילה וניר לוי ב"ימים של אהבה"

די מהר עומדת על טעותה. הגבר הזר מציע להראות לה מקום מיוחד טרם יסיעה הביתה, ובאותה נשימה פולט כמה מילים על בתוליה. מרגו הנחרדת מבקשת לצאת מהרכב, אך כמובן שזה מסרב לה, וכך מתחיל מאבק בין השניים, הגבר קורע את שמלתה, ולבסוף זורק אותה מן הרכב הנוסע אל הכביש הרטוב. היא יושבת על המדרכה בגשם, רטובה, פגועה ובוכייה כאשר מגיע אליה דדו המרצה ומזמין אותה לביתו. בלית ברירה, ומשאין לה דרך לשוב לביתה, היא נעתרת להצעה. כשהם מגיעים לדירת המגורים שלו הוא מגיש לה את חלוקה היבש של אשתו היבשה ומציע לה לשבת ולהתחמם ליד האח בעוד הוא יכין לה דבר מה לאכול. כששומעת זאת מרגו היא קמה ממקומה בנחישות ובעתה, ונוזפת בו ש"בתור בנאדם אינטליגנטי" עליו לדעת שהמטבח שייך ל"פרטיות של האשה". בהמשך מרביצה מרגו את תורתה גם באשתו של דדו ובאביה, ומסבירה להם ש"הגבר צריך אשה בשביל שיהיה זקוק לה. שתטפל בו, שתבשל לו, בשביל שתאהב אותו, בשביל שתביא לו ילדים, בשביל מיליון דברים".

מרגו בורחת מאביה המזרחי הזועם עם דדו, והשניים מסתתרים במלון מרוחק אי-שם בירושלים. מכל שלמדנו מגולן עד כה יש במעשה זה כדי להביא עליה עונש כבד. ואכן, גולן שולח אליה את שושנה, אשתו של דדו, ואת אביה, למלון בו מסתתרים מרגו ואהובה. הם מחזירים את מרגו לידי אביה, אך לא לפני שהם מעניקים לו תגמול כספי מכובד שישפר את חייו מאה מונים, כמובן בתנאי שייעלם יחד עם מרגו מן החיים של דדו ולעולם לא ישוב. ואכן, מרגו נעלמת ומאבדת את אהובה, אך בהיותה "אשה מנחם גולנית" טיפוסית כוחה לא עומד לה, והיא שבה אל מקום הפשע לתור אחר אהובה. אין אלא להניח כי מאחר ש"אשה טובה ואימהית" עסקינן, עונש הפרידה ושברון ליבה הזמני די בהם על מנת ללמדה לקח על חטאה. מה עוד שכל מה שהביא את דדו לגרור אותה לפשע מקורו ברצונו ב"קצת חום. באשה בבית שתטפל בו. שתאהב, שתבשל...", כל מה שאשתו שלו מעולם לא העניקה לו.

לכן מחליט גולן שהפעם אפשר בכל זאת ואפילו כדאי לצ'פר את הסוררת, ולהניח לשניים באהבתם. מרגו ואהובה מוצאים זה את זו בעיר העתיקה ונותרים להם לנפשם.

חטא שני: יצאנות ובצע הכסף

חטא נוסף שבגינו על הנשים בסרטיו של גולן להיענש הוא חטא היצאנות, אשר קיבל טיפול מסור ב"מלכת הכביש", הסרט שייצג את ישראל בפסטיבל קאן ב-1971. בסרט זה מובא לפנינו סיפורה הטראגי של מרגלית הזונה, שבעקבות "תאונת עבודה" נפלה לזרועות אריק, קיבוצניק מרושש ונהג משאית שכובש את ליבה ונמצא ראוי בעיניה להיות אב ביולוגי לילד/ה שהיא כמהה ללדת. משהיא הרה לאריק, גומרת מרגלית בנפשה לפרוש מעסקי הזנות ולהכין עצמה להיות אם בריאה לתינוק בריא (בשונה מתינוקה הקודם שנולד פגוע מוחית, ככל הנראה עקב "תאונת עבודה" במהלך הריונה הראשון). אבל גולן אינו מוכן לעבור על זנות לסדר היום, גם לא כאשר מנסה הזונה לחזור לדרך הישר.

מאחר שחייה כולם של מרגלית הם ממילא אונס אחד גדול, לא די לו לגולן באיום מילולי כפי שאיימה גיסתה של פורטונה עליה או בניסיון לאונס כפי שנעשה למרגו דוידוב ב"מרגו שלי". כאן יש צורך באונס אמיתי, ורצוי אכזרי ככל האפשר, על מנת להעניש את הסוררת על חטאה. וכך, בעת הריונה נשלחים אליה משמיים ארבע גברים שיעשו בה את מצוות הבמאי נאמנה. משתם האונס, ובעקבותיו שב האיום על בריאותו של העובר לרחף מעל ראשה של מרגלית, נאלצת זו להעניש את עצמה וממיתה את עוברה. מבלי להשתהות יותר מידי שבה מרגלית אל מלאכת הכביש, וכאשר חולף שם אריק שוב בחיפוש נואש אחריה והיא נחשפת לפניו, היא מגרשת אותו מעל פניה ונותרת לבדה בזרועות הסרסור החדש שלה.

שנתיים אחר כך שב אלינו גולן עם "קזבלן", שבו רחל פלדמן האשכנזייה, שוב בת יחידה לאביה ויתומה מאם, משרכת דרכיה

גילה אלמגור ב"מלכת הכביש"

והולכת אצל גבר מזרחי אסלי, ראש כנופיית העבריינים של השכונה. אך משמלמד גולן את אביה של רחל שגבר זה אינו סתם מזרחי, הוא גם לוחם אמיץ בצבא ההגנה לישראל שסיכן את חייו על מנת להציל את חיי מפקדו, נופל הפור וגולן מחליט לאפשר לשניים להישאר יחד בלי פגע.

חטא שלישי: ניאוף ותאוות בשרים

ב-2002, לאחר שובו מהניכר, עשה גולן את "השיבה מהודו" על פי סיפרו של **א.ב. יהושע**. בסרט זה נענשת הגיבורה על חטא הניאוף שלה במותו של אהובה.

דורי ואייב לאזר נוסעים להודו כדי למצוא את בתם החולה עינת. הם מבקשים את ד"ר רובין להצטרף אליהם על מנת שיסייע בטיפול ויציל את חייה. משהבת נמצאת ד"ר רובין מבקש להשאירה בהודו עוד זמן מה כדי לייצב את מצבה, מחליט אייב לשוב לישראל ומותיר את רעייתו ואת ד"ר רובין מאחור, ליד מיטתה של עינת, כדי שילוו אותה בבוא הזמן ארצה. לבדם בהודו הקסומה והרוחנית מאבדים ד"ר רובין ודורי את השליטה על עצמם, ושוקעים בתוך לילה חסר גבולות ומעצורים. על בגידה זו תיענש דורי במותו ללא עת של בעלה אייב, אותו היא אוהבת אהבה אובססיבית וסוערת גם לאחר שנות נישואיהם הרבות.

חטא רביעי: רצון ליותר או הכמיהה להצלחה

רעיון עונשה של דורי הנ"ל כנראה קסם לגולן, כי שלוש שנים אחר כך בחר להעניש את גיבורת "ימים של אהבה" עונש דומה. מסרט זה אנו למדים כי פורטונה ללא ספק התבגרה. בתפקיד היתומה מאם והבת היחידה לאביה מופיעה הפעם הזמרת **מאיה בוסקילה**. האב המרוקאי המאיים כבר לא נראה מאיים יותר; הוא זקן וכחוש ועייף, הוא נכנס למרחב הפרטי של האשה (המטבח) ומכין אוכל, הוא רואה טלוויזיה ועושה ספונג'ה. אב זה הוא לא אחר מאשר **יוסף שילוח** בתפקיד יוסף דהן. כל מה שמצליח יוסף זה להוציא מבתו מרגלית הוא בכי לא עצור על כך שאינו מבין אותה ושאינו מוכן להקשיב לה ושהוא חושב שהוא יודע הכל אך אינו יודע כלום. הוא לא יגזור את שערה ולא יכלא אותה בביתו ולא מרגלית ולא אנחנו נתרגש כשהוא יקרא אליה בקול גדול "על גופתי המתה אתם תתחתנו. אני אבא שלך ואני אקבע עם מי תתחתני". ואילו שימי דהן, אחיה של מרגלית, כבר לא יקרא לה "תחזרי יא זונה!" שניות לפני שירמוס אותה עם רכבו. לכל היותר ידאג להיות חתום על חוזה העבודה עם האמרגן שלה, ויטפח אצלה את כשרון הזימרה כדי שכספה ימשיך לסבסד את החליפות החדשות שלו.

עכשיו למרגלית כבר אין צורך בגבר צרפתי שיוציא את הפורטונה שבה מהחולות המידבריים של סדום לשאנז אליזה. תספיק לה הווילה בתל אביב או בסביון, רצוי אחת עם ג'קוזי, אבל כזה שלא מתפוצץ ומציף את כל הבית כמו אצל גברת רוזנבלום מ"הכתובה".

מרגלית דהן בורחת מאביה עם דודו בן דוד, זמר הרוק המצליח שמתאהב בה בשל קולה הענוג. הוא מחליט להציגה בפני האמרגן שלו בן-ציון, וכך הופכת מרגלית בן-לילה לזמרת מפורסמת ומצליחה. על הכמיהה להצלחה זו או אולי על בריחתה מאביה נענשת מרגלית במותו של אהובה בתאונת דרכים לאחר ששקע עמוק לתוך עולם האלכוהול והסמים, יש אומרים כתוצאה מקנאתו בה.

טוב, הפעם לפחות נשארה לנו מרגלית

לא פשוטים הם חיי אשה בעולמו של גולן. לכן, כל שאפשר לאחל כעת הוא כמילותיו של מושיקו היפואי מ"קזבלן" המבקש את בתו הכורעת ללדת בדרכה לבית החולים שתביא את שאמר לה. ואז מעירה לו אשתו: "מושיקו, יא באבא, מה שייתן הקדוש ברוך שמו ניקח". משיב לה מושיקו: "אמן! שייתן בן, שייתן בת. העיקר שיהיה ברית מילה!"
העיקר!

גילה אלמגור ב"אלדורדו"

"אלדורדו", סרטו הראשון של מנחם גולן היה פורץ דרך ומבשר הקולנוע המסחרי הישראלי

פילם נואר נוסח ישראל

- שמוליק דובדבני -

דבר מצחיק קרה ל**מנחם גולן** בדרך ל"אלדורדו". התסריט שכתב והיה מבוסס על מחזהו של **יגאל מוסינזון** (אותו ביים ב-1955 בתאטרון האוהל) הוצע במקור למלך סרטי ה-B האמריקאי, הבמאי והמפיק **רוג'ר קורמן**. גולן, ששימש בשנת 1963 כעוזרו של קורמן, על הסט של The young racers, סיפר לקורמן שהוא עומד לעשות את סרטו הראשון בישראל, בשחור-לבן, בסכום כסף קטן. הרעיון לסרט, המשיך גולן, היה בכלל של חוזה מדינת היהודים, **תאודור הרצל**, שבספרו "אלטנוילנד" ראה בעיני רוחו מדינה יהודית ובה שוטר יהודי, גנב יהודי וזונה יהודייה. ובכן הוא, גולן, עומד אכן לעשות סרט על שוטר, גנב וזונה - כולם יהודים. קורמן התרשם, וגולן ביקש ממנו להפיק את הסרט תמורת זכויות ההפצה לכל העולם, פרט לישראל. הסכום שנדרש עמד על 30,000 דולר (אף שלגולן לא היה מושג כמה באמת עולה לעשות את הסרט), קורמן נעתר, והבטיח לנסח חוזה עוד באותו שבוע.

מה לעשות, ובשיחה התערב איש צוות נוסף, ששימש כבמאי second unit בסרט, והלה מיהר להזהיר את קורמן שלהשקיע סכום כזה בסרט דובר עברית שאיש לא יצפה בו אינו אלא רעיון מטורף. אני, סח הבחור באוזני קורמן, מציע לך סרט אמריקאי באותו סכום,

ומתחייב להביא את התסריט (שלא היה בנמצא) מחר בבוקר. כל הלילה שמע גולן את הצעיר מתקתק את התסריט בחדר הסמוך לשלו, ולמחרת הביא **פרנסיס פורד קופולה**, שכן זה היה שמו של הבחור, את התסריט לסרט אימה בשם "דמנטיה 13" שהפך להיות סרטו הראשון, וצולם באירלנד בהפקת קורמן. גולן מצדו שב לארץ וביים את "אלדורדו".

"אלדורדו" הוא "פילם נואר" ישראלי, סרט אפל כחול-לבן. גיבורו הוא פושע, שרמן (**חיים טופול** שנכנס לנעליו הבימתיות של **אורי לוי**), שהשתחרר זה עתה מהכלא ומנסה לחזור למוטב. הוא שב אל מלכותו לשעבר, "השטח הגדול" ביפו (לימים יפו העתיקה), עליה השתלט בינתיים אויבו המסוכן שניידר (**שייקה אופיר**). אלא שמוחו וליבו של שרמן נתונים עתה לנעמי (**תקווה מור**), בתו הנאווה של פרקליטו בנימיני, שמצדו מעוניין להרחיק את הילדה מהעבריין היפואי. גם הזונה מרגו (**גילה אלמגור**), מאהבתו לשעבר של שרמן שהמתינה לו עד כלות, אינה מרוצה מהרומן המתלקח עם האשכנזייה העשירה, וזוממת להפריד בין השניים. החיים, כך נראה, אינם הולכים להאיר פניהם לשרמן, וזה עוד מבלי להזכיר את סמל המשטרה בוגאנוב (**יוסי ידין**), שנשבע לרדוף ולהפליל אותו.

"אלדורדו" בישר את סרטי הבורקס ונתן ביטוי למיגוון העדתי שעליו הושתתה חברת המהגרים הישראלית

"אלדורדו", שהביא לבתי הקולנוע יותר מ-600,000 צופים, סימן למעשה את ראשיתו של הקולנוע הישראלי המסחרי, וזיהה מכאן ואילך את המושג הזה עם שמו של גולן. מבחינות רבות היה זה סרט חלוצי. ראשית, להבדיל מהסרטים הלאומיים-הירואיים שנעשו בארץ מ-1950 (השנה בה נוצר "הפוגה", הסרט הראשון שהופק אחרי הקמתה של מדינת ישראל) ואילך, וסיפרו עלילות גבורה שבמרכזן ניצב באון הצבר הלוחם או החלוץ ("גבעה 24 אינה עונה", "הם היו עשרה") - "אלדורדו" הציג דימוי זוהר הרבה פחות של דמות הצבר הארץ-ישראלי. מבחינה זו הקדים סרטו של גולן את "חור בלבנה" (**אורי זוהר**, 1965) במעשה חילונו של המיתוס (אמנם ב-1959 חולל הסרט "חולות לוהטים" סערה ציבורית, בין הייתר משום שהציב במרכזו דימוי מפוקפק למדי של הצבר ההרפתקן, אך סרט זה, שהושקע בו ממון גרמני, לא נחשב לסרט ישראלי לצורכי מיסוי).

להבדיל מהסרטים הלאומיים-הירואיים שנעשו בארץ מ-1950, "אלדורדו" הציג דימוי זוהר הרבה פחות של דמות הצבר הארץ-ישראלי

שנית, "אלדורדו" היה ניסיון (מוצלח ביותר) לעשות "הוליווד בישראל". ההעתקה של ז'אנר הוליוודי קלאסי, ה"פילם נואר", מוכיחה את עצמה בסרט זה, קודם כל בזכות הצילום הלילי הנהדר שעיצב **נסים (ניצ'ו) ליאון**, ואשר הופך את סמטאות יפו העתיקה לאתר המזכיר את וינה החרבה של "האדם השלישי" (**קרול ריד**, 1949). מבחינה זו רושם "אלדורדו" הישג לא מבוטל נוסף בתולדות הקולנוע הישראלי, שעד אז התייחס בדישול מסוים לסוגיות של תאורה והעמדת מצלמה. תפקיד המצלמה היה בעיקר להראות את הסיטואציה, לא לפרש אותה ולהעניק לה ערך מוסף - מה שאינו כך כל עיקר ב"אלדורדו".

גולן, בסרטו זה כמו אמר "פוס" לקולנוע העלילתי שקדם לו, והקפיד לנסח סיפורים שהבליטו את פאר החזון הציוני. אפילו "איי לייק מייק" (**פיטר פריי**, 1961), לפי מחזה של **אהרון מגד**, שהציג לראשונה את הבורגנות הישראלית הנהנתנית הנוהה אחר מיליונרים מאמריקה, נחתם כשידם של הערכים החלוציים על העליונה. במילים אחרות, העיסוק בבורגנות העירונית לא בא אלא כדי לאשר מחדש את ערכי הציונות הסוציאליסטית. "אלדורדו" כמו העז לגלגל סיפור הוליוודי למהדרין, תוך התאמה מושלמת להוויה הישראלית, מבלי לשלם מס שפתיים למפעל הציוני. כל זה באותה שנה בה הופק גם "ניני" בבימויו של **שלמה סוריאנו**, סרט זניח יותר שעלילתו אף היא מתרחשת ביפו, והוא חולק עם ה"פילם נואר" של גולן את הפניית העורף המוחלטת לאידיאולוגיה הציונית ותיאור של מציאות עירונית הדוניסטית.

אך לא רק השפעותיה של הוליווד ניכרות על סרט הביכורים של גולן, שצפייה מחודשת בו מעידה כי שפתו הקולנועית לא התיישנה (היה זה, אגב, הסרט הישראלי הראשון בו נצפתה סצינת מיטה נועזת לזמנה). זהו גם סרט אותנטי בעיקר משום נוכחותם העזה בו של דמויות מן "הרחוב" ותחושת המקום, ובמובן זה לפחות מתייחס "אלדורדו" אל הקולנוע האיטלקי של תקופתו - סרטיהם הראשונים של **פליני** (במיוחד "לילות כביריה", 1957) ו**פאזוליני**, אשר עיצבו בהם עולמות שוליים נטורליסטיים של פושעים וזונות. זאת, אף כי אין לחשוד בגולן שבסרטו הוא מבקש לייצר אותה ביקורת פוליטית ואסתטית רדיקלית שקיננה ב"אקטונה" (פאזוליני, 1961), למשל.

בהקשר הלוקלי, "אלדורדו" היה הסרט הישראלי הראשון שהציג דמויות מזרחיות בהקשר מעמדי. אמנם, את הדמויות הללו בו, כמו בסרטי הבורקס המוקדמים שיופקו בהמשך העשור, גילמו שחקנים אשכנזים (גילה אלמגור ו**מרדכי "פופיק" ארנון**), אך לפחות דמויות אלה הוכרו בו כחלק מהחברה הישראלית שעוצבה עד אז בצלמו של הגבר האשכנזי, הצבר. הצבר, שרמן, הוא עדיין גיבורו של "אלדורדו", וכך גם יריבו בעל השם שאין לטעות בו, שניידר. במילים אחרות, ההגמוניה האשכנזית נשמרת גם בעולם התחתון, אך נוכחותו, ולו השולית, של המזרחי מקדימה את ייצוגה של דמות זו, שתעבור אל חזית המסך שנה מאוחר יותר, ב"סלאח שבתי" (**אפרים קישון**, 1964).

בכלל, "אלדורדו" מציג בליל של דמויות ומבטאים - לא רק הזונה מרגו והעבריין הזוטר מיקו, אלא גם השיכור הקרוי "ממליגה", אותו מאכל רומני פופולרי שמדגיש את מוצאו, ובעליו יוצא הבלקן של המועדון המפוקפק שעל שמו נקרא הסרט. במרכזו - סיפור אהבה בלתי-אפשרי בין הפושע בעל לב הזהב שרמן לבין נעמי, בתו היחידה של עורך הדין בנימיני. כל אלה הופכים את הסרט למבשרם של סרטי הבורקס, שלא זו בלבד שהתמקדו בסיפורים רומנטיים חוצי עדות ומעמדות, אלא אף נתנו ביטוי למיגוון העדתי שעליו הושתתה חברת המהגרים הישראלית.

דא עקא, ש"אלדורדו" מציג את הסביבה הרב-תרבותית הזו (שאגב אינה נותנת ביטוי הולם, אם בכלל, לערביות של יפו) כמו התקיימה בעולם של אגדות. זוהי יפו של "אלף לילה ולילה", רחוקה מרחק שנות אור מתל אביב, המייצגת את המרכז "המערבי", ובהשאלה - את הכיוון שאליו מדינת ישראל שואפת. המהגרים והמזרחים, כמו הזונות, הפושעים והמשוגעים (בדמותו המשעשעת של "קוהלת", שגילם **אבנר חזקיהו**) - כל אלה שייכים לעולם ה"אחר" של הטירוף, האלימות והתשוקה; עולם המזוהה עם יפו, העיר האוריינטלית (המובחנת, כאמור, מהכרך הנאור); עולם שתושביו יכולים רק ללטוש עיניים באורות המנצנצים מרחוק של תל אביב, אשר, כמאמר שיר הנושא של הסרט, "מהם יותר קרובים הכוכבים".

על "קזבלן" של מנחם גולן, לא סרט מוסיקלי דווקא

יהורם גאון ב"קזבלן"

סיפור הפרבר

- פבלו אוטין -

למרות שבמרכזו של "קזבלן" עומד כביכול סיפור אהבה בסגנון רומיאו ויוליה, נראה למעשה שסיפור האהבה כמעט ואינו מעניין את במאי הסרט, **מנחם גולן**. במובן מסוים זו חוצפה, הסיפור שאמור ללכוד את ליבנו ולגרום לנו להתקדם בעלילה זוכה לטיפול רזה ביותר. גולן אף מונע מאיתנו את הסצינה הקלאסית במחזות הזמר שבה הגבר והאשה שרים (ולפעמים אף רוקדים) ביחד, וכך מצהירים על אהבתם באמצעות שיר אהבה. בנוסף, סוף הסרט אינו מציג את הגיבורים מתנשקים נשיקה שחותמת את סיפורם. ואם לא די בכך, ברגעים ה"רומנטיים" יותר בסיפור, תמיד יש ברקע אנשים נוספים, "קהילה" שבנוכחותה מונעת מהם רגע אינטימי אמיתי. אחד הרגעים הבולטים בהם מתבקש דואט האהבה המיוחל, הוא כאשר קזבלן (**יהורם גאון**) מציע לרחל (**אפרת לביא**) ללוות אותה הביתה בהליכה לילית דרך החוף. גולן לא רק מדלג על ההליכה הרומנטית, אלא גם מראה לנו, במקומה, סצינה קצבית בה מבלים נערי יפו על רקע השיר "מה קרה", הבאה כאנטי-קליימקס מוחלט לסיפור האהבה.

השירים ב"קזבלן" לפעמים משתלבים עם העלילה, אך לפעמים באים לקטוע אותה, ואפשר אפילו להרחיק לכת ולומר שהם באים "להפריע" לה. אלה רגעים שאמורים להקפיץ כל מבקר קולנוע, ולכן **אורי קליין** הצביע במאמר שכתב על "קזבלן" במגזין "קלוז-אפ" האגדי משנות ה-70, כי "קזבלן" אינו סרט מוסיקלי, אלא סרט עם קטעים מוסיקליים. הוא הקדיש חצי מאמר לעובדה שהקטעים המוסיקליים אינם משתלבים באופן הרמוני בעלילה. אפשר להוסיף על כך שלא זו בלבד שהם אינם משתלבים בעלילה, הם גם אינם משתלבים אחד עם השני. כל קטע נראה לקוח מסגנון קולנועי מוסיקלי אחר, ומאמץ לעצמו "שפה" אחרת. קלישאות מתוך "כנר על הגג" פוגשות קלישאות מתוך "סיפור הפרברים", וגם אחרות מתוך המחזמר "שיער" שהועלה ב-1970 בישראל.

אם לא די בכך, הסרט יונק השראה מסרטי הבורקס שקדמו לו, וצומח ממעמקי העלילות של הקומדיות העדתיות הללו. לדעתו של מבקר הקולנוע **אדם אבולעפיה**, הערבוב הבלתי-אפשרי שעושה מנחם גולן בין ז'אנרים וסגנונות קולנועיים תואם את רעיון כור ההיתוך שהסרט מנסה להציג. כור היתוך סגנוני-קולנועי בסרט העוסק בכור היתוך תוכני. ועם זאת, גם עלילת "כור ההיתוך" לא ממש לוקחת את עצמה ברצינות. היא מבוססת על פערים פולקלוריסטיים וייצוגים עדתיים קריקטוריסטיים. ה"תפניות" העלילתיות אינן קשורות ואינן מפותחות. הכל נפתר בדרך פלא.

למרות כל זאת, נוצרת תחושה שה"בעיות" האלה של "קזבלן" באות לשרת תמונה גדולה הרבה יותר, ומדגישות אלמנט אחר שהוא למעשה העומד במרכז הסרט. מבקר הקולנוע הארגנטינאי **סרחיו וולף** נוהג לומר על במאים ארגנטינאים מסוימים ש"הם עושים סידרה של טעויות וקוראים לזה סגנון". מבלי להדביק את

ים ביפו

התיאוריה הזאת לגולן, אפשר לנחש מדוע זכה "קזבלן" למעמד של קלאסיקה בקולנוע הישראלי. הפירוק, הדיסהרמוניה והאקראיות בסרט מפנים מקום לאלמנט אחר - הפנטזיה. כי "קזבלן" אינו אלא פנטזיה על כור ההיתוך הבלתי-אפשרי של החברה הישראלית. אפשר לטעון שאם סיפור האהבה, או סיפור אחר, אינם באים לידי ביטוי מלא ב"קזבלן", הרי זה משום שלא הסיפור עמד במרכז הסרט, אלא האקזוטיקה הישראלית.

גולן מציג לנו ב"קזבלן" גלויה פנטסטית של ישראל עשויה מקרטון. הוא טווה יצירה נוסטלגית ופסבדו-פולקלוריסטית, המשלבת בתוכה מיתוסים יהודיים הפונים לזיכרון קולקטיבי מומצא. במילים אחרות, גולן ממציא זיכרון קולקטיבי ישראלי משותף שאינו קיים במציאות. הכותרות האדומות של הסרט מופיעות כאשר ברקע סירות דייגים בחוף יפו. **אריה אליאס** פונה למצלמה, ונדמה שהשפה הקולנועית של גולן מזכירה את "כנר על הגג" ומקנה לסרט שלו מימד מסורתי, מיתולוגי-יהודי, תנ"כי. דמות של זקן הולך ברחובות ריקים וברקע הבניינים העניים, העתיקים והמפוררים. הסרט מתחיל ממקום שבו עומד האדם קטן אל מול המקום - המקום הוא מיתולוגי, וישנה תחושה של היסטוריה שהגיעה אל קיצה.

עלילת "קזבלן" מתרחשת בשכונת עוני ביפו, אך השכונה הזאת מזכירה גטו יהודי במזרח אירופה. הפעם לא מדובר ביהודים-רוסים שעוני, דיכוי והפוגרום הבא מאיימים עליהם, אלא יהודים שנאספו מכל קצוות העולם והפכו ליהודים ישראלים. ההיסטוריה האשכנזית חוזרת על עצמה, ומקבלת מימד מיתולוגי חדש המאפשר לשלב בתוכה את כל העדות.

ההישג הגדול של גולן ב"קזבלן" טמון לא בתרגום הז'אנר המוסיקלי לסרט ישראלי, ולא בהפקה הגדולה. ניצחונו המוחץ מתבטא ביכולת שלו לייצר ניאו-מיתולוגיה יהודית. הדמויות שלו הן קלישאות, והאינטראקציות ביניהן ישירות, פשוטות וחסרות רבדים. אך הצילום, התפאורה והלבוש באים כולם לסמן דימויים קולקטיביים. הם לא שם כדי להציג או לשחזר מציאות חברתית ואפילו לא מציאות קולנועית, הם שם כדי לבנות מיתולוגיה יהודית-ארצישראלית חדשה. צילומים רבים במהלך הסרט מתנהלים על רקע השקיעה, והמבנים העתיקים של יפו משולבים בתוכם כדי לייצר דימוי של עבר ושורשים.

גולן מרבה להשתמש בזום אאוט, ופותח לא מעט פעמים את הפריים כדי לחשוף גודל, עושר ומיקום האנשים בתוך מרחב גדול. הקשר בין האדם לבין המקום, שורשיו והשתייכותו אליו, הוא אחד המוטיבים הוויזואליים המרכזיים המאכלסים את קזבלן, והוא אולי מגיע לשיא מסוים בשיר "יש מקום", כאשר דמותו של גאון ובנייני יפו מתמזגים בצורה קיטשית ובלתי-מאופקת.

בנוסף, אם בסרט מוסיקלי הדמויות פוצחות בשירה במטרה להביע את רגשותיהן העמוקים ביותר, כאן הדמויות אינן מבטאות את הרגשות; להיפך, הן מתעקשות להכחיש את מה שהן מרגישות, הן מדכאות את הסתירות הפנימיות ואת המורכבויות האישיות, ומוותרות על עצמן למען הבעה קולקטיבית פתטית ומוגזמת של החרדות החברתיות הגדולות של ישראל באותה התקופה. הפתטיות וההגזמה מקנות להבעה בסופו של דבר טון אירוני. ודווקא באמצעות האירוניה מתאפשרת האמונה. כי אנחנו לא באמת מאמינים שאם רק נשיר "כולנו יהודים" חזק מספיק תהיה פה אחווה אמיתית. ולא באמת קונים את זה שאם נשיר ונצעק חזק שאנחנו חיים בדמוקרטיה, אולי הדמוקרטיה תהפוך כבמטה קסם גם היא לאמיתית, לכזו המקנה שוויון הזדמנויות לכל תושביה. אך מודעות לעובדה ש"זה לא באמת ככה" היא שמאפשרת לנו להמשיך לשיר ולהתנהג כאילו זאת האמת.

וכך, הפאתוס שמייצר גולן מוצא את דרכו אל ליבנו, פאתוס שלא חדל להיות רלבנטי עד היום, כאשר הוא מקבל ביטוי ישיר בתוכניות ריאליטי כגון "כוכב נולד" ו"האח הגדול". ברגע זה כדאי כמובן לעשות אתנחתא ולהזכיר שלמעשה גולן, כמו רוב הקולנוע הישראלי של התקופה, מתעלם לאורך הסרט באופן מוחלט מהקיום של אזרחים ערביים, ועוד ביפו. דבר זה רק מעצים את התחושה שהסרט מתרחש באיזשהו איזור של פנטזיה יהודית-ישראלית מיתולוגית.

השפה הקולנועית של גולן פשוטה אך יסודית. בחלקו הראשון של הסרט מקפיד גולן לצלם את דמותו של קזבלן מלמעלה. המצלמה ממוקמת מזווית גבוהה, ומשם מצלמת אותו ואת חבורתו. כאשר היא עוברת אל אנשי השכונה, המצלמה יורדת לזווית נמוכה, ומדגישה כך איזשהו מעמד חברתי, ואולי אפילו מוסרי. גם בסצינה שבה קזבלן דורש מרחל להגיד לו "בוקר טוב" מתקיים חוסר איזון דומה בזווית המצלמה. לאט לאט מתחיל קזבלן להתייצב באותו הגובה עם שכניו, עד שבסוף הסרט הוא זה הנמצא מעל כולם, נישא מעלה בידי אנשי השכונה, זוכה לכבוד שכל כך קיווה להשיג בתחילת הסרט, לא רק משאר הדמויות בסרט, אלא גם מעיני המצלמה של גולן ו**גורפינקל** המתבוננת בו אף היא מלמטה. עלייתו של קזבלן בצורה הוויזואלית תופסת מעמד של דימוי.

בספרו "לפני ולפנים" מנתח הוגה הדעות **אבשלום כורש אליצור** מוטיבים חוזרים בתנ"ך, וקובע כי העם היהודי סובל מ"תסביך אח". בסיפורים בולטים בתנ"ך, האח הקטן גונב בצורות שונות את הבכורה ("הכבוד") מהאח הבכור. בהקשרים שונים תמיד יש מי שזוכה במקום האדם המיועד לזכות לפי הכללים המסורתיים. יצחק יזכה בזכות גירוש ישמעאל, יעקב יקנה את הבכורה מאחיו עשיו, יוסף יגבר על 11 אחים, דוד יעקוף שושלת מלכים ואחים, וכן הלאה. תסביך האח הקטן, המרגיש נחות ומקופח אך בטוח כי הוא הנבחר, והוא הבן הטוב והאהוב על אביו, מתחבר באופן ישיר, על פי אליצור, לרעיון "העם הנבחר"; כלומר, העם היהודי מרגיש צורך בגדולה למרות היותו עם קטן בין העמים. אליצור מצביע על כך שתסביך אח לא פתור זה מוביל לרוב לאלימות, לתסכול ולמתחים.

"קזבלן", במובן מסוים, ממשיך את המיתולוגיה היהודית, ומוביל את גיבור הסרט מהיותו קטן להיותו גדול. בסוף "קזבלן" זוכה גיבורנו המקופח לכבוד שהוא חיפש, ואולי גם לאהבה, ואולי אפילו גם למעט פרנסה, מי יודע. אך מה שבטוח הוא שקזבלן נותר תקוע בתוך פנטזיית הגטו היהודי, מלאת היהירות והמושתתת על רגשי נחיתות. "זה הקטן גדול יהיה" שרים כולם מסביבו, ובשירה מהדהדת הבטחות שהבטיח אלוהים לאבותינו. ואכן, קזבלן מחזיק בידיו את היהודי החדש, המעורב, הנכנס אל תוך היהדות באמצעות טקס המילה, אך במימד המיתולוגי-הפנטסטי. היהודי החדש הזה עדיין נמצא בחוויה נפשית של גלות ושל רצון להיות "גדול".

צפייה ב"קזבלן" בהקשר של יצירת ניאו-מיתולוגיות יהודיות ארצישראליות מעניקה ריגוש ייחודי ומרתק המצביע על יכולתו של הקולנוע לייצר מיתולוגיה ולענות על הצרכים הכמוסים של התרבות שבה הוא נוצר. גולן, במאי מיתולוגי בפני עצמו, הוא אשף בזיהוי מיתוסים, בנייתם והענקתם לנו במעטפת של סרט. לכן "קזבלן" אינו סרט מוסיקלי, ואינו סרט בורקס - אלא פסיפס מטריד של פנטזיה ציונית הזויה.

גילה אלמגור ב"מלכת הכביש"

הערכה מחודשת של הסרט "מלכת הכביש"

- תום שובל -

"מלכת הכביש", סרטו של **מנחם גולן** מ-1971, הוא אחד המקרים שבהם ישנו חיבור סימביוטי בין הדמות לבין סגנון הסרט. הצהרה זו מגובשת קודם כל בשל העובדה שאת התסריט ל"מלכת הכביש" התקינו גולן ו**גילה אלמגור**, השחקנית הראשית. השניים נטלו לעצמם חופש יצירתי והסתערו על הבד כדי לכבוש אותו, כל אחד ממקומו. גם אם ההצהרה הזאת היא תוצאה של שיתוף הפעולה ולא נעשתה עקב תכנון מראש, היא יוצרת משמעות נוספת עבור הסרט והופכת אותו למהלך קולנועי מעניין. מעבר לזה היא נותנת לסרט את תקפותו, ומעבה את הדיון על היחסים בין הבמאי לשחקניו.

גילה אלמגור מגלמת את מרגלית, יצאנית שעובדת באופן עצמאי, ללא סרסור, בצידי הדרכים המתפתלות של סדום. מרגלית של אלמגור היא אשה הנמצאת בחיפוש מתמיד אחר חירותה. היא אינה נענית לאיומיו של הסרסור המנסה לגרום לה לעבוד תחת מטרייתו המפוקפקת, וגם העובדה שהיא זונה אינה מביישת אותה. מרגלית מתייחסת אל עבודתה כאל כורח המציאות, כמקור הכנסה שגורם לה לחיות על פי תנאיה ולהיות אדונית לעצמה. שכנתה עקרת הבית, אותה מגלמת **ליה קניג**, מתמודדת עם גידול ילדיה ועם חיים בדוחק כלכלי, והיא זו שנראית למרגלית הרבה יותר מסכנה ותלותית. היא כלואה בביתה בלי יכולת לממש באמת את מאוויה, ועל פניה כבר נחרטים קמטים שמסתירים את גילה הצעיר. מרגלית היא אשה מוחצנת, אפשר לומר צעקנית, היא מתפרצת לכל עבר, מלאת אנרגיה וחיוניות. היא מגיבה לסביבתה וכל חושיה מחודדים ופתוחים, ומידה רבה של שכל ישר וניסיון חיים עוזרים

לה להפוך למלכה של הכביש.
גולן מגבה את מרגלית ב"זיקוקי דינור" קולנועיים. חלקו הראשון של הסרט, שהוא גם החלק שמתאר את היומיום של מרגלית, מלא במוסיקה תזמורתית חיה, הכוללת בלדה שמילותיה מהדהדות - "שרק השמש לא תזרח עליי". המצלמה אינה מפסיקה לזוז, תרומה מבית מדרשו של **דוד גורפניקל**, וגולן אף משתמש באפקטים מיוחדים, כמו חלוקת הפריים לכמה ריבועים המתארים את מהלכיה של מרגלית לאורך היום. נוצרת מעין סדרה של "קליפים" שאינם מפתחים את העלילה יותר מדי, אלא משמשים כמעין מדחסה של אימג'ים וסאונד.

המוחצנות של אלמגור כמרגלית וההתלהמות הקולנועית של גולן הולכות יד ביד. אנו עדים לאשה גדולה מהחיים, ולמרות שהיא "זונה" היא מתועדת באופן השווה לדוגמנית בפרסומת משנות ה-70 של המאה הקודמת. הדחיסות הסגנונית תואמת את הפראיות של מרגלית ולהיפך. אפשר לפטור את הגישה שנוקט גולן ולייחס אותה לרצונו להיות עדכני לתקופה שבה נוצר הסרט וגם להשתמש בתותחים כדי להרשים. אך לנוכח התפתחות בעלילת הסרט גולן פשוט מגבה את שחקניתו בכך שהוא נותן לה את כל האפשריות שהמדיום יכול להציע. זהו שיר הלל ליכולת המשחק של אלמגור, ויותר מכך זהו ביטוי אהבה של הבמאי לשחקניתו. נוסף על כך, כל האלמנטים המדוברים שהשחקנית והבמאי - שכאמור משמשים כתסריטאים - מנחיתים על הקהל, משרים גם איזושהי תחושה של מלנכוליה, שכן תמונות אידיליות שכאלה, במיוחד אם נושאן הוא זנות, אינן מבשר טובות. המפגש בין צורת הסרט לאופי משחקה של אלמגור יוצר תחושה זו. נוצרת איזושהי מיתולוגיזציה של הדמות, שכמובן מעידה על הטרגיות שלה.

ככל שהוא מתקדם, מוריד הסרט הילוך ונוטש את הזיקוקים לחלוטין עם הופעתו של אריק. אריק, בגילומו של **יהודה ברקן**, הוא קיבוצניק שמעביר במשאית של תנובה סחורות לקיבוצו. מבט אחד במרגלית והאיש מכושף. העובדה שהוא נשוי עם ילדים לא עוצרת אותו, והשניים פוצחים ברומן סוער שגורם למרגלית להתאהב בפעם הראשונה זה הרבה זמן. סיפור האהבה המתפתח טעון במתחים שבין האשכנזיות שלו למזרחיות שלה, וזה הופך לציר עלילתי מרכזי. הסרט נקרא מעתה כמלודרמה עם יסודות ניאו-ריאליסטים, וסגנון הסרט מסתנכרן עם עלילתו. אך הקשר המהותי בין הדמות לצורה נשמר.

מרגלית המאוהבת מאבדת בהדרגה את החופש שהיה עולמה בחלקו הראשון של הסרט, ונגררת אל עולם של מגבלות חברתיות, אשר מצרות את צעדיה וחונקות את תשוקתה. היא נהפכת לעבד של האהבה הזאת, ומתמסרת לה עד כדי ביטול עצמי. המצלמה מתקרבת אל פניהם של הגיבורים, ובמיוחד לפניה של מרגלית. קלאוסטרופוביה ומחנק עוטפים את הסרט. דוגמא לכך היא סצינה שבה באה מרגלית לביקור בקיבוץ, כשהיא מעמידה פנים שהיא מתנדבת. היא ואהובה שוכבים בגורן, ומיד אחר כך, עם שחר, יש דיאלוג שבו השניים מצולמים בטו שוט סגור על פניהם, כשהפוקוס נע ממנו אליה בהתאמה, על פי הדיאלוג. שוט זה חייב את השחקנים לא לזוז ממקומם בעוד המוקד מטייל ביניהם, והדבר יוצר תחושה מכנית. הטקסט כביכול מדוקלם באפטיות, נאמר כדי להיאמר. הסטטיות שהשוט כפה על השחקנים מיצב אותם במעין מצב "קטטוני", ולמרות שהמצלמה יוצרת תחושה לא אמינה ופוגעת במתח ובאמינות של הסצינה, נוצרת תחושה שנגמר להם האוויר ולשניים לא נותר יותר לאן להמשיך, שכן הם מבינים שגורלם לעולם לא יהיה משותף.

דרוש אומץ רב על מנת לבצע סצינה כזו, או לפחות חוסר מודעות, שכן עיצוב הייתר גובר על הריאליה. אך הריאליזם מעולם לא הטריד את גולן באמת. הוא אמנם ביטא מספר פעמים את אהבתו לקולנוע הניאו-ריאליסטי האיטלקי, אך נראה, לפחות על פי סרטיו, שאהבתו הייתה לדמויות הגדולות והאנושיות הקמות מתוך העוני. נראה שגולן ראה בעיני רוחו את **אנה מניאני** או **ג'ולייטה מסינה**, וניסה לתפור לאלמגור תפקיד בסדר גודל שכזה. בתעשייה שנאבקת על חייה כמו תעשיית הקולנוע הישראלי של תחילת שנות ה-70, יש משהו נועז ולא צפוי בסרט שמבקש למתג את אלמגור ככוכבת, להוכיח את כשרונה ולצרוב אותו בליבם של הצופים.

מעשה זה מזכיר את נסיונותיו של **סלזניק** להפוך לכוכבת את אשתו, **ג'ניפר ג'ונס**, אגב, בפחות הצלחה מגולן. אם כך, עלילת הסרט היא מעין מסווה שמשרת את היוצרים המרכזיים של הסרט, גולן ואלמגור, כדי להשיג את מטרתם. התוצאה מעניינת וסוחפת, ועל אף מגרעותיה, למשל נטייתו של הסרט אל הבוטה או אפילו אל הפורנוגרפי, הוא מצליח להיות יצירה בעלת משמעויות רבות ומורכבות. יותר מכך, הוא מצליח להעביר עצבות גדולה שמקורה בכל המתחים שתוארו לעיל.

הסרט כולל שתיים מהסצינות החזקות והגראפיות ביותר שנראו בקולנוע הישראלי, סצינת הפלאשבק של לידה וסצינת האונס הברוטלי במערכה האחרונה של הסרט. שתי הסצינות מעידות שוב על העובדה שהיוצרים הניחו את הקלפים על השולחן, וניסו לייצר סרט שיהדהד בראשם של הצופים אחרי שייצאו מאולם הקולנוע. למעשה, סצינות אלה הן חלשות יותר, שכן הדחיסות והגודש העלילתי והוויזואלי הופכים אותן לעוד תמונות מזעזעות בפסיון של מרגלית.

העיסוק במימד הפמיניסטי של הסרט דורש מאמר נרחב יותר, ויש לעמוד גם על תפיסתו של גולן את האשה, מפני שנקודת מבטו היא דה פקטו גברית וישראלית. עם זאת, יש לציין שהסרט מצליח לנסח תפיסה מקורית של ההגבלות החברתיות החלות על נשים בעולמנו. הסרט מציג אשה אשר חותרת ונלחמת לממש את רצונה הבסיסי, הקיומי, להיות חופשייה לעצמה. העובדה שגולן מעז להציג את מרגלית כאשה החשה משוחררת בעבודתה כזונה אבל מנוצלת וכלואה בהתמסדות או ברצון להתמסד, מצביעה על הקו המנחה של הסרט. המיתולוגיזציה של דמותה של מרגלית והעובדה שהיא נענשת על הניסיון להגשים את חלומותיה, וזה קורה דווקא בסדום התנ"כית, הופכת את המשל הזה לסוג של מחזה מוסר.

מנחם גולן מביים את סרטיו מהבטן. מבחינתו הוא מייצר לקהל חוויה. מן הסתם הוא חותר לאותה תחושה משכרת שהוא מרגיש כאשר הוא צופה בסרט. גולן רוצה להעביר את האמוציונליות הקיימת תדיר במפגש של שחקנים אחד עם השני אל מול המצלמה. הוא, כהגדרתו של הבמאי האמריקאי הגדול, **סמואל פולר**, עושה "אימושן פיקצ'רס" (emotion pictures). משום כך הסגנון הוא חלק חשוב בעבודתו של גולן, מפני שהסגנון הוא הקולנוע מבחינתו. המוסיקה הרועמת המשולבת ברקע כשהדמויות מתנשקות בלהט על הבד היא הסיבה שגולן עושה סרטים. המקצוענות פחות חשובה לו, ולכן סרטיו, וזה נכון גם במקרה של "מלכת הכביש", חוטאים בתסריטים פגומים או מופרכים ובבישול טכני. יותר מכך, נראה שהם נעשו ביד כבדה או בחוסר עידון. גולן אינו מתיימר לשמור עלינו בתוך הגבול הדקיק של ה-Suspension of Disbelief, אלא להיפך, לחתור תחתיו, להזכיר לנו כל הזמן שזהו קולנוע, והקולנוע, כידוע, באותו רגע באולם, גדול מהחיים.

בספרו Film as Subversive Art ממפה **עמוס ווגל** את הסרטים שהשתמשו במדיום השביעי כדי לחתור תחת התפיסות המקובלות. ווגל מסמן את העבודות הפילמאיות החתרניות מכל מדינה שקולנוע מיוצר בה. לישראל יש שני ערכים בספר זה, האחד הוא סרטו הנסיוני של **דוד אבידן**, "מין", והשני הוא "מלכת הכביש" של מנחם גולן. יש בכך עוד הוכחה להיותו של גולן במאי שבאופן כנראה לא מודע חותר תחת הנורמות של הקולנוע שהוא למעשה חייו.

סינמטק Cinematheque

Menahem Golan is 80. He is not the first Israeli filmmaker, he may not be the ultimate Israeli filmmaker, but he has left the greatest footmark by far on everything that has ever happened to Israeli cinema in the last 50 years, more precisely since 1963 when he brought up his first feature film, "Eldorado". The word "prolific" loses its meaning when applied to his career, both as a producer and as a director, whatever cinema existed before him in this country was still on the level of well intentioned experiments, and if his output has not always pleased the film critics or the cultural establishment, it is still a faithful reflection of the country and its moods, a fact that not every body will agree with but most will have to accept. His films were targeting mass audiences, and more often then not, they reached their destination.

To mark his anniversary, we preferred to approach the new generation of film buffs and film critics, those who did not share the old grudges and conflicts of the past and were prepared to look with a fresh eye on Golan's vast output. **Marat Parkhomovsky** and **Shmulik Duvdevani** chose selected highlights on films and filmmaking from the marathon interview they had with Golan (18 hours on video) for the projected visual archive sponsored by the Israeli Film Fund. Parkhomovsky goes on to expand his theories on the position of Menahem Golan in the context of Israeli cinema. **Oren Shai**, based at present in US, used the news archives there for a review of Golan's meteoric rise and later decline in America, first with Cannon, then at the head of MGM before the company's crash and his return to Israel. **Miri Shapiro** looks at Golan's movie heroines, from one extreme ("My Margo") to the other ("Queen of the Road"), from the late sixties until today. Finally, we have three of Golan's most significant films reviewed all over again from today's perspective. Shmulik Duvdevani looks at Golan's first feature film, "Eldorado", **Pablo Utin** chose "Kazablan" and **Tom Shoval**, "Queen of the Road".

Edna Fainaru

Golan on Golan
Marat Parkhomovsky, Shmulik Duvdevani
Golan on films and film making, from "Collected testimonies on Israeli cinema" 4

The man who invented the Israeli cinema
Marat Parkhomovsky
Golan's films in the context of Israeli cinema 10

Our only crime was our love of movies
Oren Shai
On Golan's magnificent American adventure 18

Golan's Women
Miri Shapiro
From Fortuna Buzaglo all the way to Margalit Ben David 24

An Israeli film noir
Shmulik Duvdevani
Golan's first feature film, "Eldorado" 28

West Side Story in Jaffa
Pablo Utin
"Kazablan", an all singing and dancing Israeli myth 30

Don't let the sun shine on me
Tom Shoval
"Queen of the Road" reviewed 32

סינמטק Cinematheque

Publisher: **Alon Garbuz, Director of the Tel-Aviv Cinematheque**
Editor: **Edna Fainaru**
Graphic design+Print: **studio REUVENY/PPD**
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, Pablo Utin.**
Editorial office: Tel-Aviv Cinematheque, 2 Sprintzak st. Tel-Aviv. Tel: 972-3-6060800

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

ספר חדש מאת אסף ענברי

„בסגנונו העז והתמציתי מגולל הספר עלילה סוחפת ומעוררת השתאות, המבוססת על מחקר תיעודי מדוקדק. המחבר מוליך את סיפור חייו של הקיבוץ דרך כל שלבי ההתהוות, ההיסדקות וההתרסקות, ומתמקד בשבעה גיבורים ראשיים - באהבותיהם, בריביהם ובגילויי הרוך והאכזריות, העוצמה והגיחוך. **הביתה** הוא מעשה ספרותי נועז, המשתחרר מן ההבדלה המקובלת בין הספרותי לתיעודי, והופך בכך ליצירה מרשימה ומרטיטת לב; יצירה הלופתת את שאלות היסוד של ההיסטוריה והתרבות הישראלית, ומעניקה להן חיים, רגשות, כאב וגדולה."

דב אלבוים

ידיעות ספרים שאוהבים

לראשונה - מקס ברנר חושף את מתכוניו בספר חדש!

שוקולד: סיפור אהבה

65 מתכונים של שוקולד מהאוסף הפרטי של מקס ברנר

ידיעות ספרים | שאוהבים להזמנות 24 שעות: 03-7683333, המשלוח חינם | כן הוצאה לאור