סינמטק תל־אביב
הבית של הקולנוע TEL AVIV CINEMATHEQUE

כתב עת לענייני קולנוע
בהוצאת סינמטק תל־אביב

סינמטק Cinemathèque

גיליון מס' 201: 1 בספטמבר 2016

‹ עבאס קיארוסטמי / רונית אלקבץ / יעל קיים / אורי ברבש / היצ'קוק/טריפו
גיבורי העל של מארוול / הצבר בקולנוע ›

‹ עבאס קיארוסטמי

ממשיכה לפרוץ
דרכים חדשות
לקולנוע הישראלי
קרן הקולנוע הישראלי
ISRAEL FILM FUND
filmfund.org.il
אילי ובן
המשגיחים
נודל
כיכר החלומות
איגור ומסע העגורים
למלא את החלל
גט
אפס ביחסי אנוש
עלטה
עיניים פקוחות
תנועה מגונה
סוף העולם שמאלה
חתונה מנייר
מיתה טובה
חתונה מאוחרת
חוכמת הבייגלה
חדר 514
שש פעמים
ערבים רוקדים
בית לחם
ההר
2 בלילה
ביקור התזמורת
מדוזות
הדברים שמאחורי השמש
ללכת על המים
אנשים כתומים
הבועה
כנפיים שבורות
הערת שוליים
הכלה הסורית
האושפיזין
איים אבודים
ואלס עם באשיר
עג'מי
חמש שעות מפריז
בוקר טוב אדון פידלמן
משהו טוטאלי
לבנון
קרוב לבית
חצוצרה בואדי
סיפור גדול
עץ לימון
המשוטט
וסרמיל
ההסדר
ימים קפואים
מסעות ג'יימס בארץ הקודש
שלוש אמהות
אדמה משוגעת
הרשות הישראלית לקולנוע
The Israel Film Council
משרד התרבות והספורט

› גיליון 201

בחודש יולי האחרון הלך לעולמו אחד הבמאים הגדולים ביותר של המאה הקודמת, האיראני עבאס קיארוסטמי – סופר, משורר, צייר, מאייר, מעצב גראפי, וכמובן, במאי קולנוע. סרטיו הלכו בהצלחה על הקו הדק שבין התעודה לפיקציה, הוא הפך את האדם הפשוט לגיבור האמיתי של סרטיו, ומאחורי הבימוי הפשוט וההפקות החסכוניות שאיפשרה לו תעשיית הקולנוע בטהרן הסתתרו רבדים על גבי רבדים של משמעויות אנושיות. סרטיו מעמיקים ונוגעים ללב, אם תרצו, מעין המשך של שפת הניאו-ריאליזם האיטלקי עם מבט חודר וקפדני במיוחד על המציאות של ימינו. לצד סרטים עלילתיים כמו טרילוגיית קוקר ("איפה גר החבר שלי", "החיים נמשכים", "מתחת לעצי הזית"), או "קלוז-אפ", שהיה בסופו של דבר הסרט החביב עליו ביותר, הוא נטה לא פעם לכיוון אבסטרקטי, כמו "חמש" או "שירין", או ניסיוני למחצה, כמו "טעם הדובדבנים" שזיכה אותו בדקל הזהב של פסטיבל קאן. מאז גילה את המצלמה הדיגיטלית הוא הפך למעריצה המושבע, וצילם כמעט את כל סרטיו האחרונים אך ורק בה. גם אם מקורביו ידעו לא פעם מה דעתו על המצב הפוליטי באיראן, הוא נזהר שלא לצאת אף פעם בהכרזות, שמר על אזרחותו האיראנית, פרסית הייתה השפה האחת והיחידה שבה הסכים לדבר בפומבי, וזאת למרות שכמעט כל סרטיו האחרונים הופקו במערב, ולשם שינוי בהשתתפות שחקנים מקצועיים של ממש. השיחה המקיפה ביותר איתו, וככל הנראה גם המשמעותית ביותר בתקופה האחרונה, נערכה בטורונטו, בתחילת שנה זו, לרגל פתיחת תערוכת צילומים נוספת שלו, ובמקביל – לקראת שתי תוכניות רטרוספקטיבה נפרדות שהוצגו בסינמטק אונטריו. ברשותו של פירס הנדלינג, מנהל פסטיבל טורונטו שהינחה את השיחה, אנחנו מביאים אותה כאן בשלמותה. זו המצבה המוצלחת ביותר לעבאס קיארוסטמי, שהלך לעולמו והוא בן 76.

›

ועוד בגיליון זה, שלושה מבטים אישיים מאוד על הקולנוע הישראלי. יעל מונק חוזרת לסרטם הראשון של רונית ושמעון אלקבץ, "ולקחת לך אשה", כדי למצוא שם משמעויות שאולי נעלמו מן העין כאשר יצא הסרט לאור. אודי נוימן מבקש למצוא פירוש מיגדרי לסרטה של יעל קיים "ההר", ואילו אושרה שוורץ בוחנת מזווית מיוחדת את דמות הצבר בקולנוע הישראלי. פרק נוסף בראיונות של מרט פרחומובסקי עם יוצרים ישראליים מציג הפעם את אורי ברבש, המתייחס, בשיחה על סרטיו הראשונים, לדילמה המוכרת כל כך שבין אסתטיקה לאתיקה בקולנוע. ובמאמר נפרד, בוחן פרחומובסקי את סדרת הסרטים על גיבורי-העל, המבוססת על הסדרות המצוירות של חברת "מארוול". ולבסוף, דני ורט צפה בסרטו של קנט ג'ונס (כיום מנהל פסטיבל ניו יורק), המוקדש לספר השיחות המיתולוגי שבין פרנסואה טריפו לאלפרד היצ'קוק, ובוחן מה עשה הספר הזה לכמה מבמאֵי הדור שקרא אותו בנעוריו.

קריאה נעימה לכולכם.

עדנה פיינרו

מפיק: אלון גרבוז, מנהל סינמטק תל־אביב
עורכת: עדנה פיינרו
מערכת: צביקה אורן, דני ורט, דני מוג'ה, דן פיינרו, אשר לוי, מאיר שניצר, פבלו אוטין
עורכת לשונית: יעל אונגר
עיצוב: תמר טסלר
כתובת המערכת: סינמטק תל־אביב, רח' שפרינצק 2, תל־אביב

› לסקירה מפורטת של הפסטיבלים הגדולים בעולם, אנא היכנסו לאתר סינמטק ת"א www.cinema.co.il ›

כתב העת יוצא לאור בסיוע קרן הקולנוע הישראלי

תוכן העניינים

04. › 011.
קיארוסטמי – כיתת אמן אחרונה
עברית: עדנה פיינרו
עבאס קיארוסטמי בשיחה עם מנהל פסטיבל טורונטו, פירס הנדלינג
/
012. › 016.
פיצוצים, מכות ופסאודו-מדע
מרט פרחומובסקי
על סדרות גיבורי-העל של "מארוול"
/
017. › 020.
הצעד הראשון לשחרור שיבוא בעוד שני סרטים | יעל מונק
מבט חוזר על "ולקחת לך אשה"
/
021. › 022.
מצא או מוצא | אודי נוימן
ניתוח מיגדרי של "ההר", סרטה של יעל קיים
/
023. › 026.
אֵלֶיךָ תשוקתי | אושרה שוורץ
דמות הצבר בקולנוע הישראלי
/
027. › 031.
אתיקה מול אסתטיקה | מרט פרחומובסקי
ד'יאיון עם אורי ברבש
/
032. › 033.
היצ'קוק/טריפו | דני ורט
על מה שיש ומה שחסר בסרט התיעודי של קנט ג'ונס

קיארוסטמי: כיתת אמן אחרונה

› עבאס קיארוסטמי בשיחה עם מנהל פסטיבל טורונטו, פירס הנדלינג ‹

– עברית: עדנה פיינרו –

› עבאס קיארוסטמי לפני העידן הדיגיטלי

במקביל לחנוכת תערוכת עבודות חדשה של עבאס קיארוסטמי ("דלתות בלי שמות") במוזיאון אגא חאן בטורונטו, ולפני פתיחת שתי תוכניות רטרוספקטיבה מקבילות, אחת בסינמטק אונטריו והשנייה במוזיאון אגא חאן, שיוצגו בקרוב בטורונטו, הגיע הבמאי האיראני המנוח בחודש ינואר 2016 לסינמטק טורונטו, והשתתף בכיתת אמן שהינחה פירס הנדלינג, המנהל של הסינמטק ופסטיבל הסרטים בעיר. למיטב ידיעתנו, הייתה זאת כיתת האמן האחרונה שהספיק קיארוסטמי להשתתף בה, בטרם הלך לעולמו, בחודש יולי השנה, בגיל 76.

פירס הנדלינג: אנחנו שמחים לקבל את פני עבאס קיארוסטמי, אותו אירחנו כבר פעמים רבות בעבר. סרטו הראשון של עבאס קיארוסטמי נעשה בשנת 1970. זה היה סרט קצר בשם "לחם וסימטה". מאז הוא הספיק להשלים יותר מ-70 סרטים, ונחשב לאחד הקולנועים המובילים היום בעולם. הוא זכה בפרסים רבים בכל רחבי תבל, כולל "דקל הזהב" בפסטיבל קאן ו"אריה הזהב" בפסטיבל ונציה. פרט לעיסוק שלו בקולנוע הוא גם משורר, צלם, מאייר, צייר ומעצב גראפי. אנחנו גאים לארח אותו הערב בינינו, כשלידו יושבת מסומה לאדיצ'י, שתתרגם את דבריו מפרסית לאנגלית.

› הייתי רוצה לפתוח את השיחה הזאת בציטטה מדבריך, שמצאתי על קיר התערוכה החדשה במוזיאון אגא חאן. כתוב שם: "היום איננו מסוגלים עוד להתבונן במה שאנחנו רואים אלא אם זה נתון בתוך מסגרת". מצאתי שני פירושים שונים לדברים שלך. אולי זו הערה המתייחסת לנקודה בזמן שבה אנחנו נמצאים היום, ואולי הכוונה היא שאיננו מסוגלים עוד לראות דבר בעיניים שלנו, אלא רק כאשר זה מוצג בפנינו כפרשנות או כתעתיק של המציאות שמוגש בפנינו. אני תוהה מה בדיוק הייתה הכוונה שלך.

אינני זוכר בדיוק מתי ובאיזה הקשר אמרתי את הדברים האלה. אם אינני טועה, היה זה אחרי תערוכה שהצגתי במוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון. היה זה מיצג שבו הצבתי תצוגה של הרבה מאוד עצים, בריאליזם מקסימלי, כשהם מוקפים במראות מכל הצדדים כדי שלמבקר תהיה ההרגשה שהוא נמצא בלב יער אינסופי. שמו של המיצג היה "גן ללא עלים". אינני יודע אם אתם מכירים את המוזיאון הזה ואת הסביבה שבה הוא נמצא: משני צידי הרחוב המוביל למקום יש עצים גבוהים ועבותים, ואני זוכר שבכל פעם שביקרתי שם הופתעתי מחדש מן העובדה שהעוברים והשבים, במקום להתבונן בעצים הנפלאים האלה ברחוב, העדיפו לראות את העצים המלאכותיים שלי. אפילו צילמתי אז סרט תיעודי שבו רואים את האנשים מתגודדים בדרך פנימה למוזיאון, אחרי שהם חולפים במהירות, מבלי להעיף אפילו מבט בעצים שברחוב, כדי לראות את העצים שבתוך האולם. שוחחתי על כך עם אחד החברים, והוא טען שהעצים במיצג הם פרי יצירתו של אמן, והם מייצגים את ראיית העולם שלו. תפקידו של האמן, הוא טען, הוא להתבונן ולהצביע על מה שחשוב לראות, וכיצד צריך לראות את העולם. זאת אינה הצהרה מתנשאת שלי, אני רק מצטט את דברי חברי. כאשר חפצים רגילים נמצאים בסביבתם הטבעית, אנחנו נוטים להתעלם מן המיוחדות שלהם, איננו יודעים תמיד כיצד ומאיזו זווית להתבונן בהם, ואז תפקידו של האמן הוא לפקוח את עינינו. זה בערך מה שקורה באמנות המודרנית כאשר מציגים בקבוק קוקה קולה או שימורי מרק קמפבל, ורואים בכך אמנות.

העיקר הוא לדעת איך להתבונן בדברים. אינני מאמין שיש מי שיכול לטעון שהוא יוצר משהו חדש, יש מאַיִן, הכל כבר קיים, וצריך רק לדעת איך לראות, באיזה הֶקְשֵר, ואיך לשים את זה במסגרת, בפריים. העיקר אינו החפץ המוצג, אלא הדרך שבה הוא מוצג ונראה בעיני הצופה. אינני יודע מה יוצג הערב על הבד כאן ומה עתידים הצופים באולם לראות, אבל אני מבטיח לכם שכל מה שתראו לא הומצא ואינו פרי הדמיון שלי. מה שתראו אלה דברים שסובבים אותנו, שייכים למציאות שלנו, אבל שכחנו איך להתבונן בהם בדרך הנכונה. זאת אולי ההזדמנות לראות בעיניים חדשות את השכן שלך, ואולי גם את עצמך.

› התחלת את הקריירה שלך כבמאי של סרטי פרסומת, סרטים בני 15, 30 או 60 שניות. איך זה השפיע עליך בהמשך הדרך?

זה כל כך רחוק, עד שאני תוהה אם באמת עשיתי אי-פעם סרטי פרסומת. אבל חוששני שזה נכון, באמת עשיתי. אני חייב להקדים ולומר, שבאותו זמן לא התכוונתי כלל להיות במאי קולנוע, זאת לא הייתה השאיפה שלי

› מניה אכברי ב"10"

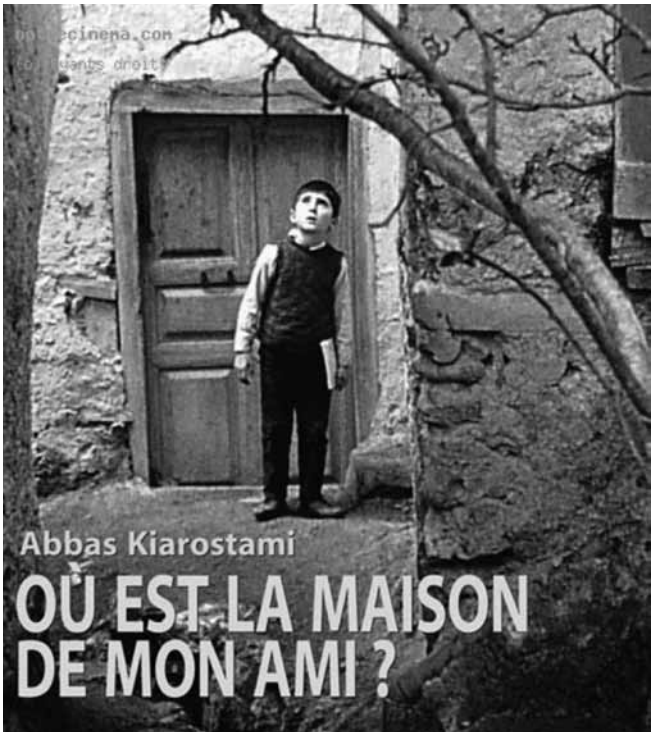
בחיים. למדתי אמנות במשך 13 שנה, והחלום האמיתי שלי היה להיות צייר, אבל לצערי הרב, נכשלתי. כבר אמרתי בעבר יותר מפעם אחת שקולנוע אי-אפשר ללמוד, אני עצמי באמת לא למדתי קולנוע, והתקופה שאתה מתייחס אליה בשאלה היא אולי הדבר הקרוב ביותר בקריירה שלי לבית ספר לקולנוע. אני צריך להודות, שהדבר הראשון שלמדתי מהפקת סרטי פרסומת הוא מושג הזמן והבנת השימוש בו. זה נשמע אולי מוזר למי שראה את הסרטים שלי, שמתאפיינים לא פעם בקצב איטי מאוד ובשוטים ארוכים מאוד. יש פתגם בפרסית שאומר "נימוסין לומדים מאנשים גסי רוח", אבל אינני חושב שזה מסביר את העובדה שלמדתי את משמעות הזמן בקולנוע מתוך עשיית סרטים בני 30 או 60 שניות. אבל מה שאותם סרטים לימדו אותי זאת העובדה, שכאשר עומדות לרשותך 15 שניות, אין זמן להתפלסף מסביב לנושא, צריך לגשת ישר לעניין, להבין מה בדיוק אתה רוצה לומר, למי אתה מכוון את הדברים, ולעשות את זה ביעילות מקסימלית כדי לא לאבד את הצופה. ואם אני צריך להסביר כיצד הגעתי מאותם הסרטים הקצרים לְמה שאני עושה היום, השינוי הוא כנראה תוצאה של ההקלה שליוותה את השחרור מן החוקים הנוקשים שנכפו עלי אז. במקום האילוצים שבהם צריך הייתי לעמוד, חשבתי שבסרטים שלי אוכל להעניק לצופים פרספקטיבה רחבה ועשירה יותר של הדברים, וליצור יחס שונה בין הצופה לבין מה שמוצג לפניו.

› האם המעבר הזה, מצורת ביטוי אחת לאחרת, שונה ממנה לחלוטין, אותה האטה משמעותית בקצב, היה אצלך חלק מתהליך טבעי?

אני מניח שאתה, כצופה, הוא זה שצריך לענות על השאלה הזאת. אני צריך לומר, שבמהלך 40 השנים האחרונות עניתי על כל מיני שאלות שונות ומשונות הנוגעות לסרטים שלי, אבל בשאלה הזאת טרם נתקלתי. אני מרגיש כמו פציינט אצל פסיכיאטר, אז אולי מוטב שאתה תענה על השאלה. אני חושב שהשאלה שלך מתייחסת לשינוי מן הקצב שהיה מוכתב לי פעם לקצב שבו אני עושה סרטים היום, והיא קשורה אולי גם לשינויים שחלים בקולנוע של היום. היום יש הרגשה שאין לך זמן לראות את מה שמציגים בפניך בקולנוע, וקצב העריכה הוא קדחתני כל כך עד שזה נראה כמו משחק וידאו, ואין לנו שום סיכוי להתרכז או לראות כמו שצריך את התמונות המוקרנות על הבד. לכן אני מרגיש שהדרך שבה אני עושה היום סרטים נועדה לתת אפשרות לצופה לראות ולהתעכב על תמונות ודימויים. אני עובד עכשיו על סרט שאורכו 4 דקות. הסרט כולו יהיה בשוט אחד ויחיד, זה יהיה לונג שוט, ואני נוקט את השיטה הזאת משום שאני רוצה לתת לצופה שלי אפשרות לקלוט את התמונה בכללותה, לבחור את מה שהוא רוצה לראות בתוכה, ולא לכפות עליו קצב וזווית צפייה לפי רצוני. אם לענות על השאלה שלך, כן, אני חושב שיש משהו טבעי בדרך שבה אני מתבונן סביבי, ואם כולם היו נוהגים כמוני, לא היינו מוצפים היום בקצב מטורף של עריכה ובדימויים מלאכותיים לרוב. אני זוכר שאחד מידידי, במאי קולנוע צרפתי, שלח אלי אימייל כדי לבקש ממני רשות להשתמש, בתוך סרט שהוא עושה, באחד הצילומים שלי, אותו הוא רכש בתערוכה. עניתי לו שהוא כמובן רשאי, הרי הוא קנה את הצילום וזה שייך לו. אבל הוא הסביר לי שלמרות זאת, מאחר שהצילום יופיע בסרט שלו בהקשר שונה, הוא מבקש את רשותי לכך, וכמובן הסכמתי. כאשר הלכתי לראות את הסרט, אחרי כמה זמן, לא ראיתי בו את הצילום. הוא שאל אותי אם ראיתי ומה דעתי, אמרתי לו שלא ראיתי, הלכתי לראות את סרטו פעם נוספת, וגם הפעם לא הבחנתי ביצירה שלי. הוא כנראה השתמש בה בכל זאת, אבל הדרך שבה עשה זאת והקצב של הסרט, גם אם היה בו פריים אחד שבו ראו את העבודה שלי, זה לא מספיק כדי לזהות אותה.

› כבר מן השלבים המוקדמים של הקריירה שלך התחלת לעשות סרטים עם ילדים ועל ילדים. מה משך אותך כל כך לעולם הילדות?

הפכתי לבמאי קולנוע במקרה, והמקרה הוא זה שהוביל אותי לסרטי ילדים. לא הייתה לי כוונה כזאת מראש. עבדתי עבור מכון שטיפל בספרות חינוכית לילדים ולאנשים צעירים. כשהתחלתי לעבוד שם, הם השתמשו רק בספרות ובספרים, אבל מאחר שהיה לי ידע מסוים בהפקת סרטי פרסומת, הם הציעו לי להקים מחלקת קולנוע. הסרט הראשון שלי, "לחם וסימטה", הציג ילד שיוצא לקנות לחם אבל רואה כלב ופוחד לחצות חזרה את הרחוב, הביתה. היה לי קשה מאוד לעשות את הסרט הזה, אבל גם חשוב מאוד. הסרט הזה קיבע את הדרך שבה אני עושה סרטים עד עצם היום הזה. אולי לא הייתי מודע לכך, אז אבל זאת עובדה. את כל המעלות וכל החסרונות של הקולנוע שאני עושה אפשר למצוא באותו סרט קצר. למה זה היה קשה? משום שאני לא עשיתי סרט עלילתי קודם לכן, הכלב שהשתתף בסרט היה חסר ניסיון, וגם הילד, בן השבע, לא הצטלם מעולם בקולנוע. שלושה טירונים צריכים לעשות יחד סרט. זה היה מסובך, אבל בסוף עשינו את הסרט. היחיד שידע שם משהו על קולנוע היה הצלם, ואנחנו הצלחנו לשגע אותו לגמרי; הוא חזר כל הזמן וטען שאי-אפשר לעבוד איתנו, הוא איים להתפטר כמה פעמים, אבל חזר אחר כך לעבודה. במבט לאחור אני בהחלט מצדיק אותו, אבל גם אני צדקתי בדרכי, כי מה שאני רציתי אז הוא לספוג בתוך בסרט איזושהי איכות לא קולנועית, שמאפיינת את העשייה שלי בקולנוע. הייתה שם סצינה שבה ידעתי בדיוק מה אני רוצה שיקרה, אבל נאלצנו להמתין במקום לא פחות מ-40 יום עד שזה קרה. אולי קשה להאמין וזה נשמע מופרך, אבל זאת הייתה הדרך שבה אני למדתי לעשות סרטים. מאחר שאינני עובד עם שחקנים מקצועיים, הייתי צריך להוביל את האנשים שצילמתי לידי כך שיחוו חוויה מסוימת בדרך שאני רציתי, ולתפוס אותם בדיוק ברגע שהם חווים זאת. הילד שסוטרים לו על פניו ב-The Traveller באמת קיבל סטירה, הילד המודאג מפני שלקח בטעות את המחברת של חברו בסרט "איפה גר החבר שלי" היה באמת מודאג מגורל חברו. כך אני עושה את הסרטים שלי. ומאחר ששאלת אותי על העבודה שלי עם ילדים, אני יכול לומר שלמדתי מהם את משמעות החיים ומה הדרך הטובה ביותר לתקשר איתם, וכיצד אני יכול להנחות אותם כדי שיעברו את החוויות שהן החוויות של הדמויות שהם מגלמים, ולצלם אותם ברגע הנכון, כשהם עוברים את החוויות האלה. זה לא היה פשוט כלל, כי מדובר בילדים שלא רדפו אחרי תהילה בסרטים שלי ולא השתכרו בהם הון תועפות. חייבת להיות מערכת של אמון הדדי בינך לבין הילדים האלה, ואם אתה חוצה את הגבול ומפר את האמון ההדדי הזה, אתה מייד מאבד אותם. לא פעם הייתה לי הרגשה שקשה יותר לעבוד עם ילדים מאשר עם כוכבים כמו מרלון ברנדו. ברגע שהם חדלו להאמין בך, כמעט בלתי-אפשרי לרכוש את אמונם מחדש. עבורי, זה היה תהליך לימוד מהנה ומועיל במיוחד, תקופה חשובה ומעשירה במיוחד, משום שבעבודה המשותפת עם הילדים האלה רכשתי את הכלים ששימשו אותי לאחר מכן בעבודה עם מבוגרים. גם הם לא היו, ברובם, שחקנים מקצועיים, והשתמשתי באותם האמצעים כדי ליצור בהם תחושות זהות לאלה של הדמויות שגילמו, ובכך להיראות אמיתיים ואותנטיים יותר.



› "איפה גר החבר שלי"

› הייתי רוצה להמשיך עוד קצת בכיוון הזה, משום שנראה לי שהיחס שלך לילדים בסרטים שעשית, ומערכת היחסים שלהם עם המבוגרים שלצידם, הם אחד הסממנים המאפיינים את היצירה שלך, וחזרת אליו שוב ושוב. האם זה בעיניך מפגש בין התמימות של עולם הילד לבין המורכבות שבעולם המבוגרים?

אולי כדאי להדגיש, שילדים יכולים להיות תמימים, אבל הם לא תמיד כאלה. ביליתי הרבה זמן בחברת ילדים, ונראה לי שהם הרבה יותר חיוניים מן המבוגרים, אולי משום שלא עברו את כל מה שעבר עלינו. לכן הם יכולים להיות התגלמות התמימות, אבל כאשר מתחשק להם להתפרק במעשי קונדס, הם מרחיקים לכת הרבה יותר מן המבוגרים. אחרי 20 שנות עבודה עם ילדים איני יכול לראות בהם סתם זאטוטים תמימים בלבד, הם מורכבים ומסובכים הרבה יותר מזה. לצד המלאך שבהם יש גם שטן שמתחפש למלאך. קחו לדוגמא את הסרט "שיעורי בית". בכל פעם שאני רואה מחדש את הסרט, ליבי יוצא אל הילדים המסכנים האלה, צר לי עליהם בכל פעם מחדש. אבל אחרי שהשלמתי את הסרט התברר לי שהם בעצם שיקרו לי, הם העמידו פנים כל הזמן כדי שנרחם עליהם, חלקם לא עברו כלל את החוויות העגומות שעליהן הם מספרים מול המצלמה. נראה לי שהם מיטיבים לשכנע את עצמם ואותנו. אבל כשהם באמת תמימים, התום שלהם יפה להפליא.

› הילדים בסרטים שלך נראים ממוקדים לגמרי, הם יודעים בדיוק מה הם רוצים ועושים הכל כדי להשיג את מבוקשם. למשל הילד ב-The Traveller שרוצה לראות משחק הכדורגל בטהרן, או הילד שנחוש למצוא את בית חברו ב"איפה גר החבר שלי", כדי להחזיר לו את המחברת שלקח ממנו בטעות.

לדעתי, ילדים הם שלמים יותר עם עצמם מאשר המבוגרים. השלמות שבהם הולכת לאיבוד ככל שהם רוכשים יֶדע וניסיון, שאינם תמיד חיוניים. זה גורם לנו להטיל ספק בכל מה שאנחנו רוצים, וללמוד שצריך להתאפק או לפחות לבלום את הדחפים שיש לנו. הדמות המובילה ב"קלוז-אפ", שבזיאן, זה שמעמיד פנים כאילו הוא מוחסן מחמלבאף, גם הוא במידה מסוימת רק ילד שלא התבגר. הוא משכנע את עצמו שהוא באמת מחמלבאף, וזה מה שקורה גם לילדים. הם מעמידים פנים, משכנעים את עצמם והתשוקה שלהם הולכת וגוברת ואין מה שיעמוד בפניה, בו בזמן שמבוגר לומד עם הזמן והניסיון שצריך להפעיל מעצורים. פילוסוף ערבי אחד טען שהוא אוהב ילדים בין היתר משום שבמלחמות ביניהם אין רֶשע, משום שאין להם העדפות בין בגדים ישנים וחדשים, ויותר מכל, הוא נהג לומר, הוא אוהב ילדים משום שהם בונים והורסים באותה קלות, ואילו המבוגרים, כשהם כבר בונים משהו, הם מבקשים לשמור עליו בכל מחיר. אם מתייחסים ל"קלוז-אפ" מן הפרספקטיבה הזאת, אפשר לראות את הדמות הראשית שם כילד, וכל התכונות שלו הן בסופו של דבר ילדותיות.

› ב"קלוז אפ" ובסרט הבא שלך, "החיים נמשכים", הגבולות בין הפיקציה למציאות הולכים ומיטשטשים. בשני הסרטים מדובר בשיחזור של אירועים. קשה להבדיל בין תעודה לפיקציה בסרטים האלה. האם ההגדרות האלה בכלל מעניינות אותך?

אמת, שני הסרטים האלה הם למעשה סרטי תעודה, ובה בעת וגם סרטים מתוכננים בקפידה מהתחלה ועד הסוף. כפי שכבר אמרתי, אני מאמין שכבמאי קולנוע, אינני יוצר דברים חדשים, אבל בכל פעם שאני עובר חוויה שנוגעת לי, אני מנסה להתחלק בחוויה הזאת עם הצופים בקולנוע. כאשר ראיתי מה עוללה רעידת האדמה לאותו חבל ארץ שבו צילמתי את "איפה גר החבר שלי", הרגשתי צורך להתחלק בזעזוע שעברתי עם אנשים אחרים. מה שנראה לי חשוב במיוחד כאשר עושים סרט כזה היא העובדה, שאתה משוחרר מן הספקות לגבי הלגיטימיות של מבנה הסרט, משום שהסרט מבוסס על דברים שקרו, דברים אמיתיים שמצדיקים את עצם קיומו. לדעתי, בין אם מדובר בתעודה ובין אם בפיקציה, תפקיד הקולנוע הוא להגביר את המודעות שלנו למה שקורה סביבנו. כצופה, אני זוכר במיוחד את הסרטים שאכן תרמו למודעות שלי לעצמי ולאלה שסביבי. מעבר לכך איני רואה שום מטרה ראויה אחרת שיכולה להיות לקולנוע או לכל ביטוי אמנותי אחר.

› נראה שלכל אורך הקריירה שלך אתה חוזר ומתעכב בתוך הסרטים שלך על תהליך העשייה הקולנועית, בכל פעם מזוויות שונות. ב"קלוז-אפ" מדובר במתחזה שמתכוון לכאורה לעשות סרט, ב"שיעורי בית" אתה מראה את צוות הצילום ואתה עצמך מופיע בתמונה, ויש עוד הרבה דוגמאות נוספות. מה הסיבה לכך? האם הכוונה היא לפוגג את המיסתורין שאופף את תהליך העשייה הקולנועית, או אולי זה ניסיון לאתגר את הצופים שלך בדרך שונה מן הרגיל?

האמת היא שאינני יודע מה בדיוק הסיבה. בכל סרט יש לכך מניע שונה. הדחף שלי הוא להצביע, בתוך הסרטים שלי, על האתגר הניסיוני, ולמצוא דרכים שונות וחדשות להתמודד איתו. אבל קשה לי למצוא תשובה חד-משמעית לשאלה שלך.

› החלק האחרון של "מתחת לעצי הזית", כמעט מחצית הסרט, מתנהל כולו

› "מתחת לעצי הזית"

באתר צילום.
כאשר עשיתי את "איפה גר החבר שלי", זה צריך היה להיות סיפור ישיר ופשוט שעומד בפני עצמו ומתנהל באתר צילום אחד. כמה שנים לאחר מכן התרחשה רעידת האדמה שהרסה את המקום שבו צילמתי. חרדתי לגורלם של הילדים והמבוגרים ששיתפו איתי פעולה שם, ורציתי לבדוק מה מצבם. יצאתי לדרך בחברת בני ועוד שני חברים. המסע נמשך שלושה ימים כי הכבישים היו הרוסים לגמרי, וכשהגענו לשם לא הצלחנו למצוא את הילדים שהופיעו בסרט. כל מה שראינו סביבנו היה הרס והקורבנות של האסון. ולמרות זאת, כאשר חזרנו הביתה היינו כולנו במצב רוח מרומם ומלאי תקווה. זה נשמע מוזר, כי נסענו לשם מלאֵי חרדה וחזרנו בהרגשה אופטימית, למרות שכל מה שראינו זה אנשים סובלים, ולא הצלחנו למצוא את הילדים שחיפשנו. מאין נבעה התקווה הזאת? שנה שלמה הטרידה אותי העובדה, שלמרות המראות המחרידים שבהם נתקלנו, למרות כל הצער והסבל, בכל זאת חזרנו מעודדים, והרגשתי שאני צריך לצאת פעם נוספת לשם כדי להבין מה היו הדברים אשר הולידו בנו את התחושה הזאת. ומזה יצא הסרט "החיים נמשכים", שבו אני נוסע בפעם השנייה בחברת בני לאותו המקום, שנה לאחר רעידת האדמה.
מה שהצופה רואה בסרט, אלה הם סיפורים אמיתיים של אנשים חיים. שם נתקלתי גם בחוסיין ובסיפור האהבה והחיזור שלו אחרי הכלה המיועדת, וזה קסם לי כל כך עד שלא יכולתי לעמוד בפני הפיתוי, ומזה יצא הסרט השלישי בסדרה, "מתחת לעצי הזית". זאת לא הייתה טרילוגיה מכוונת. הסרט הראשון היה עצמאי ועמד בזכות עצמו, הסרט השני בא כתגובה לְמה שקרה באותו המקום אחרי שאנחנו עזבנו אותו, והסרט השלישי הוא תוצאה של מקרה שבו נתקלתי תוך כדי צילום הסרט השני. והאמת היא, שהייתה באיזשהו מקום כוונה לעשות פרק אחד נוסף, אבל בסוף התברר לי שזה בלתי-אפשרי. מי יודע, אם הייתי עושה גם את הסרט הזה, אולי הייתי עדיין שם, ולא הייתי מגיע לעשיית שום דבר אחר מאז. נכון שערכתי כל מיני ניסיונות תוך כדי צילום שלישיית הסרטים האלה באזור קוקר, אבל אני חייב לומר שלא עשיתי מעולם סרט המבוסס על רומאן או על יצירה ספרותית אחרת. מקור ההשראה היחיד שלי הם החיים עצמם, הם מציגים את הדרך שבה אני רואה את המציאות, ואני צריך להדגיש שוב שזאת לא מציאות שאני המצאתי, לא אני הוא זה שעושה את הסרטים האלה שאנחנו מדברים עליהם כאן, הם עושים את עצמם.

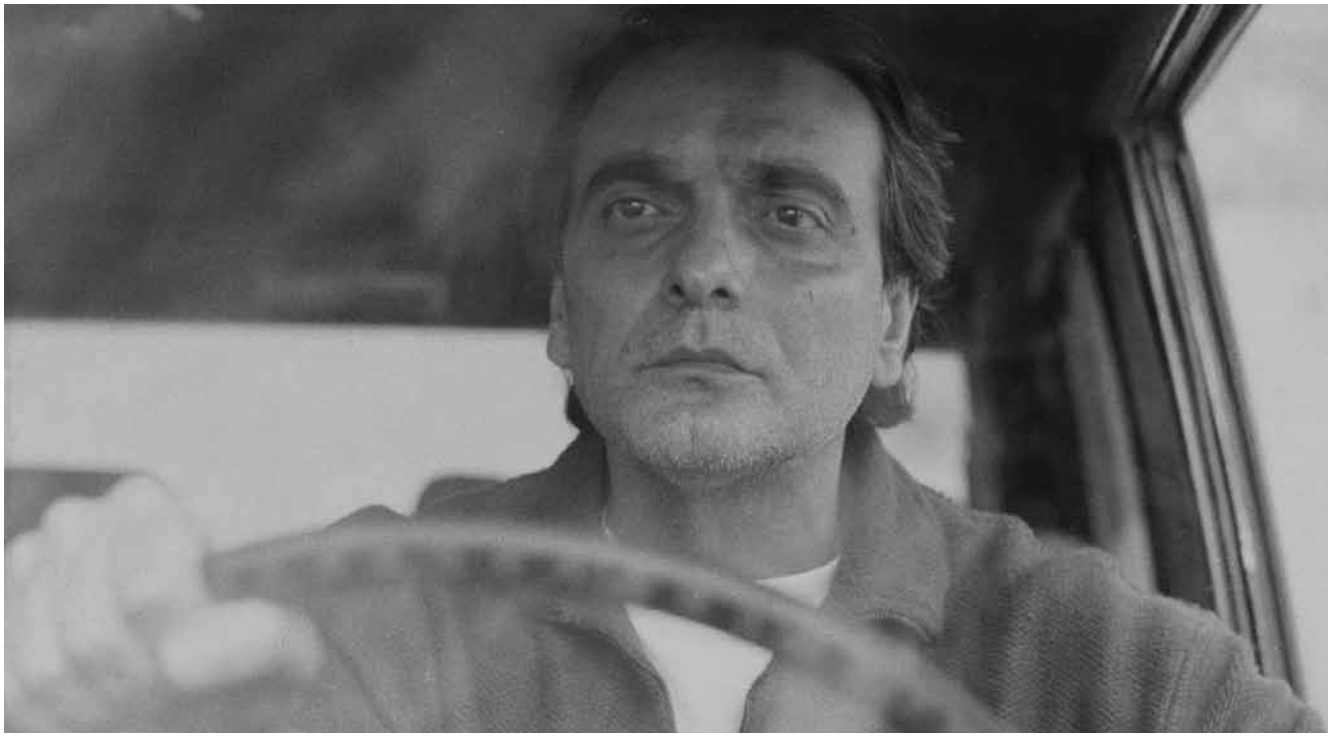
› (שאלה מן הקהל) האם קראת מחקרים או מסות פילוסופיות על מקור והעתקים לפני שעשית את "עותק נאמן למקור", ומה היא עמדתך בנושא זה?
מובן שכאשר אתה יוצא לעשות סרט, אתה נזקק למאגר מסוים של אינפורמציה כדי שתוכל להתמודד עם המשימה, ומה שחסר משלימים בעזרת תחקיר. היום קצת קשה לי לזכור מה היה לי ביד כאשר התחלתי לעשות את הסרט. אבל נושא הסרט הזה לא היה היחס שבין יצירת אמנות מקורית לבין ההעתקים שעושים ממנה, מטרת הסרט הייתה לעסוק בנושא שהוא הרבה יותר קרוב לחיי היומיום שלנו – החיפוש אחרי תחושה מקורית באמת, לא הצגה של התחושה הזאת. ולכן כדאי אולי להניח לדיון המתמיד הזה על מקוריות וזיוף, ולהסתפק ברגשות האמיתיים שמקננים בתוכנו במקום להעמיד פנים.

› (שאלה מן הקהל) שמעתי שאתה מופיע בכיתות אמן בהן אתה מרחיב את הדיבור על עבודה עם שחקנים לא-מקצועיים. האם תוכל לומר משהו בנושא זה?
מדובר בכיתות אמן שנמשכות 10 ימים, ואילו יכולתי לתת כאן תשובה קצרה, עשרת הימים האלה מיותרים לגמרי. אם אני צריך לתמצת במשפט אחד את כל התורה הזאת, מדובר בקירבה שחייבת להיות ביני לבין אותו

שחקן לא-מקצועי שמופיע בסרט שלי, ובהבנת הדמות שאותה הוא צריך לגלם. הכוונה היא לא להיצמד בדיוק לכל התכונות של הדמות כפי שהיא תוכננה, אלא לבדוק עד כמה קרוב אפשר להוביל את השחקן הלא-מקצועי שלך אל אותן התכונות. אם אתה מצליח ליצור את הקירבה הזאת, יש סיכוי טוב שתשיג את מבוקשך. לדוגמא, הייתי צריך לנסוע רחוק מאוד עד שהצלחתי למצוא את הילד שמופיע בסרט העלילתי הראשון שלי, The Traveller. מצאתי אותו רק משום שהוא היה באמת משוגע לכדורגל, ולכן הוא לא היה צריך לשחק תפקיד, הוא פשוט היה התגלמות הדמות עצמה. הוא אהב כל כך כדורגל עד שלפעמים הוא בכלל לא שם לב להוראות שלי, שכח בכלל שהוא צריך להישמע לי, ואני הייתי חייב להתאים את עצמי אליו, ולקלוט את מה שהביע בטבעיות רבה כל כך. אותו הדבר קרה ב"טעם הדובדבנים": מצאתי את השחקן שלי יושב מדוכדך במכונית שלו בפקק תנועה, ביקשתי ממנו להופיע בסרט, ובכל מהלך ההסרטה כמעט שלא נדרשתי להסביר לו מה לעשות, הוא שינן לעצמו את השורות שהיה צריך לומר, אבל כל השאר בא ממנו, בלי שום הסבר או תוספת שלי. רק לעיתים רחוקות היה לי כל כך קל לעבוד עם שחקן. זה נפלא, משום שבמקרה כזה, הוא לא משחק, הוא פשוט חי את חייו מול המצלמה, אבל ברור שמי שמתאים לתפקיד אחד לא ניתן להשתמש בו בסרט הבא, כי הוא מתאים בדיוק לסיפור מסוים אחד, אבל לסיפור הבא צריך להתחיל לחפש מישהו אחר שמתאים באותה מידה. שנתיים תמימות חיפשתי מישהו שיתאים לתפקיד ב"טעם הדובדבנים", אבל ברגע שמצאתי אותו, השלמתי את הסרט כולו תוך 5 שבועות, והעבודה הייתה קלה וחלקה. ונזכרתי בעוד סיפור קשור לסרט The Traveller: הילד הזה, שאהב כל כך כדורגל, היה צריך להופיע בסצינה אחת כשהוא מגן על השער, ולפי התסריט הוא היה צריך לשמוט את הכדור. צילמנו את הסצינה הזאת שוב ושוב, במשך שעות ארוכות, כי בכל פעם הוא תפס אינסטינקטיבית את הכדור, וסירב לתת לו להיכנס לשער. הסרט לא עניֵין אותו כלל, העיקר היה למלא את תפקיד השוער כראוי. מבחינתי, הוא היה מושלם לתפקיד הזה, ומה שהוא הציע לנו היה הרבה יותר מעניין מכל מה שאני כתבתי עבורו בתסריט.

› ככל שאני מאזין לך יותר יש לי הרגשה שאתה כל הזמן מנסה להשתחרר מכל מיני כבלים, בין אם זו המסורת הקולנועית, שיטות העבודה המקובלות ועוד. אולי זה המקום לבקש ממך לומר כמה מילים על הצילום הדיגיטלי שבו הרבית להשתמש בשנים האחרונות.

בהחלט. קח לדוגמא את הסצינה שזה עתה הזכרתי, הסצינה עם הילד שעומד בשער ואינו מוכן לשמוט את הכדור, אותה הסצינה שנאלצנו לצלם שעות רבות, וזה עלה לנו הרבה כסף בגלל חומר הגלם ששרפנו, מה עוד שלא היה בידינו מספיק חומר גלם. החרדות הגדולות ביותר שאני זוכר מאותם ימי צילום היה החשש שאין לנו מספיק חומר, ומה שאנחנו עושים עולה יותר מדי כסף, מה עוד שכאשר אתה עובד עם שחקנים לא-מקצועיים, העבודה עשויה להיות הרבה יותר איטית, לא יותר קל מאשר לעבוד עם מרלון ברנדו. השחקנים הלא-מקצועיים אינם מוכנים תמיד לקבל את המסגרת שאתה הכנת עבורם, הם אינם מוכנים לוותר על האישיות שלהם, וכל סצינה לוקחת הרבה מאוד זמן. אילו הייתי צריך להתמודד עד היום עם האילוצים של שימוש בפילם, כנראה שהייתי פורש כבר מזמן מן המקצוע הזה. המכשולים שהציבו בפני השימוש בפילם ומעבדות הפיתוח היו מעבר לכוחותי. מאז "10", כאשר השתמשתי לראשונה במצלמה דיגיטלית קטנה, הרגשתי שאני משתחרר מעול נורא, שאני יכול לתכנן ולעצב את סרטים שלי בחופשיות גדלה יותר, ולתת גם לשחקנים ליהנות מהרבה יותר חופש. יכולתי להרשות לעצמי לחשוב בלי שיחולו עלי שום אילוצים, ולאפשר



› הומאיון ארשדי ב"טעם הדובדבנים"

לשחקנים להציע לי את כל מה שיש להם, בלי להתחשב במגבלות מיותרות. אני מאמין שאם יש קסם מיוחד שאפשר למצוא בסרטים האחרונים שלי, זה בזכות הדיגיטליות. איני יכול להעלות על הדעת שאפשר היה לעשות סרטים כמו "חמש" או "שירין" בלי מצלמה דיגיטלית וחופש הפעולה שזה העניק לי. אני חופשי לחלוטין כשאני הוגה את הסרט, כשאני מכין אותו, וכאשר אני מצלם אותו, ולכן אני יכול להעניק גם לשחקנים את אותה מידת חופש. והצופה מבחין בסופו של דבר בחופש הזה, שקיים לכל אורך הדרך, מן התכנון ועד לביצוע של כל הנוגעים בדבר. זה יתכן רק בזכות האפשרויות שמציעה המצלמה הדיגיטלית.

אני יודע שהצהרה כזאת עשויה לעורר אי-הבנות או לבלבל את הסטודנטים לקולנוע, כי אם מדובר כאן במרחב אופציות אינסופי, כי אז קשה להבין איך אפשר לתת לסרט מבנה וצורה מוגדרים. עצם המשמעות של עבודת הבימוי היא יצירת מבנה וצורה, הקביעה מה לעשות אבל גם מה לא לעשות, ואם החופש הוא מוחלט, איך אפשר לעצב את הסרט כמו שאתה רוצה, איך אפשר להבטיח שתשיג מן השחקנים מה שאתה רוצה, ולא מה שהם רוצים? יש לי תשובה לכך, אבל מאחר שאיני רואה הרבה סטודנטים לקולנוע בקהל, לא אפרט כאן את ההסבר. ואם יש כאן בכל זאת כמה סטודנטים לקולנוע, אני יכול לצטט, לטובתם, שיר של המשורר הפרסי רומי (סופר, משורר, ואיש דת מן המאה ה-13), ולפעמים אני תוהה אם הוא לא חשב על קולנוע דיגיטלי כשהוא כתב את הדברים, אם כי, למען האמת, הדברים מתאימים לחיים בכלל, ולא רק לקולנוע. הוא דיבר על שחקן במשחק פולו עתיק שמדבר עם הכדור שלו, ואומר לו שהוא, השחקן, אכן שולט בכדור, דוחף אותו, אבל בסופו של דבר, הכדור הוא זה שמחליט לאן הוא הולך, ועל השחקן לרדוף אחריו כדי להבטיח שלא יסטה מן הדרך. כבמאי, אני אחראי לדחף שמניע את השחקנים הלא-מקצועיים שלי, אבל אחר כך אני צריך לרוץ אחריהם כדי להבטיח שיפנו לכיוון הרצוי לי.

› (אשה צעירה שהשתתפה בסרטו של קיארוסטמי, "קלוז-אפ", ונכחה בקהל, שאלה בפרסית) אמרת פעם שאת הסרטים הטובים ביותר שעשית אתה נושא איתך כל הזמן. אז אולי תוכל לומר לנו מה הם הסרטים האלה?

קודם כל, הרשי לי להזכיר לך שהשאלה הזאת כבר נשאלה על-ידי אותה דמות שגילמת ב"קלוז-אפ", דמות משנה, אבל חשובה מאוד. אם את שואלת, אולי התשובה לשאלה שלך צריכה להיות "קלוז-אפ". ועכשיו ברצינות: עד לאחרונה, בכל פעם ששאלו אותי איזה סרט מסרטַי אני מעדיף, הייתי באמת עונה שזה "קלוז-אפ". והסיבה היא שיש לי הרגשה שהוא נעשה כמעט בלי שום התערבות מצידי, כאילו מעצמו, זה היה סרט שבצילומיו אף אחד לא טרח להקשיב לי, הסרט התקדם, ואני הרגשתי כאילו אני עֵד להתהוותו. וזאת הייתה ההרגשה שלי גם לאחר מכן, כאשר חזרתי לצפות בו שוב. ראיתם קודם קליפ אחד מתוך הסרט, שבו אני מראיין את הדמות המרכזית, שבזיאן, בבית המאסר, ובוודאי הבחנתם שבאותם הימים הייתה על ראשי רעמת שיער שאינה נופלת מזו שמכסה את ראשה של המתרגמת שלי, אבל כעבור 40 יום, אחרי שהשלמתי את הצילומים, הרעמה נעלמה, ונראיתי כמו שאני נראה היום. השערות הלכו להן בדיוק כמו המודעוּת שלי, כי כל הזמן תהיתי מי אני, מה אני עושה, איפה אני עומד, אבל הסרט בכל זאת נעשה, בסופו של דבר ולמרות הכל. זהו סרט מיוחד במינו, מבחינתי, משום שלא אני עשיתי אותו. אם יש אמת בהגדרה שעל בימת הצילומים, הבמאי הוא אדון כל יכול, בסרט הזה, לאדון לא היה הרבה מה לומר, והאחריות לעשייה הייתה נתונה בידי כל האנשים שעבדו שם יחד. השילוב הזה הוא שנותן לסרט את העוצמה שלו. אם אני צריך להצביע היום על סרט אחד שיזכרו יותר מכל סרטי האחרים, זה כנראה הסרט הזה.

הזכרתי קודם את חשיבות הקירבה שבין השחקן לתפקיד שהוא מגלם. כאן גם לתפקיד יש חשיבות מכרעת. למצלמה הייתה חשיבות משנית, לעלילה לא הייתה שום חשיבות, הדמויות עצמן היו מוגדרות כל כך עד

› הריאיון בכלא עם חוסיין שבזיאן ב"קלוז-אפ"

שכל מה שאתה, כבמאי, צריך לעשות, זה לעקוב אחריהן ולדאוג שהחבילה לא תתפרק. הרשו לי לתמצת עבורכם את הסרט. הסיפור האמיתי שעומד מאחוריו הוא סיפורו של אדם, שמו שבזיאן, שלאחר המלחמה באיראן טען שהוא במאי הקולנוע מוחסן מחמלבאף, שהוא עומד לעשות סרט תיעודי על משפחה אמידה, ולשם כך הצטרף אליה כדי לעקוב וללמוד בדיוק את אורח החיים שלה. שבוע שלם הוא בילה בתוך ביתה של המשפחה שפינקה אותו ודאגה לכל צרכיו, משום שעצם העובדה שעושים עליה סרט החניפה להם מאוד. רק אחרי שבוע התברר להם שהאיש אינו במאי אלא רמאי, ואז הם הזעיקו את המשטרה.

נתקלתי בסיפור הזה בעיתון, קראתי אותו ברפרוף, והלכתי לחפש את האיש הזה בכלא, משום שמשפט אחד שאמר משך את תשומת ליבי. הוא טען שאינו רמאי, הוא איש עני, חסר כל ורעב ללחם, הוא ידע שבסופו של דבר יאסרו אותו, אבל זה לא מנע בעדו מלהמשיך, הוא רצה ליהנות מכל פיסת כבוד והערצה שבהם זכה במהלך השבוע הזה. וכפי שכבר אמרתי קודם לכן, זאת, לדעתי, הגדרה המושג "ילדותיות", לא לדאוג לגבי מה שעתיד לקרות, לא להניח למציאות להטריד אותך, אלא למצות כל רגע בחיים עד תומו. זאת הסיבה שהלכתי לראיין אותו בכלא, וכאשר הוא שוחרר החלטתי לעשות איתו את הסרט. כאשר התחלנו לצלם, מוחסן מחמלבאף היה שם במקרה, והוא הסיע את שבזיאן לביתה של המשפחה. כשהחלטתי לעשות את הסרט, היה ברור לי שאני חייב למצוא את כתובת המשפחה שנפלה קורבן למעשה התרמית, להסביר לבני המשפחה מה אני עומד לעשות, ולערב אותם בתהליך העשייה. מצאתי את הכתובת, הגעתי לשם, צילצלתי בדלת, איש צעיר פתח לי, הצגתי את עצמו ואמרתי לו שאני במאי קולנוע בשם קיארוסטמי, ושאני מבקש לפגוש את בני המשפחה. הוא היסס רגע, כמעט סגר את הדלת, ואז נכנס פנימה ובמקומו הגיעה נערה צעירה (זו ששאלה את השאלה – המתרגמת). הצגתי את עצמי שוב כבמאי קולנוע ששמו קיארוסטמי, והיא ביקשה ממני להראות לה תעודת הזהות. הסברתי לה שתעודת הזהות אינה נמצאת אצלי, והיא השיבה שזה עתה הצליחו להיפטר מרמאי אחד שהתחזה כבמאי, ואין להם שום רצון ליפול שוב בפח עם רמאי שני.

לאחר מכן היינו צריכים לחזור עם שבזיאן, ברגע ששוחרר מן הכלא, לאותו הבית. המשפחה כבר נתנה את הסכמתה לרעיון, אבל העיקר היה אותו המעמד כאשר שבזיאן חוזר לשם, אותו הבית שממנו יצא לפני חודשיים אחרי שבילה שבוע של מותרות ונהנה מכבוד מלכים. אבל הפעם הוא חזר לשם כעבריין. הכל היה מוכן לקראת הצילומים, ושבזיאן עמד לפני השער, בכה וטען שהוא אינו מסוגל להיכנס שוב לבית הזה, הוא התבייש וחש שלא בנוח. אמנם יכולתי להבין אותו, אבל שאלתי אם הוא נבוך משום ששיקר לאנשים האלה: "הרי אמרת להם שאתה במאי ואתה עומד לעשות עליהם סרט, והנה עכשיו אתה באמת עושה עליהם את הסרט. אתה רואה את כל צוות ההסרטה שעומד מוכן להתחיל בעבודה, אתה צריך רק להיכנס לבית ולומר להם שלמרות הכל לא שיקרת, משום שעכשיו אתה באמת עושה מה שהבטחת". ואז ראיתי שהוא התאושש, ונכנס לבית. הבחנתי בו מרחוק, לא יכולתי לשמוע את דבריו, אבל הבנתי שהוא משכנע את בעל הבית שהוא עומד לעשות את הסרט למרות הכל. וזה עבד, הסרט באמת נעשה. הרבה יותר מאוחר, כאשר הופיעה כתבה עם תמונה שלו ב"מחברות הקולנוע", הבנתי כל מה שעבר עלינו בסרט הזה, שהתחיל ממעשה תרמית והפך להיות אמת. שבזיאן עשה את הסרט על המשפחה, והגיע עד לדפי "מחברות הקולנוע". //

› מוחסן מחמלבאף מסיע את חוסיין שבזיאן על האופנוע שלו ב"קלוז-אפ"

פיצוצים, מכות ופסאודו-מדע

› על סדרות גיבורי-העל של "מארוול" ‹

– מרט פרחומובסקי –

› רוברט דאוני ג'וניור בתפקיד איירון מן | במאי: ג'ון פאברו

בשמונה השנים האחרונות אנו עדים למה שנראה כאחד הניסויים השאפתניים והיקרים ביותר בתולדות הקולנוע, מהלך יוצא דופן בממדיו ובסיכונים הכרוכים בו, וגם בהשפעה התרבותית וההשלכות העתידיות שלו. באופן מפתיע, הניסוי הזה נערך דווקא בהוליוד, בירת הקולנוע המסחרי, שבדרך כלל מעדיפה למזער את הסיכונים שלה, וללכת כמה שיותר על בטוח. אף על פי כן, בשנת 2008 הושק שם "היקום הקולנועי של מארוול", פרויקט בן 22 סרטי קולנוע, וגם כמה סדרות טלוויזיה נלוות, המגולל את סיפורה של חבורת "הנוקמים", גיבורי-על שמצילים יחד ולחוד את העולם שלנו, ולפעמים גם כמה עולמות מקבילים, ממיני יצורים זדוניים עם מצב רוח רע. הפקת הפרויקט כולו אמורה להימשך לפי התוכנית 11 שנה, ומדי שנה, בממוצע, יוצאים לאקרנים שני סרטים. רוב הסרטים מתרכזים בקווי עלילה של גיבורים בודדים, לעיתים חדשים ולעיתים כאלה שכבר הוקדש להם סרט, לרוב עם הופעות אורח גדולות יותר ופחות של גיבורים נוספים. פעם בכמה שנים מופק סרט "גדול", שבו משתתפים כל גיבורי "הנוקמים", והוא גם מהווה נקודת שיא ומפנה עלילתי בסידרה כולה.

אין ספק, מדובר כאן בחזון קולנועי יוצא דופן. גם ההצלחה הכלכלית של הפרויקט אינה מוטלת בספק. כל סרטי "יקום מארוול" עד כה הפכו להצלחות קופתיות בארצות הברית ובעולם, ושלושה מביניהם נמצאים ברשימת עשרת הסרטים המכניסים של כל הזמנים. בעקבות "יקום מארוול" הפכו גיבורי-העל לכוח הדומיננטי בקולנוע ההוליוודי יותר מאי-פעם בעבר. חברת DC, המתחרה הגדולה של "מארוול" בתחום הקומיקס, החלה להפיק לאחרונה פרויקט מתחרה בשם "יקום DC המורחב", עם קונספט דומה ובכיכובם של גיבורי-על אהובים במיוחד, כמו באטמן, סופרמן,

וונדר וומן ואחרים. גם חברת "פוקס" המשיכה במקביל לסחוט את המיץ מדמויות שרכשה בעבר מ"מארוול" בסרטי "אקס מן", "ספיידרמן" ו"דדפול". לעיתים נוצרת תחושה, לא לחלוטין מוטעית, שסרטי הקומיקס השתלטו על הקולנוע ההוליוודי תוך חיסול ז'אנרים אחרים.

החזון השאפתני של "היקום הקולנועי של מארוול" מעורר את הרצון לבחון את סידרת הסרטים כיצירה שלמה, ולבדוק כיצד משרת המבנה הייחודי שלה את סיפור העלילה, את פיתוח הדמויות, וגם את האפשרות לומר משהו על העולם שאנו חיים בו. השאלה העיקרית שתעניין אותנו כאן היא, האם ההישג ההפקתי הגדול מיתרגם גם להישג אמנותי ממשי, או שמדובר בסופו של דבר ביומרה חסרת כיסוי.

השלב הראשון של "יקום מארוול" התחיל בשנת 2008 והסתיים ב-2012. השלב הזה כלל 5 סרטי "בודדים", המתמקדים בחברים המרכזיים בחבורת "הנוקמים", ואת הסרט השישי, שבו כולם מתאחדים לסרט גדול אחד. הדפוס הנוכחי, 5 סרטי "בודדים" וסרט "נוקמים" גדול, שוכפל גם בשלב השני של "יקום מארוול", שסרטיו יצאו למסכים בשנים 2013-2015. בשעת כתיבת המאמר אנו נמצאים בפתחו של השלב השלישי והאחרון, ככל הנראה, שנפתח ב-2016 ואמור להסתיים ב-2019, אחרי לא פחות מ-10 סרטים נוספים. במטרה לצמצם את היריעה, כך שתתאים לממדי המאמר הנוכחי, אתמקד כאן בעיקר בשלב הראשון של הפרויקט, כדי לבחון באמצעותו את הכוונות ואת המהות שלו.

חמשת הסרטים הראשונים של "היקום הקולנועי של מארוול" מספרים את סיפוריהם של ארבעת גיבורי-העל המרכזיים של חבורת "הנוקמים" – איירון מן, הענק הירוק, ת'ור, וקפטן אמריקה. "איירון מן", הסרט הראשון בסידרה בבימויו של ג'ון פאברו, יוצר מתחילתו תחושה, כי לפנטזיה שבו יש זיקה למציאות האקטואלית, וגם רצון לומר עליה דבר מה. כבר הסצינה הראשונה בסרט מתרחשת בזמן המלחמה באפגניסטן, שאליה מגיע יצרן הנשק המהולל טוני סטארק (רוברט דאוני ג'וניור), כדי להציג לאנשי צבא אמריקאים במקום את החידושים הטכנולוגיים האחרונים שפיתחה החברה שלו. סטארק הוא דור שני ליצרני נשק, בן להווארד סטארק המהולל, שהיה – בהתאם לנאמר בסרט – מי שיצר את פצצת האטום האמריקאית. אלא שהשיירה של סטארק נקלעת למארב של מחבלים איסלאמיסטים, והוא עצמו נפצע קשה ונלקח בשבי.

בעקבות הפציעה מותקן בחזהו של סטארק מתקן חדשני, האחראי על הרחקת רסיסי מתכת ששוכנים בגופו, ועלולים להרוג אותו בכל רגע, מלבו. כדי להינצל מהשבי, מסכים סטארק לפתח עבור המחבלים טיל "יריחו" קטלני, אך במקום זאת מפתח לעצמו חליפת מתכת משוכללת, שמעניקה לו כוח פיסי גדול ואפילו יכולת תעופה, הבסיס להפיכתו ל"איירון מן".

העובדה שסטארק נפצע מנשק שייצרה החברה שלו מעוררת בו ייסורי מצפון, ומובילה אותו להחלטה להפסיק לייצר כלי מלחמה ולשמש כ"סוחר מוות" או "רוצח ההמונים הכי מפורסם בתולדות אמריקה", כפי שהוא מכונה בסרט. ההצהרה של סטארק מסבכת אותו עם עובדיה סטיין (ג'ף ברידג'ס), מספר 2 בחברה, ומובילה להתנגשות חזיתית בין השניים עד לניצחונו של סטארק. דמותו האנושית מאוד של סטארק, כפי שהיא מוצגת בסרט, משקפת גישה ביקורתית ואף מתייסרת ביחס למלחמות של אמריקה בשנות שלטונו של ג'ורג' בוש הבן, ואף משקפת כמיהה להתפכחות של בעלי ההון מתאוות הבצע שלהם ונקיטת פעולה לטובת הכלל.

החיבור ל"יקום מארוול" הכללי נוכח בסרט בצורה מינורית למדי ביחס לסרטים מאוחרים יותר בסידרה. הוא נעשה באמצעות הסוכן קולסון (קלארק גרג), סוכן של הארגון החשאי ש.י.ל.ד., האחראי לתוכנית ההקמה המתגבשת של חבורת "הנוקמים", שמנסה לאורך הסרט לתחקר את טוני על פועלו, וכן במפגש בין טוני למפקד ש.י.ל.ד., ניק פיורי (סמואל ל. ג'קסון) בסצינה הקצרה אחרי כותרות הסרט, שבה הוא רומז במפורש על הקמת "הנוקמים".

גם הסרט השני בסידרה, "הענק המופלא" מ-2008, בבימויו של לואי לטרייה, ממשיך לנבור מבעד לעלילה הפנטסטית שלו בשאלות בעלות תוקף פילוסופי-אקטואלי. גם כאן, בדומה ל"איירון מן", ניצב במרכז העלילה גיבור מיוסר, אולי הכי מיוסר ב"יקום של מארוול". ברוס באנר (אדוארד נורטון) הוא מדען מבריק, שמנדב את גופו לניסוי העוסק בהשפעת קרני הגמא על הגוף האנושי. כתוצאה מכך, ישותו מתפצלת לשניים: בזמן שהדופק שלו מואץ, הופך באנר לענק ירוק עוצמתי ובלתי-פגיע, שזורע הרס בסביבתו. בעוד שבאנר מבקש להפטר מזהותו השנייה בכל מחיר, הצבא האמריקאי רואה בה פוטנציאל לפיתוח נשק אפקטיבי במיוחד. על כן, באנר נאלץ להימלט, כשאחריו דולקים שליחיו של הגנרל רוס (ויליאם הארט), איש הצבא שיזם את הניסוי הכושל, ובמקרה גם אבי אהובתו של באנר בטי (ליב טיילר). רוס מסרב לראות בבאנר אדם, ומתייחס אליו כאל כלי נשק ששייך לצבא האמריקאי, בעוד שבאנר נלחם במהלך הסרט על הוכחת אנושיותו.

כמו ב"איירון מן", ואולי בייתר שאת, "הענק המופלא" הוא קודם כל סרט על בני אדם. באנר

› אדוארד נורטון ב"הענק הירוק" | במאי: לואיס לטריה

› סמואל ג'קסון ב"הנוקמים" | במאי: ג'וס ווידון

מונע על-ידי רצון אנושי מאוד לרפא את עצמו ממחלה, ומעורר הזדהות. סיפור האהבה המיוסר בינו לבין בטי מטופל באופן אמין ורגיש. גם דמותו של יבלונסקי (טים רות'), הנבל המרכזי בסרט, מעוצבת באופן מעניין ומורכב מבחינה פסיכולוגית, עד למערכה האחרונה, שבה הוא הופך למפלצת משעממת למדי.

גם ב"הענק המופלא", החיבור של הסרט ל"יקום מארוול" הכללי הוא מינורי למדי, ונוכח בעיקר בסצינה האחרונה, שבה מתקיים מפגש בין טוני סטארק, גיבור "איירון מן", לגנרל רוס. גם כאן, כמו בסרט הראשון, נרמז לגבי הקמתה של חבורת "הנוקמים". יש לציין שהתפקיד הפעיל שסטארק לוקח כאן בגיוס חברי "הנוקמים" סותר במובהק את הסרטים הבאים, שבהם הוא מביע רתיעה מהצטרפות לצוות, ומועמדותו אף נדחית בהמשך על-ידי ניק פיורי עצמו. זוהי רק סתירה אחת מני רבות בסידרה, אשר מעלה תהיות לגבי הקוהרנטיות הפנימית של "יקום מארוול".

הסרט השלישי בסידרה, "איירון מן 2" מ-2011, הוא הראשון שעל ההפקה שלו חתום באופן בלעדי קווין פייג, מי שנחשב לאבי הרעיון של "היקום הקולנועי של מארוול" והכוח המניע של הסידרה. אם או בלי קשר לכך, החיבור ל"יקום" ניכר בו באופן המשמעותי ביותר עד אותו שלב. נטאשה רומנוף (סקרלט ג'והנסון), סוכנת ש.י.ל.ד. וחברה לעתיד בחבורת "הנוקמים", מופיעה באחד מתפקידי המשנה המשמעותיים בסרט כאסיסטנטית של טוני סטארק, ולקראת סוף הסרט מתברר כי נשלחה בידי ניק פיורי על מנת להעריך את הפוטנציאל שלו כחבר ב"הנוקמים".

בסוף הסרט גם מוקדשת סצינה ארוכה לדיון בין סטארק לניק פיורי לגבי הצטרפותו האפשרית לחבורה. מעבר לכך, "איירון מן 2" הוא הסרט המורכב ביותר עד אותו שלב, ואולי אף אי-פעם, ב"יקום מארוול". יש בו לא פחות מ-3 מהלכים עלילתיים מקבילים, שבכל אחד מהם מתמודד סטארק עם "אנטגוניסט" אחר. במישור העלילתי הראשון מתמודד סטארק מול ממשלת ארצות הברית בדמותו של הסנאטור החלקלק שטרן (גארי שנדלינג). הסנטור מעלה חשש, כי איירון מן הוא לא "מגן", כפי שטוען סטארק, אלא בעצם נשק קטלני, שצריך להיות בשליטה של המדינה, ואינו יכול להיות נתון לגחמותיו של יחיד. במישור העלילתי השני נלחם סטארק באיוון ואגו (מיקי רורק), מדען רוסי שמפתח חליפה דומה לזו של איירון מן, ומשתף פעולה עם יצרן נשק מתחרה של סטארק, כל זאת במסגרת נקמה במשפחת סטארק, אשר פגעה בעבר באביו. במישור העלילתי השלישי נקלע סטארק לסכנה ממשית, כאשר מתכת הפלדיום במתקן שבחזהו מזהמת את דמו ומאיימת על חייו. כדי לפתח תחליף ראוי לפלדיום ולשרוד נדרש סטארק לפענח סוד ישן של אביו.

הצורך ללהטט עם שלוש העלילות הללו, לצד הקשרים ל"יקום מארוול", הופך את הסרט למגושם בצורתו, ומוביל לכמה מהלכים לא מנומקים. אף על פי כן, יכולתם של ג'ון פאברו והתסריטאי ג'סטין ת'רו לעצב את סטארק כפגיע וכאנושי, ולעורר שאלות מעניינות על המתח בין היוזמה הפרטית לבין המדינה, היא עדיין המשך ראוי לקו המסקרן שהכתיבו הסרטים הקודמים.

"ת'ור", הסרט הרביעי בסידרה, חורג מבחינה תוכנית וסגנונית מהקו שנקבע בשלושת הסרטים הראשונים. עלילת הסרט מתרחשת בשני עולמות – כדור הארץ ואסגרד, עולם מקביל שחיים בו בני גזע חייזרים בני אלמוות, ששימשו בזמנו בסיס למיתולוגיה הנורדית. אודין, מלך אסגרד (אנתוני הופקינס), צריך להכריע מי משני בניו יזכה אחריו במלוכה: ת'ור (כריס המסוורת'), הלוחם היהיר, או לוקי (טום הידלסטון), הנכלולי והמתוחכם. בסופו

של דבר מצליח לוקי להפיל את אחיו בפח, ומביא לגירושו לכדור הארץ, בעוד הוא זוכה במלוכה. שם, בסיועה של המדענית היפה ג'יין פוסטר (נטלי פורטמן), לומד ת'ור, בדרך לא מאוד משכנעת, להקריב את טובתו האישית לטובת הכלל, ובדרך זו זוכה לחזור לאסגרד ולהביס את לוקי.

קנת' בראנה, הבמאי והשחקן ששיאי יצירתו הם העיבודים הקולנועיים ל"הנרי החמישי", "המלט" ו"הרבה מהומה על לא דבר", גויס כדי ליצור שייקספיר בחלל. בניגוד לסרטים הקודמים, "ת'ור" נעדר יסוד פילוסופי או מישור פסיכולוגי משכנע. זוהי פנטזיה נטולת השקה למציאות, אשר נסמכת על אפקטים דיגיטליים, עיצוב ססגוני, וקרבות המוניים – יותר מאשר הסרטים הקודמים בסידרה. נקודת תורפה נוספת של הסרט היא העובדה שהגיבור שלו אינו אנושי, ואינו מתמודד עם בעיות אנושיות שהצופים יכולים להזדהות איתן. כנגזרת מכך, גם מערכת היחסים הרומנטית בין ת'ור לג'יין פוסטר סובלת ממלאכותיות ומתקשה לשכנע.

גם אם מתעלמים מפגמיו הדרמטיים של הסרט, ומתייחסים אליו כאל פנטזיית-פעולה בסיסית, הרי שלוקי בגילומו של הידלסטון הוא אנטגוניסט חלש, נטול יכולת איום אמיתית, שנופל בהרבה מכל אחד מ"הרשעים" הקודמים בסידרה. גם בעלי בריתו בסרט, "ענקי הקרח", נותרים לכל אורכו כאיום גנרי ונטול ייחוד, וכתוצאה מכך, כל סצינות הקרב בסרט אינן מצליחות לעורר התלהבות של ממש.

גם הסרט החמישי בסידרה, "קפטן אמריקה" בבימויו של ג'ו ג'ונסטון, ממשיך במידה רבה את המגמה הבעייתית של קודמו. עלילת הסרט מתרחשת בשנות ה-40 של המאה הקודמת, בזמן מלחמת העולם השנייה. סטיב רוג'רס (כריס אוונס) הוא צעיר אמריקאי שנחוש בדעתו לצאת להילחם בנאצים על אדמת אירופה, חרף כושרו הגופני ומצבו הבריאותי הלקויים. הוא זוכה להגשים את חלומו בזכות המדען הגרמני הפליט אברהם ארסקין (סטנלי טוצ'י), שמציע לו להשתתף בניסוי עם נסיוב מהפכני, שמשדרג אדם רגיל ל"חייל-על" בעל כוח גופני יוצא דופן. הצלחת הניסוי הופכת את סטיב רוג'רס ל"קפטן אמריקה", ראש חץ של התעמולה האמריקאית וכלי מצוין לגיוס תרומות, אלא שהיעלמותו של חבר קרוב מעבר לקווי אויב דוחפת את רוג'רס לצאת למבצע הצלה נועז.

מול קפטן אמריקה ניצב בסרט המדען הנאצי יוהן שמידט, או "גולגולת אדומה" (הוגו וויבינג), שמתנתק במהלך הסרט מהמאמץ המלחמתי הגרמני, והופך את הארגון שלו, "הידרה", ליישות עצמאית המבקשת להשתלט על העולם. הכלי המרכזי אשר משמש את שמידט למטרה זו הוא "הטסראקט", חפץ מיסתורי שמקורו באסגרד, עולמו של ת'ור כזכור, והוא מהווה מקור אנרגיה יוצא דופן בעוצמתו.

כמו במקרה של "ת'ור", אם כי באופן פחות חד-משמעי, גם "קפטן אמריקה" הוא פנטזיה מוחלטת, נטולת השקה למציאות, שסובלת מגיבור נטול מורכבות ממשית. אם בחלק הראשון של הסרט ניתן להזדהות עם תשוקתו של רוג'רס לתרום למאמץ המלחמתי ולהתגבר על חולשתו הגופנית, הרי שמהרגע שהוא הופך לגיבור-על נעלם הכוח המניע אותו לפעולה, ולסרט אוזל הקיטור. מה שנשאר כאן, מעֵבֶר לעיצוב הרטרו הכובש, הוא סרט פעולה מופק היטב, אבל בסופו של דבר ילדותי ופשטני, שמהלכיו העלילתיים הופכים להיות מופרכים וחסרי עומק פסיכולוגי כלשהו ככל שהוא מתקדם. הסיקוונס האחרון בסרט, שבו קפטן אמריקה מוצא את עצמו בימינו, מצליח ליצור עבורו מיטען דרמטי חדש ובעל עניין, אך המיצוי שלו נותר בהשהיה עד ל"קפטן אמריקה 2" בשנת 2014.

כעת מגיע תורו של אירוע השיא הראשון של "היקום הקולנועי של מארוול", הסרט שאמור לכאורה לקשור את הקצוות העלילתיים של חמשת הסרטים הקודמים בסידרה, ולהוות את נקודת המפנה שלה לעבר השלב השני. כבר מהשוטים הראשונים של הסרט הוא מפגיש אותנו עם דמויות מוכרות. לוקי, אחיו הנכלולי של ת'ור, שזינק לכאורה אל מותו בסיומו של הסרט הקודם בהשתתפותו, מתגלה כחי ונושם, ואף נחוש בדעתו להשתלט על כדור הארץ. כבר ב"ת'ור" איים לוקי על אחיו שיפגע באהובתו האנושית כנקמה בו, אך באופן מפתיע, ג'יין פוסטר אינה משתתפת כלל ב"הנוקמים", והקשר בין מעשיו של לוקי להבטחתו מהסרט הקודם נראה מאולץ למדי – עוד עדות מצערת לקושי של היוצרים ליצור עקביות ב"יקום הקולנועי של מארוול". לכך יש להוסיף את הסתירה המוחלטת בין הרס הגשר בין הממדים ב"ת'ור", אירוע שובר לב שמפריד בין ת'ור לאהובתו, לבין הקלות המפתיעה שבה ת'ור מגיע לעולם שלנו בסרט הנוכחי; את היכולת המפתיעה של ברוס באנר לשלוט במעשיו של הענק הירוק ולגרום לו להילחם רק ברעים, שמתגלית במפתיע בסיקוונס הסיום בסרט; את התכונה המפתיעה של "הטסראקט" לפתוח שער בין הממדים, שלא הוזכרה כלל בהופעותיו הקודמות של החפץ בסידרה, ועוד כהנה וכהנה סתירות ו"חורים" בעלילה.

בעלי בריתו של לוקי במסע הכיבוש שלו הם הצ'יטאורי, גזע חוצני שאמור להסתער על כדור הארץ ברגע שלוקי יפתח להם פתח כניסה בין הממדים. על כן, לוקי חוטף את "הטסראקט" ממתקן של ש.י.ל.ד., ואף משתמש בחוצפתו בבניין של טוני סטארק, שפועל באותו שלב

› אנתוני הופקינס ב"ת'ור" | במאי: קנת בראנה

באמצעות מקור האנרגיה המהפכני שסטארק המציא ב"איירון מן 2", כדי להפעיל אותו ולפתוח שער בין הממדים. מול לוקי ניצבים כמובן גיבורי "הנוקמים", שמתקשים בהתחלה לשתף פעולה בגלל האגואים המפותחים שלהם, אך אט אט מתגבשים לקבוצה עוצמתית ומפתחים חברות אמת.

עלילת "הנוקמים", שכתב וביים ג'וס ווידון, היא ללא ספק אחת הדלות והמופרכות בסרטי "יקום מארוול". רובה ככולה מבוססת על פסאודו-מדע וקסם ילדותי, ללא שום רעיונות פילוסופיים או עומק פסיכולוגי. באופן מדהים למדי, במיוחד לאור הצלחתו הפנומנלית, הסרט עושה לכאורה את כל הטעויות האפשריות. בניגוד ל"איירון מן" ו"הענק המופלא", אין לגיבוריו כבר דילמות אנושיות של ממש. הם מזדהים לחלוטין עם דמויות הגיבורים שלהם, ולכן אינם מעוררים הזדהות אצל הצופים. הנבל שנבחר לעמוד מול חבורת "הנוקמים", המורכבת ממיטב גיבורי-העל, הוא כאמור לוקי, חלשלוש נטול כריזמה ואיום אמיתי, שלא שיכנע אפילו כיריב ראוי לת'ור. רק 40 דקות לפני הסוף חובר לוקי לצבא הצ'יטאורי, דבר המוביל לסצינת קרב גדולת-ממדים והרסנית במיוחד באמצע מנהטן. הסצינה אמנם מרשימה מבחינה הפקתית, אך אי-אפשר שלא לתהות לגבי האפקטיביות של צבא חייזרים נטול פנים, שלנו, כצופים, אין שום רגשות כלפיהם, ככוח אנטגוניסטי.

בניגוד לסרטים הקודמים בסידרה, שבהם יחסים רומנטיים ומשפחתיים מילאו תפקיד והעניקו לעלילה ממשות ועוגן רגשי, הרי ש"הנוקמים" גונז באופן מודע כמעט כל עיסוק בחיי הרגש. מה שנשאר הוא פסטיבל קר ותזזיתי של מכות ופיצוצים, תפריט טעימות מוגזם בממדיו, שמגיש לצופים את כל גיבורי-העל הפופולריים על צלחת אחת, עם תיבול של ג'יבריש פסאודו-מדעי ושנינויות פושרות.

במידה רבה מביא "הנוקמים" להכרעה בין שתי הגישות הסותרות שהתנגשו ביניהן במהלך השלב הראשון של "יקום מארוול": הכיוון האמנותי, שבו משמשת עלילת הקומיקס כדי לומר משהו על העולם שאנו חיים בו, והכיוון הבידורי/מסחרי, שחושב במושגים של מותג, סחורה, והפקת מירב הרווחים. החזון הניסיוני והנועז של "יקום מארוול", עם 22 סרטים שמתקשרים יחד לסיפור אחד כולל, יצר תחושה שקווין פייג וחבורתו מכוונים לאמנות. אלא שמסרט לסרט מתגלה העובדה המאכזבת – הסיפור הכולל ש"מארוול" מספרים לנו הוא מהלך פונקציונלי במהותו, שנועד בעיקר לאפשר לכל סרט בסידרה לקדם במסגרתו את הסרטים הבאים בתוכה. כך נחשפת מהותו המאכזבת של "יקום מארוול" כמהלך שיווקי יותר מאשר אמנותי. גם במסגרת הפונקציונלית הזאת מתגלה "יקום מארוול" כיישות מלאת סתירות פנימיות, כך שהצופים אינם יכולים להתייחס אליה כאל יצירה אחת קוהרנטית, מעין סידרת טלוויזיה יקרה במיוחד למסך הגדול.

דווקא בתור הזהב הטלוויזיוני, המתרחש כעת בטלוויזיה האמריקאית, אנו עדים שוב ושוב לפוטנציאל אשר גלום בדמויות המתפתחות מפרק לפרק, ויוצרות אצל הצופים מטען רגשי עמוק. לעומת זאת, בסידרה הקולנועית של "מארוול" הדמויות נותרות בדיוק אותו דבר, מבלי לנצל כלל את הפוטנציאל הגלום בסידרה שכזאת.

אם כן, "היקום הקולנועי של מארוול" הוא אולי לא כישלון, אבל אכן אכזבה גדולה ביחס לפוטנציאל האמנותי הגלום בו. מה שיכול היה להיות סימן דרך בקולנוע הפופולרי הוא לא יותר ולא פחות מאשר אסופת סרטי פעולה צבעוניים, מושקעים ומופקים היטב. חלקם הם בגדר בידור משובח, אחרים אפילו זה לא. זה הכל. //

› "קפטן אמריקה" של ג'ו ג'ונסטון

הצעד הראשון לשחרור שיבוא בעוד שני סרטים

› מבט חוזר על "ולקחת לך אשה" ‹

– יעל מונק –

› רונית אלקבץ

מאמר זה נכתב מפרספקטיבה של הזמן שעבר והותיר חריש עמוק בקולנוע הישראלי ובגיבוריו – ומפרספקטיבת האֵבֶל על לכתה של השחקנית והבמאית רונית אלקבץ השנה בגיל 51. אירוע זה בישר למעשה את השתתקות אחד הקולות המשמעותיים ביותר בקולנוע הישראלי, קולה האמיץ של מי שמכונֶה בעגה הישראלית השגויה והמטעה, כפי שמאמר זה ינסה להראות, בשם "האשה המזרחית".

לאחר לכתה נכתבו מאמרים רבים על רונית אלקבץ, ואני מניחה שעוד ייכתבו רבים. אך מאמר זה אינו מבקש להתחבר למאמרי ההספד, אלא להציע פרשנות רטרוספקטיבית של סרטה הראשון כבמאית-שחקנית, "ולקחת לך אשה", שהוא גם הראשון בטרילוגיה שביימה יחד עם אחיה שלומי, הכוללת את "שבעה" (2008) ואת "גט" (2014). כל סרטי הטרילוגיה עוקבים אחר דרמה אחת ויחידה בקונפיגורציות שונות – ניסיונותיה הנואשים של דמות פיקטיבית בשם ויויאן אמסלם, שגילמה להפליא רונית אלקבץ, לקבל גט מבעלה אליהו (השחקן הצרפתי-ארמני סימון אבקריין). האפקט המצטבר של הטרילוגיה הוא של כתב אישום חריף ביותר נגד שומרי הסף של המסורת היהודית, ונגד הקהילות המסורתיות אשר מקבלות את הגזֵרה הניחתת על הנשים ללא עוררין. אך יותר מכל, מי שצופה בטרילוגיה כולה יכול להבין כי "ולקחת לך אשה" מתחיל מהלך שילך ויתגבר לאורך שלושת סרטי הטרילוגיה – מהלך דה-קונסטרוקטיבי של עוולות המשפחה המסורתית כפי שהם התעצבו במשך דורות באמצעות יישומי הדת היהודית.

לכאורה, "ולקחת לך אשה" הוא מין מלודרמה ישראלית מהפריפריה, דוגמת סרטים

ישראליים אחרים רבים שנוצרו בשנות ה-90 של המאה הקודמת ובשנות ה-2000. אך בחינה רטרוספקטיבית מגלה, כי מדובר כאן ביריית הפתיחה לטקסט רדיקלי שיילך ויזדכך, הן באשר לתוכן והן בכל האמור במבע, עד שיגיע לכלל מיצוי אמירתו המהפכנית בסרט האחרון, "גט: המשפט של ויויאן אמסלם" (2014), שצולם כמעט כולו בין כתליו האפורים של בית המשפט הרבני. ובכל זאת, מאמר זה מבקש להתמקד אך ורק בסרט הראשון בטרילוגיה, "ולקחת לך אשה", מפני שהוא מקפל בתוכו את ניצני הקול המורד והפראי של הגיבורה לאורך שלושת הסרטים.

"ולקחת לך אשה" נפתח בקלוז-אפ על פניה החתומות של רונית אלקבץ, כשעליהם מתנוססת כתובית הממקמת את הצופה בזמן ובמרחב: "חיפה, 1979" (ומי שירצה לקרוא את ההיסטוריה הישראלית מאחורי הכתובית הזאת, יבין כי מדובר בפריפריה בימים הסמוכים למהפך השלטוני של 1977, שסימן את עליית כוחם של בני עדות המזרח וניצחונם [המדומה] של הפנתרים השחורים). בהדרגה עולים ב-off screen קולות נוזפים של גברים בשלל שפות, צרפתית, ערבית מרוקאית ועברית, ומטיחים בדמות הנשית כי עליה לחזור לבעלה למען שלום בית, כי זה מקומה של אשה על פי היהדות ובכלל.

קול גברי א': "אתה רוצה להרביץ לה? תרביץ לה. תפסיקי, תלכי ותראי את עצמך במראה. היית יפה ועכשיו את כמו סמרטוט. מה הוא עשה לך, מסכן? את תראי, תתחרטי. תזכרי את המילים שאני אומר לך, את תתחרטי בסוף".

המצלמה עדיין בקלוז-אפ על פניה. היא עוצמת עיניים, אבל הקולות ממשיכים:

קול גברי ב': "בסוף מה שאת זה להיות אשה עגונה. ואשה עגונה היא כמו אשה עקרה. מה את רוצה ממנו? הוא לא מרביץ לך, לא שותה, הוא לא משחק קלפים ולא יוצא עם בחורות. הוא עוזר לך בבית והולך לעבודה כל יום. הוא מביא לך משכורת בכל חודש, הוא אוהב אותך. הוי, ויויאן, לו היית יודעת איך אנשים חיים, היית מנשקת לו את הידיים ואת הרגליים כל יום כשהוא חוזר מהעבודה".

היא אינה עונה, רק דמעה ניכרת בזווית עינה, והיא ממשיכה לשתוק.

בנקודה זו הפריים נפתח, ומתגלים הגברים הרבים המקיפים אותה, אחים וגיסים שהתגייסו כדי להביא שלום בית לאשה שביקשה (בטרם נפתח הסרט) להיפרד מבעלה. דרישה זו, המצטיירת כמופרכת בעיני הסובבים אותה, תמשיך ללוות אותה בצורה עקבית לכל סרטי הטרילוגיה, ותקבל מענה רק בסרט האחרון, הנושא את שמה המפורש של הבשורה – "גט".

זה מה שביקשה ויויאן אמסלם בטרם נפתח הפריים הראשון של הסרט הראשון בטרילוגיה, וזה מה שהיא קיבלה כעבור שנים (עשר שנים במונחי הפקה, והרבה יותר בזמן הבדיה הקולנועית).

במאמרה, "שנת 2004 הייתה טובה לקולנוע הישראלי" (**אופקים חדשים**, גיליון 27, ינואר 2006), כותבת אורלי לובין על הסרט: "היא [ויויאן אמסלם – י"מ] נתקלת במנגנון שליטה פשוט, יעיל, ואפילו לא מרושע: המסורת,

› רונית אלקבץ וחנה אזולאי-הספרי ב"שבעה"

שהבעל מקיים בקפידה והאם הפנימה כתכתיב למיקומה בעולם. ויויאן יכולה לחרוג מהתפקידים המסורתיים, ובעיקר מההתנהגות הראויה של אשה שנענית לתכתיבי המסורת בגרסתה המזרחית המסוימת של הסרט הזה רק אל דיאלוג נשי-פטפטני כשהיא חופפת את שיערה של לקוחה מזדמנת במטבח-שהיה-למספרה, או אל צווחת-הכאב על היעדר החירות והתשוקה, או, החמור מכל ולכן המועד מראש לכישלון, אל הניסיון לממש תשוקה אלטרנטיבית, כזו שאין לה אפשרות להתקיים בתוך אותו עולם שויויאן אינה יודעת איך לצאת ממנו".

זו תמצית הדרמה כולה: אשה שניטלה ממנה זכות הדיבור, זכות התגובה, זכות ההתנגדות. היא שומעת את אחֶיהָ הגברים המנסים לשכנע, מי בדרכי נועם ומי בדרכים תוקפניות יותר, והיא יודעת שהמרחב שהועידה לה החברה היהודית (ובמקרה זה גם הישראלית, שהרי הדרמה הזאת מתרחשת בישראל המודרנית, ועל כן המדינה אינה פטורה מאחריות), הוא דרך ללא מוצא. על כן, אחרי רצף של הטפות קולניות היא קמה ממקומה בחוסר רצון, וניגשת לבעלה שיושב בפינת החדר. הגברים במשפחה עומדים כולם ומתבוננים באקט הפיוס. היא מתקרבת אליו, אוחזת בידו. עתה הגברים של המשפחה נרגעו, והם יכולים לעזוב את דירת הזוג. הסצינה הבאה כבר מתרחשת בחדר המיטות, שם הפיוס אמור לקבל משמעות פרפורמטיבית. וזה אכן קורה, אבל ללא התלהבות, ללא חשק וללא שמחה.

כאמור, "ולקחת לך אשה" (2004) הוא הסרט הראשון בטרילוגיה פורצת הדרך מאת האחים רונית ושלומי אלקבץ – לצד "שבעה" (2008) ו"גט" (2014) העוקב אחרי קורותיה של האשה הלא-אשכנזית בחיק במשפחתה ובגבולות מדינתה. הוא פורץ דרך ביחסו למעמד אותה אשה בישראל בכמה ספֵירות בעת ובעונה אחת: במעגל הטבעי של משפחתה, בספֵירה הציבורית הישראלית, ובספֵירה היהודית-דתית שבראשית שנות ה-2000 עדיין לא עמדה במרכז הדיון הקולנועי (למעט סרטו של עמוס גיתאי "קדוש", 1999, שלא עסק בחברה מסורתית, אלא בחברה חרדית מובהקת ללא סימון עדתי לכאורה). הוא מתאר את קורותיה של ויויאן אמסלם אשר עלתה ממרוקו עם משפחתה והשתקעה באחת הקריות בצפון, שם היא מגדלת את ארבעת ילדיה בדירת שיכון לצד חמותה. היות שהמשפחה מתפרנסת בדוחק, היא פותחת מספרה במטבח ביתה. שם, בין הסירים המהבילים, היא מטפלת בשיער שכנותיה, עולות חדשות אף הן. היא חולמת על חיים אחרים, לאו דווקא במקום אחר, אבל חיים קלים יותר, חופשיים יותר, שבהם אפשר יהיה לצאת מהעיר הקטנה שלה ולנסוע לחופשות. אך לבעלה שעובד בדואר אין רישיון נהיגה, ולכן גם לא מכונית לנסוע בה, והחלומות נעצרים על סף הדמיון.

בניגוד למה שנכתב לא פעם, ויויאן אמסלם אינה מאדאם בובארי. בניגוד למאדאם בובארי, אשר מובלת לאובדנה על ידי הכוחות הקפיטליסטיים של העיר פאריס בסוף המאה ה-19, ויויאן אמסלם פועלת להגשמת החלומות הקטנים כגדולים, ובצורה עקבית. היא יוצאת מהבית ופוגשת את מאהב העבר שלה בבית קפה, מעלה איתו זיכרונות על החיים שיכלו להיות שלהם "אילו רק" (וכאן היא משאירה מקום לדמיון, כי התרחישים מגוונים ונעים בין "אילו לא נישאה לבעלה" ל"אילו לא הייתה באה לישראל"), חוסכת כדי לעשות רישיון נהיגה, ובכך למלא את מה שבעלה אינו מצליח להגשים, ובעיקר – מתמרדת בקול רם מול הסמכות הגברית שהוענקה לבעלה מכוח הדת והפטריארכיה.

האֵם המרוקאית הגדולה

ככזו, ויויאן אמסלם חותרת תחת הדימוי הסטריאוטיפי של האֵם המרוקאית, דימוי אשר התקבע במדינת ישראל במרוצת השנים. אותה "ביג מאמא" מרוקאית היא אשה גדולת-ממדים שדואגת לילדיה יתר על המידה, מבשלת מבוקר עד ערב, ובין לבין מפטפטת עם השכנות על הספסל. לעיצוב הסטריאוטיפ תרמו אינספור תוכניות סאטירה והומור, וכמובן, גם דמותה הפיקטיבית של "מסעודה משדרות", אשת הפריפריה הטיפוסית אשר הומצאה על ידי אנשי הערוץ השני הניסיוני כדי להצדיק את שידוריו. סרטה של רונית אלקבץ בא לנפץ את הסטריאוטיפ. אמנם, ויויאן אמסלם היא אשת משפחה, נשואה שלא באושר, ובעיקר עקרת בית, אך סדר היום שלה עמוס ביותר, וכולל טיפול בארבעת ילדיה והכנתם לבית הספר, בישולים, סידור הבית, וגם הפעלת המספרה הבית-ית במטבח ביתה. לאלקבץ חשוב להבהיר לצופים, שויויאן אמסלם איננה אשת חיל, אלא מי שהתגלגלה לעולם המודרני מהר מדי וללא אמצעים (כסף או השכלה). ברקע המטמורפוזה הזאת נוכחת כל הזמן טראומת ההגירה והעקירה, שתלשה אנשים מביתם ומתרבותם בעקבות הבטחה קמאית להגשמה יהודית בארץ המובטחת, שבינתיים הפכה למדינת ישראל. השחקנית רונית אלקבץ מגלמת את האֵם המרוקאית הגדולה כשהיא מביאה אליה את כל הדרמה של התנהגותה הסוררת, כשהיא מעזה להרהר בקול על תכתיבים משפחתיים שהונהגו במשך שנים על גבי שנים, וחולמת על עולם טוב יותר, אולי גם בארץ אחרת.

בגילומה את אשת החיל המרוקאית חותרת אלקבץ תחת הסטריאוטיפ של הביג מאמא, לא רק משום היותה דקת גזרה וטובת מראה, אלא גם משום שהיא מסרבת להתאים את עצמה לסטריאוטיפ. אמנם, היא מכינה כריכים לילדים ומנקה את הבית, אבל יש לה עסק משלה (מעין גלגול מקומי של מה שווירג'יניה וולף כינתה "חדר משלך", אותה פינה בה אשה יכולה לצאת מתפקידיה המסורתיים ולהגשים את עצמה, ולו במעט) – במטבח הבית, אך היא מרשה לעצמה להתמרד גם במחיר העצב הגדול הנופל עליה לאחר כל התקוממות.

הסצינה החושפת את מלוא המורכבות של האם המרוקאית הגדולה (מורכבות שכאמור נעדרה מהשיח הישראלי), היא סצינה הממוקמת במחצית השנייה של הסרט, שאני מכנה "סצינת התפרצות". בסצינה ארוכה זו, הבושה נעלמת והגיבורה מעזה סוף סוף להתעמת עם בעלה השותק לעיני ילדיה הבוגרים והשכנה. הסצינה, הבנויה בצורה הולכת וגוברת, מתחילה עם הטענה הישנה של ויויאן – היא הייתה רוצה לצאת לבית קפה, אבל אין לה עם מי. בעלה, שמרגיש מיותר, מציע לה לצאת מהחדר. ואז היא מתפוצצת ומבקשת ממנו בצעקות ללכת. הוא נבהל מקולה הרם ("מה יגידו השכנים?"), ומבקש ממנה שלא לעשות סקנדל. אבל היא ממשיכה להשתולל. היא אומרת לו "שחרר אותי", ומתחילה להכות אותו לעיני הילדים והשכנה המזדמנת המבקשת להרגיע אותה. כל הזמן הזה, אליהו עומד ברקע ההתרחשות. לפתע הוא מתכופף ומרים את הכיפה שלו מהרצפה, באקט רב-משמעות המסמן את בחירתו בדת (ולא באשתו).

"קח את הילדים למטבח", היא מבקשת ממנו, אלא שבינתיים הוא עסוק בהנחת הכיפה שלו. הוא צועק: "היא הרגה אותי, האשה הזאת, היא הרגה אותי". כאן מתחיל דו-שיח של

חֵרשים, שיתגלה בהמשך כמעין הצגה לבית המשפט של מעלה (או אולי חזרה גנרלית לבית המשפט הגשמי, שיתגלה בחלקה האחרון של הטרילוגיה).

"אני מצפצפת עליך ועל הדת שלך", היא אומרת בהתרסה.

הוא עונה לה: "אין לך צניעות", וממשיך להסתובב כמו אריה בכלוב, אל מול הילדים ההמומים.

"שקרן", היא מטיחה בו, "אני לא יכולה יותר". "כולה רוח וצלצולים", הוא אומר בקולו העמוק, כמו על מנת להרגיע את עצמו. ואז, בתוך החדר הגדוש אנשים – הילדים והשכנה שקפצה לביקור – הוא פונה לאלוהים ואומר: "אלוהים אתה עדי. אתה רואה אותי ושומע אותי". ואז הוא פונה אל ויויאן: "הנה ויויאן, בית הדין העליון ישפוט בינינו". ואז הוא חוזר ופונה לעדים הגשמיים: "ראיתם, ראיתם? היא הרביצה לי, היא הרימה עלי יד".

כאן מתערבת השכנה במונולוג ארוך המופנה כולו לויויאן, מונולוג שנועד להזכיר לה את הערכים ששכחה או שביקשה לשכוח, שהם גם הערכים מהם ביקשה להשתחרר: "ויויאן, גברים לא אוהבים שמתנהגים אליהם ככה. תראי את שמעון שלי, אפילו את כוס התה שהוא שותה בבוקר הוא לא שם בכיור. ובחיים הוא לא הכין חביתה מסכנה. ואליהו... תהי חכמה. אשה חכמה יודעת מתי לדבר ומתי לשתוק. מתי לפתוח עיניים ומתי לעצום אותם. תני לו כבוד ותעשי את מה שבא לך".

זו למעשה כל התורה על רגל אחת. ויויאן מכירה היטב את חוכמת הנשים הזאת, היא כנראה פעלה על פיה לא פעם ולא פעמיים, ובסופו של דבר מאסה בה. היא קמה למטבח ופונה לאליהו. אבל הנאום שלה אינו ברוח המלצות השכנה. היא מסתכלת עליו ואומרת: "תסתכל על ראשל, בעלה מילא אותה [בתכשיטים – י"מ] מכף רגל עד ראש. היא הייתה כולה נוצצת. הידיים שלה היו מלאות יהלומים. אבל היא אמרה לו 'קח'" – וויויאן עושה תנועה של הורדת הצמידים מידיה. "אני לא צריכה כלום ממך".

אליהו יושב ומתבונן בה בשקט. היא ממשיכה בטענותיה, אבל הוא מתבונן בה במבט מזוגג, בשקט. "הייתי מעדיפה בעל כמו ויקטור, שזורק את כל המשכורת שלו בערב אחד על משחק קלפים", היא זורקת לעברו.

והמשאלה הזאת גורמת לה להגיב, אמנם בגוף שלישי, כאילו הייתה זו תגובה להצגה הדרמטית שהיא מבצעת זה דקות ארוכות. הקהל הוא אותו הקהל, הילדים והשכנה, מי שעמדו לצידה של ויויאן לפני דקות ספורות. "חבל שאני לא בעל ששותה ומרביץ. אולי ככה היא הייתה יודעת להעריך את מה שיש לה", מסכם אליהו בצער כשהוא פונה לנוכחים, ולא לאשתו. עכשיו ויויאן בוכה, ואיפור שחור זולג מעיניה על לחייה. "הייתי מעדיפה בעל שמרביץ לי, אליהו, ואחר כך מחבק אותי, מאשר שתשאיר אותי ככה".

› רונית אלקבץ וסימון אבקריאן

זהו סופה של סצינה ארוכה מאוד, העומדת בסתירה לסצינת הפתיחה, בה ויויאן הייתה לקורבן פאסיבי. בעימות אחרון זה בין בני הזוג (בסרטים הבאים הם לא יחזרו לדבר, וימשיכו להתקיים זה לצד זה מתוך שתיקה רועמת). הגיבורה אימצה לעצמה קוד פעולה חדש, אקטיבי, מוחצן (ויש שיאמרו מאוד), חסר בושה, כזה המאפשר לפרוק את התיסכול שהצטבר במשך שנים. באמצעות אותו הָפְגֵן (acting out) היא מבקשת להזיז את בעלה מאדישותו, מאותו עולם יהודי שכישף אותו והציע לו את בית הכנסת כחלופה לשלום בית.

לא בכדי הסרט מסתיים כשאליהו מחליט לצאת אל בית הכנסת ולהשאיר את ויויאן בבית עם הילדים. הרי בית הכנסת הוא ביטוי הגשמי של החיבוק האלוהי אותו הוא בחר כשהבין שלא יצליח להתקרב עוד לאשתו. בבית הכנסת אליהו עולה לתורה וקורא את הפסוק מתוך ספר הושע פרק ב': כִּי זְנָתָה אִמָּם, הֹבִישָׁה הוֹרָתָם: כִּי אָמְרָה, אֵלְכָה אַחֲרֵי מְאַהֲבַי נֹתְנֵי לַחְמִי וּמֵימַי, צַמְרִי וּפִשְׁתִּי, שַׁמְנִי וְשִׁקּוּיָי. לָכֵן הִנְנִי-שָׂךְ אֶת-דַּרְכֵּךְ, בַּסִּירִים; וְגָדַרְתִּי אֶת-גְּדֵרָהּ, וּנְתִיבוֹתֶיהָ לֹא תִמְצָא וְרִדְפָה אֶת-מְאַהֲבֶיהָ וְלֹא-תַשִּׂיג אֹתָם, וּבִקְשָׁתַם וְלֹא תִמְצָא. וְאָמְרָה, אֵלְכָה וְאָשׁוּבָה אֶל-אִישִׁי הָרִאשׁוֹן כִּי טוֹב לִי אָז, מֵעָתָּה. אך סוף זה אינו מבטא שום בשורה עבור ויויאן. בעיני הצופה הוא מאשר את סדרי העדיפויות של אליהו, הוא מאשר את הֱיות האשה בעדיפות שנייה ביחס לאלוהים ולחברותא בבית הכנסת. בעקיפין הוא גם מאשר את צדקת טענותיה של ויויאן, ומאפשר לכל צופה נאור או חילוני להזדהות עם התיסכול הנשי שהלך וגבר לאורך כל אינטראקציה בין השניים. שהרי לא מדובר כאן ב"תמונות מחיי הנישואים" (אינגמר ברגמן, 1973), אלא בדיוק ההיפך – מדובר בזוג שאינו אוהב עוד, ומְטעמים דתיים אינו בוחר בגירושין. ועל כן, האצבע המאשימה כאן מופנית לא רק לעבר אליהו, שניתן להגדירו כעושה דברו של האל היהודי, אלא גם לעבר הדת היהודית על שליחיה הרבים. הסרט "גט", החותם את הטרילוגיה, כבר יהיה מפורש יותר לגבי אשמתה של מדינת ישראל, הבוחרת לנהוג על פי הדת היהודית בתחומים שונים, מבלי שתהיה מסוגלת למצוא את הדרך ליישבה עם העולם הנאור, אליו היא טוענת שהיא שייכת.

//

"מצא או מוצא?"

› ניתוח מיגדרי של "ההר", סרטה של יעל קיים ‹

– אודי נוימן –

› שני קליין ויעל פרל

הסרט "ההר" של יעל קיים מספר על משפחה שמתגוררת בבית הקברות בהר הזיתים בירושלים. האב, ראובן (אבשלום פולק), הוא אברך "עילוי" המלמד תורה, בעוד האם, צביה (שני קליין), נשארת בבית לטפל בילדים ובמטלות הבית. בלילות, כאשר כל בני הבית ישנים, צביה יוצאת לטיול בבית הקברות, שם היא צופה במחזה שחוזר על עצמו – מספר גברים מקיימים יחסי מין עם נשים בזנות על מצבות בית הקברות.

אני מבקש לפרש את הסרט הזה מנקודת מבט מיגדרית, אשר מעמידה את הפוליטי ואת היחסים החברתיים במרכז, ורואה באמנות זירה אשר משקפת את החיים, נותנת את הדעת על מערך הכוחות החברתי, ועל היחסים בין המינים. או נכון יותר, האמנות כמי שמבקשת להטיל ספק במערך הכוחות הזה, לבקר אותו, ואולי גם להציע דרך גאולה אפשרית.

מדוע פרשנות מיגדרית? ראשית, הגיבורה של הסרט היא אשה. לא ברור אם לאשה זו יש שֵם: היא אמנם אומרת לאחת הנשים בזנות ששמה הוא צביה, אך לבד מכך אין איש שקורא לה בשמה. הנתון הזה משמעותי, שכן הוא מלמד שאותה אשה איננה אישיות בפני עצמה, אלא מוגדרת בראש ובראשונה באמצעות תפקידה כאם וכרעיה. נוסף על כך, צביה אוהבת מאוד את המשוררת זלדה, הקבורה בהר הזיתים, שהשיר שאולי הכי מזוהה איתה הוא "לכל איש יש שם". לכל איש יש שם? לא לגיבורה הראשית בסרט "ההר".

שנית, הבית הוא מוטיב מרכזי מאוד בסרט, והבית, כלומר המרחב הפרטי, מזוהה מכמה בחינות עם האשה: היא זו שמופקדת על מלאכות הבית ועל גידול הילדים, ואילו האיש הוא הטיפוס המרוחק שיוצא לפרנס את משפחתו במרחב הציבורי. ניתן כמובן לערער על חלוקה זו, אך גם אלו המתנגדים לה נאלצים להתייחס אליה כנקודת המוצא שלהם. על כל פנים, ברור שזו החלוקה בסרט: ראובן הוא "שר החוץ" שכמעט ולא נמצא בבית, ואילו צביה היא "שרת הפנים", הבית הוא "הממלכה" שלה – היא מזוהה עם מלאכות הבית, וזה עיקר עיסוקה ביומיום.

על מנת להבליט את עובדת היותו של הבית סמל ולא רק מבנה, הסרט כולו מרוצף באלמנטים שונים המדגישים את מרכזיותו של הבית בסרט, כסמל וכקורת גג: רובו ככולו של הסרט מתרחש בבית המשפחה או בבית הקברות, שהוא גם כמובן סוג של בית, ואם לא די בכך, אותו בית קברות משקיף כמובן אל בית אחר, שחוזר ונצפה בסרט וגם הוא סוג של בית – הר הבית. בית הקברות משמש למעשה כמטונימיה של הבית, קרי: החלפת מושג אחד במושג אחר, המייצג או מסמל אותו בגלל קירבה שקיימת ביניהם במציאות, במקרה זה קירבה פיסית.

ההשוואה בין שני הבתים, הבית האמיתי של המשפחה ובית הקברות, מדגישה גם את העובדה שלגיבורה הראשית יש שתי משפחות: המשפחה הביולוגית שלה, ראובן וילדיה, והמשפחה המאמצת שלה, הנשים בזנות והגברים שהן מקיימות עימם יחסי מין. נראה שאין חולק על כך שיחסי אישות הם אינדיקציה לחיי משפחה, ולכל אורך הסרט מתקיימים יותר יחסי מין בתוך בית הקברות מאשר בתוך הבית של צביה וראובן. קיום יחסי המין בבית הקברות בא להדגיש את האב-נורמליות שלהם, הם אפילו לא מתקיימים בתוך דירת מיסתור, והם קיימים, לעומת יחסי המין שאינם מתקיימים בתוך המשפחה הביולוגית של צביה. העובדה שגם צביה רואה בנשים בזנות ובצרכנים שלהן משפחה, היא ברורה לעין כל: כשם שהיא

מבשלת למשפחתה שלה, כך היא מבשלת גם להם. דרך התקשורת הזו היא מכמירת לב: כיוון שצביה כמעט ואינה רואה אנשים בשר ודם, היא אינה יודעת כיצד לתקשר איתם בשפת בני האדם, ולכן היא מתַקשרת איתם בשפה היחידה שהיא יודעת, שפת הבישול.

טשטוש זה בין המרחבים קשור גם לטשטוש נוסף הקיים בסרט, זה שבין החיים ובין המוות. הטשטוש בין החיים למוות קיים כבר בבתי קברות רבים בארץ, המכנים את עצמם באירוניה "ארץ החיים", אך הוא כאמור מועצם בסרט, שם בית הקברות הוא מקום הרבה יותר שוקק חיים מאשר בית המשפחה. גם כאשר צביה נשאלת – על מה זלדה כותבת, היא אומרת "על החיים", אבל השיר של זלדה שהיא קוראת בקול, "עמדתי בירושלים", הוא שיר שבו המוות נוכח יותר מכל. ברור שצביה מבקשת לבטא באמצעות השיר את מה שאין היא יכולה לומר במפורש: היא מת-חי מהלך. זו גם התמונה שמורידה את המסך על הסרט: צביה כאשה חיה-מתה.

לעניות דעתי, זה גם שורש החיבור שבין צביה לזלדה. זלדה הייתה ידועה בכך שהיא חשוכת-ילדים, אך עקרותה כלל אינה באה לידי ביטוי בשיריה (בניגוד, למשל, לרחל המשוררת ושירה "עקרה"). כלומר, זלדה הייתה אשה בפני עצמה, משוררת מוּכרת שמימשה את עצמה שלא באמצעות ילדיה. סיפורה של זלדה כמובן מרשים עוד יותר כשמדובר באשה חרדית, מישהי שצביה יכולה להזדהות עם עולמה הפנימי. "האשה ללא שם" יכולה להזדהות עם האשה שכתבה את "לכל איש יש שם".

הניגוד/חיבור בין החיים ובין המוות קשור לניגוד אחר שמוּכר ביהדות – טומאה-טהורה או טומאה-קדושה. ברור שהניגוד הבינארי הזה קיים בבית הקברות, שהוא מקום טמא כשם שהמתים טמאים, אך הוא גם קיים בכל יחסי אישות, שיש להתקדש אליהם, כפי שצביה עושה בסרט, והוא קיים בכל אשה, אשר טמאה בזמן הווסת וכן לאחר הלידה.

הסרט הזכיר לי את טענתן של סוזן גובאר וסנדרה גילברט בספרן The Madwoman in the Attic ("המשוגעת בעליית הגג"), אשר מצאו כי בספרות במאה ה-19 האשה מוצגת כמלאך או כמפלצת, כקדושה או כקדֵשה, כלומר כאשה בזנות. אלו הן גם שני הארכיטיפים הנשיים בסרט: יש או נשים בזנות, או אשה טהורה, כמו צביה. צביה אמנם מבקשת לקיים יחסי מין עם בן-זוגה, אבל הוא לבסוף דוחה אותה, הוא רוצה שתישאר טהורה, כמו מלאך.

למלאך יש אמנם דימוי חיובי, אבל מלאך הוא גם לא יצור חי. גילברט וגובאר מצביעות על כך שמלאכיות היא כשלעצמה מוות, ובעיקר מלאכיות-נשית אשר באה לידי ביטוי בהיעדר אגואיזם, בביטול עצמי למען מישהו אחר. כך גם צביה: היא מבטלת את עצמה בשביל בן זוגה והילדים, היא נוכחת-נפקדת, חיה-מתה. כיוון שמלאך = ביטול עצמי = מוות, הדרך היחידה שבה תוכל אשה לחיות היא להיות מפלצת, על כל המשתמע מכך. וזו הדרך שצביה בוחרת בה. והיא עושה זאת בדרך היחידה שהיא יודעת – הבישול. בסצינה האחרונה בסרט צביה מבשלת שני תבשילים זהים, אך בסיר אחד היא שמה רעל עכברים, שראובן בן זוגה הביא לה כדי להדביר את העכברים בבית. את אחד הסירים היא מגישה לשולחן האוכל של משפחתה הביולוגית, ואילו את הסיר השני היא מביאה למשפחתה השנייה, הנשים בזנות וצרכני הזנות. שתי המשפחות אוכלות מהתבשילים, אך הסרט אינו מגלה איזו משפחה אוכלת מהסיר המורעל, פרט לכך שצביה עצמה טועמת ממנו.

››

התלמוד הבבלי, במסכת ברכות, מספר שבארץ ישראל, כאשר איש היה נושא אשה, היו מתבדחים "מצא או מוצא?" – על בסיס שני פסוקים שונים בספרים קהלת ומשלי: מצא זו האשה המלאכית, האשה הטובה, כמו בפסוק "מצא אשה מצא טוב", ואילו מוצא זו האשה הרעה, המפלצת, כמו בפסוק "ומוצא אני מר ממוות את האשה".

אם כן, איזו מבין שתי המשפחות מרעילה צביה? לדעתי, צביה מרעילה את ראובן ואת המשפחה הביולוגית שלה, את מי שקנה לה את הרעל, בבחינת "מהרסַיִך ומחריבַיִך ממך יצאו". מי שביקש לעצמו "מצא אשה מצא טוב", קיבל בתמורה "ומוצא אני מר ממוות את האשה". לאורך כל הסרט רואים התרחקות של צביה ממשפחתה הביולוגית, והתקרבות למשפחתה המאמצת, משפחת בית הקברות, שם היא מרגישה "בבית". הרגע שבו היא "חוצה את הרוביקון" הוא אולי הרגע שבו היא יוצאת מבית המשפחה בערב שבת ומעשנת, כלומר מחללת שבת. אין לה שום סיבה להרעיל את משפחת בית הקברות, אך יש לה הרבה סיבות טובות להרעיל את מי שסגר אותה בבית, את מי שכלא אותה בעודה חיה.

יחד עם זאת, אינני בטוח שזה חשוב כל כך; הסוף הפתוח של הסרט אומר למעשה לצופה שזה לא משנה, שכן שתי האלטרנטיבות הן גרועות.

הבדיחה של אמוראֵי ארץ ישראל ממחישה את העובדה, שהאשה כלואה בין שני קטבים, אבל היא גם מבליטה עובדה חשובה נוספת: את שני הפסוקים חיברו גברים – בקהלת היה זה שלמה המלך, ובתלמוד הבדיחה היא של גברים על חשבון הנשים. כלומר, הפסוקים והבדיחה מבטאים את נקודת המבט הגברית על האשה, ואינם נותנים ביטוי לאשה עצמה. הגבר הוא זה שצריך למצוא את האשה, כאילו הייתה אבידה, כאילו הייתה חפץ. לכן אין זה משנה איזו משפחה היא הורגת, שכן הנשים בשתי המשפחות הן שפחות במבנה החברתי הקיים.

בעולם הגברי צביה נדחקת לאחר הקטבים, אבל לפחות היא כותבת בעצמה את סוף הסיפור. ישנה סוגה של סיפורים שנכתבו מנקודת מבט פמיניסטית, כמו "תינוקה של דזירה" של קייט שופן, או "תלמה ולואיז" שכתבה קלי קוורי וביים רידלי סקוט, והיא מבליטה את המוגבלות של נשים חזקות אשר מבקשות לפרוץ את המסגרות החברתיות הקיימות ללא הצלחה, ובצר להן מוצאות את מיפלטן במוות, או יותר נכון בהיעלמות. הן ב"תינוקה של דזירה", הן ב"תלמה ולואיז", והן ב"ההר", המוות הוא אולי הסוף הידוע, אבל הוא אינו מוצג בסיפור, הוא רק נמצא שם. והמוות מוצג כשחרור, כגאולה.

זה אמנם סוף שאינו נותן מזור למצב החברתי המעוות, אך נוכח הפתרון הקיצוני שנבחר בו הוא מהווה ביקורת נוקבת על המצב הקיים. כל הגיבורות הללו אומרות, כי בעולם שבו הן צריכות לבחור בין האשה הטובה לאשה הרעה, בין המלאך, למפלצת או לאשה בזנות – בעולם שבו מקומן כאשה מוכתב על-ידי גברים, ובו הן בעצם אובייקט – לעולם כזה הן אינן רוצות לחזור.

//

אלֵיך תשוקתי

› דמות הצבר בקולנוע הישראלי ‹

– אושרה שורץ –

› אסי דיין בתחילת הקריירה

דמות הישראלי בקולנוע מטפח ומעצב את האל הגברי, בדומה למערבון, לסרטי גיבורי-העל או ג'יימס בונד. צבר, אשכנזי או מזרחי, ערבי צעיר, ולעיתים גם לא כל כך צעיר – הגיבור ברבים מאוד מסרטי הקולנוע הישראלי הוא אובייקט לתאווה ולתשוקה. "המבט החודר" אינו מכוון ברוב המקרים אל האשה, אלא דווקא אל הגבר. ואינני מתכוונת למבט הומוסקסואלי או נשי – הגיבור הוא אובייקט תשוקתו הבלתי-מעורערת של הקולנוע הסטרייטי, הגברי, הישראלי.

הציונות התאפיינה בהשבת הגוף לגבר היהודי הגלותי, הרפוי והרפוס, איש הספר ולא איש האדמה והעבודה. חלק מהאתוס הציוני היה לבנות "יהודי חדש", שהוא יהודי של גוף ושרירים. הגבר היהודי נולד מחדש עם הציונות. בקולנוע הארץ-ישראלי והישראלי בראשיתו, המצלמה מתעלסת עם הגבר, והופכת אותו לאובייקט של הערצה והתפעמות. על דמויות הנשים בקולנוע הישראלי נכתב רבות. השוליוּת שלהן בעלילה, האופן שבו הן הופכות להיות כלי שרת לפורקן של הגבר (למשל, הפקידה הפלוגתית), או להאדרת שמו (למשל, אלמנות). אבל אני רוצה להתרכז דווקא בדמות של הגבר, הגיבור, זה שבמקרים כל כך רבים בסרט מעדיף את חברת הגברים על פני חברתה של אשתו או ידידתו; זה שבמערכות היחסים שלו הוא אינו מחזר אקטיבי, אלא דווקא מחוזר פאסיבי; זה שגופו הפך להיות מושא החפץ (האהבה והתשוקה) של המצלמה ושל הצופים. דומה שהגבר הישראלי, או לפחות כפי שהקולנוע הישראלי משקף אותו, נתקע בשלב מוקדם של התפתחותו, השלב שבו הוא מגלה את עצמו במראה, הרבה לפני שהוא לומד לאהוב.

אחת מנקודות החולשה של הקולנוע הישראלי היא מחסור באהבה ובסצינות סקס שהן באמת סקסיות. אין כמעט דרמות או קומדיות רומנטיות, ואין כמעט ארוטיקה מרגשת, מהסוג שאנחנו מוצאים לעיתים קרובות בקולנוע האמריקאי או האירופאי. באופן מוזר, בחלק גדול מסצינות הסקס בקולנוע הישראלי אנחנו אמורים להתבונן דווקא בגבר, כי הוא הרבה יותר אטרקטיבי מהאשה.

בקולנוע האמריקאי אנחנו רואים שוב ושוב שהגבר מכנה את איבר המין שלו "ג'ונסון" או "ג'ק", שדומה שיש לו רצון ואישיות משלו.

השיר "ציפור המכנסיים הקטנה" שכתב חנוך לוין הוא שיר אהבה רומנטי ששר גבר לאיבר המין שלו. דומה שחנוך לוין הבין תופעה ישראלית מרתקת – זין נקבי הוא אובייקט האהבה והתשוקה, ולא הנערה שהוא חודר אליה. "ציפור מכנסי השבת שלי / ציפור תחתוני המתוחים. / זמיר מנגינת הלילות שלי, / דרור חלומותיי הנשכחים". הוא מפרנס את הציפור, אהובתו, וזו, בתמורה, משמחת את ליבו: "בא היום, נעשיתי גבר, ויצאתי בלילות עם הציפור, / והייתי מוצא לה טרף, פה חור וגם שם איזה חור, / והיא ניקרה ללא כל מעצור. / "גבר", היא אמרה לי, "אני אביא לך את האושר הגדול." לוין מראה, שמערכת היחסים של הזכר היא עם העצמי שלו, עם זקפתו. זהו הגבר הנרקיסיסטי, שאינו מסוגל לראות את האשה שמולו, ומרוכז אך ורק בזקפתו, גם כאשר היא –

"ציפור קטנה מצומקת, כל הלילה רועדת מקור.

ועוד טיפה תלויה בקצה מקור. "סבא", היא לוחשת לי, "טעיתי, אתה יכול לסגור את הכפתור".

כאשר אלון אבוטבול בועל את דליה שימקו על הקיר, בסצינה מוזרה מתוך "אחד משלנו" (אורי ברבש, 1989), על הקיר מוקרנת שקופית שלו ושל חבריו הטובים מהטירונות. כתוצאה מכך פניה של שימקו מוצללות, ונראה כאילו הוא בועל את דן תורן ואת שרון אלכסנדר, היפים והנעימים, שמגלמים את חבריו הטובים. בסרט מגלם שרון אלכסנדר חוקר מצ"ח אשר מגיע אל היחידה הקרבית שבה שירתו שני חבריו הטובים מהטירונות, אחרי שאחד מהם נהרג, והיחידה כולה נחשדת בהריגה של חשוד במהלך חקירה. באחת הסצינות מתעמת המפקד, אבוטבול, עם חברו אלכסנדר עימות פיסי אלים, שבעקבותיו הוא שוכב מעליו במיטה צבאית באחת הסצינות היותר רומנטיות וסקסיות בקולנוע הישראלי. אלה הם הגברים שמאוהבים בתמונת המראה של עצמם, בגבריות של עצמם, ולא בנשים שמשמשות אובייקט לפורקנם.

כבר בסרט "הם היו עשרה" (ברוך דינר, 1960) ברור מי הוא אובייקט האהבה והתשוקה של הסרט: דמותו של הגיבור הגברי, יוסף (עודד תאומי יפה התואר). המצלמה מאלילה אותו בזוויות נמוכות, על רקע שמיים כחולים, כמו דוד של מיקלאנג'לו. אשתו מניה (נינט דינר), אשה אחת בין תשעה גברים בקומונה גלילית, היא אמנם יפה, אך שברירית וחסודה. אמנם, אחד הגברים בסרט מטריד אותה, אבל ברור שזה מפני שאין אשה אחרת בסביבה. היא מוצבת בעלילה, במיזנסצינה ולעיני המצלמה, בעמדה מונמכת, מושפלת, בבגד כהה, נזירי, בעוד בעלה יפה התואר דוהר על סוסתו הפאלית כמו קאובוי מנוסה.

גם ב"הוא הלך בשדות" זהו אורי כהנא (אסי דיין), האובייקט האולטימטיבי של תשוקה נשית וגברית, שמקבל את עיקר אהבתה של המצלמה. אורי הוא התגלמות האתוס של הצבר, אל ציוני יפה תואר, מצולם מלמטה ברוב המקרים, לעיתים קרובות עם חזה שרירי, שעיר וחשוף. בסצינה האהבה בינו לבין מיקה (איריס יוטבת), המצלמה מדגישה את שפתיו החשוקות, המיניות. גם מיקה בסרט היא יפהפייה וסקסית, אבל היא זו שמתאהבת בו, שמחזרת אחריו, שהולכת אחריו בשדות. כשאורי נוטש את מיקה, הוא הופך להיות מייד אובייקט תשוקתה של אשה אחרת בפלמ"ח, ומיקה, ההריונית, כבר אינה אובייקט לאהבתו של איש. הסרט מתחיל ונגמר עם כפילו של אורי, אורי הבן (שנולד אחרי מותו של אורי האב בקרב). "הם היו עשרה" מַבנה את המעבר של היהודי הגלותי לישראליות, ואילו "הוא הלך בשדות" יוצר את האבטיפוס של הצבר.

ב"שלושה ימים וילד" (אורי זהר, 1966) מוצג הגיבור (עודד קוטלר) כאובייקט מיני. כאשר הוא מפתה את בת זוגו הפחות אטרקטיבית (ז'רמן אוניקובסקי), שמתהלכת בעירום בין קוצים, להיכנס למיטתו, הוא מעביר את אצבעו על שפתיו, כאילו היה בריז'יט בארדו או ג'ין סיברג. כאשר בת זוגו נכנסת אל המיטה, היא מתיישבת מעליו, באופן אדנותי ואפילו גברי. בהמשך, הוא נזכר באהובתו בקיבוץ (יהודית סולה), שמתהלכת עם פיסת קש בין שפתיה הנשיות ונראית סקסית ויפהפייה, אובייקט תשוקה ואהבה. אך הדמות הזו הולכת ומתפוגגת די מהר, כאשר בפעם הבאה שהיא נראית על המסך היא בהריון מתקדם, ובסצינת הסקס היחידה ביניהם היא שוכבת תחתיו כנאנסת, או אפילו כגווייה.

אין ספק שעודד קוטלר, כוכב קולנוע יפה תואר משנות ה-60 של המאה הקודמת, הוא אובייקט התשוקה של סרט הזה, וגם בסרט הבא שלו ושל אורי זהר, "כל ממזר מלך" (1968). בסרט זה מרחיב זוהר את מעגל הגברים הסקסיים. דמות הגבר מתפצלת שם לשלושה: יורם, הצנחן הלוחם (יהורם גאון), רפי כהן, בן דמותו של אייבי נתן, בוהמיין תל אביבי שהוא גם טייס, חתיך ורודף נשים (עודד קוטלר), ורוי המינגס, סופר אמריקאי, בן דמותו של המינגוויי שבא להתרשם מהמיתוס הישראלי (ויליאם ברגר). הלוחם סקסי והשרמנטי, הבוהמיין/טייס והקאובוי האמריקאי – שלושה ארכיטיפים

› אריק איינשטיין ואורי זוהר ב"מציצים" של אורי זוהר

› דורון נשר ולירון נירגד ב"צלילה חוזרת" של שמעון דותן

גבריים ושרמנטיים. ויש גם אשה אחת, איליין – ישראלית בתחפושת (פייר אנג'לי האיטלקיה), אשתו של רוי, אך גם מושא לחליפין בין-גברי, מה שאורלי לובין הייתה מכנה דמות הזונה. למעשה, הגברים מסתובבים זה סביב זה. אוהבים זה את זה, מחזרים זה אחר זה, ולגמרי מהצד שוכבים בלי הרבה תשוקה וכוונה עם האשה היחידה שנעה ביניהם. בסופו של דבר הם משלחים אותה בחזרה במטוס לאמריקה, עם הגווייה של בעלה, בעוד שני הצברים נותרים מאחור, חברים לנצח, אוהבים זה את זה.

אצל אורי זהר הנשים הן אובייקטים לגמרי. הידידות, האהבה, נמצאת בין הגברים. הם מוצאים את מה שהם צריכים לא ביחסים עם נשים, אלא עם אהוביהם הגברים. אורי זהר, שכרסו מבצבצת, אולי איננו החתיך האולטימטיבי, מה גם שהוא מציג את עצמו כאימפוטנט דוחה, אבל אריק איינשטיין, גם כשאיננו יפה הבלורית והתואר של להקת הנח"ל ו"בצל ירוק", גם אם דָבַק בו הדקדנס התל אביבי, הרי שכל אשה הייתה נופלת לרגליו ומתמסרת לו, גם כאשר הוא מתייחס אליהן באופן מחפיר.

לא סימה אליהו, ואפילו לא מונה זילברשטיין היפהפייה, הן אובייקט התשוקה האמיתי של "מציצים". אחרי שהתיז עליה בצינור פאלי, ואפילו ניסה לאנוס אותה, משחרר גוטה (אורי זהר) את עלמת החן (שחברו הטוב אלי הוריש לו אחרי שהשתמש בה לצרכיו). גם הזונה רותי איננה אובייקט של אהבה בסרט. מערכות היחסים הטעונות מתקיימות בין הגברים לבין עצמם, ואחד השיאים הדרמטיים של הסרט הוא גילוי איבר המין הענק של אלטמן הקטן (מוטי מזרחי). נשאלת השאלה: במי בעצם מציצים גוטה והנערים – האם בנשים המתחלפות במיטתו של גוטה, או שמא באלי (איינשטיין), הפאלוס הנחשק והאהוב?

בכלל, ברבים מהסרטים הישראלים מעדיף הגבר את החבורה הגברית שלו. נודעת מכולן היא החבורה הגברית הצבאית, שבה הגבר נפגש מדי פעם עם נשים, אבל הן אינן יכולות להוות בשום אופן תחליף לגברים השריריים, ההורמונליים והקמאיים שלו. דורון נשר, ב"צלילה חוזרת", בקושי מצליח לשכב עם האשה הצעירה שלו (לירון נירגד), שאותה ירש בצוואה של חברו הטוב שנהרג (לא מקרי הוא שאסי דיין השאיל לתמונת המת את פניו). הוא מעדיף לנטוש את ליל הכלולות שלו כדי לבלות עם חבריו החתיכים בשייטת. כך גם גידי גוב ב"מסע אלונקות", ואלון אבוטבול ב"אחד משלנו".

הגיבור הישראלי הסקסי השתנה. הוא נעשה נמוך וכחוש יותר (יפתח קצור, דורון נשר וגידי גוב, אושרי לוי, ולאחרונה גם יואב רוטמן), לעיתים חייל ולעיתים ג'ובניק, אבל הסקס-אפיל של הגבר הצעיר חוסם את סיכוייה של עלמת החן על המסך. בגרסת רנן שור לחבורת הגברים, "בלוז לחופש הגדול" (1987), חדרו שתי נערות לחבורה – שוש (ורד כהן) ונעמי (נועה גולדברג). ויש סצינת סקס אחת בסרט. מוסי ונעמי קוראים מתוך היומן של חברם יוסי צוויליך, שנהרג בתאונת אימונים בטירונות. הם מוצאים שם את השורה "מה שעוד לא הספקתי לעשות, זה רישיון נהיגה ולשכב עם בחורה".

"אתה השתנית מאז שיוסי נהרג?", שואלת נעמי. "לא יודע... רק שנגמר לי הזמן...", הוא עונה. "מה עוד לא הספקת?", היא שואלת, והוא עונה: "רישיון נהיגה ולשכב עם בחורה". ואז, כמו ותיקה ומנוסה (דמות "הזונה"?), עונה נעמי: "אני לא יכולה לעזור לך עם רישיון נהיגה, אבל...", והם מתנשקים. תוך שנייה הם שוכבים על מיטה צרה, באור מלא, לא רומנטי, מנוכר, זה מול זו. הוא בסרבל עם כתפיות והיא – בחצי גוף עירום. הם מצחקקים, ואז הוא מעסה מכאנית את השד השמוט שלה. אין תגובה מינית. ואז היא מסירה בעדינות את הכתפייה שלו. אין שום בעיה עם חילופי תפקידים סטריאוטיפיים, שהרי בסרט קלאסי היה זה הגבר המנוסה שהיה מסיר את הכתפייה של בת זוגו הביישנית. אבל חילופי התפקידים כאן, כמו בסצינות רבות כל כך, מסמנים חילופים מיגדריים: הוא האובייקט שלה, ולא היא האובייקט שלו.

אפשר לראות ב"מאחורי הסורגים" (אורי ברבש, 1984) סרט הומו-ארוטי, ולא רק במובן הז'אנרי של ניצול גברים חלשים בסרטי בית כלא, אלא גם באופן שבו שני הגיבורים, אורי (ארנון צדוק) ועיסאם (מוחמד בכרי), מתאהבים בצינוק והופכים להיות אובייקט אהבה הדדי.

בסרטים ישראליים רבים, האחר הוא האובייקט המיני, ובמקרים רבים הערבי מחליף את האשה כנשואת המבט החודר. זה קורה כמובן ב"מיכאל שלי" (דן וולמן, 1974), שם, בעקבות הרומן של עמוס עוז, המיניות של הגיבורה חנה (אפרת לביא) מופנית לא אל בעלה היבש, אלא אל מושגי התשוקה הפנטסטיים שלה, תאומים, ילדים ערבים שבשנת 1948 נותרו מעֵבֶר לגבול. היא מדמיינת אותם כבוגרים, בסצינות שגולשות לסאדו-מאזוכיזם אישי ולאומי (בסוף הם מוצגים כמחבלים שבאים לעשות פיגוע). גם ב"מאהב" (1986, מיכל בת אדם), בעקבות הרומאן של א"ב יהושע, האובייקט המיני הוא נער ערבי, נעים (עווס חטיב), שכמו הצעיר ב"תיאורמה" של פאזוליני, המיניות שלו מטלטלת את הגיבורים ואת המשפחה.

בסצינת הסקס בסרט "חמסין" (דניאל וקסמן, 1982) מציץ הגיבור גדליה (שלמה תרשיש) באחותו (חמדה לוי) המתעלסת עם הצעיר הערבי שעובד בחווה שלו (יאסין שוואף). די ברור שהוא אינו משתוקק אל אחותו, אלא דווקא אל הפועל. גם בסצינה שבה הוא מציץ בערבי המתרחץ באמצעות צינור, מופנה המבט החודר אל הגבר הצעיר, שמואר באור מופז וקסום. בין אם יש כאן איזכור של הצינור מ"מציצים", או של "מאהבה של ליידי צ'אטרלי", ברור מי הוא אובייקט התשוקה והאהבה של גדליה. מובן שסכסוך הקרקעות בסרט, והקונפליקט הפוליטי בין היהודים לערבים (כולל קנאה קמאית של גבר לאחותו), מהווים דלק משמעותי לפעולת הנקם שלו בצעיר הערבי היפה. אך האופן שבו הוא הורג את הנער, כשהוא משלח בו שור מיוחם, מצביע על אקט פאלי סדיסטי, בעילת מוות.

הקולנוע הישראלי הצמיח לאורך השנים מעט מאוד כוכבות-על, והן לא היו הכוכבת האירופאית היפהפייה, וגם לא אובייקט תשוקה אפקטיבי. עודד תאומי, אסי דיין, יהורם גאון בימיו הגדולים, עודד קוטלר ואריק איינשטיין, אלון אבוטבול, עוז זהבי, אסי כהן ועמוס תמאם הם כוכבים כריזמטיים שעומדים בכל קריטריון בינלאומי.

ברור שיש הרבה שחקניות ישראליות מוכשרות ויפות, אבל מילי אביטל, גל גדות ואיילת זורר יצאו לתור אחרי תפקידים משמעותיים בהוליוד. גילה אלמגור, אפרת לביא, יעל אבקסיס, אניה בוקשטיין, רונית אלקבץ ז"ל, מיה מרון, חני פירסטנברג, נינט טייב, נטע גרטי, ובוודאי טלי שרון ושרה אדלר, עשו כמה תפקידים מרתקים. אבל מעטות מהן זכו להיות חפץ האהבה והתשוקה האמיתי של הגברים, מה שלוסי דובינצ'יק מ"קלרה הקדושה" יכולה הייתה להיות, לו היו מאפשרים לה לגדול ולהתבגר כאשה בשלה ומדהימה בקולנוע הישראלי. אני חייבת לציין את מיכל בת אדם כחריגה, שכן היא מופיעה בכמה סרטים כאובייקט של תשוקה ואהבה.

סצינות סקס מדכאות פזורות לכל אורכו ורוחבו של הקולנוע הישראלי. גברתנים סקסיים (אסי דיין ב"עד סוף הלילה", שולי רנד ב"החיים על פי אגפא") בועלים נשים שבריריות או נעריות, או שהגברים שוכבים עם נשים שהם אינם אוהבים, כדי לסיים מהר ולספר לחבר'ה. בסרטים של יוסף סידר, בעיקר "ההסדר" ו"מדורת השבט", חברת הגברים אטרקטיבית לאין שיעור מחברת הנשים, ולה נתונה נאמנות הגיבור. הגבר הדתי הסקסי, בגילומו של אקי אבני, או הנער השרמנטי והסקסי בגילומו של אושרי כהן (ב"מדורת השבט" וב"בופור"), הם האובייקט של תשוקת הבמאי והמצלמה. אמנם, יש לציין כי הנשים ב"ההסדר" וב"מדורת השבט" מעניינות ורבות-רבדים יותר מהרגיל בקולנוע הישראלי, אך ב"בופור", וב"הערת שוליים" הנשים הן הערת שוליים בסרט ובחיי הגברים שלהן.

ברור שיש יוצאי דופן רבים, ובעיקר בשנים האחרונות, שבהן שינו היוצרות שהחלו לפרוץ קדימה, לעיתים קרובות בכישרון רב, את המאזן. אבל חשבתי שוב על הגברים כאובייקט אהבה ומיניות כאשר צפיתי בפסטיבל הסרטים האחרון בסרט "מעבר להרים ולגבעות" של ערן קולירין: המשפחה הישראלית הלא-מתפקדת בסרט היא אבטיפוס ומטאפורה לחברה הישראלית. האב (אלון פדות) הוא איש צבא משוחרר שאינו מצליח למצוא את מקומו בשוק העבודה, ואדיש לחלוטין לאשתו (שירי נדב נאות). הוא מסורס ממעמדו כגבר בחברה הישראלית, ודומה שאשתו ובתו (מילי עשת) תרות באופן נואש אחרי אובייקט תשוקה אחר. האשה, מורה לספרות ומתוסכלת מינית, מפתה את אחד מתלמידיה (יואב רוטמן, שהוא גם האובייקט להצצה נשית ב"שטיסל"), והבת, שסובלת מרגשי אשם פוליטיים, מפתה צעיר ערבי יפה תואר (עלא דאקה).

גם ב"ג'נקשן 48" התוסס של אודי אלוני, הגבר הצעיר, זמר הראפ כרים, שמגלם תאמר נאפר, הוא אהוב המצלמה, הקהל, הצופה והבמאי. אהובתו היפהפייה מנאר (סמאר קופטי) אמנם זוכה לרגעי מצלמה יפים, אבל היא נדחקת שוב ושוב לשוליים, עם תירוץ לא רע – ההתנגדות של החברה הערבית להצבתן של נשים במרכז. יחד עם זה, בהחלט אפשר היה להעניק לה מקום משמעותי יותר כדמות, כזמרת, כאשה. סאלווה נקארה הוותיקה, שפרצה לראשונה ב"גשר צר מאוד" (1985) של ניסים דיין, כדמות מלאה בעוצמה, מגלמת כאן את תפקיד אמו של כרים, ומופיעה בתחילת הסרט כזמרת וכדמות נשית סקסית ומרשימה. אך עד מהרה היא נפגעת בתאונת דרכים. היא מסורסת מיידית כאשה כשהיא הופכת למשותקת בפלג גופה התחתון, אך גם נוטשת את הדימוי החזק שלה, וגולשת לסטריאוטיפ של אשה מזרחית לא רציונלית, מדיום שעוסקת בכשפים.

גם בשנת 2016 ממשיכים יוצרי קולנוע בישראל לבטא את הצורך הנואש של הגבר הישראלי להתאחד עם זקפתו על מנת להתממש. מעניין שאובייקט התשוקה הוא הפלסטיני, שנתפס כאויב של החברה אליה שייך יוצר הסרט. במקרה זה, מוכן הישראלי להתאחד בתשוקה עם החרב המתהפכת של האחר. //

אתיקה מול אסתטיקה

› ראיון עם אורי ברבש ‹

– מרט פרחומובסקי –

›› [כתב העת סינמטק ממשיך לפרסם מבחר מהראיונות שנערכו במסגרת פרויקט הניו מדיה התיעודי "מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי" של מרט פרחומובסקי ואביטל בקרמן. ניתן לצפות בפרויקט המלא, שכולל בשלב זה כ–250 שעות של ראיונות עם 57 אנשי מפתח בקולנוע הישראלי, בכתובת www.ictd.co.il]

› אורי ברבש

› נתחיל ממעט ביוגרפיה מוקדמת. איפה ומתי נולדת?

נולדתי בתל אביב בשנת 1946, אבל רוב הילדות שלי עברה עלי בבאר שבע. ההורים שלי הגיעו לבאר שבע ב-1949, כדי להפריח את השממה ולבנות את הנגב. היום זה נשמע קצת פאתטי, אבל אז זה היה מאוד מעשי ובעל משמעות. אמא שלי נולדה וגדלה בברלין, ועלתה לארץ עם הוריה ב-1933. אבא שלי נולד בבוברויסק, שהייתה עיר מרכזית של חב"ד בבלארוס, ועלה לארץ עם משפחתו כנער. מקור השם ברבש הוא ראשי התיבות של "בן רבי בן שניאורסון". אני דור שביעי של הרבי מלאדי, שהוא ממייסדי חסידות חב"ד, ושמי אפילו מופיע בספר הצאצאים שלו.

אבא שלי היה לפני קום המדינה איש הש"י (שירות ידיעות), גלגול מוקדם של השב"כ והמוסד, ולמיטב ידיעתי היה אחראי לקשר עם הבריטים. לימים הוא עשה גם הרבה משימות עבור המוסד, ולכן בשלב מסוים בנעורי המשפחה נסעה לגור בדרום אמריקה. בוקר אחד פתחתי עיתון, ובכותרת הראשית ראיתי שהאינטרפול מחפש אחרי מנחם ברבש באשמת רצח שהתרחש באורוגוואי. הנרצח היה לטבי, שביצע מעשי זוועה נגד יהודים בזמן מלחמת העולם השנייה. ישראל הודיעה בתגובה שאין לה אזרח בשם הזה. שם, בפעם הראשונה, התחלתי להבין מה הסיפור שמסתתר מאחורי אבא שלי. מאוחר יותר גם גילית שבזמן ששהינו בארגנטינה, בתחילת שנות ה-60, אבי היה מעורב

בחטיפה של אייכמן. בזמן אמת לא ידעתי את זה.

› תחומי העיסוק המגוונים של אבא שלך כללו עיירות פיתוח, השואה, פעילות בנושא שלום. האם בעיניך יש קשר בין עיסוקיו של אבא שלך לבין הנושאים שבהם עסקת ביצירתך לאורך השנים?

זאת השאלה הכי לגיטימית שאפשר לשאול, אבל אני האדם האחרון שיכול לתת תשובה עליה. ככה אני מרגיש. נכון שאבא שלי, ובעצם כל הדור שלו, היו מודל לחיקוי בתרומה שלהם לקהילה. במובן הזה, אבא היה חסיד. בניגוד לאחים שלו, הוא לא היה דתי. יחד עם זה, במובן מסוים הוא ממשיך דרכו של הרבי מלאדי במלוא מובן המלה, יותר מאחרים ששומרים מצוות.

› מה תוכל לספר על הילדות שלך בבאר שבע?

זה היה מערב פרוע לכל דבר ועניין. גם פיסית, כי עוד לא היו כבישים ולא היו מדרכות, ורק אז התחילו לבנות את השיכונים החדשים. למדתי בבית הספר העממי "מצדה". אני זוכר תקופה שבה הייתי מודר מאוד, אפילו מוכה וכמעט מושפל. הייתי אאוטסיידר, כי הייתי יליד הארץ. הילדים האחרים בכיתה עלו ממרוקו, מרומניה ומעיראק. אלו היו העליות באותה תקופה. הם באו מקהילות עשירות ותומכות, ולי לא הייתה קהילה. הייתי לבד. במובן זה הייתי ממש צריך להיאבק על מקומי פיסית. הליכה לבית ספר וחזרה ממנו היו אינתיפאדה, עם זריקות אבנים כדרך להביע את רגשותיך. אבל היו גם דברים נפלאים, כי חיינו באופן פתוח לגמרי ופראי לגמרי. הלכתי מאה מטר והגעתי לוואדי, שהיה עולם שלם.

› מתי התחיל הקשר שלך לקולנוע?

בילדותי לא היה לי שום קשר לקולנוע. לא היה בית קולנוע בבאר שבע באותה תקופה, ולכן לא כל כך ראיתי סרטים. אני רק זוכר את דני קיי ואת טרזן. שם התחילה ונגמרה ההשכלה הקולנועית שלי. השינוי התחיל בכיתה ט', כשעברנו לתל אביב והתחלתי ללמוד בתיכון חדש, בית ספר עם תפיסת עולם ערכית מאוד. זאת הייתה אחת התקופות היפות והמכוננות של החיים שלי. התחלתי לראות קולנוע בעל משמעות. קודם כל, את הסרטים הראשונים של ברגמן, שבהתחלה מנעו ממני להיכנס לראות אותם, כי הם הוגבלו מגיל 16 ומעלה, ואני נראיתי צעיר מגילי. אחד הסרטים שהשפיעו עלי כנער, כמעט שינו את חיי, היה "אשתקד במריאנבד" של אלן רנה, אף על פי שלא הבנתי כלום. לימים ראיתי גם את "הירושימה אהובתי" של רנה, וגם זה סרט שטילטל אותי ושינה את הקשר שלי עם אמנות הקולנוע. לימים, בעקבות עבודה תיאורטית שכתבתי על הסרט הזה, התקבלתי ללמוד קולנוע בלונדון.

› אתה מתאר אהבה לקולנוע שבו הצורה והאסתטיקה ממלאות תפקיד מרכזי. כיוצר לא הלכת לכיוון הזה.

לא, אבל גם זאת לדעתי סטיגמה, שאפשר לבחון מחדש. למשל, הסרט האחרון שעשיתי, "קאפו בירושלים", ממש לא מסתדר עם הסטיגמה. בכל אופן, אני לא חושב שצפיתי בסרטים האלה כיוצר, אלא כמי שחווה חוויות מסעירות ומטלטלות. אלה היו סרטים מכוננים עוד לפני שחשבתי לעשות קולנוע. מי שהשפיע עלי מאוד כיוצר הוא ג'ון קסאווטס, שעבודתו ריתקה אותי במשך שנים ארוכות. "אשה תחת השפעה" הוא מהסרטים המסעירים ביותר שיצא לי לראות באותן שנים. לימים הצלחתי לשים יד על דוקטורט שעסק בסרט הזה, והכיל מאות שעות של שיחות עם ג'ון קסאווטס על הסרטים שלו. זה היה כמו תנ"ך בשבילי באותן שנים. זה ריגש אותי, כי כשאתה רואה את הסרט, אתה חושב שהכל אילתור. החבר'ה נאספו בבוקר ואמרו "בואו נעשה משהו". לא ולא ולא. אחת הסצינות החשובות בסרט, שבה באים לאשפז את ג'ינה רולנדס, והיא נראית כלקוחה מליבת החיים של האשה הזאת, צולמה 16 פעמים. ומהצד השני, כמו שכבר הזכרתי, היו הסרטים של אינגמר ברגמן. ליב אולמן עד היום היא אשת חלומותי.

› יותר מכל הפכת להיות מזוהה עם סרטים בעלי מימד פוליטי וחברתי. מה המקור של הדבר הזה ביצירתך?

אני מודע לזה שמאחורי השאלה שלך מסתתרת התרסה והאשמה, שאומרת שהקולנוע הפוליטי שלי לא מעניין, כי המפגש בין קולנוע לפוליטיקה הוא חסר משמעות. אני מרגיש שזאת טעות. עבורי, הקולנוע הפוליטי, כמו "מאחורי הסורגים" ו"אחד משלנו", הוא הקולנוע הכי אינטימי שאני יכול להעלות על הדעת, הקולנוע הכי לירי שאני יכול להעלות על הדעת. אין לי ספק שכל הקולנוע שלי, ובזה אני לא קובע טוב או רע, הוא חלק מהסיפור האישי והאינטימי שלי. מלחמה או יהודים וערבים או תקופת השואה או אמונה וכפירה או עוני ועושר – אלה הנושאים הכי מהותיים בחיי האישיים. אני לא מכיר אחרים. אלא שהיצירה שלי לא מתעסקת בי במובן הנרקיסיסטי. מבחינתי, קולנוע הוא מעשה חברתי, מעשה פוליטי, מעשה אידאי. הוא לא מעשה של הסתכלות פנימה. זה לא קולנוע שאותי מעניין באופן אישי. קשה לי לשאת לפעמים סרטי "הום מובי", את ההתבוננות במראה. הטעות שעושים בהגדרות זה שמבלבלים בין "פוליטי" ל"תעמולתי". מבחינתי, החלוקה היא לקולנוע פוליטי מול קולנוע אוטיסטי.

› בשורה התחתונה, היוצרים הישראליים שהגיעו אחריך והתחילו לעשות סרטים בסוף שנות ה-80 ובתחילת שנות ה-90 ביקשו למרוד בך. הם רצו לעשות קולנוע שהוא יותר צורה ופחות תוכן, יותר אישי ופחות פוליטי. מה עמדתך בנושא?

במפגש בין אתי לאסתטי, אצלי, האתיקה מנצחת, ללא צל של ספק. האסתטיקה היא משמעותית, חשובה, אני לא מקל ראש בה. נכון שהאסתטיקה באה לשרת את הסיפור ואת תפיסת העולם, את האתיקה. זה בוודאי נכון. אין בצילום של הסרטים שלי ראוותנות. זה חסר משמעות עבורי לעשות "פריימים יפים". זה לא פוסל קולנוע אחר, שלא יהיו אי-הבנות, אבל אני מגן על הקולנוע שלי. בהרבה מאוד מובנים, אני מרגיש גולה במקום שאני חי בו. אני אומר את זה בצער ובכאב. זאת לא הגדרה סמאנטית, אלא הגדרה נפשית קשה מאוד. הקולנוע שמעניין אותי, התרבות שמעניינת אותי, השליחות שהיא צריכה לשאת על עצמה, לא באמת מעניינים היום. מפריע לי שבסרטים כמו "בופור" או "לבנון", שהם סרטים מהממים, יש התעלמות מהקונטקסט הפוליטי והחברתי, שהוא זה שהצמיח את החור השחור שנקרא לבנון. וזה ההבדל. זה הולך צד בצד עם מצבה של החברה שלנו, שמפריטה את עצמה והולכת לכיוון יותר ויותר אינדיבידואליסטי. תפיסת העולם של ביבי, שמושלת בנו כבר הרבה מאוד שנים, היא מושחתת במהות שלה. שוב, אני עושה הכללות וזה דבר נוראי, אבל אני מרגיש את זה גם ביחס התוקפני לפעמים כלפי הקולנוע הפוליטי, וחוסר הרצון לנהל דיאלוג סביב הקולנוע הזה.

› מוחמד בכרי ודליה מלכה ב"מאחורי הסורגים 2"

מאחורי הסורגים (1984)

› אנחנו מגיעים לאחת התחנות המשמעותיות בפילמוגרפיה שלך. איך הסרט הזה נולד?

מה שאנחנו קוראים לו בלשון העיתונאית "הסכסוך הישראלי-פלסטיני" היה חלק בלתי-נפרד מהביוגרפיה האישית והאינטימית של כל אחד מאיתנו. זה נושא שהשפיע על חיי ועל חיי כולנו באופן יומיומי. היה נראה לי כמעט בלתי-אפשרי לספר סיפור אחר בתקופה ההיא. הסרט הזה היה צורך מובן מאליו. לא ידעתי שאני אספר את הסיפור בתוך בית כלא, אבל כן חיפשתי פלטפורמה דרמטית שעליה אני אוכל להעמיד את המפגש בינינו לבין הפלסטינים, ואולי לומר משהו עליו. כנראה, באיזשהו אופן התחקיר שעשיתי בכלא והקשרים שיצרתי עם חלק מהאנשים בדרמת הטלוויזיה שעשיתי ב-1979, "חתום לכל החיים", השפיעו על ההחלטה. נתקלתי אז, מצד אחד, במערכת יחסים, שהיא קיצונית ובלתי-מתפשרת, בין יהודים לערבים באגף הכללי, ומצד שני, במערכת של שיתוף פעולה ביניהם שלא קיימת מחוץ לכותלי הכלא. הרגשתי שזאת הפלטפורמה הנכונה לספר את הסיפור. מעֵבֶר לכך, ריתק אותי בסרט הזה, כמו ב"החולמים" וב"אחד משלנו" שבאו אחר כך, הרעיון לקחת ז'אנר מוכר מתולדות הקולנוע, במקרה זה, סרטי כלא, ולפענח אותו באופן אחר, לעשות עליו מניפולציה. בסרט כלא ממוצע, הטריגר הדרמטי שמניע את הסיפור הוא בדרך כלל הבריחה או ניסיון הבריחה, או לפחות הרצון לברוח. ב"מאחורי הסורגים" אף אחד לא בורח ולא רוצה לברוח. הסרט מבצע מניפולציה בז'אנר, ומספר סיפור על סולידריות, על חברות, על שאיבת כוח מתוך הנכונות להתפשר. ניסיון הבריחה לא מתקיים, אבל בסופו של דבר, האנשים בכלא הופכים להיות חופשיים – חופשיים מדעות קדומות, מבורות ומגזענות. מה שריתק אותי הוא לקחת את הז'אנר ולפוצץ אותו מבפנים.

› "מאחורי הסורגים" הוא סרט "גדול" ושאפתני יותר מבחינת ממדיו הפיסיים וכמות המשתתפים בו לעומת הסרטים הקודמים שלך. האם יצאת במודע לעשות סרט מיינסטרים, שאמור היה לפנות לקהל הרחב?

זה ללא ספק היה סרט יותר גדול ממה שעשיתי עד אותו שלב. צילמתי לראשונה ב-35 מ"מ, עם פריים, עומק שדה וסט עדשות אחרים. תפיסת הפריים הייתה שונה לחלוטין מהסרטים הקודמים. כל המיזנסצינה השתנתה לגמרי. למזלי, היה לי מורה נפלא בסרט, הצלם אמנון סלומון. זו הייתה הפעם הראשונה שהייתה לי הזכות לעבוד איתו, ובהמשך הוא צילם לי עוד כמה פיצ'רים. בהרבה מאוד מובנים הוא היה המורה שלי למיזנסצינות הגדולות, שהיו חדשות לי. עוד שינוי גדול בסרט הזה היה שיתוף הפעולה בתסריט עם אחי בני, שהביא לסיפור הזה דרמות גדולות מהחיים. אם עד אז עסקתי בסרטי בדופק היומיומי, כאן עסקנו

› אלון אבוטבול ושרון אלכסנדר ב"אחד משלנו"

במפגש קיצוני מאוד בין בני אדם. הקיצוניות הזאת היא פועל יוצא מכך שמדובר בסרט כלא, כי המציאות באגף הכללי היא אכן קיצונית. מאבקי ההישרדות הם מדקה לדקה. אתה כל הזמן נאבק שם על חייך ועל מקומך.

› נוסף על צוות השחקנים המשובח של יהודים וערבים בחרת לשלב בסרט לא מעט אנשים שאינם שחקנים, ביניהם אסירים וסוהרים לשעבר. מדוע?
היה בלתי-אפשרי לעשות את הסרט אחרת. הייתי זקוק נואשות לעזרה ולתמיכה של האנשים האלה, כדי לעבוד נכון בתוך ההוויה של בית הכלא. המקום הזה הוא פלנטה אחרת, זה כמו לעשות סרט מדע בדיוני. יש לו כללים, שפה ופיסיקה מאוד מסוימים. ברגע שהחלטתי שהכלא ישמש כפלטפורמה לסיפור הדרמטי, הייתי צריך לשאוב ממנו את הטרמינולוגיה שלו, את שפת הגוף שלו, ואת האינטליגנציה הרגשית שלו. זה עולם שאני לא מכיר אותו, בוודאי לא מניסיון אישי, וכדי לקבל את הכוח הדרמטי הזה, הייתי צריך אנשים כאלה על הסט.

› בוא נשתמש בסרט הזה כדי לדבר על שיטת העבודה שלך עם השחקנים.
יצאנו לתחקיר, שזה הדבר הכי מהותי בתהליך העבודה שלי בעצם, שכלל ביקורים בבתי כלא ומפגשים עם סוהרים ואסירים, בסיוע שירות בתי הסוהר. מטרת התחקיר בסרטים שלי היא לא לחפש משהו ספציפי, אלא לשאוב השראה, ללמוד ולהכיל. רק לאחר מכן הגענו לעבוד על התסריט. הייתי נפגש עם כל קבוצה לחוד – עם מוחמד בכרי ו"שותפיו לתא", ולעומת זאת עם האנשים של ארנון צדוק. רק אחרי שבנינו בנפרד את ההוויה של כל אחת מהקבוצות, התחלנו לעבוד על הסצינות שבהן מתקיים מפגש בין יהודים לערבים. העבודה התנהלה באמצעות סידרה של אימפרוביזציות, שבהן ניסיתי לפענח את הדינמיקה בין הדמויות, במקרה זה, בתוך התאים. רק אחר כך התקרבתי לתסריט והתחלתי לפענח אותו יחד עם השחקנים. היו לא מעט ויכוחים, במיוחד עם השחקנים הערבים. הם חשו שהם מספרים את הנראטיב שלהם, של העם הפלסטיני. זה ישב על כתפיהם, ולכן כל משפט בתסריט שלכאורה הסגיר סוג של בגידה, הוציא אותם מהכלים. למשל, בסיקוונס של שביתת רעב, אחד האסירים הערבים היה צריך להישבר. השחקנים הערבים לא הסכימו בשום אופן, ואמרו שאני מכתים בכך את הנראטיב הפלסטיני. מוחמד בכרי גם דרש לשנות רפליקות על הסט, ולא תמיד בני היה בסביבה כדי לעשות את זה. לפעמים היה צריך להפריד בין בני לבין מוחמד, כי זה לא היה נגמר בטוב, פיסית. עם זאת, לכולנו היה ברור שהתהליך הזה לא בא מאגו או משכרון כוח, אלא מאמונה פנימית עמוקה שלהם בכך שזה הסיפור שלהם, ואף אחד לא יגיד להם איך לספר אותו. ברור שגם העובדה שהסיפור הזה סופר על-ידי במאי יהודי-ישראלי לא הקלה על העניין.

› באופן נדיר מאוד הצלחת לעשות ב"מאחורי הסורגים" סרט פוליטי שהיה

גם מאוד פופולרי. צריך להזכיר שהוא מכר 600,000 כרטיסים בישראל, הופץ בהצלחה בעולם, ואפילו היה מועמד ל"אוסקר" האמריקאי. האם במבט לאחור אתה יכול לפענח איך זה קרה?
הצלחתו של הסרט היא משהו שהתברר רק בדיעבד. כשיצאנו לדרך, חלק לא קטן מהאנשים שנתתי להם לקרוא את התסריט השביעו אותי לא לעשות אותו. לגייס תקציב ל"מאחורי הסורגים" היה על גבול הבלתי-האפשרי. לשמחתי, דוד מושביץ, שהיה אז הבעלים של "עלית", השקיע סכום נכבד. היה חשוב לו סוג הקולנוע הזה, והוא השקיע גם בסרטים אחרים שלי. מושביץ היה באותן שנים מין קרן פרטית של קולנוע ישראלי פוליטי. כשיצאנו לדרך, כל הנתונים רמזו נגד הצלחתו הפוטנציאלית של הסרט. אין בו נשים, כמעט אין בו סיפור אהבה, יש בו אלימות קשה. כך שאני לא יודע לפענח את סוד הצלחתו. מה שכן, העבודה על הסרט, מהשלבים הראשונים, הייתה מסע אינטנסיבי, שבו כל הצוות, מעוזרי הפקה והניצבים ועד השחקנים הראשיים, נרתם לעשייה באופן טוטאלי, כאילו זה הסיפור האישי שלו. זה היה נפלא, אבל גם עורר הרבה בעיות, כי כל שינוי בזווית מצלמה, כל שינוי בדיאלוג, עוררו הרבה ויכוחים. בנוסף, המפגש בין יהודים וערבים, ביניהם הרבה אסירים וסוהרים לשעבר, יצר חבית אבק שריפה שהיה ברור שתתפוצץ יום אחד. זה היה מאוד קרוב, הפתיל הלך והתקצר הרבה פעמים, אבל לא התפוצץ אף פעם. כאילו תהליך העבודה על הסרט לימד אותנו משהו על עצמנו ועל הסכסוך כולו.

אחד משלנו (1989)

› אנחנו מגיעים לעוד נקודת ציון חשובה בפילמוגרפיה שלך – "אחד משלנו" מ-1989. איך הסרט הזה נולד?
"אחד משלנו" היה במקור מחזה שאחי בני כתב. הוא הוצג בתיאטרון בית ליסין וזכה להצלחה. כבר אז היה ברור לנו, שאנחנו רוצים להפוך אותו לסרט. לעומת המחזה, הסרט הרחיק לכת ועיצב עולם שלם, שלא היה חלק מהמקור. בעצם, כל חלקו הראשון של הסרט, שעוסק בעברן המשותף של הדמויות בטירונות, נכתב במיוחד עבור הסרט. לטעמי, "אחד משלנו" הוא סרט פוליטי חריף מאוד, כי הוא עוסק בעולם שמעבר לקו הירוק, ובעצם מספר סיפור על אלימות שמתרחשת שם, ובמוקדם או במאוחר היא תחלחל גם לתוך מדינת ישראל. בדומה ל"מאחורי הסורגים" ול"החולמים", גם ל"אחד משלנו" יש מבנה-על ברוחו של ז'אנר קולנועי, במקרה זה, סרטי צבא ומלחמה. אך בתוך המסגרת הזאת הוא מספר סיפור אחר. מדובר בדרמת מוסר מורכבת על טוב ורע. מעבר לזה, הוא מספר סיפור על יחיד מול חברה. החברה תובעת מהיחיד להיטמע בתוכה, היא רומסת וכובשת אותו. החברה הזאת תובעת ממך נאמנות מוחלטת. אם אתה נאמן באופן מוחלט, אתה תהיה מוגן, אך אם אתה שואל שאלות, חוקר ומטיל ספק – אתה בוגד. במצב הזה, החברה לא לוקחת אחריות, וחיה בשקר עם עצמה, וחברה שחיה בשקר עם עצמה מזמינה מחלת רוח. זה הסיפור של "אחד משלנו".

› מעניין שגם בסרטים קודמים שלך עסקת בקונפליקט בין יחיד לחברה, אלא ששם היחיד שלך היה ארנון צדוק, והתפקיד שלו היה מלכתחילה של אאוטסיידר – אסיר, חולה נפש וכו'. כאן ליהקת לתפקיד את שרון אלכסנדר, התגלמות הצבר יפה הבלורית. מה השתנה?
השתנתה העובדה שהאנשים שמשרתים בשטחים הם באמת מלח הארץ, ואנחנו שולחים אותם למקומות הכי מסוכנים שיש, עם מוכנות להקריב את חייהם, ושם הם מאבדים בעצם את חוט השידרה המוסרי שלהם. לא בגללם, אלא בגלל המציאות שנכפתה עליהם.

› מה תוכל לספר על תהליך ההפקה של הסרט?
רוב הסרט צולם במיתקן אדם, שלמפקד שלו באותה תקופה היה חלום ישן לעסוק בקולנוע, ולכן קיבלנו ממנו סיוע. הסרט היה קשה מאוד מבחינה פיסית. כל חלקו הראשון מתרחש בטירונות צנחנים מפרכת, והכל נעשה בצורה טוטאלית ולא מתפשרת. חלק גדול מהפלוגה שליהקנו היה יוצאי יחידות קרביות, כי לא יכולנו לאמן אנשים מאפס להגיע לכושר שהצילומים דרשו. אי-אפשר היה לזייף את הדברים. לפני הצילומים יצאנו עם השחקנים המרכזיים לשֹא-נור, בסיס אימונים של הצנחנים בשטחים, כדי לעבור שם סידרת אימונים במשך כמה ימים. צירפו אותנו לפלוגת טירונים, והם עשו איתם את הפעילויות. זה היה קשה מאוד, אבל השחקנים התמסרו לזה באופן טוטאלי, כולל מסע של 17 קילומטר, שבסיומו אגב התייבשתי ואיבדתי את ההכרה. העולם שמתואר בסרט הוא מאוד פיסי, ואי-אפשר לגלם דמויות כאלו מבלי להתאמן חודשים לקראת זה.

› הסוף שאתה בוחר לסרט הוא אמביוולנטי. לא לחלוטין ברור מה הבחירה שרפא עושה. מה קורה שם מבחינתך?
התסריט המקורי של "אחד משלנו" מוביל לרגע שבו, אחרי שרפא מגלה את פשעם של חבריו, הוא נוסע לפרקליטות הצבאית כדי למסור את ממצאיו. חבריו טומנים לו מארב ומחסלים אותו. אני מבקש להזכיר שהסרט נעשה שש שנים לפני רצח רבין. הם לא מסוגלים לקבל את הבגידה שלו, לשיטתם. לי היה קשה עם הסוף הזה. אני מסכים שאידיאולוגית, העובדה שיותם וחבריו רוצחים בדם קר את רפא בדרכו להסגיר אותם זה נכון. כי אכן האלימות גולשת מצד אחד של הקו הירוק לצד השני. אחרי שיהודי הורג ערבי, יהודי יהרוג גם יהודי. אלא שאני, באותה נקודת זמן, לא חשבתי ככה. הרגשתי שהדמויות שבנינו, עם העולם הנפשי שלהן והמניעים שלהן, לא יכלו להוליד רצח. הרגשתי שההחלטה לתת לחבריו של רפא לרצוח אותו היא אידיאולוגית, ואינה נובעת מעולמן של הדמויות. זה בדיוק הרגע שבו אתה צריך להחליט אם אתה עושה סרט פוליטי או תעמולתי. בני כמובן לא הסכים איתי בכלל. זאת אחת הדוגמאות, ויש עוד הרבה כאלה, לפסימיות של בני לעומת האופטימיות שלי. מבחינת בני, הכיבוש הוא סופני. אין סיכוי שהכיבוש ייגמר בטוב. יכול להיות שאחרי רצח רבין כן הייתי יכול לצלם את הסוף הזה. בסוף שכן צילמנו בסופו של דבר רציתי לרמוז, שרפא מחליט לשרוף את המסמכים ולהישאר נאמן לחבריו. עם זאת, אני יודע שהסוף יצא אמביוולנטי. ידעתי מה אני לא רוצה לעשות שם, אבל לא ידעתי מה אני כן רוצה. אולי בעצם זה הסיום הפסימי באמת.

//

היצ'קוק/טריפו

– דני ורט –

"ב–1962, בעת שהותי בניו יורק כדי להציג את 'ז'יל וג'ים', הבחנתי שכל עיתונאי שאל אותי את אותה השאלה: 'מדוע המבקרים של 'מחברות הקולנוע' לוקחים את היצ'קוק ברצינות? הוא עשיר ומצליח, אבל סרטיו שטחיים'. במהלך ריאיון שבו שיבחתי את 'חלון אחורי' בהתלהבות הפתיע אותי מבקר אמריקאי כאשר ציין 'אתה אוהב את 'חלון אחורי' כי אתה זר בניו יורק ואינך יודע דבר על גרינייץ' וילג'". ולאמירה האבסורדית הזאת עניתי: 'חלון אחורי' אינו עוסק בגרינייץ' וילג', זהו סרט על הקולנוע, ואני יודע קולנוע מהו".

פרנסואה טריפו בהקדמה למהדורה המעודכנת של "היצ'קוק / טריפו", 1984

חמישים שנים חלפו מאז התפרסם ספר הראיונות של טריפו עם היצ'קוק (המהדורה הצרפתית יצאה לאור ב-1966, והתרגום לאנגלית – ב-1967). זה היה אירוע מהפכני של ממש. אמנם, גם לפניו התפרסמו ראיונות עם במאֵי קולנוע, כולל חוברת שהוציא המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק ב-1963 לרגל רטרוספקטיבה של היצ'קוק, שכללה ריאיון עם הבמאי שערך פיטר בוגדנוביץ', אבל זו הייתה הפעם הראשונה שהתפרסם ריאיון כה מקיף ומעמיק עם במאי קולנוע. טריפו ביקש לחנך מחדש את המבקרים האמריקאים, שהתייחסו די בזלזול להיצ'קוק; הם ראו בו בדרן וטכנאי מצוין, ולא יותר מכך. טריפו שם לו למטרה להוכיח לביקורת האמריקאית את גדולתו של היצ'קוק כאמן, ולהבהיר מדוע אנשי "מחברות הקולנוע" מעריצים אותו כל כך. עוד מן הראוי לציין, שהאמריקאים גם לא התוודעו לספר מוקדם יותר של אריק רוהמר וקלוד שאברול, שבו הצביעו על ההשפעות של חינוכו הקתולי של היצ'קוק על סרטיו. הספר יצא לאור בצרפת ב-1957, אבל תורגם לאנגלית רק ב-1979.

לאחר אותם מפגשים בני יורק יצר טריפו קשר עם היצ'קוק, והציע לערוך עמו סדרה של ראיונות, שיבחנו לעומק את כל סרטיו לפי תוכנית שתיקבע מראש. באוגוסט 1962 הגיע טריפו להוליווד, וריאיין את היצ'קוק במשך שמונה ימים במשרדו באולפני "יוניברסל". בפגישות נכחה המתורגמנית הלן סקוט, ובחלק מהמפגשים השתתף גם הצלם פיליפ האלסמן, צלם שהתמחה בצילומים של אנשי קולנוע.

טריפו, היה אז בן 30, היצ'קוק – בן 63. עד אז הספיק טריפו לעשות שלושה סרטים: "ארבע מאות המלקות", "תירו בפסנתרן" (בארץ הוא נקרא "גורלו של פסנתרן"), ו"ז'יל וג'ים", שהציבו אותו כבר כאחד הבמאים האירופאיים הבולטים באותה תקופה. היצ'קוק כבר היה אז בשיא תהילתו. הוא סיים זה עתה את צילומי

סרטו ה-48, "הציפורים", שבתקופת הראיונות היה בשלבי עריכה אחרונים.

לגבי טריפו, שלא הכיר את אביו הביולוגי, היה זה בעצם מסע למציאת אב רוחני נוסף, לאחר אבות מאמצים קודמים: התיאורטיקן אנדרה באזן, והבמאים ז'אן רנואר ורוברטו רוסליני. לגבי היצ'קוק היה זה ניסיון לשפר את מעמדו בעיני המבקרים, ולמצב את עצמו כאמן קולנוע. המפגש בין שני הבמאים, התלמיד השקדן והמעריץ, והמאסטר הגדול אשר משרה מגדולתו, הוליד 50 שעות של ראיונות. טריפו ערך אותם, בעזרתה של הלן סקוט, במשך קרוב לחמש שנים.

המפגש בן השניים היה למעשה בגדר פעולה חלוצית בספרות הקולנוע, שטריפו כינה אותה "ספרקולנוע" (Livefilm) – שיח בין-דורי של שני יוצרים שונים מאוד זה מזה, במסגרת מפגש בין תפיסות קולנועיות שונות זו מזו. היצ'קוק לעולם לא היה מביים סצינות מאולתרות כפי שטריפו עשה ב"ז'יל וג'ים". הספר הוליד סוגה ספרותית-קולנועית: החל משנות ה-70 של המאה ה-20 פורסמו עשרות ספרי ראיונות עם במאֵי קולנוע, ביניהם ספרים מצוינים כמו ספר הראיונות עם ז'אן-פייר מלוויל שערך המבקר רי נוגרה, או הספר האינטליגנטי של ג'ון הוליידיי, שריאיין את דאגלאס סירק. אבל למרות האינפלציה בספרי ראיונות, ספרם של טריפו והיצ'קוק, למרות גילו המופלג, נותר עדיין בצמרת, והוא ממשיך להשפיע על דורות חדשים של קולנוענים.

הבמאי והתסריטאי קנט ג'ונס, כיום מנהל פסטיבל הסרטים בניו יורק, ביים כבר בעבר סרטים תיעודיים על איליה קאזאן ועל ועל צ'רלס לוהטון. כעת החליט, כמעין מחווה להיצ'קוק ולטריפו, ליצור סרט תיעודי על הספר, אשר מורכב כולו מראיונות עם 10 במאי קולנוע הפועלים כיום: ווס אנדרסון, אוליבייה אסיאס, פיטר בוגדנוביץ', ארנו דספלשן, דייוויד פינצ'ר, ג'יימס גריי, קיושי קורוסאווה, ריצ'רד לינקלייטר, פול שרדר ומרטין סקורסזה. לטענה שהופנתה כלפיו, כי לא שיבץ גם קול נשי, השיב ג'ונס שלא מצא יוצרת קולנוע שתוכל לדבר על היצ'קוק (ג'יין קמפיון, שג'ונס פנה אליה, אמרה שאין לה ולו מלה אחת לומר על היצ'קוק). הצעירים שבחבורת המרואיינים מספרים בדרך כלל כיצד גילו את הספר בילדותם, וכיצד הוא השפיע על המשך דרכם. ווס אנדרסון מציין, שהספר שבידיו התפרק מזמן מרוב שימוש. בוגדנוביץ', שהקדים את טריפו בעריכת הריאיון עבור הרטרוספקטיבה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק, מותיר את הבכורה לטריפו.

המרואיינים מציינים את הצעד המהפכני שהיווה פרסום הספר, טקסט שבצידו צילומי סטילס, ובעיקר הגדלות של פריימים שמרכיבים מעין סטורי בורדס, המחשה של עריכה קולנועית מדויקת של טריפו במהלך התקופה שבה ערך את הספר (בתרגום הספר לעברית, בהוצאת בבל, 2004, ויתרה ההוצאה לגמרי על הצילומים, והדבר פגע במהות וביופי של הספר). הראיונות מקיפים נושאים שונים: מהות החלל הקולנועי, ההתייחסות לזמן, קולנוע טהור, חלומות, וסוגיות של מישחק. אחד המרואיינים אמר שהיה מעניין לראות איך היצ'קוק היה עובד עם שחקנים כמו רוברט דה נירו, אל פאצ'ינו או דסטין הופמן.

אבל ג'ונס לא תמיד נשאר נאמן לספר עצמו, וגולש לניתוחי סרטים שהיו מתאימים לכל סרט אחר שעוסק ביצירתו של היצ'קוק. כך אנו זוכים לניתוחים מבריקים במיוחד של סקורסזה, בעיקר של סצינות מפתח בסרטים כמו "ורטיגו" ו"פסיכו". מעניין, אבל לא קשור לנושא הסרט. נושא שהסרט עובר עליו לסדר היום הוא תהליך הריאיון. טריפו לא ידע אנגלית. היצ'קוק הבין צרפתית אך לא דיבר צרפתית. הלן סקוט תירגמה גם את דבריו של היצ'קוק וגם את שאלותיו של טריפו. במהלך העריכה השתמש טריפו רק בתרגום של השאלות והתשובות לצרפתית. במהדורה המתורגמת לאנגלית תורגמו דבריו של היצ'קוק מצרפתית לאנגלית. בטקסט בוצעו שני תהליכי תרגום, שבמהלכם הלך ליאבוד חלק מההומור ואופן ההתבטאות של היצ'קוק.

ג'ונס משתמש מדי פעם בקטעים מתוך ההקלטות המקוריות, ואלה הם הקטעים הרלבנטיים ביותר לסרט התיעודי, ויש להצטער שהוא לא עסק בהם בייתר הרחבה. באחד הקטעים שומעים למשל את קולו של הצלם פיליפ האלסמן, שמסביר להיצ'קוק איך "לביים" את טריפו בצילומים המתעדים את תהליך הריאיון. יש תחושה שהסרט בן 80 הדקות רק מגרד את פני השטח, ומותיר את הצופים צמאים לפרטים נוספים. חבל, כי יש לשער שסרט תיעודי נוסף על ספר הראיונות לא ייעשה בזמן הקרוב.

היצ'קוק וטריפו נותרו ידידים גם לאחר פרסום הספר, מודיע הקריין (קולו של בוב בלבן). לאחר פרסום הספר ביים היצ'קוק שלושה סרטים: "טופז", "פרנזי", ו"מזימות". הוא הלך לעולמו ב-1980. טריפו מת כעבור 4 שנים, בן 52. בטקס שבו העניק המכון האמריקאי לקולנוע להיצ'קוק פרס מפעל חיים ב-1979, עלה טריפו לבמה ואמר: "אתם קוראים לו היץ'. בצרפת אנו קוראים לו מסייה היצ'קוק. אתם מעריכים אותו כיוון שהוא מצלם סצינות של אהבה כאילו היו סצינות של רצח. אנחנו מעריכים אותו מפני שהוא מצלם סצינות רצח כאילו היו סצינות אהבה". //

#201

Abbas Kiarostami, writer, poet, painter, still photographer, graphic designer and one of the world's leading and most original film makers of our time, died last July, at the age of 76. The Iranian director, whose films successfully walked the thin line between documentary and fiction, whose simple and unpretentious approach, low budget productions, the antonym of everything Hollywood believes in, no actors but real people, no super-heroes just regular persons, managed not only to tell some of the most profoundly human and multi-layered stories ever to be put on the screen. Whether it is the Kokker trilogy ("Where is my friend's home", "Life Goes on", "Into the Olive Trees") or "Close-Up", his personal favorite among all his films, the rich tapestry of his apparently simple plots was never less than amazing. An enthusiastic adept of the digital camera, he used it as very few others ever did, whether to paint some of the most moving and relevant portraits of life in Teheran, such as "10", or navigate into purely experimental cinema, to wit "Five" or "Shirin". Despite the conditions at home, he always carefully refrained from anything like a political statement, but his choice to make most of his later films in the West, is a clear enough hint of his positions. His last and most comprehensive masterclass took place in Toronto, early this year, when a new exhibition of his photographic work was accompanied by two retrospective programs screened at the Ontario Cinematheque. With the permission of Piers Handling, the director of the Toronto Film Festival, who moderated the masterclass, we are bringing here a full translation of that two hours conversation on stage.
›
Also in this issue, we have three separate and very personal interpretations of Israeli cinema. Yael Munk goes back to the first part of the Ronit and Shimon Elkabetz trilogy, "To Take a Wife", looking for signs of the liberation that will come two films later. Udi Neuman chose to analyse Yael Kayyam's "The Mountain" from a gender perspective, suggesting the film offers its lead character a choice between two options, emancipation or death. Oshra Schwartz offers her own and quite controversial view of the Sabra image in Israel cinema. And still on the topic of Israel cinema, Marat Parkhomovski interviews Uri Barbash, one of the main issues discussed being the dilemma between ethics and esthetics.
Finally, Parkhomovski adds his own take on Hollywood's superhero movies inspired by the Marvel Comics and Danny Warth looks at Kent Jones documentary dedicated to the iconic Hitchcock/Truffaut interview book and its impact on subsequent generations of filmmakers.

Read and Enjoy.
Edna Fainaru

Publisher: Alon Garbuz, Director of the Tel Aviv Cinematheque
Editor: Edna Fainaru
Editorial Board: Zvika Oren, Danny Warth, Danny Muggia, Dan Fainaru, Asher Levi, Meir Schnitzer, Pablo Utin
Graphic design: Tamar Tessler
Editorial Offices: Tel Aviv Cinematheque, 2 Shprintzak St. Tel Aviv

Contents

04. › 011.
Kiarostami: The Last Masterclass
Tran. Edna Fainaru
Abbas Kiarostami talks with Piers Handling in Toronto
/
012. › 016.
Clashes of giants, special effects and pseudo-science | Marat Parkhomovski
Hollywood superheroes inspired by Marvel Comics
/
017. › 020.
First Step Towards the Liberation to Come Two Films Later | Yael Munk
On "To Take a Wife" by Ronit and Shimon Elkabetz
/
021. › 022.
Emancipation or Death | Udi Neuman
A gender analysis of Yael Kayyam's "The Mountain"
/
023. › 026.
You I Desire | Oshra Schwartz
The Sabra image in Israeli cinema
/
027. › 031.
Ethics vs Esthetics
Marat Parkhomovski
An interview with Uri Barbash
/
032. › 033.
Hitchcock/Trufffaut | Danny Warth
On Kent Jones' documentary dedicated to the most iconic film book ever

קרן הקולנוע הישראלי
ISRAEL FILM FUND

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

סינמטק תל־אביב
הבית של TEL AVIV
הקולנוע CINEMATHEQUE

מחפשים מקום לכנס או אירוע?

› המתחם החדש של סינמטק תל אביב כולל חמישה אולמות מפוארים בגדלים שונים, חדרי הדרכה, איזור לקבלות פנים, בית קפה ומסעדה.

› בסינמטק מתקיימים מדי יום אירועי עובדים, כנסי לקוחות, אירועי השקה, ימי עיון, הקרנות פרטיות, ימי הולדת לכל הגילאים ועוד ועוד.

› בסינמטק אמצעי מולטימדיה משוכללים, אפשרויות הקרנה מהטובות ביותר ושפע פתרונות לתכנים אמנותיים בהתאם לנושא האירוע.

לפרטים נוספים: אילנה: 03-6060805 / מיכל: 03-6060830

*הסדרי חניה במקום

הספריה לקולנוע

סינמטק תל אביב

מרכז מידע לקולנוע ישראלי ובינלאומי

| הספריה לקולנוע
| סינמטק תל אביב
infolibrary@cinema.co.il
טל. 03-6060831/815

חפשו אותנו בפייסבוק

סינמטק תל־אביב
TEL AVIV הבית של
CINEMATHEQUE הקולנוע

- ספרים, כתבי עת וקטעי עיתונות משנות ה-50 ואילך
- צילומים וכרזות של סרטי קולנוע
- עמדות צפיה בסרטים ועבודה אישית
- שירותי מידע מרחוק, יעוץ אקדמי והנחיה בכתיבת עבודות
- ימי עיון ופעילויות מרוכזות לתלמידים, לסטודנטים ולקהל הרחב