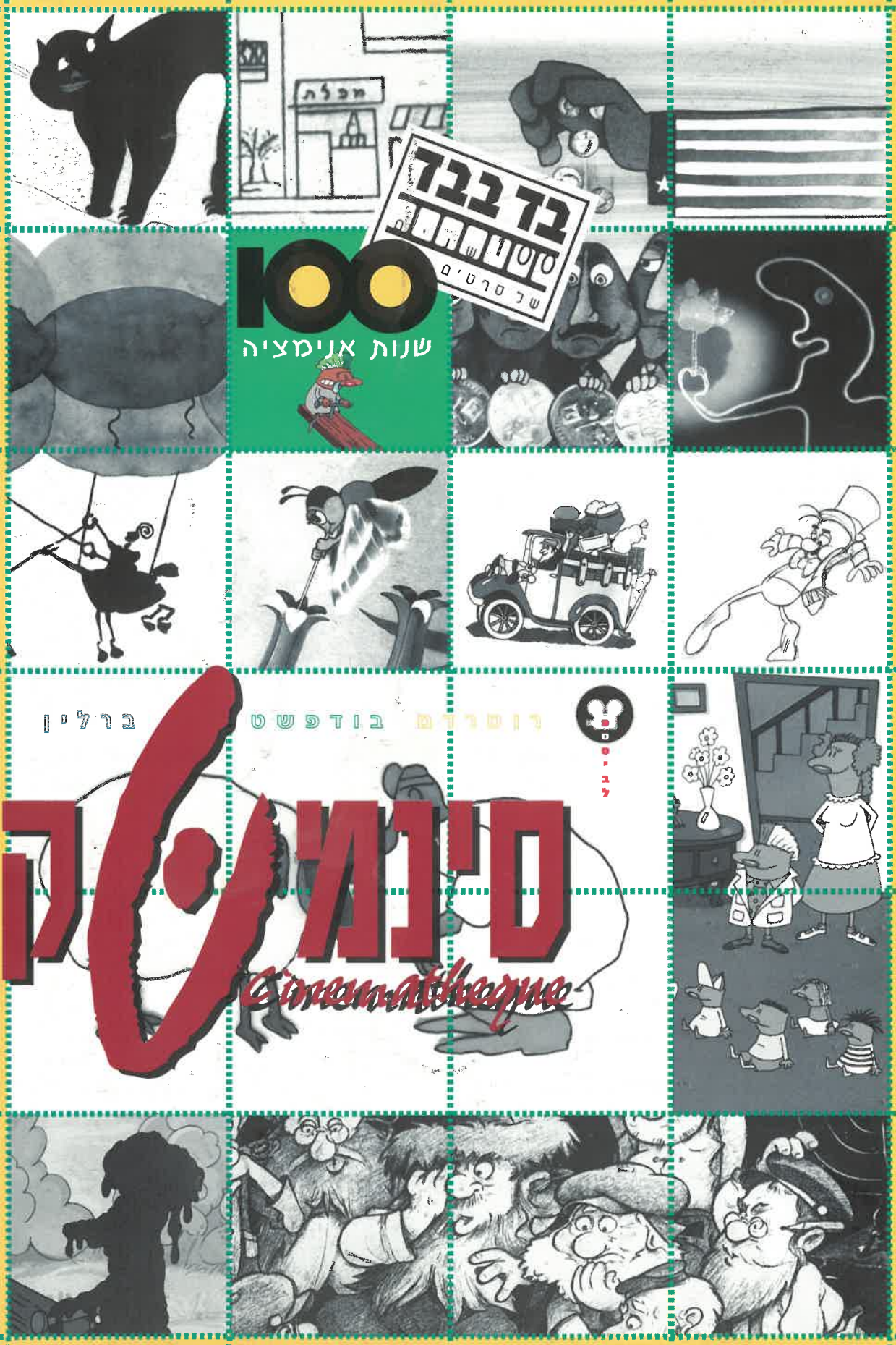


אירוניה ככדור קטלני
פרידה מסטנלי קובריק

משוררים
איך הם נראים בראי הסרט התיעודי הישראלי

פרסומי המכון הישראלי לדמוקרטיה

ספר חדש

מאת פרופ' אביעזר רביצקי

דת ומדינה במחשבת ישראל

דגמים של איחוד, הפרדה, התנגשות או כפיפות

- פרופ' רביצקי חולק על הדעה המקובלת, כאילו תורת המדינה היהודית דוגלת רק בדגם אחד, המחבר את הדת והמדינה או אף מאחד אותן באיחוד מלא.
- המחבר מביא מקורות נבחרים מן המחשבה היהודית הקלאסית, כדי להוכיח כי כבר בימי הביניים הציגה המחשבה הפוליטית היהודית שורה של דגמים חלופיים בשאלת הדת והמדינה.
- ספר חובה לחוקרים, תלמידים, מורים, מעצבי האמנה החברתית בישראל, וקוראים המתמודדים עם שאלות חשובות אלה.

כריכה קשה. 152 עמ'. 70 ש"ח

פרופ' רביצקי הוא ראש החוג למחשבת ישראל באוניברסיטה העברית ועמית בכיר במכון הישראלי לדמוקרטיה

ANONYMOUSDESIGN

ספר חדש

מאת פרופ' רות גביזון

"קריאת חובה לכל אדם משכיל"
משה לנדוי, לשעבר נשיא בית המשפט העליון

המהפכה החוקתית

תיאור מציאות או נבואה המגשימה את עצמה?

פרופ' רות גביזון בוחנת את "המהפכה החוקתית" עליה הכריז נשיא ביהמ"ש העליון

ברק ובין מסקנותיה:

- השימוש בביטוי "מהפכה חוקתית" הוא מטעה ואף מסוכן. חוקי היסוד של 1992 הם התפתחות חשובה, אך לא מהפכה.
- ישראל ראויה לחוקה, אך זו חייבת להיווצר תוך הסכמה חברתית ולאומית רחבה. אל לו לבית המשפט העליון להאיץ תהליך זה.

רות גביזון היא פרופ' למשפטים באוניברסיטה העברית ועמית בכיר במכון הישראלי לדמוקרטיה 146 עמ'. 60 ש"ח

אל: המכון הישראלי לדמוקרטיה,

ת.ד. 4482 ירושלים 91040, פקס 02-5635319

כתובתנו באינטרנט http://www.idi.org.il

☐ נא שילחו לי את הספר **"דת ומדינה במחשבת ישראל"**
מאת פרופ' אביעזר רביצקי במחיר של 70 ש"ח

☐ נא שילחו לי את נייר העמדה **"המהפכה החוקתית"**
מאת פרופ' רות גביזון במחיר של 60 ש"ח

☐ נא שילחו לי מידע נוסף על פרסומי המכון הישראלי לדמוקרטיה

הפצה לחנויות: ערמוני טל. 03-6292026

מצ"ב הסמאה ע"ס _____ ש"ח לפקודת המכון הישראלי לדמוקרטיה

שם _____

כתובת _____ מיקוד _____

טלפון _____ פקס _____

נא לחייב את כרטיס האשראי שלי ישראכרט/ויזה בסך _____

מס' כרטיס _____

בתוקף עד _____ ת.ז. _____

תאריך _____ חתימה _____

סינמטק Cinemathèque

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

דרת מוספי "בד בבד" תמה אבל לא הושלמה. חוב אחד נשאר לנו, סרטי האנימציה כפי שהתפתחו במאה השנים האחרונות בארץ ישראל. ומי שאמון, כמובן, על הנושא הוא צביקה אורן, שטרח ושלח שאלונים לכל מי שהיה מעורב בפרקי ההיסטוריה הזאת, כדי להבטיח נאמנות מרבית לנושא שקרוב כל כך לליבו. כל הערה שהגיעה אלינו לפני סגירת הגליון צורפה במקומה, בתוך הסקירה.

זמן קצר לפני סגירת הגיליון הגיעה אלינו הבשורה על מותו של סטנלי קובריק. גליון מיוחד לזכרו יבוא לקראת הסתיו, כאשר יוצג בארץ סרטו החדש, "עיניים עצומות לרווחה", וכאשר, כך מבטיחים לנו, יערוך סינמטק תל אביב רטרוספקטיבה מלאה של סרטיו.

בינתיים נפרד דני מוג'ה מבמאי שהשתמש באירוניה ככלי נשק קטלני נגד עולם שהמוסר וההיגיון פשטו בו את הרגל.

בהמשך הדיונים על אופיו של הקולנוע התיעודי וכתוספת לפסטיבל הסרטים הדוקומנטריים שנערך בתל אביב, מעלה פביאנה חפץ הרהורים על ההקבלה שבין קולנוע לשירה, ומשתמשת לשם כך בשלושה סרטים שהוקדשו כולם למשוררים: אמיר הראל על אבות ישורון, דוד פרלוב על נתן זך, יאיר לב על חזי לסקלי.

עוד זכרונות מתחילת ימי הקולנוע מציע יוסי הלחמי, הפעם התייחסות התקשורת הבריטית לבעיות המוסריות של הקולנוע בחיתוליו, אי-אז בתחילת המאה. ולסיום, סקירת שלושת הפסטיבלים הראשונים של השנה, המוזכרים כאן בקביעות: רוטרדם, בודפשט וברלין. סימנים ראשונים לשנה שבדרך, האחרונה במילניום השני.

עדנה פיינרו

אירוניה ככדור קטלני
פרידה מסטנלי קובריק
דני מוג'ה / עמ' 2

משורר בראי הבמאי הדוקומנטרי
תעודה כפיוט
פביאנה חפץ / עמ' 5

נשים עירומות חיות ונעות
הבריטים שהיו פעם צנועים ומזועזעים
יוסי הלחמי / עמ' 8

100 שנות אנימציה
"בד בבד" משלים את החסר
צביקה אורן / עמ' 13

פסטיבלים
רוטרדם, בודפשט, ברלין
דן פיינרו / עמ' 22

כתב עת לענייני קולנוע
בהוצאת סינמטק תל אביב

מפיק: אלון גרבוז, מנהל סינמטק תל-אביב
עורכת: עדנה פיינרו
עיצוב גרפי: דניאלה לונדון
עריכה לשונית והגהות: יעל אונגר
מערכת: צביקה אורן, דן דאור, יכין הירש,
דני ורט, דני מוג'ה, דן פיינרו, אשר לוי,
שאול שיר-רן, מאיר שניצר

פרסום: גומא תקשורת, טל.03-6700264

כתובת המערכת: סינמטק תל אביב. רח' שפרינצק 2 ת"א

ISSN 0792-3007

אירוניה
ככדור קטלני

עם מותו של הבמאי סטנלי קובריק,

הספד אגב צפייה חוזרת ב"בארי לינדון"

דני מוגיה

בקשנו להספיד את **סטנלי קובריק** ובחרנו לחזור ולצפות ב"בארי לינדון", ללא ספק הישגו הוויזואלי המרשים ביותר. בעשותנו כך, חטאנו למנוח במידת מה, שהרי קלטת הווידאו היא לכל היותר רפרודוקציה מיניאטורית דהויה של היצירה המקורית, ואין בה כדי לשמר את הצבעים (שלא לדבר על הגוונים), האורות והצללים, הקומפוזיציה המלבנית-אופקית, ומעל לכל העוצמה והגדולה של הסצינות ההמוניות וביניהן תמונות המלחמה רבות הרושם. ובכל זאת, ואולי דווקא בשל כך, מאפשרת הצפייה במסך הקטן בחינה מבוקרת של הישגיו של קובריק בתחומים אחרים: התסריט, הנעת המצלמה, ושילוב התמונה ופס הקול. מעבר לכך, יש גם היבטים ויזואליים שמקבלים משמעות משלהם דווקא במהלך הצפייה האינטימית החלופית הזו. אמת, תמונות הנוף, עם הטירה ברקע והאצילים המטיילים בגן שבחזית, מזכירות, במקרה הטוב, קופסאות של סוכריות "תוצרת חוץ" מן הסוג שקיבלנו בילדותנו. אבל, תמונות התקריב הגרוטסקיות שקובריק עושה בהן שימוש מקורי משעשע מקבלות משמעות מיוחדת בעת הצפייה האינטימית, כשרק שני מטרים מפרידים בין הצופה לשחקן. כך שלא רק הפסד יש כאן.

"בארי לינדון" הוא סרט שנעשה במאה העשרים על פי רומן של **ויליאם מייקפיס תאקרי**, איש המאה התשע-עשרה, המגולל את סיפור עלייתו ונפילתו של טיפוס (לא ממש חשוב) בשם רדמונד בארי, לימים בארי לינדון, איש המאה השמונה-עשרה. קל להבין את המשיכה של קובריק אל הרומן הזה דווקא. בהיותו רומן היסטורי הוא מספק לקובריק הזדמנות פז להתעסק בבריאת עולם שלם על כל פרטי העיצוב שלו החביבים כל כך על הבמאי הפדאנט. הוא גם מהווה אתגר בתחום שיחזור תאורת הפנים בעידן של טרם חשמל (ועל הצילומים לאור הנרות ופיתוח העדשות המיוחדות כבר נכתב די והותר), ויש בו הזדמנות לחזור אל הנושאים החביבים על קובריק: האלימות, המלחמה, ויחסי הורים וילדים.

אך מעבר לכל אלה נדמה שקובריק מצא ברומן של תאקרי אותה הנימה האירונית שהיא אצלו בבחינת כלי העבודה הבסיסי בבואו אל היצירה הקולנועית. תאקרי, כמו קובריק, מתייחס אל האירועים הדרמטיים ביותר, פרטיים או ציבוריים, טראגיים או רומנטיים, במבט ספקני, משועשע ונוקט תדיר טון החותר תחת חשיבות האירועים המתוארים. קובריק מצא בתאקרי בעל ברית להשקפת עולמו, והוא מצטט אותו, שואב ממנו השראה, ומעצים אותו.

הבמאי האמריקאי, המבקש להיות כל כך בריטי, מגייס ב"בארי לינדון" מיגוון מרתק של תחבולות קולנועיות המשמשות, כולן ביחד וכל אחת לחוד, בשירות האירוניה - תחבולת-העל הנראטיבית העיקרית של הסרט כולו. כדי לעמוד על כך, אין צורך להמתין לכותרות הסיום. כבר ברבע השעה הראשונה פורש בפנינו הבמאי, כמו היה זה תוכן העניינים, את ארסנל האופציות האודיו-ויזואליות שישמש אותו בהמשך במתקפה המענגת שלו על החושים והאינטליגנציה של הקהל. הבה נבחן בדקדקנות מסוימת את הדקות הראשונות האלה.

הסרט נפתח בבדיחה. תמונת נוף אנגלי טיפוסי אפוף ערפילי בוקר. כמה דמויות מתכוננות למה שנראה כמו דו-קרב של אקדחים. מספר חיצוני מדווח לנו על אביו של גיבור הסרט שנועד לגדולות בשטח המשפט ("כמו רבים אחרים"), אילמלא נהרג בדו-קרב. מן התמונה הסטאטית המרוחקת נשמעת יריה, ואיש קטן וחסר פנים נופל שדוד בקצה השמאלי של התמונה. איזה צחוק!

כך, באמצעים פשוטים, מפעיל קובריק את האירוניה המורכבת שלו. הוא מגייס לצידו את השפה המקורית של ויליאם מייקפיס תאקרי, ומצטט לאורך כל הסרט משפטי מפתח אירוניים מן היצירה הספרותית (במקרה הזה האירוניה נובעת הן מדחיית הדיווח על מות האב לסוף המשפט, והן מן ההערה שגדולתו הפוטנציאלית בתחום המשפט היתה למעשה נחלת רבים). את הפער האירוני שבין אופן התיאור הספרותי לבין האירוע המתואר כביכול מעשיר קובריק

"באר' ל'נדון" של סטנלי קוברי'ק

בפער אירוני נוסף, הממוקם בין הנראה לנשמע. הוא מבצע זאת באמצעות מיקום המצלמה מרוחקת ומקובעת, שמפגינה את אדישותה לאירוע ואינה זזה ולו במעט גם לאחר ההתרחשות האלימה והדרמטית (בוודאי מבחינתו של גיבור הסרט לעתיד). כך מניח קובריק כבר בסצינת הפתיחה את אבן היסוד לבניין האירוני שיילך ויתנשא מול עינינו בשעות הצפייה הקרובות.

גם אופן השימוש ביצירות המוסיקליות הנודעות המלוות את הסרט באינטנסיביות בא לידי ביטוי כבר בפתיחה. את הסצינה מלווה סאראבאנד של **הנדל** בעיבוד כבד ומעיק. בהמשך יהפוך הסאראבאנד ל"לייט מוטיב" לכל סצינות הדו-קרב. ומאחר שהוא נקבע שכזה בסצינת הפתיחה הכל-כך אירונית, הוא יישא עמו את ניחוח הגיחוך ואי-החשיבות גם לסצינות הבאות, ויחתור תחתיהן גם במקרים שהשפה הקולנועית תהייה יותר דרמטית והדמויות המעורבות תהיינה מוכרות וקרובות לליבנו.

התמונה השנייה מורכבת אף היא משוט אחד. המצלמה הפעם קרובה יותר לאירוע: אשה וגבר מטיילים ליד בית כפרי. המספר מדווח לנו על אמו האלמנה של בארי לינדון שדחתה מעליה מחזרים רבים והקדישה עצמה לבנה. האירוניה הפעם מעודנת יותר, שכן האירועים פחות דרמטיים והפערים בין הנראה לנשמע מצומצמים יותר, אך החזרה על התמונה האילמת המלווה בפס קול חיצוני והעובדה שלמרות המוות - צער רב לא נראה על המסך, מעוררים חשד מה.

התמונה שלישית מצולמת באופן קונבנציונלי, ופס הקול מתעורר בה לחיים. "הו, אהבה ראשונה!" מכריז המספר, ועל המסך מתגלים

שני צעירים המשחקים קלפים ושולחים זה בזה מבטים מלאי משמעות. סצינה רומנטית זו שבין רדמונד בארי לבין נורה, בת דודתו החושנית, היא נטולת אירוניה כביכול, והמוסיקה הנעימה המלווה אותה ("נשות אירלנד", של **שון או. ריאדה**) נשמעת כמשלימה אותה. אלא שהכל העמדת פנים. ה"אהבה הראשונה", כפי שמכנה אותה המספר, מתגלה כתשוקה נטולת רגש, וכנראה לא ממש ראשונה. כאן חושף קובריק תחבולה מסוג חדש, שניתן לכנותה אירוניה בדיעבד, הנרקמת בשלבים. כבר לקראת סוף התמונה, כשנורה מבקשת מבארי למצוא את הסרט שתקעה במחשופה הנדיב, מזדהם תום האהבה הראשונה, ומאוחר יותר, לכשיתגלה לצופים (ולבארי לינדון באותה העת) שנורה העניקה סרט דומה גם למחזר נוסף, תקבל התמונה כולה משמעות פחות רומנטית והקהל יבין שנפל למעשה בפח. במאמר מוסגר ראוי לציין רק, שצפייה חוזרת בסצינה הזו מעניקה לה כמובן משמעות אחרת, שהרי היא מגייסת את האירוניה בדיעבד היישר אל תוך התמונה והופכת אותה לאירוניה של כאן ועכשיו.

"בארי ל'ינדון" של סטנלי קובריק

השיטה הזאת, של הסתרת אינפורמציה חיונית מן הקהל (שאותה אימץ קובריק מתאקרי כפי שראינו בסצינת הפתיחה), תגיע לשיאה בהמשך הסרט כשיתברר לבארי ולקהל שהאיש שהרג בדו-קרב (אירוע שחרץ את גורלו של גיבורנו) בכלל עודנו בחיים, ואם לא די בכך, הוא ולא אחר נשא את בת דודתו לאשה. עוד נחזור לכך.

תמונה רביעית. בחזרה לתמונות הנוף האנגלי. פלוגה של חיילים מתקדמת אל הקהל ומפגינה את יכולתה במצעד רב-רושם (מאוחר יותר הם ישובו להלך בשורה היישר אל מותם בשדות הקרב של מלחמת שבע השנים חסרת הפשר). הפעם מפעיל קובריק את הזום הנודע, וחושף באמצעותו את הקהל המביט בחיילים באדישות מסוימת (המספר מודיע לנו כמובן שהם מלאי התפעלות). ואז, מבלי משים, מתמלאת התמונה בפניו המעוותים מרוב יהירות של קפטן קווין, המיישיר מבט לימין. קשה לנו לפענח את המבט שהוא ספק זלזול, ספק טמטום. אך ברור לנו שמשהו ייצא מן הפרצוף הזה - אין אנו יודעים שהוא זה שיוליד את העלילה כולה.

אירוניה

ככדור קטלני

אותו המבט היהיר יחזור מעתה מספר פעמים. הוא יופנה כלפי נורה בזלזול ותשוקה במהלך ריקוד מגוחך שמבצע קפטן קווין סביב מושא האהבה שלו, והוא יינעץ שוב ושוב בפניו של רדמונד בארי אחוז הקנאה הילדותית. עתה מגייס קובריק את האירוניה המוסיקלית. במהלך ארוחת ערב מחליפים הגברים היריבים סידרה של מבטים אילמים. את רצף התקריבים מלווים אותם הצלילים מן הסצינה הלא כל כך רומנטית של תחילת הסרט. הקהל הקשוב מבין היטב שרומן גדול לא יתפתח כאן. ואכן, כמו כדי לחזק את הזלזול הניבט מפניו של הקצין, וכדי לאשר את תחושות הקהל שנבנו באמצעות המוסיקה, מבקש הקצין הלא סימפטי להכריז על אירושיו לנורה. והסוף בלתי נמנע: בארי מהיר החימה מזמין את קווין לדו-קרב.

הפעם קרב האקדחים מצולם ממרחקים מגוונים, כיאה לאירוע דרמטי, והסאראבאנד הקצבי של הנדל כמו מחזק את עוצמת הדרמה. תצלומי התקריב ממלאים גם כאן תפקיד חשוב ומספקים לנו מידע ממקור ראשון על מצבם הנפשי של המשתתפים. קפטן קווין נראה אחוז בתמהיל לא מובן של אימה ויוהרה, ואילו רדמונד בארי נראה בוטח בעצמו ובכושר הפגיעה שלו. הפנים, מסתבר, מבשרות את סוף הקרב. בארי, לעתיד לינדון, פוגע היטב ביריבו, וזה נופל שדוד על האדמה.

הנה דוגמא מאלפת למה שכינינו אירוניה בדיעבד. רק בהמשך, אחרי שיאבד את כל כספו וייאלץ להתגייס לצבא ולהילחם בחברת ריקים ופוחזים, יתגלה לגיבור הסרט, ולנו הקהל, שלמעשה הסיפור היה שונה לחלוטין. אקדחו של בארי לא היה בכלל טעון, מדווח לו אחד מן העדים, וקפטן קווין, שהיה שותף למזימה, יצא ללא פגע ונשא לאשה את נורה מושא היריבות. רדמונד בארי נפל בפח - וגם הקהל.

עתה עשוי הקהל להרהר שאולי ניתן היה לצפות את המהפך העלילתי הזה. שהרי אילו היה קשוב באמת, כל הקרב הזה היה נתפש בעיניו כלא ראוי. נורה נחשפה באמצעות האירוניה כדמות בוגדנית הרחוקה ממושג הרומנטיקה, מדוע אם כך שגברים יסכנו את חייהם כדי להשיג אותה? וגם במידת הדרמטיות של המוסיקה צריך היה לפקפק, שהרי הסאראבאנד ליווה כבר את הדו-קרב הראשון, שהיה רחוק מלהיות דרמטי ובעל חשיבות.

ואם נחפוץ, נוכל לשלוף מן התמונה מידה נוספת של אירוניה. התקריבים, מסתבר, דיווחו דווקא אמת - אחרת, אבל אמת. רדמונד בארי היה בטוח בעצמו, ואכן כדור התבן שנורה מאקדחו פגע היישר בחזהו של יריבו, ואילו התמהיל המוזר שניבט מעיניו של קפטן קווין היה נאמן לחלוטין למתרחש בליבו פנימה: מצד אחד הידיעה שכל האירוע הוא מעשה הונאה אחד גדול, ומן הצד השני פחד תהומי בלתי מוסבר שהוביל לאובדן הכרתו לאחר הירייה על אף שהפגיעה היתה מכדור סרק.

עד כאן הפתיחה. מכאן יוצא גיבורנו לנדודיו הרי הגורל, ומכאן יוצא הקהל להתבונן במסע כשהוא מצויד כבר בכל העזרים האופטיים הנחוצים כדי להתבונן באירוניה בדרמה הגדולה והמגוחכת שנפרשת לפניו.

דקות ספורות של סרט סיפקו לנו הוכחה חותכת לשליטתו של סטנלי קובריק במדיום הקולנועי. ודווקא באמצעות מפגן הכשרון הזה אפשר אולי לנתח גם את פשר המתח שקיים בין גאוניותו של קובריק לבין כשלונותיו. אולי זו הפנאטיות והפדנטיות והירידה האובססיבית לפרטים שגורמים לגאון לאבד את מבט-העל הכולל הנחוץ כדי לשמור על שלמות היצירה ועל הקשר עם הקהל. אבל ברגע של הספד ופרידה ראוי לחשוב שזהו מתח מרתק, ושיתרונותיו של קובריק, בוודאי כפי שהם באים לידי ביטוי ב"בארי לינדון", עולים בהרבה על חסרונותיו. |

משורר בראי הבמאי הדוקומנטרי

על שלושה סרטים דוקומנטריים שעשו שלושה במאים על שלושה משוררים: אמיר הראל על אבות ישורון, דוד פרלוב על נתן זך, ויאיר לב על חזי לסקלי

פביאנה חפץ

חזי לסקלי

צפייה בשלושה סרטים דוקומנטריים על שלושה משוררים משכנעים במיוחד בשפה העברית – **אבות ישורון, נתן זך וחזי לסקלי** – מחדדת את הרושם כי ייחודו של סרט דוקומנטרי ואיכותו אינם מותנים בבחירת האובייקטים המצולמים. **אמיר הראל** בחר באבות ישורון, **דוד פרלוב** בנתן זך, **ויאיר לב** בחזי לסקלי. האין די באובייקטים מרשימים כל כך ביצירתם ובאופיים כמו שלוש המשוררים הללו ליצירת סרטים דוקומנטריים ייחודיים ומרשימים? לא. כוח הביטוי של סרט דוקומנטרי אינו מותנה בבחירת הנושא או באובייקטים המצולמים בו. קביעה זו נראית לא רק מפתיעה כי אם גם מופרכת: הרי המצלמה מתעדת אובייקטים. ככל שאותם אובייקטים יהיו בעלי כוח ביטוי רב יותר, כן ייטב. ממילא – ניתן להניח – מובטח שמשורר יהיה בעל איכויות אקספרסיביות עילאיות. אלא שרצף מסקנות זה הוא פזיז, ואם הוא בכל זאת נכון, במידה מסוימת, הרי שהוא כזה בנוגע לכתבה הטלוויזיונית בלבד.

דפדוף אקראי במאגר הזיכרון הטלוויזיוני יראה, כי שפה אחת משותפת לכתבה של **כריסטיאן אמאנפור** על קוסובו, לכתבה של **אלון בן דוד** על לבנון, או לכתבה של **מיכל קפרא** על מצבם של מובטלים בדרומה של ישראל, וששפה יחידה זו אינה שפתו של הקולנוע הדוקומנטרי. אם המדובר במחנות המוות ברואנדה ואם ביציאתם הפומבית לקונצרט של הנסיך **צ'ארלס** ואהובתו **קאמילה** – הכתבה הטלוויזיונית דוחקת את הבנאלי והגורלי לתבנית זהה: פתיח מילולי המכיל את הצגת הנושא, הבאת הוכחות ויזואליות להימצאותם של הכתב והצוות "בשטח", תוך פיתוח מילולי ל הנושא, ולבסוף הסוגר, עם המצלמה החוזרת אל הכתב או הכתבת, שבפיו או בפיה משפט מסכם, מתחכם, חינני או דרמטי (הפולקלור הישראלי השתעשע לא אחת על חשבון אותו "כאן **יואב טוקר**, מפארי"). תפקודו של הכתב או הכתבת אינו נוגע כלל ליצירת שפה ייחודית משלו; מתכונת השידור, ובעיקר מתכונת הייצור, של הכתבות היא שיוצרת את השפה, היא השפה.

השוט, בהקשר של הכתבה הטלוויזיונית, הוא סחורה, הוא אינו מהווה אלא צידוק למערכת ייצור ושיווק עצומת ממדים. מהדורת החדשות הטלוויזיונית מתקיימת בזכות אותו "בשטח", והמצלמה היא הכלי המוכיח כי הכתבים אכן נמצאים שם, כמו הכלי המייצר – המתעד – את הסחורה הוויזואלית. כתב או כתבת מצטיינים יבקשו לשמור בכתבתם, בבואם אל שולחן העריכה, את האימאג'ים המדהימים יותר, כלומר, את הסחורה

האופטימלית לשיווק.

שיקולי הבמאי הדוקומנטרי, לעומת זאת, שונים מהותית ובתכלית. השפה של היצירה הדוקומנטרית מורכבת ביותר, גמישה ומשתנה. בניגוד לכתב, לעולם אין הבמאי שליח ישיר של הגורמים המממנים את סרטו, של הוועדות המאפשרות אותה, ובוודאי שלא של ועדות השיפוט של פסטיבלים שונים או של רשתות הטלוויזיה שיתרמו להפצתה, אשר, בכל מקרה, מתוודעים בדרך כלל לסרט רק אחר שזה נעשה. ייתכן בהחלט שבמאי יבחר לשרת אינטרס זר ליצירתו; גם אז, הדבר אולי יוסיף לו תקציבים, אבל לא יפתור עבורו את הסוגיה הניצבת מולו: סוגיית האפשרות ליצור יצירה מתוך חירות מוחלטת. זוהי סוגיה מבורכת ביותר, אבל גם המייאשת מכולן, שמעטים היוצרים, בכל תחום ותחום של האמנות, היודעים כיצד לצאת ממנה מנצחים.

הרי הבמאי הדוקומנטרי משוחרר לא רק מתכתיבי ההפקה החדשותית. הוא גם נמצא חופשי (ומיותם) גם ממכלל המסורות והנורמות שבהם יכול במאי הסרט העלילתי להטיל עוגן. הבמאי העלילתי יוצר את המציאות שהמצלמה הולכת לתעד. בחירת השחקנים, התוויית העיצוב, עיבוי או דילול של מירקם התאורה, תכנון מדוקדק של תנועות המצלמה ביחס אליהם, כל אלה נתונים בידיו. אבל, כמובן, הם אינם ניתנים לו בעלמא, בתור איזו פריבילגיה משונה – הוא באמת זקוק להם. והוא זקוק להם משום שתכליתו של הסרט העלילתי, כפי ששמו מבהיר, היא הבאתה של עלילה אל המסך. המקבילה למציאות שהבמאי הדוקומנטרי בורר ממנה את האובייקטים המצולמים היא האובייקטים המעוצבים שהבמאי העלילתי מעמיד מול המצלמה. המציאות המוקמת על-ידי הבמאי העלילתי מול המצלמה וגם בחירותיה של המצלמה משמשות בעיקר להבאת נראטיב, ורק נראטיב זה הוא הקובע את עיצובם של האובייקטים המצולמים. הוא גם קובע את תוכן השוט, את מיקומו ברצף העריכה, ואת משמעותו. השוט העלילתי מתקיים אך ורק ביחס לעלילה, אשר לשם פריסתה הוא צולם. אם יישמט בשלב העריכה – בעקבות כשל טכני, כדוגמת טעות של הצלם, משחק רפוי, בעיות של המשכיות צילומית – לא תמיד יהיה אפשר להשאיר בסרט את הסצינה השלמה שבמסגרתה הוא קיים. אין לשוט העלילתי קיום אלא כחלק מתיאור, ומבחינה זו הוא דומה בכל למשפט או לחלקי המשפט בתיאור בפרוזה.

גם אם נניח שדוקומנטריסט ניחן בחדות עין לבחור את הלוקיישן הטעון יותר מבחינת משמעויות, וגם אם יהיו לו הכשרונות המניפולטיביים הטובים יותר, שיביאו אותו למצב של שליטה כמעט מרבית במציאות שהמצלמה עומדת לתעד, וכן עזרתם של צלם או צלמת רגישים, עירניים ומשתפים עימו פעולה, עדיין אין הוא פותר או מכשיל את סרטו סביב סוגיית שליטה זו. לבמאי הדוקומנטרי לא נותר, בבואו אל שולחן העריכה, אלא אוסף של שוטים, רב ומגוון ככל שיהיה, שרק הסדרתם ברצף, לפי מקצב מסוים, ומתוך רגישות ליחסים הנוצרים ביניהם, היא שתקבע סופית את תוכן היצירה, את אופיה ואת איכותה. אם יחסר לו שוט – כי הצילומים הוחמצו, כי החומר אבד במעבדה – הסרט עדיין יכול להיעשות, ובאופן מופתי.

בבואו לחדר העריכה נמצא הבמאי הדוקומנטרי כשעל שולחנו חומריו המצולמים. חומרים מצולמים אלה, השוטים הללו, הם הם מילותיה של שפתו שלו, לפחות זו הנכונה לתקופת הצילומים: לפרלוב הלכסיקון הפרלובי, ליאיר לב הלכסיקון היאיר-לבי, לאמיר הראל הלכסיקון ההראלי – ומתוך לכסיקון זה כותב כל במאי או במאית את יצירתו. תפקודו של השוט בסרט הדוקומנטרי מקביל, אם בכלל, לתפקודה של המלה בשיר. כמו המלה המנותקת בלכסיקון, השוט הדוקומנטרי הוא יחידה שניתן להפוך אותה לנושאת משמעות מחוץ לתסריט שביחס אליו הוא צולם (הדגמה לייחודו זה של השוט הדוקומנטרי נמצא תכופות בשפתם הקולנועית של דוד פרלוב ושל **עמוס גתאי**, למשל, שלא אחת משתמשים בשוטים ש"שייכים" לסרט אחד, לכאורה, בטקסט דוקומנטרי שהשוט לא צולם "עבורו").

האם, מתוך אלה, מתקבל כאילו עורך הסרט הדוקומנטרי עולה בחשיבותו על הבמאי או משתווה לו בהיררכיה היצירתית של עשיית הסרט? התשובה מותנית במידת הגיבוש הרעיוני, האסתטי, הרגשי והאישיותי של הבמאי בטרם צאתו לצילומים. אם השוט הדוקומנטרי מקביל למלה בשדה של שפה, הרי שכלל שהשוטים המובאים לשולחן העריכה ישתייכו לשפה אחת, כן יהיה ברור תפקידם של העורך ושל הבמאי, ויפחת הצורך לפתור סוגיות במונחים של יחסי כוחות הפקתיים-היררכיים.

לבמאי הדוקומנטרי, לכתב ולבמאי הסרט העלילתי כלים טכניים דומים ולפעמים זהים לשם ביצוע קונקרטי של עבודתם. ואולם, למן הרגע שבמאי יוצר סרט דוקומנטרי הוא נעשה דווקא לעמית הלא צפוי, אבל הוודאי, של המשורר. הבמאי הדוקומנטרי הניגש לשולחן העריכה מוצא כי יצירתו כולה מושתתת על חיבורים, על המתחים הנוצרים בין ההאלמנטים הכלולים בשוטים שונים, על אנלוגיות וניגודים. זוהי בדיוק עבודתו של המשורר. אמנם, אין המשורר יוצר את המילים, הללו מצויות בשפה שבה הוא כותב, אבל גם אצלו לא תיקבע איכות היצירה לפי גובה המילים שיבחר, לפי עוצמת הדימוי הבודד או לפי רמת הסנסציה הגלומה בתוכן המילים. עובדה היא כי מיטב הסונטות נחצבו ממילים לא נדירות – כסא, פרוזדור, פנים, ידיים, יין, חלום, אתמול, רחוב, הרים. עובדה מקבילה בשפת הקולנוע הדוקומנטרי היא שבמרבית המקרים נראה אדם נכנס, אדם מתרוות, אדם מתות, אדם מהסס, אדם אומר, אדם שותק, כעין מקבילות ויזואליות לשימוש במילים כדוגמת "כן", "לא", "אני", "אתה", "סבון". ביצירה הדוקומנטרית משמש השוט התיעודי כפי שהמלה הכתובה משמשת בשיר הכתוב. השפה של היצירה

נתן זך ב"פגישות עם נתן זך" של דויד פרלוב.

הדוקומנטרית חופשית, ועל כן מיסתורית, לא פחות משפתו של שיר.

כיצד תוכל – אם כך – לפעול לטובת הבמאי הדוקומנטרי בחירתו של משורר כדי לשמש כנושא סרטו? כפי שלא תמיד קיים קשר נראה לעין בין עוצמת האובייקט המתועד לבין עוצמת היצירה הקולנועית הדוקומנטרית, שכן זו, מעיקרה, אינה מצטמצמת לכדי הצבר של תיעודי אובייקטים, כך ייתכן בהחלט שמשורר או משוררת, בעצם נוכחותם מול המצלמה, לא יביאו עמם יותר מאשר את גופם, שכן את הדבר הנדיר שהם מסוגלים ליצור לא תמיד ניתן להצית ולהסיט אל המיידי שבדיבור עם מראיין. במה שונה – בגופו, ברגע שהוא "אדם נכנס", "אדם מהסס", "אדם שותק" – האובייקט המצולם משורר מכל אובייקט אחר?

משורר, לענייננו, הוא סובייקט המוצא את ההיתר המקסימלי למיצוי המושלם ביותר של ביטויו בכתיבת שירה. האם ככזה הוא ניתן לזיהוי חיצוני כלשהו? כיצד נבחין, אם ננמיך את הצליל עד להשתקת המסך, כי לפנינו משורר ולא – נניח – בעל כרמים המשבח בפנינו את זני הגפנים המשתרגות על אדמותיו, שמחוץ לפריים? אדריכל? פליט המעלה זכרונות אימים? פילוסוף?

אמיר הראל, בסרטו על אודות אבות ישורון, חובר לצופה בניסיון לפתור את הנעלם הזה, כאשר הוא מביא תקריבים רכים, משתהים, של פניו של המשורר. השאלה הנוגעת לאפשרות לזהות בחזותו של ישורון את הכשרון, את האמירה ואת טיב הדרכים המובילות ליצירה באישיותו נותרת פתוחה, בלתי פתורה, אבל ניתן לומר שהיא כמו נשאלת שוב ושוב במהלך הסרט באמצעות טיבם של השוטים התוחמים את דמותו של ישורון, תכיפותם ומיקומם. הקושי נובע מן הבסיס הראשוני למה שעשוי רק במקרים נדירים להיעשות לשירה (בהוראה החמורה ביותר של המלה), שהוא אוניברסלי ודומה בכל לצורך אינסטינקטואלי. שירה, בהגדרה רדוקציוניסטית ביותר שלה, היא הצבר של מילים המתייחסות זו לזו בקשרים שאינם תמיד סיבתיים בגלוי, שורות חתוכות בנקודה שאינה מתחייבת אלא מבחירה אישית של הכותב, ואופי ריתמי מובהק של הכתוב.

השירה הגבוהה ביותר, המביכה שבהתפייטויות והמסמך הפסיכופתולוגי עונים כולם להגדרה זו. האדם המשובש בדעתו, משנתפס לדחף להעביר אל הכתב את הקיטוע הרגשי והאינטלקטואלי שהוא חווה, עושה – מבחינתו – פעולה זהה לזו שעושה הגרפומן, ושניהם יחד אינם שונים, מבחינתם, מהמשורר או המשוררת (כל משורר מגלה ברבות הופעותיו ופירסומיו כי ניגשים אליו "עמיתים" שעל כמותם לא יכול היה לחלום, ושעמיתים חדשים ואומללים אלה נרגשים ועשירים בטענות כלפיו כאילו באמת ידעו על מה, בעצם, הם מדברים). מביך הדבר, אבל גם המיומן שבמבחינים בין שירה לבין אותם מסמכים עצובים לשירה אקראית, אינו יכול לדעת מה ניצב מולו כאשר יתבונן בשיר שכתוב בשפה זרה לחלוטין. דוד פרלוב, בסרטו על נתן זך, מנצל דווקא את העמימות הזו בתחום האיפיון של האדם הכותב שירים.

הוא מאפשר לנתן זך לדבר, מתרכז בדיבורו, מזמין את דיבורו, מקשה קושיות ומתעקש על תשובות. פרלוב אינו מתעלם מן העוצמה הוויזואלית הגלומה במפגש של הצופה, בתיווכו של הבמאי, עם פניו, עם סביבתו הפיסית, עם תנועותיו של משורר אהוד. אלא שעוצמה זו, שאפשר לפסול אותה כמציצנית, אבל גם לראות בה סוג של שמחת התקרבות, ניצתת רק בתנאי ששירתו של המשורר מוכרת לצופה שבנדון. פרלוב, משורר דוקומנטרי מובהק, מבין היטב כי לא האיקונין נתן זך, זה המוכר אולי לאוהבי שירה מעטים, הוא הייצוג האופטימלי של נתן זך המשורר, אותו אדם שראוי לעשות סרט יפה ומעמיק בעקבות דמותו. פרלוב מבין את תפקידו בסרט כמתווך אל כל צופה, באשר הוא, גם אם אינו קורא שירה עברית, את דמותו של יוצר חכם, אדם בעל רגישות נדירה לשפה, לאפשרויות הפתוחות בה לומר דבר–שקר בלבוש משכנע ודבר אמת בגמגום.

בסרטו של יאיר לב על חזי לסקלי הקלפים נטרפים, שכן לב אינו נשען על המשורר כאובייקט לתיעוד המצלמה, מאחר שחזי לסקלי מת לפני שהסרט נעשה. ואף שהתהיות המועלות כאן אינן בגדר ביקורת על כל אחד משלוש הסרטים או דיון השוואתי ביניהם, טבעי מבחינת אופי התהיות לבחור בסרטו של יאיר לב לשמש לצורך בדיקת כל מה שתלוי בבמאי ובכישרונו, ולאו דווקא בדמותו של המשורר בדרך ליצור סרט דוקומנטרי איכותי "על משורר".

בסרטיהם של הראל ושל פרלוב המשורר נוכח, ומכיוון שהמדובר במשוררים מוכרים, מצליחה נוכחותם להשכיח לרגעים את הסרט, ואת הבמאי, לפחות בצפייה ראשונה. בסרט על אבות ישורון אנו כמעט ומשתכנעים כי אכן קיים קשר ויזואלי, מוחשי, בין המראיין לבין היותו משורר, וגם לראות כיצד צורת התנהגותו, אופי לבושו, מבטו ומבטאו יוצרים אנלוגיות ברורות עם הלכסיקון הייחודי בשירתו, עם אופן התפרסותם של שיריו על הדף. בסרטו של פרלוב אנחנו מוצאים את חוכמתו של נתן זך נובעת ממנו באין מפריע, שכן הוא מכבד את פרלוב ומרגיש נינוח דיו לפתח את טיעוניו ולפתוח חדרים אחדים מליבו לפניו.

רק יאיר לב, בסרטו על חזי לסקלי, אינו יכול לסמוך אלא על יכולתו שלו כדוקומנטריסט; רק בחירותיו כבמאי יקבעו אם יוכל למשימת יצירתה של דמות או אם ייכשל בה. הסתלקותו של המשורר מן העולם היא הנותנת פתחון פה (ברמות שונות של לגיטימיות) לדמויות המצולמות בסרטו של לב. אנחנו מתווכים לעבר דמותו של המשורר בידי אנשים שהיו בסביבתו, חלקם קרובים באמת וחלקם פחות, חלקם כאלה שאהבו אותו וכאלה שהיו אהובים עליו, שגורלותיהם נחרצו על–ידי קרבתם אליו וגם, וזה מובן, על–ידי מיני דמויות פרזיטיות למדי, כאלה שמתחככים בכשרונו, בפרסומו, במצלמה הניצבת מולם.

לרגעים, כאשר המרואיין הזה או האחר אינו סתמי, כאשר הוא או היא מתבטאים בתבונה, ברגישות, אנחנו שוכחים לרגע את הבמאי. ברגעים אחרים, שבסרטו של יאיר לב הם רבים, לנוכח דבריהם שעל סף העילג של חלק מהמרואיינים והמרואיינות אנחנו מגלים את הבמאי. אילו הסתפק יאיר לב במיפוי החכמים, המרתקים ובעלי האמירה שבסביבתו של חזי לסקלי היה ביכולתו לחסוך רגעי מבוכה אחדים מן הצופה, אבל היה מצמצם את המיגוון הרחב של היבטים ששימשו בתוך האישיות שאליה חותרים להגיע. יאיר לב מתמסר במלואו לאתגר החירות שביצירה הדוקומנטרית. אם אנחנו מרגישים בסוף הצפייה כי יצרנו היכרות אינטימית עם דמות – שלא נכחה על המסך אלא בעקיפין – הרי שזה משום דברים שבחר יאיר לב לחבר בדרך ליצירת שדה של יחסים בין קרובי משפחה, חברים, אהובים, מאהבים לשעבר. ההתקוממות בפני אחדים מהדברים הטיפשיים יותר הנאמרים שם – או המרושעים – פועלת כמו מלה גסה בטקסט. לפעמים זהו הדבר הנכון, הנחוץ. כפי שמשורר לא יבחר או יפסול מלה לפי גובהה הסגנוני או ייחודה אלא ביחס למיקומה, משמעותה ומעגלי ההשתמעות שהוא מכוון אליהם, כך הבמאי הדוקומנטרי – בניגוד גמור לתופר הכתבות, טובות ככל שיהיו – מצלם באתר ומשאיר או מסלק בשולחן העריכה לא לפי מפתח של בובמסטיות ועניין אינהרנטי לאובייקטים, כי אם ביחסם של המסרים המועברים בשוט מסויים ביחס לכלל האחרים. |

נשים עירומות חיות ונעות

על מוסר וסרטים בעיתונות בריטית בראשית ימי הקולנוע

(1898-1909)

יוסי הלחמי

הקולנוע והמין ירדו כרוכים לעולם. כיוון שכך, נזעקו צדיקי הדור והורו הלכה שעבירה גדולה היא להציג לפני הקהל "דרך גבר באשה" בתמונות חיות ומתנועעות, משום קלקול המידות וגירוי היצרים השפלים של הצופים התמימים. על כן, "ביקורת תהיה" ואת הקולנוען שסרטיו אינם מוסריים צריך לענוש.

שכל מופלא

בימי בראשית של הקולנוע היתה בריטניה מן המובילות בפיתוחה של אמנות הסרטים.[1] הדבר התבטא הן בתפקיד החשוב שהיה לממציאים בריטים בפיתוחו של המיכשור לקולנוע[2], והן בתרומה היצירתית של המסריטים בבריטניה לקידומו של הקולנוע מן החידוש המלהיב של צילום תנועה כשלעצמה אל סרטים שיש בהם הגדה של תוכן. מהלך זה הוביל את יצרני הסרט מהשאלה הטכנית של איך להראות את המצולם אל הבעיה התוכנית של מה להעלות על הבד. ומכיוון שתמיד נמצאו באלביון אנשים הגונים שראו חובה קדושה לעצמם להכות "על חטא" על חזה עמיתיהם, עסקו גם שם רבים וטובים בסוגיה קשה זו. נשמות טהורות אלה הזדעזעו מסרטים שלטעמם היתה בהם סכנה למוסר ולהגינות, ויצאו חוצץ נגדם לבער את הנגע בעודו באיבו.

הסופר הידוע **שלום עליכם** כתב על הקולנוע: "כן-כן, שכל מופלא!... אנשים ממציאים... סרט... מסך... פילם... וזה חי! מתנועע!".[3] ובאמת, סוד הקסם הקולנועי היה טמון בהרגשה שעורר בצופיו שהם רואים דבר חי, אמיתי ומציאותי, המתרחש לנגד עיניהם כאן ועכשיו, ומגרה אותם לשוחח עם המתהווה על הבד. עניין זה הוא שהציק לשומרי המוסר בבריטניה: את הסרטים שנחשבו בעיניהם פרוצים במידות לא קיבלו כמיצג של אמנות, אלא כגרירתו של הצופה למציצנות במעשי זימה המתרחשים על הבד ממש לנגד עיניו, המגרים את היצר ומשחיתים את הנפש.

קולנוע בבית השימוש לגברים

הממלכה המאוחדת מלאה אז במקריני סרטים שהציגו את תוצרת התעשייה המקומית וסרטים מיובאים (בעיקר מצרפת ומארצות הברית) לפני ההמון המוקסם מהלהטים העולים על הבד. לדעתו של אחד, מר **סמיואל סמית**, סופה של הנאה שבחטא זו, שמקורה בתמונות

תועבה: "תוצאות הרסניות לחיי האומה". בהיותו אדם ששלום הציבור חשוב לו, טבל את קולמוסו בדיו, וברגש רב כתב מכתב אל עורך ה"טיימס" הלונדוני ובו הזהיר את שלומי אמוני אנגליה מהסכנה הנוראה שבקולנוע:

3 באוגוסט 1899

אדוני,

התואיל להרשותני להשתמש בטורי עיתונך כדי להסב את תשומת לב הציבור למקור חדש של רוע שלאחרונה צץ ועלה במרחצאות המרפא העממיים שלנו. אני מתכוון בכך אל אותם הסרטים המושחתים והמשחיתים המוצגים שם ב"מכונות-פני-בחריץ"[4]... ברור לי כי יקשה להרשיע בדין את עושי הנבלה אלא אם כן יש במעשיהם משום עבירה חמורה על החוק. אבל האם, לפחות, לא תוכלנה הרשויות המקומיות לאסור הצגות כאלה באתרי הרחצה של מקומות הנופש שעל הים הנמצאים בתחום סמכותן. קשה להגזים במידת הקלקול הרוחני הנגרם לצעירים מהצגתן המוארת היטב של דמויות נשים עירומות הנראות כחיות ומתנועעות, נכנסות ויוצאות מן האמבטיה, יושבות כדוגמניות לציירים וכו'. במקום מסוים התבצעו הצגות אלו בבית השימוש לגברים, אולם הודות למחאה ציבורית נפסק מנהג מגונה זה. האם אפשר שיעשה כך גם במקומות אחרים?... אם לא נעמוד בפרץ עוד נחזה בהתנוונות מהירה של המידות הטובות באנגליה עד לרמה של פאריס,[5] עם אותן התוצאות ההרסניות לחיי האומה.

הנאמן לך

סמיואל סמית

דאגתו של האב הקדוש

לדעתו של מר סמית על הנזק המוסרי שבקולנוע היו שותפים רבים, בייחוד מבין "כלי הקודש" האמונים על שמירת המוסר והתום של בני עדתם. אולם השטן המרקד על הבד ידע לפתות גם את הצדיקים האלה בכשפי תמונותיו הנעות. לדוגמא, כשהבחינו ראשי הכנסייה הרומית-קתולית, המומחית בגירוש שדים, שגם בארזים נפלה שלהבת והקולנוע הבעיר אש זרה במשכנם, פעלו לכבותה ביד קשה ובזרוע נטויה. הקרדינל בכבודו ובעצמו נדרש לעניין זה, לאסוף את השיות האובדות באולמות הקולנוע בחזרה אל עדר האלוהים, כפי שמספר העיתון הבריטי "The World's News", מיום 24 ביולי 1909:

הנה ידוע שהכנסייה הרומית-קתולית אוסרת על כוהניה לבקר בבתי תיאטראות, אולם עד עתה לא דובר בשאלה של השתתפותם גם בהצגות של בידור סינמטוגרפי, דברי העיתון "Morning Leader".

אכן, ביום שלישי פירסם הקרדינל הראש בבריטניה את הצו הכנסייתי הבא: "אחת מחובות משרתנו היא להשגיח שאנשי הכנסייה יקפידו ללכת בדרך הישר ולשמור על מוסריותם. נוכחנו שהמשמשים בקודש וחברים חילוניים בסגל הכנסיה נטלו חלק במופעים סינמטוגרפיים, שרבים מהם פוגעים בדת ובמוסר, והרינו להודיעכם כי האב הקדוש[6] הסמיך אותנו להזכיר לכל אנשי סגל הכנסייה כי עליהם להדיר את רגליהם מן התיאטראות, ובייחוד הם מצווים לא לבקר בהצגות סינמטוגרף מכל סוג שהוא. מי מאנשי הכנסייה שיפר צו זה יהיה נתון לעונש משמעתי של הכנסייה, כולל השעיה מעריכת המיסה ותפקידי עבודת האלוהים האחרים".

חוכמתו של הפרופסור לקולנוע

לעומת זה היו כוהני דת שהשכילו לנצל את הקולנוע לטובת קהילותיהם, שהרי כבר מראשיתו ידעו הכל והכירו כי הקולנוע הוא אטרקציה מושכת קהל מאין כמוה. גם הכמרים הבינו שאין אמצעי טוב ממנו כדי לאסוף אנשים, נשים וטף תחת קורת גג בית האלוהים ולהרים תרומות כסף מן המאמינים. בכל זאת, לא שכחו גם את תפקידם החסוד להיות אפוטרופסים לעריות ולמנוע מבני קהילתם

תמונה מהסרט "אשה באמבטיה". תוצרת "אחים פאת'ה", צרפת (מפרים המנוונתו). במאי: הנרי ז'ול', 1896.

לצפות בסרטים העלולים לחסום בפניהם את הכניסה לגן העדן. הרי לא יעלה על הדעת שמנהיג רוחני יתיר להציג בפני צאן מרעיתו תמונות חיות המגרות את יצר המין ומערערות את הצניעות. אם כן, מה עושים כדי שאפשר יהיה לנצל את כוח המשיכה של הסרטים בלי שתושחת נפשם של באי בית התפילה? על תשובה אחת לשאלה זו מספר לנו העיתון הבריטי "חדשות הצילום", מיום 14 בינואר 1898:

כאשר יכתבו סיפורי הלצון של הצילום, אם אכן ייכתבו, ודאי שיימצא מקום בתוכם למקרה הבא שאירע בבית תפילה אחד לא רחוק מהמטרופולין. הוחלט שם לקיים בזאר לטובת קרנות הצדקה של הכנסייה. את האטרקציה המרכזית של האירוע צריך היה לספק ג'נטלמן אחד, המיומן בעסקי הסינמטוגרף, שנשכר להציג תצלומים חיים בפני הקהל. הוסכם כי בזמן ההקרנה יכריז המציג את שמו של כל סרט לפני שיופיע על הבד. אז תקיש גברת מתנדבת על קלידי הפסנתר מוסיקה מתאימה, והנושא המוכרז ייצא לדרכו המרצדת בסצינה המוקרנת.

אך אבוי, ברגע של פגע, לפני ההקרנה, החליט כהן בית התפילה שעליו לבדוק את רשימת הסרטים שנועדו להצגה.

רוב הסרטים זכו לאישורו המלא. אך לנוכח האימה האדוקה שאחזה בו כשנתקל בשם הסרט "ריקוד הצעיפים של מדמואזל X" ראוי היה לרחמי שמיים. הוא לא יתיר אפילו מסגרת אחת מדבר מגונה שכזה להיות מוצגת בפני עדתו, ואפילו היה הוא זונח את חובתו לאנשיו ומרשה להעלות על הבד תועבה זו, ודאי לו שמחצית הקהילה היתה נוטשת אותו בגועל נפש.

ובכן, מסתבר שדווקא סרט זה היה ראש גאוותו של הפרופסור[7] מציג תמונות הסינמטוגרף. הוא היה היחיד באוסף שלו שהיה צבוע,[8] ותמיד התקבל על-ידי קהל הצופים האוהד ברעם של מחיאות כפיים. להשמיט אותו מן ההצגה יהיה מעשה של התאבדות מבחינת הצלחת הערב, אולם גם אין זה מן התבונה להעליב את מנהיגי בית התפילה. זאת ועוד, סרט זה ואחרים חוברו להם יחדיו בגלגל אחד שיקשה מאוד לנתק ממנו את ריקוד "הטריפה". לכן גדול היה צערו של הפרופסור כשנדרש לפסול להצגה את הסרט המרתק הזה.

אולם בבוא זמן ההקרנה עברה ההצגה בהצלחה עצומה והתמונות לא היו קופצניות או מכאיבות ראש יותר מן המקובל בהזדמנויות מעין אלו.[9] הדבר התאפשר מפני שאותו פרופסור התחכם ומצא תחבולה שתאפשר לו להציג את חמוקיה של העלמה X אף במעלות קדושים וטהורים. ובהגיע תור הסרט המנודה "ריקוד הצעיפים של מדמואזל X" הכריז עליו האיש הפקח הזה בשם "שלומית רוקדת לפני הורדוס אנטיפס".[10] לומר שפריט זה של התוכנית התקבל בהתלהבות יהיה אך תיאור חיוור של ההתרגשות האדירה שאחזה בקהל. איש מהצופים לא דחה את הסרט ואף הכהן לא זיהה בו את התמונה שהוא אסר על הופעתה. ההערה היחידה שהגיעה לאוזני הפרופסור היתה של גברת זקנה אחת שחשבה שהריקוד היה הדבר הטוב ביותר שהוצג באותו ערב. רק תמיהה אחת היתה ליידי: "כך, כך, אנו חיים ולומדים. עד היום בערב לא ידעתי שכבר בזמנו של הורדוס צילמו סרטים".

תמימים בגייטסהד

בזכות תושייתו של הפרופסור הערמומי עברה ההצגה בשלום. הכומר היה בטוח שמנע רעה חולה מבני עדתו, המאמינים נהנו מסרט מעורר, והרקדנית הנאווה שבגדיה המתנופפים חשפו חלקים מגופה לא פגעה בנחישות אמונתם באל הטוב. נהנתה גם קופת בית התפילה שהתמלאה מצלצלים. כאן הצליח מציג הסינמטוגרף לפייס את הכומר, אבל יש וחילוקי הדעות בין הצדדים הגיעו לבית הדין, שנתבקש לפסוק מה הוא סרט הפוגע בכללי המוסר המקובלים. כתבו של העיתון "הז'ורנל הבריטי לצילום" נכח בדיון משפטי שכזה ואת רשמיו פרסם ביום 31 במרץ 1899:

> בשבוע שעבר התבררה בבית המשפט המחוזי של ניוקסל תביעתו של פ"וו דודסוורת', מרחוב קולינגווד, שבעיר ניוקסל, נגד הרברנד ב' סטון ספנסר, נאמן כנסיית פול הקדוש, אשר בגייטסהד. התובע דרש כי ישולמו לו פאונד אחד וששה עשר שילינג[11] עבור בידור סינמטוגרפי שנתן באולם הקהילתי של הכנסייה. מטעם התובעים עמד מר סטמפורד ולנתבע טען מר היק.
>
> מר סטמפורד אמר כי התעריף הרגיל להצגה הוא שני פאונדים ושני שילינג, אולם במקרה זה הוסכם על הסכום הנתבע. כאשר המקרין מטעמו של התובע הגיע לאולם, נשאל על-ידי הכומר מר סטאק אם הסרטים ראויים ומתאימים להצגה. תשובתו היתה "כן". רק לסרט אחד התייחס האיש בביקורת. סרט זה הראה אדם המזפת את צידה האחד של גדר ומולו אדם המסייד את צידה האחר. הסרט הסתיים בכך שהם זיפתו וסיידו איש את רעהו. את זה כינה האיש "סצינה מזוהמת". (צחוק באולם בית הדין).
>
> **השופט:** רק צד אחד שלה. (צחוק באולם בית הדין).
>
> **מר סטמפורד:** שני צדדיה.
>
> **השופט:** הסיוד אינו בגדר מזוהם. (צחוק באולם בית הדין).
>
> מר סטמפורד הוסיף וטען [באירוניה] כי לקראת סיום המופע הוצגו כמה תמונות שכנראה עוררו סנסציה אדירה בגייטסהד. (צחוק באולם בית הדין). סרט אחד הראה דייג היושב תחת סלע ושלושה או ארבעה נערים, בלבוש רחצה, שרצו לטבול במים. הנערים הצליחו להטיל את הדייג למים. (צחוק באולם בית הדין). אחר כך הועלתה על הבד סצינה אמיתית של גן ובו שלושה כסאות שעל האמצעי מהם ישבה גברת. ג'נטלמן התגנב מאחוריה, חיבק ונישק אותה. זאת התמונה שהתנגדו להראותה לקהל בטענה שאינה הולמת את המעמד.
>
> **כבוד השופט:** היתה זו התקפה פרוצה. (צחוק באולם בית הדין). מר סטמפורד הקריא דברים מתוך מכתב, מיום 16 בפברואר, ששלח הנתבע אל התובע. שליח נכבד זה של הכנסייה כתב כי צר לו שעליו לדווח שההצגה היתה לא משביעת רצון בלשון המעטה והיא נותנת מקום לתלונה חמורה ביותר. הכותב מאמין שהיה זה בגלל סצינת הרחצה, אבל הוא עצמו לא הכיר בכך בזמן ההצגה (צחוק באולם בית הדין), מפני שאז לא היה הדבר ברור לו. כמה מהצופים העירו על זאת אחרי ההצגה ואף הביעו את הפתעתם מכך שהקרנת הסרט לא הופסקה.
>
> בהמשך טיעונו אמר מר סטמפורד כי החלק השני של תוכנית הערב לא התקיים. האירוע נעצר בגלל סרט הנשיקה הקרוי "חיזור". מצד הנתבע נטען שהכומר תבע מהמקרין להשמיט את הסרט מהתוכנית. בתגובה סירב המקרין להמשיך בהצגה בכלל והחל לארוז את ציודו. לפני ההצגה הודיע הכומר: "דרישותינו ברורות ביותר. לא רק שאיננו רוצים בסרטי פריצות, אנו סולדים גם מהגס ומההמוני". המקרין לא הראה לו את רשימת הסרטים לפני ההצגה, רק ציין כי הסרט הרע ביותר שלו הוא המעשה בזפת ובסייד. לטענה כי הסרט "חיזור" גרם נזק חמור לקהילה. השיב מר סטמפורד בלגלוג כי חושש הוא שהפצע שפצע הסרט בנפשם של בני הקהילה הוא חמור עד אין מרפא. (צחוק באולם בית הדין). הוא סיפר שתוכנית הסרטים הזו הוצגה במקומות רבים. למשל, בלונגהרסט הראו את התמונות האלה, והרברנד ר' פרוקטור הביע את שביעות רצונו הגדולה ואמר כי אנשי קהילתו נהנו מההצגה.
>
> מר היק אמר שהדיון נסב בעיקרו על השאלה של הפרת חוזה. הנתבעים התנגדו לאחד מן הסרטים ולו התקבלה בקשתם היתה ההצגה יכולה להימשך.

ג'והן בולטון, האחראי להפעלת מכונת ההקרנה מטעם התובע, הצהיר כי לא סירב להמשיך במופע. כאשר הופסק סרט הנשיקה הוא לא פנה לצופים ואמר שאינו רואה בו רע. הוא כן אמר שהוא מצטער מאוד על התערבותו של הכומר. הפסקת ההקרנה גרמה לו התרגשות רבה, עד אז היה רגוע. לא טוב עשו הצופים כשגידפו את מכונת ההקרנה מפני שהיא מן האחרונות והמשובחות בסוגה. (צחוק באולם בית הדין).

מר היק טען שהכומר צדק בהחלט כשעמד על דעתו להוציא את סרט הנשיקה מתכנית ההצגה. הכומר מתנגד לנישוק.

השופט: האם כוונתך לכך שנשיקות מוכרות בגייטסהד פחות מאשר במקומות אחרים, או שמא הן כה מוכרות שם עד שיש צורך להפסיקן?

מר היק: אני אומר שסרט מסוג זה באולם הקהילה בכנסייה הוא עניין אחד ואותו סרט באולם בידור הוא עניין אחר.

השופט: אם הסרט נקרא "חיזור", אינני מסיק מזה שהוא לא הגון. אבל אם הנערה היתה זרה לאיש, יכול להיות שהסרט אינו הגון. (צחוק באולם בית הדין).

מר היק: אבל אי-אפשר להסיק זאת מן הסרט. (צחוק באולם בית הדין).

השופט: אם הסרט התכוון להציג חיזור היכן כאן אי-ההגינות?

מר היק: השאלה אינה אם הסרט הגון או לא הגון, אלא אם הכומר רצה שתמונה כזו תוצג.

השופט: תמהני שאתה מציג את הכומר כאדם הפועל בחוסר סבירות. יש מכונה שאחרי התחלת ריצתה קשה לעצור אותה, ואתה דורש ממני לומר שיכול היה לתבוע לעצור אותה לרצונו. חייב היה לשאול לפרטי ההקרנה קודם להתחלתה.

מר היק: טענתי היא שאכן ביקש אותם אך לא קיבל.

מר סטמפורד: לא כך היו פני הדברים.

מר היק הודיע כי לא היתה סיבה שמופע הבידור לא יימשך. טענתו היתה שנציגו של התובע צריך היה להמשיך בתצוגה כשנתבקש לכך. משלא עשה כן הפר את החוזה.

הרברנד ג' סטאק (כומר בכנסיית סט. פול, דרך אסקיו, גייטסהד) העיד שקודם להצגה ביקש מהמקרין מטעם הנתבע להראות לו את הסרטים [לביקורת] וזה ענה כי הדבר לא ייתכן. העד אמר למקרין כי הוא מקפיד מאוד על תוכן הסרטים המוצגים והמקרין ענה לו שייתן לו את שמות הסרטים והוסיף: "הן לא תחשוב שאביא לכאן סרטים שלא יזכו לאישורך?" המקרין אמר שהסרט הרע ביותר שלו הוא המעשה בזפת ובסייד. על זה ענה העד שאם כך הדבר יסכים לקבל אותו להצגה, אולם הוסיף: "זכור, אם יעלה על הבד סרט שאינו נאות אעצור את ההצגה". העד הבהיר שהוא מתנגד לא רק לדברים רעים במהותם אלא גם לכל דבר גס והמוני, כמו "זיווגי נשיקות". הוא מציין זאת במיוחד משום שסרטים כאלה הם דבר מקובל בבידור סינמטוגרפי. הוא תיאר את סרט הנשיקה כ"מופע פוגע ביותר", כשזרועותיהם המחבקות [של הגברת והג'נטלמן] מוצגות בצורה מדויקת וגרוטסקית. זה היה בזוי ביותר. כשראה העד את הסרט הזה מוקרן על הבד פנה אל המקרין ואמר לו: "אמרתי לך שלא אסכים לדבר מסוג זה ועליך להפסיק מיד את ההקרנה". המקרין ענה: "מדוע?" העד ענה: "משום שזה הוא רצוני", וחסם בכף ידו את האור מהמכונה. הוא לא נגע במכשיר מפני שידע שיש סכנה בדבר. אז עצר המקרין מטעם התובע את פעולת המכונה והעד תבע ממנו שיוציא את הסרט שהוא מתנגד לו וימשיך להציג מהסרט הבא. המקרין סירב ופנה בדברים לקהל: "הכומר הנכבד שלנו מתנגד לסרט זה. אני מניח שאינו מסכים לנשיקות. אני אינני רואה כל סיבה להתנגד להן". (צחוק באולם בית הדין). העד ענה לו: "אין זה עסקך; אני מתנגד להצגת סרט זה. המשך במופע שלך". ועוד סיפר העד כי הוסיף ואמר למקרין: "אם לא תמשיך להקרין לא אשלם לך". הוא, העד, יכול להביא ראיות לכך שאנשים באולם [שכעסו על תוכן הסרט] קיללו את מכונת ההקרנה. הוא אסר על הקרנת סרט הנשיקה מפני שחשש שהמצב ייצא מכלל שליטה. לדבריו: "לעולם אי אפשר

תמונה מהסרט "הנשיקה". צולם לקינטוגרף של אדיסון, 1896, ארה"ב. הסרט היה להיט אדיר אצל הצופים. אבל הרברט ס' סטון, שדאג למוסר הציבורי, כתב עליו, בכתב העת The Chap Book, 15 ביוני 1896: "עניין כזה דורש את התערבות המשטרה...אם אנו מגלים סובלנות כלפי דברים כאלה, מה יעזרו לנו הדיבורים על הפוריטניות האמריקנית ועל סכנת הזוהמה של מחזות מיובאים מאנגליה וצרפת?"

להסתדר עם סרט מסוג זה".(צחוק באולם בית הדין). "סרט החיזור לא היה אלא התנשקות פראית". (צחוק באולם בית הדין). "לא כך מחזרים בגייטסהד; אולי כך עושים בניוקסל". (צחוק באולם בית הדין).

השופט: יש ודברים הנחשבים לטוב במקום אחד נראים רע במקום אחר. (צחוק באולם בית הדין).

מר סטמפורד אמר כי התובע אינו אשם בהפרת חוזה, מפני שהכומר ולא הוא עצר את המופע. כבוד השופט צפה בסרט המדובר, שהובא כראיה במשפט, ולא מצא בו פגם. השופט אמר שלדעתו הסרט המוני ביותר. אין לו ספק כי חלק מקהל הצופים היה נהנה הנאה גדולה מהסרט, אבל אין זו סיבה שלדואגים להעלאת רמתם המוסרית לא תהיה הזכות להתנגד להצגתו של סרט כזה. לדעתו פעל הכומר במסגרת זכויותיו כשחסם את המכונה בכף ידו ועצר בעד ההקרנה. אין הוא יכול להגיע למסקנה אחרת מאשר שביצוע החוזה לא הושלם. לא יעלה על הדעת כי בנסיבות

כאלה לא יהיה הכוח בידיהם של ג'נטלמנים, דוגמת הכומר, להחליט על תוכן ההצגה, ואילו לאחרים כן תהיה זכות דעה באשר למה יוצג. הדין נפסק לטובת הנתבע.

לדעת להבחין

הדין נחרץ, השאלה נשארה: מי יחליט אם סרט מסוים ראוי לעלות על הבד לפני הקהל? אפשר שממרחק של מאה שנים נראות הלכות נשיקה של הכומר התמים, מכנסיית סט. פול שבגייטסהד, מיושנות ומגוחכות; כבר אז צחק מהן הקהל באולם בית הדין. אלא שהבעיה לא נעלמה, ואף החמירה עם השנים, בוודאי עם הופעת הטלוויזיה. האם אין זכות ואף חובה להורים, מורים, מחנכים ורועים רוחניים לבקר את החומר הקולנועי שצורכים בני הקבוצות החברתיות שלהם? האם נפקיד את זכות האישור או הפסילה של מיצג קולנועי רק בידי "הכוח הנעלם של השוק החופשי", או בפשטות: "סוחרי הסרטים"? ואז, האם נוכל להבטיח שהסיסמה הנאורה של חופש הדעה והדעת לא תיעשה פלסתר בידי אלה המשתמשים בקולנוע כאמצעי להשתלט בו על נפשות הצופים (ובאותו הזמן גם על כיסיהם)?

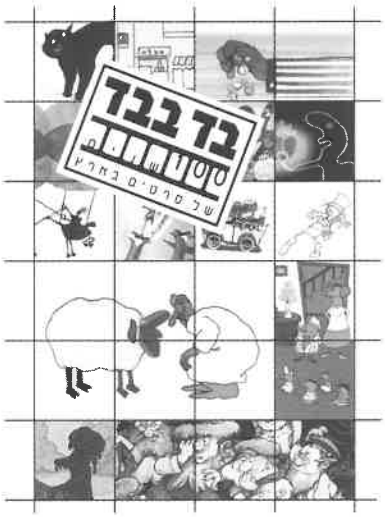
אין צורך לומר שהיוצרים נמצאים בהתמודדות מתמדת מול התביעה החברתית ליישב בין הזכות הבסיסית לייצר ולצרוך מידע וידע בלי הגבלה לבין הסייגים שמסיבות שונות מציבה החברה בפני מימושה של זכות זו. דא עקא, שאין נוסחה בדוקה לכך. מה שהקולנוען יכול לעשות בעניין זה הוא לגשת לעבודתו ברגש של אחריות כלפי קהל היעד שלו. אין זה צריך למנוע ממנו עשיית סרטים שיש בהם ביקורת נוקבת על נגעי החברה שלדעתו גורמים לה הרס ונמק; ההיפך הוא הנכון. אפשר שדבר זה ייראה מוזר לקוראים, אך הקולנוען הביקורתי של ימינו משיק לאנשים כמר סמיואל סמית והכומר סטאק, שנקודת המוצא של תלונתם על הסינמטוגרף מעוגנת היתה בהכרח שחשו להתריע על הסכנות למוסר האישי והציבורי ולקיום הראוי של החברה.[12] התפיסה האמנותית, הפתוחה כביכול, של האדונים דודסוורת' ובולטון מדרדרת את היצירה הקולנועית ל"בית השימוש לגברים", ואין לה דבר וחצי דבר עם חופש ההבעה. על קולנוען בעל-נפש לדעת להבחין שגסות והמוניות כשלעצמן אינן בסיס ליצירת אמנות, אלא הן ניצול אלים של חולשות אנושיות שסופו לפרום את המרקם העדין של מערכת היחסים בחברה; להבחנה כזו קוראים תרבות קולנועית.[13]

הערות

1. Low, Rachel. The History of the British Film: 1896-1906. London: Allen & Unwin, 1949
2. Barnes, John. The Beginnings of the Cinema in England. London: David & Charles, 1976, 26.
3. שלום עליכם. המחזה: הזכייה הגדולה (במקור היידי: דאס גרויסע גווינס), 1915. תרגם לעברית: אריה אהרוני. כתבי שלום עליכם, כרך "מחזות ומערכונים", עמ' 169. הוצאת "ספריית הפועלים" בע"מ, תל-אביב. מהדורת 1988. המחזה מספר על חייט שנתעשר ומבקש להיכנס לעסקי הפקת סרטים, נופל בידי נוכלים ומאבד את כל ממונו. ידוע בארץ בשם "עמך", לפי גרסת י"ד ברקוביץ' (שוויתר על הקשר הקולנועי של המקור לשם הדגשת המסר החברתי העוסק במלחמת המעמדות בחברה היהודית במזרח אירופה).
4. הכוונה למקרני סרטים דוגמת הקינטוסקופ או המוטסקופ, מכשירים בתבנית ארון מלבני הניצב על מקצועו הצר, ובו חלון הצצה לצופה בודד. הטלת מטבע לחריץ המיועד לכך מפעילה את מנגנון ההקרנה.
5. סמית מציג את פאריס כקריית החטא הסינמטוגרפי, שהרי ממנה פשט בעולם כולו; ובכלל, בעיניו של אנגלי ישר-דרך כמוהו חשודים הצרפתים על העריות (וייתכן שהסרטים המדוברים אכן היו מתוצרת צרפת).
6. "האב הקדוש" - כינוי לאפיפיור בפי הקתולים.
7. הג'נטלמן הזה לא היה מרצה באוניברסיטה אלא בדרן שהשתמש בתואר "פרופסור" כדי להרשים את הקהל, כדרך שנהגו מופיעים רבים בקרקסים ובירידים.
8. הכוונה לסרט צבוע ביד, מסגרת אחר מסגרת.
9. אחת הבעיות המטרידות של הקולנוע בראשיתו היתה בעיית "הפליקרים" בזמן ההקרנה.
10. שלומית, בתו החורגת של הורדוס אנטיפס מלך יהודה (מאשתו השנייה הורודיה), רקדה לפניו ריקוד צעיפים כדי לפתותו לתת לה את ראשו של יוחנן המטביל. כך מכר הפרופסור לקהל המתפללים הנוצרי האדוק את הסרט האסור במסווה של אירוע ידוע מראשית הנצרות.
11. אז התחלק הפאונד שטרלינג הבריטי ל-20 שילינג (שבכל אחד מהם 12 פני).
12. אנשי הדת הבריטיים לא פסלו את הקולנוע כשלעצמו אלא את ההפקות הקלוקלות המשחיתות את הצופה. המיסיונים של הכנסיות הבריטיות הפיקו חומר תעמולה רב, בפנס קסם ובסרטים, שנועד להצביע על חטאים ותקלות בחיי החברה והמשפחה ועל הדרך של חזרה לדת כמרפא להן. נושא אחד ידוע היה המלחמה בשכרות.
13. התעודות תורגמו לפי הנוסח שלהן בספר:
In the Kingdom of Shadows - A Companion to Early Cinema. Cygnus Arts, 16 Barter Street, London. Colin Harding & Simon Popple. WC1A 2AH. 1996

100 שנות אנימציה

צביקה אורן



עד היום לא פורסם בארץ מחקר קפדני על תולדות האנימציה כאן. המידע שלהלן הוא בגדר התרשמות. זו מבוססת על מעורבות אישית באנימציה בישראל מ-1977 ואילך וסקרנות לגבי התקופה שלפני כן. תוספות ותיקונים יתקבלו בברכה.

1900-1948: טרום מדינה

סרטי אנימציה קצרים מוקרנים בתוכניות קולנוע בארץ. ביניהם "טביעת הלוזיטניה" (וינזור מקיי. 1918). לא ידוע על הקרנת סרטים אחרים שנעשו כאמנות אישית.

1924

- קטעי אנימציה נעשים בגרמניה עבור סרטי תעמולה ציוניים (ר' ספרו של הלל טרייסטר: "ישראל שלפני ישראל").

שנות ה-50

א. פרסומות על-ידי ציור והזזת חפצים כמו זו של נעלי כתר-יצחק הוז. מתאגרפות כנגד נעליים אחרות. מנצחות. זרם הזמנות לרכישת הנעליים המנצחות צונח מן הצפלין המרחף מעל. איכות האנימציה דומה לזו שבסרטים החלוציים באירופה ובארה"ב מ-1898 עד 1910.

ב. ב-1934 לערך - "גדי בן סוסי". ככל הנראה הסרט המצויר הראשון שנעשה בארץ. מפיק: ברוך אגדתי. צייר: אריה נבון. לא ידוע מי היה האנימטור. סרט שחור-לבן. אילם. סגנון דומה לראשית ה"קרטון" (שנות העשרה והעשרים). תימני מפנטז על פרנסה, הרפתקאות ואהבה.

ג. הצלם (קולנוע וסטילס) וולטר קריסטלר, שעבד, בין הייתר, עם פריץ לאנג, מהגר לישראל עם משפחתו. משתמש בטכניקות אנימציה להזזת מרכיבים גרפיים (חיצים על מפות, כותרות וכו') בסרטים תיעודיים וקטעי יומני חדשות. סביר להניח שהיו צלמים נוספים שהשתמשו באנימציה כמוהו.

1945 ואילך

- עם סיום מלחמת העולם מגיעים סרטי "קרטון" אמריקאיים להקרנה, בעיקר סרטי דיסני.

1948

- קריסטלר נהרג בהפצצה האווירית המצרית על תל אביב.
- ברק שקין בן ה-15 מגיע ארצה, מזייף את גילו ומתגייס לצבא. התרמית מתגלה לאחר מספר חודשים והוא משוחרר.

טרום טלוויזיה

1950

- יוסף באו, אשר סיפור חתונתו מוכר מן הסרט "רשימת שינדלר", מהגר לישראל. בוגר האקדמיה לאמנות בקראקוב, פולין. יצטרף לאולפני יורם גרוס ואחר כך יפתח אולפן שלו, שבו יצור כותרות לסרטים (בעזרת אחת ההמצאות הטכניות הגאוניות שלו), תשדירי שירות, סרטי הדרכה וסרט אישי אחד.
- יורם גרוס ואחיו, נתן, הבמאי ומבקר הקולנוע, מהגרים לישראל. שניהם מגויסים ליחידות הסרטה צבאיות. במהלך שירותו עושה יורם נסיונות באנימציה. לאחר שיחרורו פותח אולפן אנימציה, מצוירת ובובות. מספק כמעט את כל סרטי הפרסומת, ההדרכה ותשדירי השירות באנימציה לאורך שנות ה-50.

1954

- ברק שקין חוזר לצרפת. רוכש מסרטת קולנוע. לומד קולנוע לבד ועובד באולפני האנימציה החשובים ביותר בפאריס.
- חיים שרייבר, בוגר בית הספר לקולנוע בלודז', משתחרר מתפקידו כמפקד יחידת ההסרטה של הגדנ"ע. עובד באולפני גבע כצלם ראשי. התפקיד כולל הקמת אולפן אנימציה 35 מ"מ להסרטת כותרות, קטעי פרסומות ואפקטים מיוחדים.

1958

- יורם גרוס זוכה באחד הפרסים החשובים בפסטיבל הבינלאומיים לסרטים נסיוניים בבריסל, בלגיה, על סרטו "שיר ללא מילים". חלק מן המימון להפקה ניתן על-ידי כתב העת "אמנות הקולנוע" בעריכת דוד גרינברג ז"ל.

1959

- ברק שקין חוזר לישראל. איתו מגיעה בשורת האנימציה הגרפית המסוגננת המתוחכמת נוסח אולפני U.P.A, ניו יורק. זוכה ליחס עוין מצד האנימטורים הפעילים מסחרית בארץ. פותח אולפן הפקות. במהלך 20 השנים הבאות ייצור כ-350 סרטים קצרים מוזמנים, כולל פרסומות.

1962

- בכורת "בעל החלומות" (או: "יוסף וכתונת הפסים") בקולנוע "ארמון דוד" (היום - אולפני פרג'), תל אביב. סרט האנימציה הישראלי הארוך הראשון: 80 דקות. במוי ואנימציה: יורם גרוס. אחיו, נתן, כתב את התסריט. אשתו, אלינה, מעצבת תפאורות תיאטרון בכירה, עיצבה את הסטים. ג'ון בייל - עיצוב בובות. עריכה: הלגה קלר. בין הקולות: שמואל עצמון, שלמה בר שביט והצעירים אילי גורליצקי ועודד תאומי. סרט בובות תנ"כי עם אפקטים צילומיים. ירד אחרי שבועיים מחוסר קהל.

1963

- "רק בלירה", קומדיה עם שחקנים ו"גאגים" של אנימציה, בבמוי יורם גרוס, זוכה להצלחה קופתית.

1964

- לצוות ההקמה של הטלוויזיה הלימודית מוזמן חיים שרייבר כמנהל מחלקת הסרטה. במסגרת זו יהיה שותף להקמת אולפן האנימציה של הטלוויזיה הלימודית.

1965

- ב"שבוע הקולנוע" (פסטיבל ותיק מטעם התאחדות בתי הקולנוע) בצפת מוענק פרס ל"פנטזיה תימנית" של יורם גרוס.

1966

- צבי נדב, בוגר לימודי עיצוב (או - עיצוב חלונות ראווה) בבלגיה, מתמנה לראש מחלקת גרפיקה ואנימציה בטלוויזיה הלימודית, תפקיד שהוא ממלא עד היום. המחלקה תסייע מאז לכל מעוניין. צלם האנימציה יהיה יוג'ין סרולוביץ', אמן אפקטים מיוחדים שעלה מרומניה. דני לבקוביץ' יהיה מראשוני יוצרי אנימציית פלסטלינה בארץ. מחוסר ציוד, בשנים הראשונות מצולמת כל האנימציה לטלוויזיה הלימודית בחדר השינה של חיים שרייבר. מאוחר יותר יירכש שולחן אנימציה "קראס" עם פיקוד אלקטרוני והקרנה אחורית.

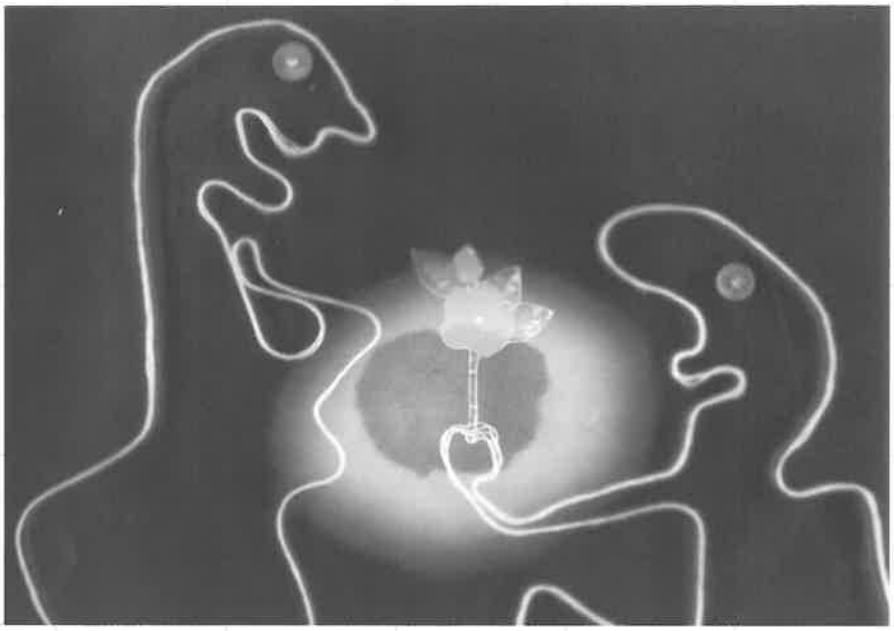
1967

- יצחק יורש, מי שמאוחר יותר ינהל את היחידה לאנימציה בבצלאל, מתחיל לעבוד אצל יורם גרוס.

1968

- יורם גרוס מוזמן לסייע בפיתוח תעשיית האנימציה באוסטרליה. בסטודיו שיקים שם ייצור יותר מ-10 סרטים מצוירים באורך מלא, סדרות טלוויזיה, פרסומות וכיו"ב. הציוד של הסטודיו שלו בארץ יירכש על-ידי יצחק יורש.
- מרכז הסרט הישראלי במשרד המסחר והתעשייה מעניק תקציבי הפקה לכ-12 סרטים קצרים כל שנה. בדרך כלל נכלל ביניהם גם סרט אנימציה. ראשוני

"סטנלי" של
תלמה גולדמן.
1979



"חוט אוחתק" של
צביקה אורן. 1975

"גדי בן סוס". 1934

המתוקצבים: יורם גרוס, זיקו ארואטי.

1969

- טוביה קורץ, מאייר ריאליזם מחונן, יוצא ללמוד בקורס אנימציה תלת-חודשי של ג'יל מירה בניו יורק. עם שובו יהפוך לאחד האנימטורים הבולטים בארץ. הרבה עבודות לטלוויזיה הלימודית (בין הייתר, הפתיח ל"פרפר נחמד"), פרסומות, תשדירי שירות וסרטי הדרכה. סיוע למקצוענים ולהמוני מתחילים.
- "המכללה לאמנויות הטלוויזיה", תל אביב, פותחת את קורסי האנימציה הראשונים בארץ. אלה מנוהלים על-ידי צבי נדב. מתוך מאות בוגרי הקורסים ימשיכו רק יוסי גלברט וצביקה אורן לעסוק בתחום.
- "צוללת צהובה" מוקרן בקולנוע "פריז", תל אביב. 6 הקרנות ביום. אולמות מלאים. הקהל משתתף בסרט בשירה.
- השראה: בבתי הקולנוע הוקרנו סרטי "קרטון" - תום וג'רי, דיסני וכיו"ב, לפני הסרט הארוך. סרטי דיסני הארוכים מוקרנים בבתי הקולנוע כאן זמן קצר אחרי צאתם בארצות הברית. מחלקת קולנוע של ההסתדרות רכשה מאות קצרים, בכללם "קרטון" אמריקאי מכל האולפנים הגדולים ואנימציה אירופאית, כולל אמנותית. הסרטים הוקרנו במועדוני הקולנוע ההולכים ומתרבים, בצבא, במוסדות תרבות, בקיבוצים ובהרצאות.
- מספר שגרירויות זרות פתחו סרטיות והשאילו חינם סרטי אנימציה אמנותית. ביניהן: קנדה - בעיקר מקלארן, צ'כיה - ירי טרנקה, צרפת - פול גרימו, וגרמניה - יאן לניצה.

שנות ה-70

- מרכז הסרט הישראלי - תקציבי הפקה לקצרים באנימציה: יצחק יורש. תלמה גולדמן. אורי דן/חיים פרי. "שופן" ויגאל דורון. אלכס וטובה בלמן. דודו שליטא. תלי לשם.
- היצירה באנימציה בארץ מתבססת על ישראלים שלמדו בארץ או בחו"ל. יוסי אבולעפיה, בני לוין, יוחנן לקיצביץ, דודו גבע ועמיתיהם הצעירים הנלהבים בטלוויזיה הכללית זוכים בעידוד ליוזמות הפקה. אנימטור יבוא בולט הוא הדרום קוריאני סו איל-לי ("בוטש"), מקצוען שלמד בארצות הברית ועבד בארצות רבות. הופך כאן לחביב משרדי הפירסום.

1970

- יצחק יורש התמנה כראש מחלקת שירותי אמנות בטלוויזיה הכללית. אחרי שנה יוחלף במושון מצליח.

1971

- בבית הספר לאמנות "בצלאל" נפתחת היחידה לאנימציה בניהול יצחק יורש. לימודי העשרה בהיקף מוגבל.
- צביקה אורן יוצא להולנד ללימודי אמנות. מתמחה באנימציה.

1972

- עם פתיחת החוג לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב מלמד בה אנימציה זק שוורץ, מי שעבד באולפני דיסני מתקופת הפקת "שלגיה". היה מעצב אמנותי ב"פנטזיה" (1940) ושותף להקמת אולפני U.P.A המהפכניים בניו יורק (1944).

1973

- דודו שליטא, חבר קיבוץ עין גדי, יוצא עם משפחתו לשליחות בארצות הברית. מוזמן כאורח לקורס התלת-חודשי של ג'יל מירה. מקדיש זמן לביקור ארוך באולפני ה-NFB הקנדי.

1974

- סרט האנימציה השני באורך מלא: "היער הקסום" (או - "יער אמלש הקסום"): 90 דקות. צלם: ג'ו רימר. מוסיקה: אלכס קגן, יהודה רולמן. קולות: שלמה בר שביט, שפרירה זכאי, ישראל גוריון ועוד. שלמה סוריאנו ביים בובות עתיקות מאוסף סם דובינר, שהפיק. לא הוקרן מסחרית.
- טוביה קורץ מקבל את המשך יצירת פתיחי "רגע עם דודלי" לאחר שהיוצר המקורי, יוסי דנן, נהרג בשירות מילואים.

1975

- מנהל פסטיבל רוטרדם הבינלאומי מוזמן לבחור את הסרטים שייכללו בהקרנות "שבוע הקולנוע הישראלי" במערב אירופה. בין סרטי האנימציה הקצרים נבחרים "הסנדל", של "שופן" ויגאל דורון, "בראשית ברא...", "גלידה ושאר ירקות" ו"חוט אוחתק" של צביקה אורן. אלה מוקרנים לפני סרטי חברי המשלחת לחו"ל, ביניהם אורי זוהר, דני וולמן ואברהם הפנר.
- רוני אורן, רצען צעיר וסדרן בסינמטק ירושלים, מוזמן על-ידי דודו גבע לעשות איורים לטלוויזיה. מלמד את עצמו אנימציה תוך הכנת פתיחים וקטעים לתוכניות שונות.

1976

- יוסי אבולעפיה נשלח מן הטלוויזיה הכללית ל-6 שבועות השתלמות ב-NFB הקנדי במונטריאול. חוזר אחרי 6 שנים שבהן זכה להערכה רבה על עבודתו ב-NFB ובטלוויזיה הקנדית.

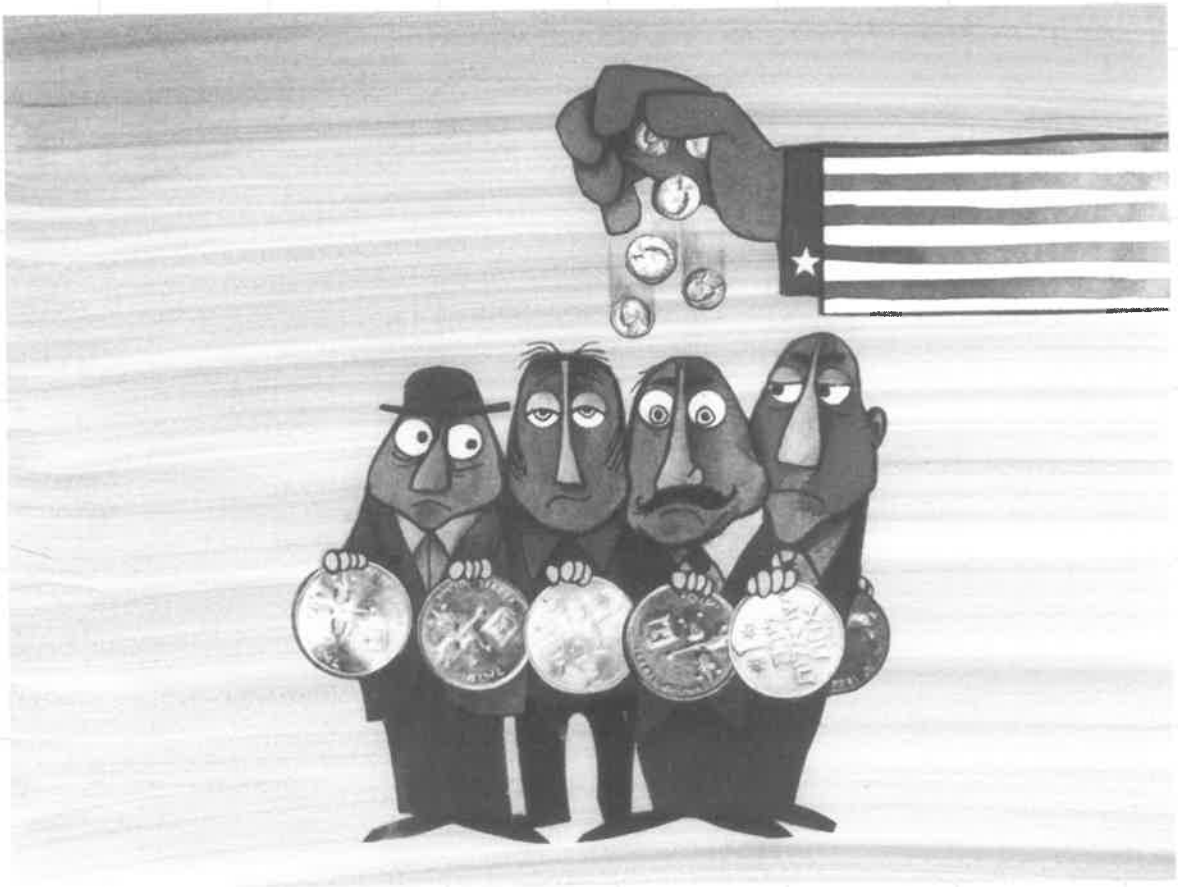
1977

- צביקה אורן, עם 35 מתוך לפחות 50 אנימטורים הפעילים בארץ, מקים את האיגוד הישראלי לאנימציה. מתחיל במוזיאון תל אביב ובמוזיאון ישראל את סידרת ההרצאות/הקרנות החדשית "אמנות האנימציה". הסידרה תמשך מעל 10 שנים.
- יותר מ-100 תוכניות שונות, אשר רוב סרטיהן יגיעו במיוחד מחו"ל, יוקרנו במוזיאונים, בסינמטקים ובמועדוני קולנוע בכל הארץ.
- חנן קמינסקי מסיים לימודי עיצוב ב"בצלאל". עובד בטלוויזיה הכללית.

1978

- רוני אורן עוזב את הטלוויזיה. פותח בירושלים את אולפני פריים-ביי-פריים. עובד תחילה עם מני סלמה (סדרת "ביצה": 26 X חצי דקה. נרכשה על-ידי ה-BBC והטלוויזיה הכללית). מאוחר יותר מצטרפים משה אליזון, נעם נדב וגיל אלקבץ. הסטודיו ייצור הרבה פרסומות וקטעי "רחוב סומסום" עד שייסגר ב-1984 בעיקר בגלל מוסר תשלומים לקוי של משרדי פירסום אשר, בתקופת משבר הבנקים, אילץ לקחת הלוואות בריבית גבוהה לשם תשלום משכורות סדיר.
- ברק שקין מגביל עצמו לקולנוע "חי". מוכר את ציוד האנימציה לדודו שליטא.
- דודו שליטא פותח את אולפן האנימציה הנמוך בעולם: 390 מטר מתחת לפני הים, בקיבוץ עין גדי. יופקו בו פרסומות, תשדירי שירות, סרטים לימודיים, חינוכיים ואישיים. בהתאם לצרכים נערך בקיבוץ "גיוס" לצביעת הציורים על צלולויד. הסטודיו ייסגר ב-1987 כאשר שליטא יעזוב את הקיבוץ ויפתח אולפן חדש בגוש דן.

"ביטוח סהר" של
יגאל דורון. 1982



"הסיסמה "יצור" של יצחק יורש. 1977

"עליסה בארץ הפלאות" של צביקה אורן. 1979

"תודה" של
דודו שליטא.

1979

- ששון גואטה מסיים את לימודיו בבצלאל ופותח בתל אביב סטודיו לעיצוב גרפי ולאנימציה. הסטודיו יפסיק לעסוק באנימציה ב-1991.
- חנן קמינסקי מקבל מילגה לתואר שני באנימציה באקדמיה המלכותית, אמסטרדם.
- בתקופה זו פועלים אולפני אנימציה נוספים בחיפה, בהרצליה (שלמה בן שמואל, ב"אולפני הרצליה"), ברמת גן (חיים שרייבר, בעיקר כותרות לסרטים) ועוד.
- לקראת סוף התקופה אפשר ללמוד בארץ אנימציה ב"בצלאל" (יצחק יורש), בויצו חיפה, במדרשה למורים לאמנות, רמת השרון (זק שוורץ), במחלקת קולנוע של בית צבי, רמת גן (צבי נדב), במכללה להכשרת אקדמאים להוראה, רמת גן (אשרי אבן זוהר), ובמוזיאון תל אביב (צביקה אורן). מעטים מבין מאות בוגרי הקורסים ישתלבו באולפנים שהוזכרו לעיל או באלה שיפתחו יגאל דורון (מ"דאד" ועד 3D - 1979 ואילך), חנן קמינסקי (בירושלים ובתל אביב, 1981-1989), "אולפני הבירה", "וידאוסוניק", נועם משולם (1985 ואילך) ובתחנות הטלוויזיה.

שנות ה-80

- מרכז הסרט הישראלי מעניק תקציבי הפקה לטלי פרחי, אביגדור כהן, צביקה אורן ולחנן קמינסקי שהיה, ב-1984, האחרון שסרט אנימציה שלו זכה במענק. רק ב-1989/90 יינתן שוב תקציב לאנימציה, לסרט "חלומות" של עירית גולן.
- מרבית האנימטורים, יוצאי יחידות קרביות, משרתים חודשים ארוכים במילואים במשך העשור שמאז 1973.
- ההפקה הגדולה של הטלוויזיה הלימודית - "רחוב סומסום", גירסה עברית ל"סזאמי סטריט" האמריקאית - עם עשרות קטעי אנימציה, מעסיקה את רוב האנימטורים עד אמצע שנות ה-80. אלה מקבלים מן הטלוויזיה רשימת איסורים והכוונות הכוללת, למשל, את אורך השמלה המצוירת על ילדה ואת חובת הכובע, או כיפה, על ראש ילד אוכל. הגבלות תקציב וזמן הפקה תורמים גם הם להבדל בין ההברקות היצירתיות באנימציה בסידרה האמריקאית לבין היעדרן בישראלית.

1980

- חיים שרייבר נשלח להשתלם ב-C.T.W לקראת מינויו כמפיק האנימציה לגירסה העברית של "רחוב סומסום".
- אחרי 10 שנות עבודה בטלוויזיה הכללית מתפטר דודו גבע. מאחוריו המעברונים לאירוויזיון, 8 קליפים לשירי אריק אינשטיין ועוד. מפסיק ליצור אנימציה. לדעתו "אנימציה גובלת בפשיזם כי היא מעבירה לצופה מידע באופן שאי-אפשר להתגונן בפניו". גבע ישוב לאנימציה, זמנית, רק כאשר יעצב ויתסרט את סידרת "השמשונים" (אנימציה: נועם משולם. 1992) עבור ערוץ 2.
- חנן קמינסקי פותח סטודיו בנחלאות, ירושלים. עושה פרסומות וקטעי "רחוב סומסום". בשיאו העסיק הסטודיו 10 אנשים. ייסגר ב-1983.

1981

- בית הספר לאמנות הקולנוע (דוד גרינברג), תל אביב, פותח קורסי אנימציה בניהול יגאל דורון.

1983

- עידן אנימציית המחשב מגיע לארץ. יגאל דורון, אפי ויזן (מי שיהיה שותף, בעשור הבא, ליסוד אולפני "גרויטי" בתל אביב) ושותפיהם מביאים את ה"בוש 2000" לשנת ניסיון. המחשב ממלא חדר גדול בסטודיו ברמת גן.
- ניסיון שני להקמת מרכז אנימציה. הפעם, בבית ציוני אמריקה, תל אביב. דיוני הכנה יסודיים בין רוני אורן, אשרי אבן זוהר וצביקה אורן. הניסיון יגיע לסיומו לאחר שנתיים.

1984

- גיל אלקבץ מצטרף לסטודיו של רוני אורן בירושלים.
- רוני אורן סוגר את הסטודיו וחוזר לעבוד בטלוויזיה הכללית. במקביל, ממשיך בהפקות שלו בעין אילה. בין אלו: "אגדה של הגדה", ספיישל טלוויזיה בן 25 דקות לפסח. נמכר לתחנות טלוויזיה רבות, ביניהן ה"דיסני צ'אנל", ABC ו-PBS בארצות הברית. הסרט זכה בפרס הראשון בפסטיבל הבינלאומי לקולנוע יהודי, טבריה 1985.
- דוד גרינברג פותח קורסי אנימציית מחשב בבית הספר שלו לקולנוע.

1985

- "בצבוץ", סרט הגמר של גיל אלקבץ ב"בצלאל", זוכה בפרס ראשון (משותף) לסרט סטודנטים בפסטיבל אנסי, הפסטיבל הבינלאומי החשוב ביותר לאנימציה.
- לאה ברקוביץ' מסיימת לימודי תואר ראשון ב"בצלאל". ממשיכה לשנה חמישית שבמסגרתה תתחיל את הפקת סרט החול "השנים הטובות של ברקה" (1987). תועסק כאסיסטנטית היחידה לאנימציה.
- ה"מקינטוש" שהציגה אפל ב-1984 מתחיל להיות מורגש בארץ.
- נועם משולם שב מלימודי אנימציה בפאריס ופותח סטודיו ביפו.
- חנן קמינסקי מתחיל בפיתוח התסריט לסרטו המצויר הארוך "חכמי חלם". מקבל מיצחק בשביס זינגר זכויות שימוש בחלק מסיפוריו הקצרים כבסיס לתסריט. התסריט יזכה בפרסי עידוד אירופיים שיסייעו למימוש ההפקה. הסרט יושלם ב-1995.

1986

- רוני אורן משלים את סידרת "משלי שועלים" (5 X 13 דקות) בשיתוף עם הטלוויזיה הכללית. הסידרה נרכשת על-ידי 80 תחנות טלוויזיה בעולם, ביניהן ה-BBC ו"דיסני צ'אנל". מוקרנת בטלוויזיה הירדנית לפני שהיא זוכה להקרנה בארץ.

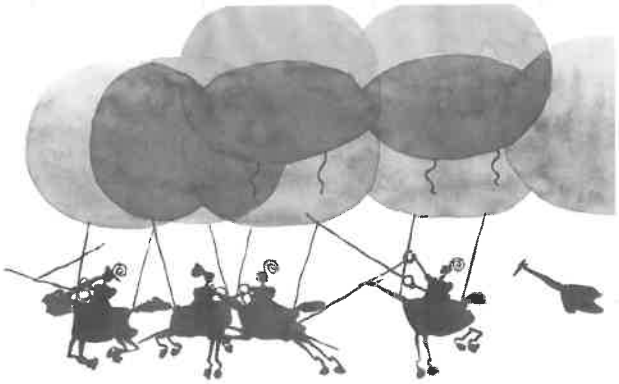
1987

- מכון גתה, תל אביב, מביא תערוכת אנימציה גרמנית. האוצר, פרופ' אדה, עושה מאמצים רבים למצוא את גיל אלקבץ כדי להציע לו מילגת הפקה באקדמיה בשטוטגארט. תודות למזל, מצליח להפגש איתו רק ביום האחרון של ביקורו.
- לאה ברקוביץ' מתחילה לעבוד ב-JCS בתלת-מימד במחשב.

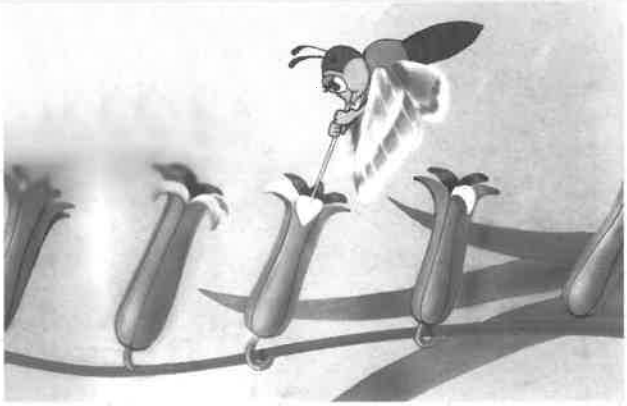
1988

- יונתן פיגובסקי, חדרה, מן המנהלים המסורים ביותר של סדנאות אנימציה לילדים ונוער, מארגן פסטיבל "יוצרים צעירים" ארצי למשתתפי סדנאות אנימציה.
- גיל אלקבץ יוצא לשטוטגארט. "בצה", הסרט שיעשה שם, יזכה אותו בפרס ראשון על הסרט הקצר הטוב ביותר

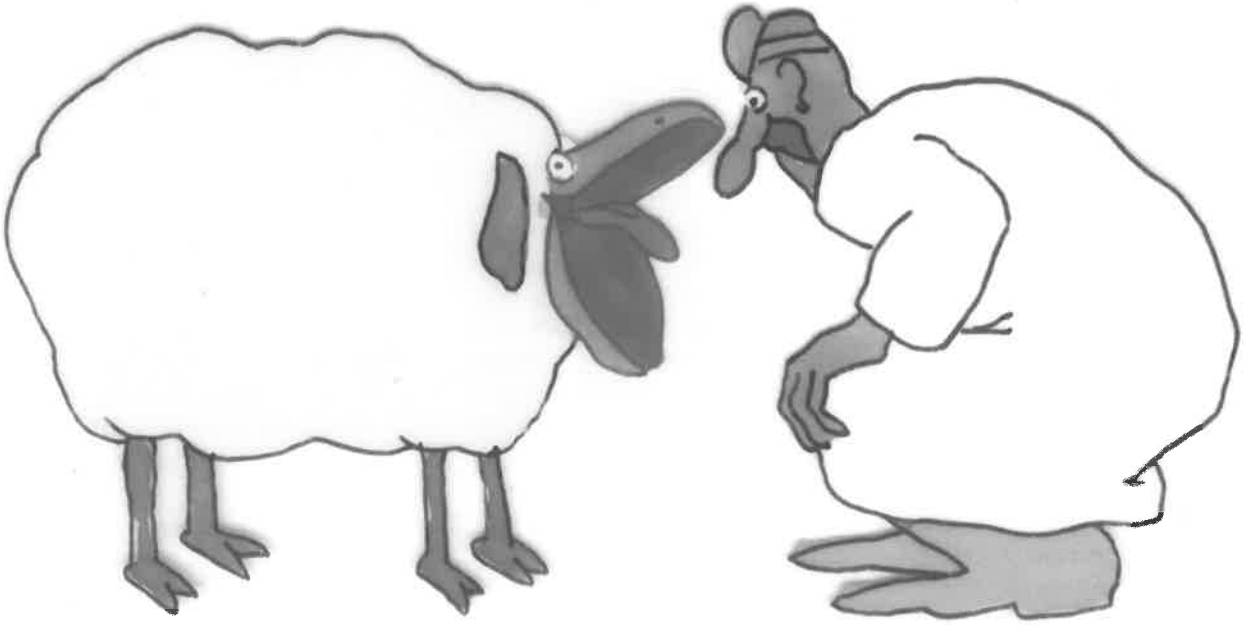
"חלם" של חנן קמינסקי. 1995



"בצה" של ג'יל אלקבץ. 1994



"פרפר נחמד"
של טוביה קורץ



"שב" - רוני אורן (במאי) ונעם נדב (לייאאוט ואנימציה)

שנעשה בגרמניה ובתקציב להפקת סרטו הבא ("יענקלה"). יחד עם שותפתו ליצירה, נורית ישראלי, ישתלב ב"סטודיו פילם בילדר".

- רוני אורן פותח סטודיו בקליפורניה. יוצר סדרות וספיישלס לטלוויזיה בעולם.
- בסטודיו שפתח בתל אביב יוצר חנן קמינסקי פרסומות ואנימציה לשילוב עם "חי" לקלטות ילדים, מן הראשונות מסוגן בארץ. הצלחת הראשונה, עם עוזי חיטמן, הביאה גל של הפקות דומות. 12 הקלטות שביצירתן היה קמינסקי שותף נמכרו עד היום בכמיליון עותקים.

1989

- דניאל איזקס חוזר מלימודי עיצוב בלונדון. פותח את סטודיו "דנימציה", נתניה. יוצר קטעי אנימציה כחלק מכוריאוגרפיה של איציק גלילי, "בת שבע". שיתוף הפעולה מניב פרס ראשון ב"גוונים 90".
- מאמצי צביקה אורן להקמת מרכז אנימציה בסינמטק תל אביב מובילים לפתיחת המרכז במכללה לציור ופיסול, רמת גן.
- לסינמטק תל אביב נשמרת האופציה להעביר את המרכז אליו תוך שנה. האופציה מנוצלת בסתיו 1990. דודו שליטא מצטרף לניהול. מביא איתו ציוד שנאלץ לפנות עם תום חוזה השכירות של הסטודיו שלו ברמת השרון. שיתוף הפעולה מסתיים, בסיוע בוררות, לאחר מחזור הסדנאות התלת-חודשי הראשון. עד היום התקיימו במרכז 24 מחזורי סדנאות מבוא, בנוסף לסדנאות מתקדמים, השתלמויות, ימי עיון וכיו"ב. תנאי ההפקה שהועמדו לרשות יצירה אישית נוצלו מעט מאוד.

שנות ה-90

- התקופה היחידה שלגביה קיים תיעוד סביר של אנימציה בארץ, זמין למתעניינים: 42 ידיעוני אסיפ"א שיצאו מ-1991 עד 1997. להלן תימצות המידע.

- טלוויזיה מסחרית. כבלים. גלי עלייה ממזרח אירופה. סגירת כל מעבדות פיתוח פילם. כניסה מאסיבית של מחשבים + וידאו.
- פעילות סדירה של אסיפ"א ישראל, סניף האיגוד הבינלאומי לאנימציה: הקרנות, השתלמויות, אורחים מחו"ל וידיעון חודשי. פשיטת רגל של אולפני "אנימה" (דודו שליטא) בעקבות תביעה משפטית של 35 העובדיהם שלא קיבלו משכורות במשך כשנה. אולפנים ממוחשבים כמו "אדיונטיקס" ו"ג'נסיס" נפתחים ונסגרים. בתי ספר לאמנות או למחשבים פותחים קורסי כאילו-אנימציה. גובים דמי לימוד מופקעים. בכמה מקרים מגיעה השיטה לקיצוניות, כמו במקרה של "ריאל טיים - האקדמיה לאמנות חזותית". נפתח ב-1997 במקום שבו היה קפה "רוול" ברחוב דיזנגוף בתל אביב, עם הרבה פרסום והרבה ציוד יקר מושאל. תוך שנה נמלטו דליה ורון שעיה, הבעלים, לארצות הברית. חלק מן התלמידים הספיקו רק להרשם ולשלם לפני שהמקום נסגר.
- יגאל דורון עזב את 3D באולפני ג.ג., תל אביב, והקים את חברת "אימאג' קונטרול" העוסקת ב'מושן קפצ'ר", בייצוג תוכנות לסיליקון גרפיקס ועוד.
- לאה ברקוביץ' עברה ל"פיקסל" והחלה ליצור מעברונים וקטעי אנימציה בשילוב מחשב לתוכניות הטלוויזיה בכבלים.
- בתל אביב נפתחו אולפני "אר.טי.מה" על-ידי אנימטורים שעלו ממזרח אירופה. אל "דנימציה" של דני איזקס מצטרפת תמי סיון. הסטודיו, "סיון-איזקס", תל אביב, זוכה בפרס ראשון ושני בתחרות הווידאו-קליפים בפסטיבל חיפה 1991. בעקבות הפרסים באות הזמנות עבודה. בעיקר פרסומות ופתיחים לטלוויזיה. ציוד הווידאו והמקינטוש שלו משמש אולפנים אחרים. בשיאו מעסיק הסטודיו 9 אנשים, ומתקיים בו חלק מסדנאות מתקדמים של המרכז לאנימציה, בהדרכת דני איזקס. הסטודיו נסגר ב-1998, כאשר איזקס עבר לעבוד כמפיק מולטימדיה במקביל לעבודה על הפקה אישית.
- גיל אלקבץ מדלג בין עבודות בארץ לבין שטוטגארט, גרמניה. שב ליצור קצרים באנימציה. סרטיו זוכים בפרסים רבים וממקמים אותו בצמרת אמני האנימציה בעולם.
- חנן קמינסקי התחיל את שנות ה-90 בהפקת "Les Betises", סידרה שהוזמנה לטלוויזיה הצרפתית ושודרה באירופה ובקנדה. ב-1993 סגר את הסטודיו שלו בתל אביב. במקומו יש לו סטודיו גדול בבודפשט, שבו הוא יוצר את "חכמי חלם" (1995), סרטו המצויר הארוך הראשון. הסרט, קופרודוקציה בינלאומית, נרכש להפצה בכל העולם. הקרנת הבכורה בארץ התקיימה בפסטיבל הקולנוע הבינלאומי ה-12 בירושלים, 1995. באותה שנה זכו: דובי קייך - בפרס לסרט הילדים הטוב ביותר בפסטיבל קרוק, רוסיה, על סרטו "פתית", עבודת גמר לימודי איור ב"בצלאל"; איילת שרון - בצל"ש בתחרות הסרט הקצר של המכון לקולנוע על "הצללה", סרט גמר בסדנת מתקדמים במרכז לאנימציה - סינמטק תל אביב; רוני אורן - במדליית זהב בתחרות הפרסום הישראלית על העיצוב לפרסומת טנא-נוגה ובמדלית כסף לאנימציה על הסרט שעשה. במדלית זהב זכה סרטון הבמבה שהפיק דודו שליטא באולפני אנימה (עיצוב: גיל אלקבץ). חנן קמינסקי היה ב-1995 בין אורחי הכבוד בפסטיבל הבינלאומי הראשון "קולנוע יצירתי" בתל אביב, פסטיבל שנתי בן 4 ימים. חלק גדול ממנו הוקדש לאנימציה. במרכזו - כיתות אמן עם אורחים מחו"ל ומישראל. ב-1998 הפך אותו סינמטק תל אביב (שבו מתקיים הפסטיבל בניהול צביקה אורן) לפסטיבל אנימציה.
- בקיץ 1996 התפטר יצחק יורש מ"בצלאל". יוסי אבולעפיה וחנן קמינסקי הוזמנו לנהל את היחידה לאנימציה. עובדים עם שלמה בן שמואל, נועם משולם, נעם נדב, מני סלמה, רוני אורן ועוד. כיתות גדולות של תלמידי חוץ במסלול תלת-שנתי. קורסי אנימציה נכללים גם בתוכנית הלימודים של ויצו חיפה (רוני אורן), במחלקה למדיה דיגיטלית בקמרה אובסקורה, תל אביב (ורד אליעזרי. צביקה אורן. רז עובד), ובמימד, תל אביב (אלי דרוקר).
- באוקטובר 1996 קיים פסטיבל אוטווה, קנדה, מחווה לאנימציה ישראלית. התוכנית הרטרוספקטיבית, בעריכת צביקה אורן, כללה סרטים אישיים ומסחריים של יותר מ-20 יוצרים, משנות ה-50 ואילך. סקירה נרחבת של התוכנית הוכנה על-ידי "סיטי טי-וי", טורונטו, ושודרה ביותר מ-100 תחנות טלוויזיה בצפון אמריקה. הפסטיבל מוכר מאז 1976 כפסטיבל האנימציה הבינלאומי החשוב ביותר בצפון אמריקה. אורחי הכבוד באוטווה 96' היו זק שוורץ ומשפחתו. ההכרזה על הכללת פרס תסריט על שם שוורץ בפסטיבל התקבלה בתשואות ממושכות של קהל מקצוענים מעריץ. רבים מהם זכו להיות תלמידיו של שוורץ.
- אנימציה בישראל 98' היא בעיקר עניין של פרנסה. המרכיב היצירתי-אמנותי-אישי מוגדר כמותרות. חוץ מסטודנטים המנסים ליצור ביטוי אישי במסגרת בית הספר, יש אולי 4-5

היוצרים אמנות אישית. חשיפה מוגבלת מאוד לקהל.

- בתחילת 1999 הסטודיו הגדול בארץ הוא "פיצ'י-פוי", של נועם משולם, ביפו. "אר.טי.מה" (אלברט זמורה, אריה חרנם ועמיתיהם), תל אביב, אולפן מסחרי עסוק, נמצא על סף שינוי דרמטי. דודו שליטא פתח סטודיו ב"דיסק-אין", תל אביב, שבו הוא משלים סרט טלוויזיה בן 50 דקות על רש"י.
- רוני אורן סיים את סידרת הפלסטלינה לטלוויזיה, "מר ארנב וחבריו" (8 X 13 דקות) בסטודיו שלו בבנימינה.
- חנן קמינסקי נמצא באמצע הפיצ'ר השני שלו: "פטסון ופינדוס", הפקה בינלאומית, שבדית-גרמנית, המיועדת לקולנוע בחג המולד 1999. תוך הפקת הסרט מכינים גם קטעים המיועדים לשידור כסידרת טלוויזיה.
- סטודיו "פיל", תל אביב, של האדריכלים שרון גזית ועידו וגינסקי, יוצר סרטים עצמאיים בצד מסחריים, ביניהם המעברונים לפרסומות ערוץ 2.
- אנימציית מחשב ברמה בינלאומית נעשית באולפני "פוסט פרודקשן" כמו "גרויטי" ו"ברודקאסט" בתל אביב.
- במדריך "טלמדיה 99" מופיעים 39 אולפני אנימציה, חלקם לאנימציית מחשב.
- בין הישראלים בתפוצות בשנות ה-90: רותי בני, אורלי ידין ותלמה גולדמן באנגליה; יורם גרוס באוסטרליה; ערן ברנע ב-I.L.M, ארצות הברית; יעל מילוא ב"פיקסאר" (היום ב"ברודקאסט", תל אביב); רונן דיבון ב"יארד", ניו יורק; עוזי גפנבלאד, יו"ר איגוד האנימטורים השבדי; מיכל באק, מזכירת האיגוד הצרפתי; אחרים באולפני דיסני, וורנר ועוד. ביניהם גם נפגעי סגירת אולפני "אנימה" שמצאו עבודה בקנדה, בברזיל, באוסטרליה ועוד.

CARTOONS 100 years of cinema animation by Giannalberto Bendazzi, John Libby & Co., London. 1994

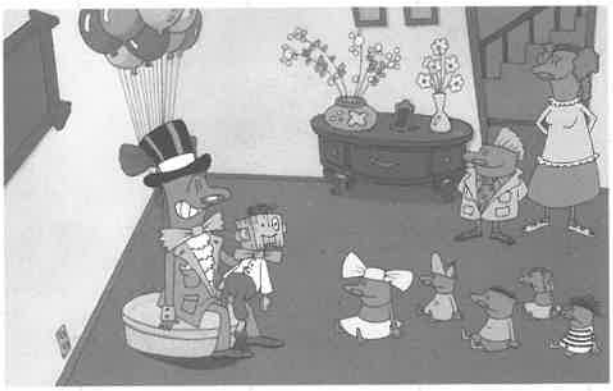
ספר היעץ (רפרנס) המקיף והחשוב ביותר על אנימציה כולל תת-פרק על ישראל, עמוד אחד מתוך 444 עמודי הספר (נוסף על 70 עמודי מקורות ואינדקסים).

להלן תרגום חופשי של התת-פרק הפותח את פרק 23: New Realities in Asia.

בשנות ה-50 יצרו צוותי אנימציה קטנים סרטים מוזמנים וכן כמה עבודות נסיוניות. האמנים הישראלים כללו את יוסף באו בתל אביב, טוביה כרמלי בחיפה ויורם גרוס, יוצר פיצ'ר האנימציה הראשון בישראל.

בעשור הבא גדל היקף ההפקות, בעיקר למטרות חינוכיות ולפרסום. אחת ההפקות הראויות לציון היתה זו של "רחוב סומסום". נוסף על מחלקות ההפקה של הטלוזיה החינוכית (1965) והכללית (1967), היו 2 אולפנים עיקריים: "פריים-ביי-פריים", בהנהגת רוני אורן, ו"הפקות עין גדי", בהנהגת דודו שליטא, יוצר הסרט החינוכי המקסים בן 24 הדקות, "קצב".

גם ליוסי אבולעפיה, מי שעבד עבור הטלוויזיה הכללית ועבור ה-BFN הקנדי, היתה השפעה מרכזית על אנימציה בישראל, לפני שחזר לאיור ספרי ילדים. אריה ממבוש, עוד כשרון ייחודי, עשה נסיונות בקולנוע



"סנ'ז ופונדו" של נועם משולם. 1997

מופשט בזמן שעבד על סרטים (מוזמנים) חינוכיים לילדים. יצחק יורש, שהתחיל לעשות אנימציה ב-1964, הפיק מספר גדול של סרטים חינוכיים ובידוריים כמו "מלך בירושלים" (1969), על תיירות, "משפט האלמנה נגד הרוח" (1971), על פי סיפור תנ"כי, ו"המטרה - ייצור", על בעיות כלכלה.

בין היוצרים העצמאיים נמנים צביקה אורן, אביגדור כהן ("אהבת שמשון", 1979), חנן קמינסקי ("חיריק הקטן", 1979, ו"הפרח על גג העולם", 1980), ואגור שיף, הידוע בעיקר בזכות "יום ההולדת של ליאון" (1981) ו"ילד" (1983).

בין בתי הספר לאנימציה בישראל אחד הבולטים הוא "בצלאל" בירושלים. בהנהלת יצחק יורש אימן בית הספר דור אמנים צעירים בשימוש בטכניקות "פרימיטיביות" במקום באנימצית 'סל' המסורתית, והתרכז בביטוי אמנותי ולא בהכשרה מקצועית. אחת העבודות המעניינות ביותר שנעשו בבית הספר היא "ביצבוץ" (1984) של גיל אלקבץ. |

רומאנס לקול אחד

בפסטיבל הסרטים ברוטרדם 1999 שוב חזר הנושא של הנוער העזוב ונשכח בשוליים הדחויים של החברה; הפעם היו אלה ילדי הרחוב של ג'קרטה, בירת אינדונזיה

דן פיינרו

פסטיבל רוטרדם ממשיך להיות המקום העדיף לסרטים מארצות קטנות, בעלי אמצעים צנועים ויכולת הפצה מוגבלת. כל מי שמודע לעובדה שהוא אינו יכול להתחרות על התוצרת של האולפנים הגדולים או של גרורותיהם ההולכות ומתרבות, בא לרוטרדם לחפש אלטרנטיבה. לכאורה, מקום אידיאלי לקולנוע הישראלי, תפור ממש לפי מידותיו. אלא שהישראלים, ברובם הגדול, מדירים רגליהם משם. אולי משום שהתיאבון גדול שלהם ואולי משום שההערכה העצמית המוטעית שלהם, ולכן הם חושבים שמה שמתאים להם זה רק קאן, ברלין או ונציה. ואולי משום שכמה מן הפונקציונרים הממונים על ייצוג התעשייה שלנו בחו"ל סבורים שנסיעה לרוטרדם כרוכה ביותר מדי עבודה, פחות מדי בילויים, ואין בה פיתוי תיירותי אחד לרפואה (הנוכחות הישראלית בשוק הסרטים של ונציה תיזכר להם לדיראון עולם). מי שכן הגיע לרוטרדם היה דווקא הקולנוע הפלסטיני, שיוצג על-ידי כמה אסופות של סרטים קצרים המצביעים על פעילות הולכת וגוברת מעבר לקו הירוק.

מהדורת 1999 של רוטרדם היתה בסך הכל קצת יותר רגועה ומאופקת מן המהדורות האחרונות. עדיין מספר הסרטים המוצגים שם מרקיע שחקים - למעלה מ-600 - ותנאי ההקרנה שהם מציעים מעוררים את קנאתם של כל הפסטיבלים האחרים. מספר הפרויקטים שמתבשלים ב"סינמארט", השוק המיוחד במינו של הפסטיבל העוסק בפיתוח סרטים ולא במוצרים מוגמרים, נמצא בעלייה מתמדת. אבל ההתרגשות שאחזה בכל הנוכחים קצת פחתה, אולי משום שכל העניין נכנס למסגרת שגרה מסוימת.

הסרט המדובר ביותר בפסטיבל, והוא עורר גם את ההתעניינות הערה ביותר של הקניינים, היה, ללא ספק, "רומנס" של **קתרין ברייא**. מעין שילוב בין "אימפריית החושים" לבין "יפיפיית היום", אבל ללא העוצמה החזותית והנחישות הדרמטית שהכתה בהלם את כל מי שראה לראשונה את סרטו של **אושימה**, וללא הסרקזם המפוכח שבו טיפל **בוניואל** בסטיות הנפשיות המוסריות של המעמד הבורגני המכובד. מורה דיסלקטית חיה עם דוגמן שהפסיק לתנות עמה אהבים. נעלבת ונפגעת, היא יוצאת למצוא תחליפים לבן הזוג שהעדפותיו המיניות אולי השתנו (יש רמז ברור שהוא מעדיף לבלות בחברת גברים), ובסופו של דבר, אחרי סיורים וניסיונות ארוטיים שונים הכוללים חוויות סאדו-מאזוכיסטיות, היא מגלה שאין לה כלל צורך בבן זוג לחיים והיא יכולה להסתדר היטב בגפה.

חלק גדול מן הסצינות אפשר להגדיר בלי קושי כפורנוגרפיה קשה; אחד מבני הזוג של הגיבורה הוא אכן כוכב בסרטי פורנו. אבל כדי לעמוד על התגובה לסרט הזה, צריך להבין עד כמה השתנו פני הדברים מאז יצא לאור "אימפריית החושים". אז, בסוף שנות השבעים, קמה מהומה רבתי, וברוב הארצות אסרו את הצגתו למרות שירי ההלל של הביקורת (בישראל הוא שוחרר לאקרנים 20 שנה אחרי הבכורה). היום איש אינו מתרגש במיוחד מן המראות, והדיון בלגיטימיות שלהם הוא אקדמי ולא מוסרי. ולא זו בלבד שאין ויכוח לגבי סיכויי ההצגה של הסרט בבתי הקולנוע, הטלוויזיה (ערוץ "ארטה") היא אחד השותפים העיקריים בו, ובדעתו להקרין את הסרט אחרי ההפצה המסחרית הרגילה, בדיוק כפי שהציגו לפני זמן לא רב גם את "אימפריית החושים". למרות הכל, מדובר עדיין בסרט יוצא דופן, משום שהבמאית היא אשה ונקודת המבט על היחסים בין המינים היא נשית. היא אינה נרתעת מחיטוט בצדדים האינטימיים ביותר של יחסים אלה, והיא משתדלת לא לגלוש למציצנות גרידא, אם כי קשה להיות סגפני עד הסוף בנושא כזה.

כדי לקבל את הסרט - שפסטיבלים אחרים חיזרו אחריו במרץ רב - אירגנו ברוטרדם רטרוספקטיבה של ברייא, דמות יוצאת דופן בקולנוע הצרפתי, שהתגלתה בגיל 17 דווקא כסופרת, כתבה במהלך 7 השנים הבאות שלושה ספרים נוספים וגם מחזה בחרוזים, הפכה תוך כדי כך גם לתסריטאית (בין היתר עבדה עם **פליני** על "והספינה שטה" ועם **פיאלה** על "משטרה"), והתחילה לביים סרטים בשנת 1976, כשהיא בת 25. מאז הספיקה לעשות שמונה סרטים, כולם הפקות מאוד אישיות ובלתי מתפשרות, העוסקות בעיקר - אבל לא רק - במהות הנשיות מכל הזוויות האפשריות. כך למשל "נערה 36": הגיבורה שלה היא נערה מרדנית בת 16 שמבקשת

להיפטר מבתוליה. ולעומת זאת, "אהבה מושלמת" מציג את הרומן הבלתי אפשרי בין רופאה בת 37 לבין צעיר בן 26, שהפרש הגילים והפער במעמד החברתי מובילים בסופו של דבר לסוף טראגי. אין ספק שסרטה החדש הולך צעד גדול קדימה בדיון על התלות ההדדית בין המינים, ואין זה מן הנמנע שיימצא גם מפיץ שיציג אותו בישראל.

מובן שבתוך מסה של 600 סרטים קשה למצוא נושא מוביל שהוא מכנה משותף לכולם. ובכל זאת, צריך אולי לציין את ריבוי הסרטים העוסקים בבעיות הנוער העזוב ונשכח בשוליים הדחויים של החברה – ברוח סרטים מוכרים כל כך מן העבר, כמו "לוס אולבידאדוס" של בוניואל, "מצחצחי הנעליים" של **דה סיקה**, או בעבר הקרוב יותר, "פישוטה" של **באבנקו**, "סלאם בומביי" של **מירה נאיר** ועוד.

רוטרדם תקפה השנה את הנושא כבר מסרט הפתיחה. אכן, קשה למצוא סרט מתאים יותר מ"עלה על הכר" של הבמאי האינדונזי **גארין נוגרוהו** לפתיחה בפסטיבל הזה, שהקדיש תמיד תשומת לב רבה לסרטי המזרח הרחוק בפרט ולבעיות החברתיות של העולם השלישי בכלל. מבעד לארבעה זאטוטי רחוב, שנודדים בלי הורים ובלי בית בין ביבים ואשפתות, מצטיירת תמונה קודרת וקורעת לב של גורל ילדים עזובים וחסרי זהות בפרברי העוני העלובים של ג'קרטה. אחד מן הארבעה נהרג כבר באחת הסצינות הראשונות, כשהוא נופל מרכבת נוסעת שעליה הם תפסו טרמפ, ושלושת האחרים ירגישו אשמים בכך בהמשך, אם כי לאף אחד מהם אינו מצפה גורל טוב יותר. איש מן המשתתפים בסרט אינו שחקן מקצועי מלבד **קריסטין חאכים**, שהיא בכירת שחקניות אינדונזיה ומפיקת הסרט שבו היא מגלמת אחת ממאות הנשים המתפרנסות מן היד אל הפה, מתגוררת בתוך חורבה אומללה, ומשמשת מעין אם חלופית לארבעת הילדים.

תמונה מפתיעה בדמיונה מתקבלת בסרטה של **תרזה וילאוורדה** "אוס מוטאנטס" (בני המוטאציות), למרות שבמקרה זה העיר היא ליסבון, התנאים הם שונים ביסודם (הסרט מתחיל במוסד לילדים בעייתיים), אבל בסך הכל נדמה שההזנחה, חוסר היכולת והרצון להבין ולפתור את המצב של ילדים אלה, הוא כגזר דין מוות, מסמים, מפשע או מייאוש, שאין עליו עוררין.

ב'ל פאקסטון וב'ל' בוב תורנטון ב"תכנית פשוטה" של סם ראימי

קריסטין חאכים ב"עלה על הכר" של גארין נוגרוהו

אנה מוראירה ב"אוסט מוטאנטס" של תרזה וילאוורדה

תמונה אופטימית יותר מציעה **סנדרין וייסה** ב"ויקוטר – כבר מאוחר מדי", שבו גוברת האגדה על המציאות. ילד שבורח מבית הוריו מוצא מחסה בביתה של יצאנית צעירה, וזו מצליחה לשמור עליו ועל עצמאותה למרות כל המכשולים והבעיות הצפויות מראש, החל מן הצורך האישי שלה להתמודד על קיומה מדי לילה בלילה, ועד לעוינות שבה נתקל הילד ביחסים עם הסביבה – לא עם ילדי השכנים, אלא עם ההורים שאינם מוכנים לראות בן חסות של זונה מבקר אצלם בבית. אווירת הסרט ריאליסטית לגמרי, מערכת יחסים בין היצאנית הצעירה והילד נוגעת ללב, המצלמה כמעט תיעודית, התמונה מחוספסת והאווירה אמינה. אי-אפשר שלא להידבק באהדה ההדדית בין השניים, למרות שברור כי שהסוף הטוב שייך לאגדה יותר מאשר למציאות. אם כי, במידה מסוימת, זה היה צפוי. סרטה הראשון של וייסה, "האם יירד שלג בחג המולד", עורר התפעלות כללית בתיעוד הקשה והאכזרי לעיתים שבו תיארה את ילדותה, אחת משבעת ילדיה שעבדו בפרך לצד אמם כדי לשרוד בחווה עלובה בדרום צרפת. גם שם בא סוף כמעט מתוך אגדה לספק רגע של חמלה וחסד בעולם שנראה חסר תקווה.

אחת המסגרות המאפיינות את נטיות הלב של פסטיבל רוטרדם הכילה אסופה של סרטי פשע מתאילנד, מזרח רחוק עלום, שתוצרתו כמעט ואינה יוצאת את גבולות המולדת. וכך אפשר היה לראות, בין הייתר, את "מלכי הפשע", סרט כמעט סהרורי במבנה העלילתי שלו. מעין וריאציה על סיפור רובין הוד שבמרכזה גיבור מקומי, בוגר אוקספורד ששחזר הביתה, השתלב בתוך משרד הפנים וכמעט חשף את השחיתות השולטת בו, כאשר נתפר לו תיק (הואשם ברצח אשתו) ואולץ לרדת למחתרת. שם הקים כנופיה משלו, ששדדה מעשירים וחילקה את רוב השלל לעניים. קצין משטרה מצטיין, מסור והוגן נשלח על-ידי המושחתים בשלטון לצוד אותו. כל ההתפתלויות המוסריות של העלילה, האם מותר לעבור על החוק למען הצדק, או שקודם כל צריך לשמור על החוק ורק אחר כך לדאוג לצדק, משתלבות בשורה ארוכה של מעשי אלימות מכל הסוגים, בדרך כלל בהשתתפות המוני ניצבים. הבימוי מזכיר מערבוני ספאגטי מוקדמים, שלא היו חפים מפשטנות פסיכולוגית וחובבנות קולנועית. הרבה תמימות ועוד יותר אלימות, חוסר תחכום שהוא כמעט מעלה. הקולנוע האמריקאי העצמאי נהנה תמיד

מיחס אוהד ברוטרדם, והנציג הבולט ביותר שלו השנה הוא גם אחד הסרטים העצמאיים היותר מוצלחים שעשו באמריקה בתקופה האחרונה. הכוונה ל"תוכנית פשוטה" של **סם ראימי**, סרט מוסר אפל שמזכיר את "האוצר מסיירה מאדרה" או גירסה פחות משעשעת של "רציחות פשוטות" (ראימי – שם דבר בתחום סרטי האימים וההפחדות – הוא חבר קרוב של האחים **קואן** ועבד אתם ב"קפיצה הגדולה"). זה הסיפור הנצחי של רדיפת בצע המעבירה אנשים פשוטים על דעתם ומשעבדת אותם בהדרגה לעגל הזהב. ראימי מיטיב להשתמש בנוף הכפרי המושלג שמזכיר לא מעט את "פארגו", ובצוות השחקנים שלו, **ביל פאקסטון, בילי בוב תורנטון וברייג'ט פונדה**, שמשתלבים היטב כשהם נגררים ממעשה רצח מקרי אחד למעשה רצח מכוון שני שצריך לחפות על מעשה הרצח הראשון, וכך הלאה עד למרחץ הדמים הבלתי–נמנע בסוף הסרט.

דומה לסרט עצמאי אמריקאי באמצעי ההפקה שלו, אבל מאוד אופייני לקולנוע האוסטרלי, היה סרטו הראשון של **פול מידלדיץ'**, "טרה נובה". אשה צעירה, אם חד–הורית עם עבר של הפרעות נפשיות, נמלטת מבית הוריה יחד עם ילדתה. השתיים מגיעות למקום שכוח אל, שם שוכרת האם חדר בבית עזוב שבו מתאכסנים כל מיני חריגים חברתיים ואנשי שוליים עוד יותר מוזרים ממנה. בקיצור, מקום מיפלט לטיפוסים שהחברה המסודרת אינה רוצה ביקרם. סרט קלאוסטרופובי משהו, המתרחש ברובו בתוך האכסניה הזאת, כתוב ומבוצע במידה רבה כמו מחזה מלא וגדוש התפרצויות דרמטית המעניקות לכל אחת מן הדמויות הזדמנות להציג את הבעיות הפרטיות שלה, וללמד את הצופה שאוסף הפליטים הזה הוא בעצם אנושי וחם יותר מן החברה שהקיאה אותם החוצה.

מן התוצרת של מערב אירופה אפשר היה שוב ללמוד שהומור מתקשה לעבור גבולות. "רק אלוהים רואה אותי" של **ברונו פודאלידס** הוא סרט דל תקציב שהפך ללהיט בצרפת, סיפור על איש קול בצוות טלוויזיה, ברנש שמתקשה להחליט מה הוא רוצה, צריך או חייב לעשות, והרפתקאות האהבים שלו בעיר שדה. כמות הברברת הסרט מטביעה גם אותם הרגעים המשעשעים שיש בתוכו, אבל כידוע, עם הצלחה אי–אפשר להתווכח.

אשר לסרט ההולנדי "ישו הוא פלסטיני" – למרות השם המתגרה, לא מדובר בסרט פוליטי, אבל בהחלט סרט שערורייתי. הטפה כנגד כל סוג של שלטון המוסר, הדת או אפילו ההיגיון, ובעד חופש מוחלט לכל אדם לעשות את מה שטוב לו, גם אם מה שטוב לו נראה אווילי ומטומטם בעיני שאר הבריות. הגיבור, מסומם לשעבר, חי בפרישות מתנזרת בתוך אשרם הנתון למרותו של גורו מזרחי, ראשו מגולח מלבד צמה, לובש בגדי הארה קרישנה, וטבעות מפלחות את גבותיו, אוזניו, נחיריו ועוד כמה איברים בגופו. כאשר מופיעה אחותו במקום ודורשת שיצטרף אליה כדי לסעוד את אביהם הגוסס, הוא מקבל חופש קצר לצאת ולבקר אותו בבית החולים. אבל החופש הולך ומתארך כאשר מסתבר שהאב לא בדיוק גוסס, כי הוא עדיין ממתין למחילת הצלוב לפני שייצא בדרכו לעולם הבא, שהאחות לא בדיוק דואגת לו, שהשותפה שלה לדירה היא אשה צעירה ונחשקת המעניש את עצמה בכל פעם שהיא מתנה אהבים, שיש בעיר הגדולה כת נוצרית המאמינה שישו יחזור בשנת 2000 דווקא להולנד ושהוא יהיה דווקא פלסטיני (וזאת הסיבה לשם הסרט), ועוד כיוצא באלו. הסרט מתיימר לדון, תוך בדיחות הדעת, באמונה, במסירות, בהמתת חסד, בחובות חברתיות ומוסריות ועוד. הצרה היא שהבדיחות הן גסות, המוניות, לא מצחיקות ובוטות – וגרוע מזה, שהכיעור הופך להיות נושא לפולחן. ככל שאפשר לעקם ולעוות יותר את פני המציאות, כך טוב יותר. **לודוויק קריינס**, שהצהרותיו האסתטיות באו לידי ביטוי כבר בסרטיו הקודמים, משוכנע מן הסתם שזה מצחיק.

מוזר יהיה אולי לומר, אבל הסרט המרגש ביותר בפסטיבל כולו היה סרט בן 40 שנה, הצגת העותק המתוקן והמשופץ של "מגע של רשע". האחראים למלאכה, מבקר הקולנוע **ג'ונתן רוזנבאום**, המפיק **ריק שמידלין** והעורך **ולטר מורץ'**, הסתמכו על תזכיר ארוך שכתב **וולס**, אחרי שחזה בגירסה הפגומה לדעתו, שהציגה חברת "יוניברסל" במקור. אחד השינויים המרשימים ביותר שנעשו בסרט הוא הסרת הכותרות משוט הפתיחה, אחד המפורסמים ביותר בכל תולדות הקולנוע, שאפשר לחזות בו עכשיו בלי שום הפרעות. תוספת אחרת היא הוספת והדגשת אפקטים שהלכו לאיבוד בגרסאות הקודמות יותר ושיפוץ התמונה עצמה. ואכן, מה שרואים על המסך זו יצירת מופת קולנועית, התגלמות של "הקולנוע האפל" בכל עוצמתו. הסרט הוצא להפצה מחדש לפני כמה חודשים בארצות הברית, וההכנסות עלו על כל מה שהביא הסרט בבתי הקולנוע בסיבוב הראשון. אם יתמזל לנו המזל, הוא יופץ גם בארץ, ואם לאו, צריך לפחות שיוצג באחד הפסטיבלים הקרובים. ■

פ
ר
ס
י
ם

רוטרדם

פרס הטייגר
"מעקב"
קריסטופר נולן(אנגליה)

"עקב הברזל של האוליגרכי"ה
אלכסנדר בשירוב (רוסיה)

"יותר מאתמול, פחות ממחר"
לורן אשאר (צרפת)

פרס הקהל
"חגיגה משפחתית"
תומס וינטרברג (דנמרק)

פרס הביקורת הבינלאומית
"ויקטור... כל עוד לא מאוחר מדי"
סנדרין וייסה (צרפת)

פ
ר
ס
י
ם

בודפשט

פרס בימוי
אילדיקו אנייידי
"סיימון מאגוס"

פרס מיוחד
פטר טימאר
"6:3"

פרס צילום
טיבור מאתה
"סיימון מאגוס"

פרס תסריט
אנדרש סלומון
"קרוב לאהבה"

פרס השחקנית
אגנס צ'רה וקלרה וארגה
"השיבה הביתה"

פרס השחקן
פטר אנדורי
"סיימון מאגוס"
קארולי אפריאש
"6:3"

פרס הביקורת הבינלאומית
(ע"ש ג'ון מוסקוביץ)
"פנס הקסם של אלהים בבודפשט"
מיקלוש יאנצ'ו

ערבב את האפר, יאנצ'ין

בודפשט

בצד אנחות על מצב תעשיית הסרטים ההונגרית, כפי שהשתקף בשבוע הקולנוע ההונגרי בבודפשט 1999, אפשר היה גם להיווכח כי לא פסו הכשרונות בה; הם מחכים לימים טובים יותר

המשבר הפוקד היום את תעשיית הקולנוע בכל העולם – משבר של נושאים, של תקציבים ושל סיכויי חשיפה מול המכונה ההוליוודית המשומנת – אינו פוסח כמובן גם על הונגריה. ההבדל הוא שבינתיים ההונגרים אינם מתייאשים. הם ממשיכים להתייחס לקולנוע כאל מוצר תרבותי איכותי, והם דבקים במסורת של שבוע שבו הם מזמינים מבקרים, מנהלי פסטיבלים ומפיצים אחדים מכל רחבי העולם כדי לראות את כל התוצרת ההונגרית של השנה, להתרשם ולהתעדכן. וכך, אם אי-פעם ישתנה כיוון הרוח בתעשייה הזאת, יהיו הצדדים המעורבים מעודכנים במה שיכול הקולנוע ההונגרי להציע.

העובדה שההונגרים עצמם מודעים למשבר המתמשך בקולנוע שלהם, באה לידי ביטוי בהחלטת צוות השופטים הלאומי שלא להעניק השנה פרסים, לא לסרט הטוב ביותר ולא לסרט הראשון הטוב ביותר. כל הניסוחים הדיפלומטיים שבהם ניסו להמתיק האת הגלולה אינם יכולים להסתיר את המצב לאשורו. הרמה הטכנית ממשיכה להיות גבוהה, אנשי מקצוע לא חסרים שם, אבל אין מנוס מן הרושם שהם, כל אחד בדרכו, עדיין מחפשים את עצמם ואת הכיוון שצריך לפנות אליו, אחרי שתכתיבי המשטר, מצד אחד, והניסיון להתחכם להם, במצד שני, אינם עוד אקטואליים. "אמה המתוקה, בובה היקרה" של **אישטוון סאבו**, לפני שבע שנים, צריך היה לפתוח דף חדש של התמודדות עם המציאות הפוסט-קומוניסטית במזרח אירופה, אבל סאבו עצמו לא זכה מאז לעשות סרט נוסף עד לימים אלה, כאשר הוא מצוי בשלבי עריכה סופיים לסאגה משפחתית חדשה. ורק מעטים הלכו בעקבותיו.

אבל משהו בכל זאת השתנה. הסרטים ההונגריים, שהוכו מכה קשה בקופות ברגע שאפשר היה לייבא ולהציג את מלוא היבול האמריקאי, כולל סרטים רבים שנאסרו במשך שנים, מתחיל לחזור לאופנה. לא בהכרח סרטי האיכות, אבל נוסח מסוים של קולנוע מסחרי הרומז שבבודפשט, כמו בתל אביב, הקהל והביקורת אינם תמיד תמימי דעים. כך קורה שקומדיות של שחקן -במאי בשם **רוברט קולטאי**, או של כמה במאים מתחרים כמו **פטר טימאר** או **פטר באקשו** הוותיק, מסוגלות למשוך אל בית הקולנוע מאות אלפי צופים ובכך להצדיק קיומה של עשייה קולנועית גם מבחינה כלכלית – עניין שפעם היה חסר חשיבות כי המשטר נשא בכל ההוצאות, ומאוחר יותר הפך להיות לבעל חשיבות מכרעת, כאשר לא היה ברור מה הטעם הכלכלי להמשיך לעשות סרטים שכל כך מעט אנשים הולכים לראות אותם.

מיקלוש יאנצ'ו וג'יולה הרנאדי ב"פנס הקסם של אלה'ים בבודפשט" של יאנצ'ו

קולטאי וטימאר היו מיוצגים גם ביבול של השנה, ויש להניח שגם סרטיהם החדשים יהיו להיטים, ודאי לפי ההישגים המוקדמים שלהם בבתי הקולנוע. קולטאי מביים את עצמו בקומדיה פייר רישארדית בשם "פרופסור אלבייט", על מורה מתימטיקה שלומיאל המתאהב בתלמידתו, קומדיה שאינה מצליחה לעבור אפילו את הרף הנמוך ממילא שקולטאי מציב לעצמו. טימאר ניסה הפעם להתעלות מעל לקומדיות המצבים הבוטות של השנים האחרונות בסרט בשם נוסטלגי "6:3", שצריך להציג את ההתלהבות הלאומית שאחזה בהונגריה המדוכאת וחסרת הפרוטה, הנתונה למרות הדיקטטורה הקומוניסטית, כאשר נבחרת הכדורגל שלהם גברה בתוצאה שבשם הסרט על הנבחרת האנגלית. **קארויי אפריאש**, מן הכוכבים הגדולים של הונגריה, מופיע בתפקיד הראשי. הצרה היא שמעבר לגימיק שברעיון המקורי אין לסרט הרבה להציע, לא במבט אל העבר ולא בהשלכות של מה שהיה אז על המצב של היום.

בין הסרטים האחרים שצפויה להם כנראה קריירה מסחרית פורחת, קומדיה בשם "פיראטים" של **טאמאש סאס**, על שני צעירים שמפעילים תחנת שידור פירטית בתוך

פולקסוואגן מסחרית, כדי שיוכלו להימלט בכל רגע מן המשטרה שמנסה לתפוס אותם. אחד מהם מתקבל לעבודה בתחנת שידור לגיטימית, אבל המסחריות השלטת בה מקוממת אותו והוא עוזב. בקיצור, גיבורים עצמאיים שבוחלים בכסף ומשום כך זוכים בהצלחה – בתוספת כמה סצינות התעלסות מלוות בקולות המתאימים וסיפור אהבה עם השכנה המסתורית. הכל לפי מרשם, עם הרבה מרץ והרבה פזמונים שהם כבר להיטים בהונגריה. איך זה יכול להיכשל? דרך אגב, הסרט הזה מצביע על נטייה הולכת וגוברת לצלם סרטים בווידאו כדי לצמצם את הוצאות ההפקה, ולהעביר את התוצאה הסופית ל-35 מ"מ כדי שאפשר יהיה להציג את הסרט בבתי

"סיימון מאגוס" של אילדיקו אינייד

הקולנוע. במקרה זה, הצד הטכני הוא ברמה מספקת ומעלה.

בין הסרטים היומרניים יותר אפשר להזכיר למשל את "הגנה סינית" (**גאבור טומפה**), על חייל הונגרי שחוזר הביתה אחרי 20 שנה בשבי רוסי ומגלה שכפר הולדתו אינו עוד הונגריה אלא רומניה. כמו חוני המעגל, ניצב האיש עטוף סחבות, מטונף, מרופט, שערות ראשו וזקנו גידולי פרא דוחים, מול מציאות זרה לו לגמרי, שעה שבעיני הקומיסארים הקטנים והפוליטרוקים המקומיים הוא מקור למבוכה ועצבנות כי אין להם מושג מה עושים איתו. כוונותיו בהחלט ראויות, אבל השפה הקולנועית, ששייכת עדיין לעידן הריאליזם הסוציאליסטי (כולל מסרים חבויים בדימויים פיוטיים למרות שאין היום צורך להחביא אותם) והקצב האיטי והמסורבל הם בעוכריו.

דוגמא אחרת, "צפון, צפון" של **צ'אבה בולוק**, סרט מצולם היטב שעיקרו אווירה, והדרך היחידה להבין את עלילתו, סיפור על נערה שיוצאת ביום חורף מושלג מן החווה שבה היא מתגוררת עם אביה ואחיה הקטן וכמעט הולכת לאיבוד, היא כאלגוריה על הצורך לברוח לעיתים מן הבית כדי לטעון את המצברים לפני שחוזרים לשיגרה.

סרט אחר, חורפי גם הוא, כמעט הצלחה, "חורף בסוף העולם" של **קן טוגאי**, שביסודו רעיון מרתק שאינו מנוצל עד הסוף. כאשר השלג מנתק כפר מרוחק משאר חלקי הארץ, ואין לתושבים במה להעסיק את עצמם, כי הבידור היחיד שהם מכירים זה קולנוע ומוביל הסרטים אינו מגיע עוד אליהם, מפקיד בעל הקולנוע המקומי (שהוא גם בעל בית המרזח) את הסרטים שנשארו בחדר ההקרנה בידי נער שמתחיל להרכיב אותם יחד ויוצר מהם סרטים אחרים. הכפריים מרותקים מן הסרטים החדשים שהנער מחבר להם עלילות דמיוניות, אלא שטוגאי אינו מסתפק בכך. הכפר צריך להיות גם מטאפורה להונגריה ערב נפילת הקומוניזם, ובוא האביב צריך לסמל גם את פתיחת הגבולות והתחלת עידן הפשרות, וזה כבר עומס מוגזם לסרט צנוע זה.

אולי היומרני מבין הסרטים שהוצגו השנה בודפשט היה "יומנו של נגן רחוב" של **גאבור דטרה**, מונודרמה שבמרכזה מהגר הונגרי בניו יורק, אמן בנשמתו שמנסה להבין את משמעות חייו לצד האשה שנישא לה, את עמדתו מול תעשיית הקולנוע שמסרבת להכיר בו, מול המציאות הפוליטית והחברתית שבתוכה הוא חי, ובכלל מול היקום כולו. במונולוגים ארוכים ומפותלים, המוצגים כיומן מצולם, הוא שופך אל תוך מצלמת הווידאו שהוא מציב מולו את כל טענותיו מול התרבות, או ליתר הדיוק חוסר התרבות, שבה הוא נתקל באמריקה. הוא מתייחס למיגוון עצום של תופעות ולהרגשה שהוא בעצם דון קישוט הנלחם בטחנות הרוח, וכל זה נמשך קרוב לשעתיים וחצי. הסרט דובר אנגלית, **בראד דוריף** מופיע בתפקיד הראשי, וכמה דמויות מוכרות, כמו **פאטריק או'ניל, וואלס שאון, מיטלוף, ויליאם היקי** ואחרים, מעידים על הכישורים הנדירים של בעל היומן, ולמעשה נדמה כי המקום המתאים ביותר לחומר הוא בימת תיאטרון, שם אפשר היה להכניס את העדויות באמצעות מכשיר וידאו. אין ספק שהמלה ולא התמונה היא המרכיב השולט בסרט, מעניין לא פעם, אבל מאוד מתיש בסופו של דבר.

הסרט שזכה במירב הפרסים שכן חולקו השנה היה "סיימון מאגוס" של הבמאית **אילדיקו אניאדי**, מן הכוחות המבטיחים יותר של דור הקולנוענים הצעירים בהונגריה. אלא שהסרט הזה סבל איכשהו מעייפות שהיתה מתאימה לאדם הרבה יותר מבוגר ממנה. העלילה עצמה מפוצלת לשתיים (אם לא יותר), ובמרכזה פרפסיכולוג הונגרי שמוזמן על-ידי המשטרה בפאריס כדי לעזור בחקירת רצח מיסתורי. הפתרון נמצא לקראת אמצע הסרט, והפענוח שייך דווקא לתחום ההיגיון ולא העל-טבעי. אלא שאז מתחיל סיפור חדש, עימות עם פרסיכולוג אחר, ותחרות שניטשת ביניהם: מי מהם יצליח לשרוד שלושה ימים תמימים בקבר בלי אוכל, שתייה ואוויר לנשימה. מי שירצה לעמוד על כוונתה של אניאדי יצטרך להשתמש במושגים מרכז אירופיים, ששייכים במידה רבה למאה הקודמת, כמו "וולטשמרץ" שממנה סובל הקוסם כשהוא מגיע לפאריס, ואהבה חזקה מן המוות שפוגעת בו כמכת ברק למראה צעירה שעורכת סקרי דעת קהל בתחנת רכבת. סרט מסוגנן הרבה יותר משהוא משכנע.

ההפתעה הנעימה ביותר של השבוע כולו היתה שובו של גדול במאי הונגריה בכל הזמנים, **מיקלוש יאנצ'ו**, לכותרות. מאז עבר הקולנוע ההונגרי לכלכלה קפיטליסטית התקשה יאנצ'ו למצוא מימון לסרטיו הפיוטיים, המורכבים ועשירי ההבעה, שנועדו מראש לקהל מצומצם. נסיונותיו להתמודד עם תהפוכות התקשורת והפוליטיקה בארצו, שעשה מאז, היו תיאורטיים והרמטיים מדי, ורבים כבר הספידו אותו וטענו שאין מה לצפות ממנו מעבר לאותה סידרה של סרטי תעודה על התרבות היהודית בהונגריה, שממנה הפיק ששה פרקים לפחות. והנה, לפתע, בסרטו החדש, "פנס הקסם של אלוהים בבודפשט", הוא עושה תפנית חדה, מוריד את מינון תנועות המצלמה האינסופיות שלו, שולף הומור מקאברי שבו הוא מתייחס בראש וראשונה לעצמו, ומציג את הונגריה של היום בסרקזם של מי שאינו חייב עוד לתת דין וחשבון לאיש ויכול להרשות לעצמו לומר הכל, כי בין כך ובין כך אי-אפשר לעשות לו מאומה. הסרט מתחיל עם הנחת היסוד שבעצם הוא והתסריטאי הקבוע שלו, דיולה הרנאדי, נחשבים כמתים בעיני הונגריה של היום, והוא אפילו עורך לו ולחברו טקס קבורה שבו הקברנים מערבבים את האפר שלהם בתוך מיכל אחד, משום שקברן צריך להטיל את מימיו בתוך המיכל השני. לא קשה לפענח את הסרקזם שבו מתייחס יאנצ'ו לעולם האמנות, לעולם הקולנוע ולעולם העסקים החדש, לקוסמופוליטיות שאינה בהכרח מעלה ולצביעות המתחסדת והכוחניות הבוטה ששולטים בהם. הוא משלים עם העובדה שבעצם אין לו עוד מקום בתוך כל הדייסה הזאת, אבל אומר זאת ברוח טובה, לא במחאה ולא בטון ביקורתי, כך דרכו של עולם ואין מה לעשות נגד זה. בהחלט הסרט ההונגרי של השנה. |

עולם חדש ולא כל כך נפלא

רגע לפני המעבר לככר פוטסדאם, בשנה הבאה, הוכיח פסטיבל הסרטים ברלין 1999 כי עוד כוחו במותניו

אחרי כל כך הרבה שנים של אכזבות מרמת המסגרת הרשמית בפסטיבל ברלין, היוותה מהדורת 1999 הפתעה לטובה. אמנם המאפיינים הקבועים שלה לא נעדרו: התבטלות בפני הקולנוע האמריקאי, שערך לעצמו, כרגיל, חזרה כללית לקראת האוסקרים; הצפת הפנורמה (מסגרת מקבילה לתחרות) בסרטים הומוסקסואליים שלעיתים נדמה שהתקבלו לשם רק בזכות היותם כאלה; היעלמות נמשכת והולכת של הקולנוע הלאטינו-אמריקאי מצד אחד והמזרח אירופי מן הצד השני, ודחיקתם למסגרות יוקרתיות פחות, ועוד כיוצא באלה. נדמה כאילו לקראת העברת הפסטיבל, בשנה הבאה, לביתו החדש בפוטסדאמר פלאץ (מה שהיה פעם הגבול בין מערב למזרח ברלין), שכבר נראה כחלק מן התפאורה של **פריץ לאנג** ל"מטרופוליס", התעשת הפסטיבל והוכיח שהוא עדיין אחד משלושת המובילים בעולם.

בין ההפתעות הנעימות של הפסטיבל היו שני סרטים של במאים צעירים ששינו כיוון. **סורן קראג-יעקובסן**, בא לברלין לפני שנתיים עם העיבוד הקולנועי ל"הבית ברחוב הציפורים" של **אורי אורלב**, סרט שהיה עשוי בשפה קולנועית קונבנציונלית לחלוטין. הפעם הוא חזר עם סרט בשם "מיפונה", השלישי בסדרת סרטי ה"דוגמה" המפורסמת שהוא אחד החותמים עליה ("האידיוטים" היה החלוץ של הדוגמה). לזכותו של קראג-יעקובסן צריך לומר שהוא מתנער מרוב חוקי הדוגמה. "האידיוטים" הוא דוגמא ומופת למה שאינו רוצה לעשות.

וודי האורלסון וביל קרדאפ ב"ה" לו קאנטרי" של סטיבן פריירס

סרטו נראה יותר מכל כסרט ניאוריאליסטי בלתי-אמצעי על צעיר, בן כפר, שעשה קריירה בעיר וחוזר הביתה כאשר מודיעים לו שאביו נפטר, ושאחיו, המפגר בשכלו, נותר בגפו בחווה המשפחתית. המעבר חזרה מחיי העיר לכפר, הניתוק מן הכלה הטרייה שלו, והחיבור עם נערת טלפון שבאה למקום כדי לטפל באח המוגבל ובסופו של דבר מטפלת בשניהם - יש בו כל כך הרבה רגישות, פשטות וחום, עד שלאיש לא איכפת עד כמה נשמרו כללי האתיקה המקודשים כביכול של הדוגמה (מעטים בלבד).

ההפתעה הנעימה השנייה היא סרט טורקי בשם "מסע אל השמש" של במאית צעירה בשם **ישים אוסטוגלו**, שסרטה הראשון היה מעין רומן מסתורין בלתי מובן ומוזר המתרחש בסמטאות האחוריות של הרובע האדום, בייאוגלו, באיסטנבול. סרטה החדש, שקיבל משנה אקטואליות עקב האירועים האחרונים בטורקיה, מתאר את הידידות הנרקמת בין צעיר טורקי מן הכפר שמגיע לאיסטנבול ומכיר שם רוכל כורדי. במרדף המשטרה אחרי טיפוסים חשודים נעצר קודם הטורקי ואחר כך הכורדי, שמוצא את מותו במהלך החקירה הנמרצת מדי. ואז מחליט חברו החלטה אמיצה: הוא גונב טנדר, מעמיס עליו את ארונו של הקורבן, ונוסע איתו, או לפחות מבקש להגיע לכפר הולדתו, אי-שם הרחק במזרח טורקיה. הכנות האמיתית שקורנת משתי הדמויות המרכזיות בסרט והתמונה

של המציאות הטורקית הנשקפת ממנו, נוגעים ללב ומקוממים גם יחד, ואין זה פלא שהסרט לא אושר בינתיים להקרנה בטורקיה וספק אם יאושר אי-פעם מעבר להצגתו בפסטיבל הסרטים באיסטנבול.

קשה לומר ש"זה מתחיל היום" של **ברטראן טאברנייה** הוא בגדר הפתעה. טאברנייה הוא התוקפים את המוסר הבורגני הקרתני בפרובינציה. ילדה נמצאת ללא רוח חיים בעובי היער, המורה שלה לציור הופך לחשוד המיידי, וההתייחסות של העיירה אליו מעידה עד כמה שמחים הכל למצוא שעיר לעזאזל שאינו מבני המקום, שהוא שונה מהם במהותו ובהתנהגותו, בקיצור שאינו אחד מהם. הסרט

קטי אוטינן ב"והא" של אקי קאוריסמקי

יאספר אסהולט ב"מיפונה" של סורן קראג-יעקובסן

במאי מבוסס וידוע, ועם זאת אין ספק שסרטו החדש הוא אחד המוצלחים שעשה. קצת בנוסח "L-627", גם הפעם מדובר במעין דוקו-דרמה המתרחשת כולה בעיר צפונית קטנה בצרפת שהאבטלה הכתה בה מכה קשה. הכל מוצג מן הפרספקטיבה של מנהל מעון ילדים שנאלץ לתפקד הן כעזרה סוציאלית והן כפסיכולוג משפחתי, מתוך מאמץ נואש לשמור על שלום הילדים המופקדים בידיו ועל רמת החינוך שהם מקבלים. בצרפת האשימו כמה מן המבקרים את הסרט שאינו יותר מקטלוג של בעיות חברתיות שהועתקו מכותרות העיתונים, אבל גם אם יש אמת בטענה, הרי הדרך שבה מציג טאברנייה בעיות אלה מעידה על רגישות וחמלה רבה.

"בלב השקר", סרטו החדש של **קלוד שאברול**, מהווה פרק נוסף בסדרה של סרטים טומן בחובו כמה מן ההפתעות הסרקסטיות שהן אופייניות לשאברול, אבל מבנה העלילה רופף יותר, הלעג לאלילי תקשורת יותר מדי פשטני, והפתרון קצת יותר מדי שרירותי, הולם את המסר, אבל לא את הסיפור שדרכו עובר המסר הזה.

רטרוספקטיבות: אחת של סרטי **אוטו פרמינג'ר**, השנייה של סרטי **שירלי מקליין**, היו כרגיל עשירות וערוכות היטב. תמיד נעים להיזכר שוב ב"אנטומיה של רצח" עם פרמינג'ר, הבמאי שמפליא לסובב את צופיו על האצבע הקטנה, או ב"סטאלאג 17" עם פרמינג'ר השחקן בתפקיד קצין נאצי שמצדיע לכל מפקדיו כשהם מטלפנים אליו, או ב"צרות עם הארי" שבו מסתבכים מקליין ועוד אנשים טובים אחרים, בעזרתו האדיבה של **אלפרד היצ'קוק**, עם גופה שחלקם קוברים ואחרים מוציאים מן הקבר.

יקירי הוליווד: על "שייקספיר מאוהב", "הקו האדום", ועוד כיוצא באלה סרטים הוליוודיים גדולים, עם מועמדות אחת או יותר לפרסי האוסקר, אין טעם להרחיב את הדיבור. הם כבר יצאו או עומדים לצאת בכל רחבי העולם. רק הבעייתיים ייחשפו במועד מאוחר יותר.

למשל, "האוצר של קוקי", סרטו החדש של **רוברט אלטמן**, קומדיית מתח שהיא לא בדיוק קומדיה ואין בה הרבה מתח. העלילה, המתרחשת בעיירה דרומית בארצות הברית, מתרכזת סביב מותה של אחת מיקירות המקום. הצופים יודעים שהיא שמה קץ לחייה מרוב געגועים לבעלה המנוח, אבל אחייניתה, מעין שילוב אבסורדי של בלאנש דיבואה וג'רי לואיס (**גלן קלוז** מנסה לשווא להתמודד עם החיבור הבלתי-אפשרי הזה), מנסה לרמוז שמדובר במעשה רצח, כי במשפחה מכובדת כמו שלה לא יכולים להיות מתאבדים. מכאן

נפתח מירוץ מקביל לפענוח סיבות המוות (שהצופים ממילא מודעים להן), להשתלטות על הירושה של המנוחה, ותוך כדי כך מסתבר שיש גם שלד ישן בארון של האחיינית האחראית לכל התסבוכת. יש בסרט רגעים משעשעים מאוד, יש בו כמה דמויות חביבות וסקיצות לדמויות שאלטמן אינו טורח לפתח, אבל גם מעריציו המושבעים של הבמאי יתקשו למצוא כאן יותר מאשר שעשועון לא מחייב ולא משמעותי במיוחד.

"היי לו קאנטרי", מערבון מודרני על נושא קלאסי (מגדלי בקר עצמאיים מול ברוני בקר שמבקשים לבלוע אותם), רחוק מן העולם הקולנועי של **סטיבן פרירס**. נופי המערב, שהם חלק בלתי נפרד מכל סרט של **פורד** או **הוקס**, נשתלים כאן בין הסצינות כדי להזכיר את הז'אנר, המשמעות של המאבק אף פעם אינה באה לידי ביטוי מלא, והחלק היחיד בסרט שבו מרגישים **וודי הארלסון, בילי קראדפ** ו**פאטרישיה ארקט** בנוח, הוא המשולש הרומנטי הקושר ביניהם והידידות המונעת ממנו להיות קטלני.

"שלוש עונות", הסרט של **טוני בואי** שזכה, עוד לפני ברלין, לכל הפרסים החשובים בסאנדנס, גם הוא בחזקת סרט אמריקאי. אמנם הוא צולם כולו בווייטנאם של היום, אבל **הארווי קייטל** עזר בהפקתו ונוטל בו חלק, והגישה היא כולה מערבית. כמה סיפורים מקבילים, בת איכרים הקוטפת פרחי לוטוס בגנו של משורר אכול צרעת, רוכל קטן שארגז מרכולתו נעלם והוא מחפש אותו בכל רחבי העיר, איש ריקשה שמתאהב ביצאנית, ואמריקאי, שבא לחפש את הבת שנולדה לו כאשר שירת שם כחייל, וזנח כאשר חזר עם כל האמריקאים האחרים הביתה. כל הנושאים מוצגים באותו מבט של התפעלות אקזוטית שיש לתייר מזדמן מן המערב כאשר הוא ניצב מול פלאי המזרח. כמה ציורי, חביב, ורגיש העולם הזה, גם אם תנאי החיים קשים והעוני רב והסבל לעיתים גדול. העיקר הוא שהכל יבוא, בסופו של דבר, על מקומו בשלום וכל אחד ישמח בחלקו. יופי. צריך לומר שהתגובה הכללית בברלין לא שיחזרה את ההתפעלות שבה התקבל הסרט בפסטיבל האמריקאי המוביל.

אשר ל"ארוחת הבוקר של אלופים", זאת טעות טראגית מן הסוג **שאלן רודולף** עושה מדי פעם. במקרה זה הוא נתקל בכוכב-על, **ברוס ויליס**, שרצה בכל מחיר להופיע בעיבוד קולנועי לספרו של **קורט וונגוט**. ויליס זכה לתפקיד שלו, אבל הספר, שהיה מעין קטלוג סרקסטי ומלא הערות שוליים על התמוטטות כללית של החברה והמוסר האמריקאי, הלך לאיבוד, ושום דבר אחר לא בא למלא את מקומו. וונגוט הוא סופר שהמלה היא הנשק החשוב והעקרוני ביותר שלו, השפה המדוברת ולא הדימוי החזותי. ההנאה העיקרית בספריו היא מן הדרך שבה הוא מבטא את הרהוריו ומן המבנה המיוחד של השפה והמשפט. ומזה לא נותר בסרט מאומה. מה שיש בו זה ברוס ויליס שאינו מבין בדיוק מה רוצים ממנו, **אלברט פיני** שמחמיץ את הדמות הציורית ביותר של וונגוט, החוזרת כמעט בכל ספריו - סופר קבצן בשם קילגור טראוט - **וניק נולטה**, על גבול הגיחוך בתוך שמלת ערב סקסית, בצבע אדום.

אם נכניס גם את **דייוויד קרונברג** הקנדי לחבילה האמריקאית, סרטו החדש, eXistenZ, הוא מותחן עתידני שמבוסס על ההתמכרות ההולכת וגוברת של המין האנושי למישחקי מחשב. באותו עתיד, שהוא כמעט כבר הווה, שקרונברג צופה, זה יהיה אמצעי הבידור המבוקש ביותר, כל מישחק חדש שווה מיליונים, ומחברת מישחקים מצליחה, שעומדת לחשוף את יצירתה החדשה (מישחק ששמו כשם הסרט), מוצאת את עצמה תחת איומי רצח, שהדרך היחידה לפענח אותם היא באמצעות המישחק עצמו. אלא שבעתיד לא יהיה עוד צורך בגוף חיצוני, המחשב, כדי לשחק בהם. המישחק מחובר ישר למערכת העצבים המרכזית של האדם באמצעות תקע שנקבע בתחתית חוט השידרה, מי שמשחק ניתק לחלוטין מן המציאות הסובבת אותו, והסכנות שאורבות לשחקן במהלך המשחק הן ממשיות וקטלניות באמת. כדי שלא יהיה ספק שהמדובר אכן בסרט של קרונברג, המסוף שבאמצעותו קשור השחקן למשחק נראה בערך כמו קרביים אנושיים הקשורים לתקע שבחוט השדרה באמצעות מה שנראה כמו המעי הדק של חיה כלשהי.

והיו תרומות אמריקאיות נוספות, כמו סרט מערכונים בשם Playing by Heart שמזכיר יותר מכל אופרת סבון ששובצו בה בכמה כוכבים גדולים יותר (**שון קונרי, ג'ינה רולנדס, ג'יליאן אנדרסון, מדלין סטאו** ועוד). "שמונה מילימטר" הוא אחד מאותם בוחני עצבים של **ג'ואל שומאכר**, שחייב לכלול מרחץ דמים ואלימות קיצונית, וכל זאת במטרה לחשוף את הצד האפל שבדמויותיו. העילה לפולחני הזוועה של שומאכר, במקרה זה, היא חקירה שעורך בלש פרטי, שתחילתה בסרט פורנוגרפי ישן שנראה כמו "סנאף מובי" (סרטים שהיו פעם חביבים במיוחד על חוגי הסוטים באמריקה, משום שמעשי הרצח בהם לא היו מבוימים אלא אמיתיים). שומאכר, כרגיל, מסתתר מאחורי חזות מוסרית ודיון כביכול במשבר הקיום בסוף המאה ה-20. מה שהוא עושה למעשה, זה הצגת אורגיה של אלימות לטובת קליינטים צמאי סנסציות.

"זה מתחיל היום" של ברטראן טאברניה

החסידים של סרטי חצות יוכלו להתבשם בקרוב בעוד אחת מאותן הזיות מפוקפקות של **רוברט רודריגז**, הנושאת את השם "הפקולטה", שילוב מבולבל, לגיל ההתבגרות,

של "פלישת חוטפי הגופות" ו"הנוסע השמיני". ארבעה סטודנטים מגלים שחיידק מן החלל החיצון הופך את צוות המורים והתלמידים שם לזומביס חסרי נשמה, והם צריכים לחשוף ולחסל את החיידק לפני שישתלט גם עליהם. מובן שכאשר נחשף החיידק הוא מייד לובש צורת של מפלצת וירטואלית, דוחה, מגעילה, ענקית, מפחידה ילדים ומצחיקה כל מי שעבר גיל ארבע. אפילו הצעירים האמריקאים שהעלו את רודריגז בזמנו למעמד של במאי פולחן, גילו כלפי הסרט הזה יחס צונן ביותר.

ספרדים: תמיד התקבלו בברכה בברלין והפעם היו להם שני סרטים בתחרות. אחד מהם ששמו, "בין הרגליים" מעיד על אופיו, הוא מותחן אירוטי שמעלתו העיקרית היה

"עדיין מטורפים" של ברייאן ג'יבסון

צילום אווירה בנוסח סרט אפל, ועיקר בעייתו בעלילה מסופרת בדרך מפותלת ולא ברורה. צריך הרבה זמן כדי להבין שהרומן הלוהט בין תסריטאי מצליח למפיקת תוכנית רדיו לילית שסובלים שניהם מאותה מחלה, מיניות יתר, מסתיר בעצם פרשת מירמה ורצח. וכאשר יוצא הסוד לאור, חשיבותו נראית משנית ועינו של הצופה עדיין מתרכזת בנשימות הכבדות של **ויקטוריה אבריל וחאווייר בארדם**, שניים מן הכוכבים המובילים של הקולנוע הספרדי. השני, "נערה כלבבך", מספר על צוות הסרטה ספרדי חם מזג שמגיע לברלין לפני מלחמת העולם השנייה לצלם שם סרט, במסגרת הסכמי התרבות בין **היטלר לפראנקו**. ההתנגשויות בין הדם הספרדי הלוהט למרובעות הביורוקרטית של גרמניה פורצת מן הרגע הראשון. יש בהן רגעים מבדרים וגם כמה רגעים מותחים, כאשר הספרדים דורשים להחליף את הניצבים החיוורים תוצרת גרמניה בטיפוסים תוססים יותר, ומקבלים אסופה של זרים שיועדו להשמדה. וכמובן, יש שם סיפור אהבה בין לוליין יהודי לבין הכוכבת של הסרט. כל זמן שלא מתייחסים לעניין ברצינות, זה מבדר למדי.

מהמזרח הרחוק, אחרי זמן רב שלא שמענו עליו, שוב סרט חדש של **יושימיצו מוריטה** היפני. זהו במאי מרתק שכל אחד מן הסרטים שעשה היה שונה מקודמו, איש בעל כשרון ויזואלי וסגנון מעוצב להפליא (סרטו היחיד שהופץ בארץ היה סיפור אהבה ויסקונטיאני בשם "ואז"). אחרי שנים רבות של שתיקה הוא חזר עם סרטו בשם "קאיהו" (שם של דמות מרכזית בסרט), תעלומה מוזרה שמתחילה ברצח כפול של בעל ואשה. החשוד מודה במעשה, אין בעצם סיבה לחקירה מלבד העובדה שחוות הדעת הפסיכולוגית חלוקה. הפסיכולוג הראשי טוען שהוא מבחין בהפרעה נפשית שגרמה לאיש לעשות את המעשה, האסיסטנטית שלו מתעקשת שהחשוד שפוי לגמרי ומשהו אחר מסתתר מאחורי המעשה. מוריטה, שממשיך להיות במאי מרתק בסגנון שלו, מוביל את הסיפור קדימה ואחורה בתוך הזמן, מפתיע את הצופים בכל פעם עם תפנית חדשה ולא צפויה, ומצליח עד כדי כך שחלק מן הקהל עשוי לאבד את העניין בפרשה שנראית לעיתים קרובות כסתומה לחלוטין. ובכל זאת, מי שיתעקש ללכת עם הסרט עד הסוף, יגלה שמוריטה לא רק קושר את כל הקצוות ונותן את כל התשובות הנדרשות, אלא גם מציב מספר שאלות לגבי מערכת המשפט וההתנהגות האנושית, הראויות בהחלט להתייחסות.

"עולם חדש ונפלא" של **שי רון-ז'ו** חושף עוד טפח מן המציאות החדשה של סין העממית, שבה היוזמה הפרטית חדלה להיות מחלה קפיטליסטית מאוסה והפכה להיות תכונה עממית ברוכה ורצויה. גיבור הסרט הוא איכר שזוכה בהגרלה לדירה בשנחאי. הוא מגיע לעיר הגדולה, ומסתבר לו שהדירה תהיה מוכנה עוד חודשים רבים, והקבלן כבר מנסה לרמות אותו ולקנות אותה בשמינית המחיר. האיכר אינו מתפתה, מחליט להמתין, ועד אז הוא הולך לחיות אצל קרובת משפחה צעירה שלא הכיר מעולם. היא, מצידה, שייכת לדור הסיני החדש, חיה על חובות שאינה משלמת, על הבטחות שאינן מתגשמות, ועל חלומות של התעשרות מהירה שנשארים תמיד בגדר חלום. העימות בין הגישה המעשית לחיים של הבחור לחמדנות האינפנטילית של הנערה הוא בלתי נמנע, התוצאה בלתי נמנעת גם היא, בעיקר אחרי שהוא מפתח לעצמו עסק רוכלות משתלם: ארוחות מוכנות שהוא מבשל בבית ומוכר ברחובות ובמשרדים. אבל לא הסיפור, אלא תמונת המציאות הסינית של היום היא החלק המעניין באמת, והסרט עונה מבחינה זאת על חלק גדול מן הדרישות.

אטרקציה בשוליים: **אקי קאוריסמקי** הפיני שוב מתחכם. "יוהא", סרטו החדש, הוא סרט אילם, ליתר דיוק אין בו דיאלוגים ואין בו מוסיקה, אבל יש בו אפקטים קוליים כשנדמה לבמאי שהם דרושים. תזמורת חיה ליוותה את הצגתו החגיגית של הסרט, שמחזיר את הצופה לימי **ד. וו. גריפית**. סיפור על זוג תמימים מן הכפר, על הנוכל מן העיר הגדולה שמפתה את האשה ולוקח אותה איתו כדי שתהיה זונה ותפרנס אותו, ועל הנקמה האיומה שהבעל ינקום בו. טיפול בסיסי בעלילה בסיסית בכלים הבסיסיים ביותר של הקולנוע. חומר גולמי על טהרתו, משעשע יותר בגלל הצורה מאשר נוגע ללב בגלל התוכן.

ועוד בשוליים: "באנו" של **דריוש מרז'ואי** האיראני הוותיק מזכיר באורח מפתיע את "וירידיאנה" או "המלאך המשמיד" של **בוניואל**. אשה מוסלמית נשואה מאמינה שבעלה מבקש לעזוב לטובת צעירה וחופשייה יותר במנהגיה. הוא עוזב את הבית, היא נשארת לבד ומכניסה פנימה משפחת קבצנים שעומדים להיות

מנושלים מבקתתם העלובה. אלה מביאים בעקבותיהם קרובים וחברים נוספים, והכרת התודה משתנה בהדרגה להשתלטות מפלצתית על הבית ועל חייה של בעלת הבית. רק שובו של הבעל יחזיר את הסדר על כנו, אבל בסצינת הסיום עוזבת האשה, שאינה יכולה לסלוח לו, ויוצאת לחפש דרך עצמאית. שבע שנים נאסר הסרט להקרנה באיראן, אולי משום שהדרך שבה מוצגים הקבצנים, אולי משום שהוא עוסק בשחרור האשה, ואולי משום שהוא רומז בצורה ברורה מדי שדרושה יד חזקה כדי לשמור על הסדר, ורק עכשיו הוא הותר להצגה.

"פייד איטי", סרט פעולה מהונג קונג שמזכיר סרטים אפלים רבים, אבל הדרך שבה מציג הבמאי **דניאל צ'אן** את הסיפור היא בכל זאת שונה. צעיר נשוי ומאושר פוגש חבר ותיק שמפתה אותו להצטרף אליו ולהיות גובה חובות בשירותו של סנדק מקומי. בדרך לסוף הטראגי הבלתי-נמנע מאבד הגיבור את אשתו, את החבר, את הכבוד העצמי, ובסוף גם את חייו. צ'אן מתחיל באמצע העלילה, נע קדימה ואחורה בתוך הזמן, ושומר על כל כללי הקדרות הפסימית שמאפיינים את כל הקולנוע האפל באשר הוא.

למרות כישלונו הקופתי באנגליה, נראה "עדיין מטורפים" של **ברייאן גיבסון** הבריטי כסרט אופנתי שעשוי להצליח אם יזכה לטיפול היחצ"ני הנכון. מדובר בלהקת קצב שמחליטה לחדש נעוריה אחרי תקופה ארוכה ולמרות ששניים מכוכבי הלכו לעולמם. מבוגרים ב-20 שנה, הם יוצאים לסדרת הופעות אבל מתקשים להסתדר ביניהם, עד שכמה הפתעות בלתי-צפויות מסדרות את העניינים. לא סרט חשוב במיוחד אבל בהחלט מבדר, עם תמיכה איתנה מצד שחקנים מנוסים כמו **סטיבן ראה, בילי קונולי, טימוטי ספול וג'ולייט אוברי**.

הנקודה היהודית: מאז ומתמיד היתה ועודנה בעלת חשיבות גדולה במקום כמו ברלין, שזכרונות העבר עדיין רובצים בו בכל כובד משקלם. כבר בסרט הפתיחה, רומן אהבה גרמני קלוש בברלין של מלחמת העולם השנייה, המחבר יחד שתי נשים, אחת יהודייה שמסתתרת תחת זהות של גרמנייה ועובדת כמזכירה בעיתון נאצי, השנייה ארית הנשואה לחייל הנלחם בחזית המזרחית. שמו של הסרט הוא "אמה ויגואר", והוא פתח את הפסטיבל בקול ענות חלושה - החל בתפאורה המלאכותית וכלה ברומן עצמו. קשה להבין מה מוצאת צעירה יהודייה מלאת חיוניות, פקחית ונבונה, בגרמנייה חסרת הבעה וסתמית, קשה להבין את התגובות של האנשים סביבן, ובעיקר לא מעניין לעקוב אחריהן.

למחרת חשף **שפילברג** את המנה הראשונה מתוך העדויות שאוסף ארכיון השואה שהוא הקים. הסרט, "ימים אחרונים" (שזכה בינתיים גם לפרס אוסקר), מרכז יחד אוסף עדויות של ניצולים מן היהדות הגרמנית. אין ספק שיש בדבריהם הרבה מאוד פרקים מזעזעים, אבל הדרך שבה הם ערוכים ומחוברים יחד צריכה להזכיר לצופים שכגודל הטרגדיה, גודל הנס שהותיר את העדים שנותרו בחיים, ומדי פעם בפעם מודים לאל על קיומה של אמריקה הגדולה והטובה שסיפקה בית חם לכל הניצולים שמדברים בסרט. מבלי להטיל ספק בערך העצום של המבצע כולו, אפשר ואולי צריך היה להסתפק בעוצמה האדירה של העדויות. אין צורך ומיותר להגניב פנימה כל מיני מסרים שאינם במקומם. אמריקה גדולה וטובה ונדיבה ואין בכך ספק, אבל לא זה הנושא לדיון כשמדברים על השואה.

באותו יום, מזווית אחרת, אפשר היה לראות הפקה שישראל שותפה בו חלקית, סרטו של **אייל סיוון**, "המומחה", שאינו אלא מבחר מתוך מאות השעות שצולמו במשפט **אייכמן**. מטרתו של סיוון הייתה להציג את אייכמן, באמצעים תיעודיים, כהתגלמות הביורוקרט שהסתתר מאחורי הטענה של "מילוי פקודות", והאמת היא שלולא השתמש בכמה תרגילי עריכה מיותרים ואפקטים דרמטיים בפס-הקול, היה כנראה מצליח עוד יותר.

ועוד על נושאים יהודיים: "הקארוסלה של קורט גרון", על הבמאי היהודי שהעלה הצגות בטרזינשטאט, עד שנשלח למחנה ההשמדה באושוויץ; "היהודי לוי", על איכר יהודי בכפר גרמני של סוף שנות השלושים; "אחרי סוף העולם", על יהודי שחוזר לכפר הבולגרי שבו נולד שנים רבות אחרי השואה; וכמובן, "סיימון מאגוס", ניסיון כושל ומגמגם של במאי בריטי, **בן הופקינס**, שמנסה לשחזר את דמותה ואווירתה של העיירה יהודית בפולין של המאה הקודמת תוך גלגול סיפורו של סיימון, שוטה הכפר, שבני עמו רואים בו שליח השטן ואילו הגויים מבקשים לנצל אותו כדי לנשל את היהודים מרכושם. אפשר היה בקלות להשתלח בסרט זה, אילולא נראה כל כך מסכן ולא מבושל.

ועל כל אלה צריך כמובן להוסיף את ההשתתפות הישראלית בפסטיבל, "קשר עיר" של **יהונתן סגל** בתחרות, "יום יום" של **עמוס גיתאי** ו"יום הולדת שמח, מר מוגרבי" של **אבי מוגרבי** בפורום של הקולנוע הצעיר, ובעצם גם "פיונה", אמנם סרט ניו יורקי לחלוטין, אבל הבמאי, **עמוס קולק**, בהחלט ישראלי. אין על מה להתלונן. |

פרס ברלין

דב הזהב - הסרט הטוב ביותר
"הקו האדום"
טרנס מאליק (ארה"ב)

דב הכסף - פרס מיוחד של השופטים
"מיפונה"
סורן קראג יעקובסן (דנמרק)

דב הכסף - שחקנית
מריה שראדר ויולאנה קוהלר
ב"אמה ויגואר"
מקס פרברבוק (גרמניה)

דב הכסף - שחקן
מיכאל גוויסדק
ב"צללי הלילה"
אמדריאס דרסן (גרמניה)

דב הכסף - במאי
סטיבן פרירס
"היי לו קאנטרי" (ארה"ב)

דב הכסף - הישג מיוחד (תסריט)
מרק נורמן וטום סטופרד
"שקספיר מאוהב"
ג'ון מאדן (אנגליה)

דב הכסף - הישג אמנותי מיוחד
דייויד קרונברג
"אקזיסטנץ" (קנדה)

פרס המלאך הכחול - הסרט האירופי המצטיין
"מסע אל השמש"
ישים אוסצוגלו (תורכיה)

פרס אלפרד באואר - סרט ראשון
"קרנבל"
תומס וגסן (צרפת)

ציונים לשבח
ג'ון טול (צלם)
"הקו האדום" (ארה"ב)
איבן היילה (שחקנית)
"מיפונה" (דנמרק)
בטראן טאברניה (הנושא)
"זה מתתחיל היום" (צרפת)

פרסי הביקורת הבינלאומית

סרטי התחרות
"זה מתחיל היום"
ברטראן טאברניה (צרפת)

סרטי הפנורמה
"המתן וראה"
שינג'י סומאי (יפן)

סרטי פורום הקולנוע הצעיר
"דילר"
תומס ארסלן (גרמניה)

One thing was missing in our supplements dedicated to the first 100 years of cinema in the Holy Land. Animated films. Zwika Oren collected all the available data, asked everyone involved to fill in the gaps and incorporated every bit of information he obtained in his piece, a belated but much needed last chapter of the chronicle covering our first film century.

Stanley Kubrick died as we were going to print. A special issue dedicated to him is an imperative, and we hope to do it this fall, when his last film, "Eyes Wide Shut", will be released and, we are promised, a full retrospective of all his films will be on display at the Tel Aviv Cinematheque. In the meantime, Danny Muggia bids farewell to a grand master of black irony.

Fabiana Hefetz writes about three documentaries, all of them dedicated to poets, and argues that in their own way, these films by Amir Harel, David Perlov and Yair Lev, are nothing less than film poetry in their own right. Choosing the right image, just like choosing the right word, makes all the difference between prose and poetry, between a documentary film and a film reportage.

Going back again to the early days of cinema, Yossi Halachmi reads old English newspapers to find out how they treated live nudity in the early films, at a time when anything moving on screen was still a momentous event.

And loooking forward to the cinema in the last year of the second millenium, Dan Fainaru covers the first three festivals of the year: Rotterdam - fully dedicated to parallel cinema of the kind that rarely reaches purely commercial screens, Budapest - featuring last year's crop of Hungarian films, and Berlin - displaying every type of cinema in sight while preparing to move, next year, to its new location.

Edna Fainaru

Irony can kill
A farewell to Stanley Kubrick
Danny Muggia / page 2

Documenting poets
Images as poetry
Fabiana Hefetz / page 5

Naked women - alive and moving
Scandalizing the Brits
Yossi Halachami / page 8

100 Years of Animation
The Holy Land chapter
Zwika Oren / page 13

Festivals
Rotterdam, Budapest, Berlin
Dan Fainaru / page 22

A bi-monthly Film Magazine
Published by the Tel-Aviv Cinematheque

Publisher: Alon Garbuz, Director of Tel-Aviv Cinematheque
Editor: Edna Fainaru
Graphic Designer: Daniella London
Proof Reading: Yael Ungar
Editorial Board: Zvika Oren, Dan Daor, Yakhin Hirsch, Daniel Warth, Danny Muggia, Dan Fainaru, Shaul Shir-Ran, Asher Levi, Meir Schnitzer

Advertising: Gome Communications, tel. 03-6700264

Editorial Office: Tel-Aviv Cinematheque, 2 Sprinzak st. Tel-Aviv. Tel: 03-6917181

ISSN 0792-3007

בנקאות פתוחה

עכשיו גם באינטרנט!

מהיום לחשבון הבנק שלך בדיסקונט יש כתובת:

http://www.telebank.co.il

טלבנק @ אינטרנט

הבנקאות הפתוחה של דיסקונט- מאפשרת לך עכשיו לקבל מידע מעודכן על חשבון הבנק שלך באמצעות האינטרנט.

מעתה, יכולים לקוחות בנק דיסקונט המנויים על שירותי הטלבנק, לקבל מידע בנקאי מעודכן, מאובטח ומקוון (ON LINE), בכל רגע נתון. בבית או במשרד, באמצעות האינטרנט. מהיום ניתן לקבל פירוט יתרות, תנועות בחשבון העו"ש, (עד 32 תנועות אחרונות) פירוט תיק ניירות ערך, פקדונות שקליים והשקעות נוספות - תוך שניות, באמצעות מספר המני האישי וקוד אינטרנט סודי, אשר ינתן בתיאום עם הבנק.

כל שעליכם לעשות הוא להצטרף כמנויים (חינם!) על השירות. להיכנס לאתר הטלבנק באינטרנט ולגלוש בניחותא אל החשבון שלכם. פשוט. קל, נוח ותמיד פתוח לקראתכם. כמו כל מוצר אחר של **"הבנקאות הפתוחה"**.

אם אינכם נמנים עדיין על לקוחות טלבנק דיסקונט, אך אתם מחוברים לאינטרנט- תוכלו לבקר באתר, וללמוד כיצד ניתן לחסוך זמן יקר באמצעות שירותי הטלבנק.

להצטרפות:
בכל סניפי בנק דיסקונט ברחבי הארץ
למידע ופרטים נוספים:
- לקוחות דיסקונט **ב"טלבנק שירות אישי"**
03-5129111, 24 שעות ביממה.
- לקוחות כל הבנקים
ב"טלבנק ישיר"
טל' 1-800-60-60-10
24 שעות ביממה.
- מידע ומצגת (Demo)
באתר הטלבנק

* שירות טלבנק אינטרנט מוצע ללקוחות פרטיים, או עסקיים שקיימו במשך שנה לפחות קשרים עסקיים תקינים וסדירים עם הבנק.

הצעה בלעדית ללקוחות דיסקונט: חבילת שירות ייחודית באינטרנט באמצעות חברת NetVision

■ בנוסף לכל מצטרף טלבנק אינטרנט - תקליטור עם תוכנות אינטרנט

* הבנק רשאי להפסיק או לשנות את תנאי המבצע בכל עת.

בנק דיסקונט
www.discountbank.net

ז'ושבסקי פרייליך דובב אאו

תכנית הפינוקים
של מפעל הפיס

דיסקברי של לנדרובר
(עוד דרך להתפנק)

מחייגים
171
ומצטרפים

גם אם לא זכית בפרס הראשון של מיליון וחצי ש"ח, יש לך הרבה דרכים להתפנק בתכנית המנויים. אחת מהן מכונית דיסקברי 4X4 של לנדרובר, מודל 98, הפרס השני החדש בתכנית. עם דיסקברי של לנדרובר אתה משייט בדרכים שלא חלמת לנסוע בהן. בקרת שיוט אוטומטית, צמיגים רחבים ומזגן אויר מפוצל מפנקים אותך לאורך כל הדרך. חייג לתכנית המנויים הצטרף עכשיו וזכה גם אתה לפינוקים בהגרלה השבועית ובהגרלה החודשית. טל' 03-6940000 בימים א'-ה' בין השעות 09:00-21:00, ביום ו' בין השעות 09:00-13:00.

תכנית המנויים
מפעל הפיס