

דבר העורכים, חורף 2008

בקיץ שנת 1929 ניטש מאבק עז מעל דפי עיתונות הקולנוע באירופה. מבקרים לעגו לבמאים ידועי שם על שאינם יודעים את מלאכתם, אינטלקטואלים נשבעו שלא יכנסו שוב לצפות בסרטים, שהפכו לגרסה שטחית של 'תיאטרון מצולם', ליברלים הזהירו מהלאומנות הבלתי נמנעת שתשלוט מעתה בקולנוע ויוצרים מהשמאל הזהירו מפני השתלטותו הסופית של ההון ובעליו השמרנים על המדיום הפופולארי. הימים הם ימי חדירתו של הקולנוע הדובר אל הזירה האירופאית. בהיותו תלוי במקורות כלכליים גדולים בהרבה מהמקובל עד אז, בהסתמכותו על השפות המקומיות, ובמוגבלותו הטכנית, אכן איים המדיום החדש להפוך את הסרט להרבה פחות דמוקרטי באפשרויות ההפקה שלו. נדמה היה שמפיקי הסרטים יבקשו כעת לדבר אל הקהל המקומי בלבד, ולהדגיש את אפשרויות הקלטת הסאונד על חשבון היצירתיות הויזואלית. חלק מתהליכים אלה אכן התרחשו (בגרמניה נאלצו כמעט כל חברות ההפקה העצמאיות להפסיק את הפקותיהם לפני שנת 1932); רובם אפיינו את הקולנוע האירופאי לזמן קצר בלבד (עד שנת 1932 כבר התגברו טכנאי הקולנוע על בעיות הדיבוב לשפות שונות והקלטת פס הקול בכמה ערוצים נפרדים); ובאופן כללי ניתן לומר כי הדיווחים על 'מות הקולנוע' בתחילת שנות השלושים – כמו זה של המבקר הידוע רודולף ארנהיים – היו מוקדמים, לכל היותר. במהלך השנים שחלפו נשמעו טענות דומות בהקשרים טכנולוגיים חברתיים וכלכליים שונים – כך למשל נטען עם הופעת הטלוויזיה, אשר שינתה את פניו של הקולנוע בהציעה בידור חליפי ובעודדה הפקות המיועדות לאופני הצריכה הטלוויזיוניים, או עם התפשטותו של הצילום בצבע, אשר הוסיף 'ריאליזם' שנדמה למבקרים רבים כנוגד את מהותו האומנותית של הקולנוע. כיום, בסוף העשור הראשון של המאה העשרים ואחת, נשמעות שוב טענות דומות, על רקע החידושים בטכנולוגיה הדיגיטאלית, ובמיוחד בהפצה, שעתוק, ומניפולציה של דימויים אודיו-ויזואליים באינטרנט.

הויכוח שהתלווה למשברים הקודמים של הקולנוע חיבר בין האפשרויות הטכנולוגיות החדשות ובין 'הריאליזם' של המדיום הקולנועי. האופי הדוקומנטארי של השימוש בפס הקול או בצבעים החריד רבים משומרי הסף של אומנות הקולנוע, כשם שהלהיב רבים אחרים ('חשבו איזו מתנה מופלאה הייתה זו לאנושות', כתב עיתון הקולנוע הגרמני ה-*Film-Kurier* ביולי 1929, "לו יכלו גתה ושילר, ופרידריך הגדול, לדבר אלינו מעל מסך הקולנוע!"). כיום נמצא המתח היצירתי והביקורתי דווקא בפער שבין הריאליסטי והדוקומנטארי. "ואלס עם באשיר", סרטו של ארי פולמן שהופץ בחודשים האחרונים בארץ, מדגים היטב מגמה זו: כדי להציג באופן 'ריאליסטי' את חוויותיו מן המלחמה הוא פונה אל המדיום הפחות דוקומנטארי שניתן לחשוב עליו, האנימציה הממוחשבת. פולמן, כמובן, ממשיך כאן מסורת רבת שנים בקולנוע המודרניסטי, שביקש להרחיק את הייצוג הקולנועי מההתנסות החושית על מנת לאפיין את המציאות בה הוא נעשה (זכרו, למשל, את השימוש

בצבעים ב"מדבר האדום" של אנטוניוני). "ואלס עם באשיר" ממקם מתח זה באירוע היסטורי נקודתי, מלחמת לבנון והטבח בסברה ושתילה, ובתוך כך מבקש לאפיין את הנרטיב הישראלי של האירועים כהתחמקות לא בריאה מחוויה טראומטית, כבריחה מהתמודדות (אם כי אין זה בטוח שפולמן אינו מצטרף לאותה בריחה, ולמעשה בונה מחדש את הסיפור הישראלי במקום לבחון אותו בביקורתיות כפי שנראה תחילה). דומה כי סרטו של פולמן מקבל משמעות חדשה כאשר קוראים במאמרה של הגר לוי על סרטי מלחמת אלג'יר בצרפת, המתפרסם בגיליון זה. מתוך שימוש באמצעים קולנועיים שונים – נועזים פחות או מתוחכמים יותר מאלה של פולמן – ביקשו כמה יוצרי קולנוע בצרפת לתאר את הבלתי ניתן לתיאור, רצח והתעללות באזרחים, שתחילתו באלג'יר והשפעתו מגעת ומרקיבה את החברה הבורגנית הצרפתית, מאז שנות השישים ועד ימינו.

ההתבוננות בהפיכת המלחמה לאנימציה בעלת מאפיינים סוריאליסטיים בסרטו של פולמן מעניינת גם מתוך ההקשר של השימוש באנימציה בתעמולת המלחמה האמריקאית בימי מלחמת העולם השנייה. מאמרו של יונתן טומקינס בגיליון זה מגלה כיצד באמצעות אנימציה, המאפשרת חריגה מהדוקומנטארי אל הקריקטורי והגרוטסקי, הפכה המלחמה ל'סיפור פשוט' על מסך הקולנוע באמריקה, סיפור שהכשיר את דעת הקהל לצאת למלחמה באירופה. האמריקאים גילו את האפשרות של הקולנוע לשמש כאמצעי תעמולה יעיל כבר במלחמת העולם הראשונה, בה הפיצו בהצלחה רבה סרטים לעגניים על "הקייזר המפלצת" לא רק בארצות הברית, אלא גם בארצות שהיו תחת כיבוש והשפעה של בעלות הברית (למעשה, הגרמנים – ששמש יצא למרחוק כאדוני תעמולת הקולנוע – העתיקו בתחילה מהאמריקאים). במלחמת העולם השנייה הופקה תעמולה מתוחכמת יותר, ובמיוחד כזו המתאימה לקהל מגוון יותר ולצרכים המשתנים שלו. עולם הדימויים שהציעה האנימציה סיפק אפשרויות מיוחדות בתוך מסגרת זו, ובמיוחד – אפשר להגיד, או להציג, את מה שמדיומים אחרים אינם מתירים (ובמובן זה שוב חוזרים אנו אל הזיות הזיכרון של פולמן).

הסרט "שבילי התהילה" של סטנלי קובריק עוסק אף הוא באירוע טראומטי בעת מלחמה, הוצאתם להורג של חיילים צרפתיים שנמצאו אשמים באי הצלחת מתקפת ההתאבדות שתכננו הגנרלים. כפי שמראה מאמרו של חמי שיינבלט, בסרט זה נוצלה הטראומה לא כניסיון להתבונן במרכיבי הזהות הקולקטיבית והאישית מבעד לחורים השחורים שהותיר העבר בנפש היוצר, אלא כאמצעי המחשה לתפיסת העולם החברתית בה האמין קובריק. הדיון בשינויים שנעשו בתסריט במהלך הפקת הסרט ובהתקבלות שלו מאפשרים להיסטוריון לגלות בו כמה מהדיסקורסים החשובים ביותר שערערו את שלוותה של החברה האמריקאית – והמערבית בכלל – בזמן הפקתו. השימוש בהעתקת המיקום והסיטואציה המתוארת בסרט אל עבר מנותק (מההסתבכויות האמריקאיות במלחמה הקרה אל הפטריוטיות הצרפתית במלחמת העולם הראשונה) מצביעה על המתח שהתקיים בשנות החמישים בין ההגמוניה התרבותית-פוליטית באמריקה ובין הצורך של קבוצות שונות לבקר ולשפר את המרחב הפוליטי בו פעלו. מתח שכזה, ואף חמור פי כמה, מתגלה בקולנוע הסיני שלאחר מאורעות כיכר טייננמן בתחילת שנות התשעים. כפי שמראה מאמרה של תלמה הרפז גלבוע, למאורעות אלה – ששמו קץ לשנים של פתיחות יחסית ותחושה של התמערבות – הייתה השפעה רבה על עיצובו של הדימוי הקולנועי בסין בשני העשורים האחרונים. הניתוח שהיא מביאה מגלה כי

דווקא ביחסים לכאורה א-פוליטיים, בין בנים והורים זקנים, מקודד מתח חברתי-פוליטי המציין את האפשרויות השונות העומדות בפני המדינה הסינית בשנים הבאות.

מאמרה של הרפז גלבוע מרמז על אחד האתגרים המעניינים ביותר העומדים בפני חוקרי הקשרים שבין הקולנוע והטלוויזיה ובין החברות בהם הופקו ונצפו: מציאת ריבוי הקולות במקומות בהם התבקשה אחדות אידיאולוגית. ספרה של אנקה פינקרט (Anke Pinkert) על קולנוע וזיכרון במזרח גרמניה (*Film and Memory in East Germany*, Indiana University Press, 2008), שיצא לפני חודשים ספורים, מדגים כיצד ניתן לאתר קולות אלה בהתייחסות של הסרטים, למשל, לקולותיהן המשותקים של נשים ונערות. בסקירתה את התפתחותם של הסרטים ההומוסקסואליים בבריטניה, רבקה קנריק מציעה בגיליון זה טיעון בעל היגיון דומה, המציין כי מבקרי הסרטים – ואולי אף היוצרים – לא היו יכולים להבין את המשמעות החברתית של הסרטים ההומוסקסואליים בשנים בהם הופקו (למשל, "המשרת" של יוזף לוס, שהובן כאלגוריה על מאבק המעמדות והוצא מהקשרו ההומו-ארוטי); כתוצאה מכך 'הושתקו' למעשה קולותיהם של ההומוסקסואליים, גם כאשר הם, לכאורה, נשמעו ונראו על המסך. יתרה מכך, טוענת קנריק, גם כאשר הסרטים נעשו מתוך רצון להציג את נקודת מבטם של חברי הקהילה ההומו-לסבית בלונדון, הם הציגו דמויות של קורבנות כנועים – לא בגלל שכך רצתה החברה לראותם, אלא משום שאף הם תפסו עצמם ככאלה. בהקשר זה מעניין לבחון את ספרו של עומר ברטוב על דמויות היהודי בקולנוע, שהתפרסם לאחרונה בעברית (*היהודי בקולנוע: מ"הגולם" ל"אל תגעו לי בשואה"*, עם עובד, 2008; הספר פורסם באנגלית לפני מספר שנים). ברטוב טוען בספרו כי היהודים הוצגו תמיד – או כמעט תמיד – מתוך כמה קטגוריות בסיסיות, שתאמו להתייחסות אליהם כסוכניה של המודרניות, כשריד קדום לתרבות 'אותנטית' ובהתייחסויות שונות אל השואה. גם אצלו, כך נראה, דימויים קטגוריאליים אלה הופיעו גם כאשר יוצרי הדימויים היו המושאים שלהם, יהודים בעצמם. סקירתו הרחבה של ברטוב, אנו מקווים, תעורר שיח בשפה העברית שיעסוק באפשרויות לחבר דיסציפלינות שונות למחקר בהיסטוריה חברתית ואינטלקטואלית העושה שימוש במדיום הוויזואלי. ספרו של ברטוב אף מגלה כמה עבודה עוד נכונה לחוקרים בתחום זה; דומה שמספר הדוגמאות היוצאות מהכלל שהוצג במחקרו רבות לא פחות מהדוגמאות הנידונות בספר. לצד הדוגמאות שניתן להביא מהקומדיות היהודיות הפופולאריות של שנות העשרים, למשל, מעניין יהיה לחקור אם וכיצד עובר 'הטיפוס היהודי' עליו מדבר ברטוב אל מדיומים פופולאריים עכשוויים, דוגמת אתרי שיתוף הקבצים באינטרנט, המפיצים סרטים ייעודיים לקהל יותר ויותר ממוקד.

מאז התפרסם הגיליון הראשון באביב-קיץ 2008 הפכה שאלת חקר הייצוגים האודיו-ויזואליים במדיומים אלקטרוניים לדחופה יותר. בחירתו של ברק אובמה בארצות הברית בתחילת חודש נובמבר נדמית כמבשרת של עידן חדש, לא רק ביחסים הבין-גזעיים אלא גם בקשרים המידיים שבין אמצעי התקשורת הדיגיטאליים והכוח הפוליטי. מחקר עתידי יצטרך להידרש לשאלת ההשפעה של האינטרנט על הבחירה של הנשיא השחור הראשון, ובייחוד, על צמיחתה של תנועת המונים מסוג חדש – שלא נקבצה ברחובות, אלא תרמה סכומי כסף קטנים באתרי האינטרנט, תיאמה פעילות התנדבותית באתרים אלה, והפיצה דרכם מיליוני מסרים לבוחרים פוטנציאליים בחודשים שקדמו לבחירות. עדיין

נותר לראות כיצד נוסחו הדימויים שהלהיבו את ההמון, מה הקשרים ביניהם ובין עולם הדימויים שקדם לעידן זה, והאם מדובר, אמנם, בעידן חדש – או שמא בעידן ושכלול של 'שפה' קיימת? אין ספק שלצד האינטרנט, התגייסה גם התקשורת הויזואלית 'המסורתית' באופן חד וברור כדי להשפיע על תוצאות הבחירות. כך, כמנהגו בשנים האחרונות, ערוץ המוסיקה הפופולארי MTV לקח חלק פעיל בקמפיין עידוד ההצבעה, תוך תרגום המסרים הדמוקרטיים לתכנים המתאימים לאלה של הערוץ, בו מורגלים צופיו הצעירים. במיוחד בלט הדבר בתחום הסרטים וסדרות הטלוויזיה הפופולאריות, דוגמת 24 – שהציעה דימוי של נשיא שחור שאין אמריקאי ממנו – או הבית הלבן, שבעונתה האחרונה הייתה כמנבאת את הופעתו של אובמה, את אופי ומסרי הקמפיין שלו, ואת נצחוננו, כהופעתה מחדש של 'אמריקה האמיתית' (בהבדל אחד, בסדרה לא מדובר באפרו-אמריקאי, אלא במועמד היספני). סדרות אחרות, שהוצגו במהלך הקמפיין לבחירת הנשיא, הצהירו במפורש לכל צופה בר דעת, על העדפותיהן את אובמה, דוגמת סדרת הפרקליטים הצינית *בוסטון ליגל*. אוליבר סטון, אשר קנה לו שם בזכות חזרתו אל חוויותיו הטראומטיות ממלחמת וייטנאם והצגתם כמרכיב יסודי בזהות האמריקאית, פנה להציג את ימי כהונתו של הנשיא בוש עוד לפני שזה עזב את משרתו, בסרט *W*. כמו כל סרטיו של סטון, בוש מתואר מתוך אמצעים המדגישים את המלאכותיות של הדימוי (שימוש בשחקנים מפורסמים, למשל) ביחד עם טענה חוזרת ונשנית ל'אותנטיות' של הייצוג. פער זה מאפשר לו להציג את בוש 'האמיתי' כפצע עמוק בתולדות ההיסטוריה האמריקאית. אף אם כמות הבוחרים האמריקאיים שצפו בסרטו של סטון לפני הצבעתם קטנה באופן יחסי, יחסי הציבור שנעשו לסרט בתקשורת האלקטרונית – והדגש על זהותו של הבמאי ואופי יצירותיו הקודמות – הפכו סרט זה למקרה בו הבחירה בנושא הסרט הייתה חשובה מבחינה פוליטית עוד יותר מתכניו.

גיליון זה עוסק בעיקרו בשאלות של זהות, לנוכח טראומת העבר, יחסים בין דוריים והגדרות חברתיות של 'סטייה'. באמצעות דימויים ויזואליים ואודיו-ויזואליים אנו מבקשים ללמוד על תהליכים חברתיים, אינטלקטואליים ופוליטיים בתרבויות השונות בעת המודרנית. מתוך תפיסתנו את היחסים שבין הקולנוע, הטלוויזיה והחברות בהן הם מופקים ונצפים, חשוב לדון גם בהקשרים הסוציאליים של הפקת הקולנוע. מאמרו של ניסים נוטריקה שופך אור על היחסים שבין תכניהם של סרטי הקולנוע ובין המרחבים בהם נלמדת הפרקטיקה הקולנועית. אנו מקווים כי קריאתו לשקול את ארגון מוסדות לימוד הקולנוע בארץ תעורר פולמוס ודיון ציבורי, ונשמח כמובן לפרסם תגובות למאמר. אנו מקווים שקוראינו יפיקו תועלת גם מקריאה של מאמר זה מתוך הקשריו הרחבים, כדוגמה למתחים הקיימים בכל תעשיית קולנוע, מעצבים את תכניה, ומגדירים את השפעותיה. זהו הגיליון האחרון לשנת 2008; הגיליון הבא יופיע בקיץ 2009. שנה טובה.

העורכים:

חגי ברנע

עופר אשכנזי