

## דבר העורכים,

הדור ששרד את מלחמת העולם הראשונה תיאר את השנים שקדמו לה כעידן של אופטימיות ואמונה בקדמה הטכנולוגית, המוסרית והפוליטית של הציוויליזציה המערבית. לפי תיאורים נוסטלגיים אלה, שיתוף הפעולה המסחרי, המדעי והטכנולוגי בין המדינות השונות, ובין היבשות השונות, התפרש כניצחונה של המודרניות, כשיאה של 'המאה הבורגנית'. באותן השנים, על סיפה של המלחמה, הבשיל גם הקולנוע הנרטיבי, שכלל את אמצעי המבע שלו וייצב מוסכמות סגנוניות וז'אנריסטיות שמשכו קהל המונים. 'המלחמה המהוללת' הייתה בעקבות כך לאירוע הראשון בהיסטוריה שזכה לתיאור מקיף ואינטנסיבי בקולנוע, ביומני חדשות, בסרטי תעמולה, ובסרטים עלילתיים שוברי קופות. אין זה מפתיע, אם כן, שחיילים רבים אף תיארו את חוויותיהם מן הקרבות תוך שימוש בדימויים השאולים מעולם הקולנוע, כאילו היו צופים, ניצבים או אפילו שחקנים ראשיים בהצגת הקולנוע הגדולה, שהגדירה את המאה העשרים. כיום דומה כי מורשת זו של המלחמה, התחושה כי המציאות והסרט אינם תחומי הוויה נפרדים, השפיעה על המציאות בה אנו חיים לא פחות מהסדר הבינלאומי, האידיאולוגיות הפוליטיות והמשברים החברתיים-פוליטיים שצמחו מן המלחמה. בתחילת המאה העשרים ואחת, כמאה שנים לאחר 'עידן התמימות' אליו ערגו ותיקי הקרבות, דומה כי איננו יכולים עוד לדמיין את המציאות בנפרד מהייצוגים הויזואליים שלה, ובהתאם – איננו יכולים לדמיין את המציאות ללא הטשטוש שבינה ובין אופני הייצוג שלה. מגיש החדשות שמודיע כי יתאבד בשידור חי בזמן המהדורה האחרונה בהגשתו בסרטו של סידני לומט, 'רשת שידור' (1976), מתקבל באותה האדישות (המוסרית) והריגוש (בטבלת הרייטינג) בה מתקבל בדרך מקומי המנהיג כנופיות נקמה – כאילו היה גיבור של פרודיה על משפחת פשע בסרטו של קופולה – בזמן שצוות טלוויזיה מצלם סרט על חייו. ההיסטוריה, כפי שכתב אנטון קאס בהקשר הגרמני, חוזרת שוב ושוב כסרט קולנוע; אולם היא איננה הופכת כך

לפארסה גרידא, אלא למרכיב נוסף ביחסים הפתלתלים שבין העולם בו אנחנו חיים ובין הדימויים הויזואליים שנועדו לתעד אותו. כך, כצפוי (וכמו בחיתוך הלקוח מספרי ההדרכה לעורכים הוליוודיים), בהמשך משפטו של הבדרן כבר הישיר פרקליטו את מבטו למצלמות הטלוויזיה והשווה את התנהגותו של מרשו לזו של מטרופאן אחר, חניבל לקטר מהסרט 'שתיקת הכבשים', שאף הוא, במידה זו או אחרת, 'מבוסס על סיפור אמיתי'.

טשטוש הגבולות שבין המציאות ההיסטורית והבדיון, וההשפעה שלו על תפיסות משותפות של זהות, של אירועי העבר, ושל הערכים המרכיבים ומגדירים את החברה המודרנית, עומד במרכז הדיון במאמרי הביקורת והמסות המתפרסמים בגיליון זה. דוגמה מובהקת לסוג זה של דיון מספק מתן אהרוני המראה כיצד נבנה הסרט 'נישואין פיקטיביים' כרשת מסועפת של דימויים באמצעותם מגדירים הישראלים הן את עצמם והן את האופנים בהם היו רוצים (או חוששים) לחשוב על עצמם. בחיבור המופיע בגיליון זה מתאר אהרוני את החברה הישראלית באמצעות סדרה של מפגשים עם 'האחר' ועם דימויו של האחר, כפי שהוא מופיע בסרטים, פרסומות, בדעות הקדומות המשותפות, ובפנטזיות המיניות של הדמויות, המקבילות – באמצעות עינית המצלמה – גם לאלו של הצופים בסרט. גיבור הסרט עצמו מגדיר את הישראליות בכך שהוא מתחפש ל'אחר' (או, לכל הפחות, עוטה מסכה המגלה את התפיסה שלו את ה'אחר', תוצאתם של דימויו בתקשורת הפופולארית), ומוותר על הקול שלו, על אמצעי ההבעה המקבע את נקודת מבטו. ערפול ההבחנות בין התנהגותו החריגה של הגיבור והתפיסה ה'נורמאלית' של הצופים היא המרכיב המניע את עלילת הסרט ומוביל לסופו המייאש, ובמידה מסוימת – הנאיבי עד גיחוך.

הסרט 'ואלס עם באשיר' מהווה דוגמה מובהקת לטשטוש ההבחנות שבין אמת היסטורית, חוויה טראומטית ופנטזיה מסוימת. אורי סווייד מוסיף לדיון בסרט זה זווית מרתקת, כשהוא מדגים כיצד ההזיה המצוירת נוגעת בממשי באמצעות ההעברה של חוויית הסבל של 'האחר' בהופעתו הקיצונית, בעל החיים הלא-אנושי. ההתנסות הויזואלית בסבל שלא ניתן להזדהות עימו, טבח הכלבים והסוסים בלבנון, מאפשר לצופים להתקרב אל החוויה הלבנונית של היוצרים, המתנסים בה – לפי עדותם – 'כמו בסרט'. ההיקבעות של הזיכרון 'כמו בסרט' מקבלת משמעות נוספת בניתוח של מרק וולוביץ' את הסרט 'סופי שול': הימים האחרונים' כחלק מעולם דימויים רב שכבתי ומשתנה, שמהווה את

זיכרון העבר הגרמני. וולוביץ' חושף את הקשר בין בחירותיהם של יוצרי הסרט ובין הצרכים המאפיינים את החברה הגרמנית כיום, בעשור השני שלאחר איחוד גרמניה. מעניינת במיוחד ההשוואה עם סרטים מוקדמים יותר – ועדויות שונות בכתב – שעסקו בהתנגדות 'הורד הלבן' למשטר הנאצי; השוואה שכזו מדגישה כיצד מסייע בדיון (ולפחות 'העשרתו' של הסרט במרכיבים בדיוניים) כדי להגביר את תחושת הריאליזם בקרב הצופים, וכיצד תחושה זו תלויה בדימויים, בדיוניים, קודמים.

רעיון דומה מתגלה גם בבחינת ניסיונו של אקירה קורוסאווה 'לתרגם' את *מקבת* של שייקספיר לסרט שיבטא את המסורות התרבותיות היפניות. יוחאי לוינשטיין מתאר כיצד עיבוד הופך ליצירה עצמאית מתוכה ניתן לגלות את הקונפליקטים והמסורות בהם בלבד יכולה הייתה לצמות. בידיו האמונות של קורוסאווה, כך נטען, הופכת פנטאסיה רווית שדונים ומכשפות לדיון בעולם הדימויים המרכיב את תחושת המציאות ביפן של המחצית השנייה של המאה העשרים. קשה לחשוב על סגנון קולנועי שהדגיש והקצין את ערבוב המציאות והבדיון הקולנועי יותר מאשר 'האקספרסיוניזם' בקולנוע הגרמני שלאחר מלחמת העולם הראשונה. ספינת הדגל של קולנוע זה, 'הקבינט של ד"ר קליגארי' (1920) נחשב לפריצת דרך המגדירה מחדש את גבולות אומנות הקולנוע. תוך שהוא חוקר את אפשרויות הייצוג הוויזואלי של הטירוף, 'קליגארי' מציג חיזיון המשלב מרכיבי מציאות מימי הביניים ומן העיר המודרנית, כדי לספר את קורותיו של רוצח אכזר ובלתי ניתן לעצירה. מאחר והסיפור מוצג לעינינו מתוך נקודת מבטו של חוסה בבית חולים לחולי נפש, איננו יכולים לקבוע מה מן המוצג לפנינו אמת, ומה אינו אלא הזיה מטורפת: האם אכן מדובר ברוצח, או, למעשה, ברופא המבקש לטפל בחולה שאיבד את תחושת המציאות. מאמרו של דוד בארי סוקר את יסודותיו של הסגנון הקולנועי המתגלם ב'קליגארי', את המסורות מתוכן הוא צומח, ומבקש לאפיין באילו מובנים היה האקספרסיוניזם, וערפול ההבחנות בין מציאות ובדיון קולנועי שהוא מציע, 'סגנון של תקופה'.

אם בשעה שהופק 'קליגארי', לאחר מלחמת העולם הראשונה, ניתן היה לאפיין את טשטוש ההבחנות בין מציאות וקולנוע, ואת מקומו של האחרון בעיצוב תודעתם של בני התקופה, הרי ששנות מלחמת העולם השנייה מציינות את רתימתו של הקולנוע באופן מוסדר ויעיל בשירות מוסדות פוליטיים

ולאומיים. פרק המאמרים המחקריים בגיליון זה מוקדש למקומו של הקולנוע ההוליוודי במדיניות החוץ האמריקאית במלחמה, ובוחן כיצד השפיע עליה והושפע ממנה. האדי קאסם מנתח את מקומו של הקולנוע האמריקאי בויכוח על מדיניות ההתערבות של ארצות הברית במלחמה, בחודשים הארוכים שקדמו להתקפת היפנים על פרל הארבור. בניגוד לדעה הרווחת, בהוליווד של השנים שלפני המלחמה פעלו גורמים פוליטיים רבים ומגוונים, שביקשו לרתום את תעשיית הקולנוע לכיוונים שונים, בעד ונגד ההתערבות האמריקאית. קאסם מראה את פעולתם של גורמים שונים אלה מתוך התייחסות לסרטים המעטים שעסקו באופן ישיר בנאציזם ובמלחמה בסוף שנות השלושים ותחילת שנות הארבעים. מאמרה של ימימה אילה כהן מוסיף נדבך חשוב לדיון שמופיע אצל קאסם. כהן מנתחת את ההופעה הקולנועית של השינויים במדיניות החוץ האמריקאית בשנות הכיבוש שבסוף מלחמת העולם. גם כאן, בבחינה מקרוב של המאמץ ההוליוודי להשתתף בשיח הפוליטי, מתגלים הניואנסים המבטאים גישות שונות וקבוצות לחץ שונות בציבור הרחב, ובקרב קובעי המדיניות האמריקאים. השינוי במדיניות החוץ האמריקאית בשנים שבין 1943 ו-1949 מקבל ביטוי, כפי שמראה כהן, בדימויים הויזואליים וביחסו של הממשל אל היצירה הקולנועית. כאשר נקרא מאמר זה לצד מאמרו של קאסם מתגלה הוליווד של תקופת המלחמה ככר פורה למחקרים עתידיים, אשר ידגישו את המורכבות וריבוי הפנים של יחסי הגומלין בין קולנוע פופולארי ומשטרים פוליטיים בעת משבר. כיום, עשרים שנה לאחר נפילת חומת ברלין והתפוררותו של הסדר הבינלאומי שנוצר בעקבות המלחמה ומדיניות החוץ האמריקאית, נראית חקירת תפקידיו הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים של הקולנוע (וללא ספק, הטלוויזיה) בעת משבר חשובים ודחופים מתמיד.

## העורכים

עופר אשכנזי

חגי ברנע

קיץ 2009