

דבר העורכים

גיליון חורף 2012 של סליל מוקדש לדיון נרחב אודות היבטים ביוגרפיים והיסטוריים ביצירתו של הקולנוען היהודי בילי ויילדר. מקורם של המאמרים המופיעים בגיליון זה ברב-שיח שהתנהל באוניברסיטה העברית בחודש ינואר השנה ואשר לוה בהקרנות ובדיונים בסינמטק ירושלים. יום העיון כלל הצגת מחקר עדכנית של מומחים לתחום מארצות הברית, גרמניה וישראל, שציינו בכך עשור למותו של אחד היוצרים המורכבים, החידתיים, והמצליחים בתולדות הקולנוע. המאמרים מובאים בתרגום הכולל את ההרצאות שנשאו בכנס וכן התייחסויות לתגובות וביקורות שנשמעו בעת הדיון בעקבות ההרצאות.

בילי ויילדר נולד בשנת 1906 למשפחה יהודית דוברת גרמנית בעיירה קטנה בפולין, סמוך לקרקוב, שהיתה אז חלק מהאימפריה האוסטרו-הונגרית. שמו הרשמי היה סמואל אך אמו – שביקרה בארצות הברית ונחשפה לתרבות המקומית – כינתה אותו "בילי" על שם "בילי הנער" שהיה אז לדמות מיתולוגית. כמו משפחות יהודיות רבות בתקופה, היגרה משפחתו של ויילדר לוינה, המרכז העירוני והתרבותי של האימפריה. לאחר כמה שנים בווינה, ולאחר שנשר מלימודיו באוניברסיטה, ויילדר עבר לברלין והחל לעבוד כעיתונאי וכמלצר במועדון לילה (ככל הנראה גם כגי'גולו). החל משנת 1929, החל להתפרנס מכתביה לתעשיית הסרטים של ברלין. ההשתלבות בתעשיית הקולנוע הגרמנית של צעיר יהודי שנולד בפריפריה האוסטרו-הונגרית וזה עתה

הגיע כמהגר חסר כל מוינה לא היתה יוצאת דופן. הקולנוע הגרמני לפני עלייתו של היטלר היה במידה רבה תוצאת יצירתם של מהגרים יהודים, או בנים ובנות של מהגרים יהודים ממזרח אירופה. רבים מהם הגיעו לברלין מוינה כצעירים בעלי ניסיון מוגבל – בעיקר במשחק בתיאטרון או בכתיבה – ונמשכו מסיבות שונות אל הקולנוע (ביניהם ניתן למנות את הבמאים הפופולאריים וה"נחשבים" ביותר של הקולנוע הגרמני בתקופה, כגון פריץ לאנג, ג'ו מאי, ריכרד אוסוולד, הנריק גאלין ועוד). לרבים מהם היה הרקע הוינאי והגליציאני דווקא יתרון בכניסה לעסקי הקולנוע (כך, למשל, הבמאי המנוסה יליד וינה ג'ו מאי נתן לבן עירו פריץ לאנג הזדמנות לכתוב תסריטים ולביים חלק מסרטייו). תחילת הקריירה של ויילדר היתה, אם כן, חלק מתופעה רחבת היקף של הגירת יהודים יצירתיים אל ברלין בתקופת רפובליקת ויימאר, והשתלבותם רבת ההשפעה במרחב התרבותי הגרמני, ובמיוחד בתרבות הפופולארית.

בעקבות המשבר הכלכלי והפוליטי של תחילת שנות השלושים הועמדה הדמוקרטיה הגרמנית במבחנים הולכים וגדלים. בתקופה זו כתב ויילדר תסריטים לסרטים כגון "אנשי יום א'" ו"חלום בלונדיני", שבמבט ראשון נראה כי שידרו אדישות לענייני השעה והציגו גיבורים המתעניינים יותר בהרפתקאות רומנטיות חולפותו בהערצת עיוורת לכוכבי קולנוע בפרט והתרבות האמריקאית בכלל. מבט נוסף מגלה את עומק היאוש הניכר בסרטים אלה, ובמיוחד את תחושת התלישותואי השייכות המאפיינת אותם. כבר בסרטים המוקדמים הללו ניתן להבחין ב"מגע" המיוחד של ויילדר: המסר הביקורתי עטוף בשנינה, במתח מיני בלתי פוסק וביחס אמביוולנטי של משיכה ובוז (או לחילופין רחמים) כלפי הגיבורים. בתחילת 1933, עם עליית המפלגה הנציונל סוציאליסטית לשלטון, נאלץ ויילדר להגר מגרמניה (יחד עם כאלפיים

עובדים אחרים בתעשיית הקולנוע המקומית). אחרי תקופה קצרה בפאריס, שם אף ביים לראשונה, הצליח ויילדר להשיג אישור הגירה לארצות הברית – אישור שהושג על ידי הבמאי היהודי ג'ו מאי שהכיר את ויילדר בברלין, וכעת ניהל את אולפני "קולומביה" בהוליווד. ניסיון זה לא צלח, ככל הנראה בשל שליטתו המוגבלת של ויילדר בשפה האנגלית. ויילדר, בכל אופן, למד מהניסיון והשקיע את החודשים הבאים בלימוד אינטנסיבי של השפה ובצריכה אינטנסיבית של תרבות פופולארית אמריקאית. את פריצת הדרך בהוליווד עשה בפראמאונט, אליה עבר ב-1936 (חברה שנוהלה לזמן קצר אף היא בידי מהגר יהודי מגרמניה, ארנסט לוביטש). עבודתו המשותפת עם צ'רלס ברקט על התסריטים לסרטיו של ארנסט לוביטש ("אשתו השמינית של כחול הזקן" ו"נינוצ'קה") הבטיחו את מעמדו כתסריטאי בכיר בתעשיית הסרטים האמריקאית.

אבל לוביטש לא רק נתן לויילדר הזדמנות לעבוד. היתה לו גם השפעה מכרעת על אופי הכתיבה של ויילדר, ומאוחר יותר גם על אופי הבימוי שלו. למעשה ביקש בכתיבתו להעתיק ולשכלל את "המגע" המפורסם של לוביטש, היכולת לספר סיפור פשוט תוך שימוש בדימויים ויזואליים מורכבים ביותר, ואז להעביר רעיון מורכב באמצעות סמליות פשוטה. לאחר כמה הצלחות כתסריטאי, החל ויילדר לביים את סרטיו; לטענתו נוכח כי לא ניתן לסמוך על הבמאים ההוליוודיים שיקראו "נכון" את התסריט ("שואלים אותי אם במאי טוב צריך לדעת לכתוב", הוא הצהיר בראיון, "אני תמיד אומר שבמאי טוב צריך לדעת לקרוא"). בסרטיו כבמאי אכן הלך ויילדר כברת דרך בעקבות לוביטש, במיוחד במלאכת המחשבת של הרכבת הדימוי הויזואלי, הדרכת השחקנים, ושימוש מדויק בפס הקול. אולם, אפשר לומר כי בניגוד ללוביטש, ויילדר הרגיש

בטוח בעצמו מספיק כדי לנסות ליצור במסגרות ז'אנריות חדשות ותובעניות. מיד לאחר תום המלחמה יצא לתעד את זוועות השואה – בה נספו אף הוריו – ויצר סרט שהוקרן כחלק מתוכנית "החינוך מחדש" של העם הגרמני (כנשאל על ההשפעה של הסרט על קהל היעד, ויילדר סיפר שנעשה ניסיון לבחון את זה לאחר ההקרנה, אבל "הצופים לא מילאו את השאלון ולא החזירו את העפרונות").

יהיו ההשפעות ושיטות העבודה אשר יהיו, בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה היה ביילי ויילדר לאחד היוצרים החשובים ויוצאי הדופן בהוליווד. קורות חייו והאנשים עימם עבד השפיעו ללא ספק על יכולתו המופלאה להתבונן כזר במציאות בה חי, ובו בזמן לבוז ולהעריץ אותה כאחד. בסרטים דוגמת "שדרות סנסט" ו"הדירה" הוא למעשה הגדיר מחדש את התרבות האמריקאית במחצית השניה של המאה העשרים בדרך שהאדירה את "דרך החיים" האמריקאית ובאותה נשימה ציירה אותה כריקנית; סרטים אלה מספקים התרפקות נוסטלגית על ה"ערכים" של החברה האמריקאית בה במידה שהם מגלים גיבורים שאינם שייכים אליה לגמרי, שהופעתם מעבירה את התחושה כי מעולם לא היו, ומעולם לא יוכלו להיות, שייכים לתרבות זו ולקהילייה בה היא פורחת. הדיסונאנס הזה, היכולת להיות "זר מבפנים", לחיות את החלום האמריקאי, להזדהות איתו, ולצייר אותו כמגוחך, עושה את הסרטים של ויילדר ליהודיים במובהק, לא פחות מאשר הם אמריקאים במובהק. ברוב המקרים קיבל הקהל האמריקאי את נקודת המבט של ויילדר בדיוק באותו האופן בו קיבל הקהל הגרמני את נקודת המבט שנתנו לו יוצרי הקולנוע היהודיים בשנות העשרים: כפרספקטיבה המגדירה את הזהות של הצופים, למרות שהיא מדיפה זרות ושלילה של המסורות המקומיות. אולי

הצלחתו של ויילדר יותר מכל מהגר יהודי אחר באמריקה נעוצה בכך שאף כי מעולם לא חדל להיות צניקן, היתה זו תמיד – כפי שכתב אחד מהביוגרפים שלו – "ציניות רומנטית".

המאמרים המופיעים בגיליון זה מתייחסים לתחנות מרכזיות הן בחייו של ויילדר והן בהיסטוריה האירופאית והאמריקאית במאה העשרים. גרד גמונדן מציג את תפיסת עולמו התרבותית של ויילדר בסוף ימיה של רפובליקת ויימאר, ערב עליית הנאציזם. השילוב של נהייה כמעט ילדותית אחר כל מה שהוא "אמריקאי" ביחד עם ביקורת כנגד הריקנות שבהבטחה ה"אמריקאית" מאפשרת לראות את סרטיו כהצצה אל חברה עירונית-בורגנית המחפשת אלטרנטיבות ערכיות ופוליטיות. ריק מקורמיק מראה כיצד השתלב ויילדר בלב הממסד התרבותי האמריקאי ערב מלחמת העולם השנייה. עבודתו המשותפת על הקומדיה הרומנטית הפוליטית "נינוצ'קה" מגלה הן את המצוקה של חברת המהגרים (היהודים) האירופאים למול קריסת העולם אותו נטשו והן את חוסר הנחת האמריקאי לנוכח הצורך להכריע מה תפקידה של ארצות הברית בעולם החדש המתהווה במהירות לנגד עיניהם. אולריקה וקל מתארת את חזרתו של ויילדר לגרמניה, מיד לאחר המלחמה, ומנתחת כיצד הוא בוחן את זהותו כאמריקאי על ידי תיאור החברה הגרמנית המובסת.

בנוסף למאמרים אלה, מכיל גיליון זה שלושה מאמרים המרחבים את גבולות השיח הביקורתי בקולנוע מנקודת מבטו של ההיסטוריון. ענר פרמינגר מציג במאמרו התבוננות חדשה בסרט המדובר "ללכת על המים". בניגוד לרבים מהמאמרים העוסקים בסרט, פרמינגר מזהה בו חתרנות כנגד תפיסות מובנות בזהות הישראלית, אשר קורסת רק עם האפילוג שבסופו. גבי קאבאליון מנתח במאמרו את סצנות החלום בסרטיו של פליני כקשורות בכמיהה לילדות נצחית,

לחרדה מפני ההתבגרות. סצנות אלה, המתייחסות אל המציאות באיטליה בעשורים שלאחר המלחמה, מאפשרות הצצה אל מעין תת-מודע קולקטיבי (ולפחות, כפי שפליני הבין אותו) של החברה האיטלקית בשנים שלאחר טראומת הפאשיזם. יוחאי עתריה מנתח את הסרט Run Lola Run באופן שמציב את ברלין שלאחר איחוד גרמניה – בשל ההיסטוריה המיוחדת של העיר – כאלגוריה למצב הפוסט-מודרני. הדמויות הפועלות בה מנסות להתגבר על ההלם של המחסור בשורשים, והניכור מסביבת המגורים "הטבעית" שלהם, על ידי יצירת עולם מדומין בו הזמן והמוות תמיד ניתנים לבחינה חוזרת.

העורכים:

עופר אשכנזי

חגי ברנע

שמיר יגר