

פתח דבר

יהודה שנהב

הגיליון הנוכחי עוסק בקולנוע והכותבים בו הם בעיקר חוקרי קולנוע. עם תחילת המחשבה על הגיליון, הופתעתי לנוכח מיעוט הכתיבה על קולנוע ישראלי ועוד יותר – מיעוט הכתיבה עליו בעברית. לכן, נדמה היה לי ולחברי מועצת המערכת שאתם התייעצתי, שראוי לקיים בתיאוריה וביקורת דיון בקולנוע ישראלי, כדי שהתחום יזכה להתייחסות מחקרית והגותית הדומה לתחומי תרבות ואמנות אחרים.

קשה לעסוק במסגרת זו בשאלה מדוע מעמדו של הקולנוע בישראל (ולא פחות מכך: הדיון בו) הוא עדיין שולי, לפחות בהשוואה לתחומי תרבות אחרים (כמו ספרות, שירה, אמנות פלסטית או תיאטרון) או בהשוואה למעמדו של הקולנוע בארצות אחרות, ולא רק בארצות העולם הקרירות "מערביות" (למשל בהשוואה לאיראן, לטייוואן, לסין ולהודו). עבודה זו של סיפור הקולנוע הישראלי עדיין מחכה למחברים נוספים (על אלה המעטים שכבר פתחו פתח לכתיבה בנושא) שישלבו ניתוח תרבותי, כלכלה-פוליטית וסוציולוגיה של החברה הישראלית.

גם ההיסטוריה של הכתיבה על קולנוע דלה יחסית, וגם היא עצמה מחכה למחבר. ג'אד נאמן, שעמו התייעצתי רבות במהלך עריכת החוברת, סיפר לי משהו מתולדות הכתיבה הקצרה הזו. הוא הזכיר את דוד גרינברג, הבימאי, חלוץ הסרט הניסיוני (שער הגיא ומוכשר בלי ראש) שערך, כתב והוציא לאור בשנות החמישים כתב-עת שנקרא אמנות הקולנוע. גרינברג לא עסק בהרחבה בקולנוע הישראלי, שהיה אז בראשית דרכו, אלא פרסם כתבות וביקורות על הגל החדש הצרפתי, הניאו-ריאליזם האיטלקי או הקולנוע ההוליוודי.

אחד הראשונים שכתב על הקולנוע הישראלי במוסף לתרבות ואמנות של עיתון יומי (הארץ) הוא הבימאי יגאל בורשטיין, אבל ההיסטוריה של הכתיבה על קולנוע ישראלי התחילה בכתב-העת קולנוע, שהקים המכון הישראלי לקולנוע בשנות השבעים ושבמערכת שלו היו חברים, בתקופות שונות, נחמן אינגבר, סבר פלוצקר, ישעיהו ניר, יהושע קנז, ג'אד נאמן ואבי נשר. לכתב-העת קולנוע היתה גירסה נוספת, עיתונאית ולוחמנית יותר, בסוף שנות השבעים, ולה היו שותפים, בין השאר, יעוד לבנון, ג'אד נאמן, ציפי טרופה, רנן שור, תרזה קוגלר ורחל נאמן. בכתב-העת קולנוע, בשתי גירסותיו, נדפסו ראיונות עם יוצרי קולנוע ישראליים בנוסח מחברות לקולנוע הצרפתי, והיתה בראשונה התייחסות רצינית לאסתטיקה ולאידאולוגיה של הקולנוע הישראלי. כתב-עת נוסף בשם קלוזאפ (*Closeup*) נוסד בשנותיו הראשונות של החוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב, בעריכת גידי אורשר,

אירמה גרוסמן, איתן גרין, דני ורט, יעקב מלכין ואורי קליין, אלא שהוא לא שרד והוציא לאור מספר קטן של גיליונות. בשנות השמונים יצא לאור בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב כתב-עת בשם סרטים, בעריכת אושרה שוורץ ואמיר רותם, שגם הוא עסק, בין השאר, בקולנוע המקומי. סינמטק תל-אביב מוציא לאור כתב-עת בשם סינמטק בעריכת עדנה פיינרו, שהתמיד לאורך זמן, התמקד מפעם לפעם בקולנוע הישראלי ואף פרסם בשנים האחרונות כרוניקה מלאה של "מאה שנות קולנוע ישראלי".

במהלך שנת 1990 יצאו לאור שלושה ספרים שהיוו פריצת דרך בתחום העיון בקולנוע הישראלי: פנים כשדה קרב מאת יגאל בורשטיין, הסרט העברי מאת יעקב גרוס ונתן גרוס, והקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה מאת אלה שוחט. תרומתה הכוללת של שוחט נובעת במיוחד מתוך הדיאלוג שלה עם הספרות הפוסט-קולוניאלית, שהביאה זווית חדשה ובלתי מוכרת לזמנה — את הזווית המזרחית — לפענוח החברה הישראלית.

באמצע שנות השמונים פתח ג'אד נאמן בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב תחום נפרד של הוראת הקולנוע הישראלי, המוגדר כתחום לימוד הכולל מבוא, תרגילים וסמינרים. בשנים אלה מתחילים מחקר וכתובה מקומיים על קולנוע, על ידי כותבים כמו אלה שוחט, מיכל פרידמן, נורית גרץ, יגאל בורשטיין, אורלי לובין, יוספה לויצקי, מאיר שניצר, אילן אבישר, הילל טרייסטר, משה צימרמן, יוסף הלחמי, ניצן בן-שאול, אריה שוויצר, ענת זנגר וג'אד נאמן. זוהי רשימה לא שלמה, החוטאת בוודאי לכמה אנשים שכתבו וכותבים על קולנוע מקומי בשנות השמונים והתשעים ואינם מוזכרים כאן.

אלא שכאן מתקיימים יחסים פרדוקסליים בין מחקר הקולנוע לקולנוע עצמו. חקר הקולנוע מתמקד בעיקר בקולנוע עלילתי שהוא עצמו מדרשדש ואינו מגיע להתפתחות של ממש, מסיבות שלא כאן המקום לעסוק בהן. הקולנוע הדוקומנטרי, לעומת זאת, עובר תהליך של פריחה עצומה ומגיע לשיא ולהכרה בינלאומית, לא מעט בשל התנופה שנתנה לו הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, עם הקמתה בניהולה של אורנה בן-דור. אלא שבאופן פרדוקסלי, למרות פריחה זו, אין עדיין כתיבה מחקרית שיטתית על קולנוע דוקומנטרי. תיאוריה וביקורת ישמח לשקול לפרסם עבודה באחד מן הגיליונות הקרובים, שתציג ניתוח היסטוריוגרפי מעמיק על העיון המקומי בקולנוע, כמו גם על היחסים בין מושא הכתיבה והכתיבה עצמה תוך השוואה בין קולנוע עלילתי לקולנוע דוקומנטרי, ותוך יצירת נקודות השוואה תיאורטיות עם הכתיבה על קולנוע מחוץ לישראל.

בגיליון זה שישה מאמרים, שש מסות ורבי-שיח.

רז יוסף פותח את הגיליון במאמרו על הגוף הגברי בסרטי החבורה הצבאית שהופקו בשנות השבעים והשמונים. סרטים אלה, טוען יוסף, עסוקים בהבניית הגוף הגברי של הלוחם, בבחינת עמידותו וכוחו כמכונת מלחמה לבצע משימות לאומיות תוך סילוק המאפיינים "הנשיים" המאיימים על שלמותו. מתוך עמדה תיאורטית הנשענת על עבודתו של ז'יל דלז, יוסף מהפך את נקודת המבט, ומצביע על המחנה הצבאי כמסגרת הומור-חברתית, שבה הגוף הגברי מוצג להתבוננות האירוטית תוך שהוא מצביע על הפנטזיה הגברית המוזכיסטית

כמאיימת על הנורמות המיניות-לאומיות ההגמוניות. תוך התמקדות בשלושה סרטי צבא: מסע אלונקות (ג'אד נאמן), צלילה חוזרת (שמעון דותן) ואחד משלנו (אורי ברבש) מוצג הלוחם הישראלי כמייצר יחסים הומו-אירוטיים עם חבריו ליחידה ומפתח מן הסבל הגופני שהוא עובר פנטסיה מזוכיסטית שממנה הוא לומד להפיק במשך הזמן עונג ו"חום" של כאב גופני. יוסף מציג את סרטי החבורה הצבאית כסוחרים בפנטזיות מזוכיסטיות גבריות המשמשות אמצעי לכינון סובייקטיביות גברית נורמטיבית, לערעורה ולפירוקה.

מאמרו של ג'אד נאמן עוסק בקשר שבין קולנוע להיסטוריה באמצעות רשימת שינדלר של שפילברג. ניתוח הקשר הזה מציב כמה שאלות תיאורטיות, מתודולוגיות ופוליטיות הרלוונטיות גם להבנת מעמדן של "ארטיפקטים תרבותיים" נוספים בתחום האמנות. בניגוד לעמדה הרואה ברשימת שינדלר שלילת ההיסטוריה, מנסה נאמן לחזק את מעמדו כטקסט היסטוריוגרפי המייצג סוג של "אמת" היסטורית, שאינה מיוצגת בספרי ההיסטוריה. נושא המאמר של נאמן הוא הייצוג המיתי הלא-רציונלי הארוג בסרט, תוך התמקדות בשתי פרספקטיבות מיתו-היסטוריות, האחת קשורה בנוודות והשנייה בעריצות. תיזת הנומדולוגיה של דלו וגואטרי מנחה את נאמן לקרוא את הסרט כהתנגשות בין מכונת המלחמה של המדינה הנאצית לבין מכונת המלחמה המטלורגית של יהודי שינדלר, שהופכים לחרשי מתכת. התיזה הפוליטית של אילאי סאגאן על הגניאולוגיה של המדינה מנחה אותו לקרוא את העריצות והטרור הנאציים כסוג של רגרסיה פוליטית למעמד של פרוטו-מדינה. ברשימת שינדלר אנו מוצאים אלטרנטיבה היסטוריוגרפית המסבירה אולי את חידת ההישרדות הנדירה של ניצולי שינדלר. נאמן מייחס זאת, מצד אחד להגנה על יהודי רשימת שינדלר מפני פירוק המשפחה המייצגת במדינה הנאצית את מבנה השארות הקדם-מדינתי, ומצד אחר להשגת אוטונומיה מן העריצות הנאצית הודות להפיכתם של יהודי שינדלר לעובדי מתכת חרושתיים תוך כינון גוף ייחודי: מכונת מלחמה מטלורגית.

אם מאמרו של נאמן עסק בסוגיה המרכזית להוויה היהודית תוך בחינתו של סרט הקולנוע העלילתי כמסמך היסטוריוגרפי, מאמרו של חיים בראשית עובר אל ההווה הפלסטינית ואל הקולנוע הדוקומנטרי. בראשית בוחן שלושה סרטים פלסטיניים מן העשור האחרון: אוסטורה (נזאר חסן), 1948 (מוחמד בכרי) וכרוניקה של היעלמות (איליה סולימאן). שנעשו על ידי יוצרים פלסטינים תושבי ישראל. שלושת הסרטים עוסקים במובהק בתחומים מודחקים של לאומיות פלסטינית ודה-קולוניזציה, תוך בחינת יחסי הגומלין שבין התיעוד ההיסטורי לבין הזיכרון. בסרטים אלה מזהה בראשית שימוש נרטיבי בז'אנר התיעודי לא כז'אנר פוזיטיביסטי הגורס שלכאורה "המצלמה אינה משקרת לעולם", אלא כשיח סיפרי העוסק ביצירת זהות. תוך כדי כך הוא בוחן את מעמדו של הז'אנר התיעודי ומצביע על מעמדו האפיסטמולוגי המשתנה מאז צילומי שער בית החרושת של האחים לומייר ב-1895 ועד ימינו. תוך שימוש במונח "אתנוטופיה", שהוא שילוב של "אתנוס" ו"טופוס" — מעין חלל קונספטואלי או פנאופטיקון שממנו אנו מסוגלים להביט אל האחר — מגדיר בראשית את שלושת הסרטים כמכניזם אתנוטופי שבו משתמשים היוצרים בסיפוריות (storytelling)

כדי לבחון את הטרגדיה של המולדת האבודה. שלושת הסרטים מאפשרים שלל השוואות ביניהם, אולי גם משום ששלושתם עוסקים בצורה זו או אחרת ביישוב ספוריה ש"הפך" לימים לציפורי.

מאמרה של אורלי לובין מנסה לדון באופן שבו אמצעי תקשורת ויזואליים, ובעיקר הקולנוע, מאפשרים מחשבה נוספת על הדרכים שבהן התרבות יכולה לתת דין וחשבון על הגוף החומרי. בהמשך לעמדה התיאורטית של ג'ודית באטלר, לפיה הגוף החומרי מסומן בתרבות כמה שאינו יכול להיות מוכל בה, מציעה לובין מחשבה אלטרנטיבית שהיא ניסיון, ככל שיהיה ראשוני, להעמיד מודל תיאורטי שבמסגרתו הגוף החומרי יכול לקבל תיאור תרבותי ועל ידי כך גם להיכנס לשיח הפוליטי. לובין קוראת בעיקר את הסרטים מציצים (אורי זוהר) וגבעה 24 אינה עונה (ת'ורולד דיקינסון) בהקשר של התקבלותם על ידי הביקורת המקומית ומראה איך בהם, כמו גם בצילום ובציור, "מציע" הגוף החומרי כהיזכרות בדימויים ויזואליים ומערער גם את הנורמה הציונית וגם את המאמץ לסלק את החומרי מתוך מערכת הסימונים התרבותית. האלימות המופעלת כדי לסלק את הגוף, שבעיקרה היא האלימות הפיסית של המסגור (מסגרת התמונה כמו גם מסגרת הפריים), אינה מצליחה להעלים את עצמה ולכן גם נוכחות הגוף בתוך המסגרת מופיעה כתוצר של אלימות.

מאיר ויגודר חוזר לסרטו הדוקומנטרי של דוד פרלוב יומן, שתיעד את משפחתו ומסעותיו במשך עשר שנים, תוך שימוש בתיאוריות של היומיום כציר שעליו הוא בונה את ההסבר להיגיון המבני של הסרט. הרושם העז שמותיר יומן נובע לטענתו של ויגודר בעיקר משילובן של תצפיות מיניאטוריות, יומיומיות במבנהו של סרט-יומן ארוך. המבנה של יומן משלב בסיכומו של דבר מוצר אנטי-דרמטי העוסק בדרמה אנושית. תוך התבססות על תיאוריות היומיום של מישל דה-סרטו ואנרי לפבר, מתביית ויגודר במיוחד על דמות ההלך (pedestrian) שמהווה מוטיב מרכזי בסרטו של פרלוב. בעוד שההלך משמש בדרך כלל ניצב או דמות רקע בסרטים ובצורתו הקולקטיבית: ההמון נעדר האנושיות; אצל פרלוב הדמות האנונימית הופכת לציר מרכזי, שדרכו הוא מבנה את הדיכטומיה בין המרחב הפרטי והמרחב הציבורי. כדי לקדם את קריאתו ביומן פותח ויגודר שלושה חלונות. האחד, הוא החלון שעמו נפתח יומן, המביט מבית הבימאי החוצה, שבו מכריז פרלוב על החלטתו לעשות קולנוע מסוג אחר, קולנוע שאינו עלילתי. הוא מחפש דרכו את היומיומי והפעוט. השני, הוא חלון ביתו של לפבר בפריס, היושב בדירתו ומעלה הרהורים על האופנים השונים שבאמצעותם ניתן להבין עיר על פי מקצבים של הולכי הרגל. החלון השלישי הוא החלון שממנו זין-פול סארטר צופה בתור לאוטובוס. באמצעות הדימוי הזה הוא מסתכל ובוחן את מושג הסדרתיות: איך הפרט משתייך לקבוצה וכיצד הקבוצה מסמנת את הפרט. שלושה חלונות אלה, שהם גם תיאורטיים, גם אפיסטמיים וגם קונקרטיים — מאפשרים הסתכלות ורסטילית על הולכי הרגל של פרלוב: הקצבי, הסדרתי, החזרתי והמקרי.

מאמרה של נורית גרץ, כמו מאמרו של חיים בראשית, עוסק בקולנוע פלסטיני.

גרץ מנתחת שני סרטים של הבימאי הפלסטיני מישל ח'לייפי, חתונה בגליל וסיפור שלושת היהלומים, ועוסקת בשאלת המרחב, הגבולות והזהות העולים מהם תוך התמקדות בלאומיות ובמגדר. כפי שטוענת גרץ, הסרטים עוסקים בגבולות, כלואים בתוך גבולות, מתמודדים עם גבולות, פורצים את הגבולות ושבים ודנים בגבולות. סרטיו של ח'לייפי נעים בשני צירים של בניית זהות. האחד מדמיין קולקטיב לאומי פלסטיני מאוחד מול "האחר" הישראלי, השני בתוך מסגרת ההתייחסות של החברה הפלסטינית כחברה מרובת זהויות המייצרת את האחרות שבפנים ויוצרת קווי גבול רבים, כשקו הגבול הלאומי הוא רק אחד מהם. אחת הזהויות המפוצלות שבה עוסקת גרץ היא הזהות המגדרית. הקולנוע המגדרי של ח'לייפי מציג שני סיפורים. האחד הוא סיפור אדיפלי, שבו מודגם האופן שבו הכיבוש משפיע על גבריותם של הפלסטינים, והאופן שבו הם נלחמים בכיבוש כמאבק על גבריותם. חלק מן המאבק הוא המרד של הבנים באבותיהם החלשים, הכנועים והחולים. מול הסיפור האדיפלי הגברי בונים הסרטים, באמצעות הנשים והילדים, סיפור אחר, פרה-אדיפלי, על יחסים נזילים, חסרי גבולות, סיפור של עצמאות של נשים שאינן מתפקדות יותר רק כ"אחר" של הגבר.

לאחר חטיבת המאמרים, מופיעות שש מסות. המסה של ג'ורג' ח'לייפי היא בבחינת ניסיון ראשוני להרכיב כרוניקה של קולנוע פלסטיני. ח'לייפי מתקף את ההיסטוריה של הקולנוע לארבע תקופות המעוגנות בהיסטוריוגרפיה הלאומית הפלסטינית. יעל מונק עורכת מסע בעקבות גופו העירום של מר באום (אסי דיין שהוא מטפורה לצבר הישראלי) כמארג אינטרטקסטואלי שאליו מכונסים ובו מתנפצים כל הדימויים הגדולים של הקולנוע הישראלי. מסתה של אדריאנה קמפ עוסקת בהשוואה בין סצינות הגבול המופיעות בסרטם של ערן ריקליס ונורית קידר גבולות מול אלה הנגלות בכוכב בודד של ג'ורג' סילס. קמפ קושרת בין דימויי הגבול לגיאופוליטיקה שבתוכה מיוצרים דימויים אלה. יוספה לושיצקי מנתחת סיפורי אהבה אסורה בין יהודים לפלסטינים בקולנוע ישראלי, רובם עוסקים ברומן בין גבר פלסטיני לאשה יהודייה. היא בוחנת את השאלה מדוע הגבר הפלסטיני (ולא האשה הפלסטינית), האשה היהודייה (ולא הגבר היהודי) הם אלה המוצגים כאובייקטים של תשוקה ופנטזיה מינית.

דורית נעמן בוחנת בכמה סרטים ישראליים ופלסטיניים את תפיסת הגבול והמרחב. לטענתה, בעוד שהקולנוע הפלסטיני מערער על הגבול ומקבל את ההיכריות של הקולנוע הישראלי נמנע מלמקם את עצמו במרחב מזוהה. מסתה של מיכל פרידמן מציגה שתי אוטוביוגרפיות נשיות, זו של מיכל בת-אדם באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית וזו של חנה אזולאי-הספרי בשחור. פרידמן מנסה למקמן בתוך האופוזיציות הקיימות בין אוטוביוגרפיות גבריות לבין אוטוביוגרפיות נשיות המייצגות תפיסות זמן, מרחב וארגון שונות.

את הגיליון חותם רב-שיח סביב שני סרטים שיצאו לאקרנים בשנת 2001: כיפור של עמוס גיתאי וכיכר החלומות (ששמו המקורי היה כיכר המיואשים) של בני תורתי.

שני הסרטים משמשים עוגן לארבעה דוברים, שאינם חוקרי קולנוע, לעסוק בפניה של הישראליות. ארבעת הכותבים: חנן חבר, תמר אלאור, נזאר חסן ויוסי יונה, עוסקים בהשוואה ביקורתית של שני מסעות החיפוש שעורכים היוצרים אחר זהותם האבודה, ודנים בשאלות של לאומיות ופוסט־לאומיות, גבריות ונשיות, יהודיות וערביות, מזרחיות ואשכנזיות.

אני רוצה להודות לג'אד נאמן, לאורלי לובין ולמאיר ויגודר שסייעו לי בגיבוש הקונספט של גיליון זה ובעבודה עליו לאורך כל שלבי העריכה ולחברי מועצת המערכת מתחום הקולנוע, בעיקר לחיים בראשית ולנורית גרץ כמו גם לשוהם מלמד, על הסיוע והקריאה לאורך הדרך.